

الهندسة الصوتية في القصيدة الشعبية

" العامرية " - أنموذجاً - للشاعر الشعبي محمد بلخير

Acoustic engineering in the popular poem

"Al-Amriya" - a model - For the popular poet Mohamed Belkheir

العربي بن عاشور

المدرسة العليا للأساتذة - بوزريعة - الجزائر

benachourlarbi57@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2022/01/31

تاريخ القبول: 2021/11/05

تاريخ الإرسال: 2021/10/27

ملخص:

لم تختلف القصيدة الشعبية الجزائرية عن نظيرتها الفصيحة، كما أنها لم تنشذ عن القصيدة الإنجليزية والفرنسية خاصة فيما تعلق بجانب الهندسة الصوتية، فقد تناغمت مع حس الشاعر الشعبي وثقافته الغنائية، فتمكن من تشكيل وحداتها الداخلية بمعان ودلالات أسهمت في إبرازها الهندسة الصوتية، فكانت أسلوبية صوتية داخل تركيبة الخطاب الشفوي، وفي نظام داخلي ميزه الوقع الصوتي الناجم عن موسيقى الأصوات وانتظامها وتساقفها في كل بيت شعري، تلك التواترات الصوتية والدلالية التي يدخل في إحداثها الترصيع والقافية والروي، بالإضافة إلى التكرار والتوازي، وظفها الشاعر بغرض الكشف عن الأنماط الدلالية والجمالية التي تلائم وجدانه وتدفع على تجاوب السامع معه.

الكلمات المفتاحية: الشاعر الشعبي، الهندسة، الصوت، الموسيقى، الخطاب الشفوي.

Abstract:

The Algerian folk poem did not differ from its standard counterpart, nor did it deviate from the English and French poems, especially with regard to the aspect of sound engineering.

It was in harmony with the sense of the popular poet and his lyrical culture, so he was able to form its internal units with meanings and connotations that the acoustic engineering contributed to highlighting. It was a vocal stylistic within the structure of oral discourse, and in an internal system that characterized the sound effect resulting from the music of the sounds, its regularity and consistency in every verse. Those phonetic and semantic tensions that are brought about by inlay, rhyme and narration, in addition to repetition and parallelism, were employed by the poet for the purpose of revealing the semantic patterns that suit his conscience and push the listener's respond to him.

Keywords : folk poet, engineering, sound, music, oral discourse.

مقدمة.

تسعى هذه المقاربة إلى إبراز مدى ما تملكه القصيدة الشعبية - والتي جاءت تحت عنوان: «العامة» للشاعر محمد بلخير- من جمالية أسلوبية، وما تحمله من وظيفة دلالية مُتضمنة داخل التشكيل الفني للتنسيقات والهندسات الصوتية والتقنية والإيقاع والوزن؛ وهي جميعا تشترك في تشكل معان ومشاعر تمكن المبدع من أن يبوح بهواجس العقل ووجدانيات النفس وتكون الموسيقى أسلوبا للتواصل بينه وبين المتلقي.

قليل من الدراسات التي أهتمت بهذا التراث اللامادي من الناحية الفنية، وبينت ما يعكسه من ثقافة هذا الشعب ووعيه الجمعي، إذ هو أحد فنون الإبداع الجماعي الأصيل فيه، فقد حمل جميع أفكاره وفلسفته ومشاعره وهمومه وانشغالاته ومواقفه، ولم يترك شيئا تعلق بدورة الحياة لم يتعرض له بالوصف والتعليل، يبدي رغبته وميله أو نفوره وإحجامه، وبالتالي كان هذا الشعر لسان حال الشعب وديوان حياته، وجد فيه ما يجمع بين الكلمة والمعنى والموسيقى، وهي جميعا ترجمان النوازع النفسية للفرد، كيف لا يسكن إليها وهي التي يجد فيها ما يطهره من أدران الحياة، ويريحه من أتعابها.

فهل وفق الشاعر في خلق إيقاع يتناغم مع رغبات السامعين؟ وإلى أي مدى وفق الشاعر في توظيف هندسة صوتية تستجيب لنوازع النفسية؟ وهل استطاع أن يشكل جمالية أساسها الصوت والمعنى والمشاعر، تستهوي المتلقي وتؤثر فيه؟. هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذه الورقة المقترضة.

1- قصيدة "العامة"¹ للشاعر محمد بلخير.

نسمع الشاعر الشعبي وهو ينشد، نشعر بشيء من الرهبة والانجذاب، وسرُّ ذلك هو اتفاقها مع سياقها في أذهاننا، وما يؤثر في المتلقي أو السامع هو الهندسة الصوتية التي تشكل إيقاعات تستجيب لها النفس، فتتهز تجاوبا مع تلك الأصوات والمعاني والمشاعر، وكلها مؤثرات صوتية نقية تزيد من اهتمامنا « ولذلك كان لا بد من التوفيق بين مبدأ النقاء ومبدأ آخر يمكننا أن نسميه مبدأ الاهتمام؛ إذ لا بد للموضوع أن يتحقق فيه القدر الكافي من

التنوع والتعبير لكي يحافظ على اهتمامنا فلا يجعلنا نمله، ولكي يثير طبيعتنا على نطاق واسع². إن أول ما يشدنا إلى الصوت ومصدره هو مقدرة صاحب الصوت (الشاعر) على إيصال الموجات الصوتية إلى السامع وهمه الوحيد هو تقديم معان تدفع المتلقي على التخيل وتحرك مشاعره بالقدر الذي تجيب فيه إلى تلك الموسيقى الصوتية ويتفاعل معها، لأن الصوت حاسة موحدة، أما حاسة البصر فهي تفرق³، ثم يؤكد ذلك جوزيف ميشال شريم ملخصا العناصر الأساسية الثلاثة التي تحقق التلاحم الذي يؤول إلى متعة فنية وذهنية ونفسية، يقول: «إننا لا نتذوق الهندسة الإيقاعية الحقة إلا إذا حصلنا على تلاؤم بين المكونات الثلاثة التي تشكل الرؤوس الثلاثة للمثلث..- المعان- أصوات- مشاعر»⁴.

يعد الصوت لبنة في بناء الكلمة التي بدورها تشكل الجملة ومجموعة جمل تشكل فقرة الى أن نصل إلى تشكيل النص الشعري أو النص النثري، وما دام النص الشعري يحتاج إلى سامع يتلقى هذه الأصوات التي تشكل معنى يقصده الشاعر، فلا بد له من قدرة على التأثير فيه بأن يحرك مشاعره «فما كانت الألفاظ عند العربي مجرد أصوات يقذفها اللسان، وإنما كانت وسائل حاسمة للتأثير في سامعيها وفي اجتذاب من يخاطب بها أو تُغنى له»⁵، وعليه إذا اعتمدنا على هذه الترسيمة التي تمثل نوعا ما «دورة مغلقة»، نستطيع القول: «إن الأصوات في نظام اللغة الفنولوجي لا قيمة رمزية لها، بينما هي تثير بعض مشاعر القارئ أو المستمع في فعل كلام محدد، مكتوب أو شفهي، بالاتفاق مع المعنى»⁶.

