

# المقاومة في الشعر الجزائريّ الحديث وبكائيّة الأوجاع والتّمزّق\*

الأستاذ الدكتور عبد المالك مرتاض

---

\* - تشكّل هذه الدّراسة فصلاً من فصول مشروع بحث ينهض به الباحث لدى المركز الوطنيّ للدراسات والبحث في الحركة الوطنيّة وثورة أوّل نوفمبر 1954، عنوانه: أدب المقاومة في الجزائر.

لقد قلمت هذه الدرّاستفي أصلها على أربعة وخمسين نصّاً شعريّاً تعود كتابتها، أصلاً، إلى الفترة الزّمنيّة الواقعة فيملبين عامي 1925 و1954. ولقد وقع جمع هذه النّصوص الشعريّة الجزائريّة التي كانت متناثرة مشتتةً هنا وهناك من الصّحف العربيّة في الجزائر على عهد الإستعمار الفرنسيّ. ولقد أسهم في جمع هذه النّصوص ثلاثت من الباحثين الجامعيّين الجزائريّين هم: محمد مصايف، رحمه لله، ومحمد ناصر، وعبد الملك متاض. ولم يكن الجمع في ذلته شيئاً ذلبال على أهمّيته؛ من أجل ذلك رأينا أن نتناول هذه القصائد الأربيع والخمسين بشي عن التّحليل؛ فكان هذا الفصل الذي نأذن اليوم بنشره، بعد تنقيحه ومراجعته، والتّيادقفي توثيق أحكامه وأفكاره. فليس، إذن، هذا الفصل، إلاّ تجسيداً لتلك الدرّاسة التي قامت على مدوّنة تتألّف من أربع وخمسين قصيدةً.

ولقد أجرينا هذه الدرّاسة التّحليليّة في أربعة محاور هي:  
أولاً: دلالة العناوين في المدوّنة المطروحة للتّحليل؛  
ثانياً: التّصال بالصّوت، والإبهار بالإيقاع في المدوّنة؛  
ثالثاً: بنية المعجم اللّغويّ في قصائد المدوّنة؛  
رابعاً: الصّورة الشعريّة في المدوّنة المطروحة للتّحليل.

أولاً: دلالة العناوين في المدونة المطروحة للتحليل.  
 إنَّ للذي لاحظنا في تتبعنا لعناوين القصائد التي وردت في المدونة  
 أنَّ معظمها كان يقوم على إدراج جملة تطول أكثر ممَّا تقصر. وغلباً ما  
 تكون هذه الجملة مصراع ييت من القصيدة نفسها. ولكنَّ هذا المصراع  
 كثيراً ما كان يكون صدرًا لا عجزاً. نحن لذلك مثلاً عناوين القصائد الخمس  
 التي اختيرت للشاعر الربيع بوشامة فهي ينطبق عليها هذا الحكم حيث إنَّ  
 عنوان القصيدة الأولى، في المدونة:

\*فَنِّ بالعلم ملهَم الأَلحان

نجده عبارة عن المصراع الأوَّل من البيت للذي يجسّد مطلع  
 القصيدة. ولا يقال إلاَّ نحو ذلك في عنوان القصيدة الثانية في المدونة:

\*يا ساحل المجد هيا اسمع لإنشادي.

فليس هذا العنوان هو أيضاً إلاَّ المصراع الأوَّل من مطلع القصيدة.

ونمضي إلى العنوان الثالث:

\*أقم عيدك

فجده عبارة عن بداية القصيدة أيضاً. أمَّا العنوان الرَّابع:

\*إيه يا شادي حنانيك

فقد ألقينا الشاعر يأخذه أيضاً عن المصراع الأوَّل من البيت الحادي  
 عشر من القصيدة. ونلاحظ ذلك أخيراً في عنوان القصيدة الخامسة في  
 المدونة وهو:

\*مرحباً يا ربيع طبتَ مزاراً

فليس هذا العنوان الطويل، هو أيضاً، إلا المصراع الأول من البيت السادس عشر من قصيدة الربيع بوشامة.

ونجد هذه السيرة نفسها تتكرر، تقريباً، بالقياس إلى عناوين القصائد التي اختيرت لمبارك جلواح العباسي حيث نُفِي معظمها لِمَا مَصَارِيحَ لِيَّاتٍ، وإمّا جُملاً مؤلّفةً من أكثر من لفظ واحد. فعنوان القصيدة الأولى:

\*إني سئمت حياتي

يمثل المصراع الأول من البيت الواحد والثلاثين منها. في حين أنّ عنوان القصيدة الرابعة:

\*شعب الجزائر شعب مسلم عربيّ

ليس إلا المصراع الأول من البيت الثالث عشر منها. (ونلاحظ أنّ هذا العنوان يتناصّ مع بيت عبد الحميد بن باديس الشهير:

شعبُ الجزائر مسلمٌ وإلى العروبة ينتسبُ)

ولا يقال إلاّ بعض ذلك في عنوان القصيدة الخامسة لمبارك جلواح، في هذه المدوّنة، حيث إنّهُ يجسّد المصراع الأوّل، إلاّ قوله: «مكرّماً» فإنّه، لستثناء، من المصراع الآخر من البيت نفسه. على حين أنّ عنوان القصيدة التاسعة، والأخيرة، لمبارك جلواح ليس إلاّ:

\*أترى لذي الويلات يا دهرُ غاية؟

ليس إلاّ المصراع الأوّل من البيت الحادي عشر منها.

وحين نخرج على أحمد معاش المباتي لا نجده يختلف في شيء عن  
 الربيع بوشامة، وجلوح العباسي حيث يُعَنُونُ القصيدة الأولى في المدونة  
 باللفظ الأول من مطلعها. وتكرر السيرة نفسها في القصيدة الثالثة إذ  
 يُعَنُونُها بما جاء في مطلعها. أمّ في القصيدة الخامسة فنُلفيه يأخذ لفظاً من  
 آخر صدر البيت الأول فيتخذه لها عنواناً.

ونخرج على مختار بن موسى الأحمدي فنُلفيه يُعنون قصيدته الوحيدة  
 التي اختيرت له في المدونة بالمصراع الأول من البيت التاسع والعشرين.  
 ولما حسن حُموتن فلم يشذ عن هذه السيرة حين عَنُونُ قصيدة  
 واحدة من اثنتين اختيرتا له في مدونتنا بالمصراع الأول من البيت الثالث من  
 القصيدة الثانية.

في حين أن محمد بن منصور لا يأتي إلا ذلك في قصيدته الوحيدة  
 التي اختيرت له؛ إذ نُلفي عنوانها:  
 \*من الشعور اشتقاق الشعر

عبارة عن بعض المصراع الأول من مطلع القصيدة.  
 ولما أحمد للغوالي فقد اختار لفظين لثنتين من الصدر والعجز من  
 آخر بيت في القصيدة التي هي محاولة في الشعر الحر فجعلهما عنواناً لها.  
 ذلك بأن عبارة:

\*أنين ورجيع

مأخوذة حتماً من قوله:

\*من أنين للضحايا

## ورجيع للسّفوح

وإذا راعينا أنّ العناوين التي كانت ألفاظها جزءاً في النصّ، وضَمَمناها إلى الصّنف الأوّل للذي يمثل الأغليّة؛ نشأ عن ذلك أنّ لثنتين وأربعين من أربعة وخمسين، أو 77,77% من العناوين هي، في الأصل، أجزاء من قصائد المدوّنة نفسها.

ولا يشذ عن ذلك، نتيجة لذلك، إلاّ اثنا عشر من العناوين التي خرجت نصوصها عن نصوص القصائد. وقد يعني هذا شيئين لثنتين على الأقلّ:

1. إنّ الشعراء الجزائريين كانوا يعانون، على ذلك العهد، فيما يبدو، معاناة شديدة في العثور على عناوين لقصائدهم لائقة مغرية؛ فكانوا يَلْتَحِدُونَ إلى مصراع كامل من أحد أبيات قصائدهم غالباً ما يكون مطلع القصيدة، ويستريحون. وهو سلوك فنيّ غير مقبول.

2. كثيراً ما كان شعراء هذه المدوّنة يُؤثرون المباشرة الفجّة في اختيار عنوانات قصائدهم. ولعلّ ذلك كان يعود إلى أحد السببين، أو إليهما جميعاً: أ. فإمّا كانوا يأتون ذلك ابتغاء التقرّب من المتلقين، وحرصاً على تبليغ الرّسالة الشعريّة باتّخاذ سبيل تلك المباشرة سلوكاً في الكتابة؛ وما ذلك إلاّ لأنّ عنوان النصّ كلّما نأى عن نصّ القصيدة حمَلَ القارئ على تفكير أعمق، وبذل جهد في الفهم أكثر؛

ب. وإمّا أنّ تجربتهم في الكتابة الشعريّة كلنت محدود قلدي بعضهم، أو جُلّهم، فكانوا ينتقون تلك العناوين بشيء من السّداجة والقصور.

وأياً كان الشّان، فإنّ كلّ العناوين، نتيجة لكلّ ما سبق لنا استخلاصه، تمثل قصائدها، وترجم محتواها بأملنة بمل بملشرقما أبعدها عن الشعر العبقريّ.

ثانياً: التّصال بالصّوت، والإبهار بالإيقاع، في المدوّنة.

لنا إذا كنّا لسنا بصدد الحديث عن شأن الموسيقى الدّاخليّة للتي تنهض في الغلب، على تكرار ألفاظ بأعيانها لدخل بيت واحد، أو بيتين لثنين، أو حتّى عدّة لبيات متجاوزة، أو اصطناع ألفاظ متشابهة الصّيغ، متقلبة البنى؛ وذلك كعطف لسم على لسم، أو فعل على فعل آخر...؛ فلا لقلّ من أن نقول كلمة حول الموسيقى الخارجيّة للتي آثرها الشعراء الجزائريّون للذين اختيرت لهم هذه القصائد الثماني عشر من بين أوبع وخمسين قصيدة في المدوّنة العامّة للستّة الشعراء...

وإذا أفضى بنا الحديث إلى الموسيقى الخارجيّة فقد يكون من الأليق طرّح جملة من الأسئلة لعلّها توضّح معالم الطّريق، وتفتح أبواب البحث على مصاربعها الرّحيبة؛ ومنها: ما البحور للتي اختيرت في المدوّنة؟ ولقد ينشأ عن هذا السّؤال سؤال ثانٍ قد يكون أكثر إشكاليّة، وهو: ما البحر، أو البحور للتي سيطرت على هذه المدوّنة فلستأثرت بالعنلية، ولستبدّت بالملاحظة؟ ذلك بأنّ البحر وحد مليس كلفياً لقياس الصّوت في الشعر، إذا لم يواكبه سؤال آخر عن كيفيّة هذه القصائد: هل هي طويلة للنفس أو متوسّطته أو قصيرته؟ وأي نوع من الأنواع الثلاثة يستأثر بالتواتر في هذه المدوّنة؟

ونحن حين نتحدّث عن البحور، أو نتساءل عنها، يمكن أن ننصرف بأوهلنا أيضاً إلى طبيعة اللّروّي، أو الصّوت الخارجيّ لنهايات لبيات القصيدة، والذي كان الشعراء الجزائريّون اصطنعوه عبر هذه المدوّنة؟ وحين نحدّد طبيعة اللّروّي، فإنّ اللّذي يتولّد عن هذا التّحليل، حتّماً، هو معرفة الظّاهرة الصّوتية المهيمنة على نصوص هذه المدوّنة. وهل ندّ شعراً وهؤلاء، الستّة أسلساً، وهم وقدلّنى لنا أننّاتي عليهم ذكراً- محمّد السّائح اللّقانيّ، ومحمّد العيد آل خليفة، ومحمّد السّعيد الزّلهريّ، ومحمّد المهادي السنوسيّ، ورمضان حمّود، وأحمد سحنون: عن سائر الشعراء للعرب للقدما في اختيار قوافي قصائدهم للتي كانوا يقرضون؟ أم أنّهم اقتفوا آثارهم، وسلّكوا سبيلهم التي كانوا يسلكون؛ حدوّ النّعل بالّعل؟

ولعلّ من الواضح أنّ طبيعة كلّ سؤال من هذه الأسئلة للتي أترنّها، منذ حين، يقتضي الجواب عنه النهوض بضرورة إجراء عمليّات إحصائية<sup>1</sup>. ولقد اهتدينا من خلال هذا الإجراء الإحصائيّ، للذي عمّناه على لبيع وخمسين قصيدة تنتمي إلى الستّة الشعراء: أنّ خمسة بحور خليلية هي للتي لسّأثرت بعنلية هؤلاء الشعراء فإذا المليد والبسيط والكامل والطويل والمقارب هي البحور الأكثر تواتراً لديهم؛ ذلك بأنّ المليد تكرّر ثمان

□ - وقد اضطررنا إلى الإلّجاء إلى المنهج الإحصائيّ، دون أن نقنع بما كان عليه قريماًس في بعض كتابته. ذلك بأنّ الإحصاء على اللّزعم ممّا يخامر من دقّة وسهوّ، فإنّ لا يعدّ شيناً من رسم صورق من الاستئناس تبيّل للبس، وتبدّد الغموض. فلانّ نصدّر حكماً قائماً على الإحصاء، في مثل هذه الأطوار، أفضلّ لبلدنا، من أن نصدّره على مجرّد الظنّ والتّخمين. وإلاّ فكيف كان يمكن ملاحظة للتواتر الصّوتيّ في الموسيقى الخارجيّة لقصائد المدوّنة لولم نتخذ هذا الإحصاء سبيلاً لنا؟ أم كلفت الملاحظة الجزافية وحدها كافيّة لإصدار حكم، حتّى ولو كان تقريبياً؟

مرّات، في حين أنّ البسيط والكامل والطويل تكرر ستّاً، والمتقارب خمساً. ويعني ذلك أنّ هذه البحور الخمسة وحدها حظيت بالسهم المُعلّى في الملوّنة إذ جاء على إيقاعها إحدى وثلاثون قصيدة. أي أنّ خمسة بحور كلنت قلباً صوتياً لاثني عشر بيتاً وثمانمئة بيت؛ مع العلم أنّ عدد أبيات قصائد المدوّنة يبلغ زهاء ثلاثة وستين بيتاً وأربعمائة وُلّف بيت؛ بحيث ترقى النسبة المئويّة لهذه البحور الخمسة، بناءً على نتائج هذا الإحصاء إلى 55,50%.

