النص الشعري الشعبي في ضوء المنهج الأسلوبي

قصيدة "الجمل" لعلي لسود المرزوقي أنموذجا

The popular poetic text in light of the stylistic approach; The poem "The Camel" by Ali Lasoud Al-Marzouqi as a model

عبير عقون[1]
المركز الجامعي مغنية – تلمسان– (الجزائر)
abireabire002@gmail com

تاريخ الوصول 2022/07/20 القبول 2023/05/03 النشر على الخط 2023/06/05
Received 20/07/2022 Accepted 03/05/2023 Published online 05/06/2023

ملخص:

إن دراسة قصيدة شعرية ما يتطلب تقصي أهم علائقها اللغوية والنحوية وكذا الكشف عن سريرة شفراتها ورموزها المتخفية وراء أسطرها؛ بشكل منفرد عن البيئة وما يصاحبها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية وحتى الثقافية عبر التركيز على مقولات النسق المغلق والتحليل المحايث، بغية الوصول إلى أكبر عدد ممكن من المعاني لفهم المضمون الذي تحاول ارداف ومن أجل فصفصة حيثيات قصيدة الجمل للشاعر "علي لسود المرزوقي" ارتأينا أن نعتمد المنهج الأسلوبي أساسا في المقاربة الإجرائية، التي ألقاها بين أراضي الجزائر محاكيا تقنية مجاهرة تمة العلاقة بين آصرة الغرب كحضارة المادة والشرق كحضارة الروح؛ دائبين على الإعراب عن كيفية تقويض الغريم الغربي أصالة الشرقي وقدرته على التحمل.

الكلمات المفتاحية: المنهج الأسلوبي؛ جمالية؛ النص الشعري الشعبي؛ الجمل؛ علي لسود مرزوقي.

Abstract:

The study of a poem requires investigating its most important linguistic and grammatical relationships, as well as revealing the secret of its blades and its hidden symbols behind its lines; Soloically from the environment and the accompanying social, political, and even cultural influences by focusing on the categories of the closed pattern and the analysis, in order to reach the largest possible number of meanings to understand the content for the sake of the reasons for the camel's poem by the poet "Ali Laswd Al Marzouki" we decided to adopt The stylistic approach mainly in the procedural approach, trying to see the relationship between the support of the West as the civilization of matter and the east, as the civilization of the soul; Confused to express how to undermine the western rival, and Authenticity of the Eastern and its ability to endure.

.

Keywords: stylistic approach; aesthetic; popular poetic text; Camel; Ali Lasoud Marzouki.

[1]– المؤلّف المراسل: عبير عقون البريد الإلكتروني: **abireabire002@gmail.com**

1.مقدمة:

الشعر الشعبي هو أحد ألوان الأدب الشعبي الذي يمثل المتنفس الحقيقي لعامة الناس ذلك كونه يعبر بأريحية عن ما يختلج حُنُوّهم ومكبوتاتهم دون قيد، تناقلته صدور هؤلاء وتداولته ألسنتهم على اختلاف تمات جعبته، ومع العصر الحالي عصر التقنية والسرعة وتعدد أنماط السيطرة والغزو الثقافي راحت القصيدة تصدح بقضايا التسارع الذي اشتغل به الناس لتحقيق مصالحهم وكل ما من شأنه أن يهدد وجود الهوية العربية في عقر دارها الذي يجعل من حاملها في موقع تيه بين المحافظة على هويته ولتعزيز هذا غصنا أكثر في التصاق العولمة بوصفها أحد التيارات الناتجة عن الحداثة بالثقافة الشعبية باعتبارها الوعاء الحاضن للشعر الشعبي واصطفينا قصيدة الجمل للشاعر التونسي "علي لسود المرزوقي" – الذي طالما كان يزور ولاية الوادي من الجزائر ويستقبل فيها بكل حفاوة ويلقي فيها أشعاره العديدة في كل ملتقى وكل محضر يحضره – بغية مقاربتها، هذه البنية الشعرية التي نظمها في الجزائر يحكي فيها عن تمثال الجمل الذي نصب في مفترق طرق المدينة قاصد صوب الغرب؛ الذي كانت مقابلته له تستفزه كلما مر بجانبه، **فما هي أهم الأنساق المتوارية وراء هذا التمثال وما موقفه من الثقافة الغربية؟.**

ومن أجل الإجابة على هذه التساؤلات ارتأينا الاستناد إلى المنهج الأسلوبي لرصد مستويات التحليل الحديث في القصيدة معتمدين في ذلك على جملة من المصادر والمراجع المختلفة.

2.المستوى الصوتي:

بما أن أصوات الكلام تحيط بنا من كل جهة ونسمعها ونستمتع بها ذلك يعني أن النظام الصوتي هو الوسيلة التي تنقل أفكار المتكلمين وأحاسيسهم، بواسطتها يتصل الإنسان بأخيه مهما كان حظه من التعليم والثقافة فيعتبر الإيقاع الصوتي مَعبرا بالنسبة للشعراء من أجل إيصال رسائلهم للمتلقي.

على وقع انتظام معين للأصوات على بعد زمني محدد يتراوح بين الأحاسيس السلبية والإيجابية بلغة شعرية تجذب الأذن للنغم المتشكل؛ هذا الأخير الذي يكشف العلاقة بين أصوات الكلمة ومعانيها فيما يسمى بالبنية الإيقاعية الخارجية بأهم مظاهرها الوزن المتمثل في تناسب عدد المقاطع ونوعيتها وكذا تموقع القافية على طول الأبيات الشعرية المكونة للقصيدة تماشيا مع نوعية البحر الذي تغرق بين تفعيلاته الخليلية، وهو الأمر الذي ينعدم مع القصيدة التي نحن بصدد مقاربتها قصيدة "الجمل" للشاعر التونسي "**علي لسود لمرزوقي**" فهي ليست خطابا شعريا يحتذي بالنظام الخليلي كقالب لصوغ أفكارها يقول في هذا المرحوم "**محمد المرزوقي**" في كتابه "**الأدب الشعبي**" :"**الشعر الشعبي الحديث لا يمكن أن نطبق عليه البحور القديمة ولا أن نزنه بتفعيلاتها. وهذا راجع للهجة الخاصة فالتفاعيل القديمة بنيت على لغة تشتمل أسباب وأوتاد وفواصل أي حركة وسكون، أما اللهجة التونسية الدارجة فلا تشمل إلا على الأسباب والأوتاد فقط أي حركة وسكون أو حركتان وسكون**"[1] انتشرت اللغة العربية في مناطق واسعة ومنعزلة وتكلم بها طوائف مختلفة من الناس فأصبحت غير قادرة على أن تحتفظ بوحدتها الأولى الأصلية أمدا طويلا فتشعبت إلى لهجات عديدة تختلف فيما بينها لكنها تشترك في العديد من الظواهر اللغوية –واشتراكها أكثر من اختلافها– التي تيسر الاتصال بين الناطقين بها وفهم ما يدور بينهم، ومنه اللهجة هي عبارة عن صفات صوتية تتحرى طريقة الاستعمال اللغوي في بيئة من البيئات، والعامية التونسية كغيرها سليلة العربية الفصحى التي طرأت عليها تغييرات متنوعة بين الحذف والإبدال

[1] – علياء العربي: صوت العرضاوي مقاربة أثنوموسيقولوجية، مجلة الثقافة الشعبية (البحرين)، (د.ط)، 2021م ع: 22