يتتبع موضوع هذه الورقة جانبا معينا من مختلف الجوانب الفنية والجمالية للأدب الشعبي، ألا وهو جانب الموسيقى النابعة من التكرار المنتظم لبعض الأصوات التي وظفها الشاعر في القصيدة الشعبية التي نتناولها، على اعتبار أن اللغة هي مجموعة أصوات في الكلمة بحيث تؤدي معنى بشرط احترامها الترتيب الذي يشكل مدلولها وتصير الكلمة دالة عليه، ولما كانت أدوات ومادته اللغة، فهي «ليست - أي اللغة- في جوهرها مجموع كلمات، أو بتعبير آخر ليست جمعا حسابيا لمصطلحات الأصوات؛ إنها كما يقول غرامشي Antonio

Gramsci: (ثقافة وفلسفة أيضا) "حتى على مستوى الحكمة الشعبية ذاتها" وهي بالتالي جملة من الوقائع المنسقة والمترابطة عضوياً⁷.

ولما كانت حكمة الشعب مودعة في أشعارهم التي هي وشاح نبلمهم الفني والجمالي بخصوصياتها الصوتية، ارتأينا أن نسير على المنهج الذي اعتمده ميشال شريم في دراسته للهندسة الصوتية بناء على ما كان من دراسة الهندسات الصوتية التي قام بها جون بيار شوسري لابي J-P. CHAUSSERIE، والتي أخذها عنه «جيل ماتيس» Gilles Mathis ليطبقها على الشعر الإنجليزي، ثم طبقها جوزيف ميشال شريم على قصيدة بعنوان «أوراق الخريف» للشاعر يوسف غصوب⁸، نحاول أن نتبين مدى ما تحققه - قصيدة «العامة» للشاعر الشعبي محمد بلخير- من التوافق في تشكيل هذه الهندسات الصوتية، مع تسليط الضوء على جانب مهم فيها وهو جانب تكرارات الأصوات اللغوية وجمالياتها في حقل التجربة الشعرية، ساعين إلى تبيان مدى ما تحمله هذه اللغة الشعرية من انعكاس لنفسية الشاعر وحسه وتفكيره، لكونها البناء المميز الذي يفجر طاقاتها وهي تملك من الإيقاع الذي يساعد على شحن الأحاسيس المتأججة في نفسه، والتي تتم عن مدى الاستخدام الفني للطاقة الصوتية للغة وإمكاناتها الفنية والجمالية.

غير أن دراسة الجانب الصوتي تبقى محصورة في ما قدمه الدارسون من خصوصيات تتميز بها القصيدة الشعبية من حيث الوزن، فذهبوا إلى التنظير لها محاولين بذلك الخروج بقواعد تضبط هذه القصائد وفق أوزان معينة كأن يرى بعض الدارسين أنها لا تختلف عن أوزان العروض الخليلي، وآخرون يجرون عليها أوزاناً هي نفسها أوزان الخليل، وأما محمد الفاسي في معلمة الملحون، فقد ذهب إلى القول بأن القصيدة الشعبية تندرج تحت ستة بحور شعرية؛ كل بحر منها يتفرع إلى عدة أوزان أخرى. وتناول أحمد طاهر هذا الجانب وبين أن القصيدة الشعبية تعتمد نظام المقاطع الذي يقرب من نظام التفعيلة في القصيدة الفرنسية، وذهب بعضهم إلى القول بأنها تخضع إلى نفس التفعيلات التي تعرفها القصيدة العربية، وهو ما ذهب إليه مصطفى حركات، والحقيقة ما تزال دون الوصول إلى

قاعدة ثابتة، والموضوع ما يزال بين المد والجزر، لذلك نرجح ما ذهب إليه محمد الفاسي كون القصيدة الشعبية متنوعة ومتفرعة جدا، لا يمكن حصرها في بحر معين أو تفعيلة معينة.

ليس من السهل - وبالذات في هذه المقاربة - أن نأتي على كل الجوانب التي تستدعي التحليل المعمق لهذه القصيدة الشعبية، والتي تتطلب الإلمام بجميع جوانبها الصوتية والصرفية والتركيبية والدالية، إنما هي محاولة نهدف من ورائها إلى الوقوف على بعض المحطات التي تظهر هذه الهندسة الصوتية، وموضوع هذا البسط - هو أن نقف على جانب فني له من الأهمية القصوى ما لو أهملناه فقدت القصيدة الشعبية أو الرسمية- على حد سواء- قيمتها الفنية والجمالية كونها تتدرج ضمن ما يتميز به الشعر الغنائي، الذي طابعه الغناء، ألا وهو الموسيقى والتي يكون الصوت أحد مرتكزاتها، غير أنها وبفضله تزداد قوة وتأثيرا في السامع، وذلك لأن الشاعر يرصع قصيدته بهذه الأصوات بصورة منتظمة الترتيب والتوازي، بحيث تكون من حيث تركيبها الشكلية؛ كالصوت ورجع الصوت، لأن ذلك التنظيم الصوتي الذي يظهر بالتوازي في القصيدة، يخلق نوعا من التوازي في الصوت المتكرر، ويكون بذلك أكثر تأثيرا وهو يقع في أذن السامع، فيحرك نفس المتلقي إحساسا تهتز له مشاعره وتهفو له النفس متناغمة مع الصوت المنبعث، وسر ذلك تلك الأصوات والرموز الفنية المتجاوبة معها والتي يرصع بها القصيدة، «فالمأمل في الألحان الشعبية يلحظ أن جملا موسيقية بعينها تتكرر فيها بكثرة مفرطة، حيث صارت هذه الجمل جملا تقليدية يكررها المغنون الشعبيون ويستخدمونها متى أرادوا، فهذه الجمل مختزنة في ذاكرة الشعب ويخترنها المغنون والموسيقيون الشعبيون وجمهور المتذوقين، وهذه الجمل يطلق عليها الجمل الموسيقية المختزنة stock musical phrass وهذه الجمل ليست وفقا على لحن بعينه أو حتى مجموعة ألحان، وإنما هي بمثابة وحدات مستقلة تستخدم في أي لحن، وكثيرا ما يجد المغني لذة في إقحامها في اللحن، وهو عندما يفعل ذلك يعتمد على ألفة المستمعين لها واستحسانهم لسماعها، وهذه ملاحظة يدركها كل من يستمع إلى المغنين الشعبيين.»⁹