على حين أنّنا نجد بحريّ الخفيف والمجثّ يلتان في الدّرجة الثانية بثلاث قصائد لكلّ منهما، ثمّ بعد ذلك يأتي بحراً الرّمّل وللوافر بقصيدتين اثنتين لكلّ منهما ثم تردّ بحور أخرى ممّا يندر وروؤم في معاجم الشعراء كالمقتضب، والهزج، والمضارع...

وإذا علمنا بأنّ القصائد المفضّلة لدى الشعراء للقدمات، وهي السّبع المعلّقات، قيل ستّ منها على بحور الطويل والكامل والمليد؛ ولم يشذ إلاّ عمرو بن كلثوم الذي أورد معلّته على بحر اللوافر؛ أي أنّ نسبة 85,71% من قصائد المعلّقات السّبع<sup>2</sup> قيلت على بعض البحور التي هيمنت على قصائد هذه المجموعة التي نحن بصدد درلسة بعض خصائصها الفنيّة، ومنها السّماتُ الإيقاعيّة، تبيّن لنا أنّ الشعراء الجزلريّين حين كلّفوا بهذه الخمسة البحور التي هي، ونكرّر ذلك تارة أخرى، المليد، والبسيط، والكامل،

2 - يراجع عبد الملك مرتاض، السّبع المعلّقات، نشر اتحاد الكتاب والأدباء العرب، دمشق، 1999.

والطويل، والمتقارب، لم يكونوا بدعاً لمن أسلافهم الأول للذين كانوا ليؤثرون بعض هذه البحور منذ ميلاد تاريخ الشعر العربي...

ولعلّ الحديث عن بحور قصائد هذه المجموعة أن يُقضى بنا إلى البحث في كيفية الخصائص للتفسيّة لهذه القصائد الأوبع والخمسين في حدّ ذاتها: هل هي طويلة أو متوسطة أو قصيرة، كما سلف لنا إثارة مثل هذا السؤال؟ وقد أنى لنا أن نجيب عنهم من خلال نتائج الإحصاء للذي أجريناه عليها واحدة، ولحده؛ حيث أفادنا هذا الإحصاء أنّ القصائد التي تطرد في هذه المدونة إنما هي تلك التي تتألف من عشرين بيتاً إلى تسعة وعشرين بيتاً؛ إذ بلغ عددهنّ إحدى وعشرين قصيدة. وقد بلغ عدد أبياتها أربعمئة وثلاثين وتسعين بيتاً ثمّ تليها القصائد المؤلفة من ثلاثين إلى تسعة وثلاثين بيتاً وبلغ عددها عشراً؛ ففي حين بلغ عدد أبياتها ثلاثمئة وخمسة وعشرين بيتاً. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في القصائد المؤلفة من عشرة أبيات إلى تسعة عشر بيتاً؛ فلقد بلغ عدد أبياتها مئة وتسعة وأربعين بيتاً. ونجد في المرتبة الرابعة القصائد المؤلفة من أربعين إلى تسعة وأربعين بيتاً أربعين وثلاثمئة بيت.

ثمّ ألفنا من بعد ذلك ذلك مقطّعين اثنتين مؤلفتين من تسعة أبيات فقط ثمّ قصيدة ولحده مؤلفة من خمسة وخمسين بيتاً، وأخرى مؤلفة من ثمانية وسبعين. فأبى قصيدتي في هذه المدونة المؤلفة من أوبع وخمسين قصيدة (لنكرز ذلك) لا يقلّ عدد أبياتها عن تسعة، ولا يزيد عن ثمانية وسبعين بيتاً.

بيد أن القصائد المهيمنة في هذه المدونة إنما هي تلك التي يتراوح عدد أبياتها لمابين أحد عشر بيتاً وثمانية وثلاثين بيتاً حيث يبلغ عددها إحدى وأربعين قصيدة من بين الثلاث والخمسين التي تتألف منها المدونة التي نُجري فيها هذا التحليل؛ أي أنها تمثل نسبة مئوية ترقى إلى 80,39% .

وكذلك نستخلص من هذه المعلومات الإحصائية أن النسبة العلية من قصائد هذه المدونة تتراوح أبياتها لمابين تسعة أبيات، وتسعة وثلاثين بيتاً بحيث ترقى نسبتها المئوية إلى 77,35% . ولعل هذا الاستنتاج أن يتيح لنا أن نعلم أن الشعراء الجزلريين كانوا ليؤثرون للنسب الوسط، على النقيض الطويل والقصير معاً. أرايت أن المقطعات لم يجاوزن اثنتين، والمطولات لم يجاوزن عشرًا، في المدونة كلها.

ونود الآن أن ننزلق من الحديث عن شأن الإيقاعات التي تواترت فيها قصائد هذه المدونة إلى البحث في قوافيها. فالقافية هي أساس الصوت في أي قصيدة. وإذا كنت طبيعة البحر واردق في السلم الصوتي للشعر، فإن اندماجه لا يجاوز الإيقاع للعام. لَمَّا الصَّوتُ بَادِقًا مَا يَحْمِلُ اللَّفْظُ مَعْنَى فَقَدْ لَا يَنْبَغِي أَنْ نَلْتَمِسَهُ، أَسَاسًا، إِلَّا فِي رَوِيِّ الْقَصِيدَةِ.

ولقد بحثنا في شأن هذه الرويات التي تنتهي بها قصائد المدونة فألفينها كلفةً بلباء، ثم للتون، ثم للدال، ثم للتاء، ثم الميم، ثم للراء، ثم لللام، ثم للماء، ثم للفاء، ثم الهمز، ثم للعين، ثم للقاف، ثم الكاف، ثم الحاء، ثم السين، ثم الواو، ثم الصاد.

غير أنّ الحروف التسعة الأولى هي التي لستأثرت بعنلية هؤلاء الشعراء؛ فإذا هم يُجرون فيها قصائدهم؛ وإذا رويّ للباءينال وحده أربعة وتسعين بيتاً وملئةبيت، ورويّ للنونينال تسعة وسبعين وملئة، ورويّ للذالينال ثمانية وسبعين وملئة، ورويّ للطاءينال لثنين وأربعين وملئة، ورويّ للميمينال ستة أبيات وملئة، ورويّ لللامينال ملئةبيت، في حين أنّ رويّ المهاءينال ثمانية وتسعين بيتاً، ورويّ الفاء خمسةً وثمانين.

وهذه الأصوات هي التي كان الشعراء للعرب يُؤثرونها، عادةً، منذ القدم. وقد عدنا، على سبيل الاستئناس والاستطلاع، إلى حيوان أبي الطيّب المتنبّي فألفينا ستّ قصائد ومائتين (من بين نهاء أربعم وثمانين قصيدةً ومائتين وردت في ديوانه) قِلت على رويّات لللام (47 قصيدة)، وللنون (20 قصيدة). وتعبير رياضيّ نجد نسبة 72,53% من شعر أبي الطيّب اللذي قد يعدّ أكبر شاعر عربيّ، حتّى الآن، قِلت على هذه الحروف الستّة. ولو عدنا إلى دواوين عربيّة أخرى لَمّا اعتقدنا أنّ هذه الظاهرة ستختلف فيها عمّا ألفيناه في ديوان المتنبّي.

ولقد لاحظنا، أثناء ذلك، أنّ شعراء مدوّنتنا عزفوا عن ثمانية أصوات، أو حروف، فتنبّوها في أشعارهم فإذا رويّات للشاء، والجيم، والحاء، والذال، والزّاي، والشّين، والصاد، والعين، تختفي من قوافي قصائدهم. ولقد حمّلنا القلق المعرفيّ على التماس الطّبيعة الصّوتيّة التي اختارها أبو الطيّب المتنبّي الذي كان حتماً لا يعزّب عن أذهان شعراء هذه المدوّنة، باعتبار أنّ كتاباتهم الشعريّة لمتداداً لتقليد الشعر العربيّ، حتماً؛ فوجدنا هذه الحروف

المنبوذ في قوافي المدونة: غالباً منبوذة أو كالمنبوذ في رويّات شعر لبي الطيّب أيضاً. ويتفق شعراء المدونة مع لبي الطيّب في نبذ رويّات لثاء، والخاء، والصاد، والغين؛ ويختلف هو معهم في اصطناعه رويّ الجيم ولكن في قصيدة واحدة لا تجاوز أبياتها لثني عشر، وفي رويّ اللذال في قصيدة واحدة ذات سبعة عشر بيتاً، وفي رويّ اللزاي في قصيدة واحدة ذات ستة وثلاثين بيتاً.

وكذلك نلّف في شعراءنا في نبذ بعض الأصوات لصعوبة مخارجها، ومنذرة ورودها في آخر الألفاظ العربيّة، حتّى أصبحت القافية عليها سمجة ثقيلة حتّى في حال إقدام بعض الشعراء على تكلف قرص الشعر عليها كالشّين والصاد والجيم والزاي: لا يعدون أن يكونوا كشعراء العربيّة الآخرين الذين سبقوهم، والذين سيلحقونهم. ولعلّ أبا الطيّب المتبّي نفسه ما حمّله، في اعتقادنا، على نسج هذه القصائد القليلة التي لا تجاوز الأربع وثلثي لا تمثل، بلغة رياضيّاتية، إلا نسبة ضئيلة جداً لا تجاوز 1,40% من قصائد ديوانه على هذه الرّويّات الثقيلة إلاّ رغبتة الجامحة في تحدّي معاصريه. وهي على كلّ حال لا تمثل أروع شعره ولا أبلعه وما ينبغي لها. فلعلّ أجمل قصائده وأروعها تلك التي قيلت على رويّات الحروف التي أطلق عليها "الحروف الرطبة"؛ وهي التي تتسم مخارجها بالعدوية والسّهولة كالباء، والذال، واللام، والميم، والنون...

وقد يعني ذلك كلّه أنّ الأصوات الخارجيّة لقصائد المدونة المطروحة قصائدها للتّحليل تتميز بالعدوية والجزالة معاً. كما لقد يعني أيضاً أنّ الظاهرة



تتري للناس ينفدون، بعد وبيير (Jean Paul Weber) وريشار (Jean Pierre Richard) في هذه الموضوعاتية؟ ولملم يروجوا لهافي كتاباتهم إلا قليلاً؟ وهل يعود ذلك إلى افتقارها إلى خلفية فلسفية عميقة تمدّها بسيل من التظريات تستظهر بها في تطبيقاتها، أم إلى أمور أخرى؟ ...