والقلب والنحت وإهمال لأدوات الربط والاتساق والانسجام كالأسماء الموصولة أو حتى عزوفها عن التثنية في الكلام وفك الإدغام ومخالفة قاعدة العرب النحوية بأن العربية لا تبدأ بساكن فهي تبدأ به؛ هذا إن كان سيصلنا إلى نهاية ما فهذه النهاية تتجلى بأن اللهجة تعسر تطابق قواعد الكتابة العروضية للشعر الشعبي مع قواعد الكتابة العروضية للشعر الفصيح ومنه نفورها عن التفعيلات الخليلية واعتمادها على مبدأ الإيقاع لا غير وهو الأمر الذي حال دون الباحثين لضبط تفعيلات خاصة بالشعر الشعبي، ولكن هذا لا يعني أنه لم تكن هناك محاولات لضبط الإيقاع فأهمها كانت مع الباحث "محمد المرزوقي" والقصيدة التي بين أيدينا بعد تحليلها اتضح أنها تنطبق مع وزن الملزومة على حسب تصنيفاته. "**الملزومة لها طالع ذو غصنين أو ثلاثة أو أربعة وأدوار مختلفة القوافي ويختم آخر كل دور بقافية الطالع وهو ما نجده في الزجل التام وفي الموشح الفصيح** "[1]، إذن "**من الضوابط التي يتفق عليها الشعراء لضمان ميزان القصيدة وضبط إيقاعها الموسيقي بعد القافية بنيتها والتي تبنى من: الطالع (اللازمة)، الدور (الجريدة)، المكب (الرجوع)، (....) الطالع هو البيت الأول من كل منظومة قافيته هي أساس المكب (...) الدور هو مجموعة من الأبيات التي تنحصر بين الطالع والمكب في آخر بيت في الجريدة والذي له نفس قافية الطالع**".[2] تختلف تسميات أجزاء القصيدة الشعبية عن التسميات الفصيحة التي اعتدناها مع الشعر الفصيح نجد منها الطالع أو اللازمة وهي ما يفتتح به الشاعر القصيدة قافيتها متحدة، أما الدور أو الجريدة فهي مجموعة من الأغصان –وهذا الأخير يعنى به أشطر البيت– متحدة القافية التي تختلف عن قافية الطالع وينتهي بالمكب الذي يرجع بقافيته إلى قافية الطالع لهذا يسمى كذلك بالرجوع، ويكمن تعداد الأدوار في القصيدة الواحدة من دورين فما أكثر على حسب نفس الشاعر؛ وفي الوزن الذي بين أدينا يتشكل الطالع من ثلاثة أغصان متحدة القافية و يقصد بالغصن الشطر ومثال ذلك في قصيدتنا قوله:

غرب أيامَكْ غَرَّبَتْ وُتْعَدَّتْ وْبِيكْ الْمَسَافَةْ حَدَّتْ بِبديتْ مَضَحْكَةْ وِينْ الْكَرَاهِبْ جَبَّتْ

–غرب أيامك غربت وتعدت (الغصن الأول)

- وبيك المسافة حدت (الغصن الثاني)

- بديت مضحكة وين الكراهب جبت (الغصن الثالث) والأغصان متحدة تشكل طالع القصيدة.

قافية الطالع هي (دت) في الأشطر أو الأغصان الثلاثة بينما الدور يتكون من ستة أغصان (أشطر) هو:

بِديتْ مَضَحْكَةْ وْتِقْصِيرَةْ وْمِيشْ عَادْتَكْ هَا البَهْدْلَةْ وَالْحِيرَةْ

وكان مرتعك وين الغزال وصغيرة مطمان كانه خير ولاَّ شدّت

وْقُوفَكْ عَلَى الْقَدْرُونْ جَاتْ كْبِيرَةْ وْيَارِيتْهَا لاَ حُونَتْ لاَ وَدَّتْ

قافيته (رة) ماعدا الغصن الرابع والسادس فهي (دت) وهما المكعب وله نفس قافية الطالع الذي يعتبر الأساس الذي يعود له الشاعر في نهاية كل طالع، أما الدور الثاني فهو:

غَرّبْ وْلاَ تِتْلَفَّتْ خُشْ بَرّْ كَانْ الطِّيرْ فِيهْ يْهَفّتْ

ويش وصلك توقف على المزفت عليك الكراهب والكرارط هدت

[1] عبد السلام عاشور: الشعر الشعبي التونسي أنواعه وأوزانه، مرصد الذاكرة الشعبية، 18\7\2010، 4\12\2021، 20:33. Marsadblogspot com

[2] بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة، الوادي (لجزائر)، ط1، 2008 م، ص:37، 39.

أنْسَى الْعَفِى غَفّي مْعَ الّلي غَفَّتْ وُاغْرُدْ غَرِيدْ الشَّايْلَةْ لْيَا انْغَدّتْ

قافيته (فت) والغصن الرابع والسادس تعود مرة ثانية إلى الطالع مع القافية (دت). وعلى هذا النظام تتقسم القصيدة إلى 14 دور و14 مكعب، وبما أن الشاعر شاعر قومي عربي ثوري فقد ترجم هذا في قصيدته بشكل مباشر، فتعمد أن يعود في نهاية القصيدة إلى أغصان الطالع من جديد كعود على بدء.

الشاعر ركز على ترتيب الأصوات والحروف وصولا إلى الكلمات ليشكل سنفونية لا تتوقف على الوزن والقافية فقط وإنما تتعدى إلى جملة من العناصر والظواهر التي تتجانس فيما بينها لتشكل حركية نصية خاصة تبعث تكثيفا معنويا وعمقا دلاليا وتأثيرا يترك في المتلقي تفاعلاً.

إلى جانب البنية الإيقاعية الخارجية هناك بنية إيقاعية داخلية خفية مستترة تتحقق من خلال الإطار البنائي عبر الأصوات والأحرف وكذا الألفاظ ثم التراكيب؛ وفق هندسة معينة يركز فيها المبدع على التكرار والتقسيم لإحداث اتصال بين كل من الهندسة والقدرة على تحقيق التأثير في المتلقي[1]، في هذه النقطة نعرج إلى البينة الصوتية للقصيدة لنرصد تفاوت الأصوات المشكلة لها بوصفها أهم وسائل التواصل بين الكائنات الحية فناهيك عن كونها الرسالة المرجوة من رسم الحرف لها مدى تأثيري في المعنى وهي أنواع تنقسم بين أصوات مهموسة وأخرى مجهورة.

الأولى تمثل "**جريان النفس مع الحرف لضعف الاعتماد عليه** (...) **وحروفه عشرة مجموعة في حثه شخص فسكت**"[2] أما بقية الحروف فتشكل أصوات مجهورة جمعت في " **عظم وزن قارئ غض ذي طلب جد**"[3] حروف يجهر بهذا لقوتها، ومدونتنا هي مزاوجة بين النمطين الصوتيين ولكن بنسب مختلفة؛ فنجد الأصوات المهموسة بنسبة 31,09 بالمئة أي بقدر 480 صوت، والأصوات المجهورة فوجدت بنسبة 68,90 بالمئة أي بقدر 915 من أصل 1328 صوت مجتمعة:

[1] هدى الصحناوي، مجلة جامعة الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي نموذجا، دمشق (سوريا)، م:30، ع: 21.، 2014م، ص:91.

[2] محمد العيمش، مجلة جسور المعرفة، صفات الأصوات اللغوية: بين وقف القدماء وإثبات المحدثين، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف (الجزائر)، م2، 2016م، ع:5.

[3] جمال بن ابراهيم القرش، مصر، دراسة المخارج والصفات، دار مكتبة طالب العلم للنشر، ط1، ،2012، ص: 130.

الأصوات المجهورة	تعدادها	الأصوات المهموسة	تعدادها
اللام	135	حروف المد	212
الياء	127	التاء	148
الواو	115	الكاف	59
النون	79	الفاء	40
الراء	76	الحاء	35
الميم	70	الهاء	32
الباء	65	السين	30
الدال	51	الصاد	29
العين	44	الشين	22
القاف	40	الخاء	18
الهمزة	35	الثاء	0
الطاء	27	المجموع	413
الزاد	16	النسبة المئوية	31,09
الجيم	11		
الضاد	8		
الذال	4		
الظاد	0		
المجموع	915		
النسبة المئوية	68,90		

بمعنى أن الجهر أخذ حصة الأسد من التعداد الأمر الذي جعل للقصيدة إيقاع وتنغيم خاص، ركز على أقوى المخارج الصوتية التي تجسد صعوبة النطق وضرورة انحباس النفس لتشكلها تجمع بين صفات القوة " **وهي إحدى عشرة صفة: الجهر، الشدة والاستعلاء والإطباق والصفير والقلقلة والانحراف والتكرير، والتفشي والاستطالة والغنة**"[1]

