T.M 101/1

جامعة تيزي وزو
ⵅ•ⵙⴷ•:ⵉⵅ ⵏ ⵜⵉⵣⵉ:•ⵣ:
معهد اللغة و الثقافة الأمازيغية
•ⵎⵣⴷ: •ⵜⵜ:ⵜⵏⵏ•ⵎⵅ ⴷ ⵎ÷ⴷⵏⵏ÷ⵙ
ⵏ ⵜⵜⵎ•ⵣⵉⵖⵅ

TAMKARDIT TASDAWIT N TIZI
2965 ٨/٨
قسم الأطروحات
و المذكرات

# الصورة الشعرية
# عند
# لونيس أيت منقلات

رسالة مقدمة لنيل شهادة

الماجستير

في الأدب الأمازيغي

إعداد :
جلاوي محمد

إشراف :
د/ يوسف نسيب

Inventorié
Sous le n°.....

1997



# الإهـــداء...

**الى كل من ســار على درب اليقين والحقيقة..**

**الى كل من حمـل عـبء القضـية العادلـة..**

**الى كل الذيـن يعنـيهم الشـاعـر بقـولـــه:**

أَوِيـــذْ إِكَّـــرْنْ سْ وُولَاشْ
أُولَاشْ أَنْـــوَنْ ذَ أَزَايَـــانْ
غَاسْ أَكَنْ أَيْرِيذْ يَسْتَوْحَاشْ
ثَلِيمْثْ سَ الْجَهْدْ أَبُورْفَانْ

A wid ikkern s wulac
Ulac nnwen d aẓayan
Ɣas akken abrid yestewḥac
Tellim-t s lǧehd bbwurfan

الى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع



# المقدمة

إن الشعر الشفوي بجملة ما يجسده من مقومات إبداعية بارزة ، يعد من الفنون الأدبية وأهمها في الثقافة الأمازيغية ، وهو من أكثر أجناسها التعبيرية حضورا وانتشارا في الأوساط الشعبية قديما وراهنا ، فمنذ أن وجد وهو الحامل الإحيائي لشخصية هذه الأمة بما يجسده من عوامل الإستمرار والنمو ، إطارا ومحتوى : إطارا ، بفعل اللغة التي تشكل وعاء شاملا للمكونات الأساسية لأصالة هذه الأمة وعراقتها ، ومحتوى بسبب الفاعلية الزمنية والحضارية لتلك الشخصية بكامل ما ورثته للأجيال المتعاقبة من أمجاد وقيم ومبادئ وأخلاقيات .

فالأسفرو - Asefru يقوم كغيره من الأشعار للأمم الأخرى على جمالية إبداعية عالية ، يرقى بموجبها شكلا ومضمونا الى مصاف الإنتاجات الشعرية العالمية الناجحة ، إذ يعد ديوان القوم المفضل لتسجيل أخباره وعاداته وتقاليده ، ومنبره الفصيح للتعبير عن عواطفه وأهوائه ، وفضاؤه الرحب لعرض مختلف إنشغالاته واهتماماته .

ولكن رغم الأهمية التي يجسدها الأسفرو كمادة تراثية هامة تعكس بمتنها جانبا هاما من أصالة المجتمع الجزائري وتظهر ثراء وتنوعا في رصيده الثقافي والمعرفي ، إلا أن مجال البحث في ميدانه لازال محدودا جدا ، ظلت تقيده العديد من الإعتبارات ، نحن في غنى عن الخوض في غمارها ضمن هذه الوقفة ، ويكفي أن نشير الى أن رغبتنا في انجاز هذه الرسالة تنبع أساسا من إحساسنا بضرورة الإلتفات الى مثل هذه المادة التراثية الخامة ، والمساهمة بالقدر الممكن في خلق تقاليد علمية موضوعية تسمح للباحث أن يتجاوز ما يقف امامه من حدود سياسية وإيديولوجية ضيقة ، وتدفعه الى خوض مجالات البحث والدراسة بيقين الإنتماء الى ربوع هذا الوطن الأصيل ، وبعمق الشعور بضرورة الحفاظ على إرث الأجداد ، وانتشاله من غياهب النسيان والتناسي .

والى جانب هذا الدافع الأساسي الكامن وراء هذا البحث ، تقف دوافع أخرى إضافية تتكامل فيما بينها لتخلق في ذاتنا رغبة أكيدة وجامحة لإبلاغ جوانب هذه

الرسالة غايتها ، منها ما يتعلق بالصورة الشعرية التي تشكل في اعتقادنا قوام الخلق الشعري الناجح ، ووسيلة فنية تمكن الباحث من استكشاف جمالية القصيدة ، ومعياره الهام في الحكم على مدى أصالة تجربة المبدع وقوتها ، ومنها ما يتعلق بشاعرية لونيس نفسه ، باعتباره يمثل بابداعاته مرحلة تحويلية وانتقالية في تاريخ الشعر القبائلي خصوصا والإنتاج الشعري الأمازيغي عموما ، بالإضافة الى ما يشدنا الى عالمه الشعري من شغف واحترام يعود الى مراحلنا الدراسية الأولى ، والذي ظل يتقوى باستمرار مع مراحل النضج والوعي ليتجد مداه في أهداف هذا البحث وغاياته .

ولقد كان طبيعيا أن تواجهنا بعض الصعوبات أثناء غنجازنا لفصول هذه الرسالة ، وهو ما جعلها تستغرق مدة زمنية طويلة ، تبلغ الخمس سنوات ، فمنها على سبيل المثال ماتصل بطبيعة الموضوع وغاياته ، وما فرضه من منهج تحليلي خاص ، منها ما تعلق بالمادة المرجعية المؤسسة للجوانب النظرية لدراستنا التطبيقية .

فمن حيث طبيعة الموضوع ، فإن اختيارنا لدراسة الصورة الشعرية في بعديها التراثي والتجديدي في إبداعات لونيس طرح صعوبات منهجية ثقيلة ، تطلبت منا بذل جهود إضافية كبيرة للإيفاء بالمطلوب ، إذ كان لزاما علينا الإلمام فهما واستيعابا بالمادة التراثية التي يقدمها محيطه البيئي والإجتماعي من جهة ، والوقوف انتقاءا وفحصا على ما تقدمه الآداب المعاصرة من تيارات فنية جديدة من جهة أخرى . وأمام هذا تداخل هذه العناصر وتشابكها في كيان تجربة شاعرنا، كان لابد من البحث عن منهجية تحليلية تتلاءم وطبيعة هذه التجربة المميزة ، فاهتدينا الى ما تسميه الدراسات الحديثة بالمنهج الوصفي التحليلي الإستنباطي الذي يستند الى فحص مقومات العمل الفني وتشريحه وتحليليه الى أصغر بنية ، ثم إعادة بناء وتركيب العناصر المكونة لنسيجه قصد استنباط القواعد الكلية التي تنظمه ، واستخلاص الآليات التي تتحكم في نموه ، والوصول في النهاية الى

تفجير ما فيه من أبعاد فنية وجمالية تستهوي ذوق المتلقي وتؤثر فيه قوة وضعفا .

أما من حيث المادة المرجعية فقد واجهتنا صعوبات حقيقية ، إذ وجدنا أنفسنا أمام ندرة كبيرة للمراجع والأبحاث ، خاصة منها المنجزة في ميدان الأدب الشفوي الأمازيغي ، فباستثناء بعض الأعمال القليلة ، فإن هذا الأدب ظل على ثرائه وغناه مادة خامة لم تخض فيها الدراسات بكيفيات علمية جادة .

وأمام ندرة هذه المراجع وغيابها ، عمدنا الى اقتفاء أثر الدراسات المنجزة في حقل الآداب المكتوبة ، ولاسيما منها تلك التي تناولت بالنقد والتحليل العملية التصويرية في انتاجات كبار الشعراء على اختلاف بيئاتهم الزمانية والمكانية . وفي ضوء ما تيسر لنا من مفاهيم الصورة الشعرية وأنواعها وفنياتها ودلالاتها ، رحنا نتوغل في عالم لونيس ، أولا كإنسان عايش الأزمة الحضارية التي يمر بها أبناء أمته ، ويدرك عن يقين خلفياتها المتعددة والضاربة بأصولها في عمق التاريخ، وثانيا كمبدع عبر ببصيرة وتعقل عن تجربة الإنسان الأمازيغي في ظل الإفرازات السلبية لهذه الأزمة ، ونقل معاناته بأصالة وقدرة خارقة على التحكم في آليات الصورة وفنياتها ، وإخراجها باستمرار في بهاء فني ساحر تشع بأبعاد فكرية ونفسية وحضارية فاعلة .

الى جانب هذا ، واجهتنا صعوبات أخرى تمثلت في غياب ديوان الشاعر الجامع لأشعاره ، فباستثناء كتاب تسعديث ياسين " Ait Menguellet chante " والذي ظم مجموعة لابأس بها من انتاجاته ، فإن أعماله الكثيفة المنتجة على مدى ثلاثين سنة ، ظلت منقولة أساسا على متن أشرطة كاسيط ، مما جعلنا نتخذ من هذا الكتاب المذكور مرجعا أساسيا لقصائده التي تم توظيفها كشواهد وأدلة في دراستنا التحليلية .

ولما كانت الغاية الأساسية من هذا البحث هي دراسة العملية التصويرية في تجربة لونيس في بعديها التراثي والتجديدي ، والسعي الى تأصيل القول فيها ،

فإننا حاولنا قدر الإمكان أن لا نحد عن هذا القصد الجوهري ، بأن لا ننساق وراء ما يتيحه عالمه الشعري من ظواهر إبداعية مغرية إلا فيما يوضح صوره الشعرية ويضيف اليها ، الى جانب الإحتراس في إعطاء الأحكام والنتائج إن لم تكن قد بنيت على أدلة وقرائن وشواهد .

لذا ، كان التصور الذي بنيناه لبلوغ هذه الغاية النهائية ، أن أقمنا منهجية التحليل على أربعة فصول تتكامل فيما بينها في نمو منطقي تسلسلي من حيث عرض مختلف الأحكام والنتائج .

فقد خصصنا الفصل الأول للكشف عن الخلفية الثقافية والإجتماعية للشاعر ، قصد إبراز ما لهذه البيئة من انعكاسات مباشرة أو غير مباشرة على تكوين الشخصية الأدبية للشاعر القبائلي عموما ، وما لها من حضور فاعل في إبداعات لونيس خصوصا ، وذلك بالتركيز على أهم المميزات والخصائص التي تتحكم بصورة فاعلة في تحريك آليات الأسفرو القبائلي ، وتؤثر في فضاءاته الإبداعية الشاملة ، لنؤسس بموجب ذلك الإطار النظري المساعد على استنباط البصمات التراثية في الفصول التطبيقية الموالية .

وتناولنا في الفصل الثاني بحثا مختصرا عن الصورة الشعرية باعتبارها مقوما فنيا أساسيا في عملية الخلق الشعري ، باستنباط ما راج في ميدانها من مفاهيم نظرية ، وتحديد ما يربطها بأخيلة المبدع من علاقات مميزة ، والكشف عن مدى تجسدها في حقل الممارسة الإبداعية المعاصرة ، إذ بدا لنا من الضروري أن نقدم في البداية المهاد النظري لمعنى التصوير في الشعر قبل الخوض في الدراسة والتحليل لجزئيات الصورة الشعرية ومقوماتها في انتاجات لونيس .

وقد أفردنا عناية خاصة للفصلين الأخيرين ، كونهما يشكلان هدفا أصيلا من أهداف هذه الرسالة ، إذ خصصنا الفصل الثالث لمعالجة الصورة التراثية في أعمال لونيس ، بهدف الوصول عن طريق الدراسة التطبيقية الى الكشف عن أهم المصادر التراثية التي غذت إبداعاته الشعرية برصيد فني ومعرفي غزير ، لنبرز

على ضوئها كيف استطاع الشاعر أن يصوغ من معطيات تراثية ضاربة في القدم صورا شعرية مفعمة بالحياة والحركة ، تعكس بمضامينها أجواء الحياة العصرية بكل ما يشتمل عليه من هموم وانشغالات ، وترقى بتجربته الى مستويات إبداعية حقيقية تغوص بعمقها الفني في أعماق الذاكرة الشعبية .

وتعرضنا في الفصل الأخير لأهم المناخات التجديدية في العملية التصويرية عند لونيس ، والتي تتأسس في جوهرها على طموح حداثي واعي غذته وظلت تغذيه عدة روافد ثقافية وفنية تفيض بأخيلة مبتكرة زودت موهبته الشعرية بطاقات خيالية خلاقة ، وأكسبت صوره الشعرية أبعادا تجديدية غائرة ، أدخل بموجبها القصيدة القبائلية في مسالك إبداعية مبتكرة تتفرد بمقاييس جمالية خاصة ومعايير فنية مميزة .

وحسبنا من كل ذلك أن نكون قد أسدينا خدمة متواضعة في ميدان الدراسات المخصصة للأدب الأمازيغي ، وأن تكون هذه الدراسة الرامية الى إبراز مقومات الصورة الشعرية ونماذجها عند لونيس كأحد عمالقة الشعر الأمازيغي مرجعا ومنطلقا لدارسي ومتذوقي هذا النوع من الشعر ، وتفتح أمامهم مجالات أوسع في النقد والتحليل وتتيح لهم امكانية الكشف والتذوق .

وأخيرا ، إذا كانت ثمة كلمة أختم بها هذه المقدمة ، فهي تلك التي أتوجه بها بالشكر والتقدير الى كل من مد لي يد العون من أصدقاء وأساتذة ، الذين ساهموا بشكل او بآخر في إنجاز هذه الرسالة ، وأخص منهم بالذكر أستاذي الفاضل الدكتور يوسف نسيب الذي تحمل مسؤولية الإشراف على هذا البحث رغم ظروفه ومشاغله .

البويرة في : 10 - 08 - 1996

# الفصل الأول

## " الخلفية الإجتماعية والثقافية للشاعر "

أولا : عن حياة الشاعر.

1 - حياته الشخصية.

2 - حياته الفنية.

ثانيا : المناخات العامة للشعر القبائلي.

ثالثا : الشاعر والإبداع الشعري في المجتمع القبائلي.

رابعا : أهم أغراض الشعر القبائلي وموضوعاته

يهمنا في هذا الفصل أن نسلط الضوء على البيئة الإجتماعية والثقافية لشاعرنا لونيس أيت منقلات ، قصد خلق الإطار النظري المساعد على الدراسة التطبيقية في الفصول الموالية من هذا البحث ، وذلك بإبراز ما لهذه البيئة من تأثير ظاهر على شخصية الشاعر القبائلي من جهة ، وما لها من حضور فاعل في إنتاجات لونيس من جهة أخرى .

ونشير الى أن وقفتنا هذه ليست دراسة سوسيولوجية في مفهومها العلمي ، وإنما هي دراسة من زاوية أدبية محضة ، بمعنى أننا سنتخذ من حقل الإبداع الشعري في المجتمع القبائلي منطلقا أساسيا لمختلف أحكامنا واستنتاجاتنا ، فلذا سنركز بالدرجة الأولى على أستنباط أهم المميزات والخصائص العامة التي تتحكم بطريقة أو بأخرى في ميكانيزمات " الأسفرو " القبائلي ، والتي من شأنها ان تساعدنا على فهم محيط التجربة الشعرية عند شاعرنا لونيس ، والوقوف على المرجعية الفنية لمختلف صوره التعبيرية .

ولكن قبل أن نشرع في الكشف عن أجواء هذه البيئة ، وما تقدمه من فضاءات إيداعية ، نرى من الأجدى أن نقف في البداية وقفة موجزة عند حياة الشاعر ، مقتصرين في ذلك على أهم العناصر الحياتية والفنية التي قد تساعدنا على فهم بعض المواقف ، وتوضح ما قد يصادفنا من قضايا خاصة أثناء التحليل والدراسة .

**أولا : عن حياة الشاعر :**

تجدر بنا الإشارة في منطلق هذه الوقفة ، الى أننا سنستند في استقائنا للمعلومات والحقائق المتصلة بحياة الشاعر ، الى ما تضمنه الإستجواب الذي أجريناه معه في بيته بإغيل أبماس يوم : 24 أوت 1996 .

1 - المولد والنشأة :

ولد " عبد النبي " في قلب جرجرة بإغيل أبماس سنة 1950 ، ولقب بـ " لونيس " إرضاء لرغبة الجدة ، التي إختارت هذا الإسم ، بعد أن تراءى لها

---

في المنام ، ليظل الإسم الرسمي " عبد النبي "(*) مجهولا من طرف الجميع ، حتى على ذويه من الأهل والأقارب ، ليتم إكتشافه عند تشكيل ملف الدخول المدرسي .

تربى لونيس في أحضان أسرة ميسورة الحال ، عانت كغيرها من الأسر الجزائرية ويلات المستعمر الغاشم وقساوته ، وعاشت مخلفات الثورة التحريرية ، وانعكاساتها السلبية ، وذلك على مستويات حياتية عدة ، خاصة منها المعنوية والمادية .

وعند اندلاع هذه الثورة ، كان لونيس يومها طفلا صغيرا في الرابعة من عمره ، ليبلغ الثانية عشرة مع عيد الإستقلال ، وهذا يعني أنه لم يشارك في الثورة مشاركة الثوار الذين تعرفهم المنطقة ، ولكنه عايشها معايشة الطفل الحاقد على المستعمر الظالم ، والعطوف على أبناء أمته . وكان لتلك الأجواء المشحونة بالمأساة والمعبأة بالأحزان دور أساسي في إنكاء الحس الشعري في ذاته في فترة مبكرة من عمره ، ليتفجر فيما بعد على شكل قصائد رائعة ، ترقى في جماليتها الفنية الى مستوى عظمة الأحداث وغور جرحها ، كما سيتبين لنا ذلك في موضع لاحق من هذه الدراسة .

2 - الدراسة والتعليم :

كانت إمكانيات التعليم ، وسبل الدراسة ووسائلها ضئيلة جدا في فترة الحرب، والبدايات الأولى من عهد الإستقلال ، خاصة في المناطق القروية والجبلية النائية ، وكان لذلك بالغ الأثر على المستوى الذهني والثقافي لجيل هذه المرحلة ، فالكثير من الأطفال والشباب لم يطرقوا أبواب المدارس على الإطلاق ، ومنهم من لم يلتحق بها إلا في سن متأخرة ، وكان لونيس من هذه الفئة الأخيرة التي لم تحظ بالدخول المدرسي في سنها المحدد ، إذ لم يلتحق بمقاعد الدراسة إلا بعدما بلغ الحادية عشرة من العمر ، حيث غادر سنة 1962 إغيل أبماس متجها الى العاصمة رفقة إخوانه ، وهناك دخل المدرسة الإبتدائية . ولما أتم هذه الفترة

---

(*) هذا الإسم ، أطلقه عليه عمه الذي كان يشتغل بمدينة وهران ، وهو إسم يحمله أحد أصدقائه المقربين .

الدراسية ، انتقل الى المعهد التيكنولوجي بـ " Champ manoeuvre " ، أين تعلم حرفة النقش على الخشب ، والتي اتخذها فيما بعد كهواية مفضلة ، يمارسها بإتقان، ويتفنن في صنع مختلف الزخارف الخشبية التي يراها ضرورية في استكمال جمالية البيت وهندسته .

وبعد هذه المرحلة ، ينقطع بصفة نهائية عن الدراسة الأكاديمية ، هذه التي لم يبد لها منذ البدء أية رغبة أوحماس ، إيمانا منه أن المستويات العلمية والمعرفية والثقافية يمكن أن يعثر عليها في طيات الكتب ، عن طريق المطالعة الحرة والمفيدة . كما نجده يبدي موقفا تحفضيا من الشهادات العلمية ، التي تتخذها الهيئات الأكاديمية الرسمية ، معيارا للحكم على المستوى الثقافي والمعرفي للأشخاص ، إذ يقول بطريقة تهكمية ملمحة : " لم أكن ذكيا لأمتهن حرفة إصطياد الشهادات "(1) .

3 ـ موارده الثقافية :

إذا كان مشواره الدراسي فيما رأينا محدودا في سعته وأمده ، فإنه إستطاع بعصاميته أن يدخل عالم الثقافة والمعرفة من بابه الأوسع ، إذ كان ولا يزال شغوفا على المطالعة ، هذه التي تمثل بالنسبة له جزء هاما من إهتماماته وانشغالاته ، فلا يمضي ليلة ـ فيما صرح ـ من دون أن يستكمل جزء من كتاب شرع في مطالعته ، أو يباشر في قراءة كتاب آخر وقع بين يديه .

وعن طريقته في المطالعة حدثنا قائلا : " عندما أكتشف القيمة الفنية لأديب أو مؤلف ما ، أسعى جاهدا الى الحصول على كامل سلسلته الإبداعية ، لأخلص في نهاية مطالعتي لها الى تصور عام عن وجهته الفنية ، والفكرية ، والإيديولوجية التي تميزه عن غيره ... وعلى سبيل المثال ، في هذه الأيام الأخيرة ، أنا معتكف على إنتاجات " أمين معلوف " ، ويبدو لي من خلال ما قرأت له أنه أديب مقتدر يستحق كل العناية والإحترام "(2) .

---

(1) ، (2) عن الإستجواب " لقاء مع الشاعر " ليوم 96/08/24 .

الى جانب هذا ، فإن لونيس غذته موارد ثقافية أخرى ، تعد أكثر تأثيرا وفعالية في تطبيع سلوكاته ، وتصوراته ، ورؤاه ، إذ يحمل في ذاته تركيبة مزدوجة : شخصية تقليدية غذتها قيم العرف ، الملخصة في قاعدة " ثقبيليث " . وشخصية عصرية غذتها معطيات المجتمع المعاصر . كما أنه عاش جيلين متباينين : الجيل القديم من آباء وأمهات وأجداد ، الحامي للقيم الموروثة ، والحامل لأصالة الأسلاف ، وجيل من شباب ما بعد الإستقلال ، المتطلع الى غد أفضل ، والطموح الى مستقبل واعد .

غير أن لبيئته المبكرة - فيما قال - دورا أساسيا وخاصا في تكوينه الثقافي ، إذ تلقى في قريته بإغيل أبماس ، تربية قروية ذات خلفيات أخلاقية موروثة مبنية في جوهرها على الإحترام المتبادل ، وقيم النبل والشهامة ، ومبادئ التكافل والتآزر ، الى غيرها من الأسس التنظيمية التي تتحكم في تسيير دواليب ذلك المجتمع التقليدي ، إضافة الى ما تتوفر عليه تلك البيئة من أشكال التعبير الثقافي من أمثال وحكم ، وأساطير وخرافات ، وأقاصيص وحكايات ، هذه التي شكلت ولازالت تشكل موردا فياضا لمواده التخييلية والتصويرية التي يقوم عليها النسيج الفني لقصائده وأشعاره ، بل أن لهذه البيئة إنعكاساتها الواضحة حتى على نمط معيشته ، وأسلوب حياته المنتهج الى حد الآن (1) .

4 - ميدان العمل والوظيف :

لم يشتغل لونيس في وظيفة مستقرة ، أو مهنة دائمة ، ففي فترة ما بعد الإستقلال إشتغل في بعض الوظائف الحكومية ، خصوصا لما كان يقطن مع أسرته بالجزائر العاصمة ، حيث توظف هناك في وزارة الأشغال العمومية ، ومن بعدها عمل موظفا في إحدى المؤسسات المالية الفرنسية ( C.F.D.B ) ، وكانت هذه المؤسسة - على حد قوله - آخر بنك فرنسي في بلادنا .

---

(1) أنظر الملحق ، ص7 ، الإستجواب ، " لقاء مع الشاعر " .

ولما عاد سنة 1970 الى قريته بإغيل أبماس ، إشتغل من جديد موظفا في البلدية ، إلا أنه لم يمكث طويلا في هذا المنصب ، إذ استدعي الى الخدمة الوطنية، ليقضي بذلك ستة أشهر بالمدرسة العسكرية بالبليدة ، وثمانية عشرة شهرا في مدينة قسنطينة .

وعند إنتهائه من أداء الخدمة العسكرية عاد الى قريته ، لتبدأ بذلك المرحلة الحاسمة في حياته ، إذ يقول : " بعد عودتي من الخدمة الوطنية ، وجدت نفسي أمام خيارين ، يتحدد بموجبهما مستقبل حياتي ونمط معيشتي ، وهما : أن أختار ميدان الوظيفة والشغل ، فأشغل منصب عمل ، أتفرغ له ، وأكون فيه جادا مخلصا ، أم أواصل درب الفن الذي بدأت مشواره ، فأخصص له كل وقتي لأتقنه ، ولأتفانى في خدمته . وبعد تفكير وتدبر ، وقع إختياري على أن أواصل درب الفن (شعرا وموسيقى وأداء ) ، فسخرت له بذلك كامل إهتمامي وجهودي ، ومن يومها لم أشتغل في أية وظيفة أو مهنة الى يومنا هذا (1) .

5 - الزواج :

إرتأينا أن نطرق هذا الموضوع في حديثنا عن حياة لونيس ، نظرا لما ثار حوله من أقاويل ، وعلق به من إشاعات ، مصدرها الفهم الخاطئ لأشعاره من جهة ، والبحث في شخصه عن نماذج خيالية للزواج المثالي الخارق من جهة أخرى . فعندما سألناه عن هذا الموضوع ، وعن مدى صدق ما راج حوله ، حدثنا بصدق وبساطة ، قائلا : " إنها أقاويل باطلة ، منشأها خيال المتلقي ، وما يوجده من تأويل خاطئ لمختلف إبداعاتي ، إذ عادة ما يسقط ما تتضمنه من مسائل وقضايا على حياتي الشخصية . والواقع ليس كل ما أتناوله في أشعاري ينقل حتما تجاربي الذاتية الخاصة ، إذ لو كان الأمر كذلك ، فإني أفوق طبيعة الإنسان العادي ، ليمتد وجودي الى عدة أجيال ، وأن أعيش ألف حياة بحلوها ومرها ، وهذا كثير علي . وببساطة ، فأنا شاعر أنقل معاناة الغير ، وأكشف عن هموم الناس وأحزانهم ، وأترصد بالنقد والتحليل كل العيوب والنقائص التي ألاحظها في

---

(1) عن الإستجواب ، " لقاء مع الشاعر ".

طبع الإنسان وسلوكاته ، وطبعا من دون أن أنكر وجود قسط من المعاناة الذاتية في كل ذلك ... أما عن زواجي ، فإني أحيا حياة عادية وسعيدة ، فقد تزوجت مع فتاة اخترتها بمحض إرادتي ، فكنت في خيتاري موفقا ، فاستقامت لنا الحياة الزوجية ، وسرنا نجابه السنين في تناغم وتجاوب من البداية الى يومنا هذا (1).

6 - مشواره الفني :

كانت بداياته الفنية مع نهاية سنة 1966 وبداية 1967، في حصة شريف خدام " مطربي الغد - Iqennayen uzekka " ، إذ شارك فيها بأول أغنية له تحت عنوان : " إذا بكيتي - Ma truḍ " ، وحظيت هذه الأغنية بإعجاب كبير لحنا وأداء وكلمات ، وما لفت إنتباه لونيس يومها كفنان مبتدئ هو السؤال الإستغرابي الموجه اليه من طرف شريف خدام عن منظم كلمات تلك الأغنية ، ولما أجابه لونيس بأنه المبدع لتلك القصيدة ، أبدى إعجابا كبيرا لذلك ، وتنبأ له بمستقبل عظيم في ميدان الإبداع الشعري (2).

وفي بدايات هذا المشوار الفني ، أسس رفقة جماعة من الشباب الذين أنتجتهم هذه الحصة مجموعة غنائية أطلقوا عليها " إمازيغن " ، ذات أهداف فنية ، وسياسية ، وإيديولوجية ، إلا أن هذه المجموعة لم تدم طويلا ، إذ زالت بفعل الفراق الذي حل بين أعضائها ، حيث غادر لونيس العاصمة في اتجاه إغيل أبماس ، ومنه الى الخدمة العسكرية التي دامت سنتين كاملتين .

تبدأ تجربته الشعرية والغنائية تتصقل وتسير بخطى ثابتة نحو النضج والكمال، بعد أن تفرغ للعمل الفني عند عودته من الخدمة الوطنية ، حيث ينطلق في مشواره الفني إنطلاقة رومانسية كغيره من الشعراء ، بإبداع ثري لأشعار الحب والغرام ، وما يترتب عن ذلك من آلام الهجر والفراق ، ثم ينمو به المسار سنينا بعد سنين ، الى أن يبلغ أوج عطائه الفني مع المرحلة الثانية من عمر تجربته الشعرية ، هذه المرحلة التي تناول فيها برؤية ثاقبة إفرازات المجتمع

---

(1) عن نفس الإستجواب السابق .

(2) أنظر ، للفيلم فيديو ، " مادامت السماء - Skud igenni " ، إنتاج : OREF ، توزيع : DDA ، الجزائر ، 1989.

المعاصر ، بكل أبعادها السياسية والإجتماعية المؤثرة ، خاصة منها ما يعانيه الإنسان القبائلي أو الأمازيغي عموما من إستلابات عصرية عدة ، وانكسارات حضارية مفروضة .

ولما سألنا الشاعر لونيس عن هذا التقسيم ، أجاب بما يثبت ذلك قائلا : " قد يكون هذا الآن حقيقة ، لأني لما ألقي نظرة على هذا المسار يتراءى لي بنفس هذا التقسيم ، ولكن ما أريد أن أشير اليه ، هو أن بروز هاتين المرحلتين لم يكن عن طريق تخطيط مسبق ، أو إرادة مقصودة ، بل كان وليد الصدفة والنمو الطبيعي لهذه التجربة الشعرية (1).

ففي كل الأحوال فإن هذا الشاعر إستطاع أن يبدع كما شعريا غزيرا ، على طول خطية هذا المسار الذي دام قرابة الثلاثين سنة ، واتسمت جملة إبداعاته منذ البداية بجمالية فنية خاصة ، وظلت تنمو نموا تطوريا نحو الإيجاب ، لتبلغ ذروتها فيما أبدعه من قصائد فريدة ، تشهد على أصالة موهبته ، وصدق تجربته ، وغور شاعريته .

وفي ختام هذه الوقفة ، نقدم هذا الجدول الذي نضمنه جملة الأعمال التي أبدعها لونيس خلال المرحلتين ، ونوردها مرتبة ومصنفة حسب سلم ظهورها وبلوغها أوساط جمهوره المتلقي .

| Poèmes - القصائد | Cassette - الشريط | Poèmes - القصائد | Cassette - الشريط |
|---|---|---|---|
| 1 - D axrib<br>2 - Ma selbeɣ<br>3 - Lwiza<br>4 - Ibir n ssem<br>5 - Sliɣ i utaksi<br>6 - tabraṭ n sslam<br>7 - Ma ketbeɣ | -2-<br>ذَ أَغْـرِيبْ<br>D axrib | 1 - A zzin arqaq<br>2 - Ma truḍ<br>3 - Iḍaq wul<br>4 - yir targit<br>5 - Wekkleɣ rebbi<br>6 - A lwaldin<br>7 -ɣef yism-im<br>8 - Lkaysa | -1-<br>أَزِينْ أَرْقَقْ<br>Azzin arqaq |

(1) أنظر الملحق ، ص8 ، من الإستجواب ، " لقاء مع الشاعر " .

| Poèmes - القصائد | Cassette - الشريط | Poèmes - القصائد | Cassette - الشريط |
|---|---|---|---|
| 1- Bbwiɣ-d medden<br>2 - Fkiɣ iy ɣeblan awal<br>3 - Uɣal-ed<br>4- Akka i das-yehwa<br>5 - A tafat<br>6 - Beçdeɣ tbeçḍeḍ<br>7 - Yebḍa wul-iw | -4-<br>أَبِيغَدْ مَدَّنْ<br>Bbwiɣ-d medden | 1 - Selbeɣ<br>2 - W 'ara ṣḍelmeɣ<br>3- Ru ya ẓẓehr-iw<br>4 - Anef-iyi<br>5 - Ǧamila<br>6 - A ṭṭejṛa ilili<br>7 - Nniɣ-as kker<br>8 - Ṣber ay ul-iw | -3-<br>أَطَّجْرَا إِلِيلِي<br>A ṭṭejṛa ilili |
| 1 - bɣiɣ a d-iniɣ<br>2 - Acuɣer<br>3 - Ṛuḥ ad qqimeɣ<br>4 - Ay abrid<br>5 - A tin meḥḥneɣ<br>6 - J.S.K<br>7 - An-nebḍu<br>8 - Tektebḍ-iyi | -6-<br>أَبِيغِيغْ أَدْ إِنِيغْ<br>Bɣiɣ a d-iniɣ | 1 - Acḥal i heḍreɣ<br>2 - Urgiɣ<br>3 - D abaṛṛani<br>4 - Aṭ-nadiɣ fellam<br>5 - Lehlak<br>6 - Zriɣ mazal<br>7 - A tin iɣaben<br>8 - Itran | -5-<br>أَشْحَالْ إِهَضْرَعْ فَلَامْ<br>Achal i hedreɣ fellam |
| 1 - Anida n-teǧǧam mmi<br>2 - Txeṛṛeq targit<br>3 - Kul yiwen<br>4 - Anef-iyi kan | -8-<br>الخُذْمَ الُّوزِينْ<br>Ixedma lluzin | 1 - Telt yyam<br>2 - Taɣzalt<br>3 - Nnuɣeɣ<br>4 - A wi'yeqqazen<br>5 - Igenni-m<br>6 - Tesḍelmeḍ-iyi | -7-<br>ثَلْثْ أَيَامْ<br>Telt yyam |
| 1 - Ay agu<br>2 - Arǧu-yi<br>3 - D nuba-k<br>4 - Iḍul sang' aa nṛuḥ<br>5 - Amcum | -10-<br>أَيْ أَقُو<br>Ay agu | 1 - Sameḥt-as<br>2 - Ma taçyiḍ<br>3 - Açeṭṭar<br>4 - Ixef iṭrun | -9-<br>أَعَطَّارْ<br>Açettar |
| 1 - Almus-iw<br>2 - Askuti<br>3 - Anejmeç<br>4 - si lekdeb ɣer tideṭ<br>5 - Tibratin | -12-<br>أَلْمُوسْ إِيوْ<br>Almus-iw | 1 - Amjahed<br>2 - Tizizwit<br>3 - Iṭij<br>4 - çli d waçli | -11-<br>أَمْجَاهَذْ<br>Amjahed |

| Poèmes - القصائد | Cassette - الشريط | Poèmes - القصائد | Cassette - الشريط |
|---|---|---|---|
| 1 - ǧǧet-iyi<br>2 - Tiɣri n tasa<br>3 - Qqim deg rebbi-w<br>4 - Taqṣiṭ-ik<br>5 - Ay aqbayli<br>6 -Açsekriw | -14-<br>أَجْثْ إِيِي<br>Ǧǧet-iyi | 1 - Ṭṭes Ṭṭes<br>2 - Lxuf<br>3 - A ddunit-iw<br>4 - Nekwni s warrac<br>5 - In' as igma<br>6 - Amacahu | -13-<br>أَرَاشْ أَلدْزَايَرْ<br>Arrac ledzayer |
| 1 - Asefru<br>2 - Ameddaḥ<br>3 - Tekksem<br>4 - Umerri<br>5 - Taqbaylit<br>6 - Later | -16-<br>أَسَفْرُو<br>Asefru | 1 - A mmi<br>2 - Abeḥri<br>3 - Tayri<br>4 - Nezra | -15-<br>أَمِّي<br>A mmi |
| 1 - Ţ-selimeɣ<br>2 - Lxuğa n cḍeḥ<br>3 - Ccɕelt-aɣ tafat<br>4 - Ixulaf<br>5 - Arrac<br>6 - Abrid ṭṭemzi | -18-<br>أَبْرِيذْ أَلْمَزِي<br>Abrid ttemzi | 1 - Acimi<br>2 - Wi d-iṛuḥen<br>3 - Tiyita<br>4 - Afenan<br>5 - Lukan<br>6 - Ccna | -17-<br>أَشِمِي<br>Acimi |
| 1 - Amusnaw<br>2 - Izurar idurar<br>3 - Aw ' irun<br>4 - Awal<br>5 - Labas<br>6 - Ccna amehbul<br>7 - Tameɣra | -20-<br>أَوَلْ<br>Awal | 1 - Akken-ixdeɕ ṛebbi<br>2 - Imsebriden<br>3 - Lɣeṛba<br>4 - ɣuṛwat<br>5 - Tamurt nneɣ<br>6 - Tagmaṭ | -19-<br>أَكَنْ إِخْدَعْ رَبِّي<br>Akken-ixdeɕ ṛebbi |
| | | 1 - Iming g-gid<br>2 - Ssebba<br>3 - Tarewla<br>4 - A mmis umaziɣ<br>5 - Tarbaɕt<br>6 -Di ssuq<br>7 - A d-uɣalen | -21-<br>إِمِنِيقْ إِقِيضْ<br>Imnig g-gid |

## ثانيا : المناخات العامة للشعر القبائلي :

فكما اتضح لنا مما سبق ، فإن للبيئة القبائلية التقليدية بما تقدمه من قيم ومبادئ ، أثرها البالغ في تكوين ملامح شخصية الشاعر لونيس أيت منقلات ، سواء من حيث كونه فردا عاديا ينتمي الى هذا المجتمع ، أو باعتباره مبدعا يملك حسا شاعريا ، واستعدادا طبيعيا للتأقلم والتكيف مع المناخات العامة التي تميز هذه البيئة ، وتجعلها تنفرد عن غيرها من البيئات . وسعينا ضمن هذه الوقفة يتلخص في الكشف عن هذه المناخات المميزة ، مركزين على عالم الإبداع الشعري ، وإبراز ما لذلك من تأثير مباشر أوغير مباشر على تكوين الشخصية الفنية لشاعرنا لونيس .

### 1 - الطابع الشفوي للعمل الشعري :

إن الخاصية الأساسية المميزة للأدب الأمازيغي على غرار الآداب التي توصف عادة بالشعبية هي الشفوية ، وهي ميزة تستمد تبريرها من وضعية وواقع اللغة التي تتوسلها أجناسه للتعبير عن ذاتها ، فرغم أن اللغة الأمازيغية بمختلف لهجاتها تتوفر على نظام أبجدي عريق هو " تفيناغ " إلا أنها مورست منذ قرون كلغة شفوية بالدرجة الأولى ، ولم تتصل بالكتابة إلا عن طريق التدوين والإستنساخ بحروف غير حروفها الأصلية ، عربية كانت أم لاتينية .

ومن سلبيات الطبيعة الشفوية للأدب الأمازيغي ، كون دارسه يجد صعوبة كبرى في التأريخ له بكيفية دقيقة أو الجزم بخلاصات حول قضاياه المختلفة ، خاصة عندما يتعلق الأمر بالإنتاجات القديمة المتوارثة عبر الأجيال ، والتي يضيع الكثير منها ، وما يتبقى في ذاكرة الحفظة والرواة قلما يسلم من عيوب الإنتحال والتشويه، فضلا عن ضياع مصادره الحقيقية ونوبان هوية مبدعيه في شخصية المبدع الجماعي في غالب الأحيان .

---

ولكن إذا كانت عيوب الشفوية قد مست بصفة أساسية مختلف الأجناس النثرية التي يزخر بها الأدب الأمازيغي من حكاية وأسطورة وخرافة ومثل وحكمة ولغز وأحجية ، فإن الإرث الشعري إستطاع أن يقاوم مخاطر الشفوية ، وأن يخترق القرون بأقل ضرر . ولنا في القصيدة القبائلية المثال الحي لذلك ، إذ إستطاع "الأسفرو" القبائلي أن يحافظ على طبعه الأصيل ، وأن يتخطى فعل الزمن ويواكب إستمراريته ، ولعل السر في ذلك يكمن في تقنيات النظم التي تقوم على أسس عروضية وإيقاعية تتقولب فيها الوحدات الصوتية المكونة للبيت الشعري ، مما يشع في القصيدة نغما موسيقيا ساحرا ، الشيء الذي سهل حفظها وضمن إستمراريتها وحضورها الدائم في الأذهان ، " ... أعرف في البيئة القبائلية أشخاصا يمكنهم سرد الأشعار وروايتها لمدة يوم كامل ، من دون وقوع في تكرار أو تردد"(1).

إن الشاعر القبائلي المبدع لـ " أَسَفْرُو" كان شديد الحرص على النغمة الموسيقية ، لذا نوع في نظام القوافي ، حيث جعلها مزدوجة في البيت الثنائي الأشطر، ومثلثة في البيت الثلاثي الأشطر ، ويلتزم هذا البناء الموسيقي مع بقية الأبيات المشكلة للقصيدة .

وما دمنا في صدد الحديث عن فضل الأوزان العروضية في الحفاظ على أصالة القصيدة القبائلية ، لايأس أن نقدم هذين النموذجين ، لنظهر ما يحمله هيكل الأسفرو القبائلي من تنوع موسيقي بارز.

*/ النموذج الأول :

مقطع ليوسف أوقاسي(2).

---

(1) Hanoteau , (A.) , Poésies populaires de la kabylie du Djurdjura , Imprimerie impériale , 1867 , p .v .

(2) Nacib , (Y.) , Anthologie de la poésie kabyle , Ed . Andalouses , Alger , 1993 , p . 215 .

Cebbaɣ wur nekkat uzzal ---------- al

Yecmet waggus-is ---------- is

Am-min isenden s uffal ---------- al

D win ay d letkal-is ---------- is

*/ النموذج الثاني : مقطع لسي محند أومحند(1).

Annaɣ a ṛebb 'ar kenɣiḍ ---------- iḍ

Aql ' am-min tenɣid ---------- iḍ

Yif-iyi ɕad s ṛṛaḥa ---------- ḥa

Ṣṣuṛa-w teǰǰquddur d nnfiḍ ---------- iḍ

Irekb-iyi lɣiḍ ---------- iḍ

Lhem iṭṭfi g ddbiḥa ---------- ḥa

ومن خلال هذين النموذجين يتضح أن الشعر القبائلي كان يحظى بنغم موسيقي محسوس منذ قدمه ، نغم تحدثه القافية المزدوجة ذات رويين مختلفين ، روي في صدر البيت وآخر في عجزه ( ل ، س ) × ( ل ، س ) ، وذلك في القصيدة الثنائية الأشطر ، كما يبرز هذا النغم الموسيقي أكثر تأثيرا في القصيدة الثلاثية الأشطر ، إذ نجد في البيت الواحد ثلاث قوافي ، ينتهي الشطر الأول والثاني بروي متجانس ، في حين يستقل الشطر الثالث بروي مغاير ، وهكذا يستمر الشاعر في بنائه الموسيقي مع بقية القصيدة .

وهذا التنوع الموسيقي سهل على السامع تلقي القصيدة وحفظها دون عناء ، وظلت تروى وتتناقلها الشفاه من جيل الى جيل دون أن تفقد جوهرها ومقوماتها الفنية الأصيلة .

ولكن هذا لا يعني أن " الأسفرو القبائلي " عبر الأجيال وعاصر الأزمان دون تعرض لبصمات الشفوية ، ففعلا أن " الشعر القبائلي كغيره من الأشعار في

---

(1) Boulifa , (A.S.) , Recueil de poésies kabyle , ed , Awal , Paris , Alger , 1990 , p . 102 .

المجتمعات الشفوية قد تعرض لنوع من النحل ، إذ أن النسيج الفني لبعض القصائد لم يبق على صورته الأولى ، وذلك لتغير شكل القصيدة من منطقة الى أخرى ومن راو لآخر ، وبهذا التنوع يتغير الوعاء اللغوي للمعاني ، وذلك عن طريق الحذف والإضافة "(1).

إلا أن هذا النحل لم يصب القصيدة القبائلية في جوهرها ، إذ ظلت بمضامينها خاضعة للإستمرارية والتجدد بمواكبة الأحداث والمستجدات المتتالية عبر الزمن . " ... عرف هذا الشعر تجددا مستمرا ، بل وازدهارا خاصا في مختلف فترات الركود الحضاري ، وهو الى ذلك يعاصر فترات الإزدهار ولا يموت ... بل يعرف تطورا وتجددا دائمين ، لأنه يكون المنبر الوحيد الذي يعبر به الشعب عن آماله وأفراحه وآلامه واحتجاجاته المختلفة "(2).

بالفعل فإن الشعر القبائلي قام بما عجزت عنه الأشكال التعبيرية الأخرى ، فالحكاية والمثل والحكمة رغم ما لها من قيم إجتماعية وفكرية ، فإنها عجزت عن مواكبة التطور ، ولم تخضع للإستمرارية والتجدد .

ففي كل الحالات فإن الشعر القبائلي أو الأمازيغي عموما ، إن درج على التداول ضمن إطار الثقافة ذات التقليد الشفوي ، فإنه يتسم بجوهرية المميزات اللصيقة بالتعابير الفنية والأدبية ، التي يوصف بها الشعر في الأدب المكتوب . فهذا الشعر بشفويته يعتبر إرثا شفويا فنيا لا يمكن أن ينفصل عن ثقافة المجتمع في مفهومها العام ، إذ ظل وسيظل في علاقة مستمرة مع حياة الأفراد والجماعات ، ومضامينه تساير قوانين العرف والعادة ، وتتجاوب مع الذوق العام والممارسات اليومية للأشخاص . " إن الشعر القبائلي يعبر بصدق عن حياة المجتمع ... ويمثل النتاج الفكري لحركة إجتماعية متجددة "(3).

2 - إرتباط النظم بالإنشاد الموسيقي :

هناك مسلمة تقول : " إن الشعر القبائلي مرتبط أشد الإرتباط بالغناء الى

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 47 .

(2) محمد خضر سعاد ، الأدب الجزائري المعاصر ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1967 ، ص ، 45 .

(3) Nacib , op , cit , p . 19 .

درجة لا يمكن أن ينفصل عن الأغنية الشعبية ، هذه التي تمثل بالنسبة له مدا وتكاملا "(1).

ولعل أقرب تعليل لهذا القول ، هو أن الشعر القبائلي وليد بيئة شفوية تفتقد الطابع المكتوب ، فكان لزاما على الشاعر أو الراوي المنشد البحث عن وسيلة فعالة لإبلاغ الأشعار ونشرها على أوسع نطاق ممكن وترسيخ مضامينها في ذهن المتلقي ، فكانت الوسيلة المفروضة أن يؤدي النظم في قالب موسيقي مؤثر .

والملاحظ أن هذا " الإرتباط " أدى دورا هاما في العمل التنظيمي والتنسيقي للأشعار ، كما ساعد بشكل فعال على دفع الحركة الشعرية للدخول في مختلف مجالات التعبير ، سواء في الميدان الإجتماعي أو الإقتصادي أو السياسي لحياة المجتمع ، إذ ظلت هذه " الإزدواجية " منذ زمن بعيد النمط التعبيري البارز في حركية الخطاب الفني الموجه للأفراد . " ... إن ألإنشاد الموسيقي في المجتمع القبائلي يمثل الأداة التعبيرية الصادقة عن الإنشغالات اليومية للأفراد والجماعات ، والتي تتمثل في الكفاح اليومي المستمر من أجل البقاء وإثبات الذات "(2).

فمنذ القدم كانت الطبقة العاملة من أبناء المجتمع القبائلي ، تؤدي بعض أعمالها يالإستناد الى الإنشاد الشعري بألحان مختلفة ، قصد بعث النشاط ، ودفع الملل للحفاظ على استمرارية المجهود .

فالمرأة القبائلية المعروفة بنشاطها الكثيف في ميدان العمل ، كانت تستعين بالغناء والإنشاد الشعري لأداء مختلف أنشطتها ، خاصة منها :"الحياكة ـ Azeṭṭa، رحي الحبوب ـ Tissirt bwaxxam ، عملية جني الزيتون ـ Lqweḍ u zemmur ... الى غيرها من الأنشطة الكثيرة والمتنوعة . " ... إن المرأة ( القبائلية ) شاركت مشاركة واسعة في هذا الإنتاج الشعري التلقائي المصحوب بلحن موسيقي ، قصد إنجاز نشاطاتها المتنوعة ، خاصة منها الأعمال البيتية كرحي الحبوب والحياكة...

---

(1) Nacib , (Y.) , op ,cit , p . 20 .

(2) Boulifa , ( A.S.) , op , cit , p . 70 .

(3) Hanoteau , (A.) , op , cit , p . III .

وهذا النمط من الإنشاد الشعري يعد من إبداع المرأة من حيث الألفاظ والموسيقى"(3). وعن عملية " جني الزيتون " ، قال الشاعر سليمان عازم في إحدى أشعاره المغناة، يصف جماعة من النساء القبائليات ، وهن يقمن بالعمل مع إنشاد شعري بألحان ساحرة :

| | |
|---|---|
| Slix i ṣṣut n tsekwrin | أَسْلِيغْ إِصُّوتْ نَ تْسَكْرِينْ |
| Asm ' akken i ngeddaɣ din | أَسْمَكَّنْ إِنْعَدَّاغْ ذِينْ |
| Ger at Yaɛla d bni Mensur | قَرْ آتْ يَعْلَا ذَ بْنِي مَنْصُورْ |
| Zigen ar ṭ-ṭiqbayliyin | زِيغَنْ أَرْ تِسقْبَيْلِيِينْ |
| Si cewiqen ṭ-ṭaɣṛatin | سِ شَوِقَنْ أَتَسغْرَثِينْ |
| Ar ay leqwḍen azemmur | أَرَيْلَقْضَنْ أَزَمُّورْ |

أما في أوساط المجتمع الرجالي ، فإن هذه الممارسة الشعرية الإنشادية تبرز أيضا في مجالات عدة خاصة أثناء إنجاز بعض الأعمال الفلاحية الموسمية كالزرع والحصاد ، وغيرها من النشاطات التي تستدعي هذا التحفيز .

ومن هذه الأنشطة التي تنجز بتحفيز شعري ، ما يسمى في المجتمع القبائلي "تْوزي - Tiwizi" ، وهذا نموذج لما ينشد أثناء إنجاز هذا النشاط على شكل حوار ثنائي بين صاحب الملك والمتطوعين من الفلاحين :(1)

| | |
|---|---|
| Ay iwiziwen ṛebb 'akwen iɛiwen | أَيْ إِوزِيوَنْ رَبِّي أَكَنْ إِعِوَنْ |
| Amut-aɣ tirni akka d asawen | أَرْنُوثَاغْ ثِرْنِي أَكَّ ذَاسَوَنْ |

المتطوعون :

| | |
|---|---|
| A bab n ttwizi a win cuṛaqqen | أَبَابْ نَ تْوِيزِي أَوِينْ شُرَقَّنْ |
| Teged-aɣ aḥeddur s zzit ṛqiqen | ثَيْضَاغْ أَحَدُّورْ سَ زِّيثْ رْقِيقَنْ |
| Tament d wudi teṭṭen yemṛabḍen | ثَمَنْتْ ذْ وُوذِي تَتَّنْ يَمْرَبْضَنْ |

كما أن هذه العلاقة بين النظم والإنشاد الموسيقي ، تعرف أيضا على شكل

---

(1) Hanoteau , (A.) , op , cit , p . 438 .

ممارسة وظيفية عند بعض الشعراء القدامى ، حتى أصبحت نموذجا ومميزة للأسفرو القبائلي . ولنا في أعمال " علي أوعمروش ــ ɛli ucemruc " هذا الشاعر المداح المثال الحي لهذا الإنشاد الشعري في مطلع القرن الثامن عشر ، إذ كان يجوب البلاد شرقا وغربا ، مصطحبا معه الدف " Abendayer " وملكة شعرية غزيرة مودعة في ذاكرة متوقدة ، " ... وكان على موهبة نادرة في نظم الشعر ، الى درجة أنه يبدع القصائد بصورة إرتجالية وسط الحلقة أثناء ممارسة النشاط الإنشادي "(1).

لعبت هذه الإزدواجية بين قوة الكلمة وانتظام وقع الدف دورا رئيسيا في ذيوع شهرة هذا الشاعر حتى عمت تقريبا كل مناطق بلاد القبائل ، إلا أنه أصيب في أواخر حياته بضعف في البصر فقل بذلك نشاطه ، خاصة بعد ظهور ظاهرة إنشادية جديدة في المجتمع القبائلي والمتمثلة في " إِيوُجْمِيلاَتَنْ "(2) ، التي استقطبت إهتمام حلقاته ، فأحس بهذا التغير والتحول في ذوق جمهوره فانشد مخاطبا جمعه:

| | |
|---|---|
| ɣilɛɣ tmeɣrem s lfal | غِلَغْ أَتْمَغْرَمْ سَ الْفَالْ |
| Tiwim-d aḍebbal ɛli | تِوِيمْدْ أَضَبَّالْ عْلِي |
| Mi d nekk iṭij-iw imal | مِ ذْنَكْ إِطِّيجْ إِيوْ إِمَالْ |
| Rreḥb ' aṭ-ɣɣeɣ iw akli | أَرَّحْبَ أَتَسَجَّغْ إِوَكْلِي |

ولإثبات شدة إرتباط النظم بالإنشاد الموسيقي عند هذا الشاعر ، لا بد أن نذكر هنا قصته مع الدف ، " Abendayer n cli " التي تداولتها الألسن في منطقة " قنتور "(3) مسقط رأسه ، والتي تعكس وثوق الصلة بين الشاعر وأداته الفعالة في العملية الإنشادية . ففي لقاء جمعنا بعجوز متقدمة في السن وراوية لأشعار ،

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 58 .

(2) **إيوجميلاتن** أو **إيوجملاتن** ، جماعة موسيقية متنقلة ، سود البشرة ، يمارسون الإنشاد مقابل صدقات من المحاصل الزراعية التي تعرفها المنطقة خاصة " زيت الزيتون " .

(3) **قنتور** ، من قرى عرش آث مدور يقع على بعد حوالي 6 كلم من مقر بلدية حيزر ، ولاية البويرة .

خاطبتنا في شبه تصديق كلي قائلة : " علي ناث إعمراش حين أحس بدنو أجله ، خاطب دفه مليا في نبرة حزينة تنم عن أسف دفين لهذا الفراق الحتمي ... الى درجة أن الأسر المعاصرة له ، كانت تقول أن دفه المعلق على الجدار المقابل لسرير موته ، تحرك عند اللحظة الأخيرة من تسليم الروح محدثا وقعه الإعتيادي ، وظل لمدة ثلاثة أيام ، يكرر الوقع من جديد كلما حلت اللحظة التي سلم فيها أوعمروش روحه "(1).

ومهما بلغ إحساسنا بغرابة هذه القصة ، وارتقائها الى مستوى الأسطورة ، فإننا نستنتج أن المحيط الإجتماعي الذي عاش فيه الشاعر ، قد شخص الدف وبعث فيه روحا ، وشاركه أحاسيس الحزن بعد الفراق الذي حل بينه وبين الشاعر ، وذلك عرفانا بـ " الملازمة " الوثيقة بين هذه الآداة وشاعرية أوعمروش في مختلف حفلات الإنشاد .

وفي نفس السياق لهذه الملازمة الوثيقة بين الشاعر والأداة الموسيقية ، تذكر لنا أسطورة أخرى مخاطبة الملاك لـ " سي محند أومحند " وخيره بين أمرين : " أنت غن وأنا أنظم ، أو نظم وأنا أغني " فاختار الشاعر النظم وغنى الملاك ، ويتضح لنا من مضمون هذا التخيير أيضا ، أن الذاكرة الشعبية قد ترسخ فيها هذا التصور التلقائي لضرورة المزاوجة بين النظم والغناء في الخطاب الشعري .

فإذا كانت هذه الميزة قد ثبتت بشكل واضح في الشعر القديم ، فإلى أي مدى يجسدها الشعر القبائلي الحديث والمعاصر ؟ .

إن صلة الشعر بالغناء في المجتمع القبائلي المعاصر ، قد توثقت أكثر من كل وقت مضى ، إذ ساعدت الوسائل الحديثة بمختلف أنواعها على نشر القصيدة المغناة وتطويرها . فمنذ الخمسينات تألق نجم الشاعر القبائلي الشهير " سليمان عازم " بأعماله الفنية الرائعة مثل : " أيها الجراد غادر بلادي ـ Ffeɣ ay ajṛad tamurt-iw " ، و " تجلى القمر ـ Idehr-ed waggur " ، إذ عقد علاقة مزدوجة بين

---

(1) الراوية : **العلجة أو موسى** ، عجوز من " قنتور " ، قريبة العهد بالشاعر" علي أو عمروش " ، تبلغ من العمر 98 سنة ، ولازالت حية .

الخطاب الشعري الأصيل ، والنغم الموسيقي العصري ، وأنتج بهذ العلاقة إنسجاما فنيا ساحرا بين نغمة أوتار القيثارة ، وقوة الكلمة في بناء القصيدة ، وكان لذلك صدى عميقا لدى الجمهور المتلقي . وفتح بهذا التوجه الفني عهدا جديدا أمام جيل كامل من الشباب ، فساروا حذوه ، وأبدعوا على منواله ، ولعل من أبرز هؤلاء الشعراء الناشئين الذين احتذواحذوه واتقنوالاداء الشاعر" لونيس ايت منقلات " الذي انطلق انطلاقة محتشمة في ميدان الابداع الفني ، ليصبح علي مر الزمن عملاق الشعرالقبائلي المعاصر من دون منازع . ففي اعماله يتجسد النموذج الحي لهذه الإزدواجيه ، بين رنة الوتر وقوة التصويرالشعري ، ليخلق بذلك سمفونياته الرائعة التي تطرب لها الآذان ، وتستهويها الأذواق .

فالقيثارة بالنسبة اليه تمثل الدعم المادي والمعنوي في أداء النشاط الشعري ، كما تمثل الوسيلة الإشهارية الفعالة للقصيدة في مثل هذه البيئة الشفوية ، فلا يمكن الإستغناء عنها بأية حالة من الأحوال ، فالشاعر شديد الإرتباط بهذه الأداة ، إذ قال في إحدى إستجواباته : " إني في حاجة ماسة الى هذه القيثارة للحفاظ على التوازن، ومن دونها أحس بالتعري "(1). لذا نجده أكثر من مرة يتغزل بها في أشعاره ، وقد يرتقي به الإحساس الى حد تشخيصها في صورة إمرأة معشوقة ، ويرنو اليها في تودد يفيض عشقا وغراما(2):

| | |
|---|---|
| قِيمْ ذَقْ رَبِّي إِيوْ | Qqim deg rebb'iw |
| كَّسْ إِيِي لْخِيقْ أَثِينْ حَمْلَغْ | Kkes-iyi lxiq a tin ḥemmleɣ |
| كَّسْ إِيِي أَرْفَانْ | Kkes-iyi urfan |
| قِيمْ ذَقْ رَبِّي إِيوْ | Qqim deg rebb'iw |
| حَشَى كَمِّينِي إِسَنْ إِزَمْرَنْ | Haca kemmin 'i sen-izemren |
| مِيدْ سْتَقْسَانْ | Mi d-steqsan |

ولكن كل هذا الإهتمام بالقيثارة لا يعني أن الشاعر لونيس أيت منقلات إهتم

---

(1) Entretien réalieé par S . Djamila , et B . Louiza , " Le retour " , Révue TinHinan , n° 1 , Aout 1991 , p . 6 .

(2) Yacine , (T.) , Ait Menguellet chante , Bouchène / Awal , Alger , 1990 , p . 164 .

بالنغمة الموسيقية على حساب وقع الكلمة ، بل بالعكس فإن الموسيقى مسخرة لخدمة الكلمة في كل أعماله الإبداعية ، وقد صرح بذلك حين قال : " إن الإطار الموسيقي في أعمالي الفنية يمثل الوسيلة العملية لتمكين فعل الكلمة في الأذهان ، وأن " الأسفرو " سيظل الأساس الجوهري لإهتماماتي الإبداعية (1).

ومن زاوية أخرى تثبت الممارسة الغنائية أن بعضا من الشباب لهذا الجيل أبدعوا أنغاما موسيقية عصرية ولكنهم لم يبدعوا أشعارا ، فاضطروا الى الإستعانة بقصائد غيرهم ، وعكفوا بالخصوص على الموروث الشعري القبائلي القديم ، فانتقوا منه أجمل الأشعار معنى ومبنى وصاغوها بألحانهم المبتدعة ، واكتملت بذلك " الإزودواجية " المطلوبة لأداء النشاط الإنشادي ، وساعدت هذه العملية على استحضار عدد هام من الأشعار القديمة وبسطها على آلية التداول من جديد .

ويتراءى لنا من كل ما سبق وثوق الصلة بين النظم والإنشاد الموسيقي في البيئة القبائلية منذ القدم ، فهي توأمة طبيعية يصعب فصل طرف عن الآخر ، الى حد يدفع الباحث " يوسف نسيب " ليقول : " إن التمييز أو الفصل بين الشعر والغناء في الأدب الشفوي القبائلي يعد ضربا من التكلف "(2) . ويضيف قائلا : " إنه من الصعب تنصيب تحديدات دقيقة بين ما هو شعر بكامل معاني الكلمة وما عداه في البيئة الشفوية (3). ويدعم أقواله هذه بتقديم شهادة "جاكوبسون - Jacobson " حين يقول : " إن الحدود الفاصلة بين ما هو عمل شعري وما عداه ، تعد غير ثابتة كالحدود الإقليمية الصينية "(4) .

ومهما تكن أسباب وغايات هذه التوأمة بين الشعر والغناء في الأدب الشفوي القبائلي ، فإن الأسفرو يظل قائما بكامل خصوصياته الفنية كقصيدة حية ، أبدعها شاعر يملك موهبة القول والنظم .

---

(1) Entretien , réalisé par , Cherif , Ouzani , " La tourmente paisible " , in Algerie Actualité , n° 1168 , 1988 , p . 32 .
(2) Nacib , (Y.) , Anthologie de la poésie kabyle , p . 20 .
(3) Ibid , p . 20 .
(4) Voir , Ibid , p . 21 .

## ثالثا : الشاعر والإبداع الشعري في المجتمع القبائلي :

### ا - مكانة الشاعر في البيئة الشفوية القبائلية :

من المعروف أن البيئة الشفوية تولي بالغ الأهمية للشعر والشعراء ، إذ أن النشاط الشعري يحظى باهتمام زائد ، لكونه مرآة عاكسة للجوانب الإجتماعية والفكرية لحياة الأفراد والجماعات . فالأسفرو يعد ديوان القوم المفضل لتسجيل أخباره وعاداته وتقاليده ، ومنبره الفصيح للتعبير عن عواطفه وأهوائه ، وتخليد مآثره وأمجاده .

لذا ، فإن الشاعر في المجتمع القبائلي يعد حامل لواء القوم الذي ينتمي اليه ، فهو المترجم الأمين عن إنشغالاته واهتماماته ، والحامي لقيمه ومبادئه ، خاصة أن البيئة الإجتماعية القبائلية قائمة أصلا على نظام عروشي مغذ للنزاعات والحروب، فكان لكل تقسيمة إجتماعية شاعر يردد مفاخرها ، ويحمس للحرب ، ويرغب في السلم .

فقد أورد الباحث " أ . أنوتو " في كتابه " شعر شعبي من قبائل جرجرة " نماذج شعرية تعكس إعتزاز الشاعر بانتمائه الى قومه ، ونقدم منها هذا المقتطف من مناظرة شعرية بين الشاعر " يوسف أوقاسي " من آث جناد ، والشاعر "محند أو عبد الله" من آث يراثن(1).

قال الأول موجها خطابه للخصم :

| | |
|---|---|
| نَـكّ ذَ أَجَنّـاذْ مَنْ لَصْلِ إِيوْ | Nekk d Ajennad men laṣel-iw |
| إِتسْـرُزُونْ لَعْـذُو | Ituẓun leḥdu |
| مِيَّا أَقْ رَكْبَـنْ أَرْ إِرِيـسْ | Meyya ag rekben ur iris |
| ذَ أَمّنَايْ نَتسْـعُدُو | D ammnay neṭḥudu |

ويجيب الثاني على هجوم خصمه :

| | |
|---|---|
| مَعْلُـومْ لَصْلِ إِيوْ ذَ أَيرَاثْ | Maḥlum laṣl-iw d Ayirat |

---

(1) Hanoteau , (A.) , op , cit , pp .275 - 276 .

إِقَاذْ إِلَمْذَنْ اَشَّـيعَ Igad aemden ccica

أُورْ آكْ تْسـشِهْوِيـنْ ثِفْرَاثْ Ur ak ţcehwin tifrat

مَرَ وَقْعَـنْ ذِي الْفَثْنَ Mara weqçen di lfetna

ولكن دور الشاعر القبائلي ، لايقف عند حدود هذه المهام المذكورة ، بل قد يتجاوزها ليلعب دور الريادة في التوجيه والنصح والإرشاد ، إذ أن كلمته تلقى صداها في الأوساط الإجتماعية ، وذلك ، لأن الأفراد والأقوام تعتقد بما يملك هذا الشاعر من خلفية معرفية صائبة . " ... إن الشعراء في البيئة الأمازيغية عموما ، يعدون من أرقى الطبقات عقلا ، وأرقها شعورا ، وأبعدها نظرا ، إذ أدركوا حقائق الحياة وصاغوها في أشعارهم حكما رائعة ، رسموا بها المثل العليا للمجتمع "(1).

لذا فالشاعر في المجتمع القبائلي يتبوأ مكانة عالية ، إذ يرقى الى مصاف النخبة من " إِمُوسْنَاوَنْ - Imusnawen " ، هذه الفئة القائدة لحركية المجتمع ، وأطلق عليها الباحثون تسمية " علماء الشفوية " .

فالشاعر القبائلي يعد رائدا بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، ويكفيه أن يكون المبدع " لِأَسَفْرُو Asefru " هذه التسمية التي أطلقت على القصيدة القبائلية ، والتي تحمل من الدلالات ما يكشف عن الخلفية الذهنية الناضجة للشاعر . فالأسفرو كلمة مشتقة من فعل "افْرُو - Fru " الذي من معناه : الفصل بين القضايا عند الإبهام والتعقد . كما جاء من القول " سَفْرُو - Sefru " الذي يعني : فك الإبهام أو الغموض . فالأسفرو - Asefru يقصد به : فصل القول في مسألة ، وتوضيح رؤية آنية أو مستقبلية ، أو تفسير حالة مستعصية . ومنه قولنا : " افْرُو ثَالُوفْثْ - Fru taluft " ، أو "افْرُو يَاسْ ذِي رَّايْ - Fru-y-as di ṛray " . " ... فالشعر بهذا المعنى، يخدم غاية إجتماعية مبنية على منطق ثابت وحكمة صائبة ، فالأسفرو ليس له هدف آخر غير تسليط الضوء على ما هو غامض قصد توضيحه خدمة للفرد والجماعة "(2).

---

(1) الحسين المجاهد ، " لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب " ، مجلة آفاق ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، المغرب ، ع 1 ، 1992 ، ص ، 140 .

(2) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 31 .

وهكذا يحظى الشاعر القبائلي بحضور دائم وواسع في مختلف الأنشطة التي يعرفها المجتمع ، إذ يظل بممارسته الشعرية على علاقة خطابية مباشرة مع جمهوره العريض بحيث تجمعهم مناسبات عدة وفي أماكن مختلفة كالأسواق والمقاهي .

والثابت هو أن الفئات المتلقية للأشعار من أبناء المجتمع القبائلي ، كانت على قدر رفيع من الإصغاء والإستيعاب ، فكان الشاعر لا يسمع قصائده إلا مرة واحدة ، ومما يروى عن سي محند أومحند أنه كان ينزعج حين يطلب منه إعادة مقطع أو مقاطع من شعر تم إنشاده ، فكان يجيب بعباراته القاطعة والتي تعكس جدية الفعل الشعري : " سِوَى أَغَرَّبَالْ إِقْ تْسَعَوَدَنْ - Siwa axerbal ig tcawaden " ، لذا لما تروى الأشعار في مثل هذه الحلقات ، فلابد من إنتباه وإنصات تام لبلوغ غاية الإستيعاب والحفظ .

وعن هذه الجدية في الإنشاد الشعري ، يروي يوسف نسيب قولا لأحد الشعراء هو " سي شريف " من آث بويحي " يؤكد فيه أنه لم يحدث أن أعاد إلقاء القصيدة بعد إسماعها لجمهوره المتلقي ، رغم ما يتلقاه من إلحاح "(1).

نفس الرؤية والتوجه الفني في الإنشاد الشعري نجده عند الشاعر "بلقاسم بن ضيف الله" ، حيث كتبت تسعديث ياسين قائلة : " إنه لايلقي القصيدة مرتين ، وأبدا لم يقع في تناقض "(2).

ويفهم من هذه المواقف أن الشاعر القبائلي يدرك جيدا مكانته في الأوساط الإجتماعية ، فهو على يقين أن جمهوره في تعطش بالغ لسماع أشعاره ، إذ بمجرد أن تلقى القصيدة المبدعة تلتقطها الأذهان وتتناقلها الشفاه ، وتذاع بين الناس بسرعة فائقة .

ولكن هل هذا يعني أن كل الشعراء الذين تعرفهم البيئة القبائلية يحظون جميعهم بمثل هذا القدر من الإهتمام ؟ .

---

(1) Nacib , ( Y.) , op , cit , p . 38 .

(2) Yacine , (T.) , Poésie bèrbère et identité , Bouchene / Awal , Alger , 1990 , p . 81 .

في الحقيقة أن المجتمع القبائلي لا يثني بالجميل ، ولا يعترف بالقيمة الجمالية في الإبداع الشعري ، إلا للشعراء البارزين الذين هم على قدر من الموهبة الإبداعية أمثال سي محند أومحند ومن هم على شاكلته . لذا فالمجتمع القبائلي يميز بين طائفتين من الشعراء هما :

أ ـ شعراء الرواد :

هم الشعراء المبدعون ، الذين يعود لهم الفضل في خلق القصيدة القبائلية "أسفرو" ، وهؤلاء يمثلون المرجعية الفكرية والأخلاقية لأفراد المجتمع ، وهم ـ كما أشرنا ـ يحظون بمكانة رفيعة ترقى الى مستوى طبقة " إسوسناون " نظرا لدوهم الريادي في قيادة المجتمع وتوجيهه . إذ أن عملهم الشعري يعد بمثابة رسالة شاملة تتناول بالوصف والتحليل كل القضايا والمسائل الإجتماعية البارزة ، قصد الوقوف بجوار الفرد في سرائه وضرائه .

ويصف " هـ ـ باسي ـ H . Basset " هذه الطبقة من الشعراء بقوله : " إن الأشعار الراقية لم تعد تبدع من طرف شعراء مقتدرين كما كان الحال فيما مضى "(1).

ويعني بقوله هذا ، الشعراء المبدعين في المجتمع القبائلي القديم أمثال : سي محند ، والشيخ محند أو الحسين وغيرهم من الشعراء المجهولين من الذين أبدعوا القصائد المتداولة بين الناس منذ القدم .

ولكن إذا كان " هـ ـ باسي " قد تحدث عن رواد الشعر في البيئة القبائلية القديمة ، فإن لنا في البيئة الحديثة والمعاصرة أسماء لامعة في حقل الإبداع الشعري لاتقل شأنا عن سابقيها ، رغم ما يوجد من تباين بارز بين البيئتين من حيث الأبعاد الإجتماعية والثقافية والفكرية ، إذ أن للشاعر الحديث والمعاصر فضاءات إبداعية مستحدثة فرضها المسار التطوري للمجتمع القبائلي . ولعل من أبرز الشعراء الذين تجسدت في أشعارهم هذه الرؤية الجديدة في عالم الإبداع الشعري ، الشاعرين : "سليمان عازم و لونيس أيت منقلات " اللذان يمثلان دور

---

(1) Basset , (H.), Essai sur la litterature des Bèrbères , Carbonnel , Alger , 1920 , p . 388 .

الريادة بكل معانيها في عملية الخلق الشعري في المجتمع القبائلي المعاصر . وكل واحد منهما يشكل مدرسة فنية قائمة بذاتها ، إحتذى حذوها جيل من الشباب ، ولازالت منبعا خصبا للعطاء الشعري واستمراريته . وشهرة الشاعرين تجاوزت حدود الوطن ، نظرا لشمولية الرسالة الشعرية لديهما ، فالفعل الإبداعي في أعمالهما يمثل رحلة شاقة في عالم الإنسان المعاصر ، وما يرافق ذلك من هموم وقلق وتطلعات .

وهكذا ، فإن البيئة القبائلية المعاصرة أنتجت هذا النموذج للشاعر المبدع للأسفرو ، والذي يجسد وصف الرياده بكل جداره واستحقاق .

ب ـ شعراء الإحتراف :

هم أقل قدرا من الرواد لأنهم ـ في الغالب ـ لا يبدعون أشعارهم ، بل ينتحلون من الإرث الشعري القديم ، خاصة من الأشعار المجهولة القائل ، وذلك لأداء حرف إجتماعية قصد الإرتزاق . " ... شعراء الإحتراف من ميزاتهم التجوال ، عم نشاطهم كل القرى والأرياف ، عيشهم مرتبط بما يقدم لهم من أموال وخيرات مقابل ممارستهم الشعرية ... وهذه الوظيفة تنتقل بشكل وراثي من أب لإبن ، وعادة خلال أجيال عدة "(1). فالشاعر المحترف يمثل مصدر الرزق لأسرته ، ونجاحه في ذلك متعلق بقوة شعره ومدى تأثيره في ذهن المتلقي . ولتحقيق هذا التأثير يستعين الشاعر بوسائل مساعدة على الأداء الشعري ، كالوقع الموسيقي على أدوات تقليدية ، أو كالتمثيل عن طريق الإشارة أو الحركة أو الصوت .. الى غيرها من الوسائل التي قد يهتدي اليها الشاعر المحترف لبلوغ غايته .

إلا أن نظرة المجتمع القبائلي لأمثال هؤلاء الشعراء تعد نظرة خاصة لا ترقى الى مستوى النظرة التي حظي بها شعراء الرواد ، مثلا الأسر الشريفة ترفض أن تزوج بناتها بمثل هذه الفئة من أبناء المجتمع ، إذ أن زواج الفتاة بـ " أَضَبَالْ ـ Aḍebbal " يعني مساسا بكرامة الأسرة وعزتها ، ونزولا صارخا في مرتبتها الإجتماعية .

---

(1) Hanoteau . (A.) , op , cit , p .VII .

كما أن المجتمع القبائلي يصنف هؤلاء الشعراء المحترفين الى فئتين بارزتين ، وذلك إنطلاقا من طبيعة الممارسة الشعرية لكل منهما :

*/ إمَدَّاحَنْ ، Imeddahen :

" إمَدَّاحَنْ " جمع " أمَدَّاحْ " وهو الشاعر الذي يمدح غيره من الشخصيات ذات القدر العالي في المجتمع ، وهي تسمية أخذت من غرض شعري عرف في الأدب العربي ، هو غرض " المدح " الذي يتناول فيه الشاعر مدح الخلفاء والأمراء وذوي النفوذ في الحكم والسلطة مقابل هدايا وهيبات للإرتزاق .

و" إمَدَّاحَنْ " في المجتمع القبائلي هم شعراء جوالون ، إحترفوا الإنشاد الشعري قصد الإرتزاق أيضا ، وميدانهم الوظيفي تحدده في الغالب الأسواق المعروفة خلال أيام الأسبوع ، ومضمون أشعارهم عادة ما يتمثل في الثناء بالمدح لشخصيات دينية مقدسة خاصة منها "الأولياء والصالحون" ، أو قد يتناول سيرة الأنبياء والرسل بشعر قصصي مطول .

ومن الملاحظ أن " إمداحن " غالبا ما يكون أصلهم من سلالة مرابطية ، ومن الذين أثبتوا الولاء لأسرهم وشيوخهم ، يقول يوسف نسيب : " ... وأمداح في الغالب ينتمي لأصل مرابطي ، لذا لابد أن يلعب دور الأداة المباشرة أو غير المباشرة للشيخ والأعوان "(1). ويقدم إثباتا لقوله نموذجين من شعراء الحركة المرابطية ، أولهما : الشاعر "سي شريف" من بني كوفي ، والشاعر "سي شريف" من بني دوالة ، وفي نظره أن إنتاجهما الشعري مسخر لخدمة الإيمان ، إذ تحمل مضامينه دعوة تلقائية للإمتثال بالتعاليم الإسلامية .

ولكن قد يتعدى نشاط هؤلاء الشعراء هذا الميدان الديني ، ليشمل ميادين حياتية أخرى ، وذلك مراعاة لما يتطلبه الذوق العام للمتلقي ، كأن يتعرضوا بالنقد والتحليل لبعض القضايا و المسائل اليومية التي تعيشها الأفراد . " قلنا إن إمداحن عادة ما يخضعون للذوق العام للسامع ، وذلك بتناول الإنشغالات اليومية له ، فهم يمثلون المقياس العام للمجتمع "(2).

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 47 .

(2) Ibid , p . 47

وعن هذا الدور الإجتماعي لأمداح أورد لونيس أيت منقلات وصفا ضمنيا لـه في قصيدة تحت عنوان " أمـداح " يقول فيها (1):

أهْ ، أهْ سَمَحْتْ إِيي — Uh , uh samaḥt-iyi

نَكّ ذَ أَمَدَّاحْ أرْ نَتْسَتّجِي — Nekk d ameddaḥ ur neṭsetḥi

أرْ نْحَبّسْ ذِي تِكْلِي — Ur nḥebbes di tikli

يَتّسَدّنْ تَبُورْتْ تَبّورْتْ — Yeṭṭadden tabburt tabburt

أَيَنْ يَنْوَى تّنِتَسْ أَتْيِينِي — Ayen inwa t-tidet at-yini

وهذه الفئة من الشعراء المحترفين أثبتت نشاطا واسعا ، وحضورا مميزا في البيئة القبائلية القديمة ، نظرا لاستجابة أفراد المجتمع لمضمون رسالتها الشعرية ، وهذه الرسالة التي ترتكز بصفة أساسية على الخوارق في الفعل البطولي لشخصيات دينية أو تاريخية ، الى جانب تقنيات فنية مؤثرة في ممارسة الخطاب الشعري .

*/ إِضَبَالَنْ ، Iqebbalen :

" إِضَبَالَنْ " جمع " أَضَبَالْ " وهي تسمية أطلقت على جماعة من شعراء الإحتراف ، نسبة لتلك الأداة الموسيقية المستعملة أثناء الإنشاد الشعري وهي "أطبل - Tbel" ، وهذه الأداة الموسيقية تصطحب عادة بـ "الغيظة - Lqida" لإحداث ثنائية الوقع الموسيقي الذي يحتاج اليه المنشد لأداء نشاطه الإحترافي .

وهذه الفئة من الشعراء تعد أقل قدرا وقيمة من الفئة الأولى المذكورة في نظر المجتمع القبائلي ، وذلك أن رسالتها الشعرية تعد محدودة من حيث الأبعاد المعرفية ، فمضامينها تقف في أغلبها عند حدود المدح الوصفي والإشهاري لبعض الشخصيات ، خاصة تلك التي يبرزها ميدان النشاط الإنشادي عند حفلات الزفاف في الختان ، إذ يقف الشاعر موقف المادح لأفراد الأسرة ، من عروس وعروسة ، والأولاد والوالدين ... قصد إبراز ما لهم من خصال وفضائل . "طبابلة تعرفهم ساحة الأفراح في كل منطقة من بلاد القبائل ، يمتاز إنشادهم الشعري بالخفة الراقصة ، مبتعدين بذلك عن الممارسة الجدية للأشعار"(2)

---

(1) Yacine , (T.) , op , cit , p . 222 .

(2) Hanoteau , (A.) , op ,cit , p . 7 .

TAMAZIRDIT

وهكذا ، فإن نشاط شعراء الإحتراف كان له الصدى الواسع والحضور الفعال في المجتمع القبائلي القديم ، إلا أن نشاط هؤلاء بدأ يضعف تدريجيا في العصر الحديث خاصة بعد الإستقلال ، وذلك لأسباب عدة : كالمد الإذاعي الذي وفر وسائل الترفيه والتسلية والتثقيف ، الى جانب الهجرة الفردية أو الجماعية التي عرفتها الأرياف نحو المدن .

وهناك من الباحثين من تنبأ بزوال هذا النشاط الشعري من المجتمع القبائلي عندما تختفي أسباب وجوده بعد مرور الزمن . وهذا الباحث " بوليفا ـ Boulifa " توقع هذا الزوال والإختفاء منذ مطلع هذا القرن حين قال : " إضبالن و إمداحن ، لم يكونوا شعراء إلا بعدما عايشوا صعوبات الحياة ومتطلباتها ، إنهم شعراء محترفين (مغنين) وهم على حافة الإختفاء "(1).

ونستخلص من كل ما سبق أن الشاعر يحظى بمكانة بارزة في البيئة القبائلية ، إذ ظل منذ القدم يمثل المرجعية المعرفية للأفراد والأقوام ، ويلعب دورا هاما في الحفاظ على المكونات الثقافية والفكرية للمجتع ، ويضمن إستمرارها عبر العصور.

## 2 - دور الشعر في الخطاب الشفوي :

إذا كانت تلك هي مكانه الشاعر في المجتمع القبائلي ، فما هي فعاليه البيت الشعري في الجدليه الخطابيه الشفويه ؟ .

كما أشرنا إليه سابقا ، فإن البيئه القبائلية مميزة بطابعها الشفوي ، لذا فان هذه الخصوصية تمثل العامل الأساسي لبروز الفرديات التي ترتقي الي مستويات عليا في التركيبة الاجتماعية ، والتي تلعب دورا رياديا في توجيه الجماعات وقيادتها، نظرا لما تملك من فصاحة القول ، ومنطق معرفي في الخطاب ، ويطلق علي هذه الفئة البارزة من أبناء المجتمع تسمية "إمُوسْنَاوَنْ - Imusnawen" أو "علماء الشفوية"، وذلك عرفانا بخلفيتهم الذهنية المشبعة بثقافة القوم ، فهم علي درجة عليا

---

(1) Boulifa (A.S.) , op , cit , p . 45 .

من المعرفة للأسس التنظيمية التي تقوم عليها حياة الأفراد والجماعات."...ملكتهم المعرفية توصف بالشمولية ، منطلقها التقاليد والأعراف ، وامتدادها تاريخ الأقوام وتنظيماتها ، وغاياتها الممارسة اليومية للأفراد "(1).

وهذه الفئة من "إموسناون" ميدانها الخصب لإبراز القدرات هي " ثجمعيث "(*)، إذ أن دور الريادة فيها يعود لأكثرهم خبرة وأبلغهم حكمة ، وأقواهم بيانا ، كما أن المناظرات القولية الشفوية التي تميز خطاب المجتمعين تعتمد على الأسس التوضيحية والتعليلية ، وهنا تتجلى " العبقرية " في تدعيم القول بالدليل ، وتمتين المعنى بالشاهد . فبلاغة " أَمُوسْنَاوْ ـ Amusnaw " تقاس بالكم المعرفي للأقوال المأثورة خاصة منها الأشعار ، فلا يمكن للمتحدث أن يوصف بالبليغ ، وأن يحظى بالإنصات ، ويرجح كفة المناظرات لصالحه ، إلا إذا كانت أقواله مشفوعة ومطعمة بالأشعار الراقية ، الموروثة منها أو المبدعة .

فالبيت الشعري يمثل الدعامة المعنوية والفكرية في خطاب المتحدث ، فهو بمثابة حجة إقناعية للفكرة المراد إبلاغها ، فالقول الملقح بالشعر يعتبر أنفذ من غيره ، وأكثر رسوخا في ذهن المتلقي ، لذا نجد في خطاب المتحدث بعض القوالب المتكررة والتي تعد مفاتيح إستهلالية للإستشهاد الشعري في مواقف إثباتية عدة مثل قولهم :

" ⵉⵎⵣⵡⵓⵔⴰ ⴳⴳⴰⵏ-ⴷ ⴰⵡⴰⵍ - Imezwura ǧǧan-d awal "

أو " ⴰⴽⴽⵏ ⵇⴰⵔⵏ ⵣⵉⴽ ⵏⵏⵉ - Akken qaṛen zik-nni "

أو " ⵉⴳⴳⴰⴷ ⴰⵡⴰⵍ ⵍⴼⵍⴰⵏⵉ - Iǧǧa-d awal leflani "

ونقصد بفلان أحد شعراء الرواد أمثال : سي محند أومحند وغيره . ونورد في هذا

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 29 .

(*) ثَجْمَعِيثْ : هيئة تنظيمية تتكون من عقال ، طمان ، الوكيل ، الأمين ، وهي شبه برلمان مصغر يحكم عادة تجمع سكاني في إقليم محدد من بلاد القبائل ، أنظر :

Masqueray , (E.) , Formation des cités chez les populations sédentaires de l'Algerie , Edisud la Calade , 13090 Aix-en Provence , p . 47.

الصدد نموذجا لهذا الإستشهاد الشعري في ثنايا الخطاب الشفوي ، إقتبسناه من حديث جرى في " ثَجْمَعِيثْ " بين شيوخ القرية(1) في إحدى الجلسات الإعتيادية حول موضوع إجتماعي طارىء إستعصي حله .

قال أحد المتدخلين بعد حديث طويل شرح فيه تشابك عناصر القضية وإختلاط أطرافها ، "أُرّ يَغْلِيظْ وِينْ إِسْيَنَّانْ - Ur yeɣliḍ win is-yennan " :

| | |
|---|---|
| ثَخْلَضْ ثِيرَشْثْ ذُو كَرْفَ (2) | Teɣleḍ tirect d ukerfa |
| أَكَـقِ أَيْ تْسَـيُـــوفَ | Akkag ' ay ṭ-yufa |
| أُحْشَيْشِي ذَقْ ڤَوَالْ إِيسْ | Uḥcayci deg-gwawal-is |

ثم يستمر الحديث وتشتد المناقشة ، وعند نقطة من هذا الجدال الساخن ، برزت بوادر الفشل في إيجاد الحل المطلوب ، حينها تدخل أحد الحاضرين ليدعو الجمع إلى ضرورة التروي في معالجة القضية المطروحة ، وليحفره على مواصلة السعي لبلوغ الحل المنشود قائلا :

"إِمَزْوُورَ نَّغْ أَجَّانْدْ أَوَالْ - Imezwura-nneɣ ǧǧan-d awal"

| | |
|---|---|
| أَمَنْطَـاسْ مَرَ يَحْصَـلْ (3) | Amenṭas mara yeḥṣel |
| مَ ثْجَبْضَطْ إِيدْ أَدْ يَنْصَلْ | Ma tjebḍeṭ-id ad yenṣel |
| مَ ثْجِّيطْ مَتشَ أَدْ يَكَّسْ | Ma teǧǧiṭ mac ' ad yekkes |

واستطاع المتدخل بذلك أن يستقطب إنتباه المجتمعين ، وأن يقودهم بحكمته إلى جدية البحث عن حل عادل للإشكال المطروح .

وهكذا تتجلي فعالية البيت الشعري وأهميته في تمكين الخطاب وترسيخه في ذهن المتلقي . " فالشعر القبائلي رغم كونه نتاج بيئته تتصف بالبساطة والتلقائية ، إلا أنه يحمل في طياته أبعادا تربوية وتثقيفية لا يستهان بها ، وما هذا الحضور الكثيف في جدلية الخطاب الشفوي للعام والخاص ، إلا دليل حي علي نبل رسالته الإجتماعية وعمق بنيته المعنوية والفكرية .

---

(1) قرية قنتور ، عرش آث مدور ، بلدية حيزر حاليا ، لقاء يوم : 02 جانفي 1993 .

(2) ، (3) من الأقوال المأثورة التي حفظتها الذاكرة الجماعية .

ويبرز "يوسف نسيب" هذه الميزة "التلقائية" للشعر القبائلي ، وحجيته الإقناعية في الخطاب الشفوي قائلا :"إن الشعر القبائلي ليس شعرا تأمليا بالكيفية التي يصوغ بها جدلية الفكر الميتافيزيقي و الفلسفي خدمة للحقيقة المطلقة ، بل أنه ممارسة إجتماعية ووسيلة تعليمية وتثقيفية ، ووساطة خطابية بين الأشخاص "(1).

### 3 - الإبداع الشعري في المجتمع القبائلي :

هناك العديد من النظريات والآراء تحاول أن تثبت أن النتاج الأدبي في المجتمعات الشفوية ما هو إلا نتاج جماعي ، أودع على مرور العصور في الذاكرة الجماعية للشعوب ، وفي مثل هذا الزعم إلغاء واضح لعامل الفردية والذاتية في العملية الإبداعية لمختلف الأشكال التعبيرية .

وهذا " هوق دو فارين - H . de Varine "(2) يقدم تعريفا للآداب والفنون في قالب نظرية تتضمن ثلاث دوائر " Théorie des trois cercles " ، صنف خلالها الأعمال الأدبية حسب الطبقات المبدعة لها ، وحسب الخصوصيات الفنية التي تجسدها . فراى أن الدائرة المركزية تحتوي على الآداب الراقية المدونة والتي أبدعتها موهبة ناضجة مقتدرة ، كالشعر والرواية والمسرحية والنقد ، والدائرة الثانية تحتوي على الآداب والفنون ذات مرجعية إبداعية شعبية ، إلا أنها تحظى باهتمام من طرف الطبقات الحاكمة والمسيرة ، مما يجعلها أكثر قربا من الآداب والفنون الراقية ويكسبها قدرا وقيمة جمالية خاصة . ويقدم لنا " ألف ليلة وليلة " كنموذج توضيحي لذلك ، إذ يعتقد أن هذا العمل القصصي تجاوز الحيز الشعبي ليصبح أدبا عالميا معتمدا من طرف الطبقات الإجتماعية الأكثر وعيا ونفوذا .

أما الدائرة الثالثة فتتضمن الآداب الشفوية المنتجة بطريقة تلقائية من طرف الشرائح الإجتماعية العريضة ذات الطابع الأمي ، لذا توصف هذه الآداب حسب تعبير " الحاج ملياني - Hadj Meliani " بثقافة الفقراء ، ومن خصوصيات الآداب المنتجة ضمن هذه الدائرة ، أنها تعد نتاجا جماعيا تناقلته الألسن عبر الأجيال .

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 32 .

(2) Hugues de Varine , La culture des autres , Ed , Seuil , p . 119 .

وهذه النظرية تقترب من تعريف " جينوم - Ginome " للآداب الذي يتلخص في تحديد وجهتين إبداعيتين للأعمال الفنية ، ومثل لذلك بقوله : " زهرة الحدائق ـ Fleur des jardins " مقابل " زهرة الحقول - Fleur des champs " ، هذا التعريف إعتمده " جان عمروش - J . Amrouche "(1) للتمييز بين الآداب الراقية الملقحة والمبدعة والآداب الشفوية التلقائية .

كما يؤكد " كاتب ياسين - Kateb Yacine " هذا القول القائل بجماعية الفعل الإبداعي للأعمال الأدبية في البيئة الشفوية ، حين يكتب عن حلقات التواصل الشعري في أسرة " عمروش " إذ يقول : " الثلاثة كانوا كلهم شعراء ( جان عمروش ، وأخته طاوس ، وأمه فاظمة ) ولكن الموهبة الشعرية لم تكن ملكا لهم بكيفية فردية ، لا ، لذا فالشعر عندهم ليس إبداعا ، بل هو إنبعاث لأنه عمل فني كان ملكا لشعب بكامله "(2).

وقد تجعلنا هذه الأقوال والنظريات نتساءل : هل معنى ذلك أن كل شعر تلقائي وليد بيئة شفوية يعد نتاجا جماعيا ؟ وهل يعني ذلك أيضا أن " الأسفرو " أنتجته البيئة القبائلية بهذه الصورة الجماعية ، ولم يكن من إبداع شاعر موهوب ؟ .

كما هو معروف أن كل عمل إبداعي وراءه موهبة مبدعة ، فلا يمكن بأية حال من الأحوال إلغاء الحضور الفردي في العمل الفني المبدع ، رغم أنه قد يتخذ شكلا جماعيا في التداول والإستمرار الزمني ضمن سلسة تعاقب الأجيال .

فالإبداع الشعري في المجتمع القبائلي - رغم الخصوصية الشفوية - يعد عملا فرديا وراءه موهبة وشاعرية فذة ، إذ أن الأشعار المتداولة في أوساط هذه البيئة كانت من إبداع شعراء عرفوا بقوة النظم وعمق الشاعرية . يقول "مولود معمري": " إن الأشعار الراقية تنتظر سي محند آخر "(3).

---

(1) Amrouche , (J.) , Chants bèrbères de kabylie , Tunis , 1939 , p , 47 - 48 .

(2) Kateb , (Y.) , Introduction à histoire de ma vie , Maspéro , p . 14 .

(3) Mammeri , (M.) , Evolution de la poésie kabyle , R . Africaine , 1950 , p . 146 .

ويؤكد " يوسف نسيب " هذا التوجه في العمل الإبداعي الشعري حين قال : " إن الشعر القبائلي وليد بيئة شفوية ، ولكن المبدعين لتلك الأشعار كانوا كلهم أفرادا يملكون موهبة القول الشعري ، ويجيدون التحكم في آليات القصيدة " أسفرو" (1). ويثبت صدق قوله بشاعرية " سي محند أومحند " الذي يمثل في نظره ذلك " النجم الساطع في آفاق الإبداع الشعري القديم ، والذي إستطاع تطويع الكلمة للتعبير عما لا يعبر عنه "(2) . كما ارتقى بشاعرية هذا الشاعر الى مصاف شعراء للأدب المكتوب أمثال : " فرلان - Verlaine " و " أبي نواس " ، إذ أجرى دراسة مقارنة بينهم قصد إستخلاص ما يجمعهم من نقاط تقاطع في ميدان الخلق الشعري .

وفي نفس السياق يثبت " بوليفا - Boulifa " فردية الإبداع الشعري خاصة عند شعراء "الرواد" ، إذ يرى أن هؤلاء لا يتاجرون بأشعارهم ولا يرضون لها التدنيس ، حيث يقول عن سي محند : " إنه لا يتكلف في أعماله الفنية ولا يتاجر بأشعاره "(3).

وانطلاقا من هذا القول ، يمكن لنا فتح قوسين صغيرين لنتساءل عن الفعالية الإبداعية الشعريةعند شعراء الإحتراف أمثال: "إمداحن" و "إضبالن" خاصة أن "بوليفا" ركز في قوله على الشعراء "الرواد" وأسند إليهم فعل الإبداع الشعري بصفة أساسية .

وبناء علي ما سبق ذكره ، فإن هذه الفئة من الشعراء لا تملك موهبة القول الشعري ، حتى وإن توفرت ، فإنها غير مصقلة ، فالعملية الإبداعية عندهم عبارة عن خليط مركب من إقتباسات وإنتحال من الإرث الشعري القديم .

وهذا أحد شعراء الإحتراف "سي شريف أمداح " يروي تقنيته في النظم قائلا : "أختارفي البداية موضوعا حيويا له صدى في الأوساط الإجتماعية ، ثم أبدأ التفكير

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 45 .

(2) Ibid , p . 45 .

(3) Boulifa , (A.S.) , op , cit , p . 45 .

فيه بجمع كل الألفاظ والعبارات التي لها صلة بالموضوع المختار ، وقد أمكث ليالي في هضم المادة وترتيبها ، لأتي أخيرا لإخراجها على شكل أبيات شعرية"(1).

وما يلاحظ أن روح الإبداع التلقائية تكاد أن تنعدم عند أمثال هؤلاء الشعراء ، ليحل محلها منطق التكلف والصنعة في الخلق الشعري ، وهذا خلافا لما اتصف به "الرواد" من قوة في الموهبة وصدق الأداء . ورغم هذا ، فلا يمكن أن نصف العمل الشعري عند هذه الفئة المحترفة بنتاج جماعي ، إذ أن قدرا من الذاتية يتجلي لنا بوضوح في نشاطهم الإبداعي .

ففي كل الأحوال ، فإن الفكرة القائلة بالنتاج الجماعي للشعر في البيئة الشفوية ، لا يمكن التسليم بها ، فحتي تلك الأعمال المودعة في الذاكرة الجماعية ، كانت يوما ما عملا فرديا ناتجا عن موهبة شاعر مجهول . لذا فإن وراء كل فعل إبداعي ذاتية مبدعة ، ولعل ذلك ما أراد إثباته "كوهلر P. Kohler" حين قال : " لا أحد يدرك ما يمكن أن يكون العمل الفني النابع عن ذات مبدعة أو الصادر عن الشعب، مثل الضباب المتراكم فوق المستنقع ... لابد من يد صانعة"(2).

وإذا عدنا إلي العملية الإبداعية الشعرية في المجتمع القبائلي وحاولنا الكشف عن خصوصيتها ، فإننا نجدها لا تبتعد كثيرا عما هو معروف في الآداب العالمية سواء منها المكتوبة أو الشفوية ، إذ ترتكز جميعها علي مصدر مشترك يتمثل في "الموهبة " ، هذه التي عرفت تفسيرات متشعبة في مسار الإبداعات الأدبية خاصة منها الأشعار ، إذ سار الإعتقاد بـ " شياطين الشعر" أو " الأرواح الخفية " أو " الملاك السماوي " كقوة غيبية فاعلة تحرك مشاعر الخلق الشعري عند الشعراء .

ومثل هذه التفسيرات للخلفية الإبداعية الشعرية ، ترسخت بشكل عفوي في ذهنية المجتمع القبائلي ، وذلك إستنادا إلي دعم عقائدي يقر الإيمان بقوي ميتافيزيقية فاعلة توجه الأفعال و تخصب الأقوال ، وتولد سحر الجمال في

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 46 .

(2) Kkohler , (P.) , le problème de la poésie populaire , p . 4 .

الأشياء ، و ما القصيدة " أسفرو " إلا وجه من أوجه الجمال القولي ولدته قريحة ملقحة بفاعلية غيبية .

وهذا الإعتقاد كان له الحضور البارز في المجتمع القبائلي منذ القدم ، إذ عادة ما تفسر الأعمال الشعرية الراقية بهذا التفسير الغيبي(*) . ولنا في عمالقة الشعر أمثلة حية علي ذلك ، فإذا أخذنا "سي محند أومحند" كنموذج لشاعرية مبدعة في البيئة القبائليةالقديمة ، نجد أن هذا الشاعر قد نسجت حوله أقاويل عدة تحاول أن تفسر منابع الفعل الشعري لديه . ومما يروى عنه أن "ملاكا" سماويا تراءى له وخاطبه "Iluɣa-t-id Imelk " وخيره بين أمرين :

أنت غني ، وأنا أنظم — Kečč cnu nekk ad ssefruɣ

أو نظم وأنا أغني — Neɣ ssefru nekk ad cnuɣ

فإختار الشاعرالنظم ، وظل مفعوم الملاك حاضرا فيما تشعه أشعاره من موسيقى ساحرة مؤثرة ، وقد أثبتت الدراسات لأشعار "سي محند أومحند" هذه الإزدواجية بين إحكام في النظم وإشاعة لنغم موسيقي خفي ، "فلهذا لا نتعجب إن وجدنا "أسفرو" الذي تعرفه جرجرة علي لسان الشاعر سي محند أومحند في غاية من الدقة وزنا وموسيقى ، إذ أن نظمه من شاعر عبقري وموسيقاه من ملاك"(1).

وفي العصر الحديث ظل هذا الإعتقاد سائدا ، إذ فسرت بلاغة التصوير الشعري عند بعض الشعراء ، بحضور هذه العوالم المخفية بفاعليتها النادرة في حركية النشاط الإبداعي . فحسب الأسطورة المتداولة في الأوساط الإجتماعية ، فإن للشاعر "سليمان عازم" قصة أخرى مع الملاك Lmelk . وهذه "وردية لعسارة Werdiya leɛmara" أخت الشاعر- تروي تفاصيل تلك القصة قائلة : " ذاد سليمان إبن فلاح من بيئة قروية ، كان راعيا للغنم منذ طفولته ، وبدأ العمل الفلاحي وهوإبن الحادية عشر من عمره ... وذات يوم بينما هو عائد من الحقل وإذا بشيخ يحمل لحية بيضاء مسترسلة يظهر أمامه بشكل مفاجئ ، ظن في بادئ الأمر

---

(*) أنظر رأي الشاعر لونيس أيت منقلات في هذا الموضوع، س/4 ، من الإستجواب، " لقاء مع الشاعر ".

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 39 .

أنه أحد شيوخ القرية ، ولما تفرس في وجهه أدرك أنه أمام مخلوق غريب لم يسبق له أن رآه ، وإذ به يخاطب ذاد "سليمان" ويقول له : "سيكون لك شأن عظيم في مستقبل حياتك ، ولكنك مجبر علي أخذ القرار هذا اليوم . فخيره بين أمرين:

أن تتفتح بصيرتك — Ččaṛ lbeṣṛ-ik

أو أن ينعم بيتك — neɣ čča axxam-ik

فاختار أخي الشرط الأول ، فكان شاعرا عبقريا ، ولكنه لم يفلح في حياته الزوجية، إذ توفي ولم يخلف أولادا " Yemmut d amengur "(1).

ويتضح من مثل هذا التصور ، أن المجتمع القبائلي يؤمن بفعل وفعالية الموهبة في خلق الأشعار الراقية ، فالعبقرية - كما تجلى - تغذيها القوى الخفية التي تتراءى في هيئة ملاك قادم من عوالم بعيدة ، يكسب الأشعار المبدعة خلودا زمنيا وجمالا ساحرا . " إن العبقرية هيبة إلهية ، لذا فإن شعراء الرواد ( سي محند وسليمان عازم) لم يتأثر بفعل السنين ، وظل ، وسيظل يحافظ على جميع مكوناته الجمالية و المعنوية علي مر العصور "(2).

وإذا أتينا إلي شاعرية " لونيس أيت منقلات " ، وبحثنا عن المرجعية الإبداعية في أعماله الفنية ، نجد أن ذلك التصور الماورائي في الخلق الشعري الذي وصفت به الأشعار الراقية ، قد كان له الحضور في ذهنية الأطراف المتلقية لمختلف إبدعاته.

وهذه عجوزمن البيئة القبائلية المعاصرة ، طرح عليها سؤال عن مدى تجاوبها مع الأجواء الشعرية للونيس ، وعن رأيها في شاعريته ، فأجابت بكل عفوية وتلقائية مؤكدة الدعم الغيبي في مساره الفني قائلة : " أقواله خارقة ، وأغانيه ساحرة ... إنه ليس المبدع لأشعاره ، بل أن روحا خفية تسكنه "(3).

وهذا القول بكل عفويته وتلقائيته ، يظهرمن جديد رسوخ الإعتقاد بالقوى الغيبية

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 39 .

(2) Ibid , p . 39 .

(3) Entrtien réalisé par , Cherif Ouzani , " La tourmente paisible " , in Algerie Actualité , p . 32 .

الكامنة وراء كل عمل شعرى ساحر ، وأن الموهبة الخصبة تعد هبة مميزة آتية من عوالم خفية .

ثم أن الشاعر " لونيس" نفسه يؤمن إيمانا كليا بالموهبة ، التي تمثل بالنسبة له العصب النابض في حركية نظم الأشعار(*) . وفي إستجواب أجرته معه مجلة " تنين هنان Tin Hinan" صرح قائلا:"...أقول إني أؤمن إيمانا قطعيا بالموهبة ، فليس بيدي نظم القصائد ، الإلهام يأتيني من غير موعد ، وبدون شرط يذكر ، فأنا لا أشاطر غيرى قولهم بضرورة توفر شروط الإبداع كالهدوء أو الظلمة ... بل قد أبدع و أنا في مدينة صاخبة ، أو في قرية هادئة ، أو داخل قطار يسير ... يكفي أن أحس برغبة في الكتابة "(1).

ويؤكد هذه الفكرة في إستجوابات عدة أجرتها معه مختلف الصحف والمجلات ، فهو في كل مرة يركز علي الموهبة كشرط جوهري في العملية الإبداعية الشعرية، إذ أنه يرفض كل عمل شعري إرتجالي ، أو كان وليد تخطيط أو تصميم . "... أعمالي لا أخطط لها ، عندما تأتي ، تأتي في صورتها التلقائية بين ليلة وأخرى "(2). كما يرفض الصنعة و التكلف ، إذ يرى فيهما تعرية للقصيدة من رونقها الفني ، حيث تصبح بتلك العملية جثة هامدة فاقدة للروح "... أريد أن يعلم الجمهور المتلقي أني لا أصنع أشعارا بل أبدعها ... فالقصيدة عندي أريدها حية تتنفس"(3).

وهكذا يتضح لنا من كل ما سبق ، أن العملية الإبداعية الشعرية في البيئة القبائلية الشفوية - رغم تعدد الآراء - قائمة أصلا على الموهبة بكل تفسيراتها التلقائية ، هذه التي كانت وستظل وقودا أساسيا مغذيا لحركية الفعل الشعري عند الشاعر القبائلي الذي أنتج تلك الأشعار الراقية " إِسَفُرَا - Isefra " المجسدة لكامل المقومات الفنية ، التي يوصف بها الإنتاج الشعري في الآداب المكتوبة .

---

(*) أنظر الملحق ، ص/2 ، من الإستجواب " لقاء مع الشاعر " .

(1) Entrtien réalisé par , S. Djamila , et B. Louiza , " Le retoure " , in révue Tin Hinan , p . 6 .

(2) أحمد أيت وعلي ، " القوة الهادئة " ، جريدة المساء ، ليوم : 31 مارس 1991 ، ص ، 15 .

(3) Cherif Ouzani , op , cit , , p. 32 .

رابعا : أهم أغراض الشعر القبائلي وموضوعاته :

رغبة في استكمال ما أمكن من العناصر الأساسية للخلفية الإجتماعية والثقافية لبيئة الشاعر لونيس أيت منقلات ، ارتأينا أن نسلط الضوء على أهم الأغراض والموضوعات التي تناولها الشعر القبائلي منذ القدم ، إيمانا منا بفاعلية المضمون الشعري في توجيه الباحث الى مواطن الكشف عن جوهر الكينونة الحياتية للأمم ، والأخذ بيده للغوص الى أعماق التركيبة الإجتماعية قصد استنباط مختلف الأحكام والقيم التي تمثل الأسس الحضارية والمعرفية لحياة الشعوب . كما قد يتسنى لنا بذلك تحديد مجال الحقل الإبداعي في أعمال لونيس الشعرية ، وإبراز ما تحمل من بصمات تراثية كان لها الوقع في توجيه مساره الفني ، وإكسابه صبغة فنية مميزة .

ونشير الى أننا على إدراك تام بأهمية هذا الموضوع وشساعة أطرافه ، والذي قد يصلح أن يشكل محور بحث منفرد ، لذا سنحاول تجنب التفاصيل والجزئيات التي من شأنها أن تحيدنا عن صلب غايتنا ، ونركز بصفة أساسية على المنطلقات الفكرية والمعرفية المجسدة بشكل أو بآخر في مضامين تلك الأشعار ، والتي تقدم لنا زاوية نفوذ الى عمق التركيبة الإجتماعية للبيئة القبائلية ، وتساعدنا على فهم القوانين والقيم الكامنة وراء تحريك دواليب ذلك المجتمع التقليدي ، والتي ظلت المنهل الرئيسي لإبداعات الشعراء على مر الأجيال وتعاقبها في سلم التسلسل الزمني .

(*) الشعر القديم :

ونقصد بالشعر القديم ذلك الإرث الشعري الذي بلغنا عن البيئة القبائلية القديمة ، إبتداء من أقدم نص سكنتنا به الدراسات القليلة المنجزة في ميدان الشعر القبائلي(1) ، أو ما استطاعت أن تحتفظ به الذاكرة الجماعية للمجتمع ، وصولا إلى نهاية القرن التاسع عشر ، أو بمعنى آخر ذلك الشعر الذي أنتجته البيئة القبائلية في الفترة "المحندية"(2) وما قبلها .

---

(1) يؤرخ الباحثون لأقدم دراسة أنجزت في ميدان الشعر القبائلي بعمل " أ . أونو " المذكور سابقا .

(2) نسبة الى الشاعر " سي محند أومحند " أشهر شاعر أنتجته البيئة القبائلية القديمة ، والمتوفي سنة 1906.

وشعر هذه الفترة مميز بطابع خاص من حيث الشكل والمضمون ، إذ يعد مرآة صادقة للبيئة التي أنتجته ، لذا فإن الموضوعات والأغراض المتناولة من طرف الشعراء تعد رصدا مفصلا لكل الإنشغالات اليومية والممارسات الحياتية القائمة بين الأفراد والجماعات ، ذلك ما سيتضح لنا من خلال بعض الموضوعات التي تمكننا من إستخلاصها من ثنايا القصيدة القديمة .

(1) الحروب والنزاعات القبلية :

من المعروف أن المجتمع القبائلي القديم مميز بتركيبة سوسيولوجية خاصة ، إذ كان خاضعا في مجمله لنظام قبلي قائم علي العرف ، "إذ كانت تتقاسمه مجموعة من الكونفدراليات المتحدة حينا والمتنافرة أحيانا أخرى"(1) . وضمن الكونفدرالية الواحدة تنضوي مجموعات من القبائل التي تختلف قوة وضعفا ، يسيرها عامل الصراع والنزاع حفاظا علي ملكيتها أو دفاعا علي عزتها وشرفها ، وقد يبلغ هذا النزاع مستوى الأفراد والأسر ، وهنا يظهر مبدأ "الإنصهار والإنشطار - fussion × fusion" الذي ضمنه الباحث "أ. قلنر E. Gellner" في نظريته التقطيعية في دراسة المجتمع الأمازيغي القديم ، إذ يرى أن تركيبة هذا المجتمع التقليدي يغذيها عامل الصراع ، هذا العامل الذي يمثل العصب الحساس في بعث ديناميكية التعامل بين الأفراد والجماعات في ظل هذا النظام القبلي ، ويصف مفعول هذا النزاع وفعاليته بسرد القول السائر والمستخلص من مثل هذه الأنظمة القبلية القائمة على العرف: " أنا ضد أخي ، أخي وأنا ضدالأعمام ، الأخوة والأعمام وأنا في مواجهة العالم "(2).

وهذا النزاع القبلي في الغالب ينتهي بحروب أهلية فتاكة ، قد تحصد آلافا من الأرواح ، وتسبب إتلافا مجهودات ضخمة في ميادين مختلفة ، كما تورث الأحقاد التي لاتنطفئ شظاياها لمدة أعوام طوال .

لذا فمن الموضوعات الأساسية التي تناولها الشعر القديم بكثير من الإهتمام

---

(1) Voir , Hanoteau , Letourneux , (A.) , La kabylie et les cotumes kabyles .

(2) Voir , Gellner , (E.), Saints of the atlas .

والتفصيل ، موضوع الحرب ، الذي يكشف عن ذلك الغليان الثوري الذي عاشته المنطقة وقتئذ ، والذي أكسب الحس الفردي والجماعي حبا عظيما للحرية وتمسكا عميقا بشرف القبيلة وعزتها . " موضوعات الحرب المتناولة قديما تبين أن المجتمع القبائلي للقرن السابع عشر كان علي درجة من الغليان الثوري ... هذه الحقيقة التاريخية خلفت وراءها حبا للحرية وتمسكا بشرف القبيلة"(1). فأغلبية الأشعار القديمة ، تحمل في طياتها تعظيما وتقديسا للقبائل ذات الصيت المسموع والوقع النافذ في ميدان القتال ، وتحقيرا شديدا للقبائل المتخاذلة والمخفوضة الراية في ساحة الإقدام والشجاعة ، ومن هنا يفهم سر الإعتزاز المبالغ عند ميلاد الذكر ، لأنه ببساطة يمثل عامل من عوامل الإنتاج ، ومصدر قوة للدفاع عن شرف الأسرة وعزة القبيلة .

فالبطولة والشجاعة والإقدام في ميدان الوغي ، يمثل المقياس العادل للحكم بالقوة أو الضعف علي القبائل المتصارعة والمتحاربة .

والأشعار التي تناولت هذا الموضوع عديدة ومتنوعة ، لابأس أن نورد هنا نموذجا شعريا يثبت مثل هذا الإعتزاز بالفعل البطولي .

يقول الشاعر"محمد سعيد ناث لحاج" من "آثْ بُوذْرَارْ" معظما شأن قبيلته ، التي يرى فيها الرمز الناطق بالبطولات(2):

| | |
|---|---|
| آثْ بُـوذْرَارْ جَـمِـلِـي | At Budrar ǧamili |
| سَقْ آثْ عْلِي أَرْآثْ وَعْبَانْ | Seg at ɛli ar at waɛban |
| وَرْ نَـتَّـسَـقَّـاذْ مَ نَـغْـلِـي | Wer net-ṭaggad ma neɣli |
| نَـنْـغَ نَـمُّـوتْ كُلْ مْكَـانْ | Neɣa nemmut kul mkan |

في حين نجد الشاعر نفسه يتوجه بقصيدة أخرى مطولة إلي قبيلةالخصم من " آثْ وَاسِيفْ " فيجردها من كل فعل بطولي ، ويرى أن أفراد تلك القبيلة لايصلحون لمثل هذه المواقف ، إذ أن حضورهم في ميدان المعارك مقتصر على

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 49 .

(2) Hanoteau , (A.) , op , cit , p . 170 .

حمل نعش الأموات ، تلك هي حرفتهم المفضلة(3):

| | |
|---|---|
| نَكْ قَصْـذَغْ سِ إِيلَحْكَّاشْ | Nek qesdeɣ s 'ibelḥekkac |
| آثْ أَرْبَـاحْ ثَـدَّارْثْ نَّسَنْ | At Rbeh taddart nnsen |
| غَاسْ تَّسُرَارْ يَرْ ثَخْنَفْيَاشْ | Ɣas ʃʃurar ger texnefyaç |
| لَعْمَرْغْلِينْ سَقْ فَـسَّنْ نَّسَنْ | Leɛmeṛ ɣlin seg fassen nnsen |
| رَضَاغْ ثَنْ إِيْ بِبِي نَنْعَـاشْ | Ruḍaɣ-ten ig bibi n nnɛac |
| سَّنَنْ آسْ أَذَ آكْ ثْسَيْسَـنْ | Ssenn-as ad ak tsegsen |

ومن هذا ، يتضح لنا أن المجتمع القبـائلي القديم ، كـان علـي تـأهب دائم لخـوض المعـارك حتـي أصبـح الحس الثـوري والنضـالي جزء لايتجزأ مـن حيـاة الفـرد والقبيلة . ولكن الملاحظ ، أن هذا النزاع والصراع بين القبـائل قد يخمد ويتحـول إلي اتحاد ، إذا ما تعرضت المنطقـة لخطـر أجنبـي ، ذلك مـا ثبت بـالفعل عندمـا اخترق النفوذ التركي بعض أطراف المجتمع القبائلي ، كما ثبتت هذه الوحدة بشكل أعم في فترة المستعمر الفرنسي . وما تجدر الإشارة إليه هو أن الغزو العثماني لم يحدث وقعا مؤثرا علي منطقة القبائل مثلما أحدثه الغزو الفرنسـي ، ولعل السبب الرئيسي في ذلك يكمن في هدف الغزو نفسه ، إذ أن مـا كـان يهدف إليـه الأتراك هـو الجـانب المـادي المتمثـل فـي الضرائـب ، أمـا مـا كـان يهدف إليـه المستعمر الفرنسي هو أبعد من ذلك بكثير ، فغايته ، الشخصية الوطنيـة بكـل مـا تحمـل من مقومات ثقافية وحضارية ، وقد أورد " يوسـف نسيب " مقارنـة موجـزة للفترتين ومالهما من تأثير علي منطقة القبائل في كتابه الأخير عن الشعر القبائلي(2).

إن الشاعر القبائلي في هذه الفترة الإستعمارية ـ خاصـة منها الفرنسية ـ كـان شديد التأثر بما يحدث حوله من مأساة ، إذ عايش الأحداث المختلفـة بكـل عواطفـه وجوارحه ، فعبر عن ذلك تعبيرا أمينا بأشعار غزيرة ومتنوعة ترقـى بمضامينيهـا إلي مستوى الوصف الدقيق لمشاهد الحرب المختلفة ، إلي درجة أن الـدارس لتلـك الأشعار يستطيع أن يعايش الوقع الإستعماري على منطقة القبائل من جديد .

---

(1) Hanoteau , (A.) , op cit , p . 182 .

(2) voir , Nacib , (Y.) , Anthologie de la poésie kabyle , p . 64 .

فموضوع الحرب الذي تناولته القصدة في هذه الفترة ، يقدم صورا حية تعكس بجلاء ثقل وطأة المستعمر ، وتفصح عن ذلك التمزق العميق الذي أصاب كيان الفرد القبائلي ، " ... والشعر الذي تناول موضوع الحرب يعد أكثر قوة وتبرما ، خاصة عند التعرض لما أصاب الحياة الإجتماعية من خرق وانتهاك"(1).

وقد أورد الباحث " أ. أنوتو - A . Hanoteau " في كتابه " شعر شعبي من قبائل جرجرة " حشدا هائلا من الأشعار تعد بمثابة تأريخ أمين لفترة تغلغل المستعمر الفرنسي في منطقة القبائل ، والملاحظ أن أغلبية تلك الأشعار تناولت موضوع الحرب بكثير من التفصيل ، إذ نقلت مختلف الوقائع التي حدثت بالمنطقة كالغزوات والحملات التي قامت بها الجيوش الفرنسية وما قابلها من قوة تمردية رافضة على شكل انتفاضات شعبية واسعة .

وسنقدم فيما يلي بعض النماذج من شعر تلك الفترة لندعم ما سبق أن أشرنا إليه ، ولنبين أن الشاعر القبائلي قد تناول موضوع الحرب بجدية إبداعية فأجاد الوصف والنقل .

النموذج الأول مقتطف من قصيدة طويلة للشاعر " الحاج عمر ولحاج " من " إمشدالن " تناول فيها وصف سقوط الجزائر البيضاء على أيدي المستعمر الفرنسي في الفترة الأولى من الغزو سنة 1830 إذ يقول(2):

| | |
|---|---|
| ɣef ' asmi id iffeɣ uqerṣan | غَفْ أَسْمِي إِدْ إِفَّغْ أَقَرْصَانْ |
| Afransis iqwan | أَفْرَنْسِيسْ إِقْوَانْ |
| Ihecd-ed leğnus-ines | إِحَشْذَدْ لَجْنُوسْ إِنَسْ |
| Tura haten ɣazben s ' ignan | ثُرَ هَاثَنْ عَزْبِنْ سِ إِغْنَانْ |
| Ldzayer tucbiḥt tekkes | لْزَايَرْ ثُشْبِيحْثْ ثَكَّسْ |

أما النموذج الثاني فهو مقتبس من قصيدة تتألف من (24) بيتا ، وهي للشاعر : "سي محمد سعيد أو سيد علي أو عبد الله" من آث مليكش ، يصف فيها انتفاضة

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 64 .

(2) Hanoteau , (A.) , op , cit , p . 3 .