وهذا ما نحاول أن نقف عنده لنبرز كيف استطاع الشاعر أن يهندس لقصيدته تأتي الأصوات فيها محققة لموسيقى تدفع على إثارة مشاعر لذة حسية من خلال الحفاظ على تناعم داخل النص الشعري، وذلك بتوزيع أصوات في كل مقطع من كل بيت شعري، فينتج عن ذلك إيقاع متناغم يفيد في خدمة البناء الفني الذي يكون أساسه موسيقى داخلية. ولعل الذي يؤكد قدرة الشاعر على خلق هذه الموسيقى الناجمة عن الهندسة الصوتية التي يشعر بها السامع، هو ذلك التنوع في القصيدة، بحيث جاءت مبنية على مقاطع موزعة بشكل واضح، وذلك من خلال الروي الذي يميز المقاطع 1، 3، 5، 7، وكذا من خلال ما اصطلح على تسميته «الفرش» و«الهدة» إذ في كليهما تنوع بين الشدة والانفعال والغضب، ثم الهدوء والسكينة، ثم يعود إلى ما كان قد بدأ به من شدة وانفعال إلى هدوء وسكينة، وهكذا إلى أن ينهي قصيدته، وفي كل ذلك نجده يحافظ على التواتر في البيت الواحد في: عليّ، العامريّ، يظهر هذا الصوت الموسيقي في أغلب أبيات المقطع الأول من القصيدة، ثم نجده يعود إلى تكرار ذلك الصوت في أبيات المقطع الثالث والخامس والسابع؛ حيث يتكرر ذلك الصوت ثلاث مرات في أغلب المقاطع المذكورة آنفاً، كما نجده ينهي أبيات قصيدته كلها بقافية مقيدة (ساكنة الروي) ومردوفة، المقاطع الأربعة بروي هو الميم مسبوقه بردف، ثم يغير الروي في المقاطع الثلاثة الموالية 6، 4، 2 والتي يطلق على تسمية كل مقطع منها في القصيدة ب «الفرش»، حيث نجد روي الدال في المقطع الأول، ثم النون روي المقطع الثاني مسبوقه بردف، ثم الهاء الساكنة في المقطع السادس، وبالتالي نجد تنوعاً في الروي تدرج فيه الشاعر تدرجاً دلالياً من روي «الدال» بما فيه من صفات الشدة والقوة والصلابة والمتانة وهي أسماء الله تعالى: الشديد، القوي المتين، ثم ينتقل إلى روي «النون» التي تتميز بأنها متوسطة بين الشدة والرخاوة، فيها غنة وهي من صفات القوة، فالرشاقة تتطلب الصفاء والاعتدال، وتلك متطلبات الجمال الطبيعي، ثم ينتقل إلى «الهاء» روي رخو مهموس، الضعيف، دلالة الضعف الذي يظهر في الغدر والفجور والعار، وجميعها صفات يمقتها الشاعر وينقم على الجيل الذي انتشرت فيه (ما بقي صاحب فيه).

مكونات الهندسة الصوتية في قصيدة «العامرية».

تناولت عدة أبحاث ظاهرة التكرار بالدراسة محاولة إبراز قيمتها اللغوية والموسيقية والدلالية، غير أن هذا كان قليلا خاصة إذا ربطناه بالشعر الشعبي الذي يتميز بكونه شعرا طبيعيا عفويا، ومن هنا خضنا هذا العمل ونحن ندرك الصعوبة التي تلاقينا في دراستنا للأشكال الصوتية الظاهرة في أبيات هذه القصيدة والتي تشكل بنيتها الفنية، بما فيها من وزن وقافية نظاما إيقاعيا متناغما له أثره على السامع.

يعتمد الشعر الغنائي على الموسيقى التي يشترك في صياغتها كل من الوزن والقافية، ويشارك في هذين العنصرين تساوي البيت من حيث تركيبته المشكلة من الصدر والعجز في كل القصيدة، إذ فيهما يتم نسج العبارة ذات الدلالة والمعنى الذي يتألف مع نبرات الإيقاع في كل بيت، وبهذا تتحقق الغنائية، يقول جوزيف ميشال شريم: «إن الموسيقى في مفهومنا نحن تستمد من التقنية طريقة تنسيق المقاطع الصوتية، إلا أنها تختلف عنها في ما يتعلق بهندسة هذه الأصوات حسب مبادي التوازي والتساوق...الوزن على أهميته الموسيقية الكبرى يختلف عن مفهومنا للموسيقى إذ إن الأوزان هي رسوم خيالية مجردة بينما الموسيقى التي نحن بصدها تتبع من الأصوات اللغوية التي ندرکها بحواسنا».¹⁰

2- بناء القصيدة (العامرية).

تتكون القصيدة من 36 بيتا، بحيث شكلها الشاعر وفق 7 مقاطع جاءت على النحو التالي:

- المقطع الأول 6 أبيات.
- المقطع الثاني 6 أبيات.
- المقطع الثالث 9 أبيات.
- المقطع الرابع 4 أبيات.
- المقطع الخامس 3 أبيات.
- المقطع السادس 4 أبيات.
- المقطع السابع 4 أبيات.

فعندما نقرأ القصيدة نشعر أن صاحبها يعيش معاناة نفسية ووجدانية، استتفر لها كامل ملكاته الصوتية وبدأها بنداء القريب(أ)، نداء موجه للجماعة التي يتوسم فيها خيرا، فهو يستجدي أقرانه «صغار البركة» من «العامة»؛ الاتقياء الصالحين الذين يجد لديهم الحكمة والرأي السديد، يدعوهم أن ينصحوه بما يمكنه من الخروج مما هو فيه من ضيق، وهو يقر بأن «رُقِيَّة» كل أمله في الحياة، لا يهوى سواها. قد ملكت قلبه وروحه؛ وهو في هذا يذكر بقول الشاعر جميل بن معمر؛ (جميل بثينة):

لو كان في صدري قدر قلامة** فضلا وصلتك أو أتتك رسائلي

ولتحقيق غايته ذهب إلى التأليف بين مجموعة من الهندسات الصوتية التي تمكنه من الإمام بمختلف جوانب التجربة الشعرية التي يمر بها، فكان لكل من الصوت (الحرف) والكلمة والجملة دور بالإضافة إلى التنوع في الوزن واعتداله مع حسن العبارة واختيار الروي والقافية، ما يعرف من التجنيس. خاصة إذا علمنا أن شاعرنا ممن يظهر عليهم حبهم للغناء، لذلك فهو يوظف كل ما يمكنه من التأثير في مستمعيه معنى وموسيقى، «فالشعر يقوم على "المسموع" و"المعقول"، والمسموع هو الشرط الأساسي الجوهرية الذي لا يتحقق الشعر بدونه. في حين يُكوّن المفهوم شرط كماله. "ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعيه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألقانه"¹¹، ولجوء الشاعر إلى هذا الأسلوب من التكرار كان «على وجه التشوق والاستعذاب، إذا كان في الغزل والنسيب»¹².

والملفت للانتباه كثرة تكرار بعض الحروف «الأصوات» في معظم أبيات القصيدة، سنخصها بعنوان لاحق لأهميتها ودلالاتها «إذا ما قبلنا بأن الحروف هي رموز للأصوات، وبأن الموسيقى «الشعرية» ترتكز على تكرار بعض الأصوات،...أدركنا أن الشعر العربي يستطيع استيعاب كل التنسيقات والهندسات الصوتية». ونحن على خطى جوزيف ميشال شريم؛ نحاول أن نرصد نماذج من التنسيقات الموجودة في القصيدة، وذلك بحصر الأبيات التي تنتمي لكل نوع من أنواع التنسيقات.

3- التنسيقات الهندسية في القصيدة.

دفعتنا الضرورة إلى الاقتصار على ذكر بعض النماذج من الهندسة الصوتية التي تتوفر

عليها القصيدة التي بين أيدينا وهي:

- التنسيق المتصل في تكرير معجّل. (البيت الأول) -

- هندسة تأليفية.