ذلك أن الشاعر من خلال اختياره لهذا الانتظام الصوتي الذي يولد ترعيدات وذبذبات في الإيقاعات يحاول تسليط الضوء على قضية بشكل علني يريد لفت الانتباه إلى أمر مهم في هذه الأبيات مما ساهم في زيادة طاقة الأصوات التي تستدعي معاني القوة والشدة التي تنسجم بدورها مع ملابساتها الأصوات المجهورة؛ يعبر عن واقع هوية غدت منشطرة بين الحفاظ عن تراثها الذي يحمل جينات ثقافتها وأصليتها أو الارتماء بين أحضان الحداثة المعولمة إن صح التعبير وإتباع الآخر، فعلاقة بينهما علاقة صدامية ذلك أن العولمة تشبه القناص المترصد والهوية الثقافية تشبه الطريدة المطاردة **فهل ستنجو الطريدة وتحافظ على بقاءها؟**

لطالما تغنت الأقوام العربية بالجمل في أشعارها وأكسبته صفة الأصالة والمقاومة والتصدي للصعوبات التي قد تجابهه على طول سفره باعتبار أنه أصلح الوسائل الفطرية للسفر وهو رمز لضبط النفس بسبب قدرته على السير في الصحراء لمسافات طويلة دون ماء، **بصيغة أخرى هل سيحافظ الجمل على ثباته؟**

اعتماده على الأصوات المجهورة بنسبة أكثر لا يعني أنه يقلل من شأن الأصوات المهموسة ذلك أن أول الأصوات الذي ميز قافية وروي القصيدة وأكثره تواجدا بنسبة 148 موقع هو صوت التاء، ومما لا شك فيه أن الشاعر من الضعف اتخذ موقف قوة ذلك أنه بالرغم من أن

[1] المرجع السابق، ص:190.

هذا الصوت هو أضعف الأصوات المهموسة لحمله صفات الضعف أكثر من صفات القوة، تعمد جعله يتضمن الكلمات التي يوجه بها أصابع الاتهام إلى العربي الذي ارتدى ثوب التغافل والانهزام النفسي والتعب والذي كُسرت شوكة عزته ولفضح أسرار صمته والكشف عن حقيقة الخوف والذعر الذي جعلته منقادا خافتا مُنذلا خذولا؛ نجده تارة يفتحها ويجعل كل من العربي والغربي كثنائيتين متضادتين ومتلازمتين تتدليان وتتأرجحان من نقطتيه بين أفعال نكدية؛ أهمها في قوله: **انغدت، غفت، تأسفتلك، انكدت، تلغط، هدت، تخبت، ندت، تخلفت، اسودت،انشبت،حدت، تشاكيني، ارتدت، تعدت**.... وتارة أخرى يربطها ليتقوقع بها على أسماء وصفات تعزز الذل واالمهانة من مثل: **مضحكة، بهدلة، تقصيرة، القهرة، حيرة، مذهوبة، كذبة، طمعة**...، والجدير بالذكر أن هذا التكرار الحرفي لم يكن عبثا أو اعتباطا وإنما كان بهدف التعبير عن الألم والحسرة التي عزت في نفس الشاعر عن الوضع الذي آل له تمثال الجمل الذي نصب أمام دار الثقافة في ولاية دوز وأُتجه به ناحية الغرب فيحدثه معاتبا وموبخا إياه عن كيف يقبل بمثل هذا الوضع وقد كان رمز للعزة والكرامة ويظهر هذا في القسمين رقم 11

آني نعرفك في زمن عالي صيتك لحاق خشم العز كان مدت

صاحب أنفه وعزة نفس يلحق بها أينما ابتعد لكنه اليوم في وضع ضعف يقلل من شأنه ويحتقرها بقبوله وقوفه بين السيارات أصبح مدعاة للضحك والتندر وليس من عادته أن يهان بهذا الشكل وأن يحتار في نفسه، يقول في هذا في القسمين رقم 2

بِدِيتْ مَضَحْكَةْ وْتِقْصِيرَةْ وْمِيشْ عَادْتَكْ هَا البَهْدْلَةْ وَالْحِيرَةْ

لا مناص من القول أن مثل هذه المواقف والحالات الشعورية لا يناسبها غير المقاطع الطويلة المفتوحة التي تقف على حروف المد لتمنح الشاعر متنفسا كبيرا وحرية يعبر بها عن ما يختلج صدره وما يجيش فيه من آهات حبيسة لسهولة وخفه هذه الحروف، فيتعمد تقويتها بأن يجعل بعدها حرف ساكن لتجنب سقوطها وليلتقط الشاعر أنفاسه ويواصل أدائه الشعري [1] فالطلقات الصوتية أكثر وضوحا في السمع وتأثير في نفس المتلقي ويظهر هذا في ثنايا النص المدروس مع الكلمات التالية: **جَاتْ، يَارِيتْهَا، الطِّيرْ، غَرِيدْ الشَّايْلَةْ، بِدِيتْ، الدُّمُوعْ، فُوق، رِقِيصْ، كِيفْ الْمَعَاطِنْ، الجّمَالْ، قَدّاشْ، اشْبَالْ**،...

ولا هروب من قول إن التكرار قد اعتلى حتى المقطع باعتباره **"يشمل عددا من الأبيات والأسطر وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته، ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام واحتياج المعنى إلى هذا التكرار، حيث إن تكرار المقاطع تكرار طويل في النغمات والإيقاع والمعنى، وكثيرا ما يفضي إلى الملل فتكون نتائج عكسية".**[2]

التشديد على العنصر المكرر هي عبارة عن تقنية تفضي إلى الإلحاح والتذكير في كل مرة بصلب الموضوع من ناحية و من ناحية أخرى هي تهدف إلى تحقيق التنغيمية التي من شأنها أن توازن بين الإيقاعات الداخلية للقصيدة وتكثف المعنى لذلك ينبغي على الشاعر أن يولي عناية بالغة بالمشاعر المستهدفة في نفسية المتلقي على إثر تكرار مقطع معين دون غيره ليحقق نجاعته ويبتعد به عن طريق الملل، فهي المفتاح الذي يمكنه من الولوج إلى عمق القصيدة ذلك أن " **العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده"**[3]

[1] ينظر: دراسة المخارج والصفات، ص:183.

[2] بن علي محمد عمران خضير الكبيسي: لغة الشعر المعاصر، دار وكالة المطبوعات للنشر، الكويت، ط1، 1982م، ص:167.

[3] شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار الغريب للنشر، القاهرة (مصر)، (د.ط)، 2006م، ص: 143.

التكرار هو هندسة لفظية دقيقة توجه القصيدة اتجاه معين وتؤكده فالقارئ عندما يقرأ مقطعا للمرة الثانية في مكان ثاني من القصيدة نفسها يصيب نفسه سرورا لتذكره إياه فهي عودة إلى لحظة البدء وهو ما نرصده في قصيدة الجمل مع تكرارية الطالع أو اللازمة التي تكونت من ثلاثة أغصان مرة ثانية في نهاية القصيدة أي عدوة إلى لحظة البداية حتى لا تتشتت ولا تنفلت أوصالها ولينوه القارئ إلى أهمية الموضوع ويحز في نفسه مرة ثانية فعل الجمل الشنيع الراضي بوضع يهين كرامته وكرامة كل عربي أو شرقي.

تأسيسا على هذا لا يسعنا القول إلا أن المزاوجة بين الأصوات الصامتة المهموسة والمجهورة وتكرارية المقاطع الصوتية الطويلة والمقاطع الشعرية بأكملها والتنغيم على اختلاف تواجده ناهيك عن الوزن والقافية التي استحدثت الشكل البراني للقصيدة قد ساهم في التشكيل الصوتي والجمالي والإيقاعي الذي يتراوح بين الارتفاع والانخفاض بما يتناسب والحالة النفسية للشاعر مع كل غصن من الأغصان قد أنتج بنية لغوية متكاملة صوتيا.