شعبية حدثت في "آثْ بُوَوَادُو" ضد النفوذ الفرنسي في المنطقة وذلك ما بين 30 سبتمبر و 4 أكتوبر من عام 1856م ، ومضمونها يعكس صورة صاخبة بحركية وقع الأحداث ، وما أبداه أبناء " آثْ بُوَوَادُو " من شجاعة واستبسال في ميدان المعركة ، ومنها ما يلي(1):

| | |
|---|---|
| لَعْلَامْ إِدْ إِشُودْ وُقْبِيحْ | Laɛlam id icud wuqbiḥ |
| أَفْرَنْسِيسْ اَنِّي أَكَّذَابْ | Afransis nni akkedab |
| يَعْنَ أَبُوَوَادُو سَ أَزْضِيحْ | Yeɛna a Buwadu s zḍiḥ |
| إِغِيلْ مَسْكِينْ ذَاغْ أَنْطَابْ | Iɣil meskin daɣ n ṭab |
| أَبُوَوَادُو مِيدْ إِتِسِنْطِيحْ | A buwadu mi-d iṯ-ṯinṭiḥ |
| ثَمْنَعَارْ سِ الْبَابْ غَ الْبَابْ | Temnaɛaṛ si lbab ɣel bab |
| ذَ أَفْرَنْسِيسْ أَذْ إِطِيحْ | D afransis ad iṭiḥ |
| أَذْ فَلَاغْ صُدَّنْ لَكْلَابْ | Ad fellaɣ ṣudden leklab |

والنموذج الثالث مأخوذ من قصيدة أخرى لنفس الشاعر ، تبلغ 79 بيتا ، ثنائية الأشطر ومتنوعة القوافي تبعا لتنوع المقاطع ، تعرض فيها بوصف دقيق لإحدى غزوات المستعمر الفرنسي ، وهي غزو " المارشال بيجو - Maréchal Bugeaud " الذي انطلق في شهر ماي من عام 1847م على رأس كتيبة تتألف من سبعة آلاف رجل من العاصمة متجها الى مدينة بجاية ، مرورا ببرج البويرة ، ولما بلغ "واد الساحل" يوم 15 ماي تعرضت كتيبته لهجوم من طرف قبيلة " آث عباس " التي كانت يومئذ في عز قوتها ووحدتها . إستمرت المواجهة لمدة يومين كاملين إنتهت بانتصار المارشال ، وتعرضت المنطقة إثر هذا الإنهزام لحرق وانتهاك وسطو بطريقة همجية رهيبة . وفي القصيدة الكثير من التفاصيل عن الحدث ومنها إقتبسنا ما يلي(2):

| | |
|---|---|
| أَثْ إِكَشْمَغْدْ أُفْضُلِي | Aṯa Ikecmaɣ-d ufḍuli |

---

(1) Hanoteau , (A.) , op . cit , p . 117 .

(2) Ibid , p . 28 .

| | |
|---|---|
| Marican bu ddin n nḥas | مَرِشَانْ بُو ادِّينْ نَ نْحَاسْ |
| Ccer deg-wudem ur yelli | شْعَرْ ذقْ أذَمْ أرْ يَلِّي |
| Lhib ' amzun d axilas | الْهِيبَ أمْزُونْ ذَ أغِيلاَسْ |
| yeǧǧa tamurt d lxali | يَجَّ ثَمُورْثْ ذَ الْخَالِي |
| Yessaɣ imedden lweswas | يَسَاغْ إمَدَّنْ الْوَسْوَاسْ |

ونختتم حديثنا عن موضوع الحرب بتقديم هذا المقتطف الشعري من قصيدة للشاعر المذكور سالفا " الحاج عمر ولحاج " يصف فيه نوعية السلاح المستعمل في المعارك يومئذ ، والذي يعد في معظمه غريبا عن المجتمع القبائلي ، إذ لم يسبق له أن واجه مثل ذلك السلاح الفتاك ، فالمدافع والقنابل وغيرها من الوسائل الحربية المستحدثة ألحقت بالقبائل المحاربة أضرارا جسيمة ، وزرعت الرعب والخوف في الأوساط الشعبية ، وقد أحس الشاعر بذلك فأنشد"(1):

| | |
|---|---|
| Lmedfeɛ lad yezzuɣur | الْمَدْفَعْ لَدْ يَزُّغُوزْ |
| Yesna-s umekkfur | يَسْنَ اَسْ أمَكَّفُورْ |
| Mi yewwet ad yesbek leɣmam | مِ يَوثْ أذْ يَسْبَكْ لَغْمَامْ |
| Ass n ssebt tɛedda ṭṭhur | أسَّ نَ سَّبْثْ ثْعَدَّ اطْهُورْ |
| s lbumba welkur | سَ الْبُومْبَ وَ الْكُورْ |
| Mebɛid ay d yeɣli ṭṭlam | مَبْعِيذْ أيْ دْيَغْلِي اطْلاَمْ |

ومن خلال هذه النماذج المقدمة يتضح أن موضوع الحرب بكل مكوناته وخلفياته حظي باهتمام بالغ من طرف شعراء تلك الفترة ، إذ تناولوه بشكل غزير وكثيف ، ولعل السر في ذلك أن الحروب أحدثت وقعا أليما على حياة الأفراد والمجتمعات ، لما حصدته من أرواح ، وما ألحقته من تلف في الخيرات والممتلكات .

(2) قيم المجتمع ومبادئه :

والى جانب موضوع الحرب ، فإن الشعر القبائلي القديم قد عالج معالجة دقيقة كل القيم والمبادئ التي عرفها المجتمع منذ أقدم عهوده ، والتي تمثل الإطار

---

(1) Hanoteau , (A.) , op , cit , p . 8 .

الأخلاقي والتربوي في النسيج التعاملي والحياتي للأفراد والجماعات ، إذ وجد فيها الشاعر مادة خامة وغزيرة ساعدته على تفجير طاقته الإبداعية .

وهذه القيم والمبادئ في صورتها الكاملة والمجملة تكون جوهر الدلالة الفكرية والروحية للفظة " ثَقْبَيْلِيتْ ـ Taqbaylit " ، هذه اللفظة كثر استعمالها وتداولها في الأوساط الإجتماعية المختلفة .

فهذا المصطلح الإجتماعي تنضوي تحته مجموعة هائلة من القيم والمبادئ التي تعتبر بمثابة العصب النابض لحياة الأمة بكاملها ، " فقبائلية القبائلي ـ Taqbaylit bwaqbayli " لا تعني فقط اللغة كما ساد الإعتقاد ، بل هي أشمل من ذلك بكثير ، فهي تعني بلفظ مختصر الخلق العظيم والسلوك القويم المبنيان على الشرف والعفة، العزة والكرامة ، الرجولة والمروءة ، الصدق والوفاء ، الحق والعدالة ، الذوق واللباقة ... الى غيرها من الأخلاقيات والفضائل التي تربى عليها الحس الفردي والجماعي في مثل هذا المجتمع التقليدي .

والشاعر القبائلي إن اتخذ من هذه المقومات الأخلاقية منبعا فنيا لصياغة موضوعاته الشعرية ، فإن له في ذلك غاية أساسية تتمثل في السهر على سلامة الإمتثال لمعطيات هذا العرف الأخلاقي ، والحرص على ضرورة تحقيق المراسي الفكرية والمعنوية لمبدأ " ثقبيليث " في مفهومه الشامل ، لذا نجده يتصدى بسحر بيانه وقوة كلماته لكل خرق طارئ على أي جزء من الأجزاء المكونة للنسيج المتكامل لهذا المبدأ .

ولنا في الأشعار القديمة العديد من القصائد التي تثبت مثل هذه المواقف ، وهذا الشاعر " محمد السعيد ناث الحاج " من " ثَالَة نْ تَزَارْتْ " ، يتعرض بالهجاء اللاذع لأحدى العروش المتخاذلة أمام نداء الواجب ، إذ جردهم من العزة والأنفة التي تحس بها الأقوام في رحاب قداسة المبدأ " ثقبيليث "(1):

| | |
|---|---|
| ثَقْبَيْلِيتْ مِ يْضَانْ لَعْرَاشْ | Taqbaylit mi bdan lɛrac |
| نِتْنِي رُوحَنْ أَذْكْسَنْ | Nnu ṛuḥen ad ksen |

(1) Hanoteau , (A ) , op . cit , p . 182 .

وَرْ يَحْضِيرْ حَدْ ذِينْ أُلاَشْ Wer yeḥḍir ḥed din ulac

أَذْ سْنْ إِحَازْ أَيْلَ نْسَنْ Ad asen iḥaz ayla-nsen

وإذا كان بعض الشعراء قد تناولوا مبدأ تقبيليث برؤية شاملة ومتكاملة ، فإن البعض الآخر تناوله بشكل دقيق ومفصل ، وذلك بالتعرض للمقومات الأساسية المشكلة له . فمن هذه المقومات التي إستقطبت إهتمام الشعراء وجادت قريحتهم بأشعار غزيرة حولها ما يلي :

" لَعْنَايَة ، أَنِيفْ ، ثِرُّقْزَا - Leɛnaya , Nnif , Tirrugza "

وهذه المقومات الثلاثة تتكامل فيما بينها وتتداخل ، إذ لا يمكن أن يتحقق الفعل الكامل لواحدة منها في غياب التجسيد الفعلي للطرائف الأخرى .

فالمقوم الأول " لَعْنَايَة ــ Laɛnaya " والتي يمكن أن نترجمها بلفظة " الإحتماء " ، تعد من الممارسات العرفية المقدسة التي عرفها المجتمع القبائلي منذ القدم ، وهي تعني نجدة المستغيث وحمايته من الأذى الذي يلاحقه ، والمستغاث به قد يكون فردا أو جماعة أو قبيلة . والملفت للإنتباه هو أن " قاعدة لعناية تكون أكثر فعالية وحصانة إذا كان المستغاث به إمرأة "(1) ، أو أن المستغيث إحتمى وراء ستائر الحياكة Laɛnaya u zeṭṭa "(2) ، وهو في كلا الحالتين يكون تحت حماية نسوية . والمستغيث يفوز بالدعة والأمن بمجرد أن يحتمي بستر " لعناية " ، إذ تلقى المسؤولية بكامل ثقلها على عاتق المستغيث به ، لأن أي خرق للقاعدة يعد مساسا صارخا لشرف الفرد والقبيلة .

ومن المستلزمات المباشرة للعناية " الوفاء بالوعد ــ Tikci bwawal " ، إذ أن المستغاث به مطالب أن يكون في مستوى الوعد المعطى ، وفي حالة ما إذا حدث أن تجاوز الخصم حدود " لعناية " بفعل القوة والإعتداد ، فالفرد المستغاث به يحس بإذلال وهوان ، إذ أنه لم يوف بما فرضه العرف في رحاب هذه الممارسة المقدسة، معناه : Yerrez wawal-is ، وبذلك يضطر الى الإستعانة بالغير تبعا لدى

---

(1) Boulifa , (A.S.) , op , cit , p . 54 .

(2) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 50 .

خطورة الخرق ، فقد يقف نداء الإستغاثة عند حدود الأسرة أو أو قد يتجاوزها الى أطراف القبيلة ، وقد يتسع ليشمل عدة قبائل ، وذلك قصد دحر القوة الخارقة واسترجاع كرامة الفرد ، وصيانة شرف القبيلة وعزتها .

والشاعر " يوسف أو قاسي - Yusef u qasi " كما يصف الباحثان : " أ. أنوتو و لترنو - Hanoteau et letourneux " ، قد تعرض لمثل هذا الإذلال والهوان ، إذ أعطى كلمة وعد لقافلة تجارية (الزيتون) لتمر من " آث وغليس " الى الجزائر العاصمة تحت جنح إحتمائه " Ddaw laɛnayt-is " ، ولكن أحد الأشخاص وهو : "بن علي ناث أوقاسي" خرق هذا الجنح واعتدى على القافلة وسلب منها عدتها . وأمام هذا الخرق الغادر لقاعدة " لعناية " ، أسرع الشاعر الى جمع شمل القبائل للتصدي لمثل هذا الإعتداء ، إذ إعتلى الربوة وأشرف على جمع غفير من الناس ، وأنشد قصيدة طويلة تحث على التجند من أجل إسترجاع الشرف والعزة والإمتثال لما يفرضه واجب " لعناية " . ومن بين ما قال(1):

| | |
|---|---|
| دُّورَا نَـدَّ ذَ طَّجَّـــارْ | Ddur-a nedda d ṭṭeǧǧaṛ |
| إِرْزَيَاغْ لَعْنَايَة بَنْ اعْلِي | Irza yaɣ leɛnaya Ben ɛli |
| مَ نَسَرْسَاسْ نَقَاذْ الْعَارْ | Ma nssars-as nuggad lɛaṛ |
| مَ نْرَفْذِيثْ بَزَّافْ أُمْرِي | Ma nrefd it bezzaf umri |
| لَعْنَايَـة ذَ أَذْرَارْ نَـنَّـارْ | Laɛnaya d adrar n nnaṛ |
| الْعَـزْ ذَيْسْ إِقْ تِسِّـلِـي | Lɛez degs i geṭṭili |

فكانت الإستجابة سريعة وفعالة ، إذ إجتمع شمل " آث جناد " من أجل استرجاع الشرف والكرامة المنتهكة تحت شعار: " الشرف في الوحدة والوحدة شرف " .

وهكذا تبرز الممارسة الإجتماعية لقاعدة " لَعْنَايَة " مدى استجابة الحس الفردي والجماعي لأي نداء يفصح عن خرق أو انتهاك لهذه القاعدة ، كما نلاحظ أن " لعناية " و"الشرف" عنصران متلازمان في النسيج العرفي للمجتمع القبائلي ،

---

(1) Hanoteau , (A.) , et Letourneux , La kabylie et les coutumes kabyles , pp . 62 - 63 .

إذ أن الشرف ـ كما أشرنا ـ يعد إحدى القيم الأساسية والمقومات الرئيسية في حياة الإنسان القبائلي ، وقد يبلغ الحرص على قداسته وصيانته مستوى الفدية ، ولكن هذا لا يعني أن الشرف المقصود هنا هو شرف المرأة وحده كما يحلو للبعض تحديده ، بل أن الشرف الذي يعتز به القبائلي أشمل من ذلك وأعمق ، فهو كل ما يحقق كينونة الفرد وانسانيته في ظل الكرامة والعزة والأنفة . وهذا ما يفسر العلاقة الروحية التي تربط الفرد بقيم قاعدية عدة ، كالأرض والمرأة ، البندقية والبرنوس ، ويعتبرها جزءا لا يتجزأ من كيانه الكلي .

والشاعر القبائلي أدرك تمام الإدراك فعالية هذه العلاقة وعمق أساسها ، فجسدها بوصف تعظيمي في ثنايا قصائده ، فجاءت صوره التمجيدية في مستوى الإفصاح عن ذلك البعد الإعتزازي والتقديسي الممارس من طرف الفرد القبائلي ، والرامي لغاية الفوز بديمومة العزة والشرف .

لذا فالكثير من الأشعار القديمة تناولت هذه القيم بشكل دقيق ومفصل ، فكان كل عنصر منها يشكل قطبا من المفاهيم والرموز ، تنصب في مجملها ضمن مجاري العزة والشرف ، أو ما يفرضه قانون "تَقْبَيْلِيتْ" المشار إليه .

ونظرا لبعض القواسم المشتركة التي أوجدها الحس الجماعي بين تلك القيم القاعدية، فإن المعالجة الشعرية أظهرت ارتباطا ازدواجيا بين مختلف الموضوعات، إذ أبرزت في كثير من الأحيان التوأمة الطبيعية بين : " الأرض والمرأة " والملازمة العرفية بين : " البندقية والبرنوس " .

فالأرض مثل المرأة تملك قداستها وحرمتها ، فهي تمثل رمز الأصالة والإنتماء، فالإنسان القبائلي يحيا مشدود الإحساس والمشاعر الى أرض الأجداد ، فهي كالروح المغذي لكيانه والدم الساري في عروقه ، كذلك فالمرأة ليست بضاعة تقتنى بحفل الزفاف ، كما حاولت بعض الدراسات أن توهمنا به(1) ، بل هي في واقعها "الحافظة لخط تواصل الأعراق ، واستمرار كينونة الإنسان والناقلة للقيم

(1) ونقصد بها دراسة الباحث الفرنسي " أ ـ أوتو " في كتابه المذكور سابقا أورد فيه تحليلا لوضعية المرأة القبائلية بشكل مبالغ فيه .

والأعراف عبر التسلسل الزمني للأجيال "(1). لذا فإنها تحقق وتحدد العلاقة الدموية الرابطة بالجذور العريقة والضاربة في أعماق التواجد الجماعي .

وهكذا فإن " الأرض والمرأة يمثلان أغلى مقدسات الماضي ، ويعتبران رباطا تاريخيا مفضلا للجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل"(2).

والشعر القديم ترجم بصورة واضحة هذا الإحساس التمجيدي والولاء الإعتزازي، وما له من مد وتطلع لتحقيق الذات الفردية والجماعية تحت جنح نقاوة العزة والشرف ، إذ أن أخوف ما يخافه الإنسان القبائلي ، أن يمس في احدى هذه القيم القاعدية ، هذا المساس الذي يمثل با لنسبة له هزة انكسارية في شخصيته ، ووصمة عار وإذلال في رجولته وكيانه .

وقد تناولت القصيدة القديمة هذا الموضوع بكثير من التفصيل ، فلابأس أن نقدم نموذجين شعريين لندعم بهما ما سبق أن أشرنا إليه.

فالأول مقتبس من قصيدة طويلة تتألف من (56) بيت ثنائية الأشطر للشاعر "الحاج محمد بشير " من " آث بويحي " تناول فيها شموخ المرأة القبائلية بكل ما تحمل من معاني الإخصاب والأصالة ، وأبعاد النضال والشجاعة . إذ شخصها في شخص " لاَلَة فَاطْمَة أَنْسُمَرْ - Lala Faḍma n sumer " ، هذه المرأة الرمز التي قاومت المستعمر الفرنسي بجرأة نادرة وشجاعة خارقة لينتهي بها النضال نهاية كل الأبطال ، إذ تكبل بأغلال المارشال " روندن - Maréchal Randon " في شهر جويلية من عام 1857م وتقاد بعيدا عن أوساطها الإجتماعية وميدان نشاطها .

وإثر الحدث أحست منطقة القبائل بسهم الهوان الموجه إلى صلب عزتها وشرفها ، خاصة أن المنقاد في الأغلال امرأة بنت القبائل ، فأحس الشاعر بدوره بهذه الإنتكاسة ، فأنشد قصيدته مستصرخا الهمم ، وداعيا للوثبة الثائرة المعتادة في مثل هذه المواقف العصيبة ، ومن بين ما ورد فيها قوله(3):

---

(1) Nacib , (Y.) , Anthologie de la poésie kabyle , p . 79 .

(2) Ibid , p . 79 .

(3) Hanoteau , (A.) , Poésies populaires de la kabyliedu Djurdjura , p . 146 .

| | |
|---|---|
| أَقْلَاغْ ذِي لَغْبَنْ أَرْ إِرِي | Aqlaɣ di leɣben ar iri |
| إِرْقَزَنْ آثْ أَنِيفْ كْفَانْ | Irgazen at nnif kfan |
| أَيَدْ يَقْرَانْ أَلَ أَلِي | Ay d yeggran ala uli |
| إِقَاذْ إِفَنْتْ ثْسَدْنَانْ | Iggad Ifent tsednan |
| فْكَانْ فَاظْمَ إِوْرُومِي | Fkan Faḍma iwrumi |
| أَيْ إِزْرِ إِيوْ إِنْمَنْ فْنَانْ | Ay iẓri-w idamen fnan |

إذا كان هذا الشاعر قد تناول في هذه القصيدة موضوع المرأة كقيمة من القيم القاعدية ، فإننا نجد العديد من الشعراء الآخرين عالجوا موضوع الأرض بكل ما يحمل من أبعاد ورموز . فهذا الشاعر : " قاسي ناث أويحي " من " آث يرثن " ، تناول في قصيدة تظم (38) بيتا ثنائية الأشطر إستلاء المستعمر الفرنسي على "آث يرثن " عام 1857م ، وما خلفه هذا الإستلاء من انتكاسة عارمة تنم عن إحساس مرير وهوان دفين ، إثر مشهد الإنتهاك الوحشي لحرمة أرض الأجداد ، إذ لأول مرة في تاريخ المنطقة توطأ جبال جرجرة الشامخة بأقدام المستعمر الفرنسي ، وذلك على مرأى أبنائه الأبرار(1):

| | |
|---|---|
| ثَرْزِضْ أَيْ أَذْرَارْ نَ نْصَرْ | Terẓeḍ ay adrar n nnṣer |
| ذَ إِيرَاثْ أَيْ ذَ أَنَصْلِي | D ayirat ay d anaṣli |
| يَغْلِي أَنِيفْ ذَقْ أُولَوْنْ | Yeɣli nnif deg-wulawen |
| إِطِيجْ غَفْ مَدَّنْ يَغْلِي | Iṭij ɣef medden yeɣli |

وقاعدة الشرف يتسع بها الحضور والتجسيد لتشمل أبعادا رمزية وفكرية عدة ، تكون الإطار المظهري لشخصية الفرد القبائلي وهويته ، فالإزدواجية بين "البندقية والبرنوس" التي نقلتها الأشعار القديمة كمضوع حيوي لها ما يبرزها ، وذلك بالنظر الى خلفية هذا الإقتران وما له من عمق دلالي على مستوى الممارسة العرفية .

---

(1) Hanoteau , (A ) , op , cit , p . 139 .

والممارسة الشعرية إذ تبرز هذه التوأمة في صورة التقديس والتجميد ، فهي في أساسها تفصح عن جوهر ذلك الإقتران الذي يشكل نمطا من أنماط المقاومة من أجل إثبات الذات الثقافية والحضارية ، والحفاظ على المكونات الأساسية لشخصية الإنسان القبائلي . فاعتزازه بالبندقية ناتج أصلا عن ذلك الحس الثوري والبطولي المتوارث عن الأجداد الأوائل ، والمتناقل عبر قنوات تواصل الأجيال ، فالبندقية كما يظهرها الشعر القديم تجسد دلالات رمزية عدة كأن تعني الحرية أو الحرمة أو الرجولة ، كما تمثل عنوة الدفاع عن الإرث المادي والمعنوي للأسلاف ذلك بالسهر على نظافة القيم ونقاوتها .

كما يجسد " البرنوس " الرمز المميز لشخصية الفرد القبائلي ، فهو يحمل أبعادا ثقافية تنم عن عمق أصالة المجتمع بكامله .

ومن الملاحظ أن هذه الإزدواجية بين هاتين القيمتين القاعديتين عكسها بالدرجة الأولى الشعر المؤدى في الأفراح والمناسبات ، وهذا مقطع مقتطف من قصيدة ترددها الأوساط في مواسم الأفراح يظهر مدى اعتزاز المجتمع بالبندقية وشدة ملازمتها للفرد القبائلي(1):

| | |
|---|---|
| Keč ini axuya a sbeɛ iledreɛ | كَتشِني أَخُوَي أَسْبَعْ إِلَدْرَعْ |
| A bab ttehzamt deg rebbi trebbeɛ | أَبَابْ تَحْزَمْتْ ذَقْ رَبِّي ثْرَبَعْ |
| A bab ttmekhelt deg iri teḍbeɛ | أَبَابْ تْمَكْحَلْتْ ذَقْ إِرِي ثَضْبَعْ |
| Keč-ini a xuya ineqqen irgazen imeneɛ | كَتشِني أَخُوَي إِنَقَّنْ إِرْقَزَنْ إِمَنَعْ |

ويرتقي هذا الإعتزاز بالبندقية إلى مستوى الشرف والتقديس ، إذ تعكس القصيدة القديمة صورا تشبيهية عدة ، تجمع بين المرأة والبندقية ، وهذه التشابيه تفصح عن القيمة والقدر الذي يوليهما الحس الفردي والجماعي للبندقية التي تمثل كالمرأة شرف الفرد وعزته .

وهذا أحد الشعراء يقف بتعبير رمزي ليصف ما أحدثه المستعمر الفرنسي من

---

(1) عن العجوزة الراوية للأشعار " **العلجة أو موسى** " المذكورة سابقا .

انتهاك في حرمة المرأة وشرفها وذلك عن طريق تشبيهها بالبندقية ، إذ يقول(1):

| | |
|---|---|
| أَثَمَكْحَلْتْ ثَزَّايْرِيثْ | A tamekhelt tadzayrit |
| مِ يْعَوَذْ أُرُومِي أُصَّنْعَ | Mi yçawed urumi şença |
| يَكْسَاسْ زْنَاذْ بُوثَمْشَطْ | Yeks-as znad bu temceṭ |
| يَسْرَكْپَ آسْ الْحَرَقَ | Yesrekb-as lḥeraqa |

ومن خلال النصوص الشعرية التي تناولت هذه القيم القاعدية كموضوعات إبداعية، يتضح بجلاء ما لها من إرتباط وثيق لقاعدة "الشرف" ، هذه القاعدة المحورية التي تدور في فلكها أغلبية الممارسات العرفية المشكلة لقيم المجتمع ومبادئه ، لذا تعتبر بمثابة القوة المغذية لروح الإعتزاز والتقديس السارية في كيان الفرد القبائلي ، حين إمتثاله لما يمليه عليه مبدأ " ثَقْبَيْلِيثْ " المشار إليه سابقا ، لذا فلا غرو أن نجد الشعر القديم قد تناول أيضا موضوع "المروءة - Tirrugza" بنفس القدر من التعظيم والإكبار ، فرجولة الفرد القبائلي ومروءته لا تقف عند حدود الفعل البطولي في مفهومه العضلي أو الفيزيولوجي "مَشِي ذَ شْلَاغُمْ أَيْ ذَ أَرْقَازْ - mači d claɣem ay d argaz"(2)، بل تتجاوز ذلك إلى أبعاد معنوية وروحية، فهي تعني كمال التصرف في مواقف حياتية عدة يمليها طبع الفضيلة المتوارث عن القيم النبيلة التي يعرفها المجتمع القبائلي ، هذه القيم التي تمثل المعدن الأصيل الكامن وراء نقاوة فعل المروءة وطهر ممارستها ، فالفرد الذي يحظى بمثل هذا الوصف يكون أهلا للتمجيد والتعظيم نظرا لمواقفه الشجاعة إزاء القضايا التي تستقطب إهتمام الأفراد والجماعات .

فالمروءة حسب وصف الأشعار القديمة تشعبت مفاهيمها وتعددت ،إذ تنطلق من الأسس الأخلاقية التي تربى عليها الحس الفردي والجماعي من أجل سلامة التعامل ، واستقامة السلوك لتصل إلى فعل البطولة في مواقف الإستبسال والشجاعة .

---

(1) Hanoteau , (A.) , op , cit , p . 331 .

(2) مثل سائر في أوساط المجتمع القبائلي ، معناه : " أن الشوارب ليست مقياسا للرجولة الحقة " .

فا لمروءة بمفهوم شرف الدفاع عن المقومات الأساسية للمجتمع القبائلي تعد من المفاهيم الأولية التي تناولتها القصيدة القديمة بصورة كثيفة ، وهذا الشاعر " محمد سعيد ناث الحاج " يقدم لنا نموذجا شعريا تناول فيه موقفا من مواقف المروءة الذي يقابل في الأوساط الإجتماعية بالتهليل و الإكبار ، ويتمثل في الفعل البطولي الذي قام به أحد أفراد المجتمع في ميدان الدفاع عن أرض الأجداد ومقدساتها ، إذ يقول(1):

| | |
|---|---|
| Qasi n at lhaj d asendid | قاسي ناث الحاج ذ أصنديد |
| Amaddra sbec imheles | أمدر سبع إمحلس |
| Mi yehder yewm accadid | م يحضر يوم اشديد |
| Xamsa ay d lacbar-is | خمس أي ذ لعبار إيس |

وانطلاقا من هذه المضامين للقصيدة القديمة يتضح أن " القيم والمبادئ التي تم استخلاصها ، تشكل في صورتها الشاملة قاعدة أساسية ودعامة رئيسية في البناء الهيكلي للمجتمع القبائلي ، إذ تلعب دورا هاما في تنظيم الحياة الفكرية والإجتماعية للأفراد والجماعات ، بما توفره من منطلقات روحية وأخلاقية ساعدت على رسم الخط الحضاري المميز للإنسان القبائلي .

والشاعر القبائلي قام بدور ساعد بشكل فعال على ترويج هذه القيم وترسيخها في ذهن المتلقي ، إذ إتخذها كمادة خصبة لإبداعاته الشعرية ، وهكذا ظلت هذه القيم والمبادئ المنهل الرئيسي للشعراء على مر العصور وتعاقب الأجيال .

(3) - الدين :

إذا كانت الموضوعات السابقة قد شكلت محاور هامة في إبداعات الشعراء في أوساط المجتمع القبائلي القديم ، فإن الدين أثبت حضورا فعليا وكثيفا على الساحة الإبداعية الشعرية بما أحدثته مفاهيمه ومبادؤه من وقع مميز على القصيدة القديمة شكلا ومضمونا ، وبذلك يحقق الشاعر القبائلي قفزة نوعية في مسار

---

(1) Hanoteau , (A.) , op , cit , p . 169 .

TAMKARDIT TASDAWIT N TIZI WEZZU

الإبداع الشعري ، بحيث يتخذ من المضامين الدينية مصدرا إلهاميا ثريا ، وزادا فكريا وروحيا لصقل موهبته . كما تفصح بعض الأشعار عن ذلك " اللقاح الخصيب الذي تم بين مبادئ الدين الإسلامي وما ورثه المجتمع القبائلي عن الأسلاف من عادات وأعراف ، لتتشكل بذلك تركيبة إجتماعية جديدة ذات أبعاد فكرية وأخلاقية وروحية مميزة "(1).

وفي خضم هذا التطور والتحول الذي عاشه المجتمع القبائلي التقليدي ، يأتي ميلاد النفس الجديد للحس الشعري الحامل لطابع خاص ، والذي يرفع لواءه شعراء كثيرون سخروا قريضهم ومواهبهم لخدمة متطلبات هذه التركيبة الإجتماعية المميزة ، التي يتحكم في آليات تسييرها شيوخ الزوايا سن الأولياء الصالحين ، الشيء الذي أكسب النشاط الشعري نوعا من المد والتنوع ، إذ شمل تقريبا كل الإهتمامات الدينية التي تسعى الزوايا الى ترسيخها وتلقينها لأفراد المجتمع .

وقبل أن نتناول بالحديث مختلف مجالات هذا النشاط الشعري ، لابد أن نحدد في البداية الفترة الزمنية التي أنتجت هذا الرواج في مجال الشعر الديني ، وذلك التنوع في موضوعاته وأغراضه .

فحسب معظم الدراسات التي تناولت هذا الموضوع ، فإن فترة إزدهار الشعر الديني واتساع دائرته تحدد بشكل واضح بفترة المد المرابطي الذي عرفته منطقة القبائل ما بين القرن الخامس عشر والقرن الثامن عشر ، وأن الساقية الحمراء ، تعد المصدر الرئيسي للموجات المرابطية التي اجتاحت المناطق الوهرانية ومنها الى منطقة القبائل "(2).

ولكن الى أي مدى يصدق هذا الزعم ؟ وهل يعني ذلك أن منطقة القبائل لم تعرف شعرا دينيا في فترة ما قبل المد المرابطي ؟.

إن " ابن خلدون " في تأريخه للأمة البربرية ، يشير بكل وضوح الى أن " إدريس" يدخل المغرب بشكل نهائي في الإسلام ما بين 769 و 785 ، وما هو مؤكد وقتها

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 21

(2) Ibid , p . 24 .

أن المجتمع القبائلي المعاصر لـ " هارون الرشيد " و " شارلمان " كان قد أسلم من زمن بعيد ، وهذا يعني بكل وضوح أن إسلام منطقة القبائل لا يرتبط بالظاهرة المرابطية المشار اليها ، وأن الشعر الديني ليس وليد هذه الظاهرة ، بل عرفته المنطقة منذ عهود سحيقة ، قد تعود أصوله الأولى الى القرون الوسطى أو على الأقل الى بداية الحكم العثماني للبلاد الإسلامية .

صحيح أننا لا نملك إرثا شعريا عن تلك الفترة الزمنية الضاربة في القدم باستثناء بعض النصوص القليلة النادرة ، وذلك نظرا لطابع الشفوية التي يصطبغ به الإنتاج الأدبي في المجتمع الأمازيغي عموما والقبائلي خصوصا ، إذ لم تستطع الذاكرة الشعبية أن تنقذ ذلك الإرث الشعري من عيوب الشفوية ومخاطرها ، فضاعت بذلك جهود قرون عدة وتلاشت في غياهب النسيان والتلف .

لذا فإن ربط الشعر الديني بالمد المرابطي في المجتمع القبائلي له ما يبرره ، إذ يستند الدارسون في زعمهم هذا على الكم الشعري الهائل الذي بلغنا عن تلك الفترة المرابطية ، وذلك لكونها الفترة الأقرب عهدا الى عصرنا ، مما مكن الذاكرة الجماعية على إنقاذ أكبر عدد ممكن من الأشعار وانتشالها من عالم النسيان والتلف، ويضاف الى ذلك ، أن الفترة المرابطية عرفت بعض التدوين لكم لابأس به من أشعار ، سواء منها الواردة في متون الدراسات الأجنبية(1) ، أو ما سجلته الحركة المرابطية ضمن أنشطتها المختلفة(2) .

وفي غياب النص الشعري القديم العائد الى فترات ما قبل المد المرابطي ، نضطر الى أن نقتصر في حديثنا عن موضوعات الشعر الديني على ما بلغنا من أشعار عن تلك الفترة التي حددتها مختلف الدراسات ، ونتخذ من ذلك الكم الشعري دعامة مادية فيما قد نتوصل اليه من أحكام واستنتاجات تعكس التوجه الفكري والأخلاقي للمجتمع القبائلي في ظل هذه الحركية الدينية الفاعلة .

---

(1) مثل أعمال : أ ـ أنوتو ، لتـرنو ، هـ ـ باسي ... وغيرهم .

(2) مثل الديوان الشعلي المسجل بالحرف العربي للشاعر " قاسي بن ضيف الله " من " آث سيدي براهام " يظم 119 قصيدة ، نقلته " تسعديت يلسين " بالحرف اللاتيني في كتابها المذكرة سابقا .

فحسب المادة الشعرية المنتجة خلال هذه الفترة ، يتضح لنا أن الشعر الديني كثيف وغزير من حيث الكم ، ومتنوع من حيث الموضوعات والأغراض ، وذلك بمواكبته الشاملة للممارسات العقائدية التي تسعى الزوايا إلى تجسيدها بمختلف أنشطتها .

والزوايا تتقاسم أطراف المجتمع القبائلي بشكل قوي وفعال ، إذ لا نكاد نعثر على منطقة واحدة من مناطق القبائل لم يشملها نشاطها العقائدي وتوجيهها الديني . ولعل من أشهر هذه الزوايا نشاطا وأرسخها حضورا ما ذكره " يوسف نسيب " في كتابه " الشعر الصوفي القبائلي " وخاصة منها زاوية " عبد الرحمن " في آث سماعيل ، " سيدي علي أويحي " في بني كوفي ، و" سيدي منصور " في فريحة و" شيخ محند " في ثاقة(1).

وهذا النشاط يشمل عدة ميادين كتعليم القرآن الكريم وتلقين مبادئه ، أو المساهمة في تنظيم الحياة الإجتماعية ، وذلك عن طريق غرس أسس الممارسات والتعامل المستنبطة من التشريعات الدينية . لذا يحظي الشيوخ والأئمة والأولياء بمكانة إجتماعية مرموقة ، حيث يمثلون القيادة الفكرية والزعامة الروحية للمجتمع ، ويشكلون المرجع المعرفي للأفراد في شؤون الحياة والآخرة ، وفي قضايا الإيمان والعقيدة . "وإذا كان الشعر الديني هو الأكثر رواجا في هذه الفترة ، فإن السر في ذلك يكمن في ذلك الإحترام والتقدير الذي يكنه المجتمع القبائلي لهذه النخبة المرابطية التي تظهر الولاء المطلق للخالق ، وتسخر نفسها خدمة للدين وقيمه(2). لذا فالموضوعات التي تناولها الشعر الديني في هذه الفترة تنصب في مجملها ضمن النشاطات المتنوعة التي تعرفها مختلف الزوايا ، إذ أن الشاعر المنتج لتلك القصائد نجده قد تأثر تأثرا قويا بما تقدمه هذه الحركة الدينية من زاد روحي ومعرفي ، ويضاف الى ذلك أن الشاعر نفسه يعد من حفظة القرآن وطالب من طلاب المعرفة الدينية ، وهذا أحدهم يترجم عن هذه المهمة قائلا(3):

---

(1) Nacib , (Y.) , Poésies mystiques kabyle , Ed , Andalouses , Alger , pp . 36 - 37 .

(2) Nacib , (Y.) , Anthologie de la poésie kabyles , p . 24 .

(3) Mammeri , (M.) , Les isefra de si Mohand-ou-Mhand , Ed , La Découverte, Paris, 1987, p.116.

| | |
|---|---|
| Semman i medden lmetluf | سَمَّـانِي مَـدَّنْ الْمَتْلُـوفْ |
| Nekk heğğaɣ leḥruf | نَـكْ هَـجَّـاغْ لَحْـرُوفْ |
| Arni ɣriɣ settin ḥizeb | أَرْمِي غْرِيغْ سَتِّينْ حِـزَبْ |
| Ism-iw ɣer medden mɛruf | إِسْمِ إِيوْ غَرْ مَدَّنْ مَعْرُوفْ |
| Taẓallit d ṣṣfuf | ثَـزَلِيـتْ ذَ صَّـفُـوفْ |
| Deg zik bbdeɣ d ṭṭaleb | ذَقْ زِيكْ بْضَـغْ ذَ أَطَّـلَـبْ |

وهكذا ، فإن الشاعر يتخذ من هذا العالم الديني بكل تركيباته ومتطلباته مجالا إبداعيا خصبا وحقلا موضوعاتيا متنوعا ، فالدارس للإنتاج الشعري الذي بلغنا عن هذه الفترة المرابطية يستنتج ما عرفته القصيدة القبائلية من تطور وثراء وذلك في قطبيها الأساسيين ، إذ تطورت من حيث المضمون بما إكتسبته من تنوع في الموضوعات وتجديد في المفاهيم ، وتغيرت من حيث البناء عن طريق ما احق قاموسها اللغوي والإصطلاحي من ثراء وتطور .

وإذا وقفنا بشكل مختصر عند أهم هذه الموضوعات الدينية التي تناولتها القصيدة القبائلية القديمة ، فيمكننا أن نلخصها في هذه المحاور الأساسية الكبرى :

*/ المديح الديني :

ويأتي هذا المديح بكل عناصره في مقدمة هذه المحاور ، ويتناول فيه الشاعر مدحا للرسول (ص) والصحابة المقربين ، ومدحا للشيوخ والأولياء الصالحين . فكما أشرنا الى ذلك سابقا ، فإن هؤلاء الشيوخ والأولياء يمثلون المرجع المعرفي والدعم الروحي لأفراد المجتمع ، لذا تشكلت من حولهم هالة من التقديس والتعظيم، فأغلبية الشرائح الإجتماعية يومها تثبت لهم الولاء المطلق باعتبارهم ـ كما جرى الإعتقاد ـ الوساطة التعبدية بين العبد والخالق ، وتؤمن بقدراتهم الخارقة في حل القضايا المستعصية ، وتتوجه إليهم بالتضرع والثناء قصد الإنتفاع بما يحظون به من بركة وشفعة عند الله .

ويتضح هذا الولاء والثناء من تلك المقدمة الإفتتاحية التي تتلى عند ذكر

الأولياء أوالحديث عن سيرتهم . وهذه إحدى تلك المقدمات التي رددتها الألسن في كثير من الخشوع :

| | |
|---|---|
| Ad aɣ yenfeɛ ṛebbi s lbaṛaka-nsen | أَذْ آغْ يَنْفَعْ رَبِّي سَ الْبَرَكَ نْسَنْ |
| A wer nḥaz daɛwessu seg-sen | أَوْرْ نْحَازْ دَعْوَسُّو سَيْسَنْ |
| Ad ig ṛebbi ṭṭaɛa felaneɣ | أَذْ إِقْ رَبِّي أَطَّاعَ فَلَانَغْ |
| Leɛfu d ţţwab felasen | لَعْفُو ذَ تسُّوَابْ فَلَاسَنْ |

كما تقدم الأشعار القديمة صورة حية عن هذا الولاء والثناء ، وهذا أحد الشعراء يقول(1):

| | |
|---|---|
| W isɛan ccix-is yerbeḥ | وِسْعَانْ أَشِيخْ إِيسْ يَرْبَحْ |
| Yecečč-as tiẓiḍanin | يَشَتشَّ آسْ ثِزِضَانِينْ |
| Am lefjer s udem n ṣbeḥ | أَمْ لَفْجَرْ سُذَمْ نَ أَصْبَحْ |
| Ay ţţibbin medden at walin | أَيْ تسْحِبِّينْ مَدَّنْ أَثْوَلِينْ |

و" مولود معمري " في كتابه " قال الشيخ محند – Cheikh Mohand a dit " يوضح أن " أغلبية الزوار القاصدين مقام الشيخ يهدفون إلي الإنتفاع ببركته – Ad ẓuṛen ccix i lbaṛaka ، وعدد قليل يرمي إلي الإنتفاع بعلمه وحكمته ad megren sɣuṛ ccix ، وبعض آخر يأتيه طالبا الشفاء بعد سقم طويل - iṭṭalab ḥellu ، أما نوع آخر من الزوار يأتون بحثا عن المشورة العادلة للفصل بين القضايا المستعصية "Ad ciwṛen"(2).

وعلى هذا ، فإن الشعر الديني تبرز مضامينه هذا الدور الريادي في المجال الروحي والمعرفي بكثير من الوصف والتحليل ، مع الثناء بالمدح والإشادة على أمثال هؤلاء الشيوخ والأولياء .

فلو أخذنا على سبيل المثال أشعار " سي محند أومحند " فإننا نجد أن العديد من قصائده تنقل في إفتتاحيتها ذكرا تعظيميا لرجال لمعت أسماؤهم في عالم

---

(1) Nacib , (Y.) , Poésies mystiques kabyles , p . 142 .
(2) Mammeri , (M.) , Cheikh mohand a dit , Imp , Réda Houhou , Algrie , 1990 , p . 41.

الحركة الدينية المرابطية ، وهذه بعض النماذج المقتطفة من إنتاجه الشعري ، والتي تمثل مطالع لقصائد مختلفة :

- " أَشَيْخْ مُحَنْدْ أُولْحُسِينْ(1) نُسَادْ أَكْ نِسِّينْ "
- " Accix muḥend u Lḥusin Nusa-d ak nissin "

- " أَسِذِي حَنْدْ أُومَلَكْ(2) عَنَّاغَنْ غُورَكْ "
- " A sidi Ḥend u Malek Cennaxen ɣurek "

- " أَسِذِي بْرَاهَمْ أَبَابَا(3) دَعَاغْكْ سَ صَّحَبَ "
- " A sidi Brahem a baba Daɛaɣ-k s ṣṣḥaba "

وتجدر الإشارة أيضا أن بعض الشيوخ أنفسهم كانوا شعراء يملكون موهبة النظم والإبداع ، ولنا في شخصية " الشيخ محند أولحسين " مثال حي ، هذا الزعيم الروحي الذي قاد المجتمع بتوجيه شعري ، إذ أن خطابه في الغالب كان كلاما موزونا ومقفى ، وقد أورد " مولود معمري " دراسة مفصلة عن سيرته أظهر فيها دوره الريادي ، وأهميته في أوساط المجتمع القبائلي(4).

ويشكل مدح الرسول (ص) وصحابته المقربين موضوعا هاما فجر قريحة الشعراء فأبدعوا العديد من القصائد تحمل في طياتها تعظيما وإكبارا لشخص الرسول وتخليدا لأخلاقه وفضائله ، وترتل هذه الأشعار في مناسبات معينة تحت تسمية فنية " أذكر - Adekker " التي جاءت من لفظة " الذكر " معناه العودة بالإحياء للسير الماضية بغية الإقتداء بما تحلى به الأسلاف من شيم وفضائل .

ففي الأشعار التي أوردها الباحث " أ. أنوتو " في كتابه "شعر شعبي من قبائل جرجرة " الكثير من القصائد تتناول في مطالعها مدحا للرسول وإشادة بخصاله وصفاته ، وهذا نموذج إخترناه من ذلك الحشد الهائل من الأشعار(5):

---

(1) , (2) , (3) Mammeri , (M.) , Les isefra de si Mohand , p . 464 - 156 - 188 .

(4) Voir , Mammeri , (M.) , Cheikh Mohand a dit .

(5) Hanoteau , (A.) , Poésies populaires de la kabylie du Djurdjura , p . 40 .

| | |
|---|---|
| Ṣṣlaṭ ɣef nnbi ay uḍrif | صَّلاَطْ غَفْ نَّبِي أَيْ أُضْرِيفْ |
| A ɳsul iɣuz nnaḍeṛ | أَرْسُـولْ إِعُـوزْ أَنَّظَـــرْ |
| Mi k-ibder wul yeṭṭefif | مِيـكْ إِبْدَرْ وُولْ يَتَسِّـفِيـفْ |
| D aẓiḍan ɣef lxaṭṭer | ذَ أَزِضَـانْ غَـفْ الْخَـطَّـرْ |

كما إحتفظت الذاكرة الشعبية عن عدد هائل من الأشعار تحمل في مضامينها ذكرا لسيرة الرسول (ص) والصحابة ، وظلت تمارس في الأوساط الإجتماعية بصورة جماعية " Adekker " عند المناسبات المختلفة . وميزة هذه الأشعار أنها مجهولة القائل ، وتعود مصادرها الأولي إلي فترة رواج الحركة المرابطية في المجتمع القبائلي ، وقد جمع " يوسف نسيب " عددا لابأس به من هذه الأشعار المجهولة القائل والتي تعود مواردها إلي فترة نشاط الزوايا ، وقد قدمت لنا تلك الأشعار صورة حية للقصيدة الدينية التي يقف فيها الشاعر موقف التعظيم والإجلال لشخصيات دينية إنطلاقا من الرسل و الأنبياء مرورا بالخلفاء والصحابة، وصولا إلي الشيوخ والأولياء . ويتضح ذلك من خلال العناوين التي عنونت بها تلك القصائد ، ونذكر منها علي سبيل المثال :

- " Lemdeḥ ɣef nnbi " ـ " لَمْـذَحْ غَـفْ أَنْـبِـي "(1).
- " Bismi llah a nebdu lkdker " ـ " بِسْمِ اللَّهْ أَنَبْدُو لَذْكَرْ "(2).
- " Ad ṣellɣ a nnbi fellak " ـ " أَذْ صَلِّيغْ أَنَّـبِي فَلَّاكْ "(3).

وهذا مقتطف قصير من قصيدة " لمذح غف نبي " يتضمن مدحا للرسول (ص) والخلفاء والصحابة :

| | |
|---|---|
| Allah , allah , allah | اللَّـهْ ، اللَّـهْ ، اللَّـهْ |
| D lmeḍḥ ɣef nnbi yecbeḥ | ذْ لَمْذَحْ غَفْ أَنَبِي يَشْبَحْ |
| Allah , allah , allah | اللَّـهْ ، اللَّـهْ ، اللَّـهْ |
| Rebbi wer yesɛi lmital | رَبِّي وَرْ يَسْعِي الْمِثَـالْ |

---

(1) , (2) , Nacib , (Y.) , Poésies mystiques kabyles , p . 116 - 145 .

(3) Ibid , p . 145 .

يَكْ ذْ رَبِّعَ الْخُلَفَا — Yakw d rebça lxulafa

ذْ لَمْلُوكْ ذْ سِيدْنَا أَبْلَالْ — D lmuluk d sidna Blal

*/ القصص الديني :

إلي جانب هذا المديح الديني نجد موضوعا آخر شكل مادة ثرية لإبداعات الشعراء ، ويتمثل في ذلك القصص المنسوج عن سير الأنبياء والرسل . والملاحظ عن هذاالنوع من الشعر ، أنه يمتاز بمجموعة من الخصائص ، أولها النفس الطويل ، نظرا لما تستجوبه المشاهد القصصية من وصف دقيق وسرد متتابع ، مما يكسب القصيدة تنوعا في المقاطع وغزارة في الأبيات ، إذ قد تبلغ في بعض الأحيان مائتي بيت . وثانيهما الإغراق في المعجزات ، إذ يلعب خيال الشاعر دورا كبيرا في تفجير كوامن الإعجاب والإثارة ، وذلك بإضفاء علي الأحداث هالة من الخوارق تفوق تصور الإنسان وقدراته العادية .

ولعل من أشهر هذا القصص الديني تداولا في الأوساط الإجتماعية القبائلية مايلي :

- " تَقْصِيطْ نْ سِيدْنَا يُوسَفْ "(1). — " Taqsiṭ n sidna Yusef "
- " تَقْصِيطْ نْ سِيدْنَا مُوسَي "(2). — " Taqsiṭ n sidna Musa "
- " تَقْصِيطْ نْ سِيدْنَا يَعْقُوبْ " . — " Taqsiṭ n sidna Yaçqub "
- " تَقْصِيطْ نْ سِيدْنَا يُوبْ " . — " Taqsiṭ n sidna Yub "

*/ الوعظ والإرشاد :

ومن الموضوعات الأخرى التي تناولتها القصيدة الدينية القديمة تلك التي إستنبطها الشعراء من المبادىء الإسلامية وقيمه ، إنطلاقا من المضامين القرآنية المشكلة لأصول العقيدة من إثبات لوحدانية الله ، ونفي للشرك ودعوة إلي الإيمان، مرورا بسائر العبادات التي شرعها الله للناس من صلاة وصوم وزكاة وحج ، وصولا إلي الآداب السامية والأخلاق الفاضلة التي دعا إليها الإسلام .

---

(1) , (2) , Nacib , (Y.), op , cit , pp. 75 - 96 .

يقول أحد الشعراء في إظهار فضل " الصلاة " باعتبارها الركيزة الأساسية من ركائز الإسلام(1):

| | |
|---|---|
| ثَزَلِّيثْ ذْ لَكْنُوزْ نَ أَدْهَبْ | Tazlit d leknuz n ddheb |
| أَلْمُؤْمِنِينْ فَ أَنْبِي صَلِّيثْ | A lmumnin f nnbi ṣellit |
| وِي مَدْحَنْ فَلَّاسْ يَكْتَبْ | Wi medḥen fellas yekteb |
| إِحُبِيثْ رَبِّي إِعُزِيثْ | Iḥubit ṛebbi yɛuzit |

وعلى هذه الصورة تناول الشاعر القبائلي باقي الموضوعات التي أشرنا اليها سواء منها ما اتصل بأصول العقيدة أو سائر العبادات ، أو بآداب التعامل وأخلاقيته والتي ترمي الى تجسيدها النصوص التشريعية .

هذا بصفة عامة عن مضامين القصيدة الدينية ، أما عن بنائها وشكلها الفني ، فالملاحظ هو أن اللغة الشعرية المستعملة تغترف بصفة أساسية من الوعاء اللغوي الديني ، وذلك عن طريق توظيف سيل هائل من الألفاظ تحمل دلالات روحية وفكرية يفتقد إليها القاموس اللغوي الأمازيغي الأصيل . هذا ما يؤكده "يوسف نسيب" بقوله : " ... إن اللغة الشعرية المستعملة في هذه القصائد الدينية التي تناولت في مضامينها صورا عن أولياء وقصصا عن الأنبياء ، شهدت تطورا واضحا من حيث بنيتها ، وهذا التطور مر بحركتين متوازيتين زمنيا ، تتمثل الأولى في الحفاظ على البنية التركيبية للجملة الأمازيغية العريقة والمستعملة في الخطاب اليومي للمجتمع ، أما الثانية في إثراء القاموس اللغوي الأمازيغي خاصة فيما يتصل بالجانب الروحي ، وذلك عن طريق اللفظ المستعار من اللغة القرآنية "(2).

وعن هذه الألفاظ الدينية التي شكلت غنى للقاموس اللغوي الأمازيغي ، نقدم كنموذج لذلك هذا الجدول الحامل للمتفرعات اللفظية المزدوجة والمعبرة عن فلسفة التضاد ، والتي تكررت بصفة بارزة في ثنايا القصيدة الدينية :

---

(1) , (2) Nacib , (Y.) , Anthologie de la poésie kabylie , p . 129 - 22 .

| الفعل الفاضل | | الفعل الرذل | |
|---|---|---|---|
| اللفظ المستعار | مصدره | اللفظ المستعار | مصدره |
| لَحْلَالْ Lehlal | الحلال | لَحْرَامْ Lehram | الحرام |
| لْحَقّْ Lheqq | الحق | لْبَاطَلْ Lbaṭel | الباطل |
| لْخِيرْ Lxir | الخير | لْشَرّْ Lceṛ | الشر |
| لْطَّاعَ Ṭṭaça | الطاعة | لْعْصْيَانْ Lceṣyan | العصيان |
| لْعَزّْ Lcez | العز | لْذْلْ Ddel | الذل |
| لِيمَانْ Liman | الإيمان | لْكفْرْ Lekfeṛ | الكفر |
| إِنسْلَمْ Ineslem | المسلم | أَكَفْرِيوْ Akafriw | الكافر |

وهكذا يتضح من كل ما سبق أن القصيدة الدينية القبائلية في الفترة المرابطية لقيت رواجا واسعا ، إذ اتسعت دائرة موضوعاتها لتشمل تقريبا كل المفاهيم والقضايا المطروحة في المجال الديني ، كما عرفت أساليبها نوعا من التطور بما اكتسبته من كم لفظي أثرى قاموسها اللغوي ووسع حقلها الدلالي ، وذلك بفضل النشاطات الكثيفة التي أثبتتها مختلف الزوايا بحركتها الشاملة ، الرامية إلى ترسيخ مبادىء العقيدة الإسلامية وقيمها .

ولعل ما سهل الإمتثال لأبعاد هذه الدعوة ، هو إستعداد المجتمع القبائلي لتقبل تلك القيم والمبادىء ، نظرا لما فيها من خير عميم من جهة ، ولعدم تعارضها مع قيم " تقبيليث " التي مارسها الأجداد منذ القدم من جهة الأخرى ، خاصة لما نعلم أن هذا الدين جاء ليتمم مكارم الأخلاق ، على حد قول الرسول (ص) : "إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق " .

وبهذا اللقاح الروحي والمعرفي تشكلت بنية إجتماعية مميزة ذات خصوصية فكرية وثقافية انعكست صورتها بجلاء في الأشعار المنتجة خلال تلك الفترة .

(4) - الحياة الإجتماعية :

ولكن إذا كنا قد أسهبنا الحديث عن الشعر الديني ضمن إطار الحركة المرابطية، فذلك لايعني أن منطقة القبائل لتلك الفترة كانت مغرقة في نشاط الزوايا وتوجيهاتها المختلفة بشكل مطلق ، بل أن نشاط الحياة العادية ، والإنشغالات

اليومية للأفراد حظيت بحضور دائم ومستمر في ثنايا الأشعار التي أنتجتها المنطقة " إن الحياة اليومية للأفراد في مستوياتها البسيطة والمعقدة ، كالطبيعة الإنسانية ، والعادات ، قد سجلها شعر القرن الثامن عشر بكل أمانة "(1).

وكما هو معروف ، فإن حياة المجتمع القبائلي في تلك الفترة الماضية كانت تتسم بالعفوية والبساطة ، إذ كانت ترتكز أصلا على النشاط الفلاحي ذي الطابع العائلي، وعلى بعض الحرف الصناعية الضرورية كالحياكة ، والحلي ، والصابون ... لذلك خلت من المشاكل الكبرى التي تعيشها المجتمعات المعاصرة كالبطالة ، والهجرة، مكانة المرأة، التعليم والتربية ... إلى غيرها من القضايا والمسائل التي استحدثها المد الحضاري .

وبعيدا عن هذه الموضوعات المستحدثة ، تقف القصيدة القبائلية القديمة بالرصد والتحليل لمختلف جوانب الحياة الإجتماعية ، بالصورة التي يفرضها المستوى الفكري والمعيشي للأفراد . فالدارس للشعر القبائلي القديم يمكنه أن يستنتج من دون عناء ثلاثة محاور أساسية تدور في فلكها كل الموضوعات الإجتماعية .

يتلخص المحور الأول في الوضعيات المختلفة المعايشة من طرف الأشخاص كالفقر والغني ، اليتم والأيتام ، الضياع والحرمان ، الزواج والطلاق ... .

أما المحور الثاني فيتضمن العيوب البشرية المستنتجة من طبائع الأفراد خلال مسارها التعاملي ، كالنفاق ، الجبن ، التطفل ، الكذب والخيانة ... .

ويتناول المحور الثالث العواطف الإنسانية المتنوعة خاصة منها ما يتصل بالعشق والغرام إذ يتجسد غرض " الغزال " بشكل قوي وكثيف في العديد من الأشعار القديمة حاملا وجهتين متباينتين : وجهة حسية ماجنة ووجهة عذرية عفيفة ، ويضاف إلي ذلك " عاطفة الأمومة " إزاء فلذة الأكباد من لحظات الصبي بلوغا أرقى مراحل البنوة ، إذ عبرت عنها الأشعار بصدق وإخلاص مبرزة تلك القوة في الأحاسيس والعمق في المشاعر .

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 63 .

فنحن أمام هذا التشعب في الموضوعات الإجتماعية وتنوعها ، لايسعنا إلا أن نختصر الحديث بالتركيز على أهم القضايا والأغراض التي تشكل صلب اهتمام الشعراء ، والتي من شأنها أن تساعدنا على فهم البنية الإجتماعية والثقافية للمجتمع القبائلي .

ففي محور الوضعيات الإجتماعية يقع موضوع " الزواج " في مقدمة الإنشغالات الحياتية واليومية للمجتمع القبائلي ، نظرا لما له من أهمية قصوى في الحفاظ علي خط تواصل الأنساب والأعراق ، ولما له من دور أساسي في صيانة شرف الأسر وأعراضها ، لذا فالإقدام علي الزواج في مثل هذا المجتمع التقليدي ليس بالأمر الهين - كما قد نتصور - إذ يعد بمثابة مشروع إجتماعي تساهم في إعداده وإنجازه مجموعة من الأطراف ، غايته ليس الربح المادي - كما جرى العرف في الوقت الحاضر - بل هي غاية روحية ومعنوية تحقق السعادة الزوجية الدائمة ، وتمتن أواصر القرابة بين الأسر والعشائر المتباعدة . ومثل هذا التروي في الإقدام علي الزواج في المجتمع القبائلي يلخصه القول السائر في الأوساط "زْوَاجْ ڤِ إيَاسْ فَلاَّسْ أَحَبَّرْ أُسَڤَاسْ - Zwaj g ibwas fellas ahebber useggas " . كما تنقل الأشعار المختلفة هذه الأهمية لمثل هذا الفعل الإجتماعي وترى فيه الركيزة الأساسية في كيان المجتمع ، إذ يوضح الشاعر " معمر نسعيدي " من "إعَزُوزَنْ " ذلك بوصف جميل حين قال :

| | |
|---|---|
| زْوَاجْ أَمْ أَجْڤُو ألَمَّاسْ(1) | zwaj am-majgu alemmas |
| أَكَّنِي إِيسْ سَكْذَغْ لَمْثَلْ | Akken is-sekdeɣ lemtel |
| عْلَ مَبَّعِيذْ غَفْ أَثْمَاسْ | ɣla mebbɣid ɣef atma-s |
| فَلاَّسْ أَڤْ سَنَّذْ أَكْ لَعْمَلْ | Fellas ag senned ak leɛmel |

ونظرا لأهمية هذا الموضوع وعلو شأنه في المجتمع القبائلي فإن الشعراء أولوا له عناية خاصة ، فأبدعوا الكثير من القصائد تناولوا فيها بتحليل دقيق كل الجوانب المشكلة له ، وتفرعت عن ذلك موضوعات ثانوية تعكس بجلاء خلفيات الممارسة العرفية لهذه المسألة الإجتماعية .

---

(1) Hanoteau , (A.) , op , cit , p . 328 .

ومن خلال دراستنا للأشعار التي إستطعنا العثور عليها ، تمكننا على ضوئها إستخلاص أهم الموضوعات الثانوية المتكررة في ثنايا القصائد المختلفة ، وحددناها بالعناصر التالية :

*/ نصائح الزواج :

إن القصائد التي تناولت هذا العنصر تركز بصفة أساسية على المقاييس الجوهرية الضامنة لتحقيق علاقة زوجية ناجحة ، والتي تتلخص في الغالب في : النسب ، الشرف ، والحرمة " Yellis laṣel d nnif d lḥeṛma " . وكنموذج لذلك قول الشاعر " معمر نسعيدي "(1):

| | |
|---|---|
| Zwaj a lǧid ḥtil-as | زْوَاجْ أَلْجِيذْ حْثِيلْ آسْ |
| Atwaqṛeḍ deg yir laṣel | أَتْسْوَقْعَضْ ذَقْ يِيرْ لَاصَلْ |
| Xas tqizib-as kul ass | خَاسْ تْسْقَزِيبْ آسْ كُلَاسْ |
| Lɛaṛ degs a k-tnefel | الْعَارْ نَيْسْ أَكْتْنْفَلْ |

*/ الزواج الفاشل :

إن الواقع المعايش لبعض أنماط الزواج في المجتمع القبائلي التقليدي أظهر ما تحمله من بوادر الفشل الحتمي ، نظرا لعدم صلابة العلاقة القائمة بين الزوجين لإفتقادها لأهم عناصرها الأساسية ، مما يشكل خلية زوجية مضطربة على مستويات عدة وذلك تبعا لطبيعة كل العلاقة . وهذه العلاقة الزوجية الفاشلة كان لها صدى واسع في ثنايا القصيدة القديمة ، فحسب الأشعار العديدة والمتنوعة التي تناولت هذه الظاهر ، فإن المعالجة إتسعت لتشمل كل جوانب القضية ، فمن أهم أنماط الزواج الفاشل التي أبرزتها المعالجة الشعرية ما يلي :

" الزواج القسري - Zwaj n bssif " ، " زواج الأقارب - Zwaj leɛmum "

" الزواج بالأرملة - Zwaj taǧǧait " ، " الزواج بالمرابطية - Zwaj ṭṭemṛabeṭ "

" الزواج بفارق السن - Zwaj bwamɣaṛ "

---

(1) Hanoteau , (A.) , op , cit , p . 328 .

والأشعار التي تناولت هذه الأنماط توغلت بالوصف والتحليل لسبر أغوار المعاناة اليومية لكلا الطرفين ، وما يترتب عن ذلك من خلافات زوجية مستمرة تنتهي عادة بالطلاق أو الخيانة . ومن تلك الأشعار العديدة والمتنوعة التي تناولت هذه الظاهرة ، نقدم هذا النموذج للشاعر " سي محند سعيد " من " آث مليكش " يصف فيه زواج الأقارب على لسان الزوجة(1):

| | |
|---|---|
| A zwaj a leɛmum | أَزْوَاجْ أَلَـعْـمُـومْ |
| Deg wul-iw semmum | ذَقْ أُولْ إِيوْ سَمُّومْ |
| ɛennaɣ-k a rebbi | عَنَّـاغْـكْ أَ رَبِّـي |
| Menɛ i deg-wumcum | مَـنْعِي ذَقْ أُمْشُـومْ |

*/ الصراع الزوجي :

وهذا النوع من الصراع ليس وليد المجتمع القبائلي وليس نتاج الأزمنة المتأخرة ، بل هو صراع تعرفه كل المجتمعات الإنسانية منذ أقدم عهودها ، إذ أن أصوله الأولى تعود إلي ذلك النزاع القائم بين الرجل والمرأة كمخلوقين متباينين في الطبع والخليقة ، هذا النزاع المبني على أسس البحث الدائم لفرض الكيان وإثبات الذات كإنسان بكامل الأوصاف والحقوق ، خاصة من طرف المرأة التي ظلت منذ القدم تقاوم جبروت الرجل وطغيانه ، بحكم ما فرضه عليها طبعها الأنثوي من طاعة وإنقياد . وأمام هذا الإحساس بالعجز والضعف ، كان لزاما على المرأة إستعمال ما لها من طاقة ذهنية من أجل إخضاع الرجل وكسر جبروته، فاهتدت لفعل الإغراء والسحور كوسائل ناجعة لبلوغ الغاية ، فكان لها في كثير من الأحيان ما أرادت .

ومثل هذا الصراع تجسد حضوره بشكل بارز في المجتمع القبائلي القديم ، إذ مارست المرأة السحر والإغواء ، وعبرت عن ثورتها وحرمانها وتبرمها بأشعار عزيرة ، فقالت وفعلت ما لم تستطع قوله وفعله صراحة في وجه الرجل .

---

(1) Hanoteau , (A.) , op , cit , p . 305 .

ولعل ما إسترعى إنتباهنا ونحن نتناول الأشعار القديمة بالتحليل هو ما يحمل مضمون القصيدة المغناة في أوقات العمل من طرف المرأة من تنفيس عن المكبوت ، إذ يعد صرخة صامتة في وجه الرجل بما فيه من شكوى وتبرم وثورة على الحياة الزوجية لما تعانيه هذه المرأة بجوار زوجها من قصور عاطفي أو جنسي أو مادي يصعب الإفصاح عنه ، فكانت الأشعار عالما للتحرر والتنفيس .

ومن قصيدة مشهورة تتألف من (12) مقطعا تحت عنوان : " أَيَمَّ حَنَّ " تؤديها النساء في أوقات العمل ، نقدم هذا المقتطف الذي يظهر بجلاء ما تعانيه المرأة من حرمان وقصور في حياتها الزوجية(1):

| | |
|---|---|
| A yemma ḥenna | أَيَمَّ حَنَّ |
| Nekk yuɣen Rabeḥ | نَكْ يُوغَنْ رَابَحْ |
| Deg-Wass yeṭ-ṭara aqelmun | ذَقْ آسّ يَتَّسَرَ أَقَلْمُونْ |
| Deg-gid yesnusu lmeṣbeḥ | ذَقْ إِيضْ يَسْنُوسُو لْمَصْبَحْ |
| A yemma ḥenna | أَيَمَّ حَنَّ |
| Nekk yuɣen ameɣbun | نَكْ يُوغَنْ أَمَغْبُونْ |
| Ikurdan tilkin | إِكُورْذَانْ تِلْكِينْ |
| Fellas i teddun | فَلَّاسْ إِتْدُونْ |

ومن الأشعار المستعملة في عالم ممارسة السحر وطرق إستمالة عواطف الزوج ، نقدم هذا النموذج من قصيدة تتألف من (15) مقطوعة للشاعر "محمد أومسعود" من " تَقْرِيوُزْتْ " إذ يقول على لسان المرأة(2):

| | |
|---|---|
| Assalam ɛlikum ay akkeruc | أَسَّلَامْ عْلِيكُمْ أَيْ أَكَّرُوشْ |
| Medden semman-ak akkeruc | مَدَّنْ سَمَّانْ آكْ أَكَّرُوشْ |
| Nekk semmuɣ-ak lqayed ɛemmṛuc | نَكْ سَمَّاغْ آكْ الْقَايَذْ عَمْرُوشْ |
| Nekk bɣiɣ argaz-iw | نَكْ أَبْغِيغْ أَرْگَازْ إِيوْ |
| Ur yikkat ur yiṯṯɣuc | أُرْ يِكَّاثْ أُرْ يِتْسَغُوشْ |

---

(1) Hanoteau , (A.) , op , cit , p . 397 - 404 .

(2) Ibid , p . 312 .

أَبِغِيغْ أَثَسْبَدَّغْ أَمْ أَعْشُوشْ Bɣiɣ a t-sbeddeɣ am-aɛcuc

أَثَكَثَغْ سَ أَخَنْفُوشْ A t-kateɣ s axenfuc

وهكذا يظل هذا الصراع الزوجي مجسدا بصور مختلفة في طيات القصيدة القبائلية القديمة ، إذ يتضح لنا أن المرأة تسعى بكامل جهدها إلي إخضاع الرجل وإسترجاع ما سلب منها من حقوق في المعاشرة الزوجية . فقد تتوصل في قليل من الأحيان إلي تحقيق ما تصبو إليه ، ولكن في الغالب تظل بعض رغباتها مجرد أحلام عالقة على أستار القصيدة .

أما فيما يخص المحور الثاني من الموضوعات الإجتماعية والملخص ـ كما أشرنا ـ في العيوب البشرية ، فإننا نلاحظ أن إهتمام الشعراء منصب بالدرجة الأولى على ما أصاب الحياة الإجتماعية من تغير سلبي على مستويات عدة ، خاصة منها القيم الروحية والخلقية ، نتيجة للتطور الحضاري الذي شهده المجتمع القبائلي . مما فرض نوعا من التغير في سلوكات الناس وطبائعها ودفع إلي الإنحراف عن القاعدة العرفية المسيرة لخط المعاملة اليومية والممارسة الحياتية للأفراد والجماعات ، وظهرت بذلك جملة من العيوب تعد غريبة عن الحس الخلقي للمجتمع القبائلي وتقاليده ، كالإنغماس في حب المادة ، وغياب أواصر الصداقة الحقة ، وإنتشاربعض الأمراض كالخيانة والكذب والنفاق ... وغيرها من الصفات المنبوذة في الأوساط الإجتماعية القبائلية ، والتي تتنافى والممارسة العرفية لقيم " ثَقَبَيْلِيثْ " ومبادئها .

وقد أحس الشعراء بدورهم بهذا التغير الطارىء علي قيم المجتمع وأخلاقيته ، بل أن البعض منهم ذاق الآثار المرة الناجمة عن هذا التردي الخلقي ، بمعايشته الميدانية لمختلف أنماط السلوك والمعاملات .

ولعل من أبرز الشعراء الذين عايشوا التجربة المرة معايشة حقيقية ، الشاعر الشهير " سي محند أومحند " ، الذي تناول هذا الإنحراف في طبائع الأفراد بشكل كثيف ، وبنوع من النقد والتحليل .

---

فحسب الأشعار التي جمعها ونظمها الباحث " مولود معمري " في كتابه "أشعار سي محند - Les isefra de si-mohand " ، يتضح لنا مدى كثافة القصائد المتناولة لهذا الموضوع ، فالباحث صنف الأشعار حسب الموضوعات المختلفة وخصص فصلين كاملين من الديوان للقصائد التي تتناول العيوب البشرية بشكل عام . الأول تحت عنوان " تَلُوفَتْ نَ زْمَانْ(1) - Taluft n zzman" بمعني ( قضايا الزمان ) ، والثاني تحت عنوان : " تَلُوفَتْ إِمَدُّوكَالْ(2) - Taluft imeddukal " بمعني ( هم الأصدقاء ) . ويتضمن كل فصل من هذين الفصلين عددا كبيرا من القصائد . ونكتفي بتقديم هذين النموذجين منهما لتدعيم ما سبق أن أشرنا إليه ، فالشاعر يقف في هذا المقطع الشعري موقف الناقد والمحلل ، إذ يرى أن المجتمع الذي تنعكس فيه القيم تطفو على ساحته الرذائل وتنحط الفضائل ، وقد يصبح فيه المستحيل أمرا ممكنا ، إذ يقول(3):

| | |
|---|---|
| ثامُورْتْ ذَقْ ثْغَاپْ ثِذَتسْ | Tamurt deg tɣab tideţ |
| ɛebden tihlleţ عَپْذَنْ ثِحْلَتسْ | |
| أَمُوسْنَاوْ إِبْغَ أَذْ إِجَالْ | Amusssnaw ibɣa ad iǧal |
| إِحْزَنْ الْبَازْ بُو ثْفَرَتسْ | Iḥzen Ibaz bu tfereţ |
| أَغْبُوبْ يَتْفَرَّسْ | Aybub yetfrres |
| يُوغَالْ وَاكْلِي ذَ أَمَلَّالْ | Yugal wakli d amllal |

ونجده في مقطع آخر يقف موقف الحسرة والأسف على ما أصاب العلاقات الإجتماعية من فتور ، وعلى غياب الصداقة المثلى حين يقول(4):

| | |
|---|---|
| غَرْلْعَارْ أَيْ سْعَانْ ثِسْمِينْ | Ɣer lɛar ay sɛan tismin |
| سْ يِيسَّغْ أَتَّسْتْجِينْ | S yisseɣ ttɛethin |
| أَيْ أَوَلْ إِيوْ بَرْكَاكْ لَغْصَبْ | Ay ul iw berka-k leɣseb |
| مِ ثْغْلِيظْ حَدْ وَرْ كِسِينْ | Mi teɣlid ḥed wer k-issin |

(1) الفصل يقع بين ص ، 112 و ص ، 176 ويتضمن : 54 قصيدة .

(2) الفصل يقع بين ص ، 294 و ص ، 334 ويتضمن : 38 قصيدة .

(3) , (4) Mammeri , (M.) , Les isefra de si-mohand , p . 168 - 324 .

مَـدَّنْ أَكّْ ذَ الْـكَـــرْعِيـــنْ Medden akk d Ikarçin

أَكَّ أَخِـيـــرْ يَـلْـهَ وْجَـرَبْ Akka axir Ilha wjarreb

إلي جانب هذه الأشعار لـ : "سي محند أومحند " ، نجد البـاحث " بوليفـا " في كتابه " مقتطف من الشعر القبائلي - Recueil de poésies kabyles " قد جمع حشدا من الأشعار مجهولة القائل تنـاولت بدورهـا موضوعـات متنوعـة ، والكثير منهـا تنـاول طبـائع النـاس وسلوكاتها اليوميـة . ومـن أهـم القصـائد الـواردة ضمـن هـذا الموضوع ، تلك التي تحمل الأرقام التالية :

" 121 - 130 - 135 - 140 - 180 - 181 - 188 ... "(1) .

إذا كانت الأشعار القديمة قد تناولت بنوع من الإهتمام كل ما انضوى ضمن المحورين السابقين من موضوعـات إجتماعيـة ، فـإن غـرض " الغـزل" كموضـوع وجداني شغل حيزا واسعا في طيات القصيدة القبائلية وحظي بعناية فائقة من طرف الشعراء ، وهذا رغم أن المجتمع القبائلي - كما وضحناه فيما سبق ــ تتحكم في آلياته مجموعة من القوانين العرفية ترفض الإفصاح علانية عن بعض العواطف خاصة منها ما يتصل بالحب والغرام ، إذ أن متطلبات " الشرف Nnif " تتدخل بقوة وصرامة لتحديد هذه العلاقات وتأطيرها . فأضحى " من الصعب التعبير عن هذه العاطفة في مثل هذا المجتمع التقليدي بشكل علني ، إذ أن فاعلية الشرف تغرس أفواه المتحابين ، خوفا من الفضيحة ، وما يترتب عليها من عقاب"(1).

وإذا كان الأمر كذلك ، فبما نفسر إذن هذا الحضور الكثيف لموضوع " الغزل" في ثنايا القصيدة القبائلية القديمة ؟ .

ولعل أول تعليل يتبادر إلى أذهاننا هـو طبيعـة الموضـوع نفسـه ، إذ أن عـالم العاطفة الوجدان يشكل إحدى المنطلقات الأساسية فـي إبداعـات الشـعراء عمومـا ، نظرا لما يحظى به من ملازمة شعورية بالذات المبدعة .

أما التعليل الثاني ، فإنه يكمن في إعتقادنا في ذلك الحصار العرفي المفروض على مثل هذه العلاقات العاطفية في مجالها الإجتماعي ، مما ولد في نفسية الأفراد

---

(1) Nacib , (Y.) Anthologie de la poésie kabyle , p . 77 .

نوعا من التعطش والحرمان ، فكان لزاما أن ينفجر هذا المكبوت عن طريق قنوات تعبيرية تفلت في الغالب عن تلك الرقابة الإجتماعية المفروضة . فكان العالم الشعري إحدى هذه القنوات الأكثر ملاءمة للتنفيس عن مختلف الخلجات النفسية المستترة ، والإرتباطات الشعورية المقننة .

وما هو مؤكد في كل الحالات هو أن الشاعر القبائلي ، إتخذ من المرأة عالما إبداعيا خصبا ، فتغنى بجمالها ومفاتنها وأظهر عواطفه نحوها ، فكان جل إهتمامه منصبا - في الغالب - على أوصافها الحسية ، إذ صاغ من محاسنها الفيزيولوجية صورا تشبيهية مثيرة للعاطفة والغزيرة ، وذلك من دون التوغل في تحليل هذه العواطف وما يترتب عنها من خلجات نفسية متوترة .

وكما هو معروف ، فإن غرض" الغزل" يعد إحدى الفنون الوجدانية التي لقيت رواجا ضمن الحركة الإبداعية الشعرية في صورتها الشاملة ، إذ أن " الغزل " حسب الإنتاجات الشعرية العالمية ينقسم إلى قسمين رئيسيين : "غزل عفيف" ، و"غزل ماجن" . ففي النوع الأول تكون مشاعر الشاعر صادقة وأحاسيسه سليمة إزاء الحبيب في علاقة حب طاهرة لايشعر بها إلا أصحاب الأرواح العفيفة ، فهي خلوة الروح إلى الروح في مناجاة طويلة .

أما في النوع الثاني ، عادة ما يقف الشاعر موقف المستهتر بالقيم والأخلاق ، إذ يتناول بالوصف والتصوير جوانب الإثارة من جسد المرأة ، فالحب في مثل هذه العلاقة لا يعرف الطهر والإستقرار ، إذ ينتقل الشاعر بعواطفه من إمرأة إلى أخرى بالقدر الذي يمليه التعطش الجنسي والحرمان العاطفي .

فكما سبق أن ذكرناه ، فإن الشعر القبائلي القديم حافل بهذا النوع الثاني من الغزل، إذ أن الدارس لمختلف الأشعار التي تناولت هذا الموضوع سيلاحظ أنها تقترب في مضامينها الى ما إحتواه الشعر العربي من أمثال " عمر بن أبي ربيعة "(1) ، إذ يعكس هذا الإرث الشعري أسماء بارزة لشعراء مارسوا المجون في نطاق واسع ، وجسدوا بإبداعاتهم الشعرية ملامح المدرسة الحسية في

(1) شاعر من شعراء المجون من البيئة الأموية وصاحب للقول المشهور :

سلام عليها إن أحبت سلامنا * فإن كرهته فالسلام على الأخرى

كامل خصوصياتها الفنية ، ونذكر من بينهم علي الخصوص : "علي أوعسروش "، " محمد الطيب " و" سي محند أومحند " ، ويضاف إلى أعمال هؤلاء ما تناوله الكم الشعري المجهول القائل والمغنى من غزل فاحش يبلغ في بعض الأحيان درجة التصريح الجنسي(1).

ولإثبات ما تقدمنا به من إستنتاجات ، نقدم نموذجين شعريين مفعمين بالتصوير الحسي للمرأة ، واللذان يعكسان صورة حية عن الممارسة الشعرية الماجنة في أوساط المجتمع القبائلي القديم .

الأول للشاعر " علي أوعمروش – eli u ɛemmruc " ، هذا الشاعر الجوال الذي تعرفه كل الأوساط الإجتماعية لما يمتاز به من خفة الروح وحيوية الإنشاد وجرأة في صياغة الموضوعات ، خاصة ما يتصل بالعواطف والأشواق ، إذ كثيرا ما يبدي الميل للإفصاح عن الممنوع والتصريح بالمرفوض ضمن الوصف الحسي الصارخ لعالم الأنوثة .

فقد أورد له الباحث " أ. أنوتو - A. Hanoteau " مجموعة من الأشعار تنصب في معظمها ضمن هذا التيار الحسي الناطق بالتعطش الجنسي والحرمان العاطفي. وهذا مقتطف من قصيدة طويلة تبلغ تسعة مقاطع ، يصور فيه لحظة لقاء جمعته بفتاة عن طريق الصدفة فكان منه هذا التصوير والوصف(2):

| | |
|---|---|
| أَسْ أَقِي مُقْرَغْ ثَقْشِيشْتْ | Ass agi mugreɣ taqcict |
| ثَوْجَايْتْ ذَالْحَبْ نَ أَرَّمَّانْ | Tawjayt d lḥeb n ṛemman |
| سُّذْنَاغْتْس ثَنَّاكْ صَحَّ | Ssudneɣ-i tenna-k saḥḥa |
| أَدْهَبْ يُلِينْ غَفْ الْكَامْ | A ddheb yulin ɣef lkam |
| ثَقَمُّوشْتْ سُذْنِيتْس ثُرَا | Taqemmuct sudn-it tura |
| ثِبَّاشْ أَرْدْ يَغْلِي اطْلَامْ | Tibbac ar d -yeɣli ṭṭlam |

أما الثاني فهو للشاعر " سي محند أومحند " هذا الشاعر العبقري الذي تعرفه كل

(1) أنظر للقصيدة المشهورة في هذا الشأن تحت عنوان " ذَادَّا عْلِي " في المرجع السابق لـ "أ - أنوتو" ص 381 .

(2) Hanoteau , (A.) , op , cit , p . 320 .

المناطق والأزقة ، بما أنتجه من أشعار ساحرة تناول في ثناياها مختلف الإنشغالات اليومية للفرد القبائلي ، بما في ذلك العواطف المقننة بالعرف والعادات، إذ أنشد للمرأة وتغنى بمفاتنها بتعبير صريح حينا ، وبصور رمزية أحيانا أخرى ، وما تلك " الروضة الظليلة " المخصبة لقريحته إلا رمز لعالم أنثوي ثري ينطق بالحسن والجمال ، ومفعم بالخيرات والألوان .

وفي هذه " الروضة " Leǧnan n si moḥand تتعانق الأشواق والأحزان وتتواكب لحظات السعادة والشقاء ، إذ تبرز مطالع القصائد تلك الأيام العامرة باللهو والهناء حين أخضر العشب وأينع الورد وجاد الغرس بالخيرات(1):

| | |
|---|---|
| Zzig leǧnan d imselles | أَزِّيغْ لَجْنَانْ ذِ إِمْسَلَّسْ |
| Kulci yella dges | كُلْ شِي يَلَّ ذْيَسْ |
| Zerbaɣ-t id xedmeɣ-t s imul | زَرْبَغْ ثِيدْ خَذْمَغْتْ سَ الْمُولْ |

ولكن في الغالب لما تزهر روضة الشاعر "Leǧnan-is " وتنعم بالخيرات الناضجة ، تكون من نصيب الأخرين أقل منه شأنا وقدرا(2):

| | |
|---|---|
| Tura mi d nnejm-is yeṭkes | ثُرَا مِ ذَ نَّجْمِ إِيسْ يَطْكَسْ |
| D aɣbub la s ikes | ذَ أَغْبُوبْ لَسِكَسْ |
| Beṭka niɣ tadimt i wul | بَطْكَ أَرِّيغْ ثَذِيمْتْ إِوُولْ |

وإلى جانب ما أثمرت به " الروضة " من أشعار رمزية راقية فإن الشاعر "سي محند أومحند" أشعارا أخرى تناول فيها بتعبير صريح علاقاته الغرامية المتجددة التي تجمعه بالنساء في محطاته الترحالية المتعددة ، فقد جمعها الباحث "مولود معمري" ضمن فصل " تَلُوفْتْ نْ تَيْرِي - Taluft n tayri "، ومنها نقدم هذا النموذج الذي يعكس بشكل جلي الإتجاه الحسي في أشعاره :

| | |
|---|---|
| Tasedda ireɛden tuɣwas | تَسَدَّ إِرَعْدَنْ ثُغْوَاسْ(3) |
| Zdat at ɛebbas | زْدَاتْ أَتْ عَبَّاسْ |
| Mi s rnan medden neṛḥel | مِ سَنَّانْ مَدَّنْ نَرْحَلْ |

(1) , (2) Mammeri , (M) , Les isefra de si mohand , p . 278 .

(3) , Ibid , 282 .

| | |
|---|---|
| M timmi teckef am leqwas | مْ ثِمِّي ثَعْكَفْ أَمْ لَقْوَاسْ |
| Amzur ar ammas | أَمْـــزُورْ أَرْ أَمَـــــاسْ |
| Tibbucin-is d ifelfel | ثِبُّوشِينْ إِيسْ ذِ إِفَلْفَلْ |

وإذا كان غرض الغزل الحسي كما اتضح لنا قد شكل إحدى الموضوعات الإجتماعية الهامة في الإنتاج الشعري القبائلي القديم ، فإن هذا الشعرلم ينقل لنا تلك العلاقة الوجدانية الأبدية الرابطة بين الشاعر والحبيب على نموذج " عنترة وعبلة "(1) ، " قيس وليلي "(2) و " جميل وبثينة "(3) .

ولعل السر في ذلك كما يوضحه " يوسف نسيب " بصورة ضمنية هو أن : "عاطفة الحب غير معلن عنها في المجتمع القبائلي التقليدي ، فالحب الجامع بين المتحابين ينمو في الصمت وتفصح عنه لغة العيون ... وإن الإعلان عن الحب بشكل صريح يعني الحكم علي تلك العلاقة القائمة بالفشل الحتمي ، بل قد يسبب أذي وخطرا علي المحبوبة سواء إتجاه الوالدين أو الأسرة أو القرية بكاملها ... فلا يمكن التعبير عن عاطفة الحب إلا في رحاب الحياة الزوجية "(4).

لذا قل التعبير الشعري عن مثل هذه العاطفة العذرية العفيفة ، وذلك حرصا على إستمرار العلاقة وإثمارها بالزواج ، فالعاطفة العذرية يجب أن تظل عفيفة بتسترها وخفيتها ، لأن التصريح بها شعرا في نظر المجتمع القبائلي يعد ضربا من المجون ولإستهتار .

ولكن هذا لايعني الغياب المطلق للعاطفة العذرية والعفيفة في الإنتاج الشعري القبائلي ، بل أن الأشعار القديمة تقدم لنا نموذجا من نوع آخر ، يتمثل في تلك الأشواق والعواصف المتبادلة بين الزوجين في حالات الفراق والإغتراب .

وقبل أن ننهي الحديث عن غرض " الغزل " كإحدى الموضوعات الأساسية في الإنتاج الشعري القبائلي القديم نشير إلى أن المرأة ساهمت مساهمة فعالة في إنتاج هذا النوع من الشعر وأطلقت عليه تسمية " إِزْلاَنْ - Izlan " وقد خصصت له

---

(1) ، (2) ، (3) من رواد الشعر العذري المشهورين على الساحة الشعرية العربية القديمة .

(4) Nacib , (Y.) op , cit , p . 80 -81 .

" تسعذيث ياسين " بحثا خاصا جمعت خلاله حشدا هائلا من الأشعار (1).

وضمن محور العواطف أيضا نسجل إلى جانب " الغزل " ، عاطفة أخرى نقلتها الأشعار القديمة بإهتمام بالغ وتتمثل في عاطفة " الأمومة " ، إذ أن الأمهات في المجتمع القبائلي يقمن بدور أساسي في تربية الطفل وصيانته، منذ اللحظات الأولى من ميلاده الى أن يشتد عوده ويتجاوز مراحل الخطر ، ويتضح هذا الحرص على صحة المولود من خلال مختلف الأنشطة والممارسات المثبة في ميدان التكفل بالصبي(2) ، وفي مثل هذه الممارسات والأنشطة يتدخل عالم المعتقدات بشكل كثيف كقوة أساسية لمقاومة مخاطر الشر الغيبي التي تتربص بالمولود الجديد في مراحل ضعفه كالشياطين والجنون .

ونشير الى أن الأشعار التي تناولت عواطف " الأمومة " في المجتمع القبائلي كثيرة ومتنوعة ، وهي في مجملها من إبداع نسوي ، وفي الغالب ترد مجهولة القائل ، إذ تتناقلها ألسن الأمهات بنوع من الشغف المتزايد خدمة لمجالات التكفل بالوليد ، خاصة أن تلك الأشعار تمثل الوساطة الخطابية المفضلة لرفع رسائل التضرع والتوسل الى عوالم الغيب لصيانة الصبي من الأشرار والمخاطر .

ولعل من أهم هذه الأشعار وأكثرها ترديدا في الأوساط النسوية ، تلك التي تنشد بألحان شجية " لهدهدة " الصبي في المهد أو" مداعبته " في لحظات إستفاقته ، إذ تكشف عن عاطفة صاخبة بالحنان والعطف ، وتفصح عن الأمنيات والأحلام العالقة بمستقبل الوليد .

ومن هذا اللون الشعري نقدم هذا النموذج الذي يعكس بجلاء شدة تعلق الأم بالصبي وحرصها البالغ على أن يكون نموذجا للرجولة الحقة في مستقبل الأيام :

| | |
|---|---|
| أَسُّوهْ أَسُّوهْ السُّهْيَانْ(3) | Ssuh ssuh ssuhyan |
| إِنَبْقَاوَنْ مِيدْ أُسَانْ | Inebgawen m'id usan |

(1) Voir , Yacine , (T.) , I 'izli ou l'amour chanté en kabyle , Ed , Bouchène , Awal , Alger , 1990.

(2) Voir , Nacib , (Y.) , op , cit , p . 38 .

(3) عن العجوزة الراوية للأشعار " العلجة أوموسى " المذكورة سابقا .

| | |
|---|---|
| Xef memmi ay d seqqsan | غَفْ مَمِّي أَيْدْ سَقْسَانْ |
| Ufan-t d bab leḥsan | أُفَانْتْ ذْ بَابْ أَلَحْسَانْ |
| Iferreq udi s ttisan | إِفَرَّقْ أُذِي سَ طِّسَانْ |
| A rebbi syezf-as ussan | أَرَبِّي سْغَزَفَ آسْ أُسَّانْ |
| Asner lxir d amqqwran | أَسْنَرْ الْخِيرْ ذَ أَمَقْرَانْ |
| Ad fellas xedmen waklan | أَذْ فَلَّاسْ خَذْمَنْ وَأَكْلَانْ |
| S tyalin ag d ilexman | سَ ثْغَلِينْ أَقْ ذِ إِلَغْمَانْ |

هذه إذن بصفة عامة أهم الأغراض والموضوعات التي تناولها الشعر القبائلي القديم ، والتي نأمل أن نكون قد إستطعنا من خلالها أن نقدم صورة واضحة عن تلك البيئة التقليدية الماضية بكل ما تملك من مكونات فكرية وثقافية وإجتماعية ، وذلك إنطلاقا من النزاعات القبلية والحروب الإستعمارية ، مرورا بما يمليه العرف من قيم ومبادىء ، وصولا الى ما يفرضه واقع الأفراد من إنشغالات وعواطف .

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للشعر القبائلي القديم ، فماذا عن الشعر الحديث والمعاصر؟ .

(*) الشعر المعاصر :

إذا كنا قد حددنا الشعر القبائلي القديم بالحلقة الزمنية التي تمتد منذ القدم لتنتهي بوفاة الشاعر " سي محند أومحند "(1) ، فإننا نحدد فترة الشعر المعاصر بالحقبة الزمنية التي تلت هذه الوفاة ، أو بالأحرى ذلك النتاج الشعري الذي عرفته البيئة القبائلية منذ الحرب العالمية الأولى وصولا الى آخر إنتاج جادت به قريحة شعراء الشباب من الجيل الجديد ، والذي يتصدر طليعته الشاعر أيت منقلات .

وما نود الإشارة اليه في البداية ، هو أن النتاج الشعري لهذه الفترة المعاصرة ، يعد في غاية من الأهمية نظرا لما لحقه من تطور سريع في الشكل

---

(1) حسب مختلف المراجع ، فإن الشاعر " سي محند أومحند " يكون قد ولد ما بين : 1845 و1850 وتوفي سنة 1906 بمستشفى " عين الحمام " المسير من طرف الآباء البيض .

والمضمون . الشيء الذي أكسبه جملة من المميزات الفنية جعلته ينفرد بخصوصيات إبداعية عن الإنتاج الشعري القديم .

فالدارس لهذا الشعر القبائلي المعاصر ، يدرك أنه يشتمل على كثير من الإتجاهات الفنية الجديدة وهي إتجاهات فردية حينا(1) ، وجماعية أحيانا أخرى ، فتارة يتجه الشاعر إتجاها خاصا به يستقل فيه عن غيره من الشعراء ، وتارة يتجه إتجاها عاما يساهم فيه مع طائفة من الشعراء على رسم الخطوط العامة لإتجاه معين ، إذ إستطاع بعض الشعراء أن يستجيبوا ويتفاعلوا مع الإتجاهات الأدبية العالمية كالإتجاه الوجداني الرومانسي ، أو الإتجاه الإيحائي الرمزي (2) ، كما حاول بعضهم أن ينظر الى الشعر نظرة نقدية متفحصة ويدخل عليه نوعا من التجديد في الصور و الأخيلة .

لذا فإن الكثير من هذه الإتجاهات يهدف بها أصحابها الى تجديد مسار الشعر القبائلي في مادته وصوره ، بحيث يرفع عن كاهله أعباء التقاليد العتيقة ، وينطلق في أجواء واسعة من حقائق الحياة المعاصرة ، ومن الكون وأسراره ، ومن الإنسان وعواطفه ، وما تحلم به نفسه الظاهرة والباطنة . وتتدخل في هذه الإتجاهات تأثيرات عصرية عدة ، فمنذ مطلع القرن العشرين والمجتمع القبائلي يتعرض كغيره من المجتمعات لتطورات ثقافية وعلمية وإنسانية كنتيجة حتمية للمد الحضاري العالمي ، خاصة ما يقتبس من المجتمع الغربي من نيران الفكر والثقافة ، تلك النيران التي أذكت الجذوة الفنية في شعرائنا ، ودفعتهم الى تطوير " الأسفرو" القبائلي تطويرا هاما في شكله وموضوعاته ، فلم تعد تسيطر عليه أجواء القصيدة القديمة بتقنياتها وموضوعاتها الخاصة ، بل أصبحت تسيطر عليهم عواطفهم وحياتهم النفسية ، وحياة أفراد المجتمع وما يختلف عليها من أحداث ، ويلم بها من خطوب . فكل ذلك يؤدونه ويستقصونه ويستوحونه فيما يبدعونه من شعر غزير ومتنوع . ولكن ذلك لايعني أن شعراءنا المعاصرين قد

---

(1) كالإتجاه الفني للشاعر " سليمان عازم " الناطق على لسان الحيوان .

(2) ما تمثله أشعار " **لونيس آيت منقلات** " من إتجاه فني مميز يقوم على قاعدة الإيحاء والرمز .

إنفصلوا عن أسلافهم وتقاليدهم الفنية الموروثة بصورة مطلقة ، بل أنهم مجددون وفي الوقت نفسه متصلون بالقديم ، يعتدون به كما يعتدون بشخصيتهم ومقوماتهم المستقلة التي أهلتهم لها ثقافتهم وشعورهم الكامل لبيئتهم وبأنفسهم وعقولهم ومواهبهم ، التي تعبر عن أمتهم وقيمها ومثلها العليا من الخير والحق والجمال .

وبذلك لم يعد الشعر في البيئة القبائلية المعاصرة ألفاظا ترصف رصفا لتؤلف قصيدة في موضوع تقليدي ، بل أصبح عملا أدبيا جديرا بالعناية والإهتمام ، بما يتضح فيه من ذات الشاعر وذات أمته ، ولما يرسمه أصحابه من ألوان الفكر والحس والشعور .

ونحن لايهمنا في هذا المقام أن نرصد تطورات المسار الفني في بنائية القصيدة القبائلية المعاصرة بل أن هدفنا هو الكشف عن أهم المنطلقات الفكرية والثقافية للعمل الشعري قصد فهم بيئة الشاعر وما لها من دور في تطبيع شاعريته وصقل موهبته ، على أننا سنعود في وقفة مفصلة لدراسة الجوانب الفنية القصيدة القبائلية في الفصول التطبيقية الموالية من هذا البحث .

فكما أشرنا ، فإن المجتمع القبائلي منذ القرن العشرين عايش أحداثا كبرى ، وعرف تحولا جوهريا في تركيبته الإجتماعية والثقافية ، مما شكل حقلا إبداعيا خصبا للعمل الشعري ، إذ واكب الشعراء هذا التحول والتغير بقوة الجوارح والوجدان فأبدعوا قصائد غزيرة ترتقي في كمها ورقتها الى مستوى الأحداث والصعاب التي يعايشها الإنسان القبائلي لهذا القرن(1).

فمن الموضوعات الهامة التي إستطعنا إستخلاصها من ثنايا القصيدة المعاصرة ، والتي شكلت محور إهتمام الشعراء ما سنوجزه فيما يلي :

(1) الهجرة : Lxerba

لئن كانت الهجرة نحو البلدان الغربية قد مست كامل القطر الجزائري ، فمما لاريب فيه أن منطقة القبائل كان لها النصيب الأوفر في ذلك ، فمنذ نهاية الحرب العالمية الثانية أخذ أبناء المنطقة يركبون البحر زرافات ووحدانا متجهين الى بلاد

---

(1) Nacib , (Y.) , op cit , p . 66 .

الغرب ، حتي أنه قلما نعثر على أسرة قبائلية ليس من أعضائها أحد هناك ، بل أن بعض الأسر قد نزح أكثر أفرادها أو كلهم . وكان الحافز الأول والأهم لهذه الهجرة يتمثل بصفة أساسية في البحث عن مصادر الرزق ، إذ تردت الأوضاع الإقتصادية والإجتماعية داخل البلاد وأصبح الكثير من أبناء المجتمع يعاني الضنك والحرمان ، في حين يقدم الغرب في الجانب المقابل إنفتاحا مذهلا علي اليد العاملة بمؤسساته ومصانعه المستحدثة ، فأصبحت الهجرة بذلك حلما يراود الجميع كوسيلة لدفع الفقر وإنقاذ الأسر من شبح المجاعة المفروضة . ويضاف الي ذلك ما يتحلى به الأفراد من حب الإكتشاف وروح المغامرة ، وما يحذوها من إنبهار بالحياة الجديدة التي يقدمها الغرب في حلاها الجميلة والمغرية .

وعن أجواء هذه الهجرة وأسبابها يحدثنا " يوسف نسيب " قائلا :" إن البيئة القبائلية عرفت هجرة كثيفة نحو فرنسا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ أن مؤساساتها الصناعية فتحت أبوابها لليد العاملة المغربية بشكل واسع ومغري ، فكانت المصانع والهيئات الإنتاجية المستحدثة من دواعي الإغراء التي إستقطبت إهتمام المغترب القبائلي ، فكانت الهجرة كثيفة وشاملة ، فلم يبق في القري والأرياف تقريبا إلا الشيوخ وأصحاب المزارع والدخل الموفور(1).

ويضيف موضحا وضعية المغترب القبائلي بقوله : إن هموم الغربة وصعابها يتقاسمها المغتربون في تجمعات يشد أواصرها حبل القرابة الدموية والإقليمية وذلك في مدن فرنسية مختلفة ، فمثلا مغتربي " آث عيسي " يتواجدون بصورة خاصة في "باريس " ومغتربي " آث كوفي " يتمركزون بشكل خاص في مدينة " تومريس - Thumeries " وهكذا "(2).

وكان لهذه الهجرة آثارها الواضحة على الإنتاج الشعري المعاصر، خاصة ما أبدعته قريحة الشعراء المغتربين أمثال " سليمان عازم " ، " الشيخ الحسناوي" ، "زروق علاوة " ، " سي شريف كاب " ... وغيرهم ، إذ كان لكل واحد منهم

---

(1) , (2) Nacib , (Y.) , op , cit . p . 67 .

قصته المثيرة مع الغربة ، حيث كانت معايشتهم لها معايشة حقيقية ، فتجرعوا بذلك مرارتها حتي الثمالة ، وعبروا عن همومها وصعابها بأصدق التعابير وأخلص العواطف ، فكان الشوق الي أرض الأجداد من بين الأحاسيس القوية المسيطرة على الذات المغتربة ، فمفارقة الأوطان مثيرة للمشاعر ، فإذا ما أصطلت بنارها نفس شاعرة احترقت شوقا وولوعا ، وأظهرت عواطف صادقة فيما تسجله من أحاسيس نحو بلادها .

وقد برزت هذه النغمة بشكل خاص عند الشاعرين : " الشيخ الحسناوي " و" سليمان عازم " ، نظرا لظروف اغترابها(1) ، إذ فرضت عليها مغادرة أرض الأجداد فودعوها مكرهين الي غير عودة ، وكان لذلك الدفع القوي لميلاد هذا الشوق الدفين والحنين الأبدي الى ربوع الوطن الحبيب ، حيث مرفأ الصبي وموطن الذكريات .

وهذه النغمة يتكرر بها التجسيد في العديد من أعمالهما ، ولعل من أهم القصائد للشيخ الحسناوي والتي نقلت هذا الإحساس بالشوق والحنين الى أرض الأجداد تلك التي يقول فيها :

| | |
|---|---|
| أَربِّـي أَلْمَعْبُـوذْ | A ṛebbi lmɛbud |
| أَوِي زَّرَانْ أَكَالْ أَلْجْـذُوذْ | Awi ẓẓran akal leğdud |

ومن الأعمال الهامة " لسليمان عازم " والناقلة لهذا الجرح العميق لفراق الأهل والوطن ، قصيدته الشهيرة التي مطلعها :

| | |
|---|---|
| أَثْمُـورْثِ إِيوْ أَعْـزِيـزَنْ | A tmurt-iw ɛzizen |
| ثِيـنْ جِّيـغْ مَبْلَ لَبْـغِ إِيوْ | Tin ǧǧiɣ mebla lebɣi-w |
| مَـشِ ذْنَـكّ إِقْ أَخْتَـرَنْ | Maši d nekk ig xtaṛen |
| ذَ أَلمَكْتُوبْ أَقْ ذَ زَهْرِ إِيوْ | D lmektub ag d ẓehr-iw |

وكان هذا الإنفصال الجسدي عن أرض الأجداد من دواعي البحث عن إتصال

(1) كما هو معروف أن الشاعر " سليمان عازم " نفي نفيا سياسيا من طرف السلطة الجزائرية وقتئذ ، أما " الشيخ الحسناوي " فقد نفته ظروفه الخاصة ، خاصة قصته مع فاطمة .

وجداني أو خيالي كوسيلة تعويضية تجمع بين الشاعر وأقاربه كالأمهات والأزواج والذرية ، وقد تحققت تلك المعايشة عن طريق المرسول الوفي الحامل للأخبار والمتمثل في غالب الأحيان في الحمام أو السنونوة ، علي نحو ما نجده في قول الشاعر " سليمان عازم " :

| | |
|---|---|
| أَيْ أَفْـرُوخْ إِفِـرَلَّـسْ | Ay afrux ifirelles |
| أَكْ شَفْعَغْ أَوِيدْ تَسْبُوثْ | A k-cegɛey awi-d ǰbut |
| عَـلِي ذِ تِقْـنَـاوْ غَـوَّسْ | ɛli d tegnaw ɣewes |
| أَوِيـدَّ لَخْبَارْ نَ تَمُورْثْ | Awi-y-id lexbaṛ n ttmurt |

أو قد تكون تلك المعايشة عن طريق ما تحققه لحظات الحلم " تَرْقِيثْ Targit" أو ما تنقله في طياتها الرسائل " تِيْرَتِينْ – Tibṛatin ". فبين الحقيقة والخيال ، واليأس والأمل صراع عنيف قد إعتمل في نفوس هؤلاء الشعراء ، ليقضوا أيامهم بنفس منكسرة يقيمها الشوق الى الوطن وتقعدها مرارة الغربة ووحشتها .

وكم من مغترب كان يحسب العالم الجديد منبعا للخير ومرتعا للهناء ، وسرعان ما وجد أنه معترك هائل وجهاد عنيف وأن عليه أن يكاد أضعاف ما كان يفعل في وطنه ليكسب الرزق ، إذ أضنته حياة المعامل ، وأنهكته الأسفار حاملا بضاعته على ظهره ، وثقل عليه تحكم أصحاب المال وأرباب الأعمال فتذكر إذ ذاك قريته المتواضعة وحياتها الهنيئة وثار فيه تحنان إليها .

ولكن أنى له الرجوع وبينه وبينها آلاف من الأميال وفراغ الجيب من الأموال ، مع فقدانه لأغلى ما كان يملك ، الصحة والشباب ، ليقوده الحظ في النهاية ليشق عباب بحر الضياع من دون جهد ومن غير شراع . ذلك ما نقله " أيت منقلات " نقلا فنيا رائعا في قصيدته " الْغُرْبَة " Lɣurba (1) . إذ قدم فيها صورة شاملة لوضعية المغترب إنطلاقا من اللحظات الأولى من عزمه على السفر وهو يدغدغه الحلم الجميل ، وصولا الى نهاية مطاف الإغتراب حيث العودة المفروضة بجر أذيال الهزيمة ، إذ غدا الحلم سرابا في سراب ، فلا مال ولا

---

(1) Ait Menguellet , (L.) , Cassette , " Aken-ixdeq ṛebbi " , poème n° 3 .

صحة ، ومنها هذه الأبيات الملخصة لباقي أجزاء القصيدة :

| | |
|---|---|
| سُ أُقَرُو يَتشُّورْ تِسرْقَ | S ' uqaru yeččur ţţirga |
| إِنَطَّفْ أَبْرِيذْ وَرْ نَسِّينْ | I neţţef abrid wer nessin |
| ..... | ..... |
| نَسَّرَمْ أَدْ نَكَّسْ لَازْ ذَ طْلَابَ | Nessarem ad nekkes laẓ d ţţlaba |
| أَوَرْ دْنَاسْ بْغِيرْ أَعْوِينْ | A wer d-nas bɣir aɛwin |
| زِيغَنْ غَاسْ مَ نُوفَ أَرْبَحْ يَلَّ | Ziɣen ɣas ma nufa rbeḥ yella |
| أَصَّحَ أَنَّغْ أَرْ ذَ تَسَوِينْ | Sseḥa nneɣ ar d aţ-ţawin |

ومثل هذه الأجواء من المعاناة والمحن التي تكتنف حياة الإنسان المهاجر في ديار الغربة تكرر بها التجسيد في أعمال عديدة للشاعر لونيس أيت منقلات ، بالرغم من أنه لم يتلض بسعير الإغتراب مثل ما هو حال غيره من شعراء المهجر المذكورين ، ونكتفي هنا بذكر أهم أعماله التي كان لها الوقع المؤثر في الأوساط الإجتماعية فمنها :

- " أين خلفتم إبني(1) " ، " عد أيها الحبيب(2) " ، " إذهب أنت ودعني(3) "

- " Anida n teǧǧam mmi " ، " Uɣal-ed ay uḍṛif " ، " Ruḥ nek ad qimeɣ "

" الحلم(4) "

" Lemnam / Nemnam " .

وهكذا فإن الشعر القبائلي المعاصر قد تناول موضوع الغربة بشكل كثيف كحقيقة إجتماعية فرضها الوضع الحضاري العالمي بعد الحرب العالمية الثانية ، سواء من طرف شعراء مهجريين من جيل " الشيخ الحسناوي " وسليمان عازم " أو شعراء الشباب من جيل ما بعد الإستقلال أمثال لونيس أيت منقلات .

(2) التثاقف :

كما سبقت الإشارة اليه ، فإن المجتمع القبائلي عريق بتقاليده العرفية المنظمة لحياة الأفراد والجماعات ، إذ تتحكم في آلياته مجموعة من القيم والمبادئ المكونة لقاعدة " ثَقْبِيْلِيثْ " . فكل الممارسات الحياتية وأنماط الحياة اليومية مقننة بما

---

(1) , (2) , (3) , (4) Yacine , (T.) , Ait Menguellet chante , p . 243 - 192 - 159 - 167 .

تمليه عليه هذه القاعدة ، فتكون بذلك النموذج الأمثل لمجتمع قبائلي تقليدي يسوده الخير والفضيلة وتظلله السعادة والطمأنينة بما يكتنفه من نقاوة الخلق ، واستقامة السلوك، والإحترام المتبادل بين الأفراد .

ولكن مع مضي الزمان بدأت تلك الدعائم العرفية لهذا المجتمع التقليدي تتصدع تحت ضغوط المد الحضاري للمجتمعات خاصة منها الغربية ، إذ أن موجات الهجرة الفردية والجماعية في مدها وجزرها كان لها الوقع المؤثر على حياة الإنسان القبائلي ، هذا الذي أخذ ينسلخ بشكل تدريجي عن الشخصية النموذجية الموروثة عن الأسلاف ، بما إكتسبه من عادات وأنماط معيشية مستوردة . وظهرت بذلك ثقافة إجتماعية ومعرفية تعد غريبة في محتواها عن كيان المجتمع القبائلي ، كإنغماس الشباب في إشباع نزواتهم الظرفية بما إستحدثوه من أنماط عصرية في الملبس والمأكل والمشرب ، وما إكتسبوه من سلوكات ومعاملات تخل بالآداب العامة المألوفة . وأمام هذا التحول السريع للقيم الموروثة ، والشذوذ عن قاعدة " تَقْبَيْلِيتْ " العريقة ، يتحرك الحس الإجتماعي المفعم بالرفض والإستنكار والداعي الى التشبث بالموارد الروحية الأصيلة ، والتمسك بأخلاقية العرف القديم ، فكان الشعراء من بين أصحاب هذا الحس ، إذ ظهر ذلك بشكل جلي فيما أبدعوه من قصائد تنقل في مضامينها دعوة ملحة على الحفاظ على القيم والمبادىء القديمة الموروثة عن الأجداد ، وتقيم ثورة على كلما من شأنه أن يمثل بادرة تحول سلبي في المرجعية الثقافية للمجتمع : " ويعتمد الشعراء في ذلك على الدين كوساطة أساسية للفصل بين التفاعل الحاصل بين الموروث والعصرنة ، إذ يمثل المقياس الروحي والأخلاقي للمجتمع القبائلي المسلم "(1) . وهذا الشاعر " شيخ يحي آث رشيد " من " آث وسيف " يقول في شأن إنغماس الشباب فيما يقدمه الغرب من بديل حضاري ، معتمدا الدين كمرجع أساسي في وجهته النقدية(2):

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 68 .

(2) Voir , le poème cité par , (Y.) , Nacib , Ibid , p . 359 .

| | |
|---|---|
| L ǧil agi nneɣ ḍ uḍçif | الْجِيلْ أَقِي أَنَّغْ ذُ ضْعِيفْ |
| D ddin ur t iṭṭif | ذَ أَدِيّنْ أُرْ ثِطِّيفْ |
| Tbaçn ak lhawiyya | ثَپْعَنْ أَكْ أَلْهَاوِيَّا |
| D imṛabḍen ḥecden si rrif | ذِ إِمْرَبْضَنْ حَشْذَنْ سِرِيفْ |
| S ccṛab ak d lkif | سَ شْرَاپْ أَكْ ذَ أَلْكِيفْ |
| Teṛken lektub leqṛaya | تَرْكَنْ لَكْتُوپْ لَقْرَايَا |

فالشعر القبائلي في عمومه موجه أن يكون باعثا على التقوى وأن يؤدي دور المهذب للسلوك خدمة لرسالته النبيلة ، والمتمثلة في الحفاظ على الشخصية الأخلاقية للفرد القبائلي في صورتها المميزة لأن هذا المد من التثاقف يعني محور هذه الشخصية التي كونتها القرون ، ويعني طعنة في صميم العرف والتقاليد والممارسات الخلقية الموروثة ، فما يعنيه مجتمع من دون روح أصيلة ، ومن غير شخصية عريقة ؟ .

أمام هذا الإحساس بانسلاخ الإنسان القبائلي عن كيانه الثقافي يصدر الشاعر " سليمان عازم " صرخته النابعة من عمق مشاعر الحسرة والخيبة :

| | |
|---|---|
| Si muḥend awi k-id yerran | سِي مُحَنْدْ أَوِي كِيدْ يَرَّانْ |
| Aṭwaliḍ zzman | أَتْسَولِيظْ أَزْمَانْ |
| Ma k-ɣiḍen widen yeṭṭrun | مَ أَكْغِضَنْ وِيذَنْ يَتْسْرُونْ |
| Ayen iɣ-d ǧǧan imawian | أَيَنْ إِغْدَ جَّانْ إِمَوْلَانْ |
| S yisseɣ d leḥssan | سْ يِسَّغْ ذْ لَحْسَّانْ |
| Tura kren-d wid i t-yeṭṭun | ثُرَا كْرَنْدْ وِيذْ إِثْيَتُّونْ |

إن الشاعر القبائلي رغم هذه الوظيفة التي يريدها للشعر ، فإنه يرى بألم وحسرة هذا التحول الإجتماعي والثقافي يتجسد يوما بعد يوم ، فإن التنظيم التقليدي للمجتمع القبائلي ينهار تحت وقع هذا التحول ، فلم تعد " ثَجْمَعِيثْ " تؤدي دورها مثلما كانت عليه فيما سبق ، فالهيئات الحكومية المعاصرة حلت محلها ، الفنون

الزراعية التقليدية ، والهندسة المعمارية الأصيلة كلها أصبحت ملكا للمتاحف . كما أتت العصرنة علي أهم الرموز المميزة للإنسان القبائلي في ملبسه ومأكله ، إذ لم يعد البرنوس يستهوي الأذواق(1):

| | |
|---|---|
| أَبَرْنُوسْ يَلاَّنْ مَلُّولْ | Abernus yellan mellul |
| بَدَّلْنْ أَسْ أَلُّونْ | Beddlen as llun |
| أَسَّ يُغَالْ ذَ أَقَهْوِي | Ass a yuɣal d aqqehwi |

ونتج عن هذا التحول الثقافي في المجتمع القبائلي صراع عنيف بين جيلين متباينين، من حيث الخلفيات الذهنية والتوجهات الحضارية ، جيل متشبث بالماضي ويريد الحفاظ علي المكونات الأساسية لشخصيته ، وجيل متفتح علي العصر ، ويريد الإنسلاخ عن هذا الموروث وإستبداله بالنموذج الحضاري المستحدث .

وهذا الصراع تناوله الشعر القبائلي بكثير من الإهتمام ، إذ يمثل نقطة التحول في البنية الإجتماعية التقليدية ، ولعل من أهم الشعراء الذين تناولوا هذا الموضوع بنوع من الإسهاب الشاعر " سعيد أوشموث ــ Saɛid u cemmut " من "آث مدور"(2) وذلك في العديد من أعماله مثل :

- " لَزَّايَرْ تْفِي إِمْغَرَنْ " ، " أَفِيغْ لَتسْرِبِينْ لَرْيُوشْ " ، " إِكَّرْدْ أَلْجِيلْ بُوشَنْتُوفْ "

" Ldzayer tugi imɣaṛen " , " Ufiɣ laṭ-ṛebbin leryuc " , " Ikker-d lǧil bu centuf "

ومن هذه القصدة الأخيرة نقتطف هذا المقطع :

| | |
|---|---|
| إِكَّرْدْ أَلْجِيلْ بُو شَنْتُوفْ | Ikker-d lǧil bu centuf |
| إِرَكْبَاغْ الْخُوفْ | Irekb-aɣ lxuf |
| نَمْخَلَافْ نَكْنِي يِذْسَنْ | Nemxalaf nekkni yidsen |
| أُغَلْنَاغْ أَمْ إِزْرْمَانْ | Uɣalen-aɣ am izerman |
| أَرْ سْعِينْ لَمَانْ | Ur sɛin lɛaman |

(1) من قصيدة " طيب عبد اللي " تحت عنوان " أبرنوس أملال " الوارد في المرجع السابق للباحث "يوسف نسيب " ص ، 498 .

(2) سعيد أوشموث شاعر معاصر ولد سنة 1899 وتوفي سنة 1990 ، وهو أحد أقارب الشاعر الشهير "علي أو عمروش " له مايفوق مائة قصيدة سجلنا له شريطين قبل وفاته .

نَـتَّـسَـڨَـاذْ أَذَاغْ قَّسَـــنْ Neṭ-ṭaggad ad aχ qqsen

وهكذا ، فإن إنسلاخ الفرد القبائلي عن قيمه القاعدية شكل إحدى الموضوعات الهامة للقصيدة المعاصرة ، ولازالت هذه الهوة بين الموروث والعصرنة تتسع كلما تقدم الزمن بالأجيال .

(3) الثورة التحريرية : " Tagrawla n 54 "

إن ما أعلنته ليلة نوفمبر الخالدة كان حدثا عظيما في حياة كافة الجزائريين ، إذ أن ميلاد الثورة شكل منعرجا حاسما في المسار النضالي لهذه الأمة ، فلم تعد أرصفة الكلام تقوي علي حمل ثقل القضية ، ولم تعد الوعود المعسولة تدغدغ حلم الحرية ، فللثورة لسان صريح وجريئ أخرس الأصوات المبحوحة وأراح الحناجر المتعبة ، وأعلن خطابها بشكل مسموع ، فكانت لغة الرصاص أفصح من لغة الكلام ، ولغة السلاح أبلغ من لغة البيان ، على حد قول أحد الشعراء من الذين عايشوا فترة الثورة وما قبلها(1):

لَحْرُورْ أَعْـيَانْ ذِي ثْخِـذَاسْ Leḥṛur ɛyan di tɣdas

يَـنْـدَهْ وَعْـبَارْ تَسْلِيـضَ آسْ Yenddeh weɛbaṛ teslid-as

أَفْـرَنْـسَا أَجْـمَـعْ أَلْقَشْ إِيمْ A fransa jmeɛ lqqec-im

وقد عبرعن هذه الوجهة أيضا شاعر الثورة الجزائرية " مفدي زكريا " الذي يستحق الذكر في هذا المقام ، وذلك في قصيدة تحت عنوان " وتعطلت لغة الكلام " بعث بها من سجن بربروس يؤكد فيها فعالية النضال المسلح وخذول الوعود والخطب الرنانة إذ يقول(2) :

نطق الرصاص ، فما يباح كلام -- وجري القصاص فما يتاح ملام

وهكذا ، فإن الشعب الجزائري الذي ذاق ويلات المستعمر الفرنسي لمدة زمنية طويلة ، قد إحتضن الثورة باعتزاز وإشتياق ، فأرادها أن تكون شاملة وعارمة ، فكان له ما أراد إذ عم الحس الثوري كل أرجاء الوطن ، فمن قمم جرجرة الشماء

---

(1) من القصيدة المجهولة القائل ، المروية من طرف العجوز " العلجة أو موسى " المشار اليها سابقا .

(2) مفدي زكاريا ، اللهب المقدس ، ص ، 42 .

إنطلقت صيحة الفداء لتلقي صداها في أعالي جبال الأوراس ، ولتشمل بعدها كل المدن والأرياف .

ولكن إذ كان لهيب الثورة في مثل هذه الشمولية ، فإن لهذا اللهيب ضراوة خاصة علي منطقة القبائل ، هذه المنطقة التي عمتها الثورة بشكل رهيب ، الى درجة لا نكاد نعثر على شبر من تربتها لم يشهد مسقط شهيد ، أو أسرة من أسرها لم تقدم إبنا من أبنائها قربانا علي مذبح الحرية .

وبهذا يمكننا أن نتصور حجم المأساة التي كابدها أبناء المنطقة ، من قرى محروقة ومهجرة ، ومن أسر مهانة ومشردة ، وما رافق ذلك من قتل وتنكيل وإبادة .