لنا لنا بصد الإجابة، هنا والآن، عن كل هذه المساءلات التقلبية والمعرفية<sup>3</sup> ... من أجل ذلك آثرنا أن نسلّك عملنا هذا في باب الموضوعاتية: تحت مصطلح "المعجم الشعري" للشعراء الجزائريين ولسترحنا... فلعلّ ذلك أحنى إلى التفت في الإطلاق، والصدق في التناول، والوضوح في التحليل؟

ذلك، وإن لكل أديبٍ - يجدر أن يُطلقَ عليه هذا اللقب - معجماً لغوياً فنياً معاً: يصطنع في كتابته، ويردّد في نسوج شعره أو سرده. ويعود ذلك إما لأسباب نفسية، فيميز عم أصحاب التحليل النفسي، بحيث تتري الأديب يجتري في كتابته ما كان عالماً في ذاكرته، ويخرج فيها ما كان مكبوتاً، أو كامناً، في أعماق نفسه عند الصبا؛ وإلى أن الأديب يتفاعل مع هموم شعبه، ويعايش قضايا الوطنية فيعمد إلى وصفها، فلا يزال يردّد ذلك في كتابته؛ ولعلّ هذه هي السيرة التي تكمن وراء اصطناع الشعراء الجزائريين لطفة من الألفاظ الحاملة لمعان تجسد مرحلة تاريخية حافلة بالشقاء والعداب كان يعيشها الشعب الجزائري.

□ - من الكتابات العربية التي تناولت هذا الموضوع ما كتبه الدكتور سعيد علوش تحت عنوان: «التقد الموضوعاتية»، نشر شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، 1989.

ونحن حين جئنا لندرس هذه المسألة التي ملوِّنة هذه المجموعة المؤلفة من أربعة وخمسين نصّاً شعريّاً ركّنا على أكثر هؤلاء الشعراء حظاً من حيث عدد القصائد الواردة لهم في الملوِّنة. ولا يتمخض الأمر إلاّ لمبارك جلّواح العبّليّ الذي ورد له، هو وحده، في الملوِّنة تسعُ قصائدَ يبلغ عدد أبياتها أربعةً وأربعين بيتاً ومائتين ثمّ أحمد للباتيّ الذي ورد له ثماني قصائد، وعليّ صادق نسّاخ الذي اخترنله قصيدة واحداً وليس غير، على سبيل حبّ التحسّس والاستئناس... ولقد حاولنا، من خلال القصائد التسع الجلّواحيّة خصوصاً، أن نتبّع المعجم الفنّي للذي كان هذا الشاعر الشهيد يصطنعه في شعره؛ فلاحظنا:

1. لأنّه كان لمبارك جلّواح العبّليّ معجمٌ فنّيٌّ فعلاً يفترق من لفته

حين كان يكتب الشعر؛

2. أنّ هذا المعجم ينعصر في معاني الحزن والألم، والشقاء والمرض، والضعف والموت، كلّ للدواهي والتولّيب، وللنوازل والكوارث؛ وكلّ ما يتّصل بهذه المعاني التلّة على لبؤس للذي كان الشعب الجزائريّ يكابدها من خلال لغة هذا الشاعر.

وانضاف إلى هذا المعجم الشقيّ اللّغة، معجم آخرُ تكرّر ورودُه باستمرار في شعر جلّواح أيضاً؛ وهو معجم الألفاظ الوطنيّة والدينيّة.

ولم نتمكّن من ملاحظة هذه الظاهرة الفنيّة إلاّ بعد تتبّع هذه القصائد التسع لفظاً، لفظاً؛ وتعبيراً، تعبيراً؛ محاولين إحصاء الألفاظ التي تتواتر في كلامهم أكثر. ونحن مع إقرارنا بأنّ مثل هذه الإحصاءات التي يسلك فيها

البحث سبيل الوسائل اليدوية البدليّة لا تسلم من الخطأ؛ ولا ينبغي أن نزع لها الدقّة المتناهية. ولو أنصفنا العلم لكنّا سلكنا هلفي عقل الحاسوب ليخرجها للناس في إحصاء دقيق، ولكنّ ذلك لم يفتح لنا الآن... وإذن لكنت النتائج أدقّ وألصق باليقين. ومع ذلك، فلا وسيلة لأخراة في رأينا على الأقلّ ملدى إرادة القيام بمثل هذه الاستنتاجات القائمة على ملاحظة الظاهرة المهيمنة في لغة الشاعر الفتيّة أمثل من الاحتكام إلى الإحصاء، ولو كان يدويّاً. ولقد مكّنا هذا الإحصاء من معرفة الظاهرة المعجميّة المتحكّمة في شعر مبارك جلواح.

ولعلّ للذي يسرّ علينا الدراسة لأننا كنّا نهضنا بدراسة سابقة من هذا للتوع<sup>4</sup>... ولقد كنّا لاحظنا هناك؛ وذلك عبر ثماني عشرة قصيدة لهؤلاء الشعراء الستّة، بما لاحظنا في شعر مبارك جلواح حيث تغلب عليه النّوعة الحزينة، والتّعمة البئيسة، والسّخط على الدهر، والدّعاء على الزّمان وأهله... ونحن حين أحصينا الألفاظ التي تتكرّر في شعر مبارك جلواح أهملنا من حسابنا كلّ الألفاظ التي لم تتكرّر ثلاث مرّاتٍ على الأقلّ. فعدد ثلاثة هو أدنى ما اعتبرنا في إحصائنا هذا؛ أي لأننا أهملنا كلّ لفظٍ تكرّر مرّتين، أو مرّة واحدة فقط؛ ذلك بأنّ مثل ذلك لا يُعدّ ظاهرة جديرة للملاحظة. وهذه هي نتائج الإحصاء بحسب توالي تواترها:

1. الموت وما في معناه : 19 مرّة.

□ - كنّا أجرينا تلك الدّراسة التي ترد في أحد فصول هذا الكتاب في أشعار ستّة شعراء جزائريّين آخرين لم يرد ذكرهم في هذه المجموعة الأربعة والخمسين: وهم محمّد السّائح اللّقاني، ومحمّد العيد آل خليفة، ومحمّد السّعيد الزّاهري، ومحمد الهادي السّنوسي، ورمضان حمّود، وأحمد سحنون.

- 2.الدمع وما في معناه : 15مرة.
- 3.النأي وما في معناه : 11مرة.
- 4.المرض وما في معناه : 8مرّات.
- 5.العناء وما في معناه : 8مرّات.
- 6.الشكوى : 8مرّات.
- 7.الحزن وما في معناه : 8مرّات.
- 8.الخطوب وما في معناها : 8مرّات.
- 9.العطش وما في معناه : 7مرّات.
- 10.النار وما في معناها : 7مرّات.
- 11.الشعب والأمة : 7مرّات.
- 12.الخطر وما في معناه : 6مرّات.
- 13.الفقدان : 6مرّات.
- 14.الدعاء على الحياة : 5مرّات.
- 15.الويل والويلات : 5مرّات.
- 16.البلاد والأرض : 5مرّات.
- 17.الكرب والاكنتاب : 4مرّات.
- 18.الإهانة والذلّ : 4مرّات.
- 19.الكلام والجراح : 4مرّات.
- 20.الغربة والاعتراب : 4مرّات.
- 21.المجد : 4مرّات.

4مرّات.	:	22. الضّجر والسّأم
4مرّات.	:	23. الخوف وما في حكمه
4مرّات.	:	24. الدّهر
4مرّات.	:	25. العداوة
3مرّات.	:	26. التّسيان
3مرّات.	:	27. الفقير
3مرّات.	:	28. اليئس والدُّويّ
3مرّات.	:	29. الكبل والأسر والرّسفان
3مرّات.	:	30. العروبة والعرب
3مرّات.	:	31. الذّوبان
3مرّات.	:	32. اليأس
3مرّات.	:	33. الظّلام والسّواد
3مرّات.	:	34. الأزق والشّهاد
3مرّات.	:	35. الحيرة والتّيه
3مرّات.	:	36. الشّقاء
3مرّات.	:	37. الجفاء
3مرّات.	:	38. الغلبة والعزّ والنّصر

تحليل نتائج الإحصاء:

وكذلك نُلقي ثمانياً وثلاثين مادةً تتكرّر بمرادفاتِها، أو بما يلازمها من المتعلّقات بهامن المعاني في مجموعة قصائد هذا الشاعر. وإذا كنتِ المنية وما في حكمها من موت وردى وفناء ومَنون ثمّ نعش، وقبر، ومقبرة، ولحد، ودفن، ووآد... جاءت وحدها على رأس القائمة بتسع عشرة مرة؛ فإنّها تفرّدت بهذا العدد ولم تشاركها في مادة لغوية أخرى، من المعجم الفني للشاعر جلواح. ومثل ذلك يقال في عنصر البكاء وما يتصل به من دمع ونواح؛ فقد جاء في المرتبة الثانية بخمس عشرة مرة. ولقد استأثرت بهذا العدد، هي أيضاً، وحدها. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في اللأى والبعد ونحوهما. ونجد من بعد ذلك خمس موادّ استبدّت بدرجة واحدة من للتواتر. وقد بلغ عددها ثمانين مراتٍ، ثمّ تأتي ثلاث موادّ بسبع مرّاتٍ، وهكذا.

ولا ينبغي أن نخرج من هذا الموقف حتّى نلاحظ أنّ عدد "ثلاثة" هو للذي ينال السهم المُعلّى من للتواتر حيث ألفين ثلاث عشرة مادةً تتكرّر ثلاث مرّاتٍ على سبيل التساوي؛ ممّا يمنحنا دليلاً على أنّ هذا الشاعر عُني بهذه الألفاظ الثلاثة عشر أكثر من سوائها في شعره؛ وذلك على الرّغم من أنّ الموادّ للثلاث الأولى استأثرت بالعلوية عنه فتواترت خمساً وأربعين مرّة؛ من حيث لم تكرر ألفاظ الفئة الأخيرة إلاّ تسعاً وثلاثين مجتمعةً.

ولئلاّ كان الشان، فإنّ هذه المجموعة من الألفاظ، والتي تكرّرت مجتمعةً، والقصائد التسع التي أوردناها لمبارك جلواح في هذه المدونة، سبع مرّاتٍ ومائتي مرّة. فهذه هي الألفاظ التي تمثّل المعجم الفني لهذا الشاعر.

وحين نتقل هذه القائمة نلّف فيها مشكّلةً من ألفاظ الحزن والسّخط، والأسى والألم، وللدّمع والحزّن، وملفي حكم هذه المعاني: في المنزلة الأولى. فإذا استثنينا الألفاظ الوطنيّة والحماسيّة التي لم تتكرّر مجتمعةً أكثر من اثنتين وعشرين مرّةً (وهذه الألفاظ هي الشعب والأمة وبلاد والأرض والمجد والعروبة وللعرب والغلبة والعزّة وملفي حكمها) فإنّ باقي الألفاظ التي تشكّل معجم الشّاعر الفتّي تتصل بما أوّلنا إليهم من حزن وألم ودمع وسخط وشقاء. وبنظرة متأنّلة إلى القائمة المثبتة يتوكّد هذا الحكم ويتبوّأ مقاماً مكيّناً.

وعلى المرغم من أنّنا قد نستقيم إلى هذه النتيجة الأولى التي توصّلنا إليها؛ وذلك في ضوء ما كنّا توصّلنا إليه في دراسة مماثلة أجريناها على ثماني عشرة قصيدة لستّة شعراء آخرين...؛ إلّا أنّنا، ووفاءً لقاعدة الإستقراء التي تتطلّب الحدّ الأدنى من المتابعة، أمعنا البحث في تسع قصائد لخرّاء: منها ثمانٍ لأحمد اللبّاتي وحده (وهي كلّها وردت في الملوّنة، شأنها في ذلك شأن مبارك جلّواح اللّذي ورد له، كما رأينا، تسعٌ فيها) وولحدة لعلّي صادق نسّاخ. وهذه القصائد الثماني عشرة تشكّل مجتمعةً خمسةً وستين بيتاً وخمسمائة. أي أنّها تمثّل أكثر من ثلث شعر الملوّنة؛ وتشكّل بلغة الأرقام 38,60% ممّا يُعطي لحكمنا الحدّ الأدنى من الوجاهة العلميّة.

وحين جننا نقرأ هذه القصائد التسعَ الإضافيّة لاحظنا الظاهرة نفسها التي كنّا لاحظناها في قصائد مبارك جلّواح التسع؛ أي سيطرة النّغمة الحزنيّة الساخطة الباكية المتوجّعة الشّقيّة؛ ممّليدلاً على أنّ شعراءنا كانوا يمثلون

شعبهم أصدق تمثيل. فما هذا الدَّيْدُنُ إلا انعكاسٌ لما كان كامناً طوراً، وبادياً طوراً آخر، في سيرة الشعب الجزائريّ من آلام ولتراح، ولما كان يعثور من خُطوب وأهوال.

