وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشيخ العربي التبسي - تبسة -
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

التأويل وفائض المعنى في الشعر الشعبي الجزائري
قراءة سيميائية في شعر الساسي حمادي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي

إعداد الطالبة: نسيبة مساعدية

إشراف الدكتور: مختار قطش

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
د. رشيد رايس	تبسة	رئيسا
د. مختار قطش	تبسة	مشرفا ومقررا
د. صالح خديش	خنشلة	عضوا مناقشا
د. شادية شقروش	تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2010/2009

شكر و عرفان

إن الحمد و الشكر لله الذي وفقني لانجاز هذا العمل

أتوجه بأسمى آيات الشكر و العرفان والجميل للأستاذ المشرف " مختار قطش "

الذي منحني من علمه الغزير وتوجيهاته السديدة في جوانب هذا البحث و أعانني

على انجازه .

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أساتذة قسم الأدب العربي .

وأخص بالذكر الأستاذة الفاضلة : شادية شقروش التي أعانتني كثيرا بنصائحها

وإرشاداتها الهامة .

وكذا الأستاذ : منصر رشيد على توجيهاته ووقته الثمين و أيضا الأستاذ :

تيبرماسين .

وكل من ساعدني في انجاز هذا العمل من قريب أو بعيد .

A

الفصل الأول : **الشعر الشعبي الجزائري قضاياه و اشكالاته الفنية.**

تناول مفهوم الشعر الشعبي وبين مدى الاختلاف الحاصل بين الدارسين في هذا المجال،ثم الانتقال إلى تحديد الأصول التاريخية الأولى لظهور هذا اللون و ذكر الآراء البارزة لانواعه ، مع ذكر خصائص كل نوع ومميزاته الفنية ليتم التركيز أخيرا على ثقافة شعراء الشعبي بتحديد أهم مصادرها المعرفية ودورها في صقل الملكة الشعرية.

الفصل الثاني : **سيميائية النص الموازي و التفاعلات النصية**

تعرض لدراسة الجهاز العنواني باعتباره الواجهة الاشهارية للنص،والكشف عن أبعاده الرمزية و الدلالية وعلاقته بالنص الشعري وكذلك سيميائية المقدمة بيان وظيفتها البنوية والدلالية و سيميائية الخاتمة ،بالتطرق لأهم القيم المهيمنة المؤدية إلى انسجام النص المشكلة لدلالات النص الشعري ككل متكامل .

ثم الانتقال إلى اكتشاف أهم التفاعلات النصية في القصيدة انطلاقا من التناص الديني و بيان كيفية حضوره ،وبعد ذلك التعرف على آليات الشاعر في استحضار الموروث الشعبي و مدى تفاعله مع مضمون النص و دلالاته .

الفصل الثالث : **رمزية التشاكل و التباين.**

تم التعرض فيه لقضيتي التشاكل و التباين ،من خلال التركيز على رمزية تشاكل الكلمة و أهمية الصور البلاغية في إثراء الدلالة و إبراز الجانب الفني بالتطرق إلى مبدأ التباين النحوي بالتركيز على سيميائية الزمن الشعري و استجلاء تمظهرات الانا الشاعرة و ابعاد كل ذلك في تفعيل المستوى الدلالي .

وابراز سيميائية الإيقاع الشعري على اعتباره محركا ديناميا يزاوج بين الملامح الصوتية لكل وحدات الإيقاع و تشكيل الدلالة الكلية للنص الشعري.

الخاتمة حوت اهم النتائج المتوصل اليها مع كل فصل .

نقص المراجع المتناولة للنص الشعري الشعبي بالدراسة و التحليل اكثر الصعوبات التي واجهت البحث،إضافة إلى بعض المشاكل المتعلقة بصعوبة فهم بعض مفردات النص ذاته المرتبطة باللهجة السوفية .

وقد تم الاعتماد في هذه الدراسة على بعض المراجع التي اقتضتها ضرورات البحث اهمها :

السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها "لسعيد بنكراد"،الشعر الغض قراءات في الشعر الشعبي الجزائري "لأحمد قنشوبة"، "تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)" لمحمد مفتاح،و"الأدب الشعبي في تونس" لمحمد المرزوقي .

مدخل

تعد محاورة النص الأدبية مهمة أساسة لتفعيل العملية التأويلية،قصد استخراج المعنى الخفي للتمظهر اللغوي،وكل ما كانت تلك المحاورة مستندة لآليات نقدية سليمة،أفضت إلى تأويل صحيح أو على الأقل مقبول .

لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح : متى ينفتح التأويل،وكيف تنبني القراءة التأويلية،وما هي الآليات الإجرائية لتحليل الخطاب الشعري ؟.

1/ الجذور المعرفية لسيمياء التأويل :

تشكل عملية التأويل الأدبية للنصوص مجال خلاف واسع في الدراسات النقدية،حيث مر التأويل بتطورات ملحوظة،فاستمد بدايةً جل شروطه من مركزية النص المقدس،ومن تصور شائع مفاده انطواء هذا النص على طبقات متعددة من المعاني و الدلالات الخفية ،التي لا تكشف عن نفسها للجميع إلا لمن لديه من المعرفة و البصيرة و القدرة ما يتيح له سبر أغوارها،والجدير بالذكر أن لعلاقة التأويل مع التراث العربي الإسلامي بأجناسه المعرفية كافة خصوصية شديدة،فمن الناحية الدينية أدى التأويل إلى انشقاقات وشروخ مذهبية حادة لم يمنعها،أو يخفف من حدتها اتفاق الجميع على حرفية النص القرآني .

وقد استطاع الاختلاف في القراءة والتأويل و الفهم،أن يمد عصور الازدهار الحضاري في القرون الأربعة أو الخمسة الأولى بالثراء و التنوع و الغنى،بوصفه حراكا فذا للعقل و رفضا لمبدأ السكون والركون،ولعل من بين هذه الفرق التي لا تحصى ولا تعد نذكر على سبيل المثال: الشيعة،المتصوفة،الفلاسفة المعتزلة،أخوان الصفا ..،وقد جعل بعضهم المصحف الشريف كله موضع تأويل،رغم اختلاف مستويات خطاب آيات الأحكام و القصص و التمثيل،وانتقى آخرون ما رأوه خادما لمقاصدهم المختلفة [1].

أما على الصعيد الأدبي فيوصف بقراءة متأنية عميقة غير سطحية للنصوص،على قدر واضح من التباين و الخلاف مع معظم الموروث الأدبي،خصوصا في الجاهلية و صدر

[1] – عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران ، 1993، ص26.

الإسلام و صولا إلى العصر الأموي ومطلع العصر العباسي، ليرتكز التأويل على طلب التعمق و الإمعان في قراءة النص الشعري .

ومن المنظور الغربي فلقد انبنى التأويل داخل هذا التقليد على وجود استقطاب ثنائي يجمع بين معنى خفي وآخر مباشر،فشُراح الكتاب المقدس كانوا يتصورون أن الحدود اللغوية التي صيغ فيها هذا الكتاب تحتوي على معنى ظاهر هو المعنى الحرفي،ومعنى خفي هو سير الكلمات وجوهرها ودور المؤول يكمن في الكشف عن المعنى الثاني لأنه هو الذي يحتوي على القصدية الحقيقة للذات الإلهية [2]، فقد اقتصر التأويل في بادئ الأمر على تأويل النصوص الدينية،فجعل لدور الفرد العارف بالنص الأصلي مكانة محورية في عملية التأويل تلك تنبني عليها،ومع أن منطلقات تأويل النصوص المقدسة ليست مدار اهتمام هنا،إلا أن وجود ثنائيين بارزتين،استفادت منهما الكثير من مقاربات تأويل النصوص الأدبية الحديثة و هما : النص و مؤوله .

و لانتقال الممارسة التأويلية من النشاط الديني إلى مجالات النصوص الأدبية، فهذه النقلة المهمة أثرت دون شك النقد الأدبي،فتوسع مجاله في غضون القرن التاسع عشر ليطال إشكالية التأويل النصي قاطبة و يعتبر المفكران الألمانيان : **شلاير ماخر** (*Schleir macher*) و **ديلتي** (*Deltey*) سلفا **هايدغر** (*Heidgger*) [3]،الأكثر شهرة في هذا المجال ومع بحث **غادامير** *(Gadamer)* الرئيس الحقيقة والمنهج 1960 يواصل التأويلية القديمة بتصور جديد،فيجزم بأن العمل الفني لعبة لا تكتمل إلا بالتلقي أي القراءة التي تنقله بواسطة الفهم من الأشياء المقبورة إلى الفكر الفعال لتصبح النظرية التأويلية أساس مختلف العلوم الإنسانية المعاصرة،وتبعا **لغادامير** فإن «**كل تأويل لعمل ماض يؤلف حوارا بين الماضي و الحاضر** »[4].

---

[2] – سعيد بنكراد : السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ، دار الحوار ، سوريا ،ط5، 2005، ص 267 .

[3] – تيري ايغلتون : نظرية الأدب ،تر ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1995 ، ص119 .

[4] – المرجع السابق، ص 126.

وببزوغ ما عرف باسم الظاهرية ***Phénomenology*** شكل الأساس الفكري للكثير من مدارس تأويل النصوص الأدبية الحديثة،ويعتبر الكثيرون الفيلسوف الألماني **ادموند هوسرل** ***HOSREL*** مؤسس هذه المدرسة الفلسفية، الذي يرى أنه لكي نؤسس أي معرفة يقينية علينا أن نطرح وراء ظهورنا كل مالا نستطيع إدراكه بوعينا،فلا يقين لديه في وجود الأشياء و الظواهر في حد ذاتها وإنما في مدى وعينا بها لأن كل وعي بشيء ما إبان عملية التفكير فيه ومن خلالها[5].

و النقد الظاهراتي هو محاولة لتطبيق المنهج الظاهراتي على الأعمال الأدبية، فكما وضع **هوسرل** الموضوع الواقعي،هكذا تم تجاهل السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي ومؤلفه وشروط إنتاجه و مقروئيته،إذ يهدف النقد الظاهراتي بدلا من ذلك إلى قراءة للنص (محايثة) تماما لا تتأثر بأي شيء خارجها.

وهو بهذا يستهدف معرفة جوهر المعنى،كما يتجلى في المؤلف وبلورة قصده منه،وكما يدرس الفيلسوف كل مكونات الظاهرة بحياد موضوعي باعتبارها أجزاء في وحدة عضوية،يدرس الناقد مكونات النص اللغوية والأسلوبية والدلالية،باعتبارها أجزاء تفجر من مجموعها وحدة المعنى العضوية،دون الإشارة إلى أي معلومات خارجية عن النص،فغاية الاستقصاء النقدي هنا هي الوصول إلى المعنى باعتبارها تجسيد البنية العميقة للوعي الذي أنتجه.

إن التطور الحاصل لمصطلح التأويل وتشربه من فلسفات عدة، لم يمنع من تطوره المفهومي و اكتسابه آليات وضوابط تحدد العملية التأويلية،في ظل السيمياء على اعتبارها تتخذ من محور العلامة مرتكزا للتأويل شأن كل السيميائيات،وبذلك فهي تباشر النص باعتباره غنيا بالإمكانات الدلالية،وتهتم بكل مجالات الفعل الإنساني فهي إذن آلية نقدية لمقاربة كل مظاهر وتجليات السلوك الإنساني بدءا بأبسط الانفعالات و انتهاءً بأكبر الأنساق الأيديولوجية،وعليه فسيمياء التأويل هي مجموعة من المفاهيم المنظمة التي تمكن من

[5] – عبد الكريم شرفي :من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، دت ،ص 91.

وصف آليات إنتاج الدلالة داخل موضوع ثقافي ما[6]،ومحاولة فهم العلامة وإدراكها يجعل منها كيانا متعدد الدلالات قابلا للتأويل،وهو ما تسعى سيمياء التأويل للكشف عنه لتكون بذلك نشاطا معرفيا متكاملا،وهو نشاط لا يقتصر على ممارسة محدودة دون غيرها بل يجعل ميدانها كل العلامات القابلة للتأويل،وكل الأفعال و السلوكات التي تنتجها الجماعات و الأفراد،ما يعني الاهتمام بكل الظواهر الثقافية الدالة وكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية بدل الاقتصار على ما هو لساني.

وتتميز سيمياء التأويل بأن آلياتها و هيكلها العام يمكننا من التحاور مع عناصر معرفية تنتمي إلى مجالات مغايرة،ويجعلانها تمد نطاقها و جسورها لمقاربة خطابات و ظواهر نصية بالغة التنوع،وما يميز هذه المقاربة أيضا أنها لا تسلم بوجود قراءة عضوية ترتكز في بناء مقولاتها على تخمينات أو حدوس غير معرفية لكي تنتج معرفة،بل إنها تستند إلى فرضية مسبقة يمكن بواسطتها قول شيء ما عن الواقعة ،وهذه الفرضيات لها ما يبررها وهو وجود نص يشد معانيه انطلاقا من آليات تُعقلِن بناه وتداوله وأشكال التأويل المرتبطة به.

2/الجهاز المفهومي لسيمياء التأويل:

ينطلق التحديد المفهومي لطبيعة الممارسة التأويلية من خلال ضبط مجمل التصورات لهذه الممارسة،فعلى أي أساس تبنى؟ ما دور المتلقي فيها؟ و ما يمنحها الاستمرار؟.

يحدد الفيلسوف الأمريكي **شارل ساندرس بورس *Peirce*** موضوع التأويل من خلال تصوره للعلامة التي هي الأداة المثلى للقيام بذلك،وقد بنى مرتكزات ذلك التصور على معطيات المنطق ونتائج العلوم التجريبية ذلك أنه تشرب مبادئ العقل الخالص،واستوعب نتائج العلوم ما جعل تصوره للعلامة واسعا،يستوعب عناصر الوجود الحسية و التجريدية ويقوم أساسا على أنه لا يمكن إدراك العالم بشكل مباشر وإنما لا بد من توسيط العلامات « **فلا وجود لفكر دون علامات،ولا يمكن أن نفكر خارج ما تقدمه هذه**

[6] – عبد الله بريمي : السيميائيات التأويلية من موقع:SAID BENGRAD.FREE.FR.