وكان لهذه المأساة بصماتها الواضحة علي القصيدة المنتجة خلال هذه الفترة ، فهناك من الشعراء من عايش تلك الأحداث وإكتووا بنارها ، ورأوا بأعينهم المجازر الرهيبة ومظاهر الظلم والإضطهاد والإستهانة بكرامة الفرد وعزته ، ولعل من بين هؤلاء الشعراء الشاعر " سعيد أوشموث " الذي لخص هذه الأجواء من المعاناة في قصيدة طويلة تحت عنوان : " Sshe ɛ snnin adfel yekkat " منها قوله(1):

| | |
|---|---|
| Nɛac tamɛict lğifa | نْعَاشْ ثَمْعِيشْتْ اَلْجِيفَ |
| Wer nezmir ad nin nu | وَرْنَـزْمِيرْ أَدْ نِينِي نُـو |
| Kul ṣṣbeḥ d laṛafa | كُـلْ أَصَّبَـحْ دْ لَـرَفَ |
| Cbwlen-aɣ-d ddaw wussu | شَبَلْنَاغْ دْ أَدَّاوْ وُسُّـو |

والي جانب هذه المعاناة للأفراد في حياتهم اليومية ، هناك بعض النماذج تصور بطولة الثوار وشجاعتهم في ميدان القتال ، أو تتناول بالرثاء مصرع الرجال والأطفال ، ولعل من أهم الأحداث التي فجرت فريحة الشعراء مصرع البطلين " سي عميروش " و " سي الحواس " ، وهذا مقتطف من تلك الأشعار .

| | |
|---|---|
| Mi d si ɛmiruc yesteched | مِيذْ سِي عْمِيرُوشْ يَسْتَشْهَدْ(2) |
| Yemmut muğahed | يَمُّـوتْ مُـجَـاهَـدْ |

---

(1) سعيد أوشموث ، الشريط رقم : 1 ، القصيدة ، 10 .

(2) من القصائد المجهولة القائل ، الرواية " العلجة أو موسى " ، الشريط رقم : 1

| | |
|---|---|
| Semḥemt-as a lmuluka | سَمْحَمْتْ أَسْ أَلْمُلُكَ |
| Nniḍam ɣ-d iǧǧa yeǧhed | أَنِّظَامْ إِغْدْ إِجَّ يَجَّهَذْ |
| Muḥal ad yefsed | مُحَالْ أَذْ يَفْسَذْ |
| M'ig seḥa lsas-is yeṣfa | مِقْ صَحَ لْسَاسْ إِيسْ يَصْفَ |

وإذا كان الشاعر القبائلي قد تأثر بشكل مباشر بما يقع في إقليمه من مأساة وأحداث ، فإن ذلك لا يعني أنه كان في معزل عما يحدث في باقي التراب الوطني، لا بل كان يتابع بحسه وشاعريته كل ما تحدثه الثورة من وقائع وأهوال في حق أبناء الجزائر ، فهذا الشاعر " سعيد أوشموث " يتناول في قصيدة مؤثرة أحداث " ملوزة " مركزا علي ما أسفرت عليه من مأساة إذ يقول(1):

| | |
|---|---|
| Tin iḍran di melluza | ثِينْ إِضْرَانْ ذِي مَلُّوزَة |
| Tagi d licara | ثَقِي ذْ لِشَارَة |
| Anbi acfiç deg inselmen | أَنْبِي أَشْفِيعْ ذَقْ إِنْسَلْمَنْ |
| Zlan taddart s lǧemla | زْلَانْ تَدَّارْثْ سَ أَلْجَمْلَ |
| Dddker neɣ d nta | ذَ دَّكَرْ نَغْ ذَانَثَ |
| Ay agelid ay yiwen | أَيْ أَيَلِيذْ أَيَوَنْ |

وبعد سنوات من التضحيات الجسام ، لاحت في الأفق بوادر الإنفراج ، فتطلع بعض الشعراء الى الحرية والإستقلال وأبدوا إلحاحهم وتشوقهم الى التحرر ورغبتهم في إنهاء المأساة ، فكانت فرحة الإستقلال عظيمة عظمة الحدث ، إذ نقلها الشعراء في نشوة كبرى تضاهي أهازيج النصر وزغاريد الإكبار .

وإذا كان هؤلاء الشعراء من الذين عاصروا الثورة وعايشوا أهوالها قد صوروا مأساتها تصويرا دقيقا وشاملا ، فإن جيل الإستقلال من الشعراء الشباب قد أحسوا بدورهم بسمك الأحداث وعايشوها معايشة وجدانية لاتقل قوة وصدقا عما عبرت عنه أشعار الجيل السابق ، إذ ظل موضوع الثورة يستقطب إهتمام الشعراء ويفجر في ذاتهم قريحة الإبداع الى وقت متأخر من فترة الإستقلال .

---

(1) أنظر تفاصيل أحداث " ملوزة " في كتاب ، أحمد توفيق المدني ، حياة كفاح ، ج3 ، ص ، 305 -

ولعل أقرب من يصدق عليه هذا القول الشاعر " لونيس أيت منقلات " ، هذا الذي كان طفلا في الرابعة من عمره عندما إندلعت الثورة التحريرية ، ليبلغ الثانية عشر مع عيد الإستقلال ، مما يعني أنه لم يشارك في الثورة مشاركة الثوار الذين تعرفهم المنطقة ، ولكنه عايشها معايشة الطفل الحاقد علي المستعمر ، والعطوف علي أبناء أمته ، " فرغم صغره فإنه كان يحس بالمأساة اليومية التي يكابدها الشعب ويرى مرأى العين الضحايا التي تسقط تحت وقع رصاص العدو "(1) ونجده يروي بنفسه قائلا : " كنت يومها صغيرا ، والثورة ما زالت في مهدها عندما رأيت جسد أحد المجاهدين الشباب مخترقا بوابل الرصاص ، وقد كان معنا تلك الليلة كله حيوية وفي زهرة شبابه "(2) . وفي مثل هذه الأوساط المشحونة بالمأساة، يبدأ الحس الشعري يتولد في ذاتية " لونيس " ، إذ تأثر بمشاهد الحزن ، وعويل الأرامل وبكاء اليتامى ، وبكل المظاهر التنكيل والتعذيب ، هذا الحس الشعري الذي ينمو ويتصقل بمضي الزمن ، ليتفتق فيما بعد ويثمر بتلك القصائد الرائعة والمخلدة لعظمة الأحداث وفعل البطولة في ميدان الشجاعة والإقدام ، ولنا في قصيدة " أمجهذ - Amjahed " المثال الحي لتلك المعايشة الوجدانية الصادقة للفعل الثوري ، إذ قدم لنا فيها مشهدا نابضا بالحياة بما قدمه من صور عاكسة لأجواء الحرب في مجابهة مسلحة بين الطرفين ، وما يتخللها من ملقات الرصاص ودوي المدافع ومنظر تحليق النفاثات الحربية ... ثم يكفن الشهيد في العالم الوطني ... :

| | |
|---|---|
| Nera-yak aggur tezleḍ degs | نَـرَ يَاكْ أَقُـورْ ثَـزْلَظْ ذَقْـسْ(3) |
| Nerra yak ifri tneṭleḍ degs | نَرْنَ يَاكْ إِثْرِي ثْنَطْلَضْ ذَقْسْ |
| Newt-ak afus mi temmuted | نَـوْثَ آكْ أَفُوسْ مِ ثَمُوثَضْ |

تنتهي الثورة ... وتأتي الحرية والإستقلال ... ولكن أرملة الشهيد تظل تذرف

---

(1) , (2) Yacine (T.) , Ait Menguellet chante , p . 226 - 327 .

(3) Nacib , (Y.) , op cit , p . 71 .

الدموع وتحتضن إنينها بدفء الخيبة والأسى وتستمر في الإنتظار ... (1):

أَمْ ثِيذْ إِعَمْرَنْ ثُدَّارْ — Am tid içemṛen tuddar

وَرْ نَتْسُونَبْدَارْ — Wer neṭṭunebdar

ثَطَفْ أَمِّيسْ ذَقْ فُوسْ ثَتَتْرُو — Teṭṭef mmis deg-ufus teṭru

وفي قصيدة أخرى مشابهة تحت عنوان " الوسام "(2) Ccica ينقل لنا بشكل مأساوي وضعية المجاهد بعد الثورة ، حيث يبرزه في صورة المنهك والضاجر من واقعه المرير ، إذ لم يجن من ثمار الحرية والإستقلال غير الوسام الذي يجود به أصحاب الرأي والنهي :

زِيغْ ذْ كَنْوِي إِذْ إِرُوحَنْ — Zig d kwenw'id iṛuḥen

وهكذا يتضح أن جيل الإستقلال من شعراء الشباب قد تناول موضوع الثورة برؤية مغايرة تتماشى وما يمليه الواقع السياسي والإجتماعي للمجتمع الجزائري المعاصر .

(4) الهوية الوطنية :

إن ما إسترعى إنتباهنا ونحن نقوم بدراسة حول الشعر القبائلي القديم ، هو أن موضوع " الهوية الوطنية " لم يطرح على الإطلاق ، بل بالعكس أن مضامين تلك الأشعار تعكس صورا صادقة لذلك التعايش الأخوي الجامع بين أفراد المجتمع الجزائري ، والمبني على إعتراف عفوي بكامل المكونات الفكرية والثقافية للشخصية الوطنية بما في ذلك التمايز اللغوي والعرقي المشكل للبنية الإجتماعية للشعب الجزائري .

ولكن حين أتينا لدراسة ما أنتجته البيئة القبائلية المعاصرة من أشعار ، لاحظنا أن هذا الموضوع شغل حيزا واسعا في طياته القصائد المبدعة ، بل هناك العديد من الشعراء إختصوا بهذا المطلب وأنتجوا ما يسمى بالقصيدة " النضالية " أو " الملتزمة " ، ولعل الأسباب الكامنة وراء ذلك يعود الى ما أحدثه الخطاب

---

(1) Yacine , (T.) , op , cit , p . 226 .

(2) Voir , poème cité par , (T.) , Yacine , Ibid , p . 327 .

السياسي للجهاز الحاكم من شرخ في النسيج الحضاري المتوارث عبر الأجيال، وذلك بخلق توجيهات تضليلية مغرضة رامية الى طمس المكونات الحقيقية للشخصية الجزائرية .

فمنذ الإستقلال والحزب الواحد فرض حصارا شديدا على أي تحرك أمازيغي وذلك بإسم " الوحدة الوطنية " - كما يتصورها - وبخلق شعارات جوفاء تفصح عن " أن كل الجزائر عربية العروق والجذور ولاشيء غير ذلك ... وما الأمازيغ إلا عنصر من عناصر العرب ... فلماذا الأمازيغية ؟!"(1) ، ثم أبعد من ذلك وأخطر، إذ إستطاع هذا الحزب بوسائله الجهنمية أن يزرع في ذهن الشرائح الإجتماعية العريضة أفكارا مضللة غايتها عزل القضية الأمازيغية والحكم عليها بالموت والفناء . ومن هذه الأفكار تلك التي تقول : " أن تكون أمازيغيا معناه أنك ضد الإسلام واللغة العربية !! " و " أن تكون أمازيغيا معناه أنك ضد الوطن والوطنية !! " و " أن تكون أمازيغيا معناه أنك شيوعي فرنكوفوني !! " .

وبهذه السياسة التضليلية والتعتيمية إستطاع هذا الحزب أن يصنع من هذه الوجهة الأمازيغية " عقدة " مغروسة في جسد الأمة وكيانها ، الى درجة أصبحت فيه لفظة " الأمازيغية " تؤذي الآذان وتقشعر لها الأبدان رهبة أو تقززا . والأسف أن هذه "العقدة " لازالت ترافق شرائح عدة من المجتمع .

وبهذا التعتيم المقصود والحصار المدروس ظلت الثقافة الأمازيغية ولغتها غريبة في دارها وأرض أجدادها ، تفرض عليها أنواع من الرقابة وأشكال من التضليل والتهميش ، في حين نجد الأمم الأجنبية تفتح لها أبوابا للبحث والتدريس بقرارات رسمية وذلك في جامعات عالمية كالإتحاد السوفياتي ، والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا ... .

وكان من النتائج الأولى لهذا الخرق والإنتهاك لهذا المقوم الأساسي للهوية الوطنية أن إنفجرت منطقة القبائل بأحداث 1980 ، هذه الأحداث التي أثمرت فيما بعد بحس شامل زرع الوعي بأحقية القضية وعدالتها ، ونتج عن ذلك ما يسمى

---

(1) Nacib , (Y.) , Anthologie de la poésie kabyle , p . 71 .

بـ" الربيع الأمازيغي " ، وظلت تتضح الرؤيا للشرائح الإجتماعية ـ خاصة منها المثقفة ـ إذ تم الإدراك للمقومات الأساسية للشخصية الجزائرية والعناصر المكونة لهويتها الحضارية والتي تتلخص في دعائم ثلاث : " الأمازيغية ـ الإسلام ـ العربية " ، وعلى الجزائري أن يؤمن بهذه الأبعاد الثلاثة ، إذ يستحيل أن تقوم الجزائر على أسس حضارية سليمة إذا تم إغفال إحدى هذه الركائز المذكورة .

والنعمة في ذلك أن يكون الإسلام هو القاسم المشترك بين كل الجزائريين وليس البديل المشرقي بمده القومي كما يسعي الحزب الواحد الى فرضه قسرا وعنوة علي الشعب الجزائري ، إذ كان لهذا الإنسياب الحضاري المفروض فاعلية نافذة في إذكاء الوعي في الأوساط بشكل مضاد للمراسي المسطرة ، إذ تصاعدت صيحات رافضة لهذا الإنسياب الحضاري القسري .

وهذا الشاعر والمغني " إيدير ـ Idir " يؤكد في تصريح " للمسار المغربي " (9-15- 09 -1991) رفضه لمثل هذا البديل الحضاري المفروض قائلا : " أنا لست عربيا ، لا لن أحدثكم عني على أساس عربي ، بل إني جزائري ، أحمل روحا مغربية وأدين بالإسلام "(1) .

إن مثل هذا التوجه نحو تأكيد الأسس الحضارية للشعب الجزائري ربما المقومات الأساسية لهويته وأصالته ، كان المصدر الرئيسي للإبداعات الشعرية القبائلية في البيئة المعاصرة ، وقد حمل لواء هذا التوجه شعراء كثيرون أسسوا بإنتاجاتهم الشعرية منهجا فنيا يتمثل في القصيدة " النضالية الملتزمة " ، هذه القصيدة التي يتلخص هدفها الأساسي في تحسيس الفرد القبائلي والأمازيغي عموما بأصالته وهويته الثقافية والحضارية ، خاصة لغته التي حكم عليها منذ قرون خلت بالموت الحتمي " ... إنها تنطفيء شعلتها كلما مرت السنين وذلك بفعل قوة الحاكم وضعف أو ( رضا ) المحكوم "(2) ، وهذه الوضعية المزرية للغة الأجداد تمثل جرحا عميقا في كيان المجتمع القبائلي بإعتباره الأكثر فطنة ووعيا بالقضية .

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 71 .

(2) Yacine , (T.) , op cit , p . 47 .

TAMKARDIT TASDAWIT N TIZI WEZZU

إذ أن قمع إستعمال لغة الأجداد في أرض إنتجتها معناه رفض وجود أمة بكاملها، " فضياع اللغة معناه ضياع للثقافة وضياع للذات "(1) .

وحرمان الشاعر القبائلي من لغته يشبه حرمان اليتيم من ثدي أمه ، وإحساسه بهذه القطيعة الأليمة دفعه للبحث عن تعويض ، فوجد إنزواءة ذاتية في أحضان القصيدة " Asefru ".

" فعلى متن القصيدة تتحرر الأقوال وتفرغ تلك الشحنات المكبوتة ... وفي أحضانها تبعث لغة الأجداد من جديد ويضمن لها النمو والإستمرار "(2) . لذا فإن القصيدة النضالية تعتبر صرخة نابضة بالحياة ، وإنها تعد بمثابة المسكن للآلام المتراكمة عبر السنين . " إنها لحن الأعماق حيث يتعانق خيال المبدع بواقع الأفراد ، وفي طياتها يتحقق المستحيل ، وبها تنهزم أطياف الموت ، وتبعث أضواء الحياة "(3) .

| | |
|---|---|
| أَرْقَاغْ أَطَّجْرَ أَلَحْلُو (4) | Urgaɣ ttejra n leḥlu |
| تَفْرَحْ يَحْيَادْ أُزَارْ إِيسْ | Tefṛeḥ yeḥya-d uẓar-is |
| أُرْقَاغْ أَطَّجْرَ أَلَحْلُو | Urgaɣ ttejra n leḥlu |
| يُغَالْ إِتسِيدْ وَمْكَانْ إِيسْ | Yuɣal i t id umkan-is |

ونشير الى أن المعالجة الشعرية لهذا الموضوع إستقطبت اهتمام أغلبية الشعراء المشهورين الذين تعرفهم المنطقة ، وإن الكم الشعري الذي أنتجوه يعد غزيرا جدا وحفظ بكامله سواء عن طريق التدوين أو الأشرطة ، ويمكننا أن نميز من هذا النتاج الشعري الغزير إتجاهين تعبيريين في طرح القضية :

يسير **الإتجاه الأول** مسار التعبير غير المباشر وذلك عن طريق توظيف تقنيات الرمز والإيحاء . ويسير **الإتجاه الثاني** مسار التعبير المباشر وذلك عن طريق التصريح والثورة ضد سياسة الحكم المنتهجة .

فالإتجاه الأول يعبر عنه شعراء أمثال : سليمان عازم - لونيس آيت منقلات ...

---

(1),(2) Yacine , (T.) , op , cit , p . 47 - 49 .

(3) (4) Ibid , p ; 50 - 277 .

إيذير ، يجمع بينهم خط الحكمة والتبصر في طرح الإشكال مع إنتهاج طرق تعبيرية تستدعي إعمال الفكر لبلوغ كنه الأشياء ، إذ عادة ما يكون الرمز والإيحاء المنسوج من التراث هو الأسلوب الفني المعتمد للتعبير عن هذا المطلب ، وذلك كميزة من ميزات التعبير الشعري من جهة ، وكوسيلة للإفلات من الرقابة الحكومية وضغوطها من جهة أخرى .

والأعمال الشعرية التي أبدعها هؤلاء الشعراء ضمن هذا المطلب كثيرة ومتنوعة ، فلا يسعنا ذكرها في هذا المقام ، لذا سنكتفي بالإشارة الى بعض العناوين الأكثر شهرة عند كل شاعر :

*/ سليمان عازم : " ثَسَكُورْثْ أَدَاوْ وَزْرُو " (1) ، " ثَقْبَيْلِيتْ" (2)

" Taqbaylit " ، " Tasekkurt ddaw uzru "

*/ لونيس آيت منقلات : " أَلْمُوسْ إِيوْ" ، "أَعَطَّارْ" ، "ثَقْصِيطْ إِكْ" ، "تِزِيزْوِيتْ"

" A imus-iw"(3) , "Aɛeṭṭaṛ"(4) , "Taqṣiṭ-ik" (5) , "Tizizwit" (6)

*/ إيذير : " أُرْبْرِيغْ أَنْسِي دَكِّيغْ " ، " مْلْ إِيي" ، "أَذْرَارْ" ، "أَتْ زِيكْ" ، "ثَسَكُورْثْ"

" Ur ẓriġ ansi d kiġ(7), Tasekkurt(8) ,Iwezgger(9) ,Mi-iyi(10) ,Adrar(11) ,At zik(12)

ومن القصيدة الأولي للشاعر " سليمان عازم " نقدم هذا المقتطف الذي يجسد ملامح الإتجاه الأول ، إذ أن للحجلة "تسكورث" في هذه القصدة بعدا تراثيا بكل ما أحيط به من حصار وضغوط :

| | |
|---|---|
| Ufiġ tasekkurt teḥzen | أُفِيغْ تَسَكُّورْثْ تَحْزَنْ |
| Ur iban dacu iṭṭyuɣen | أُرْ إِبَانْ ذَاشُو إِتْشْيُوغَنْ |
| Teɣmet kan ddaw uẓru | تَخْمَثْ كَانْ أَدَّاوْ أُزْرُو |
| ..... | ..... |
| Ziɣen ar d iṣeggaden | زِيغَنْ أَرْ ذِ إِصَقَّذَنْ |

---

(1) , (2) Azem , (S.) , caseette ,

(3) , (4) , (5) , (6) Voir , Yacine , (T.) , op , cit , p . 220/277/304/310 .

(7) , (8) , (9) Idir , Première caseette ,

(10) , (11) , (12) Idir , Cassette , Les chasseurs de lumière .

أَيْ أَسْ يَـرْزَانْ أَفْـرِيوَنْ Ay as-yeṛẓan afriwen

مَتشَّ أَكَ إِثْعُـودْ أَتَسَضْـرُو Macc'ak'a it ɛud aṭḍru

أما الإتجاه الثاني فقد عبر عنه شعراء أمثال : **معطوب الوناس — فرحات مهني** ، ويجمع بين أصحاب هذا الإتجاه " الحس الثوري " كجبهة فعالة للمقاومة ، لذا فإن الخطاب الشعري عند هؤلاء الشعراء يتسم بالجرأة والإندفاعية الحماسية الى درجة إعلان العدائية على الخصم ، فالقضية أصبحت جزء لايتجزأ عن كيانهم الكلي ، وما القصيدة إلا منبر إعلامي مسخر لخدمة الحركة النضالية وإعطائها الدفع المطلوب في الأوساط الإجتماعية العريضة ، فإن بعث الذات الحضارية المفقودة يعد مطلب أساسيا تدور في فلكه مختلف إنتاجاتهم الشعرية .

وهؤلاء الشعراء أنتجوا كما شعريا ثريا وجد صداه الواسع في أوساط الشباب المتعطش لثقافته وتراثه ، ولابأس أن نذكر علي سبيل المثال بعض هذه الأعمال التي حضيت بإقبال من طرف جمهور المتلقي ، والتي تجسد يشكل بارز الخصوصيات الإبداعية للقصيدة النضالية في خطها الثوري : فمن أشهر أعمال " معطوب الوناس " في هذا الشأن :

"جَرْجَرْ إِسَوَلْ إِلُورَاسْ " ، " أَتَسْوَلِيغْ أَيْذُوذْ " ، " أَيَمَّ أَمَكْ إِذْ أَمْ ثَضْرَ " ، " أَلْعَمْرْ إِيوْ "

"Jerjer isawel i luras , Atwaliɣ agdud , A yemma amek i d am tedra , A lɛemr-iw "

أما من أعمال " فرحات مهني " الأكثر شهرة ما يلي :

" تَحْيَ بَرْزِيدَانْ " ، " ثِيزِي بَسَّ " ، " ثَزُولْتْ الُّمْبِيزْ " ، لَصْلْ إِيمْ يُغَالْ ذِ لَعْرِيقْ "

" Tahya berzidan " , " Tizi bwassa " , " Taẓult llumbez " , " laṣel-im yuɣal di leɛriq "

ومن قصيدة ( أَيَمَّ أَمَكْ إِذْ أَمْ ثَضْرَ ) للشاعر " معطوب الوناس " نقتطف هذا المقطع القصير ، والذي يبرز بجلاء عنفوانية طرح القضية وثورية المطالبة التي يتسم بها الإتجاه الثاني للقصيدة النضالية إذ يقول فيه علي لسان " أرض الأجداد" :

وِعَـدَّانْ نَـغْ وِيـدْ يُـسَـانْ Wi ɛeddan neɣ w'id yusan

ذَ أَرُومِي نَغْ ذَ أَمِيسْ نَ شْرِيفْ D aṛumi neɣ d mmis n crif

---

| | |
|---|---|
| Di fayeţ d acu d arnan | ذِي ثَـيَـتْسْ ذَاشُـو دَرْنَـانْ |
| Siwa ţçebga wɣilif | سِـوَ أَتْسْـعَـيْـقَ وْغِـلِـيـفْ |
| Assa ḥeḍreɣ i yiḍan | أَسَّ حَـضْـرَغْ إِيـضَـانْ |
| Çebwlen i wedrar n nnif | عَـبَّـلْـنْ إِوَذْرَارْ نَ أَنِّـيـفْ |

وبهذا يتجلي لنا أن موضوع " الهوية الوطنية " يشكل إحدى الموضوعات الأساسية في الإنتاجات الشعرية القبائلية المعاصرة ، وأن القصيدة " الملتزمة " تشكل تيارا فنيا مستحدثا فرضه الوضع المزري للقضية الأمازيغية ، إذ إنتهجه الشعراء كوسيلة لخرق تلك الغشاوة التضليلية والتعتيمية المخيمة علي إرثهم الثقافي والحضاري ، ليؤسسوا بذلك خطا نضاليا قوامه البيت الشعري ومفعوله جرأة القول والفعل .

(5) الحياة الإجتماعية :

إذا كان الشعر القديم - كما رأينا - قد تناول بالنقد والتحليل مختلف القضايا الإجتماعية التي عرفها ذلك العصر ، والتي تم تلخيصها في ثلاثة محاور كبرى(1)، فإن الشعر المعاصر قد عالج بدوره كل المسائل الإجتماعية التي إستحدثها المسار التطوري للمجتمع ، أو التي ورثها الأفراد عن البيئة القديمة مع نوع من التعديل في الطرح والمعالجة وفق ما يفرضه التغير الحضاري المعايش ، ففي مسألة " الزواج " مثلا تبرز النظرة المادية كإحدى المقاييس الأساسية المستحدثة التي يقوم عليها هذا الفعل الإجتماعي . وقد تصدى الشعراء بإبداعاتهم لهذه النظرة الجديدة التي تجعل من الزواج تجارة مربحة ، وذلك بإبراز ما لها من إنعكاسات سلبية علي مستقبل هذه العلاقة والتي تنتهي في الغالب بالطلاق ، ويكون النسل البريىء هو الضحية .

ومن القصائد التي تناولت هذا الموضوع والتي لقيت رواجا في الأوساط الشعبية تلك التي يقول فيها الشاعر(2):

---

(1) أنظر ، ص ، 70 الى 84 من هذا البحث .

(1) Voir , Abbasi , (H.) , Cassette ,

| | |
|---|---|
| زْوَاجْ يُغَـالْ ذَ أَطْجَارَا | Zwaj yuɣal d ṭṭjaṛa |
| أَشْـرُوطْ عَدَّانْ ثِلَاسْ | Ccuruṭ ɛeddan tilas |
| إِوَسْمِـي ثْعَـدَّ ثْمَـغْـرَا | I wasmi tɛedda tmaɣra |
| كُلْشِي إِهُوْدْ عَفْ أَلْنَاسْ | Kulci ihud ɣef lsas |

وعلي هذا النهج من النقد والتحليل سار الشاعر القبائلي المعاصر في تناوله لمختلف القضايا الإجتماعية التي تعكسها بيئته المعاصرة ، سواء منها ما يتصل بالوضعيات الفردية المعايشة ، أو ما يتعلق بالعيوب البشرية ، أوما يفصح عن العواطف الإنسانية المتعددة ، فكان ذلك الكم الشعري المنتج ضمن هذه الموضوعات في غاية من الكثافة والتنوع .

وما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد هو أن موضوع " العاطفة " يعد من أبرز الموضوعات الإجتماعية التي إستقطبت اهتمام الشاعر المعاصر ، الى درجة لانكاد نعثر علي شاعر واحد من شعراء هذه البيئة لم يتناول في إبداعاته غرض " الغزل " ، هذا الغرض الذي كان منذ القدم إحدى العناصر الأساسية في مسار الإبداع الشعري القبائلي .

فكما وضحناه فيما سبق ، فإن هذا الموضوع سجل حضورا كثيفا في طيات القصيدة القديمة ، وأن ملامح المدرسة الحسية تجلت بشكل بارز في أعمال العديد من الشعراء أمثال : " علي أوعمروش " و "سي محند أومحند " في حين سجلنا الغياب الواضح للغزل العذري العفيف ، وقد قدمنا تعليلا لذلك (1) . ولكن حين أتينا لدراسة الإنتاج الشعري المعاصر لاحظنا توجها معاكسا لما نقلته القصيدة القديمة ، إذ غاب ذلك النموذج الحسي الماجن الناطق بالمفاتن الجسدية للمرأة ، وناب عنه الإتجاه العذري العفيف القائم علي طهر العلاقة الجامعة بين المتحابين .

ولعل من الأسباب الكامنة وراء هذا التوجه ما يعود الي ما عرفته البيئة المعاصرة من تطور في فهم طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة ، وما إستحدثته من

---

(1) أنظر ، ص ، 78 من هذا البحث .

TAMKARDIT TASDAWIT N TIZI WEZZU
AGEZDUR N TUTLAYT D YEQLES AMAZIGH

طرق المعاملة والمعاشرة أختصرت بموجبها المسافات الفاصلة بين الجنسين، إذ أصبح الإفصاح عن عاطفة الحب إزاء المعشوق أمرا عاديا لايلحق أدنى ضرر بأي طرف من الأطراف ، وذلك خلافا لما كان يفرضه العرف في البيئة القبائلية القديمة من عقاب صارم على كل فرد ينتهج الشكل العلني للتصريح بمثل هذه العاطفة .

إن الإنتاج الشعري القبائلي المعاصر يقدم لنا كما شعريا هائلا يرسي بمضامينه ركائز المدرسة العذرية في كامل خصوصياتها الأخلاقية والفنية ، وقد حمل لواءها العديد من الشعراء خاصة منهم جيل ما بعد الإستقلال . ولعل أكثرهم شهرة في هذا المجال الشاعر :" لونيس آيت منقلات " هذا الذي يعتبر بما أبدعه في المرحلة الأولى من مشواره الفني رائدا من رواد الغزل العذري ، إذ تغنى بالمرأة واتخذ منها عالما إبداعيا خصبا ، فكان إهتمامه في ذلك منصبا على تفجير معاني الأنوثة فيها في صور نقية طاهرة ، عن طريق السعي الدائم والمستمر وراء إرساء علاقات مبنية على حب عذري وعفيف ناطق بصدق العواطف وأخلص المشاعر ، بل قد تتجاوز فلسفة الحب لديه إطارها الطبيعي ، لتصبح " الأنوثة " بالنسبة إليه رحلة شاقة في عمق المجهول يستنطق من خلالها تلك الأبعاد التراثية المفتقدة وذلك الإرث الحضاري المودع في طيات النسيان . " ... عندما يمجد الشاعر (لونيس) الأنوثة في الحقيقة إنه يبحث عن علاج لحرمان تراكم عبر العصور"(1) ففي كل الحالات فإن القصيدة الغزلية عند هذا الشاعر تشبه في كثير من خصوصياتها ما كان يعرف عند غيره من شعراء هذا الإتجاه العذري سواء في الإنتاجات الشعرية المحلية أو العالمية . فالحب عند " لونيس " حب معقد وفاشل في الغالب ، يفضي الى أشكال من العتاب والتأنيب ، فهو : إما تعبير حزين عن لحظة فراق ، أو ملامة عن خذلان حاصل ، أو إشتياق لغد سعيد بين أحضان الحبيب .

---

(1) Yacine , (T.) , Ait Menguellet chante , p . 73 .

فبين الأمل واليأس ، والتفاؤل والتشاؤم ، والسكينة والهيجان تقوم القصيدة الغزلية عند هذا الشاعر ، إذ أن الحب الذي يعبر عنه هو نتاج لمجموعة من القيم المتناقضة ، فبين الحلال والحرام واللائق وغير اللائق ، والنبل والرذالة ، ينمو الحس الشعوري والعاطفي لأفراد المجتمع خاصة منهم الشعراء .

لذا فإن الحب في طيات القصيدة الغزلية عند " لونيس" يميل في أغلب الأحيان الي أن يتخذ أبعادا إجتماعية يمليها الواقع المعيش .

ومن هذه الأبعاد التي تعكسها بجلاء مختلف أعماله ما يمكننا أن نلخصها فيما يلي:

*/ الحب المبني علي المادة : ذلك أن الثورة المادية قد تتحكم بشكل قوي وفعال في تحديد مصير العلاقة القائمة بين المتحابين :

| | |
|---|---|
| اخْتِيرْ أَقْشِيشْ لَيَقَّارْ(1) | Xtir aqcic la yeqqar |
| ذَ أَطْبِيبْ نَغْ ذْ كُومِصَارْ | D ṭṭbib neɣ d kumiṣar |
| نَغْ وِينْ إِتْسْفَجَّنْ أَمْ لَفْنَارْ | Neɣ win yeṭfeɣɣiɣen am lefnar |
| ذَ لْمَتْلْ إِيمْ أَهْ... | D lmetlim Ah ... |

*/ الحب الزوجي العائلي : هو ذلك الحب العذري القائم بين الزوجين والمعبر عنه بشكل مؤثر عند حدوث الفراق بفعل الإغتراب :

| | |
|---|---|
| أُغَالَدْ أَيْ أَضْرِيفْ(2) | Uɣal-ed ay uḍrif |
| أُولْ إِيوْ يَبَّهْبَ | Ul-iw yebbahba |
| إِفَرْقَاغْ بَسِّيفْ | Ifeṛq-aɣ bessif |
| أَزَمَانْ بُوثْلُوفَ | Zzman bu tlufa |

*/ الحب العذري الطاهر : وهو ذلك الحب المبكر الذي يولد بين العاشقين ويدوم بإستمرار ليبلغ درجة عارمة من التأجج العاطفي والوجداني ، فهو إنصهار روحي بين ذاتين متعانقتين :

| | |
|---|---|
| أُوهْ أَلْوِيزَا(3) | Uh a lwiza |

---

(1) Yacine , (T.) , op , cit , p . 312 .

(2) , (3) Ibid , p . 192 - 148

| | |
|---|---|
| La trug ula d nekkini | لَتْرُوغْ أُلَ دْنَكِنِي |
| Ṣber i lmeḥna | صَبِّرْ إِلْمَحْنَ |
| K'i guran ad iceddi | كَ إِقُورَانْ أَذْ إِعَدِّي |

وهكذا فإن القصيدة الغزلية تشكل إحدى الإتجاهات الفنية البارزة في الإنتاجات الشعرية المعاصرة عموما ، وفي إبداعات " لونيس " خصوصا . ولنا وقفة مفصلة عن موضوع الغزل في بعده الرومانسي عند هذا الشاعر في الفصل الأخير من هذا البحث .

تلك هي أهم الموضوعات والأغراض التي إستطعنا إستخلاصها من ثنايا القصيدة المعاصرة ، والتي تتمحور في أساسها - كما رأينا - ضمن ما تقدمه البيئة من معطيات مستحدثة في مجالات عدة ، خاصة منها الثقافية والسياسية والإجتماعية .

وفي الخلاصة نعتقد أننا توصلنا بما قدمناه ضمن هذا الفصل الى تكوين صورة متكاملة الجوانب عن شاعرية " لونيس أيت منقلات " ومحيطه الثقافي والإجتماعي ، وذلك بالكشف عن المناخات العامة للعملية الإبداعية الشعرية في بيئته الشفوية التقليدية ، الشيء الذي قد يساعدنا في الفصول التطبيقية الموالية على استنباط البصمات التراثية التي كان لها الوقع الفعال على انتاجاته الفنية ، ونتخذها من جانب آخر كمقياس نقدي لنبين كيف يتخذ من هذه المناخات التقليدية منطلقا أساسيا لاستحداث فضاءات إبداعية مميزة .

# الفصل الثاني

## " الأساس النظري للصورة الشعرية "

أولا : في مفهوم الصورة الشعرية.

ثانيا : من أنواع الصورة الشعرية.

ثالثا : الخيال وعلاقته بالصورة.

رابعا: الصورة على ضوء المذاهب الأدبية.

التمهيد:

قبل البدء في البحث عن الصورة الشعرية في إطارها النظري ، نود الوقوف في البداية عند بعض المسائل التي تستدعي التوضيح ، والتي من شأنها أن تحدد لنا المجال المنهجي الذي سنتبعه في دراستنا للصورة خلال هذا الفصل ، خاصة أن الحديث عن مثل هذا الموضوع متشعب الجوانب تضاربت حوله الآراء والنظريات ، فكل دارس أو ناقد يقولب تحليلاته واستنتاجاته في قالب ثقافي خاص .

لذا ارتأينا أن لا ننساق وراء هذا التشعب والتضارب في الآراء ، بل نحصر مجالات الحديث عن الصورة في الجوانب التي تخدم هدفنا من البحث خاصة الجانب التطبيقي منه ، فلن نتعرض على سبيل المثال الى تلك الإختلافات الإصطلاحية في التسمية ، أو الصراعات القائمة بين المدارس النقدية من حيث أصول الصورة ومنشئها وتطورها عبر العصور .

كما أننا لن نتناول الصورة في مفهومها العام ، الذي يشمل كل الفنون المبدعة شعرا ونثرا موسيقى ورسما ، بل سنحاول حصر حديثنا في حدود الصورة الشعرية التي تناولها النقد الحديث بالدراسة والتحليل ، والتي تعتمد الأدب المكتوب مادة لها ، لا الأدب الشفوي ، إذ تعذر علينا العثور على دراسات تناولت الصورة في الأدب الشفوي ، خاصة الشعر الشفوي الأمازيغي .

وعلى هذا فإن هذه الدراسة التي نأمل إنجازها على ضوء الأدب المكتوب ، ستكون لنا بمثابة المقياس الفني والنقدي الذي سنتبناه في دراسة الصورة الشعرية في أعمال لونيس ، علما أن الأعمال الإبداعية الشعرية لا تختلف بين شعراء الأدب المكتوب وشعراء المجتمعات ذات الخصوصية الشفوية ، ما دام أن المقومات الإبداعية تمثل القاسم المشترك بين كل هؤلاء الشعراء ، فالكل ينطلق من عاطفة وخيال ، والكل يستعمل اللغة بمختلف مستوياتها لرسم تلك الصورة المنبعثة من عمق الوجدان .

---

وبناء على كل ما سبق ، فإن مجال الحديث عن الصورة الشعرية في هذا الفصل يتحدد في هذه المحاور التي نرى أنها مهمة وضرورية ، إذ عليها تبنى الفصول الموالية من هذه الدراسة .

سنتناول في البداية " المفهوم النظري للصورة الشعرية " ، ثم نسعى الى استنباط " أنواع لها " إنطلاقا من الرؤية كمصدر إبداع ، ومن حيث الجانب البنيوي لها ، ثم من حيث هي تشكيل مركب من رؤية وبناء . كما سنتناول "علاقة الخيال بالصورة " ، ثم نختم الفصل بالكشف عن " الصورة على المذاهب الأدبية " مقتصرين على المذهب : الكلاسيكي ، والرومانسي ، والرمزي ، لما لها من تجسيد بشكل أو بآخر في الأعمال الفنية للشاعر " لونيس أيت منقلات ".

**أولا : في مفهوم الصورة الشعرية**

إن المفهوم الفني للصورة يعد من المفاهيم الجديدة في النقد الأدبي الحديث ، حتى أن المعاجم العربية والموسوعات لا تكاد تذكر عنها شيئا عدا بعض الإشارات لا ترقى بمفهوم هذا المصطلح الى مستوى التحليل النقدي ، أما النقاد الغربيون فقد أكثروا حولها الحديث ، وساقوا التعريفات المتشابهة طورا ، والمتعارضة طورا آخر.

ونحن إذ نقف عند مفهوم الصورة وأنواعها في هذا المقام ، فإننا سنحاول أن نتبنى الموقف الوسط فنبين المفهوم النظري للصورة الأقرب الى الإجماع في نظر النقاد والمحللين ، كما أننا سنركز إهتمامنا على بعض الأنواع للصورة الشعرية التي نرى أنها تتجسد بشكل أو بآخر في في الشعر الشفوي عامة ، وفي أعمال لونيس خاصة ، لكي تسهل لنا الدراسة لصوره في الفصول الموالية .

فالتعاريف حول الصورة الشعرية عديدة ومتنوعة ، مما صعب علينا جمعها وتصنيفها ، وعلى العموم يمكن أن نميز بين إتجاهين هامين ، يتصل الإتجاه الأول بالجانب الوظيفي للصورة ، ويتصل الإتجاه الثاني بطبيعة الصورة ومصادر جمالها .

---

فالصورة حسب الإتجاه الوظيفي تعد وثبة من وثبات الخيال ، يشكلها الشاعر من اللغة ، فالتشبيه والإستعارة والكناية والمجاز بصفة عامة قابلة لأن تكون صورة ، فالصورة بهذا الفهم هي كل ضرب من ضروب المجاز يتجاوز معناه الظاهر ولو جاء منقولا عن الواقع ، تفاصيله الجزئية مهما كانت دقيقة ، فهي دالة على معنى كلي . " فالصورة هي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي "(1). كما أنها تركيبة فنية وجدانية تنتمي في جوهرها الى عالم الوجدان أكثر من إنتمائها الى عالم الواقع وهي كذلك دفقة شعورية تحتقب بصورة كمونية حاجات الشاعر ومضامينه ويتذوب فيها العالم كما هو كائن ، وكما يريده الشاعر أن يكون ، " فالصورة وسيلة لنقل الفكر والشعور "(2)، " كما أنها الوسيلة الفنية التي يستكشف بها الناقد القصيدة ، وموقف الشاعر من الواقع ، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة ، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة لمن يتلقاه "(3).

أما عن التعاريف التي تناولت طبيعة الصورة ومصادر جمالها ، فنذكر في البداية قول "سي دي لويس" الذي يرى أن " الصورة في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات ، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة ، وأن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض ، ولكنها توصل الى خيالنا شيئا أكثر من إنعكاس متقن للحقيقة الخارجية "(4).

ويضاف الى هذا المفهوم ما لخصه " علي البطل " حين يقول : " الصورة الشعرية تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة ، يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، فأغلب الصور مستمدة من الحواس ، الى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية ، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية . ويدخل في تكوين الصورة

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط 2 ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ،1962، ص،442.
(2) د. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، 1963 ، ص ، 71 .
(3) د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة ، للقاهرة ، 1984 ، ص ،7.
(4) سي دي لويس ، الصورة الشعرية، ترجمة ، أحمد ناصف الجنابي، مالك ميري ، سلمان حسن إبراهيم ، دار الرشيد ، بغداد ، 1982 ، ص ، 21 .

بهذا الفهم ما يعرف بالصورة البلاغية من تشبيه ومجاز الى جانب التقابل والظلال والألوان ، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي "(1).

فهذه التعريفات كما نلاحظ تشير الى طبيعة الصورة من حيث تشكيلها وصياغتها ، والى المادة التي تصاغ منها ، مع الإلتفات الى الجانب الحسي وأثره في تشكيل الصورة ، والخيال وأهميته في التركيب والإبداع .

ولقد تأثرت الدراسات الأدبية في تكوين المفهوم الحديث لمصطلح الصورة الشعرية بالدراسات السيكولوجية التي فتح " فرويد ، Freud " آفاقها بمباحثه عن العقل الباطن ، ذلك المنبع الذي جعلته بعض المدارس الأدبية الحديثة مصدر فيض لصورها الشعرية ، كما سيتضح لنا فيما بعد .

ويعتبر فرويد الصورة الشعرية " رمزا مصدره اللاشعور "(2). ويعد هذا المفهوم للصورة منعطفا مهما في فهمها ، أضيفت اليه فيما بعد فكرة " يونج،Yung" عن النماذج العليا ، Archetypes ، فتوجه اهتمام الدارسين نحو التشكيل اللغوي للصورة ومنابيعها الموغلة في أعماق الميراث الحضاري للذهن الإنساني ، وقام على هذه الأسس النفسية تعريفان جديدان للصورة :

يتجه أولهما إتجاها سلوكيا يهتم بالصورة الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له ، ويصنف هذا التعريف الصورة حسب مادتها الى صور : " بصرية ، وسمعية ، وشمية ، وذوقية ، ولمسية " ، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس ، ويضاف اليها الصور الحركية والعضوية ، وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتنسب اليها ، وقد يشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى مما يسمى بـ " الصورة المتكاملة " .

وعلم النفس المعاصر يقر بأن في ذهن الإنسان تكمن الصور والمشاعر في منطقة لاواعية ، لكنها تومض لصاحبها بطريقة عفوية تحت ضغط الإنفعال أو في ظروف أخرى مؤاتية ، فيفيد منها الخطيب والشاعر والمفكر وسائر أعماله

---

(1) علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ، ط1 ، دار الأندلس ، لبنان ، 1980 ، ص ، 30 .

(2) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ط3 ، دار العودة ، بيروت ، 1981 ، ص ، 138 .

العقلية، فالصورة التي تتكشف للشاعر لها تجارب ومشاهد ممهدة تراوده في حالة الوعي ، وهي بالنسبة للصورة " بمثابة الجذور التي تغذي النبتة "(1).

إذن الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل وبغير ملامح تناوله خيال الشاعر فحدده وأعطاه شكله ، أي حوله الى صورة تجسده . وعلماء النفس جسدوا في نظرياتهم فكرة التداعي التي تناولها " أرسطو ، Aristote" منذ القدم ، إذ يرون " أن اللاوعي في الفنان والأديب يعبر عن رغباته الكامنة بالتداعي وبعناقيد من الصور "(2). ومن هنا ندرك أن علاقة الصورة بتجربة الشاعر كفعل اعتمال واعتكار ، لا يهدأ ولا يصفو إلا في حالة يكون الوعي فيها منحدرا فيغدو الانفعال صورة وصفية لمظهر خارجي ، أو صورة تنعكس فيها حالة نفسية وجدانية .

الصورة في هذا المعنى لاتجري في فراغ إنها ذات مدلول إجتماعي وفحوى فكري وجداني ، إنها معبأة بشحنة شعورية وفكرية حيث أنها تنسق هذه الشحنات والأفكار وتضبطها . وعليه " فالشعر ليس فراغا يملأ بألفاظ ، وإنما هو مشاعر وأحاسيس وحياة لجبة صاخبة فيها قوة مثيرة "(3).

والتصوير في الشعر هو عملية ضبط للوجود الظاهري والوجود الباطني وجعل هذه العوالم تدرك بالحس ، والحدس وبالعقل وبالرؤيا .

أما التعريف الثاني فيدرس الصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية ، ويهتم بالأنماط المكررة التي سميت " بعناقيد الصور " ، لأن الصورة إذا تكررت لمرات عديدة تصبح نمطا لدى شاعر بعينه أو شعراء عصر بكامله ، فإذا ذكر أي جانب منها يستدعي في الذهن بقية الصور التي تدخل في هذا النمط وهذا ما يجعلها أشبه بالرمز لذا يسميها " نورمان فريدمان ، Norman Freidman " الصور الرامزة "(4).

---

(1) روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث ، ط1 ، دار المكشوف ، بيروت ، 1971 ، ص ، 77 .
(2) نفس المرجع ، ص ، 16 .
(3) شوقي ضيف ، دراسات في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ، مصر ، 1959 ، ص ، 239 .
(4) نورمان فريدمان ، " الصورة الفنية " ترجمة ، جابر عصفور ، مجلة ، الأديب المعاصر ، العدد ، 16، بغداد ، ص ، 33 .

وما يجعل هذه الصورة النمطية رمزية يعود الى الأصول التي تنبعث منها كالنماذج المجسدة في الأساطير ، والشعائر الدينية القديمة ، فهي ترتبط بما توارثه العقل الإنساني منذ القدم .

ومن هذه التعاريف المتعددة بتعددة الإتجاهات المشكلة لها ، يمكننا أن نستخلص نظرة متكاملة لمفهوم الصورة الشعرية ، فالصورة طريقة من طرق التعبير ، ووجه من أوجه الدلالة ، يشكلها خيال الشاعر من معطيات مختلفة يقف العالم الخارجي في مقدمتها ، فأغلب الصور تستمد من الحواس ، ويضاف الى ذلك العالم الداخلي للذات المبدعة بما فيها من قوى نفسية وعقلية . كما يدخل في تشكيل الصورة الشعرية كل ألوان البيان من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز .

فالصورة كلام مشحون شحنا قويا ، يتألف عادة من عناصر محسوسة : خطوط ألوان، حركة ، ظلال ، تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة ، أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهري ، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي ، وتؤلف في مجملها كلا منسجما . " فالصورة كيفية وجود "(1) من حيث هي بناء فني ، " وهي كيفية تعبير"(2) من حيث هي طريقة أداء المشاعر والأفكار .

**ثانيا : من أنواع الصورة الشعرية :**

لقد أسهب النقاد والدارسون في تحليل الصورة الشعرية واستنباط الأنواع المتعددة لها ، كل حسب تصوراته المعرفية وخلفياته الثقافية ، إذ انطلق البعض من مسلمة أن الشعر قوة إدراك وقوة بناء ، إدراك الحقائق وبناء العالم الشعري ، فالشاعر يدرك إما بالمحاكاة وإما بالرؤية ، وتتم عملية البناء بتوضيح هذه الرؤية وتجسيدها بالصورة . وعلى هذا الأساس تم تصنيف الصورة الى أنواع نذكر منها :

1 - الصورة النقلية :

وفيها يقف الشاعر موقف المصور ، يلتقط وجه الشبه بين أمرين مختلفين،

(1) أدونيس ، زمن الشعر ، ط1 ، دار العودة ، بيروت ، 1972 ، ص ، 15 .

(2) نفس المرجع ، ص ، 16 .

يصور الأشياء جامدة ومتحركة في إطارها المكاني والزماني ، " وعندئذ يصنع تقريبا ما يصفه الشريط السنيمائي حين يتابع الأشياء في حركتها ، والمشهد المتحرك مشهد سردي "(1)، يحاكيه الشاعر وينقله نقلا أمينا بصورة تتوافر فيها كل الخطوط والألوان التي تقع عليها الحواس ، " إنها صورة مكتملة أمام العين المبصرة "(2).

ومن مميزات هذه الصورة النقلية أن تكون في معناها واضحة محددة ، لا تتغلغل في جوهر الأشياء بل تعكس صورها الخارجية ، وشأن الشاعر في هذه الصورة شأن الرسام الماهر الذي ينقل بالألوان على الورقة البيضاء جمال الطبيعة بمناظرها الخلابة التي تشد اليها أصحاب النفوس الحساسة . فالصورة بهذا الفهم تدل على أسلوب الإنسان البدائي في التفكير ، الأسلوب الذي لا يعير كبير الإهتمام لطبيعة الأشياء الداخلية ، بل يرى أن الجوهر فيها هو لما ترصده العين وتتمكن من التقاطه ، " فهي تعكس الظواهر الخارجية بحد ذاتها من حيث هي موجودات ثابتة ، غير خاضعة لقوانين الصيرورة والتحول "(3) ، فالأشياء الحسية الثابتة توصف أوصافا حسية ثابتة ، مما أدى كما يقول " هردر" الى إيجاد ثروة من الإستعارة والأسماء الحسية (4).

2 - <u>الصورة الرؤيوية:</u>

وفيها يتخطى الشاعر حدود الرؤية المباشرة الى أفق كلي رؤيوي ، " يسجل فيها بالصورة والرمز خلاصة موقف موحد من جزئيات المشاهدة والأحاسيس التفصيلية والمشاعر الآنية المحددة "(5).

والشاعر في تجربته هذه يفتت أشياء الوجود الواقعية ، يفقدها وحدة تماسكها البنائي في منطق المكان والزمان ، ويبقي على صفاتها الأساسية يتخذها منطلقا للنفاذ من الرؤية البصرية الى الرؤية الشعرية فيستكشف الحركات الخفية عن

(1) ، (2) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص ، 156 - 157 .
(3) ساسين عساف ، الصورة الشعرية ، ط1 ، م ، ج ، للنشر والتوزيع ، بيروت، 1982 ، ص ، 24 .
(4) خليل حلوي ، محاضرات جامعية .
(5) ميشال عاصي ، دراسات منهجية في النقد ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1970 ، ص ، 109 .

طريق الشعور الباطني ، لايعبر عنها كما هي بل " يعرضها في شكل أشباح وأطياف "(1). " والصورة الرؤيوية يشترك في نسج أبرادها خيال خصيب ، وقلب رحيب ، وشعور مستوفر دفاق ، وفكر موهوب خلاق "(2).

وتقوم الرؤية في مثل هذه الصورة على المعرفة الحدسية التي تستعيد نظرية المراسلات التي تدمج بين المرئي واللامرئي وتوحد كل الحواس كأداة لتعرية الوجود المزيف ، والقدرة على تخطيه باتجاه الأغوار الداخلية التي لا تدرك إلا بدرجة عالية من إعمال الفكر .

لقد كان " رامبو ، Rimbaud " يعلن أن " بودلير ، Baudelaire " الرائي الأول الذي نظر الى الشعر على أنه مغامرة في عمق المجهول ، وربط الرؤية بالنبوءة ، ولذلك كانت الرؤية خفية مغلقة لا سبيل الى إدراكها ، إنها رؤية الغرابة التي تعني الجدة والحداثة ، والتي تحكم الوعي الجمالي .

يعرف " أدونيس ، Adonis " الشعر الحديث بأنه " رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم السائدة ، هي إذن تغيير في نظام الأشياء "(3). كما يؤكد أيضا أن الحس الميتافيزيقي قوام الصورة الرؤيوية في الشعر ، إذ يرى " أن الشعر بمثابة الحدس المنفلت من المعقول ، الكاشف عن المجهول ،المحطم لنظام الأشياء ، ولذلك هو نوع من السحر"(4).

ومن ميزات الصورة الرؤيوية أنها تعتمد على وصف غني بالشعور والعاطفة من حيث هو تعبير بالإنفعال ، ومن حيث هو محاولة إحياء الجماد وتحريك الحسي، إذ يصبح الوجود جزء من كيان الشاعر وامتداد لخياله ، فتمنح الكائنات وعيا إنسانيا يتحسس ويشعر ، فيتحول العالم الخارجي من صورة واقعية جامدة الى صورة من الحياة ، واضحة التعبير ، ناطقة الملامح ، تتموج فيها الحركة وتتدفق ، إذ تتحول " الى صورة عجيبة الألوان ساحرة الظلال والخطوط ... فيها عمق إحساس وخصب خيال وإبداع في التصوير " (5).

---

(1) شوقي ضيف ، دراسات في الشعر العربي المعاصر ، ص ، 229 .
(2) سلسين عساف ، المرجع السابق ، ص ، 25 .
(3) ، (4) أدونيس ، زمن الشعر ، ص ، 9 - 255 .
(5) سلسين عساف ، المرجع السابق ، ص ، 26 .

كما أن اللفظ في مثل هذه الصورة تشاع فيه طاقة من الحياة والحركة ، معناه يتجاوز بكثير المعنى القاموسي الإصطلاحي ، وقوامه في ذلك الرؤيا الذاتية ، والى جانب ذلك فإن الصورة الرؤيوية " تتصف بميزة الغموض ، الملازم لطبيعتها المتعلقة بباطن الوجود ، بكلية التجربة ، وبلغة الرمز التي تعد المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله لإيصال الدلالة اللامحدودة ، الخيالية ، التي تتخطى حدود العقل والحس المباشر"(1).

3 - الصورة الإيحائية أو الإشارية:

الصورة الإيحائية وسيلة استكشاف المجهول ، أي معرفة غير المعروف ، وقد تعبر بالجزء عن الكل ، أو تشير الى المعنى المجرد ببعض مظاهره المحسوسة ، فهذه الصورة تنضوي على إشارات تخلق لنا عالما مجازيا ، خياليا إيحائيا . وهناك من يربط الإيحاء بالرمز بمختلف أبعاده الدلالية ، فيرى أن الصورة الإيحائية شكل من أشكال التعبير الرمزي مستندا في ذلك الى قول يونج الذي يرى " أن الرمز وسيلة إدراك ، ما لايستطاع التعبير عنه بغيره ، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيئ لايوجد له أي معادل لفظي ، هو بديل من شيئ يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته "(2).

فالشاعر في مثل هذه الصورة يندمج غالبا مع التداعي الحر ، " وفي هذا التداعي يهمل الشاعر كل تسلسل مفهوم ، لأنه يتوهم إعادة تكوين العقل الباطن بالدقة فيميل الى حرية ذهنية مسترخية غير مقيدة بضرورة أو التزام "(3).

ومن مميزات الصورة الإيحائية المبالغة في الإنفعال والتخيل ، مما يجعل المعاني والحقائق محتجبة ، ومغلفة بوشاح تلتمس من خلاله ، " فالإنفعال المعقد المرهف ، وتداخل الصور والمشاعر والرموز وتجاورها والمزج بينها ، هذا كله يباغت بصيرة القارئ ويذهله "(4).

---

(1) إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1991 ، ص ، 107 .

(2) ، (3) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ط2 ، دار الأندلس ، بيروت ،1981، ص ، 153 - 168 .

(4) أدونيس ، زمن الشعر ، ص ، 24 .

ويضاف الى ذلك ميزة تداخل ألوان الأشياء وأشكالها ، مما يضفي على حقائق الأشياء ومعانيها مسحة حلم وغفوة إيهام في أجواء غريبة ، فالشعر يصبح تصورات تستمتع الحواس باستحضارها الألوان إذ تتداخل الأشكال والروائح في نسج الصورة الإيحائية .

كما أن الكلمة في مثل هذه الصورة ترتقي في مستواها الدلالي الوضعي الى مستوى رمزي إيحائي ، فالشاعر يتخلى عن الجلجلة الخطابية وعن النبرة الإنشادية المنبرية ، وعن كل تركيب مباشر يؤدي المعنى بصورة مباشرة .

وتمتاز الصورة الإيحائية أيضا بميزة " الحذف أو ما يسميه بعض الدارسين بالنص الغائب " أي التعبير عن المعنى بأقل لفظ ممكن ويرد مشحونا بالمعاني الملمح اليها، ويفرض على القارئ إكتشافها وإدراكها وتوسيعها ، فالمتذوق له مجال التفكير والتخيل لبلوغ كنه المعاني المستترة ، " النص الغائب(أو المحذوف ) هو مجموع النصوص المستترة التي يحويها النص الشعري في بنيته ، وتعمل في شكل باطني ، عضوي على تحقيق هذا النص وتشكيل دلالته"(1).

"الإطناب" ميزة من ميزات الصورة الإيحائية ، إذ يعد مصدر ايحاء ، فالشاعر يفتت الصورة ويحولها الى أجزاء مما يجعلها تضطرب في جو من الإيهام ويدفع القارئ بذلك الى جمع هذه الأجزاء المشتتة لإستنتاج المعنى المراد .

ونستخلص أن الصورة الإيحائية تخالف الواقع بما فيها من إطلاق وسعة خيال وانحدار في عالم الحلم والغرابة والدهشة ، إنها تذهل القارئ وتسوقه الى اللامعقول . " هذه الصورة لا تقنعنا عقليا وإنما تمتعنا فنيا وتأخذنا على حين غفلة تمتلكنا ولكنها الى حين ، وتطرحنا خارج نفوسنا في حالة استلاب واغتراب "(2).

4 - <u>الصورة العقلية :</u>

يرى الدكتور ساسين عساف أن الصورة العقلية ليست وليدة الإحساس المباشر، وإنما هي وليدة شاعرية مركبة من خيال وفكر ، وإنها صادرة عن العقل

(1) إبراهيم رماني ، المرجع السابق ، ص ، 347 .

(2) ساسين عساف ، الصورة الشعرية ، ص ، 32 .

والتفكير ، والعقل يمثل قوة تضبط الشعور وتتحكم في التجربة وتخضع الصورة ، ولذا فهي غير متفجرة ، يصعب علينا تذوقها للوهلة الأولى ، وتفرض علينا إعمال الفكر للوقوف على أسرارها وعلى ما فيها من خيال مركب عميق"(1).

وهذه الصورة في أكثر الأحيان تكون برهانية تفسيرية ، بعكس الصورة الإيحائية التي تعمل على هدم الذاكرة وإقامة الإيحاء ـ كما رأينا ـ ويرى "روز غريب " أن هذه الصورة تعد في الغالب نوعا من الحشو وتكون بتأثير من عنصر الجدل وأساليب البرهان والتعليل"(2).

والصورة العقلية تمتاز بجملة من الخصائص الفنية نجملها فيما يلي :

ـ التوازن بين الأجزاء المكونة للصورة : إذ يجب على الشاعر أن يعادل بين أجزاء الصورة فلا يشحن جانبا منها ويترك الجانب الآخر فارغا .

ـ إشاعة النغم الموسيقي : فالإيقاع والتكرار والتموج في الصورة الموسيقية يكسبها قوة وغزارة ، ويعكس حركة الحياة فيها .

ـ تلاحم أجزاء الصورة : فالوحدة تقوم على الإلتحام والتناسب والإشراق ، لأن العقل من مطالبه إدراك الوجود كاملا خاليا من النقص ، يميل الى النظام والوحدة، ويؤثر الإشراق والوضوح .

ـ الجمع بين الأضداد : وهذا العنصر كما يقول الدكتور ساسين عساف يعد " من أهم أركان الجمال في الشعر والأدب ، وقد يلجأ اليه الفنان قصد إشاعة السحر في الصورة"(3).

والى جانب هذه الأنواع المذكورة ، والتي إستنبطها أصحابها من الرؤية كمصدر إبداع ، تناول البعض الآخر أنماطا أخرى للصورة أنطلاقا من الجانب البنيوي لها ، ويمكن أن نميز منها ما يلي :

1 ـ الصورة المفردة :

وهي التي تتضمن تصويرا جزئيا محددا ، ولها دلالتها التي تكتمل داخل

(1) ساسين عساف ، الصورة الشعرية ، ص ، 38 .
(2) روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث ، ص ، 198 .
(3) ساسين عساف ، المرجع السابق ، ص ، 38 .

السياق الصوري الشامل ، وقد تنحصر في كلمتين فقط ، تتجاوران على نحو بنيوي متفجر بالدلالة الغامضة الخصبة ، ومثل هذه الصورة تعد ميزة فنية وطريقة من طرق التعبير التي يلجأ اليها الشاعر المعاصر . وتبنى هذه الصورة بأساليب عدة تتكامل في تشكيل كيانها منها : التجسيم أو التشخيص ، التجريد ، تراسل الحواس ، التشبيه .

2 ـ الصورة المركبة :

وهي مجموعة من الصور البسيطة المتآلفة التي تقدم دلالة معقدة أكبر من أن تستوعبها صورة بسيطة . ويستخدم في تأليفها أسلوب حشد الصور التي تشكل في جملتها الصورة الكلية ، ويتم هذا الحشد عن طريق تراكم الصور المختارة بعناية مما يشبه " المونتاج ، Montage " أو بأسلوب تداعي المعاني"(1).

3 ـ الصورة الكلية :

تتألف الصورة الكلية من مجموعة صور المفردة منها والمركبة ، إذ يتآزر الكل في وحدة عضوية غنية بالتنوع ، الذي يتلاءم في بؤرة دلالية شاملة هي القصيدة في ذاتها . وتتميز الصورة الكلية في بنائها الفني باستخدامها لأساليب عدة منها : " البناء الدرامي " المبني على الحوار الخارجي ، Dialogue والحوار الداخلي ، Monologue ، " السرد القصصي " ، و" البناء المقطعي " الذي يوحد بين مقاطع عدة في رباط عضوي كلي ، و " البناء الدائري " الذي يبتدأ من موقف نفسي معين، ثم يعود اليه الشاعر في نهاية قصيدته ، و " البناء التوقيعي " الذي يعتمد فيه على صورة واحدة ، و " البناء اللولبي " الذي تتداخل فيه مجموعة من الصور والأفكار"(2) . فالصورة الكلية تضمن للقصيدة وحدتها الشاملة ، وإذا افتقرت القصيدة لمثل هذه الصورة لا تؤثر ولا تحرك ، فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها ، ولكنها حين نتمثلها في الصورة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب"(3).

---

(1) ، (2) إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص ، 268 .

(3) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص ، 163 .

وهذه الصورة لها القدرة على الإشعاع في كل إتجاه وفي مجموع أبيات القصيدة ، تكشف عن المعاني وعن الجديد في الصورة الجزئية التي تؤلف بينها فلا تبقى مبعثرة ينساح معها تفكير القارئ وتتمزق وحدة شعوره"(1).

الصورة الكلية حسب هذا الفهم تتجاوب أصداؤها في كل أبيات القصيدة ، وهذه الأصداء المتجاوبة تحدث نوعا من التماسك الشعوري في القصيدة كلها حتى منها صورة نفسية موحدة .

ويقول الشاعر الفرنسي الحديث " بول ريفيردي ، Paul Riverdi " أن الصورة إيداع ذهني صرف ، وهي لايمكن أن تنبثق من المقارنة ، وإنما مصدرها الجمع بين حقيقتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة"(2) .

وحسب المنهج النفسي فإن التشكيل الشعري في الصورة الكلية يمثل مجموعة من التوقيعات النفسية التي تأتلف في صورة كلية تمثلها القصيدة في مجملها ، " هذه الصورة تصادفنا في كل مشهد ، كأنها تتخذ في كل مرة قناعا جديدا ، حتى ما إذا انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة"(3).

كما أن هناك من الباحثين المعاصرين من أوجد أنواعا أخرى للصورة الشعرية، وذلك بالجمع بين معطيات الإتجاهين السابقين ، وباعتبار أن الصورة تركيبة فنية أساسها الرؤية وقوامها البناء ، واستحدث هؤلاء مصطلحات جديدة تتصل بطبيعة الصورة نفسها . ومن هذه الأنواع ما نوجزه فيما يلي :

1 - <u>الصورة المجازية :</u>

لون من ألوان التصوير الفني ، المستمد أساسا من الإستعارة والتشبيه بوصفهما من الأساليب المعروفة منذ القدم ، فالتشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد البلاغي ، وهو أساس كل تصوير مجازي ، أما الإستعارة فإنها تتيح لنا أن نشير الى المجاز دون أن نفصل فيه ، فضلا عن أنها توضح النتائج

---

(1) ، (2) سلسين عساف ، الصورة الشعرية ، ص ، 34 - 34 .

(3) عز الدين إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ،166 .

التي تترتب على فهم النقاد لفاعلية الخيال الشعري وحدوده وطبيعته .

2 - صور نوافر الأضداد :

والتصوير في مثل هذه الصورة يقوم على مبدأ التقابل والتعارض ، فعناصر الصورة يقع بينها تجاذب وتنافر يعكسان بقوة وصدق صارع القوى البشرية وتعارض مصالحها على أرض الواقع .

وفي العصر الحديث تقوم فلسفة الصورة الشعرية على هذا النوع من التقابل والتعارض المؤدي الى إبراز المعنى ، كما يؤكد ذلك الباحث الأمريكي " أرشبالد مكليش ، Archibal Macklich " في كتابه " الشعر والتجربة"(1) .

وهذه الصور المتقابلة أو(نوافر الأضداد) كثيرا ما تتحول الى لوحات في التعبير الشعري ، لوحات ومشاهد متقابلة متعاكسة فتتسع بذلك دائرة التصوير لتأخذ أبعادا فنية ودلالات رمزية دقيقة .

3 - صور اللمح السريع :

ويقصد بها تلك الصور الشعرية ذات الإشعاع القوي النافذ ، والتي تتولد عنها إنارة مفاجئة في منطقة اللاشعور ، فتترك بذلك إنطباعا في الشعور لا يمحى ، "وهي تشبه الى حد ما صور الفلاش ، Flash الفوتوغرافي ، هذه الصور تلتقط في لحظة إنبهار ضوئي يكاد يغشى الأبصار ، ولكنه ضوء يكشف عن جزئيات المنظر والمكان ما كان خفيا من قبل "(2) ، والشاعر في تكوينه لمثل هذه الصور يضطر الى التمهيد لها بصورة جزئية أخرى تكون عادة قريبة المنال وهي بمثابة مؤشر الى تلك الصور ذات اللمح السريع .

ومن خلال هذا العرض المقتضب لأنواع الصورة الشعرية ، إتضح لنا مدى اهتمام النقد الحديث باستنباط الأحكام المتصلة بالصورة الشعرية ، وذلك انطلاقا من خصائص جوهرية تتصل بطبيعتها من حيث هي تصوير رؤيوي أساسه خيال الشاعر ووجدانه ، ومن حيث هي تركيبة بنيوية قوامها العلاقات المبتكرة في سياقها الدلالي ، أو من حيث هي تشكيل مركب من رؤية وبناء .

---

(1) ارشبالد مكليش ، الشعر والتجربة ، ترجمة ، سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقضة ، بيروت ، 1962، ص ، 77.

(2) عثمان حشلاف ، التراث والتجديد في شعر السياب ، د . م . الجامعية ، الجزائر ، 1986 ، ص ،129.

**ثالثا : الخيال وعلاقته بالصورة :**

إن الحديث عن الخيال كمصطلح من مصطلحات التجربة الفنية حديث متعدد الجوانب ومتشعب الأطراف ، فلا يمكننا في هذا المقام أن نلم بكل ما يتصل بهذه الكلمة من دراسات وأبحاث ، سواء من حيث مشتقاتها : كـ " خيال " و " تخيل " أو " تخييل " أو من حيث تطورها عبر المدارس الفلسفية والنقدية والأدبية القديمة منها والحديثة ، بل ما يهمنا هو أن نبين طبيعة التخيل الشعري وأهميته في تشكيل الصورة الفنية ، وكيف يقوم الشاعر بعمله التخيلي لبناء عالمه الإبداعي المتميز ، وما هو التأثير الذي تحدثه صوره في مخيلة المتلقي ، وكل هذا في نظرنا يكون عاملا مساعدا على فهم ماهية الصورة الشعرية والكشف عن طبيعتها ووظيفتها ، ويكون لنا بمثابة الدعم النظري الذي يفيدنا في التحليل التطبيقي ضمن الفصول الموالية من بحثنا .

فالخيال كلفظة تعني في الإستخدام اللغوي المعاصر " القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس "(1). وفاعلية هذه القدرة تمتد لتعيد تشكيل المدركات ، وتبني منها عالما فنيا متميزا في جدته وتركيبه ، إذ تجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة لتخلق علاقات فريدة ، وتنشئ إنسجاما ووحدة في مضمون العملية الإبداعية . " لقد إتفقت كلمة الكثير من المحدثين على أن الخيال يحقق التوازن بين كيفيات متناقضة "(2).

ويؤكد النقد المعاصر أن ما يميز الفنان المبدع عن غيره يكمن أساسا في نوعية الخيال وفاعليته في في خلق الصور ، وإيجاد التناغم والتوافق بين هذه العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة الفنية ، " وكأن قيمة الشاعر وأصالته ليست الا هذه الخاصية "(3).

فالشاعر ينسج صوره من معطيات الواقع ، ولكنه قد يتجاوز حرفية هذه المعطيات ويعيد تشكيلها ، سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة لهذا الواقع نفسه ،

---

(1) جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص ، 13 .
(2) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص ، 26 .
(3) جابر عصفور ، المرجع السابق ، ص ، 14 .

وذلك عن طريق قدراته الخيالية المتميزة . ويرى البعض الآخر أن المظهر العام لخيال الشاعر هو ذاك الإلهام الذي يعتبر نضجا مفاجئا غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهد وتأملات ، أو بما عاناه من تحصيل وتفكير(1).

والخيال الشعري على ضوء هذه المفاهيم ، لايستهدف أن تكون صوره نقلا عن الواقع ومطياته أو تطهيرا للذات المبدعة بما تحمل من إنفعالات ، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي الى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية تثري فيه الشعور والأحاسيس ، وتعمق فيه الإدراك والوعي ، " ومن خصائص الخيال الشعري الأصيل أنه يحطم سور مدركاتنا العرفية ، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع ، يجعلنا نشعر كما لو كان كل شيئ يبدأ من جديد ، وكما لوكان كل شيئ يكتسب معنى فريدا في جدته وأصالته "(2).

وهكذا ، فإن خاصية الخيال أن يكسر الحواجز التي تشكل العقبة بين العقل والمادة فيجعل الخارجي داخليا والداخلي خارجيا ، يجعل من الطبيعة فكرا ويحيل الفكر الى الطبيعة ، وهذا موطن السر في الفنون .

وأمام هذه التعاريف المذكورة ، يحق لنا أن نسأل عن علاقة الخيال بالصورة ، وعن كيفية تشكيل الشاعر لصوره ؟ وكيف يتم ذلك عن طريق تأمل الشاعر لما في ذاكرته من صور ، يجمع بينها في علاقات جديدة تبعا لما يلاحظ في أجزائها من تناسق وتشابه ؟.

يتفق أغلب النقاد على أن الأدب فاعلية جمالية تخيلية ، وأنه الأداة الأساسية في توليد الصور المبتكرة ، والرؤية المتميزة ، والتجربة الموحدة ، وهو القدرة على استحضار الغائب ، وتجسيده في علاقات عضوية توحد بين المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تعمق الأثر الشعري والفكري لدى المتلقي.

كما أن ذاكرة الشاعر تتضمن آثار الصلة الحسية بالعالم ، بمجموعة كثيرة من الصور ، كما تتضمن الأفكار والأخيلة الناتجة عن الميراث الفني والمعرفي للإنسان ، مما يتيح للشاعر الإطلاع على عوالم الروح الخفية .

---

(1) مصطفى ناصف ، المرجع السابق ، ص ، 12 .

(2) جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص ، 14 .

فالشاعر إنسان يستطيع أن يجدد العهد بتأثيرات حسية معينة كما لو كانت تحدث أول مرة ، وليس الخيال نفسه إلا عملا من أعمال الذاكرة ، " فكل شاعر عظيم أوتي ذاكرة قوية تمتد الى ما وراء التجارب الضخمة ، الى ملاحظات ضئيلة دقيقة في خارج التراكز الشخصي"(1).

لذا ، فإن البعض يرى أن الشاعر حين يكتب في موضوع ما يجب أن يكون ثريا بتصورات وانفعالات من خلال مشاركة ذهنية سابقة ، بمعنى أن الشاعر في حاجة الى حياة كاملة وطويلة ليكتب بضعة أبيات بليغة ، بل من أجل أن يكتب بيتا واحدا عليه أن يرى مدنا عدة ، ورجالا ونساء ، وأشياء ، وحيوانات وطيورا ، وحركات تقوم بها الزهور حين تتفتح في الصبح ، وأن يقتدر على العودة بالفكر الى شعاب في مناطق مجهولة ، وإذا أوتي الشاعر هذا كله فإنه يظل محتاجا الى المزيد ، لإذ أن للبيئة المبكرة شأنا عظيما في إخصاب خياله ، فالطفولة زمن العواطف القوية ، وألوان الحب العميقة للأشخاص والأماكن والروائح والأصوات ، فضلا عن التمثل الأسطوري الذي يساعد الشاعر على إذكاء شاعريته وتحفيز تصوراته "(2).

وبهذا تطلق الذاكرة صورها وتخرجها الى الضوء معقدة مركبة تحمل معها سياقا من الخيال والشعور ، والفكر ليس هو السياق الحسي الأصلي ، فكل صورة تجاهد نحو التجسم الفني صورا أخرى ومشاعر أخرى ، وتتداعى الصور في ذهن الشاعر تداعيا مركزه التأثر الوجداني السائد ، ويبدأ حينها إختيار الصور المتناسقة مع طابع القصيدة ، وطرد الصور الأخرى التي تبدو مجافية ، وهنا تتراءى عبقرية الشاعر في حسن اختيار الصور المناسبة ، فهو يشبه الى حد ما الصياد الماهر ، الذي لايتدخل إلا إذا نبهته رعشة حباله الى الصيد الأكيد .

ويعني ذلك أن الشاعر يجب أن يحتفظ بالتوازن الدقيق بين الصور المنشأة سواء عن طريق التدبر الواعي أو عن طريق التداعي الحر ، وأن يوجد التناسق

---

(1) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص ، 31 .

(2) نفس المرجع ، ص ، 33 .

المثالي بين عناصرها في السياق الدلالي والفني في أعماله المبتدعة . ومن أجل هذا التناسق قد ينظر الشاعر الى العلاقة التي تربط بين الصور مقدما أو مؤخرا فيها حسب متطلبات النسيج الفني للقصيدة .

وانطلاقا من هذه المعطيات التي توضح فاعلية الخيال وقدرته على تشكيل الصور الشعرية ، استنبطت الدراسات الحديثة أنواعا للخيال الشعري ، ويلخصها بعض النقاد في أقسام ثلاثة(1) :

- الخيال الإبتكاري : ومن خلاله يؤلف المبدع صوره ، مستعينا بعناصر معروفة من قبل ، منقولة عن عالمه المحسوس ، فيصوغ منها صورا جديدة تثري السياق الفني للعمل المبتدع .

- الخيال التأليفي : وفي مثل هذا النوع من الخيال يكون النسيج الفني للصورة مؤلف من معطيات الحس الخارجي والتأمل الداخلي للذات .

- الخيال البياني أو التفسيري : وفي مقام الخيال التفسيري ، يقف المبدع موقف وسط بين عاطفة تخلع على الأشياء الخارجية ثوبا من الجمال وإدراك ميزة الأشياء الروحية ، وكل ذلك من تصور الأذكياء الذين يدركون الميزات الجمالية المجسدة في عمق المظاهر الخارجية .

ولكن رغم هذا التمييز بين الأنواع الثلاثة للخيال الشعري ، إلا أن إشكال تصنيف الصورة حسب هذه الأقسام يظل قائما ، فلا يمكن الجزم بأن هذه الصورة وليدة الخيال الإبتكاري ، وأن تلك وليدة الخيال التأليفي أو البياني ، بل أن كل صورة في الحقيقة هي نتاج لعناصر موضوعية وذاتية في الوقت نفسه ، فلا نستطيع أن نعرف أين ينتهي الحس الخارجي وأين يبدأ التأمل الداخلي في بنائية الصورة المبتدعة .

وما ننهي به حديثنا عن علاقة الخيال بالصورة أن نورد نظرتين بارزتين في تاريخ الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة في تناولها لهذا الموضوع ، ونعني بهما

---

(1) مصطفى ناصف ، المرجع السابق ، ص ، 40 - 41 .

نظرة " إبن عربي " ونظرة " كولردج ،Coloridge " . فرغم الفاصل الزمني بينهما والإختلاف البيئي والثقافي في انتمائهما ، فقد جمع النقاد بينهما نظرا لتقارب وجهات نظرهما في الخيال ودورهما في خلق الصورة ، وهذا التقارب يعود الى قرب التصوف من المنابع الدينية والفلسفية التي صدر عنها كولردج ، والتي ترجع في جذورها الى الأفلاطونية ، والأفلاطونية الحديثة التي عاد اليها الرومانسيون بعامة في ثورتهم على الكلاسيكية وروافدها العقلانية الأرسطية "(1).

إن الخيال يحتل منزلة سامية عند إبن عربي ، فهو أعظم قوة خلقها الله ، " فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودا من الخيال ، وبه ظهرت القدرة الإلهية والإقتدار الإلهي ، فهو أعظم شعائر الله على الله "(2).

فهو بهذا الفهم سلك طريق الذات وقواها الداخلية ، التي تترقى وتترفع عن الشوائب والأدران حتى تصل الى إدراك الله والإتحاد به ، فالخيال عنده يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة ، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية ، فهو بمثابة نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء ، وهو سبيل الى إدراك الأمور الروحية والمعارف الذوقية ، الذي يعجز عن إدراكها المنطق والعقل المستدل به"(3).

وهذا الفهم لدور الخيال يعد جد متقدم بالنسبة الى عصر ابن عرابي فهو يلتقي مع فهم الرومانسية ومع النظرة للخيال ، في كونه يستمد مادته من عالم المحسوس ثم يعيد تركيبها في صور جديدة .

وإذا كان الشعر العربي لم يقدر أن يستفيد من الفهم المستنير الذي قدمه ابن عرابي لدور الخيال في خلق الصورة الشعرية ، فقد أتيح للشعر في أوربا أن يستفيد من نظرة كولردج في الخيال . فوظيفة الخيال في نظره وظيفة خالقة : " في الإدراك الحسي يفرض الخيال النظام والشكل على مادة الشعور ، فيكون نصف خالق لما يدرك ، أما في الفن فيعمل في المادة الأولية للتجربة معطيا

(1) علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ، ص ، 22 .
(2) محمود قاسم ، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، معهد البحوث ، القاهرة ، 1969 ، ص ، 1 .
(3) جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص ، 48 - 49 .

لها تكوينا وشكلا جديدين ، ولكي يعمل ذلك ينبغي له أن يحطم هذه المادة قبل أن يعيد خلقها"(1). " إن الخيال الفني يخلق دنيا جديدة ، فقد يألف المرء عالم الإدراك الحسي الذي يعيشه يوميا ولكنه ينزع دائما الى مستوى أرفع من الشمولية "(2).

ومن الفصل بين عالم الإدراك الحسي وعالم الخلق الفني جاء تصنيف كولردج للخيال ، بين "خيال أول" و "خيال ثان" ، فالأول مشترك بين الناس جميعا ، وهو الذي يسيطر على شعر الشعراء الموهوبين فقط ، لأنه نوع من الذاكرة المتحررة من قيود المكان والزمان ، يعتمد على قانون التداعي ، أما الثاني فخاص بشعراء العباقرة ، ومنه يأتي التميز المصاحب لشعر الأفذاذ ، لأنه القوة الفاعلة في الخلق الشعري "(3).

ونستنتج مما سبق أن ثمة تشابه وثيق بين بين النظريتين ، فكلا الفريقين يرفض التفسير "الميكانيكي" للعالم على أساس أنه تفسير يتغافل عن الدور الذي يلعبه الوعي الداخلي والتجربة الروحية للإنسان . وكلا الفريقين يرى أن إثبات العالم والوصول الى إدراك المطلق إنما هو أمر يعتمد على الذوق والتجارب الروحية أكثر مما يعتمد على العقل أو المنطق .

وهكذا ، فإن القوة المتخيلة هي المعول الحقيقي للشاعر في عملية خلق صوره، فهي التي تقدم له المادة الأولية التي يختار منها عقله ما يشاء من تخيلات ، وعلى ذلك يمكننا القول بأن الشاعر إنسان يتميز بأنه " تخلق فيه القوة المتخيلة شديدة جدا، غالبة حتى أنها لا تستولي عليها الحواس ، ولا تعصيها المصورة ، وتكون النفس أيضا قوة لا يبطل إلتفاتها الى العقل ويقبل العقل إنصبابها الى الحواس"(4).

**رابعا : الصورة الشعري على ضوء المذاهب الأدبية :**

(1) الصورة في المذهب الكلاسيكي:

إن الفكر اليوناني القديم له السبق في تشبيه الشعر بعربة يجرها جوادان هما الشعور والمخيلة ، ويقوم على قيادتها حوذي حاذق واع هو العقل ، وعلى هذا فإن

---

(1) ، (2) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص ، 18 - 22 .
(3) علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ، ص ، 23 .
(4) جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص ، 53 .

مفهوم الإبداع الفني الأدبي الكلاسيكي يقوم أصلا على وحدات ثلاث هي: " الشعور، والخيال ، والعقل " ، فالمبدع في عمله الإبداعي يسعى الى تحقيق التوازن بين هذه القوى . ولكن يبقى العقل هو المسيطر على كل الأشكال التعبيرية المبتدعة ، فالعقل يكبح الخيال ويضبط الشعور ، وعليه ، " فالصورة في الشعر الكلاسيكي أداة تعبيرية تزيينية من تركيب الذهن والمعادلات التشبيهية التي يقوم بها العقل بين المحسوسات ، فالخيال هنا واع يختزن الصور في المخيلة أو الذاكرة كمدركات تجريدية ، يجسمها الشاعر في حالات المماثلة والمشابهة بين الموجودات الحسية"(1).

* من مميزات الصورة الكلاسيكية :

إن الصورة في الشعر الكلاسيكي ترد واضحة تعبر عن حقائق ثابتة موضوعية ترتكز على معطيات العقل والطبيعة ، لذا فهي تقريرية مباشرة ، "الخيال فيها مروض والعاطفة ملجمة بلجام العقل"(2). فهي أداة للتعبير عن فكرة واضحة وانفعال مكبوح .

إن الشاعر الكلاسيكي ينسج صوره من المشاهدة الخارجية ، فهو يبدع بالمحاكاة والتقليد لهذا العالم المحسوس ، محترما حدود الطبيعة وأبعاده المنظورة من خلال رؤية موضوعية واقعية ، لذا يقال عن الفن الكلاسيكي : "وإن الفن في هذا المذهب محاكاة للطبيعة ، وتقليد لها"(3).

ومن حيث البعد الجمالي للصورة الكلاسيكية فإن أغلبية النقاد يجدونها باهتة جافة غير موحية ، وعللوا سبب ذلك بطغيان الرؤية الموضوعية البحتة على كل ما هو إنطباعي تأثيري ذاتي ، إذ يصف د. ساسين عساف مثل هذه الصورة بقوله : "الصورة بهذا المعنى باردة جافة غير متفجرة وغير مشعة ، لا تومئ ولا توحي ، بل تبرهن وتفسر وتزيد من تشريح الموجودات وتغني معرفتنا بالأشياء المعروفة"(4).

---

(1) ، (2) ساسين عساف ، الصورة الشعرية ، ص ، 43 - 43 .
(3) ميشال عاصي ، دراسات منهجية في النقد ، ص ، 160 .
(4) ساسين عساف ، المرجع السابق ، ص ، 44 .

لأن الشاعر الكلاسيكي لا يتجاوز برؤيته الشعرية حدود الأشياء المرئية . فهو يقف عند ما يرى بالعين المجردة ، ولا يرتقي برؤيته الى مستوى إظهار جوهر الأشياء والكشف عن روحها المستتيرة وعليه فإن الصورة في الشعر الكلاسيكي هي صورة نقلية ، وهي بمثابة لوحة جامدة لوجود جامد ، فالشاعر في بنائه لمثل هذه الصورة يعتمد على ما ترصده العين المبصرة ، وما يختزنه الخيال ويركبه العقل في علاقات توجد التقارب والتشابه بين الأشياء .

لذا ، " فإن الصورة المعبرة عن الفكر الكلاسيكي تكون ثابتة من حيث هي إنغلاق لا إنفتاح ، تعتيم لا إضاءة ، إجابة لا سؤال ، توقف لا إنطلاق ، قناعة وقبول ، لا بحث ولا استكشاف"(1).

ويتضح لنا أن العلاقات في النسيج الفني لهذه الصورة ترتبط وفقا للنسق الطبيعي للزمان والمكان فالكلمة فيها دالة على موصوفات محددة ماثلة في الطبيعة الخرجية للأشياء ، وأشكالها جاهزة لا تناقض فيها ولا غلو ، ولا مخالفة للأعراف، بعيدة عن عالم الحلم والغرابة والدهشة ، "فمثل هذه الصورة لا تغرينا ، ولا تذهلنا ، لا تقذفنا في اللامعقول ، تحتجز العقل فينا تقنعنا ، وتمتلكنا منطقيا لأنها عوالم محددة قياسا وكما ونوعا"(2).

إذن ، فالصورة في الشعر الكلاسيكي - حسب ما سبق - تكون واضحة المعالم محددة الدلالة ، يقف فيها الشاعر موقف الملتقط للصور الخارجية والمظاهر المكشوفة دون التغلغل الى كنه الأشياء لإستنطاق ما تحوي من جمال وما تنطوي عليه من روح خفية .

(2) الصورة في المذهب الرومانسي:

" الرومانسية رؤية الوجود من خلال الذات "(3).

وانطلاقا من هذا القول نفهم أن الإتجاه الرومانسي يعتبر ردة في وجه الكلاسيكية من حيث رفضه وثورته على المفاهيم والقواعد التي أكدها الكلاسيكيون في اتجاهاتهم الفنية والتي أشرنا الى بعضها فيما سبق .

---

(1) ، (2) سلسين عساف ، المرجع السابق ، ص ، 44 - 45 .

(3) سلسين عساف ، نفس المرجع ، ص ، 44 .

فالشعر الرومانسي يعتبر رؤية جديدة للحياة في مضمونها الإجتماعي والفكري والنفسي ، فالشاعر في هذا الإتجاه يرتقي الى عالم الرؤى والأحلام والأخيلة ، تنبعث في داخله أصداء الصراع والتمزق بين حقيقة الواقع الأليم وعالم الحلم السعيد ، فالمعاناة هي أساس الدفق الشعوري ، وما الشعر إلا علاقة جوهرية بين الذات والطبيعة ، " فالرومانسي ذو اتجاه شخصي ذاتي ، وليست الرومانسية في حقيقتها سوى الذاتية أو الفردية ، وهي العاطفية ، وإطلاق الإندفاع للعقل الباطن وللخيال والشعور والنشوة والإعجاب والجمال والإحساس بالإنفعالات السوداوية ، والإيمان إيمانا مثاليا والحلم والإجلال للطبيعة "(1).

* من مميزات الصورة الرومانسية :

من مميزات الصورة في هذا الإتجاه ، أنها تقوم على مبدأ التداعي المعروف في الأحلام ، فترد غير مترابطة الأجزاء ، مكونة من عناصر متباينة تعكس عالم الشاع الممزق والمكون من أشتات وأشياء متنافرة ، ويؤكد "إرنست فيشر ، Ernest fisher " هذا التوجه نحو اللاّوعي في تكوين الصورة الشعرية بقوله : "وأصبحت الصورة تتتابع وتتلاحق وكأنها تجري في حلم مخيف بعيد عن المنطق"(2).

إن فلسفة الصورة في الإتجاه الرومانسي تعادل بين الإنسان وسائر مظاهر الوجود، إذ أن الرومانسيين يؤمنون بوحدة الوجود الكوني ، وأن الإنسان ما هو إلا جزء من هذا الوجود الكلي ، وهذا ما جعل " شيلي ، Chilly" يعتقد أن : " أنا الشاعر تندمج مع الطبيعة في إرتباط أشبه بالأحلام في إيمان شاعري بوحدة الوجود "(3) . لذا فإن الرؤية الشعرية في هذا المذهب تعتبر كونية المدى وتؤكد القيم المطلقة ، فالصورة تمثل الإتحاد بين الإنسان والطبيعة بشكل مثير وإرتباط محير ، إنها وسيلة احتواء العالم الخارجي في عالم الذات " الشعر الرومانسي شعر زاخر بالذاتية الصاخبة ، وفيض من المشاعر المتناقضة "(4).

---

(1) نسيب نشاوي ، مدخل الى دراسة المدارس الأدبية، ديوان م الجامعية ، الجزائر، 1984، ص ، 158.
(2) ، (3) إرنست فيشر - Ernest fisher ، ضرورة الفن ، ترجمة ، أسعد حليم ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، 1971 ، ص ، 224 - 226 .
(4) نفس المرجع ، ص ، 231 .

أما من الناحية الفنية ، فإن اللغة المشكلة للصورة الرومانسية أساسها الشعور المتدفق والإحساس المرهف ، إنها " لغة الإنفعال ، لا لغة التأمل الهادئ الصافي ، وهي لغة قلقة متوترة كثيرا ما تكون عنيفة ، وتكون دائما فردية ... كانت تلائم العصر البورجوازي الفردي "(1).

فالرومانسية تنظر الى المحتوى والشكل نظرتها الى الروح والجسد ، فلا ينبغي التفريط في هذه الوحدة بينهما أو الإخلال بها .

أما عن الخيال فقد عظم الرومانسيون من شأنه ، فيعد في نظرهم القوة الحية المولدة للصور ، فهو ذو صلة بالحواس التي تصدر عنها معارفنا الدنيا ، ولكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكون صورا دون ضرورة مثول الأشياء الحية أمامه .

ويرى الشاعر الرومانسي " كولردج " أن الخيال هو القوة التي تستطيع التوفيق بين العناصر المتنافرة المكونة للصورة ، ويقسمه الى خيال أولي " الخيال الإنتاجي " وهو الإحساس الذي به يدرك الإنسان عالم الظواهر ، وهو ضروري لكل إدراك علمي ، وخيال ثانوي " الخيال الجمالي " وهو الخيال الشعري الذي يعد بمثابة الجسم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية .

وقد كان للإعتداد بالخيال على هذا النحو أثر في سمو مكانة الشعر الغنائي الذي تعنى به المدرسة الرومانسية ، فحسب " هردر ، Herder " : " الشعر الغنائي هو أتم تعبير عن الإنفعال أو عن التصور في أعلى درجات إيقاعه اللغوي "(2).

ومن جانب بنائية الصورة في نسق القصيدة فإن : " داخل التجربة الشعرية تصبح كل صورة بمثابة عضو حي في بنيتها الفنية ، وهذا ما يسمى (عضوية الصورة الشعرية) "(3). أي أن القصيدة الغنائية ذات بنية حية ، تنمو بها من داخلها في اتساق تام نحو نهايتها .

---

(1) إرنست فيشر ، المرجع السابق ، ص ، 226 .
(2) محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ط3 ، دار العودة ، بيروت ، 1983 ، ص ، 382 .
(3) نفس المرجع ، ص ، 383 .

* وظيفة الصورة الرومانسية :

الصورة في الشعر الرومانسي تعتبر وسيلة هامة في نقل التجربة والأفكار ، ويصف " روز غريب " هذا الدور للصورة قائلا : " تعتبر ركنا أساسيا من أركان التعبير ، ووسيلة لنقل العواطف والأفكار نقلا مباشرا ، وآثر بعضهم الإبهام على الوضوح والحلم على الواقع ، وكان شغفهم بالتصوير والتعبير سلما عبروا منه الى الرمز "(1).

إن الصورة الرومانسية قادرة على احتواء العاطفة ونقلها وإيصالها ، فالصورة أقدر من الفكرة المجردة على ذلك : " ... فاتخذوا الصورة آلة لإبراز الفكرة ، فصورهم تمتاز بالمدى والنشاط والتنويع الزاخر بألوان القوة والتأثير . فالصورة عندهم رحم الفكرة وليست لباسا لها ... فدورها في الجملة دور أساسي لا يمكن إغفاله "(2).

فالصورة هي وسيلة لإدخال موضوع مجرد وتقريبه من الذهن ، والإنتقال التدريجي من من المحسوس الى المجرد ، من السهل الى الصعب ، من الجزئي الى الكلي .

ومن كل ما تقدم ، نستنتج أن الصورة في الشعر الرومانسي ذات ميزة شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية ، ومنطلقها الأساسي المشابهات الجوهرية التي تثير الشاعر ، لا المظاهر العرضية العابرة . فالرومانسي ذاتي في صوره ، يصف الطبيعة والأشياء من خلال ذاته ، فنفسه مرآة للعالم الخارجي .

(3) الصورة في المذهب الرمزي :

" لا شعر دون مقدار من الرمز "(3).

وانطلاقا من هذا القول نفهم أن اللجوء الى استعمال الرمز في الأعمال الإبداعية الشعرية أمر ضروري وجوهري ، إذ يعد الوسيلة التعبيرية الفعالة المساعدة على الإفصاح عن الكوامن الباطنية للذات المبدعة .

---

(1) روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث ، ص ، 295 .

(2) نفس المرجع ، ص ، 206 .

(3) Hourticq , (L.) , L'art et littérature , Flammarion , 1949 , p. 240 .

والرمز في مفهومه العام يعني الإيحاء ، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لاتقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية ، " والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء ، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح "(1). أما في المفهوم الأدبي معناه التعبير غير المباشر عن فكرة بواسطة إستعارة أو حكاية بينهما وبين الفكرة مناسبة ، " وهكذا يكمن الرمز في التشبيهات والإستعارات والقصص الأسطوري والملحمي والغنائي وفي المأساة وفي القصة وأبطالها "(2).

فالرمز لون من ألوان الكتابة الشعرية تلغى بموجبه عناصر السرد والتقرير والمباشرة ، لذا فهو رابط خفي وإيحائي ينظم الصورة ويحدد إطارها وطبيعة بنائها . " الرمز محاولة رفع الشعر الى منتهى درجات الصفاء والإشراق ... نزعت عن الكلمة صفتها الخطابية والموضوعية وجعلتها طاقة حية متفجرة باستمرار ، تتفجر ظلا ولونا وإيحاءا "(3).

* من مميزات الصورة الرمزية :

(أ) الصورة بين الذات والطبيعة :

الشعر الرمزي ذاتي ، ولكنه ليس ذاتيا بالمعنى الذي رأيناه في المذهب الرومانسي ، بل هو ذاتي بالمعنى الفلسفي ، أي البحث عن الإنطواءة النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية ، فالرمزيون يريدون الغوص بصورهم الشعرية في أعماق النفس ، لذا اعتنوا بتوثيق الصلة بين الشعر والموسيقى ، التي تعد في نظرهم من أقوى وسائل الإيحاء ، وأقرب الى الدلالة اللغوية في سيولة أنغامها ، فلا جمود في الصور عندهم ، ولكن السيولة هي المنشودة لتوليد الإيحاء النفسي ، فالموسيقى اللفظية هي الكيمياء العجيبة التي إهتم بها الرمزيون لتهيئة الأجواء النفسية لدى القارئ وجعله يعيش الحالة الشعرية .

الى جانب هذه الذاتية في الشعر الرمزي ، فإن الطبيعة بكل مظاهرها الحسية

(1) غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص ، 398.
(2) موهوب مصطفاوي، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982،ص،138.
(3) ساسين عساف ، الصورة الشعرية ، ص ، 51 .

تمثل القطب الثاني في التجربة الشعرية ، فالشاعر الرمزي ينطلق من تركيبة مزدوجة متلاحمة هي الذات والطبيعة ، فغاية الصورة في عمله الإبداعي هي الكشف عما وراء العالم المحسوس .

يقول الأستاذ ميشو قي ، Michaud Guy : " المنظر الطبيعي لايكون حينئذ ملجأ كما نلاحظ عند الرومانسيين ، الذين يرون في الطبيعة شريكا لهم في سرائهم وضرائهم ، ولكن مع الرمزيين يصير المنظر الطبيعي حقا حالة نفسية ، إذ أن النفس والمنظر يمتزجان معا إمتزاجا حدسيا قريب من الإتصال الصوفي حتى يعجز الشاعر التعبير عنه"(1). ويقدم أمثلة على ذلك من أعمال "فرلان،Verlain" ويقول : " إن الطبيعة في أعمال فرلان تصبح حالة نفسية ، والعبارات في قوله : ( المنظر الشاحب ، والضجر السهل ، والأضواء التي تغني ، والطريق المر ) ليست كنايات أو مجازات شعرية ولكنها تعبير عن حقيقة ورؤيا أو كأنه يعبر عن مشاهدة باطنية للعالم ، وهي المشاهدة الشعرية الحقة "(2). ويعني بذلك أن بين الذات والطبيعة ( علائق تماثلية ) ومناسبات خفية واتحادات غامضة ، " وإننا بقرب إدراكنا لها ونحن نافذون حقا الى باطن الأشياء نستطيع حقا التقرب من النفس ، تلك قاعدة الرمزية ، وتلك نقطة انطلاق أو العنصر الجامع لكل مذاهب الصوفية"(3).

(ب) الطريقة الرمزية في بناء الصورة :

كما أشرنا اليه سابقا ، فإن الرمزية ترفض الشعر التعليمي والأسوب الخطابي والعاطفة الكاذبة والوصف الموضوعي ، فهي تحاول أن تكسو المعنى صورة محسوسة لا تكون غاية في نفسها ، ولكن تبقى تابعة للمعنى الذي تعبر عنه ، والمعنى بدوره لا ينبغي أن يرى عاريامن أثواب فضفاضة فاخرة تكسوه به المماثلات الخارجية ، وهكذا تكون المناظر الطبيعية وأعمال الناس وكل الظواهر الحسية غير قادرة أن تستقل بمظهرها لأنها مظاهر محسوسة غايتها تمثيل موافقاتها الخفية لمعان رئيسية .

(1) Michaud Guy , Méssage poétique du symbolisme , Nizet , Paris , 1964 , p . 116 .
(2) Ibid , p . 11

(3) موهوب مصطفاوي ، الرمزية عند البحتري ، ص ، 159 .

فالشعر الرمزي تنتصر فيه اللفظة الإيحائية الإشراقية على اللفظة الوضعية الشيئية، لأن اللغة الإصطلاحية عاجزة عن الإيغال في قرارة النفس ، لذلك يسعى الشاعر الرمزي جاهدا الى توليد لغة جديدة ذات مدلولات إبتكارية ينشئها من أغوار ذاته ، ليقدم لنا صوره الفنية في حلة مغايرة للتقليد والواقع ، " تتحول الألفاظ في الصورة الرمزية الى شيء جديد وله طعم ولون ، يوحي ويثير ويجسم بطريقة دافقة بالشعور غنية بالرؤى والظلال"(1).

ولنؤكد أهمية اللفظة الإيحائية في بنائية الصورة الرمزية نورد عبارة لـ "مالارمي، Mallarmé " من رسالة بعث بها الى " أندري جيد،André Gid " سنة 1897: " لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي ، إن اللفظة الواحدة تحتاج الى صفحة كاملة بيضاء . وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة من أنجم مشرقة . إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة ، وعليه فالفراغ الأبيض متمم "(2).

أما " ميتيرلنك ، Maetérlink " فيصف طريقة الرمزيين في صياغة صورهم بقوله: " يبدو أن الشاعر يجب عليه لطلب الرمز أن يكون في حالة المنفعل المتأثر ، ولعل الرمز الخالص هو الذي يحصل له من حيث لا يدري وخلافا لما قصده يكون الرمز إذن زهرة تنبتها حيوة القصيدة القوية ، ومن جهة أخرى تصير جودة الرمز الدليل القاطع على قوة القصيدة وحيويتها "(3).

وإذا كان للفظة الإيحائية الإشراقية مثل هذا الدور في النسيج الفني للصورة الرمزية ، فإن اللخيال أيضا دورا لا يقل أهمية في تجسيد الرؤية الشعرية ، في خلق الصور الظليلة ذات أبعاد رمزية ، " إذ أن أخيلة الرمزيين تدور حول القرون الوسطى والشفق الأسطوري والفنون الشعبية أو الفلكلور والحيوانات والجنيات وطيور التم وغيرها"(4).

ويتضح لنا هذا الإيغال في الخيال من خلال مواقف شعراء الرمزيين من العملية الإبداعية والخلق الصوري في الأشعار. فهذا " رامبو،Rimbaud " يعد

---

(1) عبد العزيز الدسوقي ، جماعة أبلو وأثرها في الشعر الحديث ، المكتبة العربية ، 1971 ، ص ، 407 .
(2) هاشم ياغي ، النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ج2 ، دار المعارف ، مصر ، 1968 ، ص ، 187 .
(3) أنظر ، موهوب مصطفاوي ، الرمزية عند البحتري ، ص ، 107 .
(4) نفس المرجع ، ص ، 180 .

نفسه سارق النار مثل " برومثيوس ، Prométhée "(1) في أساطير اليونان القديمة وكان ليبالي بموته في سبيل الحصول على الجديد بالغوص في المجهول ، وكان في سبيل ذلك يخترع كلاما شعريا تدركه كل الحواس تتلخص فيه الأصوات والألوان ، فشعره يرن في أنفسنا رنينا عميقا بكل ما فيه من أسرار تكتنف سحر كلامه العجيب .

ويعلل " ميشو قي " هذا الإيغال في الخيال بالعلاقات الموجودة بين هذه الأخيلة وذاتية المبدع ، إذ يقول : " في أعماق هذه الغابات التي يبدو أن عقلنا العادي يضل فيها ، تنام أميرة جميلة أعني نفسنا إنها بنت اللاوعي الجماعي ذلك المعمر الذي يعرف كا شيئ والذي تحوي كنوزه كل أسرا العالم من ذهب الفكر وجواهره التي هي المثل الأولية الخفية وراء المظاهر. أما التم الأبيض الأزلي فإنه النفس الحريصة على الطهر والصفاء ، النفس الرامزة الى البراءة الملائكية العذراوية التي تسم القرون الأولى ، ذلك المعنى الحقيقي لهذا الحنين الى الأزمنة الغابرة ولهذه الذكريات الفاخرة ولهذه الدعوات لعالم عجيب سواء كان هذا المعنى عن وعي أو لا "(2).

(ج) الإيحاء في الصورة الرمزية :

يؤكد شعراء الرمزية على ضرورة الإيحاء في الصورة الشعرية ، إذ يعتقدون أن الشعر في جوهره إيحاء وحلم وإيقاع وليس إيضاحا ولا تفسير: " هو شعوري من حيز الأقاليم الداخلية وليس واقعا ولا وضعيا ، وهو لا يبرز الأشياء كاملة وإنما يومئ الى بعض نواحيها "(3).

وهذا ما يبدو جليا من قول " مالارمي ،Mallarmée " : " أعتقد خلافا للمعهود أنه لا ينبغي في الشعر إلا التلميح ، إن تأمل الأشياء والصور الحاصلة من الأحلام التي تثيرها هذه الأشياء هما النشيد"(4).

لذا فإن الصورة الرمزية لا تعبر تعبيرا مباشرا تجريديا ، بل تومئ وتوحي

(1) "برومثيوس ،Prométhée " يعد في الأساطير اليونانية القديمة رائد الإنسانية ، وأنه سرق للآلهة النار .
(2) Michaud Guy , op , cit , p . 404 -406.
(3) سلسين عساف ، الصورة الشعرية ، ص ، 51
(4) Michaud Guy , op , cit , p . 774

بأجواء شعورية ، تشير الى الفكرة دون أن تعرضها ، والى العاطفة دون أن تسميها ، فهي رامزة لا مشبهة ولا مجسدة ، " ترمز الى المناخ العام الذي تتكاثف فيه لوحات من صور ورموز توحي بأجواء نفسية عن طريق الإدراك التخيلي"(1).

ويصف " برقسون ، Bergson " تعبير الرمزيين عن طريق الإيحاء قائلا: "وفي سبيل إغرائنا بمحاولة المجهود نفسه في أنفسنا ، يحتال الشعراء ليجعلونا نرى شيئا مما رأوه ، وذلك بترتيبات لفظية موزونة ينتظم جميعها وتحيا بحياة أصلية ، يقولون بل يوحون الينا بأشياء يعجز اللسان عن التعبير عنها "(2).

فشعراء الرمزية حادوا عن الصورة الطبيعية العادية ، ولاحقوا الغريب من الصور فأبحروا بها في أعماق النفس ، واستلهموا الأحلام واستسلموا لحالات اللاوعي ، فزاوجوا بين معان غير متجانسة وزاوجوا بين المحسوس واللاملموس.

يقول " شارل موريس،Charles maurice " : " إن الإيحاء يستطيع ما لا يستطيعه الإفصاح ، إن الإيحاء هو لغة العلائق المتماثلة والمناسبات الموجودة بين النفس والطبيعة ، ولا يكون أبدا غير معني بالشيء ولكنه بطبيعته يبدو دائما جديدا لأنه يعبر عن الخفي والغامض وما لا تمكن إبانته ، وبكلمة قديمة يوهمنا أننا نقرأها لأول مرة "(3).

ويلخص " جبران خليل جبران " أهمية الإيحاء في الصورة الرمزية قائلا : " ليس الفن بما تسمعه بأذنيك من نبرات وخفضات أغنية ، أو من رنات أجراس الكلام في القصيدة ، أو بما تبصره بعينيك من خطوط وألوان وصور ، بل الفن بتلك المسافات الصامتة المرتعشة التي تجيء بين النبرات والخفضات في الأغنية ، وبما يتسرب إليك بواسطة القصيدة مما بقي ساكتا هادئا مستوحشا في روح الشاعر ، وبما توحيه اليك الصور فترى وأنت محدق بها ما هو أبعد وأجمل منها"(4). ونفهم من هذا أن غاية الإيحاء في الصورة الرمزية هي التعبير عن تلك "المسافات الصامتة المرتعشة" وعن ذلك الذي " يبقى ساكنا هادئا مستوحشا في روح الشاعر " .

---

(1) ميشال عاصي ، الفن والأدب ، ط2 ،منشورات المكتب التجاري ، بيروت ، 1970 ، ص ، 192 .

(2) , (3) Michaud Guy , op, cit, p. 776. (4) أنظر ساسين عساف ، المرجع السابق ، ص ، 55.

(د) الغموض في الصورة الشعرية :

إن الغموض يمثل الميزة الفنية البارزة في الصورة الرمزية ، لذا حاول جمع من النقاد والدارسين البحث عن أصول هذا الغموض وأسبابه وما له من قيمة جمالية في الإفصاح عن المعاني والأفكار بكيفيات مستترة غير صريحة .

ويعلل " أنطوان غسان كرم " ذلك بقوله : " لم يكن الغموض هدفا من أهداف الرمزيين ، بل نتيجة للجهود الواعية التي صرفوها في الخلق الشعري وذلك بالإعتماد على الظلال والألوان والأضواء لسبر أغوار الذات الإنسانية الباطنية"(1).

أما " جان روايير ، J. Royere " فيرى أن أصل الغموض في الصورة الرمزية يعود أصلا الى رسالة الشعر نفسه ، إذ يعتقد أن غموضه الجوهري أتاه من أنه تاريخ نفس وأنه يريد أن يحافظ على السر ، غير أن هذا الغموض مشرق بسيط واضح كالشعور وكالحياة "(2).

كما أن الشاعر الرمزي مالارمي يفسر الغموض في شعره وفي العملية الشعرية عامة بقوله : " إن للشيء صورة حسية لحقيقة محجوبة ، فالعالم لغز عظيم في حاجة الى حل ، ويضيف مفسرا أسباب الغموض في الشعر قائلا : " إن كل شيء مقدس ويريد أن يبقى مقدسا يلتف في الغموض ، إن الأديان تلجأ الى أسرار لا تكشف إلا لمن اصطفاه الله ، وللفن أصحابه من المصطفين "(3).

ونفهم من هذا القول أن الشعر ديانة ، وككل ديانة ينبغي أن يكون له أسرار التي لا يطلع عليها إلا القليل من الناس ، ولذلك رأى حتما على الشاعر أن يلجأ الى الغموض ، لأن ماهية الشعر خفية لا تدرك .

ولكن هل يعد هذا الغموض في الصورة الرمزية غاية في حد ذاته ؟ أم أنه وسيلة من وسائل التعبير الفني ؟ .

إن الغموض المقصود في العملية الإبداعية الشعرية الرمزية لا يعني غموض التعبير الناتج عن تعقيد لفظي أو معنوي ، لأن ذلك يعتبر رذيلة في نظرهم ، إذ

---

(1) ساسين عساف ، الصورةالشعرية ، ص ، 53 .

(2) , (3) Michaud , (G.) , op , cit , p . 790 - 167 .

من الضروري أن يكون الغموض هادفا يخدم غاية فنية ، وهذا ما دفع "إدغار ألآن بو ، Edgard Allan Poe " أن ينقد العمل الشعري الذي يكون فيه الغموض هدفا من أجل ذاته فيقول : " إن خطأ الشعراء الناشئين في اعتقادهم أنهم كلما غمض كلامهم بلغوا حد الإعجاز ، الذي يكون فيه الغموض عنصرا من عناصره ، ذلك أنهم لا يفرقون بين غموض التعبير ، والتعبير عن الغامض "(1).

فحسب هذا القول فإن بعض الرمزيين خاصة منهم الناشئين قد ابتعدوا عن الرسالة الحقيقية التي يؤديها الغموض في الصورة الشعرية ، فلم يدركوا أن الغموض وسيلة فنية غايته التعبير عن ما هو غامض في عالم الوجدان والعواطف .

هذه إذن مجموعة من الميزات العامة التي تشكل التعبير الصوري الرمزي ، والتي يتصل بعضها كما رأينا بجانب المبنى ، ويتصل بعضها الآخر بجانب المعنى ، وانطلاقا من كل ذلك يمكننا التوصل الى استنتاجات تعكس لنا بوضوح الخصوصيات الفنية التي تنفرد بها الصورة الشعرية الرمزية .

إن الشاعر الرمزي يلجأ الى الصورة الشعرية الظليلة يحدد بعض معالمها ، ويترك معالما أخرى تسبح في جو من الغموض الذي لا يصل الى الألغاز والإبهام، بل يمنحون القارئ فرصة لفهم الصورة بطريقته ، ويتركون له فرصة التأمل والتخيل . " يهدف الرمزيون الى توفير الكثافة والتعقيد في الشعر عن طريق تجميع الصور الفرعية بغزارة حول مجاز رئيسي ، حتى يمكن ترجمة إنطباع حسي معين ، الى نوع آخر من الإنطباع الحسي ، بحيث يكون الإنطباعان رمزا للخاطرة الأصلية "(2).

وهكذا تكتسب الصورة معنى يختلف باختلاف القارئ ، إذ تتقبل أجزاؤها التأويلات المختلفة التي تثيرها العناصر المشكلة لها ، " والصورة في هذه الصورة نشوة وحلم ينقلان الشاعر الى ظلمات اللاشعور حيث يلمح من الإحساسات ما لا

---

(1) Michaud , (G.) , op ,cit , p . 800 .

(1) نسيب نشاوي ، مدخل الى دراسة المدارس الأدبية ، ص ، 462 .

يستطيع عن طريق العقل الواضح والمنطق المألوف"(1).

ومن الوسائل الفنية التعبيرية في صور الرمزيين ما سماه النقاد بـ " تراسل الحواس" إذ تعطى المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة لتوليد إحساسات تغني بها اللغة الشعرية ، ولا تستطيع اللغة الوضعية التعبير عنها ، ومن رواد هذه الخصوصية الفنية " بودلير، Baudelaire " في قصيدته المشهورة " تراسل ، Corréspondance " . ويتراسل الحواس يسمع المشموم ، ويرى المسموع ، ويتحول العالم الخارجي الى مفهومات نفسية فكرية ، ويتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعور ، " وذلك أن العالم الخارجي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل "(2).

كما يلجأ الرمزيون - مثلما رأينا - الى ما يسمونه بـ "الألفاظ المشعة الموحية " التي تعبر في قرائنها عن أجواء نفسية رحيبة ، وهم يقربون الصفات المتباعدة قصد الإيحاء والتلميح ، وسبيلهم الى ذلك هو الموسيقى التي تنبعث من جرس الأصوات وانسجاماتها وموسيقى التراكيب ، مع فطنة دقيقة الى وقع العناصر الموسيقية المختلفة ، وارتباطها بالمعاني المتباينة . " وفي داخل القصيدة الواحدة تتنوع موسيقى الوزن على حسب تنوع العواطف وخلجات النفس وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه ، هو ما يؤلف وحدة القصيدة الحق "(3).

لقد شدد الرمزيون على أهمية الموسيقى ، معتمدين على تعريف "إدقار آلآن بو" للشعر بأنه " الخلق الإيقاعي للجمال " وبذلوا جهدا مضنيا لتوفير طاقة موسيقية في قصائدهم ويلعب عالم العقائد والغيب دورا كبيرا في الصور الرمزية ، وفيها يختلط الشعور باللاشعور وعالم الأشباح والأرواح بعالم الناس للإيحاء بمعالم نفسية دقيقة متأرجحة بين الإبانة والخفاء ، يلقي عليها الشاعر أضواء تنفذ الى جوانب منها ولا يستوعبها .

---

(1) نسيب نشاوي ، مدخل الى دراسة المذاهب الأدبية ، ص ، 463 .
(2) غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص ، 400 .
(3) نسيب نشاوي ، المرجع السابق ، ص ، 464 .

وهكذا فإن الصورة في الإتجاه الرمزي تعد محور الفلسفة الجمالية ووعاء الحقيقة المشعة الأزلية القائمة خارج حدود المكان والزمان .

وختاما ، نأمل أن نكون بما قدمناه في الفصلين السابقين قد هيأنا أرضية نظرية كفيلة بأن تشكل المرجعية المادية والبرهانية لما سنتوصل اليه من أحكام واستنتاجات حين دراستنا للصورة الشعرية عند الشاعر لونيس أيت منقلات في إطاريها التراثي والتجديدي في الفصليين الآخرين من بحثنا .

# الفصل الثالث

## " الصورة التراثية عند لونيس"

أولا : في مفهوم التراث.

ثانيا : مصادر صوره التراثية وفنياتها.

1 ـ الأسطورة.

2 ـ القصص الشعبي ( الحكاية والخرافة )

3 ـ الأقوال المأثورة.

4 ـ المعتقدات الشعبية.

5 ـ القيم والمبادئ.

**أولا : في مفهوم التراث :**

إرتأينا قبل أن ننطلق في البحث عن المصادر الأساسية للصورة التراثية عند الشاعر لونيس أيت منقلات وفنياتها، أن نقف في البداية وقفة موجزة لنوضح من خلالها مقصدنا بـ "التراث" ، وذلك لرفع كل لبس أو تناقض قد يفهم من عنوان بحثنا ، خاصة أننا حصرنا دراسة الصورة ضمن خط نقدي مقارن تتجاذب أطرافه بين منطلقات تراثية ومعطيات تجديدية ، فمسعانا في ذلك يتلخص في تحديد هذا المصطلح وتوحيد مجالاته حتى نوجهه لخدمة القضايا التي تشتمل عليها أجزاء هذه الرسالة .

إن من يتصدى لمثل هذا المصطلح يذهله ما تتضمنه الدراسات المعاصرة من تشعب في الشرحات وتعدد في الأراء ، إذ تعود بعض الكتابات في فهمها لهذا المصطلح الى تلك التعاريف القديمة التي تقدمها مختلف الآداب الضاربة في القدم ويعود البعض الآخر منها الى ما توصلت اليه النظريات الحديثة والمعاصرة من آراء ومفاهيم يمليها الطابع التطوري لحياة الأمم والشعوب .

فكان علينا ونحن أمام هذه الآراء المتعارضة حينا والمتكاملة أحيانا أخرى ، أن نتبنى خطا إستنتاجيا يوصلنا الى صيغة جامعة تتفق ومفهوم الرؤية الشعرية خاصة منه المنتج في بيئة شفوية ، ذلك بالإقتصار على تلك المكونات التراثية المؤهلة لأن تشكل مصدرا إبداعيا للشعراء والأدباء .

إن لفظة " التراث " من المفردات التي عرفتها اللغات منذ القدم ، فهي تأخذ دلالات وأبعاد وتصورات ، تتماشى ومستوى الذهني للدارسين وتتفق مع الأنساط الحضارية لكل بيئة ، فهي في نظر الكتاب المعاصرين قد تجاوزت في معانيها ودلالاتها ما تقدمه القواميس اللغوية القديمة والدراسات الماضية ، فلم يعد مفهوم التراث ينحصر فيما تحتويه المتاحف والمكتبات من آثار معرفية تعد جزءا من حضارة الإنسان ، أو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وفنون

---

وعلوم في المسار الحضاري لأمة من الأمم ، بل صار هذا المصطلح " وثيق الإرتباط بأنماط السلوك البشري الراهن وبالحياة الحضارية للأفراد والأقوام والجماعات ، وبكل ما له صلة بوجود الإنسان الحي على سطح المعمورة من أنظمة وقيم ودساتير ومعتقدات ووسائل العيش وإمكانات التصور ونحو ذلك"(1).