ولعلنا الآن أن لا نكون مفتقرين إلى وضع قائمة طويلة لألفاظ معجم أحمد للباتني وعليّ نساخ، على لفراد، نُثقل بها على للقارئ، لأنّ القائمة الأولى للتي أثبتناها لمبارك جلواح تبيّن مدى ما أضيف إليه من مثل هذه الألفاظ: فيبين للفرق، ويتعزّز الحُكم. ولذلك آثرنا، وذلك رغبةً متّلفي تقديم صورة تقرّيبية للقارئ عن المعجم اللغويّ للشعر الجزائريّ الحديث، أن نضع قائمة علقمة تشمل ألفاظ المعجم الفنّي لهؤلاء الشعراء الثلاثة، أي لقريب من تسع وثلاثين في المائة من شعر المدوّنة التي بين يدينا:

- |                        |   |          |
|------------------------|---|----------|
| 1. الموت وما في معناه  | : | 30 مرّة. |
| 2. الوطن وما في معناه  | : | 23 مرّة. |
| 3. الحزن وما في معناه  | : | 19 مرّة. |
| 4. البُكى وما في معناه | : | 19 مرّة. |
| 5. الفراق وما في معناه | : | 18 مرّة. |
| 6. المرض وما في معناه  | : | 15 مرّة. |
| 7. الشعب والأمة والقوم | : | 14 مرّة. |
| 8. الخطوب وما في حكمها | : |          |
|                        |   | 14 مرّة. |
| 9. العناء والمعاناة    | : | 14 مرّة. |

13 مرة.	:	10. الظلام وما في معناه
13 مرة.	:	11. النار وما في معناها
12 مرة.	:	12. العز والغلبة والمجد
11 مرة.	:	13. الظلم وما في معناه
11 مرة.	:	14. الشكوى
	:	15. الدهر
	:	11 مرة.
	:	16. الضجر والسأم واليأس
	:	10 مرات.
	:	17. السهام وما في حكمها
	:	10 مرات.
9 مرات.	:	18. الله والإله والرب
8 مرات.	:	19. الحيرة والتهي والضلال
	:	20. العطش وما في حكمه
	:	7 مرات.
	:	21. الجراح والكلام والدماء
	:	7 مرات.
7 مرات.	:	22. فقدان
	:	23. الذويان والذبول واليبس
	:	7 مرات.

- 24.الخطر وما في حكمه : 7مرّات.
- 25.القيّد والكبّل : 7مرّات.
- 26.القفار والبيد : 7مرّات.
- 27.الغربة والإغتراب : 7مرّات.
- 28.الدّعاء على الزّمن والحياة : 7مرّات.
- 29.العداوة والعدوان والخصومة : 6مرّات.
- 30.الخيانة : 6مرّات.
- 31.الرّمّي : 6مرّات.
- 32.الويل : 6مرّات.
- 33.الحرّيّة والأحرار : 5مرّات.
- 34.العبوديّة والعبيد : 5مرّات.
- 35.البؤس : 5مرّات.
- 36.السّجن والأسر والقفص : 5مرّات.
- 37.الشّرّ : 5مرّات.

	:	38. الشك والجداد
		5مرّات.
5مرّات.	:	39. الخوف وما في حكمه
	:	40. الشقاء
		5مرّات.
4مرّات.	:	41. التسيان
	:	42. الضرر
		4مرّات.
	:	43. المعالي
		4مرّات.
4مرّات.	:	44. المكر والكيد
	:	45. الجفاء
		4مرّات.
3مرّات.	:	46. الحقّ
	:	47. الكتب
		3مرّات.
	:	48. الحجر والحديد
		3مرّات.
3مرّات.	:	49. ويح، أفّ
3مرّات.	:	50. السّم والغمّ

51. الشيب والشيوخوخة : 3مرّات .
52. السحاب : 3مرّات .
53. الفضيحة والعار : 3مرّات .
54. الهروب والإلتياز : 3مرّات .
55. الأرق والسهاد : 3مرّات .

#### تحليل نتائج الإحصاء العام:

ولدى تتبّع المعجم الفنّي لهؤلاء الشعراء الثلاثة أهملنا الألفاظ (ونريد بالألفاظ هنا الأسماء خصوصاً؛ كما يلاحظ ذلك من القائمة المشتبة) للتي لم تتكرّر ثلاث مرّات على الأقلّ. ولقد كنّا جننا ذلك أيضاً لدى القيام بإحصاء ألفاظ المعجم الفنّي لمبارك جلواح.

ويمكن أن نلاحظ، بكلّ يسر، أنّ ألفاظ الحزن والأسى والمعذاب والشقاء والمعاناة والبؤس والشكل والموت وللدهر وللعداوة والخطوب وللنار والبكاء والشكوى... وهلمّ جرّاً... هي الألفاظ التي يتشكّل منها المعجم الفنّي لهؤلاء الشعراء في المنزلة الأولى. ولقد بلغ عدد تكرارها أربعاً وستين مرّةً وثلاثمئة مّا جعل نسبتها المئويّة بالقياس إلى الألفاظ الفنّيّة الأخرى (ألفاظ الوطنيّة والحملسة وللمدين) ترقى إلى 79,64%. وهي نسبة ساحقة.

ونجد لُفَظ الوطِنيَّة والحملسة كالوطن والأرض وللبلاذ والحِصَى والشَّعب والأُمَّة وللقوم ثمَّ الحقَّ وللعزَّ والغلبة والنَّصر والعبوديَّة والحويَّة والخيلنة تتكرَّر اثنتين وسبعين مرَّةً؛ فإذا هي تشكِّل بذلك نسبة مئوية لا تجاوز 3, 53 % . وهي نسبة ليس لها أيّ اعتبار .

وإذن، فالظاهرة الأولى في هذا المعجم الفنّي لهؤلاء الشعراء الثلاثة هي ألفاظ الحزن والسَّخط والأسى وما يتَّصل بهذه المعاني . وقد لاحظنا أنّ مقاديرها متقلّبة بين أحمد للباتني وبارك جلواح العلبسيّ لتقارب عدد الأبيات التي أجرينا عليها هذه الدّراسة التحليليّة لمدى كلّ منهما . على حين أنّ الظاهرة التي تأتي في المنزلة الثانية تمثّل في لُفَظ الحملسة والوطِنيَّة، ثمَّ تأتي بعدها ألفاظ الدّين .

ويمكن تعليل ذلك بتارة لُحْراء، بكون شيوع النّوعة الحزينة وطبّعها للمعجم الفنّي للشّاعر الجزائريّ كان يمثّل شعباً حزيناً بئيساً، مضطهداً ساخطاً على الاستعمار، ناقماً من شروره، منغمساً في شقائه .

ولو اتّصل الأمر بهؤلاء الشعراء الثلاثة فقط لما كنّا نستمننا إلى هذه النتائج، ولكننا، كما أسلفنا القيل، كنّا أجرينا دراسة مماثلة، ولكنكزّ ذلك، على ثماني عشرة قصيدة لُحْراء قُلت كلّها على عهد الإستعمار الفرنسيّ؛ فكنا أيضاً لاحظنا شيوع هذه الظاهرة نفسها . ولعلّ ذلك يعني أنّ الشّاعر الجزائريّ كان ملتزماً بقضيّة شعبه التزلماً مطلقاً؛ ولأنّه كان متفانياً في اللدود عن قيمه الكبيرة؛ كما كان ذليلاً في الجملة، ناطقاً بلسمها، رسماً لآلامها المتولّدة، أساساً، عن وجود الإستعمار الفرنسيّ .

وللذي قد يجب ملاحظته أنّ المعجم الفنيّ بالقياس إلى أكثر من ثلث هذه المجموعة التي نحن بصدد إلقاء الضياء عليها من عدّة مستويات يتشكّل من خمسٍ وخمسين مادة (أو موضوعة) تكرّرت اثنتين وخمسين مرةً وأربعمئة. وقد كنّا رأينا أنّ المعجم الفنيّ لمبارك جلواح، وحده بلغ ثمانياً وثلاثين مادةً.

كما لاحظنا، لثناء ذلك، أنّ المعجم الفنيّ للثلاثة الشعراء متّفق أو متشابه بنسبة عالية. وحتّى الألفاظ التي تشيع لدى أحدهم أكثر ممّا تشيع لدى الآخر؛ فإنّ معانيها، في التّهلية، تفرق من معين واحد وهو الحزن والأسى والمعاناة والدّموع وما إلى هذه المعاني المصوّرة لآلام، المعبرة عن المآسي التي كان الشعب الجزائريّ يكابدها، ويتجرّع مرارة كأسها.

ومقابل ذلك لاحظنا قلة ورود الألفاظ النّلية على السعادة والأمل والتفاؤل لدى الشعراء الثلاثة للذين نحن بصدد تحليل معجمهم الفنيّ. وركّحاً على هذا، فلننلّم نجد إلاّ تسع عشر مادةً ممّله صلة بالمعاني السعيدة المتفائلة، الطّافحة باللذّة، والغامرة بالجمال والحياة. ولقد بلغ عدد تكرار هذه الموادّ التسع عشرة مجتمعةً تسع مرّاتٍ ومئة مرةً؛ فشكّلت بذلك نسبة مهيّبة، وذلك بالقياس إلى الألفاظ الحزينة اليائسة السّاخطة، لا تجاوز 24,11 %.

إنّ النتيجة العلقّة التي يمكن استخلاصها من هذه الدّراسة التحليليّة أنّ المعجم الفنيّ بالقياس إلى هؤلاء الشعراء الثلاثة، (وذلك من خلال ثمانين عشرة قصيدة أوردناها لهم، وتشكّل أكثر من ثمانٍ وثلاثين في المئة من



للذهنيّ (بمؤلفة جديدة للعناصر أو بدونها، وتكون قادرةً على تركيب هذه الصورة)<sup>6</sup>.

ولئن كان هذا المصطلح لليوم كثيرَ الجريان على ألقام النُّقاد المعاصرين، كثيرَ الدَّوران على ألسنتهم؛ فإنّه، مع ذلك، ظلّ قليل الاستخدام في الكتابات التَّقليدية التي سبقت هذا الجيل. ومن آيتنا على ذلك أنّ الموسوعة العربيّة الميسّرة لم تكتب جملة واحدة عن هذا المصطلح من حيث هو مفهوم أدبيّ؛ ولكنها كتبت عنه بعض العبارات من حيث هو مصطلح فلسفيّ<sup>7</sup>؛ مع ما نعلم بأنّ هذا المصطلح أمسى من مصطلحات علماء النَّفس أيضاً؛ وذلك بعدما كان من مصطلحات رجال اللدّين المسيحيّين، والرّسامين<sup>8</sup>. كما أمسى أيضاً نزعة فنّيّة لدى الشعراء الإنجليز والأمريكيّين اللذين أرادوا، تحت توجيه الشاعر الأمريكيّ إزرا بوند ( Ezra Loomis Pound, 1885-1972) تقريب الكتابة الشّعريّة من التّحت، ومنح امتياز خاصّ لقوّة الصّور بالقياس إلى الموسيقية الخالصة لأبيات القصيدة<sup>9</sup>.

6-Ibid.

□- تراجع الموسوعة العربيّة الميسّرة، القاهرة، 1965، صورة؛ وينظر أيضاً:

Dictionnaire de philosophie, Larousse, Paris, 1973, Image.

Marc Thivolet, Image, In Encyclopædia universalis.

8-Petit Robert des noms propres, Imagistes

9- يراجع ناصر الحانّي، المصطلح في الأدب الغربيّ، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا/بيروت، 1968.

وَلَمْ أَنْتُغِتْ نَفْسَكَ حَتَّى تَبْخَعَهَا؛ فتبحث في كتب النقد الأدبي العربي المعاصر لعلك أن تظفر بتعريف دقيق، أو حتى تعريف غير دقيق لهذا المصطلح النقدي، وبأطراف من المعلومات عن مفهومه ونشأته وتطوره؛ فلا تظفر، أو لا تكاد تظفر، بشي عن ذلك في حدود ما بلغناه نحن من العلم على الأقل. ولكك ستظفر، هنا وهناك، مما يُكتب في كتابات المعاصرين باصطناع هذا المصطلح من حيث هو مفهوم لفكرة، أو نقل لفكرة أو "اهتزازة عاطفية"<sup>10</sup> على الأصح وتذوقها في إطار إبداع خالص. مع أننا لا نستطيع أن ندرك الصورة، أو نتذوقها، أو نميزها في إبداع أدبي ما، شعراً كان أم نثراً، إلا بعد أن نكون قد تعرّفنا على مفهوم هذه الصورة وتحليلد وظيفتها الدلالية بل قد رأينا بعض من أُلّف في المصطلحات الأدبية الغربية فلم يكتب حول مصطلح "الصورة" عبارة واحدة.<sup>11</sup>

وكذلك نجد نقادنا كثيراً ما يختطفون بعض المصطلحات الغربية فيصطنعونها دون أن يعرفوا بمدلولها اللغوي، وبخلفيتها المعرفية، للقراء

10- يراجع مثلاً عزّ اللّدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، للقاهرة، ط.4، 1965، ص.138 وما بعدها.