العلامات»[7]،ويرى أن العلامة نظام ثلاثي المبنى،وكل حقائق الوجود تفهم من خلال هذا النظام،ولذلك كانت فكرة الأولانية و الثانيانية و الثالثانية،وهي مقولات تشكل الروابط الأولية التي تجمع مكونات التجربة الإنسانية (أشكال الوجود).

وللتفصيل فالأولانية: تشمل على كل شيء يوجد وجوده فيه،ويطلق **بورس** عليها الأفكار *Idées* أو الممكنات *Possibles* ويشترط في هذه الأفكار أو الممكنات أن تكون مبهمة[8]،أما الثانيانية :وهي المرتبة الثانية في الوجود،والتي تجعل الأشياء موجودة وجودا مستقلا عن فكرنا،ولهذا تكون مقولة الثانيانية تمثل الموضوعات التي ترتبط بالوقائع و تسعى الموجودات الفردية الممكنة التي تتصف بالعمومية إلى البحث عن منزلتها داخل النسق العام للكون[9]،ومن هنا تبدو هذه الرتبة من الوجود بأنها غير مستقلة بذاتها فهي متعلقة بالأولانية.

الثالثانية: وتتمثل في القانون العام،الذي يسيطر على سيرورة الوجود ككل ويطلق عليها بورس عالم الضروريات Nécessitants فيشمل كل ما يمكننا معرفته حينما نفكر منطقيا،إلا أن هذه الثلاثية ليست منغلقة على نفسها إنها سيرورة تطورية بحيث أن الأول يحيل على الثاني عبر ثالث،فيصبح هو نفسه أولا يحيل على ثان عبر ثالث جديد وهكذا إلى مالا نهاية،فليست هناك حدود يمكن أن تتوقف عندها الإحالات.

فتصوره للعلامة قائم على أنها تحيل إلى علامة أخرى أكثر منها تطورا،وهو المبدأ الذي كان منطلقا للسيميوزيس *Semiosis* وهو مفهوم يشير من جهة إلى القدرة على إنتاج دلالة ما،استنادا على روابط صريحة هي ما يشكل جوهر العلامة وشرط وجودها ويشير من جهة ثانية إلى سيرورة التأويل التي تعد أولية ضمنية داخل أي سيرورة لإنتاج الدلالة [10].

وبذلك يكون التصور الذي قدمه **بورس** للسيميوزيس يستند إلى أن الإحالات المتتالية لا تقطع صلة اللاحق بالسابق،كما أنها لا تلغي الروابط بين عناصر الشبكة التأويلية

---

[7] – سعيد بنكراد :السيمياء و التأويل "مدخل لسيميائيات ش س بورس "،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،2005 ، ص42.

[8] – حنون مبارك : دروس في السيمياء ، دار توبقال للنشر و التوزيع ، المغرب،1987 ، ص43 .

[9] - أحمد يوسف :الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة ، المركز الثقافي العربي، بيروت ،2005، ص 137.

[10] – سعيد بنكراد : السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها،ص 266.

الواحدة،فالعلامة تكتسب مزيدا من التحديدات كلما أوغلت في الإحالات و الانتقال من مؤول إلى آخر،من هنا فإن الحلقات المشكلة لأي مسير تأويلي،تقود إلى إنتاج معرفة أعمق وأوسع من تلك التي تقدمها العلامة في بداية المسير التأويلي.

فالتأويل ليس فعلا مطلقا بل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة،وهي فرضيات تسقط انطلاقا من معطيات النص« **مسيرات تأويلية تطمئن إليها الذات المتلقية** »[11]،وليس الذات المتلقية فحسب؛بل الذات المنتجة كذلك وهو ما يعني أن الممارسة التأويلية ضمن هذا النوع تجنح إلى تثبيت السيرورة داخل نقطة معينة يمكن النظر إليها بوصفها أفقا غائيا داخل مسير تأويلي ما،ينطلق من تحديدات ومعطيات أولى إلى إثارة متوالية من الدلالات المتنوعة، والغنية ليصل في نهاية الأمر إلى تحديد نقطة إرساء « **فجعل من العلامة في بعدها المادي (الدال) منطلقا لكل تأويل،يتظافر لتحسين دلالة معينة ضمن سياق بعينه استحضار جملة من الشروط يكون التأويل بموجب ذلك معللا،لأنه يستند إلى التفاعل بين جملة العناصر المرتبطة بشروط إنتاج العلامة وتداولها**»[12].

فمفهوم التأويل لدى بورس شديد الارتباط بالتصور الذي نملكه عن الدلالة وعن شروط وجودها وأشكال تحققها،فالتأويل يتشكل من سلسلة لا تنتهي من الإحالات فكل علامة تحيل إلى علامة أخرى[13]،فالتعددية الدلالية مفتاح التأويل وآلية من آلياته وفي هذه الحالة كل شيء يقاس بالعلاقة الموجودة بين النص والقارئ(بين العلامة ومستهلكها)،فضمن هذه العلاقة تتحدد القراءات وتتناسل التأويلات **فبورس** يؤكد على القدرة الهائلة للإشارات على التأويل المتبادل.

وبارتباط التأويل لدى بورس بالسيميوزيس،فإنه لدى **امبيرتو ايكو** يرتبط بمسالة القارئ وآليات التلقي،فالتأويل ناجم عن أن « **النص يمثل آلية مقتصدة تحيا من حتمية**

---

[11] – امبرتو ايكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط2، 2004 ، ص 11.

[12] – سعيد بنكراد ،السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ،ص266.

[13] – المرجع نفسه، ص 266.

المعنى الزائد،التي يكون القارئ قد أدخلها إلى النص،وبقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية فإنه ترك للقارئ المبادرة التأويلية»[14]،فهنا يركز على ثنائية العلاقة بين النص ومتلقيه،على اعتبار أن النص هو الذي يجذب القارئ نحوه ويدخله عالمه فيستفزه للتأويل والقارئ عند ايكو أيضا«**يقارب النص انطلاقا من منظور أيديولوجي شخصي،يقوم جزء من موسوعته حتى وإن كان غير مدركا لذلك»**[15].

ما يعني أن عملية التأويل تستدعي استعمال النص المعني بالتأويل وكل النصوص التي سبقته،والتي تمثل الكون المعرفي للفرد وكذلك التجربة الواقعية « **فكل قراءة هي انتقال متواصل بين كفاءة القارئ،ونوع الكفاءة التي يتطلبها النص لكي يقرأ بطريقة مقتصدة»**[16]،أي أن النص يتعدى قصد صاحبه فعند كل قراءة يخرج من العالم الممكن الذي تصوره المؤلف ليصنع عالما ممكنا آخر،وكل قراءة جديدة هي ولادة لعالم ممكن جديد في تغير متواصل لا نهائي،وكل هذه العوالم تنشأ من العلاقة التي تربط عالم النص بعالم القارئ الواقعي.

ويرى الفيلسوف الفرنسي **بول ريكور** *Paul Ricœur* أن « **التأويل هو عمل الفكر الذي يتكون من فك المعنى المختبئ في المعنى الظاهر،ويقوم على نشر مستويات المعنى المنضوية في المعنى الحرفي»**[17]،فهو عملية تبحث في فك شفرات النص، من خلال المعنى الظاهر أو السطحي،قصد الوصول إلى المستتر من معنى في النص فاللغة هي الوسيط الأساس لبدء عملية التأويل فتتضح الدلالات والمضامين العميقة.

---

[14] – امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية،تر أنطوان أبوزيد ،المركز الثقافي العربي، بيروت، 1986، ص36.

[15] – المرجع نفسه،ص 106 .

[16] – سوزان روبين سليمان: القارئ في النص مقلات في الجمهور والتأويل، تر حسن ناظم،دار الكتاب الجديدة المتحدة،لبنان،2007، ص 350 .

[17] – بول ريكور: صراع التأويلات، تر منذر العياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2005، ص 44 .

ففي حين تعطي اللغة النص شكلا مبدعا ثابتا ووحيدا،فإنها إضافة إلى ذلك تفتحه على سبل من التلقي ثرية،تكسر شكله الثابت و الوحيد فللغة- كل لغة – دلالات و بُنى لا متناهية،تقع في المتلقي مواقع مختلفة وتحمله على تأويل المعاني والبنى[18] .

فالتمظهر الشكلي للعمل الأدبي سواء شعرا أو نثرا،رغم استقراره و تموضعه في جنس واحد،إلا أنه من خلال بناه العميقة يفتح الباب على مصراعيه لبدء التأويل و زعزعة ذلك الاستقرار نظرا لحركية التأويل،وعليه فالتأويل السيميائي يندرج ضمن قراءتين في الأولى:التأويل السيميائي يبرمجه النص ويفرضه على القارئ من خلال علامات النص،وفي الثانية:التأويل يتعلق بالقارئ نفسه؛بالانتقاء السياقي في رسم حدود المعنى.

فتأويلنا لأي نص لا يعني الوصول إلى مقصدية صاحبه،إنما نقوم بعملية إنتاجية جديدة تتدخل فيها عوامل مختلفة،تكون في جزء منها موضوعية وفي جزءها الآخر ذاتية صرفة،ذلك أن القراءات التي ننتجها ليست صادرة عن العمل الأدبي فحسب ولكنها عن أنفسنا وقدراتنا على الاستقبال[19].

إن ما يمكن حوصلته من خلال الحدود المفهومية لسيمياء التأويل،أنها تبحث عن المعنى عن طريق تأويل العلامات اللغوية وغير اللغوية،فهي تساؤل كل أنماط التفكير الإنساني وسلوكه والمعنى الذي تحاول الكشف عنه متعدد وغامض ومنطلق ولا يطفو على سطح النص،بل هو متشعب في أغواره وموزع بين داخله وخارجه.

---

[18] – أنظر: الحبيب شبل: (من النص إلى سلطة التأويل)، سلسلة الندوات "صناعة المعنى وتأويل النص" ،ع8،منشورات كلية الآداب ،منوبة – تونس-، 1992، ص 450 .

[19] – سامح الرواشدة : إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2001، ص 18.

3/ التأويل بين التعددية والأحادية:

تنطلق الممارسة التأويلية من النص قصد استكناهه وسبر أغواره،على اعتبار التأويل يتجه في أبسط صوره إلى تحديد المعنى الذي يحمله النص،لكن هل النص يحمل مقصدية واحدة أم هي مقاصد متعددة؟و متى تكون القراءة التأويلية ممكنة؟ وما هي حدودها؟

تمثل اللغة أولى العتبات التي باستجلائها يتم الكشف عن الدلالات التي يحملها النص،ذلك أن اللغة هي المادة الخام التي تنحت منها النصوص،ونميز في الطاقات التعبيرية للغة بين نوعين من الاستخدام:

الأول: يحيل فيه الدال إلى مدلول واحد،أي أن التكافؤ موجود بينهما حيث لا يفهم إلا معنى واحد بعينه،وهذا المستوى التعبيري لا يحتمل التأويل وكل قراءة لهذا النوع من النصوص يهدف إلى امتلاك هذا المعنى الواحد عبر عملية الشرح و التفسير[20].

الثاني: سيحيل فيه الدال دوالا عديدة وكل منها يبحث عن دلالة،وبذلك تأخذ اللغة أشكالا تعبيرية يطبعها الغموض والتكييف والإيحاء،وبذلك فالعلامة اللغوية مكان يختلط فيه المعنى الحرفي و المعنى المجازي،اختلاطا يبلغ من قوته أن يصعب على القارئ حين يباشر نصا أن يعرف على وجه اليقين إن كان يهمه أن ينشئ تأويله حسب بنية الجملة القواعدية وما تقتضيه أنظمة النحو و التصريف،أو حسب بنيتها الخطابية و البيانية [21].

فالنص بعضه واضح وجلي يقدم نفسه للقارئ دون أن ترد معطلات الفهم أو تكبح جماح المتلقي،ولعل هذا ينسحب على النص إن كان بسيطا ولغته لا تبعد عن أبعادها المعجمية ولا تنبني التراكيب فيه بناءا منزاحا وإنما يستند الفعل إلى فاعله الحقيقي،فيظهر النص خاليا من أي انحراف عن المعايير ومثل هذا النمط لا يحتاج إلى تأويل،أما لغة النص المبدع كثيرا ما تغيب عن المعنى بالرمز أو الكناية فيفزع المتلقي إلى مالا ينتظره،فتكون **خيبة**

---

[20] – أنظر: محمد راتب الحلاق: النص والممانعة " مقاربة نقدية في الأدب و الإبداع "، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص11.

[21] – حسن مصطفى سحلول: القراءة و التأويل الأدبي وقضاياه،دراسة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا ، 2001، ص 13 .

التوقع الحاثة على مزيد من النظر والتفكير مما يجعل الجزم بالمعنى الواحد أمرا صعبًا لا تطمئن إليه أذهان المتلقين،فيصبح التأويل ضرورة لا مفر منها،وهو بهذا حوار مع النص المبدع يجعل منه ذلك الحوار موضوع دراسة وهو بذلك لا يقر بالنص النموذج لذلك فالتأويل ينشئ نصا بحثيا يستند إلى آخر إبداعي،فالنص الذي يتطلب المكابدة يعد «**أنفس النصوص التي أنتجتها أية ثقافة بشرية،ومن هنا فهو النص الذي يحث على الدراسة المستفيضة و التأويل ويتطلبهما**»[22] .

وهذا يفسر اختلاف التأويلات التي تصب على نص واحد،ومن ناحية أخرى ينظر بورس إلى السيميوزيس على أنه « **سيرورة يشتغل من خلالها شيء كعلامة**» [23]،لكن اشتغال الشيء كعلامة يجعل من المحتمل إحالتها إلى حد لا متناه من التأويلات التي تمثل نقطة انطلاق سيرورة الدلالة،وذلك ما جعل بورس يحيل الكون إلى عالم من العلامات في توالد نظري أشبه ما يكون بالمتواليات الهندسية.

ما يسمح للسيميوزيس بالاشتغال على النص باعتباره نظاما يسعى إلى الكشف عن تعدد الدلالات التي تحملها العلامة،أي أن الإحالات المتتالية لا تقطع صلة اللاحق بالسابق كما أنها لا تلغي الروابط بين عناصر الشبكة التأويلية الواحدة،فالعلامة تكتسب مزيدا من التحديدات كلما أوغلت في الإحالة و الانتقال من مؤول إلى آخر،من هنا فإن الحلقات المشكلة لأي مسير تأويلي تقود إلى إنتاج معرفة أعمق وأوسع من تلك التي تقدمها العلامة في بداية المسير التأويلي[24].