فعلى هذا ، فإن أصالة أية أمة من الأمم تتجلى فيما تملكه من تراث شعبي يمثل جوهر كينونتها ، ويكشف عن كينونتها الحضارية ، كما أن عبقرية أي شعب من الشعوب تبرز فيما تختزنه ذاكرته الجماعية من كنوز ثقافية تعبر عن أخلاقياته وتجسد نضالاته الطويلة من أجل البقاء ، وتصور تطلعاته لبناء مستقبل أفضل .

إن ما يقدمه المجتمع القبائلي أو الأمازيغي عموما عن طريق تواصله الشفوي من إرث ثقافي ومعرفي ، هو " نتاج تلاقح وتراكم تمتزج فيه ترسبات مختلفة ، تغوص جذورها في أعماق التاريخ القديم ، وتستمد مكوناتها من تعاقب حضارات إنسانية مختلفة قبل أن يستقر الأساس الثقافي للمغرب على ما هو عليه الآن "(2) . وهو ما يمكن أن نلخص به مفهوم التراث الذي نود الإشارة اليه . فالمجتمع القبائلي كغيره من المجتمعات ذات الطابع الشفوي يمتلك تراثا غنيا ومتنوعا ، يتصل الجانب الأوفر منه بما تقدمه آدابه الشفوية من أساطير وخرافات ، وألغاز وأحجيات ، وأمثال وحكم ، وقصائد وأشعار ، ويتعلق جانبه الآخر بعالم المعتقدات الشعبية الموروثة ، والتي أثبت حضورا كثيفا على مستوى الممارسة الحياتية للأفراد والجماعات ، أو بما له صلة بالمبادئ والقيم التي تكون جوهر الدلالة الفكرية والروحية للفظة " تَقْبَيْلِيتْ،Taqbaylit" ، وقد تمت الإشارة الى بعض هذه المكونات التراثية ضمن الإطار النظري المعد خلال الفصل الأول .

ونحن في تعاملنا مع هذه المكونات التراثية خلال هذا الفصل ، نهدف أساسا الى الكشف عن فنيات الممارسة الإبداعية على ضوء الإستفادة من معطيات هذا الإرث الحضاري والإنساني ، وذلك بالتركيز على شاعرية لونيس - موضوع هذه

---

(1) عثمان حشلاف ، التراث والتجديد في شعر السياب ، ص ، 11 .

(2) الحسين المجاهد ، لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب ، ص ، 127 .

الدراسة ـ قصد تجلية العمق الشعري لديه في إطار إفادته مما تقدمه بيئته من إرث ثقافي متنوع ، وما أضافه بناء عليه في تجربته الشعرية . علما منا أنه من الصعب أن نحدد مسبقا تحديدا قاطعا شكل هذه الإفادة من التراث ، ونوع المادة التراثية التي تكون الأقرب والأنسب أن يستعيرها الأديب أو الشاعر لتمتين عمله الإبداعي بغية إحداث الأثر الفاعل في نفسية المتلقي .

ومثل هذه العملية لا يمكن أن تتحدد معالمها في اعتقادنا إلا بالغوص الواعي في عمق تجربة الشاعر واستقصاء جوانب العبقرية الفنية في أعماله ، كما لا يمكننا تفسير هذه التجربة الشعرية تفسيرا مقبولا ألا بالإعتماد على قانون السياق الفني المعتمد في بنائية العمل المبتدع ، هذا القانون الذي يعتبر منفذا أساسيا لدراسة تحليلية صائبة ، هدفها الكشف عن تلك العناصر التراثية الموظفة في النسيج الفني للقصيدة ، والتي تتحكم في مسار التجربة الإبداعية من الداخل ، وتوجهها وفق قواعد فنية معينة .

ومن المؤكد أن لجوء الشاعر أو الفنان عموما الى استغلال بعض المواقف في التراث كعناصر فنية في كيان تجربته الإبداعية ، يفرض عليه "مهمة مزدوجة" ، فهو من جهة يعكف بتذوق فني ليستلهم الجوانب المشرقة منه ، ويفجر كوامن العظمة فيه عن طريق خلق من ثناياه حشدا من الرموز التعبيرية ، وحقلا خصبا من الأخيلة الموحية ، وهو من جهة أخرى مطالب بأن ينقل بإبداعاته روح العصر الذي يعيش فيه ، وأن يرتبط بشكل وثيق بقضايا جمهوره المتلقي .

وهذه " المهمة الفنية المزدوجة " تعد سمة بارزة في الإنتاجات الشعرية القبائلية المعاصرة ، إذ أن هذا الجيل الجديد من الشعراء الشباب ـ وعلى رأسهم شاعرنا لونيس أيت منقلات ـ منح للتراث إهتماما بالغا ، إذ عايشه بأخيلته ووجدانه من جديد ، وذلك بالعودة الى روافده الأولى قصد تجديد تداوله والإقتباس من كنوزه وتعميق الفهم بتجاربه ، فانكشف له ما يحويه من معاني العظمة والأصل

---

والتسامح ما لم ينكشف لغيره من الأجيال السابقة بهذا القدر من العمق والحيوية .

والدارس للإنتاج الشعري القبائلي المعاصر يلاحظ من دون عناء أن ثمة رغبة حقيقية لدى شعراء هذه الفترة في توسيع إطلاعهم على التراث الأمازيغي القديم ، ومحاولة جدية للإرتقاء بالعملية الإبداعية الشعرية الى مستويات فنية راقية مبنية على أصالة التجربة ، وقوة في تذوق الجمال ضمن التعبير الصوري النابع عن اخيلة مبتكرة .

وهذا الفهم المتحرر الواعي لمعنى "التراث" وإدراك دوره الفعال في النسيج الفني للعمل الشعري ، دفع بالشاعر المعاصر أن يكون أكثر وفاء لهذا الإرث الحضاري المتناقل عبر الأجيال ، وأن ينصب نفسه حارسا أمينا عليه يمنحه الحضور ، وينقله من مرحلة الجمود في مطاوي الذاكرة الجماعية الى مرحلة المعايشة الواقعية الحية ، بحيث يعبر من خلاله عن الإنشغالات الحياتية للإنسان المعاصر . لذا فإن إهتمام الشاعر القبائلي بالتراث لم يقتصر على الرغبة في بعثه من جديد ، أو لكونه إحدى مقدسات الماضي فحسب ، بل باعتباره وسيلة أساسية تمكنه من الإستمرار في الخلق الشعري والإبداع الفني ، إذ بواسطته يتاح له التعبير الحر عن أحاسيسه الوجدانية ونقل تجربته الشعرية حية دافئة الى الشرائح الإجتماعية المتلقية ، نظرا لما يحتويه هذا التراث من لغة جامعة مشتركة ، وقيم ومبادئ متفق عليها ، ورموز وصور عرفت معانيها ودلالاتها الأصلية على أوسع نطاق وأبعد الحدود ، وبذلك يستطيع الشاعر أن يحدث نوعا من التأثير والمتعة في نفسية جمهوره المتلقي ، ويدعوه بطريقة فنية ذكية الى المشاركة في اكتشاف معاني القصيدة ، ودفعه الى تذوق ما فيها من ظلال وأخيلة ، " إن علاقة الشاعر بجمهوره علاقة تأثير وتأثر ، فهو يرصد التجربة الواقعية والحضارية التي يعيشها الشعب ، ويرصد التماوج الجماهيري من داخل وجدان أمته ، ويكشف عن هذا التماوج في قالب شعري فني بما أوتي من قوة الحدس والإستنباط والنفاذ الى روح الشعب ليحدث تغييرا في حساسيته ونصوره ولغته"(1).

---

(1) عثمان حشلاف ، المرجع السابق ، ص ، 15 .

وقد أكد صاحب هذا القول رأيه هذا ، بما ذهب اليه "ت. س إليوت،T. S Iliot" حين قال :" إن من مهام الشعر الإجتماعية إحداث تغيير شامل في حياة الشعب كله"(1).

ولكن إذا كان هذا التراث المحلي بكل ثرائه وتنوعه يمثل بالنسبة للشاعر منهلا رئيسيا ومعينا فنيا أساسيا ، فإنه قد يلجأ أحيانا للإستفادة بما تحظى به الأمم الأخرى من كنوز تراثية ثرية ينتقي منها ما يراه ضروريا ليستكمل به ما يفتقد اليه في تراث أمته ، لذا فإن علاقة الشاعر بالتراث الإنساني الشامل هي علاقة إثراء للموروث المحلي وتمتين للمكونات الأساسية لشخصية الأم ، بما ينقله عن الأمم من تجارب جديدة ، " يتمثلها الشاعر تمثلا فنيا نقديا ، فيسقط منها ما لا يتلاءم والتكوين الفكري والنفسي والحضاري لأمته ، أو يطبعها بطابعه الخاص ، ويكسبها من نفسه وتراثه أصالة ومرونة ، وتصبح تجربة جديدة في جسم التراث القومي وجزء أصيلا منه(2).

وهذا التعامل الفني مع التراث الإنساني الشامل لن يثمر بهذه الغايات المرجوة إلا إذا كان مبنيا على الفهم الصحيح لمكوناته وخلفياته ، والهضم الجيد للمادة المراد استغلالها فنيا ، مع مراعاة حسن توظيفها في النسيج الفني للعمل المبتدع ومضمونه ، وذلك باجتناب الحشد غير المنسجم والعرض السردي المباشر ، " لأن ذلك من شأنه أن يعوق الفهم والتذوق والمشاركة الوجدانية من جانب الجمهور الذي يجهل ملابستها الأولى ، ومغزاها الفني العميق ، فتتقطع الصلة بين الفنان وجمهوره ، ويعجز فنه عن تحقيق تلك المهمة الإجتماعية التي يسعى اليها"(3).

فبالرغم ما يبديه شعراء الشفوية من ارتباط وثيق بموروثهم الحضاري الأصيل لكونه المنهل الإبداعي الأقرب الى التناول ، فإن الكثير من شعراء هذه البيئة أثبتوا بإبداعاهم وعيا ناضجا وأفقا إدراكيا واسعا لما تشتمل عليه حضارات الأمم الأخرى من كنوز تراثية تعد بمثابة الدعم المعرفي المطلوب لبلوغ كمال التجربة الشعرية وتحقيق أبلغ خطاباتها الفنية .

---

(1) عثمان حشلاف ، المرجع السابق ، ص ، 15 .

(2) ، (3) نفس المرجع ، ص ، 16 - 16 .

ولنا في البيئة القبائلية الشفوية من الأدلة ما يثبت هذا الزعم ، إذ أن ما تعكسه أعمال لونيس أيت منقلات من شمولية الفكر وبعد النظر كفيلة بأن تجسد هذا النموذج الواعي في التعامل الشامل مع التراث الإنساني ، إذ لم يكتف بموروث أجداده ، بل تطلع الى ما وراء إقليمه ليغترف من كنوز الإرث العالمي ببصيرة ثاقبة ، وذلك بإحداث لقاح ثقافي ومعرفي غايته خدمة القيم والمبادئ القاعدية لمجتمعه الأصلي ، مجتنبا ما من شأنه أن يعود بالضرر عليها ، " إذ ليس كل الماضي تراثا ممتازا قادرا على التأثير باستمرار ، وعلى الإثراء دائما ، بل منه ما هو مقصور على أهله دال على حقيقته في حينه ، دون أن يتعدى ظروف عصره وملابساته الى استشراق المستقبل"(1).

وهذا الموقف يدل أيضا على وعي الشاعر بضرورة الإفادة من التراث العالمي والمحلي بشكل متكامل ، لما في ذلك من إخصاب للتجربة الشعرية ، وإعطاء لها الدفع الفني اللازم للقيام بوظائفها بالكيفية التي تضمن لها النمو والأصالة ، فقد حرص الشاعر أن يعكس في إنتاجاته هذه المواقف الواعية ، فكان شعره دليلا على تطوره الفكري في مواجهة قضايا عصره ، إنطلاقا من إيمانه الصادق بضرورة بعث العناصر التراثية ذات الأبعاد والدلالات الموحية ، وتوظيفها في النسيج الفني للعمل الشعري قصد إثارة الحاضر والكشف عن هموم الإنسان المعاصر وانشغالاته المتعددة .

لذا فإنا غايتنا خلال هذا الفصل أن نصل عن طريق دراسة تحليلية تطبيقية الى الكشف عن أهم المصادر التراثية التي أمدت تجربة الشاعر لونيس بمادة تصويرية خصبة استطاع من خلالها أن يصوغ صورا شعرية مفعمة بالحياة والحركة تنقل بمتنها مظاهر الحياة العصرية بكل ما تفرضه من هموم وانشغالات .

---

(1) عثمان حشلاف ، المرجع السابق ، ص ، 17 .

**ثانيا : مصادر صوره التراثية وفنياتها :**

إن الأعمال الأدبية الراقية تكمن وراءها عدة عوامل ومؤثرات ، ولعل من أبرزها وأقواها وضوحا عند المتلقي ، أصالة التجربة الفنية وعمقها عند المبدع ، وسعة الدائرة الثقافية وصلابة أرضيتها لديه ، كما أن عبقرية الشاعر وعظمته لا تقاس بمقدار ما يمتلك من موهبة فحسب ، بل أيضا بمدى إمتلاكه لأدوات أصالته الفنية التي ترتكز أول ما ترتكز على فهم الموروث وهضم مادته ، واستخلاص حالات الإبداع من ثنايا مكوناته وظواهره ، قصد استلهام معاناة النفس الإنسانية وأحاسيسها وذهولها عبر تجاربها التاريخية الماضية والحاضرة وطموح رؤيتها المستقبلية .

ويضاف الى هذه الركيزة في صنع العبقرية الإبداعية ركيزة أخرى مكملة وتتمثل في مقدار ثقافة الشاعر وتطلعه الدائب على روافد المعارف العصرية ومواكبة الجديد في مجالات الإبداع الإنساني بشغف وتلذذ .

ويمكننا القول أن الشاعر لونيس أيت منقلات أدرك أهمية هذه الركائز ودورها في تصقيل التجربة الفنية وإكسابها القدر المطلوب من الأصالة والعمق ، مما جعله أسبق شعراء جيله إرتهانا بالأزمة الحضارية التي يعيشها المجتمع ، إذ فجر حقيقة هذه الأزمة وشخصها في إنتاجاته ببصيرة وتعقل ، وهو في كل ذلك يؤمن أن الإرتقاء بالواقع المعيش معناه الإرتقاء بإنسانية الإنسان ، وتحقيق ما افتقد من حلقات جوهرية في سلسلة التدرج الزمني لهذا التحضر ، وكان أول معين فني في سبيل تحقيق هذه الغاية ، إعتكافه على التراث القديم ، واستلهامه لموارده المختلفة ، وتوظيفها في نسج صوره الشعرية وجعلها تفد منه موحدة بين ذاته وذات الآخرين من أبناء أمته الذين يشكون مثله استلابات عصرية عدة . فالشاعر لونيس أدرك بذكاء العلاقة الوثقى بين التراث والشعر في عالم اليوم المذهور ، أنه يعيش كغيره من أبناء جلدته عالما معقدا لا يعطيه سوى علاقات جوفاء مبنية

---

على تعكير وتحطيم مستمر لشخصيته التاريخية وكيانه الحضاري ، بل يرتقي بإحساساته ليعايش مأساة العالم الإنساني الأشمل الذي " يكتنفه التناقض ويعمه الإحتجاج ، وتتسع فيه ثغرات الخراب وتؤطره المدنية بهالة من القوانين والأنظمة التي تحد من حرية الإنسان ، وتكبل توقه الى معانقة طبيعته السمحة التي تنشد البساطة والإطمئنان ، فراحت العلاقات تتدهور ... وأضحى الإنسان معتربا في واقعه ... وأمسى القلق جوهر الأشياء في عالم متضاد يشكو الألم والتبرم"(1).

وأمام هذا العالم المتدهور والمتناقض اتخذ الشاعر من التراث القديم ملاذا وملجأ دافئا عساه يعثر على تلك البراءة الإنسانية المفقودة ليعايش ولو للحظات خيالية معدودة حقيقة الطبع البشري من جديد . لذلك راح ينسج منه رموزه ويقتبس من ثناياه عناصره الفنية ليبني منها عوالمه الخاصة يتحدى بها منطق القوة والجبروت، ويحطم بمدلولاتها فلسفة الحياة العصرية القائمة على معادلة اللاتوازن في أحقية العيش والوجود ، لذا فإن توظيف الشاعر لونيس لمواد التراث لم يكن بهدف تحقيق الإنزواءة الذاتية في ركن من أركان الماضي السحيق ، وإنما كان محاولة فنية جديدة في تصوير الواقع ، وما يكتظ به من مشاكل ومساوئ ومخاوف وآمال وصراع وتطلع وأفكار وقيم وشخصيات ومواقف .

وكان هذا التوظيف لمعطيات تراثية قد رافق مشواره الفني بشكل كثيف ومستمر ، إذ أن الدارس لإنتاجاته يذهله ما تشتمل عليه من مناخات تراثية ثرية ، تعد بمثابة المنابع الأساسية لمختلف صوره الشعرية .

ونحن في وقفتنا هذه نسعى الى تحديد هذه المناخات وإبراز ما لها من حضور فعال في عملية خلق صوره الشعرية ، وإكساب تجربته الإبداعية نوعا من الأصالة والعمق الفني ، وقد تبنينا لذلك منطلقا أساسيا يتصل بالمادة التراثية التي استقى منها الشاعر مختلف صوره وأخيلته والتي تتمثل بشكل عام في ذلك الإرث الثقافي والمعرفي الذي تناقلته الأجيال عبر حلقات تواصلها الزمني ، وقد سبق أن أشرنا الى مكونات هذه المادة في مستهل حديثنا عن التراث .

---

(1) عبد الرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ، ط2 ، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، 1984 ص ، 19 .

ونظرا لغنى هذه المادة التراثية وتنوعها ، إرتأينا أن نحصر مجالات دراستنا في خمسة محاور أساسية ، وذلك تفاديا لأي حشو زائد قد لا يخدم غايتنا خلال هذا الفصل . وتتلخص هذه المحاور بصفة عامة فيما توارثه المجتمع من أجناس ، وما تربى عليه الحس الفردي والجماعي من قيم ومبادئ أخلاقية عريقة .

ونقصد بالأجناس الأدبية الشفوية ذلك النثر الأمازيغي التقليدي في أشكاله التعبيرية المختلفة والتي تتمخض عنها الذاكرة الجماعية للمجتمع ، ويتعلق الأمر - بالخصوص - بكل من " الأسطورة " و " القصص الشعبي " من حكاية وخرافة و " الأقوال المأثورة " من أمثال وحكم .

I- : الأسطورة :

قبل أن ننطلق في دراسة توظيف لونيس أيت منقلات للأسطورة كإحدى المقومات الفنية التراثية في عملية خلق صوره الشعرية ، نود أن نقدم في البداية لمحة موجزة عن مفهوم الأسطورة وعلاقتها بالإبداع الأدبي عموما ، نظرا لما لذلك من علاقة مباشرة بما يلي من تحليل ودراسة ضمن هذه الوقفة .

من المعلوم أن الأسطورة تعود في نشأتها الى وعي الإنسان البدائي لعالمه ، حيث كانت أسرار المغلقة ومفاجآته العجيبة تكتنفه وتحاصره ، فاعتراه بذلك شعور الحيرة والدهشة بلغ به حد الجزع والخوف ، فلجأ الى خياله ليستعين به عساه يلقى تفسيرا للعوامل والأسباب الكامنة وراء ظواهر الطبيعة والمسؤولة على تسييرها ، وإجابة على تساؤلاته ، وتخفيفا من حدة حيرته ، ملأ العالم حوله بقوى غيبية من آلهة وشياطين وجنيات غلان ، تريد به الشر تارة ، والخير تارة أخرى ، فأوجد للريح إلها ، وللشمس إلها ، وللمطر والعواصف آلهة ، كما كان للحب والحكمة والشعر والموت وسائر ما يتصل بحياته النفسية آلهتها(*) .

وهكذا ظل البحث عن فهم الكون وظواهره الغاية الرئيسية للإنسان منذ بدايته ، وظلت تساؤلاته الباحثة عن تفسيرات لما يحيط به من وجود تدفعه

(*) لمزيد من التفاصيل عن المعتقدات وكيفية انتقالها من المشرق الى المغرب أنظر :

Tauxier , " La religion des taureaux divins en Afrique " R . A . N° 21 , 1877 . p . 185 - 197 .

بإلحاح لإيجاد الجواب ، إذ لم تكن ذهنيته ونفسيته تتقبل تلك الشروحات الساذجة والمعرفة البسيطة التي تقدمها له بيئته بشكل مستمر ، ولهذا ظل في تعطش دائم الى ما يرضي فضوله ويسكن قلقه ، فسرعان مااهتدى الى الإطار المرشد والوعاء الدال ، إنها الأسطورة التي بواسطتها إخترق غشاوة الغموض التي تلفه ، وأشبع فيها رغبته الجامحة لمعرفة حقيقة الكون ، مستندا الى عالم الخيال والخرافة ، يفجر فيه ما يتلاطم بداخله من نوازع ومخاوف ، ويهدئ من المصير المجهول .

لذا فإن أغلب التعاريف التي تقدم بها الباحثون لتفسير "ماهية الأسطورة" تنصب في مجملها ضمن إطار الأصول الأولى الكامنة وراء نشأتها ، فهي أصول مشتركة وجامعة تعرفها مختلف البيئات والمجتمعات ، فالأسطورة على ضوئها تمثل القسم الناطق من الشعائر والطقوس البدائية . وبمعناها الواسع تعني ذلك " الوعاء الأشمل الذي فسر فيه البدائي وجوده ، وعلل فيه نظرته الى الكون ، محددا علاقته بالطبيعة من خلال علاقته بالآلهة التي اعتبرها القوة المسيرة والمسيطرة على جميع الظواهر الطبيعية ، من تعاقب الفصول ، والليل والنهار ، والخصب والجفاف ، مازجا فيها الجانب السحري بالديني"(1).

وهو في كل ذلك يسعى حثيثا لإستعادة طمأنينة النفس ، ووضع حد لقلقه وانذهاله بالإجابة على تساؤلاته العديدة واستفساراته المتكررة ، فهي في كل ذلك " حصيلة تجارب ومواقف عن رضاه الزمني في كل حين ، فكانت تاريخا لتأمله الفكري ، وشرحا لما جابهه من صعاب ومواقف في عالمه المخيف ، إنها أسلوب لشرح معنى الحياة والوجود صيغ بمنطق عاطفي كاد يخلو من المسببات ، امتزج فيه الدين بالتاريخ ، والعلم بالخيال ، والحلم بالواقع ، فكانت فن الإنسان الأول الذي جعله يعيش مع الجماعة بعلاقات حميمة حارة ، أملا في تحقيق تكامله الإنساني وسيادته على عالم الطبيعة العجيب"(2).

أما من الناحية الفنية واللغوية فيعرف الدارسون الأسطورة على أنها قصة

---

(1) عبد الرضا علي ، المرجع السابق ، ص ، 18 .

(2) نفس المرجع ، ص ، 18 .

خيالية ذات أبعاد أخلاقية ورمزية وفلسفية عمادها في الدرجة الأولى " أناس خياليون وحيوانات ، وأشياء غيرحية من الطبيعة"(1).

ويؤكد الباحث "ريكو" في نظريته أن " الأسطورة كانت نوعا من اللغة الشعرية ، اللغة الوحيدة التي كان الإنسان قادرا عليها في مرحلة تطوره البدائي، وهي مع ذلك ولكل ذلك لغة صميمة ، لها مبدأها البنيوي ومنطقها الخاص"(2).

في حين نجد فريقا آخر من الباحثين يركز في تعريفاته على الجانب الفكري فيها ، حيث تتقارب الآراء في اعتبار الأسطورة " مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي ، وأول تجسيد للأفكار العامة "(3) ، وأن " الأساطير العظيمة ليست أوهاما ، بل هي منطوق النفس الإنسانية كلها"(4) ، لما تعكسه بعض جوانبها من رموز لحياة الإنسان في صراعه مع حاضره ومستقبله ، وفي صراعه أحيرا مع قوى خفية تفوق قدرته الإنسانية ، لكن يبقى في نفسه طموح دائم للتغلب عليه وقهرها ، لذا جاءت الأسطورة تحمل طابع التجربة الإنسانية الأولى مع الحياة ، ومجابهتها للكون والأشياء في قالب فني وفكري ، وهي مازالت بعد كليلة المنطق، وظلت العنصر المعبر عن الشعائر البدائية الذي نماه الخيال الإنساني واستخدمته الآداب العالمية كمادة تراثية تختصر في ثناياها حدود المكان والزمان .

وهذه التعاريف مجتمعة تقودنا للبحث عن " التوظيف الأدبي للأسطورة " ، هذا العنصر الذي نرى أنه على أهمية بالغة كونه ينصب بصفة مباشرة ضمن خطية بحثنا .

فكما توضحه مختلف الدراسات والأبحاث ، فإن الأديب المعاصر على اختلاف بيئاته ومجتمعاته إتخذ من الأسطورة مادة تراثية غنية تحمل قيما أخلاقية وفكرية وفنية ، وظفها بإتقان في مختلف إبداعاته وإنتاجاته ، كما تشكل بالنسبة له - من جانب آخر - منفذا للبحث عن العالم الذي يمكن له العودة الى شيئ من طبيعته الأولى ، يلائم فيه بين تجسيد البدائي لتأمله ، وطموح الإنسان الحديث

---

(1) عمر بن قينة ، أشكال التعبير في القصة الليبية، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986 ، ص،107.

(2) ، (3) عبد الرضا علي ، المرجع السابق ، ص ، 14 - 15 .

(4) عمر بن قينة ، المرجع السابق ، ص ، 108 .

في إعادة خلق عالمه ، ومن أجل هذه الغاية ، ألقى الأديب المعاصر بنفسه بين أحضان الأساطير ، " يحاكيها ، يتنفس سحرها ، يستلهمها ، يوظفها ، يعيد بناء العالم الذي ينشده بكلمات طقوسها ، لأنه على بعد المكان وعلى اختلاف الزمان ، يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيج الأسطورة المتشابه الموحد ... ومنه يستمد الإنسان عطرا لا ينمحي ، يذكره بقدرته على الخلق والمحاكاة والإبداع(1).

وعن هذه العلاقة الوثقى بين الأدب والأسطورة كتب الناقد الأمريكي "نور ثروب فراي" قائلا: " إن الأدب أسطورة أزيحت من مكانها ، وخير وسيلة الى فهمه هو إعادته الى نصه الأسطوري الصحيح"(2) ، وهذا القول يصدق بالدرجة الأولى على الإنتاجات الشعرية ، نظرا لما يجمعها بالأسطورة من حقائق حدسية مشتركة ، إذ يرى " شليغل" أن " الأسطورة والشعر شيئ واحد لا انفصال بينهما ، يؤلفان حقيقة حدسية من نوع خاص مثلما كان يعتقد القدماء"(3).

فإن العلاقة بين الشعر والأسطورة تتأسس انطلاقا من طبيعة كل منهما ، هذه الطبيعة التي تعاني الواقع معاناة شعورية ، تلتحم ، وتمتد عبر الزمان في تاريخ إيحائي ورؤية كشفية شاملة ، لذا فإن الأسطورة كانت ولاتزال تشكل روح الشعر وهاجسه الدائم ، وتعد ملهم الشعراء على مر الزمان ، " فقد كان هناك باستمرار توافق بين الشعر والأسطورة سواء من حيث النشأة والوسيلة والغاية ، أضف الى ذلك ما تتضمنه الأسطورة من جذور شعبية راسخة ، ولهذا كان توظيف الأسطورة في الشعر يهدف الى تقريب المسافة بين الشاعر وجمهوره عبر رموز مشتركة ، يتمثلها هذا الجمهور في تراثه حق التمثيل وتنحدر إليه من أحقاب سحيقة يلفها السحر والغموض ، فتشكل لديه مرفأ روحيا موصولا بالأجداد"(4).

ويقنن النقاد عملية التوظيف الفني للأسطورة بمقاييس نقدية صارمة ، حيث يشترطون لضمان نجاحها كعنصر بنائي فعال في الشعر إلتزام شرطين أساسيين هما :

---

(1) عبد الرضا علي ، المرجع السابق ، ص ، 20 .

(2)،(3) إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص ، 288 -288 .

(4) عثمان حشلاف ، التراث والتجديد في شعر السياب ، ص ، 20 .

(أ) ـ حاجة القصيدة اليها ، بحيث لا تكون بمثابة استعراض لسعة الثقافة والإطلاع، أو وصفا خارجيا ينصب ضمن تحسينات بديعية قديمة .

(ب) ـ القدرة على تمثلها بعمق وتحويلها الى عنصر بنائي داخلي عضوي ، تذوب في قالب التجربة .

وعدم مراعاة هذين الشرطين أو عدم التحكم فيهما يخل بجمالية القصيدة ، إذ يجعلها تظهر في شكل متداخل مشوه ، لا تتوفر على وحدة عضوية أو سياق جمالي يوفر دلالته البنيوية الشاملة ، " إن حشد الأساطير دون القدرة على تمثلها ، وهضمها داخل بنية القصيدة ، يشكل حاجزا منيعا على الفهم الفني"(1).

وحسب الدارسين أيضا فإن التوظيف الشعري للأسطورة يتم وفق نموذجين أساسيين :

1 ـ تكون الوظيفة "تفسيرية إستعارية" حين يتخذها الشاعر قالبا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الى شخصيات وأحداث ومواقف معاصرة .

2 ـ وتكون الوظيفة "رمزية بنائية" إذا أهملت الشخصيات ، واكتفى فيها الشاعر بدلالة الموقف بغية الإيحاء بمواقف معاصرة مماثلة .

والشاعر المعاصر بصفة عامة إجتهد في الإستفادة من الأسطورة رمزا وبنية ورؤية ، لإكساب القصيدة الجديدة فضاءات رحبة كثيفة بالدرامية والدلالة الغامضة، والإيحاءات المعرفية والفكرية الأكثر تاريخية على المستوى الذاتي النفسي وعلى المستوى الإقليمي الإنساني .

وإذا كان هذا موقف الشعراء بصفة عامة في مختلف الآداب العالمية من الأساطير القديمة ، فإن " الأدب الأمازيغي لم يشكل استثناء لهذا التطور الطبيعي ، إذ استلهم الشعراء العديد من النصوص النثرية وطعموا بها قصائدهم الغنائية ، حيث يمكن للدارس أن يستشف في كثير من الإبداعات الشعرية عناصر تلاقح بين النص الشعري والمثل والحكاية والأسطورة (2).

---

(1) إبراهيم رماني ، المرجع السابق ، ص . 293 .

(2) الحسين المجاهد ، لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب ، 128 .

فهذا الشاعر لونيس أيت منقلات يرتقي بدوره بالشعر القبائلي الى مثل هذا المستوى من التعامل الفني المخصب ، إذ عكف كغيره من الشعراء على ما تقدمه الأساطير القديمة من مواد وعناصر فنية إتخذها كمعين فني في عملية خلق صوره الشعرية مما أضفى على إنتاجاته دما متجددا ضمن خطية إبداعاته المتنوعة ، وأكسب تجربته الشعرية عطاء دلاليا ثريا ، وبعدا فكريا غنيا ، إذ ظل يشدد الحرص على خصية الإمتلاء التي تتيحها المادة الأسطورية من رموز وإيحاءات باعتبارها عطاء إنسانيا دائما ، ولأنها من صنع الإنسانية كلها .

ولكن رغم حرص الشاعر في العودة الى الأساطير القديمة ، فإننا نلاحظ أن توظيفه الفني لها لم يكن بقدر كثيف إذ ما قورن بتوظيفه للأشكال التعبيرية الأخرى من حكاية وخرافة وقول مأثور ، هذه التي تسجل حضورا واسعا في مختلف إنتاجاته وإبداعاته ، كما سيتضح لنا ذلك فيما بعد .

ولعل السر في ذلك يكمن في اعتقادنا فيما يحظى به كل جنس من هذه الأجناس الأدبية من إقبال وانتشار في أوساط المجتمع القبائلي ، إذ لم تحظ الأسطورة بنفس الإقبال والإنتشار الذي حظيت به غيرها من الأجناس . إلا أن الشاعر بتوظيفه للأسطورة بهذا القدر المحدود استطاع أن يثري بما يستلهمه من عناصر فنية متن صوره الشعرية ، وأن يضفي على جملة ما ينبه من أخيلة وتصورات بعدا إجتماعيا معاصرا ، وذلك خدمة لأهدافه الفنية وغاياته الإبداعية التي يريدها وينشدها .

ذلك ما نسعى الى توضيحه من خلال تحليلنا لهذا النموذج المختار من بين إبداعاته المتنوعة ، والقائمة على خلفية أسطورية ، ونعني به :
صياغة أسطورة " ⵜⵙⵍⵉⵜ ⵏ ⵡⴰⵏⵣⴰⵔ، tislit n wenzar "(1)صياغة شعرية في قصيدته التي عنوانها " ⵜⵙⴹⵍⵎⴹ ⵉⵢⵉ ⵓⵔ ⴹⵍⵎⵖ ، tesḍelmeḍ-iyi ur ḍelmeɣ " .

(1) Genevois , (H.) , Un rite d'obtention de la pluie " La fiancée d'Anzar " , actes du duxième congrès international d'étude des cultures de la méditerranée occidentale ,T. II , S.N.E.D , 1978 , p . 397 - 401 .

وقبل أن ننطلق في تحليلنا لهذه القصيدة ، وإبراز ما يشتمل عليه نسيجها الفني من عناصر إبداعية ذات البعد الأسطوري ، نرى من الضروري أن نعرف بأسطورة " أَنْزَارْ Anzar " المعنية ، وذلك بالكشف عن أصولها الأولى وعن ممارستها الطقوسية في أوساط المجتمع القبائلي .

I - الأصول الأولى لأسطورة "أنزار":

هذه الأسطورة عرفت بشكل واسع في أوساط المجتمع القبائلي منذ القدم ، فسر بها الإنسان الأول فعل تساقط الأمطار كظاهرة من ظواهر الطبيعة ، وعلل بخلفياتها مصادر الرزق والخيرات . وملخصها أن إله الأمطار " أَنْزَارْ " أحب فتاة خارقة الجمال "Agur deg-genni neṭṭat di lqaṛa" ، تعود رؤيتها وهي تستحم يوميا في إحدى الوديان ، وكلما حاول التقرب منها ليعلن لها عن مشاعره نحوها ، إرتعدت منه خوفا ولاذت بالفرار ، وفي إحدى الأيام قرر أن يخبرها من يكون ، وإن رفضت السمع واستمرت على درب عنادها ، فإنه سيقطع عنها المياه ، إذ خاطبها قائلا(1):

| | |
|---|---|
| أَقْلِي يَزْمَغْدْ إِقْنْوَانْ | Aqli gezmeɣ-d igenwan |
| أَيِيوَنْ أَقَّثْرَانْ | A yiwen ggetran |
| فَكْ إِيِي أَقْجُوظْ إِمْفْكَانْ | Fk-iyi aqjud i m-fkan |
| نَغْ أَمَكْسَغْ أَمَانْ | Neɣ am kkseɣ aman |

وأمام هذا الشرط الذي تضمنه خطاب الإله العاشق ، وقعت الفتاة في حيرة من أمرها ، وتنازعتها قوتين متضادتين ، إحداهما آمرة بالرضوخ والأخرى محذرة من النتائج التي قد تنجم عن فعلتها ، فأجابته بهذا القول الناقل لحيرتها وقلقها(2):

| | |
|---|---|
| أَتَسْخِيلَكْ أَيْ أَيْلِيذْ بْمَانْ | Txilek ay agellid bwaman |
| أَبُو ثْعَصَّابْثْ الْمَرْجَانْ | A bu tɛeṣṣabt lmerjan |

---

(1) Genevois , (H.), op . cit ; p . 397.

(2) Ibid p . 397 .

| | |
|---|---|
| Nekk i keččiwmi yi-d fkan | نَكّ إكَتشّ إوْم ييدْ اَفْكَانْ |
| Meɛna uggadeɣ imennan | مَعْنَ أُقَّـذَغْ إمَـنَّـانّ |

جواب الفتاة أثار كبرياء الإله ، فـأمر الوديان أن تكف عن سيلانها . وحين جفت مياه الواد من تحت قدميها ، أدركت فضله وعظمته ، لإزاحت عن جسدها الفتان ثوبها الحريري ، لتبدو في الصورة التي ترضي بها هذا الإله العاشق صاحب الخير والنعم ، وتوجهت اليه بنداء كله تضرع وتوسل قائلة(1):

| | |
|---|---|
| Ay anẓar , ay anẓar | أَيْ أَنْزَارْ ، أَيْ أَنْزَارْ |
| Ay ajejjig uẓaɣeṛ | أَيَ أَجَجِـيـيْ أُوزَاغَـرْ |
| Asif arras-d lɛinṣeṛ | أَسِيفْ أَرَّاسْدْ الْعِينْصَـرّ |
| Ṛuḥ ad rreḍ ṭṭaṛ | رُوحْ أَدْرَّضْ اَتَسَّـارْ |

وفي لمح البصر انشقت السماء بنور باهر يشبه البرق ، إنه إله الأمطار عاد ليفوز بالفتاة حبيبة وزوجة ، وعلى أكتافه إخترقت أعلي السماء . حينها إستعادت الوديان سيلانها والأرض خيراتها ، إذ إخضر الزرع ونبت العشب وأينع الورد .

وظلت هذه الأسطورة ترتبط في ذهنية المجتمع القبائلي بالمطر والخصب والإخضرار ، وبالحب في شموليته وأبديته ، وينشد الإلـه " أَنْـزَارْ" بممارسة طقوسية مبنية على مفاتن الأنوثة كلما حل الجدب والقحط والجفاف بالبلاد .

2 ـ الممارسة الطقوسية للأسطورة :

هذه الأسطورة عرفت رواجا واسعا في الأوساط الإجتماعية القبائلية ، وظلت تمارس ممارسة طقوسية الى عهد قريب ، إذ كلما عم الجفاف وأصيبت الأرض بالقحط والجفاف ، إلا وانبعثت أصولها ألأولى من أعماق الذاكرة الجماعية من جديد لينشد بها الأهالي إله الأمطار "أَنْزَارْ" ليعيد اليهم الغيث المفقود .

وملخص الممارسة الطقوسية لهذه الأسطورة ، أن جمعا من النساء حين حلول القحط بالبلاد " Aɣurar" يجتمعن في إحدى المنازل لتنظيم مراسيم الإحتفال ، بدءا

---

(1) Génevois , (H.) , op , cit , p . 397 .

بتحديد الموعد ، ثم إختيار الحامة التي تقدم إبنتها عروسا لأنزار ، ويشترط فيها أن تكون من أشرف نساء القرية ، وأن تكون إبنتها على قدر كبير من الجمال والبهاء ، وتكون نيتها صادقة لايشوبها كدر ولا تعكير .

ولما يحين الموعد المحدد ، تجهز العروس بكامل تجهيزات الزفاف ، وبعدها ينطلق الموكب الذي يتشكل من نساء و فتيات وأطفال ، ليطوف الجمع بالقرية بيتا إثر بيت ، وأثناء الطواف يردد الجمع بصوت واحد(1):

| | |
|---|---|
| أَنْـــزَارْ ، أَنْـــزَارْ | Anẓar , Anẓar |
| أَيْ اَقْلِيذْ أَرْزَدْ أَغُورَارْ | Ay agellid aṛẓ-ed aɣurar |
| أَتَّسَبْ اَنَّعْـمَ بَـذْرَارْ | Aṭ-ṭeb nneɛma bwedrar |
| أَتَسَّـرْنُو ثِينْ أُزَاغَـرْ | Aṭ-ṭemu tin uẓaɣeṛ |

وعند كل باب تجمع الصدقات من زيت ولحم ودقيق وبصل ... وينظم الى الجمع عدد آخر من النساء والأطفال ، وعند آخر نقطة - وعادة ما يكون معبدا أو مسجدا ، Lemqam neɣ ljameɛ - يكون الحشد ضخما جدا ، حينها تبدأ عملية إعداد الوليمة بما جمع من صدقات ، ولما تنتهي الوليمة تغسل الأواني وترتب ، وتصب مياه الغسيل في ساقية " Targa " كتذكير الإله بحرمان جريانها .

بعدها تأتي العملية الهامة التي تقدم فيها العروس لزوجها إله الأمطار " أَنْزَارْ " في الصورة التي يرتضيها ، حيث تأتي الحامة بإبنتها وسط الحلقة من المتجمهرين وتجردها من ثيابها بحيث تبدو عارية تماما ، وتدعوها لتطوف بالمعبد أو المسجد سبع مرات وهي تحمل في يدها مغرفا " Iflew,aɣenja " طالبة به قطرات غيث من الإله أنزار قائلة(2):

| | |
|---|---|
| أَيْ آثْ وَمَـانْ ، أَوِثَـدْ أَمَانْ | Ay at wanan , awit-ed aman |
| نَفْكَ ثَرْوِيحْثْ إِوِي تْسَيَبْغَـانْ | Nefka taṛwiḥt i wi ṭ-yebɣan |

---

(1) Génevois , (H.) , op ,cit , p . 398
(2) Ibid . p . 399 .

ولما تنتهي الفتاة "العروس" من الطواف تتجه الى خطيبها الإله من جديد لتتوسل اليه وتذكره بكلام شاعري طويل بالمأساة التي حلت بالأهالي بعد إنقطاع الغيث الى أن تقول(1):

| | |
|---|---|
| yeqqur wemdun yeṭ-ṭafwaṛ | يَقُورْ وَمْذُونْ يَتَّسْفْوَارْ |
| Yeqqqwel i yselman d azzeka | يَقَلْ إِيْسَلْمَانْ ذَ أَزَّكَ |
| Yeqqim umeksa yendeli | يَقِّيمْ أُومَكْسَ يَنْدَلْ |
| Tura rɣan ak ikussa | ثُورَا رْغَانْ أَكْ إِكُّوسَ |
| Tajmaɛt texla telluẓ | ثَجْمَاعْثْ ثَخْلَ ثَلُّوزْ |
| Therṣ-iyi amzun ṭṭalafsa | ثْحَرْصِ إِيِي أَمْزُونْ تَسَلْفْسَ |

وعند انتهائها من هذه المناجاة الطويلة ، ينطلق صوت النسوة بشكل جماعي لترديد أشعار مغناة مضمونها الإشادة بالإله "أَنْزَارْ" تارة ، ومدح العروس وإظهار جمالها تارة أخرى ، لينتهي بهن القول الى هذا المقطع(2):

| | |
|---|---|
| Ay anẓar , ay agellid | أَيْ أَنْزَارْ ، أَيَ أَقَلِيذْ |
| Sserr ik ḥed ur t-isɛi | أَسَّرْ إِيكْ حَدْ أُرْ تِسْعِ |
| Tuɣed teqqcict am tyaqut | ثُغَضْ ثَقْشِيشْثْ أَمْ ثْيَقُوثْ |
| Tema amzur d imlaɣwi | ثَمَنَ أَمْزُورْ ذِ إِمْلَغْوِي |
| Aṭṭan gas afriwen | أَتَّسَانْ أَيَاسْ أَفْرِيوَنْ |
| Kecmet deg-genni ruḥet | كَشْمَثْ ذَقْ قْنِي رُوحَثْ |
| Aff m tlaba rqqiqen | أَفْ مَ ثْلَبَ رْقِّيقَنْ |
| i tenniḍ i wi fuden swet | إِثَنِّيضْ إِوِي فُوذَنْ أَسْوَثْ |

وبعدها تأتي المرحلة الأخيرة من هذه الممارسة الطقوسية ، حيث تجتمع كل الفتيات اللواتي بلغن سن الزواج في ساحة قرب المعبد ليشاركن خطيبة "أَنْزَارْ" ـ التي لازالت عارية ـ لعبة يطلق عليها " زَرْزَارِي ، Zarzari " وذلك على مرأى

---

(1) Génevois , (H.) , op , cit , p . 399 .

(2) Ibid . p . 400 .

الحشد الغفير من النساء والأطفال ، تدوم اللعبة وقتا محددا لتنتهي بدفن الكرة الفلينية المستعملة ، داخل حفرة أعدت لذلك من قبل .

وعندما تتوجه الفتيات باقوال وداع الى إله الأمطار ، على أمل أن يرضى بالفتاة عروسا ، وأن يعيد الغيث المفقود لتخضر الأرض وتثمر بخيراتها من جديد(1):

| | |
|---|---|
| Neqḍa-d taɣawsa | نَقْضَادْ ثَغَوْسَ |
| Taryalt tuɣ llmekna | ثَرْيَالْتْ ثُوغْ الْمَكْنَ |
| Agellid yers-ed ɣer lqaɛa | أَقْلِيذْ يَرْسَدْ غَرْ الْقَاعَ |
| Tislit tsebbeb teṛḍa | ثِيسْلِيتْ ثْسَبَّبْ ثَرْضَ |
| Ay agllid awi-d lehwa | أَيْ أَقْلِيذْ أَوِيدْ لَهْوَ |
| Annaɣ tfud lqaɛa | أَنَّاغْ ثْفُوذْ الْقَاعَ |
| Akken ad efk ṣṣaba | أَكَّنْ أَدْفْكْ أَصَّبَ |
| Akkenni d efkam ddakira | أَكَّنِّي دَفْكَامْ أَدَّكِرَ |

وبهذه الأقوال تنتهي مراسم الإحتفال ، ويعود الموكب الى القرية قبل مغيب الشمس ، والكل يحمل قناعة بأن إله الأمطار لن يخيب توسل العروس ، وأن الغيث سيعم عن قريب . وهذه القناعة يؤكدها راوي الأسطورة من الذين شاركوا في إحدى هذه الممارسات الطقوسية بقوله(2):

" زَمْرَغْ أَدْ إِنِيغْ بَلِي تَكَّاثَدْ لَهْوَ كْرَ بُسَانْ ذَفِيرْ أُفَطَّنْ بَنْزَارْ "

" zemreɣ ad iniɣ belli tekkat-ed lehwa kra bwussan deffir ufeṭṭen bwenzar "

هذه إذن لمحة مختصرة عن أسطورة " أنْزَارْ " كما إحتفظت بها الذاكرة الجماعية للمجتمع القبائلي ، وكما تمت ممارستها الطقوسية في الأوساط الشعبية لمدة زمنية طويلة(3).

---

(1) Génevois , (H.) , op cit . p. 400 .

(2) Ibid p . 401 .

(3) هذه الممارسة الطقوسية لأسطورة "أنزار" طرأت عليها تحويرات عدة ، خاصة بعد المد الرابطي الى بلاد القبائل ، إذ أسقط عنها البعد الحسي ، فلم تعد الفتاة "العروس" تتجرد من ثيابها ، وغاب مقابلها " المغرف ، lflew " الذي يزين على شكل عروس وتقام حوله الممارسة الطقوسية .

وهذه الأسطورة ـ كما سبقت الإشارة اليه ـ قد صاغها شاعرنا لونيس أيت منقلات صياغة شعرية في قصيدته " تَسْظَلْمَضْ إِيِي أُرْ ظَلْمَغْ ، tesqelmed-iyi ur qelmex " التي أبدعها ضمن المرحلة الأولى من مساره الفني ، والتي سنتخذها كنموذج في تحليلنا قصد الكشف عن عمليته في خلق الصور الشعرية عن طريق استلهامه الأسطورة ، وتوظيفه لموادها وعناصرها المختلفة .

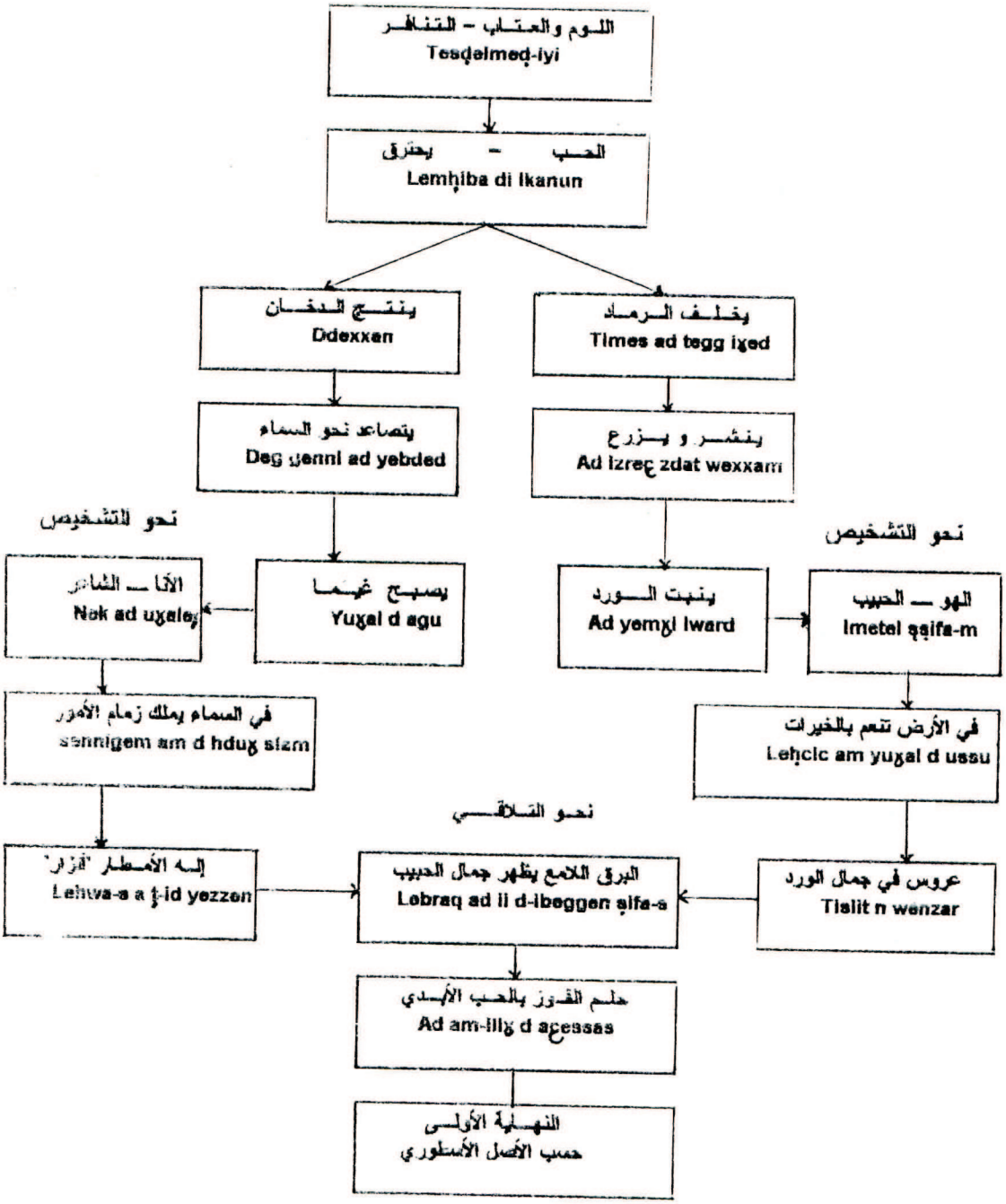
ونشير الى أن عملية الخلق الفني عموما في معمار هذه القصيدة تنبعث أساسا من مكونات الأسطورة نفسها ، مما يجعلها تتضمن دلالات جمالية ومعنوية عميقة ، قد لا يكون الحكم على قيمتها سهلا ، لأن الصياغة الفنية والإنفعالات الوجدانية الحية المولدة عن خلفيات إيحائية رمزية تجعل المحلل امام اختيارات صعبة إن لم يكن يعي الموقف الجمالي والمعنوي وعلاقته بدلالته الأسطورية الأولى ، وهو ما يستدعي التمعن والإحتراس عند الحكم .

ويضاف الى ذلك أن هذه القصيدة تمتاز ببنية خاصة ، إذ تشكل كتلة فنية متلاحمة الأجزاء ، كونتها مجموعة من الصور الجزئية المتلاحقة والتي تتصهر في قالب متكامل ، لخلق "صورة كلية" توحي بقدرة الشاعر الفائقة في مضمار الخلق والإبداع .

وتفاديا لأي تشعب في التحليل إرتأينا أن نفكك بنية هذه القصيدة الى عناصرها الجزئية ، ليتسنى لنا بذلك الكشف عن مواطن المادة الأسطورية الموظفة في نسيجها الفني ، وقد تبنينا لذلك رسما توضيحيا مستخلصا من مضمونها ومقاطعها المتلاحقة :

---

الرسم التوضيحي رقم : 1



إن هذه الأجزاء التي يتضمنها هذا الرسم مستخلصة أساسا من المقاطع الأربعة الأولى للقصيدة ، إذ أن المقطع الرابع في اعتقادنا يمثل النهاية الأولى في مجمل نسيجها وبنيتها ، وذلك استنادا الى ما تقدمه الأصول المكونة لأسطورة "أنزار" المعتمد عليها .

أما المقطع الخامس والأخير - الذ سنتحدث عنه فيما بعد - فيمثل النهاية الثانية للقصيدة نفسها ، وذلك انطلاقا مما يمليه الواقع المعيش بكل عراقيله وحتمياته .

ولما نمعن النظر في مكونات هذا الرسم ، يتضح لنا بجلاء أن الأجواء العامة لأسطورة "أنْزَارْ" قد تجسدت بشكل كثيف وفعال ، إذ استلهم الشاعر العديد من عناصرها ، ليوظفها كمقومات فنية في بناء صوره المفردة(1) التي تتآزر في وحدة عضوية على نحو بنيوي متفجر بالدلالات ، وتنمو نموا تكامليا داخل السياق الصوري الشامل ، لتتلاءم في بؤرة دلالية موحدة لتكون بذلك "الصورة الكلية"(2) وهي القصيدة في ذاتها .

إن قراءتنا الدقيقة لبنية هذه القصيدة في صورتها المفككة تدلنا على مواطن توظيف المادة الأسطورية ، والتي يمكننا أن نحصرها في ثلاثة عناصر أساسية ، تمثل الوعاء القاعدي لأسطورة أنزار ، ومنطلقا أساسيا للشاعر في عملية خلق صوره المكونة للنسيج الفني للقصيدة .

وهذه العناصر الفنية الثلاثة نوردها محللة وموضحة فيما يلي :

(أ) - <u>الأنا العاشق والهو المعشوق:</u>

كما إتضح لنا من خلال عرضنا لأصول أسطورة أنزار ، ولأشكال ممارستها الطقوسية في أوساط المجتمع القبائلي ، فإنها تتأسس في صلبها وجوهرها على قوتين متجاذبتين حينا ومتنافرة أحيانا أخرى ، ونعني بهما كلا من " الأنا العاشق " الذي يتجسد في شخصية أنزار بكل ثقلها الأسطوري الخارق ، و " الهو المعشوق" والمتجسد في شخصية العروس،Tislit بكل قواها الحسية المغرية ، فالإله العاشق

---

(1) راجع المفهوم النظري لأنواع الصورة الشعرية ضمن هذا البحث ، ص ، 121 .

يملك زمام القوة والنفوذ ، فهو رب الغيث ومصدر الرزق والخيرات ، ولكن هذه القوة قد تضعف وتتراخى أمام خفقات القلب المغرم ، حين يناجيه جمال الحبيب ويغريه حسنها الفتان . فللعروس قوة أيضا ، قوة تهزم الكبرياء ، وتخضع التجبر والتعالي ، إنها الحب ، إنها الجمال .

فكلا الطرفين يملك من القوة ما يجعله في مستوى الصراع ، فحين النفور والتصادم تصاب الأرض بالجدب والقحط :

| | |
|---|---|
| أَفَكْ إِيِي أَقْجُوضْ إِمْفْكَانْ | Fk-iyi akejjud im-fkan |
| نَـغْ أَمْكْسَـــغْ أَمَـــــانْ | Nex am-kksex aman |

وعند التجاذب والتناغم ، يخضـــر الزرع وينبت العشب ، وتعم الأرض بالخيرات و الأرزاق :

| | |
|---|---|
| أَفّ مَ ثْـلَـبَ أُرْقَـيـقّـنْ | Aff m tlaba rqqiqen |
| إِتَنِيضْ إِوِي فُوذَنْ أَسْوَثْ | I tennid i wi fuden swet |

ونشير الى أن ربط جدب الأرض وقحطها بنفور الآلهة وغضبها ليس حكرا على أسطورة أنزار ، بل هي ظاهرة أسطورية عرفتها مختلف المجتمعات منذ أقدم العهود ، فعند البابليين كان إله الخصب " تموز" ، وعند المصريين القدامى كان "أوزيريس" ، وعند الفنيقيين والإغريق كان الإله " أدونيس " ، وهي كلها أساطيرذات دلالة دورية في النماء والخصب ، حيث تتحكم هذه الآلهة بدورة الحياة في الطبيعة وما ينجم عنها من نمو الزرع وكثرة المحاصيل ودفق في المياه.

ومن الملاحظ أن مصدر قوة هذه الآلهة تقوم في أساسها على عنصر الخصب والجمال ، إذ ترتبط في مجملها بـ " الهو المعشوق " ، فمثلا كان الإله البابلي "تموز" يستلهم قوته من قرينته " عشتار " ، كما ارتبط "أدونيس" بـ " أفروديت " مرة باعتباره إغريقيا ، وبـ " فينوس " مرة أخرى باعتباره رومانيا . وقد جسدت هذه القرينات معنى الخصب والعطاء في مظاهر الطبيعة المختلفة عبر علاقات وسلوكات دالة على عمق الإرتباط والإخلاص للزوج الإله .

---

والشاعر لونيس أيت منقلات وظف هذا العنصر الأول المؤسس لصلب الأسطورة توظيفا جوهريا في النسيج الفني للقصيدة ، بحيث أن الخطاب الشعري فيها مبني أساسا على هاتين القوتين المتجانبتين ، قوة الأنا العاشق المخاطب ، قوة الهو المعشوق الخاطب ، والشاعر يرتقي بـ " الأنا ، nek " الى مقام الإله "أنزار" ، ويضفي على " الهو ، Nettat " خصوصيات العروس الأسطوري المرتقب ، والشاعر الإله يستلهم قواه الخارقة من شظايا حبهما الملتهب " Lemhiba di Ikanun" أذ به ومن أجله يرتقي أعالي السماء ليصبح غيما يمطر غيثا يرضي به مطلب الحبيبة ورغبتها ، وفي ذلك استنساخ واضح لألوهية أنزار وشخصيته ، إذ يقول(1):

| | |
|---|---|
| نَكْ أَدْ أُغَالَغْ ذَ أَقُو | Nek ad uɣaleɣ d agu |
| سَنِّيقَمْ أَمْ دَهْنُوغْ أَسْلَامْ | Sanniɣm a m-d-hduɣ slam |
| ..... | ..... |
| لَهْوَاسْ دِ إِحَقُونْ أَزَارْ | Lehwa-s d iheggun aẓaṛ |
| أَذْنَكْ أَتِسِيدْ يَزْنَنْ فَلَّاسْ | D nek aa ţ-id yaznen fellas |

ومن جانب آخر ينسج الشاعر الإله عن حبيبته صورة مفعمة بالجمال والسكينة ، إذ يتصورها محاطة بالورود من كل جنب ، مع إخضرار للأرض من تحت قدميها، وكل هذه النعم والخيرات مسخرة لها مقابل أن ترضى به زوجا وحبيبا ، إذ يقول(2):

| | |
|---|---|
| أَدْ يَمْغِي الْوَرْدْ أَدْ يَفْسُو | Ad yemɣi lweṛd ad yefsu |
| أَدْ إِمَثَّلْ ذِي صِّيفَ أَمْ | Ad imttel di ssifa-am |
| ..... | ..... |
| لَحْشِيشْ أَمْ يُغَالْ ذُ أَسُو | Leḥcic am yuɣal d usu |
| إِغَنِّي ذَ أَعْذِيلْ فَلَّامْ | Iɣenni d aɛdil fellam |

(1),(2) Yacine , (T.) , Ait Menguellet chante , pp . 185 -186 .

وهو في هذه الصورة يستنسخ من جديد موقفا أسطوريا يتمثل في عروس أنزار ، التي استطاعت أن تنال رضى الإله وأن تفوز بنعمته ، إذ سالت الوديان بعد جفافها ، واخضرت الأرض وأثمرت بالغلات بعد قحطها .

(ب) - الحب والجمال ، والخصب والنماء :

تبين من خلال العنصر الأول كيف استطاع الشاعر أن يرتقي بذاته العاشقة الى مصاف إله الأمطار أنزار ، وكيف أضفى على حبيبته كل المواصفات الأسطورية المقدمة في هيئة العروس المنشود . ونجده في هذا العنصر الثاني يستعير أبعادا أخرى من الأسطورة ليوظفها بطريقة فنية محكمة في عملية نسج صوره ، ونقصد بها مكونات تلك العلاقة الجامعة بين العاشق والمعشوق ، والقائمة أساسا على مبدأ "الأخذ والعطاء" ، فالحب والجمال غاية ينشدها الإله ، سخر في سبيلها ما لديه من قدرات خارقة وقوى نافذة ، كما أن الخصب والإخضرار يمثل المتنفس الأساسي الضامن لإستمرارية حياة الفتاة العروس ، والمحقق لسكينتها واطمئنانها ، فلا بد أن تتوسط من أجل ذلك بكل ما تملك من إغراءات حسية وعاطفية ، فلن ينزل الغيث ولا يخضر الزرع ، ولن يسيل العشب ، إلا إذا إرتوى قلب الإله حبا وامتلأت عيناه حسنا وجمالا ، فهذا "أنزار" يأمر الوديان أن تكف عن سيلانها لما لقيه من نفور من قبل الحبيب ، ولم تستعد الوديان سيلانها إلا بعد أن أزاحت "الفتاة العروس" ثوبها الحريري عن جسدها الفتان وتوجهت بندائها التضرعي الى حبيبها الإله ليفوز بحبها وينعم بحسنها وجمالها ، ويكون له منها ما أراد .

وهذه العلاقة بكل مكوناتها الأسطورية بما في ذلك البعد الحسي فيها ، استنسخها الشاعر لونيس آيت منقلات في صورة فنية رائعة ليعبر من خلالها عن حبه إزاء الحبيبة وتعطشه الدفين للإرتواء بحسنها وجمالها . إذ يقول(1):

| | |
|---|---|
| أَدْ ثَـاسْ تَسْلِـيثْ نْ وَانْزَارْ | Ad tas teslit n-wenzar |
| أَسْتَـفْكْ إِلْـوَرْدْ الْفُوضَ آسْ | A s-tefk i lwerd lfuḍa-s |

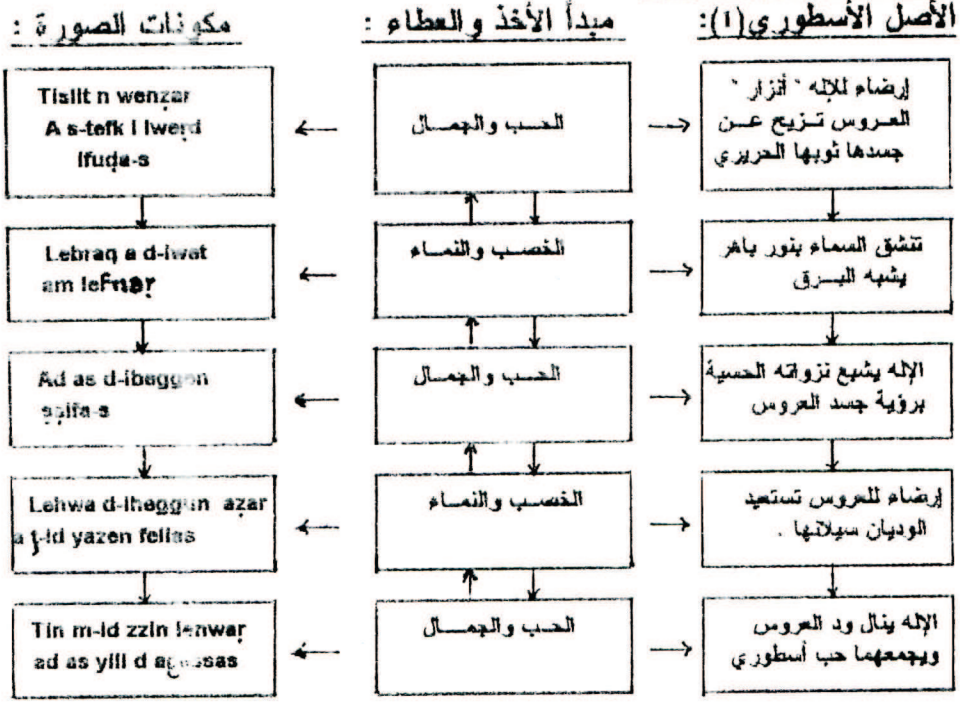
(1) Yaiche , (T.) op , cit , p . 186 .

| | |
|---|---|
| lebṛaq a d-iwet am lefnaṛ | لِبَرَّاقْ أَدْ إِوَتْ أَمْ لَفْنَارْ |
| Ad ii-id-ibeggen ssifa-s | أَذِ يِدْ إِبِقَّنْ صِّيفَ آسْ |
| Lehwa-s d-iheggun azaṛ | لَهْوَ اسْ دِحَقُّونْ أَزَارْ |
| D nek aa ǰ-id yeznen felas | دْنَكْ أَتِسِيدْ يَزْنَنْ فَلَّاسْ |
| a tin mi d-zzin lenwar | أَثِينْ مِيدْ أَزِّينْ لَنْوَارْ |
| Ad am-iliɣ d aɛessas | أَدْ أَمِلِيغْ ذَ أَعَسَّاسْ |

طبعا إن الفهم لمضمون هذه الصورة لن يكون سهلا إلا بالعودة الى الخلفية الأسطورية لها ، فهي تشتمل على مبدأ "الأخذ والعطاء" المكون لتلك العلاقة المشار اليها في جدلية الحب والجمال ، والخصب والنماء في أسطورة "أَنْزَارْ" .

وللكشف عن المكونات الأسطورية في بنية هذه الصورة نستعين بهذا الرسم التوضيحي .

الرسم التوضيحي رقم :2




(1) Génevois , (H.) , op ,cit , pp. 397-398 .

إذا تأملنا في جزئيات هذا الرسم نجد أن لونيس آيت منقلات قد تعامل بطريقة فنية مع معطيات أسطورة أنزار ، لينسج عناصر الصورة التي تشتمل عليها المقطوعة الرابعة من القصيدة ، إذ جسد على ضوئها مبدأ " الأخذ والعطاء " ليعبر عن تلك العلاقة التي يأمل أن تجمعه بالفتاة التي أحبها ، هذه العلاقة التي يؤسسها على أواصر حب مثالي يرقى في معانيه الى مستوى الحب الأسطوري ، الذي تتكسر أمامه كل الحواجز والعراقيل ، فهو حب يتحدى حتمية القوانين الوضعية ، ويتمرد على قيود الواقع المعيش ، فحبيبته يريدها أن تكون " عروسة أَنْزَارْ ، Tislit n wennzar " تملك الشجاعة الخارقة في أن تهب له نفسها في كامل قواها العاطفية والحسية ، وبالمقابل يسخر من أجلها كل ما لديه من قدرات الرجولة الحقة ، ليتحقق لهما بذلك ما ينشدانه من تناغم روحي ووجداني تحت جنح هذا الحب الأسطوري الحالم .

(جـ) - الهيكل الفني للقصيدة :

نسعى من خلال هذا العنصر الثالث الى الكشف عن مقوم آخر من المقومات الفنية ، التي استعارها الشاعر من اسطورة أنزار والمتمثل في ذلك السياق البنائي المستخلص من هرم تسلسل أحداثها وتلاحق مشاهدها ، إذ وظفه الشاعر لونيس في عملية نسج صوره المكونة للقصيدة ، بالكيفية التي تضمن لها البناء التكاملي والنمو التصاعدي عن طريق تداعي المعاني المتلاحقة الهادفة الى تشكيل " صورة كلية " مترابطة الأجزاء .

وهذا السياق البنائي في أصله الأسطوري يشتمل على ثلاث حلقات أساسية ، تشكل في مجملها خطية السرد القصصي لكل الأحداث والمواقف التي تشتمل عليها أسطورة أنزار :

- الحلقة الأولى :

---

تتلخص في إفتتاحية الأسطورة التي تعكس ذلك التنافر الحاصل بين " الأنا " العاشق و " الهو " المعشوق .

- الحلقة الثانية :

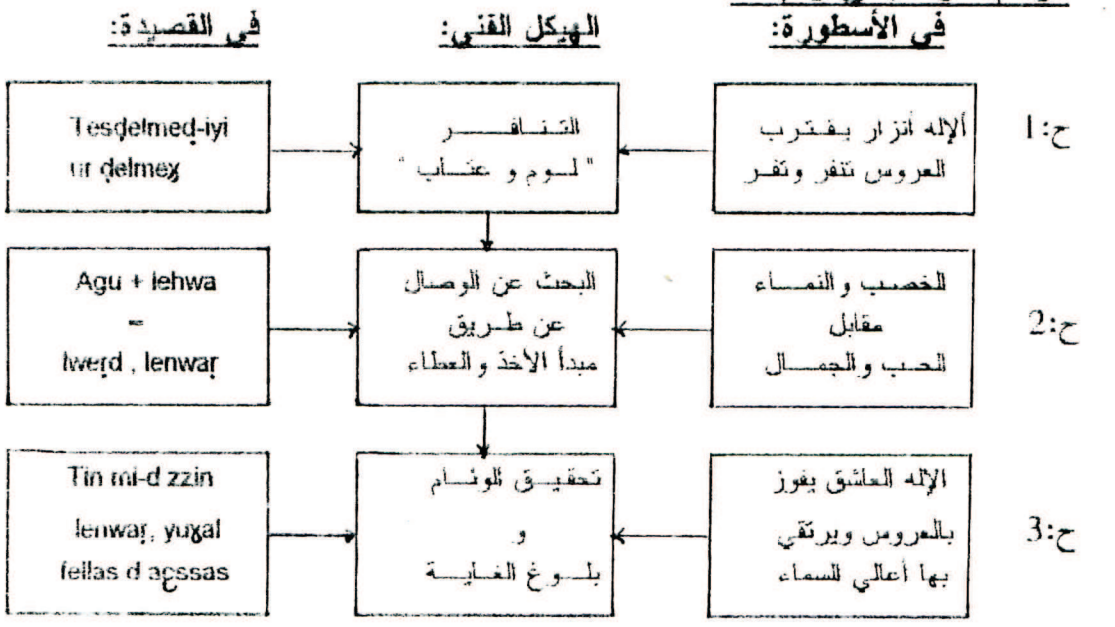
تشكل صلب الأسطورة ، وفيها يتم عرض تفاصيل مبدأ " الأخذ والعطاء " المحدد للعلاقة القائمة بين الإله العاشق والفتاة العروس ، "الحب والجمال" مقابل "الخصب والنماء" .

- الحلقة الثالثة :

تتضمن نهاية تسلسل مشاهد الأسطورة وأحداثها ، وهي نهاية سعيدة ، إذ يزول " النفور" ويحل محله "الوئام" بعدما يحقق كل طرف ما كان يصبو اليه .

وهذه الحلقات الثلاث تشكل جوهر السياق البنائي للصور المتلاحقة ضمن الفقرات الأربع الأولى من القصيدة ، ذلك ما سنبينه من خلال هذا الرسم التوضيحي :

الرسم التوضيحي رقم :3



فحسب مـانم تسطيره ضمن هذا الجدول يتضح لنا أن الحلقات الجوهرية المكونة لبنية القصيدة ترتكز في أساسها على ما تحتوي عليه أسطورة أنزار من سياق بنائي في هرم عرض مشاهدها وسرد أحداثها ، إذ أن الشاعر سار على النهج البنيوي للحلقات الثلاثة مع التقيد بما يحتوي عليه من معان رئيسية .

ففي افتتاحية القصيدة " الفقرة الأولى " يتجسد عنصر "التنافر" بجلاء ، إذ يذكر الشاعر حبيبته بما حصل بينهما من هجر وتجافي "Tesdelmed-iyi ur delmex" .

وفي الصلب " الفقرة الثانية والثالثة " يستحضر الشاعر ذلك المبدأ المحدد للعلاقة بين العاشق والمعشوق والقائم على قاعدة " الأخذ والعطاء " ، فيتخيل ذاته في المقام الأقوى الذي يؤهله لأن يوفر لحبيبته كل ما تطلب وتشتهي مقابل الفوز بحبها وجمالها.

وفي الختام " نهاية الفقرة الرابعة " يتحقق الصلح والوصال بين الشاعر وحبيبته ، بحيث يبلغ غايته ويدرك أمنيته في الصورة التي يقدمها الإطار الأسطوري ، إذ ينعم الإثنين بحب مثالي حالم يكتنفه الإطمئنان والصفاء :

أَثِينْ مِيدْ زِّينْ لَنْوَارْ — A tin mi-d- zzin lenwar

أَذْ أَمِلِيغْ ذَ أَعَسَّاسْ — ad am ilix d açssas

وهكذا يتضح لنا من خلال ما تم إستخلاصه من عناصر أسطورية موظفة في النسيج الفني للقصيدة ، أن الشاعر لونيس أيت منقلات يملك خبرة فنية عميقة في استلهاماته لمواد تراثية ، وقدرة عالية في عملية خلق الصور الموحية ، مما يكسب إبداعاته رؤى ودلالات مبتكرة . وما هذه القصيد التي تناولناها بالتحليل إلا نموذجا حيا يعكس بجلاء نضج تجربته في رحاب التعامل الفني مع معطيات الأسطورة ، إذ حرص على أن يعطي للمح الشعري حضورا قويا وكثيفا في بنائية صوره ، مما جعلها تكتظ بالحركة والإنفعال ، وتتدفق بسيل من المعاني والإشارات .

فهو حين وظف عناصر أسطورة أنزار ليعبر عن حالته الشعورية الذاتية ،

عمد الى خلق من أجوائها عالما مثاليا يكتنفه السحر والجمال ، إذ تداعى خياله الحالم بتصورات وأخيلة إرتقى بموجبها الى مصاف الألوهية الأسطورية ، وأضفى على حبيبته أبعادا حسية ومعنوية تجعلها شديدة الشبه بعروسة أنزار ذات المواصفات الخارقة .

وباستلهامه لهذه المقومات الأسطورية يكون قد مد بين ذاته العاشقة والعالم الأسطوري القديم جسرا فنيا قوامه تهويمات الخيال المتحد باليقين العاطفي ، ليبلغه ذلك شطآن التناغم الروحي والوجداني الجامع بين قلوب المتحابين ، هذا النموذج الغرامي المفتقد في عالمه اليومي المعيش .

ولكن كل هذا لا يعني أن الشاعر لونيس أيت منقلات حين عاد الى مثل هذه الأساطير القديمة كان يهدف الى تحقيق إنطواءة ذاتية وحصر مجال تصوراته في تلك الحدود الزمنية السحيقة ، بل أن القصد من وراء كل ذلك هو البحث عن صيغ فنية جديدة ، وابتكار صور وأخيلة غنية بالرموز والظلال ليكشف بواسطتها عن مكبوتات الفرد المعاصر ومعاناته المفروضة عليه بتنظيمات عرفية تحدد علاقاته اليومية ، وتقنن تصرفاته وممارساته الحياتية .

فكما أشرنا اليه في مدخل هذا الفصل ، فإن الشاعر لونيس ـ كغيره من الشعراء المعاصرين ـ حين عكف على التراث القديم كان يرمي الى تحقيق " مهمة فنية مزدوجة " فهو من جهة يستلهم من مكوناته عناصر إبداعية لصقل تجربته الشعرية، ومن جهة أخرى يرقى بما يبدعه من أشعار الى مستوى إرضاء إحساسات جمهوره المتلقي .

وهذه "المهمة الفنية المزدوجة " تجسد حضورها بشكل جلي في قصيدته " تسظلمض إيي أر ظلمغ " إذ أبرز لنا التحليل لمكونات الرسم التوضيحي رقم :1 المستخلص من فقراتها الأربع الأولى ما تشتمل عليه من مقومات فنية مستلهمة من أسطورة أنزار ، وما تضمنته من أجواء ساحرة مكنت الشاعر من خلق عالم مثالي

---

متحرر من كل القيود ، لتتحقق له في رحابه تلك النشوة الغرامية العارمة بكل أبعادها الحسية والمعنوية ، والتي طالما إفتقدها في عالمه المحسوس .

ولكن سرعان ما تنتهي سفرته الأسطورية ، لينتشله الواقع المرير من عمق نشوته وغفوته ويلقي به على رصيف الحياة اليومية من جديد ، ليتحطم ذلك الحلم الأسطوري الكبير تحت وقع حتمية القوانين العرفية ، وتخنق تلك الأحلام المشرقة بأكسيد الأعراف وسموم التقاليد ، إذ يقول في الفقرة الأخيرة من قصيدته :

| | |
|---|---|
| أَتَـــانْ أَنَبْـــذُو يَبَّـــضْ | Atan unebdu yebbweḍ |
| يَبْضَدْ وَاسْ إِيوْ ذْ وَاسْ إِيمْ | Yebbweḍ-ed was-iw ḍ was-im |
| نَكْ سَقْ قْنِّي أَذِي يِصْفَضْ | Nek seg-genni ad ii yeṣfeḍ |
| كَمْ أَمْيَسَّرْغْ أَفْـرِيوَنْ إِيـــمْ | Kem a m-isserɣ afriwen-im |
| جِيغْـكَمْ أَذِيي أَتْسَمْحَـضْ | ǦgiɣKem ad ii tṣemḥeḍ |
| غَاسْ فَهْمِيـتْ ذَقْ إِيمَانْ إِيمْ | Ǧasfehm-it deg-yiman-im |
| لَمْحِـبَ أَوْ أَغْـرَمْ ثَغْـلَضْ | Lemḥiba-w ɣrem teɣleḍ |
| تُسَـادْ أَثْعَدَّ أُورْ ثَـقِّيـــمْ | Tusa-ḍ tɛedda ur teqqim |

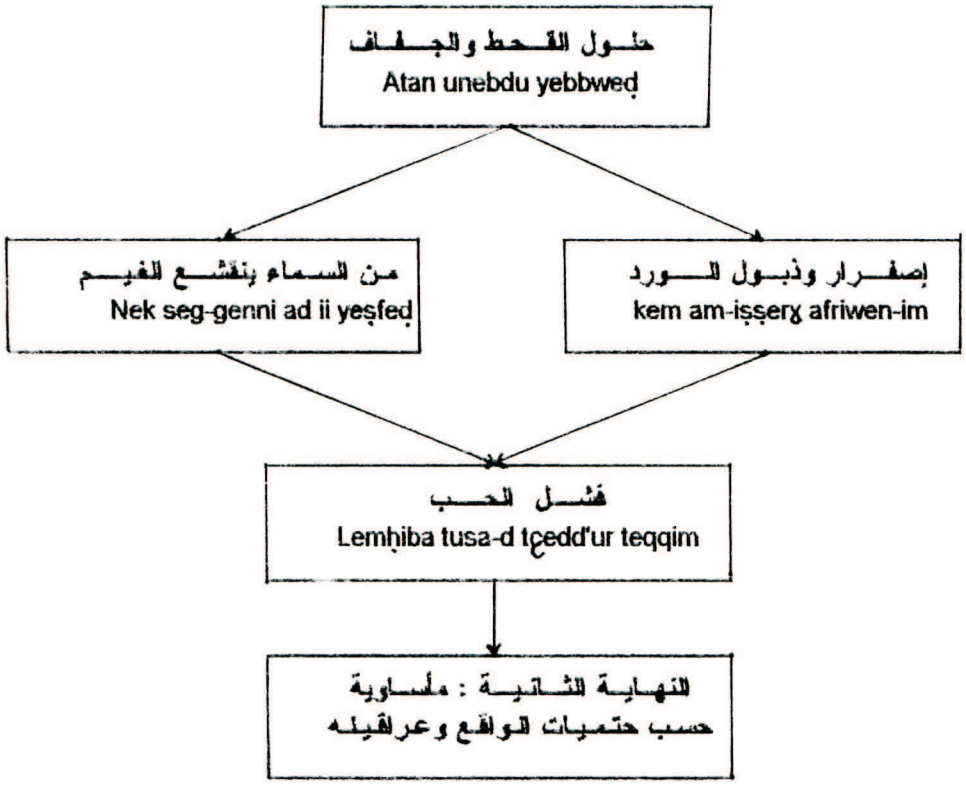
وهذه الفقرة تمثل المقطع الأخير في البناء الكلي للقصيدة ، ومن خلال مضمونها يتضح المنحى التجديدي الذي تبناه الشاعر إنطلاقا من توظيفه للأسطورة ، إذ إبتكر نهاية ثانية لتلاحق مشاهدها وأحداثها بالكيفية التي يستصيغها منطق الحياة المعاصرة . فإذا مانت عاطفة الحب بكل أبعادها الحسية والمعنوية قد ضمنت الديمومة والخلود بعفوية الممارسة الأسطورية ، فإنها عاطفة زائلة محفوفة بالمخاطر والأحزان تحت جنح قوانين الواقع المعيش وحتمياته .

وقد عبر الشاعر عن ذلك بطريقة رمزية موحية برسمه لصورة جزئية تعد الأخيرة في النسيج الفني العام للقصيدة ، لتكتمل بذلك عناصر الصورة الكلية المراد تشكيلها .

---

وتسهيلا لفهم هذه الصورة وإبراز ما تشتمل عليه من منحى تجديدي ، نعتمد تفكيكها بهذا الرسم التوضيحي .

الرسم التوضيحي رقم:4




إن الصورة التي يتضمنها هذا الرسم تعد تتمة للصور الجزئية التي إشتمل عليها الرسم التوضيحي رقم:1 ، إذ أن الشاعر ظل يحتفظ بالخط الفني الجامع بين جزئيات الصورة الكلية وعناصرها ، فالرموز الموظفة في عملية نسج هذه الصورة تستمد إمتدادها من تلك المقومات الفنية الأساسية التي بنيت عليها الصور الجزئية السابقة .

إلا أن الشاعر هذه المرة صاغها في قالب مغاير لأصلها الأسطوري ، بحيث أضفى عليها أبعادا ودلالات مبتكرة خدمة لمنحاه التجديدي ، " فالقحط Aqurar " المرموز اليه بموسم الحر Anebdu غير وجه الحياة وحول مجرى الأمور ، فلم يعد الغيم Agu سخيا بغيثه ، ولم يعد الورد Iwerd فاتنا بألوانه ، لتتراخى بذلك أواصر الصلة القائمة على مبدأ الأخذ والعطاء ، وهذه الرموز في مجملها تشكل موادا لمعادلة جديدة منبعها الواقع المعيش . فلا سلطة الإجتماعية بكل قوانينها وحتمياتها هزمت جبروت الشاعر العاشق وحطمت حلمه الأسطوري الجميل ، وما تلك العروس المثالية إلا سرابا يبتعد كلما حل الإقتراب ، فالرقابة العرفية تقف حائلا دون تحقيق هذا التناغم الوجداني العارم وترفض الإفصاح علنية عن مثل هذه العواطف ، وتعتبر ذلك إثما وخطيئة . فهذه الوضعية المفروضة على العاشق والمعشوق تعد من بين الحقائق المعاشة في بيئة الشاعر . إذ أن المجتمع القبائلي ـ كما أشرنا الى ذلك في الفصل الأول ـ لا يسمح بإقامة علاقات غرامية خارج إطارها الشرعي المتمثل في الزواج ، وأن أي خرق لهذه القاعدة يحكم على تلك العلاقة بالفشل المسبق ، وتعرض المتحابين لعقوبات صارمة قد تبلغ حد القتل أو النفي .

وما هذه النهاية " الثانية " الناقلة لفشل تلك العلاقة العاطفية الحالمة ، إلا نتيجة حتمية لهذا المنطق العرفي المسير لدواليب المجتمع والمقنن للعلاقات والممارسات الحياتية للأفراد .

وبهذا يرتقي الشاعر بعناصر الأسطورة الى مستوى خدمة القضايا الواقعية الحساسة ، إذ فجر من أجوائها مناخات مستحدثة ليعبر بها عن معاناة الفرد المعاصر وهمومه في أوساط هذه البيئة التي لاتزال تحتكم الى منطق العادات والأعراف .

---

II ـ : القصص الشعبي:

إذا كانت الأسطورة ـ فيما رأينا ـ قد شكلت وعاء فنيا في عملية خلق الصورة الشعرية عند لونيس ، فإن للقصص الشعبي بمختلف أشكاله وأنواعه الحضور الكثيف والهام في كيان تجربته الفنية ، إذ يمثل إحدى المواد التراثية الأساسية المخصبة لأخيلته والمعمقة لإحساساته الإبداعية .

وسعيا لفهم هذا الحضور الكثيف لهذه المادة التراثية في إنتاجاته ، نرى من الضروري أن نقف وقفة موجزة عند هذا القصص ، وذلك بإظهار ما له من أدوار ووظائف في أوساط المجتمع القبائلي ، وما لمناخاته وأجوائه من علاقة مباشرة أو غير مباشرة في تكوين شخصية الشاعر ، وتغذية ذهنه بتصورات وأخيلة عبر حلقات حياته المتتالية .

إن هذا التراث القصصي يمثل إحدى الأجناس الأدبية الشفوية الأكثر بروزا في الكيان الثقافي للمجتمع القبائلي ، إذ يجسد بمضامينه جانبا هاما من الإرث الذهني والمعرفي لهذه الأمة . ويلخص تاريخها الحضاري الضارب في القدم والممتد بفتراته الزمنية الى ما قبل الإسلام . وفي هذا التراث يمتزج التاريخي بالخرافي والواقعي بالخيالي ليتحول الكل الى واقع إنساني مليئ بالأحداث والوقائع العجيبة والمغامرات الخطيرة والساحرة .

ولعل ما ساعد على رواج هذا القصص الشعبي وانتشاره في بيئة الشاعر ، يعود في الأصل الى ما يؤديه من أدوار ووظائف ذات الوقع المؤثر على بنية المجتمع القبائلي بما تحويه من قيم ومثل وعلاقات وممارسات ، وهذا القصص متداول بصفة أساسية بين الفئات الشعبية العريضة والمتكونة في الأغلب من طبقة الفلاحين البسطاء ، لذا نجده يحمل في طياته نزوعا نحو التغيير من الأوضاع الإجتماعية المتردية وتطلعا الى حياة أفضل تسودها العدالة وتضللها الفضيلة، تحقيقا لتلك القيم المعنوية التي يتحلى بها الإنسان الفقير كالإيثار والسعبة والخير ... .

---

إضافة الى ذلك ، فإن لهذا الإرث القصصي دورا هاما في تربية الفرد وتثقيفه ، خاصة منه الذي يروى في أوساط أسرية وضمن دفء العائلة ، إذ يوجه عادة للأطفال قصد صقل سلوكاتهم وتنمية أخيلتهم وتصوراتهم ، وتطوير قدراتهم الذهنية ، حيث يقدم لهم الفحوى القصصي النموذج الأمثل للإقتداء به في نطاق حياتي شامل بالصورة التي يرتضيها الوجدان الجمعي للأمة .

كما تنفتح لهم بالمرويات القصصية مجالات رحبة لتلبية حاجاتهم السيكولوجية والبيولوجية ، حيث تتم بوسيطتها عملية التنفيس عن المكبوتات المتراكمة والرغبات الدفينة ، التي قد لايسمح بتحقيقها في الواقع المعيش ، لكونها مرفوضة بمقياس العرف والقيم ، أو أنها تخرج عن نطاق قدرات الفرد الذاتية المحدودة بطبيعته البشرية .

وهكذا يحقق متلقي القصص الشعبي ميوله ونزعاته المطلقة ، إذ يبني من أحداثه ووقائعه وشخوصه عالمه المثالي المنشود ، ويحلم بموجبها كل القيود الحائلة دون تحقيق ذاتيته في صورها الكاملة .

فبين عوالم القصص وجمهور المتلقي تنشأ علاقة خيالية ووجدانية حميمة قد تبلغ حد اللإنصهار الكلي بحيث يندمج المستمعون بأحداث القصة ووقائعها الساحرة الى درجة يفقدون فيها صلتهم الواعية بالعالم الواقعي المعيش ، إذ يتابعون نمو الأحداث وتلاحق المشاهد بانفعال كبير ، ويعايشون مواقف الأبطال والشخوص بتعاطف جامح مع قوى الخير ورفض كلي لقوى الشر ومظاهرها .

ويصدق الأطفال ما يروى لهم في وسطهم الأسري من قصص متنوع ويعتقدون أنه حدث بالفعل في الأزمنة الغابرة ، وأن أبطال القصة وشخوصها مثل: تَرْيَلْ،Teryel - وَاغْزَنْ ، Waxzen - مْقِيذَشْ،Mqidec ، هم موجودون في مكان ما . وتستغل الأمهات هذا التصديق والإعتقاد ، وما علق في ذهن الأطفال من صور لتلك الكئنات الخارقة ، من أجل تخويفهم أو إجبارهم على الإمتثال للأوامر

وطاعة الغير حين النصح والتوجيه ، وهذا العالم القصصي الساحر بكل شخوصه وخوارقه ووقائعه يظل عالقا في ذهنية الأطفال ، وقد يستمر به الحضور الى مراحل متأخرة من أعمارهم .

وتقوم المرأة - خاصة المتقدمة في السن - في المجتمع القبائلي بدور الراوية الماهرة لهذا القصص الشعبي ، إذ من النادر أن نعثر على أسرة واحدة لا تظم راوية أوأكثر ، ولعل السر في ذلك يكمن فيما لهذه المرأة من علاقة مباشرة بعالم الطفل وتكفلها الوثيق بتربيته وتهذيبه .

كما أن من مميزات القص في هذه البيئة أن ممارسته تتم بالليل ويتحدد مجالها بالفترة ما بعد العشاء ، وهو الوقت الأنسب في نظر العرف المتداول ، إذ جرى الإعتقاد أن رواية القصص نهارا ، تلحق صاحبها ضررا فيزيولوجيا بارزا ، كأن يصاب بالبكم أو الصمم " Ad yeçuẓeg neɣ ad yederɣel "(1).

ويقدم الدارسون المختصون في هذا المجال تفسيرا تاريخيا لذلك ، إذ يرون أن عملية القص في المجتمعات القديمة كان نوعا من أنواع الطقوس السحرية وتؤديه بالخصوص الساحرات من النساء العجائز .

وقد أكدت الباحثة الفرنسية " لاكوست ، Lacoste " هذا التفسير في دراستها للحكاية الشعبية القبائلية ، إذ ترى أن " هذا النوع من القصص لازال يحتفظ بطابع طقوسي، فلا يروى إلا في الليل ، وعند موقد النار مبدوءا ومتبوعا بصيغ مكرسة لطقوس حقيقية "(2).

كما علل الأستاذ عبد الحميد بورايو إقتصار حكي القصص على الفترة الليلية في مثل هذه المجتمعات بقوله : " لا شك أن ظلمة الليل ، بما يكتنفها من غموض ، عامل أساسي مساعد على دمج المستمع في عالم القصة الخرافي الزاخر بالخوارق، وهو ما يسمح بانطلاقه في عالم الخيال الى أبعد الحدود ، بينما قد يقف

---

(1) أو كان يصاب بما يعتقد به في جهات أخرى :
" اذْ تْسَعِدِينْ فَلاَسْ إِزَيْلاَلَنْ ، نَغْ اَدْيَسَعْوُ إِفْغُولَنْ، "Ad tçeddin fellas izaylalen , neɣ ad yesçu ifɣulen
(2) Lacoste , Camille , Le conte kabyle , François Maspéro , Paris , 1970 , p . 22 -23 .

ضوء النهار حائلا دون هذا الإنطلاق ، ليرده الى عالم الواقع والحياة اليومية"(1).
ويطفو من هذا القصص الشعبي الضخم المتداول في أوساط المجتمع القبائلي نوعان يحضيان برواج واسع بين الفئات الشعبية العريضة ، ونعني بهما كلا من : الحكاية والخرافة .

- الحكاية " Tamacahut ":

وهي النمط القصصي الأكثر تداولا بين أفراد المجتمع القبائلي إذما قورنت بغيرها من الأنماط المعروفة بالمنطقة ، فالحكاية العجيبة - كما يسميها الدارسون - تمثل إبداعا جماليا ذا سمات محددة ، قد عرفته شعوب العالم منذ القدم وقد توصلت بعض الدراسات الحديثة الى الكشف عن المميزات الفنية المشتركة التي يقوم عليها هذا النمط القصصي على مستوى عالمي"(2).

ويعرف هذا النمط في أوساط المجتمع القبائلي بتسمية : " Tamacahut " ، وهو من الأنواع القصصية التي تروى في سهرات السمر بالليل حول الموقد التقليدي " Ikanun " في نطاق الأسرة ، وعادة ما تكون الجدة هي الراوية ويكون جمهورها المستمع الأطفال بالخصوص .

ومن أشهر الحكايات المروية والمعروفة في هذه المنطقة والتي لقيت استجابة واسعة وميولا كبيرا من طرف المتلقي ، تلك التي تحمل أبعادا إجتماعية ذات العمق التأثيري بما تضم من أحداث مأساوية ، والتي تلعب فيها الخوارق دورا فعالا في ترجيح كفة الصراع والنزاع نحو قوى الخير والعدل ، مثل :" ثَفُونَاسْتْ إِقُوجِيلَنْ، Tafunast igujilen - لمْقِيذَشْ ، Mqidec - زَلْقُومْ، Zelgum - سْعِيذْ يَخْلَانْ عَمْ إِيسْ Sɛid yexlan ɛem-is " . وعلى الرغم من أن هذا القصص يروى للأطفال بصفة خاصة فإن الكبار لا ينفون إهتمامهم به وإبداء رغباتهم في سماعه والإنقياد وراء شخوصه وعوالمه ، كما أن روايته قد تتجاوز في بعض الأحيان إختصاص المرأة لينصب المتذوقون من الرجال أنفسهم رواة له بخبرة ومهارة .

---

(1) عبد الحميد بورايو ، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص ، 47 .

(2) ومن أهم الدارسين الذين تداولوا هذا النمط القصصي بالدراسة والتحليل نذكر : [illegible]
V . Propp - لاكوست - Lacoste - فرنساس - Grimas - روزلين فريش - عبد الحميد بورايو ... .

أما من حيث الخصائص العامة للحكاية القبائلية والأمازيغية عموما فإنها "... كغيرها من حكايات العالم ، تقوم على الخيال المبدع وتوظف القوى الخارقة والأبطال المثاليين وتنقل في طياتها إنشغالات الإنسان المادية والفلسفية والوجودية وغيرها ، وتتوفر فيها مجموعة من الخصائص الكونية ، حيث تستمد مواضيعها وأنساقها العامة من الثقافة الإنسانية عامة ، ثم تكيفها مع نواميسها اللغوية والجمالية والثقافية المحلية التي تختلف باختلاف المناطق الجغرافية والخصوصيات الإجتماعية والثقافية لكل مجموعة "(1).

كما يتوفر هذا النمط القصصي على بنية مورفولوجية تجعله قريبا من باقي الحكايات العجيبة المعروفة في مختلف الثقافات العالمية ، إذ لا تسير فيه الأحداث سيرها الطبيعي كما تقتضيه سنن الحياة ، ولكن تتحكم في سيرها ونموها قوى سحرية تصنع الخوارق وتهيئ الصدف وتخلق الظروف الملائمة لتمضي بها في المسلك الذي رسمه القاص نحو النهاية الملائمة لنمو الأحداث ، وكل ذلك في نسيج فني محكم يضمن الدهشة والإنبهار .

وتبتدئ الحكايات الشعبية القبائلية عادة بافتتاحية معروفة ، القصد منها تهيئة المتلقي لسماع تفاصيل القصة ، حيث يستهل الراوي عملية حكيه قائلا :

- أَمَاشَهُوَ ، Amacahu .

ثم يجيب الجمع المستمع قائلا :

- أَهُو ، Ahu .

ويرد عليهم بقوله :

| | |
|---|---|
| - وِينْ دِينَانْ أَهُو | Win d-innan ahu |
| أَدْيَمْلِيلْ ذَ الْهُو | Ad yemlil d lhu |
| ثَمَشْهُوتْس إِيوْ | Tamacahut-iw |
| أَتَسَّفَغْ أَنَشْتْ أَسُرُو | Aṭ ṭeffeɣ anect n usaru |

---

(1) الحسين المجاهد ، المرجع السابق ، ص ، 127 .

كما تنتهي هذه الحكاية أيضا بجملة إختتامية تلازم نهاية كل حكي ، ويرمي الراوي من ورائها الثناء بالشكر على من أحسن الإصغاء وأجاد الإستيعاب ، إذ يقول :

| | |
|---|---|
| ـ تَمَشَهُوتْسْ إِيوْ الْوَادْ الْوَادْ | Tamacahut-iw lwad lwad |
| أَنِّيغْتْسِيدْ إِوَرَاوْ الَجْوَادْ | Nniɣ-ţ-id iwarraw n-leǧwad |
| أُشَّنَنْ أَثْنِنْقَضْ رَبِّي | Uccanen a ten-inqeḍ ṛeppwi |
| نَكْنِي أَغْيَعْفُو رَبِّي | Nekwni aɣ yeɕfu ṛeppwi |

ـ أما الخرافة ، Taqṣit (*):

تتميز عن الحكاية بكونها تستمد وقائع حكيها من عالم الحيوان ، وتأتي عادة في سياق ضرب المثل ضمن الخطاب اليومي للأفراد نظرا لقصرها من جانب ، وخفة وقائعها من جانب آخر .

وفي هذا النوع من القصص تقوم الحيوانات بأدوار رئيسية ، إذ تعطى الروح والوعي بالصورة التي تجعلها شبيهة بالإنسان ، وهي نزعة تشبيهية يردها الدارسون الى ما يعرف في هذا المجتمع من ممارسات دينية وعقائدية قديمة ، كما أن هذا الإستخدام للحيوان في نسج خيوط القصة الخرافية نابع أصلا من خبرة أهالي المنطقة بطبائع هذه المخلوقات التي تقاسمهم صعاب الحياة وهمومها ، فيتحدثون على لسانها خدمة لأهداف إجتماعية كنقل التجارب أو استخلاص الحكم أو التوجه بالوعظ والإرشاد .

ويقوم " الذئب ، Uccen " مثلا بدور مميز بين سائر الحيوانات ، إذ يمثل في الغالب دور الذكي المحتال الذي يسعى بفطنته لخداع الجميع ، وهو من الشخوص النموذجية التي ترتاح اليها نفوس المستمعين لمثل هذا القصص ، ويقابله في

---

* " تَقْصِيْط " مصطلح استعمله الشعراء بشكل واسع في إبداعاتهم ، كقول الشاعر " سليمان عازم " :

| | |
|---|---|
| تَقْصِيْط نَ أَبَمْقَرْقَرْ | Taqṣit n bwemqeṛqeṛ |
| أَسَمْعِينْ حَشَاكُمْ | A samɕin ḥacakum |

أو قول الشاعر " لونيس أيت منقلات :

| | |
|---|---|
| أُوْرْ زْرِيغْ أَمَكْ إِتْبْذَ ، نَغْ أَمَكْ إِتْكْفَ | Ur ẓṛiɣ amek i tebda , neɣ amek i tekfa |
| تَقْصِيْط نَ تَزِيزْوَا دْ وَاعْرَزَنْ | Taqṣiṭ n tzizwa d waɕṛeẓen |

إضافة الى ذلك ، فإن لهذا الإرث القصصي دورا هاما في تربية الفرد وتثقيفه ، خاصة منه الذي يروى في أوساط أسرية وضمن دفء العائلة ، إذ يوجه عادة للأطفال قصد صقل سلوكاتهم وتنمية أخيلتهم وتصوراتهم ، وتطوير قدراتهم الذهنية ، حيث يقدم لهم الفحوى القصصي النموذج الأمثل للإقتداء به في نطاق حياتي شامل بالصورة التي يرتضيها الوجدان الجمعي للأمة .

كما تنفتح لهم بالمرويات القصصية مجالات رحبة لتلبية حاجاتهم السيكولوجية والبيولوجية ، حيث تتم بوسيطتها عملية التنفيس عن المكبوتات المتراكمة والرغبات الدفينة ، التي قد لايسمح بتحقيقها في الواقع المعيش ، لكونها مرفوضة بمقياس العرف والقيم ، أو أنها تخرج عن نطاق قدرات الفرد الذاتية المحدودة بطبيعته البشرية .

وهكذا يحقق متلقي القصص الشعبي ميوله ونزعاته المطلقة ، إذ يبني من أحداثه ووقائعه وشخوصه عالمه المثالي المنشود ، ويحلم بموجبها كل القيود الحائلة دون تحقيق ذاتيته في صورها الكاملة .

فبين عوالم القصص وجمهور المتلقي تنشأ علاقة خيالية ووجدانية حميمة قد تبلغ حد اللإنصهار الكلي بحيث يندمج المستمعون بأحداث القصة ووقائعها الساحرة الى درجة يفقدون فيها صلتهم الواعية بالعالم الواقعي المعيش ، إذ يتابعون نمو الأحداث وتلاحق المشاهد بانفعال كبير ، ويعايشون مواقف الأبطال والشخوص بتعاطف جامح مع قوى الخير ورفض كلي لقوى الشر ومظاهرها .

ويصدق الأطفال ما يروى لهم في وسطهم الأسري من قصص متنوع ويعتقدون أنه حدث بالفعل في الأزمنة الغابرة ، وأن أبطال القصة وشخوصها مثل: تَرْيَلْ،Teryel - وَاغْزَنْ ، Waxzen - مُقِيذَشْ،Mqidec ، هم موجودون في مكان ما . وتستغل الأمهات هذا التصديق والإعتقاد ، وما علق في ذهن الأطفال من صور لتلك الكئنات الخارقة ، من أجل تخويفهم أو إجبارهم على الإمتثال للأوامر

الجانب الثاني من الصراع " القنفوذ ، Inisi " الذي يتصدى بحيله لذكاء الذئب فيتفوق عليه حينا وينهزم أحيانا أخرى .

ولعل من أشهر أقاصيص هذا النمط تداولا في الأوساط الشعبية القبائلية تلك التي تعكس بصراعاتها القائمة بين مختلف الحيوانات مواقف مشابهة بعالم الإنسان مثل:" ثَقْصِيطْ نَ أَبُوشَنْ ذِي إِنِيسِي ، ثَقْصِيطْ نَ وُوشَنْ ذْ يَفْكَرْ ، ثَقْصِيطْ نَ قَزْقَارَنْ، الْبَازْ ذْ بُورُورُو ، ثِيزِيزْوَا ذْ وَرْزَزَنْ ... ".

وهكذا فإن حياة الإنسان القبائلي ترتبط إرتباطا وثيقا بهذه العوالم القصصية التي تقدمها مختلف الأنواع والأنماط الأكثر تداولا في الأوساط الشعبية ، ووجد الشعراء أنفسهم يوظفون هذا التراث القصصي توظيفا فنيا في أعمالهم وإبداعاتهم خدمة لأغراض شتى على إختلاف قدراتهم في الإجادة والتصوير، وتفاوت درجاتهم في فهم هذا الموروث واستعابه .

والشاعر القبائلي - كغيره من شعراء الثقافات الأخرى - حين توظيفه لهذا الإرث القصصي ، يرمي أساسا الى " أن يستلهم منه مواقف أو حوادث معينة ذات طابع رمزي ثري ومكثف بهدف إذكاء الحساسية لدى المتلقي وتعميق وجوده وربط الصلة بين ماضيه وحاضره في تلاحم كلي يؤدي في النهاية الى تكوين رؤية شاملة لواقعه ، كأنه بذلك يخاطب شيئا حيا في ضمير الشعب الذي يعيش حرارة القصة الشعبية ويخزنها في لاوعيه الجماعي ، إضافة الى ما في هذه العملية نفسها من روح الثورة ومن تطوير لوسائل التعبير الشعري(1). وهو بذلك يحقق تلك " المهمة الفنية المزدوجة " التي سبق أن أشرنا اليها في توظيفه للأسطورة .

ونشير الى أن استلهام الشعراء من التراث القصصي يرتبط في غالب الأحيان بما ورثوه من زمن الطفولة ، إذ يؤكد الباحثون أن للبيئة المبكرة دورا فعالا في إذكاء شاعرية الشاعر ، وإخصاب أخيلته وتصوراته ، وهذا د. مصطفى ناصف يوضح ذلك بقوله :" إذا كانت أطوار الحياة كلها مجال الإستكشار والإستفادة من

---

(1) خشلاف عثمان ، التراث والتجديد عند السياب ، ص ، 54 .

التجارب ، فإن للبيئة المبكرة ـ فيما يرى بعض النقاد ـ شأنا خاصا . فالطفولة زمن العواطف القوية وألوان الحب العميق للأشخاص والأماكن والروائح والأصوات ، والتجارب المتأخرة لا يمكن أن تطمس بحال من تلك التأثرات الأولى ... فضلا عن التمثيل الأسطوري الذي يتحلل منه المرء بعد طفولته وصباه ويستعيده الشاعر لإذكاء شاعريته التي تلامس طفولته في بعض الجهات "(1).

والشاعر فيما يرى " ت. س إليوت T. S liot " لا يمكن أن يحتفظ بكامل عوالم طفولته ، وإنما من المعقول أن يحتفظ بتلك التجارب ذات القيمة الرمزية المؤثرة، إذ يقول : " إن الذاكرة تلح على بعض التجارب دون بعضها الآخر ، لأن الشاعر يراها فياضة بالدلالةالتي يحاول فضها بأن يقدمها الى الوعي"(2).

والشاعر لونيس أيت منقلات من بين هؤلاء الشعراء الذين أمدتهم بيئتهم المبكرة بتجارب ثرية غنية بالدلالة والرموز ، خاصة أنه وليد بيئة شفوية تولي بالغ الإهتمام للمأثورات التراثية الشعبية المتوارثة ، هذه التي كانت بالنسبة له بمثابة المهد المعرفي الأول ، الذي حرك أخيلته ، وفجر إحساساته ، وأثرى تصوراته (*). فالعوالم القصصية بكل ما يمج في رحابها من شخوص خارقة وأحداث ساحرة ، كان لها الوقع المؤثر والفعال في تكوين عالمه الطفولي ، وإضفاء عليه هالة من الإنبهار والإندهاش ، هذه العوالم التي ظلت عالقة في ذاكرته ولازمت أطوار حياته بشكل وثيق ، لتتفجر عند تفتح شاعريته واكتمالها على شكل صور شعرية مفعمة بالرمز والإيحاء ومغمورة بالحركة والإنفعال . فهذا القصص الشعبي خاصة منه الحكاية والخرافة مازال حيا نابضا بالحرارة في عمق ذاكرته ووجدانه، إذ يمثل بالنسبة له معينا فنيا زاخرا بالدلالة والرموز ، يستكمل به أدواته الشعرية ويكسب إبداعاته طابعا من الحيوية والأصالة ، كما يمكن له أن يستعرض من خلاله إنشغالات الإنسان المعاصر وقضاياه الإجتماعية والسياسية المتعددة بما يوفره له من نماذج إنسانية ناضجة ،ومواقف بطولية نادرة.

---

(1) ، (2) ناصف مصطفى ، الصورة الأدبية ، ص ، 32 - 33 .

(*) أنظر ما يدعم هذا الرأي في الملحق ، س/7، من الإستجواب " لقاء مع الشاعر " .

لذا فإن ممارسته الشعرية لهذا التراث القصصي تحظى بحيز واسع في أعماله الإبداعية ، سواء منها المنتجة ضمن المرحلة الأولى أو الثانية من مساره الفني ، وتتخذ طرقا ووسائل فنية تخضع في جوهرها لخبراته وقدرته الذاتية القائمة على الهضم الواعي لهذا الموروث الشعبي ، والفهم الصحيح لمكوناته ومعطياته ، فهو حين يستغل هذه المكونات والمعطيات القصصية في عملية خلق صوره ، نجده ينفذ اليها إما عن طريق الإشارة الرامزة لبعض مواقفها ، أو الإقتباس من مشاهدها وأحداثها ، أو عن طريق عرض لمضمون قصصي بكيفية فنية تخدم أهدافه ومراميه . وقد يلجأ أحيانا أخرى التشبه والإقتران بأحد شخوص الحكاية من أجل أن يضفي عليه طابعا عصريا يخدم به طموحه وأحلامه .

وعلى العموم ، فإن توظيف الشاعر لونيس أيت منقلات لهذا الموروث القصصي يتوزع على مستويات فنية بارزة في عملية خلق صوره الشعرية ، ولكننا في هذه الوقفة سنكتفي بالتركيز على إحدى هذه المستويات والتي تتمثل في المادة القصصية المشكلة لمضمون الصورة ومتنها ، هذه المادة التي تنعكس دلالتها التاريخية القديمة على عالم اليوم الذي يشكل مع الماضي صورة المستقبل المنشود، على أننا سنعود الى المستويات الفنية الأخرى ضمن دراستنا لجوانب التجديد في عمليته التصويرية خلال الفصل الأخير من هذا البحث .

* المادة القصصية في متن صوره الشعرية :

كما سبقت الإشارة اليه ، فإن شاعرنا لونيس أيت منقلات قد أكسبته بيئته المبكرة تجارب ثرية وغنية برموزها ودلالاتها ، إذ أمدته ليالي السمر حول الموقد التقليدي "Ikanun" بعوالم قصصية مفعمة بأجواء السحر والغرابة ، مما أثرى ذاكرته بمخزون معرفي وثقافي كان له بمثابة المعين الفني حين إكتمال شخصيته ونضج شاعريته ، إذ عاد اليه ليستقي منه أجمل صوره بنفس قصصي تلتقي فيه سذاجة الطفولة وبراعتها بوعي الذات الشاعرة وحكمتها ، منتهجا طريقة فنية

إبداعية تعد من أحدث طرق الممارسة الشعرية للموروث الثقافي القديم ، وتتمثل في الإعتماد على ما يسميه النقاد بتقنية " النص الغائب أو المحذوف " في تشكيل الصورة الإيحائية أو الإشارية ، إذ ينتقي الشاعر إحدي الرموز القصصية ويشير اليها إشارة عابرة في متن صورته دون أن يعمد الى ذكر التفاصيل والجزئيات المشكلة لخلفية هذا الرمز الموظف ، ويفتح بذلك مجالا دلاليا واسعا أمام المتلقي ، ويدعوه بطريقة غير مباشرة للإعتماد على ثقافته وذكائه من أجل إدراك الجزء المحذوف ، والذي يمثل مفتاحا أساسيا لفهم الصورة واستجلاء ما تشتمل عليه من معان ودلالات .

والشاعر لونيس أيت منقلات في ممارسته لتقنية " النص الغائب " في عملية خلق صوره الإيحائية ، يلجأ في الغالب الى أن يستحضر مشهدا من مشاهد القصص الشعبي القبائلي والمتضمن لشحنات دلالية ثرية ويشير اليه إشارة عابرة في متن صورته ليفجر من ثناياه معان جديدة تخدم مواقفه وتجاربه المعاصرة . وقد يستغل في بعض الأحيان نفس المشهد القصصي لينسج منه صورا ذات دلالات مختلفة ومعان متنوعة ، مثل توظيفه لمشهد من مشاهد حكاية "اعْلِي قَخْفْ إِيسْ ، g ɛil gexf-is "(*) توظيفا فنيا في قصيدتين من قصائده ، الأولى تحت عنوان : "إنتظرت، Urǧiɣ" والثانية تحت عنوان : " أمري لله ، Wekleɣ ṛebbi" .

يقول في القصيدة الأولى :

| | |
|---|---|
| أُرْجِيغْ وِينْ ثُرْجَ تَرْيَلْ | Urǧiɣ win tuṛǧa teryel |
| غَاسْ أُولْ يَتْسَرَجُونْ يُيَسْ | Ɣas ul yeṭṛaǧun yuyes |
| رَاجُّوو يُغَالْ ذَ الْپَاطَلْ | Raǧǧu-w yuɣal d lbaṭel |
| لَمْحِيبَاوْ ثُقِي أَتَسَّنْغَسْ | Lemḥibba-w tug'aṭ-ṭenɣes |

ويقول في القصيدة الثانية :

| | |
|---|---|
| اَتْسَّخِيلَكْ اللَّهْ عَوْنْ إِيِي | Txilek a llah ɛawen-iyi |

(*) هذه الحكاية متداولة بشكل واسع في منطقة القبائل ، وتعرف بتسميات مختلفة ، كأن يطلق عليها في بعض الجهات : " تَمَشَهُوتْسْ نَ أَحْمَدْ بَنْ سَلْطَانْ ، Tamacahut n ḥmed ben selṭan ".

| | |
|---|---|
| Aqli am-win turǧa teryel | أَقْلِي أَمِيـنْ ثُـرْجَ تَـرْيَـلْ |
| Ma ɣliɣ a llah refd-iyi | مَ أَغْلِيـغْ اللَّهْ رَفْـذْ إِيِـي |
| S yisem-ik ay d nessawel | سْ يِسْـمِ إِيكْ أَيَـدْ نَسَّـوَلْ |
| Lwacul zzin-iyi | الْـوَاشُـولْ أَزِيـنْ إِيِـي |
| Nenṭer d lɛib ma nerwel | نَنْطَـرْ ذَ الْعِيـبْ مَ نَرْوَلْ |

ومـن الملاحظ أن هـاتين الفقرتيـن تشتملان علـى صورتيـن شـعريتين يجمـع بينهما رمز قصصي مشترك تلخصه الجملة " وِينْ ثُرْجَ تَرْيَلْ ، Win turǧa teryel " وهو رمز يلخص بدوره مشهدا كاملا من مشاهد الحكاية المذكورة ، ويشكل محور الدلالات والمعاني التي تقوم عليها كل صورة علـى حدة ، والمتلقي أو القارئ لا يمكنـه بلـوغ كنـه هـذه الـدلالات والمعـاني المسـتترة إلا إذا اسـتحضر التفـاصيل والجزئيات المكونة للمشهد المرموز اليه والمشكل للنص المحذوف .

فما مفاد هذا النص الأصلي المحذوف الذي أستقى منه لونيس رمزه الموظـف في النسيج الفني للصورتين ؟ .

المشـهد ينقل مطـاردة شرسـة قـامت بهـا الغولـة "تَرْيَلْ ، Teryel" ضـد بطـل الحكاية "اعْلِي ڤَخْفْ إِيسْ ، ɛli g-gexf-is" هـذا الـذي اسـتطاع أن يفلـت مـن قبضتها بأعجوبة ، ليهيم بنفسه في أعماق الصحـراء طالبـا الغيث والنجـاة ، ولكـن الغولـة "تريل" لم تستسلم لخيبتها بل أصرت علـى ملاحقتـه والنيل بـه ، وأثنـاء المطـاردة أدرك البطل إصرار ملاحقته وعزمها على بلوغ مقصدها ، فاهتدى الى وسيلة قد تنجيـه مـن شـرها وخطرهـا ، فـامتطى نخلـة طويلـة " تكـاد أن تلامـس السـحاب ، Ixf-is qrib ad yelḥeq s agu" فلما بلغت جذع تلك النخلة إنذهلت من طولها فعجزت عن إمتطائها ، فراحت تقذفه بشتى الشتائم وتتوعده بكل ما تملك من وعود مخيفـة، وأجزمت أنها ستظل جاثمة عند جذع تلك النخلة تنتظـر نزولـه ، وتـترقب سـقوطه بفعل الرياح والأمطار والثلوج ، وأنها ستلتهمه لا محالة :

---

| | |
|---|---|
| مُورْ كِيدْ يَغْضِيلْ وَاضُـو | Mur k-id yeɣḍil wadu |
| أَدْتَاسْ لَهْوَ أَرْ كِيدْ أَغْضَـلْ | Ad t-as le!wa ar k-id ɣḍel |
| مُورْ كِيدْ إِقِيـــرْ وَاقْـرِيسْ | Mur k-id igir wegris |
| أَنْفَـلْ أَرْ كِيدْ يَصَنْصَـلْ | Adfel ar k-id yeṣensel |

ولكن بطل الحكاية أستطاع بذكائه وفطنته أن يفلت من رقابة الغولة "تريل" ويغادر النخلة بنجاح من دون أن تعلم بفراره ، وظلت هي جاثمة عند جذع النخلة تنتظر نزول فريستها وتترقب سقوطها ، ولكن الإنتظار طال والترقب استمر حتى أتت عليها الثلوج وامطار ... .

ولما نعود الآن الى مضمون الصورتين نجد أن لونيس يرتكز فيهما بصفة أساسية على الأبعاد والدلالات التي إشتمل عليها مشهد الحكاية ووظفها توظيفا فنيا ثريا ومتنوعا ، إذ عالج بمضمون كل صورة تجربة حياتية من تجارب عصره ومجتمعه .

ففي الصورة الأولى"urɣix" : قدمت له الدلالات الرمزية المشهدية عونا فنيا ليعبر عن تجربة حياتية قاسية عاشتها امرأة غاب عنها زوجها بفعل الإغتراب(1) ، فظلت تنتظر عودته بشوق كبير ، وتترقب مجيئه من وقت لآخر ، ولكن الإنتظار طال والترقب استمر ، لينتهي بها هذا الموقف الى الإستسلام لليأس والحزن الدفين، وفي هذا استنساخ فني واضح لموقف الغولة "تريل" الذي تضمنه المشهد المذكور ، حيث ظلت جاثمة عند جذع النخلة تنتظر نزول "البطل" حتى أتت عليها الثلوج والأمطار .

وهكذا فإن وجه الشبه بين ما تقدمه الصورة من دلالات جديدة وما تضمنه المشهد القصصي من دلالات أصيلة قائم أساسا على عنصر : " الإنتظار والترقب المفضي الى خيبة الأمل ".

أما الصورة الثانية "Weklex rebbi" : فإن لونيس يستقي من نفس المشهد القصصي

---

(1) نظرا لمضمون هذه القصيدة الذي يعكس إحدى هموم المرأة القبائلية ، فقد أعادت المطربة " زهرة ن سومر " تسجيلها وأدائها .

دلالات أخرى ليعبر بها عن تجربة حياتية مغايرة ، إذ ينقل نموذجا لوضعية معيشية مزرية عاشها رب أسرة عان ويلات الفقر المدقع والإملاق الشديد الى درجة العجز عن تلبية أبسط متطلبات أفراد عائلته ، لتصبح بذلك المسؤولية الأسرية شبحا مخيفا يلاحقه في صحوته وغفوته ، وما أمامه من بر النجاة إلا أن يتوجه الى الله بالتضرع والدعاء طالبا عونه ورحمته .

وفي هذا استنساخ فني لموقف البطل في مشهد الحكاية الذي كان يعاني هو أيضا من ملاحقة شرسة من طرف الغولة "تريل" ، وما كان أمامه من بر النجاة الى إلا تلك النخلة الصحراوية الطويلة .