وقد لاحظنا أن عزّ اللّدين إسماعيل وكّر في السابق على الحديث عن الشعر وحده؛ وكأنه هو وحده حقل لاستخدام الصورة الأدبية ومجالها... وهو تصوّر منه غير سليم، في رأينا؛ ذلك بأن الصورة كما تكون في القصيدة تكون في الكتابات السردية التي تنحو منحى الشعرية؛ وكما تكون في الملحمة، تكون في الرواية؛ وكما تكون في أجناس الكتابة الأخرى. فالعمل الإبداعي هو، هو حيث يكون.

11- لبو الحسن محمدين أحمد بن طباطبا العلوي، كتاب عيار الشعر، ص.16. ذلك، وقد وجدنا لبو طباطبا ليردّد لفظ «الصورة» في كتابه هذا، ولكن ليس بالمعنى النقدي الحديث.

للعاديين، أو حتى للقراء من المستيرين فتتصّب المفاهيم، وتغمض المداليل، وتُشكّل الرّؤى؛ ويتيه العقل العربي في أحوال فكريّة كان يمكن أن لا يتيه فيها...

ولقد عثرنا ونحن نقرأ لبن طبّبا العلويّ أنّه اصطنع مصطلح "صورة" بمعنى ما؛ وذلك حين قرّر أنّه "ربما أشبه الشيء الشيء صورة، وخلفه معنى. وربما أشبهه معنى، وخلفه صورة"<sup>12</sup>. ونلاحظ هنا أنّ لبن طباطبا يصطنع هذا المصطلح بمعنى الشكل، أو المظهر الخارجيّ للعلاقتين المشبّه والمشبّه به؛ ولم يرقّب في الإستعمال إلى مستوى مفهوم الصّورة بالمعنى المتداول عليه بين النّقاد المعاصرين.

والحقيقة أنّ لنعدام التّمييز لفظي "فكرة"، و"صورة" كان قائماً حتّى في بعض الآداب الأوربيّة الكبرى كالأدب الفرنسيّ الذي ظلّ كتابه، إلى منتصف القرن الثامن عشر، يصطنعونها دون تمييز بينهما. ولكنّ منذ ذلك الحين أمسى مصطلح "صورة" مناقضاً لمفهوم (Concept) أو "فكرة" (Idée) المجرد من وجهة، وللحقيقة، أو للأشياء الموجودة بمعزل عن التّلفس من وجهة أخراة<sup>13</sup>.

ونودّ أن نعطي، فيما يلي، بعض التّحليلات الأوّليّة لمفهوم الصّورة، من حيث هي لدى النّقاد الغربيين؛ وذلك حتّى نكون على بينة ممّليراد بالصّورة حين نصطنعها في فقر من هذه الدّراسة. ومما قيل عن تحديد

12 - م.س.

13 - Joubert Joseph, Pensées, Editions Perrin, XX II, CXI.

مدلول الصّورة ووظيفتها وموقعها لأننا نستطيع أن نستقبل ونعبّر عن قصدنا بالصّورة، ولكننا لا نستطيع أن نحكم بها أو نستنتج<sup>14</sup>. فكأنّ الصّورة ملائمة للإبداع أبداً؛ ومُزايِلة للأثار المكتوبة للتي لا تنتمي إلى الإبداع أبداً. وكأنّها شيء مناقض لإجراءات المنطق وقولعهده. وكأنّها شرارة إبداعية تنشق من القريحة المقتدحة فيغدو كالطلقة الشاردة. ليست الصّورة عقلاً ولا منطقاً ولا قلعة ولا تاريخاً ولا علماً؛ ولكنها شطحة جمالية يُفرزها للفنّ، ويُبرزها الإحساس المرهف فتندسّ في ثنايا الكلام كما يندسّ الهواء في الهواء، وكما يسري النور في النور، وكما ينتشر العبق في العبق الصّائغ.

ولعلّ ذلك ما يحاول توضيحه، في شيء من التّظير روفيردي (P. Reverdy) حين يقرّر: "إنّ الصّورة لإبداع خالص تقذف بها للنفس. ولا يجوز أن تتولد الصّورة عن تشبيه، ولكن عن التّقريبين حقيقتين متبلعتين على نحوهما. فبمقدارهما تتباعد العلاقات القائمة بين هاتين الحقيقتين المتقاربتين تكون الصّورة قويّة؛ وذلك ممّا يسمح بحمل للقوّة المتحرّكة، والحقيقة الشعريّة معاً"<sup>15</sup>.

غير أنّ الشّاعر الفرنسيّ لندري بريطون (André Breton)، زعيم النّوع السرياليّة، يعترض على تعريف روفيردي (Reverdy) اعتراضاً شديداً حين يذهب إلى أنّ من الخطأ "أن يزعم زاعم أنّ النّفس تفقه العلاقات القائمة بين حقيقتين بكلّ وعي بل إنّ من التّقارب العرّضيّ الواقع بين تعبيرين يتجنّس ضياء خاصّ؛ وهو ضياء الصّورة للتي منها نبدو لطفاء إلى أبعد الحدود

14 -Grand Robert, Image.

15-Sud et nord, Mars, 1918, in André Breton, Manifestes du surréalisme, Idées, Paris, N°23, 1973.

الممكنة؛ ذلك بأن قيمة الصورة إنما تتوقف على جمال الشّارة المحصل عليها<sup>16</sup>.

وربّما كلنت تعريفات بنار كرلسي (B. Grasset) أوضح وأدقّ تحليداً من بعض التعريفات السابقة؛ حيث ممّا يذهب إليه كراسي في تعريف الصورة أنّها "استحضار مشهد من الطّبيعة، أو من حقيقة الإنسان. إنّها، إجمالاً، هي رُبط الاهتزازة العاطفيّة للتي يبديد المتفتّن أن يولّد هلفي محولة منه لمنافسة الأشياء... وهي، لئن ذلك سندا إلى العام، من أجل الإحساس بالخاصّ؛ وإلى المعروف من أجل أن يبرز في صفات الشّيء المستكشف للعلاقة الجديدة بين الأشياء التي هي عبارة عن إبداع النفس"<sup>17</sup>.

فكأنّ الثّرة المتفتّحة العيقة ليست إلاّ صورةً للطّبيعة ومفاتها، وليداعاً عبقيّاً من لبداعاتها؛ وتسجياً لطيفاً لاهتزازة عاطفيّة تخترق منخلة المبدع، أو المتفتّن، فتمثّل صورةً جميلة لتلك الاهتزازة للتي لاهي مرئية، ولاهي مسموعة. فليست الصّورة، إذن، إلاّ رسماً عبقيّاً لفكرة مضمّحة بالعاطفة الغامرة، داخل قريحة المبدع العظيم. ويفترض في الصّورة الابتكار؛ فمن صفاتها الجوهرية أنّها خلق جديد؛ وإلاّ فإنّها تفقد صفات الشرعية للتي هي الأصالة، أو الإنتماء إلى الفنّ. وحين تفقد الشرعية تغدو كالوثيقة المصوّرة عن نسخة أصليّة لا يحقّ الإرتفاق بها إلاّ إذا صدّقت على أصلها؛ أو كاللّوحة الزيتية المزوّرة، على جمالها المذي لم تفقد في حدّ ذاته، فإنّ المتخصّصين، مع ذلك يجهدون جهدهم لكي يمتلكوا اللّوحة الأصليّة للتي

16- A. Breton, Ibid., p. 58.

17- B. Grasset, in Geogin, La prose d'aujourd'hui, p.253.

رسمها راسمها بريشته العبقريّة. وعلى لئنا لا نريد أن ننزلق هنا إلى الحديث عن الصّحّة والزّيف في الأشياء؛ ومنها الفنّ بمعناه العامّ... وعلى الباحث في شأن الصّورة الأدبيّة أن يكون مُلمّاً بمصادر الإلهام، ومصادر الثقافة الشخصيّة للكاتب المبدع الذي يبحث في صورته المثلثة في ثلثها الكتابة الإبداعية. وإذا كان من العسير حصراً مصادر الثقافة ومنابع الإلهام للأديب بصورة دقيقة؛ فإنّ الحديث عن صورته الإبداعية يظلّ مع ذلك، متّسماً بالتّقصّ أكثر من الكمال، وبالضعف أكثر من للقوّة، وبالاحتمالية أكثر من اليقين. فقد يسترقّ أديب ما صورته من الصّور الأدبيّة لِمَا عن وعي وعمد، ولِمَا عن تناصّ غير واع. وقد يسترقّ تلك الصّورة بنية مبيّته، و"سبق إصرار" على حدّ تعبير رجال القانون، من لئثر أديب غير مظنون لئنه لئلمّ به أو اطّلع عليه، فلا يلحن إلى ذلك قلبه، ولا يفتنّ له دارسه أو نلقده؛ فتراه يُعجب بالصّورة ويحلّلها على لئاس أنّها من جرّ ابتكاره؛ من حيث هي، في الحقيقة، لئسوائه... ذلك بأنّ مصادر الثقافة، على عهدنا هذا، قد تعدّدت؛ وبلستطاعة الأديب اللئيب أن يلمّ على كثير من النّاتج الأدبيّ للعالميّ الرّاقى، عن طريق التّرجمة، دون أن يتعلّم أيّ لغة أجنبيّة. ولئما إن كان مُلمّاً بلغتين اثنتين، أو بأكثر من ذلك، فإنّ من العسير على النّاقذ أن يلمّ بمصادر ثقافته - إلاّ إذا كانت ثقافتهم من جنس ثقافته وأبعده من مستواها في السّعة والمثراء - لأنّ المثقف المعاصر يسبح فيثقف، ويشاهد التّلفزة فيثقف، ويصطنع جهاز الأنترنت فيثقف... وفي كلّ مسرحية يشاهدها، وفي كلّ حديث يتلقّفه، وفي كلّ مقلّدة يفتّرئها، وفي كلّ فصلٍ يلمّ عليه في

كتاب، في كل ذلكم ألوان من الثقافات والفلسفات والإيديولوجيات مما ينتمي إلى مصادر عالمية متباعدة الأصول، متباينة الجذور... ولكن لعل الذي ييسر من مؤونتنا نحن، في رصد الصورة الأدبية، في بعض هذه القصائد، في هذه المدونة، أن أصحابها، في أغلب الظن، أولو ثقافة تراثية.

## 2. نماذج من الصور المستعملة لدى شعراء هذه المدونة.

ولعل الذي ييسر من مهمتنا في رصد الصور الأدبية في نصوص هذه المدونة أن أصحابها، كما سلفت الإشارة إلى ذلك منذ حين، لا يتقنون، في معظم الظن، إلا لغة واحدة هي لغة الضاد؛ كما أن ليس لهم إلا مصدر واحد للثقافة هو التراث العربي الإسلامي؛ فما وافقه فهو جزء منه، وامتداده، وما خالفه فهو إحساس مبتكر، أو إبداع أصيل نابع من إحساس الكاتب ونفسه وتجربته في الحياة.

ونود أن نتوقف لدى قصيدة "يا طائرًا" لمحمد الصالح خبشاش لرصد بعض ما فيها من صور؛ ولنجعل من خلال ذلك، هذه الصور في ميزان الإبداع لننظر إلى أي مدى يبلغ جمالها وصدقها وأصالتها، أو شرعيتها الإبداعية.