وبالتالي فكل قراءة تأويلية هي اختيار بين عدة إمكانات يتم فيها تحيين جملة من القيم و تأجيل قيم أخرى وليس إلغاؤها،بما يضمن تعدد الدلالة وتجددها وتحولها على اعتبار

---

[22] – روبرت شولز: السيمياء و التأويل، تر سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، 1994 ، ص 21 .

[23] – سعيد بنكراد، السيميوزيس و القراءة و التأويل، الموقع السابق.

[24] – المقال نفسه.

أن العمل الأدبي ينفتح على أكثر من تأويل ويحمل أكثر من دلالة،فكل قارئ جديد يحمل معه تجربته الخاصة وثقافته الفردية وقيم عصره وهمومه وينظر إلى النص من خلالها.

ما يعني أن السيميوزيس يمنح التأويل صيرورة لا متناهية من الدلالات، وبذلك فالتأويل لا يكترث لما يقدمه النص بشكل مباشر،إنه يستمد غاياته وسيروراته من السياقات المفترضة فقط من خلال هذا التحقيق المنصوص،وبما أن السياقات يمكن أن تمتد في كل الاتجاهات فإن التأويل سيكون لا متناهيا ويمكنه أن يحيل على كل القيم الدلالية الممكنة.

غير أن هذا ينحو التأويل في مطلق الحالات أن يكون لانهائيا ولا يخضع لأي ضابط،لكن الممارسة الدلالية المخصوصة تثبت « **أن السيميوزيس منتهية، لأنها محكومة بسلسلة من الغايات،تجعل من انسيابها الدائم أمرا مستحيلا** »[25]،وفي هذا يقول امبرتو ايكو «**فالقول بأن التأويل باعتباره مظهرا رئيسا للسيميوزيس؛ قد يكون لا متناهيا،لا يعني غياب أي موضوع للتأويل،كما لا يمكن القول بأن هذا التأويل تائه بلا موضوع ولا يهتم سوى بنفسه،فالقول بلا نهائية النص لا يعني أن كل تأويل هو بالضرورة تأويل جيد**»[26].

وضمن مفهوم السيميوزيس الذي يسمح بالكشف عن كيفية اشتغال العلامة داخل النص،وهو ما يقف بالطاقة التأويلية عند حد معين تستنفذ فيها العلامة كل الدلالات الممكنة ضمن سياق معين،و لهذا يعبر **ايكو** عن فكرة **النهائية**؛من خلال مجموعة من المفاهيم التحليلية،من قبيل "**الطوبيك**" لينتشل المتلقي من وهم التعدد التأويلي المطلق ومن الفهم الأحادي للنص في الآن نفسه[27].

ويعرف **ايكو** الطوبيك بأنه فرضية مرتبطة بالقارئ الذي يقوم بصياغتها بطريقة بسيطة على شكل أسئلة من نوع؛ماذا يريد النص قوله ؟ لتترجم في أجوبة من ربما يتعلق الأمر بالقضية الفلانية،ويعد من هذه الزاوية أداة سابقة على النص ولا يقوم النص إلا

---

[25] – سعيد بنكراد ، التأويل و الحاجات الإنسانية ، الموقع السابق.

[26] – امبرتو ايكو ،التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ،ص13.

[27] – أنظر :سعيد بنكراد،السيميائيات و التأويل مدخل لسيميائيات ش س بورس ،ص187 و مابعدها.

بافتراضها إما ضمنيا و إما بالإشارة إليها صراحة،من خلال مؤشرات مثل العنوان أو العناوين الفرعية أو من خلال الكلمات المفاتيح،وإلى هذه الفرضية يستند القارئ في تفضيله لبعض الخصائص الدلالية للوحدات المعجمية التي يتألف منها النص ،واستبعاده لأخرى بغية الوصول إلى الانسجام التأويلي.

إن الطوبيك الذي يعتبره **امبرتو ايكو** الأداة المركزية في التحكم في حركة السيميوزيس،يجعله قائما على معطيات النص الذي يمثل مفتاح القراءة وعلى ثقافة المجتمع و السياق المصاحب للنص،وهو ما يمثل الانتقاء السياقي الذي يمثل حدا فاصلا بين التأويل الذي لا تحكمه ضوابط،وبين المسير التأويلي الذي يحدد مجمل الممكنات التأويلية القابلة للتجسيد من خلال القراءات المتنوعة،ويؤكد **ايكو** على الانتقاء السياقي لأن الإحاطة بكل الشروط المصاحبة للنص للحصول على فعل تأويلي جامع لكل السياقات يدخل في باب المستحيل.

و عليه فالتأويل من خلال حركة السيميوزيس و في حدود مفهوم الطوبيك يكون مرتبطا بالانتقاء السياقي و الذي معناه« **خلق مسير تأويلي تنتظم وفقه عناصر النص،وتحيّن وفقه الترسيمة الثقافية الخاصة بكل قارئ ...إن المعنى هو نتاج عمليات تأويلية محكومة باستراتجيات** »[28] .

ومنه فصيرورة التأويل مرتبطة أساسا بالارغامات التي يقوم بها القارئ حتى يختار دلالة على أخرى،بناء على استبعاد سياقات ومحافظته على سياقات أو إبعاده معنى معجميا و اتكاءه على آخر،وفي ذلك الاختيار الواعي ميلاد للدلالة،وفي نفس الوقت يمثل الاستبعاد غيابا و تأجيلا لدلالة أخرى تنتظر الكشف و التحيين،وفي كل ذلك يظل السيميوزيس الأداة الأساسة للكشف عن تعدد الدلالة في حدود الطوبيك حسب **ايكو**.

ومما سبق يمكن القول أن التأويل جاء أساسا لخدمة النص وإغنائه و إمداده بسيرورات قرائية تضمن له الاستمرار عبر الزمان،و هذا التأويل الذي سيتم الكشف عن

[28] – سعيد بنكراد ، السيميوزيس و القراءة و التأويل ،الموقع السابق.

آلياته و أبعاده يرتبط أساسا بالنص جاعلا من لغته و الصور المبثوثة فيه و الرموز ومن السياقات الثقافية والتاريخية،وكذا الفضاء الذي يشغله النص أو النصوص المتعالقة معه معالم للاسترشاد حتى لا يتيه التأويل ولا يصبح عملية عبثية .

وتلك المعالم هي التي ترهن التأويل و تجعله خاضعا لارغامات اللغة و السياق المستحضر لحظة التأويل يتطلب من القارئ أو الناقد عند اللجوء إلى التأويل مجموعة من العناصر الأساسة،كي يلج عالم النص ويُفجر الدلالات ويكشف عن مختلف التحولات،لكن ما هي تلك العناصر التي تسمح لنا بالكشف عن تعدد الدلالة وتحولها داخل الخطاب الشعري؟

- **سيمياء العنوان:** لأن العنوان عتبة من عتبات النص أو مفتاح من مفاتيحه أو باب نلج منه إلى عالم النص[29]،فهو«**بمثابة الموجه الرئيسي للنص الشعري،وهو الذي يؤسس غواية القصيدة والسلطة في التعيين والتسمية**»[30]،ويظل العنوان جملة مضغوطة سواء تكوّن من كلمة أو كلمتين أو أكثر وبذلك يفتح احتمالات وتأويلات عدّة، ما يجعله يحتل حيزا مهما في الدراسات النقدية الحديثة.

- **الفاتحة النصية** : باعتبارها عتبة ثانية تتجمع فيها خيوط العمل الشعري وتتحدد فيها القيمة الفنية للعمل الأدبي،وقديما تكلم النقاد عن حسن المطالع وأهميتها الإبداعية وهو ما يؤكد عليه النقد الحديث في كشف الدلالات والبحث عن تحولاتها،اعتمادا على الظواهر اللسانية أو العلامات في صورها الأيقونية الرمزية المؤشرية،وإما من خلال الفضاءات النصية،الهوامش،النصوص الغائبة،السياقات المصاحبة للنص،أو الحضور الأسطوري،أو الصور الفنية،وهي ما سميناه سابقا بعناصر الكشف عن الدلالة وتوجيه مسارات التأويل و التحكم فيه.

---

[29]– خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000، ص 108.

[30] – جميل حمداوي:(السيميوطيقا والعنونة)، عالم الفكر،عدد3، مارس 1997، ص 108.

- **التشاكل**: مصطلح جاء به **غريماس** ***A.J.Greimas*** وجعله كمفهوم إجرائي لتحليل الخطاب الشعري وقصْرِهِ على تشاكل المضمون،لكن **راستي** ***Rastier*** عمَّمه ليشمل التعبير و المضمون معا أي أن التشاكل متنوعا تنوع مكونات الخطاب،بمعنى أن هناك تشاكلا صوتيا تشاكلا نبريا،تشاكلا منطقيا، وتشاكلا معنويا،وقد حدد **راستي** التشاكل بأنه « **كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت**»[31]،ويعرفه أيضا «**على أنه نواة تركيبية لوحدات لسانية ظاهرة أو غير ظاهرة، منتمية إلى التعبير وإما إلى المضمون، أو بوجه عام تكرار لوحدات لسانية**»[32] .

وما يمكن استخلاصه من خلال التعاريف الكثيرة للتشاكل:

- ✓ التشاكل ما هو إلا تكرار لمظاهر لغوية: صوتية وصرفية وتركيبية.
- ✓ يتعلق التشاكل بالتعبير و المضمون على السواء : تشاكل التعبير، وتشاكل المعنى.
- ✓ قد يكون التشاكل ظاهرًا وقد يكون غير ظاهر.
- ✓ خبرة القارئ لها الدور الكبير في كشف التشاكل وتأويله.
- ✓ التشاكل يوفر إمكانية تعدد القراءة للنص الواحد ويرجع ذلك إلى الطاقات التعبيرية للغة النص.
- ✓ التشاكل أنواع عديدة ترتبط أساسا بالنماذج التطبيقية وفي كل نموذج قد تحضر أنواع وتغيب أخرى، ما يجعل الآلية متنوعة وغير جامدة وفي نفس النص قد يكتشف القارئ نماذج للتشاكل وتغيب عنه أخرى، مما يجعل النص متعدد القراءات والتأويل متنوع المسارات.
- ✓ التشاكل أحد الآليات الإجرائية لتحليل الخطاب الشعري من وجهة نظر التأويل.

---

[31]– محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ،استراتجية التناص ، المركز الثقافي العربي،ط3 ،1992، ص ص19– 21.

[32] – عبد المالك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2001 ،ص 21 .

- **التباين**: وهو قائم كما يذهب إلى ذلك **غريماس** و **كورتيس** في معجمهما ؛ على وجود لفظتين وشيء يجمع بينهما وشيء يفرق بينهما وبذلك «**فإن التباين لا يكون إلا على أساس من التشابه الذي يكون له بمنزلة دعامة يقوم عليها ، وبافتراض أن التباين و التشابه هما اللذان يكوّنان علاقات جديرة بأن تجمع وتتشكل في مقولة خالصة لها، والتي يمكن أن تُبنى منها بُنية أولية للمعنى فتكون بذلك نموذجا منطقيا**».[33]

إن التباين واسع ومتشعب له طرائق عديدة من العسير حصرها وهو مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة بين الموضوع والمحمول ،بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ كقولنا مثلا:(المساء هو الليل) هناك دالان يبدوان متباينين إذ أحدهما يعني المساء والآخر يعني الليل،بيد أن لفظ العلاقة(هو)هنا هو الذي أفضى إلى تفاعل هذه العلاقة بينهما فجعلهما شيئا واحدا أدى بهما إلى التساوي المطلق ،فإذا المساء فعلا في هذا التمثيل ليل ونتيجة لذلك فإن الليل أيضا مساء فكأن الأمر واحد.

ولكن ماذا نصنع بظاهر الدلالة فإن هناك دالين اثنين؛ وأحدهما يعني زمنا آخرا معينا من النهار(الطرف الأول)،وأحدهما يعني زمنا آخرا معينا من النهار(الطرف الآخر)،إن النظرة السطحية لهذا التعبير تجعلنا نضعه ضمن التباين، ولكن القراءة المعمقة تجعله تشاكلا باعتبار العلاقة الزمنية بين الموضوع و المحمول وباعتبار طرف العلاقة الذي يوحد بينهما أدبيا،وفي هذا النموذج خروج نحو الانزياح وهذه القراءة تقوم على التأويل المجازي المحض[34] .

إن مفهوم التباين أحد المكونات الأساسة لكل ظاهرة إنسانية ومنها الظواهر اللغوية،وقد يكون التباين واضحا كل الوضوح حينما يكون صراعًا وتوترًا بين طرفين أو أطراف متعددة وقد يكون مختفيا،ومع ذلك فلا تخلو منه الظواهر اللغوية وبذلك فقد يتمظهر في الصوت أو الألفاظ أو التركيب ليكون مُعِيْنا في القراءة التأويلية، مما يجعل التأويل ينمو نحو التشتت أو ينمو نحو التحول أو غير ذلك ومن أمثلة التباين:

---

[33] – المرجع السابق، ص 23.

[34] – عبد الملك مرتاض ،المرجع السابق،ص24.

أ – على مستوى التركيب: الخبر/الإنشاء/الجملة الاسمية/الجملة الفعلية /الخطاب / الغياب /الإثبات / النفي / النهي /الأمر.....

ب – على مستوى الصوت: الهمس/ الجهر/ الإخفاء/الإظهار.....[35]

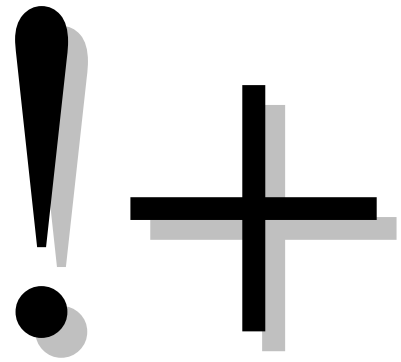
ج – على مستوى الصرف: فاعل / مفعول.....