وبهذا يكون وجه الشبه بين مضمون الصورة ومشهد الحكاية وثيقا ويتلخص في عنصر الملاحقة المخيفة والمقلقة القائمة على رغبة بيولوجية أساسها الإلتهام . وهكذا ما لهذا النص القصصي المجذوف من فعالية إيضاحية مساعدة على فك الرموز الموظفة في النسيج الفني للصورة ، وإضاءة ما تشتمل عليه من غوامض الدلالة . فالشاعر لونيس كما لاحظنا إرتكز في عملية خلق الصورتين السابقتين على ما قدمه المشهد القصصي من دلالات ومعان أصلية وأسقط عليها من تجاربه الحياتية ومن ظروف عصره ومجتمعه ما أكسبها أبعادا جديدة توحي بمعان ثرية ظليلة لا تدرك إلا باستحضار هذا النص المحذوف .

ولو نقارن بين هذه الطريقة التي إعتمدها لونيس في تعامله الفني مع معطيات التراث القصصي ، بتلك التي تظهرها بعض النصوص القديمة خاصة منها المجهولة القائل ، إذ يعتمد الشعراء القدامى غالبا على ما تسميه الدراسات الحديثة بـ " الطريقة الإجترارية أو التضمينية "(1)، بمعنى أن الشاعر يؤلف النص القصصي أو المشهدي تأليفا شعريا بشكل نمطي لا جدة فيه ، بحيث تسرد التفاصيل والجزئيات بأسلوب مباشر في متن القصيدة ومضمونها ، مما يسقط جمالية الرمز والإيحاء من النسيج الفني للصورة المنتجة . فالمتلقي تبلغه المعاني

---

(1) ابراهيم رماني ، المرجع السابق ، ص ، 347 ،

والدلالات جاهزة ، فلا يجد حاجة لأن يعود الى مخزونه الثقافي والمعرفي لإدراكها .

فمثلا نجد أن هذه الحكاية "ٱعْلِي قَخْفْ إِيسْ" التي وظف منها الشاعر أحد مشاهدها، قد ألفها الشعراء القدماء تأليفا شعريا وظلت تلك الأشعار تروى في الأوساط الشعبية وتتناقلها الشفاه من جيل الى جيل ، ومن الملاحظ أن متنها يظهر بجلاء تلك الطريقة الإجترارية ، حيث إلتزم فيها مبدعها تفاصيل الحكاية وجزئياتها .

ومقارنة بين الطريقتين نقدم هذه المقطوعة الشعرية المقتبسة من تلك الأشعار القديمة المتداولة ، والتي تناولت بالتأليف الحكاية المذكورة ، وليكن نفس المشهد الموظف في الصورتين السابقتين(1):

| | |
|---|---|
| I teḍra yid'a yemma | إِ ثَضْرَ يِيذِي أَيَمّ |
| Am-min i t-tubeɛ teryel | أَمِيْنْ إِثْثُبَعْ تَرْيَلْ |
| T-tebɛi-t almi d ssaḥra | ثْثَبْعِيثْ أَلْمِي ذَ أَسَّحْرَا |
| Yuli ɣef tezdayt teḍwel | يُولِي غَفْ ثَزْذَايْثْ ثَضْوَلْ |
| Tenna-y-as rrs-ed ay amcum | ثَنَّيَاسْ أَرْسَدْ أَيّ أَمْشُومْ |
| sekra bwin tubɛeɣ yewḥel | سَكْرَا بِينْ ثُبْعَغْ يَوْحَلْ |
| Mur k-id igir uqebli | مُورْ كِيدْ إِيرْ أُقَبْلِي |
| Agris a k-id i saɣḍel | أَقْرِيسْ أَكِيدْ إِصَغْضَلْ |
| Taksumt-ik ar d aṭ-ććeɣ | ثَكْسُومْثْ إِيكْ أَرْ ذَ أَتَّتْشَّغْ |
| Iɣsan-ik a ten- ẓeḍheɣ | إِغْسَانْ إِيكْ أَثَنْ زَضْحَغْ |
| Taṛwiḥt ɣer bab-is tewṣel | ثَرْوِيحْثْ غَرْ بَابْ إِيسْ ثَوْصَلْ |

قراءتنا للفقرة تظهر بجلاء إعتماد الشعراء القدامى على الجزئيات المشهدية والتزام نص الحكاية الى حد كبير ، بينما لونيس في توظيفه للمشهد نفسه لخصه في جملة واحدة "win turɣa teryel" وأسقط باقي التفاصيل المشهدية معتمدا في ذلك

---

(1) عن الراوية ، العلجة أو موسى ، المشار اليها سابقا .

على ثقافة المتلقي ومخزونه المعرفي ، حاثا على إعمال ذهنه لإكتشاف المعاني والدلالات المستترة .

وإذا كانت هذه الحكاية ـ فيما رأينا ـ قد وظفت توظيفا شعريا في إنتاجات الشعراء القدامى والمعاصرين ، فهناك حكاية أخرى لقيت نفس الإقبال وحظيت بحضور واسع في مساحات القصيدة القبائلية ، ومن أشهر هذه الحكايات حكاية "عِيشَ وْلَتّمَا ، ɛica wletma" التي أولى لها الشعراء إهتماما خاصا نظرا لطابعها الدرامي والمأساوي ، ولما ينقله مضمونها من أبعاد إجتماعية ذات تأثير قوي على عواطف الأفراد ومشاعرهم الإنسانية .

وقد ألفت هذه الحكاية تأليفا شعريا في قصيدة طويلة مجهولة القائل إستوعبت مجمل أحداثها ووقائعها ، وتجسدت في مقاطعها المتتالية تلك الطريقة الإجترارية في التزام النص القصصي المروي في الأوساط الشعبية ، ولابأس أن نقدم منها هذا المقتطف :

يقول مبدعها(1):

يَمَّ تَزْلَايِي ، بَابَا يُزَايِي ، إِوِزِيوَنْ أَنشَّانْ إِيِي

Yemma tezla-yi , baba yuza-yi , iwiziwen ǩǩan-iyi

عِيشَ أَوْلَتمَا أَتسْخِيلَمْ لجْمَعْ إِغْسَانْ إِيوْ

ɛica wletma txilem jmeɛ iɣsan-iw

.....

| | |
|---|---|
| أَتسْخِيلَمْ حَذَرْ أَتسّتسُوضْ | Txilem ḥader aṭ-ṭuḍ |
| إِغْسَانْ إِيوْ أَسْبُورْ أَسَنْ | Iɣsan-iw sbur-asen |
| ثَيَطّنْ ذِي أَدّوحْ ثَشْنُوضْ | tegeṭṭen di dduḥ tecnuḍ |
| سَ الّغسَامْ أَذْ أَتّونَسَنْ | S Iɣa-m ad ttwenssen |
| ثَقْضَسَنْ أَمْضِيقْ قَرْ لَحْيُوضْ | Tegeḍ-asen amḍiq ger leḥyuḍ |

(1) القصيدة مجهولة القائل ومتداولة في الأوساط الشعبية بشكل واسع ، مجهولة عن الرواية المذكورة سابقا .

| | |
|---|---|
| Mi ten-tejmed bedd ar ɣursen | مِ ثَنْتَجْمَضْ بَدّ أَرْ غُورْسَنْ |
| ..... | ..... |
| A ṛṛuḥ-iw ad yeṭṭruḥu | أَرُوحْ إِيوْ أَدْ يَتْسْرُوحُو |
| A k m-id yefqed ma tuḍned | أَكّ مِيدْ يَفْقَدْ مَ ثُضْنَضْ |
| Am yetbir ad yeṭṭrusu | أَمْ يَتْبِيرْ أَدْ يَتْسْرُوسُو |
| M-id yeqqim yidem a ṭ-feṛḥed | مِيدْ يَقِيمْ يِيذَمْ اتَسْفَرْحَضْ |
| Fehm-as m'ar'ad yeṭmesli | فَهْمَ آسْ مَرَدّ يَتْسْمَسْلِي |
| Lexbar a m-t-id yessiwed | لَخْبَارْ أَمْ ثِيدْ يَصّيوَضْ |

ومفاد هذه الحكاية أن " أمـا " خوفا من بطش زوجها قامت بذبح إبنها لتقدمه طعاما للضيوف بعد أن إستنفذت بنهمها ذلك القسط من اللحم المعد لهذه الوليمة ... وأمام هذه الفعلة إغتصت إبنتها الصغرى لذلك وحزنت على فقدان أخيها حزنا دفينا ، فجمعت عظامه المرمية على شكل حزمة وقامت بدفنها على مقربة من البيت وظلت تذرف عليه الدموع من غير إنقطاع ... وبعد مدة إنبعث روحه متقمصة هيئة الحمام ، ليأتي بعد ذلك الى دار العائلة كل مساء ويحط على إحدى الجدران ويبدأ في التغريد بلحن شجي متحدثا الى أخته بكامل تفاصيل قصته وهي تنصت اليه بتأثر كبير ذارفة دموعا غزيرة حارة . ويكرر حضوره وتغريده كل مساء الى أن تسمعه ذات مرة يروي لأخته قصته ، فتتأثر لذلك تأثرا بالغا حتى تنشق الأرض من تحت قدميها وتبتلعها حية ، لتلتحق بابنها المذبوح في عالم الأموات.

ومن المؤكد أن لونيس أيت منقلات قد استعان بالأجواء العامة لهذه الحكاية خاصة في قصيدته " لهلاك ، Lehlak " ، إذ أن هذه القصيدة تقوم في جوهر دلالاتها على ما يقدمه صلب الحكاية من عناصر أساسية أهمها :

- مقتل البطل " الطفل " على يد من أحب و المتمثل في شخص الأم .

---

- عملية الدفن وما تلاها من شجون وأحزان .

- إنبعاث الروح على شكل حمام تحمل الى القاتل خطاب اللوم والعتاب .

- إنتقام البطل لنفسه بطريقة غير مباشرة .

فالشاعر في قصيدته استلهم هذه الأجواء بكل مأساتها وأحزانها ، ليعبر من خلالها عن تجربة حب فاشلة ، فيتصور نفسه مقتولا بسموم الحب العارم الذي يكنه للحبيبة :

| | |
|---|---|
| سِي دُّونِيثْ ثَكَّسْضْ إِيِي | Si ddunit tekkesḍ-iyi |
| أَرُجْيِغْ آمْ رَبِّي | Urǧiɣ-am ṛebbi |
| ذَ الْمُوثْ آذْدِرَّنْ أَتَّسَارْ | D lmut aa di d-irren ṭṭaṛ |

ثم يدفن وتنبعث روحه في صورة كائنات طائرة تزور تلك الحبيبة كل مساء لتحدثها حديث لوم وعتاب عما إقترفه من ذنب إتجاهه :

| | |
|---|---|
| أَرُّوحْ إِيوْ أَنْيَاسْ ذَ أَحْمَامْ | Ṛṛuḥ-iw a n-yas d aḥmam |
| ..... | ..... |
| أَنْيُوغَالْ ذَ أَفْرُوخْ أَقِيضْ | A n-yuɣal d afṛux n yiḍ |
| ..... | ..... |
| أَمْنْ إِهْضَرْ أَفْوِينْ ثَجِّيضْ | Am n ihḍeṛ f win teǧǧiḍ |
| أَلَرْمِي تَّنْغِيضْ | Alarmi t-tenɣiḍ |
| سَدَّاوْ أَثْمَذْلِينْ يَحْرَقْ | Seddaw tmedlin yeḥṛeq |

وبفعل التأثر تصاب بنفس المرض القاتل " الحب " فتموت وتدفن بجواره ليجمعهما الحب من جديد في دار الآخرة :

| | |
|---|---|
| وِيذْ يَسَّرَمَنْ أَكْمَسْعَانْ | Wid yessaramen a kem-sɛan |
| إِغُورِثَنْ أَزْمَانْ | Iɣur-iten zzman |
| يَرِيكْمْ إِيدْ غَرْ غُورِي | Yerra-yi-kem-id ɣer ɣuri |

---

ونلاحظ من خلال هذا الإستلهام للأجواء العامة لحكاية " عِيشَ أُوَلْتَمَا " كيف استطاع الشاعر أن يوحد بين الماضي والحضر ، والقديم والجديد ، في موازنة شعرية موفقة ، إذ تمكن من صياغتها وتكييفها بطريقة فنية ناجحة ليعبر من خلالها عن تجربة حياتية معاصرة . بل أن الشاعر لم يكتف في صنعه لجمال القصيدة بهذه الأجواء العامة للحكاية ، بل راح ينسج من مشاهدها صورا مفعمة بالرمز والإيحاء ، مثل قوله :

| | |
|---|---|
| أَرُوحْ إِيوْ أَنْيَاسْ ذَ أَحْمَامْ | Rṛuḥ-iw an-yas d aḥmam |
| أَنْيَوضْ سَ أَخَّامْ | A n-yawed s axxam |
| أَذْ أَمْنِيدْ غَفْ أَصُّورْ | Ad am-n-ibed ɣef ṣṣuṛ |
| سَ أَصُّوتْ إِيسّ أَمْ يَفْكْ أَسْلَامْ | S ṣṣut-is a m-yefk ssiam |
| قَبْلْ أَدْ يَغْلِي أَطْلَامْ | Qbel a d-yeɣli ṭṭlam |
| أَنْرُوحْ لَوْهِي نَ أَطْهُورْ | A n-ruḥ lewhi n ṭṭhuṛ |
| مُقْلِيتْ أَمْلِيحْ مَ أَيْعَرْقَامْ | Muql-it mliḥ ma iɛeṛq-am |
| يَتَّسْوِي أَشَّامَ أَمْ | Yeṭṭawi ccama-m |
| ذَ أَشَّامَ سَ أَجَّانْ لَغْرُورْ | D ccama s-ǧǧan leɣṛuṛ |

قراءتنا لمضمون هذه الصورة تجعلنا نتخيل مشهدا من مشاهد الحكاية السابقة ، والذي يعكس انبعاث روح البطل " الطفل " في هيئة حمام يأتي كل مساء الى بيت عائلته ويحط على إحدى الجدران ثم يبدأ في التغريد مخاطبا أخته بما حدث له من مأساة .

ولكن الشاعر لم ينقل تفاصيل هذا المشهد بأسلوب مباشر على نهج الطريقة الإجترارية المشار اليها ، وإنما أسقط على دلالاته الأصلية موقفا ذاتيا وتجربة وجدانية تمت معايشتها بطريقة خيالية تفصح في عمقها عن مأساة حقيقية خلفتها صدمة الفشل في علاقة حب علق عليها أمالا كبيرة .

---

وعلى ضوء هذه النماذج المقدمة يمكننا القول أن لونيس أيت منقلات قد استعان بشكل واسع بما ورثه عن بيئته المبكرة من حكايات شعبية " Timucuha " ، ووظفها بإتقان في عملية خلق صوره معتمدا على طرق وتقنيات ترتكز في أساسها على ذوق رفيع وتجربة فنية أصيلة ، كممارسته لتقنية التعبير بـ " النص الغائب "، أو إفادته من الأجواء العامة للحكاية ، أو إسقاطه لتجارب حياتية معاصرة على مواقف وأحداث قصصية مماثلة .

ولكن إذا كان لونيس قد استفاد من الحكاية الشعبية بهذا القدر من الأهمية في متن صوره الشعرية ، فماذا عن باقي أشكال القصص المتداول في منطقة القبائل ؟ .

إن الدارس للإنتاج الشعري في تجربة لونيس أيت منقلات يمكنه أن يدرك بشيئ من التمعن أنه ألم تقريبا بكامل الأشكال القصصية المتداولة في بيئته ، واستلهم من متنها القدر الوافر من العناصر الفنية ، ساعدته على تأصيل تجربته الإبداعية وأمدته برصيد لا ينضب من الرموز والإيحاءات . بل نجده في بعض الأحيان يتجاوز هذا الإرث القصصي المحلي ليغرف من الموروثات القصصية ذات الطابع العالمي . إلا أن ممارسته الشعرية والفنية لهذا التراث بكل شموليته وتنوعه تتفاوت قدرا واهمية من نوع قصصي لآخر .

ولعل من أهم الأشكال القصصية ـ الى جانب الحكاية ـ التي أثبت حضورا قويا في إبداعاته وشكلت حقلا دلاليا خصبا لمختلف صوره الشعرية ما سميناه فيما سبق بالخرافة أو القصص على لسان الحيوان(*)، إذ حظي هذا النمط القصصي باهتمام خاص من طرف الشاعر ، حيث إتخذ من مكوناته معينا فنيا لرسم لوحاته ونسج صوره خاصة منها التي تعكس بظلالها الصراعات المعاصرة القائمة على تصادم إيديولوجي أوسياسي .

ونشير الى أن توظف الشاعر لمشاهد ومواقف من متن على لسان الحيوان في النسيج الفني لصوره الشعرية أكسبها نوعا من الغموض والتعتيم في الدلالة ،

(*) وتجدر الإشارة هنا الى أن أكثر الشعراء توظيفا لهذا النمط القصصي في إبداعاتهم ، شاعر العربية " سليمان عازم " حتى أصبحت سيرة خاصة لصيقة بتجربته الشعرية .

إذ ما قورنت بغيرها من الصور المنتجة بتوظيف مشاهد الحكاية وعناصرها ، ولعل السر في ذلك يعود - في اعتقادنا - الى محدودية مجال إنتشار هذا النمط القصصي في منطقة القبائل وعدم رواج روايته في الأوساط الشعبية مقارنة بما تحظى به الحكاية مثلا ، مما يصعب على المتلقي مهمة استحضار الجزئيات المشهدية الموحى اليها ، أو تفاصيل النص الغائب المكون لخلفية الرمز الموظف ، ذلك ما يولد متاهات دلالية تعيق الفهم الصحيح لما تجسده الصورة من أبعاد ومعان مستترة . ولنأخذ مثلا نموذجا لذلك من قصيدته "أَشْعَلْتَاغْ ثَفَاثْ ، Ccɛelt-aɣ tafat " يقول فيه:

| | |
|---|---|
| أَذْ آغْـدْ أَتَسَّـفَنْ | Ad aɣ-d-ǯǯafen |
| أَذْ نَكْنِـي إِذَ سَّـبَ | D nekni i d sseba |
| ذِي الْمُـوخْ أَبُوشَّنْ | Di lmux n wuccen |
| إِ قْ أَتِسِّـلِي أَدْوَا | Ig ǯǯili ddwa |
| إِ قْ أَتِسِّـلِي أَدْوَا | Ig ǯǯili ddwa |
| إِ لَهْـلَاكْ أَنْـسَـنْ | I lehlak nsen |
| سِي زِيـكْ إِ نَـزْقَ | Si zik i nezga |
| ذَ أَسَلْبَانْ غُـوزْسَنْ | D aselban ɣuṛsen |

وإذا تأملنا هذا المقطع الشعري نجد أن الشاعر عبر فيه عن مقصده وغايته بصورة شعرية إيحائية ذات خلفية قصصية خرافية ، وأن بلوغ معانيها المستترة والكشف عن أبعادها وظلالها يتوقف - بصفة أساسية - على ما تقدمه تلك الخرافة الموظفة من أحداث ومصراعات ومشاهد ، وقد ضمن الشاعر متن صورته بمفتاح فني مساعد على استحضار تلك الخلفية القصصية ، وهو ما لخصه بالبيت الشعري التالي :

| | |
|---|---|
| ذِي الْمُوخْ أَبُوشَنْ | Di lmux n wuccen |
| إِ قْ أَتِسِّـلِي أَدْوَا = إِ لَهْلَاكْ أَنْسَنْ | Ig ǯǯili ddwa = i lehlak nsen |

---

وراء هذا المفتاح الفني يقع النص القصصي المحذوف والذي يعود في مرجعيته الى قصة خرافية متداولة في الأوساط الشعبية القبائلية وهي قصة : "أُوشَنْ ذِي إنِيسِي ، Taqsiṭ n wuccen d'inisi" .

ومفاد هذه الخرافة أنه لما أصيب ملك الحيوانات " الأسد ، Izem " بمرض مزمن ، أسرعت المخلوقات الغابية لزيارته بغية الإطلاع على أحوال صحته ، وتقديم ما أمكن من أدوية قد يكون فيها شفاؤه ، ولما جاء دور الذئب Uccen لزيارة الملك المريض ، إقترح كغيره من الزوار دواءا ولكنه لايخلو من دهاء وحيلة ، إذ رأى أن الشفاء العاجل لجلالته لا يمكن أن يكون إلا إذا شرب من دم القنفوذ ، منافسه العنيد ، فاستحسن المجلس من المقربين الى الملك والساهرين على صحته رأيه على نية الإيقاع به ... ففي طريقهم لاستقدام الضحية المشروطة تمت المشاورة بينهم وأجمع رأي الجميع على أن القنفوذ ، Inisi المطلوب يعد من سلالة مسالمة بعيد عن كل شغب ومناورة ، وأن الخصم الظاهر والمزعج هو الذئب نفسه ، الذي يتفوق على الجميع بفطنته وذكائه ، وينتشر في كل مكان مستحوذا على الغنائم والخيرات ، فلابد إذن من وسيلة تمكنهم من التخلص منه ، فاهتدى الجمع الى مكيدة تخلصهم من فطنته وذكائه الى الأبد ، إذ لما عثروا على القنفود أخبروه عن مقصدهم وبالوسيلة التي يمكن أن ينجي بها من الخطر المحدق به ، فلما امتثل أمام ملك الحيوان قال : أنا موافق على أن أقدم لك بعض دمي ، ولكن لكي يكون فعالا وشافيا لابد أن يمزج بمخ الذئب "Lmux bbwuccen" .

وهكذا يقع الذئب ضحية ذكائه وفطنته ويبلغ المجتمع الحيواني بذلك مقصده وغايته.

أما لما نعود للصورة السابقة ، نرى من الضروري ربطها بالسياق العام للقصيدة لتكتمل دلالاتها ومعانيها ، فالشاعر تناول بمضمون قصيدته ـ عموما ـ أوضاع البلاد بعد أحداث أكتوبر 1988 ، وما تلاها من تحول مزعوم في

---

مستويات عدة خاصة التفتح على المكونات الأساسية للمجتمع الجزائري وذلك تحت جنح الديمقراطية التي سمحت بميلاد التعددية الحزبية ، وحرية التعبير ، وحقوق الإنسان ... . ولكن الشاعر رغم حلمه الجامح نحو تغيير حقيقي لأوضاع البلاد ، وأمله في بلوغ حدود المستقبل الموعود ، فإنه يظل على طول خط القصيدة مترددا تراوده عدة مخاوف مصدرها الأساسي " السياسة الأحادية الماضية " بكل ثقل موروث مأساتها وسلبياتها والتي استطاعت أن تتوغل بجذورها في الأوساط ، وأن تعشش بمراميها في الأذهان ، مما جعل الشاعر لم ولن يصدق بأنها انتهت الى الأبد ، بل أقر بإيمان صادق أنها ستبعث ضمن هذه المرحلة الجديدة في أشكال أخرى أكثر فتكا وضراوة .

لذا فإننا نجده في هذه الصورة الشعرية يتزجه بتنبيه وتحذير الى أبناء أمته الذين صدقوا بطيبة نيتهم ما يقدمه الحاضر من فرحة آنية مؤقتة ، فيدعوهم لمزيد من الحذر من سياسة الحكم إتجاههم ، لأن هذا الحكم وحاشيته لايختلف كثيرا - في نظره - عن ذلك المجتمع الغابي الذي يعكسه مضمون الخرافة السابقة ، فهو يخشى من الوعي والفطنة والذكاء ، ويسعى بكل ما يملك من وسائل الى خنق الأصوات الهاتفة بحقوقها الأساسية والمطالبة باسترجاعها وتحقيقها ، وهو حال العنصر الأمازيغي أو القبائلي بالخصوص الذي ظل ولزمن طويل محط أنظار السلطات المتعاقبة ، نظرا لما يملك من وعي حقيقي بمطالبه الشرعية التي تزعج الخط السياسي الأحادي المنتهج ، فهذه السلطات الحاكمة رغم ما تبديه من تلون في المواقف فإنها تظل في حقيقة الأمر تحتفظ باسلوبها القمعي تجاه هذا العنصر الحيوي في البلاد ، ولن تتوانى في أن توجه له ضربات الى شريانه النابض بالحياة ، والمتمثل في ثقافته ولغته وكيانه التاريخي والحضاري ، لتحقق بذلك ما تسميه بالإستقرار والوحدة في خطاباتها المتكررة .

وبهذا نلاحظ أن ثمة علاقة فنية وثيقة بين ما يرمي الشاعر الى الإفصاح عنه

---

بمتن صورته وما يقدمه النص القصصي المحذوف ، رغم ما قد نشعر به من غموض يحجب عمق الدلالات والمعاني المراد إبلاغها .

ولكن الشاعر قدم للمتلقي في نسيج صورتي الشعرية مفتاحا فنيا يعد بمثابة الجسر الفني الجامع بين الدلالة الأصلية المقدمة في السياق الخرافة والمعاني المولدة في النسيج العام للصورة والتي تعكس كما رأينا صراعات العصر في المجال السياسي والإيديولوجي والثقافي .

ولعل القارئ الكريم بعد هذه المقاربة التشبيهية بين متن الصورة الشعرية والخلفية القصصية الخرافية ، يمكنه أن يتوصل بتذوقه الخاص الى تفجير معاني إضافية عديدة ذات بعد جمالي تعكس طريقة الشاعر الناجحة في توليد الدلالات والأبعاد بعملية التوظيف لمثل هذا القصص الشعبي القديم .

ومن هذا العرض التحليلي الموجز لبعض النماذج من إنتاجات لونيس الشعرية التي استلهم فيها موادا من القصص الشعبي المتداول في منطقة القبائل خاصة منه الحكاية والخرافة ، تبين لنا أن الشاعر يجيد توظيف معطيات هذا القصص في متن صوره الشعرية بطرق فنية محكمة تؤدي الى خلق ظلال وأبعاد موحية ، بحيث يخلع عليها من تجاربه الذاتية ومن ظروف عصره ومجتمعه ألوانا خاصة ودلالات مبتكرة فيكسبها بذلك أبعادا جديدة الى جانب أبعاد الدلالة الأصلية لها ، الشيء الذي يجعلها ثرية بظلالها موحية برموزها ، تدفع المتلقي للإستعانة بمخزونه الثقافي والمعرفي لبلوغ كنهها المستتر .

III - : الأقوال المأثورة :

إذا كان القصص الشعبي - فيما رأينا - قد شكل إحدى الركائز الأساسية في متن الصورة الشعرية عند لونيس ، فإن الأقوال المأثورة خاصة منها الأمثال والحكم تشكل بدورها مصدرا ألهاميا خصبا ، إذ إتخذها كمنبع فني فياض ، يغترف منه مادته التصويرية التي يستخدمها باستمرار في عملية خلق مختلف

TAMAZGHIT TASDAWIT N TIZI OUZOU

صوره الشعرية ، خاصة منها الصورة الإيحائية ، هذه التي تتجاوب بطبيعتها الفنية مع ما يجسده القول المأثور عموما من مميزات أسلوبية كالإيجاز والتلميح والمشابهة ... كما سيتم توضيحه فيما بعد .

ولكن قبل ذلك ، نرى من الضروري أن نقف بتمهيد موجز عند هذا الجنس الأدبي المميز ، لنبرز على ضوئه ماللأمثال والحكم القبائلية من خصائص فنية ، وما لها من دور وأهمية في الأوساط الشعبية المنتجة لها ، وكيف ارتقى بها الشعراء الى مستوى التوظيف الفني في مختلف إنتاجاتهم وإبداعاتهم ، لنؤسس بذلك عونا معرفيا قد يساعدنا في تحليل الصورة الشعرية عند شاعرنا لونيس ، والتي يقوم نسيجها الفني على هذا النمط التراثي .

+ إن المجتمع القبائلي أو الأمازيغي عموما يعد من المجتمعات البشرية التي ضربت بهذا الفن بسهم وافر ، إذ نجد أن أدبها الشفوي الضارب في القدم يشتمل على آلاف من الأمثال والحكم ، والتي ظلت تتناقلها الألسن من جيل الى جيل ، ولازالت الذاكرة الجماعية تحتفظ بكم هائل منها ، حتى أن هناك من بين أفراد هذا المجتمع من " يستطيع سرد ما يبلغ مائتي مثلا من هذه الأمثال دون وقوع في التكرار "(1) .

ولعل السر في هذا الإهتمام المتزايد بالأمثال والحكم من قبل أبناء هذه المجتمعات الشفوية ، يكمن أساسا فيما تؤديه من أدوار ووظائف في كافة مجالات الحياة ، فهي حسب القول السائر تمثل " صوت الشعب " في نبراته العميقة والأصيلة ، إذ تصور بأشكالها الموحية العادات والتقاليد التي تميز شخصية قائليها ، وتعكس بدلالاتها الثرية المستوى الفكري والثقافي للأمة المنتجة لها .

وعن هذه الأدوار والوظائف التي تؤديها الأمثال والحكم في الأوساط الشعبية القبائلية يقول " يوسف نسيب " فيما معناه : " إن توظيف المثل في الحديث اليومي في منطقة القبائل يلعب دورا هاما في تلخيص الأقوال وتوضيح الحقائق ...

---

(1) Nacib , (Y.) , Proverbes et dictons kabyles , ed , Andalouses , Alger , p 22

فاللجوء اليه ليس بهدف تنميق الكلام بقدر ما هو توظيف هادف ورامز ... إذ بمثل هذا القول المأثور يمكن وضع حد لنقاش بزنطي ، أو إنهاء صراع كلامي ساخن باستدراج المتخاصمين بحكمة المثل الى التعقل والرزانة ، كما قد يستغل في تصحيح الأخطاء والإنزلاقات ... والمثل القبائلي يتجسد به الحضور في أوساط إجتماعية عريضة ، وذلك إنطلاقا من مؤسستها التنظيمية "ثَجْمَاعِتْ،Tajmact" مرورا بالتجمعات الشعبية في الأسواق ، وصولا الى المحيط الأسري في الحديث القائم بين الأقارب والمعارف "(1).

وتخضع عملية إستحضار المثل في مثل هذه الأوساط لفطنة المتحدث وقدرته على تركيز الفكرة بالجمع بين المناسبة وأصل المثل ، لأن " المناسبات التي ترتبط بالأمثال الشائعة هي في الغالب عبارة عن مواقف حياتية كثيرا ما يكون المثل وليد استخلاص العبرة منها ، إذ لا يكون سرده ملائما إلا عند تكرار نفس المواقف أو ما شابهها ، حيث يغني أحيانا عن كل تعليق أو إطناب لما يتميز به على مستوى التعبير من بلاغة ودقة ساهمت في بلورتها سنون أو قرون من التداول أو التكرار والتناقل جيلا بعد جيل "(2).

ثم إن المثل القبائلي أو الأمازيغي عموما يشترك مع غيره من الأمثال في الآداب العالمية في الكثير من الخصائص والفنيات سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون ، ذلك ما أكده "الحسين المجاهد" في دراسته الواردة في مجلة آفاق المغربية حيث قال : " لا يختلف المثل الأمازيغي عن المثل في الثقافات الأخرى ، محلية كانت أم عالمية ، سواء من حيث شكله وبنيته ، أو من حيث مداولاته وأبعاده ووظائفه . فهو بمثابة صيغة مختزلة للحكاية أو ملاصقة لجوهر القصد فيها، إذ أن وراء عبارته الموجزة تكمن تجربة معيشة أو قصة ذات مضمون ومغزى وشخوص وحبكة وأحداث وعبر تتبادر الى ذهن المتلقي وتحيله الى مرجعية ثقافية تتجذر مكوناتها في الذاكرة الجماعية التي ينتمي اليها المثل "(3).

---

(1) Nacib , (Y) , op , cit , p 22

(2) ، (3) الحسين المجاهد ، المرجع السابق ، ص ، 125 .

ويؤكد "يوسف نسيب" بدوره هذا الزعم في موضعين من متن دراسته للأمثال القبائلية . ففي الموضع الأول يتساءل بطريقة إثباتية عن الرسالة الأخلاقية والتربوية للمثل القبائلي التي تجعله شبيها بغيره من الأمثال العالمية الأخرى حين قال : " ألا يوفر المثل القبائلي تلقينا تربويا كالذي توفره امثال والحكم الهندية ؟(1).

أما في الموضع الثاني يلخص المميزات العامة الجامعة بين المثل القبائلي وغيره من الأمثال للأمم الأخرى في كونه " قول موجز موزون ومقفى ، أو نثر مرسل نتاج تجربة حياتية ، وحامل لحكمة ورزانة شعبية(2).

والملاحظ أن القليل من الدراسات المنجزة - الى حد الآن - في ميدان الأدب الأمازيغي حين تناولها للأمثال والحكم المنتجة في هذه البيئة الشفوية ، لا تكاد تميز بين النوعين إلا في القليل النادر ، إذ عادة ما يجمع الباحث بين المثل والحكمة في زوايا عدة من متن دراسته ، كجمعه للمادة وتصنيفها ، أو في دراسته التحليلية أو النقدية ، إذ يعتبرها كلون واحد من ألوان الأدب الشعبي ، دون الإكتراث بالخصوصيات الفنية التي قد تميز أحدهما عن الآخر .

ولعل السر في هذا الجمع بين النوعين بمثل هذا القدر من التلازم والتواكب ، يكمن أساسا في ذلك التشابه الفني الوثيق القائم بينهما ، إذ يعتبر كل منهما قولا مأثورا انتجته حنكة الأسلاف بما يحتويه من أفكار صائبة وقواعد سلوكية قويمة وتكريس لقيم إجتماعية سائدة .

وللأمثال والحكم أيضا من الخصائص الأسلوبية ما يجمع بينهما ويجعلها وثيقة الشبه وهي : جمال الصياغة ، وشدة الإيجاز ، والإستعانة بصنوف البيان وشتى ألوان البديع ، واعتماد التوازن في الألفاظ والعبارات ، مما يضفي عليها نغما موسيقيا يساعد على حفظها ، ويسهل دورانها على الألسن .

يضاف الى كل هذا أن " الأمثال " لم تستطع بفعل الشفوية أن تحتفظ بـ

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 13 .

(2) Ibid , p .23 .

"مواردها" ، هذه التي تعد من بين الخصائص الجوهرية التي قد تميزها عن الحكم ، إذ لم تحتفظ الذاكرة الجماعية - في الغالب - إلا على تلك الصيغة المختزلة للحكاية ، والتي ترد عادة عبارة بليغة وموجزة شبيهة بعبارة "الحكمة" ، وهو ما يصعب مهمة الفصل أو التمييز بين النوعين بعد مضي الزمان وتعاقب الأجيال . ولكن رغم ذلك فقد ظل القليل من هذه الأمثال يحتفظ بمرجعيته القصصية التي أطلق فيها لأول مرة ، فمثلا إذا قلنا :

" إِقْ أَزْرَانْ تِيتَا أُنْوِينْ يَوْتَنْ " — " Ig zran tiyita d win yewten "

أَنْوِينْ يَتَّوْتَنْ " — d win ye]]ewten "

فإن هذا المثل لن يستقيم معناه حين "المضرب" ولن تكتمل به جوانب الإستعمال إلا باستحضار الخلفية الحكائية له ، والتي مفادها (1): أن فلاحا أراد تأديب زوجته فانهال عليها ضربا بكيس جلدي " taglut " بعد أن أودع بداخلها سكة محراث " tagersa " ، فأخذت المرأة المسكينة تصرخ بأعلى صوتها بسبب الوقع المؤلم للضربات ، فلما تجمهر القوم من حولها سخروا منها واستغابوا صراخها ما دام الضرب قد تم بوعاء جلدي الذي لا يمكن أن يحدث أدنى ألم ز فكان أن واجهتهم بهذا المثل الناقل لسر تألمها والمفصح عن عمق جرحها الدفين ، الذي لا يعلم غور أثره إلا الفاعل ومتلقي الفعل . فأصبح بعد ذلك قولا مأثورا سائرا على الألسن يضرب في مواقف مشابهة لموقف الأصل .

أما الحكمة ، فرغم شبهها الوثيق بالمثل في العديد من الخصائص والفنيات ، فإنها لا تقوم على مثل هذه الخلفية القصصية أو الحدثية ، بل هي عبارة موجزة قالها إنسان ذو فكرة صائبة ونظرة عميقة وتجربة وخبرة ، ويقصد بها غالبا توجيه سلوك الأفراد الى ما فيه الخير والفلاح في الدنيا والآخرة ، مثلما نفهم ذلك من

---

(1) يوسف نسيب يقدم لهذا المثل خلفية حكائية مغايرة مفادها :

" Un conte dit qu'un homme , volant porter discrétement et devant témoin un mauvais coup à un adversaire dissimula une pière dans une outre et le frappa avec cette peau de mouton apparement inoffonsive ", op , cit , p 186 .

خلال مضمون هذه الحكمة(1):

" أَرْقَازْ أُرْ أَنْخَـدَّمْ ، أَفْكْ أَسْ ثَـرُوكَ أَذْ يَلِّـمْ "

" Argaz ur nxeddem fk-as taṛuk'ad yeliem "

فلا يخفى علينا ما في هذه الحكمة من معنى صائب وتوجيه سلوكي قويم ، إذ ينفر صاحبها بطريقة ضمنية من التخاذل والبطالة ويحث على العمل والسعي من أجل كسب الرزق بالكد والإجتهاد ، إذ يزيح عن الفرد البطال صفة الرجولة وينزل به الى مرتبة نسوية حقيرة .

ولكن رغم وجود هذه الفواصل النظرية التي قد تساعد الباحث على تمييز المثل عن الحكمة يظل الأمر في واقع الممارسة التطبيقية ـ في الكثير من الأحيان ـ مستحيلا ، خاصة عند سقوط موارد الأمثال وضياعها بفعل الشفوية والتقادم . وهذه الصعوبة في التمييز تبرز بشكل ملح عند دراسة هذه الأمثال والحكم على ضوء الإنتاجات الأدبية شعرا ونثرا ، إذ عادة ما يلجأ المبدع الى توظيفه في النسيج الفني لأعماله الإبداعية بطرق ضمنية إيحائية ، بحيث يخول لنفسه حرية التصرف في بنيتها ومضمونها من جهة ، ويسقط عنها القيود المرجعية القصصية من جهة أخرى .

مع العلم أن الكتاب والشعراء في مختلف الآداب العالمية ـ كما تشير اليه الأبحاث والدراسات ـ قد أولعوا كثيرا بمثل هذه الأقوال المأثورة ، فراحوا يستعينون بها بشكل كثيف ومستمر قصد تقوية أخيلتهم وإخصاب تصوراتهم ، إلا أن القدر الأوفر من هذا التوظيف المخصب قد حظيت به بصورة خاصة الأعمال الشعرية القديمة منها والمعاصرة ، كونها تتجاوب بطبيعتها الفنية مع ما تقدمه هذه الأمثال والحكم من خصائص أسلوبية تشكل في جوهرها مذهلا بلاغيا يمد الشاعر بتشابيه واستعارات وكنايات جاهزة . " ... ففضلا عن تميز المثل ببلاغة العبارة وإيجازها فهو يحاكي أيضا من حيث بنائه البيت الشعري لما يتوفر فيه من بعض مقومات الشعر كالصورة والتشابيه والإيقاع والصنعة وغيرها(2).

---

(1) Nacib ,(Y) , op , cit , p . 190 .

(2) الحسين المجاهد ، المرجع السابق ، 127 .

وإذا كان الشعراء في هذه الآداب العالمية المختلفة قد أثروا أعمالهم الإبداعية بما تقدمه هذه الأقوال المأثورة من عون فني ، فإن الشاعر القبائلي أو الأمازيغي عموما قد أحدث بدوره تلاقحا فنيا مثمرا بين النص الشعري وغيره من النصوص النثرية التقليدية التي ورثتها الأجيال عبر حلقات تواصلها الزمني خاصة منها الأمثال والحكم ، ذلك ما أكده الحسين المجاهد بقوله : " والأدب الأمازيغي لم يشكل إستثناء لهذا التطور الطبيعي ، إذ استلهم الشعراء العديد من النصوص النثرية وطعموا بها قصائدهم الغنائية ، حيث يمكن للدارس أن يستشف في كثير من الإبداعات الشعرية عناصر تلاقح بين النص الشعري والمثل أو الحكاية أو الأسطورة ... "(1).

وشاعرنا لونيس أيت منقلات يعد من بين هؤلاء الشعراء الذين عكفوا باهتمام متزايد على مثل هذا الجانب الهام من التراث الأمازيغي القديم ، إذ تشكل الأمثال والحكم في كيان تجربته الشعرية إحدى الروافد الرئيسية التي تغذي إحساساته الإبداعية بشكل فياض ومستمر ، وتمد صوره الشعرية برصيد كثيف وثري من المعاني والإيحاءات تغوص بدلالاتها في عمق الذاكرة الجماعية للمجتمع ، مما يكسبها ألوانا باهرة من الجمال الفني في بنيتها ومضمونها . والدارس لمختلف إنتاجاته وإبداعاته يلاحظ أن توظيفه للأمثال والحكم في متن صوره الشعرية يتخذ طرقا وأساليب متنوعة تعكس في مجملها سعة إطلاعه على هذا الموروث الثقافي الضارب في القدم ، وتدل على فهمه الصحيح لما ينقله في طياته من خلاصات سلكية وتجارب حياتية قويمة تتجاوز بنبلها واستقامتها حدود الزمان والمكان .

فالبرغم من سعة عملية التوظيف الفني للأمثال والحكم في كيان تجربة الشاعر الإبداعية ، فإنه بإمكاننا حصر مجالاتها في مستويين فنيين بارزين : يتلخص المستوى الأول في انتهاجه طريقة القدامى في استلهام القول المأثور وتوظيفه في النسيج الفني للصورة . ويتصل المستوى الثاني بما استحدثه من

---

(1) الحسين المجاهد ، المرجع السابق ، ص ، 128 .

طرق وأساليب فنية شكلت الأساس المنهجي المساعد على تطويع الأمثال والحكم بكيفيات جديدة ترتقي بموجبها لخدمة المواقف الحياتية المعاصرة . ذلك ما نسعى الى توضيحه بما سنقدمه من نماذج محللة فيما يلي :

أ ـ المنحى التقليدي :

إن أول منهج يلاحظ في توظيف الشاعر لونيس آيت منقلات للأمثال والحكم في متن صوره الشعرية هو منهج القدامى ، حيث سار على غرارهم منتهجا طرائقهم في استلهام مثل هذا الموروث الثقافي ، إذ أولى الشعراء القدامى إهتماما خاصا للأمثال والحكم وصاغوها صياغة فنية ممـيزة في مختلف أعمالهم وإبداعاتهم ، على نحو ما تجسد بالخصوص في إنتاجات " سي محند أومحند " أو ما نقلته الأشعار القديمة المجهولة القائل . وهذا المنهج التقليدي يقوم أساسا على طريقتين بارزتين :

1 ـ طريقة التضمين المباشر :

بمعنى أن يضمن الشاعر في متن صورته الشعرية قولا من الأقوال المأثورة بطريقة مباشرة قصد إحداث الوقع المؤثر في ذهنية المتلقي بما يقدمه من معاني مؤكدة بتجربة السلف وحنكته من جهة ، وبما يشعه في مضمون الصورة من دلالات إيحائية مشرقة من جهة أخرى . وهذه الطريقة التضمينية المباشرة تقوم بدورها على أساليب وتقنيات فنية متنوعة ، نركز فيما يلي على نموذجين منها :

ـ قد يلجأ الشاعر في توظيفه للمثل أو الحكمة في النسيج الفني لصورته الى إسناد القول الى الأسلاف ، وذلك باستعمال الإفتتاحية المعروفة : " أَكَّنْ أَقَرَنْ إِمَزْوُورَا ، Akken qqaṛen imezwura "(1)، أو ما شابهها من مقولات مشتقة من هذا المعنى الإسنادي مثل : " إِمَزْوُورَا أَجَّانْدْ لَمْثَلْ ، Imezwura ǧǧan-d lemtel " ـ " نَّانْ ذِي أَزْمَانْ ، Nnan di zman " ـ " يَنَّ وِيقْ جَرْبَنْ ذَقْ أَوَالْ إِيسْ ، Yenna w'ig jaṛben deg awal-is " ، على نحو ما ورد في هذه الصورة الشعرية لـ"سي محند أومحند":

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 23

| | |
|---|---|
| Ata wul-iw yeʃfafa(1) | أَثَ وُولْ إِيوْ يَتْسْفَفَ |
| Immuɣben yerfa | إِمُوغْپَنْ يَرْفَ |
| Iḥar meskin deg Içamr-is | إِحَارْ مَسْكِينْ ذَقْ الْعَمْرِ إِيسْ |
| Texleḍ tirect d-ukwerfa | تَخْلَضْ ثِرَشْثْ ذُو كَرْفَ |
| Akkag'ay ʃ-yufa | أَكَّقِ أَيْ تْسْيُوفَ |
| Uḥcayci deg-gwawal-is | أُحْشَيْشِي ذَقْ أَوَالْ إِيسْ |

فالقول المأثور الموظف في النسيج الفني لهذه الصورة "*تخلض ثرشث ذ كرف*" قد تم إسناده بطريقة مباشرة الى قائله "*يوفاتس أحشيش ذق أوال إيس*" ، وقد تمكن الشاعر على ضوء ماشتمل عليه من فكرة صائبة أن يؤكد المعنى المراد إبلاغه بمضمون صورته .

ومثل هذا الأسلوب الإسنادي للقول المأثور من أمثال وحكم في متن الصورة الشعرية قد تجسد به الحضور بشكل واسع في إبداعات لونيس أيت منقلات ، إذ نجده في كثير من الأحيان يلجأ الى توظيف من هذه الأقوال المأثورة عددا هائلا بانتهاج طريقة التضمين المباشر المدعمة بإسناد صريح لقائليها من الأجداد الأوائل. ويرمي بهذا التوظيف ـ على كثرته ـ الى تلقيح مضمون الصورة بما يشتمل عليه المثل أو الحكمة من فلسفة صائبة تقوم أساسا على التجربة المعاشة ، والتي تصلح أن تكون قانونا من قوانين الحياة .

ومن هذا العدد الهائل من الصور الشعرية القائمة على هذه الطريقة التضمينية المباشرة في توظيف الأمثال والحكم ، ننتقي هذين النموذجين :

يقول في قصيدة تحت عنوان:" كُلْ يِيوَنْ أَلْجِيهَ غَرْ إِمَالْ، "Kul yiwen Iǧiha ɣer imal

يصف حالته بعد فشل في علاقة حب تجمعه بمعشوقته :

| | |
|---|---|
| A tiziri d-iʃtalen | أَثِزِرِي دِتْسْلَالَنْ |
| A m-ḥkuɣ wissen | أَمْ أَحْكُوغْ وِيسَنْ |

---

(1) Boulifa , (A.S) , Recueil de poésies kabyles , p . 110 .

| | |
|---|---|
| M'a d-tfehmed nex maɛlic | مَ أَدْ أَتْفَهْمَضْ نَغْ مَعْلِيشْ |
| Zikenni akk' i d-qqaren | زِيكَنِّي أَكَّ إِدْ أَقَّرَنْ |
| Azṛu yegrarben | أَزْرُو يَقْرَارْبَنْ |
| Muḥal ad yejmeɛ leḥcic | مُوحَالْ أَدْ يَجْمَعْ لَحْشِيشْ |

ففي الصورة ـ كما نلاحظ ـ إسناد واضح للقول الموظف باستعمال الإفتتاحية المعروفة "*زِيكَنِّي أَكَّ إِدْ أَقَّرَنْ*" ، وقد استطاع الشاعر عن طريق هذا التوظيف المباشر أن يدعم فكرته بما تضمنه القول المأثور من فلسفة حياتية صائبة ، إذ تمكن من خلال ذلك أن يفصح عن حقيقة حاله المزرية ، وذلك عن طريقة مشابهة ضمنية بين وضعيته الذاتية بعد فشل التجربة وحالة الحجر " Azṛu " المتدحرج والمزاح عن مكانه ، فكلاهما يعاني الوحدة والإغتراب ، وكلاهما غادر موطن الألف والدفء الى الأبد .

وفي قصيدة أخرى تحت عنوان "الخوف Lxuf" يؤكد في صورة شعرية جميلة مطعمة بقول مأثور أن المخاوف يكون مصدرها في الغالب من نبع الأمان ووكر الإخاء ، حيث يقول :

| | |
|---|---|
| Ay asmi la tnadix i tlam | أَيْ أَسْمِي لَتْسَنْذِيغْ إِطْلَامْ |
| A tafat ur di d-tsahed | أَتْفَاتْ أُرْ ذِي دْ أَتْصَحَضْ |
| Ssaxen t-id wid nessaram | سَّغَنْ تِسِيدْ وِيذْ نَسَّرَامْ |
| Kec a gma a t-id-tessensed | كَتْشْ أَيْمَ أَتِسِيدْ تَسَّنْسَضْ |
| Zwaren dgek at waxxam | زْوَارَنْ ذَكْ أَتْ وَاخَّامْ |
| Xas akken la tessaramed | غَاسْ أَكَّنْ لَتْسَرَمَضْ |
| Uh nnan-t di zzman | أَهْ ... نَّانْتْ ذِي أُزْمَانْ |
| Lxuf yekka-d si laman | الْخُوفْ يَكَّادْ سِي لَمَانْ |

يتضح من خلال مضمون هذه الصورة أن توظيف القول المأثور " *الْخُوفْ يَكَّادْ سِي لَمَانْ*" قد تم أيضا بطريقة إسنادية مباشرة باستعمال العبارة "*نَّانْتْ ذِي أُزْمَانْ*"

وقد إستعان به الشاعر بهذا الشكل الصريح ليعلل على ضوء حكمته ـ بأسف وحسرة ـ ما لاحظه في صفوف الأخوة من أبناء جلدته من فتور وتراخي ، وما حل في أوساطها من خذلن وخيانة ، فكلما لمع بصيص الأمل لبلوغ الوحدة المنشودة وتحقيق الغاية المشتركة ، إلا وتسابقت اليها أيادي الأخوة الخائنة لكسرها وإطفاء بريقها .

وهذا ليس بعجيب ، فخبرة السلف برهنت بمنطقها الصائب أن الغدر والمخاوف تصدر عادة من أناس أكثر قربا وائتمانا .

ـ وقد يلجأ الشاعر من جهة أخرى الى توظيف القول المأثور توظيفا مباشرا ، وذلك بإسقاط ميزة "الإسناد" المشار اليها سابقا ، بمعنى أن يطعم متن صورته بمثل أو حكمة دون استعمال لتلك الإفتتاحية المعروفة ، كأن يقول مثلا في قصيدة تحت عنوان "وَكَلْغْ رَبّي ، Wekkleɣ rebbi" يشكو فيها حظه العاثر :

| | |
|---|---|
| أَبْرِيذْ دِ ظَهْرَنْ فَلِّي | Abrid d-iḍehren felli |
| فَزَهْرِ إِيوْ أَذْ يَكَّسْ أَطَّلَامْ | F zehr-iw ad yekkes ṭṭlam |
| تْسْرَجُوغْ أَدْ يَاسْ غُورِي | Ţragux a d-yas ɣuri |
| مَبْلَ لَعْتَابْ ذَ أَتَّسْخَمَامْ | Mebla leɛtab d ǰǰexmam |
| زِيغَنْ مَدَّنْ أَزْوَرَنْ إِيي | Zigen medden zwaren-iyi |
| "هَقَّانْ أُسُو أَقْبِلْ نَدَّامْ" | "Heggan usu qbel naddam" |

نلاحظ كيف أن القول المأثور "*هَقَّانْ أُسُو أَقْبِلْ نَدَّامْ*"(1) قد تم توظيفه في النسيج الفني للصورة بطريقة مباشر دون إسناد ، إذ ورد في تلاحم عضوي مع بقية أجزاء الصورة الى درجة يصعب التفطن اليه كقول مميز عن تراكيب الشاعر وعباراته .

وهذا التضمين المباشر دون إسناد للأقوال المأثورة في متن الصورة الشعرية يتكرر به الحضور في العديد من قصائده ، إذ يلجأ اليه كوسيلة فنية مساعدة على

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p 231 .

تعميق معانيه وتأكيدها بما يضمره القول الموظف من دلالات ثرية موحية قد لايبلغ كنهها إلا بالعودة الى المرجعية الثقافية ، مثلما يجسده بوضوح المقطع الأخير من قصيدته " أَعَطَّارْ ، Açeṭṭaṛ " حيث يقول :

| | |
|---|---|
| إِبَانَدْ وِينْ إِثَنْ إِسْنَنْ | Iban-ed win i ten-issnen |
| أَمْ زَقُورْ دَيْرَنْ سَ أَسِيفْ | Am ẓeqquṛ d gren s asif |
| تَسَحَمَالْتْ إِثِسْبَاعْذَنْ | Ṭ-ṭaḥemmalt i t-isbeçden |
| سَقْ زَارْ إِيسْ نَجَّانْ فَ أَرِيفْ | Seg -uẓar is n-ǧǧan f rrif |
| " لَمْحِبَ أَنْسَنْ ذَ أَسَوَنْ | " Lemḥiba-nnsen d asawen |
| ثَمُوسْنِي أَنْسَنْ ذَ أَغِلِيفْ" | Tamusni nnsen d aɣilif " |

فهذا المقطع يتضمن صورة جزئية متممة للنسيج العام للصورة الكلية التي تشتمل عليها القصيدة في مجمل أجزائها . وفي هذه الصورة ـ كما نلاحظ ـ استغلال مباشر لقول مأثور وارد أصلا ضمن أبيات شعرية قالتها " لالة خديجة "، هذه المرأة القديسة والناسكة التي إعتكفت في أعالي جبال جرجرة في القرن الثامن عشر (18) ترد فيها على ضيوفها من شبان "إِقْوَاوَنْ ، Igawawen" ، حين طلبوا منها أن تذبح لهم جديا إكراما لهم (1):

| | |
|---|---|
| أَرَبِّي أَفْكَدْ أَمَتِشِيمْ | A rebbi fked ameccim |
| ذَقْ قَنِي أَذْ يِقْ أَعْلَوَنْ | Deg-genni ad yeg aclawen |
| أَذْ يَرْقَلْ ثِيزِي ثَمْشُومْثْ | Ad yergel tizi tamcumt |
| أَنْسِي أَدْ ثَكَّنْ إِقَوَاوَنْ | Ansi d tekken igawawen |
| " ثَمُوسْنِي أَنْسَنْ ذَ أَغِلِيفْ | Tamusni nnsen d axilif |
| لَمْحِبَ أَنْسَنْ ذَ أَسَوَنْ" | Lemhiba nnsen d asawen |
| مَ ثِوِيمْدْ أَزَالْ نْ سِينْ | Ma tiwimd azal n sin |
| أَكَّرْثْ أَتَسَزْلُومْ يِيوَنْ | Kkert atzlum yiwen |

فاصبح قولها "*ثَمُوسْنِي أَنْسَنْ ذَ أَغِلِيفْ ، لَمْحِبَ أَنْسَنْ ذَ أَسَوَنْ* " بعد ذلك

(1) Voir , Nacib , (Y.) , op , cit , p . 40-50 et Hanoteau , ( A ) , op , cit , p . 282

كمثل سائر تتناقله الألسن جيلا بعد جيل ، ويضرب في مواقف الطمع والتمادي نحو استغلال املاك الغير .

والشاعر لونيس أيت منقلات لجأ الى توظيف هذا المثل في متن صورته الشعرية ليعبر عن موقف مشابه ، ولكنه أكثر شمولية ، إذ يتخذ أبعادا إيديولوجية وسياسية، بحيث نجده يرتقي بالمعاني الأصلية التي يقدمها المثل المعني من طمع وتطلع نحو استغلال أملاك الغير وخيراته من مستوى العلاقات بين الأشخاص الى مستوى التصارع بين الأقوام والأمم ، وما من جنس دخيل على كيان أمة إلا وكان وراءه دافع الطمع وهدف الإستغلال للخيرات ، بل قد يتمادى من أجل تحقيق ذلك نحو طمس المقومات الأساسية للأمة والسعي في إتجاه القضاء على شخصيتها بكامل قيمها ومبادئها .

فالشاعر رفض عن طريق توظيفه لهذا المثل ذلك العنصر الدخيل المعشش في كيان أمته كما رفضت "لالة خديجة" ضيوفها الطامعين والقادمين اليها من بعيد .

2 ـ طريقة الإقتباس :

إذا كان الشاعر في الطريقة التضمينية السابقة قد لجأ الى توظيف القول المأثور في متن صورته الشعرية توظيفا مباشرا بالحفاظ على مقوماته الأصلية من مضمون وبنية ، فإنه في انتهاجه طريقة الإقتباس يركز بصفة أساسية على ما تقدمه هذه الأقوال المأثورة من معاني ودلالات دون ضرورة التقيد ببنيتها الأصلية التي قيلت فيها لأول مرة .

وهذه الطريقة في إقتباس معاني الأمثال والحكم وصياغتها صياغة فنية في مضمون الصورة الشعرية تعد من الممارسات الإبداعية التي عرفت بشكل واسع في الإنتاجات الشعرية القديمة ، إذ تجسد بها الحضور في العديد من النصوص خاصة منها المجهولة القائل مثل هذه الأبيات لأحد الشعراء(1):

| | |
|---|---|
| Mi ẓran lǧib ik yewsaɛ | مِ أَزْرَانْ الْجيبْ إيكْ يَوْسَعْ |
| Menwal ' ak-itbaɛ | مـنّـوَل أكّ يـتّـبَـعْ |

(1) Boulila , (A.S.) , op , cit , p . 136 .

A k-yini nek d aḥbib-ik — أَكْ يِـينِي نَـكْ دَ أَحْبِـيـبْ إِيكْ

Mi k-walan teɣliḍ di lqaɛ — مِيكْ وَلاَنْ ثَغْلِيضْ ذِ الْقَاعْ

Aneggar ' ak-ixdeɛ — أَنَـقَّـــرُو أَكْ يَـــخْـــذَعْ

F uṣurdi ad izzenz nnif-ik — فُو صُورْدِي أَذْ يَزَّنْزْ أَنِيفْ إِيكْ

إن مضمون هذه الأبيات مقتبس أساسا من المعنى الذي يجسده القول المأثور (1):

Mi ṭebḥeḍ medden akw inek — مِ أَثْرِبْحَـضْ مَدَّنْ أَكْ إِنَـكْ

Mi teɣliḍ ḥed wer k-issin — مِ ثَغْلِـيـضْ حَـدْ وَرْ كِسِّينْ

فكما نلاحظ ، فـإن الشـاعر فـي توظيفـه لهـذا القـول المـأثور لـم يتقيد ببنيته الأصلية ، بل صاغه صياغة فنية مغايرة ، ولكنه من جانب آخر عكف باقتباس واضح على كل ما اشتمل عليه من معاني ودلالات لينقلها في متن صورته بكيفية أمينه قصد نقد ما لاحظه من خلل في العلاقات البشرية المبنية أساسا على المنفعة والطبع البراقماتي الممقوت .

ومثل هذه الطريقة التقليدية القائمة على اقتباس معاني القول المأثور وتوظيفها بصياغات أسلوبية جديدة في النسيج الفني للصورة ، تعد من الطرق التي إعتمدها لونيس بشكل بـارز فـي مختلـف أشـعاره . وقـد إسـتطاع بهـذه الطريقـة أن يطـوع هندسة الأمثـال والحكم فـي صيـغ أسلوبية مبتكـرة ترتقي بجماليتهـا الـى مستوى الإلهام الشعري الحقيقي ، وأن يسخر بمقدرة ودراية ما تقدمه مـن معـاني ودلالات فـي إثـراء مضمـون الصـورة الشـعرية وإكسـابها خلفيـة ثقافيـة غنيـة بـالرموز والإيحاءات .

ومـن هـذه الصـور العديـدة المبنيـة علـى هـذه الطريقـة الإقتباسية نتقي هـذا النموذج الذي نرى أنه أكثر تجسيدا لهذا المنحى الإبداعي .

يقول في قصيدة تحت عنوان " أَفَنَانْ ، Afenan "(2) يصف وضعية أبناء أمتـه بعد الذي حل في أوساطهم من تنافر بعد وحدة ، شقاق بعد تكاتف بفعل دسائس الحساد والأعداء :

(1) Voir , Nacib , (Y.) , op , cit , p . 267 - 276

(2) Yacine , (T.) , op , cit , p . 321 .

| | |
|---|---|
| أَيْ أَسْمِي يِنْنَعْ تَضْرَ | Ay asmi yidneɣ teḍra |
| أَمْ تَجْلِيبْتْ إِزْمَرَنْ | Am tejlibt izamaren |
| كَّسَانْ أَكْ اَسْيَ وَأَسْيَ | Kksan akw sya w sya |
| أَحْمَانْ سْكُوذْ أَمْلَلَنْ | Ḥman skud mlalen |
| يَكْشَمْ وُوشَّنْ ذِي أَتَّسْنَصْفَ | Yekcem wuccen di ţţnaṣfa |
| مْكُولْ يِيوَنْ أَنْدَ يَرَا | Mkul yiwen anda yerra |
| أُورْ كْسَانْ أُورْ دُغَلَنْ | Ur ksan ur d-ugalen |

ففي هذه الصورة يشبه الشاعر ما ألت اليه وضعية قومه بعد تمزق وحدة صفوفه بفعل مكر الأعداء ودسائس الحساد بحالة قطيع من الغنم بعد ما إندس في أوساطه الذئب الماكر ، فشتت وحدته ومزق ألفه وتضامنه .

وقد وفق الشاعر الى حد بعيد في الجمع بين الحالتين ، إذ ان وجه الشبه وثيق بينهما ، ويتلخص فيما أصاب كل طرف من ضعف بعد قوة ، وتشتت بعد وحدة ، وفناء بعد فرض الكيان .

والشاعر في الطرف الثاني من التشبيه عاد بذاكرته الى الأقوال المأثورة فاقتبس منها مالاحتاج اليه من معاني ودلالات ، إذ أن "المشبه به" في الصورة مأخوذ أصلا مما تقدمه بعض الأقوال المتداولة في الأوساط الشعبية من تجارب وحكم ، مثل قولهم :

مَ أَتْفَرْقَضْ تَقْضِيعْتْ ، أُوشَّنْ أَذْ يَوِي تَغَاطْ

Ma tferqeḍ taqḍiɛt , uccen ad yawi taɣaṭ[1]

Neɣ ، أو

أَمْ أُوشَّنْ إِفَرْقَنْ تَجْلِيبْتْ

Am uccen iferqen tajlibt[2]

Neɣ ، أو

إِكْشَمْ وُوشَّنْ قَرْ وُولِي

Ikcem wuccen ger wulli[3]

---

(1) Nacib , (Y.) , op , cit , p . 241 .

(2) , (3) Ibid , p . 288 - 307 .

وبفضل ما اقتبسه الشاعر من معاني هذه الأقوال المأثورة إستطاع أن يرسم صورة حية وواقعية عن وضعية أبناء أمته ، خاصة في توظيفه المقصود لعناصر عدة ذات أبعاد إيحائية كالمشبه به " ثَجْلِيبْتْ إِزَمَرَنْ ، "Tajlibt izamaren الذي يوحي بغفلة وسذاجة القوم "أَكْسَانْ أَمْ أُولِي ، " Ksan am ulli ، والذئب Uccen هذا العنصر الدخيل الذي يوحي بنباهة الخصم وقدرته الفائقة في استغلال نقاط الضعف الناجمة أساسا عن تراخي الصفوف والصراعات الداخلية المنفرة .

وبهذا الأسلوب الفني المبني على حكمة الأجداد يوجه الشاعر رسالة تحذير الى أبناء أمته وينبههم الى الخطر المحدق بهم ، والذي قد يوصلهم الى الفناء والتلاشي.

ويمكن بعد هذا أن نلخص " المنحى التقليدي " في توظيف الأقوال المأثورة في متن الصورة الشعرية عند لونيس باستعمالنا لهذا الجدول :

| الصورة الشعرية | القول الموظف | الطريقة المعتمدة | المغزى |
|---|---|---|---|
| Nnan d-iṭṭiq<br>I d-yeǰǰban weṛfiq<br>Ma yella d uḥdiq<br>Iɕemmed af ccwal | D iṭṭiq<br>I d-yeǰǰban<br>weṛfiq (1) | طريقة التضمين المباشر مع إيراد الإفتتاحية الإسنادية " نَانْ ، nnan " | مقاييس الصداقة المثلى |
| Ṣṣber win t-id-isnulfan<br>Ur yeɣliq di leḥsab-is<br>I tsusmi wi ṭ-inudan<br>Ad iẓeṛ teswa lheq-is<br>"Lemmer ad-iniɣ ayen illan , taserdunt aṭ-ṭarew mmis". | 'Aṭ-ṭarew<br>tserdunt<br>mmis"(2) | طريقة التضمين المباشر دون إسناد . | التعبير عن المستحيل |
| Iwakken aṭ-ṭettfem lebda tferqem tamurt tebda<br>Aɣeṛb ' aceṛqi ...<br>Terram-aɣ wa yekkat wa<br>Terram-aɣ tadukl'akka<br>Akwen-ixdeɕ rebbi | "Diveser pour règner"<br>" فرق تسد " | إقتباس معاني القول المأثور دون التقيد ببنيته الأصلية. | نقد سياسة الحكام القائمة على كسر وحدة الشعب من أجل الحفاظ على السيادة والملك . |

(1) , (2) Nacib , (Y) , op , cit , p . 193 - 114 .

ب ـ المنحى التجديدي :

إذا كنا قد بينا فيما قدمناه سابقا من نماذج شعرية محللة أن لونيس قد إنتهج الى حد بعيد نهج القدامى في استلهام القول المأثور وتوظيفه في عملية خلق صوره ، فإننا نجده من جانب آخر يستحدث طرقا وأساليب فنية يمارس من خلالها هذه العملية الإبداعية بكيفيات فنية مغايرة تعكس في مجملها مقدرة إلهامية عالية ترتقي بتجربته الشعرية الى مستوى الإخصاب الحقيقي .

ولعل من أهم هذه الطرق والأساليب وأكثرها تجسيدا لهذا المنحى التجديدي في استلهام القول المأثور وتوظيفه في متن الصورة الشعرية بكيفيات فنية مغايرة ، لجوء الشاعر الى الأمثال والحكم صياغة مقلوبة في النسيج الفني للصورة وذلك عن طريق التحوير في بنيتها ومعانيها قصد التفجير من مدلولاتها الأصلية دلالات وأبعاد مبتكرة مغايرة لجوهر القصد فيها .

على نحو ما نجده مثلا في قصيدته " لُوكَانْ ، Lukan " التي تشكل بنسيجها المتكامل " صورة كلية " رائعة تقوم عناصرها الفنية أساسا على قول مأثور تم توظيفه بصفة مقلوبة مغايرة لصيغته الأصلية التي قيل فيها لأول مرة ، ويتعلق الأمر بالقول المشار اليه سابقا والقائل :

| | |
|---|---|
| مِ أَثْرَپْحَضْ مَدَّنْ أَكْ إِنَكْ | Mi trebḥeḍ medden akw i-nek |
| مِ ثغْلِيضْ حَدّْ وَرْ كِسِّينْ | Mi teɣliḍ ḥedd wer k-issin |

والشاعر لم يتقيد بالصيغة الأصلية لهذا القول المأثور بل عمد الى توظيفه في النسيج الفني لصورته بصيغة مقلوبة سواء من حيث بنيته وشكله ، أو من حيث مدلولاته وأبعاده ، إذ يقول :

| | |
|---|---|
| "مَ ثَغْلِيضْ مَدَّنْ أَكْ إِنَكْ | Ma teɣliḍ medden akw i-nek |
| مَ أَثْرَپْحَضْ حَدّْ وَرْ كِسِّينْ" | Ma trebḥeḍ hedd wer k-issin |
| أَكَّ إِذَاكْ دِ إِيَپَانْ الْقُومْ | Akka i dak d-iban lqum |
| أَتَّسْصَقَمْ أَدُّونِيثْ يِسَّكْ | Aṭ-ṭseggem ddunif yissek |

لُوكَـانْ أَمْكَـتّْش أَتِسّـلِيـنْ Lukan am keč ţţilin

أَسْثَـكَسْ أَنُـوبَ إِوَأَمْشُـومْ As-tekkes nnuba i wemcum

فمن حيث البنية والشكل نلاحظ كيف عمد الشاعر الى قلب اللفظتين الأساسيتين في سياق القول المأثور "*ثغليض ، اثربحض*" مما أضفى على مدلولاته الأصلية دلالات وأبعاد جديدة مولدة .

فإذا كان هذا القول المأثور في صياغته الأصلية يرمي أساسا الى إظهار ما في طبع الإنسان من عيوب ونقائص ، خاصة منها النفعية أو البراقماتية التي تقنن سلوكاته وتحدد علاقاته ، فإن الشاعر بهذا " القلب " المقصود حور هذه المدلولات الناقلة لواقع حياتي معايش وجعلها توحي بالنقيض في محيط تصوراته الخيالية ، الجامحة نحو تحقيق مدنية فاضلة يعمها الخير ويسودها الإخاء ، إذ رسم بمجمل عناصر صورته الكلية نموذجا مثاليا لرجولة حقة تمثل في نظره مقياسا كاشفا ومعيارا حقيقيا للأبعاد الإنسانية النبيلة التي من شأنها أن تكون أساسا متينا لمجتمع بشري فاضل .

فهذا النموذج الأمثل المقدم كبديل يجسد من الصفات والطبائع القدر الكافي والمساعد على تحقيق إنسانية الإنسان وانتشاله من عمق مأساته وأحزانه للإرتقاء به الى عالم أفضل تظلله السعادة والطمأنينة ويقيمه العدل والإخاء والتسامح ، ويحقق بذلك المجتمع الإنساني وحدته وتآزره متجاوزا كل الحدود الوضعية الضيقة .

وهكذا تمكن الشاعر عن طريق توظيفه لهذا القول المأثور بصيغة " القلب " بنية ودلالة ، أن يمد متن صورته الشعرية بمعان وإيحاءات مولدة ذات أبعاد دلالية مستترة لا يبلغ كنهها إلا بالجمع بين الوجهة الأصلية والمبتكرة للقول الموظف .

والى جانب هذا " القلب " في بنية القول المأثور ودلالته ، نجد الشاعر أحيانا لا يمارس هذه التقنية في صورتها المزدوجة ، إذ قد يحتفظ أثناء التوظيف بالبنية الأصلية للقول المأثور ، ويركز عملية التحوير على ما يقدمه من معان

---

ودلالات فيوظفها في النسيج الفني للصورة بصيغ مقلوبة خدمة لأهداف فنية مقصودة . على نحو ما نجده مثلا في قصيدته " أَيْ أَقْبَايْلِي ، Ay aqbayli " ، حيث وظف في صورتين جزئيتين من نسيجها الفني العام قولين مأثورين بهذه التقنية المذكورة . يقول في الصورة الأولى :

| | |
|---|---|
| يَـجَّ يَاسْدْ بَابَاسْ أَشِّـي | Yeğğa yas-d baba-s cci |
| أُرْ يَـزْرِي ذَشُـو يَسْـعَ | Ur yeẓri d acu yesça |
| اَذْغَ أَذْ إحْـكَـمْ فَـلِّـي | Dɣa ad iḥkem felli |
| أَذْ آسْ نَـقْـبَـلْ أَنَّـشْـتَ | Ad as neqbel annect-a |
| أَوَالْ إِيسْ أَرْ يَتسْـعَدِّي | Awal-is ur yetçeddi |
| "نَتسْـرُزُو لَعْمَرْ نَكْـنَ" | Nejruzu leɛmer nekna |
| أَيَ أَقْبَـايْـلِي ... | Ay aqbayli ... |

إن فهم معاني هذه الصورة الجزئية لن يتم إلا على ضوء السياق العام للصورة الكلية التي إشتملت عليها أجزاء القصيدة . وفيها يتناول الشاعر وصفا تحليليا للنزاعات الداخلية التي عرفها المجتمع القبائلي منذ القدم ، والناتجة أساسا عن تركيبته السوسيولوجية المتوارثة والقائمة - في الغالب - على علاقات عدائية يغذيها روح الإنتماء العروشي أو القبلي أو الدموي .

وقد كشف الشاعر بطريقته الفنية الموحية عن هذه الإنتماءات المختلفة ، وأظهر دورها الأساسي في تغذية آليات الصراع والنزاع الحائلة دون تحقيق وحدة الأمة والمساعدة على تمكين العدو كقوة فاعلة في كيانها . وقد عمد الى إيرادها في النسيج الفني للقصيدة بهذا الشكل المتسلسل والمتنافر :

تَامُوْرْتْ >< اَلْعَـرْشْ >< ثَـدَّارْتْ >< أَدْرُوْمْ >< تَغْمَاتْسْ = أَبَرَنِي

Tamurt >< lɛarc >< taddart >< Adrum >< tagmaṯ = Abaṛani

وقد إستطاع الشاعر على ضوء هذه الصراعات القديمة المتوارثة في كيان المجتمع القبائلي أن يقدم تعليلا ضمنيا لما لاحظه من نزاعات وخلافات معاصرة

بين أبناء الأمة الواحدة ، هذه التي تطفو على السطح كلما إحتاجت الأمة الى جمع شملها وتوحيد صفوفها ، إذ أن "القبائلي" في مثل هذه الأوقات العصيبة تنبعث فيه تلك الطبيعة العدائية الأصيلة ، فيشغر سلاحه في وجه أخيه ليبرز رجولته ويؤكد قوته وشجاعته . ذلك ما أراد الشاعر إظهاره في مضمون صورته الجزئية حين إستعان بالقول المأثور القائل : " أَنَزَّزْ وَلَا أَنَكْنُو ، A neṛṛez wal'aneknu "، هذا القول الناقل في مدلولاته الأصلية مواقف الثبات في مواجهة العدو الدخيل في استبسال وإقدام ، إلا أن الشاعر كما نلاحظ عمد توظيف هذه الدلالة توظيفا معكوسا في متن صورته ليصبح الثبات المقصود هو ما يظهره القبائلي من بطش وفتك ، وشجاعة وإقدام في مواجهة أخيه من بناء جلدته في ميدان المنافسة حول الزعامة والبروز . ونفس المعنى نفهمه من خلال مضمون هذه الصورة الثانية حيث يقول:

| | |
|---|---|
| أَمَكْ بَابَ أَسْ ذَ أَمَكْسَ | Amek baba-s d ameksa |
| أَسَّ ذْ نَتَس أَذِي حَكْمَنْ | Assa d neḷḷa aa di-iḥekmen |
| مِ قَكَّرْ أَزَهْرِ إِيسْ يَغْرَ | Mi gekker zẓehr-is yeɣra |
| تُورَا يَرْ فَذْدْسْ وَالَّنْ | Tura yerfed-d s wallen |
| ذْغَ أَوَالْ إِيسْ مَ أَيَعَدَّ | Dɣa Awal-is ma iɛedda |
| "شَّلَاغُمْ أَقِي أَرْ نَتْسَوَكَّسَنْ" | Cclaɣem agi ard ṯwakksen |
| أَيْ أَقْبَايْلِي ... | Ay aqbayli ... |

فالقول المأثور الموظف "شَّلَاغُمْ أَقِي أَرْ نَتْسَوَكَّسَنْ " ينقل بمدلولاته الأصلية يمينا قاطعا يقوم أساسا على إحدى القيم العرفية الرامزة الى رجولة المرء بكل ما تحمل من معاني الشرف والأنفة والعزة والكرامة ، فيكفي للفرد في المجتمع القبائلي أن يؤدي اليمين بهذه العبارة الموجزة أمام جمع من الناس ليصبح الوعيد أمرا نافذا في اتجاه نصرة الحق وقهر الباطل .

ولكن الشاعر وظف هذا القول المأثور بكيفية فنية مقصودة إستطاع من خلالها أن يقلب مدلولاته الأصلية وجعلها تعبر عن النقيض ، إذ يصبح " القبائلي " الذي أدى

هذا اليمين مطعونا في رجولته ومهانا في كرامته ما دام أن وعيده نابع عن غيرة ممقوتة وموجه الى أخ له في الدم والإنتماء .

ويمكننا القول بعد كل هذا أن الأقوال المأثورة خاصة منها الأمثال والحكم تعد أحد المصادر التراثية الغنية التي أمدت تجربة الشاعر برصيد فني ومعرفي واسع ، بل يمكننا الجزم على أنها من أكثر المواد التراثية حضورا وأهمية في مساره الإبداعي، إذ لانكاد نعثر على قصيدة واحدة غير مطعمة بقول من هذه الأقوال المأثورة ، بحيث يلجأ الى توظيفها توظيفا مستمرا وكثيفا وذلك بانتهاجه طريقة القدامى حينا ، أو باستخدامه لطرق فنية خاصة أحيانا أخرى . وهو في كل ذلك يهدف الى تحقيق غايات عديدة ، إذ يطمح من خلال ما تجسده من تجارب مؤكدة ، وأفكار صائبة أن يعبر عن اللحظة الراهنة بالكشف عن العيوب والنقائص لعالم اليوم المتناقض ، بكل ما يفرضه من صراعات ونزاعات ومظالم ، خاصة ما يعيشه أبناء أمته في واقعهم اليومي من إنكسارات حضارية مفروضة .

**IV- : المعتقدات :**

إن المجتمع القبائلي كغيره من المجتمعات العريقة ، يعرف عالما رحبا من المعتقدات الشعبية ، التي تمثل جانبا هاما من جوانب الثقافة التي يتلقاها الفرد في مساره الحياتي ويمارسها - عن تلقائية أو قصد - في أوساطه وتجمعاته ، إذ يستمد من وحيها فلسفته في فهم الأشياء ، ويقيم على ضوء مفاهيمها مختلف تصوراته لعالمه المحسوس وعالمه الميتافزيقي ، محددا بذلك مجال تصوراته وسلوكاته إتجاه ما يصادفه من قوى خارقة تتجاوز قدراته وإمكاناته الطبيعية .

غير أن الدارس لهذا العالم الرحب من المعتقدات الشعبية في كيان هذه الأمة ، يجد صعوبة جمة في الإحاطة بجميع مكوناتها وأصولها ، نظرا لكون المعتقدات عموما " خبيئة في صدور الناس وهي لاتلقن من الآخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة مبالغ فيها أو مخففة يلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعا خاصا "(1).

---

(1) عبد الحميد بورايو ، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص . 22 .

لذا فإننا سنركز في هذا المقام على ما هو شائع من هذه المعتقدات الشعبية ، والتي نرى أنها تجسدت بشكل أو بآخر في الصورة الشعرية عند لونيس.

ومن المؤكد أن المعتقدات الشعبية في المجتمع القبائلي تعود في أصولها الأولى ، الى فترة ما قبل الإسلام ، إذ لعبت الديانات السابقة دورا بارزا في تشكيل ذهنية الإنسان الأمازيغي القديم ، وأمدته برصيد من التصورات والأفكار ساعدته على فهم العوالم المحيطة به ، إلا أنها إكتسبت سمات جديدة وأشكال مغايرة بعد أن عم الإسلام ربوع المنطقة واستوعب أهاليها مسلماته العقائدية ، كالإيمان بالله واليوم الآخر والجنة والنار والملائكة والشيطان والقضاء والقدر ... .

ولعبت الزوايا المنتشرة في منطقة القبائل(1) دورا اساسيا في المزاوجة بين ما تناقلته الأجيال من موروث عقائدي وما قدمه الدين الجديد من مسلمات عقائدية، مما أنتج أشكالا أخرى من المعتقدات تحمل طابعا ثقافيا و فكريا مميزا ، ذلك ما جعلها تتعرض لهجوم ونقد من طرف الحركة الدينية الاصلاحية(2)التي حاول رجالها التصدي لبعض هذه المعتقدات واقتلاعها من أذهان الناس ، أو إزالة عنها ما حور صلبها من مظاهر وممارسات ، حيث سموها " بالبدع والخرافات والخزعبلات " ، إذ يرون أنها تفتقد الى أسس العقيدة الصحيحة.

ويأتي في مقدمة هذه المعتقدات الشعبية الشائعة في منطقة القبائل " زيارة الأولياء والصالحين ، Ẓeyara n lawliya d ṣalḥin " فهؤلاء الأولياء و الصالحين هم "رجال مقربون الى الله لهم إمكانيات الإتصال به أكثر من غيرهم ، ولهم مقدرة عجيبة على الأفعال الخارقة و المعجزات ، وتظل لهم نفس المقدرات بعد وفاتهم ، و يظل الضريح رمزا لهذه القدرة على الفعل"(3)، إذ تظل شفاعتهم و مقدرتهم سارية المفعول حتى بعد الوفاة فيتخذ الضريح " Lemqam " قبلة للزوار فيأتونه من كل حدب و صوب لقضاء حاجاتهم الدنيوية و الأخروية.

---

(1) Voir , Nacib , (Y.) , poésies mystiques kabyles , pp . 36-37 .

(2) تأسست في الخامس ماي من عام 1931 بالعاصمة ، وتضم 72 عالما دينيا ، يترأسها الإمام إبن باديس. ومن بين أهدافها محاربة البدع والخرافات ، وتصفية الإسلام مما علق به من شوائب وانحرافات .

(3) عبد الحميد بورايو ، المرجع السابق ، ص ، 22 .

وهذا المعتقد شكل ـ كما وضحناه في الفصل الأول ـ إحدي الموضوعات الهامة التي تناولتها القصيدة القبائلية في فترة المد المرابطي ، إذ سخر الشعراء قريضهم لخدمة مثل هذا التوجه الإعتقادي ، و ذلك بترويج نشاط الزوايا من جهة ، ومدح الأولياء و الصالحين والإشادة بخصالهم وقدراتهم من جهة أخري .

وظل هذا المعتقد علي مر الزمان مصدر إهتمام الشعراء ، وظلت المعالجة الشعرية لمختلف عناصره تنصب في مجملها ضمن خطية التعظيم و التقديس التي تمليها شفاعة الأولياء و مقدرتهم العجيبة علي الفعل الخارق والقول النافذ.

والشاعر لونيس أيت منقلات من شعراء هذه البيئة الذين عايشوا مثل هذه الممارسات التي تتيحها فضاءات هذا المعتقد ، و لكنه لم يتقيد بخطية التقديس والتعظيم التي انتهجها غيره من الشعراء ، بل سار ضمن خطية مغايرة هدفها الكشف عما يشوب تلك الممارسات من تضليل و مغالطات ، وما تحدثه في ذهنية الأفراد من تنويم و انقياد .

فنجده مثلا في قصيدة تحت عنوان "إِمْسَبْرِذَنْ ، Imsebriden"(1)، يبني صورته الكلية علي مقطوعة انشادية تراثية يرددها الزوار حين توجههم لزيارة الأولياء ، أو الوقوف علي إحدى اضرحتهم المقدسة ، و مفادها :

| | |
|---|---|
| أَزْلُـوثْ تِخْـسِي | Aẓlut fixsi |
| أَرْنُـوثْ أَوْرَنْ | Arnut awren |
| لَمْبَـاثْ غُـورْوَنْ | Lembat ɣurwen |
| أَدْ أَنْـزُورْ | A d-nẓur |
| أَنَلْحُو تِكْلِي أَزَرْزُورْ | A neliḥu tikl ' uẓerẓur |
| أَدْ أَنْحُـوجْ | A d-nḥuǧ |
| أَنَلْحُو تِكْلِي أَفُـرُوجْ | A neliḥu tikl ' uferruǧ |

وهذا المقطع ينقل في طياته روح الإنقياد و الطاعة و الولاء التي يكنها

---

(1) Ait Menguellet , (L.) , Cassette , "Akken-ixdec rebbi" , poème n° 2 .

الزوار لهؤلاء الشيوخ و الأولياء ، و الشاعر إتخذه كمفتاح أساسي ليبني علي ضوئه افكاره الرافضة لمثل هذه الممارسة المضللة ، و ذلك بانتهاجه في المقاطع الموالية من نسيج الصورة طريقة حوارية تنقل في جوهرها روح التحدي لكل الصعاب ، والثورة علي القيود المكبلة لإرادة الأفراد ، و تفصح عن رغبة جامحة نحو تحرير الأذهان من هذا الفكر الخرافي الذي يحجب عن البصائر حقائق كونية عدة.

فالزيارة التي يقصدها الشاعر ويأمل أن تتحقق هي تلك الزيارة التي من شأنها أن تثمر باقتلاع جذور هذه الممارسة من كيان المجتمعات ، إذ يعبر عن ذلك بأسلوب رمزي إيحائي ، فيصنف القوي الكامنة وراء هذا المعتقد و المحركة لآليات هذه الممارسة ، ضمن القوي المعادية للفكر المتحرر ، والمناهضة للعقل المبدع ، والحائلة دون تحقيق لتلك الإنطلاقة الحضارية المنشودة ، إذ يقول في ختام صورته الكلية :

| | |
|---|---|
| غُورْوَاثْ أَعْذَاوْ | Ɣuṛwat aɛdaw |
| يَتْسَرَجُوكَنْ | Yeṭṛajuken |
| سِي بَشْكِيضَنْ | Si beckiḍen |
| فَ الْجَالْ إِيسْ | F lǧal-is |
| إِيضْ أَذْوَاسْ إِدْ أَنْلَحَوُّ | Iḍ d was i d-nleḥḥu |
| أَنَّقْرِ إِيسْ | A nnegr-is |
| سَ أَقَّرُوسْ إِدْ أَنْثَدُّو | S aqqaru-s i d-nteddu |

وهو بهذا الموقف يلتقي ببعض الوجهات الإصلاحية للحركة الدينية المشار اليها سابقا ، خاصة في نضالها من أجل تطهير الأذهان من تلك الأفكار الخرافية التي يتأسس عليها صلب هذه الممارسة ، بل أن الشاعر يتمادي ببعض أفكاره وطروحاته الي ما هو أشمل وأعمق ، فيقدم حلولا أكثر نجاعة للقضاء نهائيا علي مثل هذا النوع من المعتقدات المنومة لعقل الإنسان والمكبلة لأخيلته وتصوراته .

---

ففي أجزاء القصيدة المشكلة للنسيج العام للصورة الكلية المزيد من المعاني والأفكار ذات الأبعاد الإيحائية ، والتي يمكن للقارئ الكريم أن يدركها بشيئ من التمعن و التمحيص .

والي جانب هذا المعتقد ، فإن الذاكرة الشعبية للمجتمع القبائلي لازالت تحتفظ بالكثير من المعتقدات التي ظلت تمارس بشكل مستمر الي يومنا هذا، ويثبت بها الحضور خصوصا في ذهنية الجيل السابق من الشيوخ و العجائز، كالإعتقاد بوجود قوي غيبية تشكل عالما روحانيا يعيش موازيا لعالم البشر، كالجن والشياطين و الروحانيات ... فهي حسب هذا المعتقد كائنات خفية لا تراها عين الإنسان ، و لكنها قادرة - حين تشاء - أن تتشكل في أية صورة بشرية أوحيوانية ، وهي تملك من المقدرة الخارقة ما يجعل أفعالها نافذة ، قد تسعد الإنسان حينا ، وقد تؤذيه أحيانا أخرى ولكنها في الغالب ذات طبع شرير ، يجب علي الإنسان أن يتقي شرها بأن يكسب ودها ورضاها بالقول الطيب حين ذكرها(1).

وتفسر العديد من الأمراض التي تعرفها المنطقة خاصة النفسية و العصبية منها علي أنها من مفعول هذه القوى الخفية التي إخترقت جسد المريض وسكنت ذاته ، كأن يقال مثلا :

" إِرَكْبِيثْ أُمَسْكُونْ " ، " يَتْسُّوَثْ سَقْ أَمَانْ " ، " غَضْلَنْتَتْسْ الْخَطَّفَاثْ "

" Irekb-it umeskun " , " Yeṭṭwet seg-waman " , " Ɣeḍlen-teţ Ixeṭṭafat " .

وهذه القوى الغيبية تتواجد عادة في أماكن محددة : كالديار المهجورة "Ixerban" ، والمياه القذرة "Amdun" ، ودماء الذبائح ، وقرب المقابر ... ، كما يتحدد وقت ظهورها ونشاطها بفترة "المغرب" أي عند مغيب الشمس .

والمريض حين يصاب بمفعول هذه القوى يظل يصارع علته ، ولا يشفى إلا بعد أن تقام حوله بعض الطقوس ، وتمارس من أجله بعض الأفعال السحرية ، القصد منها دفع هذا الساكن الغريب لجسده أن يبرح مكانه دون قيد أو شرط .

---

(1) كأن يقال مثلا عندما يراد ذكر " الخطايف أو الروحانيات " :

" تِسَسَعْذِيِينْ أَنِّيّ إِتْيِوْثَنْ ، Tiseɛdiyin nni i t-yewten "

ولعل من أشهر الطقوس المعتمد عليها للتخلص من مثل هذه الأمراض ، مايعرف في منطقة القبائل بـ " أَسْفَلْ ، Asfel " ، وهي ممارسة طقوسية تقوم أساسا على "ذبيحة" تقدم كفدية لإنقاذ روح المريض واستعادة صحته وسلامته ، كأن يشترط في حالة مرضية ما ذبح " ديك أسود ، Ayaẓiḍ aberkan " ، ويذهب بالمريض الى خلاء بعيد عن الدار ، ويطلب منه أكل الذبيحة المشروطة لوحده دون أن يشاركه فيها أحد ، وعند الإنتهاء ، يدفن ما تبقى منها في الموضع نفسه كرمز لدفن العلة الى الأبد ، ثم يعاد بالمريض الى بيته ليشفى من علته بعد ذلك ببضعة أيام! .

ومثل هذه الممارسة الإستشفائية " أسفل " والنابعة أصلا من هذا المعتقد الشعبي الشائع في أوساط المجتمع القبائلي ، وظفها الشاعر لونيس أيت منقلات في صورة جميلة من صوره الجزئية المكونة لقصيدته " أَرْجُو يِي ، Aṛǧu-yi ، إذ يقول فيها :

| | |
|---|---|
| Mi nebbweḍ twenssex | مِ نَبَّضْ أَتْوَنْسَّغْ |
| Deg-waṭas yidnex | ذَڨْ أَطَّاسْ يِذْنَغْ |
| Ṛrçud mebçid i s-nsell | أَرُّعُوذْ مَبْعِيذْ إِسَنْسَلّْ |
| Mi beddlen beddlex | مِ پَدَّلَنْ پَدَّلَغْ |
| Leḥwayeǧ ay kksex | لَحْوَايَجْ اَيَكْسَغْ |
| " Ṛǧan t ad ii-d-yerr wesfel " | "أَرْجَانْتْ أَذِيدْ يَرّْ وَأَسْفَلْ" |
| Imiren ugadex | إِمِرَنْ أُقَذَغْ |
| Di ddqayeq ḥeṭṭbex | ذِ ادْقَيَقْ حَتْسِپَغْ |
| w 'aa d-yuxalen ad awen-imel | وَادْ يُغَلَنْ أَذْ أَوْ نِمَلْ |

ويتحدد موضع التوظيف الفني لبعض جوانب الممارسة ، في قوله : " *مِ پَدَّلَنْ بَدَّلَغْ، لَحْوَيَجْ اَيَكْسَغْ ، أَرْجَانْتْ أَذِيدْ يَرّْ وَاسْفَلْ* " ، فهو حين توظيفه للفظة " أَسْفَلْ ، Asfel" في السياق الفني للصورة ، لم يتقيد بكامل ما توحي به من دلالات أصلية ، بل صاغها في المعنى الذي يعبر من خلاله عن موقف حياتي معاصر ، يلتقي

---

مع خلفيات هذه الممارسة في بعض أوجه التشابه ، إذ عمد الي تشبيه حالة " الجندي" وهو يتأهب للإلتحاق بساحة الوغي ليقدم روحه فدية لإنقاذ أمن أولي الأمر واستقرارهم ، بتلك " الذبيحة " المشترطة ، والتي تقاد لتقدم كفدية لإنقاذ صحة المعلول من غزو غيبي جبار . وهو بذلك يفصح بطريقة ضمنية عن استحالة عودة " الجندي " من ساحة المعركة من جهة ، ويكشف عن سياسة الحكام القائمة علي تقديم أبناء الشعب كقرابين للحفاظ علي العرش والملك من جهة أخرى .

وبهذا التوظيف استطاع الشاعر أن يكسب صورته معاني ودلالات مستترة ، لا تدرك إلا بالتحليق في فضاءات هذا المعتقد ، وفهم مايتيحه من خلفيات وأبعاد .

كما أن الإعتقاد شائع أيضا ، في أن الأحلام " ثِرْڤَ ، Tirga " تتحقق في الحياة المستقبلية للأشخاص ، ويتم تحققها بالصورة التي رآها صاحبها عليها ، أو قد تتخذ أشكالا وصورا أخرى ، لا تدرك معانيها إلا باللجوء الي بعض الناس من الذين يملكون موهبة تفسير الأحلام ، إذ أن الحلم في هذه الحالة الأخيرة يقوم أساسا علي مجموعة من الرموز توحي بوقائع حدثت أوقد تحدث للرائي مستقبلا .

وقد استنسخ شاعرنا لونيس أيت منقلات هذا المعتقد في صورة شعرية جميلة أوردها علي لسان " العجوز " في قصيدته " أَنِذَ نْتَجَامْ أَمِّي" السالفة الذكر ، يقول فيها :

| | |
|---|---|
| أُرْڤَاغْ يِيرْ ثَرْقِيثْ لَعْشَ | Urgaɣ yir targit leɛca |
| غُفَرْنْ إِيِيدْ الْمَيْثِينْ | Ɣufarn-iyi-d imetyytin |
| أَطْفَغْ إِثْپِيرْ ذِي ثَالَ | Ṭṭfeɣ itbir di tala |
| سَڤْ فَسْنْ إِيوْ إِذِ يِثَبِينْ | Seg fassen-iw i diyi t-bbwin |
| أُغَلَغْ أَدْمَغْ أَپُوقَالْ | Uɣaleɣ ddmeɣ abuqal |
| يَغْلِ يِي مَزَالْ الْحِيغْ | Yeɣli-yi mazal lḥiɣ |
| أَمَانْ إِيسْ سْوَنْ أَكَالْ | Aman-is sswen akal |

---

إِغَظْ إِيِي مِي ثَرْزِيغْ Iɣad-iyi mi t-ṛziɣ

فـ"الحلم " في هذه الصورة يقوم أساسا علي طائفة من الرموز توحي بوقائع حدثت أو أنها ستحدث مستقبلا ، ويمكن أن نلخصها في هاتين الجملتين :

عند نبع المياه ←يتم اللقاء بالأموات ←ينتزعون من بين يديها حماما .

ثم: تأخذ وعاء ماء ←يسقط من بين يديها ←ينكسر فتتوزع مياهه .

وهذه الرموز في مجملها توحي أن الأم العجوز تستشعر أن مكروها قد حل بإبنها المغترب ، وهو المرموز إليه بـ "الحمام " المختطف من بين يديها ، أما الوعاء المائي المنكسر فيرمز الي انقطاع تلك الخيرات والنعم التي ألفتها من حين لآخر من طرف هذا الإبن المغترب .

والشاعر في منطق نمو مشاهد قصيدته عمد الي دفع هذا الحلم ليتحقق بالبعد الذي تمليه تلك الرموز التي إشتمل عليها ، إذ يدع شخصيته الرائية تسعي في اتجاه البحث عن تفسير حلمها ، قصد إدراك ما يخفيه من يقين ، الي أن يخبرها أحد "الأصدقاء الثلاثة" بما سبق أن إستشعرته بمضمون حلمها المزعج ، والمتمثل في وفاة " الإبن " الغالي في ديار الغربة .

وبهذه لمعاني التي يجسدها مضمون الصورة ، يتضح أن لونيس قد إتخذ من ذلك المعتقد الشعبي السائد في بيئته متكأ فنيا لبناء أجزاء قصيدته .

والي جانب هذه النماذج المقدمة ، فإن لونيس أيت منقلات ينفتح بعمليته الإبداعية علي المزيد من هذه الممارسات التي تتيحها فضاءات المعتقدات الشعبية الأكثر تداولا في أوساطه الإجتماعية ، إذ يتخذها كمعين فني لبناء أفكاره وتصوراته . وتأكيد الغني هذه المادة التراثية في متن صوره الشعرية ، نقدم هذه النماذج الإضافية باستعمالنا لهذا الجدول التوضيحي :

---

| القصيدة | الصورة الشعرية | المعتقد الشعبي الموظف | مغزى الصورة |
|---|---|---|---|
| -1-<br>Txerreq targit yissi | terrid-iyi azrem d ccac<br>Ma ţţgirdemt d amessak<br>Terrid udem-iw yestewhac<br>Lhem i wayed a t-iţţak | السحور، "Ikurar" من إختصاص المرأة تستعملها في مواجهة الرجل،خاصة في ميدان المواظف، وهي عبارة عن عقاقير مأخوذة من حيوانات ، أو نبات وغيرها (1). | في هذه الصورة الجزئية ، يصف حالته بعدما تعرض لمفعول السحور، إذ طرأت عليه تغيرات جسدية ونفسية بارزة(2) |
| -2-<br>Lehlak<br>لَهْلَاكْ | An-yuɣal d afrux n yid<br>A n-yas ur tebnid<br>Wali-d alln-is di ccqayeq<br>Am-n-ihḍr f-win teğğid<br>Alarmi ttenɣid<br>Seddaw tmedlin yehreq | الإعتقاد بعودة الأرواح:<br>إذ جرى الإعتقاد بعودة الأرواح على شكل فراشة طائرة ، وتأتي عادة في الليل لتزور الأهل والأقارب (3). | الشاعر يتصور نفسه مقتولا بسموم حبه العارم، فتبعث روحه بعد دفنه متقمصة هيئة طائر فتأتي ليلا حاملة خطاب عتاب الى هذا الحبيب الغادر. |
| -3-<br>A ttejra ilili<br>أَلْجَرَا إِيلِيلِي | s yir aḍar i d-ffɣeɣ<br>Asmi kem-mlaleɣ<br>Ikellex zzehr-iw felli<br>Ɣilex d lweṛd i neqleɣ<br>Mi ṛuheɣ ad ferğğeɣ<br>Ufiɣ-en ttejra ilili | التطير ، Ttira : من الممارسات المعروفة في أوساط المجتمع القبائلي ، إذ قد يتنبأ الأفراد شؤما أو فألا بمجرد القيام ببعض الحركات، والأفعال أو مصادفة لبعض الظواهر والكائنات(4). | يربط الشاعر فشله في علاقة حب بالخطوة الأولى نحو اللقاء ، إذ تجاوز عتبة الباب بالقدم اليسرى ، رمز الشؤم و سوء العاقبة . |

(1) ومن هذه العقاقير ما نقلته قصيدة الشاعر مثل: " أَزْرُمْ - لَشَاشْ - ثِغِرْدَمْتْ - أَمَسَّاكْ - إِخْذَرْ أُو كَرْمُومْ - أَغَبَارْ - لَخْيُوطْ ... الى غيرها من العقاقير التي تعد من أسرار هذا العالم النسوي .

(2) وفي الصورة الكلية المزيد من التفصيل عن مفعول هذه السحور ، إذ عمد الشاعر الى إيرادها مطابقة لواقع الممارسة الإجتماعية ، فيمكن للقارئ الكريم حصرها بشيئ من التعمق .

(3) مثل تلك الفراشة الليلية التي تعرف بالمنطقة باسم " Tebcir lxir " ، والتي يعتقد أنها روح أحد الأموات، عادت لتتفقد أفراد الأسرة .

(4) فمثلا ، يعتقد أن تجاوز عتبة الباب لأول مرة يجب أن يتم بالرجل الأيمن ، وخلاف ذلك يلحق صاحبه بالسوء .

ومن خلال هذه النماذج الشعرية المقدمة يتضح لنا أن المعتقدات الشعبية خاصة منها الأكثر تداولا في الأوساط الإجتماعية القبائلية تشكل إحدى المصادر التراثية الهامة للصورة الشعرية عند لونيس ، فهو يقف من بعض ما تتيحه من ممارسات موقف استنكار ورفض ، وقد يقف من البعض الآخر منها موقف ولاء وتسليم ، وذلك خدمة لأهداف فنية عدة ، تنصب في مجملها ضمن خدمة قضايا العصر السياسية منها والإجتماعية .

**V- : القيم والمبادئ :**

تمثل إحدى الجوانب التراثية الهامة التي تناقلتها الأجيال في البيئة القبائلية منذ القدم ، والتي شكلت - فيما رأيناه سابقا - مصدرا إلهاميا ثريا ساعدت الشاعر القبائلي على تفجير طاقاته الإبداعية ، وأمدته بخلفية ثقافية ومعرفية غنية مكنته من إكساب تجربه الشعرية قوة وأصالة .

وهذه القيم والمبادئ تكون في شموليتها وعموميتها جوهر الدلالة الفكرية والروحية للفظة " تَقْبَيْلِيتْ ، Taqbaylit " التي شاع إستعمالها في الأوساط الإجتماعية القبائلية ، وهي لفظة تجمع في طياتها رصيدا ضخما من الرموز والمفاهيم تشكل في مجملها الإطار الأخلاقي والتربوي المنظم للنسيج التعاملي والحياتي للأفراد والجماعات . وقد قدمنا تحليلا مفصلا لكل ذلك ضمن الفصل الأول من هذه الدراسة . وتفاديا لأي تكرار أو إطالة نباشر في البحث عن مدى حضور هذا الجانب التراثي في متن الصورة الشعرية عند لونيس باعتباره أحد الشعراء المعاصرين الذين عايشوا التحولات الجوهرية التي شهدها المجتمع القبائلي في مجالات عدة خاصة منها ما توارثته الأجيال من قيم ومبادئ والتي طالما إعتز بها الإنسان القبائلي واعتبرها أساسا حضاريا مميزا لشخصيته وهويته.

فإذا كان الشاعر القبائلي في تلك الفترة الزمنية الماضية قد نصب نفسه حارسا أمينا على كل ما تقدسه بيئته التقليدية من قيم ومبادئ ، وذلك بالسهر على

سلامة الإنتقال لمعطياتها وأعرافها والحرص على ضرورة تحقيق ما تجسده من أبعاد فكرية ومعنوية ، فإن شاعرنا لونيس لم يحد بدوره عن هذه المهمة الأساسية ، إذ ظل يشدد الحرص في العديد من إنتاجاته على ضرورة بعث تلك القيم النبيلة والمبادئ السامية التي تربى عليها الحس الفردي والجماعي في مثل هذا المجتمع العريق .

ولكن هذا التفاوت الزمني القائم بين الفترتين وما صاحبه من تغيرات جوهرية، فرض على الشاعر رؤية خاصة لعالم اليوم المتناقض والمتدهور ، إذ لم تعد بيئته المعاصرة تحتفظ على تلك النقاوة السلفية في الطبع والسلوك والمعاملة ، إذ حاد الجميع عن قاعدة "تَقْبَيْلِيتْ" العريقة ، وأضحى لكل فرد أو جماعة فلسفة خاصة في الحياة ، بالشكل الذي تمليه المناخات الحضارية المعاصرة .

فهو حين تناوله لهذه القاعدة العرفية بالإجمال أو التفصيل ، يظهر في الغالب إنتكاسة وخيبة لما آلت إليه وضعية هذه الأمة الأصيلة من تصدع وانكسارات بعد انسلاخها عن قيمها القاعدية الموحدة ، فنجده يصف في كثير من الحسرة والتألم تخلي أبناء المجتمع عن مبدأ "تَقْبَيْلِيتْ" الحامل لعناصر الوحدة والتكاتف ، واستحداثهم لرؤى وأفكار متناقضة تحمل في طياتها عوامل الصراع والتصادم ، إذ يقول في مطلع قصيدته " أَوَالْ ، Awal "(1):

| | |
|---|---|
| يَتْسَغَاظْ وِي دِقَزْنْ إِغَّثْ | Yeṭṭsaḍ wi d-igern iɣwet |
| بِيوَنْ أُرْ أَعْزِيزْ وَوَالِ إِيسْ | Yiwen ur ɛziz wawal-is |
| تَقْبَيْلِيثْ مَتشِي بِيوَثْ | Taqbaylit maši yiwet |
| أَيْ أَحْبِيبْ ... | Ay aḥbib ... |
| كُلْ يِيوَنْ تَقْبَيْلِيثْ إِيسْ | Kul yiwen taqbaylit-is |

وإذا كان الشاعر في هذا الموقف وفي مواقف مماثلة قد تناول مبدأ "تَقْبَيْلِيثْ" برؤية شاملة بكل ما يعنيه من قيم ومبادئ متوارثة ، فإنه يلجأ في كثير من

---

(1) Ait menguellet , (L.) , Cassette , "Awal" poème n° 1 .

الأحيان الى توظيف ما ينضوي تحته من مقومات أساسية توظيفا دقيقا ومفصلا ، ولعل من أهم هذه المقومات التي استقطبت إهتمامه واتخذها كمرجعية ثقافية هامة لمختلف إنتاجاته وإبداعاته ، تلك التي تحظى بممارسة واسعة في أوساطه الإجتماعية ، مثل: " لَعْنَايَه ، النِّيفْ ، تِرْغْزَا – Leqnaya , nnif , tirrugza " أو ما صاحب ذلك من قيم قاعدية : كالأرض ، والمرأة ، والبرنوس ، والبندقية .

وسنركز فيما يلي على بعض النماذج التي نرى أنها أكثر تجسيدا لهذا الجانب التراثي ، وأكثر تمثيلا لوجهته الفنية المميزة ، إذ أن الإلمام بمجملها في هذا المقام يعد أمرا مستحيلا أمام سعة مساحة التوظيف لمعطيات هذه المادة في مساره الإبداعي .

يقول مثلا في إحدى صوره التي تشتمل عليها قصيدته المذكورة سالفا " أَقُو ،Agu" يبرز فيها ممارسة المجتمع المعصر لقاعدة " لَعْنَايَة، Leqnaya " المتوارثة عن الأسلاف :

| | |
|---|---|
| لَعْنَايَاكْ تَشْبَ أَمَصْمَارْ | Leqnaya-k tecb ' ameṣmaṛ |
| يَرْصَانْ ذِي تَسْيَ يَقِّيمْ | Yerṣan di tesga yeqqim |
| نَكْ أَكْ دَ قْنِيغْ أَمْنَارْ | Nek a k-d gganiɣ amnaṛ |
| سَوْ فُوسْ إِيكْ أَذَ تَشَّغْ أَلْقِيمْ | Seg-ufus-ik ad ƙƙeɣ alqim |

إن الشخص المتحدث في مضمون هذه الصورة يرمز – كما سبقت الإشارة إليه - الى أحد ابطال الثورة التحريرية المنفيين سياسيا بعد الإستقلال ، إذ عمد الشاعر الى كشف حجم مأساته ومعاناته بتوظيفه لقاعدة " لعناية " بطريقة رامزة وموحية ، فهذا البطل الثوري دفعت به ظروف الحرية والإستقلال إلى أن يقع تحت جنح لعناية " الخصم" من أولائك الذين سيقت إليهم أسور البلاد ، وخولوا لأنفسهم حرية التصرف و القرار ، ولكن " لَعْنَايَة " المرموز إليها في هذا المشهد ليست فاعلة بالشكل المتوارث عن الأجداد ، إذ تنقلب بها موازين الممارسة

فيصاب المستغيث بالذل والهوان ، في حين يزداد المستغاث به غطرسة ونفوذا بعدما أحدث خرقا وانتهاكا في صلب قداستها وحصانتها .

وقد استطاع الشاعر عن طريق توظيفه الفني المحكم لهذا المقوم التراثي ، أن يعبر بكيفية واضحة عن حالة الإذلال والهوان التي عاشها أمثال هؤلاء الأبطال غداة الإستقلا ، بل إستطاع ببلاغة التشبيه الذي تقوم عليه أركان الصورة أن يفجر معاني ودلالات إضافية تنصب في مجملها ضمن خطية الكشف عن حالة الإضطهاد والظلم المفروضة على أمثال هؤلاء الثوار بعد فوزهم بالحرية والإستقلال ، إذ يمكن للقارىء الكريم إدراكها بشيء من التمعن والتدقيق.

وإذا كانت " Legnaya " ببعدها التراثي قد استقطبت إهتمام الشاعر ، فوظفها بإتقان ومهارة في متن صوره الشعرية ، فإن " المروءة ، Tirrugza " بكل ما تجسده من أبعاد روحية وفكرية ومعنوية ، قد تكرر بها الحضور في العديد من إبداعاته ، إذ آمن بها كإحدى القيم السلفية النبيلة ، واعتبرها بمثابة المعدن الأصيل المميز لشخصية الإنسان القبائلي ، بما إكتسبته من نقاوة الطبع في مواقف حياتية عدة ، كالثبات على استقامة السلوك والمعاملة ، والإقدام في ميدان الشجاعة والإستبسال ، فرجولة الفرد القبائلي " Taqbaylit bwaqqbayli " كما كشفت عنها الأشعار القديمة وأثبتتها الممارسة الإجتماعية ، لا تقف عند حدود الفعل البطولي في مفهومه العضلي ، بل تتعدى ذلك لتشمل الأسس الأخلاقية التي تربى عليها الحس الفردي والجماعي في ذلك المجتمع التقليدي .

إلا أن البيئة القبائلية المعاصرة تفتقد الى ذلك النموذج للرجولة الحقة المعهودة في بيئة الأسلاف ، فلا تقدم سوى نماذج لرجولة إنهزامية مغذاة بطبع الغرور والأنانية، ومشحونة بدوافع الطمع والتمادي نحو مناصب وامتيازات موعودة ، وهو ما جعل الشاعر لونيس أيت منقلات يتصدى في العديد من أعماله بنقد لاذع لكل ممارسة من شأنها الإخلال بفاعلية " الرجولة الحقة " ، إذ يرى أن سر الفشل والتراخي الملاحظ في صفوف أبناء أمته يكمن أساسا في التخلي عن مثل هذه القيم

السلفية النبيلة . ولعل أصدق تعبير عن ذلك ما نقله مضمون إحدى صوره الواردة في قصيدته "أَمَدَّاحْ ، Ameddaḥ" حيث يقول :

| | |
|---|---|
| Lferḥ-ik ay aqbayli | الفَـرْحْ إِيـكْ أَيَ أَقْبَـايْلِي |
| M 'aa tesleḍ yiwena k-yini | مَ ثَسْلَـظْ يِيـوَنْ أَكْ يِـنِي |
| Tirrugza d keč i d bab-is | ثِرُقْزَا أَذْ كَتْشْ إِذْ بَابْ إِيسْ |
| Sanda i das-yehwa a k-yawi | سَنْدَ إِذْ أَسْ يَهْـوَ أَكْ يَـوِي |
| A s-tuɣaleḍ d lfuci | أَسْ ثُغَـلَـظْ ذَ الْـفُـوشِي |
| Ara ireffed ger ifassen-is | أَرَ إِيرَفَّـذْ قَـرْ إِفَسَّنْ إِيسْ |
| A k-yetɛemmir s yimi | أَكْ يَـتْسـعَمِّيرْ أَسْ يِيـمِـي |
| Yessek ara yeɣqel aɛdaw-is | يِسَّكْ أَرَ يَغْظَلْ أَعْدَاوْ إِيسْ |
| Di teɣmart a k-ittekki | ذِي ثَغْـمَـرْثْ أَكْ إِثَّـكِّي |
| M 'aa yekfu yessek cceɣl-is | مَ أَيْكْفُو يِسَّكْ أَشَّغْـلِ إِيـسْ |

فهذه الصورة تتضمن تصويرا دقيقا لما آلت إليه وضعية الفرد القبائلي بعد أن عطل فعالية هذا المقوم التراثي ، إذ لم يبق من الرجولة الحقة "Tirrugza n tideɣɣ" إلا جانبها المظهري ، بعد أن أفرغها من أبعادها الحقيقية الضامنة للفوز الدائم في كافة مجالات الحياة ، إذ أضحت " رجولة القبائلي " تستغل بدهاء ومكر من طرف الغير ، فتوجه لكسر وحدة الصف ، وإضعاف أواصر الأخوة المزعومة ، فعلى حد تعبير لونيس فإن " الرجولة " بهذا الإخلال تتحول الى سلاح فتاك يحمله الخصم بين يديه ، ويستعمله في خدمة أغراضه وأهدافه متى شاء وحيثما أراد .

وضمن هذه الخطية الإبداعية القائمة على الرفض والإستنكار لعملية التعطيل والخرق التي أحدثتها البيئة المعاصرة في صلب الممارسة العرفية لهذه القيم السلفية ، يصب الشاعر مجاري المعالجة الفنية لباقي القيم القاعدية المشار اليها ، خاصة منها الأكثر حضورا في متن صوره الشعرية ، وهو ما يكون جوهر التمايز بينه وبين غيره من الشعراء القدامى ، إذ أن أغلبية النصوص الشعرية

القديمة التي تناولت هذه القيم كمادة إبداعية ، تقف في الغالب عند حدود التمجيد والتعظيم لما يفرضه العرف في رحاب الممارسة المقدسة لهذه القيم المتوارثة .

فنجد مثلا أن القصيدة القديمة تنقل صورا مليئة بالدلالات والرموز عن "البندقية ، Tamekkhelt" كإحدى القيم القاعدية للمجتمع القبائلي ، والتي تمثل في الإحساس الجمعي للأمة رمزا للدفاع عن الإرث المادي والمعنوي للأسلاف ، كما تساعد على تحقيق كمال الشخصية "للرجل القبائلي" في ظل حرية الفعل والقول ، وتحت جنح الحرمة والهيبة والوقار .

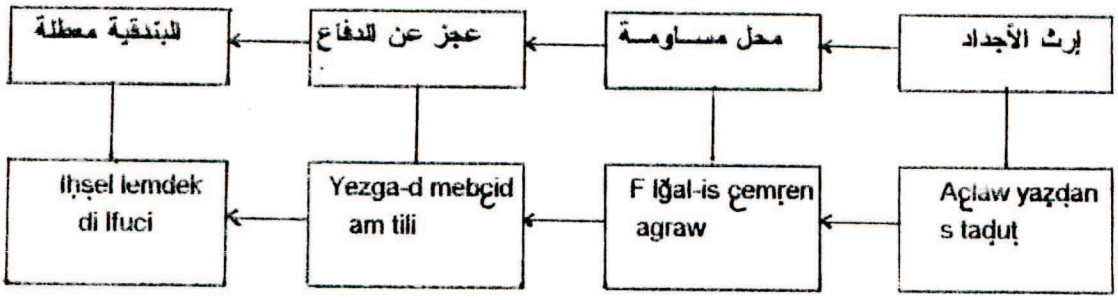
في حين لما نأتي الى ما نقلته الصورة الشعرية عند لونيس عن هذا المقوم التراثي ، فإننا نلاحظ أنه لا يقف بما يبدعه عند حدود هذا التعظيم والتقديس ، بل يخضع رؤيته وتصوراته لما يمليه عليه واقع الممارسة الإجتماعية المعاصرة لهذه القيم الموروثة ، لذا نجد أن " البندقية " بتسمياتها المختلفة : الْفُوشِي ، ثَمَكْحَلْتْ ، أَبِشْكِيظْ ... Abeckid , Tamekkhelt , Lfuci " ترد حين التوظيف الفني حاملة للدلالات مغايرة ، فهي في الغالب معطلة المفعول والفاعلية ، إذ لم تعد تقوى على القيام بمهمة الدفاع عن إرث الأجداد ، ولم تعد تكسب شخصية الفرد القبائلي هيبة ووقارا .

وقد تجسدت هذه المعاني والأفكار في العديد من صوره الشعرية ، ولعل من أبلغها تعبيرا عن هذه الرؤية ما ورد ضمن أجزاء قصيدته " أعطار ، Aceltar " حيث يقول :

| | |
|---|---|
| Zdiɣ-d s taduṭ aɛlaw | أَزْضِيغْدْ أَسْ تَضَوْطْ أَعْلَاوْ |
| Si tmura jdan-d lɣaci | سِ أَثْمُورَا أَجْيَانْدْ الْغَاشِي |
| F lɣal-is ɛemṛen agraw | فَ الْجَالْ إِيسْ عَمْرَنْ أَقْرَاوْ |
| Zɣiɣ-d mebɛid am tili | أَزْفِيغْدْ مَبْعِيدْ أَمْ تِيلِي |
| Mi ɛrig ad ḥaḍrex aglaw | مِي أَرِيغْ أَدْ حَذَرْغْ أَيْلَاوْ |
| Ibɣel lemdek di lfuci | إِبْغَلْ لَمْذَكْ ذِي الْفُوشِي |

---

فهذه الصورة مليئة بالرموز والإيحاءات ، ويتلخص جوهر القصد فيها في أربعة عناصر أساسية نبرزها بالإستعانة بهذا الرسم التوضيحي :




فكما يتضح من خلال هذا الرسم ، فإن " البندقية ، Lfuci " وظفت كإحدى الرموز الأساسية في متن الصورة ، وقد عمد الشاعر الى إيرادها معطلة الفاعلية ، ومجردة من وظائفها التراثية ، ليخدم حقيقة حضارية معاشة ، إذ لم يعد أبناء مجتمعه يمارسون فعل البطولة في ميدان الحفاظ على إرث الأجداد والدفاع عن مقدساته وقيمه السلفية النبيلة .

ونجد مثل هذا التوظيف الفني للبندقية بكل ما يجسده من رؤى وتصورات قد تكرر به الحضور في مواضع عدة من إنتاجاته وأعماله ، كأن يقول مثلا في قصيدته "أَبْرِيذْ نْ طَّمْزِي ، Abrid n ṭṭamzi"(1):

| | |
|---|---|
| Mugreɣ-d tamekkḥelt n sin | مُقْرَغْدْ ثَمَكَّحَلْتْ أَنْ سِينْ |
| Nemyeɛqal mi-d-teflali | نَمْيَعْقَالْ مِيدّ ثَفْلَالِي |
| Ɣef tarkast ţ-ţibzimin | غَفْ ثَرْكَاسْتْ تِّيبْزِمِينْ |
| Yeḍbeɛ uḥeddad nat yanni | يَضْبِعْ أُحَدَّاذْ نَاثْ يَنِّي |
| Asmi n jebbu di ţɣallin | أَسْمِي أَنْ جَبُّ ذِي أَثْغَالْتِينْ |
| Lɣwerb ma n-qesda s yeɣli | الْغَرْبْ مَ نْقَسْذَ آسْ يَغْلِي |
| Ziɣ yesserka-ţ win ţibbwin | زِيغْ يَسَّرْكَاتْسْ وِينْ تِسِّينْ |
| Ajbedɣ znad yefruri | أَجْبِذْغْ أَزْنَاذْ يَفْرُورِي |

(1) Ait menguellet , (I.) , cassette , "abrid n ttemzi" année , poème n° 1

وتظل هذه الرؤى والتصورات تتجسد باستمرار كلما تم توظيف إحدى هذه القيم والمبادئ المتوارثة ، لأن الشاعر يدرك تمام الإدراك أن أبناء بيئته المعاصرة قد حاد بهم القصد عن تلك المنابع التراثية الأصيلة التي شكلت لقرون زمنية طويلة منهلا أساسيا لكل عوامل القفوة والعظمة ، ومصدرا رئيسيا لكل ما يميز شخصية القبائلي من فضائل أخلاقية وتربوية نبيلة ، إذ لم يبق في عالم اليوم من تلك القيم والمبادئ إلا جانبها المظهري بعد أن ضاع جوهرها في واقع ممارستها الإجتماعية، وقد عبر الشاعر عن ذلك صراحة قائلا :

| | |
|---|---|
| نَشُو إِغْدْ ثَجَّ أُثْنَصْلِيثْ | Dac ' iɣ d-teğğa tneṣlit |
| ذِي إِسْمِ إِيسْ ذَقْ مِي نَتَسَّوِيثْ | D ism-is deg mi neṯṯawi-t |
| أُدْمْ إِيسْ أَمَدَّنْ إِعَرْقَاغْ | Udem-is amedden iɛerqaɣ |

ولكن يبقى أن نقول بعد هذه النماذج الشعرية المقدمة ، أن شاعرنا أيت منقلات إن تناول هذه القيم والمبادئ في متن صوره بهذه الرؤية السوداوية القاتمة ، فذلك لا يعني غرس روح التشاؤم والخيبة في نفسية جمهوره المتلقي ، بل أن غايته الأساسية من وراء كل ذلك تتمثل في بعث النباهة والوعي بالقيمة الحقيقية لهذا الجانب التراثي الهام ، وتوجيه الحس الفردي والجماعي للتشبع والإرتواء من منابعه الصافية من جديد ، إذ بفضل ذلك قد يتمكن أبناء أمته من جبر تلك الإنكسارات الحضارية التي أحدثتها رياح التغير والتحول في أسس هذا المجتمع العريق .