3.المستوى الصرفي:

يعتبر علم الصرف من أهم العلوم في اللغة العربية وذلك منذ القدم، لأهميته البالغة المتمثلة في صون اللسان عن الوقوع في اللحن والخطأ، ومراعاة القواعد اللغوية سواء نطقا أو كتابة. فهو يعمد إلى دراسة أحوال الكلمة التي لست ببناء أو إعراب من مثل الصيغ الصرفية، صيغ المبالغة، التشبيه، أسماء الفاعل، أسماء المفعول، أسماء التفضيل، الزمان، المكان، الآلة، التثنية، الجمع بأنواعه... فهو يهتم بكل متغير من الأفعال والأسماء من حيث بنيتها وتقلباتها الاشتقاقية فكلما انتقلنا من صيغة إلى أخرى نحصل على دلالة جديدة

الفعل المزيد	صيغة البالغة	صيغة منهى الجموع	اسم فاعل	اسم زمان	الصفة المشبهة	اسم مكان	اسم الآلة	اسم مفعول
(فعّل)	لحاق(فعال)	كراهب(مفاعل)	سارح	أيام	عطاشى	محطة	مزامر	مذهوبة
شدّت	جمال	كرارط	حافظ	ليلة	مضحكة	سوق	قوارب	مكذوب
غرّب	نياق	طنابر	مانع	زمن	بهدلة	بر	طبابل	
هدّت	حمال	مطارح	فارح	فصل	حيرة	غرب		
ودّت	دخان	سبابل	واقف	نهار	حبوبة	حوش		
صدّت	خمير(فعيل)	مشايخ	راكب	بارح	باهي	سطح		
جبّت	وقوف(فعول)	معاطن	شاعر	ساعة	سخية	فيافي		
مدّت	)	قوارب(فواعل)	راحلة	وقت	قوية			
شدّت	دموع	عواید	واردة					
ندّت	سنون	أشبال(أفعال)	صادرة					
هبّت	عيون	أصحاب						
حدّت	حسود							
تعدّت	لهيب(فعيل)							
عدّت								
فدّت								
15	12	11	10	8	8	7	3	2

نلاحظ من الجدول السابق أن الشاعر وظف الفعل المزيد على وزن صيغة فعّل بالتشديد على حرف العين بكثرة في القصيدة في 15 موقع موزع على أغصانها؛ وهي غالبا ما تستعمل للدلالة على التكثير والمبالغة في فعل الشيء بمعنى التشديد على حدوثه والجدير بالذكر أنها أفعال تندرج ضمن قوقعة من الأحاسيس السلبية وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشاعر في حالة متوترة ومرتبكة بعيد عن الاستقرار في حالة هيجان نفسي وثورة على واقع معاش ثورة على حالة غدا فيها الجمل العربي أو الأصالة العربية ضعيفة، ضيقة، منكسرة، متراجعة،

مستسلمة، متوقفة، أي تحمل معاني الركود والخفوت فهو يحاول تفجير الحقائق وإيضاح الصورة السيئة التي آل لها الوضع على إثر تغريبهم وإتباعهم الجهة الغربية وتناسيهم لثقافتهم، ثم واصل مبالغته عبر توزيع صيغ المبالغة بنسبة 12 مرة؛ ليحقق بها فكرة الانتشار التي تعمل على خلق نوع من الإيقاع الذي من شأنه أن يرفع مستوى التكثير مرة أخرى مع الاسم فينسجم بها مع التدفقات الشعورية له ويجعل المتلقي مشدود الانتباه إلى الفكرة الأساس.

الأمر لا يتوقف عند هذا الحد إنما يواصل رغبته في المشاركة والتكبير من حجم ما يعانيه الشاعر في نفسه، ما يشعر به، ما يتألم بسببه من خلال توظيفه لمختلف صيغ الجمع وهذه المرة في 11 مكان مختلف، أي أنه بين صيغ المبالغة والفعل المشدد وصيغ منتهى الجموع يحاول أن يوازن بين أغصان القصيدة ليجعلها تعج بتشديد طرف الانتباه إلى بيت القصيد، كما أنه استعمل صيغة اسم الفاعل التي تجمع بين كل من الفعل والفاعل معا سبع مرات بصيغة المذكر (سارح، فارح، مانع، حافظ....) وثلاث مرات بصيغة المؤنث (واردة، صادرة، راحلة) فهو يفيد الحال والاستقبال، المطاوعة والتكثير مرة أخرى، ثم يعرج إلى استعمال صيغة صفة المشبهة التي تدل على الثبوت واستقرارها ولكن أي ثبوت؟ هل الثبوت هنا ثبوت لصفات إيجابية أو أنها تكمل نفس المسار المأساوي التراجيدي من القضية المطروحة بين الأقسام الشعرية التي بين متناولنا؟

بين البهدلة، والحيرة، دفقة شعورية منخفضة، الشاعر لا يزال في حالة حسرة وتأسف على حال بلاده صفات تترجم حالة الكبت التي التصقت بالشاعر وثبتت في نفسه لعجزه عن الإفصاح المباشر لما يكنه من أنين وما يحمله من بغض وحقد اتجاه الحضارة الغربية؛ تلك الحضارة التي اعتبرت كل شرقي ينتمي للعالم الثالث متدني ومتخلف لا يحق له تمثيل ذاته وجب تمثيله واستغلال أراضيه وخيراته من أجل مصالحه الشخصية تحت عنوانات براقة تجذب العقول والجيوب لتصب في خزائن العالم الأول بمحض إرادتهم، فجاءت هذه الصيغ الصرفية باختلافها متناسقة ومتوافقة مع انفعالاته في أثناء إظهاره لفكرته وانتقاءه لألفاظه تعبيراً عن أحاسيسه بطريقة موحية تقوم على شد التركيز بين الانخفاض والارتفاع الذي يحاول أن يثبته الشاعر عبر صيغتي اسم الزمان والمكان اللتين كان تعدادهما حوالي ثمان مواقع فلطالما كانا عنصرين متلازمين لا يفترقان ذلك أنه يحاول أن يكون ثابتا في مكان قضيته يواجه تغير الزمن وتجدده باستعمال آلات خاصة ليطبق فاعله فعله على مفعوله وبها كان لاسم الآلة حضور بين المفردات.

4.المستوى التركيبي:

1.4. المستوى النحوي:

إن المقاربة الأدبية للنص هي أحدث المقاربات التي تحاول رصد تركيبات النص الداخلية تكشف عن تمفصلاته المعجمية والبلاغية وكذا النحوية وبها تنفض الغبار عن الدلالات الكامنة والمتخفية فتظهر للعلن النسق الجوهري المستتر.

بطبيعة الحال كل هذه الوقفات حاول الشاعر أن يحقق من خلالها تنغيما خاصا نظرا لكونه **"عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية والإيقاعية في حدث كلامي معين"**[1].

التنغيم هو تقنية مستقلة تماما عن الكلام لا يمكن التعبير عنه بالكتابة وإنما عن طريق الرموز الغير لغوية أي أنه ضمني إيحائي عمله التمييز بين الجمل المختلفة: استفهامية كانت أو خبرية، إنشائية أو حتى التعجبية، وكذلك يحقق الوظيفة التعبيرية للأصوات بتوزيعها بترديدات متوازنة

[1] ماريو باي: أسس علم اللغة، ت: أحمد مختار عمر، دار عالم الكتب للنشر، القاهرة (مصر)، ط2، 1998م، ص93.

بشكل مدروس يتوافق مع حالة الشاعر التي تصادفنا بكونها تهدف إلى الإفصاح والتعبير الفاضح عن الحقائق التي اعتلاها الغبار بمعاني كلها شدة وعزم.

الجمل على اختلاف طبيعتها النحوية هي مرآة عاكسة لنفسية الشاعر بطريقة غير مباشرة وما نرصده في أسطرنا أن السيادة كانت للجمل الفعلية ما أكسبها حركية وتجدد من بدايتها إلى نهايتها وبها دفع بالقضية نحو الأمام من أجل اتمام غايتها الدلالية؛ على سبيل المثال نأخذ الجمل الأتية:

- **غرب أيامَكْ غَرَّبَتْ وُتْعَدَّتْ**
- **بِديتْ مَضَحْكَةْ وْتِقْصِيرَةْ**
- **أنْسَى الْعَفِى غَفّي مْعَ الّلي غَفَّتْ**
- **بِكِي بِالدُّمُوعْ سْخِيَّةْ**
- **نُرْقُصْ رِقِيصْ الرُّومِي**
- **تميت نرقص لن ضلوعي نهدت**
- **تبِسَمّ وْقَالْ زِيدْ زِيدْ قِدَايَ**

وغيرها من الجمل التي تعبر عن الثورة التي تجول في صدر الشاعر وانفعالاته المختلفة التي تخالج مشاعره أنتجت جل هذه الخصائص الفنية، وكان للجمل الاسمية كذلك حضور بارز من أهمها:

- **الدّخّانْ دَوَّخْ فِكِرْتَكْ وُتْرَدّتْ**
- **وقوز رملة ونسيمة هبت**
- **وْعِنْدِي أَصْحَابِي مْوَطّيِينْ مْطَارَحْ**

وظفها بغرض الموازنة بين أنماط الجمل في القصيدة من أجل خلق جو من السكون والثبات الذي يرافق الوقفة الوصفية المتأنية عند ظاهرة وقوف الجمل.