- **الصور الفنية**: من العناصر التي يمكن أن يعتمدها القارئ في تأويل النص الشعري تلك الصور التي يُغني بها الشاعر نصه،بطريقة عفوية في أشكال فنية من استعارة و كناية ومجاز وغيرهما،وفيها تستحيل الصور إلى عناصر للغموض الفني بما تختزنه من حمولات ثقافية و إيديولوجية،لأن الشاعر يُعبر بتلك الصور بمهارة عن اللحظة الشعورية التي يحياها بطريقة تتمازج فيها الأفكار والرؤى والأحاسيس وتجمع بين الخيال و القدرة الفنية ،مما يجعل تلك الصور معالم هادية للقارئ حين ممارسة التأويل[36]،وهذه العناصر أو الآليات الإجرائية تكون محكومة بطبيعة النص ذاته، بمعنى أنه قادر على منح آليات المنهج الحيوية أو الجمود.

---

[35] – محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 71.

[36] – خليل الموسى، المرجع السابق، ص 98.



الشعر الشعبي الجزائري قضاياه واشكالاته:

1) مفهوم الشعر الشعبي.

2) إشكالية التسمية في الشعر الشعبي .

3) أصول الشعر الشعبي.

4) أنواع الشعر الشعبي.

5) ثقافة شعراء الشعبي.

1- مفهوم الشعر الشعبي :

يملك الشعر الشعبي الجزائري قدرا وافرا من التنوع و الثراء،وهو ما يعد جزءا من التراث الإنساني وذاكرته على الأرض،و يضم هذا الأدب ملامح الثقافة المادية والروحية ، المتناقلة شفاهة أو كتابة عبر الأجيال،فكل شكل من أشكال هذه الأدب يعد مجلا خصبا للدراسة والبحث من : مثل ،حكاية ،نادرة ،لغز وشعر ...الخ على السواء.

ويعتبر الشعر الشعبي أحد فنون الأدب الذي يزخر بمضامينه المتعددة و حسه المرهف، و هو يكتسب أهمية كبرى ضمن باقي فنون القول الشعبية.

فما مفهوم الشعر الشعبي ؟ و ما هي أنواعه و أصوله ؟

يعرفه الأستاذ **مصطفى حركات** بقوله «**الشعر الشعبي العربي هو كل شعر خالفت لغته اللغة الفصحى، في الإعراب أو الصرف أو المعجم** »[37]،فيرى أن الشعر الشعبي ينطلق من اللغة العامية، فلا تنطبق عليه موازين الإعراب أو الصرف أو المعجم،فهو متحرر منها فيرتبط بلهجة من اللهجات العامية،و يعد الإيقاع الوزن المصاحب لكلمات الشاعر،وهو شيء فرضه الغناء والترنم ،وكل وزن من أوزان الشعر الشعبي هو امتداد لحالة نفسية،و إيقاع تهجس به الحال التي عليها الشاعر الذي هو مغن قبل أن يكون شاعرا – في أغلب الأحيان – من خلال المزاوجة بين الحالة النفسية و الغناء فيتولد الوزن .

و يتميز هذا الشعر بأوزان خاصة تضبطه و تسن موازينه ،تختلف عن أوزان الشعر الفصيح لأن « **هذه البحور الخليلية لا يمكن أن تطبق على الشعر الشعبي ،و هذا راجع للبناء الخاص بهذه البحور**»[38].

أما حصر عدد تلك الموازين المختلفة، فهذا لا يمكن الوصول إليه ولو بالاستقراء، لأن الشعراء يخترعون كل يوم وزنا جديدا، لكن هذا لم يمنع من وجود شبه ولو من بعيد بين أوزان هذا الشعر و الشعر الفصيح.

---

[37] – مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الأفاق، الجزائر، 1996، ص 16.

[38] – محمد المرزوقي : الأدب الشعبي في تونس ، الدار التونسية للنشر ، تونس، 1967 ،ص 16 .

كما أن الشاعر الشعبي يستقي موضوعاته من واقع الحياة التي يعيشها ،فهو وثيق الصلة بأفراد مجتمعه فيصور همومهم و آلامهم وكذا أفراحهم و طموحاتهم،أي كل ما يخص البيئة الاجتماعية من قريب أو بعيد فكلها قضايا تهمه .

فيوظف الشعراء في شعرهم ما يمكنهم من نقل تجاربهم الحياتية ،بل نقل مختلف الانشغالات التي تتعلق بالسياسة و الدين و الأخلاق و الاقتصاد ،فتأتي قصائدهم مشحونة بمعايير تحدد قواعد السلوك ،فيها من الغضب والثورة على الأوضاع السياسية من جهة،و الغضب على تدهور الحياة الاجتماعية بما فيها من تدني الأخلاق و فساد القيم من جهة أخرى [39].

ليكون هذا الشعر معبرا عن الفكر الجماعي ومترجما لمشاعر المجموعة،كل ذلك في نسيج لغوي وفني محكم وبناء شعري متكامل،مدرك بأهمية عناصره الفنية التي تحقق التأثير بالمضامين الشعبية،خاصة وأن الفن والإبداع من الدعائم الرئيسية للأدب الشعبي،فقد يصاغ نص معين باللغة العامية وتتوفر لذلك النص صفة الشفاهية والتداول ومجهولية المؤلف،بالإضافة إلى المحتوى الثقافي المرتبط بالأدب الشعبي،ولكن بالرغم من كل ذلك لا تستحسنه أو تتبناه المجموعة وبالتالي لا يصبح أدبا شعبيا ، وذلك لفقدانه لأهم مقومات الأدب الشعبي أو الأدب عامة ،ألا و هو الأسلوب الفني الذي لا يفرق بين الكلام العادي والأدب [40].

هذا ولم يخرج الشعر الشعبي عن الموضوعات التي طرحها الشعر العربي القديم سواء أتمثل ذلك في هجاء القبائل بعضها لبعض،أم في المدح و ما شاكل ذلك من الأغراض المعروفة في تاريخ الشعر العربي.

فبقي صورة متجانسة من الشعر العربي القديم،فلم يطرأ عليه تحول أو تغيير وذلك لمحافظة الشعراء الشعبيين على جميع السمات الفنية و الأساليب القديمة « **ورغم أنهم تناولوا بعض مشاكل**

---

[39] – أنظر : مجموعة مؤلفين : الموروث الشعبي و قضايا الوطن " محاضرات الندوة الفكرية السادسة (الملتقى الوطني للموروث الشعبي)، الرابطة الولائية للفكر و الإبداع بولاية الوادي ،الجزائر ،2006 ،ص127.

[40] –أحمد قنشوبة :الشعر الغض "قراءات في الشعر الشعبي الجزائري" ،دار الفارابي ،لبنان ،2008، ص ص36-37.

عصرهم الاجتماعية و السياسية ،إلا أنهم تناولوها في نفس القوالب و الأوزان والرؤى القديمة»[41].

وجمهور هذا الشعر أكثر عددا وأوسع رقعة و أشد تأثيرا،لأنه يحمل تيمات تمس جانبا كبيرا من أحاسيسنا مثل موضوعات :الدين، الوطن،الأبطال ،المرأة، الطبيعة...الخ،و هذا مرد الصيت الكبير والانتشار الواسع لهذا الشعر.

و لعل هذا ما جعل العلامة ابن خلدون ينبه إلى الاهتمام بالشعر الشعبي،و مقرا في الوقت ذاته ببلاغته وقوته حيث قال : « **ولهؤلاء الأعراب في هذا الشعر بلاغة فائقة ،وفيهم الفحول والمتأخرون و الكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد وخصوصا علم اللسان، يستنكر صاحبها هذه الفنون التي لهم إذا سمعها و يمج إذا أنشد، ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها وفقدان الإعراب منها،وهذا إنما أتى من فقدان الملكة في لغتهم فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له طبعه و ذوقه ببلاغتها إن كان سليما من الآفات في فطرته ونظره ،و إلا فالإعراب لا مدخل له في البلاغة** »[42] .

فابن خلدون أتى بمفهوم واضح حول الشعر الشعبي ،حدده بأن بلاغة الشعر وفنيته لا تتأتى بالفصيح من الكلام فقط،بل البلاغة تكون بمراعاة مقتضى الحال،وعلى اعتبار القصائد الشعبية تراعى مقتضى الحال فهي نصوص تحمل جميع السمات الفنية ما يجعلها مؤثرة في القلب و أنفذ في السمع .

ومع رصد الشعر الشعبي جميع القضايا الاجتماعية و نقلها بأسلوب فني، يجعله يتواتر بين الناس عن طريق الرواية الشفهية،التي لها دور كبير في الحفاظ على هذا الفن، وبالتالي تدخل كعنصر أساس في تعريفه « **إذ تساعده على امتلاك المرونة التي تتيح له التطور و التلاؤم مع طبيعة كل**

---

[41] – محي الدين خريف: الشعر الشعبي التونسي أوزانه و أنواعه، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، ص49.

[42] – ابن خلدون:المقدمة، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 2004، ص ص 662 - 663.

عنصر،وحمل تطلعات كل جيل،فهي تحفظ الإطار العام و الوظائف الأساسية في الأثر الشعبي »[43].

ما يضمن انتشار الشعر الشعبي في جميع الأصقاع،وتكفل له الحفاظ من الاندثار رغم السنين،يرويه الناس و يتناقلونه جيلا بعد جيل،ليكون مادة غنية يوظفها المجتمع لبناء قيم معينة يريد أن يرسخها ومن جانب آخر يمثل الشعر الشعبي مادة ثقافية على جانب كبير من الأهمية من حيث الدلالة التاريخية ،فهو ينزع إلى التسجيل الدقيق للأحداث و تحديد المواقع و ذكر جميع الملابسات المتعلقة بالحوادث التاريخية [44].

فاعتبرت بذلك القصيدة الشعبية وثيقة تاريخية إخبارية،لنقلها كيفية تعاطي الشعب مع الاحتلال،وتصوير واقعهم أصدق تصوير و وقوفها شاهدا على قوة صبرهم وجلدهم ، أثناء الحروب والأزمات،و إصرارهم على الانتصار والثأر من كل عدو،« **بحيث يصبح النص الشعبي وثيقة تدرس لما فيها من أسماء و تواريخ و مشاعر شعبية و عاطفة كاتبها أو راويها**»[45].

و بما أن الجزائر مرت بعدة حقب استعمارية فكانت القصيدة الشعبية المنبر الأكثر تصويرا و تدقيقا لمختلف تلك الحقب،فهناك بعض القصائد التي عبرت بدقة عن بعض الوقائع التي حدثت في الفترة التركية مثلا وأقدم قصيدة شعبية سجلتها الذاكرة الشعبية، و دواوين الشعر الشعبي قصيدة الوالي المتصوف الشاعر **الأخضر بن خلوف*** الذي حضر موقعه مزغران سنة 1518 بين الاسبان بقيادة شنطاظوس وبين الجيش الجزائري التركي بقيادة حسن باشا نجل خير الدين .

يقول في أبياتها:

---

[43] – طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والقصة و الأسطورة و الأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، 1999، ص 68.

[44] – مجموعة مؤلفين، المرجع السابق، ص 85.

[45] – أحمد زغب : الشعر الشعبي الجزائري من الإصلاح إلى الثورة ، الرابطة الولائية للفكر و الإبداع ، الوادي ،الجزائر، 2009 ، ص 5 .

* الأخضر بن خلوف: شاعر ملحون من الغرب الجزائري ، عاش في القرن التاسع هجري ،اشتهر بعلمه وتقواه ،للمزيد أنظر: التلي بن الشيخ :دراسات في الأدب الشعبي،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1983،ص47.

يا فارس من ثم جيت اليوم غزوة مزغـران معلومة

ياسايـلني كيف ذا القصة بين النصراني و خير الدين

اجتمعوا في برهم الأقصى بجيش قوي جاوا متهـدين

ترى سفون الروم محترسة صبحوا في المنا أعداى الدين[46]

وقد سجل **سعيد بن عبد الله المنداسي*** قصيدة حول المجزرة التي اقترفها بعض الحكام الأتراك في تلمسان في القرن السابع عشر.[47]

وباندلا ع الثورة التحريرية المباركة كان الشاعر الشعبي جنديا من جنودها يسجل مآثرها ويدعوا إلى مؤازرتها ،وناقلا كافة أحداثها وأهم وقائعها الحاسمة، متنقلا من مكان إلى آخر يروي بطولات و انتصارات ومآسي الشعب بشعره،في كافة الأماكن العامة من أسواق وأفراح ومقاهي وبيوت وتجمعات سكانية حاشدة،يثني على بطولات و انتصارات المجاهدين داعيا إلى مؤازرتهم بالنفس والنفيس،وبذل كل قطرة دم لاستقلال الجزائر وتحريرها من ظلم المستعمر وليحيا أبناؤها بسلام ،متخيرا أهم الرموز القتالية الباسلة خلال أعتى المعارك التي حقق فيها الثوار أقوى الانتصارات،وهذا لتعزيز الوظيفة الحماسية و التفاعلية التواصلية في آن واحد .

ومن ناحية أخرى يحشد الشاعر في أشعاره الثورية كل الألفاظ القيمية المنكرة، ليسقطها على الفرنسيين وأتباعهم مثال ذلك :الكفرة،عديان الرسول ،الكلاب الغدار ... إلى غيرها من النعوت،وبذلك فقد لعب الشاعر الشعبي أدوارا كثيرة أثناء الاحتلال مثل : الإعلام و الدعاية ، و حشد الهمم وشحذها للانضمام إلى الثورة ،« **و لا شك أن لهذا النزوع إلى التوثيق التاريخي أهميته ،بالنسبة لمجتمع يعتمد أساسا على ثقافة شفوية تعرضت تقاليد الكتابة فيه إلى**

---

[46] – أحمد قنشوبة :المرجع السابق،ص70.

* المنداسي : شاعر شعبي و فقيه متصوف ، عاش في القرن التاسع الهجري و كان ميلاده في نهايات القرن الثامن الهجري ، و عمّر طويلا ، 125 سنة تقريبا ، في عهده دخل الأتراك الجزائر ، و يقال أن نسبه شريف ، للمزيد أنظر : التلي بن الشيخ ،دراسات في الأدب الشعبي الجزائري، ص ص 9 – 46.

2– مجموعة مؤلفين، المرجع السابق، ص 86.