أَصْغَارَ الْبَرْكََةِ دَبَّرُوا عَلَيَّ * * * مِنْ خَلْفِ رَقِيَّةٍ لِبَنَاتٍ كَامَلٍ حَرَامٍ
الْعَامِرِيَّةِ

ب+ ر (صامت+ صائت) (البركة) ، صامت+ صائت طويل (دبروا)

وهما فونيمان متصلان يتكرران منفصلين في تكرير معجل.

- تنسيق مفروق في تكرير مؤجل: (البيت الثاني)

- هندسة فاتحة.

ذَاكَ حَدَّ الْمَنِيَّةِ رَبِّي فَضَى عَلَيَّ الْعَامِرِيَّةِ * * * مَنْ قَبِيلِ الدُّنْيَا مَقْسَمَهُ بِالتَّقْسَامِ

ن + ي صامت + صائت (المنية) ن + ي صامت+ صائت طويل (الدنيا)

- التنسيق المنفصل في تكرير معجل: (البيت الثالث)

- هندسة إيقاعية.

مَنْ قَبِيلِ الدُّنْيَا هَذِي قَبَالَ ذِي الْعَامِرِيَّةِ

غَيْرُ نُوبَةٍ صَاحِي وَنُوبَةٌ رَوَّقُوا الْغِيَامَ¹³

ب+ ل (قبيل) ب + ل (قبال) ب+ ه (نوبه) ب+ ه (نوبه)

- التنسيق المتصل في تكرير معجل. (البيت الرابع)

- هندسة إيقاعية.

مَا ذَرَيْتَ بُذِي الْقَسِيَّةَ رَبِّي قُضَى عَلَيَّ الْعَامِرِيَّةَ
مَا عَرَفْتُ الْخَيْرَ الرَّوْلُ وَالَّا الْقُدَّامُ¹⁴

ر + ي (دریت) ر + ي (ربي) ر + ت (عرفت) ي + ر (الرؤل)

- التنسيق المتصل في تكرير معجل. (البيت الخامس)
- هندسة إيقاعية.

غَيْرَ رَجَلِي لَعَبْتُ بِي رَبِّي قُضَى عَلَيَّ لِعَامِرِيَّةَ
مَنْ الْمَلَأَتَا قَاسُونِي كَسُورَ الْأَقْدَامِ

ي + ر (غير) ر + ي (رجلي) ر + ي (ربي) ر + ي (العامرية)

- التنسيق المتصل في تكرير مؤجل. (البيت السادس)
- هندسة إيقاعية.

خَالِقِي قَدَّرَ مُوَلَايَ رَبِّي قُضَى عَلَيَّ الْعَامِرِيَّةَ
فَرَّقَ الدَّيْنَ عَلَى الدُّنْيَا يَهُودَ وَأَسْلَامَ

ل + ي (خالقي) ل + ي (مولاي) ل + ي (علي)

تعمل هذه الهندسة الإيقاعية - والتي تكررت الأصوات المجهورة عدة مرات في القصيدة ثم غلب فيها تكرار الام والياء صوتين مجهورين - على بناء الإيقاع والمعنى، فالجهر في هذا المنحى موكل بالنفس المتألّمة، وتريد التخلص من هذه الآلام.
- التنسيق المتصل في تكرير معجل. (الثالث عشر)
- هندسة فاتحة.

أَنْسَ خَيْمَ دُونِيهِ رَبِّي قُضِيَ عَلَيَّ الْعَامِرِيَّةُ
بَعْدَ مَا نَسَى قَلْبِي فَكَّرُوهُ الْارْسَامُ

ن + س (انس) ن + س (نسى)

ثم ينتقل الشاعر من الصيغة الأولى والتي يظهر فيها الانفعال وتدفق المشاعر، الى صيغة أخرى ووزن آخر فيه الهدوء والروية، تتوافق مع إيمانه وإقراره بقضاء الله وقدره، وأنه على المرء أن يقبل بما قدر الله له، وأنه القادر على كل شيء، وكأنه يستحضر المعنى الوارد في قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ - سورة: يس، الآية: 82.

يظهر في المقطع الموالي من القصيدة والذي يصطاح على تسميته «فراش» في لغة الشعراء الشعبين، وإنه على الرغم من الشعور بهدوء الإيقاع وقصر النفس الذي لاحظناه في المقطع الأول يلجأ الشاعر إلى تشكيل هندسة صوتية يتناغم فيها الصدر مع العجز، بحيث يحافظ على انسجام البيت الواحد معنى ودلالة، فكان تظافر الهندسات الصوتية الذي «يرتكز على استخدام منسق واحد في بيت الشعر الواحد أقله لهندستين مميزتين أو لهندسة مميزة تظهر مرتين»¹⁵ ويمكن تحديد تلك الأصوات كالتالي:

-هندسة إيقاعية. البيت 7، 8

فِي أَحْكَامِ اللَّهِ تَعَالَى * * كَيْفَ قَدَّرَ عَلَى الْعَبْدِ يُرِيدُ
ع + ل ع + ل - ل + ع

كَانَ حَبَّكَ شَيْءٌ بِمَسْأَلَةٍ * * غَيْرَ سَاعَةٍ تَصْبَحُ سَعِيدٌ
س + ا + ة س + ا + ة

-هندسة فاتحة. البيت 9

يُنْصِرُكَ سُلْطَانُ مَحَالَةٍ * * النَّاسُ تَغْرَمُ فِي يَدِكَ وَتُرِيدُ
ن + ص - س + ن ن + س

-هندسة محيطة. البيت 11،12

لَا تَخَالَطُ شَيْءَ مَنْ وَالَهُ * * دِيرُ سَرَكُ تَرَّاسُ فَرِيدُ

د + ي + ر + ر + ي + د

أَنْسَ خَيْمَ بَدَالَةَ * * لَوْ يَحْلَفُوا سُبُوعَهُ وَعَوَاهِيدُ

و+ع+هـ ع+و+هـ

ثم يعود الشاعر إلى انفعاله الأول يظهر في «الهدية»، وقد سار على منوال الهندسة الصوتية السابقة غير أنه اعتمد تكرار صوتين في صدر البيت وفي العجز، وذلك ما يسمى هندسة فاتحة جاءت في البيت 13 و14.

أَنْسَ خَيْمَ دُونِيَّهَ رَبِّي قُضِيَ عَلَيَّ الْعَامِرِيَّةُ * * بَعْدَ مَا نَسَى قَلْبِي فَكَّرُوهُ الْإِرْسَامُ

ن + س

ن + س

الدُّورَ غَطَّى التَّرْقِيَّةَ رَبِّي قُضِيَ عَلَيَّ الْعَامِرِيَّةُ * * غَيْرَ رَمْدِي يَنْقَالِي فِي حَلِيَّةِ أَنْعَامِ

د + ر

د + ر

وتتكرر الهندسة التأليفية في الأبيات 16،17،

الْحَوَاجِبُ نُونَاتُ فِي بَرِيَّةِ رَبِّي قُضِيَ عَلَيَّ الْعَامِرِيَّةُ * * فِي كُتُوبِ الْقُضَاةِ مُرَاجِعِينَ الْأَحْكَامِ

ر + ب + ي ر + ب + ي

وَعَيْنُهَا مَدْفَعُ جَهْلِيَّةِ رَبِّي قُضِيَ عَلَيَّ الْعَامِرِيَّةُ * * مَنِينٌ تَرْمَحُ بَشُوفَةَ فَايْتِهِ الدَّرْعَامُ

ل + ي جهلية ل + ي علي ل + ي العامرية

- أما الهندسة الإيقاعية. البيت 18

خَدُودُهَا نُورُ عَقِيَّةِ رَبِّي قُضِيَ عَلَيَّ الْعَامِرِيَّةُ * * فِي سَوَائِعِ يَبْرِيرِ مُسَاعِدِينَ الْإِيَّامِ

ع + ي ع + ي ع + ي ع + ي ع + ي ع + ي

نجد الشاعر يحافظ على الإيقاع من خلال صوت العين والياء، صوتان مجهوران فيهما رخاوة تنطلي على صفة المرأة التي أعجب بها الشاعر، ثم هو يعقب هذين الصوتين بصوت صفييري مهموس يساعد على البوح بمكامن النفس.