# الفصل الرابع

## "التجديد في العلمية التصويرية عند لونيس"

أولا : في مفهوم التجديد.

ثانيا : الصورة التقليدية.

ثالثا : مجالات التجديد في التصوير الشعري عند لونيس.

1 ـ البعد الرومانسي.

2 ـ البعد الرمزي.

## أولا : في مفهوم التجديد :

إذا كنا قد حددنا مقصدنا بالتراث في مدخل الفصل السابق(1)، ووجهنا ماشتملت عليه هذه اللفظة من مفاهيم وأبعاد لخدمة القضايا المشكلة لجوهر دراستنا و ما استلزمته من عناصر فنية ومعرفية ، فإننا نرى من الضروري ايضا ان نقف في مستهل هذا الفصل وقفة موجزة لنوضح من خلالها ما نعنيه بالتجديد كمصطلح فني و نقدي ، خاصة أنه يعد من بين المصطلحات التي شاع استعمالها بشكل كبير في ميدان الدراسات الادبية الحديثة والمعاصرة ، وتشعبت بذلك مجالات استعماله وتوظيفه في حقل الممارسات النقدية والفنية . وتفاديا لأي خلط أو تداخل قد يشوب ما نورده من تحليل ودراسة ضمن هذا الفصل ، نرى من الأجدى ان نحدد في البداية مجالات هذا المصطلح ، ونصوغه صياغة دقيقة وواضحة بالقدر الذي يتيح لنا رسم خطية بحثنا بصورة جلية وفعالة، تاركين جانبا كل تلك الاختلافات الاصطلاحية والنزاعات النقدية التي أفرزتها الممارسة الأدبية لهذه اللفظة .

من المعروف أن الأدب في مختلف البيئات يحمل في ذاته عنصرين أساسيين ، عنصر الثبات من جهة ، وعنصر التجدد من جهة أخرى . ونقصد بالثبات كل تلك العناصر والمقومات والخصائص التي تضمن لأدب ما خلوده واستمراريته عبر حلقات تواصل الأجيال . كما نعني بالتجدد خضوع هذا الأدب أو ذاك لعنصر التغير والتطور الذي تفرضه المدنية في حركتها الدؤوبة في شتى مجالات الحياة ، ليدخل بذلك مسالك إبداعية مغايرة لها مقاييسها ومعاييرها الفنية الخاصة . فلو ناخذ مثلا " الإسَفْرَا Isefra. " أو الأشعار القبائلية القديمة ، فإننا لازلنا نتناشدها الى اليوم ونحن نشعر بروعتها وجمال إبداعها كما شعر الذين من قبلنا ، وستدركها الأجيال من بعدنا وتشعر بها شعورنا وتتأثر بها قدر تأثرنا . وما ذلك إلا لأنها تحمل في ذاتها جمالا ثابتا لا يتغير بتعاقب الأجيال ولا تتبدل بمضي الأزمان ، وهو سر خلودها وبقائها ، وهو ما منح أبناء هذه الأمة

---

(1) أنظر الفصل الثالث ، ص : 145 .

من أهل الثقافة الى الإعتكاف على هذه الروائع القديمة والتمتع بها وتفجير كوامن العبقرية الإبداعية منها .

وها نحن من جيل مشارف القرن العشرين على بعد عهدنا من عهد " علي أوعمروش " ويوسف أوقاسي" و " سي محند أومحند " ومن في طبقتهم من الشعراء القدامى ، ترانا نردد الكثير من اقوالهم ، وندعو النشء الجديد الى تدارس اشعارهم وحفظها . اضافة الى ان الشعراء المعاصرين انفسهم أبدوا اعجابهم وتأثرهم بما انتجه اسلافهم من اشعار راقية وقصائد فريدة . وهذا أحدهم يبرز إنبهاره بشاعرية سي محند أومحند قائلا(1) :

| | |
|---|---|
| أَتَسْغَنِّيغْ سِي مُوحْ وَأَمْحَنْدْ | Atɣenniɣ si muḥ wemḥend |
| أَمَقْرَانْ نَ شُّعَـــرَا | Ameqqwran n ccuçaṛa |
| ذَقْ سَفْرَا وَرْ سِيزْمِيرْ حَدْ | Deg sefra wer s izmir ḥed |
| يَغْلَبْ الْجِيلْ نْ تُرَا | Yeɣleb Iǧil n tura |

إن شاعرنا لونيس ايت منقلات يعد من بين هؤلاء الشعراء المعاصرين الذين ادركوا القيمة الفنية والجمالية للأشعار القبائلية القديمة . لذا نجده في العديد من ابداعاته ينثني بالتقدير والعرفان أمام الشخصية الفنية والأخلاقية والذهنية لأسلافه من الشعراء ، إذ يقول في قصيدته تحت عنوان : "أتسسلمغ فلون . At sellimex fellawen"(2):

| | |
|---|---|
| أَتَسْسَلِيمَغْ فَلَّوَنْ | Aṭselimeɣ fellawen |
| أَوِيذْ إِوَدْزْنَنْ أَوَالْ | A wid I wedznen awal |
| ثَرْنَامَ آسْ لَفْهَامَ أَنْوَنْ | Ternam as lefhama nwen |
| أَلَمِي قَ سَفْسَ أُوزَالْ | A imi g sefsa uzal |

غير أن ثبوت الروعة الإبداعية والجمالية في مثل هذه الأشعار القديمة لا ينفي أن يحمل هذا الإرث الشعري عنصرا آخر هو عنصر التغير و التجدد .

---

(1) أغنية للمطرب سامي الجزائري .

(2) Ait Menguellet , L cassette . Abrid n ttemzi , poème , n 4.

فالشعر مثله مثل غيره من الأجناس الأدبية الأخرى يمثل مرآة صادقة تعكس لنا وجه الحياة والطبيعة وما يثيرانه من خوالج وافكار في النفس البشرية ووجدانها ، ويتطور بتطور الأجواء والمناخاة الحضارية لكل بيئة ، الشيء الذي يفسر ما تجسده الإنتاجات الشعرية من ظواهرفنية يتفرد بها جيل عن جيل آخر ، وهنا يكمن مصدر الإختلاف والتمايز بين القديم والجديد .

إن عصرنا الحاضر قد عرف من أسباب العمران والمدنية ما عمق الهوة بينه وبين العصور السابقة ، وتجلى ذلك في شتى المبادىء السياسية والإنقلابات الإقتصادية والإجتماعية التي فرضتها حركة المجتمع في ميدان التقدم العلمي والتوسع التجاري ، كل ذلك أدى الى تحول عميق وتطور سريع في الابيئة القبائلية العريقة ، وبالتالي الى توجيه الإنتاج الشعري فيها نحو أهداف واساليب جديدة لم تتهيأ له في تلك البيئة القديمة ، أو في ذلك الإرث الشعري القديم . مما انتج حركة شعرية معاصرة حمل لواءها جيل من الشباب أمثال: " سليمان عازم، الشيخ الحسناوي ، شريف خدام ، أيت منقلات ، إيدير ... وغيرهم . وقد تهيأت لهؤلاء الشعراء مجموعة من العوامل و الاسباب ساعدت على نضج هذه الحركة الفنية داخل الزمن الشعري القبائلي ، وبالتالي جعلتها تتميز بفرادة ابداعية خاصة خصوصية الواقع الذي تحاوره ويحاورها بعناد كبير وبحدة غير عادية قياسا الى مثيلاتها في المجتمع الأمازيغي الكبير .

ولعل من هذه العوامل :

- ما طرأ على واقع المجتمع القبائلي من متغيرات جوهرية عدة ، خاصة بعد حرب التحرير ، وما صاحب ذلك من وعي ثقافي وسياسي أيقظ في ابناء هذا المجتمع الإحساس بالاصالة و الإنتماء التاريخي و الحضاري لأمتهم .
- طبيعة الحياة الإجتماعية والفكرية و الإقتصادية المميزة للمجتمع الأمازيغي عموما و القبائلي خصوصا .

---

- انفتاح ابناء هذا المجتمع على ثقافات الأمم الأخرى ، والتأثر بفنونها ومعارفها وابداعاتها .

- استناد هذه الحركة في نشاطها الإبداعي الى أرضية شعرية ثرية ذات عمق تاريخي وحضاري اصيل .

- وهذه العوامل مجتمعة أو منفردة أعطت للتجربة الشعرية المعاصرة في المجتمع القبائلي نكهتها الخاصة و طابعها الفنيي المميز ، ودفعت بها من جهة أخرى الى ان تتبوأ موقعا اكثر بروزا على الساحة الإبداعية الشعرية الأمازيغية .

والدارس للأعمال الفنية لهذه الحركة الشعرية القبائلية المعاصرة ، يلاحظ من دون عناء انها تجسد مثل غيرها من الحركات الشعرية الأخرى في المجتمع الأمازيغي نزوعا جامحا وطموحا كبيرا الى تحديث النص الشعري واكسابه من المميزات الفنية والخصائص الإبداعية ما يرقى به الى مستوى النصوص الشعرية في مختلف الآداب العالمية المعاصرة ، خاصة ان شعراء هذا الجيل الجديد ينتمون في أغلبهم الى الطبقة المثقفة او المتعلمة على اقل تقدير ، وهو الشيء الذي ساعدهم على تحويل ما طرأ على مجتمعهم من متغيرات الى رؤى إبداعية ناضجة تجاوزت بوسائلها وتقنياتها طابعها الشفوي الى طابع التدوين والكتابة ، باعتبار الكتابة في حد ذاتها فعل حدثي في مثل هذه المجتمعات التقليدية ، وحققت هذه النقلة قفزة نوعية سمحت بالإنتقال التدريجي للعملية الإبداعية الشعرية من طابعها الشفوي الموروث الى طابع تدويني مستحدث ، وهي في اساسها ميزة شديدة الإرتباط بالحركة الشعرية الأمازيغية عموما ، اذ يرى الباحث أحمد عصيد " ان فعل الكتابة بالأمازيغية هو فعل الإنتقال بتراكيب هذه الثقافة من العفوية الى النظام القائم على قصدية واعية ، قصدية المثقف ، من القول المرتجل الذي يشبه الإنعكاس الشرطي لمثير خارجي ، الى هندسة الخطاب ومنحه فضاء تتوزع فيه مختلف العلامات تبعا لتخطيط مسبق ، من القول العفوي الذي

---

يختـزل خبارات الجماعـة وحكمتـها في صيغ بلاغية جاهزة ومتوارثة ، الى تجربة الفرد واحساسه الدرامي بالتمايز، من إنتاج الشبيه والحرص على الإمتثال الى نمطية القول وتقنياته المحددة سلفا في التقاليد الشفوية ، الى النقد والمراجعة واستشراق الآفاق الممكنة والبحث الدائب عن البديل"(1).

ويصف هذه العملية الإنتقالية من الشفوي الى المكتوب على أنها من الإنشغالات الأساسية التي يتقاسمها جل الشعراء في المجتمع الأمازويغي المعاصر : " إنها الرغبة في نقل الخطاب الشعري من تقاليد الشفوية والتلقائية والإنتاج الجماعي والرؤى والمتوارثة الى مستوى الإبداع الفردي الذي يختزل وعي الجماعة ويعيد إنتاجه في إطار وعي مركب تتقاطع فيه عناصر ثقافية مختلفة ... إنها هاجس تحديث الشعر الأمازيغي"(2).

وهذا الطموح الحداثي دفع بالشاعر القبائلي والأمازيغي عموما الى أن يواكب مستويات تحديث المجتمع المعاصر" فلم يعد متقف للقبيلة ، والمعبر عن قيمها التي لا تخرج عن حدود معينة هي حدود القبيلة نفسها ، أو عن قيم الثقافة الأمازيغية ككل بشكل أعم ، بل أصبح متقفا يعكس في مستويات وعيه طموحا الى دمج عناصر الثقافة الأمازيغية في عناصر ثقافية عالمية ، وعربية ، وفرنسية ، وانجلو ساكسونية ... الخ ، وكان لهذا أثر كبير بنية القصيدة الأمازيغية المكتوبة ، من خلال محاولتها الإستجابة لمقتضيات الحداثة الشعرية كما تعلن عن نفسها في تلك الثقافة الإنسانية"(3).

ومما عمق هاجس التجديد الشعري عند هؤلاء الشعراء الشباب ، إتصالهم بثقافات الأمم الأخرى عن طريق الهجرة والمطالعة ، والوقوف على ما تحويه آدابها شعرا ونثرا من كنوز فنية ومعرفية جديدة ، وحينئذ أخذت بحيرة شعرنا

---

(1) احمد عصيد ، "هاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي المكتوب" ، مجلة ، إفاق ، ع 1 مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، 1992 ، ص ، 135.

(2)،(3) نفس المرجع ، ص ، 135 - 136.

القديم تتجدد بفعل ما دخل عليها من روافد متدفقة من هذه الآداب العالمية المختلفة ، فأخذ شعراؤنا بذلك يجددون في موضوعات شعرهم وأساليبه ، ويستعيرون الكثير من الأخيلة الظليلة من تلك الينابيع الفنية الفياضة .

وعلى هذا النحو اخذ شعرنا يمتص القوى الخيالية المبتكرة التي أتته من تلك الثقافات المختلفة ، وأخذت صوره تتجدد في نطاق واسع ، واستحدثت بذلك نماذج فنية قيمة ، وابتكرت لغة شعرية جديدة تقوم على " محددات تظهر كلها الإصرار على تجاوز النسق التقليدي للغة الأمازيغية وانماط التعبير المستهلكة ، انها لغة حسب " منطق " الشعر الشفوي الكلاسيكي " لامنطقية " ، لكنها حسب نموذج الحداثة الشعرية المطلوب تحقيقه كسر لحدود " المعقول " التقليدي لتجديد طاقات اللغة حتى تستجيب للرؤى الشعرية " المستحيلة " في التعبير الكلاسيكي .

وهذا الخروج عن منطق اللغة التقليدي عند الشاعر المعاصر تحكمه خلفيات ثقافية متنوعة واسعة ، تستقي مادتها من لغات مختلفة ، وتدفع الشاعر نحو مغامرة تجاوز نمطية اللغة الأمازيغية واختبار مختلف طاقاتها التعبيرية"(1).

إلا أن هؤلاء الشعراء المشكلين للحركة الشعرية المعاصرة ، والحاملين لهاجس التجديد الشعري في هذه البيئة القبائلية أوالأمازيغية عموما ، يختلفون من حيث درجة تأثرهم بأحداث هذا العصر وتأثيرهم فيها ، ومن حيث انفعالهم بالتيارات الفنية الآتية اليهم من ثقافات الأمم الأخرى ، وذلك لعدة عوامل خاصة منها :

- درجة القرب او البعد من منابيع التيارات الفنية ومسرح الأحداث .
- درجة الإستعداد الفطري لدى الشاعر والتي من شأنها أن تعينه على تقبل الجديد أو رفضه .

---

(1) احمد عصيد ، المرجع السابق ، ص ، 137.

- درجة ثقافته الملخصة لسعة اطلاعه والناقلة لعمق تجربته الشعرية .
- درجة تعليمه وهي مقدار ما تحصل عليه من مؤهلات علمية ، خاصة منها تلك التي تؤهله لإستعاب الجديد والتأثر به .

ويمكننا القول أن هذه العوامل مجتمعة تظافرت بشكل فاعل لتكون الشخصية الفنية لشاعرنا لونيس ايت منقلات ، هذا الشاعر الذي يعد من أكثر شعراء الحركة الشعرية القبائلية المعاصرة جموحا نحو تحديث النص الشعري ودفعه الى مصاف الإبداعات العالمية الناجحة ، وقد تجسد ذلك بجلاء فيما أبدعه من قصائد راقية تعكس بعناصرها الفنية جودة حقيقية في عملية التصوير الشعري ، وهو تصوير نابع عن مخيلة ماهرة تعرف كيف تضم الخط الى الخط ، واللون الى اللون ، والضوء الى الضوء ، والظل الى الظل ، لرسم صوره الشعرية الناطقة بالحسن والجمال ، فلا تحس في نسيجها نشازا او اخلالا ، بل تشعر في ثنايا عناصرها باستواء وائتلاف جذاب ، فالشعر عنده ليس صورا فارغة ، وانما هو صورة حية ومعبرة لها دلالات وفحوى ، مع الاحساس الدافق بالإنتماء الأصيل الى مجتمعه . فهو ليس من أولائك الشعراء الذين ينطوون على انفسهم وأحلامهم تاركين هموم مجتمعهم وما يغمره من طموح وأمال ، وما يصهره من محن وأزمات ، بل نجده يندمج بروح مسؤولة في محيطه ويتقاسم مع غيره كل الإنشغالات التي يفرضها الواقع الحضاري ، إذ لا يلبث ان يذيعها فيما يبدعه على شكل تعاويذ ، راميا بما يبثه فيها من روح أصيلة متجددة ، وحياة قوية شامخة الى الإرتقاء بواقع امته وتاريخها العريق .

وعلى هذا ، فإن طموح التجديد عند لونيس أيت منقلات لا يقوم على تناقض أو رفض لتراث الماضيين من أسلافه الشعراء ، بل يقوم على أساس علاقة

---

عضوية متناسية ومتكاملة ، فهو يقف على إرث الشعراء القدامى ويحيط به فحصا وتدقيقا واستيعابا قصد إستلهام الجوانب الفاعلة فيه(*) ، ثم يعكف ببصيرة وتذوق على ما تقدمه ثقافات عصره من مظاهر الحياة الفكرية والوجدانية ، والمادية و الروحية ليجدد على ضوئها عملية الخلق الشعري بما يستعيره من خيال مجنح وعاطفة متأججة ، ومعان مولدة ، وقدرة على التصوير والتشخيص .

لذا ، فإن مقصدنا ضمن هذا الفصل يتلخص اساسا في سعينا عن طريق دراسة تحليلية تطبيقية للكشف عن اهم المناخات التجديدية في عملية خلق الصورة الشعرية عند شاعرنا لونيس ، باعتبارها ركيزة اساسية في حقل تجربته الفنية ، وإبراز ماستحدثه بمضمونها وشكلها من موضوعات وأفكار ، وأساليب وأخيلة ، أدخل بموجبها القصيدة القبائلية مسالك ابداعية مبتكرة ، تتفرد بمقاييس جمالية خاصة ، ومعايير فنية مميزة .

ولكن قبل أن نشرع في الكشف عن مجالات التجديد في أعمال لونيس ، نجد من الأجدر أن نبين في البداية كيف كانت الصورة الشعرية في الإرث الشعري القديم، وما هي طبيعتها ، والخصائص التي تميزها ، والمصادر التي تستقي منها، لنهيئ بذلك مجال المقارنة التطبيقية فيما يلي من دراسة وتحليل ضمن هذا الفصل.

## ثانيا : الصورة الشعرية التقليدية :

إن البيئة القبائلية الى جانب شفويتها ، فقد ظلت لزمن طويل تحتفظ بطبيعتها العذرية الأصيلة ، فكل شيىء فيها ينطق بالبساطة والعفوية ، والشاعر القبائلي إبن هذه البيئة ذات المنشأ العذري ، يخضع باستمرار بما ينتجه من اشعار لما تقدمه من انماط ومظاهر حياتية متنوعة ، دون محاولة منه لتغيير أو خلق لنماذج مغايرة ، بل وقف عند حدود موجود بيئته بأن مساغ من معطياتها العامة جسورا مديدة أوصلته نحو مصالحة الحياة ، ومعانقة

(*) يبدي لونيس تأثره بهذا الإرث الشعري الشفوي ، بقول صريح ، أنظر الملحق ، س/2 ، من الإستجواب " لقاء مع الشاعر " .

الواقع بوفاء وإخلاص ، هذا الواقع الذي راح يحاوره ويخاطبه واصفا أباه ، شاهدا له ، حتى نشأت بينهما علاقة حميمة مبنية على المودة والبراءة ، إذ انغمس في ماديته ناقلا للحياة نقلا أمينا، وذلك بالحرص على رسم التفاصيل والجزئيات في تصوير صريح ، وتعبير دقيق مع التزام حدود الزمان والمكان ، كأن يقول أحد هؤلاء الشعراء يصف تأهبه للسفر (1):

| | |
|---|---|
| أَعْوِينْ إِيوْ إِقَّ ذَ الْحَدْ | Aɛwin - iw iggwa d lḥed |
| ثَيْلُوثْ أَتْشُودَدْ | Taylewt tcud - ed |
| أَصَّفْرِ إِيوْ أَذْ لَتْنِيَنْ | Ṣṣfeṛ - iw d letniyen |
| يَتْسْرُو يَزْرِ إِيوْ ذَ الْوِيدَانْ | Yeṭṛu yezṛi - w d lwidan |
| ذَقْ وَذْرَارْ نَ أَزَّانْ | Deg gwedrar n zzan |
| ذِي ثَعْوِينْتْ إِنجَّرَنْ | Di teɛwint ineǧǧaṛen |

ومثل هذا الحرص على التعبير الصريح القائم على تحديد للزمان والمكان يتجلى بوضوح في العديد من القصائد القديمة ، ويتخذ صيغا متكررة مثل :

| | |
|---|---|
| " صَّبَحْ زِيكْ ذَقْ آَسْ الْعِيدْ " | "Ṣṣbeḥ zik deg gwas lɛid " |
| " ثَسْوِيقْتْ الْعِيدْ أَذْ لَتْرِيَنْ " | " Taswiqt n lɛid d letniyen " |
| " إِيضْ أَنْ سَيْعَ أَوْعَشْرِينْ " | " iḍ n sebɛa uɛacriṇ " |
| "" أَسْ أَمنزُو أَنْ رَمْضَانْ " | " Ass amenzu ṛṛemḍan " |

وقد خصص الباحث " مولود معمري " في تصنيفه لأشعار " سي محند أومحند " قسما خاصا أدرج ضمنه القصائد ذات الحيز الزماني المشترك وعنونها تحت عنوان : " لَعْيُوذْ ، Leɛyud "(2) .

وهذا التحديد الزماني والمكاني في متن القصيدة القبائلية القديمة يعد جزءا من مادية الشاعر القبائلي ، هذه التي سيطرت على كيانه وإبداعاته ودفعته الى إلتزام حدود الظواهر الخارجية ، يوازن بينها ويماثل ويشابه دون انطلاقة

---

(1) Boulifa , (A .S ) Recueil de poésies kabyles , p 144

(2) Mammeri , (M ) , Les isefra de si-mohand , op. cit , p. 202 - 215.

نحو الكشف عن غور الموجودات ، لأن الشاعر القبائلي كغيره من شعراء هذه البيئات ذات المنشأ العذري الأصيل ، يفسر كل شيء تفسيرا ظاهريا ، وذلك لعجزه عن تقديم تفسيرات تجريديه أوتعليلات فلسفية لما يحيط به ، وهنا مكمن محدودية الخيال عنده ، فهو خيال يتلخص عموما فيما يقيمه من علاقات بين الأشياء عن طريق المشابهة والتمثيل ، دون أي جموح نحو عالم الخلق التصويري التأملي ، إذ عاش واقعه بسيطا منفعلا لا مفكرا متفلسفا ، بحيث أنه لم يطرق أبواب المجهول ، ولم يتطلع الى ما وراء الحياة ، بل كان يعتقد في تسليم عفوي أن جوهر الأشياء وجمالياتها تكمن اساسا فيما ترصده العين المجردة وتتمكن من الوقوع عليه ، لذا جاءت صوره الشعرية في عموميتها صورا نقلية بصريه تعكس بمتنها قشرة الوجود الخارجية ، مع إغفال واضح لطبيعة الوجود الداخلية والماورئية .

إن الشاعر القبائلي منذ عهد " يوسف أوقاسي " مرورا بـ" علي أوعمروش " وصولا الى" سي محند أومحند " كان موقفه من الوجود المحيط به موقف السائح المتفرج الحامل لآلة تصوير يلتقط بها مختلف الأشكال والمظاهر والألوان ، وفعله في ذلك فعل المحاكاة والتقليد لا فعل الهدم وإعادة التشكيل والبناء ، بمعنى أنه لم يكن ينظر الى ما يصادفه من اشياء بأفكار مسبقة وتصورات مدروسة ، بل كان يستشعرها ويراها كما هي في بساطتها ووضوحها ، لا تخفي بالنسبة اليه أية معاني غامضة أو دلالات مستترة أو أي بعد كوني غيبي .

وعليه فإن الشاعر في تلك البيئة القبائلية القديمة يزاوج بين الذات والموضوع بكيفيات فنية مميزة ، بحيث ينسق وجوده الداخلي وفقا لما يفرضه العالم الخارجي ، فالتموجات النفسية و الحركات الوجدانية عنده تتحكم بها الأشكال والظواهر الخارجية التي تكون دائما في حالة استعداد وتأهب لأستقبالها ، ومن هنا ، فإن الإيقاع الصوري والنفسي يأتي غالبا في خضوع وملازمة للواقع ، وما يفرضه من هموم وانشغالات ، من دون أن يتطاول به الخيال للعبث بعلاقاته

---

وصوره المحددة و المألوفة .

ومع كل ذلك ، فإننا لا نزعم أن الشعر القبائلي كان خاليا من عنصر التصوير بصفة كلية ، بل ما نريد قوله هو أن استخدام التصوير عند هؤلاء الشعراء كان محدودا بحكم طبيعة تلك البيئة التقليدية ، وان الصورة الشعرية المنتجة في ظلها كانت تقوم على جملة من المميزات والخصائص الخاضعة للمستوى الذهني والنفسي للشعراء .

وإنصافا في حكمنا على طبيعة الصورة التقليدية وخصائصها ، حاولنا الإلمام دراسة وتمحيصا بأغلبة النصوص الشعرية التي مكنتنا بها مختلف الدراسات والأبحاث المنجزة في ميدان الشعر القبائلي(1) ، وقد توصلنا من خلال ذلك الى تشكيل تصور عام لأهم خصائص الصورة الشعرية في تراثنا الشعري القديم ، والتي نوردها ملخصة في هذه العناصر الثلاثة :

**1- البساطة و الوضوح :**

إن أول ميزة يمكننا ملاحظتها على أغلب الصور الشعرية التي تضمنتها الاشعار القبائلية القديمة ، هي " البساطة والوضوح " إذ أن هذه الصورة التقليدية لا تتوفر عادة على ما تقوم عليه الصورة الشعرية الحديثة أو المعاصرة من عناصر فنية إبداعية ، خاصة منه عنصر المفاجأة والإبتكار والدهشة ، وكل ما من شأنه أن يجعل المتلقي في حالة انبهار وانسياق ، لأن الشاعر التقليدي غالبا ما لا يرتكز على قدراته الخيالية الخلاقة في عمليته الإبداعية والتي من شأنها أن تسعفه على ابتكار اللمحات الفنية ، والإهتداء الى الإشارات الذكية الإيحائية ، وإنما يعتمد أساسا في رصده للموصوفات ، وتشكيله لعناصره الفنية على المشاهدة العينية التي تقع على الجانب الظاهري للاشياء .

فباستقرائنا لأغلب الصور التي أنتجها هؤلاء الشعراء التقليديين ، فإننا

---

(1) اعتمدنا على النصوص الشعرية الواردة في الدراسات والأبحاث المنجزة في ميدان الشعر القبائلي ، وذلك انطلاقا من عمل " أنوتو " مرورا بأعمال كل من : " بوليفا " ، " جان عمروش " ، " مولود معمري " وصولا الى أعمال " يوسف نسيب " و " تسعديت ياسين " .

نجدها منسوجة أساسا مما تقدمه البيئة القبائلية في جوانبها المختلفة ، من طبيعة ، وحيوانات ، وحياة ، إذ أن هذا الشاعر حين إبداعه لتشبيهاته واستعاراته وكناياته ، يدعها تتنفس في مناخ هذه البيئة وما يكتنفها من أجواء عامة ، فهو إذا اراد تصوير الشجاعة والإقدام والجرأة والمروءة ، وما ينصب في معناها حضرت في ذهنه صورة الأسد ، Izem و الفهد ، Axilas و النسر ، Lbaz ، وغير ذلك مما كان الشاعر القبائلي يرى فيها تجسيدا لتلك المعاني ، وإذا أراد تصوير الخسة ، والذلة، والظلم ، والغدر ، حضرته صور لحيوانات مثل : إِسْغِي ، Isxi - أَغْبُوبْ ، Axbub - أَبُوعَمَّارْ، Abuɛemmar - أَزِيضُوضْ ، Azidud - أَوْتُولْ ، Awtul - أَمْشِيشْ ، Amcic ...

والملاحظ هو أن هذا التصوير المبني على صورة الحيوان يرد عادة بطريقة تقابلية موحية ، وذلك بالجمع بين صفتين متباينتين في متن الصورة الشعرية، فالأسد ، Izem يقابل عادة بحيوان أقل قدرا وقيمة منه مثل الأرنب ، Awtul أو الكلب ، Aqjun أو القط ، Amcic ، كما يقابل النسر ، Lbaz بطيور حقيرة مناقضة لطبعه مثل إِسْغِي ، Isxi - أَغْبُوبْ ، Axbub - أَبُوعَمَّارْ، Abuɛemmar .. وذلك لتبليغ غايات معنوية محددة ، ومن ذلك هذا النموذج للشاعر سي محند أومحند يصور فيه تغير قيم المجتمع وانقلاب موازينها الطبيعية(1):

| | |
|---|---|
| Ihzen lbaz bu tierreṭ | إِحْزَنْ الْبَازْ بُو أَثْفَرَّتْسْ |
| Aɣbub yettferres | أَغْبُوبْ يَتْفَرَّسْ |
| Yuɣal wakil d amellal | يُغَالْ وَكِلِي ذَ أَمَلَّالْ |
| Izem yewqaɛ di tɛerkeṭ | إِزَمْ يَوْقَعْ ذِ تْشَرْكَتْسْ |
| Aqjun la titeṭṭ | أَقْجُونْ لَتِتَتْسْ |
| At zitun kesben camlal | آتْ زِيتُونْ كَسْبَنْ شَمْلَالْ |

ومثل هذا الجمع التقابلي المبني على معرفة وخبرة بأصناف الحيوانات

---

(1) Mammeri, M., op. Cit., p. 168

وطبائعها يتكرر به الإستعمال بشكل كثيف في متن الصورة التقليدية ، حتى بات نموذجا مألوفا في العديد من الإنتاجات القديمة ، مما يجعل عملية التصوير القائمة على هذه المادة المستهلكة توسم عادة بالبساطة والوضوح .

كما تحظى المرأة أيضا بمثل هذا النموذج التشبيهي المستهلك ، إذ توصف عادة بموصوفات محددة تمثل القاسم المشترك بين كل الشعراء التقليديين ، فتشبه في الغالب حين يراد إظهار جمالها و رشاقتها بالغزال ، Tizerzert (*) أو باللبوءة، Tassedda أو بالحجلة ، Tasekkurt أو ثِنِينَ ، Tanina . ومن ذلك قول الشاعر يصف فيه جمال عين حبيبته ، وما تمتاز به من رشاقة وخفة بغزال صحراوي(1):

| | |
|---|---|
| ثَشْبَ ثِيزَرْزَرْثْ الْخَفَ | Tecba tizerzert Ixefa |
| يَلَّانْ ذِي أَسَّحْرَا | Yellan di ṣṣeḥṛa |
| أَسْعَانْتْ الْهِيبَ وَلْنْ إِيسْ | Sɛant lhiba wallen-is |

أما المرأة الزوجة ، فتوصف غالبا بالحجلة - Tasekkurt وهي صورة تشبيهية تكرر بها الحضور في أغلبية الأشعار القديمة خاصة منها أشعار سي محند أو محند . والسر في ذلك يكمن فيما يجمع بين طرفي التشبيه من أوجه المشابهة ، فالحجلة من الطيور المعروفة في البيئة القبائلية بهدوئها ووقارها وجمالها ، وهي صفات تنشد عادة في الزوجة الصالحة الضامنة لعش زوجي سعيد ، من ذلك قول الشاعر (2):

| | |
|---|---|
| أَلْبَعْضْ تَفْكِيضَ آسْ لَرْزَاقْ | Albaɛḍ tefkiḍ-as lerzaq |
| كُلْ الْجِيهَ إِخَرَّقْ | Kul lǧiha ixeṛṛeq |
| ثَسَكُّورْثْ ذَقْ أَخَّامْ إِيسْ | Tasekkurt deg-gwexxam-is |
| أَلْبَعْضْ ثَرِّيطْ إِلَمْشَاقْ | Albaɛḍ terri-ṭ i lemcaq |

---

(1) Boulifa , ( S,A ) , op, cit, p. 115 .
(2) Mammeri , ( M.) , op, cit, p. 354.

(*) الغزال حيوان صحراوي ، ولكن من الملاحظ أنه يحظى بحظور واسع في متن الصور الشعرية القبائليـــة التقليدية .

أَزَلْـــــطْ أُو لَـعْـــشَـــقْ Zzelt u lacceq

يُسَّـادْ ذَ الْغَـايَـبْ أَرَايْ إِيـسْ Yusa-d d lxayeb rray-is

إضافه الى هذا ، فإن ذات الشاعر وما يكتنفها من هموم وانكسارات يعبر عنها ايضا بمثل هـــذه الصور النقلية المستمدة من عالم الحيوان الذي تزخر به البيئـة القبائليـــة ، فيعبـر مثـــلا عن لحظات العجز المادي والإنهيار المعنوي بصور نموذجية منها :

"" أَقْلِي أَمْ يِيـذَرْ أَمَرْزُو "" " Aqliy am gider ameṛẓu " (1)

"" أَقْلِيِي أَمْ يَسْغِي أَقْوِيَامْ "" " Aqliy am yisɣ agugam " (2)

"" أَقْلاَغْ نَقْوِيَمْ أَمْ يَسْغِي "" " Aqlaɣ neggugem am yesɣi " (3)

ويعبر عن الضعف الجسدي ، وهزالة الجهد العضلي الناتج عن المرض أو فعل الشيخوخة بتشبيهات مألوفة مثل :

"" أَقْلِيِي أَمْ زَرْزُورْ سَ أَطَاعْفْ "" " Aqliy am ẓerẓur s ṭṭaɛf " (4)

"" أُسْرَغْ أَمْ يِثْبِيرْ أَكْسُـــومْ "" " Usreɣ am yitbir aksum " (5)

وإذا كان هذا العالم الحيواني بتنوعه وثرائه قد شكل ـ فيما رأينا ـ إحدي المصادر الرئيسية للصورة الشعرية القبائلية التقليدية ، فإن للطبيعة الجامدة بمظاهرها الساحرة اهمية بالغة في استقطاب اهتمام الشعراء ودفعهم الى محاكاتها وتقليدها في عملية الخلق الشعري ، إذ تمكنوا عن طريق هذه المحاكاة والتقليد من رسم صور حيـة تـرقى بمدلولاتـها لإرضـاء الحـس الفـــردي والجماعي لأبنـاء المجتمع ، فبمجرد التلفظ بها يرتسم في ذهن المتلقي ما تجسده من أبعـاد معنويـة مقصـودة ، فالسهـول والجبـال ، والوديـان والأنهـار ، والثلـوج والأمطار ، والنجوم والأقمار والفجر والمغيب ، والغيم والضباب ... الى غيرها من مظاهر الطبيعة ، تمثل مادة خامة لإستنطـاق الشبه وصياغة المثيل في حياة

---

(1), (2), Mammeri, (M.) op , cit , p. 132 - 398.
(3) Amrouche, (J.), Chants bèrbères de kqbylie , p . 70 .
(4) , (5) Mammeri , (M.) , op , cit , p 248 .

أبناء المجتمع وما يقننها من علاقات وممارسات .

ونشير الى أن مثل هذه الصور المنسوجة من الطبيعة الجامدة ، كثيرة ومتنوعة ، وتوسم في مجملها بالبساطة والوضوح ، إذ تمثل في أغلبها النموذج التصويري المتكرر في العديد من القصائد القديمة ، ولكي نتمكن من تقديم اكبر عدد ممكن منها ، نستعين بهذا الجدول التوضيحي :

| الصورة - Image | لونها البلاغي | طبيعتها الإحساسية | بعدها الدلالي |
|---|---|---|---|
| D adfel yewten g ccetwa . (1) | تشبيه بليغ | بصرية | البياض والصفاء |
| Izri-w am lehwa n t-tefsut . (2) | تشبيه مجمل | بصرية | شدة الحزن |
| Tṛeqq am yitri n ṣbeḥ . (3) | تشبيه مجمل | بصرية | البهاء والصفاء |
| Lǧuher lefger mi d-izleq . (4) | تشبيه بليغ | بصرية | النقاء و العلية |
| Tura mi nsenned s ufal . (5) | كناية | بصرية | هشاشة الصداقة |
| Nek ɣileɣ ar ţifrir tagut .(6) | كناية | بصرية | تخطي الصعاب |
| Ibbwi-ten akw usyax .(7) | كناية | بصرية | حلول المصائب |
| Neɣ ɣli-d ay adrar felli .(8) | كناية | بصرية | شدة الحزن |
| Ma d asif n zzhu yeqquṛ . (9) | إستعارة مكنية | بصرية | حلول الشيخوخة |
| Tura ul-iw la yeţţinssis (10) | إستعارة مكنية | بصرية | فقدان النبض العاطفي |

وإذا دققنا النظر في هذا الجدول ، فإننا نجد أن جل الصور التي إشتمل عليها تعود في تشكيلها الى حاسة البصر الناقلة لمظاهر طبيعية بصياغة فنية معبرة ، وجلها قائم على التشبيه والتمثيل ، إذ أن التشبيه يعد من بين الألوان البلاغية المفضلة عند الأسلاف من الشعراء التقليديين ، وأن الصورة الشعرية الأكثر حضورا في إبداعاتهم هي الصورة التشبيهية وبعض الصور الإستعارية شريطة أن تكون قريبة المأخذ ، وأنهم يحبذون في الصورة الرؤية البصرية والمشاهدة العينية ، وكأنهم بذلك ينشدون البساطة والوضوح ، ويعزفون عن الصور الناتجة

---

(1) , (2) Amrouche , ( J.) , op , cit , p. 88 ,122 .
(3) , (4) Boulifa , ( A.S ) , op , cit , p. 142 , 163 .
(5) Mammeri , ( M.) , op , cit , p. 116.
(6) Ibid , p. 150 , 358 , 458 ,
(7), (8),(9),(10) Ibid , p.154,268,394, 128.

عن الحواس الأخرى ، التي قد تكون أكثر خفاء وتعقيدا وتجريدا .

والى جانب عالم الطبيعة الرحب ، نجد عالم الشغل بأنشطته التقليدية المختلفة قد وفر بدوره حقلا دلاليا خصبا ساعد الشاعر في عملية تشكيل صوره ، فالقصيدة القديمة تشتمل على العديد من الصور النموذجية المتكررة ذات المعاني المحددة والمنقولة بالخصوص عن مواسم فلاحية ذات المد الواسع كالزرع والحصاد ، ومن ذلك هذه الأقوال :

| | |
|---|---|
| "Srewteɣ-ţ ɛebban-ţ wiyiḍ. "(1) | "" سْرَوْتَغْتْسْ عَبَّانْتْسْ وِييضْ. "" |
| "Aṭas ay nemger di ddnub "(2) | "" أَطَاسْ أَيْ نَمْيَرْ ذِي أُدْنُوبْ. "" |
| " Bu tyuwa hat d axammas". (3) | "" بُو ثْيُوَوَ هَاتْ ذَ أَخَمَّاسْ "" |
| " Tebbweḍ s aḥdid tenneqraɛ. " (4) | "" ثَبَّضْ سَ أَحْذِيذْ ثَنَّقْرَاعْ . "" |

إن المتلقي لمثل هذه الصور يجد نفسه أمام صور تستنطق بطريقة فنية واضحة ما هو مألوف في عالمه اليومي من ممارسات وانشطة معروفة ، فلا يجد صعوبة في فهمها وإدراك معانيها .

ومن عناصر التقليد في الصورة الشعرية القبائلية القديمة ، والتي أظفت عليها نوعا من البساطة والوضوح ، إعتماد الشاعر في تشكيلها على الأدوات البلاغية القديمة التي تستخدم عادة في بناء الصورة كالمجاز والتشبيه والإستعارة والكناية . خاصة لما نعلم أن شعراءنا القدامى كانوا قد اولوا عناية للتشبيه أكثر من غيره من الألوان البلاغية المعروفة ، وذلك لأنه الأقرب الى تصوير الواقع تصويرا أمينا ومباشرا ، فالتقاط الشبه بين ظاهرتين مختلفتين يقوم أصلا على نهج منطقي ، مع مراعاة حقيقية للعلاقة الحسية بين طرفي التشبيه من مشبه ومشبه به ، وهو الشيء الذي دفع الشاعر الى أن يقف عند حدود الرصد الخارجي للأشياء ، دون الإنطلاق نحو الإمتزاج بموصوفاته إمتزاجا وجدانيا حميما .

---

(1) Boulifa , ( A.S.) , op , cit . p. 137 .
(2) Ibid , p. 154
(3) Mammeri , ( M ) , op . cit . p. 196
(4) Ibid , p. 312

والعائد الى الأشعار القديمة يلاحظ أن هذه الأدوات البلاغية المستخدمة في تشكيل الصورة التشبيهية التقليدية كثيرة ومتنوعة ، خاصة منها الأدتين : " مثل ، Am" و" أشبه ، Cebbaɣ" وما يشتق منها من ألفاظ تؤدي معنى المشابهة والمقارنة .

ولنأخذ كأمثلة على استعمال أدوات التشبيه بهذه الطريقة التقليدية ، والتي أظفت على الصورة الشعرية ميزة الوضوح والتحديد والبساطة ، هذه التشبيهات المقتطفة من مختلف القصائد القديمة :

| | |
|---|---|
| " Yir lehḍuṛ am lḥentit " (1) | "" يِيرْ لَهْضُورْ أَمْ الْحَنْتِتْ "" |
| " Ziɣ ddunit am leɛzib " (2) | "" زِيغْ أَدُّونِيتْ أَمْ لَعْزِيبْ "" |
| " Ay teḍṛa yid a yemma | "" أَيْ ثَضْرَ يِذِي أَيَمَّا |
| Am-mezger qeddmen s aɛric " (3) | أَمْ وَزْغَرْ قَدَّمَنْ سَ أَعْرِيشْ "" |
| " Beṭṭu cebbaɣ-t d aẓekka " (4) | "" بَطُّو شَبَّاغْتْ ذَ أَزَكّ "" |
| " Ẓẓelt agi d amessas | "" أَزَّلْطْ أَقِي ذَ أَمَسَّاسْ |
| Nek cebbaɣ-t am lǧifa (5) . | نَكْ شَبَّاغْتْ أَمْ الْجِيفَا "" |

كما أن القصيدة القبائلية القديمة تتضمن أيضا عددا كبيرا من التشبيهات البليغة التي يلجأ فيها الشاعر الى الجمع بطريقة فنية دقيقة بين حقيقتين متباعدتين ، وذلك بالإقتصار على إيراد طرفي التشبيه ، نظرا لما يجمع بينهما من تلازم طبيعي ، وتشابه وثيق ، الشيىء الذي يكسب مثل هذه العملية التصويرية ميزة الوضوح والمباشرة ، ومن ذلك هذه الصور لعدد من الشعراء :

| | |
|---|---|
| 1- Dehbiy asegmi l-lesluɣ | 1- ذَهْبِيَة إِسَيْمِي السَّلُوجْ |
| Igman di lemṛuɣ | إِقْمَانْ ذِي لَمْرُوجْ |
| Tezwej ɣer wedrar tuli (1) | تَزْوَجْ غَرْ وَادْرَارْ تُلِي |

(1) Boulifa , (A.S.) , op , cit , p. 147.
(2) Mammeri, (M.) , op , cit , p. 120 .
(3) Amrouche , (J.) , op , cit , p. 80.
(4),(5) Mammeri , (M.) , op , cit , p. 262 - 292 .

2- Lǧuher lefjer mi d-izleq — 2 ـ الْجُوهَرْ لَفْجَرْ مِيدْ إِزْلَقْ

D llemba mi tṛeq — ذَ الَّمْبَ مِي أَثْرَقْ

Neɣ aggur wumi zin yetran . (2) — نَغْ أَقُّورْ وُومِي أَزِّينْ يَثْرَانْ

3- Aqcic d lqed usaru — 3ـ أَقْشِيشْ ذَ الْقَدْ أُسَرُو

D ṭṭejṛa l-leḥlu — ذَ أَطَّجْرَا أَنْ لَحْلُو

Leɛyun d lxid uzegza . (3) — لَعْيُونْ ذَ الْخِيضْ أُزَيْزَا

فكما نلاحظ ، فإن هذه الصور في مجملها بليغة بحيث يتساوى فيها طرفي التشبيه في وجه الشبه محذوف ، يفهم من السياق العام للصورة ، كالطول مثلا في هذه الأوصاف : " إسيمي لسلوج ، أسرو" ، أو البهاء والصفاء والجمال في الأوصاف: " لفجر ، لمب ، أقور"، وهي أوصاف تقليدية اكسبت الصورة وضوحا فنيا بارزا.

وهكذا فإن خاصية البساطة والوضوح التي إمتازت بها الصورة الشعرية في تراثنا الشعري القديم ، تقودنا للحديث عن خاصية أخرى من خصائص هذه الصورة التقليدية ، وهي التي يمكن تسميتها بـ:

2 ـ الحسية والشكلية :

وما نقصده بالحسية والشكلية هو ميل الشاعر القبائلي في تلك البيئة القديمة الى وصف الأشياء وصفا حسيا ظاهريا يتناول فيه الخصائص والأوصاف الثابتة كاللون، والحجم، والشكل، ويقف فيما ينقله ويشكله من موصوفات وصور عند هذه الجوانب التي تعتمد أساسا على البصر دون التغلغل الى بواطن الأشياء والنفاذ الى جواهرها باستخدام الحدس والخيال ، إذ أن الشاعر القبائلي التقليدي ـ كما أشرنا إليه ـ كان موقفه من العالم المحيط به موقف السائح المتفرج الحامل لآلة تصوير ، يلتقط مختلف الأشكال والمظاهر يحاكيها ويقلدها كما هي في صورتها الطبيعية دون تحوير أو إضافة ، فهو حين يقف من موصوفاته هذا الموقف الحسي

---

(1) Mammeri , (M.) , op , cit , p. 246.

(2) Boulifa , (A.S.) , op , cit , p. 163 .

(3) Amrouche , (J.) , op , cit , p. 134.

لا يلجأ الى استخدام مخيلته ، ولا يصدر في تجربته الفنية عن اللاوعي أو اللاشعور ، بل يسعى جاهدا الى أن يضفي على الشيىء الموصوف قوة الأشياء المنظورة والمحسوسة .

وإذا كانت الحسية والشكلية كميزة إبداعية تتجلى بالخصوص في غرض وصف الطبيعة ، كونها المجال الخصب الناطق بالحسن والجمال والمفجر لكوامن الإعجاب والإنبهار ، فإننا لانزعم أن تراثنا الشعري القديم قد حوى قصائد مطولة في وصف الطبيعة على الطريقة المألوفة مثلا عند شعراء الأدب المكتوب أمثال : إبن خفاجة(1) ، ابن حمديس الصقلي(2) ، وذلك بالرغم ما تمتاز به منطقة القبائل من جمال في الطبيعة ، حيث السهول ، والوديان ، والجبال ، والشواطىء ... وإنما الشاعر القبائلي حين يصف الطبيعة بهذا الفهم الحسي والشكلي ، فإنه ينتقي منها مظاهر محددة وعناصر ثابتة ، ويصوغها صياغة فنية مميزة ، يخدم على ضوئها حالات إجتماعية مماثلة مثلما وضحنا ذلك فيما سبق .

ولكن هذه الخاصية من الحسية والشكلية تظهر بشكل جلي في متن الصورة الشعرية التي يتناول فيها الشاعر بالخصوص وصفا للمرأة ، هذه التي شكلت ـ كما بيننا ذلك في الفصل الأول ـ إحدى الموضوعات الهامة في الإنتاج الشعري القبائلي القديم ، فالشاعر حين يصف المرأة ـ حبيبة كانت أم معشوقة ـ عادة ما يقف بوصفه عند الجوانب الحسية لها ، باستنطاق مفاتنها ومحاسنها ، دون النفاذ الى بواطن النفس التي تتوهج فيها مختلف الأحاسيس والمشاعر الناقلة لتلك العواطف النبيلة والحميمة في بعدها الرومانسي و الوجداني الحديث .

والملفت للإنتباه ، هو أن هذه الصور الحسية التقليدية تناولت في متنها وصفا شاملا ودقيقا لكل ماستطاعت أن ترصده عين الشاعر وتنقله عن الكيان المادي والمظهري للمرأة ، وقدشكل "الجسد" بماديته الفاتنة مساحة إلهامية واسعة مكنت

---

(1) شاعر من شعراء الأندلس ، ولد ببلدة " شقر " سنة 450 هـ ، وتوفي سنة 533 هـ ، عرف بعشقه للطبيعة التي وجد فيها إلهاما لشاعريته .

(2) شاعر أندلسي ، ولد بمدينة " سرقوسة " سنة 447 هـ ، وتوفي سنة 527 هـ ، أجاد بصفة خاصة في وصف الطبيعة التي كانت جميلة ساحرة في جزيرة " صقلية " .

الشاعر من رسم مختلف صوره التشبيهية القائمة أساسا على رؤيـة حسية وشكلية بارزة . ومن هذه الموصوفات التي استقطبت إهتمام الشعراء التقليديين ، وعكفوا على رسمها رسما حسيا في العديد من صورهـم : " الثغر ، والشعر ، والصدر ، والعيون ، والحواجب ، والعنق ، والطول ، والرشاقة ، وبياض البشرة ، وضياء الوجه ، والوجنتين ... .

وعلى كثرة هذه الصور التشبيهية ، فإنه من المتعذر أن نسوقها مجتمعة في هذا المقام ، لذا فإننا سنكتفي ببعضها التي نرى أنها تجسد هذه الخاصية التي نحن بصدد دراستها .

يقول سي محند أوامحند يصف إحدى معشوقاته(1):

| | |
|---|---|
| أَمْ ثِمِي ثَعْكَفْ أَمّ لَقْوَاسْ | M timi teckef am leqwas |
| أَمْـــزُورْ أَرْ أَمّـــاسْ | Amzur ar ammas |
| ثِبُوشِينْ إِيسّ ذِي فَلْفَلْ | Tibucin is d ifelfel |

وهذه المقطوعة كما نلاحظ تضمنت وصفا تشبيهيا متتابعا يظهر في مجمله الجمال الحسي للمرأة ، وقد إرتكز الشاعر في رسمه لهذه الصورة على حاسته البصرية ، مع مراعاة مقصودة للعلاقة الحسية والشكلية بين طرفي التشبيه من مشبه ومشبه به ، فالمرأة الموصوفة يعكسها متن الصورة في قمة النضج الأنثوي ، من صدر مكتنز ، وشعر مسترسل طويل ، وحواجب مقوسة ، كلها تنطق بالحسن والإغراء. ومثل هذا الوصف الحسي لمفاتن الأنوثة ، يتكرر في العديد من الصور الشعرية التقليدية ، ويستغرق كل المساحة المادية المغرية من جسد المرأة ، بارتكاز الشاعر على رؤيته البصرية في استنطاقه لمكامن الحسن والجمال، مثلما تعكسه هذه الصور التشبيهية المنقولة عن مختلف القصائد القديمة :

| | |
|---|---|
| 1- أَمْ ثَكْسُومْثْ أَمّ الْفِينَا | 1- M teksumt am Ifina |
| لَعْيُونْ ذَ أَزَيْـــــزَا | Leyun d azegza |
| العَقْلِ إِيوّ إِدّ أَذْ وَنِيـــسْ | Leql-iw idda d wanis (2) |

(1) Mammeri , (M.) , op , cit , p. 262 .

(2) Ibid , p. 258 .

| | |
|---|---|
| 2- M teksumt am lfeṭṭa | 2 ـ اَمْ تَكْسُومْتْ أَمْ الْفَطّ |
| Akken ay teṣfa | أَكَّنْ أَيْتَصْفَ |
| Saɛdiya mechur yism-is (1) | سَعْدِيَ مَشْهُورْ يِسْمِ إِيسْ |
| 3- M teksumt am lbiyaṛ. | 3 ـ أَمْ تَكْسُومْتْ أَمْ لْبِيَارْ |
| La treq am lefnaṛ | لَتْرَقْ أَمْ لَفْنَارْ |
| Tiṭ-is teɣma di lekḥul (2) | تِيطْ إِيسْ تَغْمَ ذِي لَكْحُولْ |
| 4- Mm tɛenqiqt d llemba | 4 ـ مَ تْعَنْقِيقْتْ ذَ لَمْبَ |
| Mm yirgel yeɣma | أَمْ يِرْقَلْ يَغْمَ |
| Ur t-ufiɣ di lemwaṣṣef (3) | أُرْتَسْفِيغْ ذِي لَمْوَاصَّفْ |

ونلاحظ من خلال هذه النماذج كيف أن الشاعر التقليدي يقف فيما يرسمه من صور شعرية عند الجانب المظهري من جسد المرأة . دون أن يجهد خياله لإبتكار لمحات فنية نفسية لموصوفاته ، أو يكلف نفسه عناء البحث عن زاوية نفوذ الى عمق المشاعر والأحاسيس ، فهو يعقد بين طرفي التشبيه مقاربة تمثيلية ، بالقدر الذي تتيحه اللمحة البصرية والمشاهدة العينية ، فبشرة الجسد الأنثوي ، Taksumt تشبه عادة بمادة لامعة بيضاء مثل: الفينا ، Lfina ـ الفط ، Lfeṭṭa ـ البيار ، Lbiyaṛ . والعيون ، Allen باللون الأزرق ، Azegza ... وهكذا .

إلا أن " الطرف الثاني " في مثل هذه الصور التشبيهية القائمة على الحسية والشكلية ، قد يتعدد ويتنوع ، فيشبه الشعر ، Amzur مثلا بتشبيهات مختلفة ومتنوعة تظهر سلاسته واسترساله تارة ، وطوله وبهاءه تارة أخرى ، وذلك تبعا للرؤية الحسية لكل شاعر .

وقد حاولنا رصد هذا التنوع والتعدد في " الطرف الثاني " لهذه الصور الحسية التقليدية بالعودة الى عدد كبير من القصائد القديمة ، وتوصلنا الى استخلاص الجدول التالي :

---

(1) Boulifa , (A.S.) op , cit , p.115 .
(2) Ibid , p. 135 .
(3) Ibid , p . 128 .

| الصـــورة التشبيهيـــة | | | | طبيعتها الإحساسية |
|---|---|---|---|---|
| المشبـــه | الأداة | المشبـــه به | وجـه الشبـه | |
| بشرة الجسد الأنثوي<br>Taksumt | أم ، Am | الفينـــا ، Lfina(1) | البياض ، Temlel | بصريـة لونيـة |
| | أم ، Am | الفـــط ، Lfetta(2) | البياض ، Temlel | بصريـة لونيـة |
| | أم ، Am | البيـــار ، Lbiyaṛ(3) | البياض ، Temlel | بصريـة لونيـة |
| | Tecba | أزريـف ، Azaṛif(4) | البياض ، Temlel | بصريـة لونيـة |
| | ـــــ | ذ الورد ، D lwaṛd(5) | اللينونـة و الملاسـة | بصريـة لمسيـة |
| | ـــــ | ذ افلالي ، D afilali(6) | البياض و اللمعان | بصريـة لونيـة |
| | ـــــ | ذ لبضن ، Dlebḍen(7) | البياض ، Temlel | بصريـة لونيـة |
| | ـــــ | ذ ادهب ، D ddheb(8) | الملاسة و اللمعـان | بصريـة لونيـة |
| الرشـــاقـــة<br>Lqqed | ـــــ | D asegmi lesluġ(9) | الطـول ، Taẋwzi | بصريـة عيانية |
| | ـــــ | D açeṛjun n ṯṯmeṛ(10) | تناسـق الأعـضاء | بصريـة عيانية |
| | ـــــ | Uẋanim (11) | الطـول ، Taẋwzi | بصريـة عيانية |
| | ـــــ | Usalas | الطـول ، Taẋwzi | بصريـة عيانية |
| | ـــــ | Usaru | الطـول ، Taẋwzi | بصريـة عيانية |
| الشـــعـــر<br>Amzur | ـــــ | أراس ، Aras(12) | الطـول و السلاسة | بصريـة عيانية |
| | ـــــ | D rric wakbal(13) | الكثافة و الصفرة | بصريـة لونيـة |
| | ـــــ | D iẋewdan n sxab | الطيب و الجمال | بصريـة شميـة |
| | ـــــ | D imxebbel | الكثافة و الجمال | بصريـة عيانية |
| العيـــون<br>Allen | ـــــ | D azegza (14) | الجمال و البهاء | بصريـة لونيـة |
| | أم، Am | Tiṭ n tzerzeṛt(15) | الجمال و البهاء | بصريـة عيانية |
| الحواجـب<br>Timmi | أم، Am | لقواس ، Leqwas(16) | حسـن التقـوس | بصريـة عيانية |
| | ـــــ | Taẋma di lekḥul | السواد ، Tebṛek | بصريـة لونيـة |
| الخد/الوجنة<br>Tawjayt | Amzun | D ifelfel(aquran)17 | الإحمرار و البروز | بصريـة لونيـة |
| | ـــــ | D lḥeb isisnu(18) | الإحمرار و البروز | بصريـة لونيـة |
| | ـــــ | D lḥeb n ṛemman19 | الإحمرار و البروز | بصريـة لونيـة |

(1),(2),(3),(8),(15) Boulifa, (A.S.), op, cit, p. 130,115,135,142,115.
(4),(5),(10),(11),(12),(13),(17),(18),(19)Hanotau,(A.),op,cit,p.320,417,338,389,346,371,346,371,346,317,320
(6),(9),(14),(16) Mammeri , (M.), op, cit , p. 245,242,258,262.
(7) Amrouche,(J.), op, cit , p. 122.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| الثغـــــــر<br>Taqemmuct | Tecba<br>Am، أم | Aryal ، أريال<br>Duru ، دورو | الحسن و الإستدارة<br>الحسن و الإستدارة | بصريـة عيانية<br>بصريـة عيانية |
| الجيـــــــد<br>Taçenqiqt | ـــــ<br>Tecba | D llemba(1)<br>Adfel ، أدفل | الطول و الإستقامة<br>البياض و الصفاء | بصريـة عيانية<br>بصريـة عيانية |
| الصـــــــدر<br>Tibbucin | Am، أم<br>ـــــ<br>ـــــ<br>ـــــ<br>ـــــ | Lkabus (2)<br>D ifelfel (3)<br>Tiferas(4)<br>D adeffah(5)<br>D lexrif(6) | الإنتصاب والبروز<br>الإنتصاب والبروز<br>النضـج الجنـسي<br>النضـج الجنـسي<br>النضـج الجنـسي | بصريـة عيانية<br>بصريـة عيانية<br>بصريـة عيانية<br>بصريـة عيانية<br>بصريـة عيانية |
| بهاء الوجه<br>Udem | Am ، أم<br>ـــــ<br>ـــــ<br>Yecba | yitri n ssbeḥ(7)<br>D llemba (8)<br>D aggur (9)<br>Tiziri (10) | البهـــاء والضياء<br>التوهـج والضياء<br>البهـــاء والتوهـج<br>الضياء والبياض | بصرية ضوئية<br>بصرية ضوئية<br>بصرية ضوئية<br>بصرية ضوئية |

إن هذا الجدول بما يحتويه من صور تشبيهية يظهر بجلاء أن النزعة الحسية قد غلبت على شعرائنا التقليديين ، وجعلتهم يقفون عند حدود الشكل للشيء الموصوف ، وأن يهتموا بالمظهر الخارجي منه . مما يجعل الصورة الشعرية عندهم توسم عادة بالنقل الصريح والمباشر .

فكما تعكسه مكونات الجدول، من أركان التشبيه والطبيعة الإحساسية للصورة ، فإن هؤلاء الشعراء القدامى ظلوا في إيداعاتهم يشددون الحرص على خلق التطابقات الخارجية بين الأشياء ، وذلك بالتركيز على ألوانها وأحجامها وأشكالها ، وأهملوا القيمة النفسية أو التعبيرية لها ، محديدين بذلك طبيعة العلاقة التي تربط ذات المبدع بالأشياء ، على أنها علاقة عقلية ومنطقية ، وليست علاقة تجريدية نفسية . فهذا الشاعر التقليدي حين يجمع بين شيئين يسعى الى تحقيق

---

(1),(6),(7),(8) Boulifa, (A.S.) , op , cit , p. 128, 159, 142, 163.
(2), (4), (5) Hanotau , (A.) , op , cit , p. 369,346,346.
(9),(10) Amrouche , (J.) op , cit , p. 122, 112.
(3) Mammeri , (M.), op , cit , p. 262.

غايـة فنيـة محددة ، هذه الغاية التي تتجسد في إلتقاء المشبه والمشبه به في نقاط معينة ، يرمي الشاعر من خلال تفاعلها التعبير عن إحساس معين ، أو موقف فكري محدد.

كما أن الملاحظ هو أن المادة المشكلة لهذه المقاربة التشبيهية يتم إدراكها عادة بحاسة البصر ، مع حضور ضئيل جدا لباقي الحواس الأخرى ، وهذا ما يؤكد شيوع النمط التشبيهي البصري في تراثنا الشعري القديم ، وهي ظاهرة فنية يقوم أساسها على جملة من العوامل والأسباب ، ويأتي في مقدمتها ما توصل اليه علم النفس الحديث ، الذي يرجع سبب شيوع هذا النمط المرئي في الإبداع الشعري الى عوامل إدراكية موضوعية ، وهي : عامل التشابه(1) ، عامل التقارب(2) ، عامل الإغلاق(3) ، عامل الإتصال(4) ، إذ أن هذه العوامل المؤثرة في الإدراك الى جانب الطبيعة التكوينية لحاسة البصر ، ساهمت إسهاما كبيرا في تمييز حاسة البصر عن غيرها من الحواس ، هذا التميز الذي إنعكس على النشاط الفني بحيث أدى الى شيوع الصور البصرية أكثر من الأنماط التصويرية الأخرى ، ويعود ذلك حسب "جورج سانتيانا" الى أن : " البصر وسيلة تقدم لنا سيكولوجيا ما هو غائب عمليا ، ولما كان جوهر الشيء معناه وجوده في غيابنا كنا كذلك نتصور الأشياء على نحو تلقائي في حدود البصر(5).

ويضاف الى هذه العوامل السالفة الذكر عوامل أخرى متعلقة بالناحية الجمالية وبطبيعة الأشياء المرئية هذه الأشياء الثابتة ذات تعين في الوجود ، وتحديدات في المكان ، مما يتيح استعادتها شكلا وهيئة رغم غياب طينتها .

كما أن " إحساسات البصر إحساسات تمثيلية ، فهي تستمد عمقا جديدا من المعاني الكثيرة التي إرتبطت بها حتى أصبحت مركزا تجتمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا ، إنها الحياة مكثفة مختصرة "(6) .

---

(1) فالأشياء أو النقط المتشابهة تتقدم وكأنها ذات ترابط فيدركها الإنسان بسهولة .
(2) فالأشياء المتقاربة تتقدم للإنسان المدرك وكأنها صيغة واحدة، أو مجموعة، وهذا ما يساعد على الإدراك.
(3) وذلك لتكامل المجموعة ، لأن الأشكال والأشياء الناقصة يراها الإنسان وكأنها تسعى لأن تكون كاملة .
(4) فالأشياء التي يمكن أن تقع على خط مستقيم ومنتظم يترابط في صيغة واحدة تساعد على الإدراك .
(5) عماد موسى ، الصورة التشبيهية في شعر ذي الرمة ، جامعة الجزائر ، 1987 ، ص ، 234 .
(6) نفس المرجع ، ص ، 235 .

وهناك في العصر الحديث من النقاد والدارسين من يحصر الإحساسات الجمالية في حاستي السمع والبصر ، فنجد مثلا " لويس هورتيك " يبررأهمية السمع والبصرفي الإبداع الفني قائلا : " إن المعطيات البصرية والسمعية وحدها الكفيلة بأن تشكل مادة الإبداع الفني "(1). ويستند هذا الناقد في رأيه هذا على طبيعة اللغة وقدرتها على التعبيرعن العالم المرئي ، والى طواعية هذا العالم وقابليته أكثر من غيره للتشكيل اللغوي ، لأنه حسب قوله : " يمتزج في حياتنا العملية أقوى امتزاج ويتصل بنشاطنا الفكري أوثق إتصال ، بل أن خبرتنا البصرية قد بلغت من العمق والشمول ما يجعل الألفاظ المجسمة قادرة وحدها عن الإفصاح عن مظاهر الأشياء من غير أن يتجسم الكاتب عناء الوصف "(2).

ونحسب ــ إضافة الى كل هذا ـ أن إتصاف الصورة الشعرية في تراثنا الشعري القديم بميزة الحسية والشكلية القائمة على معطيات بصرية ، يرتبط أيضا بخيال الشاعر التقليدي ومحيطه الثقافي المحدود ، إذ أن ثقافة شعرائنا القدامى ، إنطلاقا من " يوسف أوقاسي" وصولا الى "سي محند أومحند " كانت ثقافة إقليمية خالصة ، بمعنى أنها لم تطعم بالإطلاع على الآداب الأجنبية ، ولم تثر بالتجربة الإبداعية العالمية الغنية بأخيلتها المبتكرة ، وصورها الظليلة الموحية ، حيث ظل هؤلاء الشعراء مقتصرين فيما يبدعونه على ما تقدمه بيئتهم من تراث شعري لم يحفل في الأغلب بنماذج إبداعية ترقى بمستوياتها الفنية الى التعابير الرامزة المشحونة بطاقات نفسية غائرة ، وتهويمات خيالية مدهشة ، بل علمتهم بيئتهم عفوية الطبع وبساطة الخيال ، فجاءت معظم صورهم أشبه بنفسيتهم الواضحة والبسيطة التي تكره الغموض والإلتواء والتعقيد .

وهكذا تشكل الحسية والشكلية إحدى الخصائص الأساسية للصورة الشعرية التقليدية، إذ تمثل بالنسبة للشاعر القبائلي القديم مقياسا فنيا لفهم الجمال وتصويره، فالجمال في منظوره هو كل ما ترضى عنه الحواس ويستصيغه العقل والمنطق ،

---

(1) عماد موسى ، المرجع السابق ، ص ، 236 .
(2) نفس المرجع ، ص ، 236 .

وكأن الشاعر بهذا البعد الحسي المقصود يقيم صوره الشعرية على تفكير شعوري، تنسجم فيه الرؤية كطاقة إبداعية واعية مع الفكر كمادة ضرورية في عملية الخلق الشعري ، ومن هنا جاءت الصورة الحسية التقليدية واعية يشع منها الذكاء وتلوح منها الألمعية الكاشفة عن المعاني والأفكار .

وهذه الخاصية تقودنا بدورها للحديث عن خاصية أخرى من خصائص الصورة الشعرية التقليدية ، والتي نرى أنها تشكل وجهة فنية مميزة في الإبداعات الشعرية القديمة ونقصد بها :

**3 - الرمز والإيحاء :**

إذا كنا قد بيننا فيما سبق أن الصورة في التراث الشعري القبائلي القديم قد إمتازت بالبساطة والوضوح ، واتسمت بالحسية والشكلية ، فإن ذلك لا يعني أنها تفتقر الى خاصية الإيحاء والظلال والجمال التصويري ، كما أن ذلك لايعني أنها تدنت الى حضيض النثرية والمباشرة الحادة ، بل أن المستقرئ لهذا التراث الشعري القديم يكتشف من دون عناء أنه يحوي على الكثير من الصور الشعر الرامزة ، التي لجأ الشاعر في خلقها الى ابتكار صيغ تعبيرية موحية في الحدود التي يتيحها مجاله البيئي ومناخه الثقافي ، ويسمح به عالمه التصوري ، إذ أن رمزية هذا الشاعر التقليدي لا ترقى في مستوياتها الفنية وأبعادها الإيحائية الى المفهوم الفلسفي والتجريدي الذي ذاع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد رواد الرمزية أمثال : بودلير، Baudelaire ، ورامبو، Rimbaud و مالارمي ، Mallarmé ، الذين أقاموا الرمز على فلسفة الحلم ، والخيال المطلق ، وشمولية الرؤية ، والجمالية الذاتية ، والإمتداد الزمني الذي يبلغ العصر الأسطوري ، وإنما هي رمزية المجاز بألوانه البيانية المعروفة كالتشبيه ، والإستعارة ، والكناية ، والتي لم يمسها الغموض إلا في القليل النادر وفي مواطن محددة ، وذلك أن الشاعر القبائلي القديم كان - كما أشرنا - أميل فيما يبدعه الى الوضوح منه الى الغموض والتجريد .

---

وانطلاقا من هذه الطبيعة الإبداعية ذات الميل البسيط والواضح في الإنتاجات الشعرية القبائلية القديمة ، فإننا نجد أن الشاعر التقليدي حاول أن يستخدم ضمن أدواته الفنية في بناء صوره الشعرية الرمز كوسيلة فنية تعبيرية ، وقد استخدم في سبيل ذلك أنماطا عديدة من الرمز والتي يمكننا حصرها في ثلاثة أنماط رئيسية تشكل في نظرنا قاعدة أساسية في مختلف إبداعاته القديمة وهي : الرمز اللغوي ، والرمز المجازي ، والرمز الكلي .

فمن خلال العديد من النصوص الشعرية التي تمكننا من الوقوف عليها ، يظهر لنا أن الرمز اللغوي " أو الرمز الذي يتبلور في كلمة واحة "(1) يعد من الأنماط الأكثر شيوعا عند شعرائنا القدامى ، وهو من الناحية الفنية والجمالية يعد من أبسط الأنماط وأقلها إيغالا في الغموض ، إذ أن الشاعر التقليدي حين إستعماله لهذا الرمز اللغوي في بناء صوره ، عادة ما يقتصر على مفردة لغوية واحدة ، فيوظفها توظيفا فنيا رامزا يكسبها دلالة مغايرة لدلالتها الأصلية الظاهرية ، نظرا لما يجمع بين الدلالتين من تشابه وتقارب ، لذا فإن الشاعر الذي ينتهج هذا الأسلوب التصويري لا يستخدم الرمز على أنه مفردات ذات دلالة لغوية محددة ، وإنما يستخدمها قياسا لما توحي به من ظلال خاصة ، تمكنه من خلق الجو الرمزي الملائم الذي يساعده على نقل أحاسيسه ومشاعره الى المتلقي بطريقة إيجابية جذابة.

والملاحظ هو أن شعراء تلك البيئة التقليدية يجمع فيما بينهم التشابه في الإحساس والتقارب في الطبع والتصور ، مما ولد تشابها مماثلا في صورهم الرمزية ، إذ جاءت الرموز اللغوية المستخدمة من طرفهم متشابهة الدلالة ، قريبة المأخذ ، سهلة التناول ، فالألفاظ مثل : الضباب ، Tagut ـ الإنجراف ، Asyax ـ الأمواج ، Lemwaj ـ القر ، Smayem ... التي تكررت بكثرة في متن الصورة الشعرية التقليدية أصبحت ترمز في مجملها الى أجواء القتامة والسوداوية ، والى كل ما يلحق الفرد من هموم وصعاب وشرور .

---

(1) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص ، 218.

كما توحي الألفاظ مثل: الضياء ، Tafat – الربيع ، Tafsut الفجر ، Lefjer – الزهر ، Ajeǧǧig ... بأجواء الطلاقة والتحرر ، وبكل ما قد يغمر الفرد والجماعة بنشوة البهجة والسرور والسعادة .

فهذه الألفاظ ذات التوظيف الرمزي يتسع منشأها في متن الصورة الشعرية التقليدية لتشمل عالم الطبيعة الرحب بكل ما يحويه من حيوان ونبات وسهول وجبال ... وما يقننه من تعاقب في الفصول وتداول في الأعوام ... فلهذا التوظيف الرامز غايات فنية مقصودة في أغلب الأحيان ، منها خصوصا إيراد التلميح في بعض المواقف التي يتعذر فيها التصريح ، على النحو ما نجد مثلا في هذه الصورة لأحد الشعراء يقول فيها(1):

| | |
|---|---|
| بَرْكَاكْ أَنَّغَشْ نَ اتْنَقْلِينْ | Berka-k nnɣwec n tneqlin |
| أَوِيـــنْ أُرْ نَسِّيـــــنْ | A win ur nessin |
| ثَلْهَاضْ كَانْ أَذْ يِمَانْ إِيكْ | Telhaḍ kan d yiman-ik |
| لَخْرِيفْ هَاثْ غَرْ ثَحْذِيَينْ | Lexrif hat ɣer teḥdayin |
| مْكُـولْ إِيـضْ أَذْ وِيـنْ | Mkul iḍ d win |
| أَلَ كَـتْشْ ذَ ادْرَعْ إِيـكْ | Ala keč d ddraɛ-ik |

فالنسيج الفني لهذه الصورة يقوم أساسا على رمز لغوي تجسده لفظة : " لَخْرِيفْ ، Lexrif " التي عمد الشاعر الى شحنها بدلالات جديدة مقصودة تغاير دلالاتها الظاهرية ، بغية إيصال خطابه الفني في ثوب إيحائي مستتر مراعاة لنوعية هذا الخطاب الذي يتعذر فيه التصريح والقول المباشر ، فلفظة : لَخْرِيفْ ، Lexrif صيغت بطريقة فنية رامزة جعلتها توحي بكل جماليات المرأة الحسية ، ومفاتنها الأنثوية المغرية ، خاصة منها إكتناز الصدر وبلوغه أوج النضج الجنسي.

ومثل هذا " الرمز اللغوي " أستعمل بشكل واسع في الإنتاجات الشعرية القديمة ، حتى ضمن تلك الأشعار التي أبدعتها قريحة نسوية ، فهذه إحداهن

---

(1) Boulifa , (A.S.) op , cit , p. 159.

تصف بطريقة رامزة موحية بلوغها قمة النضج الأنثوي باستعمالها الرمز اللغوي المبني على مفردة واحدة وهي " لَخْرِيفْ " إذ تقول مخاطبة زوجها الذي خلفها وحيدة لزمن طويل(1):

| | |
|---|---|
| وِيكْ يَنَّانْ أَيْمَ أَتْسَّغَبَضْ | Wik yennaṇa gmaṭṭɣabeḍ |
| بَزَّافْ أَثْعَطْلَضْ | Bezzaf tɕeṭṭleḍ |
| ثَجِّيضْ إِيِي قُّسُو وَحْذِي | Teǧǧiḍ-iyi g-gusu weḥdi |
| أَلْمِي مَزَالْ مَزِّيَغْ | Almi mazal meẓẓiyeɣ |
| شَهْرَيَنْ أُزَامَغْ | Cehṛayen uẓameɣ |
| لَخْرِيفْ ثُرَى إِدْيَصَّمْطِي | Lexrif tura i d-yeṣṣemṭi |

والى جانب هذا الرمز اللغوي المستخدم في متن الصورة القديمة ، فإن الشاعر التقليدي يلجأ أيضا الى استعمال المز المجازي كإحدى أدواته الفنية في بناء صوره الشعرية ، والرمز المجازي يعد من الأساليب الفنية المجسدة بشكل بارز في طيات القصيدة القديمة ، ويعبر الشاعر من خلاله عن أفكاره ومشاعره بطريقة إيحائية غير مباشرة بواسطة إستعارة ، أو كناية ، أو تشبيه ، أو مثل ، أو حكاية بينها وبين الفكرة مناسبة أو موقف مشابه .

والغاية الفنية للرمز المجازي حسب رأي النقاد والدارسين ، يتمثل في تزيين الفكرة وتمكينها في ذهن المتلقي بما يتيحه الشاعر بموجبها من أجواء شاعرية ظليلة تقوم على قالب موضوعي جذاب ، سواء أكان هذا القالب حكاية أو مثل ، أو تمثيل حسي ... مثلما يعكسه هذا التصوير البديع في هذه الصورة التمثيلية لأحد الشعراء يقول فيها(2):

| | |
|---|---|
| أَثَ وُولْ إِيوْ إِنَقِّيّ | Ata wul-iw ineggi |
| مَثْلَغْثْ غَلْ بُوجِي | Mettleɣ-t ɣel buji |
| إِيلَانْ ذِي لَفْنَارْثَحْبَسْ | Ilan di lefnaṛ teḥbes |

(2)

(1) Amrouche , (J.), op , cit , p. 116.
(2) Boulifa , (A.S.) , op , cit , p. 119.

| | |
|---|---|
| Skud ṭṛeq teṭṛibi | سْكُوذْ اثْـرَقْ تَتْسْرِيبِي |
| Si ṣṣeḥḍ t-tmessi | سِي صَّحْـذْ اتْمَـسِّـي |
| Accem ’ accema tneqqes | أَشَّـمَ أَشَّـمَ اثْنَـقَّـسْ |
| Tegg ’ amkan-is d lxali . | ثَجَّ أَمْكَانْ إِيسْ دَالْخَالِي |
| Tafat-is texsi | ثَفَـاثْ إِيسْ ثَخْـسِـي |
| Yeqqwel ṭṭlam yessulles | يَقَّـلْ اطَّـلَامْ يَسُّولَـسْ |

فالمتمعن في مضمون هذه الصورة التمثيلية يكتشف ما تشتمل عليه من جمال التصوير المبني أساسا على جملة من الرموز والإيحاءات ، إذ أن الشاعر لجأ الى استعارة قالب حسي ظاهر يتمثل في هيئة الشمعة وصورتها لحظة إحتراقها ، ليعبر من خلاله عن موقف شعوري مشابه يتمثل في كيانه الأدمي الذي يماثل الشمعة في أوجه عدة كالخفقان ، والذوبان والإنطفاء ... والشاعر بهذا الجمع بين حقيقتين متماثلتين أكسب صورته أبعادا إيحائية تتطلب إعمال الذهن لبلوغ كنهها ، فكل جملة أو عبارة في النسيج الفني لهذه الصورة تخفي حشدا هائلا من المعاني والدلالات ، فمثلا قوله " أَصَّحْضْ أَتَمَسِّي ، ṣṣeḥḍ ttmesi " يرمز الى مشاق الحياة ومتاعبها ، والى كل ما يصادف الإنسان في مساره الدنيوي من محن وصعاب ، وقوله " ثَفَاثْ إِيسْ ثَخْسِي ، tafat-is " توحي بالفناء والتلاشي والغياب الأبدي عن عالم الأحياء ... وهكذا مع باقي مكونات الصورة .

وثمة ظاهرة رمزية أخرى تعد من الأنماط التصويرية التي إستخدمها الشعراء القداسى في عملية نسج صورهم ، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الرمز الكلي أو القناع ، وهو نمط تصويري تتحول فيه القصيدة أو المقطوعة كلها الى الرمز من بدايتها الى نهايتها ، بل أن التجربة الإبداعية فيها تقوم أساسا على الرمز والإيحاء دون أن يلجأ الشاعر الى الإفصاح عن الدلالة المقصودة منه ، ليدع بذلك للمتلق حرية الكشف والتذوق .

---

وهذا النمط - في اعتقادنا - يعد من أجود الأنواع إيغالا في الرمز وأكثرها دلالة على البراعة الفنية والقدرة الإبداعية ، وقد أشتهر به عدد قليل من الشعراء ، ويأتي في مقدمتهم الشاعر " سي محند او محند " الذي إستخدمه بشكل خاص حتى أصبح ظاهرة لافتة للنظر فيما أبدعه من أشعار . وقد أبرز الباحث مولود معمري ذلك في كتابه " اشعار سي محند " إذ خصص لهذا النمط التصويري المبني على رمزكلي قسما خاصا بعنوان " ⵣⵉⵔⵉⵖ ⵍⵊⵏⴰⵏ ، zzix leğnan "(1).

فكل القصائد المدرجة ضمن هذا القسم يجمع بينها نسيج فني متشابه قوامه الرمز الكلي ، بحيث تصبح القصيدة ببنيتها الكلية كتلة فنية متلاحمة الأطراف ، الى درجة يتعذر فيها الإستغناء عن أي جزء من أجزائها .

وباطلاعنا عن مختلف القصائد التي إشتمل عليها القسم المذكور لاحظنا أن نسيجها الفني يقوم أساسا على ثلاثة عناصر أساسية ترد في خطية تصاعدية ، وفي تسلسل عضوي متكامل ، مثلما يتضح من خلال هذه القصيدة التي يقول فيها الشاعر(2):

| | |
|---|---|
| Zix leğnan d imselles | ⵣⵉⵔⵉⵖ ⵍⵊⵏⴰⵏ ⴷ ⵉⵎⵙⵍⵙ |
| Lxux d ifires | ⵍⵅⵓⵅ ⴷ ⵉⴼⵉⵔⵙ |
| Tafaṛṛant ibbwan d zzbib | ⵜⴼⵔⵔⴰⵏⵜ ⵉⴱⴱⵡⴰⵏ ⴷ ⵣⵣⴱⵉⴱ |
| Rriɣ as terga la ites | ⵔⵔⵉⵖ ⴰⵙ ⵜⵉⵔⵖⴰ ⵍⴰ ⵉⵜⵙ |
| Ibed yixef ines | ⵉⴱⴷ ⵢⵉⵅⴼ ⵉⵏⵙ |
| Kulyum degs la neṭ-zzerib | ⴽⵓⵍⵢⵓⵎ ⴷⴻⴳⵙ ⵍⴰ ⵏⵜ-ⵣⵣⵔⵉⴱ |
| Yers d wejṛad la sikes | ⵢⵔⵙ ⴷ ⵡⵊⵔⴰⴷ ⵍⴰ ⵙⵉⴽⵙ |
| Igezzem ixef ines | ⵉⴳⵣⵣⵎ ⵉⵅⴼ ⵉⵏⵙ |
| Iċċa-t iqaḍċ-ax nnṣib | ⵉⵛⵛⴰ-ⵜ ⵉⵇⴰⴹⵛ-ⴰⵅ ⵏⵏⵚⵉⴱ |

وبتمعننا في مضمون هذه القصيدة تظهر لنا بجلاء العناصر الثلاثة المشكلة لبنائها الكلي ، فالعنصر الأول تشكله " الروضة ، Leğnan " بكل خيراتها ونعمها :

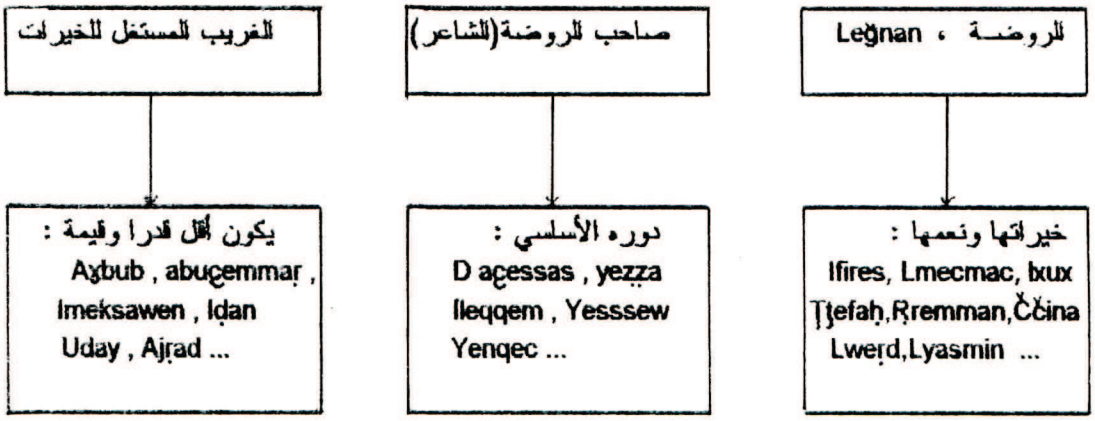
---

(1) Mammeri , (M.) , Le Isefra de si-mohand , p . 274-286.

(2) Mammeri , (M.) , op , cit , p. 278.

الخـوخ ، إفرَسْ ، أفرّانْ ... ، والعنصـر الثـاني يمثلـه الشـاعر صـاحب الروضـة الذي يقوم بدور الغرس ، والسقي ، والحرث ... ، والعنـصر الثالـث يتمثل في الغريب " أجْرَاذْ ، Ajṛad " الذي يأتي عادة في نهاية المطاف عند نضج الخيرات ليستغلها وينتفع بها من دون جهد أو تعب .

وهذه العناصر في مجملها تشكل نسجا مكررا ، ونموذجا إيداعيا بـارزا في مختلـف قصـائد " الروضـة " وقـد عمدنـا الـى تلخيصـها باسـتعمالنا لهـذا الرسم التوضيحي :




فهذا الرسم يبرز بجلاء تكامل العناصر الثلاثة في وحدة عضوية متلاحمة ، تكون في مجملها صورة شاملة تقوم على رمز كلي مقصود ، عمد الشاعر الى إخفائه ليفتح أمام المتلقي فرصة البحث والكشف عن دلالاته المقنعة ومعانيه المستترة . وبلغ عدد القصائد القائمة على هذا النمط التصويري عند سي محند أو محند ثلاثة عشرة قصيدة ، وكل قصيدة تتحول الى رمز من بدايتها الى نهايتها ، وفي الغالب ، فإن هذا الرمز الكلي المكرر في هذا العدد من القصائد يفصح في أساسه عن الفشل الدائم الذي يمنى به الشاعر في علاقاته النسوية المتعددة ، فما تلك الروضة المفعمة بالخيرات والنعم الا رمزا لعالم أنثوي ناطق بالحسن والجمال ، ويظهر الشاعر " صاحب هذه الروضة " وسط هذا العالم كالفارس

الحالم ذو الحظ العاثر ، إذ عادة ما لا يبلغ قصده فتنكسر أشواقه وتخيب آماله ، فيظل حاملا لمكبوته الغريزي وحرمانه العاطفي ، وتزداد مأساته غورا حين يرى الغير ممن هم أقل قدرا وقيمة منه يحضون بهذا الود الأنثوي من غير كلفة أو جهد .

وهكذا يكون مثل هذا التعبير القائم على رمز كلي من أجود طرق التصوير الشعري التي إشتملت عليه القصيدة القبائلية القديمة .

هذه إذن ، لمحة مختصرة عن الصورة التقليدية في تراثنا الشعري القديم ، والتي استطعنا من خلالها أن نشكل تصورا عاما عن طبيعتها وعن أهم الخصائص التي تميزها والمصادر التي تستقي منها ، وبقي علينا الآن ـ مقارنة لذلك ـ أن نحدد مجالات التجديد في التعبير الصوري عند شاعرنا لونيس ، باعتباره أحد رواد الحركة الشعرية القبائلية المعاصرة ، والتي تمثل إمتدادا طبيعيا لهذا الموروث الشعري القديم .

**ثالثا : مجالات التجديد في التصوير الشعري عند لونيس**

إذا كنا قد بيننا خلال الفصل السابق ، أن الشاعر لونيس أيت منقلات قد إستطاع - وبتفوق ملحوظ - أن يصوغ من معطيات تراثية ضاربة في القدم ، صورا شعرية مفعمة بالحياة والحركة ، أكسبت تجربته الفنية عمقا وأصالة ، فإننا نجده من جانب آخر قد إنفتح بعمليته الإبداعية على ما تقدمه الآداب المعاصرة من إتجاهات فنية مستحدثة ، ساعدته على خلق أنماط تصويرة جديدة تمكن بموجبها من تجاوز النسق التقليدي المميز للصورة الشعرية القبائلية القديمة ، ولكن دون أن يوقعه هذا التطلع التجديدي في تناقض أو رفض للمقومات الفنية الأساسية المشكلة لجمالية القصيدة التقليدية ، بل إتخذها كمنطلق أساسي نحو تحقيق الطموح الحداثي الرامي الى تطوير آليات التصوير الشعري في حقل تجربته الفنية والإرتقاء بالقصيدة القبائلية الى مصاف الإبداعات المعاصرة بكل ما تحويه من فنيات، دخيلة وأساليب مبتكرة ، لأن الماضي التراثي بالنسبة لأي شاعر مجدد كما يقول الناقد " جبرا إبراهيم جبرا" يمثل الجذع والمنبت " ... جذع تستمد منها اللغة طاقتها ، ويستمد منها الإبداع عصارة الديمومة ، فيصبح كل جديد فرعا آخر في دوحة عظيمة ، دون أن يعيد الفرع شكل الفرع الآخر ، وهنا سر حيوية هذا الجديد "(1).

فكما سبقت الإشارة إليه ، فإن الطموح الحداثي في كيان تجربة هذا الشاعر يعد طموحا واعيا يقوم على رغبة ملحة في إدخال القصيدة القبائلية في مسالك إبداعية جديدة ، وهذا الطموح غذته وظلت تغذيه عدة روافد ثقافية وفنية تفيض بأخيلة مبتكرة وأساليب تصويرية مستحدثة ، غذت بشكل فعال إمكاناته الإبداعية ، وزودت موهبته الشعرية بطاقات خيالية خلاقة ، فخلال مدة زمنية قصير من عمر تجربته الفنية إستطاع أن يحقق قفزات نوعية وسريعة في عملية التصوير الشعري، تمكن بموجبها أن يرتقي بإبداعته الى مصاف الآداب العالمية جمالا وخلقا ، ليفتح بذلك عهدا جديدا أمام

---

(1) عثمان جحلاف ، التراث والتجديد في شعر السياب ، ص ، 12 .

حركية الإبداع الشعري في أوساط البيئة القبائلية المعاصرة .

والمتتبع لخطوات التجديد في العملية التصويرية الشعرية في إنتاجات لونيس ، يكتشف من دون عناء أنه كان رهن التأثر بالتيارات الأدبية المعاصرة ، خاصة منها المدارس الفنية المعروفة كالرومانسية والرمزية ، إذ كان رومانسيا الى أبعد الحدود فيما أبدعه من قصائد مختلفة في المرحلة الأولى من عمر تجربته الشعرية ، لتظهر عند بلوغه أوج العطاء الفني أبعادا تصويرة أخرى مبتكرة أكدت من جديد قدرته الفائقة في عملية الخلق الشعري . وتتجلى بالخصوص في تأثره بالإتجاه الرمزي بما يتيحه من رؤى وتصورات .

ولكننا بهذا التقسيم لا نزعم بوجود فواصل زمنية أو مرحلية بين هذه الأبعاد الفنية في المسار الإبداعي للشاعر ، بل قد نجد في القصيدة الواحدة جمعا فنيا متكاملا لعدد من الروافد المختلفة ، كأن تقوم عملية الخلق لعمل شعري محدد على آثار رومانسية أو رمزية ، أو على أبعاد تراثية أو إيحائية أو رؤيوية ... وهكذا ، إذ أن هذا الموروث الإنساني المتنوع يتسرب الى قصائد الشاعر من حيث يدري أو لا يدري ، حتى لو إنقضى عهد بعض المدارس الأدبية .

ونحن في رصدنا بالدراسة والتحليل لمجالات هذا التجديد في العملية التصويرية عند شاعرنا لونيس ، نقر منذ البداية بثراء هذا المنحى التجديدي وغور مسالكه وتشعب أطرافه ، وتفاديا لأي خلط أو تكرار أو إسهاب ، نجد من الأجدى أن نركز على البعض من هذه المجالات التجديدية التي نرى أنها تشكل بوضوح تيارا فنيا مميزا في مساره الإبداعي ، وتجسد بصورة بارزة وفعالة نهجا تصويريا مستحدثا في كيان التجربة الشعرية القبائلية المعاصرة .

وقد توصلنا الى حصر هذه المجالات الإبداعية المستحدثة في محطتين فنيتين،

---

تشكلان في نظرنا الأساس التجديدي في عملية التصوير الشعري عند أدونيس ، ونعني بهما كل من : الإتجاه الرومانسي ، والإتجاه الرمزي .

**1 - الصورة الرومانسية في شعره :**

إذا كان تراثنا الشعري القبائلي القديم حسبما رأينا في مستهل هذا الفصل ، قد أظهر عناية محدودة بعنصر التصوير في العمل الشعري ، وذلك وفقا لما يمليه المناخ الثقافي والبيئي للمجتمع ، وتبعا لطبيعة التجربة الإبداعية لدى الشاعر التقليدي ، فإننا نجد أن الحركة الشعرية القبائلية المعاصرة قد أولت عنصر التصوير عناية كبرى في عملية الخلق الشعري يمكن القول معها ، بأن الأسفرو القبائلي قد حقق نقلة نوعية ، وشهد تطورا فنيا جوهريا لم يسبق له مثيل .

ويأتي في مقدمة هؤلاء الشعراء المجددين شاعرنا أدونيس أيت منقلات ، هذا الشاعر الذي أظهر في بواكر إنتاجاته تفتحا عفويا على المناخات الرومانسية ، هذا التيار الذي يمثل في الغالب البداية الطبيعية لكل شاعر بدأ حياته الفنية في فترة مبكرة ، فترة تحمل في طياتها أحلام المراهقة ونزوات الشباب ، هذه التي تدفع بالشاعر لينصب نفسه في مواجهة العالم والحياة ، بقوة حماسية تغذيها خبراته ومثله التي كونها من خلال تأملاته واطلاعه الواسع ، ولكنه لايلبث أن يصطدم بواقع مرير أشد وقعا وقوة ، مما يطيح بكثبان تلك المثل المشيدة ، ويجهض كل ما بناه من أحلام وعوالم مثالية ، فيصعب عليه التلاؤم مع ما يفرض عليه من أوضاع مقننة ومحددة . ومن هنا ينمو في نفسه التمرد العفوي أو المقصود ، فيبحث عن عالم خارج الواقع المعيش هو عالم الحب والطبيعة والخيال ، يدور في فلكه الخاص ، يسعد حينا ويتعذب أحيانا أخرى ، يتعذب في بث شكواه ومشاعره المرهفة والناقلة لمعاناة نفس جريحة ، كما تسعد روحه عند الإفلات من واقعه المرير بالإندماج في عالم الطبيعة الرحب ، هذه الطبيعة التي تحنو عليه فيتطلع الى دفء استجابتها لنجواه ، فيمظي يبث لها شكواه ويشاركها همه وأحزانه .

---

ولونيس بمثل هذا الطبع الإبداعي المبكر يشارك بشكل وثيق غيره من الشعراء الرومانسين للأمم الأخرى في العديد من الصفات والمميزات الإبداعية ، إذ نجد أن السمات العامة لفنه في هذه المرحلة تماثل في الكثير من الأوجه ما تكشف عنه إنتاجات رواد الرومانسية الغربية والعربية على السواء من أمثال : " لامرتين ،Lamartine و موسيه ، Musset و الفريد دي فيني ، Alfred de Vini أو الشابي وجبران خليل جبران وإيليا أبي ماضي(*). بحيث نجد أن النزعة الذاتية مسيطرة على أعماله الشعرية ، ويحتفي كغيره من هؤلاء الرومانسيين بالنفس الإنسانية إحتفاءا عظيما يبلغ بها مرتبة التقديس ، كما يمجد الألم الإنساني والذاتي ، ويلجأ الى الطبيعة يستنطق مظاهرها ويتخذها ملاذا دافئا يبث لها شكواه وقر لها بمكنونات نفسه ، وهي بالمقابل ألهمته صورا خيالية مكنته من التعبير عن خفاياه واسراره ، ومنحت أشعاره الحيوية والجدة وشحنت صوره المبتكرة بعواطف رقيقة نبيلة تميل في الأغلب الى التشاؤم والخيبة .

وسعينا ضمن هذه الوقفة يتلخص أساسا في إظهار هذا التأثير الرومانسي في توجيه خطيته الإبداعية ، ودفعها نحو مسالك فنية تجديدية ، ساهمت في إكساب تجربته الشعرية عمقا وقوة وأصالة .

ويمكننا أن نلتمس هذا التأثير الرومانسي في عمليته التصويرية من خلال زاويتين فنيتين ، تتصل الأولى بالمضمون الرومانسي المشكل لمتن صوره الشعرية ، وتتعلق الثانية بطرق الأداء الفني في عملية الخلق والتصوير .

أ ـ المضمون الرومانسي :

تشير الدراسات الحديثة الى أن المضمون الرومانسي للصورة الشعرية ، يشكل في ملامحه العامة قسما مشتركا بين مختلف الإبداعات الشعرية في النتاج الأدبي العالمي ، ويلخص الدارسون والنقاد هذه الملامح في مجموعة من الأفكار والرؤى والتصورات ، تؤسس في مجملها خطا فنيا مميزا في عملية الخلق الشعري عند شعراء هذا الإتجاه .

---

(*)أنظر رأيه في التأثير الرومانسي على إبداعاته في الملحق ، س/9 ، من الإستجواب، " لقاء مع الشاعر".

ومن أهم مميزات هذا المضمون الرومانسي حسب هؤلاء : تشخيص الطبيعة ومحادثتها واللجوء اليها وقت الأزمات ، تقديم الخيال على العقل واللجوء الى الحلم قصد التغلب على حتميات الواقع وعراقله ، الإغراق في الذاتية والمغالاة في عرض شؤونها ، الإحساس بالكآبة والحزن والتشاؤم وتجرع مرارة الخيبة في مواقف الفشل خاصة في علاقات الحب والغرام .

ويلخص الدكتور نسيب نشاوي هذه الملامح بقول جامع مفاده : " ... فالرومانسي ذو إتجاه شخصي ذاتي ، وليست الرومانسية في حقيقتها سوى الذاتية أو الفردية ، وهي العاطفة ، وإطلاق الإندفاع للعقل الباطن وللخيال والشعور والنشوة والإعجاب بالجمال والإحساس بالإنفعالات السودوية والإيمان إيمانا مثاليا والحلم والإجلال للطبيعة "(1).

ومثل هذه الملامح العامة للمضمون الرومانسي نجدها قد تجسدت بكيفية واضحة وبارزة في متن الصورة الشعرية عند لونيس أيت منقلات ، إذ أن أصباغ الرومانسية بأشكالها المختلفة لونت شعره منذ أن تفتحت موهبته واستقامت شاعريته، ولقد كان من شأن طبيعة القبائل ومناظرها الزاهية أن غذت نفسيته بالإحساسات الرومانسية ، وراح يغمر الطبيعة بالحنان والحب ، ويخلع عليها ما قد يشعر به في ذاته من أحاسيس الفرحة حينا والحزن أحيانا أخرى . بحيث تلتقي في عمليته التصويرية العواطف بالأحلام لتتحد مع الطبيعة في عناق حميم ، فينقل إليها أحزانه وهمومه فتقابله بالرضا ، وبكل ما يواتي حالته النفسية الراهنة .

فالمستقرئ لإبداعاته الشعرية ولاسيما منها المنتجة ضمن المرحلة الأولى من مساره الفني ، يتبين له أنه سار على نفس النهج الرومانسي في تشخيص الطبيعة ، والتغني بالذات ، ونقل حالات من الفشل والخيبة تجاه المحبوب ، والتعبير

---

(1) نسيب نشاوي ، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1984 ، ص ، 158 .

بتشاؤمية بارزة إزاء مواقف حياتية عدة ... الى غيرها من العناصر التي تشكل المناخ الرؤيوي والتصوري للمضمون الرومانسي .

ويكفينا ضمن هذه الوقفة أن نتعرض بدراسة وتحليل لثلاثة عناصر أساسية تشكل في إعتقادنا جوهر المضمون الرومانسي في متن صوره الشعرية ، وتكسب عمليته التصويرية مدا تجديديا في حقل الإنتاج الشعري القبائلي ، ونعني بها الثالوث المتكرر في معظم أعماله الشعرية ، وهي :

*/ الذات والطبيعة والحب

وهذه العناصر ترد بشكل متلاحم ومتكامل في كيان تجربته الشعرية ، الى حد يصعب على الدارس الفصل بينها أوالحديث عن عنصر دون أن يلازمه عنصر آخر مكمل ومواكب ، وهي في مجملها تكون حجر الزاوية لوجهته الرومانسية ، ومادة هامة في متن صوره الشعرية .

فالطبيعة كما صورها لونيس بأخيلته ، تختلف عن تلك التي نقلتها إنتاجات أسلافه ، إذ أسقط عنها صفة الجمود وأضفى عليها حسا وحركة ، وتفاعل معها تفاعل ينقل ما يعج في ذاته من عواطف وأشواق ، وهو في لحظات سعادته أو شقائه يتحد مها إتحادا عاطفيا ووجدانيا ، ويمتزج مع عناصرها إمتزاجا عجيبا الى درجة تغدو جزءا لا يتجزأ من كيانه ووجوده ، وكأنما وجد في رحابها المعادل الموضوعي لتجربته الذاتية . وتتكرر صور هذا الإمتزاج بين ذاته والطبيعة في الكثير من أعماله . وترتقي في جمالها التصويري لتشكل لوحات فنية ناطقة بالحسن والحركة ، ومنها على سبيل المثال هذه الصورة الواردة في قصيدته " قل لأخي In'as i gma " التي يقول فيها(1):

M aa yeḥmu wul -iw — مَا يَحْمُو وَوْلْ إِيوْ

Itij ɣer lğiha-s iwwet — إِطِيجْ غَرْ الْجِيهَاسْ إِوَتْ

---

(1) - Yacine , (T.), op, cit, p.288.

| | |
|---|---|
| Tass-aw tedduri | ثَسَّاوْ ثَدُّورِي |
| Teqqim i wegris ṣemmḍet | تَقِّيمْ إِوَيْرِيسْ صَمَّضَتْ |
| M aa teḥmu tassa-w | مَا ثَحْمُو ثَسَّاوْ |
| Iṭij fellas i d-yecreq | إِطِيجْ فَلاَّسْ إِدْ يَشْرَقْ |
| Ul-iw yedduri | أُولْ إِيوْ يَدُّورِي |
| S ugris yebɣa ad iceqqeq | سُوقْرِيسْ يَبْغَ أَذِشَقَّقْ |

فالنسيج الفني لهذه الصورة ينقل بجلاء تفاعلا عضويا وثيقا بين عالم الذات الباطني وعالم الطبيعة الخارجي ، وهي وسيلة فنية يلجأ اليها لونيس كثيرا ليعبر عن تأزمه النفسي وما يحس به من حالات التوتر والقلق والحيرة إزاء مواقف حياتية وكونية ضاغطة .

فتصويره للطبيعة يتجاوز ما ترصده العين المجردة الى الغوص في عمق الأشياء وكنهها ، وتأتي مخاطبته لها على أساس أنها حية سوية تعقل ، تشعر وتفكر ، تجيب وتستجيب ، تحنو وتعطف ، فهي تماثل الى حد بعيد تلك الطبيعة التي كان يقدسها ورد زورث ، Wordsworth و كولوريدج ، Coloridj و روسو ، Roussau و موسيه ، Musset وجبران والشابي وغيرهم .

ويظهر لونيس بهذه النظرة الرومانسية إئتلافا شديدا بين ذاته والطبيعة وتجربة حبه النازحة في الغالب نحو الخيبة والفشل ، وهو ما يفسر سر بكائيته المستمرة وكآبته الدائمة التي رانت على قلبه ، والتي مثلتها قصائد عدة في مساره الإبداعي مثل : " يانجمة آفلة ، A tin iɣaben am yetri ـ سماؤك ، Igen-im ـ أسأل النجوم ، La steqsayeɣ itran ـ إذا بكيتي ، Ma ṭṛud ـ ظلمتني ، Teṣḍelmeḍ-iyi ـ وجهات متباينة ، Kul yiwen lğiha ɣer imal ـ إذا كتبت ، Ma ketbeɣ ـ الويزة ، Lwiza ... .

---

وتعتبر قصيدة " الويزة " نموذجا حيا لبلوغه قمة التجربة الرومانسية في أبعادها الفنية وانفعالاتها العاطفية وطبيعة مضمونها وبنائها وأجوائها . فهو ينقل في مشاهدها وصورها لحظة الفراق التي حلت وحالت بينه وبين حبيبته بعد أن ألفا دفء المعاشرة وذاقا نشوة الأشواق وصفوة العواطف . وإزاء هذه اللحظة الأليمة يستشعر بحسه الرومانسي أحاسيس الطبيعة ، ويبث فيها روحا سخية ، فتهتز مظاهرها المختلفة لسرارة هذا الفراق فتبكي لبكائه وتشاركه وجده ولوعته(1):

| | |
|---|---|
| ثَبْدَادْ لَهْوَا | Tebda-d lehwa |
| تَكَّاثَدْ أَمْ لَحْزَنْ فَلِّي | Tekkat-ed am lehzen felli |
| بَقَّاغْ أَسْلَامْ | Beqqaɣ sslam |
| إِوَذْرَارْ لَذِيدْ إِتْسْوَالِي | I wedrar la d-itwali |
| ..... | ..... |
| بْذِيغْ لَحْوغْ | Bdiɣ lehḥuɣ |
| خَلْطَنْ وَمَانْ ذِ إِمَطِّي | Xelṭen waman d imeṭṭi |
| أَشْحَالْ إِرُوغْ | Achal i ruɣ |
| الْحَالْ لَيَتْسْرُو بِذِي | Lhal la yeṭru yidi |
| أَسَّنْ أَسْشْفُوغْ | Assen a s-cfuɣ |
| إِحْزَنْ أُولَا ذِ قَنِّي | Ihzen ula d igenni |

ويعود الجمال الفني الذي امتازت به هذه القصيدة الى صدق المعاناة الشعرية ، والإنسجام مع الطبيعة ومشاركتها مشاركة وجدانية صادقة ، فالمشاهد التصويرية المكونة لأجزائها ، تظهر مودة عارمة وألفة حميمة بين الشاعر وعناصر عدة من الطبيعة ، فالمطر Lehwa ـ السماء ، Igenni ـ الجبل ، Adrar ـ والطقس ، lhal كلها أحست بمثل إحساسه وعايشت معه لحظة الفراق .

ومثل هذه المشاهد الوجدانية التي تتفاعل فيها ذات الشاعر بالطبيعة لمقاومة آلام

---

(1) Yacine , (T.) , op , cit , p. 148 .

الهجر والفراق يتكرر بها الحضور في العديد من القصائد مثلما نلاحظ ذلك بالخصوص في قصيدته " أَثِينْ إِغَابِنْ أَمْ يَثْرِي ، A tin iɣaben am yetri " حيث يقدم فيها تصويرا بديعا لحالته النفسية الكئيبة ، بعدما خلفته حبيبته وحيدا يقاسي آلام الهجر والفراق . ولكن الطبيعة الرحبة بقلبها الرؤوم تحنو عليه وتصغي إليه فتآزره في محنته وتقاسمه أحزانه وهمومه(1):

| | |
|---|---|
| A tin iɣaben am yetri | أَثِينْ إِغَابِنْ أَمْ يَثْرِي |
| Yecreq wanida iteddu | يَعْرَقْ وَنِذَا اِيْثَدُو |
| Yeḥzen waggur deg genni | يَحْزَنْ وَقُّورْ ذَقْ قَنِّي |
| Yeḥzen win teǧǧiḍ yeṭru | يَحْزَنْ وِينْ تَجِّيضْ يَتْرُو |
| Asm akken i tɣabeḍ am yetri | أَسْمَكَّنْ إِتْغَابِضْ أَمْ يَثْرِي |
| Yeɛreq wanida iteddu | يَعْرَقْ وَنِيذَا اِيْثَدُو |
| Yeḥzen waggur deg genni | يَحْزَنْ وَقُورْ ذَقْ قَنِّي |

ويتمادى بحسه الرومانسي ليستنق الجماد ويشخص الموجودات ، ويخاطبها في نجوة نفسية صادقة ، ويقيمها كشاهد حي على أيام أنسه وسعادته ، فيسألها أن تخبره عن حبيبته الغائبة ، فتجيبه في حسرة وألم على أنها تجرعت مثله مرارة هذا الفراغ ، وأحست بدورها بوحشة واشتياق بعد كل هذا الغياب(2):

| | |
|---|---|
| Steqsayeɣ ttaq nnsen | سْتَقْسَايَغْ أَطَّاقْ نْسَنْ |
| Nniɣ-as w aa d-yeṭḍillin | أَنِّيغْ اَسْ وَادْ يَتْسْضِلِّينْ |
| Yenna-k tura ad i i-ɣelqen | يَنَّاكْ ثُرَى أَذْ يِغَلْقَنْ |
| Ur tesɛiḍ w aa di i-d-iwalin | أُرْ ثَسْعِيضْ وَذِيدِ وَالِينْ |
| Aṭ-ṭwaliḍ lemri-w yeḥzen | أَتْسْوَلِيضْ لَمْرِ اِيوْ يَحْزَنْ |
| D uɣebbaṛ aa di yellin | نُو غَبَّارْ أَذِيَلِّينْ |
| D ayen i k-yuɣe„i di-yuɣen | ذَيَنْ إِكْيُغَنْ إِذِيُغَنْ |
| D nekwni aa t-id-iṭmektin | اَذْ نَكْنِي أَتِسِيدْ يَتْسْمَكْتِينْ |

(1) , (2) Yacine , (T.) , op, cit , p. 102 .

تنقل الصورة تصويرا جميلا يتفجر بإحساسات رومانسية حميمة ، إذ تنقلب المرئيات المشخصة الى مظهر من مظاهر وجدانياته وعواطفه ، فيمتزج بها إمتزاجا عجيبا ، الى درجة تقاسمه مشخصاته المادية مشاعر الحب إزاء تلك الحبيبة الغائبة .

والشاعر لونيس بهذه النجوة النفسية المتجهة الى الطبيعة بمختلف عناصرها ومظاهرها ، يقترب من المدرسة الرومانسية الغربية أشد الإقتراب ، إذ أن هذه النجوة النفسية بكل معاناتها وعذاباتها كانت سمة أساسية في إبداعات روسو ، وموسيه ، وفيني ، وفيكتور هيجو ، ولامرتين ... بل إننا قد نجد تشابها بينه وبين هؤلاء الرومانسيين رغم الفاصل الزمني والبيئي القائم بينهم .

فهذا الشاعر الفرنسي لامرتين في بحيرته(*)، يخاطب الموج والصخور والكهوف والغابات ويطلب منها أن تخبره وتذكره ما كان من أمره مع حبيبته " إلفير - Elvire "في تلك الأوقات السعيدة الآفلة ، بحيث يقيم اليوم وحيدا بين يدي البحيرة ، يرنو بتحنان الذكريات الى أمواجها ، وشواطئها ونسماتها ، ويدعوها جميعا أن تكون شاهدة على حبيبهما الصادق البريئ(2):

| | |
|---|---|
| Oh lac ... | أيتها البحيرة |
| L'année a peine fini sa carrière | لم تكد السنة تنهي مدارها |
| Que près des flots chéris | وقرب الأمواج الشيقة |
| Qu'elle devait revoir | التي كانت مزمعة أن تراها |
| Regarde , je viens seul | أنظري ، ها إني أفد وحيدا |
| M'asseoir sur cette pièrre | أجلس على تلك الصخرة |
| Ou tu l'as vue s'asseoir | حيث رأيتها تجلس قبلا |
| (...) | (...) |
| Te souviens-tu un soir | هل تذكرين ذلك المساء |

(1) البحيرة عنوان لإحدى قصائد الشاعر الفرنسي " لامرتين ، Lamartine "

(2) أنظر ترجمة إيليا الحاوي ، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي ، ص ، 47

حين كنا نطيف على زورق بصمت — Nous voguions en silence

(...) (...)

فهذه المشاهد وغيرها تظهر مودة صادقة بين الشاعر لامرتين والشواطئ والأمواج والبحيرة ، إنها تمثل مكان الخلو والخلوة الذي جمعه بحبه ، فهو يستبطن في انفعالاته الوجدانية الموجهة لهذه العناصر الطبيعية دلالات مضمرة تعكس في جوهرها غور المعاناة النفسية التي كابدها وظل يكابدها بعد أن فارقته حبيبته "إلفير". وهي نفس الإنثيالات العاطفية والوجدانية التي يبديها لونيس في مثل هذه المواقف الغرامية العصيبة على نحو ما نقلته المشاهد التصويرية السابقة .

وهذا الإمتزاج النفسي والوجداني بعناصر الطبيعة بهذا الإحساس الرومانسي الحميم ، يمثل نهجا فلسفيا وفنيا تبناه لونيس لتحقيق كغيره من الرومانسيين ذلك النموذج الأمثل في الأشياء الموصوفة ، والبلوغ بها ذروة التصوير والتشخيص ، فهو يسخر تلك الشحنات العاطفية والروحية التي ينتجها هذا الإمتزاج بالطبيعة ليستكمل ما يلاحظه من نقص وتشوه في واقع الحياة بكل ما يقننها من أعراف ومعتقدات ، لذا تأتي تجربة الحب في أعماله كمنفذ سيكولوجي معبأ بالأحلام يساعده علي تحقيق إنتصارات على عاهات الواقع وعراقله ، وذلك بالرغم ما قد نلاحظه من عجز متكرر في إبلاغ علاقاته العاطفية تلك النهاية المرغوبة .

فالحب ، Tayri أو Lemhiba كما تم تصويره في العديد من إنتاجاته ، لم يقف عند حدود الشهوة الغريزية السافرة ، بل يتجاوز بمفاهيمه وأبعاده تلك العلاقة المألوفة التي تجمع الرجل والمرأة ، ليسمو به المقام ليصبح حالة من التجاذب بين قطبين والتعانق بين روحين ينشد به ذلك النموذج الأمثل في نقاء العلاقة وصفائها(1) :

Bxix tin ad-ihemlen — يْغِيغ ثِينْ اذْ حِمْلَنْ

---

(1) Yacine , (T.) , op , cit , p . 91 .

| | |
|---|---|
| أَتَسْزُوخْ يَرْ تْزِّيوِينْ إِيسْ | Aṭ-ʃzux ger tizzyiwin-is |
| أُولاَوَنْ أَنَغْ أَذْ أَمْلِيـــلَـــنْ | Ulawen nneɣ ad mlilen |
| كُلْ يِيوَنْ أَذْ يُوَضْ لِيغْ إِيسْ | Kul yiwen ad yaweḍ lebɣ-is |
| ذِي ادُّونِيتْ أَذَ ادُّوكْلَـــنْ | Di ddunit ad dduklen |
| كُلّ وَاذْ يَسّعْذَلْ تِكْلِ إِيسْ | Kul w ad yesseɛdel tikl-is |
| أُولاَشْ أَشّـوَالْ قَـرَسّـــنْ | Ulac ccwal garassen |
| وِينْطَرَنْ أَذْ يَجّ سِ لَحْقِ إِيسْ | W inṭarren ad yeǧǧ si leḥq-is |

فالمرأة كما تعكسها إنتاجاته ومختلف صوره الشعرية ، ليست مثل تلك المرأة التي نقلتها الأشعار القديمة إبنة المطلق البهي في جسدها الفتان وفي كل عضو من أعضائها الحسية المغرية ، فهو لم يتخذ منها موضوعا لاستعراض مفاتنها الحسية الماجنة ، وخلق من محاسنها أوصافا وتشابيه غريزية مثيرة على نهج علي أوعمروش وسي محند وغيرهم من الشعراء القدامى (1) ، وإنما غالبا ما يسقط عنها هذا الوجود الغريزي المادي المغري ، ويكسبها وجودا شعوريا أو خياليا ، إذ حسب قول أمية حمدان أن " الحب عند الرومنطقي يأخذ طابع الذاتية ، ويؤكد الهوة التي تفصل بين عالمي الخيال والواقع ، إذ ينسلخ الحب عن الواقع ويصبح وهما يعذب صاحبه ، ولعل سبب ذلك يعود الى قوة الخيال التي تسيطر على عاطفة الحب وتسكرها "(2) ، فتغدو المرأة بهذه النظرة الرومانسية فكرة مثالية تلتقي عندها الأشواق وتتكامل في رحابها السعادة المنشودة ، على نحو ما نجد مثلا في قصيدته " أبحث عنك ، La tnadiɣ fellam " التي تشكل في نسيجها العام صورة كلية تتآلف في متنها مجموعة من الصور الجزئية والمفردة ، ينشد الشاعر من خلالها ذلك النموذج الأمثل لعالم أنثوي يتحقق فيه التعانق الروحي والتجاذب الوجداني في رباط قدسي عفيف(3):

| | |
|---|---|
| لَتْسَـنَـذِيـغْ فَـلاَّمْ | La tnadiɣ fellam |

(1) أنظر موقف للشاعر من المرأة ، في الملحق ، ص/5 ، من الإستجواب " لقاء مع الشاعر " .

(2) أمية حمدان ، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، ص ، 20 .