الاضطراب والانقطاع، بسبب ظروف الصدام الدامي و الحروب و تحطيم المؤسسات الثقافية مما جعل الشاعر الشعبي يتكفل بدور المؤرخ »[48]،لذا فقد ظل الشعر الشعبي « **يعيش في أذان الشعب و على شفاهه يحفظ لنا التاريخ و الأحداث و الأسرار** »[49] .

لكن هذا لا يعني اقتصار هذه الأشعار نقل الوقائع التاريخية التي هي صفة يعتمدها النثر على قدر كبير من الفنية تبض بكثير من الصور والأخيلة ،وكذا كثير من الأساليب الفنية على اختلافها ذلك لتقريب المتلقي من الموضوع.

ولو تركنا الشاعر الشعبي يتكلم أو يوضح مفهومه للشعر الشعبي ،لألفيناه يختار قصائده كأفضل تعبير عن رأيه ،إلا أن هذا لا يمنع من إيراد رأي أحد الشعراء و تحديده لطبيعة الشعر الشعبي ، فهذا الشاعر الشعبي الشيخ **سالم الشبوكي*** يتحدث قائلا : « **من حيث الإفادة فهو مفيد و أنفع لعموم فهمه ، و لسهولة ذوقه ، و هضمه لدى الخواص و العوام على حد سواء ، و يمتاز بنقاوة عدسة التصوير في كل ما يترآى له من غير مبالغة و لا تقصير،و له من الجرأة و النزاهة في الأداء ما لايتكلف معه إلى تصنع أو تنميق أو تزويق ،أنه لا يرجو من وراء الأداء لا جزاء ولا شكورا ولا حدائقا ولا قصور ا** » [50] .

نلمس من خلال القول عدة خصائص أهمها :

1) تحقيق الإفادة بتطرقه لمختلف المواضيع بأسلوب واضح يفهمه الجميع على سواء .

2) سلاسة استساغته من طرف العامة أو الخاصة لعذوبة أوزانه و سهولة و خفة حفظه.

3) إجادة التصوير و رصد الظواهر المهمة و ترجمتها شعرا .

---

[48] – المرجع السابق، ص 86.

[49] – رابح بونار : (الشعر الشعبي و تطوره)، مجلة آمال ، ع 4نوفمبر ، الجزائر ، 1969 ، ص 9 .

* سالم الشبوكي : شاعر شعبي من منطقة الشريعة ولاية تبسة ، من مواليد فاتح جويلية 1925 ، اشتغل بالتدريس إحدى وعشرين سنة ، له أشعار شعبية و أخرى فصيحة .

[50] – سالم الشبوكي : المواهب الفطرية للأشعار الشعبية ، ج 1 ، إنتاج سالم الشبوكي ، 1988 ، ص 7 .

4) اجتناب الصنعة المتكلفة و الزخرف الباهت المصطنع .

5) إيمانه بنبل رسالة الكلمة ، مهما كانت الصعاب و العوائق .

6) صدوره من حس مرهف مفعم بالمشاعر الجياشة ، ما يجعل الأداء الشعري طبيعيا لا يرجوا قائله جزاء و لا شكورا .

من كل ما سبق يمكن القول بأن الشعر الشعبي الجزائري يتوافر على حساسية مفرطة، في الرقة ورهافة الحس وصدق المشاعر وبلاغة التعبير، ما مكنه أن يكون ديوانا شعبيا يضم قضايا الأمة.

فواكب كل المظاهر الحياتية من سياسة واقتصاد واجتماع وما إلى غير ذلك،فهو لسان حالهم لشدة وقعه في النفس وقوة تأثيره في العقل،وما لمعان أسماء وأشعار الفحول الشعبيين في سماء الساحة الإبداعية أصدق دليل على ذلك.

2- إشكالية التسمية في الشعر الشعبي:

ارتبط الشعر الشعبي ارتباطا عميقا بالشعب، فعبر بصدق عن حياتهم من أحاسيس و أفكار و قيم اجتماعية، و كذا مواكبة مختلف مراحل الشعب التاريخية، لحد الآن الأمر مقبول لكن هناك مشكلة أساسة تصادف هذا النوع الشعبي وهو التسمية.

فاختلفت أراء الدارسين في تحديد تسمية أو مصطلح خاص به ،فمنهم من وظفوا مصطلح "الشعر الشعبي " و آخرون فضلوا " الشعر الملحون "، واصطلح آخرون " الشعر العامي "،بل

وذهب آخرون إلى إطلاق تسمية " الشعر الطبيعي "،ومع كثرة التسميات و اختلافها إلا أن أصحابها كان منطلقهم « **معطيات استخلصوها من النص نفسه** »[51].

فممن اختاروا تسمية هذا النوع بالشعر الشعبي ،نجد **حسين نصار** و ذلك في كتابه الموسوم **بالشعر الشعبي العربي** معللا ذلك بقوله : «**لا أظن أن أحدا يعارض في أن الصورة الصافية الدقيقة للأدب الشعبي ،هي التي تضم الأدب الذي يعبر عن مشاعر الشعب وأحاسيسه ،فالأدب الشعبي إذن : هو الأدب الذي يصدره الشعب فيعبر عن وجدانه ،ويمثل تفكيره ،ويعكس اتجاهاته ومستوياته الحضارية** »[52].

فهو ينطلق في تحديده لهذا النوع من خلال خاصية أساسة لهذا الأدب :وهي الشعبية ؛كون الجماعة تشارك في إنتاجه فهذا الأدب تعبير فردي عن ضمير جمعي،بالنسبة لحسين نصار اختياره تسمية الشعر الشعبي،أساسها انبثاق هذا النوع من الأدب الشعبي بصفة عامة ومن التشكيل الجماعي بصفة خاصة.

و نجد الطرح ذاته في قول الأستاذ **أحمد مرسي** :« **الأدب الشعبي هو الإبداع الفني الجمعي المأثور الذي يتوسل بالكلمة** »[53]،من خلال هذا التعريف يمكن القول : إذا كانت الكلمة متصلة بالشعب وكان متصلا بها ،فهي حريّة بأن تكون معبرة عنه أصدق تعبير ، و كما هو معروف أن الشعر الشعبي أيضا يعبر بصدق عن حياة الشعب فتتجلى فيه روحه وشخصيته الحية.

أما بالنسبة للأستاذ **عبد الحميد يونس** فيقول :« **فالأدب الشعبي إذن ؛هو القول الذي يعبر به الشعب عن مشاعره وأحاسيسه أفرادا وجماعات فهو من الشعب وإلى الشعب ،يتطور بتطوره وهو غذاؤه الوجداني الذي يلائمه كل الملائمة و ليس ينفعه غيره ،وهو يمتاز عن سواه بسمات نجدها في سائر أنواعه وأقسامه التي تتناقلها الأجيال**»[54].

---

[51] – العربي دحو : الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية ، ج 1 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص 25 .

[52] – حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، ط 3، 1980، ص 11.

[53] – أحمد مرسي:الأدب الشعبي و ثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، مصر، ص25.

[54] – عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ و الأدب الشعبي، دار الكتب، القاهرة، 1995، ص10.

هذا التعريف ركز أيضا على مسألة المضمون الجمعي في كل فنون القول الشعبية، على اختلافها وكذا التصاقها بكافة طبقات المجتمع خاصته وعامته،كما أن الإبداعات الشعبية أقدر على التكيف والتطور مع كافة أشكال الحياة، ما يعني تشكيل صفة الشعبية لجميع أشكال هذا الأدب

و ممن اهتموا بالشعر الشعبي نجد الأستاذ **العربي دحو** ذلك في كتابه الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية – يقع في جزأين – حيث يحبذ مصطلح الشعبي على الملحون باعتباره اسما شاملا للنص الشعري غير الأكاديمي،كما يعتبر أن الشعبي مصطلح مناسب للبيئة العربية ،مع اعترافه باشتهار المصطلح الثاني لاسيما في البيئة الصحراوية.[55]

كما أنه يعتبر خلو هذا الشعر من بعض القواعد النحوية و الصرفية ،ليس هو النقطة الفاصلة التي تميزه عن الشعر الرسمي أو الأكاديمي لأن هذه الفكرة تمس اللغة بشكل عام ،و يشترك الكثير من الشعراء الشعبين أو الرسمين منهم في هذه الأخطاء ،لذا لا يمكن التركيز على اللغة وحدها كعامل حاسم للفصل بين القصيدة الشعبية و القصيدة الرسمية.[56]

إضافة إلى هذا نجد الأستاذ **التلي بن الشيخ** ينحو نفس المنحى،من خلال كتابيه الأول: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري،خصص فيه للشعر الشعبي جزءا كبيرا من الدراسة،والثاني دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة التحريرية الكبرى،فيرى تسمية هذا الشعر بالشعبي أنسب بكثير من غيرها من التسميات .

من خلال ما سبق نلحظ الاتفاق على مصطلح الشعبي،كصفة لصيقة بالشعب فميزة الشعبية هي التي توفر له الانتشار والاستئناس من جموع الشعب كله ،وتحقق التمازج الوجداني ،بيد أن « **الشعبية هنا ليست مغمزة فيها ، قدر ما هي كمال لها ، فلا يشتهر أدب من الآداب،ولا يذيع شأن عمل من الأعمال ،إلا إذا رقيا إلى مستوى الشعبية ،فلا يخلد في**

---

[55] – أنظر العربي دحو ، المرجع السابق ، ص 31 .

[56] – المرجع السابق ، ص 26 .

العادة ،إلا إذا أقبل الناس عليه يقرؤونه وينقدونه ويرجون خلوده ،ويمدون في أسباب حياته »[57].

ومن الأسباب الداعية إلى اعتبار تسمية الشعبي كأفضل تسمية، كون الشعراء لم يتركوا شيئا يتعلق بالمجتمع إلا أنشدوا فيه شعرا إمعانا منهم في وصف حياة الشعب.

الشعر الشعبي :
- شعبية الانتشار.
- فرع من أصل.
- ينحت من لغة الشعب.

مع كل هذا هناك فئة أخرى تفضل مصطلح **الملحون** و لها مبرراتها أيضا في اختيارها هذا:

منهم الباحث التونسي **محمد المرزوقي** الذي يعتقد بأن الشعر الملحون أعم من الشعر الشعبي، حيث يقول :« **أما الشعر الملحون الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم ، فهو أعم من الشعر الشعبي ،إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله ، وسواء دخل حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب ،أو كان من شعر الخواص**»[58].

يتضح من خلال هذا القول أن **المرزوقي** يعطي حيزا أكبر للشعر الملحون ،يدرج فيه الشعر المجهول المؤلف ولا يفصل بين شفاهية أوكتابية هذا الشعر،أو أن يكون شديد الانتشار في أوساط العامة أو يقتصر على فئة معينة .

---

[57] – عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب ،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1989 ، ص 17 .

[58] – محمد المرزوقي : الأدب الشعبي في تونس ، الدار التونسية ، تونس ، 1967 ، ص 51 .

ويضيف قائلا :« **و عليه فوصف الشعر الملحون أولى من وصفه بالعامي ،فهو من لحن يلحن في كلامه** : أي **نطق بلغة عامية غير معربة ،أما وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عامية لغته وقد ينصرف إلى نسبته للعامة، فكان وصفه بالملحون مبعدا له من هذه الاحتمالات**»[59] .

القول الأخير يرصد فروقا بين الشعر الملحون و الشعر العامي،فالفرق الجوهري و الرئيس يكمن في اللغة غير المعربة ،أما إطلاق تسمية الشعر العامي فيرد إلى طبيعة لغته العامية أو انتسابه لعامة الناس باعتبارهم يتفاعلون مع نصوصه ويتناقلونه جيلا بعد جيل.

إذن المرزوقي يستند في تسمية هذا الشعر بالملحون إلى :

أ- لغته العامية و خلوه من القواعد الصرفية و النحوية .

ب- عدم اقتصاره على المشافهة أو الكتابة.

ج- الشعر الملحون أعم من الشعر الشعبي.

يحبذ الباحث **عبد الله ركيبي** مصطلح" الملحون" يقول: « **اخترت مصطلح الشعر الملحون دون غيره من المصطلحات الأخرى التي يستخدمها الباحثون...تماشيا مع ما شاع في البيئة الأدبية بالمغرب العربي ،التي عنيت بدراسة هذا الشعر وجمعته وسجلته، فقد اتخذا هذا الشعر اللهجة العامية أو الدارجة أداة له وبذلك كان تعبيرا عن أمزاج العامة من الناس**»[60].

ومعنى هذا القول : أن مصطلح الملحون يتميز بالانتشار الواسع في منطقة المغرب العربي،مع نظمه بالغة العامية التي هي الناقل الأساس لأفكار ومشاعر المجتمع،لكن بهذا يلصق اللغة العامية بالشعر الملحون وينفي عنه صفاته الأخرى وهذا ليس صائبا ،لأنه لو كان الأمر كذلك

---

[59] – المرجع نفسه، ص 51.

[60] – عبد الله ركيبي :الشعر الديني في الجزائر ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ،1983،ص363.

لكان كل شخص ينظم بلغة عامية أصبح شاعرا،فالشاعر تفاعل بين اللغة والأفكار أو المضامين التي ينقلها ولا يمكن عزل أحدهما عن الأخر .

ويفضل الباحث **صالح المهدي** مصطلح الملحون فيعرفه قائلا: «**هو الشعر العربي الذي تغلبت عليه اللهجات المحلية، التي لم تطبق قواعد الإعراب الخاصة باللغة العربية الفصحى، ولهذا اشتهر في الكثير من الأقطار العربية باسم " الملحون"** »[61].

فمن خلال كل تلك الآراء كان توظيف مصطلح الملحون لاعتبار اللحن في الإعراب واللغة ،وقد جاء في لسان العرب «**لحن : اللّحَن بفتح الحاء – وجمعه ألحان و لُحون .. اللّحْن – بتسكين الحاء . و اللّحَن بفتح الحاء – و اللحانة : و ترك الصواب في القراءة والنشيد ونحو ذلك: لحن يلْحَنُ – لحنًا و لحوْنا** »[62] .

ومن معاني اللحن أيضا « **التطريب و ترجيع الصوت و تحسين القراءة و الشعر بالغناء** »[63]، ويقول **الزمخشري** : « **لحن في كلامه إذا مال عن الإعراب إلى الخطأ، أو صرفه عن موضوعه إلى الألغاز .. و قلت له: لَحَنْتَ، ولحْنتٌ له لحنًا: قلت له ما يفهمه عنى و يخفى على غيره و عرفت ذلك في لحن كلامه: في فحواه وفي ما صرفه إليه من غير إفصاح به** »[64].