يظهر هذا التنوع الجملي حتى مع الأساليب فنجد الطغيان من حق الأسلوب الإنشائي بغرض الإقناع والتأثير وليجعل القارئ يشاركه أفكاره ويثير ذهنه ولتوكيد الفكرة ويبتعد به عن الكلل وقد نوع في استعماله له بين الأمر والنهي والتمني والاستفهام والنداء.

بادئ ذي بدء مع أساليب الأمر المصحوب بفعل مرتبط بزمن المضارع تحمل معنى الإلحاح والرغبة القوية والشديدة للشاعر في بلوغ عتابه، استعمله بهدف لومه وتذكيره بفعله الشنيع في قوله:

غَرّبْ وْلاَ تِتْلَفَّتْ خُشْ بَرّْ كَانْ الطِّيرْ فِيهْ يْهَفّتْ

يطالبه بأن يتجه إلى الغرب ويختفي وراء الأفق كالشمس عند الغروب مع الذي اختفى وأن يدخل أرض خالية ليس فيها الطير الرابض المغيب وأن يبكي بصوت عالي مسموع كما تبكي الناقة الحبلى وأن ينسى شعاع القمر وأن يفحج أخفافه حول النار كوظيفة تكليفية ليزيد من حدة التأسف. في قوله:

أنْسَى الْعَفِى غَفّي مْعَ الّلي غَفَّتْ وُاغْزُدْ غَرِيدْ الشَّايْلَةْ لْيَا انْغَدّتْ

أنْسَى الْعَفِى وُالْوهْرَةْ وُأقْعُدْ مْفَحجْ عَن لَهَيبْ الْبُهْرَةْ

بكي بالدموع سخية وتحلف سبابل من عيون قوية

إن الثابت على الأغصان أن النمط المعتمد فيها هو نمط حواري بين كل من الشاعر المعاتب والجمل المدافع عن نفسه وقف على صورة النداء كصرخة من ذاته إلى الأفق البعيد اللامحدود ليصل ويبلغ صوته قائلا في ذلك:

وْبَعَّدْ تِكَلّمْ قَالْ بِيّا وْبِيَّا يَا صَاحْبِي رَاهِي الجّوَاجِيي فَدَّتْ

بعد صمت انفجر مناديا ليخبره بأن نفسه قد ضاقت ويدعوه بأسلوب التمني أن يبكي من أجله فلم تعد هناك مهارى أو نياق فقد مضت في حال سبيلها لم يعد ذلك الألق الذي كان؛ في قوله:

وْلكَانْ فِيكْ الْخِيرْ ابْكِي عَلَيّا وَأَنْسَى الْمَهَارَى وَالنِّيَاقْ تْعَدَّتْ

وليخبره بأساليب في صورة النهي المصحوب بالمضارع المسبوق بلا الناهية مثل:

وْلاَ عَادْ كِي تَلْغَطْ فِزَعْ يَلْفَى لَكْ وْلاَ رَاحْلةْ فُوقْ الْقُوَارِب شَدَّتْ

وْلاَ عَادْ مِنْ بِفْقِدْ خَيَالْ زْوَالكْ لاَ وَارْدَةْ لاَ صَادْرَةْ لاَ مَدّتْ

عن موقفه الذي يلتمس فيه الحياد مما يحدث؛ ذلك أنه لم تعد هناك خصال نجدة للمستغيث أو السفر من أجل الإبل والترحال، ولم يعد هناك من يتفقد غيابه وطيف خياله وحتى الإبل لم تعد واردة عن الماء ولا صادرة عنه، فهو يقف في المدينة تحت الضوء فرح بوقوفه في محطة السيارات لا يهمه من يذهب بعيدا ولا من يختفي ولا يهمه الرعاة، ثم يتساءل في عبارات أخرى بقوله:

طَوّلْ مْعَايَا الدّوّة الّلينْ قَالْ لِي كِيفْ الْفِيَافِي تَوَّا

وْكِيفْ اللّيَالي وَالنَّهَارْ وْضَوّهْ وْكِيفْ الْمَعَاطِنْ وَالْعَطَاشَى هدت هَدَّتْ

اعتمد تكرار صيغة الاستفهام "**كيف**" ليجسد بذلك تساؤلات طارحا إياها من أعماق قلبه يعبر بها عن حالته العاطفية عن حالة الحيرة والتوتر والقلق والألم والمعاناة الذاتية التي يحاول الجمل إخفاءها ولكن دون جدوى ينفلت زمام التحكم منه لتظهر في شكل استفهامات يتوجه بها إلى الشاعر عن الحياة التراثية التي تخلى عنها مقابل وقوفه الجامد الجاف ، يسأله عن حالة الصحراء هده الأيام لياليها ونهارها وكيف هي أماكن الإبل العطاشى وكيف تهجم على الماء المسقي وما حال الأمطار، هو يتساءل وفي نفس الوقت يخرج إلى معنى فرعي ثانوي وهو الاستحالة والاستبعاد و التحسر على هذه الحياة ويرفع صوته من جديد ليغطي عن ألمه مناديا متحيرا على أن الشاعر لم يره كيف كان فرحا يرقص حتى تكسرت أضلعه فيقول:

وْيَاصَاحْبِي لُوكَانْ رِيتْ الْباراح تميت نرقص لن ضلوعي نهدت

ثم يناديه للمرة الثالثة قائلا:

وْيَا صَاحْبِي اَقْبَلْ الدَّالَةْ لُومي تْخَلَّفِتْ أَنْتَ

ليخبره أنه يقبل لومه هذه المرة ولكنه هو من تخلف والجمال قد تربت وهي راضية على حالها فيرد عليه الشاعر بنفس النبرة المستهزئة المتهكمة المنادية بأنه فرح له فقد أصبحت مكانته أرقى مما كان فيه بعد رقصه ودعاه إلى شرب الشاي بعدما فقد الأمل منه فيقول في ذلك:

أَنِي فْرِحْتْ لَكْ يَا بَاهِي اطّوّرِتْ تَوْ تَشْرَبْ مْعَانَا الشّاهِي

ليعاتبه مرة أخرى مخبرا إياه أنه كان يظن أن فيه خيرا وبعد هذا الأخذ والعطاء أنه سيسأله عن بيته وسيزوره ويخبره عن كيف تحولت الأحوال إلى غرائب في قوله:

ولكان فيك الخير ماكش ساهي الدخان دوخ فكرتك وتردت

نحساب تا تحاكيني ونحساب تو تفرح وتا تشاكيني

ونحساب تو تنشد للحوش تجيني وتقولي كيف الغريبة جدت

تبلور الحديث بينهما على نمط الأسلوب الإنشائي على اختلافه مبتدئا بالأمر ثم الاستفهام مرورا إلى النهي والتمني وعائدا مرة أخرى إلى الاستفهام ليختم حديثه بالتمني، لكن هذا لا يعني أن الأسلوب الخبري غائب تماما عن الساحة فقد وجد في العبارات التالية:

آني نعرفك في زمن عالي صيتك لحاق خشم العز كان مدت

في محاولة تذكير الشاعر بالعز الذي كان فيه الجمل

آَنيِ بْوُقْفْتِي فَسْطْ المْحَطَّةّ فَارَحْ لكنه يؤكد فرحه بوقفته بين السيارات، طمعا في العنبر الذي يصنع منه أفخر العطور يقف إلى جانب شعار التغيير في السابع من نوفمبر وهو تاريخ تغير الحكم بوصول زين العابدين إلى السيادة حيث يعتبر هذا التاريخ نقطة تحول مباركة في حياة التونسيين فقال:

آَنيِ بْطَمَعْتِي فيِ الْعَنْبَرْ وَاقِفْ وْفُوقِي السَّابعَ مِنْ نُوفَمْبَرْ

ليرد عليه الشاعر مرة ثانية بنفس الأسلوب التأكيدي بأنه معه في هذا الإدعاء ولكن يسأله ما السبب الذي جعله في هذه الوضعية:

آني معاك في دعاية غير قول لي شنهي السبب والغاية

فلم تكن هذه الجمل الإخبارية بقصد الإخبار عن حدث أو شيء جديد لا يعرفه السامع وإنما بهدف التعبير عن حالات شعورية وأفكار مسجلة ونفسية أحس بها وأراد أن يبلغها للمتلقي باستعمال الأفعال الماضية التي أكسبتها إيقاعية حاملة للنغم خاص وتصويرية صورت الحدث بمنحى نحوي حامل للمعنى المراد الذي أراد البوح به.