(3) Yacine , (T.) , op . cit . ; p . 143 .

| | |
|---|---|
| Anida telliḍ | أَنِـيـذَا تَلِيّـضْ |
| La tnadiɣ fellam | لَتْسَـنَـذِيـغْ فَـلَّامْ |
| Yeɛdel was d yiḍ | يَعْذَلْ وَاسْ ذْ يِيضْ |
| ..... | ..... |
| Ma bɣiɣ a kem-zreɣ | مَا ابْغِيغْ أَكْمْ زْرَاغْ |
| Ad bellɛeɣ allen-iw | أَذْ بَلْـعَـغْ أَلْنْ إِيـوْ |
| A kem tṣewiṛeɣ | أَكْـمْ تْسْـصَوِرَاغْ |
| Waḥdi di lmux-iw | وَحْذِي ذِ الْمُوخْ إِيوْ |
| Kra nudant wallen-iw | كَرَا نُذَانْتْ وَالَّنْ إِيوْ |
| Later-im ur iban | لَاثْـرِ إِيمْ أُرْ إِيَـانْ |
| Ala nek d lmux-iw | أَلَ نَكْ ذَ الْمُوخْ إِيوْ |
| I kem-id-isnulfan | إِكْمْ إِيدْ يَسْـنُولْفَـانْ |

ولعل إرتباط لونيس أيت منقلات بهذا النموذج الأمثل لعالم أنثوي هوما يفسر تعدد علاقاته العاطفية ، إذ ينتقل من إمرأة الى أخرى كأنه بذلك يبحث في المرأة عن شيئ وراء المرأة . وكان في كل مرة يعود منهزما يجر أذيال الخيبة والندم ويصدر صيحات اليأس والفشل :

| | |
|---|---|
| - lemḥiba-w ɣrem teɣleḍ | - لَمْحِبَـاوْ اغْـرَمْ تَغْلَـضْ |
| Tussa-d tɛedda ur teqqim (1) | ثُسَّـادْ اثْـعَـدَّ أُرْ ثَقِّـيـمْ |
| - Ṛuḥ berka-yi | - رُوحْ بَـرْكَـايِـي |
| Yekfa lḥub kfan lehḍuṛ (2) | يَكْفَ الحُبْ كْفَانْ لَهْضُورْ |
| - Ay assen lḥub-iw yeṭwet | - أَيَسَّنْ الحُبْ إِيوْ يَتْسَوثْ |
| Tenɣiḍ-t abrid maṛtayen (3) | ثَنْغِيـطْ أَبِرْيِذْ مَـرْثَـيَـنْ |
| - Qebleɣ ṭṭu-yi | - قَـبْـلَغْ أَتَسُّـوِيـي |
| Xir ma neṣalaḥ (4) | خِـيـرْ مَا نَمْـصَـلَاحْ |

(1) Voir poème " Tesḍelmeḍ-iyi" , Yacine , (T.) , op , cit . p . 185 .
(2) voir poème " Selbeɣ " , Ibid , p . 172 .
(3) voir poème " Bbwiɣ-d medden " , Ibid , p . 115 .
(4) voir poème " A ṭṭejra iiili " , Ibid , p . 107 .

وتظل عاطفة الحب عند لونيس في امتزاج شديد باليأس والمرارة والخيبة ، فلا " الويزة ، Lwiza " ولا " جميلة ، Ğamila " ولا " الكايسة ، Lkaysa(1)، حققت له ثبات العاطفة أو أبلغته ذلك النموذج المثالي المنشود ، وكأنه بهذه الخيبة المتكررة يستنسخ تلك المواقف الإنهزامية للكثير من الرومانسيين في ميدان العواطف والوجدانيات ، لأن الخيبة حسب رأي الباحثين " كانت مترسبة في قاع نفوسهم ، لأنهم أعدوا ذواتهم لها وانكروا ثبات العقل ويقينه وحدود الممكن والمستحيل ، العاطفة أوهمتهم بأن العالم جنة ، أكملوا بها عاهات الوجود ، ولكن العالم ظل ناقصا مشوها ومعتوها ، وحين كانوا يتكشفون على ذلك كانت تقذفهم الخيبة وتدميهم"(2).

فالشاعر لونيس أيت منقلات في كل مرة يعلن فيها عن حب جديد ، يوهمنا أنه وقع على نصفه الآخر المكمل لوجوده الوجداني والمعمق لكيانه العاطفي ، ولكنه سرعان ما يصطدم بحتميات الواقع وعراقله ، فتتحول تلك النشوة الغرامية الى إنفعال ثائر والى حالة من التمرد الهائج ، يتحدى فيه كل ما من شأنه أن يحول دون بلوغه ذلك التعانق الروحي المنشود ، الى درجة يقوده هذا الإنفعال الثائر أحيانا الى أن يعانق المستحيل ويتخذه مطية لإبلاغ مكنون هيامه الى معشوقته المكبلة بقيود العرف والعادات . مثلما أفصح عن ذلك في متن هذه الصورة الرائعة من قصيدته : " إذا كتبت ، Ma ketbeɣ "(3).

| | |
|---|---|
| Kul yum fellam i heddreɣ | كُلْ يُومْ فَلاَّمْ إهَدَّرَغْ |
| Ul-iw d ameḥzun ixaq | أُولْ إيوْ ذَ أَمَحْزُونْ إخَاقْ |
| Ur zmireɣ ara ad ṣebreɣ | أَرْ زْميرَغْ أَرَ أَذْ صَبْرَغْ |
| Waǧb-it-id a tin yectaq | وَجْبيتْ إيدْ أَتِينْ يَشْتَاقْ |
| Fellam aggur a t-awdeɣ | فَلاَّمْ أَقُورْ أَتْوْضَغْ |

(1) الى غيرهن من العاشقات اللواتي إرتبط بهن الشاعر عاطفيا ووجدانيا ، وكن وراء إبداع العديد من قصائده .

(2) إيليا الحاوي ، المرجع السابق ، ص ، 86 .

(3) Yacine , (T.) , op , cit , p . 151 .

| | |
|---|---|
| cemmdeɣ I lmuḥal ma ilaq | عَـمّْذَغْ إِلْـمُوحَالْ مَا يْلاَقْ |
| Ism-im fellas a t-ketbeɣ | إِسْمِـيـمْ فَـلاَسْ أَتْكَتْبِـــغْ |
| Kul iḍ a m d-iban si ṭṭaq | كُلْ إِيضْ أَمْدِيَانْ سِ أُطَاقْ |

فتمرد الشاعر كما تبرزه الصورة ، دفعه الى أن يشق طريقا في عمق المستحيل ، ليتمكن من خلاله أن يبلغ حبيبته خطابه الشاعري ، إذ استطاع بمنطقه الرومانسي أن يزيل حواجز المعقول ، فيرتقي أعالي السماء ، فيدون إسم معشوقته على وجه القمر ليتراءى لها حين تناجيه كل ليلة ويكون كشاهد صدق على حبه إزاءها وغور مشاعره نحوها . بل قد يتمادى به الخيال أحيانا ليعلن تمرده على القدر والعدم رافضا لأسس العالم الغيبي وقوانينه المقيدة لإرادة الفرد والعابثة بمصيره . فنجده مثلا في قصيدته " القلب الباكي ، Ixef iṭṛun " ينكر فعل القدر ويرفض التسليم لواقع القضاء ، فيقيم بفلسفة رومانسية الحياة من الموت والوجود من العدم ، رغم زوال جسد الحبيبة وسقوط طينته وماديته ، إذ يقول(1):

| | |
|---|---|
| Gguleɣ ard aṭ-ṭeddreḍ ɣuri | أَقُولَغْ أَرْذَ تَسْتَرَضْ غُورِي |
| Ulac a t-id rreɣ illa | أُلاَشْ أَثِيـــدْ أَرَغْ يَـــلاَّ |
| Ur qebbleɣ yiwen a d-yini | أُرْ قَبْلَغْ يِيـــوَنْ أَدْ يِينِـــي |
| Ayen akw i-geḍran yeḍra | أَيَـنْ أَكْ إِقَضْرَانْ يَضْـــرَا |
| Gguleɣ ɣuri ard aṭ-ṭeddreḍ | أَقُولَغْ غُورِي أَرْذَ تَسْـــدْرَضْ |
| Ɣas ad beddleɣ lmektub | غَـاسْ أَدْ يَـدْلَغْ الْمَكْتُـوبْ |
| Ma yenna-d ṛebbi tjehleḍ | مَا يَنَّـادْ رَبِّـي أُتْجَـهْـلَـضْ |
| A s-iniɣ tebbwid ddnub | أَسِنِـيـغْ ثِـپِـيـضْ أُدْنُـوبْ |

وهذا المقطع يمثل المشهد التصويري الأخير من صورته الكلية التي تضمنتها القصيدة المذكورة ، وفيه يظهر الشاعر إنفعاله المأتمي الكئيب ، والذي يتجاوز من خلاله هاوية الموت والعدم ، ويخالف بموجبه المنطق والمعقول . وقد أوجد

---

(1) Yacine , (T.) , Op , cit , p . 136 .

الدارسون لهذه الفلسفة الرومانسية تفسيرات وتعليلات ، تنتهي في مجملها الى " أن الرومانسي إبن الحلم ، يقيم من ذاته عالما آخر على حطام العالم المتحجر السادي ، إنه عالم روحي متكامل من ذاته ... عالم لا تنقطع فيه الصلات بين الأحياء والأموات رغم سقوط طينة الجسد"(1).

لذا فإن لونيس أيت منقلات قد يكون في تلك اللحظة الإنفعالية الطارئة صائبا في يقينه الشعوري ، وما أفصح عنه يغدو معقولا في ميزان الذات وصادقا في منطق الوجدان والعوطف ، " لإن الرومانسي يعتبر المشاعر ذاتها هي الأصل في باب المعرفة ، وما دونها هو الفرع ، ومتى استبدت المشاعر في النفس ، فإنها تغدو معصومة ، وما تعانيه هو اليقين الفعلي والنهائي"(2).

ومثل هذه المواقف الإنفعالية التمردية المفعمة بالرفض والإستنكار والتي دفعت بالشاعر لونيس أيت منقلات الى معانقة المستحيل ، تعد من المضامين الفلسفية والرؤيوية المميزة للفكر الرومانسي ، إذ تظهر بجلاء في انتاجات العديد من الشعراء الرومانسيين الكبار ، فهذا "لامرتين ، Lamartine " مثلا قد تبنى نفس المواقف الإنفعالية الثائرة حين فاجعته الأقدار بوفاة حبيبته " إلفير" . كما نقل " فيكتور هيجو ، Hugo . V " بدوره هذه النزعة في العديد من إبداعاته ، خاصة منها تلك التي تناول فيها مرارة الوجد وقساوة الحزن بعد أن فقد إبنته " جيرالدين - Geraldine " .

فهذه الإنفعالات التمردية بكل أبعادها النفسية والخيالية ، تعد أمرا مأثورا في سنة الرومانسيين ، وتمثل بالنسبة للشاعر فعلا ثوريا يسعى من خلاله الى تغيير حتمية الوجود القاهرة ، وتخطي حدود العقل والواقع .

ب - الأداء الفنـــي :

الى جانب هذه النقلة التجديدية التي حققها لونيس في متن الصورة الشعرية ، تأثرا بالتيار الرومانسي ، فإننا نجده قد سار أيضا هذا الإتجاه من الناحية الفنية في

(1) إيليا الحاوي ، المرجع السابق ، ص ، 66 .
(2) نفس المرجع ، ص ، 57 .

عمليته التصويرية ، فجدد أساليب التعبير الفني ونوعها ، وفسح مجالات واسعة للأخيلة الظليلة ، وطوع اللغة الشعرية وسخرها لتصوير كوامن النفس ونقل عواطفها المتدفقة ، إذ أصبح على وعي بعملية الإبداع الشعري وعلى دراية يقينية بما ينبغي أن تكون عليه لغة الشعر وجمالياتها .

فهو بهذا الوعي ، يفتح نهجا إيداعيا فريدا ومميزا ضمن حركية الإبداع الشعري القبائلي المعاصر ، إذ أن شعراء جيله لم يكونوا على درجة واحدة من حيث التغيير والتطوير لآليات اللغة الشعرية وفنياتها ، فقد نجد البعض منهم قد عالج أفكارا ومضامين رومانسية وجدانية ذاتية ، ولكن بأداء لغوي تقليدي ، قد لايختلف في شيئ عما هو مألوف في لغة الأسلاف من الشعراء القدامى .

ولكي نتحقق من هذا التطور الملموس في عملية التصوير الشعري عند لونيس وما رافقها من تجديد في طرق الأداء الفني بناء ولغة وأسلوبا على ضوء النهج الرومانسي ، نسوق جملة من الخصائص المستخلصة من أعماله والتي نرى أنها تجسد الجانب الهام من هذا التطور والتجديد :

*/ <u>التحول عن التقرير الى التصوير :</u>

كما رأينا في مستهل هذا الفصل ، فإن إمكانات الشاعر القبائلي وقدراته في استثمار اللغة استثمارا فنيا كان محدودا للغاية ، إذ أن رؤيته التقليدية جعلته يتعامل مع اللغة تعاملا وظيفيا يقتصر في الغالب على استغلال جانبها الإصطلاحي ذي الدلالة الذهنية المحددة ، فلم يكن هذا الشاعر ينظر الى اللغة من جانبها الجمالي بهدف إثارة الإحساس الفني لدى المتلقي ، بل كان هدفه الأسمى أن يسخرها كوسيلة تقريرية مباشرة لإيصال ما يعج في ذهنه من أفكار وتصورات .

وفي تجربة لونيس الرومانسية تختفي هذه القوالب اللغوية المتوارثة ذات المعاني الذهنية المجردة والدلالات المادية المسطحة لتنوب مقامها اللغة التصويرية بكل

أبعادها النفسية والخيالية .

وتوضيحا لذلك نقدم على سبيل المثال هذين النموذجين ، الأول منتقى من الشعر القديم ، ويجسد ميزة التقرير في عملية الأداء الشعري ، والثاني لشاعرنا لونيس ، ويجسد البعد التصويري في عملية الخلق والإبداع . يقول سي محند أومحند في وصف حالته(1):

| | |
|---|---|
| Ata wul-iw di lḥelqa | أَثَ وُلْ إِيوْ ذِي الْحَلْقَ |
| D lmeḥna-w tezga | ذَ الْمَحْنَاوْ ثَزْقَ |
| Kulyum d zzyada fellas | كُلْ يُومْ ذَ ازِّيَادَ فَلَّاسْ |
| Am-min illan deg-wẓekka | أَمِّينْ إِلَّانْ ذَقْ زَكَّا |
| Yuyes zzhu berka | يُوِيَسْ أَزْهُو بَرْكَا |
| Willan d aḥbib summheɣ-as | وِيلَّانْ ذَ احْبِيبْ سُمَحْغَ أَسْ |

ويقول لونيس في الموضوع نفسه(2):

| | |
|---|---|
| Anyir-iw kerzen-t wussan | أَنِيرْ إِيوْ كَرْزَنْتْ وُوسَّانْ |
| Zerɛen-t-id d lmeḥna | زَرْعَنْتِيدْ ذَ الْمَحْنَ |
| Kerzen-t s useffud yerɣan | كَرْزَنْتْ سُ سَفُّوذْ يَرْغَانْ |
| Iwakken ad-tegri ccama | إِوَكَّنْ أَدْ تَقْرِي أَشَّمَا |
| Kerzen-id mebɣir lawan | كَرْزَنْتِيدْ مَبْغِيرْ لَوَانْ |
| Megreɣ-d siw urfan | مَيْرَغْدْ سِوَى أُرْفَانْ |
| Weğden anebdu ccetwa | وَجْذَنْ أَنَبْذُو أَشَّتْوَا |

فعندما ندرس اللغة التي استخدمها الشاعر سي محند أومحند في المقطوعة الأولى، نجدها تتسم في مجملها بالتقريرية والسطحية لفظا وتصويرا ، فوصفه لحالته المزرية تم بطريقة نقلية مباشرة تقدم المعاني في قالب جاهز ينفي كل تأويل ، ويسقط كل قناع قد يحجب مقصده وهدفه ، فحتى التشبيه الذي

---

(1) Boulifa , (A.S.) , op , cit , p . 96

(2)Yacine , (T.) , op , cit , p . 213 .

تضمنته يظهر في أجزائه عاريا من الظلال الموحية ، وخاليا من الإشعاعات الفنية المستترة .

أما اللغة التي استخدمها الشاعر لونيس أيت منقلات في المقطوعة الثانية ، نجدها تنأى عن التقريرية المسطحة ، لتعتمد في أساسها على التصوير والإيحاء ، إذ أن المقطوعة في حد ذاتها عبارة عن صورة متكاملة الأجزاء تجسم حزنه وخيبته إزاء حظه العاثر ، فألفاظه وتراكيبه تختزن طاقة جياشة من العواطف المضمرة والاحاسيس الدفينة ، تشع في أجواء الصورة ظلالا مفعمة بالإيحاء والتلميح ، الى درجة يمكن للمتلقي معها ، أن يولد من كل لفظة ومن كل عبارة حشدا هائلا من الدلالات والمعاني المحتجبة والمستترة . ففي لغته التصويرية تثوب " الأيام ، Ussan " مقام الفلاح ، وتصبح " الجبهة ، Anyir " حقلا ، وتغدو " المحن ، Lmeḥna" حبا ، ويثمر الزرع هما ... الى غيرها من التعابير الشعرية التي وظفت بطريقة تصويرية لتجسد المعاني المجردة وتمكينها من ذهن المتلقي .

والشاعر بهذه الطريقة التصويرية الموحية يرتقي بلغته الشعرية الى مستويات فنية عالية غير معهودة في لغة أسلافه ، بل حتى عند الكثير من معاصريه .

*/ اللغة الوجدانية الهامسة :

يصف الدكتور محمد ناصر هذه الميزة في إبداعات الرومانسيين قائلا : " إن الشاعر الوجداني الرومانسي لا يملك العين التي تنتقي المنظر العاطفي المثير فحسب ، وإنما هو يملك أيضا الأذن الموسيقية الحساسة ذات الدقة البالغة في اختيار الألفاظ الشاعرية ، الزاخرة بالدلالات الشعورية والجمالية"(1).

وهذا الوصف قد ينطبق في كامل جوانبه على اللغة الشعرية عند لونيس ، إذ أن اللغة في إبداعاته ترتقي في قيمتها الجمالية لتتميز بهذه الميزة الوجدانية الهامسة ، بل تكاد أن تكون على سعة حضورها ميزة لصيقة بعمليته التصويرية .

---

(1) محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، ط 1 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1985،ص ، 317 .

فالدارس لأعماله يحس أن اللفظة ولدت ولادة جديدة في حضن تجربته الرومانسية ، إذ خلع عنها الأطر القديمة والكثافة الذهنية التي تلفها وجعلها لفظة نفسية إنفعالية بعد أن كانت في الغالب لفظة حسية عقلية . ونقصد باللفظة النفسية الإنفعالية تلك اللفظة التي تكون قد ولجت الى النفس بالذكريات وبوشائج عاطفية تنم عن الحنين والألم والندم ، والتي تصدر عن القلب وترد إليه مخضبة بالمشاعر حينا وبالرؤيا حينا آخر ، فالنسمعه يقول في هذا المقطع التصويري الجميل(1):

أَتَشْهَدْ أُطَّجْرَ نْ تِشِينَا
At-tcehhed ṭṭejra n čina

إِذَقْ زِيكْ ضَبْعَغْ إِسْمِ إِيمْ
Ideg zik ḍebɛex isem-im

أَرَ أَسَّا مَازَالْتْ يَلَّا
Ar assa mazal-t yella

غَاسْ ثُورَا يُوغَالْ ذَ أَقْذِيمْ
ɣas tura yuɣal d aqdim

إِقْذَمْ بْحَالْ لَمْحِيبّ
Iqdem bḥal lemḥibba

إِشْرَكْنْ أُولْ إِيوْ أَذْ وُولْ إِيمْ
Icerken ul-iw d wul-im

إِفَرْ إِيسْ سِي ازْمَانْ يَرْكَ
Ifer-is si zman yerka

أَزَارْ ذَ اجْذِيذْ أَيَقِيمْ
Azar d ajdid a yeqqim

وإذا نظرنا الى طبيعة الألفاظ والعبارات في سياق هذا المشهد التصويري ، فإننا نجدها تتميز بموسيقى عذبة ذات تأثير في الأسماع والذهى ، وذات إيغال في الشعور والإحساس ، لأنها تضوأت بالوجد والذكرى ، وانبثقت عن إنفعال وجداني هو أشبه ما يكون بالنشوة الحالمة ، فالشاعر لونيس تفطن الى القيمة الداخلية للغة ، فأقام صلة حميمة بين وجدانياته وتراكيبه الشعرية مما أكسب جمله وعباراته هذا الهمس الموسيقي المؤثر ، وهذه الهالات من الإنثيالات العاطفية الرومانسية .

فلا تقتصر هذه الميزة عنده على استثمار اللغة استثمارا يضفي عليها هذا الهمس الموسيقي المؤثر فحسب ، بل تتصل أيضا برقة أحاسيسه ورهافة مشاعره ، هذه التي مكنته من أن يستخدم معجما شعريا شفافا ظليلا يتآلف في جو

---

(1) Yacine , (T.) , op , cit , p. 151 .

نفسي وعاطفي ، وينساب في نغم رومانسي هادئ بعيد عن القعقعة الخطابية والصخب التعبيري .

ولعل ما ساعد لونيس في إكساب لغته التصويرية هذه الميزة الوجدانية الهامسة، شغفه الواضح باستخدام معجم فني ثري مستمد من مشاهد الطبيعة ومناظرها ، فهو كثير الإستعمال للألفاظ والتراكيب المستمدة منها ، فيبني بها صوره ويكون لغته ، فتكثر في تجربته الإبداعية مثل هذه العناصر : " الشمس ، Iṭṭij - السماء ، Igenni - الريح ، Aḍu - المطر ، Lehwa - الغيم ، Agu - الرعد والبرق ، Rcud d lebṛaq - الثلج ، Adfel - الجليد ، Agris - الظلام - Ṭṭlam - الضوء ، Tafat القمر ، Tiziri - الورود والأنوار ، Lewrud d lenwaṛ ... الى غيرها من العناصر المنسوجة من الطبيعة والمفعمة بالرقة والعذوبة .

فالمطلع على أعماله يلاحظ من دون عناء أن الكثير من قصائده تقوم في نسيجها الفني أساسا على معجم شعري مولد ومبتكر مصدره عالم الطبيعة الرحب . فمثلا نجده يستغل فنيا إثنى عشر عنصرا من عناصر الطبيعة في إبداعه لقصيدته "سماؤك ، Igenni-m ، وهي على التوالي : " المنحدر ، Agadir - الواد ، Asif - أسياخ ، Asyax - الماء ، Aman - السماء ، Igenni - الضوء ، Tafat - المطر ، Lehwa - الشمس ، Iṭij - الحجر ، Azru - الريح ، Aḍu - أمزير ، Amezzir - الشعب ، Iberdan " .

وهذه العناصر كما يتضح ، مستخلصة في مجملها من مشاهد الطبيعة ومناظرها ، وهي تتعاون وتتآلف في النسيج الفني للقصيدة لتخلق جوا هادئا وهامسا ، وتنقل معاني ودلالات موحية فيها رقة وعذوبة وحرارة وغنائية ووضوح ، إذ عمد الشاعر الى صياغتها بشكل يجعلها تنسجم إنسجاما طبيعيا مع ما يحس به داخل أعماقه من خيبة وانكسار .

وتأكيدا لهذا الطبع الغنائي الهامس الذي تقوم عليه العملية التصويرية في هذه القصيدة نقدم منها هذا المقتطف(1):

---

(1) Yacine , (T.), op , cit , p. 133 .

| | |
|---|---|
| ذَقْ ييغَسْ أرْ دْيقْرِي وَاذِيفْ | Deg-yixes ur d-igwri wadif |
| إسْتُوفْغِيتْ وُرِيفْ | Issufɣ-it wurif |
| أحَقْ كْرَا كْنِيدْ يَصْتُوضَنْ | Uḥeq kra kwen-id-issawḍen |
| شْبِيغْ أيَذِيرْ سَ أسِيفْ | Cbiɣ agadir s asif |
| دِ سَقْخَنْ سَ الْحِيفْ | D-isggxen s lḥif |
| بِينْتْ وَمَانْ ذَ أسَوَنْ | Bbwin-t waman d asawen |
| ... ... | ... ... |
| آهْ أوِيدْ أمَزِيرْ أوِيدْ | Ah awi-d amezzir awi-id |
| سْ أوْلْ إيوْ فَرْضِيثْ إيدْ | S ul-iw ferḍi-t-id |
| أذْ يِفْسُوسْ سَقْ ييرْ أوَالْ | ad yifsus seg-yir awal |

*/ التجسيم والتشخيص :

ومن جوانب التطور الملحوظ في الأداء الفني عند لونيس على ضوء المذهب الرومانسي أيضا ، إرتكازه على ما يسميه البلاغيون " التجسيم(1) والتشخيص(2) " كمقوم فني أساسي في عملية خلق صوره الشعرية ، إذ تمكن بفضل هذه الوسيلة التعبيرية الفنية أن يحدث نقلة نوعية في إستخدام المجاز ، وأن ينطلق إنطلاقة متحررة في استعمال مختلف مواده التخييلية ، مما أتاح له الولوج في مسالك إبداعية مستحدثة ، خالف بموجبها نهج غيره من الشعراء خاصة منهم الأسلاف الذين وقفوا بإستعمالاتهم المجازية عند علاقات تخييلية بسيطة قائمة على تشبيهات واضحة (3) قيدت جمال الذوق الفني في " الأسفروا " وحددت فضاءاته التصويرية .

(1) التجسيم : بمعناه الفني هو أن يتخيل الأديب الفنان للأمر المعنوي صورة معينة يرسمها في ذهنه ، ويصير هذا الأمر في خياله جسما على وجه التشبيه والتمثيل والإستعارة ، أو بمعنى آخر هو تجسيم المعنويات المجردة وإبرازها أجساما أو محسوسات على العموم .

(2) التشخيص : يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة ، والظواهر الطبيعية ، هذه الحياة التي ترتقي فتصبح حياة إنسانية ، تهب لهذه الأشياء الموصوفة عواطف آدمية وخلجات إنسانية ، أو بمعنى آخر هو إحياء المواد الحسية الجامدة ، ووضعها في صورة من الصور الإنسانية .

(3) أنظر ، ص ، 261 - 262 ، من هذا البحث .

وهذه النقلة المجازية التي إستحدثها لونيس في كيان تجربته الشعرية تكتسي أهمية تصويرية بالغة ، ودلالة فنية عميقة ، بحيث أن الصورة في الإنتاجات الشعرية القديمة ، كانت مبنية أساسا على التشبيه ، والصور التشبيهية ترد في الغالب محدودة الخيال مسطحة الإيحاء ، بينما أصبحت في أعماله قائمة في جوهرها على الإستعارة ، والصور الإستعارية من مميزاتها الإمعان في الخيال ، والدقة في الإيحاء والتلميح ، حتي أن النقد الحديث يري " أن الإستعارة تظل مبدأ جوهريا وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر وعلامة من علامات العبقرية الفنية "(1) .

فإذا " حاول الشاعر أن يكون دقيقا إضطر إلي أن ينهج سبيل الإستعارة ... فهي تعطي للشاعر ما يشاء لخياله من خصوبة وإمتياز حقيقيين ومن ثم كانت المنفذ الأكبر للمغامرات الخصبة الفذة "(2) .

ومثل هذا التصوير الإستعاري القائم على بعد تجسيمي أو تشخيصي يشغل حيزا واسعا في مختلف إنتاجاته وإبداعاته ، ويتكثف به الحضور بصفة أساسية في المرحلة الأولي من مساره الفني ، وقد إصطبغ في عامته بصبغة رومانسية ذات بريق جمالي أخاذ ، يكشف باستمرار على علاقات جديدة بين الأشياء .

والشيء الملاحظ هو أن صوره الشعرية المنتجة بهذا النظام الإستعاري التخييلي تتوزع مجالاتها بين الصور المركبة والصور المفردة : تارة كصور محددة الدلالة قائمة بذاتها ، وتارة أخرى كصور جزئية مكملة للنسيج العام للقصيدة . كما أنه يميل في عمليته التصويرية إلي ترجيح كفة التجسيم على كفة التشخيص ، وإننا قد نجد لهذا الترجيح جذورا عميقة راسخة في نفسيته وشعوره ومخيلته وأحاسيسه ورؤاه إذ أن للتجسيم بمعناه الفني طبيعة خاصة ، وكلما كانت هذه الطبيعة متمكنة في نفسية الشاعر ، كلما كان خياله الفني إبتكاريا فعالا ، وكانت تعابيره في مجال التجسيم أشد جانبية وأعمق تأثيرا ، ويتجلى فيها الفن والجمال . ثم يضاف إلي ذلك ما للطبيعة الرومانسية المميزة لإنتاجات لونيس من

(1) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص ، 124 .
(2) نفس المرجع ، ص ، 147 .

ميل وجموح نحو تجسيم عوالم الذات المفعمة بالمعنويات المجردة ، سواء منها ما إتصل بالأحوال النفسية الباطنية كالهموم والمحن ، والصبر والخيبة ، والحزن والمسرة ... ، أو ما تعلق بالحالات الذهنية مثل الأقدار والحظوظ ، والأيام والسنين ، والصواب والتيه ، والمعرفة والجهل ... . لذا فإن الدارس لأشعاره يلاحظ أن التجسيم الفني في تجربته يقوم أساسا علي لونين بارزين :

أ ـ تجسيم الحالات النفسية المعنوية :

ويمثل هذا اللون الأفق التصويري الأكثر سعة في إبداعاته ، إذ عادة ما نجده ينتهج نهج الرومانسيين في تجسيم المعاني النفسية المجردة ويبرزها علي شكل أجسام محسوسة أو على شكل ماديات ملموسة علي العموم ، فتغدو الهموم – lehmum " ببعدها النفسي " نباتا " يغرس ويخضر ويستمر في النمو:

أَذْيَكْ مَ يَلَّ أَلْهَمْ ثَزَّاثْ — Dgek ma yella lhem tezzat(1)

أُرْ إِرَكُو أُرْ دِ إِقَلَّعْ — Ur irekku ur d-iqelleɛ

وتصبح " المحن ـ lemḥan " " حبا " يزرع بأيدي الأقدار ويثمر حصادا موفورا من الأحزان :

أَنْيِرْ إِيوْ كَرْزَنْتْ وُسَّانْ — Anyir -iw kerzen-t wussan(2)

زَرْعَنْتْ إِدْ ذَ أَلْمَحْنَ — Zerɛen-t-id d lmeḥna

مَقْرَغْدْ سِوَى أُرْفَانْ — Megreɣ--d siw'urfan

وَجْذَنْ أَنَبْذُوا شَّثْوَا — Weğden anbdu ccetwa

كما ينقلب " الصبر ـ ṣṣbaṛ " إلي شيء مادي نفيس القيمة يحفظ بعناية ويخشى عليه التلف والضياع :

أَيْ إِخْفْ إِجَرْبَنْ أَشْفُو — Ay ixef ijerrben cfu(3)

حَذَرْ أَصَّبَرْ أَذْ يَغْلِي — Ḥader ṣṣber ad yeɣli

---

(1) Voir poème , " Txerreq targit yissi " , Yacine , ( T.) , op , cit , p . 189 .
(2) Voir poème , " Acuɣeṛ " , Ibid , p .213 .
(3) Voir poème , " Bbwiɣ-d medden ad iyi wansen " , Ibid , p . 115 .

ويظهر " الصعاب ، tilufa " في صورة " حيوان " شرس تلاحقه بإستمرار :

Tefsiḍ-d rrebg i tlufa(1) تَفْسِيضْ دْ أَرَبْقْ إِتْلُوفَ

S lǧehd i d-hubbeṇt fellas سَ أَلْجَهْدْ إِدْ هُبَنْتْ فَلاَّسْ

وتتجلي " المسرة ، lferḥ " في كثير من موقف في هيئة " مصباح " مضيء يدنو نحو الإنطفاء :

Megzeɣ d ac'ak i d-yenna(2) مَيْزَغْ ذَشَ أَكَ إِدْيَنَّ

Lferḥ-iw yebda y xeṭṭi الفَرْحْ إِيوْ يَبْذَ أَيْخَتِّي

وهذه الأمثلة كما نلاحظ تضمنت صورا مفردة قائمة أساسا علي تخييل إستعاري جميل يكشف عن علاقات مبتكرة ، غير مقبولة في منطق اللغة القاموسية المألوفة ، فالشاعر عمد فيها الي الجمع عن طريق المشابهة والتمثيل الإستعاريين بين حالات نفسية معنوية مثل " أَلْهَمْ ــ Lhem ، أَلْمَحْنَ ــ Lmeḥna ، الصعاب ـ Tilufa ـ المسرة ، Lferḥ ... " وأوصاف مادية ملموسة كـ " النبات ، والحب والحيوان ، والمصباح ... " وهو جمع ساحر بين الظاهر والباطن ، والحسي والمعنوي ، ففي عباراته مثلا : " ثز الهم ، Tezẓa lhem ـ زرعن المحن ، Zerɛen lmeḥna ـ يَخْسِي الْفَرْحْ ، yexsi lferḥ ... " تصوير إستعاري بديع ، مفعم بالظلال والإيحاءات ، ينقل عالما متميزا من مدرك ذي قوام موحد ، إرتقى فيه الشاعر باللفظتين من معناها القاموسي المعروف الي معنى تصويري مبتكر خلق بنسيجها الفني المميز وحدة دلالية جديدة معقدة .

ب ـ تجسيم الحالات الذهنية المجردة :

وهو اللون الثاني من ألوان التجسيم الفني عند لونيس ، إذ أن المعاني الذهنية لا ترد في قصائده بصورتها الذهنية الخالصة وحالتها التجريدية المطلقة ، بل يستخدم طريقة التصوير في نقل هذه المعاني من حالتها الذهنية إلي حالة تصويرية ، وعندما يقرأ القاريء صورة من صوره المجسمة لمعنى من هذه المعاني ترتسم في خياله ، وأمام ناظريه صورة شاخصة حية متحركة متناسقة لهذا المعني .

---

(1) Voir poème , " Akka i dus-yehwa " , Yacine , ( T. ) , op , cit , p .90 .
(2) Voir poème , " Abrid n ṭṭemzi ". Cassette , N° 18 .

ومن ذلك هذا المقتطف من قصيدة طويلة تحت عنوان " ياحفار القبور، Awin yeqqazen izekwan " يجسم فيها بطريقة فنية مؤثرة معنى من المعاني الذهنية المجردة " الحظ ، Zzher " ويبديه في هيئة مادية محسوسة :

| | |
|---|---|
| أَزَّهْرِ إِيوْ إِسْمِ إِيسْ فِحَلْ | Zzehr-iw ism-is fiḥel (1) |
| مُوقَلْ أَنْدَ يَنْطَلْ | Muqel anda yenṭel |
| إِسْمِ إِيسْ فَ اثْمَذْلِينْ يَلَّ | Isem-is f tmedlin yella |
| تَشْخِيلَكْ أَثْ إِيدْ نَسَكْفَلْ | ʃxil-ek a t-id nessekfel |
| إِوَكَّنْ أَنْمُوقَلْ | Twakken a-nmuqel |
| مَ يْفُوكْ نَغْ مَزَالْ يَرْكَ | Ma ifuk neɣ mazal yerka |

إن طريقة التجسيم الفني هي التي أظهرت هذا المعنى الذهني المجرد في صورة حية نابضة بالحركة والإنفعال ، وإكسبته قيمة فنية تعبيرية ، إذ أن الشاعر لم يعبر عن " الحظ ، Zzher " بمفهومه الذهني الإصطلاحي الذي يستصاغ عادة بمنطق عقلي محدد ، بل صاغه بطريقة تصويرية ، خاطب بموجبها العقل والوعي والحس والوجدان معا ، ليصبح العقل بذلك منفذا واحدا من منافذها الكثيرة الى النفس لا منفذها الوحيد .

ومن هذه المعاني الذهنية التي عمد الشاعر الى تجسيمها بشكل متكرر في أعماله ما يسميه بـ" ثَمُوسْنِي ، Tamusni " ، إذ يقول في إحدى مقاطع قصيدته الشهيرة " علي ذ واعلي ، Ɛli d waɛli " :

| | |
|---|---|
| أَنِيذَاثَنْ | Anida-ten (2) |
| وِيذَنْ إِلَقْمَنْ ثَمُوسْنِي | Widen ileqmen tamusni |
| أَنِيذَاثَنْ | Anida-ten |
| وِيذَنْ إِسَّفْضَنْ أَلَّنْ إِلْغَاشِي | Widen isefden allen i ɣaci |

فعبارة الشاعر " وِيذَنْ إِلَقْمَنْ ثَمُوسْنِي - Widen ileqmen tamusni " تشكل صورة

---

(1) Voir , Yacine , (T.) , Ait Menguellet chante , p . 157 .
(2) Ibid , p . 266 .

مفردة شديدة الإيحاء ، وتقوم أساسا علي نظام إستعاري محكم ، والتوتر الفني فيها وليد التفاعل بين المستعار والمستعار له ، فليست العلاقة مبنية علـى شرح الفكرة شرحا مباشرا ، بل هي تجسيد للمعنى عن طريق التصوير والتخييل ، فنحن قد يصعب علينا أن نفهم كيف يتم فعل " التلقيم " علي شيء معنوي مجرد ، فـ " ثَمُوسْنِي Tamusni " ليست غصنا ولا غرسا لكي يمارس عليها مثل هذا الفعل المادي ، ولكننا نستطيع أن نتذوق ونحس بهذا الجمع الفنـي الغريب بين اللفظتين إذا أتينا الإحساس العميق الذي يمكننا من النفاذ الى جوهر الأشياء وإدراك وحدتها ، فإن جمع الأشياء بمنطق التجسيم والتخييل تتلاقى في الجوهر وتتشابه وتحدث في النفس إنفعالات متقاربة .

إذا كان التجسيم ببعده الفني كما رأينا يشكل الأفق التصويري الأساسي في عملية خلق الصور المفردة والمركبة في إنتاجات لونيس أيت منقلات ، فإن " التشخيص " يمثل بدوره فضاء تصويريا ثانيا يلجأ إليه الشاعر كثيرا في إبداعاته وأعماله ، إذ غالبا ما يصور مظاهر الوجود وظواهر الطبيعة ويضفي عليها شكلا حيا وصفة إنسانية ، يثير بذلك في نفس المتلقي الكثير من معاني الجمال والإنشراح ، إذ يأنس بمن حوله ، ويراهم شخوصا تدب وتتحرك ، تحس وتتنفس ، تريد وتتكلم ... فتتحول الأشياء الجامدة بفضل هذه الطريقة التصويرية التخييلية التشخيصية الي بشر من لحم ودم ، فالقمر ، Aggur يحس ويدرك ، يحزن ويشتاق:

Yeḥzen win teǧǧid yeṭṭu (1) يَحْزَنْ وِينْ ثِجّيضْ يَتْسُرُو

Yeḥzen waggur deg genni يَحْزَنْ وَقُورْ ذَقْ قَنِّي

والنجوم " Itran " تحلم وتعشق ، وتسأل وتجيب :

La steqsayeɣ itran (2) لَسْتَقْسَايَغْ إِتْرَانْ

M'a d-awin lexbaṛ مَ أَدْ أَوِينْ لَخْبَارْ

والغيم " Agu " يسافر ويخاطب ، يفعل وينفعل :

---

(1) Voir poème , " A tin iɣaben am yetri " , Yacine , (T.), op , cit p .102 .

(2) Voir poème , " La staqsayeɣ itran " , Ibid , p . 141 .

يُوسَادْ وَقُــو يُوفَايِيدْ Yusa-d wagu yufa-yi-d (1)

مِ شْتْقْسَاغْ يَنَّــايِيدْ Mi T-steqsaɣ yenna-yi-d

أَيْ أَمَغْبُــونْ إِيوْ آهْ Ay amegbun-iw ah

إن الجدة والجمال في هذه الصور مصدره التخييل الإستعاري المشخص للمحسوس ، فالقمر Aggur- ، والنجوم - Itran ، والغيم – Agu موصوفات تكتسي شكلا من أشكال الحياة ، وصفة من أوصاف البشر ، والشاعر عمد الي خلع الحياة على هذه الجوامد وجعلها شخوصا ذات نبض وحركة ، ليقرر حقائق ويدلي بمعاني تعجز عنها اللغة في صورتها الوضعية ، وليتسامى بصوره التشخيصية الي مستوى تخييلي ثري بالدلالة لايدرك أبعاده إلا أصحاب الحس المرهف والبصيرة الفاحصة لبواطن الأشياء .

ونعثر أحيانا على صور أكثر إيغالا في التشخيص ، تفسح أمام القاريء أو المستمع مجالات من التخيل الرحب وتجعله يحس المعنى ويتصوره بصور متنوعة توحي بانسياب شعوري غريب ومعقد ، كقوله :

أَثِــــزِيــرِي A tiziri (2)

إِدْ إِذَهْنَنْ ثِغَــالْتِــينْ I d-idehnen tiɣaltin (...)

لَكَمْ أَتسَوَلِيغْ La kem twaliɣ

أَكَّنْ إِلَكْمْ إِيدْ أَتْسَوَالِينْ Akken i ła kem id ţwalin

ينزع لونيس في هذه الصورة الي التعبير الإستعاري المزدوج المشحون بطاقة خيالية ذات إيغال في اللامعقول ، فاللفظتين " القمرة - Tiziri " و " التلال - Tiɣaltin" تم توظيفهما في النسيج الفني للصورة بكيفية فنية فريدة ، فكيف تقوم " القمرة " بفعل " الطلاء - Adhan " ؟! ، وكيف تطلى التلال – Ad dahnen-t tɣaltin " ؟! ، ففي مألوف العادة فعل " الطلاء " يكون من صفات أدمية ، ويمارس فعل الطلاء عادة على شيئ مادي كالجدران أو جسد أدمي في حالات مرضية ، ولكن الشاعر بخياله التصويري أسس بهذه الجوامد فضاء دلاليا يعكس أجواء الوحدة القاسية وما

---

(1) Voir , poème , " Agu " , Yacine , (T.), op , cit , p . 215 .

يعانيه المغترب في ديار الغربة من هموم ومحن ، فضياء " القمرة ، Tiziri " ولمعانها على التلال والروابي يذكره بالأهل والخلان .

ومثل هذه الصور التشخيصية الموغلة في التخييل الإستعاري تتوزع بشكل ظاهر في إبداعات لونيس ، فنجده مثلا يشخص " القمرة ، Tiziri " في قصيدة أخرى بنفس القوة التصويرية فيقول :

| | |
|---|---|
| لَعْشَ وِيسْ ذَاشُو يَضْرَانْ | Leɛca wis d acu yeḍran |
| سُ أُمَجَّذْ ثَدَّارْتْ ثَقْلَعْ | S umeǧǧed taddart teqleɛ |
| الْغَاشِي أَفْغَنْدْ سِ إِزَنْقَانْ | Lyaci ffɣen-d s izenqan |
| ثِزِيرِي ثْبَدْ غَفْ يَزْرَا | Tiziri tbedd ɣef yeẓra |
| ذِي ثَفَاثْ مِيدْ عَدَّانْ | Di tafat mi d-ɛeddan |
| أَيَنْ أَكَنْ إِدْ عَبَّانْ | Ayen akken i d-ɛebban |
| يُفْرَارَدْ أَنِيقْ إِقَرَّا | Yufrar-ed nnig iqeṛṛa |

ففي العبارة " ثزيري ثبد غف يزرا ، Tiziri tbedd ɣef yeẓra " تشخيص بارز للقمرة التي تقف وقفة خشوع ورهبة أمام الموكب الجنائزي الذي يمر خلسة تحت جنح سكون الليل ، فالقمرة بحسها الأدمي تشارك أهل الدشرة مرارة الفجيعة ، وضياؤها يبدي بجلاء ذلك النعش المحمول على الأكتاف .

ومن خلال ما قدمنا من نماذج يتجلى لنا أن " التجسيم والتشخيص " يمثلان سمة من سمات التصوير الشعري عند لونيس ، وخاصية من خصائص أدائه الفني، فهو كغيره من الشعراء الرومانسيين يملك طاقة فعالة من التخييل الإستعاري المساعد على إخصاب الأفكار وتلقيح المعاني ، فلهذا العامل أهمية أكيدة في صنع جمال صوره الشعرية ودفع عمليته التصويرية الى الإيغال في فضاءات فنية جديدة .

وهكذا يتجلى لنا أن الإتجاه الرومانسي بكامل خصوصياته الفنية يشكل إحدى المجالات التجديدية الهامة في العملية التصويرية الشعرية عند لونيس أيت منقلات، إذ تمكن مسايرة للخطية الإبداعية لهذا الإتجاه أن يحدث قفزة نوعية في المسار الفني للشعر القبائلي ، فلم تعد الصورة الشعرية في تجربته صورة نقلية بصرية

تقف عند حدود المظاهر الحسية للأشياء ، بل أصبحت تكتسي أبعادا فنية مبتكرة تعكس تطورا ملحوظا من حيث المادة المشكلة لمتنها ومضمونها ، ومن حيث الأداء الفني في شكلها وبنائها .

2 - الصورة الرمزية في شعره :

في تناولنا للصورة التقليدية في الإنتاج القبائلي القديم ، رأينا كيف أن الشاعر في تلك البيئة كان يلجأ في بعض أوجه عمليته التصويرية الى توظيف الرمز ، إلا أن فنيات هذا التوظيف كانت تقف في الغالب عند الحدود التي يتيحها مجاله البيئي والثقافي ويسمح به عالمه التخييلي ، فكانت رمزيته بهذه الحدود بسيطة لا ترتقي في مستوياتها الفنية وإبعادها الإيحائية الى ما إستحدثته المدارس الرمزية الحديثة والمعاصرة من أساليب فنية تعبيرية أساسها الأخيلة الظليلة ، وقوامها الرؤية الشعرية في مدها السيكولوجي والفلسفي والتجريدي .

فمن هنا تأتي ضرورة الإشارة منذ البدء الى الفرق الجوهري الكامن بين الرمز والرمزية ، إذ كثيرا ما تجمع الدراسات الحديثة بينهما على أساس التساوي في القيمة الجمالية والدلالية ، فالرمز كما نقلته الصورة التقليدية يقف عند ما توحي به اللفظة من دلالات محددة ومعاني مقصودة في غلاف فني ممتنع ، وهو مفهوم يقترب من قول " هيجل " الذي يرى : " أن الرمز قبل كل شيء دلالة " (1) بينما الرمزية كما تجلت ملامحها في الإنتاجات المعاصرة تتجاوز تلك الحدود الى أفق كلي رؤيوي ، فهي " محاولة رفع الشعر الى منتهى درجات الصفاء والإشراق ... ونزع عن الكلمة صفتها الخطابية الموضوعية وجعلها حية ... تتفجر ظلا ولونا وإيحاءا " (2) ، لذا فإن الرمزية بكل ما تجسده من خصائص وفنيات تشكل مذهبا أدبيا قائما بذاته (3) .

وعلى هذا ، فإن دراستنا للصورة الرمزية عند لوتيس ضمن هذه الوقفة

---

(1) هيجل ، الفن الرمزي ، عن عبد الحميد جيدة ، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص ، 191 .

(2) سلسين عساف ، الصورة الشعرية ، ص ، 51 .

(3) تمت الإشارة الى أهم الأسس الفنية التي يقوم عليها هذا المذهب في عملية التصوير الشعري ضمن الإطار النظري المعد خلال الفصل الثاني .

تستهدف أساسا إبراز ما لهذا المذهب من تأثير مباشر أو غير مباشر على تجربته الشعرية ، وما إستحدثه بناء على ذلك من أبعاد تصويرية ومناخات تخييلية تعد أكثر إيغالا من سابقاتها المشار اليها على ضوء المذهب الرومانسي .

فإذا كانت الحركة الشعرية القبائلية المعاصرة قد أدركت كغيرها من الحركات الإبداعية للأمم الأخرى ما في رمز من إمتلاء وخصوبة ، فإن لونيس أيت منقلات يعد من أرقى شعراء هذه الحركة حسا بجماليات هذا الرمز ، وأكثرهم قربا وتأثرا بالموارد الفنية التي تتيحها مختلف التيارات الرمزية المعاصرة(*) ، لذا فإن الدارس لظاهرة الرمز في شعره ينبغي له الإقرار منذ البدء بغور مسالك هذا الإتجاه في كيان تجربته الشعرية وصعوبة الإلمام بكامل مقوماته وأسسه ، إذ تتعدد وتتنوع مجالات التصوير الرمزي في إنتجاته بشكل مغري يفتح أمام الباحث أبواب الإستطراد والتشعب ، لذا ، فتفاديا لأي إسهاب ممل أو تشعب مطل ، نرى من الأجدى حصر مجالات هذه الدراسة في محطات ثلاث تؤسس في إعتقادنا جوهر النقلة التجديدية في وجهته الرمزية ، ونعني بها : أسس التشكيل الرمزي وأبعاده في عمليته التصويرية ـ نظام الرمز الكلي والهندسة البنائية لقصائده ـ ظاهرة الغموض في وجهته الرمزية .

أ ـ التشكيل الرمزي وأبعاده في عمليته التصويرية:

علمنا فيما سبق (1) أن شعراء الإتجاه الرمزي يتخذون من " الرمز " أداة فنية أساسية في عمليتهم التصويرية ، إيمانا منهم أن اللغة العادية غير قادرة على إحتواء التجربة الشعورية ، وتفجير ما يعج في إغوارها من أفكار . فهم يؤمنون بأن " الرمز " يملك طاقة مشعة تجعل اللغة الشعرية قادرة على النفاذ إلى أعماق هذه التجربة ودفعها الى إجتياز عالم الوعي الى عالم اللاوعي ، مما يجعل " الصورة " في إنتجاتهم ترتبط أشد الإرتباط بحالاتهم النفسية ومشاعرهم الباطنية ، إذ تمثل في جوهرها وسيلة تعبير عن ذلك الذي " يبقى ساكتا هادئا مستوحشا في روح الشاعر " (2) ، ويلخص " ر. لكروز ـــ R.Lacroze "

(*) أنظر رأيه في التأثير الرمزي على إبداعاته في الملحق ، ص/9 ، من الإستجواب ، " لقاء مع الشاعر".
(1) أنظر ، ص ، 134 ، من هذا البحث .
(2) سلسين عساف ، المرجع السابق ، ص ، 55 .

طبيعة الرمز ووظيفته عند هؤلاء الشعراء قائلا (1) : " ليست وظيفة الرمز الأساسية أن يعبر عن الفكرة ، بل بالعكس أن يحتفظ بانتباهنا منصبا عليه في الوقت الذي يشعل به حساسيتنا بتغطية الفكرة وحجبها ، وبقول مختصر أن يحل محلها ، وبالتالي أن يمنعها من بلوغ منطقه الوعي الواضح " (*).

وشاعرنا لونيس أيت منقلات في مسايرته لهذا الخط الفني الإبداعي الجديد ، لا يبتعد كثيرا عن هذه الأجواء التصويرية التي تجسدها أعمال عمالقة الشعر الرمزي ، إذ نجده يملك نفس الطموح الى تغيير وظيفة اللغة الشعرية وتطويرها بإستحداث علاقات لغوية تنأى عن مجرى الصياغات المألوفة في الأسس الفنية للملكات الشعرية القديمة ، بل قد يتمادى به الطموح أحيانا ليبحر في أعماق النفس لإستلهام أحلامها وأحزانها ، أو يستسلم لحالات اللاوعي في ملاحقته غريب الصور والأخيلة ، على النهج المعروف عند: " بودلير - Baudelaire " ، و" رامبو - Rimbaud " ، و " مالارمي - Mallarmé " وغيرهم . إلا أن هذا الطموح يظل في جوهره مقيدا بما تفرضه عليه بيئته من مناخات ثقافية وإجتماعية وسياسية ، مما يضفي على وجهته الرمزية طابعا خاصا وبعدا تصويريا مميزا ، ويكسب تجربته الشعرية ثراء وعمقا وأصالة ، ذلك ما سنحاول إبرازه بالكشف عن أسس التشكيل الرمزي في إبداعاته ، والتي تمكننا من حصرها فيما يلي : -

*/ الرمز اللغوي :

في حديثنا عن التعبير الرمزي في الإنتاج الشعري القبائلي القديم ، رأينا أن " الرمز اللغوي " يعد من الأنماط الأكثر شيوعا عند شعرائنا القدمى ، إذ يلجأ الشاعر اليه غالبا للتعبير عما يتعذر فيه التصريح والقول المباشر مثل وصف العالم الحسي للأنوثة وما يثيره في النفس من نزوات وغرائز ، ويتسم من حيث الجانب الفني ببساطة الإيحاء وسهولة التناول وقرب المأخذ .

---

(1) أمية حمدان ، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، دار الرشيد للنشر، العراق ،1981 ،ص ، 24 .

(*) " La fonction principale du symbolisme n'est pas d'exprimer une idée , mais au contraire , en retenant notre attention sur lui , en occupant notre sensibilité de la recouvrir , de la masquer , en un mot , de la remplacer , et par conséquent de l'empêcher d'atteindre la conscience claire ".

إلا أن هذا النوع من التعبير الرمزي شهد في تجربة لونيس مدا تجديديا واسعا ، إذ أصبح يكتسي طبيعة غنية مثيرة ، وأبعادا إيحائية ظليلة مبتكرة ، تضفي على النسيج الفني لصوره جدة دلالية ، ترتقي الى إستحضار الأفكار الفلسفية والهواجس النفسية التي لا يمكن إدراكها بالمحسوس أو الملموس .

فالدارس لأعماله يلاحظ أن طبيعة هذا الرمز اللغوي وأبعاده الفنية كانت تتطور بإستمرار مع نمو مراحل تجربته الشعرية وتتماشى مع الظروف السياسية والإجتماعية لكل مرحلة .

ففي المرحلة الأولى من مساره الفني ، كان يلجأ في الغالب الى الكون والطبيعة ليستعير بعض ما فيها من مظاهر وعناصر ، ليقيم من خلالها رموزه اللغوية الناقلة لأزماته ومعاناته وحرمانه ، وكان في هذه المرحلة أميل الى التعبير " الرامز " عن حالات الوجد والهيام ، وعن بعض ما تفرضه الحياة الإجتماعية من صعاب وانشغالات ، ولكنه بنضج تجربته وبلوغها أوج عطائها الفني في المرحلة الثانية ، عمد الى توظيف رموز لغوية أكثر إيغالا في الدلالة والإيحاء ، إذ أصبحت بنيته التعبيرية والتصويرية مغذاة برموز لغوية مستلهمة أساسا من مناخات تراثية بكامل ما تحتويه من مقومات قاعدية ، ومقدسات معنوية وفكرية ، وكان في هذه المرحلة الثانية أميل الى نقل الصراعات السياسية ، والإيديولوجية والفكرية التي فرضها تطور مجتمعه المعاصر .

ولكن هذا التمييز بين المرحلتين ، لايعني وجود فواصل محددة ودقيقة بينهما في مجال التوظيف الفني لهذه الرموز اللغوية ، إذ قد نجد من بين رموزه المستخدمة فنيا ضمن المرحلة الأولى ، يستمر بها التوظيف في المرحلة الثانية مع جدة ملحوظة على مستوى الدلالة والإيحاء .

ولعل من بين هذه الرموز الكونية والطبيعية التي تكرر إستعمالها بشكل كثيف في مختلف إبداعاته ، والتي إستطاع من خلالها نقل تجربته الباطنية نقلا إيحائيا مؤثرا ، ما تجسده عناصر عدة مثل : " الشمس ـ Ifij " النجوم ـ Itran " ، " الضياء ـ Tafat " ، " الضباب ـ Agu" ، " الريح ـ Adu " ، " المطر ـ Lehwa " ، " الرعد ـ Rɛud " ، " الثلوج ـ Ideflawen " ، " الورد ـ Awarɖ / Aǧeǧǧig " ...

---

فهي عناصر كونية وطبيعية تم إستغلالها فنيا بشكل يحقق التوظيف الرمزي الناجح ، إذ أنه أوجه تأويلها الدلالي يأتي مرهونا بالسياق الشعري الذي ترد فيه ، وفي إستتارة ما تجسده من طاقات مشحونة بالرؤى والأبعاد .

ولعل من أكثر هذه العناصر إستعمالا في إبداعات الشاعر ، لفظة " الشمس – Ṭṭij " ، إذ تمثل إحدى رموزه اللغوية المفضلة الواردة بشكل ملفت للإنتباه في النسيج الفني لصوره الشعرية ، وترد معبأة بمعان ودلالات متباينة تخضع في أساسها لمواقف وحالات شعورية معايشة ، إذ يعمد كثيرا الى توظيفها لدلالة عن أبعاد مقصودة ، فتكون تارة تعبيرا عن مشاعره وأحاسيسه في ميدان العواطف ، وتكون تارة أخرى نقلا إيحائيا لصعاب الحياة وهمومها في بعديها الإجتماعي والسياسي ، فنجده مثلا يستخدمها إستخداما فنيا رامزا في قصيدته " الشمس – Ṭṭij " بحيث يعبر من خلالها ، تعبيرا إيحائيا جميلا عن تسامي مقام تلك الفتاة التي أحب ، وفوزها بإسمى ملكات الجمال ، مما يجعلها تنأى عنه بكثير ، فيتيقن من مرتبته الدنيا إزاءها فينشد بطريقة رامزة مؤثرة ما أحس به من مشاعر الحرمان والخيبة قائلا:

| | |
|---|---|
| إِطِيجْ إِلاَدْ إِشَرْقَنْ | " Ṭṭij " I la d-iceṛṛqen (1) |
| مَتشِّي إِنوُ نْوِيَاضْ | Maččі inu n-wiyaḍ |
| أَشْبِحَ أَنوَيَنْ إِشَيْحَنْ | Ccbaḥa n-wayen icebḥen |
| مَتشِّي إِنوُ نْوِيَاضْ | Maččі inu n-wiyaḍ |
| أُرْتَسْعِيظْ إِيْدْ إِصَاحَنْ | Ur tesɛiḍ i yi-id-isaḥen |
| أَقْلَاكْ أَتْوَلاَضْ | Aqlak twalaḍ |

وقد ترد هذه اللفظة " إِطِيجْ - Ṭṭij " أحيانا أخرى في إستعمالات رامزة مكثفة دالة على لحظات الإستقرار والراحة ، وعن أجواء الإطمئنان والسعادة التي ينعم بها الغير ، في حين لايحظى غالبا بنصيب من نعيم هذه الأجواء وذلك في العديد من الصور ، مثل :

---

(1) Yacine , (T) , op , cit , p . 135 .

| | |
|---|---|
| Tedliḍ s "iṭij-im" yella (1) | ثَذْلِيضْ سِ " إِطِيجْ إِيمْ " يَـلَّ |
| Dilɣ s"iṭij-iw" yeṛhen | أَذْلِيغْ سِ" إِطِيجْ إِيوْ " يَـرْهَـنْ |
| ... ... | ... ... |
| " Iṭij " mi d-iḍal (2) | " إِطِـيـجْ " مِـيـدْ إِضَـــالْ |
| Mi-gendem yuɣal | مِـيـقْ أَنْـــدَمْ يُـــوغَـالْ |
| ... ... | ... ... |
| Ul-iw iɣum deg-"usigna" (3) | أُولْ إِيوْ إِغُـومْ ذَقْ " أُسِيڤْنَا " |
| Ɣures d"ccetwa | غُـــورَسْ ذَ " أَشَّـــثْـــوَ" |
| Beṛṛa d-iṭij ɣef medden | بَـرَّا ذِ " إِطِيجْ " غَفْ مَـدَّنْ |
| ... ... | ... ... |
| Ma Tekfa felli "Lehwa " (4) | مَ ثَـكْـفَ فَـلِّـي " لَـهْـوَا" |
| Maččі " d-iṭij " i ṭraǧuɣ | مَتشِّي ذِ" إِطِيجْ " إِتْسْرَجُـوغْ |

ونلاحظ أن الرمز اللغوي " إطيج - Iṭij " بما يجسده من دلالات مستترة ، تقابله في النسيج الفني للصورة - غالبا - رموز لغوية أخرى دالة عن النقيض مثل " أَسِيڤْنَا - Asigna " ، " لَهْوَ - Iehwa " ، " أَشْثْوَا - Ccetwa " ، " أقو - Agu " ... الى غيرها من الرموز التي يستوحيها الشاعر من نظام الكون والطبيعة لما فيها من أحوال تشابه أحواله النفسية وحالاته الشعورية المحطمة بفعل الحرمان العاطفي تارة ، والمستسلمة لصعاب الحياة وهمومها تارة أخرى .

وقد يتمادى به الإستعمال الرامز لهذه الألفاظ الكونية والطبيعية لينشيء من معانيها معادلا موضوعيا دالا عن رؤى سياسية وإيديولوجية خاصة ، وعن مناخات حضارية عامة ، كان لها الوقع المؤثر على حياة أبناء أمته . فنجده مثلا يطور من الإستعمال الفني لبعض رموزه السالفة الذكر ويجعلها تكتسب إيحاءات

---

(1) Voir , poème " Kul yiwen lǧiha ɣer imal " , Yacine , (T.) , op , cit , p . 139 .
(2) Voir , poème " uɣaled " , Ibid , p. 194 .
(3) , (4) , Voir , poème " Nniɣ-as kker " , Ibid , pp .161-162 .

جديـدة ومعـاني مولـدة تنقـل فـي جوهرهـا إفـرازات هـذه الأجـواء السياسـية والحضارية ، وإنعكاساتها السلبية على التطور الطبيعي للمجتمع .

ففي قصيدة رائعة تحت عنوان " درب الوصول طويلة ، Idul sang'ara nṛuḥ " يعمد الى تأسيس نسيجها الفني عى ثلاثة رموز لغوية ، تعد بمثابة مفاتيح أساسية تحتجب وراءها المعاني التي يهدف الى إبلاغها ، ونقصد بها كل من " الشمس – Iṭij " ، " الليل - Iḍ " ، " التل - Tixilt " ، وهذا مقتطف منها :

| | |
|---|---|
| أَيْ " إِطِيجْ " حَذَرْ أَتَسْغْلِيضْ | Ay " iṭij " ḥader aṭ-ṭexliḍ |
| لَنْلَحُّو نَـدَامْ ثَـلِّـيـضْ | La nleḥḥu nadam telliḍ |
| نُقَـاذْ أَذَ آغْدْ إِلْحَقْ " بِيضْ" | Nugad ad ax-d-ilḥeq " yiḍ" |
| إِضُـولْ سَـنْـقَ آنْـرُوحْ | Idul sang'aa nṛuḥ |
| ... ... | ... ... |
| " ثِيغِيلْتْ " إِيـقْ كْـفَانْ فَـلَّاغْ | " Tixilt " i-gekfan fellaɣ |
| أَدْثْـبَـانْ مَـــزَالْ ثَـايَـضْ | A d-ṭban mazal tayeḍ |
| الوَقْـتْ إِعَـدَّ إِعَـــرْقَاغْ | Lweqt iṭcedd'içerq-aɣ |
| إِذَ آغْـدْ إِشْـقَـانْ ذَ أَصِـوَضْ | I daɣ d-icqan d aṣiweḍ |

فالألفاظ الثلاث الموظفة في النسيج الفني لهذه القصيدة ساعدت كثيرا على خلق الجو الرمزي الملائم لنقل الرؤى والأفكار المقصودة نقلا إيحائيا ظليلا ، تعجز اللغة التقريرية المباشرة على إدراكها وإخراجها ، فالشاعر يتوجه بخطاب توسلي الى " الشمس ، Iṭij " ويترجاها أن لاتغرب أبدا ، ويبدي تخوفا من " الليل - Iḍ " الذي قد يحل قبل الوصول ، كما يعلن عن إصرار جماعي على تخطي تلك " التلال أو الروائي - Tixalttin " التي يتناوب بها الظهور في أفق الدرب بشكل معجز لا متناهي ، لأن الغاية أعظم ، والمقصد أشرف ، فما هي هذه " الشمس " التي لا تغرب أبدا ، والتي تمد القوم عزما وإصرارا ؟! ، وما هو هذا " الليل " المرعب الذي لا يريد له الحلول ؟! ، وماهي هذه " التلال " التي لا تنتهي وتتعب جهد القاصدين ؟! .

---

وبشيء من التمعن يمكننا فهم أبعاد هذه الرموز ، والكشف عما تختزنه من طاقات دلالية مستترة ، إذ تنقل في جوهرها وضعا سياسيا معاشا أفرزته النقلة الحضارية التي شهدها المجتمع المعاصر ، وما نتج عن ذلك من وعي ونضج في الأوساط الشبانية من أبناء أمته الذين أدركوا عن يقين عمق أصالتهم التاريخية وغور إنتمائهم الحضاري ، وهبوا جميعا لبعث هذا الماضي المجيد المجسد لشخصيتهم وهويتهم في كثير من الحماس والإندفاعية ، فما " الشمس - Iiij " في إعتقادنا إلا هذا " الوميض " الساطع من الوعي الحضاري والنضج الفكري الذي إخترق ذهنيات هذا الجيل الجديد ، وبث في أوساطه إستفاقة ويقظة شاملة دفعتهم للنهوض من أجل المطالبة بحقوقهم التاريخية التي ظلت مرهونة بسياسات قصرية جائرة لأمد بعيد .

وما " الليل - Id " إلا ذلك " الخطر " المهدد لكيان أمته والمجتث لجذور تواجدها وتواصلها ، والذي ظل يلاحقها كشبح مخيف منذ قرون ، ويتوعدها بالزوال والفناء .

وما تلك " التلال - Tixaltin " إلا تلك " الصعاب " المقننة بسياسات تضليلية والتي تقف كحاجز منيع أمام حماسة هذا الجيل الثائر ، والتي تجهض مساعيه في كل مرة ، وتحول دون إبلاغ مطالبه الشرعية تلك الغاية المنشودة . لتكون بذلك نقطة الوصول التي ينتهي إليها هذا الدرب الطويل هي الإعتراف الكلي بأصالة هذه الأمة ، والإقرار بصفة موضوعية بهويتها الحقيقية الضاربة في أعماق التاريخ .

وطبعا يمكن للقارىء الكريم أن يستنطق معاني أخرى إضافية بتمعنه في أبعاد هذه الرموز اللغوية الموظفة ، والتي كان لها القدر الوافر في صنع جمالية هذه القصيدة وقوتها .

أما الجانب الثاني من هذا التوظيف الفني للرمز اللغوي في أعماله فيرتكز بصفة أساسية على ما يستلهمه من عناصر تراثية ، ذات إيغال في أسس

---

التواجد الحضاري للمجتمع القبائلي ، وذات فعالية وتأثير على حركيته وبنيته بما تجسده من قيم روحية ومباديء معنوية لا زالت تتناقلها الأجيال وتحتفظ بها الذاكرة الجماعية لأبناء هذه الأمة(1) .

ولعل من أهم العناصر التراثية التي إستقطبت إهتمامه وإتخذها كمعين فني في عملية تشكيل رموزه وخلق صوره ، تلك التي تكسب شخصية الإنسان القبائلي أو الأمازيغي عموما تميزا حضاريا ، وإنتماءا تاريخيا أصيلا مثل " أَبَرْنُوسْ ـ Abeṃus " ، تَلَبَ ـ Talaba " ، " أَلْفُوظَا ـ Lfuḍa " ، " أَشْلَاغُمْ ـ Cclaɣwem "... أوتلك التي تنقل قيم الممارسة العرفية في أبعادها الأخلاقية والتربوية والتنظيمية ، خاصة منها ما يمثل رمز الدفاع عن مقدسات المجتمع شرفا وعزة وأنفة مثل " ثَمَكَّحَلْتْ ـ Tamekwḥelt " ، " الفُوشِي ـ Lfuci " ، " أَبَشْكِيظْ ـ Abckiḍ " ، " المُوسْ ـ Limus " ... ، أوقد يلجأ الى ما يلخص كل هذه القيم والمباديء في توظيفه للفظة " تَقْبَيْلِيتْ ـ Taqbaylit " (2) الجامعة للمقومات القاعدية التي تقوم عليها أركان المجتمع القبائلي .

ومن الملاحظ أن شاعرنا لونيس أيت منقلات في توظيفه لمثل هذه الرموز التراثية ، يرتقي بصوره الشعرية الى مستويات فنية أكثر إيغالا في الإيحاء ، وأكثر تعقيدا وغموضا في الدلالة على الطريقة المألوفة عند الرمزيين الغربيين ، فهو ينقد ببراعة فنية ملحوظة تلك الصراعات السياسية التي تنتجها بيئته المعاصرة ، ولا سيما ما يفرض على أبناء أمته من قمع سياسي وتعسف سلطوي ، ومظالم وإضطهادات شتى رامية الى خنق الثقافة الأمازيغية ولغتها ، وتكميم الأفواه المنادية بإحيائها وإنتشالها من غياهب النسيان المقنن . وفي سياق هذه الثورية الهادئة والمناهضة الواعية ، تنصب تقريبا كل الأبعاد الدلالية والرؤيوية لرموزه التراثية الموظفة .

---

(1) لقد تمت الإشارة الى هذه القيم والمبادئ ضمن الفصل الأول ، أنظر ص ، 51 ـ 60 .

(2) أنظر الشرح المفصل لمعاني هذه اللفظة ضمن الفصل الأول من هذا البحث ، ص ، 51 فما فوق .

ولعل من بين قصائده التي بلغت قمة الإبداع الفني في ميدان التصوير الرمزي ، قصيدته " أَعطَّارْ – Aɛeṭṭaṛ " ، التي يمتزج فيها الواقع بالحلم، والحاضر بالمستقبل ، واليأس بالأمل ، في صورة ملونة خصبة بالظلال والرؤى والإيحاءات ، إذ تتأسس بنيتها الفنية على حشد هائل من الرموز اللغوية المستمدة أساسا من فضاءات تراثية قديمة . وتكشف بجلاء عن طريقة لونيس في إنتقاء رموزه اللغوية ، وشحنها برؤى وأفكار وتصورات موغلة في الإحتجاب والإستتار ، لايدرك كنهها إلا بشيء من التمعن والتبصر ، ولكي نتمكن من الوقوف على أهم هذه الرموز الموظفة في النسيج الفني العام للقصيدة ، وإبراز ما تجسده من معاني وأبعاد ، نرى من الضروري الإنطلاق مما تشتمل عليه من صور جزئية مختلفة وذلك بإستعمالنا لهذا الجدول التوضيحي :

| الصورة الجزئية | الرمز الموظف | تشكليه | أبعاده الدلالية والإيحائية |
|---|---|---|---|
| * Urgaɣ ṭṭejra n leḥlu<br>Tefṛeḥ yeḥya-d uẓaṛ-is<br>Tefṛeḥ yeselsker-iṭ-id uẓaṛ is | Ṭṭejra n leḥlu<br>Aẓaṛ<br>Aẓaṛ | الطبيعة والكون<br>الطبيعة والكون<br>الطبيعة والكون | - الأمازيغية في كامل أبعاده<br>- الأصل والأصالة<br>- أبناء الأمة المخلصين |
| Urgaɣ am -wakken d ṣṣeḥ<br>Agris i ṭ-idlen yefsi<br>Urgaɣ ssnasel n wuzzal<br>Di tlemmast cuddent s ɣid<br>S tṣuṛeṭ cuddent ɣel ɣid | Agri<br>Ssnasel<br>Lxid<br>Taṣuṛeṭ | الطبيعة والكون<br>مواد الإستعمال<br>مواد الإستعمال<br>عالم الإعتقاد | • كل ما يمارس ضدها من ألوان التطاول السياسي والتاريخي<br>- سياسة القمع والتهميش<br>- الحجج الواهية الملفقة<br>- الأفكار المهيمنة والثقافة البديلة |
| *Ay aɛeṭṭaṛ iɛeddan<br>Awi-yi-d yidek lemri<br>Ad waliɣ ma dayen illan<br>Acaquṛ yegguni-yi | Aɛeṭṭaṛ<br>Lemri<br><br>Acaquṛ | التراث<br>التراث<br><br>التراث | - الفرد القبائلي في صورته الأصيلة<br>- المجابهة التأديبية الإستكارية<br>- شبح الفناء والتلاشي وانقطاع حبل التواصل الحضاري والتاريخي |

.../...

| الصورة الجزئية | الرمز الموظف | تشكيله | أبعاده الدلالية والإيحائية |
|---|---|---|---|
| Ẓdiɣ-d s taḍuṭ açlaw<br>Si tmura jban-d ɣaci<br>Mi rriɣ ad ḥadreɣ agia-w<br>Iḥṣel lemdek di lfuci .<br>Amkan n tmekwhelt<br>yefreɣ | Açlaw<br><br><br>Lfuci<br>Tamekwhelt | التراث<br><br><br>التراث<br>التراث | - الممتلكات النفيسة ، والخيرات العميمة المستهدفة من قبل العنصر الدخيل المستغل .<br>* تعطل تلك القيم الأصيلة التي كان يعرف بها القبائلي في ميدان الدفاع عن الكرامة والعزة والشرف . |
| Iban-ed win i ten-isnen<br>Am zeqqur d-gren s as if<br>T-tahammalt i t-isbacden<br>Seg-uzar-is n-ggan f rrif | Aẓeqqur<br><br>Aẓar | الطبيعة والكون<br><br>الطبيعة والكون | * العنصر الدخيل المستأصل من جذوره والقادم من بعيد ا .<br>- الإنتماء الحضاري لهذا العنصر الدخيل . |

يتبين لنا من خلال هذا الجدول ، أن شاعرنا لونيس أيت منقلات ، قد إستطاع وبخبرة فنية ملحوظة أن يعبئ العناصر المادية بشحنات دلالية وأن يحولها الى عناصر إيحائية مشعة ، ليفصح من خلالها عما يحس بداخله من حرمان حضاري متراكم ، وحلم مستقبلي جامح ، تسترجع فيه " الأمازيغية " مكانتها التاريخية المفقودة ، فالشاعر لم يواجهنا بهذه الأفكار التي يريد إيصالها والإحساسات التي يرغب التعبير عنها بالطريقة مباشرة ، وإنما لجأ الى نقلها بواسطة ما يعادلها موضوعيا من عناصر طبيعية أو تراثية ، ليفسح بذلك أمام القاريء أو المتلقي إمكانية البحث والكشف بإستخدام ثقافته وذكائه وذوقه ، لفهم الحالة النفسية ، أو القضية الفكرية التي سيطرت عليه لحظة الإبداع .

وهكذا ، فإن الرمز اللغوي بتلون تشكيلاته وموارده يعد بمثابة العمود الفقري الذي يقوم عليه عمله الشعري ، فهو يرتبط إرتباطا وثيقا بتجربته الشعورية في أبعادها السيكولوجية والإجتماعية والسياسية .

---

(1) وقد تعمد الشاعر أن يرمز إليه بـ " الجذع اليابس - Aẓeqqur " لما في ذلك من إيحاءات ودلالات مقصودة ، يمكن للقارئ الكريم أن يستنبطها بالعودة الى السياق العام للصورة .

*/ الرمز الموضوعي :

إذا كان " الرمز اللغوي" بكامل أبعاده الفنية قد شكل إحدى المحاور الأساسية في العملية التصويرية الشعرية عند لونيس ، فإن الرمز الموضوعي يؤسس بدوره نقلة تجديدية هامة في مساره الإبداعي .

وهذا النوع من الرمز يعد حسب الدراسات النقدية (1) إحدى الأشكال التعبيرية المفضلة عند شعراء الحركة التجديدية المعاصرة ، خاصة منهم أصحاب " الإتجاه الرمزي " . ويعتمد الشاعر في تشكيله على مخزونه الثقافي ورصيده المعرفي ، لذا يأتي في الغالب أقرب الى الخصوصية منه الى الشمولية في ميدان التوظيف الفني .

والشاعر في مثل هذا التصوير الرمزي يلجأ الى الأعلام القديمة والمشهورة ليتخذ من الشخصيات الفاعلة والأحداث الخالدة والأماكن المقدسة رموزا فنية يعبر من خلالها عن حالات نفسية شعورية شبيهة ، أو موضوعات إجتماعية وسياسية مماثلة.

وشاعرنا لونيس أيت منقلات يعد من أكثر شعراء الحركة الشعرية القبائلية المعاصرة ، إستخداما لهذه الرموز الموضوعية ، وأكثرهم دراية بأبعادها الجمالية وعمق أغوارها الدلالية ، فنجده كثيرا ما يعكف على تاريخ أجداده في بعده الأمازيغي الشامل أو في محيطه القبائلي الخاص ، لينتقي منه أعلاما خالدة يؤسس على ضوء خلفياتها التاريخية رموزا مختلفة يجسد بأبعادها ما يعترضه من أزمات حضارية خانقة ، وصراعات سياسية حادة ، ولنا في أعماله العديد من الأمثلة على ذلك ، ولا يسعنا في هذا المقام أن نقدمها مفصلة ، لذا سنكتفي بتقديم هذين النموذجين :

- النموذج الأول :

يقول هذا الشاعر في قصيدة طويلة تحت عنوان " ثِيثَا - Tiyita " :

---

(1) أنظر ، الشعر الجزائري الحديث ، الدكتور محمد ناصر .

| | |
|---|---|
| ɣas ma yella ad agwadeɣ(1) | غَـاسْ مَـا يَلَّ أَذْ أُقَـذَاعْ |
| Mi d-tella ssebba a ṭ-nekkes | مِـيـدْ تَـلَّ أَسَّبَ أَنْسَنكَّسْ |
| Si mkul lğiha ǯǯewteɣ | سِي مْكُولْ الْجِيهَا تَسَّوْثَغْ |
| Ayen ufiɣ ad wteɣ yess. | أَيَنْ أَفِـيغْ أَذْ أَوْثَـغْ بِيـسّ |
| Muqleɣ s anid'aa rreɣ | مُـقْـلَـغْ سَنِيـــذَا أَرَّغْ |
| Deffir i lebḥeṛ selleɣ | نَفِّـيـرْ إِلِبْحَـرّ سَلَّـغْ |
| Zdat aḍdaw yessuqes | زْذَاتْ أَعْـــذَاوْ يَسَّوقَسْ |
| A ṭariq a k-en-siwleɣ | أَطَـارِقْ أَكَـنْ سِيوّلَـغْ |
| Lbabuṛ i deg ara rewleɣ | الِبَـابُـوْرْ إِذَقْ أَرَوْلَـــغْ |
| Zwir cɛel degs times | أَزْوِيـرْ أَشَّعَلْ نَقْسْ ثِمَسْ |

إن البنية الفنية للصورة التي إشتمل عليها هذا المقطع الشعري تتأسس في جوهرها على " رمز موضوعي " إستخلصه الشاعر بحكمة وذكاء من تاريخ الفتوحات الإسلامية ، والمتمثل في شخصية " طارق بن زياد " ، هذه الشخصية المعروفة بفاعليتها التاريخية وموقفها الحدثي المشهور (2) ، وقد إتكأ الشاعر في التعبير عن أفكاره والإفصاح عن رؤاه على ما يرتبط بهذه الشخصية من مواقف بطولية شجاعة ، ومعاني النبل والتضحية والرجولة .

والفهم الحقيقي لمضمون هذه الصورة يتوقف أساسا على ما يجسده هذا الرمز الموضوعي الموظف من خلفيات تاريخية محتجبة ، والتي سميناها فيما سبق بـ " النص الغائب " (3) ، والمتلقي مطالب بإعمال ذهنية والإستعانة بثقافته الخاصة لإستحضار هذا " النص الغائب " ليتمكن على ضوئه من الكشف عن الأبعاد والمعاني التي يخفيها النسيج الفني للصورة .

---

(1) Yacine , (T.) , op , cit , p . 335 .

(2) طارق بن زياد ، قائد أمازيغي مغوار ، قاد الجيش الإسلامي نحو النصر ، حيث تم على يده فتح الأندلس (إسبانيا) سنة 711م ، عرف بحدثه التاريخي الخالد ، حين عمد الى حرق السفن المقلة لجيشه عند بلوغ الضفة الثانية من البحر ، مخاطبا أياه بخطبة حماسية طويلة ، منها قولته المشهورة : " البحر أمامكم والعدو من ورائكم ، فأين المفر " ، فكان ذلك عاملا من عوامل قوته ، وسبيلا من سبل فوزه الأكيد .

(3) أنظر ، ص ، 119 ، من هذا البحث .

فالشاعر في هذه المقطوعة الشعرية يستنسخ بطريقة فنية جميلة موقف طارق بن زياد التاريخي وقراره الشجاع في مجابهة الخصم ، والذي أبلغه قمة المجد ، وعزة النصر ، ليحث أبناء أمته للإحتذاء بمثل هذه المواقف الفريدة في درب النضال من أجل إبلاغ المطلب الأمازيغي غايته المنشودة ، وتحذيرهم من التخاذل والإنهزامية والتراجع مهما كانت الأسباب والحجج .

- النموذج الثاني :

ويقول أيضا في قصيدة أخرى تحت عنوان : " أَحْمَذْ أُومَرِي - Hmed umeri " :

| | |
|---|---|
| أُولَا ذْوِينْ تِيْنْغَانْ | Ula d win t-inɣan |
| أُورْ يَبْنِي فَلَّاسْ | Ur yebni fellas |
| يَنْغَاثْ سْ لَمَانْ | Yenɣa-t s laman |
| تَقْرَادْ الْمَعْنَ آسْ | Tegwra-d Imeɛna-s |
| أَقْبَيْلِي آدْ إِيَانْ | Aqbayl'a d-iban |
| أَتِينَغْ أُوقْبَيْلِي | A t-inex uqbayli |
| أَحْمَذْ أُومَرِي | Hmed umeri |
| إِغَابْ أَمْ يَثْرِي | Iɣab am yetri |

إن النسيج الفني لهذه الصورة يتأسس كما نلاحظ على رمز موضوعي محلي مستنبط أساسا من عمق الذاكرة الشعبية للمجتمع القبائلي ، ويتمثل في شخص " أَحْمَذْ أُومَرِي - Hmed umeri " (*) ، هذا البطل الشعبي الذي لازال يتردد ذكره على الألسن ، نظرا لما يتصف به من نبل الأفعال وصدق الأقوال ، فثوريته العادلة وتمرده المنصف مكنه من الإرتقاء الى أعلى مراتب الخلود .

فالشاعر بذوقه الفني الرفيع إستطاع أن يعبىء متن صورته بمعاني إيحائية ظليلة مصدرها الواقع الحياتي والبطولي لهذه الشخصية الشعبية الفريدة ، فالمتلقي لايمكنه فهم مقصد الشاعر ومراميه إلا على ضوء خلفية هذا الواقع وجزئياته،

(*) أحمذ أومري ، بطل شعبي من منطقة القبائل ، عرف بعصيانه وتمرده ضد السلطات الفرنسية الحاكمة ، فر من صفوف الجيش العسكري الفرنسي سنة 1945 ، وظل ثائرا يبحث عن تحقيق العدالة الإجتماعية المفقودة بطريقته الخاصة ، الى أن قتل غدرا من طرف المستعمر الفرنسي ، بتواطؤ أحد أقربائه.

بمعنى أن يستحضر ذلك " النص الغائب " الذي لم يذكره الشاعر بل لمح إليه تلميحا إشاريا خاطفا .

فبالكشف عن المشابهة القائمة بين الحالتين ، التي يتيحها المناخ التصويري للقصيدة ، ندرك أن الشاعر ينقد بحكمة وبصيرة تلك الصراعات الداخلية الممزقة لوحدة أبناء أمته والناتجة عن طبع " الغيرة " و " الحسد " و " التعالي" التي يحس بها القبائلي إتجاه أخيه ، وينبههم الى مخاطر هذه الخساسة والنذالة في الطبع والسلوك ، والتي من شأنها أن تقضي على نخوة الأجداد وشهامتهم الأصيلة .

وبهذا فإن الرمز الموضوعي يعد من أشكال التعبير الرمزي الذي يحظى بجمالية خاصة في إبداعات لونيس ، إذ يقوم أساسا على تقنية " النص الغائب " الذي تحتجب وراءه المعاني المراد إبلاغها .

*/ الرمز التجريدي والفلسفي:

يعد هذا اللون من أنماط التعبير الرمزي الأكثر إيغالا في التخييل والتصوير ، الى درجة الإشراف على أعلى مراتب التعقيد والغموض ، فهو الى ذلك يعد من ألوان التصوير الشعري الأكثر شيوعا في تجربة الرمزيين ، ويمثل محور فلسفتهم الجمالية و" وعاء الحقيقة المشعة الأزلية القائمة خارج المكان والزمان " (1) ، لذا يرى " ملارميه - Mallarmé " أن الشعر ليس من الضروري أن يكون مفهوما ، بل المهم أن يفعل فعله الإيحائي في ذهن المتلقي ونفسيته .

فالشاعر المبدع بهذا البعد التجريدي الفلسفي يسعى الى إستنطاق ما هو كامن وراء الحسي والمرئي ، والغوص في أدغال المطلق والغيب والمجهول ، فرؤيته الشعرية تنقلب الى " قوة إنسلاخ وطاقة كشف وأداة معرفة تخييلية تعارض المعرفة العقلية والتجريبية " (2) ، فهو بذلك يتجاوز " دور الإدراك العقلي للحقيقة الأشياء الظاهرة والمنطقية ، ليرتكز على عامل المخيلة وحدها ، والتي يرتقي بها

---

(1) سلسين عساف ، المرجع السابق ، ص ، 156 .

(2) نفس المرجع ، ص ، 112 .

الى أعلى ذروة من التصور الذهني اللاوعي المجرد من ملابسات العقلانية والإدراك الشعوري الطبيعي ليجسد حقيقة الذات الإنسانية ...على خلاف ما تعودت حواسنا أن تدركه في حكم العادة " (1) .

وشاعرنا لونيس أيت منقلات نجده قد تبنى هذا الخط الفني الموغل في التجريد الفلسفي في العديد من أعماله ولاسيما منها المنتجة ضمن الفترة الثانية من عمر تجربته الشعرية ، فهو يضاهي في كثير من أوجه التصوير والتصور ما جسدته إنتاجات الرمزيين الكبار ، إذ يدرك مثلهم أن العالم ناقص ومعتوه ، لذا يحس بضرورة تحطيم أسواره الوضعية والمرسومة ، والبحث عن عالم بديل أكثر صدقا وشمولية تتحقق فيه الحياة في أسمى معانيها وأنبل مثلها .

ولعل من أهم قصائده المجسدة لهذه الوجهة الفنية ، تلك التي أبدعها عند نضج تجربته الشعرية مثل : " المجلس - Anejmaɛ " ، " النسيم — Abeḥri " ، من الكذب الى الصدق - Si Lekdeb ɣer Tideɟ " ... . ومن هاتين القصيدتين الأخيرتين نقدم هذين النموذجين :

يقول في المقطع الثاني من قصيدته " النسيم - Abeḥri " :

| | |
|---|---|
| * Imdanen : (2) | * إِمْذَانَنْ : |
| Ay abeḥri i d-iffalen | أَيْ أَبَحْرِي إِيدْ إِفَّالَنْ |
| Yessek akw i numen | يِيسَّكْ أَكْ إِنُومَنْ |
| * Abeḥri : | * أَبَحْرِي : |
| Skud teɟɟamnem yissi | سْكُوذْ ثَتَسَّمْنَمْ يِسِّي |
| Cukkeɣ tesɛam ixisi | شُكَّغْ ثَسْعَامْ إِغِسِي |
| Deg qerṛa nnwen | ذَقْ قَرَّا أَنَّوَنْ |
| S kra n win i diyi-yumnen | سَكْرَ نْوِينْ إِذِيِي يُمْنَنْ |

(1) سلسين عساف ، المرجع السابق ، ص ، 58 ، 59 .

(2) Yacine , (T.) , op , cit , p . 210 .

| | |
|---|---|
| Iḍuṛ iman-is | إِضُـوْرْ إِيمَـانْ إِيـسْ |
| Lehlak yekka-d sɣeṛwen | لَهْلَاكْ يَكَّـادْ سْغَـرْوَنْ |
| Tesswem aẓaṛ-is ! | تَسْـــوَمْ أَزَارْ إِيـسْ |
| Kra n wayen i d-iɣlalen . | كْرَ نْوَايَنْ إِيدْ إِتسْلَالَـنْ |
| D kwenwi i t-id-imalen | أَنْكَنْـوِي إِثِيـدْ إِمَـالَـنْ |
| Tennam-t-id yezzi-n ɣeṛwen | تَنَامْ ثِيـدْ يَزِينْ غُـرْوَنْ |
| Yuɣal s amkan-is | يُوغَـالْ سَ أَمْكَانْ إِيـسْ |

والقصيدة في مجملها تتألف من خمسة مقاطع متتالية : تقوم في جوهرها على حوار تجريدي فلسفي جرى بين " البشر – Imdanen " وإحدى نواميس الكون والمتمثلة في النسيم - Abeḥri " وقد إستطاع الشاعر أن يطرح من خلالها بعض القضايا الكونية والوجودية المحيرة ، والتي ظلت منذ زمن بعيد محور تساؤلات الفلاسفة والمفكرين ، كالقوى الميتافيزيقية المسؤولة عن نظام الكون ، والعلاقات الخفية والعلنية بين الإنسان وهذه القوى الغيبية المسيرة ، وما ينجر عن كل ذلك من قضايا فكرية كبرى ، كالإيمان والمعتقد ، والقضاء والقدر (المكتوب ) ، إرادة الإنسان وأفعاله بين الجبرية والمطلق ... .

والشاعر لم يطرح هذه الأفكار بشكل تقريري مباشر ، بل عمد الى الإفصاح عنها بأخيلة وصور سحرية مؤثرة تقود الإنسان الى الوقوف على فهم جديد لعالمه ، والكشف عن حقيقة ذاته ، وطبيعة العلاقة التي تربطه بهذه القوى الماورائية ، ومدى فاعليتها في توجيه إرادته وأفعاله نحو الخير حينا ، ونحو الشر أحيانا أخرى .

لذا ، فإن المتلقي لهذه القصيدة يحس أن الشاعر يفسح أمامه مجالا رحبا للتخييل والتذوق ، ويدعوه بذكاء لأن يستنتج بنفسه ما يتيحه مناخها العام من تصورات تجريدية ورؤى فلسفية ، وأن ينتقي منها الأقرب الى حالته الذهنية والنفسية .

---

أما القصيدة الثانية " من الكذب الى الصدق ـ Si lekdeb ɣer tideţ " فإن نسيجها الفني العام يقوم أيضا على صورة رؤيوية غائرة الدلالة والإيحاء ، إذ أن الشاعر تمكن بفلسفته الخاصة وأخيلته البالغة حدود التجريد ، أن يكشف عن نسق آخر يقوم عليه نظام الحياة ، خاصة ما يتفاعل في فلكها من متنا قضات معنوية تكتسب وجودها وإمتدادها من عمق تصادمها وتصارعها ، وهو ما يؤثر سلبا أو إيجابا على آليات المجتمع البشري وأسسه التنظيمية ، إذ نجده يقول في مطلعها :

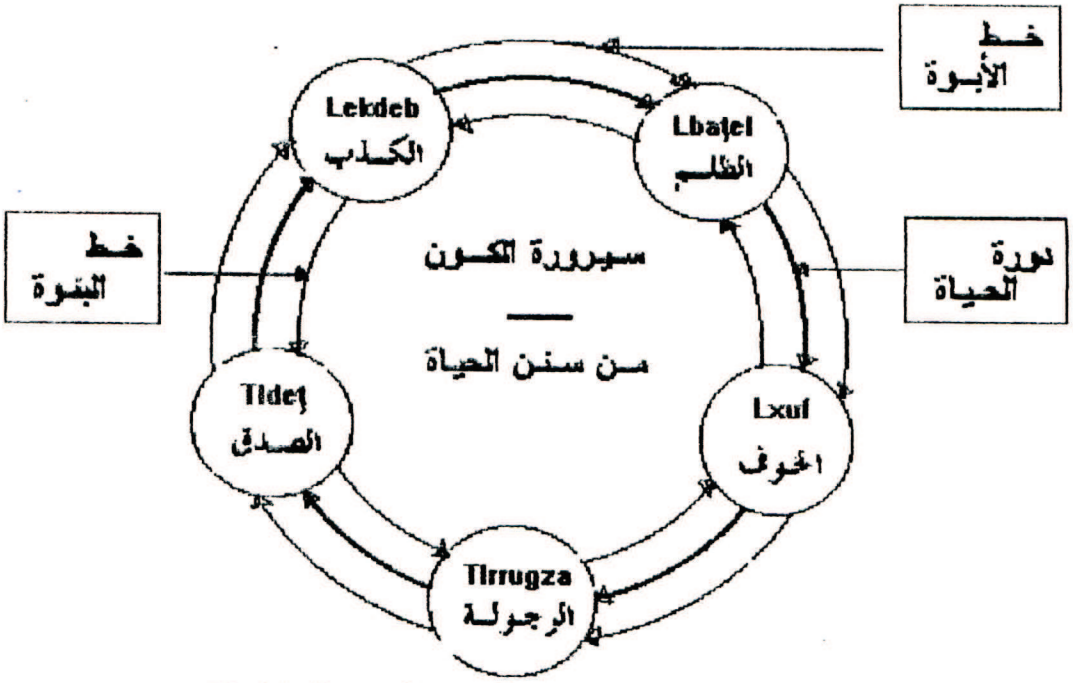
| | |
|---|---|
| لَكْـذَبْ يُـورَوْدْ الْبَطَـلْ | Lekdeb yurw-ed lbaţel (1) |
| الْبَطَلْ ذْبَابَ أَسْ نَ الْخُوفْ | Lbaţel d babas n lxuf |
| الخُـوفْ يُـورَوَدْ ثِـرُّقْـزَا | Lxuf yurw-ed tirrugza |
| ثِـرُّقْـزَا ثْغَلْبِيثَـنْ يَـكْ | Tirrugza tɣelb-iten yakw |
| ثِـرُّقْـزَا تَسْعَـادْ ثِـذَنتَسْ | Tirrugza tesɛa-d tideţ |
| ثِذَنتَسْ مَا ثَوَضْ الْحَـدّْ إِيسْ | Tideţ m'aa taweḍ lḥedd-is |
| أَدْ تَسْعُو لَكْذَبْ ذَ أَمِّـيسْ | A d-tesɛu lekdeb d mmis |
| لَكْـذَبْ يُـورَوْدْ الْبَطَـلْ | Lekdeb yurw-ed lbaţel |
| ثِـرُّقْـزَا ثْغَلْبِيثَـنْ يَـكْ | Tirrugza tɣelb-iten yakw |
| أَكَّـنْ إِلَثْبَـرَّنْ أَدُّنِيـثْ | Akken i la tberren ddunit |

إن تفاعل هذه القوى المعنوية فيما بينها " لَكْذَبْ ← الْبَطَلْ ← الْخُوفْ ← ثِرُّقْزَا ← ثِذَنتَسْ " يشكل حلقة دائرية متجاذبة الأطراف ، تكون في صلبها أسس التعامل والممارسة الحياتية للفرد في واقع المجتمع الإنساني ، والشاعر يغلب في نسيج هذه الممارسة وبطريقة مقصودة إحدى هذه القوى الفاعلة والمتمثلة في " الرجولة ـ Tirrugza " بكل ما تجسده من قيم ومعاني سامية " Tirrugza tɣelb-iten yakw " ويرى فيها المعيار الحقيقي للمجتمع الفاضل والمشرف على حدود الصفاء والكمال.

---

(1) Yacine , (T.) , op , cit , p . 300 .

ويمكننا أن نلخص نظام هذه الدورة الحياتية في صورتها التجريدية والفلسفية التي أراد الشاعر تشكيلها بإستعمالنا للرسم التالي :




نظرة تجريدية فلسفية للقوى المعنوية الفاعلة
في النظام الحياتي للمجتمع البشري

ونشير إلى أن هذه " الصورة الرؤيوية " التي يشكلها النسيج العام للقصيدة تجسد أبعادا فكرية وجمالية غائرة تفوق قدرتنا على الإيفاء بشرحها والإلمام بجميع أطرافها ، فللمتذوق إمكانية التوغل أكثر فيما تتحيه من فضاءات تخييلية رحبة ، وما تشتمل عليه من فنيات تعبيرية راقية .

فمن خلال ما تقدمنا به ، يتضح أن مجالات التشكيل الرمزي في إبداعات لونيس ، تتسم بسعة مرجعية ملحوظة ، وأن فنيات توظيف رموزه بما تجسده من أبعاد تكشف عن نضج فني بليغ دفع بعمليته التصويرية الى مصاف الإبداعات الرمزية الراقية .

## الرمز الكلي والهيكل البنائي لقصائده :

إذا كانت الموارد الرمزية بكل تنوعها وثرائها - كما رأينا - قد أثرت متن الصورة الشعرية عند لونيس وأمدتها برصيد غني من الظلال والإيحاءات ، فإننا نجده قد إستفاد أيضا كغيره من الرمزيين مما تقدمه الإنتاجات القصصية المعاصرة من تقنيات تعبيرية ساعدته على خلق الهيكل البنائي لصوره الكلية ، المجسدة بالخصوص في القصائد ذات النفس الطويل ، والتي تتوزع بشكل كثيف على طول مساره الفني .

ونقصد بهذه التقنيات القصصية ما تعكسه الهندسة البنائية في عملية القص أوالحكي من مقومات فنية كـ " السرد والحوار "، و " الفلاش بك " و " المونولوج" و" الشخصيات "... .

علما أن الشاعر المعاصر عموما قد إنفتح بعمليته الإبداعية على أساليب تعبيرية عدة ، يستخدمها باستمرار لإثراء مناخاته الدلالية والإيحائية وتطوير المعمار الفني والبنائي لقصائده ، وتوفير التلاحم العضوي بين أجزائها المختلفة وصورها المتلاحقة .

لذا فإن هذا الإنفتاح الإبداعي على الجوانب البنائية القصصية سمح للشاعر المعاصر أن يرتقي بتجربته الفنية الى روح الخلق الشعري الحقيقي ، بحيث عزف بموجبه عن الأساليب الخطابية المباشرة ، واعتمد الأساليب الحوارية أو القصصية أو الحكائية ، إذ من طبيعة هذه الأشكال الأسلوبية القصصية أن تربط بين أفكار الشاعر وصوره ومواقفه ، وتكون بذلك خطا بنائيا شاملا تتشابك في نسيجه كل العناصر الشعرية ، مما يكسب القصيدة وحدة وحدة بنائية خاصة وهندسة معمارية مميزة .

ولكن هذا لايعني أن الشاعر يخضع قصيدته لحظة الكتابة الى تصميم قبلي متكلف فيه ، بل ينطلق في عمليته البنائية عن حدس مظلم يشبه التصميم المضمر

للمراحل التي تمر بها القصيدة وتتكامل من قبلها ، إنها لاتتخذ شكلها إلا عند إكتمالها في وجود مادي ، وهي إنبثاق عن المجهول لا المعلوم "(1) .

وتعرف الدراسات الحديثة هذا المعمار الفني المتكامل الأجزاء والناتج عن مثل هذه الأساليب القصصية أوالدرامية بالوحدة العضوية الشاملة ،" هذه الوحدة التي لاتتجلى في الترابط والتسلسل المنطقي بين الأبيات والمقاطع المنظم بحركة الإنتقال المتنامي كالسهم فحسب ، وإنما هي أيضا وحدة ناتجة عن فضاء دلالي نفسي رحب يجمع بين التجارب المختلفة والمشاعر الكثيرة المتفجرة في باطن القصيدة والتي تتراسل عبر حلولية الرمز المحكوم بمنطق الحلم وحركته الداخلية التزامنية المولدة لوحدة التعدد والتنوع "(2) .

وهذا التعريف يقترب من رأي " ت . س . اليوت " في الوحدة العضوية حين قال بأنها : " بنية فنية ، وأن جميع مقوماتها متحدة في كيان دينامي متكامل ، بنية كالشجرة النامية لا تفرقها من الجذع والأغصان والأوراق والبراعم ، فهي بها تكون ، وبغيرها تصير حقيقة أخرى"(3) .

إن هذا المعمار الفني المتكامل الأجزاء أو ما يسميه النقاد بالوحدة العضوية الشاملة في هندسة القصيدة ، يعد من المميزات الأساسية التي تقوم عليها التجربة الشعرية عند " لونيس أيت منقلات " ، خاصة لما بلغ ذروة التحكم في أدوات الإبداع الشعري ، إذ ولع كثيرا بالتعبير عن طريق " الصورة الكلية " وجعلها تستغرق بنسيجها البنائي الشامل مساحة القصيدة بكامل أجزائها ليوفر بذلك التلاحم العضوي في سياقها الكلي .

ففي بنية هذا النوع من الصور الشعرية تتلاقى وتترادف عوالم قصصية وروائية يستلهم منها تصميمات هيكلية وتقنيات أسلوبية ، لتكون له بمثابة العوف الفني في خلق المعمار البنائي لصوره الكلية ، كأن يستخدم على سبيل المثال ما

---

(1) إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص ، 151 .
(2) نفس المرجع ، ص ، 159 .
(3) نفس المرجع ، ص ، 159 .

يسمى بـ " البناء الدرامي " ، المبني أساسا على أسلوب " الحوار " بنوعية : الخارجي والمونولوج ، وتقنية " السرد القصصي " .

أو أن يعتمد " البناء المقطعي " الذي تنمو فيه المشاهد نموا تصاعديا حينا ، ونموا عكسيا تداخليا حينا آخر ، إضافة الى ما يتخلل ذلك من تقنيات مساعدة مثل " الإرتداد " أو ما يسمى بـ " الفلاش بك ، Flash back " .

أو كأن يستحضر جوا قصصيا عاما لحكاية أو أسطورة ما وينسج على منوال مناخاته البنائية أجزاء صورته الكلية ، كما تجلى لنا ذلك في توظيفه لأجواء أسطورة " أَنْزَارْ ـــ Anzar " وحكاية " عيش ولتم - Eica wletma "في حديثنا عن الصورة التراثية في الفصل السابق .

ويضاف الى كل هذا ما يوظفه في هيكل صورته الكلية من تقنيات قصصية أخرى مستمدة من الميزات العامة لعملية القص أو الحكي كالإستهلال الحكائي المشار إليه سابقا " ماشهو ـ Macahu " بكل ما تجسده من رموز وأبعاد ، والمصطلح القصصي المتداول في الأوساط الشعبية " تَقْسِيطْ ـ Taqsit " الذي تكرر به التوظيف في قصائد عدة خدمة لمعان ودلالات مختلفة ، الى جانب تقنيات حكائية أخرى : كالراوي ، والشخصيات ، والبيئة ( الزمان والمكان ) ...

ولكن إن أوردنا هذه التقنيات المستمدة من الفن القصصي بهذا التقسيم والتمييز فذلك لايعني أنها تفرض على الشاعر أثناء التوظيف قاعدة الفصل بينها ، بل قد يستعين بها في النسيج البنائي لصورته الكلية بشكل منسجم ومتكامل ، كما سنوضح ذلك بأمثلة محللة فيما بعد .

ونشير الى أن القصائد التي يقوم هيكلها البنائي على مثل هذه التقنيات

القصصية المذكورة كثيرة ومتنوعة في كيان تجربة الشاعر ، ونذكر من بينها على سبيل المثال :

" ثِزِيزْوِيثْ - Tizizwit " ، " عْلِي ذْ وَاعْلِي - Eli d waɛli " ، " أَقُو - Agu " ، " أَرْجُويِي - Arğu-yi " ، " أَنِذَا نْتَجَّامْ أَمِّي - Anida nteğğam mmi " ، " لهلاك - Lehlak " ، " ثَسْخَلْمَضْ إِيِي - Tesḍelmeḍ-iyi " ، " أَيْ أَقْبَايْلِي - Ayaqbayli " ، " ألْغُرْبَ - Lɣeṛba " ، " أَبْرِيذْ أَتَمْزِي - Abrid ṭṭemzi " .

وقبل أن نقف بتحليل مفصل عند بعض التقنيات الأساسية المشكلة لجوهر الهيكل البنائي لهذه القصائد ، نود أن نقدم في البداية هذا الجدول التوضيحي والذي نضمنه خمسة أمثلة منتقاة من القصائد السابقة ، وذلك لتسهيل الفهم على القاريء من جهة ، ولنتخذها أساسا لدراستنا التحليلية من جهة أخرى .

الجدول التوضيحي

| القصيدة | نسيجها الفني | التقنيات القصصية للموظفة | بعدها الدلالي والإيحائي |
|---|---|---|---|
| 1- ثِزِيزْوِيثْ Tizizwit | صورة كلية | • بناء درامي أساسه : السرد القصصي والحوار الخارجي.<br>• نمو المشاهد بطريقة تصاعدية :<br>" بداية ـــ متن ـــ نهاية "<br>• إسناد الأدوار لشخوص غير آدمية :<br>- الشخصية المحورية : ثِزِيزْوِيثْ<br>- الشخصيات المساعدة : أعرز، إسغي آر ، ولكل شخصية بعدها الرمزي و الإيحائي<br>• البيئة " الزمان والمكان "<br>- الزمان :الماضي/الحاضر/ لمستقبل<br>- المكان : ثغراست / الجامع . | يؤرخ الشاعر بطريقة قصصية رامزة لحلقة زمنية هامة في كيان الحضارة الأمازيغية ، وتتمثل في المد العربي الإسلامي على شمال إفريقيا، وما تلى ذلك من تغيير و تحول . |

| القصيدة | نسيجها الفني | التقنيات القصصية الموظفة | بعدها الدلالي والإيحائي |
|---|---|---|---|
| - 2 - عْلِي ذ وَاعْلِي Cli d wali | صورة كلية | *نمو المشاهد والمقاطع تم بشكل تصاعدي : بداية ←متن ←نهاية بالإعتماد علي: الوصف السردالقصصي<br>* إسناد الأدوار لشخصيات أدمية . ذات أبعاد رمزية وإيحائية<br>- الأصدقاء الأربعة : علي - واعلي محند - ومحند<br>الراوي: على لسان الشاعر<br>* البيئة (الزمان والمكان )<br>الزمان : يشبه الزمان في الحكاية غير محدود ،<br>المكان : مفتوح | يحدد الشاعر بأسلوب قصصي ملؤه الرموز والإيحاءات ، أربع آليات أساسية تتحكم بشكل فعال في دواليب المجتمع البشري وتحدد مصيره بالسلب والإيجاب ، وتتمثل في كل من: العلم - التجارة - الحرب - الفن - وهذه القوى الأربع تتأسس على المنفعةالمتبادلة: فالعلم قد يبتكر أسلحة ، و التجارة تروجها في في الأسواق ، لتستعمل للدمار الحربي ، ويأتي الفن في النهاية ليدون ما ينجم عن ذلك من أحزان ومآسي . |
| - 3 - أَقُّو Agu | صورة كلية | * بناء درامي قائم أساسا على الحوار بنوعية " الخارجي والمونولوج"، والسرد القصصي .<br>* نمو المقاطع تم بشكل تصاعدي مع الإعتماد على تقنية " الفلاش بك ".<br>* الشخوص:<br>- المغترب : راوي و بطل في نفس الوقت<br>- السحابة: ترمز الى أحد أعوان المكلفين بملاحقة أمثال هؤلاء المنفيين سياسيا<br>* البيئة :<br>الزمان : فجر الإستقلال<br>المكان : المنفي : بالجسد<br>الوطن : بالروح . | الشاعر يقدم في هذه القصيدة الطويلة صورة مفعمة بالمأساة عن وضعية القهر التي عاشها بعض أبطال الثورة التحريرية بعد الإستقلال إذ فرض . عليهم النفي السياسي قسرا وعنوة من طرف السلطة الحاكمة آنذاك ، بل أن أياديها الإجرامية إمتدت لملاحقتهم الى ديار الغربة طالبة دماءهم الطاهرة ، وأمثال هؤلاء كثيرون ... |
| -4- أَنِذَا نْتَجَّامْ أمِّي Anida N-teǧǧam Mmi | صورة كلية | * بناء درامي قائم على الحوار بنوعه (الخارجي والداخلي)،والسرد القصصي<br>* نمو المشاهد تم بطريقة تصاعدية " بداية ←متن ←نهاية "<br>* الشخصيات :<br>- المغترب(الإبن): في لحظات الإحتضار<br>- العجوز(الأم): تترقب عودته بقلق<br>- الأصدقاء الثلاثة : يعودون للوطن حاملين أخبار الإبن المغترب . | يعبر الشاعر بأسلوب قصصي مثير عن الوضعية المأساوية التي يعيشها المغترب في ديار الغربة،والتي تقضي به في الغالب الى الموت ، وتكون سفرته أبدية دون عودة ، ويخلق بذلك آلاما وجراحا في وجدان الأهل الأقارب خاصة منهم الأمهات . (1) |

(1) وقد تناول الشاعر نفس الموضوع في قصيدة أخرى تحت عنوان " الْغَرْبَ - Lɣeṛba " .

| القصيدة | نسيجها الفني | التقنيتت القصصية الموظفة | بعدها الدلالي والإيحائي |
|---|---|---|---|
| - 5 - أَرْجُوِي Arğu-yi | صورة كلية | * بناء مقطعي قائم على السرد القصصي والمونولوج<br>* نمو المشاهد تم بطريقة عكسية :<br>" نهاية ←— بداية ←— متن "<br>* الشخصيات :<br>- الراوي : على لسان الشاعر<br>- الجندي : يستدعى للخدمة الوطنية<br>- لهن : طفلة تولد في غياب الأب الجندي . | الشاعر يصور بطريقة قصصية موجبة مقتل شاب في إحدى المعارك حين تلبيته لنداء الخدمة الوطنية ، وينقل جثمانه خلسة الى بلدته ، ويدفن سرا على الطريقة العسكرية .<br>ويضمن التصوير عمق المأساة المفروضة على أمثال هؤلاء الشباب الرافضين للحرب والعاشقين للسلم والتآخي الإنساني (2) |

ولو عدنا الآن لنمعن النظر في مجمل ما إشتمل عليه هذا الجدوال ، فإننا نلاحظ أن العديد من التقنيات القصصية قد تجسد بها الحضور في الهيكل البنائي للصور الكلية المشكلة للنسيج الفني العام لمختلف القصائد ، مما يضفي عليها شكلا بنائيا أكثر حركة وتدفقا في الدلالة الجمالية .

ذلك ما نسعى الى توضيحه من خلال تناولنا لبعض هذه التقنيات بشيء من التحليل والتفصيل :

**1- البناء الدرامي :**

فكما أشرنا إليه سابقا ، فإن " البناء الدرامي " في الصورة الكلية عند شاعرنا لونيس يقوم أساسا على تقنية الحوار بنوعيه : " الخارجي " و " المونولوج " ، وتقنية " السرد القصصي " وما يواكبه من وصف وتصوير .

أ - الحوار الخارجي - Dialogue :

إن الشاعر – حسب ما تبرزه النماذج السابقة – يعتمد كثيرا على تقنية " المحاورة " ، هذه التقنية التي تعد من أدق وسائله الفنية وأكثرها أهمية في صنع جمالية صوره الكلية ، إذ يستخدمها كوسيلة مساعدة على رسم الشخصية المتحدثة وتحديد صفاتها ومميزاتها ، والكشف عن عواطفها وإبعادها ومواقفها ، فهو يستغل

---

(2) للشاعر قصيدة أخرى تحت عنوان " أَعْسَكْرِيوّ - Aşsekrw " عالج فيها نفس الموضوع .

" الصراع " الذي تنشؤه المحاورة ليقدم في ثناياه رسالته الشعرية المراد إبلاغها ، ويتمكن المتلقي بذلك أن يعايش المواقف المتباينة المقدمة على لسان الشخصيات حين يسمعها تتحدث ونفصح عن إنشغالاتها وهمومها .

ففي قصيدته " أَنِذَا نْتَجَّامْ أَمِّي – Anida n-tteğğam mmi " نجده يقيم بناءها الفني أساسا على تقنية " الحوار " الذي يجمع بين " أم " تحترق شوقا لرؤية إبنها المغترب ، وأصدقائه الثلاثة العائدين من ديار الغربة يحملون إليها وصية الإبن التي أودعها أمانة على عاتقهم قبل وفاته ، فحين سألتهم واحدا تلو الآخر عنه وعن سبب تأخره ، عجز اللسان عن الإفصاح بتلك الحقيقة المرة ، فراح كل واحد منهم يفتعل لها أعذارا وأسبابا أسدوها كحائل دون مجيئه ، الى أن تلتقي بالعائد الثالث فيتجرأ على إخبارها باليقين الذي فرضته حتمية القدر إذ تسأله فيجيب :

| | |
|---|---|
| نَتَّسَاتْ : | Neṭṭat |
| أَيْ إِمِنِيقْ دِ صَّوْضَنْ | Ay iminig d-iṣṣawḍen |
| تْسْخِيلَكْ ثِنَتْسْ أَمْلِيِي | Txilek tideṭ mel-yi |
| زْوَارَنْ كِيدْ يَرْفِقَنْ | Zwarn-k-id yeṛfiqen |
| كُلْ وَا ذْ لَخْيَارْ دِتسَّوِي | Kul wa d lexbaṛ d-iṭṭawi |
| عَدَّاغْدْ أَكْ أَسْتَقْسَاغْثَنْ | Ɛeddaɣ-d akw stqsaɣ-ten |
| نَكْ شُكَّغْ لَعْبَنْ فَلِّي | Nek cukkeɣ leɛben felli |
| إِبَانَدْ غَفْ أَذُمْ إِيكْ لَحْزَنْ | Iban ɣef-wudm-ik leḥzen |
| أَنِيذَا أَنْتَجِّيضْ أَمِّي | Anida n-teğğiḍ mmi |
| نَتَّسَ: | Neṭṭa |
| قِيمَدْ أَتْمَغَارْثْ عْزِيزَنْ | Qqim-ed a tamɣaṛt ɛzizen |
| تِذَتْسْ أُرْثَبْضِي فَ أَسْنَاثْ | Tideṭ ur tebḍi f snat |
| أَمِنِيغْ لَهْضُورْ قَرْحَنْ | A m-iniɣ lehḍuṛ qeṛḥen |
| تِيطْ إِيوْ أَيَنْ إِيلَانْ تَزْرَاثْ | Tiṭ-iw ayen illan teẓṛa-t |

| | |
|---|---|
| ثَشْفِيضْ إِونَّ إِكَـــزَّرَنْ | Tecfiḍ i winna ikerrzen |
| لَخْـــلَ سْ ثِنِيسْ يَفْسَاثْ | Lexla s tidi-s yefsa-t |
| أَكَـــالْ إِثِيدْ يَسَّكْـــرَنْ | Akal i t-id yessekren |
| إِقَـزِّينْ فَـلَّاسْ يَتَّـــاثْ | I gezzin fellas yeĉĉa-t |

وقد تكون " المحاورة " أحيانا قائمة بين كائنات غير آدمية ، كأن يسند أدوارا لحيوانات ناطقة على الطريقة الخرافية القديمة ، على نحو ما نجد في قصيدته " ثِزِيزْوِيثْ " ، حيث يتأسس فيها الصراع على شكل ثنائي بين " أَعْـرَزْ " و" ثِزِيزْوِيثْ " من جهة ، وبين " إِسْغِي " وَ " آرْ" من جهة أخرى :

| | |
|---|---|
| يُغَـــالْ يِسْـــغِي يَـنَّيَـاسْ | Yuɣal yisɣi yenna-yas |
| بَـــرْكَ يَـــاغْ أَنَّحْـــاسْ | Beṛka-yaɣ nnḥas |
| يَتْسَنْذِ أَكَنْ إِيْضُو سْ لَهْضُورْ إِيسْ | I ʒnad'aken-ibḍu s lehḍur-is |
| ثَمَنْتْ أَرْتَسَلْهُوْ صِّفَ آسْ | Tamant ar ʒelhu ṣṣif-as |
| أَشَـــمَ أُرْتِسْتَسْـــخَـــاصْ | Accem'ur ʒ-iʒxas |
| أُلَ ذَعْرَزْ يَلَّهَ لَاصْلِ إِيسْ | Ula d aɛṛeẓ yelha laṣl-is |

أو قد يقيم حواره بين شخص آدمي وكائن من الكائنات الجامدة مثل ما نرى ذلك في قصيدته " أَقُـو- Agu " حيث يبني مقطعها الأخير على حوار مباشر ومقتضب بين " المنفي سياسيا " والغيم القادم من الوطن البعيد ، فيخبره عن حال البلاد بعد نفيه ، لتنتهي المحاورة بأن يكشف الغيم عن ذاته ويدلي له بحقيقة أمره ويعلمه أنه هو المقصود بما ينوي الإقدام عليه :

| | |
|---|---|
| سَنْقَ إِدْ ثْرُوحَضْ أَيْ أَقُو | Sang'i d-ṭruḥeḍ ay agu |
| أَيْ أَقُـــو دْيَبِّي وَاضُـــو ؟ | Ay agu d-yebbwi waḍu ? |
| ... | ... |
| شَقَّعْنْ إِيِـدْ وَاثْمَثْنِ إِيكْ | Ceggeɛn-iyi-d watmaṭn-ik |

إِوَكَّنْ أَكْغُومَّغْ إِطِيجْ إِيكْ Iwakken a k-ɣummeɣ iɛij-ik

أَيْ أَمَغْبُونْ إِيوْ آهْ... Ay ameɣbun iw ah ....

والى جانب ما لهذا " الحوار" من أهمية في صنع جمالية الصورة الكلية ، فإنه يلعب دورا ملموسا في تطوير مشاهد القصيدة ودفع سير مقاطعها نحو الأمام في نمو متصاعد من البداية نحو النهاية .

ب - المونولوج الدرامي Monologue- :

ونقصد بالمونولوج الدرامي ذلك " الحوار الذي يتدفق من طرف واحد ، أوحوار بين النفس وذاتها ، حيث تتداخل فيه كل المتناقضات وتنعدم فيه اللحظة الآنية ويبهت فيه المكان وتغيب الأشياء الى حين "(1) .

فهو نوع من الأساليب الفنية المساعدة على كشف خفايا الإنسان الدرامية التي تعتمل داخل وعيه ، وهدفه سبر غور الطبيعة البشرية لمعرفة كنهها من خلال الذكريات والأفكار والمشاعر المختبئة وراء وعيه الظاهر .

فالمونولوج يعد من أهم التقنيات التي يستعملها الشاعر لإخصاب تجربته الفنية وإكسابها الشحنة الشعورية اللازمة ، فهو على حد قول " ت . س ـ اليوت T. S . Iliot صوت الشاعر يتحدث الى نفسه أو الى لا أحد ... فإذا لم يتحدث الشاعر الى نفسه مطلقا فإن المنظوم لن يكون شعرا حتى إذا كان بلاغة فذة ، وجزء من متعتنا في الشعر هي اللذة التي نستقيها من سماع كلمات غير موجهة الينا "(2) .

كما أن " المونولوج الداخلي " أستخدم إستخداما واسعا في القصة الحديثة كوسيلة أساسية لتقديم المحتوى الذهني والحالة النفسية للشخصية الصانعة للأحداث .

وقد إعتمد لونيس في صوره الشعرية على تقنية المونولوج بشكل كثيف ، لتفجير طاقاته الشعورية الدفينة ، مما أكسب قصائده زخما ديناميكيا ثريا .

---

(1) (2) عبد الرضا علي ، الاسطورة في شعر السياب ، ص ، 98 .

والملاحظ أن تقنية المونولوج في شعره ليست قائمة بذاتها بل ترد مواكبة لتقنيات أخرى ، إذ قد ينتقل منه الى الحوار الخارجي أو العكس رغبة في إعطاء القصيدة توترها ويضفي عليها دلالة جمالية بارزة .