من خلال هذه التعريفات نجد تقارب بين معاني كلمة اللحن:

* يتضمن معنى الخطأ و الخروج عن القواعد المضبوطة للغة و الإعراب.

* معنى اللهجة و اللغة الخاصة التي لا يستطيع فهمها، إلا الذي بعرف ضوابطها.

---

[61] – صالح المهدي : الموسيقى العربية تاريخها و آدابها ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1986 ، ص 183 .

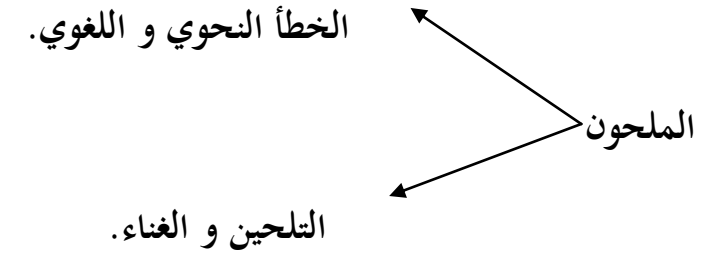
[62] – ابن منظور: لسان العرب المحيط، تقديم الشيخ عبد الله العلا يلي، ج 5، دار الجليل، بيروت، 1988، ص ص352 – 353، مادة (ل.ج.ن.) .

[63] – المصدر نفسه ، ص 354 .

[64] – الزمخشري :أساس البلاغة ،دار صادر للطباعة و النشر،بيروت،1996، ص ص561 – 562،مادة (ل ،ج ،ن).

* معنى الغناء و الإنشاد.

و الشكل الآتي يوضح ذلك:



و هناك من خالف هذا الرأي وما سبقه،فأتى بمصطلح جديد ألا وهو الزجل و قد دعا إليه الباحث **عباس الجراري** حيث قال:«**فإننا نفضل إطلاق الزجل على كل أنواع الشعر الشعبي...وندعو إلى هذه التسمية بدلا من أية تسمية أخرى تطلق عليه ،مهما بلغت من الذيوع و الانتشار** »[65]،الباحث اختار هذه التسمية رغم وجود تسمية أخرى أكثر انتشارا ،فهو أراد وضع مصطلح شامل يساعد على تقريب وجهات نظر الدارسين العرب حول تحديد مفهوم الشعر الشعبي ،ما يجعله يقع في تناقص كبير وهذا واضح من خلال قوله الآتي : « **وقد تكون لتسمية الملحون الغالبية على الشعر المغربي ،و ما يوحي به الشبيه بينها و بين تسمية الملحون التي تطلق على القصائد التي كانت تنظم في الأندلس خالية من الإعراب ، ما يدعو إلى النظر بأن الشعر المغربي ربما كان امتدادا لهذه القصائد** »[66].

فهنا يعترف بشيوع مصطلح " الملحون " أكثر من غيره وكون الزجل منبع الشعر الشعبي ،لكنه تناسى استقلالية هذا الأخير عن المنبع ، فخطى خطوات بارزة على يد كبار

---

[65] – التلي بن الشيخ : دور الشعر الشعبي الجزائر في الثورة (1830- 1945) ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1983 ، ص 363 نقلا عن (عباس الجراري : الزجل في المغرب – ج1 ، مكتبة الطالب ، الرباط ، 1970 ، ص 55).

[66] – المرجع السابق، ص 54.

الشعراء ،إضافة إلى ما سبق يوجد من أطلق تسمية مغايرة على هذا الشعر و هي" **العامي** " على اعتبار استخدم اللغة العامية ،وقد بينا سابقا عدم صحة هذا الرأي ونستدل أكثر على رأي **عبد الله ركيبي** في رده على من اختاروا هذه التسمية،كذلك فإن تسمية هذا الشعر بالعامي توحي بأن قائله " **أمي** " لا معرفة له باللغة قراءة وكتابة ،وقد توحي أيضا بأن المتلقي له من الأميين ،وأن هذا الشعر لا علاقة له بالفصحى من قريب أو بعيد [67].

لكن الواضح أن ناظمه قد يكون أميا،وقد يكون متعلما أو مثقفا ،و الحال بالنسبة لمتلقيه،فرغم وجود قصائد شعبية لا تراعي القواعد اللغوية والإعرابية ،إلا أن هذا لم يمنع أن تكون كل كلمة أو عبارة لها من الدلالة والمعنى التي تحقق لشاعر أهداف بعينها .

وفي الأخير مع اختلاف التسميات و انطلاقها من مرجعيات مختلفة ،إلا أن اختيار مصطلح الشعر الشعبي يعد أنسب للتعبير عن سمات هذا الشعر و تميزه عن الشعر الرسمي أو الفصيح .

3-أصول الشعر الشعبي :

نظرا لأهمية الشعر الشعبي وما يحظاه من مكانة خاصة ضمن الأشكال الشعبية عامة ، إلا أن هذا لم يمنع من وجود إشكالات تحتاج إلى دراسة و تمحيص لعل أهمها : ما تعلق بتحديد الإرهاصات الأولى لهذا الفن أو أصوله،فقد اختلف في ضبط فترة زمانية محددة له حتى صار أمرا عسيرا تحديد البدايات الأولى فكثرة الآراء و اختلفت .

عموما يمكن التميز بين عدة أراء في هذا المجال كما يأتي:

أ- الرأي الأول:

[67] – أنظر : عبد الله ركيبي ، المرجع السابق ، 364 .

يرى أصحابه أن الشعر الشعبي ظهر مع الفتوحات الإسلامية للمغرب العربي،و شاع أكثر مع مجيء الهلاليين الذين ساهموا مساهمة فعالة في تعريب الجزائر،وقد ذهب إلى هذا **عبد الله ركيبي** حيث يقول :« **و بالنسبة للجزائر يمكن القول بأن :الشعر عند المغرب جاء مع الفتح الإسلامي،ثم انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين (8460– 1047) إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعددة و ساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية** »[68].

فحسب رأيه دخول الهلالين إلى الجزائر كان له أوضح الأثر في ظهور هذا الفن، دون أن ننسى دور الفتوحات الإسلامية إلا أن الزحفة الهلالية كانت فعالة أكثر ،أما محمد المرزوقي فيرى أن عدم العثور على أي شاهد شعري منظوم باللغة العامية ،يؤرخ لفترة بعينها قبل منتصف القرن الخامس للهجرة،أي تاريخ الزحفة الهلالية يعني أن أعراب بني هلال كان لهم دور حاسم في تطور الشعر الشعبي ويقول موضحا « **كثرة أولئك الأعراب و تغلبهم على إفريقية و انتشارهم في مناكبها عرّب البلاد و أذاب – أو كاد – العنصر البربري الأصيل في العنصر العربي المتغلب فسادت لغتهم و انتشر شعرهم ، ولم يبق – بعد نحو قرون من استقرارهم بالبلاد – مكانا للشعر الفصيح إلا في الحواضر حيث توجد الثقافة و دواليب الحكومات** »[69].

إذن فالتغير الذي أدخلته الزحفة الهلالية على الشعر في ألفاظه و إعرابه استمر متدرجا مع العصور ،ويستدل على ذلك بأول شعر شعبي احتفظت لنا به الكتب وهو مقطوعة واحدة ،كان يتغنى بها بائع التمر في العهد الحفصي (626 - 981) وهي :

غربوك الجمال يا حفصة من بلد بعيد

من سلجماسه و من قفصة و بلاد الجريد [70]

---

[68] – المرجع السابق ، ص 462 .

[69] – محمد المرزوقي ،المرجع السابق،ص58.

[70] – المرجع نفسه ،ص 58 .

ويضيف **المرزوقي** قائلا« **إن دخول الهلاليين إلى المغرب العربي ، وما قاموا به من حروب دينية ، كان له أثر كبير على الحياة الثقافية و الفكرية في المغرب العربي** »[71] ،و يؤيد هذا الكلام أيضا **صالح المهدي** فيرى أن الزحفة الهلالية على المغرب العربي ،أدت إلى تأثر السكان المحليين بالشعر الهلالي الذي لا يبعد كثيرا عن الشعر العربي الفصيح « **و هو من أصول الشعر الشعبي بهذه المنطقة** »[72].

وقد عرض **التلي** بن الشيخ لرأي **المرزوقي** السابق بالمناقشة،حيث يرى أنه لا يمكن التأريخ لبدايات الشعر الشعبي بمقطوعة واحدة تعود إلى العهد الحفصي و جعلها دليلا على ذلك التاريخ، فهدا أمر ليس بمنطقي « **أن يصنع بنو هلال من أبناء المغرب العربي شعراء ، لو لم تكن موهبة الشعر أصيلة في سكان المغرب** »[73].

ويؤكد على ذلك من خلال وجود أنماط من القصص الشعبي والرقصات الشعبية وبعض العادات والتقاليد سابقة للفتح الإسلامي،ويرى غياب نصوص الشعر الشعبي مرده احتمالان اثنان :

- ✓ أولهما : خوض هذا الشعر في أغراض حاربها الإسلام ووقف منها موقفا صريحا مثل : الافتخار بالقبيلة و الأنساب و تغزل مادي ما أدى إلى زهد الشعراء و الرواة فيها .
- ✓ ثانيهما : انتشار الأمية فالشاعر لا يحسن تدوين ما ينظمه من الشعر، لأمر الذي أدى إلى ضياعه بالإضافة كثرة الاضطرابات التي عصفت بمنطقة المغرب العربي ،بالتالي فقدان رواته وحفظته الذين كانوا يضمنون استمراره وتواصله بين الأجيال [74] .

ومن الأدلة الدالة على كون الشعر الشعبي أسبق في الظهور عن النثر ؛أن سيرة بني هلال بكل ما مثلته من أهمية – في الأدب و التاريخ العربي – قد كانت شعرية قبل أن تكون نثرية

---

[71] – المرجع نفسه،ص 57 .

[72] – صالح المهدي، المرجع السابق، ص 184.

[73] – التلي بن الشيخ : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1990 ، ص 26 .

[74] – عبد الحميد يونس، المرجع السابق، ص 133.

، و يمكن توضيح ذلك من خلال البحث الذي قام به **عبد الحميد يونس** في كتابه الموسوم بالهلالية في التاريخ و الأدب الشعبي ، حيث يقول : إن سيرة بني هلال مرت بطورين :

- أولهما : الطور الغنائي الخالص وكان قبل القرن السادس الهجري ،ذلك أن شواهد ابن خلدون تنطق بأن السيرة كانت أول أمرها عبارة عن قصائد غنية توزعتها أجيال مختلفة ، و بيئات شتى بعيدا عن اللسان الفصيح .

- ثانيهما :الطور القصصي ،و قد بدت أماراته أيام ابن خلدون في القرن الثامن الهجري ، تؤيد ذلك الشواهد التي أوردها في مقدمته.

مثال ذلك: ما على قيل على لسان أبي زيد:

يقول أبو زيد الهلالي سلامة و نيران قلبه زايدات لظاء

ألا يا هلال اليوم بالعامر أصغوا لكلامي و افهموا معناه

ردت لكم وادي ياقوم ماامنه سبيلكم وادي العريس و مياه[75]

ب- **الرأي الثاني:**

يرى أصحابه إن تأثير الهجرة الأندلسية كان له أثر بارز في عود الشعر الشعبي من جديد في بلدان المغرب العربي ،فمحاولة المغاربة محكاة الموشحات و الأزجال الأندلسية والنسخ على منوالها ، ويقول في هذا ابن خلدون « **لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس ،و أخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه ... نسجت العامة من أهل الأمصار منواله، و نظموا في طريقتهم بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيه إعرابا** »[76].

---

[75] – المرجع السابق، ص139.

[76] – ابن خلدون، المصدر السابق، ص 677.

عرف هذا النوع تطورات عدة بعد خروجه من مرحلة المحاكاة و التقليد، باستخدام سكان الأمصار أساليب شعرية جديدة كعروض البلد، الذي تحدث عنه **ابن خلدون** قائلا: «... **ثم استحدث أهل الأمصار بالمغرب فنا أخر من الشعر في أعاريض مزدوجة كالموشحة ، نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضا و سموه عروض البلد و كان أول من استحدثه رجل من الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير .. فاستحسنه أهل فاس ... و استفحل فيه كثير منهم** »[77].

و قد تفنن في قول الزجل عدة شعراء كابن **عزله، و يخلف ابن راشد** و **ابن قزمان** الذي له:

ثلاث أشياء في البساتين لم تجد في كل موضع

النسيم و الخضرة والطير شم واتنزه و اسمع [78]

وهكذا ساهمت هجرة الأندلسيين بعد سقوط الأندلس في يد الاسبان،في نقل مظاهر كثيرة من الثقافة العربية الإسلامية هناك، وكان لذلك تأثير في النهضة الثقافية لا يخفى على أحد، و في السياق ذاته يرى التلي بن الشيخ أن لهذه الهجرة تأثيرا كبيرا في تقوية عمود الشعر الشعبي في المغرب العربي ،وفي الجزائر خاصة مستدلا بظاهرتين ثقافيتين بارزتين في الفكر الجزائري :

- ❖ الزجل الذي ابتكر في الأندلس ، و كان يقال باللغة العامية مازال تأثيره إلى الآن وذلك في جمعيات الفن الأندلسي .
- ❖ دور مهاجري الأندلس من علماء و أدباء في نقل الثقافة و الأدب من بلادهم إلى افريقية خاصة أن دخولهم لم يكن لأسباب سياسية بحتة، كما هو الحال بالنسبة لبنى هلال و إنما فرارا من الظلم و الاضطهاد بعد سقوط دولة الأندلس[79].

---

[77] – المصدر نفسه، ص 682.

[78] – محي الدين خريف، المرجع السابق، ص 19.

[79] – أنظر التلي بن الشيخ ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، ص ص26-27 .