4- هندسة التكرار في قصيدة "العامرية".

يهدف التكرار إلى تحقيق غاية قد تكون في نفس الشاعر ويريد أن يشاركه فيها وفي ما تحمله من معان ودلالات لها عميق الأثر، ونزوع النفس التي تذهب في البحث عما يبعد عنها القلق والحيرة، ترى الشاعر يعمد إلى تكرار كلمة أو عبارة يريد بها شد انتباهنا، وقد يكون هذا التكرار لهدف غنائي ذلك أن «التكرار الغنائي وهو تكرار لكلمة واحدة مرتين، ليس لأجل التأكيد، وإنما لأجل التلغني بها وإحداث أثر موسيقي جميل بتكرارها»¹⁶ فقد اهتم الشاعر بالأصوات والمفردات بدقة متناهية، بحيث جاءت الكلمة العامية تخدم السياق العام الذي يشكل موسيقى الإنشاد، وبالتالي تتسجم مع المعنى والدلالة المتضمنة في تلك الألفاظ أو الجمل المتكررة، «فالكلمات لا تخاط معا من أجل الأفكار التي تنقلها وحسب، كما في الكلام العادي، وإنما تخاط معا والعين على نماذج التشابه والتقابل، والتوازي وغيرها التي يخلقها صوتها، ومعناها وإيقاعها وتضمناتها».¹⁷

اعتمد الشاعر المبالغة في التكرار وليس عيبا، لأن «التكرار فن قولي ينبع من الفطرة وتدفع إليه مواقف الحياة وتقتضيه «مقامات» لا يليبها مثله، وتستدعيه أغراض لا يؤديها سواه»¹⁸، نقف في هذه الورقة على جوانب من هذا التكرار في القصيدة، وذلك لأن «في الثقافة الشفاهية يتقف المرء الخبرة بأساليب تعين الذاكرة»¹⁹.

1- تكرار الأصوات.

وظف الشاعر الشعبي في خطابه الشعري كل الأدوات والعناصر التي تشكل العناصر الصوتية والدلالية، وذلك لأن «الصوت حاسة موحدة»²⁰ منها ما يشكل ترصيعا يظهر في البيت الأول في: "دبروا علي" - "العامرية" - "مَن خلاف رقيّه" - وكذا البيت الثاني في: "ذا حد المنيّه" - "ربي قضى علي" - "العامرية"، ويستمر هذا الترصيع مع الأبيات: 3، 4، 5، 6. ثم المقطع الثالث، الأبيات: 13، 14، 15، 16، 17، 18، 19، 20، 21، ثم المقطع

الخامس، الأبيات: 26، 27، 28، ثم المقطع السابع، الأبيات 33، 34، 35، 36، غير أننا نلاحظ على القصيدة تباينا بين الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة، والغالب في القصيدة الأصوات المجهورة وهي: (ر، م، ل، ي)؛ والتي وردت في أبيات القصيدة وقد أطلق عليها محمد العمري مصطلح التجنيس السجعي²¹.

-الراء، في البيت (4، 1، 5، 6، 7، 11، 14، 18، 20، 21، 22، 29، 31، 35)، و«التكرير خاصة الراء، صفة ذاتية في الراء وأنها صفة قوة في هذا الصوت تمنعه من الإدغام بغيره من الأصوات المقاربة²²»، ولجأ الشاعر إلى توظيف هذا الصوت للدلالة على شدة إلحاحه على موضوعه، بحيث وظف كل ما يمنع الانشغال عنه - مثله مثل التكرار الحاصل في (العامة) و (ربي قضي علي) - لما له من أثر قوي في نفسه، إلى جانب الروي الذي تنوع بين ياء مشددة ينتهي بها صدر البيت، وتنتهي أبيات المقطع الأول كلها بميم ساكنة روياء، وتاء (تنطق هاء) مع روي الدال في المقطع الثاني، وتاء تنطق هاء في صدر البيت مع الميم ساكنة روياء في كل أبيات المقطع الثالث، وباء في صدر البيت مع نون كروي في المقطع الرابع، ثم تاء تنطق هاء في صدر أبيات المقطع الخامس مع الميم كروي، أما المقطع السادس جاء الروي فيه هاء مسبوقه براء ينتهي بها صدر كل الأبيات، ثم يعود إلى الميم في المقطع السابع كروي.

-الميم، في البيت (2، 17، 19، 27، 30، 27، 30، 30، 33، 34، 36). تتميز بصفة القوة، وتظهر في روي المقطع الأول والثالث والخامس والسابع، وهي مسبوقه بألف تأسيس تقنى فيها.

-اللام، في البيت (16، 24، 26، 32، 33، 35).

-الياء، في البيت (2، 3، 5، 18، 21، 22، 23، 28، 30، 31، 34).

حققت هذه الأصوات المجهورة غاية تعبيرية ونغمة جرسية تساعد على تقريب الدلالة اللغوية وتمسك بزمام المعنى.

ب- تكرار الكلمة.

عمد الشاعر إلى تكرار العامريه وهي لازمة جاءت في نهاية أبيات المقطع الأول والثالث والخامس¹ والسابع، من القصيدة، حيث تكررت 22 مرة؛ وهي لازمة صوتية ذات نبر خاص وردت في المقطع الأول 6 مرات، وفي المقطع الثاني 9 مرات، وفي المقطع الثالث 3 مرات، وفي المقطع الرابع 4 مرات.

تندرج هذه اللازمة تحت ما يسمى بالتكرار الدائري و«هو تكرار قائم على الشكل الخارجي للنص الشعري، إذ يقوم الشاعر بتكرير كلمة، أو عبارة، تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة، ويهدف من ورائها أن يوجه القصيدة في اتجاه معين، أو تأكيد موقف ما»²³.

وتيمة «العامرية» تمثل جماعة يعينها الشاعر لما تمثله من قيمة في كيانه، خاصة وأن بيدها قرار الرضا أو الرفض، فهو يخص عرش العامرية، ثم إن طبيعة الغناء تقتضي من الجماعة المساعدة للمغني أن تردد اللازمة التي يعينها لها الشاعر وذلك «أن التعبيرات القائمة على الصيغة هي بمثابة أعراف فنية ووسائل أسلوبية تقوم بدور في تنبيه الجمهور إلى الحركة الموضوعية للقصيدة وتؤسس علاقة ضرورية وشعورا بالألفة يجذبان الجمهور إلى القصيدة دون مخاطرة بخصائصها الفردية»²⁴.