لا يفوتنا أن نشير إلى الأزمنة الواردة في القصيدة والتي نصنفها في الجدول الآتي:

الماضي	المضارع	الأمر
كان —شدت–ودت– ودت– رقصت– جات– خش– غفت– وصلنا–انغدت– مدت–انكدت– ردت–فدت– تعدت–شدت–هدت– ندت– هبت– انقدت– قال– عدت– انشبت– صبت– فرحت– جبت– ارتدت– طورت– تعدت–حدت– جبت– دوخ	بديت — تضحك– تكلم– تلغط– سفتلك– يهمني — تقولي– نعرفك–تتلفت– يهفت– نتمد– تخاف–تنشد– قول– تشيخ– يهيل– تبسم —يبدا– تخاف —ساهي–تنشد– تجيني– تشرب–تحاكيني– تقولي– تضغط– تشاكيني– يزبني– نتوب –نزاحمك	غرب– غرد– أنسى– أقعد — ابكي– يكفي
32	30	6

استعمل صيغة الأمر في موضوع الطلب وتكليفه بسلسلة من الأفعال ولكن بنسبة ضئيلة مقارنة بالأفعال الواردة في أزمنة الماضي والمضارع فالفارق بينهما بسيط لصالح الزمن الماضي الذي يقضي بوقوع الفعل في زمن تم وانقضى؛ ذلك أنه في صدد سرد أحداث ماضية انتهت ، يتحسر على حدوثها فتوظيفه للأفعال بهذه الطريقة هو ترجمه لأحاسيسه ومشاعره، ارتبطت هذه الأفعال بمجموعة من الضمائر المختلفة لما يمارسه الضمير في دوره التركيبي بانتسابه لمرجع يزيل عنه الغموض ؛ يعبر به عن المخاطب أو المتكلم أو الغائب وقد يكون منفصلا أو متصلا وحتى مستترا وقد حضر في قصيدتنا الضمير المتصل الذي يكنى على المتكلم في مثل قوله: **عندي، أصحابي، بطني، ضلوعي، طمعتي، وقوفي، شيرتي، خدمتي، مانيش، يهمني، تجيني، يزيني، تشاكيني، تقولي، تحاكيني، جواجي، صاغني، طمعتي، معاين قداي، معانا،** ...لتعبير عن ذاته فيما يعانيه ويشعر به اتجاه وضعية الجمل وما يطمح له في أن يوقظ إحساسه بالذنب ويعيد بث الروح الأصيلة فيه فلا طالما كان الشعر أداة يعبر بها الشاعر عن ذات قائله قبل كل شيء، كما أنه يوظف الضمير المتصل الذي يكنى على المخاطب في قوله: **عادتك، مرتعك، تأسفتلك، خفافك، تصميطك، شكلك، تنويطك، صيتك، نعرفك، حيطك، ركبيك، فيك، بالك، هيالك، لك، زوالك، زيك، نزاحمك، معاك، عليكم، فكرتك،** ... من خلالها يعمل على تشخيص الجمل من أجل اللجوء لمخاطبته والتشكي له ومناجاته. وعليه كانت للضمائر أدوار مهمة في ربط الجمل التي تجعل الكلام أكثر خفة وانسيابا من أجل أن يخص بها صفات دون غيره وأن يبرز الخصوصية والانفرادية.

2.4. المستوى البلاغي:

حرى بنا التطرق على ضوء كل هذه الحقائق إلى رصد المعجم البلاغي الشعري عند الشاعر "علي لسود المرزوقي" في نفس القصيدة، حيث نرقب وجودا للصور البيانية على اختلافها بين الكناية بوصفها تعبيرا حقيقيا يكنى بها عن صفة أو موصوف أو نسبة وكذا التشبيه باعتباره غير حقيقي يكون بين الأسماء مع توفر أركانه تارة وغيابها تارة أخرى، ناهيك عن الاستعارة بأنواعها المكنية والتصريحية بوصفها هي الأخرى تعبير غير حقيقي.

يقول في الغصن

خُوكْ فِي الظَّهَارِي فِي الْخَمِيرْ وْخِيرَة وَأَنْتَ مْنِ الطّمْعَهْ السّنُونْ اسْوَدّتْ

كناية عن صفة شدة البؤس الذي أصاب الجمل في الجنوب بينما يعيش مقلدا وأخوه في الشمال يعيش النعيم والخير وظفها ليجسم معنى العذاب ويفخمه في نفوس السامعين ويضعها في صورة محسوسة تقرب الحقيقة وتنقل الواقع لمعرفة الخبايا وإثارة الانفعال والإعجاب وبها نقلت لفظة الأسنان والاسوداد من صورتها المجردة إلى ما هو أجمل في القول وأنس للنفس يبث التشويق.

وعن الاستعارة نجد:

تأسفتلك تَشْرَبْ عَصِيرْ القهرة أخفافك مْنِ الحْمَالْ لاَزِمْ صَدَّت

شبه القهر وهو المشبه بالشراب وهو المشبه به المحذوف وترك شيء من لوازمه عصير على سبيل الاستعارة المكنية. وشبه أخفاف الجمل وهو المشبه بالحديد وهو المشبه به المحذوف وترك شيء من لوازمه صدت (الصدأ) على سبيل الاستعارة المكنية.

فِي كُلّْ لِيلَةْ فِي الْمَدِينَةْ سَهْرَةْ طِبَابِيلْ تَضْغَطْ وُالْمَزَامِرْ رَدَّتْ

شبه كل من الطبل والمزمار وهما المشبه بالإنسان وهو المشبه به المحذوف وترك شيء من لوازمه تضغط وردت (اللمس والكلام) على سبيل الاستعارة المكنية.

وْحَتّى الطّنَابِرْ جَايّاتْ تْطَنْبَرْ وَاشْبَالْ تِنْشِدْ وُالْمِشَايَخْ عَدَّتْ

شبه الطبول وهو المشبه بالإنسان وهو المشبه به المحذوف وترك شيء من لوازمه جايات (السير) على سبيل الاستعارة المكنية.

نحساب تا تحاكيني ونحساب تو تفرح وتا تشاكيني

نحساب تو تنشد للحوش تجيني وتقولي كيف الغريبة جدت

شبه الجمل وهو المشبه بالإنسان وهو المشبه به المحذوف وترك شيء من لوازمه تحاكيني، تجيني، تنشد، تجيني، تقولي (الكلام، المجيء، السؤال) على سبيل الاستعارة المكنية.

عمل من خلال هذه الاستعارات على نقل المعاني إلى عالم المحسوسات بتجسيدها تارة بالحديد وتارة أخرى بتشخيصها من خلال تضمينها صفات الإنسان ليجعل القارئ يتأثر بها ويحس بما يعانيه الشاعر وبها ستعطفه ويرفق بحاله باعتبار أن الاستعارة صورة بيانية تعبيرية تعمل على صياغة النص بشكل أدق وترسخ المعنى لما تملكه من قوة التكثيف والرصد الحركي للجمادات.

علاوة على هذا كان حتى للتشبيه حضور آخر من أهمه ما يلي:

وْلاَزِمْ عَليّا نْتُوبْ وَقْتْ التُّوبَةْ وُنْتمِدّ زَيّ الْبِلْ كَانْ انْمَدّتْ

يقول: امتد كما تمتد الإبل في انبطاحها في هذه الحالة استوفى التشبيه جميع عناصره؛ وجود المشبه في صورة ضمير مستتر أنا الذي يقصد به الجمل والأداة "زي" بمعنى مثل أما المشبه به هو الإبل وفيما يخص وجه التشبيه فهو فعل الانبطاح على سبيل التشبيه التام ليصور وينقل حالة جماد التوبة والانصياع إلى واقع حسن وآلاء حياة متحركة متجسدة في حركية الإبل.