وأول ما نلاحظه أن فكرة هذه القصيدة، في نفسها، لا يتأثر بها الشاعر محمد الصالح خبشاش وحده وما ينبغي له؛ فقد ألفنا أكثر من شاعر عربي خلط الطائر ونلجأه، وحادث الحمام وحاوره. ويحضرنا، هنا، ثلاثة أمثلة من التراث العربي: أولها قصيدة كان أنشأها أبو فراس الحمداني

في لُسره بالقسطنطينية، وقد سمع حملة تهدل على غصن شجرة بقرية؛  
ومنها هذه الأبيات:

أقول وقد ناحت بقرية حمامة      أيا جارتا هل تشعُرين بحالي  
أيا جارتا ما أنصف الدهرُ بيننا      تعالي أفا سَمَكِ الهومم، تعالي  
تعالي تَري رُوحاً لديّ ضعيفَةً      تَرَدُّدُ في جسم يعذب بحالي  
أتحمل محزونَ الفؤادِ قوادِمٌ      على غُصن نائي المسافة عال؟  
أيضحك مأسورٌ وتبكي طليقة      ويسكت محزون، ويندب سالي  
لقد كنت أولى بالدمع منك مقلّةً      ولكنّ دمعِي في الحوادثِ غال<sup>18</sup>  
وثانيها: مقطّعة تتحدّث عن ورقاء تهدل في الصّحى؛ فصورّ الشاعرها  
بينه وبينها من تشابهه في الحال، وتمائل في الوضع؛ فقال:

رُبّ ورقاء هتوف في الصّحى      ذات شجو صدحت في فنن  
ذكرت إلفاً ودهرأ سالفاً      فبكت حُزناً فهاجت حَزني  
فبكائي ربما لَوَقَها      وبكاها ربما أرقِي  
ولقد تشكو فما أفهمها      ولقد أشكو فما تفهمني  
غير أنّي بالجوى أعرفها      وهي أيضاً بالجوى تعرفني  
وآخرها قصيدة لمحمد العيد آل خليفة يناجي فيها الطائر "أبا  
المنقوش" حين كان خاضعاً للإقامة الإجلية في مدينة بسكرة؛ وكلّنه يتناص  
فيها مع قصيدة أبي فراس الحمداني. وممّا يقول فيها:

أبا المنقوش هل تدري بحالي؟      فأنت اليوم جاري في الجبال

18- ديوان أبي فراس الحمداني، ص. 238، دار بيروت للطباعة والنشر، 1979.

ببسكرة النّخيل حطّطُ رحلي وأنت بأرضها حامي الرّحال  
رأيتك مُشرفاً أبداً عليها كإشراف الوليّ على العيال  
رمانى حول سفحك موجُ دهري أسيراً بعد أحداث طِوال<sup>19</sup>

وإذن، فهذا الموضوع الذي تنلّوله خبشاش في نفسه، قديم تناولته الشعراء حتّى لاكنّه بألسنتها؛ فلم يُعد، على جملة، من الأشياء البديعة التي تثير في النفس ما تثير... فخبشاش إنّما يُعيد تجربة شعريّة وقعت لشعراء عرب سبقوه؛ فحاول هو بناء على لحظة مماثلة، وقعت له، أن يرسم تجربته العاطفيّة. ولكنّ شاعرنا استطاع، مع ذلك، أن يتّخذ سبيله في بعض المواطن من مقطّعه فيحوّلها من همومه الدلتيّة إلى هموم شعبه؛ أي إلى قضية؛ ومن محنته الشخصيّة الحميمة إلى محنة الأمة التي ينتمي إليها. وعلى حين عقد لبوفراس والشاعران الآخران مقلنةً بين حالين اثنتين: إحداهما تمثّل في الأسر، أو ما في حكمه، والأخرى تمثّل في الحبّ؛ فلنّنا نجد خبشاش يعزو حزن طائرهِ إلى سطو البُزاة والجوارح العملاقة الظالمة على أفرخه، ثمّ يعزو حزنه هو إلى أنّ وطنه أمسى مُداساً للقساقم طغاة الإستعمار الفرنسيّ ثمّ يلتقي خبشاش في الأخير، مع لبّي فراس: إنكّلّ منهما يحسد الحملمة على الحرّيّة التي تتمتّع بها، وترفل في ظلالها. فأبوفراس يتساءل في ألم وعجب جميعاً:

أيضحك مأسور وتبكي طليقة ويسكت محزون، ويندب سال؟

19- محمد العيد، ديوانه، ص. 425، نشر الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر 1967.

ولم يأت إلا بعض ذلك خبشاش حين قرّر في يأس وحزن وهو  
يخاطب الحمامة، أو ابن الأيكة:

لو كنتُ مثلك مطلقاً حرّاً لما ضيّعتُ وقتي حسرةً ونواحا  
لكنني، يا طير، موثق أرجلٍ ومكّم لا أستطيع صدحا

فحملمة أبي فراس طليقة، وهو مأسور؛ ومع ذلك فقد كنت لا تزال  
تبكي على حرّيتها؛ فكيف يجوز له هو أن لا يبكي، على الأسر والوثاق؟  
على حين أنّ طائر خبشاش حرّ طليق، هو أيضاً، ومع ذلك نراه يماً الفضاء  
حزناً وبكى، من حيث إنّ الشاعر موثق للرّجلين، مقيّدهما ببل هو مكّم  
كالبهيمة لا يستطيع أن يُسمع صوته، ولا أن يعبر عن آرائه.

وإذن، فصورة خبشاش عن الطائر، أو له، كأنها لا تعدو أن تكون  
نسخة طبق الأصل من صورة أبي فراس الحمداني لحملته. فهناك حملمة  
(أو طائر، وهو إطلاق لعمّ يشمل الحمام وغيره) طليقة حرّة؛ ومع ذلك  
نجدها حزينة تدرّف للدموع على إلف فقدته... ويقابلها شاعر يدرك بحلّسته  
الشعرية المرفهة حزنها، ويغمطها على حرّيتها التي ترفل فيها، وتنعم بها.  
ولدى مقلونة الصورتين الإثنتين، أو مجموعة الصور، نجد بيت أبي فراس  
أغنى صورة، وأجمل رسماً من بيتي خبشاش مجتمعين. ففي بيت أبي فراس  
نجد الصورة الشعرية الآتية؛ وهي كلّها تتألف من المتضادات:

الضحك ≠ الأسر؛

البكاء ≠ الحرية؛

الصمت ≠ الحزن؛

النَّدْب ≠ السُّلُو.

ولعلّ التّرتيب المنطقيّ لهذه الصّور كان يجب أن يكون، لو أنّ للنّاصّ أجرى كلامه في غير أسلوب الإستفهام، على النحو الآتي:

الحرّيّة = الضّحك؛

الأسر = البكاء؛

الصّمت = السلوان؛

الحنن = النَّدْب.

وإذا كانت بعض هذه الصّور مكرّرة أو مُمطّطة؛ فإنّ ذلك لا ينبغي أن ينفى عنها صفة الصّورة الأدبيّة المبتكرة. على حين أنّ بيتي محمّد الصّالح خبشاش مجتمعين، كما لسلفنا القيل، لا يشتملان إلاّ على ثلاثِ صور؛ يضاف إلى ذلك أنّها مقتبسة، أو مستلهمة، من صور أبي فراس غالباً:

الطّلق ≠ الحسرة (الحنن)؛

الحرّيّة ≠ النّواح (البكاء)؛

القيّد ≠ الصّداح (الغناء).

ونجد هذه الصّور، هي أيضاً، مقلوبةً. ذلك بأنّ المنطق كان يقتضي أن يتولّد عن الحرّيّة الانشراح والسّعادة، لا الحسرة والنّواح؛ كما ينشأ عن القيّد الحزن والكتابة؛ لا الطّرب والصّداح؛ وذلك كلّه يشبه طبيعة الصّور التي رأيناها لدى أبي فراس.

وحتىّ الألفاظ التي اتّخذها خبشاش مطيّةً لنسج صورهِ الشعريّة هي نفسها الألفاظ التي كان أبو فراس اصطنعها في بيته؛ فالأسر والحرّيّة والبكاء

والضَّحْكُ لدى أبي فراس، هي القَبْدُ والحَرِيَّةُ والنَّوْحُ والصَّدَاحُ عند خبشاش. فالإتِّفَاقُ وِلْقَعٌ لِمَا باعتبار اللَّفْظِ ذلته، وِلْمًا باعتبار المترادف كالتَّوْحِ الَّذِي يُؤدِّي معنى البكاء.

كما نُلْفِي محمّداً الصالح خبشاش يصطنع طنفتين من الألفاظ للتي كلنت وردت في مقطّعة "الورقاء": كالحزن، والبكاء، والصَّدَاحُ، والشَّجْوُ، والزَّمانُ، والغصون (مقابل "الفنن" في مقطّعة "الورقاء").

وإذا كُنَّا وجدنا هذه الألفاظ مشتركتين خبشاش وصاحب مقطوعة الوبقاء؛ فإننا نجده يشترك أيضاً مع أبي فراس في الألفاظ الآتية: للنَّوْحُ، والبكاء، والحلمة (مقابل الطائر عند خبشاش، والوبقاء عند الشاعر للذي نجهل لِسْمِهِ وأدرجنا مقطّعه، هنا، للمولنة)، وللدَّهْرُ (مقابل للزَّمن عند خبشاش)، والحزن، والغصن، والطلق، والسَّكوتُ (مقابل الصَّمت عند خبشاش)، والصَّعْفُ (مقابل: وأنا وأنت الفاقدان جناحاً عند خبشاش).

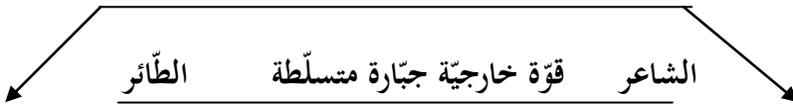
وكذلك نجد معجماً للغة الشعريّة واحداً يسيطر على المقطّعات أو القصائد الثلاث (دون إدخال قصيدة العيدي في حقل التناؤل)؛ ممّا يجعلنا نجح إلى أنّ المَعينَ الأصليّ للصُّورِ الشعريّة المستعملة هو لبو فراس. كما أنّ الفكرة العلقّة للتي تقوم عليها الصُّور الأدبيّة ولحده تمثل في حال من الحزن تتور شاعراً فيلبي أملمه حلمة حزينة مثله؛ فيخاطبها كيف تحزن وهي طليقة؟ وما ذا كانت تأتي لو كانت مثله مسلوبة الحريّة، مُوثقة للرجلين، أسيرة أو مستعمرة أو معذبة بغرام الحبيب النَّائي.

ونحن حين حاولنا عرض هذه الصّور، بعضها على بعض؛ فبما رغبة  
منّا في معرفة الصّور الأصليّة من الصّور الفرعيّة، أي فبمحلولة لتمييز الصّور  
الأصليّة أو "الشّرعية" من سوائها. واستخلاًصاً ممّا توصلنا إليه بعد اقتناع  
أقمناه على مولننة المقطّعات للثلاث؛ فإنّ الصّور الأديبة المتكررة في هذه  
المقطّعة الخبشاشيّة ضئيلة العدد.

ولعلّ أجمل هذه الصّور الأديبة وأقربها إلى خبشاش تلك المثلثة في  
الطائر والشاعر للباكيين الحزينين: لَمّا لَحَدُهُما فيبكي، تحت وطأة الظلم  
والضعف، على حماه للذي سطت عليه الجوارح من عتاة الطير. ولَمّا  
آخَرُهُما فيبكي وطنه للذي دلسته لأقدام الإستعمار فدنت أرضه، وظلمت  
شعبه، ومسخت ثقافته، وسلبت حرّيته.

ولعلّ أجمل ملفي هاتين الصّورتين أنّهما غائبتان من أعيننا؛ وأنّ  
الشاعر إنّما يحكي قصّة محنة هذا الطائر المظلوم من خلال حلله الضعيفة؛  
كما يحكي هو قصّة شعبه من خلال شخصه الضعيف، وجهه القاصر،  
وصوته المخنوق. فالصّورتان المتمخّضتان للشاعر والطائر معاً ليستا في  
الحقيقة، إلّا صورةً ولحده مصدرها إحساس فُفرط بالضعف والظلم، وعجز  
مُطلق عن النّجاة منها؛ كما قد يمثل ذلك في الشّكل الآتي:

### الظلم والضعف والحزن والجراح



من الطير

من البشر

فالشاعر والطائر معاً ضحيتان لقوة خارجية علتية تسلطت عليهما. وضعف حاليهما يحول بينهما وبين التجارة منهما، أو القضاء عليهما. فالصورة قاتمة حزينة يغدوها لليأس، ويخيم عليها الظلام الحلك. وهي من أجمل الصور التي يمكن أن يوصف بها حال الشعب الجزائري على عهد الاستعمار الفرنسي؛ ولا سيمافي السنوات العشرين من القرن العشرين فمن كانت الحرّيات العامة مُداسةً في الجزائر؛ وزمن كان الشعب الجزائري مهلاً على الحد الذي لا يطاق. وليس على للذين لا يقتعون بما نقول إلا أن يعودوا إلى أسفار التاريخ الجزائري الحديث لتتأكد لديهم هذه الصور الأدبية القاتمة التي رسمها خبشاش وأصحابه من شعراء النصف الأول من القرن العشرين في الجزائر. فالصور التي ترسم المآسي هي الأعم والأغلب. ولو رسم الشعراء الجزائريون صوراً غيرها مما يجسد السعادة، ويمثل الطفوح بالأمل؛ لكانت صورهم مزيفة لا صلة لها بواقع الشعب الجزائري على ذلك العهد.