ج - تكرار الجملة.

وجد جملة (ربّي قضى عليّ) وهي جملة اسمية تكررت 19 مرة في كل القصيدة، وقد وردت في المقطع الأول 4 مرات، وفي المقطع الثالث 9 مرات، وفي المقطع الخامس 3 مرات، وفي المقطع السابع 4 مرات. تحمل الجملة دلالة الثبات في لفظ القدير وهو الله الذي شاء أن يكون على هذا النحو، ودلّ الضمير المتصل في لفظ الجلالة ربّي و في حرف الجر عليّ على الأنا الذي يبلور الصراع بين واقعه المحتوم والمقدر (الدنيا مقسمه، خالقي قدر، في احكام الله) وبين الرغبة المرتجاة (ذاك حد المنية)، وبين الحيرة والقلق اللذين ينتابانه (دبروا علي، ما دريت، ما عرفت، رجلي لعبت بي، قاسوني كسور لأقدام)، ثم محاولة التخلص من الماضي الأليم (انس خيم دونية)، وإذا اعتبرنا القصيدة أغنية، فإن «ظاهرة

تكرار الجمل التقليدية ليست وقفا على الأغنية الشعبية سواء في النص الشعري أو اللحن الموسيقي، وإنما هي ظاهرة عامة في جميع أشكال التعبير في الأدب الشعبي، وهي تلقى قبولا واستحسانا من الجماعة الشعبية لأنها تألفها ومن ثم ترحب بها، وكما تجد الجماعة الشعبية لذة في تكرارها في الأغاني، تجد لذة كذلك في تكرارها في جميع الأنماط الأدبية الشعبية لأنها تكون مألوفة لها فلا تتطلب جهدا لفهما واستيعابها»²⁵.

ويقدم نصائح يري أنها مجلبة للسعادة، ولن تتأتى إلا بحب الله؛ فإن أحبك نصرك وسخر لك من يكون إلى جانبك عند الحاجة؛ وضمن هندسة تأليفية تبتدئ بشرط (كان) التي بمعنى (إذا) ويجعل التوازي بين الحب والسعادة والنصرة والعزم، وهي قيم لها جماليات صوتية ودلالات في تشكيل المعنى، يقول:

كَانَ حَبَّكَ شَيْ بِمَسَّالِهِ * غَيْرَ سَاعَةٍ تَصَبَّحَ سَعِيدٌ

س + ا + ع س + ع + ي

(الناس تغرم في يدك وتزبد)، فقط عليك باختيار الصديق الذي إذا أودعت شرك عنده كتمه وحفظه، وهذه الخلّة لا تتوفر في كل الأصدقاء، واجتنب أن تتعلق بمن لا استقرار لهم في أفكارهم ومبادئهم؛ (خيم بدالة، خيم دونيه)، مهما بدا منهم من شجاعة وشهامة، ووفاء بعهودهم (لو يحلفوا سبوعه وعواهيد). ويوظف هندسة تأليفية في عجز كل بيت من البيتين التاليين، تظهر في كلمتي (دير - فريد) و (سرك - تراس) و (سبوعه - عواهيد). يقول:

لَا تَخَالَطُ شَيْ مَنْ وَالَهُ * دِيرُ سَرَّكَ تَرَّاسُ فَرِيدُ

د + ي + ر د + ي + ر

أَنْسَ خَيْمَ بَدَّالَةَ * لَوْ يَحْلِفُوا سُبُوعَهُ وَأَعْوَاهِيدُ

و + ع + ه و + ع + ه

وينتقل الشاعر في الأبيات الموالية إلى ما كان قد بدأ به قصيدته، وهنا يتغير الانفعال بتغيير الوزن والإيقاع، تعاوده الحسرة والألم، يجد مصابرة في الإيمان بقضاء الله وقدره، فيكرر عبارة (ربي قضى علي)، ويحاول النسيان غير أن الذكرى تعاوده بمجرد وقوفه على

تلك الأطلال (الارسام) التي تذكره بالماضي، فتوقظ الحنين المتأجج في قلبه، والذي تخبئه العبارات الحزينة المدفونة بين الأطلال يقول:

أَسَ خِيمَ دُونِيهِ رَبِّي قُضِيَ عَلَيَّ الْعَامِرِيَّةُ * * بَعْدَ مَا نَسَى قَلْبِي فَكَّرُوهُ الْإِرْسَامُ

وفعل الأمر في (أنس) الذي تكرر في البيت 12 و13، دعا إلى التخلي عن الماضي، غير أنه لم يدم طويلا ومُؤلم أمام (الارسام) التي كان لها الأثر القوي في إعادة الذكريات العميقة في وجدان الشاعر، فقد استحال عليه تجاوز ما عاناه من أهل المنطقة (خيم دونية). وهو بهذا يشكل ثنائية تضاد بين النسيان (انس)، والتذكر (فكروه) وبين ثنائية الهناء والكدر من خلال عبارتي (نوبه صاحي) و(نوبه روقوا لغيام) وكذلك بين ثنائية التضاد بين الماضي // المستقبل من خلال كلمتي (الرول)²⁶ و(القدام)، وهي جميعا تعبر عن نفسية الشاعر المضطربة في ما يظهر من انفعالاتها التي لا تهدأ إلا بذكر الله والفناء في محبته، لأنه لا نصر إلا به، ثم تذكر شيخه بوعامة زعيمه المقاوم.

5- الهندسة الإيقاعية ومكوناتها في القصيدة.

يعتبر المستوى الصوتي للغة مكونا أساسيا للإيقاع، وبالتالي يكون الوزن والقافية خاصيتين فنييتين أساسيتين في بناء القصيدة، بهما يتشكل الإيقاع الذي هو روح الموسيقى التي تسبح في فلکها، والملاحظ عن الشعر الشعبي تميزه عن الشعر الفصيح في أنه في شفويته التي تميزه أن يتتابع ساكنان في مفردة واحدة، كما يمكن أن نبتدى بساكن ونهني بساكن، خلافا للشعر الفصيح الذي لا يقبل ذلك إلا في حالات نادرة. ذلك من شأنه أن يولد موسيقى تشترك فيها جميع خصائص الوزن والقافية والإيقاع من أجل تحقيق المتعة النفسية وتجسيد البعد الجمالي للكلمة الشعرية، «إن الإمتاع الموسيقي مرتبط أساسا بالإشباع النفسي والنصي للسامع، وما تأكيد القدامى على عنصر الوزن والقافية كشرطين أساسيين لبلوغ أقصى درجات المتعة والارتواء إلا دلالة على البعد الجمالي لهاجس القول الشعري²⁷».

6- الإيقاع.