ويذهب **عبد الله ركيبي** للقول : « **إذن فقد عاشت الموشحات و الأزجال الدينية منذ عصور قديمة ،ولا بد أنه كان لها أثرها في الشعر الملحون أثناء حكم الأتراك للجزائر،فانتشرت القصائد الدينية من مديح و توسل و تقرب إلى الله ، و ذكر الأولياء ، و وصف الخمرة الإلهية و ما إليها** »[80] .

ج – الرأي الثالث:

معظم أصحاب هذا الرأي هم من المستشرقين الفرنسيين ،الذين يرون أن أصول الشعر الشعبي المغاربي بصفة خاصة ،تعود إلى الشعر اللاتيني و الأشعار البربرية وأبرز ممثليه **جوزيف ديسبارمي** *J-Disparmet*.

حيث يؤكد بأن الشعر المغاربي الشعبي « **ليس إلا شعرا منحدرا من اللاتينية ، فهو قرين الشعر الفرنسي** »[81]، وهو رأي يكشف عن النيات الاستعمارية و الأهداف غير العلمية ،فهو يخلق قطيعة بين الشعر الشعبي المغاربي و الشعر العربي،مع العلم أن عدم اقتران الشعر الشعبي بقواعد اللغة العربية و الأوزان الخليلية،إلا أنه لازال محافظا على معمارية القصيدة العربية شكلا ومضمونا .

ورد **عبد الله ركيبي** على ادعاءات هذا المستشرق قوله « **و الواقع أن هذا الرأي ...و هو نوع من الآراء التي حاولت أن تفصل الجزائر و المغرب عامة، عن ماضي العرب و تراثهم العريق، بهدف الإبقاء على السيطرة الاستعمارية، وتجزئة البلاد العربية من تراثها الثقافي ،**

---

[80] – عبد الله ركيبي ، المرجع السابق ، ص 329 .

[81] – المرجع السابق، ص 493 .

فمحاولة التشويه ... تعدت إلى الأدب و الثقافة ،لتدمير كل المقومات الأساسية للشعب الجزائري »[82] .

و هذا الرأي بقي محصورا في أوساط المستشرقين وما يمكن استخلاصه مما سبق من أراء أن : الشعر الشعبي عرف تطورا ملحوظا بعد الزحفة الهلالية على المغرب العربي،و مع نزوح الجاليات الإسلامية من الأندلس اثر سقوطها في يد المسيحيين ما يعني و جود مصدرين مهمين في مسيرة الشعر الشعبي :

- **المصدر الهلالي**: يبرز دوره في الجنوب الجزائري و مدن الهضاب، حيث عرف تركيزا كثيفا للقبائل الهلالية التي ألفت هذا الجو الشبيه بجو الجزيرة العربية، نلمس هذا أكثر في الشعر البدوي.
- **المصدر الأندلسي** : تركز شعراؤه بكثرة في المناطق الساحلية الشمالية المغاربية المعروفة بلطافة جوها ما ساعد المهاجرين على البقاء في هذه المناطق ،وبالتالي تأثر شعراء تلك المدن بهم فأنتجوا ما عرف بالشعر الحضري .

من كل ما سبق يبقى الشعر الشعبي أحد أبرز الأشكال الأدبية الشعبية ،فهو يصور آمال و آلام المجتمع ، ويطرح قضاياه من عمق الحس الشعري المرهف،فكان لصيقا بهم ، فتفننوا في صياغته و تجديد أوزانه ،فبقي محفوظا في القلوب على مر الأزمان ،رغم ما كان قديما من جهل و فقر و حروب أثرت سلبا على الأفراد إلا أنها لم تزعزع حبهم لهذا اللون الشعبي

4- أنواع الشعر الشعبي :

يتفرع عن الشعر الشعبي نوعان بارزان لهما ما يميزهما عن بعضهما من سمات و خصائص :

---

[82] -المرجع نفسه، ص 494.

أ- الشعر الشعبي البدوي:

و هذا النوع له انتشار و صدى واسع في المناطق الصحراوية ، أو ما يعرف بالبيئة البدوية المتميزة بالمحافظة أكثر على العادات والتقاليد والتشبث بإرث الأجداد ،وفي هذا الشعر يتخير الشاعر لغة تتميز بالقوة والفصاحة ،مع توظيف للأمثال والتعابير الوصفية، وضروب الاستعارة والتشبيه مما يعني إمكانية تشبيهه بالشعر الجاهلي من حيث طريقة البناء وقوة اللغة و التصوير الفني.

بالإضافة إلى أن القصيدة الواحدة تضم أغراضا متعددة من: وصف وفخر و غزل ومدح... الخ ،وهو ما كانت عليه القصائد الجاهلية والملاحظ فيها استخدام ألفاظ من معين تلك البيئة الخام البدوية ما يجعل متلقيها ودارسها تعترضه صعوبات – في أغلب الأحيان – لفهم معاني هذا الشعر و بعض مفرداته الخاصة لأن « **لهجة هذه القصائد البدوية هي من الصعوبات بحيث لا يعرفها إلا من مارسها طويلا،وعاش قريبا من بيئة الشاعر،و تذوق أسلوب الناس بها في التعبير عن خواطرهم،و خاصة إذا لاحظنا تغير الحروف ونطقها و تغير الكلمات في صيّغ تتفق و النطق المحلي الخاص** »[83].

فلغة هذا الشعر نجدها متفاوتة في الوضوح والغموض ومختلفة في الأداء والقرب من الفهم العام بحسب اختلاف الجهات والقبائل والعروش،وكلما أوغلنا في داخل البلاد أو اتجهنا إلى أبعد أطرافها،تباعد الاختلاف وتباينت اللهجات واختلاف المتحرك و الساكن في النطق،و ذلك ما يجعل مهمة الدارسين للشعر الشعبي بصفة عامة والبدوي بصفة خاصة،عسيرة و متصلة ببذل المجهود في حل رموزها والتعود على قراءتها ونطقها والجري وراء الألفاظ والاصطلاحات العامة التي تختلف باختلاف كل جهة .

والشعر الشعبي البدوي غنى بالصور الشعرية لأن المقصود من نظمه هو تلك الصور المعينة ،و الموازين المنغمة فيه أمر ثانوي عند الشاعر [84]،فكما قلنا سابقا أن قصائد هذا النوع تقارب القصائد الجاهلية في طريقة البناء والتصوير « **فيظهر أن لتوافق المناخ الذي عاش فيه القدماء**

---

[83] – عبد الله ركيبي ،المرجع السابق ، ص 32 .

[84] – محمد المرزوقي ، المرجع السابق ،ص 59 .

والمحدثون،واستمرار الحفاظ على العادات والتقاليد، دخلا كبيرا في هذه الظاهرة الشعرية »[85] .

فتشابه البيئة الاجتماعية و الجغرافية التي توافق كثيرا بين شعراء الشعبي و الشعراء القدامى خاصة في المواضيع و أسلوب صياغتها،وشعراء البادية بصفة عامة و هبوا النظرة الفاحصة والحس المرهف والتأثر الشديد بالبيئة المحيطة بهم إذ أن « **الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات و ظواهر هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة** »[86] .

فمن هذه البيئة يستمد – الشاعر – موضوعاته ،فهو عاش حياة البداوة بكل ما فيها من صيد وحرب وزراعة ومشاركات اجتماعية وغيرها ،من المظاهر التي تكون موضوعات لقصائد وقناة ينفذ منها إلى ذهن المتلقي فيحاوره ويتواصل معه من خلالها « **فالذاكرة تلح على بعض التجارب دون بعضها،لأن الشاعر يراها فياضة بالدلالة التي يحاول فضها بأن يقدمها إلى الوعي** »[87]،فينتقي تشابيهه وصوره كما أن أسلوبه انطبع بتلك البيئة ما يجعل الخيال خصبا،والمحرك الأساس لرصف ألفاظه شعرا،فالشاعر البدوي يزاوج بين تجربة حياتية حسية وبين عوالم مستقبلية متصورة وهكذا حال الخيال « **يصل أحيانا ما فصلته الطبيعة و يفصل ما وصلته** »[88] .

أما موضوعاته فيتردد فيها وصف الصحراء و ما فيها من ؛طير ووحش و نبات و كذلك تصويره لبعض مظاهر الطبيعة في تلك الصحراء،من حر وسراب ومطر، ثم ما فيها من جبال وأودية وفجاج وقفر وخصب « **فلقد كانت عينه ملقطا رائعا يتصيد به مواطن الحس والجمال ومجسا دقيقا ، يتحسس به مواضع السحر في ما كان يدور حوله من معالم الطبيعة الحية أو الجامدة** »[89] .

---

[85] – المرجع نفسه، ص 59 .

[86] – محمد حسن عبد الله: الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص 33.

[87] – محمد ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص 33.

[88] – المرجع نفسه ، ص 35 .

[89] - مجموعة مؤلفين، المرجع السابق، ص 100.

و الجدير بالذكر أن هذا النوع من الشعر الشعبي تأثر كثيرا بشعر الهلاليين الذين و فدوا إلى المغرب العربي مع الهجرة العسكرية الهلالية،حيث حاول شعراء المغرب العربي أن يحاكوا هذه القصائد،فأنتجوا قصائد أطلقوا عليها حسب ابن **خلدون** اسم الأصمعيات و أورد بعض النماذج منها في مقدمته ، وقد زاد تطور هذه القصائد فيما بعد[90] .

ب/ الشعر الشعبي الحضري:

عرف هذا النوع الشعري في المدن والحواضر ويتميز بتنوع في الإيقاع،حيث ينوع الشاعر في اختيار القافية والوزن مع الميل إلى الليونة والسهولة في الألفاظ والتعابير،ذلك أن ناظميه نشأوا في بيئة حضرية فاكتسبوا عاداتها و تقاليدها،وكذا تميزها بالحركة الدائمة و الحوادث الطارئة و المتغيرة،كل هذا جعل وجود تحرر كبير على مستوى المضمون و الخيال لديهم .

أيضا تأثر الشعراء الشديد بالأزجال والموشحات الأندلسية،وقد رصد الباحث **رابح بونار** هذا فقال « **ولا شك أن هذا الزجل هو المنبع الثري،وهو المنهج الذي استقى منه وحاكاه شعراؤنا الحضريين،في أزجالهم و منظوماتهم الوصفية و الغزلية و المديحية الخ** »[91] .

إذن فهذا النوع الشعري يتأثر بالعوامل الاجتماعية وطبيعية البيئة الجغرافية ومستوى التفكير لدى الأشخاص ما ينعكس على مستوى اللغة و الإيقاعات فيه،وكذا يختص بخلوه من الصور الشعرية لأنه منظوم على نغمة موسيقية محدودة،أي أن القصد من نظمه كان مقصورا على تأليف قوالب من الكلمات تساوق النغمة الموسيقية المقصودة و إذ وجدت به صور شعرية فإن وجودها يكون عفويا،وغالبا ما توجد هذه الصور في منظوم الشعراء الذين يمتلكون حاسة شعرية متنبهة،وقدرة على خلق المعاني و الصور [92] .

لكن مع محافظة الشعر البدوي على نمط القصيدة الهلالية في ؛موضوعاتها و بلاغتها و أساليبها «**نلفى الشعراء الحضريين قد تفننوا في القافية والأوزان تفننا لا يقف عند حد، سواء**

---

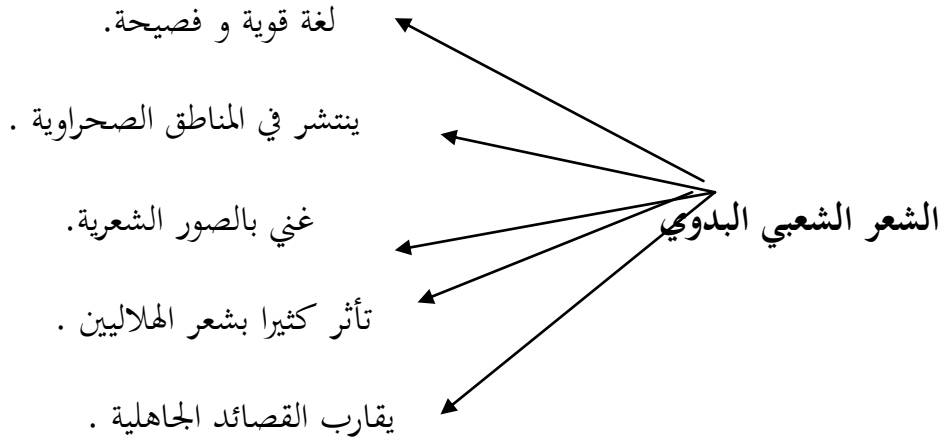
[90] – أنظر: ابن خلدون، المصدر السابق، ص 662.

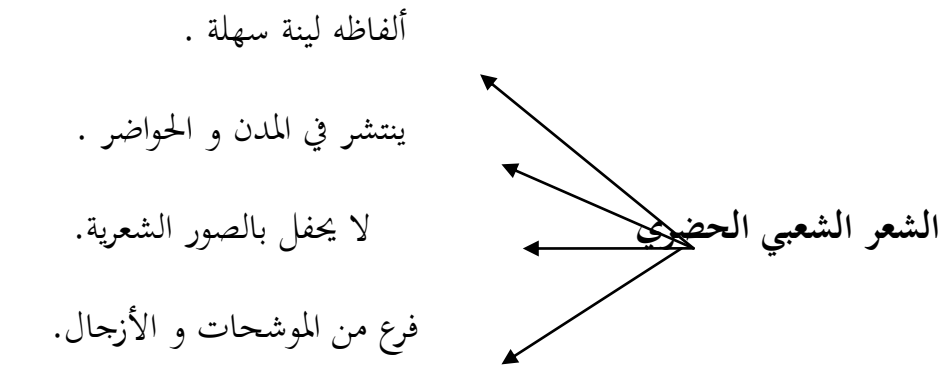
[91] – رابح بونار ، المرجع السابق ، ص 16 .

[92] – محمد المرزوقي ،المرجع السابق ، ص ص57-58.

كان الموضوع وصفا أو مدحا أو نسبيا أو شكوى أو غيرها ..،وهم يخالفون شعراء البادية في المضمون الشعر،فنجد معانيهم مستمدة من بيئة حضارية ومن عادات متحضرين ومن تجاربهم في الحياة،وأما غزلهم فيتسم بالرقة واللطافة و التفرع و الحنين ، على أنهم يشتركون مع البدويين في الاهتمام بالجانب المادي وحده في غزلهم »[93].