ففي قصيدته السالفة الذكر " أَقُــو ، Agu " يستعمل الى جانب الحوار الخارجي مونولوجا داخليا ويجعله يستغرق المقاطع الأولى من القصيدة ، ويرد على لسان الشخص المغترب علبى شكل خطاب تأنيبي موجه الى الأصدقاء الغائبين وقت الشدة ، فينمو الحزن ليبلغ به ذروة الخيبة والإحباط ، مما يجعل ذلك الإستبطان الحواري يعكس في طياته عمق الإحساس بالوحدة القاتلة :

| | |
|---|---|
| أَلْـوَحْـشْ يَـزْقَ | Lweḥec yezga |
| يُغَالْ وُولْ إِيوْ ذَ أَخَّامْ إِيسْ | Yuɣal wul-iw d axxam-is |
| غُـورِي يُـوفَ | Ɣuri yufa |
| يَـكْ أَيَنْ إِقْـنُذَ وُولْ إِيسْ | Yakw ayen i-gnuda wul-is |
| أَنِـــــذَا كُـنْ | Anida-kwen |
| ذَ الْفَـرْحْ نْـوَنْ | D lferḥ nnwen |
| إِسّْ أَرَ يَـجّْ أَمْـكَـانْ إِيسْ | Iss ara yeǧǧ amkan-is |

أما في القصيدة " أَنِـذَا نْتَجَّامْ أَمِّـي — Anida n-teǧǧam mmi " ، فإن الحوار الخارجي والمونولوج يتواكبان في تناوب ، إذ تعمد " الأم " في البداية الى محاورة ذاتها بما يمليه عليها حس الأمومة ، ثم تنطلق بعد ذلك الى محاورة خارجية مع العائدين لتغالب هواجسها المقلقة .

فهاهي مثلا تحاور ذاتها قبل أن تنطلق في البحث عن الحقيقة واليقين عند العائد الثالث فتقول :

| | |
|---|---|
| أَلْعِيبْ يَكْ أُرْ دِ إِتسْنُولْفُو | Lɛib yak ur d-iṭnulfu |
| دَقْ زُورَانْ إِدْ يَتسْتِيلْ | Deg zuṛan id-yeṭcettil |

---

| | |
|---|---|
| أَمِّي لَـمْـرْ أَذْ أَغْ يَتسُّـو | Mmi lemmer ad aɣ-yeǰǰu |
| مَتشِّي ذَقْ أَقُـوْرْ أَقْلِيـلْ | Mačči deg-waggur qlil |
| أَكَّرْ أَيْ أَضَارْ إِيوْ أَلْحُـو | Kker ay aḍaṛ-iw lḥu |
| ثِـنَتْسْ مَرْ ذْ يِيذَسْ نَمْلِيلْ | Tideţ m'ard yides nemlil |
| أَيْ أُولْ إِيوْ إِقِيزْنْ تسْـرُو | Ay ul-iw iqebṛen ţru |
| ثَرْقَفِيضْ فَهْمَغْكْ أَحْلِيـلْ | Tergagid fehmeɣ-k aḥlil |

والشاعر في أغلب مونولوجاته يعتمد على هذه الطريقة المؤثرة في إستكشاف غور المعاناة الدرامية التي يعيشها الأفراد في مجابهتهم هموم الحياة وصعابها ، مما يكسب هذه التقنية المعتمدة بالخصوص في صوره الكلية طاقات من الإيحاءات تكشف في جوهرها عن البعد الذي يريده الشاعر من وراء العمليات النفسية لشخوصه .

يضاف الى ذلك ما لهذا المونولوج – أيضا – من دور مساعد على تطوير النسيج البنائي العام للصورة الكلية في سيره المتنامي في إتجاهه نحو الإكتمال .

ج - السرد القصصي :

يعد السرد من أهم التقنيات القصصية التي تقوم عليها عملية عرض الإحداث وتقديم مختلف الشخصيات بتسليط الضوء على مواصفاتها الفكرية والنفسية .

ولكن إذا كانت هذه التقنية ميزة من مميزات العمل القصصي ، فإن الشاعر المعاصر أدرك أهميتها فاستعارها موظفا أياها كتقنية أساسية مساعدة على بناء المعمار الفني لصوره الكلية ، نظرا لما يجمع بين القصة وهذه الصور من خصائص مشتركة ، منها : الإنسيابية في العرض ، وطول النفس في الإبداع القائم على قدرات متعددة ومتكاملة .

والشاعر " لونيس " بدوره إستعار هذه التقنية وإستعملها في العديد من صوره الكلية ، إذ بفضلها تمكن من تحويل المشاهد الواقعية من صورها المألوفة

والعادية الى ألفاظ وأفعال وأوصاف منتقاة بإحكام للتعبير عن المعنى المراد في ثوب ظليل بالدلالة والإيحاء .

والملاحظ أن إستعماله لهذه التقنية يختلف من صوره لأخرى ، فقد يوظفها كوسيلة فنية مكملة لمختلف التقنيات السالفة الذكر ، أو قد يستعملها كتقنية تعبيرية أساسية في عرض مشاهد القصيدة على طريقة الحكي القصصي المباشر ، فيسرد مقاطع الصورة سردا تصاعديا من البداية حتى النهاية مستعينا بالوصف والتصوير لمظاهر داخلية وخارجية .

ولعل من بين القصائد المذكورة في الجدول السابق والتي أستعمل فيها السرد كتقنية أساسية في عرض مشاهدها ومقاطعها ، القصيدة الأولى " ⵜⵉⵣⵉⵣⵉⵣⵡⵉⵜ - Tizizwit" والقصيدة الثانية " ⵄⵍⵉ ⴷ ⵡⴰⵛⵍⵉ - Cli d wacli ".

ففي هذه القصيدة الأخيرة مثلا يقف الشاعر موقف الراوي فيسرد تفاصيل قصته الرمزية ، إذ يتصور لقاء صدفة جمع بين أصدقاء أربعة في سفر طويل ، وعند نقطة الوصول ، جلسوا في حلقة وتبادلوا الحديث ، وفجأة إنشقت السماء من على رؤوسهم ونزل من عليائها كتاب ، فتسارعوا إليه ، ثم إقتسموه ، فكان لكل واحد منهم نصيبه من التوجيه القدري المحمول في طيات تلك الأوراق : " محند " : أمر بالتجارة ، " علي" : بالحرب والمعركة ، " واعلي " بالعلم والمعرفة ، " امحند " : بالفن والثقافة .

وبعد هذا التوجيه القدري ، تناول الشاعر قصة كل واحد بالعرض والتفصيل ، مبرزا ما لها من دور وفعالية في تحريك موازين الخير والشر في كيان البشر وحياة المجتمعات .

ونكتفي هنا بتقديم هذا المقتطف كنموذج لتقنية السرد القصصي المعتمدة في النسيج البنائي لهذه القصيدة الطويلة :

| | |
|---|---|
| ⵄⵍⵉ ⴷ ⵡⴰⵄⵍⵉ ⴷⵉ ⵉⵔⴼⵉⵇⴻⵏ | عْلِي ذْ وَاعْلِي ذِ إِرْفِقَنْ |
| Akken i ddukulen | أَكَنْ إِدّكُولَنْ |

---

| | |
|---|---|
| Mmugren-d Muḥand d Mḥand | مُقْـرَنْدْ مُحَنْدْ ذَ أَمْحَنْدْ |
| Di rebɛa kemmlen | ذِي رَبْـعَ كَمُّـلَـنْ |
| La ttemṛafaqen | لَـتَسَّـمْـرَفَـقَـنْ |
| Almi sanga bɣan bbwḍen-d | أَلْمِي سَنْقَ يْغَانْ أَبْضَنْدْ |
| Zzin d agraw qqimen | أَزِّينْ ذَ أَقْرَاوْ أَقِيمَّنْ |
| ... | ... |
| Taɣli-d tektabt garasen | تَغْلِيدْ تَكْتَابْتْ قَرَاسَنْ |
| ... | ... |
| Farqen-tent di ṛebɛa yidsen | فَرْقَنْ تَنْتْ ذِي رَبْعَ يِذْسَنْ |
| ... | ... |
| Muḥand iḥfeḍ ttjaṛa | مُحَنْدْ إِحْفَـظْ أَطَّجَرَا |
| Aɛli d igirra | أَعْـلِي ذَ الْـقِـيـرَّا |
| Yefreḥ s tikci n rebbi | يَفْـرَحْ سْ تِكْـشِي رَبِّـي |
| Waɛli yeddem leqṛaya | وَاعْـلِي يَدَّمْ لَقْـرَايَا |
| M'hand d isefra | أَمْـحَـنْـدْ ذِ إِسَفْـرَا |
| Feṛqen wa iṣub wa yuli | فَرْقَنْ وَا يْصُوبْ وَا يُولِي |

وعلى هذا النحو من النسق السردي المتصاعد ، تتوالى وقائع هذه القصة الرمزية حيث يستمر عرض أجزاء القصيدة في نمو مقطعي متكامل حتى تبلغ مشارف النهاية ، التي فضل الشاعر أن يدعها مفتوحة خدمة لمتطلبات " الصراع " القائم أساسا على معادلة " المنفعة المتبادلة " .

**2 - البناء المقطعي :**

يعتمد فيه الشاعر على عرض مقاطع القصيدة بطرق فنية تضمن في مجملها التكامل والإنسجام في النسيج البنائي العام للصورة الكلية ، ومن أهم هذه الطرق ، ما أشرنا إليه سابقا " كالبناء الهرمي التصاعدي " أو " البناء العكسي

المتداخل " وما يتخلل هذا البناء أو ذاك من تقنيات فنية إضافية كالإرتداد أو ما يسمى بـ " الفلاش بك - Flash back ".

وسعيا لإبراز مدى حضور الطرق البنائية المقطعية في النسيج الفني للصورة الكلية عند " لونيس " نقدم فيما يلي بعض النماذج التطبيقية :

أ - البناء التصاعدي :

تعد هذه الطريقة البنائية من أهم الطرق التي إعتمد عليها الشاعر في أغلب صوره الكلية ، إذ يدع - في كثير من الأحيان - أجزاء صورته تنمو نموا تصاعديا على الطريقة القصصية والروائية ، القائمة أساسا على مراحل إنتقالية ثلاث :



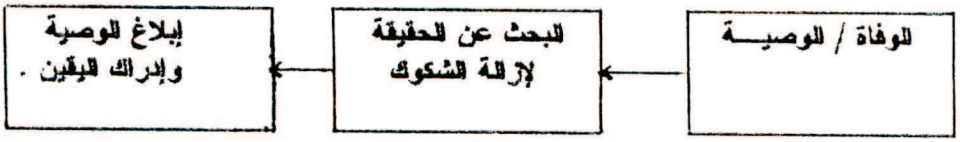

ولعل من بين قصائده المجسدة لمثل هذا البناء التصاعدي ، القصيدة المذكورة سابقا " أَنِذَا نْتَجَّامْ أَمِّي - Anida n- teğğam mmi " ، إذ يؤسس نسيجها البنائي على هذه الطريقة القصصية التقليدية ، فينطلق في عرض أحداث قصته الشعرية من مشهد " الإبن المغترب " في لحظات الإحتضار ، ومن حوله أصدقاؤه الثلاثة ، ثم تتولى المشاهد في تتابع وترابط لتنقل حالة " الأم " العجوز وهي تترقب عودته بشوق عارم ، وتلهف شديد لسماع أخباره فتنتقل من عائد لآخر تلتمس أخبارا سارة عنه ، وينتهي بها المطاف لأن تصطدم بالحقيقة المرة المتمثلة في وفاة إبنها وحيدا في ديار الغربة .

ولكي نتمكن من إظهار - بشكل جلي - هذا الهيكل البنائي التصاعدي الذي تقوم عليه مقاطع القصيدة نرى من الأجدى أن نستعين بهذا الرسم التوضيحي :

## الرسم التوضيحي :



طبعا ، ما يتضمنه هذا الرسم لا يعكس كل التفاصيل والجزئيات المشهدية المشكلة لمضمون القصيدة ، بل إقتصرنا فيه على ذكر المفاتيح الأساسية المساعدة على كشف المعمار الفني للصورة الكلية ، هذا الذي يقوم على مراحل إنتقالية ثلاث ، يربط بينها خط بنائي تصاعدي يضمن التكامل العضوي بين مختلف المشاهد والمقاطع ، ويمكن أن نلخصها فيما يلي :




ب ـ البناء العكسي المتداخل :

إن هذه الطريقة البنائية تعد من العناصر الفنية المستحدثة في النسيج الفني للعمل القصصي أو الروائي ، إذ يعمد المبدع الى كسر ذلك النمط البنائي التقليدي المتوارث عن طريقة الحكي للقصص الشعبي القديم المبني أساسا على عرض الأحداث والوقائع بنسق سهمي متصاعد ، بابتكاره لأساليب بنائية مغايرة تعكس جمالية خاصة في الهندسة البنائية لمشاهد القصة ووقائعها ، كأن يجعلها تنمو نموا تنازليا بانطلاقه من النهاية نحو البداية ، أو أن يعرضها في نظام عكسي متداخل فيدعها تتشابك في نسق إنتقالي غير منظم ، ويترك بذلك للقارىء أو المتلقي إمكانية جمع هذه الأجزاء المتفرقة وإعادة بنائها لبلوغ فهم المعاني والأبعاد التي يتضمنها النسيج الكامل ، لذلك العمل القصصي .

وهذه الطريقة تعد من أعقد طرق البناء الفني ، إذ تتطلب مهارات ناضجة ، وخبرة أصيلة في ميدان الإبداع والتأليف .

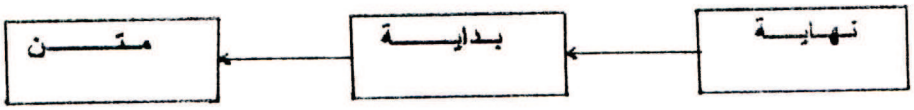
والملاحظ أن هذه الطريقة تم إستعمالها بقدر جلي في معمار القصيدة المعاصرة ، إذ وظفها الشعراء ـ بالخصوص ـ في النسيج الفني لصورهم الكلية ، فالرمزيون ينتقلون أحيانا في قصائدهم من مقطع الى مقطع ومن مشهد الى آخر

على أساس الإحساس والشعور النفسي ، دون التقيد الصارم بالعلاقة المنطقية بين المقطعين أو المشهدين على حرصهم مع ذلك على الوحدة العضوية في مجموع القصيدة ، فهم " يقصدون بهذا النوع من الإنتقال بين بعض أفكار القصيدة إثارة عنصر المفاجأة رغبة في تقوية جانب الإيحاء " (1) .

فالشاعر بهذه الطريقة البنائية العكسية المتداخلة يرمي الى إثارة صور مختلفة وتقريبها الى الذهن ، وخلق حالة نفسية خاصة تتولد من تداخل المشاعر وتراسلها، فهندسة المقاطع في النسيج العام للقصيدة تتناوب في بناء عضوي خاص لا تفسر المفهوم الذي يهدف اليه الشاعر ، ولكنها توضح الجو العام للرؤية الداخلية .

ولونيس إعتمد بدوره هذه الطريقة في العديد من قصائده ، خاصة منها تلك التي تتضمن في نسيجها العام صورا كلية ، إذ عمد في بناء مقاطعها على الإنتقالات النفسية المفاجئة الموحية ، مع إستيفائها لوحدتها العضوية على طريقة الرمزيين . ونذكر من بينها على سبيل المثال : " أَلْغَرْبَ ـ Lxerba " ، " أَبْرِيذُ أَطَّمْزِي - Abrid ṭṭemzi " ، " أَرْجُوبِي - Arğu-yi " .

ففي هذه القصيدة الأخيرة مثلا إعتمد الشاعر في عرض مقاطعها ومشاهدها طريقة " البناء العكسي المتداخل " ، إذ جعل مراحلها البنائية الثلاث تتموعلى هذا النحو البنائي المتداخل :

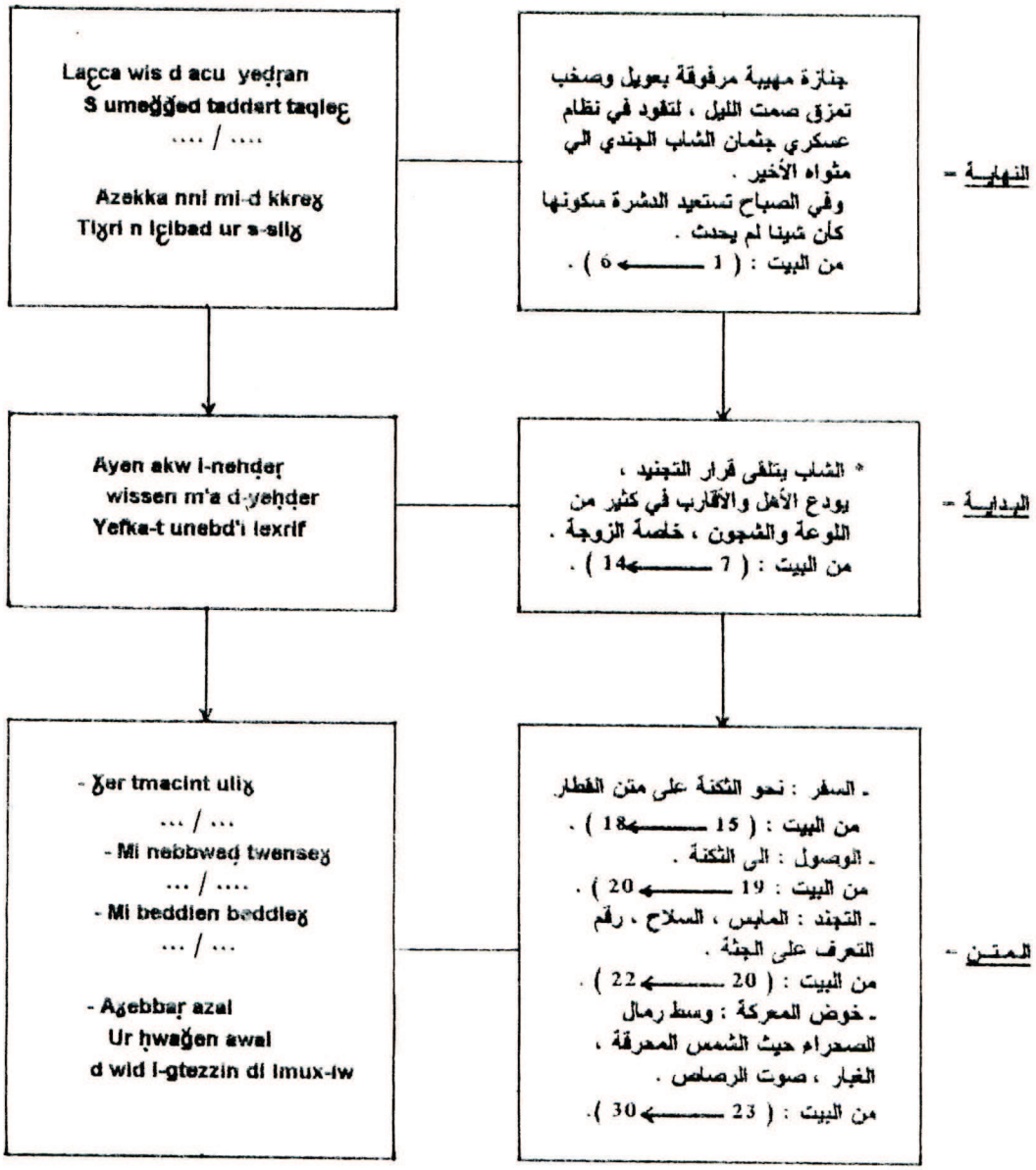



فعلى هذا النسق تم عرض مشاهد قصته الشعرية المؤثرة ، التي يدور مضمونها الإجمالي ، حول مقتل شاب أثناء أدائه للخدمة الوطنية في إحدى المجابهات الحربية في حدودنا الصحراوية . ولمزيد من التفصيل نقدم هذا الرسم التوضيحي:

---

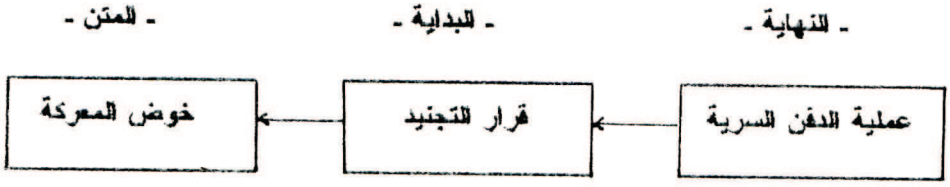
(1) عفيفي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1973 ، ص ، 400 .

الرسم التوضيحي رقم :



إن مثل هذا البناء الذي يعكسه الرسم ، يشكل منحى من مناحي التجديد في نسيج الصورة الشعرية عند لونيس ، إذ تجاوز به ذلك النموذج البنائي التقليدي الذي تقدمه الأشكال القصصية القديمة ، فهو بهذا يستحدث نسقا بنائيا في كيان التجربة الشعرية القبائلية ، مما يضفي على صوره الكلية هندسة فنية مميزة تمد مضامينها بظلال دلالية ثرية ، تستلزم جهدا ذهنيا لبلوغ كنه معانيها المستترة .

ثم إن وجدنا الشاعر في نسيج هذه الصورة قد عمد الى تقديم " النهاية " على باقي مراحل البناء ، فإن له في ذلك غاية فنية يسعى الى إبلاغها ، إذ تشكل هذه " النهاية " جوهر الدلالة في السياق العام للقصيدة :




ج - الإرتداد : ( الفلاش بك - Flash back )

إذا كانت الطريقة البنائية السابقة - كما وضحناه - قد شكلت إحدى العناصر الفنية المستحدثة في النسيج العام للقصيدة المعاصرة ، فإن " الإرتداد " أو ما يسمى " بالفلاش بك " يعد أيضا من التقنيات القصصية المستحدثة والتي إستعارها الشاعر كطريقة جديدة من طرق المعالجة الفنية للعمل الشعري ، حيث يتم بواسطتها التفاعل بين الماضي والحاضر ، وتتصهر بموجب ذلك المسافة الزمنية في إيقاع واحد ، إذ يلجأ الشاعر الى هذه التقنية في نقطة ما من نمو مشاهد القصيدة لإسترجاع أحداث الماضي عن طريق المزاوجة بين الأزمنة ، معتمدا في ذلك على الذاكرة ، وعند إكتمال عملية إستحضار الأحداث يعود الشاعر بمسار مشاهد قصيدته الى نقطة التوقف لإستئناف نموها في تصاعد نحو الأمام .

وهذه التقنية لجأ إليها لونيس في بعض أعماله ، وتعكس قدرة كبيرة على صهر الأزمنة المتعاكسة في إيقاع واحد متجانس ضمن السياق الفني المتكامل

---

لصورة من صوره الكلية على نحو ما نجد مثلا في قصيدته " أَقُـو ـ Agu " ، حيث يجعل الشاعر " الشخص المتحدث " يسرد تفاصيل قصته منطلقا من " الحاضر " المعايش في ديار الغربة ، حيث الوحدة القاتلة ، والمعاناة النفسية المستمرة وذلك في إثنى عشر بيتا يقول في مطلعها :

مُقْلَنْتْ وَالَّنْ — Muqlent wallen

أَنِـذَ أَوَلِينْتْ أَجْيِـيبْ — Anid'aa walint aḥbib

أُلاَشِـثَـنْ — ulac-iten

أُرْ دَتَسَّوْضَنْ أُرْ قْرِيبْ — Ur d-ɟɟawḍen ur qrib

ثم ينزلق " المتحدث " بذاكرته الى فترة ما قبل النفي (الماضي) ليسترجع شريط الذكريات المتضمن أسباب نفيه ، ودوره البطولي أثناء الثورة التحريرية ، وذلك في تسعة أبيات نذكر منها :

أَدْ نَسْمَكْثِي الْجِيلْ يَتسُّو — Ad-nesmekti lǧil yeɟɟu

ɣَفْ ضَارْ أَسْمِي أَنْزَمَّضْ أَرْكَاسْ — ɣef ḍar asmi nẓemmeḍ arkas

مِ قَفْثَلْ إِوَعْدَاوْ سَكْسُو — Mi-geftel i waɛḍaw seksu

نَكْ أَفْثَلْغَ آسَدْ أَحْلاَسْ — Nek ftelɣ-as-d aḥlalas

أَسْمِي ثَكْفَ دَّعْوَسُّو — Asmi tekfa ddeɛwessu

أَغْلِيغْ أَدَّاوْ لَعْنَايَ آسْ — ɣliɣ ddaw leɛnay-as

وبعد هذا المقطع الإرتدادي يعود الشاعر بالأحداث ـ على لسان متحدثه ـ الى نقطة توقفها ليدفعها الى الأمام من جديد ، فيستمر في سرد ما يقاسيه من هموم وحيدا في غربته إذ يقول :

سَقْ أَسْمِي بَعْدَنْتْ وَلَّنْ — Seg-wasmi beɛdent wallen

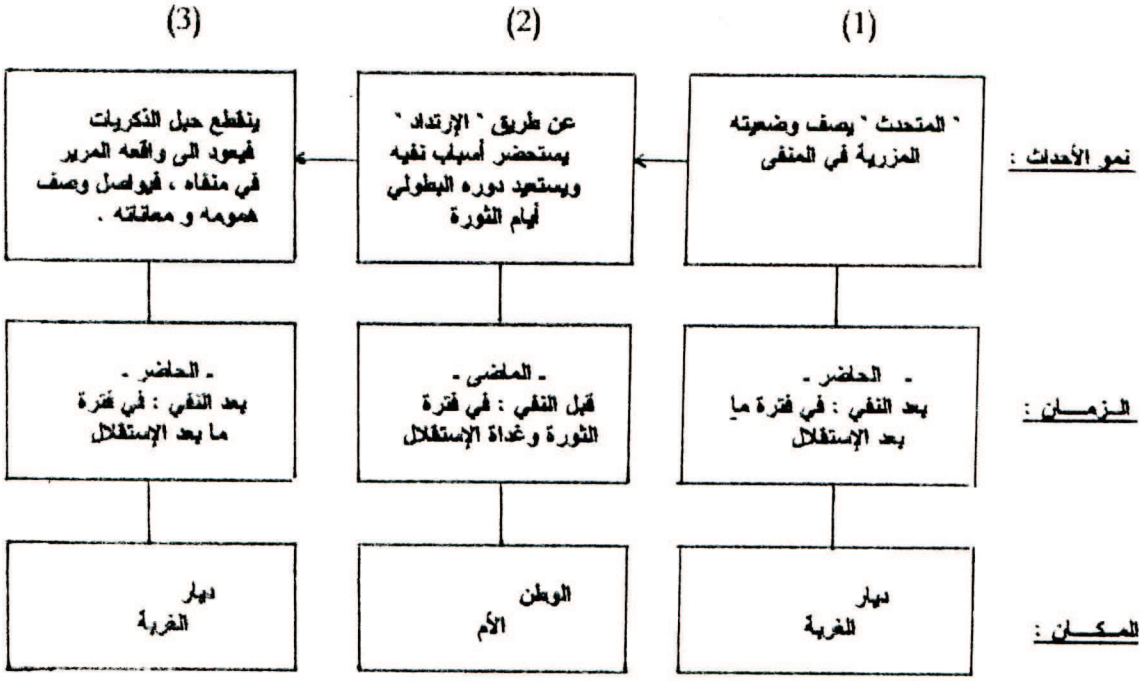
أُرْ شْثَاقَنْتْ إِمَطِّي — Ur ctaqent imeṭṭi

نَغْ أُرْجَانْتْ وَا دْ إِرُوحَنْ — Neɣ urǧant w'aa d-iruḥen

ɣَرْسُومْ أَتِيدْ نَسْثَقْسِي — ɣerɟum a t-id-nesteqsi

---

ويمكن أن نلخص التقنية " الإرتدادية " المستعملة في النسيج الفني لهذه القصيدة بالرسم التالي :




## 3 - الشخصيات :

من المعروف أن وراء كل " حدث " في العمل الأدبي شخصية تحركه ، إذ ترتبط الأحداث بالشخصيات " إرتباطا منطقيا يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة "(1) .

فالشخصية في الأعمال القصصية تعد من العناصر الفنية الجوهرية التي يعول عليها القاص لإستقصاء النماذج الإنسانية ليفجر من خلال تصرفاتها وعلاقاتها جملة من الدلالات والأبعاد تساعد على فهم ما أمكن من الحقائق الواقعية المعايشة.

كما أنها تمثل في العمل الشعري إحدى الركائز الإيحائية الهامة التي يلجأ إليها الشاعر لإبراز أفكاره وإيلاغ مواقفه . وقد أستعملت هذه التقنية بشكل واسع

---

(1) أحمد طالب ، الإلتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ، ص ، 205 .

فيما يعرف قديما " بالشعر القصصي " ثم وظفت توظيفا فنيا مميزا في نسيج الصورة الكلية للقصيدة المعاصرة .

والشاعر " أيت منقلات " يعد من بين هؤلاء الشعراء المعاصرين الذين أتقنوا التعبيرعن طريق هذه التقنية ، إذ تجسدت بشكل ملحوظ في العديد من أعماله ، وذلك في مستويات فنية متفاوتة قدرا وأهمية من قصيدة لأخرى .

فنجده مثلا في بعض الأحيان يستخدم خياله الخاص قصد خلق بعض الشخصيات الخيالية ، فيسند لها أدوار رمزية مفعمة بأجواء إيحائية مستترة ، على نحو ما تجسد في قصيدته " أَقُو ـ Agu " حيث لجأ الى إستنطاق الجماد في محاورة فنية بين " غيم عابر " و " منفي " مقيم في ديار الغربة ، إذ جعل من هذا " الغيم ـ Agu " إحدى الشخوص الرئيسية الصانعة للحدث في النسيج الفني للصورة .

كما قد نجده في مستوى آخر يستغل شخوصا من القصص الشعبي ، فيقيم على لسانها حواراته الهادفة والناقلة لحقائق تاريخية ، مثلما يتضح ذلك من قصيدته ( تِزِيزْوِيتْ - Tizizwit ) التي يقوم نسيجها الفني على صراع بين أربع شخصيات أساسية وهي : ( أَعْرَزْ - تِزِيزْوِيتْ - إِسْغِي - أَرْ - Ar - Isɣi - Tizizwit - Aɛrez ) وكل شخصية تعكس بعدا تاريخيا محددا .

وقد يلجأ أحيانا أخرى الى توظيف ما يسمى " بالشخصية المضخمة " ، التي يعمد فيها الى تقديم نماذج بشرية بعيدة عن حقيقتها الإنسانية . ونجد مثل هذا التوظيف قد تحقق بجلاء في قصيدته " عْلِي ذْ وَاعْلِي - ɛli d waɛli " حيث يبرز في نسيجها الفني أربع شخصيات واقعية وهي " عْلِي - وَاعْلِي - مُحَنْدْ - أُمْحَنْدْ - ɛli - waɛli - muḥand - mḥand " ولكنها تنأى بالأدوار المسندة لها عن واقع الحياة بما تجسده من أوصاف خارقة تمتد في مغزاها لأبعاد كونية شاملة .

ويعمد في مستوى توظيفي آخر الى الجمع بين " الإسم " و" الشخصية " في علاقة دلالية موحية ، بمعنى أن يحدث توفيقا فنيا بين معنى الإسم وصفة المسمى

في نسيج إيحائي موحد ، مثلما جاء في قصيدته " أَرْجُويِـي – Arğu-yi " حيث نجد أن إسم الطفلة " لَهْنَ - Lehna " يقدم الدلالة المراد إبلاغها بصفة مباشرة .

ويمكن أن نبرز هذه المستويات الفنية المختلفة في توظيف " الشخصية " بإعتمادنا على هذا الجدول التوضحي:

الجدول التوضيحي رقم :

| القصيدة | الشخصيات | توظيفها الفني | بعدها الإيحائي |
|---|---|---|---|
| أقَـوُ<br>Agu | • أقَوُ | تشخيص الجماد في محاورة شعرية رامزة | ترمز الى " شخصية " عون الأمن المكلف بملاحقة أمثال هؤلاء المنفيين سياسيا . |
| ثِزِيزْوِيثْ<br>Tizizwit | • وَاعْـرَزْ<br>• ثزيزويثْ<br>• إسْـغِـي<br>• آرْ | إعتماد على شخوص قصصية خرافية لنقل تجارب بشرية حقيقية | • العنصر الدخيل على سكان شمال إفريقيا<br>• العنصر الأصيل (السكان الأصليين )<br>• وساطة خير<br>• وساطة شر |
| عُلِي ذْ وَاعْلِي<br>Ɛll d waɛll | • عْلِي<br>• واعلِي<br>• مُحنِد<br>• امحَنْدْ | إسناد أوصاف خارقة لشخصيات آدمية قصد إبلاغ معاني كونية شاملة | • آلة الحرب والدمار<br>• مجال الإبتكار العلمي<br>• ميدان التسويق<br>• عالم الفن والثقافة |
| أرْجُويِي<br>Arğu-yi | • لَهْنَ<br>Lehna | الجمع بين الإسم والشخصية في علاقة دلالية موحية | • رفض الحرب ، ودعوة للسلم |

وهكذا يتضح لنا من خلال ما قدمناه من نماذج شعرية محللة ، كيف أن لونيس أيت منقلات قد إنفتح بعمليته الإبداعية على ما تقدمه الهندسة البنائية القصصية من تقنيات فنية متنوعة ، فوظفها بإتقان ومهارة ، مستحدثا ـ إنطلاقا منها ـ طرقا وأساليب تعبيرية أثرت النسيج الفني لصوره الكلية ، وأمدت تجربته الشعرية بطابع إلهامي مميز .

## جـ - ظاهرة الغموض في بنية التعبيرية والتصويرية :

فكما سبقت الإشارة اليه(1) ، فإن ظاهرة الغموض تعد من بين الأسس الفنية التي تقوم عليها البنية التعبيرية والتصويرية عند شعراء الإتجاه الرمزي ، إذ يرادف غموض التجربة الشعرية في وجهتهم النقدية العمق والثراء من جهة ، وإمكانية الإنطلاق والنفاذ الى صلب الوجود وجوهر الأشياء من جهة أخرى . فالإنفعال الشعري في نظرهم من الضروري أن يتضمن قدرا من الغموض " لأنه ينبثق من غور النفس ، ومن حيز المعاناة الصادقة بفوضاها وديمومتها "(2).

وهذه الظاهرة الأسلوبية بكامل أبعادها الفنية تتجذر بشكل عميق وكثيف في تجربة لونيس الشعرية ، إذ أن المتتبع لأعماله يلاحظ أنه قد أدرك كغيره من شعراء المذهب الرمزي ما في الغموض الفني من جمالية إبداعية راقية ، وما له من قوة وفعالية مساعدة على توسيع أفق الرؤية الجمالية للشاعر ، وإكساب صوره الشعرية بؤرة غائرة من التفاعلات الدلالية المحتجبة ، إذ نجده يبدي رأيه النقدي من هذه القضية في كثير من موقف ، يؤكد في كل مرة ضرورة الغموض في أي عمل شعري ناجح ، كأن يصرح في إحدى إستجواباته قائلا ( فيما معناه ) : " أظن أن القصيدة يجب أن تفتح أمام المتلقي فضاءا رحبا للتأويل الفني ، وأرفض أن يرد النص الشعري مقيدا بحدود دلالية مسطحة ، وصيغ معنوية واضحة ... إنها قصيدة قصيرة تلك التي تقدم معانيها في ثوب تقريري مباشر ، وتحرم المتلقي من نكهة الكشف عن أبعاد فكرية وفنية ، قد يعمد الشاعر الى إيرادها في غلاف إيحائي رامز "(3).

كما لمح الى مثل هذا الموقف أيضا في أعماله الشعرية ، حيث أورد وجهة

---

(1) أنظر ، ص ، 140 من هذا البحث .

(2) ابراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص ، 119 .

(3) Entretien réalisé par, S. Djamila , et B. Louiza , " Le retoure " , in révue Tin Hinan , p. 6 .

نقدية في قصيدة طويلة ، نوه فيها بالقيمة الجمالية للأسفرو المؤسس على قاعدة إبداعية صادقة قوامها الغموض الفني الهادف والمخصب للأفكار والرؤى ، ويستصغر من شأن " الأسفرو" الذي يفتقد الى مثل هذه الجمالية الإبداعية فيقول :

| | |
|---|---|
| Tefkam Iqima i wawal (1) | ثَفْكَامْ الْقِيمَ إِوَوَالْ |
| Iseggmen wa zdat wayeḍ | إِسَقْمَنْ وَا زْذَاتْ وَايَضْ |
| ... ... | ... ... |
| Asefru ɣurek iṭwaḥqeṛ | أَسَفْرُو غُورَكْ إِتْسُوحْقَرْ |
| Lamaɛna nnigek i-gɛedda | لَمَعْنَ أَنِّيكْ إِقْعَدّ |
| Imi t-tekeṛhed acuɣer | إِمِي تَكْرَهْضْ أَشُوغَرْ |
| I s-tessenɣaṣeḍ di Iqima | إِسْتَّسْنْغَاصَضْ ذِي الْقِيمَ |
| Akken mezziyeḍ i meqqweṛ | أَكَّنْ مَزِّيَضْ إِمَقَّرْ |
| Annect texsid i d-inewweṛ | أَنَّتْ تَخْسِيضْ إِدّ إِنَوَّرْ |
| Yessaɣ-ed iṭij f tmura | يَسَّغَدْ إِطِيجْ فَ ثْمُورَا |
| Kul uḥdiq ard a t-yeḥfeḍ | كُولّ أَحْذِيقّ أَرْذَ أَتْيَحْفَضْ |
| Ayen iṭṭu a s-t-id ifekkeṛ | أَيَنْ إِتَّسُو أَسْ ثِيدْ إِفَكَّرْ |
| Ma d keč ur ttfehhmeḍ ara | مَ ذْكَتْشْ أَرْ ثْفَهْمَضْ أَرَا |

ولكن الغموض الذي يقصده لونيس واتخذه مسلكا فنيا في العديد من إبداعاته ليس بذلك الغموض المظل الذي يقف كحاجز منيع يستحيل معه الغوص الى عمق الدلالات التي يتضمنها النسيج الفني للقصيدة ، بل هو غموض هادف يخفي وراءه جمالية إبداعية مشرقة ، ويكسب النص الشعري قيمة فنية عالية .

وقد ميز النقاد والدارسون بين الغموض والإبهام في العمل الشعري ، ونبهوا الى عدم الخلط بينهما ، لأن الفرق بين اللفظتين كبير وعميق ، " فالشيء المبهم المستغلق ليس هو دائما بالضرورة الشيء الغامض "(2) . ويعترف

---

(1) Yacine , (T.) , Ait Menguellet chante , p 252 .

(2) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص ، 188 .

وليام أمبسون w - Ambson بالفرق الجوهري الكامن بين " الغموض - Ambiguity " و " الإبهام – Obscurity ، فيرى أن الإبهام صفة نحوية تركيبية ترتبط باللغة وصياغاتها ، بينما الغموض هو صفة خيالية تتهيأ قبل مرحلة التعبير المنطقي بأسلوب لغوي ، فيقول:

" يكون الغموض محترما ما دام يسند الى تعقيد الفكر أو لطاقاته أو إكتنازه ، ثم لا يستحق هذا الإحترام إن كان وليد ضعف أو ضحالة في الفكر ويبهم الفكر دون داع "(1) .

هذا ما يؤكده " إدغار ألآن بو – Edgard Allan Poe " عندما ينتقد العمل الشعري الذي يكون فيه الغموض هدفا من أجل ذاته ، إذ يرى أن خطأ الشعراء الناشئين في إعتقادهم أنهم كلما غمض كلامهم بلغوا حد الإعجاز ... ذلك أنهم لا يميزون بين غموض التعبير والتعبير عن الغامض " (2) .

والشاعر لونيس أيت منقلات لاحظ بدوره سلبية الغموض وعقمه حين يكون غاية فنية مقصودة ، يستهدفه المبدع من أجل ذاته في بنيته التعبيرية ، إذ يصرح قائلا ( فيما معناه ) : " شخصيا أسعى جاهدا الى تطعيم النص الشعري بمواد فنية تجعل المعاني والدلالات المقصودة محتجبة ، وتفتح أمام المتلقي إمكانية إعمال الذهن لبلوغ كنهها المستتر ، ولكن دون أن يبلغ ذلك حد الإبهام المستغلق والمعطل لجمالية القصيدة ومراميها الفنية والتوجيهية "(3) .

ومن خلال هذه المواقف يظهر أن لونيس يقر بالغموض كمقوم فني أساسي في حقل تجربته الشعرية مع تمييز واعي بينه وبين الإبهام الذي يعد في نظره ونظر غيره ضربا من الضعف والضحالة في الموهبة الإبداعية للشاعر .

بقي علينا الآن أن نتساءل عن الخلفيات الحقيقية الكامنة وراء هذه الظاهرة الفنية ، التي تتأسس عليها بنيته التعبيرية والتصويرية ، والتي أكسبت تجربته الشعرية تميزا فنيا واضحا ضمن حركة الإبداع الشعري القبائلي المعاصر ؟ .

---

(1) W . Ambson , Seven types of ambiguity, 316 ، عن إبراهيم رماني ، المرجع السابق ، ص

(2) Michaud , (G.) , Méssage poétique du symbolisme , p . 800 .

(3) Entretien " Le retoure " in révue Tin Hinan , p . 6

إن ظاهرة الغموض في التجربة الإبداعية عند الشاعر لونيس أيت منقلات تقف وراء ها عدة أسباب ، وتتأسس في جوهرها على جملة من الخلفيات ، ويمكننا حصرها فيما يلي :

*/ الخلفية السياسية :

إن الخط السياسي الذي إنتهجته الحكومات المتعاقبة في فترة ما بعد الإستقلال أظهرت حساسية واضحة اتجاه القضية الأمازيغية ، وفرضت ضغوطا ورقابة صارمة على أي نشاط يستهدف ايقاظ الوعي بأحقية هذا المطلب ، وتمادت سياستها القمعية الى حد النفي والقتل والسجن والتعذيب .

وأمام هذا الحصار السياسي المفروض كان لزاما على الشاعر " الملتزم " أن يستحدث خطا إبداعيا يمكنه من الإفلات من هذه الرقابة الحكومية الخطيرة ، فكان الغموض الفني أهم وسيلة تعبيرية لأغلب شعراء هذه القضية ، ويعد لونيس من أكثر هؤلاء الشعراء الملتزمين إيغالا في هذا النهج الفني ، ومن أكثرهم تاثيرا في ذهنية جيل كامل من الشباب ، لما يجمع في قصائده النضالية من قوة في الكلمة ، وهدوء في الطرح حتى لقب بـ " القوة الهادئة "(1) .

*/ الخلفية الثقافية :

إن الشاعر لونيس أيت منقلات يعد مثالا حيا للتجربة الشعرية التي تسندها ثقافات عديدة ومتنوعة ، خاصة منها التراث الفكري والحضاري المتوارث عبر حلقات التواصل الزمني لكيان أمته ، إذ أمدته بيئته المبكرة(2) خصوصا بتجارب ثرية شكلت إحدى الروافد الرئيسية التي غذت إحساساته الإبداعية بشكل فياض ومستمر ، وأكسبت صوره الشعرية برصيد غني وثري بالرؤى والتصورات تغوص بأبعادها ودلالاتها في عمق الذاكرة الجماعية للمجتمع .

وهذه الإيرادات التراثية بغناها وتنوعها تجعل بنيته التعبيرية والتصويرية في مستوى راقي من الغموض الفني ، تدفع المتلقي الى الإستعانة بمخزونه الثقافي من

(1) أحمد أيت واعلي ، " القوة الهادئة " جريدة المساء ، ليوم : 31 مارس 1991 ، ص ، 15 .

(2) أنظر ما ذكر عن هذه البيئة ص ، 186 ، من هذا البحث .

أجل الكشف عن الإحالة المقصودة في النص الشعري ، فيكون الشاعر بهذه الطريقة الإبداعية غير مسؤول عن غموض تعابيره وصوره بقدر ما تكون المسؤولية من نصيب المتلقي الذي يتطلب منه أن يكون ملما بالخلفية الثقافية التي تشكلها المواد التراثية الموظفة في النسيج الفني للقصيدة .

ففي أعمال لونيس تلتحم الثقافة بالتجربة في وحدة عضوية تزخر بالظلال والأبعاد ، تدفع النص الشعري الى أقصى مراتب الإنفعال الإبداعي ، فهو بذلك يقتفي نهج الشعراء المثقفين الذين يتمثلون ثقافتهم في شعرهم على نحو جمالي جيد " يذوبونها في مصهر الذات الشاعرة لتخرج دما يسري في شرايين البنية ، وقلبا ينبض في صلبها ، يزيدها روعة ويغنيها دلالة ، إنها الثقافة الغائرة في الطبقات السفلى للنص تتحسسها بعمق دون أن تقوى على تحديدها بيسر "(1).

*/ الخلفية الفنية :

الى جانب تلك الأسباب المذكورة والكامنة وراء غموض البنية التعبيرية والتصويرية عند لونيس ، فإن هذه البنية تكتسي عمقا آخر ، ناتج أساسا عن جملة من التقنيات الأسلوبية والبنائية التي يتأسس عليها النسيج الفني لصوره المفردة والكلية ، وقد عمدنا الى إظهار بعض جوانبها بما قدمناه من نماذج محللة فيما سبق، إذ أن تأثره بالإتجاهات الأدبية الحديثة مكنه من الوقوف على فنيات تعبيرية وأساليب تصويرية مبتكرة ، ساهمت في إكساب تجربته الشعرية مناخا تخييليا خصبا وأفقا رؤيويا مميزا ، حيث إنطلق إنطلاقة متحررة في استخدامه لمواد المجاز اللغوي بطرق فنية مغايرة لما إنتهى اليه غيره من الشعراء القدامى والمحدثين ، فالتصوير الإستعاري في أعماله يقوم أساسا على شدة التحكم في أسلوبي " التشخيص والتجسيم " ، هذين الأسلوبين الذين يستعملهما كثيرا في سبيل الكشف عما هو مفاجئ ومدهش من التراكيب اللغوية لتصوير الشاذ أو المعكوس من أوضاع الحياة والمجتمع . كما ساهم الحضور الكثيف للرمز الفني في

---

(1) إبراهيم رماني ، المرجع السابق ، ص ، 237 .

بنيته التعبيرية على تحقيق نقلة بعيدة الغور في عالمه التصويري ، وهو ما جعل نصه الشعري عموما يتسم بالغموض ويرقى بمدلولاته الى مشارف المجهول ، مما يحتم على المتلقي نوعا من الحضور الواعي أثناء عملية الفهم والإستيعاب ، ويضاف الى كل هذا ماستحدثه من هندسة بنائية فريدة يتأسس على قواعدها المعمار الفني لصوره الكلية ، كأن يعبر في قصائده تعبيرا بنائيا بالإعتماد على الصور المتلاحقة التي تتكدس تكدسا غير منطقي وتتلاحق تلاحقا يدعو الى الدهشة والغرابة ، متكئا في ذلك على تقنيات قصصية كالبناء الدرامي القائم على حوار خارجي ومونولوج داخلي تارة ، أو البناء المقطعي في نموه التصاعدي أو العكسي المتداخل تارة أخرى . ولعل ما دفع الشاعر الى مثل هذا التنويع المميز في بنيته التعبيرية والتصويرية ، هو طموحه الحداثي الرامي الى دفع النص الشعري الى أرقى مستويات الغموض الفني الهادف ، وفسح أمام المتلقي مساحات فنية واسعة تتيح التأويل المتباين لمدلولاته الجوهرية وأبعاده الحقيقية .

ويمكننا القول بعد كل هذا أن الإتجاه الرمزي بكل ما يجسده من خصائص فنية يعد من أكثر الإتجاهات الأدبية تأثيرا على تجربة لونيس ، بما يتيحه من مقومات تصويرية ومناخات تخييلية كان لها الوقع الفعال على دفع آليات الخلق الشعري في مساره الفني نحو مسالك إبداعية مميزة تعد أكثر إيغالا في الجمالية الفنية ، يضاهي بموجها ما تجسده أعمال عمالقة الشعر الرمزي في مستويات عدة، سواء منها ما اتصل بتراكيب اللغة الشعرية وصياغتها ، أو ما تعلق بالهندسة البنائية للقصيدة ، أو ما له علاقة بالغموض الفني وجمالياته الرؤيوية الهادفة .

# الخاتمة

والآن ، وقد بلغنا هذه النقطة من بحثنا ، نشعر أن مراحل هذه الرسالة قد إكتملت ، وحان الأوان لعرض أهم نتائجها وتحقيقاتها ، والوقوف عند التصورات والرؤى التي شكلناها بناء على معطيات محددة تم عرضها بشيئ من النقد والتحليل .

وقد تجلى بوضوح ، أننا كنا نسعى طوال هذا البحث الى دراسة العملية التصويرية والتخييلية عند لونيس أيت منقلات ، وذلك من منطلقين هامين : تمثل الأول في الكشف عن الصلة الإبداعية القائمة بين أعماله وما تقدمه بيئته من تراث ثري ومتنوع ، وما أضفاه ذلك على تجربته الشعرية من عمق وأصالة ، وتعلق الثاني بطموحه الحداثي الرامي الى تطوير النص الشعري وإكسابه من المميزات الفنية والخصائص التصويرية ما يرقى به الى مستوى النصوص الشعرية في مختلف الآداب العالمية المعاصرة .

وسعيا منا لتحقيق هذه الغاية ، عمدنا الى إيراد دراستنا في بناء عضوي متكامل ، وفي نظام متنامي منطقيا من حيث الحقائق والنتائج|، ففي الفصل الأول توصلنا الى إعطاء صورة شاملة عن شاعرية " لونيس أيت منقلات " ومحيطه الثقافي والإجتماعي ، وذلك إنطلاقا من تحديد المناخات العامة للعملية الإبداعية الشعرية في البيئة الشفوية التقليدية ، إيمانا منا بأهمية هذه البيئة ودورها في تكوين الشخصية الأدبية للشاعر وتوجيه مساره الإبداعي ، وقد إنتهجنا لبلوغ هذه الغاية طريقة الإستنباطات الضمنية لمختلف الأحكام والآراء .

ففي محور " المناخات العامة للشعر القبائلي " تراءى لنا بشكل جلي أن الشاعر لونيس يتقاسم مع غيره من شعراء بيئته ما ذكر من تلك المميزات ، خاصة منها ما يتصل بشفوية العمل الشعري ، أو ما يتعلق بإرتباط النظم بالإنشاد الموسيقي ، أو ما يكمن وراء تحريك الفعل الإبداعي عموما.

أما في تناولنا لأهم أغراض الشعر القبائلي وموضوعاته ، فقد تمكننا من الكشف علي مجموعة من القيم والمبادىء الملخصة في لفظة" تَقْبَيْلِيتْ - Taqbaylit"

والتي تمثل الإطار الأخلاقي والتربوي في النسيج التعاملي للأفراد والجماعات ، والتي تتحكم بشكل أو بآخر في تحريك دواليب المجتمع القبائلي . كما إستطعنا الوقوف على أهم الإنشغالات اليومية والقضايا الحساسة التي أثرت أو ظلت تؤثر على الحياة اليومية للإنسان القبائلي سواء علي الصعيد السياسي أو الإجتماعي . وكوننا من خلال كل ذلك صورة شاملة وواضحة عن الأجواء العامة للقصيدة القبائلية ، وكانت لنا هذه الصورة بمثابة العامل المساعد علي تحديد ـ بطريقة ضمنية أو مباشرة ـ مجالات الحقل الإبداعي في أعمال " لونيس " الشعرية ، الشيء الذي ساعدنا في الفصول التطبيقية علي إستنباط الأسس الفنية والمعرفية للصورة التراثية ، وتحديد إنطلاقا منها الآفاق التصويرية المستحدثة في عمليته الإبداعية .

وفي الفصل الثاني تمكننا من تشكيل الأرضية النظرية للصورة الشعرية ، التي حددنا فيها المفهوم الفني والنقدي للصورة واستنبطنا أنواعها الأساسية ، وذلك إنطلاقا من " الرؤية " كمصدر إبداع في إنتاج الصورة النقلية و الرؤيوية و الإيحائية والعقلية ، ثم من حيث الجانب البنيوي لها بخلق الصور المفردة والمركبة والكلية ، وأخيرا من حيث هي تشكيل مركب من رؤية وبناء في إبداع الصور المجازية وصور توافر الأضداد واللمح السريع .

وتوصلنا كذلك الى تحديد علاقة الخيال بالصورة الشعرية التي أظهرنا من خلالها أن القوة المتخيلة هي المعول الحقيقي للشاعر في عملية خلق صوره الشعرية ، فهي التي تقدم له المادة الأولية التي يختار منها عقله ما يشاء من تخيلات و تصورات .

ثم أنهينا الفصل بالكشف عن " الصورة " على ضوء المذاهب الأدبية ، واقتصرنا على المذاهب الثلاثة : " الكلاسيكية ، والرومانسية ، و الرمزية " لما لها من تجسيد بشكل أو بآخر في إنتاجات لونيس ، وخلصنا الى إستنتاج الحكم التالي : إذا كانت الصورة في الإنتاج الكلاسيكي تطمح الى الكمال في الفن باعتمادها على

---

العقل ، فإنها في الإتجاه الرومانسي تجري وراء اللامحدود واللامتناهي باستنادها الى العاطفة والوجدان ، في حين نجدها عند الرمزيين تبحث عن واجب الوجود باعتمادها على البديهة والحدس والأحاسيس ، وتعد محور الفلسفة الجمالية ووعاء الحقيقة المشعة الأزلية القائمة خارج حدود الزمان والمكان .

وكانت نتائج هذا الفصل مهمة ، إذ كانت لنا بمثابة المقياس الفني والنقدي الذي تبنيناه في دراسة الصورة الشعرية في أعمال لونيس في بعديها التراثي والتجديدي .

أما الفصل الثالث فيشكل في اعتقادنا هدفا أصيلا من أهداف رسالتنا ، إذ استطعنا من خلاله أن نقدم دراسة تحليلية وافية للصورة التراثية عند لونيس ، والتي مكنتنا من استخلاص أحكام هامة تظهر في جوهرها أن هذا الشاعر يتوفر على موهبة طيبة وناضجة في عملية التوظيف الفني للمادة التراثية التي تقدمها بيئته الشفوية ، سواء منها ما إتصل بالأجناس الأدبية المختلفة ، كالأسطورة والحكاية والخرافة والأقوال المأثورة ، أو ما تعلق بعالم المعتقدات الشعبية المتوارثة ، أو ما له صلة بالقيم والمبادئ التي تكون في مجملها جوهر الدلالة الفكرية والروحية للفظة " تَقْبَيْلِيتْ ، Taqbaylit " ، إذ إتخذ مما تتيحه من عوالم ساحرة وفضاءات رامزة ، وأجواء شاعرية مصدرا إبداعيا خصبا ، ومواردا إلهاميا فياضا بأخيلة مبتكرة وصور ظليلة موحية ، وقد تعرضنا للبعض منها لا على سبيل الحصر والإحاطة ، وإنما قصد تشخيص الأسس الفنية العامة والقواعد الكلية التي تقوم عليها عمليته الإبداعية في ظل إفادته من معطيات هذا الموروث الثقافي الزاخر ، ونعتقد أننا بلغنا بذلك بعض ما نصبو اليه ، وهو أن الصورة التراثية عند لونيس تشكل إحدى الركائز الأساسية في كيان تجربته الشعرية ، إذ ظلت تسجل حضورا كثيفا ومستمرا فيما أنتجه من أعمال ضمن مساره الإبداعي ، وأن إختياره لهذه المادة التراثية كخلفية إبداعية لا يتم إعتباطيا ، بل يخضع لإختيارات صعبة تتطلب ذوقا سليما ووعيا كاملا بالإحتياجات الروحية والحضارية للإنسان المعاصر ، وثقافة عالية وواسعة في هذا الموروث الثقافي الأصيل .

---

وكان لتوفر هذه العوامل وتفاعلها في كيان تجربته الشعرية أن حقق عن طريق ما أبدعه من صور تراثية جملة من النتائج نلخص بعضها فيما يلي :

أولا : لم يكن نزوع الشاعر نحو توظيف التراث القديم بهذا القدر من الإهتمام يعني الهروب من تصوير الواقع ومشاكله ، أو الإغراق في شطحات الخيال وعوالم الوهم ، وإنما كان محاولة فنية جديدة لتصوير ما يكتنف عالمه المعاصر من هموم وانشغالات ، خاصة ما يجتاح كيان أمته العريقة من استلابات ثقافية وانكسارات حضارية عدة ، تغوص بمخاطرها الى عمق كينونتها وتواجدها .

ثانيا : يفصح متن صوره التراثية غالبا عن رغبة ملحة في ضرورة بعث الماضي المجيد بكل ما يحتويه من أمجاد وبطولات ، وقيم ومبادئ ، ونظم وأعراف ... . هذه التي حفظت للأمة كيانها في الماضي وظلت تمدها بعناصر الإستمرار والمقاومة في الحاضر ، فالشاعر يؤمن بضرورة العودة الى المنابع التراثية من جديد ، قصد الإرتواء والتشبع مما تنضح به من عوامل الوحدة والقوة والعزة ، لذا نجده يبث فيما يبدعه من صور حسا تاريخيا أصيلا يستهدف به إيقاظ الوعي في أبناء أمته ، وتحسيسهم بعمق الإنتماء الحضاري لمجتمعهم .

ثالثا : إذا كان الشاعر لم يشكل السابقة الشعرية في ميدان التوظيف الفني لمعطيات هذا التراث ، بوجود بواكر إستخداسه في الإنتاجات الشعرية القبائلية القديمة ، فإنه يعد أسبق شعراء جيله الى تطوير طرق هذا التوظيف ، باستحداثه لأساليب وتقنيات عدة ، أتاحت له الولوج في مجالات إبداعية جديدة أثرى من خلالها العمل الشعري وساعدته على خلق الرؤى البديلة التي يحتاج اليها أمثاله من الشعراء الذين يعانون من أزمات عصرية وانكسارات حضارية عدة . لذا فإن الممارسة الشعرية لهذا الموروث قد إتخذت في مختلف إنتاجاته طرقا وأساليب فنية مميزة ، إذ تخضع في جوهرها لخبراته وقدراته الخاصة القائمة على الهضم الواعي لهذا التراث الشعبي الثري ، والفهم الصحيح لمكوناته ومعطياته .

رابعا : حور الشاعر في كثير من الأحيان مضمون المادة التراثية الموظفة ، وذلك

---

قصد التفجير من مدلولاتها الأصلية دلالات وأبعاد مبتكرة مناقضة لجوهر القصد فيها ، بحيث طوعها بمهارة ودراية لتبدو ذات ملمح جديد أكثر طاقة وقدرة على استعاب ما يعج في ذهنيته من أفكار وتصورات ورؤى ، مما أضفى على صوره الشعرية المنتجة نوعا من الغموض الفني المقصود .

وهكذا إستطاع لونيس أيت منقلات بما أنتجه من صور تراثية ظليلة أن يرتقي بتجربته الشعرية الى مستويات إبداعية حقيقية تغوص بعمقها الفني في أعماق الذاكرة الشعبية ، وتتطلع بأهدافها وغاياتها لمعالجة الواقع المعيش بكل ما يفرضه من هموم وانشغالات .

أما الفصل الرابع والأخير ، فيقع بدوره على قدر كبير من الأهمية بالنسبة للأهداف الأساسية المسطرة ضمن خطية هذا البحث ، إذ عالجنا فيه مجالات التجديد في حقل التصوير الشعري عند لونيس ، واقتضت طبيعة هذا الموضوع وغاياته أن نمهد له بدراسة تسمح لنا بالكشف عن خصائص الصورة الشعرية التقليدية ومصادرها في الإنتاج الشعري القبائلي القديم ، لنهيئ بذلك مجال المقارنة التطبيقية عند دراستنا لهذه المجالات التجديدية المقصودة .

وقد أسفرت الدراسة عن نتائج عدة وحقائق هامة يمكننا أن نجملها فيما يلي :

1 ـ الصورة في الإنتاج الشعري القبائلي القديم تقف في الأغلب عند حدود الواقع وعند المظاهر الخارجية للأشياء ، أي بمعنى أنها تنشأ عن الملاحظة العينية للمشاهدة الواقعية ، إذ يكتفي الشاعر التقليدي لتقرير أوجه الشبه بين الموجودات يلاحقها ، يلتقطها ، يقيم منها عالما شعريا لا يفارق في شيئ عالم المشاهدة .

2 ـ لذا ، فإن الصورة الشعرية في هذا التراث القديم صورة نقلية بصرية ترد واضحة المعاني ، محددة الدلالة ، تعبر عن حقائق ثابتة موضوعية ترتكز على معطيات العقل والطبيعة ، فالشاعر فيها يبدع بالمحاكاة والتقليد لعالمه المحسوس .

3 ـ إن الشاعر التقليدي إستخدم لغة التصوير من مجاز والتشبيه ، واستعارة ، وكناية ، ولكنها ظلت زخارف قاصرة لا تزيدنا معرفة إلا بما هو معروف ،

خاصة أن السهمة الأساسية للغة التصويرية تكمن في الكشف عن المجهول وإيضاحه .

4 ـ يلجأ الشاعر القبائلي القديم الى إستخدام التشبيه أكثر من غيره من الألوان البلاغية المعروفة ، وذلك لأنه الأقرب الى تصوير الواقع ونقله نقلا أمينا عن طريق إلتقاط الشبه بين ظاهرتين مختلفتين يقوم أصلا على نهج منطقي ، مع مراعاة حقيقية للعلاقة الحسية بين طرفي التشبيه .

5 ـ قد يلجأ الشاعر التقليدي الى استخدام الرمز والإيحاء في بناء صوره الشعرية، ولكن تظل ظلال هذا الرمز المستخدم وأبعاده بسيطة وقريبة المأخذ ، لا تتجاوز في أساسها الحدود التي يتيحها مجاله البيئي ومناخه الثقافي ويسمح به عالمه الذهني التصوري .

وكانت هذه الوقفة التي كشفت لنا عن طبيعة الصورة الشعرية التقليدية وخصائصها ، عاملا مساعدا على تشكيل مجالات المقارنة التطبيقية في بحثنا عن الأبعاد التجديدية في العملية التصويرية عند لونيس ، هذا الشاعر الذي يعد من أقوى شعراء الحركة الشعرية القبائلية إيمانا بضرورة تطوير الأسفرو القبائلي ، والإرتقاء بمكوناته الفنية الى مصاف الأشعار العالمية الناجحة ، دون أن يؤدي به ذلك الى الإنسلاخ عن الماضي العريق ، أو الإغفال لما يحتويه من مقومات تراثية فاعلة ، لذا وجدناه في كل ما أبدعه من أعمال يزاوج بعبقرية نادرة بين الروح القبائلية الأصيلة ومعطيات المدنية المعاصرة ، الشيء الذي ساعده على خلق خطية إبداعية مميزة ، تقوم في أساسها على طموح حداثي ناضج ، وانطلاقة واعية نحو تجديد آليات الفعل الشعري في بيئته الشفوية ، وذلك بالوقوف أساسا على ما تقدمه الآداب المعاصرة من إتجاهات فنية مستحدثة غذت بشكل فعال إمكاناته الإبداعية ، وزودت موهبته الشعرية بطاقات خيالية خلاقة تمكن بموجبها من خلق أنماط تصويرية جديدة ، تعكس بعناصرها الفنية جودة إبداعية حقيقية .

وبتتبعنا لمجالات هذا التجديد في عمليته التصويرية إتضح لنا بجلاء أنه كان

في أساليبه وأخيلته ومسالكه الفنية رهن التأثر بالتيارات الفنية المعروفة ، خاصة منها الرومانسية والرمزية ، إذ كان رومانسيا الى أبعد الحدود فيما أبدعه من قصائد فنية مختلفة ضمن المرحلة الأولى من عمر تجربته الشعرية ، حيث كان يحيا حالات من التوقد العاطفي والغليان الوجداني وما رافق ذلك من حرمان وخيبة وأمل . وكان في المرحلة الثانية من مساره الفني ، أميل الى الرمزية حيث كان يحيا حالات من التوهج الخيالي والألق الفكري ، ويعمد الى تمويه الواقع والعبث بقوانينه وأشيائه ، في حالات التجلي والتأمل الفلسفي .

ولعل من أهم المجالات التجديدية التي حققتها عمليته التصويرية تأثرا بهذه التيارات الفنية ما نوجزه فيما يلي :

فعلى النهج الرومانسي شهدت صوره الشعرية نقلة تجديدية هامة ، تمكننا من إبراز أهم أسسها ومقوماتها وذلك إنطلاقا من زاويتين فنيتين ، إتصلت الأولى بالمضمون الرومانسي المشكل لمتنها وجوهرها ، وتعلقت الثانية بطرق الأداء الفني المميز لبنائها وشكلها .

فمن حيث المضمون ، تعين لنا بجلاء أنه سار على نفس الخطية الفنية التي ميزت المضمون الرومانسي في مختلف الآداب ، إذ عمد بدوره الى تشخيص الطبيعة ومحاورتها ، وتغنى بالذات وعرض أحلامها وأشواقها ، ونقل إحساسات الخيبة الناجمة عن عجزه المتكرر في إقامة علاقات حب ناجحة ، كما عبر بانفعالات سوداوية إزاء مواقف حياتية عدة .

واستطعنا من خلال دراسة تحليلية تطبيقية لهذه العناصر الثلاثة ( الذات ، الطبيعة ، الحب ) والتي غالبا ما ترد في شكل متلاحم ومتكامل في كيان تجربته الشعرية ، الى الكشف عن حقائق وأحكام عدة من أهمها أن :

1 - لونيس يظهر بنظرته الرومانسية إئتلافا شديدا بين ذاته والطبيعة ، وتجربة حبه النازحة في الغالب نحو الخيبة والفشل ، ففي متن صوره ما يشير الى أنه كان يشهد في نفسه صراعا ونزاعا يقوده في النهاية لأن يصاب بالإحباط والتحطم ،

فيرثي نفسه واصفا فشلها وتحطمها أمام أحاسيس الحب والأشواق .

2 - ثم أن " الطبيعة " في وجهته الفنية تتجاوز أفق المشاهدات العينية الى سبر أغوار الأشياء وكنهها ، فهي ليست طبيعة جامدة وخرساء صماء كما نقلها أسلافه من الشعراء ، بل هي مرآة صافية تعكس له حقيقة نفسه بكل ما يعج في باطنها من عواطف متناقضة من حب وعذوبة وكآبة وقدسية .

3 - فالحب - Tayri أو Lemhiba كما نقلته الكثير من مشاهده التصويرية ، لم يعد يمثل تلك العاطفة المألوفة الجامعة بين الرجل والمرأة ، ولم يعد أمر شهوة غريزية مؤقتة أو سافرة ، بل يسمو به المقام في تجربته ليصبح حالة من التجاذب بين قلبين ، وتعانق بين روحين جمعت بينها الغربة في صحراء هذا الوجود ، لذا فإنه لم يتخذ من المرأة موضوعا للتباري على الوصف المظهري ، وتوليد المعاني والتشابيه والأوصاف الحسية الماجنة على نهج " علي أوعسروش " و " سي محند " وغيرهم من شعراء القدامى ، وإنما غالبا ما تكون في وجهته التصويرية إمرأة ذات وجود شعوري خيالي ، أكثر من كونها ذات وجود غريزي مادي .

4 - قد يتمادى به الخيال الرومانسي أحيانا ليعلن عن إنفعاله الثائر وتمرده الهائج ضد حتميات الواقع وعراقله ، فيعانق المستحيل بمنطقه الرومانسي رافضا لأسس العالم الغيبي وقوانينه المقيدة لإرادة الفرد والعابثة بمصيره .

أما من حيث الأداء الفني في عمليته التصويرية ، فقد تبين لنا أن لونيس قد حقق نقلة تجديدية أخرى ، إذ جدد أساليب التعبير الفني ونوعها ، وفسح مجالات واسعة للأخيلة الخلاقة ، وطوع اللغة الشعرية وسخرها لتصوير كوامن النفس ونقل عواطفها المتدفقة ، فاللغة الشعرية لديه تلونت بأصباغ رومانسية ، فلم تعد إرتباطا حرفيا قاموسيا ولا علاقات ذهنية مجردة ، وإنما أصبحت ذات إشعاعات وإيحاءات تستمد طاقتها التصويرية من تجربته الذاتية وأصالته التي تقوم في جوهرها على ذوقه الرفيع ، وحسه الوجداني المرهف ، ووعيه الناضج ببعد الكلمات وأغوارها الفنية .

---

ولقد كشفت الدراسة التحليلية لهذا الجانب عن جملة من الخصائص من أهمها:

أ - إن الشاعر قد تحول في إبداعاته عن التقرير الى التصوير ، إذ إختفت في تجربته القوالب اللغوية الجاهزة ذات المعاني الذهنية المجردة والدلالات المادية المسطحة ، ونابت مقامها اللغة التصويرية بأبعادها النفسية والخيالية .

ب - تكتسي اللفظة في تجربته الرومانسية ميزة الوجدانية الهامسة ، مما يجعلها ترتقي في النسيج الفني لصوره الى مستويات جمالية عالية ، فلم تعد لفظة حسية عقلية ذات كثافة ذهنية مثقلة ، بل جعل منها لفظة نفسية إنفعالية تلج الى النفس بالذكريات وبوشائج عاطفية مخضبة بالمشاعر حينا وبالرؤيا أحيانا أخرى .

جـ - إنطلق إنطلاقة متحررة في استخدام ألوان المجاز ، خالف بموجبها نهج غيره من الشعراء ، خاصة منهم الأسلاف الذين وقفوا في استعمالاتهم المجازية عند علاقات تخييلية بسيطة ، قائمة على تشبيهات واضحة قيدت جمال الذوق الفني للأسفرو وحددت فضاءاته التصويرية ، إذ استحدث طرقا تصويرية هامة ، قائمة أساسا على التخييل الإستعاري المبني على " التجسيم والتشخيص " ، مما ساعده على دفع آليات الفعل الشعري الى الإيغال في فضاءات تصويرية رحبة ، تعد أكثر فاعلية في إخصاب الأفكار وتلقيح المعاني .

أما على النهج الرمزي فقد لاحظنا أن لونيس قد تمكن من نقل تجربته الشعرية خطوة فنية عملاقة في حقل التصوير الشعري ، بأن استحدث بناء عليه أبعادا تصويرية ومناخات تخييلية كان لها الوقع الفعال على دفع آليات الخلق الشعري في مساره الفني نحو مسالك إبداعية مبتكرة تعد أكثر إيغالا من سابقاتها المشار اليها على ضوء المذهب الرومانسي .

ففي بحثنا عن أسس التشكيل الرمزي وأبعاده في عمليته التصويرية ، رأينا أنه يؤمن كغيره من الرمزيين بجمالية الرمز وما له من طاقة مشعة تجعل اللغة الشعرية قادرة على النفاذ الى أعماق التجربة ودفعها الى إجتياز عالم الوعي الى عالم اللاوعي .

---

وقد توصلنا الى حصر أسس هذا التشكيل الرمزي التي تقوم عليها قاعدة التصوير الشعري في إنتاجاته ، في ثلاثة عناصر أساسية وهي : كل من الرمز اللغوي ، و الرمز الموضوعي ، والرمز التجريدي الفلسفي ، وانتهت الدراسة التحليلية لهذه العناصر إلى ما يلي :

1 - إذا كان الرمز اللغوي في التجربة الشعرية القبائلية القديمة قد اتسم من حيث الجانب الفني ببساطة الإيحاء وسهولة التناول وقرب المأخذ ، فإنه أصبح في إبداعات لونيس يكتسي مدا تجديديا واسعا ، إذ تميز بطبيعة غنية مثيرة ، وبأبعاد إيحائية ظليلة مبتكرة ، تضفي على النسيج الفني لصوره جدة دلالية ، ترقى إلى استحضار الأفكار الفلسفية و الهواجس النفسية التي لا يمكن إدراكها بالمحسوس أو الملموس .

2 - ثم إن طبيعة هذا الرمز اللغوي وموارده ظلت تتطور باستمرار مع نمو مراحل تجربته الشعرية ، وتتماشى مع الظروف السياسية والإجتماعية لكل مرحلة، إذ كثيرا ما كان يلجأ في المرحلة الأولى إلى استخدام رموز لغوية ذات المنشأ الكوني والطبيعي لنقل تجربته الباطنية نقلا إيحائيا مؤثرا . بينما أصبح في المرحلة الثانية ، أميل إلى توظيف الرموز التراثية المتنوعة لنقل الصراعات السياسية والإيديولوجية والفكرية ،التي فرضها النمو الحضاري لمجتمعه المعاصر.

3 - كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى الأعلام القديمة والمشهورة ليتخذ من الشخصيات الفاعلة والأحداث الخالدة والأماكن المقدسة رموزا فنية موضوعية يعبر من خلالها عن حالات نفسية شعورية شبيهة ، أو موضوعات إجتماعية مماثلة .

وهذا الرمز الموضوعي يعد من أشكال التعبير الرمزي الذي حظي بجمالية خاصة في إبداعات لونيس ، كونه يقوم أساسا على تقنية " النص الغائب " الذي تحتجب وراءه المعاني المراد إبلاغها.

4 - قد يبلغ مستوى التوظيف الفني للرمز في إبداعاته حد التجريد الفلسفي ، إذ كثيرا ما يسعى إلى إستنطاق ما هو كامن وراء الحسي و المرئي والغوص في

أدغال المطلق والغيب والمجهول ، بحيث تتحول رؤيته الشعرية إلى طاقة كشف وأداة معرفة تخييلية ، تعارض المعرفة العقلية والتجريدية . وهذه الرؤية الشعرية الموغلة في الرمزية تنقلها بصفة أساسية " صوره الرؤيوية " ذات النسيج الفني المتكامل الذي يستغرق كامل أجزاء القصيدة .

أما في تناولنا لنظام الرمز الكلي في الهندسة البنائية لقصائده المطولة ، فقد بينت لنا الدراسة أنه إنفتح بإبداعاته ـ كغيره من الرمزيين ـ على ما تقدمه الإنتاجات القصصية المعاصرة من تقنيات تعبيرية ساعدته على خلق الهيكل البنائي لصوره الكلية المجسدة بالخصوص في القصائد ذات النفس الطويل ، إذ أن هذا المعمار الفني المتكامل الأجزاء في هندسة القصيدة ، يعد من المميزات الأساسية التي تقوم عليها تجربته الشعرية .

ففي بنية هذا النوع من الصور الشعرية تتلاقى وتترادف عوالم قصصية وروائية يستلهم منها تصميمات هيكلية وتقنيات أسلوبية ، تكون له بمثابة العون الفني في خلق المعمار البنائي لصوره الكلية ، كأن يستخدم على سبيل المثال ما يسمى بـ " البناء الدرامي " في هيكلية الفن القصصي والمسرحي ، المبني أساسا على أسلوب " الحوار " بنوعية : الخارجي والمونولوج ، وتقنية " السرد القصصي " .

أو أن يعتمد " البناء المقطعي " على الطريقة السردية الحكائية ، بحيث تنمو المشاهد نموا تصاعديا يجمع بينها رباط عضوي يضمن التسلسل المنطقي في إتجاه سهمي من البداية نحو النهاية . وقد يجدد الشاعر في بعض الأحيان في مثل هذا البناء المقطعي المتنامي تصاعديا ليستحدث طرقا بنائية أخرى في نظامه التسلسلي ، فيجعل المقاطع أو المشاهد تنمو نموا " عكسيا " أو نموا " تداخليا " على الطريقة القصصية الحديثة مستغلا تقنيات عدة منها " الإرتداد " أوما يسمى بـ " الفلاش بك ، Flash back " . أو كأن يستحضر جوا قصصيا عاما لحكاية أو أسطورة ما وينسج على منوال مناخاته البنائية أجزاء صورته الكلية .

---

ومثل هذه الأساليب التعبيرية والتقنيات البنائية أثرت بشكل ملحوظ المناخات الدلالية و الإيحائية لعمليته التصويرية ، وطورت المعمار الفني و البنائي لقصائده بما وفرته من تلاحم عضوي بين أجزائها المختلفة ، وصورها الجزئية المتلاحقة .

وعند تحليلنا لظاهرة الغموض في بنيته التعبيرية والتصويرية ، اتضح لنا أن هذه الظاهرة تجذرت بشكل عميق وكثيف في كيان تجربته الشعرية ، حيث أن فعله الإبداعي لازمه الغموض منذ البدء ، وظل يتقوى به الحضور باستمرار ، ليبلغ ذروته مع المرحلة الثانية من مساره الفني .

إلا أن هذا الغموض ليس بذلك الغموض العقيم الذي يغرق النص الشعري في متاهات الإبهام ، ويقف كجدار منيع يستحيل معه فهم مضمون القصيدة واستيعابه، وإنما هو غموض مشرق فعال لا يتقن آلياته وفنياته إلا شعراء الأفذاذ .

إلى هنا نحسب أننا قدمنا دراسة متكاملة الجوانب ، ومنسجمة المحاور تظهر بعمومية النتائج والأحكام المتوصل إليها ، أن الصورة الشعرية عند لونيس تعد ركيزة إبداعية هامة ، تتأسس على فنياتها أركان تجربته الشعرية ، إذ شكلت بجملة ما جسدته من خصائص مميزة وتقنيات فريدة نهجا تصويريا خاصا ، يستمد قوته وأصالته من معطيات تراثية ضاربة في القدم ، ومن أسس إلهامية تتيحها المناهج الفنية المعاصرة .

إلا أننا رغم الجهد المبذول ، لا ندعي أننا عالجنا كل جوانب الصورة الشعرية في كيان تجربته ، بل ما هي إلا محاولة ليست الأخيرة والنهائية في مسار البحث عن طبيعة العملية التصويرية وأبعادها في إنتاجاته ، وإبراز ما لها من فضل في دفع الحركة الشعرية القبائلية - وعلى غرارها الأمازيغية – إلى مسالك إبداعية مستحدثة ، ترقى بالأسفرو إلى مصاف الأشعار العالمية الناجحة .

# الملحق

## مقتطف من استجواب : "*لقاء مع الشاعر* "

فيما يلي نقدم مقتطفا من الإستجواب الذي أجريناه مع الشاعر لونيس أيت منقلات ، في إغيل أيماس ، يوم السبت 24 أوت 1996 من الساعة الواحدة زوالا الى الرابعة والنصف مساء . ونظرا لطول المادة التي إحتواها هذا الإستجواب ، إرتأينا أن ننتقي منه مجموعة معينة من الأسئلة ، والتي تشكل جوهر قصدنا من هذا الإستجواب ، نقدمها مترجمة الى اللغة العربية في البداية ، ثم يليها النص الأصلي باللغة الأمازيغية .

***/ نص الإستجواب مترجم الى اللغة العربية :**

س/1 : قلت في قصيدة تحت عنوان " الكشاف - **Askuti** " :

| | |
|---|---|
| نصيتموه ليعلم | Terram-t ad yessaḥfaḍ |
| كل ما عليه استتر | Ayen iṭnadi ur t-iṭṭaf |
| من اليمين الى اليسار | Seg-yeffus s azelmaḍ |
| من الدرب الى المنحدر | Seg-webrid ɣer lkaf |

واليوم أمامك أحد الطلاب الذين يريدون فهمك ، والتوغل في عالم شعرك ، من اليمين الى اليسار ، فايس يدري هل سيبلغ بذلك مقصده ، أم سيفضي به الدرب الى المنحدر ؟

ج/1 : أتمنى أن لايفضي بك الدرب الى الى المنحدر ( يبتسم ) ، وأستطيع القول أنك من دون شك ستبلغ مقصدك ، لأن هذا المقطع فهمه الكثير فهما خاطئا ، على أن القائل يتحدث عن اللغة العربية ، ويبدي موقفا عدائيا إزاءها ، وينقص من قيمتها ومكانتها ، ولكني أقول إنهم أخطأوا الفهم ، لأن العربية لغة ، وأنا أكن إحتراما لكل اللغات الموجودة في العالم، وأن لكل لغة قيمتها الخاصة ، ولا يستطيع أحد اليوم أن يقول : هذه اللغة أو تلك ، لغة ناقصة وغير صالحة . إلا أن من جهة أخرى ، فإن اللغة عموما يمكن أن تستغل لأهداف سياسية وإديولوجية ، ووسيلة لكسر وتحطيم لمقومات أمة ما وشخصيتها ، وهذه اللغة يمكن أن تكون لغة عربية ، أو روسية ، أو إنجليزية . هذا ما حدث بأمتنا بالفعل ، إذ إستعمل البعض اللغة العربية من أجل أهداف تظليلية ، ومن أجل طمس أصالتنا وكياننا ، وعلى أمثال هؤلاء يصدق قولي : " من اليمين الى اليسار ، من الدرب الى المنحدر " ، تبقى اللغة العربية إذا استعملت إستعمالا نبيلا وشريفا ، لغة ذات قدر وقيمة ويمكنها أن تماثل غيرها من اللغات في الفعل الصالح والوجيه .

س/2 : كيف يمكنك تصنيف مأبدعته من أشعار ، هل هي أشعار شفوية على نهج سي محند ، وعلي أوعمروش ، ويوسف أوقاسي وغيرهم ، أم هي أشعار مكتوبة على طريقة كبار الشعراء أمثال بودلير ، و مالارمي ، وفرلان ، و رامبو ... ؟ .

ج/2 : أستطيع القول ، ان إبداعاتنا الشعرية في الوقت الراهن ، تعد إبداعات شعرية مكتوبة ، رغم أننا غرفنا وارتوينا من منابيع الشعر الشفوي . والملاحظ أن شعراءنا

المعاصرين ، إستفادوا كثيرا مما تتيحه فضاءات " الكتابة " من إمكانات التنقيح والمراجعة ، وثبوت النص الشعري على شكله الأصلي والنهائي ، وسلمت الإنتاجات الشعرية بذلك من عيوب الشفوية المتعددة .

س/3 : في لحظات الإبداع الشعري ، هل تأتيك القصائد بعفوية إلهامية ، أم أنت الذي تسعى وراء هذه الأوقات الشاعرية ؟ .

ج/3 : تلك الأوقات تأتيني من غير ميعاد ، إذ لا أعلم مسبقا متى أنظم قصيدة ، وعندما أسأل من طرف المتلقي متى أنتج إبداعات جديدة ، أجيبه : لست أدري ، يمكن أن يكون ذلك هذا المساء ، كما يمكن أن يأتيني الإلهام بعد سنة ، وكم تمنيت أن أكون أنا المتحكم في هذه الأوقات الشاعرية ، واللحظات الإلهامية ( يبتسم ) .

س/4 : هل تؤمن (إذن) بشياطين الشعر ، والقوى الغيبية الكامنة وراء الفعل الإبداعي ، خاصة لما نعلم أن شعراءنا الكبار - كما قيل - لم يخوضوا غمار الإبداع الشعري ، إلا بعد أن تراءى لهم " ملاك الشعر " ، مثلما يروى عن سي محند ، وسليمان عازم .

ج/4 : طبعا لا أؤمن بذلك ، ولكنه شيئ جميل ، لماذا ، لأن الشاعر لما ترتبط إبداعاته بهذه القوى الغيبية ، هو ما يدل على عبقريته وجودة شعره ، ويعكس من جانب آخر لحظة من لحظات الإنبهار بالعمل الشعري الذي يفوق تصورات الإنسان العادي ، ذلك ما حدث فعلا بالشاعر سي محند أومحند ، ومن بعده سليمان عازم .

س/5 : هناك من كتب عن نظرتك الى المرأة ، فقال : إنها تشبه في الكثير من الأوجه تلك النظرة التي نقلتها أشعار سي محند . ما تعليقك حول هذا الرأي ؟ .

ج/5 : ماذا أقول ، لست أدري كيف لا نتشابه ، ولست أدري كيف لا نختلف ، نتشابه لأننا تناولنا نفس المرأة في إنتاجاتنا الشعرية ، وهي المرأة القبائلية بكل ما يحيط بها من عادات وتقاليد . واختلفنا فيما جاء به الزمان من مستجدات في نظرة المجتمع الى هذه المرأة . ففي زمان سي محند أومحند - كما أظهرته أشعاره - المرأة كانت تشبه تحفة مادية جميلة ، تستهوي نظرات الناس وتغويهم بجمالها ، والمرأة يومها لا تحظى بقدر واحترام إلا بعدما تصبح عجوزا تتحكم في إدارة البيت . أما المرأة في زماننا ، تعد إمرأة متحررة نوعا ما ، تجاوزت في الكثير من الأحيان تلك القيود الموروثة ، وهو ما جعل نظرة الشاعر المعاصر اليها تختلف في الكثير من المسائل . أما فيما يخصني ، أستطيع القول : لو تأخذ عجوزا تناولها سي محند في أشعاره ، وفتاة شابة تناولتها في إبداعاتي تجد أن نظرتنا متجانسة ومتشابهة .

س/6 : في تناولك لقضية " الهوية " في العديد من أشعارك ، تقف في كل مرة عند البعد "القبائلي أو القبائلية" ، بينما أغفلت وبشكل ملحوظ البعد الأشمل " الأمازيغي أو الأمازيغية " ، باستثناء ما ذكرته في قصيدتين أو ثلاث من أعمالك الأخيرة .

- هل تجد لهذه الحدود معنى معينا في نظرتك ؟ .

ج/6 : هذا من مستجدات الوقت ، فعندما أتناول " الهوية " في أشعاري ، فإذا رمزت اليها بـ " ثقبيليث " أو " الأمازيغية " فبالنسبة لي أمر متشابه ، لأني منذ صغري وجدت الكل يتحدث بالقبائلية ، ويتحدث عن القبائلية ، الى أن جاء جيل من الشباب في الآونة الأخيرة ، فتوغل في فهم المعنى الحقيقي للأصالة والهوية ، فأوجدوا سعادلا أشمل وأوسع وهو " الأمازيغية " ، هذا شيئ جميل ، إلا أنني لم أتعود بعد على استخدام هذه اللفظة ، وأحس عندما أوظفها في النسيج الفني لأشعاري ، بفقر في الدلالة ، وافتقاد الى تلك المعاني الغائرة التي تشتمل عليها لفظة " ثقبيليث " .

س/7 : الدارس لأشعارك يلاحظ أنك وظفت وبشكل واسع إرث الأجداد ، من حكايات وخرافات ، وأمثال وحكم ، وكل ما يرتبط بـ " ثقبيليث " من قيم ومبادئ ، إذا سئلت كيف يتم هذا التوظيف ، عن طريق البحث المقصود ، أم عن طريق ما ينضح به مخزون الذاكرة من مكتسبات البيئة المبكرة ؟.

ج/7 : أستطيع أن أجد لي موضعا وسطا ، إذ أن ما ورثته عن بيئتي المبكرة ، والذي ظل عالقا في ذاكرتي يدفعني باستمرار الى البحث عن المزيد ، وعلى هذا يمكنني القول ، ان هذا التوظيف الفني للموروث ، قد يكون عن تلقائية ، بما ينفلت من الذاكرة من دون قصد، فيجد موضعه في متن القصيدة . وقد يكون بطريقة مقصودة ناتج عن معارف جديدة مكتسبة ، وما يدفعني الى مثل هذا البحث المقصود ، هو إيماني أن الذاكرة مهما كانت سعتها ، فتظل محدودة ، وأنا لا أريد أن أقف في ممارستي الإبداعية عند هذه الحدود .
ولكن ما أريد أن أنبه اليه ، هو أن ما ورثته عن بيئتي المبكرة من حكايات وخرافات ، ومن أقوال مأثورة ، كان له وقع خاص في حياتي ، ولعل ذلك ما جعلني أختار هذا النمط من المعيشة القروية ، ولا أرضى عنها بديلا ، وعلى هذا فإن آثار هذا الموروث الأصيل لم تظهر فقط في انتاجاتي الشعرية ، بل ظهرت وبجلاء أيضا في حياتي ونمط معيشتي .

س/8 : ما تعليقك على الذين يرون في مسارك الإبداعي الطويل مرحلتين بارزتين ، تتصل الأولى بأيام الشباب ، وتتمحور مواضعها الأساسية حول مسائل الغرام والعواطف ، وتتعلق الثانية بفترة النضج والكبر ، وتدور مواضعها الرئيسية حول مسائل عصرية وقضايا سياسية أفرزها نمو المجتمع وتطوره ؟ .

ج/8 : قد يكون ذلك الآن حقيقة ، لأني لما ألقي النظرة على هذا المسار يتراءى لي بنفس هذا التقسيم ، ولكن ما أريد أن أشير اليه ، هو أن ذلك التقسيم لم يأت بطريقة مقصودة ، بمعنى أنني لم أأت في فترة ما من عمر هذا المسار لأقول : اليوم سأوقف هذه المرحلة الأولى لأبدأ مرحلة ثانية ، لم يحدث أن تدخلت بهذا الشكل ، بل أن بروز هاتين المرحلتين كان وليد الصدفة ، والنمو الطبيعي لهذه التجربة الشعرية . وما قيل عن قصيدة " الحب ، Tayri " الواقعة في نقطة فاصلة بين المرحلتين ، قد يكون مناسبا أيضا ، ولكن من دون تخطيط مسبق أو إرادة مقصودة ، فالحديث عن الحب في أشعاري توقف من دون علم مني ولا رغبة .

س/9 : الدارس لإنتاجاتك الشعرية للمرحلة الأولى ، يجد أنك انتهجت ( بقصد أو غير قصد ) نهج الشعراء الرومانسيين في الإفصاح عن العواطف والأشواق ، فإنك تشبه الى حد ما " لامرتين ، موسي ، الفريد دي فيني ، فيكتور هيجو وغيرهم . في حين يلاحظ متتبع أعمالك في المرحلة الثانية ، أنك أنتهجت نهج الرمزيين في نقل قضايا العصر ، وهموم الإنسان القبائلي ، إذ إرتقيت بمستوياتك الفنية الى مصاف الشعراء الكبار أمثال : بودلير ، مرلارمي ، رامبو .. وغيرهم .

- ما تعليقك على هذا الرأي ؟ .

- هل اطلعت أو درست إنتاجات هؤلاء الشعراء ؟ .

- هل تحس بقرب معين في نظرتك الفنية الى شاعر أو أكثر من شعراء هذين المذهبين ؟ .

ج/9 : طبعا في مثل هذه المسائل النقدية ، لكل واحد وجهته الخاصة ، حتى وإن وجدنا في أعمالي الشعرية ما يشبه أعمال هؤلاء الشعراء المذكورين ، فهذا ليس بأمر مستحيل ، رغم أن في حقيقة الأمر ، أني لم أحظ بعلم وافر لكي يتسنى لي الغوص بالفهم والإستيعاب في عمق إبداعات هذين المذهبين الأدبيين ، ولكن هذا التقارب والتشابه بين الشعراء والأدباء كثيرا ما يحدث ، رغم ما يقع بينهم من فوارق زمنية ومكانية ، واختلافات في المناخات الثقافية والإجتماعية . فلو نأخذ مثلا ، الشاعر لامرتين الذي عاش مرحلته الرومانسية في بيئة معينة وزمان محدد ، نجده يتقارب ويتشابه في الكثير من المسائل مع شاعر قبائلي عاش مرحلته الرومانسية في بيئة مغايرة وزمان آخر متقدم . وهذا يصدق أيضا على النهج الرمزي .

س/10 : كما نعلم ، فإن تاريخ أدبنا الشفوي يعد تاريخا عريقا وأصيلا ، لذا ، فإن الإنتاجات الشعرية القبائلية تعرف تطورا ملحوظا من جيل لآخر ، فكيف ترى الإختلاف الفني القائم بين الشعر القديم ، والشعر المعاصر لجيلكم ؟ .

ج/10 : إن الإنتاجات الشعرية في عصرنا هذا ، تختلف إختلافا بينا عن تلك التي أنتجها شعراؤنا في البيئة القديمة ، إذ أن الشاعر منذ عهد " يوسف أوقاسي " ، مرورا بـ "علي أوعمروش" ، وصولا الى سي محند أومحند ، لم يخرج بإبداعاته عما ترصده العين المجردة ، وما يمليه عليه محيطه البيئي في بعده الإجتماعي والثقافي . بينما الشاعر القبائلي في هذا العصر ، تجاوز تلك الحدود الضيقة ليحلق بإبداعاته في آفاق تخييلية رحبة ، منشأها المناخ الحضاري المعيش ، بكل ما يتيحه من إمكانات معرفية وثقافية مستحدثة . وعلى هذا ، يمكننا القول أن القصيدة القديمة تشبه زهرة الحقول ، بينما القصيدة المعاصرة تشبه زهرة الحدائق .

*/ ما كلمتك الأخيرة في نهاية هذا الإستجواب ؟.

- في كلمتي الأخيرة ، أتمنى لك النجاح في عملك هذا ، ونأمل أن نقرأ رسالتك هذه في مستقبل عاجل ، وأن تنال رضا الدارسين لها ، وتبلغ بها مأربك وغايتك .

*/ النص الأصلي للإستجواب باللغة الأمازيغية :

Asteqsi / 1

Tenniḍ deg sefru " askuti " :

Terram-t ad yeṣṣaḥfaḍ
Ayen iṭnadi ur t-iṭṭaf
Seg-yeffus s aẓelmaḍ
Seg-webrid ɣer lkaf

Assa ztat-ek yiwen seg nelmaden yebɣan ak yeffhem w'ad yaru ɣef tmedyazt-ik seg-yeffus s aẓelmaḍ , wissen ahat ayen iṭnadi m'at-yaf , neɣ at-yeffk webrid ɣer lkaf ?

Tiririt /1 :

Aṭ-ṭmenniɣ maččі ɣer lkaf ar a k-yeffk wayen a t-xeḍmed(yeḍsa) , u zmreɣ a d-ak-iniɣ mebla ccek maččі ɣer lkaf , axaṭer deg-sefru yagi d aɣṛiḍ aṭas a t-ifehmen belli leflani icennud ɣef taçṛabt ikarhit , ɣef taçrabt iqqar-ed belli d luɣa ur nessçi ara lqima (...) . Zemreɣ a d-iniɣ maččі d ayagi ig-laq a d-yefhem wemdan , axaṭer taçrabt ṭutlayt , u nekk ṭṭqadaṛeɣ si yal tutlayt ig-llan di ddunit , u yal tutlayt tesça lqima-s (...) . Lameçna si tama nniḍen tutlayt akken i d-ak-ihwa a ṭ-tesxeḍmeḍ , ma yella llan yemdanen ig-bɣan a t-sxedmen iwakken ad aṛẓen tutlayt tayeḍ , zemren a ṭ-ṛẓen yiss ma yella ǧahden , ma yella usan-d i wanecta , u tutlayt agi tezmer a ṭ-tili taçṛabt , neɣ ṭaglizit , neɣ ṭarusit , tutlayt a d-yasen seg-win ig-bɣan a k-iseṭṭu ansi d kkiḍ neɣ d acuk , yezmer a t-yexdem s tutlayt ines , s tutlayt a d-yawi . Nekkwni teḍra-d yidneɣ tagi , wigad ig-bɣan a d-aɣ-seṭṭun d acuyaɣ , a ddmen-d taçṛabt sxedmenṭ iwancta . Deg anecta i d-nniɣ belli " seg-yeffus s aẓelmaḍ , seg-webrid ɣer lkaf " . Maçni taçṛabt win a ṭ-isxedmen s lbɣi-s , wa ṭ-isexdem akken ilaq , ṭutlayt ig-sçan lqima , ṭutlayt ig-sçan tanaṣlit , ig-zemren iwayen ilhan .

Asteqsi / 2

Tamedyazt-ik amek i ṭ-teṭwaliḍ : ṭamedyazt timawit (orale ) ɣef abrid n Si-Muḥand , d çli uçemmṛuc , d yusef uqasi , d wiyeḍnin , neɣ ṭamedyazt am tin n tsekla tamyarut ( littérature écrite ) ɣef abrid n Baudelaire , Mallarmé , verlaine, Rimbaud ... ?.

Tiririt / 2:

Zemreɣ a d-ak-iniɣ , tamedyazt i nessaxdam tura tamedyazt tamyarut , xas ma yella nekwni nuggm-ed , u nesswad si tmedyazt timawit , ɣef akken tamedyazt nneɣ temneç seg leçyub n timawit , u tesfayed aṭas seg-wayen i d-bbwint tira n bwayen ilhan , assa nezmer a d-nini tamedyazt nneɣ tçedda i timawit , u tekcem s annar n tsekla tamyarut .

Asteqsi / 3

Di teswiçin i dyi tessefraḍ , ṭamedyazt i d-iṭassen ɣurek , neɣ d kečč ig-ṭṛuḥun ɣers .

Tiṛiṛit / 3:

D neṭṭat i d-yeṭṭasen ɣuṛi , w anect agi yezga-y-id yesḥeb ccwiya , ɣef akken ur ẓṛiɣ milmi i zemreɣ a d -xedmeɣ asefru , mara y-id yesteqsi walbaḥḍ malmi ar aɣ-d swejḍed amaynut , qarɣ-as ur ẓṛiɣ ara , ahat tameddit agi a d-xedmeɣ taɣwect , ahat ur d-ṭṭas ara alama aseggas membaḥḍ , awi yufan d nekk ara yeṭṭṛuḥun ɣer tmedyazt .

Asteqsi / 4

D aca tenniḍ deg-wid i d-yeqqaṛen tamedyazt tesḥa ccwaṭṭen-is , neɣ asefru yesḥa lmuluk-is , imi imedyazen neɣ imeqqwṛanen ɣef akken d-nnan ur seffṛan ara almi sen-d-iffeɣ lmelk , lemtel n Sliman ḥezam d Si-Muhand .

Tiṛiṛit / 4:

Nekk a k-iniɣ ur umineɣ ara s wanect agi , maḥni d agen ilhan , acuɣer ? , ma yili bnadem yefɣ-ed fellas wanect agi , a k-inin yers-ed ɣers llmelk , anecta yeṭbeggin-ed belli ayen i d-yexdem wamdan agi , d ayen ur zmiren ara a d-xdemen yemdanen nniḍen , amakken win ara yeslen asefru yenna-t-id si Muhand a d-as-yini d lmuhal lḥebd iɣ-yecban a d-yini imesslayen agi , dɣa imiren aṯ-bdu taqṣiṭ agi n llmelk (...) . ɣef akka ɣas ur umineɣ ara s wanecta , umneɣ belli ur d-sufuɣen ara lɣaci taqṣiṭ agi n llmelk ɣef abaḥḍ , almi ayen i d-yenna iḥedda akkin i wayen iwmi zemren a t-id-inin imdanen nniḍen .

Asteqsi / 5

Allan wid yuran ɣef tmuɣl-ik ɣer tmeṭṭut , nnan tecba deg aṭṭas budmawen-is ɣer tmuɣli n Si-Muhand , d aca ara tiniḍ deg annecta ?

Tiṛiṛit / 5:

Aca d a k-iniɣ , ur zriɣ ara amek ur neṯ-ṯemcabi ara , neɣ amek ur neṯ-ṯemxalaf ara , neṯ-ṯemcabi , axaṭer nessefra xef yiwet yiwet n ttmeṭṭut ( tameṭṭut taqbaylit ) , d wayen i d-icudden ɣers n tmuɣliwin . nemxalaf s wayen i d-yarna zman d ajdid seg assen ar assa di tmuɣli laḥbad xer tmeṭṭut agi . Di zman n si muḥand amakken i t-id-beggen tmedyazt-is , tameṭṭut tecba ɣer lḥaǧet icebḥen , ṯḥibin-ṯ medden i tmuɣli , tameṭṭut ur teṯ-ṯaf ara amkan-is alama tebbweḍ ṯamɣart , tesḥa araw-is , u teḥkkem deg-gexxam-is , imiren atuɣal tesḥa leqder , w ad huḷfun s lqima-y-is . Maḥni di zman nneɣ, tameṭṭut agi texdem aqudim ameqwṛan deg-webrid ttmeddurt-is , swayen akw i d-ṣeɣṛes seg zerfan i s-iṯ-wakksen . ɣef anecta n ssefra fellas s wudem nniḍen , ama di tayri , neɣ deg ɣeblan n tudert-is . U zemreɣ a d-ak-iniɣ akw deg anecta , lukan a ṯ-ddmeḍ tamɣart ɣef yessefra si Muḥand , akw ṯlemzit ifi ssefraɣ aṯ-ṯafeḍ kifkif .

Asteqsi / 6

Deg sefra-k id yeṭṭawin ɣef tnaṣlit ( Identité ) neṭṭaf-iten cudden di yal tikkelt ɣer tqbaylit neɣ s aqbayli , ma d awal ɣef tmaziɣt neɣ amaziɣ , ur t-id-nemlal ara -ala di sin neɣ tlata isefra inegura . Ay adra anecta yesɛa lmaɛna di tmuɣli-ik ? .

Tiririt / 6:

Anecta d lwaqt i t-id-yebbwin , nekk ma cniɣ ɣef tnaṣlit , ad as-semmiɣ taqbaylit neɣ tamaziɣt nekk ɣuri kifkif , axaṭer seg-wasmi i d-nekker n heddeṛ taqbaylit , u n heddeṛ ɣef teqbaylit , mbeɛd kkren-d wiggad ig ɣẓen di tnaṣlit , almi yuɣal ilaq ɣef bnadem a d-yehder ɣef tmaziɣt ig sɛan lmaɛna wessiɛen , Ɣideṭ , anecta yelha , lamaɛna nekk m a d-iniɣ tamaziɣt di tmedyazt-iw , ṭhulfuɣ amakken beddeleɣ-as isem i teqbaylit nni , axaṭer mar ' as qedceɣ isem agi ajdid , ur ṭ-ɣafeɣ ara degs lemɛun nni lqayen , ṭ-ɣektiwin nni ɣlayen i d-icudden ɣer teqbaylit si ɣṭaqdim n zman , ɣef anecta mara d-hedreɣ ɣef tnaṣlit , smenyafeɣ ad sxedmeɣ taqbaylit wala tamaziɣt , ahat aṭ beddel tmuɣli sya ɣer zdat .

Asteqsi / 7

Ayen akw iɣ-d-ǧǧan leǧdud n lemtul , lemɛun , timucuha , tiqṣiḍin , d wayen akw i tejmeɛ teqbaylit , tesxedmeṭ s wudem lqayen di tmadyazt-ik . Ma neseqsa-k amek i d-yeṭṭili usexdem agi , s ubrid unadi , neɣ s wayen i d-yejmeɛ walaɣ si ccfawa n ṯṯemzi ? .

Tiririt / 7:

Zemreɣ ad serseɣ imniw di tlemmast , Ayen akw i sɛiɣ d ccfawa ṯṯemzi , i d-iyi-ṣawḍen almi ɣṯnadiɣ . Ɣef akka zemreɣ a d-iniɣ bbwiɣ-d sya , bbwiɣ-d sya , bbwiɣ-ed si ccfawa ṯṯemzi d wayen i ɛiceɣ , u bbwiɣ-ed d axen seg nadi , axaṭer ayen i ɛiceɣ i qar-iyi-d ad nadlɣ iwakken ad afeɣ akter , axater ccfawa di tudert bwamdan akken i s-yehwa meqqwert tesɛa tilisa , nekk ur bɣiɣ ara ad ḥebseɣ ɣer tlisa yagi . Lameɛna zemreɣ a k-iniɣ ayen akw iɣ-d-ḥekkun zik n ttmucuha , n teqṣidin , n lemtul , n lemɛun ... iḍbeɛ deg alaɣ-iw , u yeṭ-neḥsab aṭas di tudert-iw , ahat aɛici yagi ɣɛiciɣ di tmurt , yekka-y-id seg anecta , almi ur zmireɣ ara ad ɛiceɣ anda nniḍen , ihi later bbwanect nni ur d-iban ara kan di tmedyazt-iw weḥdes , ɣef akken iban-ed ula di tudert-iw .

Asteqsi / 8

D acu a tiniḍ deg-wid iɣ-wallan sin yeḥricen imeqqwṛanen di leɛmer usaru aɣwezfan n tmedyazt-ik , aḥric amenzu d win n ṯṯemzi i d-yiwin ɣef tayri , ma d wissin , d win n temɣwer i d-yiwin ɣef tsertit .

Tiririt / 8:

Illa wanectagi , m a t-id-muqleɣ s lbeɛd akkagi i t-id-ɣwaliɣ , ɣideṭ , illa waḥric amenzu , yella

wahric wissin , maçni di lwaqt nni ur d as-faqeɣ ara , s lmaçna nniden ur d-ussiɣ ara deg-yiwet nn tesswiçt i dyi-senniɣ tura ilaq-iyi ad ḥebseɣ ccna ɣef tayri , w ' a d-bduɣ ccna ɣef tsertit neɣ ayen nniden , lwaqt amagi ur t-ssineɣ ara , yussa-d waḥdes . Ahat ţideţ asefru nni " tayri " amkken d-nniḍ , wa nnan-t-id wiyeḍnin , yussa-d deg-wemkan-is , lameçna mebla ma skerɣ-as leḥsab , imi awal-iw ɣef tayri iɣab di tmedyazt-iw mebla ccwer mebla lebɣi .

Asteqsi / 9

Win ay tebçen isefra-k i d-yebbwin ɣef tayri , ad-yaff cuban di lsas-nsen ɣer wayen uran imedyazen iṛumansiyen ( Romantiques ) , tamtilt : Lamartine , Musset , Alfred de Vini , V.Hugo ... U ma nmuqel si tama nniden ɣer isefra-k n bwahric wissin , i d-yebbwin ɣef tsertit ag di ɣweblan bwamdan aqbayli , anaf cuban deg aṭas n temsal , ɣer wayen uran imedyazen imeqqwṛanen yellan ɣef-webrid aṛemzi ( Symbolistes ) , tamtilt n : Baudelaire , Mallarmé , Rimbaud ...

- D aca tiniḍ di tmuɣli agi ?
- Ay adra teɣriḍ tamedyazt imedyazen agi , u telḥid ɣef webrid nsen ? .
- Anwa i d amedyaz neɣ imedyazen i ɣer tqeṛbeḍ aṭas , ig-sçan later di tmedyazt-ik ? .

Tiririt / 9:

Tura anectagi iɣer iyi-d-metlen , kul yiwen akken ig-ţwali , ɣas ma nufa di tmedyazt-iw ayen yetcabin ɣer tmedyazt imedyazen agi , nekk a d-iniɣ anecta mačči d lmuḥal , ɣas akken di ţideţ ur yi-tessefk ara tmusni-w akken a ten-issineɣ s wudem lqayen , lameçna lemcabha agi teţ-ţili-d s waṭas ger imedyazen d imyura , si tsekla bwaydud ɣer tayeḍ , ɣas ma yella mgaraden deg aṭas n temsal , am zman i deg içiren , neɣ tamurt i deg ilullen , neɣ lehmum i d-muggren ... . Ma teddmeḍ-d lemtel n Lamartin ig çacen tiswiçin tiṛumansiyin di zman-is , aţ-ţafeḍ yecba deg atas n tektiwin n bwul neɣ n tnefsit , ɣer wayen i ssefra umedyaz aqbayli ig çacen tiswiçin-is tiṛumansiyin di zman agi i deg i nela . Akkeni daxen ula ɣef-webrid aṛemzi .

Asteqsi / 10

Amakken ineẓṛa , amezrug n tsekla nneɣ timawit d yiwen seg mezrugen neţţaqdim n zzman , ɣef akken tamedyazt nneɣ teţţemxlaf si lǧil ɣer wayeḍ , amek i teţwalid ɣilaf yellan ger tmedyazt taqdimt ag tmedyazt n lǧil nwen ?.

Tiririt / 10:

Tamedyazt n lǧil nneɣ temxalaf deg aṭas bwudmawen-is ɣef tmedyazt taqdimt , ɣef akken amedyaz si zman n Yusef u qasi , neɣ n çli uçemruc , neɣ n si muḥand , ur yeffiɣ ara deg annar bwesnulfu n tmedyazt seg-wayen ţţwalin-t wallen-is , d wayen i d-ihud ẓẓeṛb n tmeddurt-is .

Ma d amedyaz n lǧil nneɣ , iɕedda di tmuɣliwin-is iwayen ţţwalin-t wallen , u yebbweḍ a d-yeşenteq ayen wer d-neţţwanṭaq s tektiwin bwallaɣ , ɣef akken tamedyazt-is ţin i ţewlaqmen s tmusniwin tijdidin i s-d-issefken di zman-is . ɣef aya nezmer a d-nini tamedyazt taqdimt tecba ɣer tjeǧǧigt igman deg ḥarqan , ma tamedyazt n lǧil nneɣ tecba tajeǧǧigt i d-sekkren-t tebḥirin .

*/ Awal-ik di taggara isteqsiyen agi .

- di taggara aţ-mennɣ-ak aquddim urbiḥ deg-wayen a t-xeḍḍmeḍ akka , u nessaram a nɣer taktabt agi inek deg-wussan i d-iteddun , w 'aţ-ɕjeb akw i wid a ţ-yeɣṛen , w' aţ-awḍeḍ yis lebɣi-k .

---

لقطة من اللقاء الذي جمعنا بالشاعر في بيته بإغيل أبساس .

# فهرس

# المصادر والمراجع

## أولا : المراجع باللغة العربية :


(1) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، 1991 .

(2) أدونيس زمن الشعر ، ط1، دار العودة ، بيروت ، 1972 .

(3) أمية حمدان الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، دار الرشيد ، بغداد، العراق ، 1981 .

(4) إيليا الحاوي الرومانسية في الشعر الغربي والعربي ، ط2 ، دار الثقافة بيروت ، لبنان 1983.

(5) جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة ، القاهرة ، 1984 .

(6) روز غريب تمهيد في النقد الحديث ، ط1 ، دار المكشوف ، بيروت ، 1971 .

(7) ساسين عساف الصورة الشعرية ، ط1 ، المؤسسة الجامعة للدراسة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1982 .

(8) سعاد محمد خضر الأدب الجزائري المعاصر ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1967 .

(9) شوقي ضيف دراسات في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ، مصر ، 1959 .

(10) عبد الحميد بورايو القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 .

(11) عبد العزيز الدسوقي جماعة أبلو وأثرها في الشعر الحديث ، المكتبة العربية ، 1971 .

(12) عثمان حشلاف التراث والتجديد في شعر السياب ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1986 .

(13) عز الدين إسماعيل - التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، 1963 .
- الشعر العربي المعاصر ، ط3 ، دار العودة ، بيروت ، 1981 .

(14) علي البطل الصورة في الشعر العربي ، ط1 ، دار الأندلس ، 1980 .

(15) علي عبد الرضا الأسطورة في شعر السياب ، ط2 ، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، 1984 .

(16) عمر بن قينة أشكال التعبير في القصة الليبية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986 .

(17) غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1973 .
ـ الأدب المقارن ، ط5 ، دار العودة ، ، بيروت ، 1983 .

(18) محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث ، ط1 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، 1985 .

(19) محمود قاسم الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، معهد البحوث ، القاهرة ، 1969 .

(20) مصطفى ناصف الصورة الأدبية ، ط2 ، دار الأندلس ، 1981 .

(21) موسى عماد الصورة التشبيهية في شعر ذي الرمة ، جامعة الجزائر ، 1987 .

(21) موهوب مصطفاوي الرمزية عند البحتري ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1982 .

(22) ميشال عاصي ـ الفن والأدب ، منشورات المكتب التجاري ، ط2 ، بيروت ، 1970 .
ـ دراسات منهجية في النقد ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1970 .

(23) نسيب نشاوي ـ المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1984 .
ـ مدخل الى دراسة المدارس الأدبية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1984 .

(24) هاشم ياغي النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ج2 ، دار المعارف ، مصر ، 1968 .

ثانيا : المراجع المترجمة :

(25) ارشيالد مكليش الشعر والتجربة ، ترجمة ، سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقضة ، بيروت ، 1962 .

(26) إرنست فيشر ضرورة الفن ، ترجمة ، أسعد حليم ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، 1971 .

(27) سي دي لويس الصورة الشعرية ، ترجمة ، أحمد ناصف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن إبراهيم ، دار الرشيد ، 1982 .

(28) نورمان فريدمان الصورة الفنية " ترجمة ، جابر عصفور ، مجلة ، " الأديب المعاصر" ، العدد ، 16، بغداد .

## ثانيا : المراجع باللغة الفرنسية :


(1) **Amrouche , (J.)** *Chants berbères de Kabylie* , éd , Monomotapa , Tunis , 1939 .

(2) **Basset (H) ,** *Essai sur la littérature des Berbères* , Carbonel , Alger , 1920 .

(3) **Boulifa , (A.S.) ,** *Recueil de poésies kabyles* , ed , Awal , Paris , Alger , 1990 .

(4) **Génevois , (H.) ,** " Un rite d'obtention de la plule : La fiancée d'Anzar" *Actes du deuxieme congrès international d'étude des cultures de la Méditerranée occidentale , t . 2 , S.N.E.D , 1978 .*

(5) **Hanoteau , (A.) ,** *Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura* , Imprimerie impériale , 1867 .

(6) **Hourticq , (L.) ,** *L'art et littérature* , Flammarion , 1949 .

(7) **Hugues de Varine ,** *La culture des autres* , éd , Seuil .

(8) **Lacoste , Camille ,** *Le conte kabyle* , François Maspéro , Paris , 1970.

(9) **Mammeri , (M.) ,** - *Les isefra de si Mohand-ou-Mhand* , éd , La Découverte, Paris, 1987.

- *Evolution de la poésie kabyle* , R . Africaine , 1950 .

- *Poèmes kabyles anciens* , éd , Maspéro , Paris , 1980 .

- *L'Ahellil du Gourara* , éd , Maison des sciences de l'homme , 1985 .

(10) **Masqueray , (E.) ,** *Formation des cités chez les populations sédentaires de l'Algerie* , Edi sud la Calade , 13090 Aix-en Provence , 1983 .

(11) **Michaud Guy ,** *Méssage poétique du symbolisme* , Nizet , Paris , 1964 .

(12) **Naclb , (Y.) ,** *Anthologie de la poésie kabyle* , éd . Andalouses Alger , 1993 .

- *Proverbes et dictons kabyles* , éd , Andalouses Alger . 1992.

- *Poésies mystiques kabyle* , éd , Andalouses , Alger .1992 .

(13) **Roux , et Bounfour,** - *Poésies populaires berbères* , éd , C. N . R . S , Paris , 1990 .

(14) **Savignac , (P.) ,** - *Poésies populaires des Kabyles* , Maspéro , Paris , 1964 .

(15) **Yacine , (T.) ,** *L'izli ou l'amour chanté en kabyle* , éd, Bouchène, Awal , Alger , 1990.

- *Ait Menguellet chante* , Bouchène / Awal , Alger , 1990 .

- *Poésie berbère et identité* , Bouchene / Awal , Alger , 1990 .

رابعا : الجرائد والمجلات :

أ - باللغة العربية :

(1) مجلة " آفـاق " مطبعة المعارف الجديدة ، ع 1 ، الرباط ، المغرب ، 1992 .

(2) جريدة " المساء " ليوم : 31 مارس 1991 ,

ب - باللغة الفرنسية :

(3) Révue , " **Tin Hinan** " , N° 1 , Aout , 1991 .

(4) Journal " **Algérie Actualité** " , N° 1168 , 1988 .

(5) " **Révue Africaine** " , N° , 1950 .

(*) أشرطة كاسيط تضم أشعار لونيس .

(*) إستجواب مسجل ، "" لقاء مع الشاعر "" ، يوم : 1996/08/24.

(*) فيلم فيديو " مادامت السماء - Skud igenni " ، إنتاج ، مصطفى منقوشي (OREF) ، الجزائر ، 1989 .

# فهرس الموضوعات

## فهرس الموضوعات


المقدمة : ..... 2

**الفصل الأول** : الخلفية الإجتماعية والثقافية للشاعر..... 8

أولا : عن حياة الشاعر ..... 9

ثانيا : المناخات العامة للشعر القبائلي ..... 18

* الطابع الشفوي للعمل الشعري ..... 18

* إرتباط النظم بالإنشاد الموسيقي ..... 21

ثالثا : الشاعر والإبداع الشعري في المجتمع القبائلي ..... 28

* مكانة الشاعر في البيئة الشفوية القبائلية ..... 28

* دور الشعر في الخطاب الشفوي ..... 35

* الإبداع الشعري في المجتمع القبائلي ..... 38

رابعا : أهم أغراض الشعر القبائلي وموضوعاته ..... 45

* الشعر القديم ..... 46

* الشعر المعاصر ..... 84

**الفصل الثاني** : الأساس النظري للصورة الشعرية ..... 109

أولا : في مفهوم الصورة الشعرية ..... 111

ثانيا : من أنواع الصورة الشعرية ..... 115

* الصورة من حيث " الرؤية " كمصدر إبداع ..... 115

(الصورة النقلية والرؤيوية والإيحائية والعقلية )

* الصورة من حيث الجانب البنيوي ..... 120

( الصورة المفردة والمركبة والكلية )

* الصورة من حيث هي تشكيل مركب من رؤية وبناء ..... 122

( الصورة المجازية ونوافر الأضداد واللمح السريع )

ثالثا : الخيال وعلاقته بالصورة الشعرية .....124
رابعا: الصورة الشعرية على ضوء المذاهب الأدبية .....129
* الصورة في المذهب الكلاسيكي .....129
* الصورة في المذهب الرومانسي .....131
* الصورة في المذهب الرمزي .....134
**الفصل الثالث : الصورة التراثية عند لونيس .....144**
أولا : في مفهوم التراث .....145
ثانيا : – مصادر صوره التراثية وفنياتها .....151
1 ـ الأسطورة .....153
* بين الأسطورة والإبداع الشعري .....155
* أسطورة " أنزار " وممارستها الطقوسية .....158
* توظيفها الفني في شعر لونيس .....164
2 ـ القصص الشعبي .....178
* أشكاله ووظيفته في المجتمع القبائلي .....181
* المادة القصصية في متن الصورة الشعرية عند لونيس .....186
3 ـ الأقوال المأثورة .....200
* مميزاتها وأهميتها في أوساط المجتمع القبائلي .....203
* تشكيلها الفني في إنتاجات لونيس .....206
4 ـ المعتقدات .....220
* مكوناتها وأصولها .....221
* عالم المعتقدات والفضاء التصويري عند اونيس .....222
5 ـ القيم والمبادىء .....229
* أهميتها في حياة الفرد القبائلي .....229
* تأثيرها على المناخات التصويرية للشاعر .....230

**الفصل الرابع** : التجديد في العملية التصويرية عند لونيس .....237
أولا : في مفهوم التجديد .....238
ثانيا : الصورة الشعرية التقليدية .....245
• طبيعتها ومميزاتها .....246
• نماذجها في الشعر القديم .....248
ثالثا : مجالات التجديد في التصوير الشعري عند لونيس .....271
• صوره الرومانسية .....273
• خصائصها ومميزاتها العامة .....273
أ - من حيث المضمون .....274
ب - من حيث الأداء الفني .....286
• صوره الرمزية .....300
أ - التشكيل الرمزي وأبعاده في عمليته التصويرية .....301
ب - الرمز الكلي والهيكل البنائي لقصائده .....319
جـ - ظاهرة الغموض في بنيته التعبيرية والتصويرية .....342
الخاتمة : .....348
الملحق : .....361
فهرس المصادر والمراجع : .....371
فهرس الموضوعات : .....377