يلجأ الشاعر إلى توليد الإيقاع من خلال كتابة القافية الداخلية بشكل جاءت فيه ياء مشددة في كل عروض من صدر أبيات المقطع الأول، ولام في عروض كل صدور المقطع الثاني، ويعود إلى الياء المشددة في صدور المقطع الثالث، ثم ينتقل إلى الياء في صدور المقطع الرابع، ويعود على الياء المشددة في صدور المقطع الخامس وكذلك المقطع السابع، أما الضرب فيكون في الميم في المقطع الأول والداد في المقطع الثاني ثم الميم في المقطع الثالث، والنون في المقطع الرابع، والميم في المقطع الخامس، والياء في المقطع السادس، ثم يعود إلى ما بدأ به المقطع الأول وهو الميم، حيث « يساعد الإيقاع الشعري على تحقيق وظيفته في الإمتاع والمعرفة والتعبير، لا بالنسبة إلى الأفراد فقط، بل بالنسبة للمتلقين جميعاً، أي بالنسبة إلى المجتمع²⁸ ».

ونجد أنفسنا - في هذه الورقة - ولو كان تقصيراً منا مضطرين إلى الوقوف على جانب واحد وهو الإيقاع الداخلي دون التعرض إلى الإيقاع التركيبي والإيقاع الخارجي اللذين يوقعاننا في التكرار لبعض الجوانب التي تتعلق بالصوت على أهميتها، أما وقد وجدنا الشاعر قد عني بالروي القافية من خلال النظام الذي شكله الشاعر وفق هندسة جاءت على النحو التالي

1- الإيقاع التركيبي.

عمد الشاعر في قصيدته على النسق الصوتي المتكرر، ونورد -على سبيل المثال - البيت الأول والثاني نجد:

البيت 1: أصْغار - البركة - دبّروا - عليّ (بيّ) - العامريه (بيّه). الصدر -

رقبّه (بيّه) - العجز

البيت 2: حدّ - المنيه (بيّه) - عليّ (بيّ) - العامرية (بيّه) الصدر -

الدينيا - العجز

وهكذا يتكرر هذان الصوتان بترانجية ملففة للانتباه، فهي تشكل نغما موسيقيا خفيفا على الأذن يقلل من حدة التوتر بالمد مرة وبتخفيف الصوت المشدد مرة أخرى، «ومعنى ذلك أن هناك تفاعلا دائما بين البناء الصوتي والمواقف الأخرى التي يتضمنها التركيب الشعري - وهناك أيضا - حركة خلق مستمرة في قلب هذا البناء وتكيفاته»²⁹.

هذه الهندسة التي شكلها من قافية تنتهي بياء في عروض البيت، تقابلها قافية تنتهي بميم في ضرب البيت، ثم المقطع الموالي الذي جاءت القافية فيه وقد انتهت بلام في عروض البيت ودال في ضرب البيت، ويأتي المقطع الثالث وقد جاءت قافيته منتهية بياء في عروض البيت وميم في ضرب البيت، وهكذا استمر في تنوع روي كل من العروض والضرب، دون الخروج عن الأصوات التالية: (الياء، الميم، اللام، الدال، الباء، النون، الراء) وهي أصوات مجهورة، والتي ظهر في بعض فقراتها روي مردوف ومقيد، وهي كالتالي:

ب- الإيقاع الداخلي.

المقطع الأول:	ي	_____	م	_____	5 مرات
المقطع الثاني:	ل	_____	د	_____	6 مرات
المقطع الثالث:	ي	_____	م	_____	9 مرات
المقطع الرابع:	ب	_____	ن	_____	4 مرات
المقطع الخامس:	ي	_____	م	_____	3 مرات
المقطع السادس:	ر	_____	ي	_____	4 مرات
المقطع السابع:	ي	_____	م	_____	4 مرات

بهذا التنوع أضى الشاعر على قصيدته جمالية صوتية وموسيقية نبرية متألفة تتيح له استعادة النفس (بين التقييد والإطلاق) لهذا الصوت (الروي) المتكرر في الأبيات، والمنسجم مع الروي الذي نجده في ضرب الشطر الأول من كل مقطع في القصيدة. ومن أنماط التكرار الذي ورد في قصيدة الشاعر بلخير والتي يريد بها توليد المعنى، تكرار التركيب (أصغار البركة)، فجاء بعد النداء مضاف ومضاف إليه، وقد تبعه بتكرار تركيب ورد في العامرية المسبوقة بنداء محذوف يستشف بالقراءة الشفوية بعد النطق (عليّ العامريّة)؛ يأتي النداء « أ » العامرية غير ظاهر، وهو في كل مقطع تأتي فيه جملة ربي قضي عليّ العامريّة، فكان تكرار النداء في مطلع القصيدة، ثم أخفاه ليبيّن المنادى نفسه، وكان ذلك في المقطع 1، 3، 5، 7، ولما كان الروي ميمًا مقبوضة في المقطع الأول والثالث والخامس والسابع هي دلالة على حالة الانقباض التي تعتري الشاعر نتيجة أزمة نفسية يتوسل إلى الخروج منها بكل السبل، ويستعمل الدال (صوت انفجاري قوي) للتخلص من هذا الانقباض، غير أنه يعود إلى الياء التي هي أخف، ولكنها تتميز بصفة القوة، أما النون فهي ما بين الشدة والرخاوة والقوة بسبب الغنة التي فيها.

8- الهندسة التصويرية.

ما نلمسه في النص الشعري - وعلى عادة الشعراء الشعبيين - هو أن شاعرنا ما يزال يحفز المتلقي على البقاء والإنصات من خلال الصور التي تجذبهم وتدفع على إثارة اللذة فيهم، وذلك من خلال الرسم بالكلمات لتشكيل ما يستهويهم، خاصة إذا كان الموضوع هو المرأة، وهو يتدرج بهم من أعلى إلى أسفل، وكان المقطع الثالث والرابع والخامس حافلا بالمشاهد الحسية والفنية التي أسهمت في تشكيل هندسة ترائبية تصويرية تبدأ من الأعلى (المقدس) إلى ما دونه من صور العالم الطبيعي الحسي الذي تكون المرأة فيه رمزا للخصب والعطاء والنمو، فيبدأ بتصوير سبعة جوانب يراها فيها، بدأها بتقديم صورة المحبوبة وهي تقبل عليه، فتبدو كالصبح إذا أطل، وذلك في: (غشوتك نعت الصباحية،³⁰ الحواجب نونات في برية، عيونها مدافع جهليه، خدودها نور عفيه، أسنانها ذهب الكمية، عنقها صاري

بحريه، صدرها حاروا عيني)، جميعها تشكل البدن الصافي للمعشوقة. وبالتالي تصير الصورة «إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر للشعر، أو تكون الصورة إحدى الوسائل التي يظهر بها الشاعر براعته الحرفية فيبهر بطرافة صورته المستمعين ويستحوذ على إعجابهم بدقة وصفه وبراعته في محاكاة الأشياء، والصورة - في النهاية - وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر، ويوجه مسار قصيدته إما إلى جانب النفع المباشر أو جانب المتعة الشكلية»³¹.

خاتمة.