إن الصورة الأدبية التي رسمها خبشاش منقطعة، إذن، من واقع للتاريخ الصّدوق. وكل ما في الأمر أنّ المؤرّخ يفزع إلى الوثائق المكتوبة، والخطب المسموعة، والصور المرسومة؛ فيني عليها أحكفها؛ فيحلّل الواقع بعد وصفه؛ على حين أنّ الشاعر لا يلتجئ إلا إلى أعماق نفسه، ولا يفزع إلا إلى وقائع مجتمعه يستمد منها صورته التي تتجلى رسوماً من الحقائق على

الرَّغْم من أنها لا تنتمي إلاّ إلى الطَّبيعة التي يجسدها، هنا، في مقطّعة محمد الصّالح خبشاش، هذا الطائر المظلوم الحزين. فقد اتخذ الشّاعر توكّأً للتعبير عن ولقع الشّعب الجبلّيّ؛ فتمثل طائرَه هذا فلقد الحِمَى، مُعتدىّ عليه من جوارحٍ وبُزاة... ومن هذه الحال، حالِ الطّائر من وجهة، وحالِ الشّاعر نفسه من وجهة لُحراة، وقع التّفادُ إلى حالِ الشّعب الجبلّيّ للذي لم يكن أحسن حالاً من الشّاعر وطائرَه. ولقد وُفق الشّاعر إلى رسم صورة مشتركة، من الحالين الإثنتين للقاتمتين، يشترك فيها الطائر المعتدى عليه، والشّعب المعتدى عليه هو أيضاً بالاحتلال والاضطهاد. وكلّ ذلك يمكن استخلاصه من قول خبشاش:

تبكي وأبكي والشّجونُ عريقةً      وأنا وأنتَ الفاقدان جنلحا  
وأنا وأنتَ النَّائحان على الحِمَى      وأنا وأنتَ المُشخّان  
جرلحا

فحماك داسته البُزاة بمخلب      وحِمَاي أضحي للقساة مراحا

فالشّاعر يشترك مع الطّائر في الجروح التي لا تندمل، وفي البكاء للذي لا ينقطع، والشّجون التي طللت، والضعف في الحال، والقلّة في الحيلة، والكثرف في الحسرات على للوطن. فالصّور الأديبة، في الأبيات الثلاثة، إذا شئت تفصيلاً، تعني في البيت الأوّل ضعفاً وبكاءً وأحزناً، وفي البيت الثاني نواحاً وجراحاً، وفي البيت الأخير ظلماً وتسلّطاً واستبداداً.

ولو أنصفنا الرجل لارتفعنبله إلى طبقة الشعراء الكبار؛ وإلى إمكان تقدمته في هذا التصوير على أبي فراس نفسه للذي كنا تعصّبنا له منذ حين؛ وذلك لمجرد أنّه ألبو فكرة مخاطبة الطائر؛ لكنّ أبل فراس لم يرتفع بشعره إلى مستوى القضية فحصره في نفسه؛ على حين أنّ خبشلاً ربط حال نفسه بحال شعبه، فلامس نبل القضية؛ فتألق وتسامى ...

ولبأكان الشآن فإنّ خبشلاً رسم صورة يشترك فيها الإنسان والحيوان معاً؛ أو قل: يشترك فيها شاعر رقيق، وطائر جميل. فالمادّة الأولى للصّور مجتمعةً (وهي في الحقيقة صورة ولحده متشربة بصورتين اثنتين باعتبار، ومتشربة بصور متعدّدة باعتبار آخر) في هذه الأبيات إنّما هي الطّبيعة؛ فليس الشّاعر مفتقراً، هنا، كالمؤرّخ أو الصّحفيّ الموضوعي، إلى العثور على مادّة ملموسة من الحقائق لكي يصوغ الحديث عن حال معيّنة، أو موضوع معيّن، أو شعب معيّن؛ وإنّما مادّته هي الطّبيعة بكلّ مظاهرها؛ فالبكاء يمز للظلم، والظلم إنّما ينهض على عدم تكافؤ الفرص، وتباين في القوّة المتاحة؛ والشّجون (وهو جمع للدلالة على الكثرة والمبالغفة في وصف هذه الحال) يمز للسّخط المتولّد عن عدم الرّضا؛ والضعف وصفبه الشّاعر حال الشّعب الجبليّ في تلك الفترة التي تلت الحرب العالميّة الأولى والتي كان هذا الشّعب في هلبدونقادة يقودونه على نحو واضح؛ وهو الشآن للذي نجده عليه فيما بعد الحرب العالميّة الثانية. ففقدان الجناح ينشأ عنه القصور عن الطّيران. والعجز عن الطّيران لا يعني إلأسلب ما هو طبيعيّ. فكأنّ فقدان الجناح يمز لفقدان حيّة التعبير والحيّة

السَّيْلِسِيَّةُ بعلقة، أي لقيمة عظيمة؛ أكثر ممَّا يرمز لظاهر اللفظ للدَّالِّ على الضَّعف في أصل الوضع اللُّغويِّ. وإذا كان الشَّاعر أطلق البكاء الأوَّل؛ فقد قيَّد للتَّوابع الثاني بكونه كان من أجل للوطن؛ فهو من باب التَّخصيص بعد التعميم، والتَّصريح بعد التلميح. ونجد صورةً مكرَّرةً، من بعد ذلك، هي الكلام البليغة. ورُبَّما كان تكرارها ضرباً من الإلحاح على هذه الصُّور القائمة بما يزيدا فتامةً وسواداً. وفي الصُّورة الواردة في البيت الثالث تخصيص بعد تعميم ورد في البيت الثاني، وتفصيل أو توضيح لمَّا كان الشَّاعر أطلقه في البيت الثاني أيضاً؛ فهي صورة تنبع من الصُّورة الكبرى للوارد في الأبيات الثلاثة وتصبَّ فيها.

وحين نتقلُّ الأبيات الثلاثة الأولى من المقطعة، والبيتين الأخيرين منها؛ لا نكاد نجد فيها مجتمعةً، صورةً أدبيَّةً مبتكرةً أو جميلةً؛ وإنما نجد الشَّاعر هنا ينادي الطَّائر ثمَّ يصف حلمه في الأبيات الثلاثة الأولى؛ من حيث يختتم القصيدة بالضَّجر من لنعدام حيَّة التَّعبير، والمبلغت في الاضطهاد الذي يبرِّح تحته الجزائريُّون على ذلك العهد المظلم بظلمات الإستعمار.

وكان كلُّ ذلك بنسج تنفي فيها الشَّعريَّة طوراً، وتضعف فيها وتضحلُّ طوراً آخر.

ونمضي إلى شاعر آخر لننظر شأن الصُّورة الشَّعريَّة عنده؛ ولقد وقع اختيار توقُّف لمدى قصيدة غزليَّة لعبد الكريم العقون. ولكن لم وقع اختيار قصيدة غزليَّة بللذات؟ ربما كان ذلك لأنَّنا في دراستنا للشَّعر الجزائريِّ

الحديث لا نكاد نتوقّف عند للغزل؛ وإنّما نتوقّف في مألوف للعادة، لدى التّصوُّص الملتزمة للتي تنضج عن القضايا الوطنيّة الكبرى، ولا يلتفت الشّاعر فيها إلى لذته، ولا إلى عواطفه. ونجد العقون في هذه القصيدة لا يلتفت إلا إلى نفسه، ولا يُعنى إلا ببلته، بل لا يكاد، نتيجة لذلك، يلوي على غيره؛ فقد سبّت الشّاعر صبيّة جميلة فأطارت لُبّه؛ فراح يعدّ من محاسنها، ويتفتّن في ذكر بعض مفااتها؛ واصفاً إيّاها بأوصاف ورد كثير منها في الشّعر الغزليّ العربيّ للقديم. ولقد اتّخذت لها هذه الأوصاف صوراً؛ وهذه الصّور هي للتي تعيننا في هذه الفقرات من التحليل. ولطول هذه القصيدة من وجهة، ولطبيعة هذه الدّراسة العلقّة من وجهة أخرى؛ فلننا سنضطرّ إلى التّوقّف لدى بعض التّماذج فقط من صورها.

والغريب الذي لاحظناه في صور هذه القصيدة التي تقع في ثلاثين بيتاً أنّ الشّاعر على الرّغم من أنّه عبّر عن لحظة عاطفيّة شخصيّة، صادقة، بل غامرة قبالة عُنفوان: كان في الغلب علشها؛ إلا أنّ الصّور للتي عبّر بها عن هذه التّجربة، والرّسوم الفنيّة للتي اصطنعها في معظمها، والألوان الجمليّة للتي استخدمها في الرّسم العامّ لقصيدته مبتلّة سبقه إليها سواؤ من الشعراء. ولعلّ الذي حال دون أصالة هذه الصّور وجدّتها، أنّ الشعراء كلّهم عشقَ وأحبّ وتحدّث عن تجربته، لثناء ذلك، شعراً. من أجل ذلك نشعر بأنّ الصّور المستخدمة في قصيدة "فتاة" لعبد الكريم العقون كلّها، أو على الأقلّ جلّها، مكرّر. ذلك بأنّ الألفاظ العاطفيّة لم توظّف في تمثّلنا، توظيفا دلالياً جديداً؛ وإنّما راح الشّاعر يسوق هذه الألفاظ وكلّنه يكتسها تكديساً،

أو يحاول استنفادها من المعجم لاستنفاداً. لقد رسم الشاعر عواطفه، وصوّر بعض جسم حبيته بما كان يأتيه الشعراء للعرب منذ عهد الجاهلية الأولى؛ وذلك مثل التشبيهات التي وردت في شعره وكانت، في الحقيقة، تشيع لدى الأقدمين كما سبقت الإيماءة إلى ذلك مثل تشبيه للشدي بالحقّ للذي كان، حسبما بلغنا من العلم، أوّل من شبهه بذلك هو عمرو بن كلثوم؛ مثله مثل تشبيه الشعّر بالليل، ووصف الأسنان بالمفلجة ممّا هو معروف في التراث الأدبيّ العربيّ.

وحين كان العقون يحاول أن يُبدع صوراً جديدة كلنت السّماجة كثيراً ما تصاحبه كوصف الخدّ بالدمّ المضرّج. فللدمّ لفظ سمّج، وكثيراً ما يرمز للخطر أو الشرّ أو الظلم أو الإجرام والعنف والحروب والفناء؛ فكيف يمكن وصف الخدّ المورّد الناضربه؟ وكيف يمكن تجنيئه السّماجة وهو غارق فيها، ملطّخ بدمها؟ خذ لذلك مثلاً قوله:

وبخدّ مضرّج                      بدماء الألى سبت

فهذه الصّورة لا نعتقد أنّ أحدًا من النّقّاد سيّدعي لها شيئاً من الجمال الفنّي البديع، لطائفة من الوجوه:

1. لأنّ الدمّ، كما أسلفنا للقول، ليس ممّا يصطنع في معرض الجمال والتّضارة، والأمل والسّعادة؛ ولكنّه يصطنع في معرض السّماجة والشّقاء، واليأس والممات.

2. لأنّ لفظ "الألى"، أو الأجداد، إنّما يُصطنع بهزاً للمجد التّليد، ولعلّقة الأمة وأصالتها في التّاريخ؛ فإذا ما اصطنع في لغة التّفزّل بصيّة

حلو، كان أبعد ما يكون عن مقتضيات السياق. فالعواطف الرقيقة يعبر عنها بالألفاظ الرقيقة التي تعكس دلالتها. ولا نعتقد أن لفظ الألى مما يليق بمخاطبة هذه الصبية الحسنة.