وتنطوي المحسنات البديعية في القصيدة على أنواع أخرى من الجناس بوصفه اتفاق الكلمات في نوع الحروف وعددها وترتيبها، وكذا ضبطها فيما يعرف بالجناس التام أو الناقص الذي يختلف في أحد هذه الأمور، وكذلك في التصريع والمقابلة والطباق بنوعيه السلبي والإيجابي.

بداية مع التصريع كونه اتفاق شطري البيت الواحد في الحرف الأخير من القصيدة الواحد؛ وبما أن قصيدتنا شعبية تنتمي إلى وزن الملزومة تحتوي على أدوار تتفق في القافية بين أغصانها والأغصان هي أقسام البيت الشعري كما سلفنا التفصيل مع المستوى الصوتي؛ فإن قصيدتنا غنية بتقنية التصريع.

ثم مع الجناس فوجوده لا يستهان به نأخذ على سبيل المثال بعض منه:

تغيير في نوع الحروف	تغيير في ترتيب الحروف	تغيير في عدد الحروف
- شدت- ودت- هدت- صدت- ردت- مدت- فدت- ندت- هبت. عدت- حدت. - امدت- انغدت- انكدت- انقدت. - هي- ساهي- شاهي - رومي- لومي- بومي. - شيرة- جيرة- خيرة. - سارح-فارح- رح - تحاكيني- تشاكيني. - دوه-ضوه-جوه. - صبت- جبت. - نوبة- توبة. - سهرة- قهرة	- وهرة- بهرة.	- تطنبر- تنبر. - البل- الإبل. - هي- دواهي.
11	**2**	**3**

واصل الشاعر تلاعبه بالأصوات على وقع ظاهرة الجناس أو التجانس الصوتي من أجل المبالغة في اضفاء جرس موسيقي وخفة للتعبير وكذا تأثير يطرب له السمع نظرا لاتفاق جميع الوحدات الصوتية إلا في صوت واحد من شأنه أن يغير المعنى بشكل كلي.

وتماشيا مع ما تم ذكره فقد كان للطباق كذلك نصيب من الذكر نأخذ عينة منه في:

- **(الليل، النهار)، (كبيرة، صغيرة)، (واردة، صادرة)، (جات، ذهاب)، (أقعد، واقف)**

أضفى على النص شيء من الزخرفة والتزيين سواء من حيث معناه فالكشف عن خفايا الكلمة يدعمها عكسها ذلك أنه بالأضداد تتضح المعاني أو كم حيث شكله ومبناه الذي زاد الأسلوب جمالا.

استخلاصا لما سبق هذه المجموعة الشعرية إلى جانب الخصائص النحوية المختلفة وظفت العديد من الصور البيانية والمحسنات البديعية لتجميل التصوير من خلال إضفاء عنصر الخيال على القصيدة فلا كون جافة كون المجازات تحيي النص وتمنح القارئ حرية التخيل ونوعا من الغموض مما يبعث في نفسه حيرة وتساؤل عن قصد الشاعر.

5.المستوى الدلالي:

الأصل فيه الاهتمام بالعلاقات بين الوحدات اللغوية التي تجتمع تحت مجال يربطها دلاليا من خلال لفظ عام يجمعها أو حقل دلالي تنطوي تحته العديد من المعاني والكلمات المتقاربة لتميزها بوجود قواسم مشتركة بيها؛ كما هو حادث في القصيدة التي نحن في صدد دراستها دلاليا نذكر منها:

- **الحقل الدال على الإنسان:** ركبيك، شكلك، خشم، عيون، بالك، بطني، ضلوعي، السنون، جواجي.

كل الكلمات ترمز إلى أعضاء الإنسان حملت أبعاد دلالية عديدة مضمرة غير ظاهرة شكلا فالشاعر عمد إلى أن يلصق بالجمل كل خصائص الإنسانية حتى يتيح لنفسه فرصة مخاطبته ومعاتبته كم يعاتب عاقلا فهو يعيش ثورة من أعماق أحشاءه.

- **الحقل الدال على الحيوان:** الغزال، الطير، الشايلة، النياق، الإبل، الجمال.

نظرا لما يتسم به الحيوان من منافع عديدة في حياة الإنسان وضرورة وجوده ورمزيته الدائمة فقد اغتنم الشاعر هذه الدلالات بإحضاره لمختلف الحيوانات وركز على عائلة الجمل من النوق الذكر والناقة الأنثى الحامل والمهرة صغيرة الناقة لما تحمله من رمزية إلى الخصال العظيمة التي لها علاقة بحياة البداوة والأصالة.

- **الحقل الدال على الزمن:** أيامك، ليلة، زمن، النهار، السابع من نوفمبر، بارح، ساعات.

اختار ألفاظ تجمع على مرور الوقت وتغير أحوال الناس بعد الغزو الثقافي الذي خلف وراءه نفسيات بليدة متسممة راضية بأوضاع تحط من شأنها وتنسيها عظمتها وإشراقها وذكريات بطولتها وما استطاعت أن تتجاوزه على مر السنين بجدارة.

- **الحقل الدال على المكان:** مسافة، القدرون، المزفت، السوق، محطة، الفيافي، السطح، الحوش.

للمكان ذاكرة يكتسبها بمرور الإنسان عليه والشاعر يستحضر أماكن اشتركت الذكريات فيها بالزمن الذي لا يفنى ويرصد فيها مكانين المدينة والصحراء ينتقل بين تراثية الحياة في الصحراء بخيراتها وقيمته الروحية والمعنوية إلى عصرنة المدينة بمغرياتها الحداثية المعولمة الجافة؛ بين الغرب بوصفه حضارة المادة والشرق حضارة الروح.

في هذا المنعطف الثقافي الجديد المرتكز على بنية الازدواج وعلى مستوى التشفير السردي واللغوي التركيبي يستقصي الشاعر المرزوقي نسق انتهاكي يخترق حلقة سلطة الإسكات المفروض إغراءً، عبر هذا الخطاب النقيض يحدث قلب على صعيد أدوار المتاهة الاستعمارية باستحداث آليات المقاومة والتحدي على قاعدة السرد الشعري الذي اتخذ فيه دور واجهة الذات المهمشة المتمردة الثائرة؛ وبالتالي يكون ضمن نسق الرفض الذي تسلم الكلمة والصوت من موقع السردية الأصلانية المقصية والمبعدة في السردية الغربية، آن الأوان لتفك تشابك بؤرتي المركز والهامش على ضوء استدعاء حقيقة الانفتاح الجغرافي، والتوسع الكولونيالي عبر نسق النكوص تحت وطأة الامبريالية في صورة العولمة.

وبالانحيار تشكل القصيدة غوص في غمار القراءات الطباقية بين جدليتي السرد الإمبراطوري والسرد التابع؛ إذ يخط الأول فكرة المركز بوصفه تعبير عن تسلسل الجنس البشري الأنقى الجدير بإقصاء تواريخ الأطراف المستعمرة التي تمثل الهامش، ليندلق الوعي النقدي بالآخر تحت ظل السرد التابع العامل على تأكيد كينونته وأصالته بنفسه بين يدي هذا الشعر البدوي الذي نشأ مع الإبل، وليس بالنيابة عنه لإزاحة سردية الرجل الأبيض، وهو ما يحاول الشاعر عبر أغصانه أن يقنع به الجمل المصنوع من الاسمنت المستفز الذي يرمز للحضارة العربية حضارة الروح المستلبة حضارة الجمل الذي بعدما كان حر في الصحراء أصبح ذات حجرية متجمدة في المدينة غارقت في زمنية الديزاين كما يصطلح عليها الفيلسوف "مارتن هايدجر" Martin Heidegger، إذ تمثل ذات منشطرة بين ما كانت عليه من عز وشرف يعتليها أينما حلت وما هي عليه من هوان وذل جعل منها محط سخرية وتهكم وسط ملابسات انتعاش داهن وما تريد أن تكون عليه مستقبلا بعد انكسار نقطة ارتكازها.