في الختام نقول إن الشاعر الشعبي جدير بأن ينتج جمالية تحقق للقصيدة الشعبية أدبيتها، وما نسق البناء الصوتي المتضمن فيها والذي يحمل دلالات نفسية واجتماعية، إلا دليل على قدرته الإبداعية التي استطاعت أن تُترجم من خلال تشكيل نص تتألف أصواته وإيقاعاته وموسيقاه، ما يجعلنا نستشف خصائص أسلوبية توحى برهافة حسه ومقدرته على التأثير في مستمعيه بلغته الشعبية البسيطة وبألحانه النافذة إلى أعماق نفوس الجماعة الشعبية، خاصة إذا علمنا أنه من الشعراء الذين يغنون قصائدهم في مناسبات معينة، ما جعل أحد الفرنسيين المعجبين به يطلبه لتسجيل أشعاره «بمازونة» ولاية معسكر، ولعل هذا النص الذي بين أيدينا كان يؤدي باللحن ثم تلاشى لطبيعة المجتمع في تلك الفترة، ثم طبيعة العلاقة التي كانت بين الشاعر والشيخ بوعمامة، فقد كان يكن الولاء ويعلم حبه له.

- التهميش:

1. العامرية: يقصد بها؛ بني عامر الجزائرية: وهي قبائل تنحدر من: عامر بن زغبة بن ابي ربيعة بن نهيك بن هلال بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان وعدنان من صلب سيدنا إسماعيل، أي أنهم أحفاد إسماعيل عليه السلام. (يشتركون مع النبي صلى الله عليه وسلم في الجد مضر بن نزار)، كانوا ينقسمون إلى ثلاث بطون أساسية عند دخولهم للجزائر: (حسب ابن خلدون)؛ - بني يعقوب - بني حميد، - بني شافع.
2. جورج سانتيانا -الإحساس بالجمال. ترجمة: محمد مصطفى بدوي. مكتبة الأنجلو المصرية-القاهرة (ب. ت). ص96
3. جوزيف ميشال شريم. دليل الدراسات الأسلوبية-ط2-المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت، لبنان1987م. ص110
4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
5. أحمد إبراهيم. تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن4ه، دار القلم. بيروت، لبنان (ب. ت). ص18
6. جوزيف ميشال شريم. دليل الدراسات الأسلوبية- المرجع السابق. الصفحة نفسها.
7. أحمد يوسف داود -لغة الشعر. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق1980م. ص106
8. ينظر: المرجع السابق. دليل الدراسات الأسلوبية-جوزيف ميشال شريم. ص89.
9. مجدي محمد شمس الدين. الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية. سلسلة الدراسات الشعبية. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة2008م. ص267
10. جوزيف ميشال شريم. دليل الدراسات الأسلوبية. المرجع السابق. ص101
11. محمد العمري. الموازنات الصوتية-في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية. إفريقيا الشرق - المغرب 1999م-ص69
12. السيد خضر. التكرار الأسلوبي في اللغة العربية -دراسات في القرآن والحديث والشعر-ط1. جامعة المنصورة، مصر 2003م. ص80
13. روقوا لغيام: نزلت الغيوم، يراد بها، تدهور الأوضاع.
14. الرول: وراء.
15. جوزيف ميشال شريم. دليل الدراسات الأسلوبية. المرجع السابق ص94
16. السيد خضر. التكرار الأسلوبي في اللغة العربية-دراسات في القرآن والحديث والشعر. جامعة المنصورة، مصر2003م. ص96

17. تيري إيغلون - نظرية الأدب. دراسات نقدية عالمية ط1. عدد29- منشورات وزارة الثقافة - سوريا1995م. ص173
18. إبراهيم محمد عبد الله الخولي. التكرار بلاغة، الشركة العربية للطباعة والنشر. 1993م. ص84
19. والترج أونج - الشفاهية والكتابية. ترجمة حسن البنا عز الدين. سلسلة عالم المعرفة، عدد182، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت1994م. ص96
20. المرجع نفسه. ص148
21. ينظر: محمد العمري. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية- المرجع السابق. ص152
22. تامر سلوم. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ط1- دار الحوار، اللاذقية-سوريا1983م. ص24
23. عصام شرتج. ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا2005م. ص29
24. والترج أونج - الشفاهية والكتابية . تر: حسن البنا عز الدين. سلسلة عالم المعرفة عدد182. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت1994م. ص43
25. مجدي محمد شمس الدين. الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية. المرجع السابق. ص268
26. الروول: إلى الورا، والكلمة تحمل قلبا مكانيا. يقول علي عبد الواحد الوافي: «قد تتبادل الصوات مواقعها في الكلمة ويحل بعضها محل بعض، فيتقدم المتأخر ويتأخر السابق. وتسمى هذه الظاهرة « بالنقل المكاني (Métathèse) ». ينظر: علي عبد الواحد وافي- علم اللغة. ط6، دار النهضة. للطبع والنشر. مصر1967م. ص282
27. عبد القادر قيدوح - دلالية النص الأدبي. ، ديوان المطبوعات الجامعية- ط1- المطبعة الجهوية بوهران1993م. ص54
28. سيد صحراوي. الإيقاع في شعر السياب. انوار للترجمة والنشر. القاهرة1996م. ص34
29. تامر سلوم. نظرية اللغة والجمال. المرجع السابق. ص50
30. غشوتك: من غشي المكان: آتاه، وهنا بمعنى إطلانتك من: أطلّ. ونطق بإبدال الياء واو.
31. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط2- دار التنوير، بيروت، لبنان1983م. ص331-332

- المصادر والمراجع:

1. إبراهيم محمد عبد الله الخولي. التكرار بلاغة، الشركة العربية للطباعة والنشر. 1993م.
2. السيد خضر. التكرار الأسلوبي في اللغة العربية -دراسات في القرآن والحديث والشعر- ط1. جامعة المنصورة، مصر 2003م.
3. أحمد إبراهيم. تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن4ه، دار القلم. بيروت، لبنان (ب.ت).
4. أحمد يوسف داود -لغة الشعر. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق1980م.
5. العربي بن عاشور -أشعار محمد بلخير، شاعر الشيخ بوعامة وبطل المقاومة. دار الشروق للطباعة والنشر. الجزائر 2008م.
6. تامر سلوم. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ط1-دار الحوار، اللاذقية-سوريا1983م.
7. تيري إيغلتنون-نظرية الأدب. دراسات نقدية عالمية ط1. عدد29-منشورات وزارة الثقافة - سوريا1995م.
8. جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط2-دار التنوير، بيروت، لبنان1983م.
9. جورج سانتينا -الإحساس بالجمال. ترجمة: محمد مصطفى بدوي. مكتبة الأنجلو المصرية-القاهرة (ب.ت).
10. جوزيف ميشال شريم. دليل الدراسات الأسلوبية-ط2-المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت، لبنان1987م.
11. سيد صحراوي. الإيقاع في شعر السياب. انوار للترجمة والنشر. القاهرة 1996م. ص34
12. عبد القادر قيروح - دلالتية النص الأدبي. ديوان المطبوعات الجامعية- ط1- المطبعة الجهوية بوهران1993م.
13. عصام شرتح. ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا2005م.
14. مجدي محمد شمس الدين. الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية. سلسلة الدراسات الشعبية. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة2008م.
15. محمد العمري. الموازنات الصوتية -في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية. إفريقيا الشرق - المغرب1999م
16. والترج أونج - الشفاهية والكتابية . تر: حسن البنا عز الدين. سلسلة عالم المعرفة عدد182. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت1994م.