3. لأن لفظ "سبت" الذي لم يجهه الشاعر، فيما يبدو، إلا لإرضاء حاجة القافية، لم يكن أقل قلقاً ونُبُوًّا، وسماجة وثقلاً من لفظ "الألى"؛ ذلك بيان الخد الذي يضرجه للدم لا ينبغي له أن يفتن للنفس، ولا أن يسبي العقل. ولو اصطنع ألفاظاً شعريّة أضرأ مما يصطنع الشعراء الكبار فوصف الخد بما ينبغي أن يوصف به ثمّ زاده شيئاً من المتعلقة به في المصراع الثاني لكانت الصورة الأدبية في المستوى المطلوب، والمقام المحمود. ولقد ألفينا الشاعر حين يصطنع ألفاظاً جديدة لا يكاد يُوقف في توظيف معانيها؛ لأنها أفاظ لا تنمي إلى معجم الشعراء؛ ولكنها تنمي إلى معجم المعلمين بل ربما إلى معجم السوقة، أو أصحاب الثقلة اللغوية الضحلة، مثل لفظ «خصال» للذي اصطنعه عبد الكريم العقون في هذا البيت:

قد سبّني بحسنها      وخِصالٍ تجمعتُ

فالصورة الواردة في المصراع الأوّل شعريّة ملفي خلک من ييب؛ وهي جميلة راقية إلى حدّ مقبول على المرغم من أنّها مبتلّة متدلولة لدى الشعراء منذ العصور الموغلة في اللقدم؛ فقد تكررت في الشعر الغزلي العربي عند فجره؛ فالجمال للفائق لايزال يسبي للّب، ويسر العقل. لقا الخصال الحميدة، والخلال الكريمة، والأخلاق الفاضلة فهي من الأشياء التي نعب

بهلفي الشخص، رجلاً كان أم لمرأة، دون أن تكون مظنةً لسبب العقول، وأسر النفوس. فلا نحسب، إذن، إلا أن لفظ الخصال نابٍ شديد القلق في هذا الإستعمال من البيت. وهو لبعلمنا يكون عن لفاظ الشعراء، وأدنى ما يكون إلى ألفاظ الوعّاظ.

ولعلّ لفظ "تفوّقت" مثله في قوله:

كلّ شيء يروفي في فتاة تفوّقت

فالألفظ الشعريّ الشائع في لغة الشعراء، ولا سيّما الأقدمون، في مألوف العادة، هو "لفائق"، أو "الفائقة". وكثيراً ما يُصنع هذا اللفظ صفةً مقدّمةً للفظ "الحسن" فيقال: "فائقة الحسن". لعلّ لفظ "التفوّق" فهو يشيع في لغة المعلمين لوصف الطلاب الأوائل في الصّف.

ولقد لاحظنا في أكثر من مجاز من القصيدة أنّ الشاعر يبدأ بيته في مستوى شعريّ جيّد حيث رسم الصورة الأدبية ثمّ لعلّ القافية فيما يبدو، يُنهيه في مستوى رديء؛ وذلك كقوله:

هي روضٌ أريجُهُ داد عن نفسي العنت

فالمصراع الأوّل شعريّ في حين أنّ المصراع الآخر لا صلته له بالنش الأدبيّ الجميل، فكيف بالشعر. فاصطناع لفظ "العنت" هنا، في شعر غزليّ، من التبرّ والحمان بمكان. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في لفظ "داد" في هذا التركيب.

وكقوله:

بعبير محبّب أنعش الرّوح فارتقت

فالعبير والإنعاش، أو الانتعاش، من الألفاظ الشعريّة، وخصوصاً "العبير"؛ ولو لستطاع الشاعر أن يسوقه لفي تركيب قشيب، ونسج بديع؛ لكننت صورة شعريّة جميلة حقّاً. لكنّهم يكذبون في رأينا نحن على الأقلّ، إلّا في اصطناع لفظ "العبير" في مكانه الشعريّ. فبعد أن أنعش العبيرُ الرّوح أصبحت راقية... فهل هذا ممّا يرد في شعر الشعراء؟ فكأنّ هذه الفتاة كائن يشبه المعلّم وهو يهذب روح الشّاعر، ويصقل نفسه، ويرقيّ عقله بالعلم والمعرفة؛ لا حسناء تخلب الأبواب، وتسبي عقول الشيوخ والشباب. ونجد العقون يُسفّ إسفافاً باديلاً اجتهدم في رسم بعض الصّور الأخرى؛ كما يمثل ذلك في قوله:

ورعى الله لطفها      رحمة قد تفجرت

فللدعاء للفتاة هنا، ولطفها، شيء لا معنى له؛ فهل كان الشّاعر بصدد وصف جمالها وتأثيره الشّديد في النفوس، أم كان بصدد للدعاء لهذا الجمال، بل لهذا اللّطف بالحفظ والرّعاية ثمّ هو لا يدعو لجمالها وحسنها؛ ولكنّه يُجمع ذلك كلّ في لطفها الذي ينصرف إلى الخصال والسّلوك أكثر ممّا يتمخّض للصّورة الخارجيّة للحسنة التي تسبي عادةً ألباب الشعراء منذ النّظرة الأولى.

وأياً كان الشّأن، فإنّ الصّورة الشعريّة لا يجوز لها أن تستقيم في هذا البيت، وأنّ المصراع الثاني خصوصاً، ولفظ "رحمة" بوجه لخصّ، لا صلته بلغة الشعر والشّعراء؛ ومن ثمّ فإنّ النّسج بمثل هذه الألفاظ وتصوير العواطف الجياشة بها قد لا يستقيمان.

ولعلّ من أجمل الصّور وأرقّها، حتّى نُنصف الرّجل، ولتني وردت في  
بعض هذه القصيدة تلك الماثلة في قوله:

هي فجرٌ شعاعُه منه نفسيّ أشرقَتْ

فلقد صوّر الشّاعر هذه الفتاة الحسّناء فجراً يستمدّ منه منوره. ولعلّ  
أجمل الألفاظ في هذا البيت أن يكون لفظ "الفجر" لِمَا يرمز إليمن نور  
وأمل وخلاص؛ ثمّ لِمَا قد يرمز إليه من شباب وبُكور وجِدّة وطفوح. لِمَا لفظ  
«الشّعاع» فعلى ما فيمن جمال فيلنّه لامتداد للفجر، ومعنى من معنيه. ولا  
يقال إلاّ نحو ذلك في لفظ الإشراق.

ونودّ أن نتوقّف أخيراً لدى صورة كلنت وردت في بيت عمرو بن  
كلثوم، لعلاقتها الحميمة ببيت العقّون حول ثدي المرأة، وهي صورة للشدي  
الكبير المكتمل المكتنز للذي يشبع وعاء العطر في المرتفقات الحضارية  
العربية القديمة. ونصّ البيت:

وثدياً مثل حُقِّ للعاج رخصاً حصاناً من كُفِّ

اللامسينا<sup>20</sup>

فالصّورة هنا، في بيت لبن كلثوم، شقّافة موجية، وبديعة معبرة؛ فهناك  
شيء أبيض، ناصع البياض، حتّى كلنّه للعاج؛ ورخص طريّ حتّى كلنّه ماء  
الشّباب؛ وحصاناً عُذريّ حتّى كلنّه الطُّهْر. هيئته هيئة الوعاء الصغير  
المخصّص للعطور ونفائس المرأة المويّسة الأنيقة. وتمثّل الأدوات التي  
اصطنع الشّاعر، عمرو بن كلثوم، في رسم هذه الصّورة التي لا تعدم مسحة

20- شرح المعلقات السبع للزوزني، 121. وانظر أيضا عبد الملك مرتاض، السبع  
المعلقات، ص. 267، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

جنسية: في تشبيه غليته إلحاقُ ثدي هذه المراقبِ الحُقِّ في كبره ولستدارته سطحاً، وفي نضحِه بعبير ينبعث منه عمقاً (وذلك لعلاقة الحُقِّ بالعطر). وقد جاءت أوصافُ للثدي لإشباع الصورة الجسدية بما تحتاج إليمن تفصيل؛ ذلك بأنَّ الشاعر فصل ولم يحمل، وأفق ولم يكثف؛ فهذا للثدي رخصاً لأنَّ صاحبه منعمة مللّة، مكتملة البناء، متنسقة الأعضاء؛ وهو حصان لأنَّ صاحبه تنفر من الرجال للذين يلتمسون لمسه بأكفهم؛ وهو أبيض ناصع البياض لأنَّ صاحبه تأبى أن تُبديه للشمس، ومن ثمَّ ستره على للناس. وهي صورة عفيفة لهذه المرأة. ونجد كلَّ وصف أسهم في رسم الصورة وتجميلها. فالحُقُّ للدلالة على حجم الثدي، فكأنَّ فتاة الشاعر كلنت نهداً ذات صدر ممتلئ؛ بحيث تُروى الرضيع، وتُدفي الضجيع "على حناقول يُعزى إلى علي بن أبي طالب عليه السّلام. في حين أنّ للعاج جي عبه للدلالة على نضاعة البياض، وللرخص للتدليل على الفتوة والعنفوان، والحصان للدلالة على العفة والمنعة معاً؛ وعلى سُمِّ النَّجْر، وكرم الأصل. فلم يقتصر الشاعر هنا على وصف الثدي وحده؛ ولكنّه جاوزه إلى الحديث عن حلله، وتحليله علاقته بالرّاعيين إلى لمسه.

على حين أنّ عبد الكريم العقون حين نقل هذا التشبيه فسلكه في صورة شعريّة في بعض قصيدته: أقصر عن كلّ هذه المعاني، ولم يستطع أن يرسم لنا إلاّ صورة ثديين كبيرين ليس غير:

وبثديين مثل حُقِّ      يئن قلبي قد سبت

فالأولى: أن العقون لم يصف للشدين؛ لا سيّما المشبّهة للذي لا يمنحها شيئاً، ولا يميّزها إلا بالكبير والضخامة في ذوق المعاصرين؛ ذلك بأن كبر التّهدين ليس كلّ شيء في جمال المرأة؛ بل إنّ هذا الكبر قد يُصبح مدّةً وسماجةً إذا جاوز المقدار المألوف ثم إنّ للشدين إذا فقدوا الرّخوصة والبياض والحصانة - والاستدارة - وهي الصّفات التي وردت في وصف ثدي امرأة عمرو بن كلثوم؛ أي في الصّورة الأصليّة التي نفترض أنّ العقون بنى عليها، أو اقتبس منها بشيء من انعدام التّوفيق...

والأخرى: على المرغم من أنّ الشعر يتجاوز عن كثير من التّفاصيل التّعبيريّة التي يمتاز بها التّشريع بل إنّ الشعر يجب أن يأتي في وسط الطّريق بين الفهم واللافهم، كما يقرّر ذلك جان كوهين<sup>21</sup>؛ وأن يميّز بالطلقات التّعبيريّة الشّديدة الكثافة؛ إلا أنّ بيت العقون في صورة للشدي لم يسلك ذلك السّلك الفنّي. فقد كان يريد أن يقول: إنّ هذه الفتاة سبّني بشدين يشبهان الحقّ. ولكنّ طبيعة الشعر العموديّ للذي هو صارم في التّعلم مع الوزن والقافية معاً من وجهة؛ وضحالة المعجم اللّغويّ لدى الشّاعر من وجهة أخراة، جعلتا بيت العقون على هذا النّحو من الضّعف الفنّي. والشّيء الذي نريد أن نستخلصه من بعض هذا الحديث المتمحّض للصّورة الشّعريّة لدى الشّعراء الجنزليّين، وبخاصّة في ملبين الحرّين، أنّهم كانوا غالباً ما يستلهمون في رسم صورهم الشّعريّة للتّراث الشّعريّ العربيّ؛ وأنّ رسم هذه الصّور ظلّ مختلفاً لدى شاعر وشاعر آخر؛ تبعاً لصدق التّجربة أو عدم

21- Jean Cohen, Structure du langage poétique, p.100, Flammarion, Paris, 1966.

صدقها، ثمّ تبعاً لمقدار العبقرية الشعرية التي كنت تصاحب كل شاعر؛  
ولتي كنت تتمثل خصوصاً في سعة الخيال، ورحابة الأفق، وبراعة القدرة  
على ابتكار المعاني، وافتراع الأفكار.

ولعلّ في بعض هذه التمازج من الصور الشعرية التي وردت في  
نصوص الشعراء الجليليين، والتي توقفت لئديها ما يحمل المهتمين بالشعر  
العربي الحديث في الجليل على البحث والدّرس حول هذا الموضوع الذي  
لا يبرح بكرة لم تعمل فيه الأقلام.

وبعد، فإنّ أغلب الصور المستخدمة، بناءً على المعجم اللغوي الذي  
يتسم بالحزن والقلمة، والألم والكلبة، والتمزق والشقاوة ملدى هؤلاء  
الشعراء - كما يتضح ذلك من الدّراسة التي أجريتها على معجمهم اللغوي -  
تتسم، هي أيضاً، بكلّ صفات الشقاء والكلبة، والحزن والسخط على  
الإستعمار الفرنسيّ، والدّعاء على النّمان، والشكوى من اللّدهر، والإغراق  
في الحزن، والإستسلام إلى اليأس من الحياة...