بات عالمها عالم يتوسع في عماء كلي يترجم نسق التبعية الأليمة، دون تخليع لما يصلها من لفق العالم الغربي عالم غدا يرقص رقصاته الفلكلورية على أنغام موسيقى الغرب ظنا منه أنها تتيح له فرص التمدن لكنها تقاعسه؛ وهذا إن دل على شيء فهو يدل على نسق تحولها إلى

شكل العالم الهجائي الذي يؤكد الفوضى وقبح الزمن الرديء المنتقل من السيء الاستدماري إلى الأسوء الاستعماري المعولم على نهج الأوربة أو الأمركة؛ على إثر تعرضها لارتجاجات عنيفة لاصطدامها بما روجت له وسائل النقل والإعلام والاتصال باختلافها ووسائل الترفيه على تعددها فتضاعفت مع مرور الزمن وتفاقمت الماديات الهدامة؛ التي تلبست غضاضة المجتمع وحولت الفرد من روح إلى مسخ تجرد من مثله العليا وانقبع في عالم الأوهام المحكوم بسلطة حتمية القهر الغربي تحت ضغط زيف إشراق العوامل البراقة؛ بعدما كانت حضارة تترنم بعالم المفاخرة المثالية عبر مراحل عديدة في كل مرحلة تفقد جزء من ذاتها وتشخص ذروة السقوط بعد كشف الإعتام الذي كان فيه سبب النسيج الكاذب بالصعود في سلم الحداثة البريئة .

قانون التحول يشخص الصعود المفاجئ الذي رضت به الروح في تغريبها لوقفتها مقابل ذروة السقوط التي أدت إلى قتلها وبها للتموضع دلالة جعلت من الشاعر نموذج للوفاء للمبادئ والمثل العليا وتحدى نظام السلطة المتوارية خلف قناع التكنولوجيا، ومن الجمل نموذج الارتداد عن المثل العليا وانشطار الهوية وخيبة الأمل.

يمكن القول إن الحقول الدلالية تعددت ضمن القصيدة الواحدة لتدلي بدلوها على الفكرة الأساس وهي معاتبة الحضارة العربية لما تبديه من تواطؤ أمام الحضارة الغربية التي تعمل على فض حدودها وخصوصياتها إلى خلق عالم نموذجي موحد لا يقبل التمايزات التي كانت تسعى الهوية إلى فرضها كاعتراف للعالم باختلافاتها، وأنساق كشفت الغطاء العالم الشعري الخيالي الذي يصور عالم أسوء من العالم الحقيقي إلا أن هذه الصورة النمطية المنقوشة لم تقدم حلول ناجعة غير اللوم، فالشاعر يستسلم في النهاية للصورة الساخرة بين العالمين ليصبح بهذا السرد سردا دائريا.

6.خاتمة:

وصلنا إلى توقيع أسطر النهاية لتكون هذه الخاتمة آخر محطة نقف عندها في فصفصتنا للموضوع والتي أردناها أن تكون حوصلة شاملة لأهم النقاط التي توصلنا إليها، والتي أماطت اللثام عن كثير من الخصائص الأسلوبية في قصيدة الجمل للشاعر علي لسود المرزوقي، من أهم نتائج البحث:

- قصيدة الجمل لعلي لسود المرزوقي جسدت الصراع بين الأصالة والمعاصرة بين الجمل الذي يرمز للقيم العربية والغرب الذي يرمز للآخر القوي العدو المسيطر.
- الدراسة الأسلوبية للقصيدة اقتضت منا الوقوف على أربع مستويات للتحليل اللغوي وهي المستوى الصوتي ثم الصرفي مرورا إلى التركيبي بركنيه النحوي والبلاغي ثم أخيرا الوقوف عند الدلالي.
- بناءً على المستوى الصوتي توصلنا غلى أن القصيدة بنيت على وزن الملزومة على نمط بورجيلة حسب تصنيف محمد المرزوقي واعتمد الشاعر فيها على غلبة الأصوات المجهورة كونه في صدد الإفصاح عن ملابسات تستلزم الشدة والحزم.
- المستوى الصرفي استشفينا منه جملة من الاشتقاقات مختلفة الأوزان التي جعلت المعاني متعددة تدل تارة على المبالغة مع الأفعال المزيدة على صيغة فعّل وصيغ المبالغة والجمع بأنواعه لتهويل الموقف وتعظيم الصورة وتفخيم الموقف وأخرى تدل على الثبوت كصيغ الصفة المشبهة.
- المستوى التركيبي الذي انشطر إلى التركيبي النحوي الذي اقتضى بغلبة الجمل الفعلية التي تدل على الحركية والتجدد المناسب لحالة الهياج التي تعتلي نفسية الشاعر، ناهيك عن غلبة الأسلوب الإنشائي بأنواعه بين النداء والاستفهام والنهي والتمني بنبرة تحمل عواطف ومشاعر أراد الشاعر البوح بها، وفيما يخص أزمنة الأفعال فكانت من نصيب الفعل الماضي كونه في موقف يعبر به عن أحداث حدثت وانتهت وهو الآن معاتباً، كان هذا فيما يخص الجانب النحوي أما البلاغي فكانت النصيب من نصيب الصور البيانية على اختلافها بين الاستعارة والتشبيه

والكناية وكذا المحسنات البديعية بالجناس والطباق والتصريع التي من خلال المزاوجة بين هذه الألوان خلق المرزوقي لوحة شعرية موسيقية زادت الأسلوب جمالا.

- المستوى الدلالي اعتمد فيه مجموعة من الحقول الدلالية التي تراوحت بين الإنسان والحيوان والمكان والزمان ليوصل فكرة أن الحضارة العربة حضارة إنسانية تحمل خصائص الجمل الصابر والمثابر لابد أن تبقي ذاكرة صحراءها راسخة في أعماق أبناءها وأجيالها مهما تغير الزمن. وأنساق تتلاعب على وتر الثنائيات بين الشرق والغرب، المركز والغرب، الصعود والسقوط، الحول والمسخ.

هذه أهم النتائج والملاحظات النهائية التي انكشفت لنا من خلال رحلتنا البحثية هذه، لنقول في الختام أيضا إن هناك الكثير من النتائج والملاحظات تضمنها البحث في صلبه عزفنا عن ذكرها تفاديا للتكرار.

7.قائمة المراجع:

1. جمال بن ابراهيم القرش، مصر، دراسة المخارج والصفات، دار مكتبة طالب العلم للنشر، (د.ت).
2. عبد السلام عاشور: الشعر الشعبي التونسي أنواعه وأوزانه، مرصد الذاكرة الشعبية، 18\7\2010، 4\12\2021، 20:33. Marsadblogspot com
3. شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار الغريب للنشر، القاهرة (مصر): 2006م.
4. بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة، الوادي (لجزائر)، 2008م.
5. بن علي محمد عمران خضير الكبيسي: لغة الشعر المعاصر، دار وكالة المطبوعات للنشر، الكويت، 1982م
6. علياء العربي: صوت العرضاوي مقاربة أثنوموسيقولوجية، مجلة الثقافة الشعبية، (البحرين)، 2021م ع: 22.
7. محمد العيمش، مجلة جسور المعرفة، صفات الأصوات اللغوية: بين وقف القدماء وإثبات المحدثين، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف (الجزائر)، م2، 2016م، ع:5.
8. ماريو باي: أسس علم اللغة، ت: أحمد مختار عمر، دار عالم الكتب للنشر، القاهرة (مصر)، 1998م.
9. هدى الصحناوي، مجلة جامعة دمشق (سوريا): الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي نموذجا، م:30، ع: 21.، 2014م.

8.ملحق

التعريف بالشاعر

علي لسود بن مرزوق شاعر صحراء مدينة دوز التونسية بولاية قبلي، عرف بسلاطة ولذاعة لسانه صريح لا يجامل يدافع بشراسة عن وطنه، بعد أن تشرب من الغربة أياما وجهت إحساسه نحو قصائد الهجرة بشكل مبكر ليلتمس قضايا الوطن العربي برمته يصور آلامه ويرثي قضاياه ويناصر بشعره كل مظلوم، من أعماله: "لا تفكر في ربيع عربنا"، "أرسم ولدي ناقة وجمل"، "استشهد القايد"،"منرحلش ومنبيعش ومنبدلش"، حنين الوالدين"، "أبعدني"، "سلامي"،"الطفولة"،و"مرثيتي" آخر أعماله يرثي فيها نفسه قبل موته إثر معاناة مريرة على فراش مرض انسداد شرايين القلب.