وما يمكن استخلاصه من خلال نوعي الشعر الشعبي، أن كل منهما يمتاز بسمات فنية تعطيه طابعا خاصا و مستقلا عن الآخر، لكن الأهم و الأساس أنهما أحد أبرز مميزات الشعر الشعبي، و الشكل الآتي يوضح تلك المميزات:





5. ثقافة شعراء الشعبي :

[93] - رابح بونار ، المرجع السابق ، ص 22 .

يعتقد الكثيرون أن شعراء الشعبي ينظمون قصائدهم بلغة عامية فهم بالضرورة أميون، لكن هذا الاعتقاد فيه إجحاف كبير في حق هؤلاء الشعراء، من هنا يتبادر سؤال مهم ألا وهو: من أين أخذ هؤلاء الشعراء لغتهم ورصيدهم الأدبي ؟

لا يعيب الشاعر الشعبي استخدام اللغة العامية،فهي المعين الذي لا ينضب بالمعاني و المواضيع،ضمن أديمها أبدع أجمل الأشعار الخالدة،وهو لا يقف في لغته عند المتعارف، بل يوجد لنفسه أنماطا من الكلمات يصل بها إلى ما يريد من معان أو يخرج بها من قيد القافية،فيوجد اتفاقات تكون في بعض الأحيان غير موجودة البتة حتى في لغة عامة الناس .

و هذا ما يجعله قادرا على التعبير في نطاق أوسع و لا يخرج من لغته،إذ يصنع اللغة و لا يتقيد بقواعد مسبقة و مقننة من هنا نجده يتناول المعاني التي يريد الوصول إليها بسهولة و ينفذ بها إلى العمق دون تكليف،لأنه يمسك لغته بيده و هو متيقن بأنه يصنعها و يعلي من شأنها و يزيد في ثروتها،لنجد عند بعض الشعراء لغة أدبية في منتهى الصفاء والرقة و يعود هذا لوجود شاعر « **ملهم يفتق الأشياء و يصل إليها بما وهب من حس مرهف و انطباع سريع بالأشياء مؤثرا و متأثرا** »[94]،فالموهبة الشعرية هي ملكة تكمن في قلب ذلك الشاعر.

كما أن أغلب شعراء الشعبي ذوو ثقافة تقليدية كبيرة (حفظ القرآن الكريم، الأحاديث النبوية، الأشعار القديمة...الخ)،فنجد منهم من تقلد مناصب رسمية هامة في الدولة ،و هذا لا يتأتى إلا لذو علم ، على سبيل المثال لا الحصر : الشاعران : **عبد الله بن كريو*** و **مصطفى بن إبراهيم*** ،حيث كانا قاضيين قي قبيلتهما،ونجد أيضا الشاعر **سيدي الأخضر بن خلوف** الذي كان رجلا يمتلك سلطة دينية مؤثرة على قومه حتى جعلوا منه وليا صالحا ،وقد نظم في أغراض كثيرة لكنه خصص أواخر حياته للمدح النبوي و الزهد و التصوف .

---

[94] – محي الدين خريف، المرجع السابق، ص 15.

* عبد الله التخي بن كريو : (1868 -1921) شاعر اغواطي مشهور له قصائد ملحونة اشتغل بالقضاء – للمزيد أنظر : التلي بن الشيخ ، دور الشعر الشعبي في الثورة التحريرية ، ص 272 .

* مصطفى بن إبراهيم : (1800- 1867) شاعر ملحون من سيدي بلعباس ، كان قاضيا في قبيلته – للمزيد أنظر : التلي بن الشيخ ، دور الشعر الشعبي في الثورة التحريرية ، ص 322 .

يقول في قصيدته " الخزنة " التي مطلعها:

أحسن ما يقال عندي بسم الله وبك نبدا

حبك في سلطان جسدي ماعزك يا عين وحدة

يا محمد إنت سيدي صلى الله عليك نبدا[95]

وقد انخرط كثيرون في سلك التعليم بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين منهم الشاعر **سالم الشبوكي**،و الذي كان ينظم أيضا باللغة الفصحى لكنه اشتهر أكثر بنظم الشعر الشعبي ،ما يعنى أن اختيار شعراء الشعبي للغة العامية ليس بسبب جهلهم أو أميتهم،إنما نتيجة قناعات شخصية وكذا لمراعاة حال المتلقين من عامة الناس،إذ من المنطقي أن يعبر هؤلاء الشعراء عن أفكارهم ومشاعرهم باللغة التي تتداول فيما بينهم في حياتهم اليومية، ما يجعل شعرهم يتسم بالعفوية و الأصالة وكما يقول **هيدغر** :« **كل خبرة ثقافية اجتماعية لها أهميتها** »[96] .

أيضا نجد الشاعر الشعبي **الهادي جاب الله*** الذي كان شعره مواكبا للحركة الإصلاحية لعمق إيمانه بمبادئ الجمعية الإسلامية ،وله قصيدة يرحب فيها بجمعية العلماء المسلمين و داعيا لها يقول فيها :

مرحبا بالمصلحين أنصار الدين العلماء العاملين

مرحبا بالعلماء أنتم مصابيح الدنيا

فز تم بالقصد و المنى إن شاء الله تروحوا سالمين

اتفقوا ربي يهديكم كونوا جملة مجمولين [97]

---

[95] – التلي بن الشيخ ، دراسات في الأدب الشعبي الجزائري،ص53.

[96] – طلال حرب، المرجع السابق، ص 64.

* – الهادي بن على عبد القادر جاب الله: ولد في زاوية سيدي عبد الله بالوادي سنة 1882، كان على قدر كبير من الوعي السياسي و الإصلاحي، توفي سنة 1978. للمزيد أنظر، أحمد زغب، المرجع السابق، ص ص 18- 26.

[97] – أحمد زغب، المرجع السابق، ص ص18-26.

و الشعراء الشعبيون كانوا يتميزون بثقافة أدبية،و الشاهد على ذاك ما ذكر عن الشاعر **عبد الله بن كريو** «... **يظهر أن له تمكنا قضائيا وأدبيا كافيا،و أن له نزوعا نحو الأدب و التاريخ الأندلسي**»[98]،ويرصد الباحث إبراهيم شعيب ثقافة هذا الشاعر الشعرية التي تتحاور مع نصوص الشعر الشعبي العربي القديم ؛إذ يذكر **بن كريو** بعض الشعراء يبدو أنه تأثر بهم،أو كان يحاكيهم و يتفق معهم في التوجه الشعري سواء أكان غزلا لدى قيس بن الملوح أم تصوفا كما هو لدى محي الدين بن عربي .

ومثال ذلك:

إذا قالوا قيس قيس المعنايا تلقاني ك قيس حامل كل عذاب[99]

ومما يدل أيضا على سعة إطلاعه في مجال الفلسفة نجده يقول في إحدى قصائده:

هذي درة خزاين مخصبا يقدح منها نور بالحكمة لهاب

من عهدا أفلاطون كانت مخصبا و برها من شاو عمرو حتى شاب [100]

فذكره لشخصية الفيلسوف اليوناني أفلاطون يوحي بسعة إطلاعه ،كما نجد في أشعاره ذكرا شخصيات بارزة كابن سينا و غيره من الأسماء،مع العلم أن معظم الشعراء يسارعون إلى حفظ القرآن الكريم كونه مرآة البيان والفصاحة للاستزادة من علومه و التمسك بتعاليم الدين السمحة فيسلم منطقه ويصح لسانه،لذا نجد في أغلب الأشعار الشعبية مضامين دينية أو ذكر لرموز دينية،خاصة في التفعيل التأثيري للقصيدة ما أدى إلى تنوع الرموز و نجد هذا حاضرا في فن المغازي الشعري،و الذي انتشر كثيرا في الأوساط الشعبية لترديده في الأسواق والتجمعات العامة في المناسبات الرسمية والشبه الرسمية.

---

[98] – أحمد يوسف : يتم النص و الجينالوجيا الضائعة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2002 ، ص 30 .

[99] – المرجع السابق ، ص 30 نقلا عن (التوخي لجمع أشعار عبد الله التخي : ديوان ابن كريو ، جمع و تحقيق إبراهيم شعيب ن مطبعة السلام ، الأغواط (الجزائر)،1998 ، ص 27 .

[100] – نماذج شعرية شعبية،من موقع WWW.DJELFA .INFO.

ومن أهم رموزه الإمام على بن أبي طالب بالنسبة لفتوحات الشام و اليمن،و عبد الله بن جعفر بالنسبة لفتوحات افريقية ،ثم المقداد بين الأسود الكندي و الزبير بين العوام و خالد بن الوليد و عقبة بن نافع [101]،و جذوره قديمة العهد لكن تداول هذا الفن كان متجددا دائما كلما تعرض الإنسان لكثير من ظلم و المشاكل السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية، لذا تداولت الطبقات الشعبية سير الأبطال التاريخيين **كسيف بن ذي يزن وعنترة** و غيرهم.

ففي مجتمع يفتقد إلى العدل و يستشري فيه النفاق و الفساد ،وتهدر فيه القيم الإنسانية العليا أو يحرم فيه الفرد من تحقيق ذاته وتحرير نفسه،... يصبح البطل هو الذي يحقق العدل المفقود، و يحارب الفساد الذي استشرى في جسد المجتمع [102]،و الشاعر يقوم بإسقاط هذه الرموز على الواقع المعيش لتذكر الناس بطولات القادة المسلمين الأوائل و كذا الأبطال التاريخين بحشد عواطفهم تجاه المتناقضات المعيشية،و هذا أمر طبيعي نتيجة كل الأحداث المتعاقبة على الشعب المشكلة لفترات حاسمة في حياتهم فلجوؤهم إلى تلك الرموز يجعلهم يتطلعون إلى غد مشرق تسود فيه العدالة والقيم الأخلاقية العليا،ما يدعو إلى «**قتل اليأس و عدم الرضوخ للأمر الواقع،والتحريض على الثورة والمقاومة...وتذكير الناس بالأمجاد و البطولات العظيمة التي حققها السيف**»[103].

وإذا ما تطلعنا على قصائد أولئك الشعراء نجدها تحاكي القصيدة الجاهلية،ومرد ذلك الاهتمام الكبير بالقصائد العربية لأكثر الفحول العرب،للتعرف على طريقة بناءها و أهم سماتها الفنية،و دليل ذلك ما قام به الأستاذ **أحمد قنشوبة** في كتابه" الشعر الغض "، حيث عقد مقارنة بين **امرئ القيس** و الشاعر الشعبي **سي أحمد بن معطار***،نذكر أبياتا لكلا الشاعرين للتعرف بعدها على ما أفضت إليه تلك المقارنة .

---

101 – عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2007 ، ص 65 .

102 – أحمد مرسي، المرجع السابق، ص 79.

103 – جلول يلس و أمقران الحفناوي : المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ،1975 ، ص12.

*- سي أحمد بن معطار : شخصية دينية و شعرية ولد ببلدية الزعفران (ولاية الجلفة) ، حفظ القرآن الكريم ، درس مبادئ العلوم الإسلامية ولد سنة 1810 ، توفي سنة 1873 .

يقول امرئ القيس :

وقد أغتدي و الطير في و كناتها بمجرد قيد الأوابد هيكل

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

ثم يقول :

له أيطلا ظبي و ساقا نعامة و إرخاء سرحان و تقريب تتفل [104]

و يقول ابن معطار :

الله لا شيان بالسير مولف كثرة الخطرة و الغوازي و الحركات

اللي مايعي و عمرو مايزنف يتقطع خف الشطارة في البهزات

كنيتو طيار بجناح يرفرف ولا برق إذا خطف بعض الرعدات [105]

وقد خرج ببعض الملاحظات أهمها :

- ✓ كلا النصيين اللذين وصفا الفرس جاءا وحدة داخل بناء قصيدة كاملة فلم يكن وصف الفرس المقصود الأساسي.
- ✓ لكلا النصيين بعد رمزي تأويلي، فموضوعة الفرس رمزت في القصيدتين إلى، نوع من الهروب من المعاناة وتعويض الحزن و اليأس الذي عاناه الشاعران [106].
- ✓ النصيين وثيقة أنثروبولوجية اجتماعية ،تتمثل بجوانب من الحياة الاجتماعية .

---

[104] – امرئ القيس : ديوان ،صححه الشيخ ابن أبي شنب ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ،1974، ص ص83 -86.

[105] – أحمد قنشوبة ، المرجع السابق ، ص 119 .

[106] – المرجع نفسه، ص 125.

✓ حوى النصان استعمالات لغوية متميزة ،وصورا شعرية جميلة دلت على تميز الشاعرين [107].

وقد آثرت نقل الملاحظات الأخيرة – على طولها – لأهمية ما وصل إليه الأستاذ **أحمد قنشوبة** خلال عقده تلك المقارنة رغم اختلاف اللغة بين الشاعرين، إلا أن قضية التشابه بين الشعر الجاهلي وكثير من القصائد الشعبية تدعو إلى البحث أكثر في هذا الموضوع بالذات.

كما لجأ بعض الشعراء ممن كتبوا القصيدة بأشكالها المختلفة إلى كتابة الشعر الشعبي ، منهم الشاعر **عزالدين ميهوبي** الذي سجل أوبرات حيزيه [1852- 1875] حيث ارتأى أن تكون غنائية امرأة من الجزائر،ما جعلها مشحونة بزخم درامي وإيقاع خفيف يتلاءم مع الطابع الوجداني لقصة حيزيه الواقعية ،وتأثر بها أيضا الشاعر الفلسطيني **عز الدين المناصرة** [108]،يضاف إلى ما سبق ذكرهم الشاعر الجوال السماتى و الشيخ الفقيه ابن يوسف الذي كان بينه و بين **ابن قيطون*** شعرا شبيها بنقائض **الفرزدق** و **جرير** و **الأخطل** .

لنصل أخيرا أن استخدام اللغة العامية لا يعني أمية صاحبها فتلك اللغة ما هي في الحقيقة « **إلا ألفاظ أفصح مما قد نتصور فعاميتنا ضاربة بجذورها في عمق الفصحى البعيد** » [109] ،خاصة وأن الشاعر لا يصل إلى نظم الشعر حتى يكون لنفسه رصيدا من المحفوظات الشعرية و المأثورات الشعبية يستخدمه في شعره .

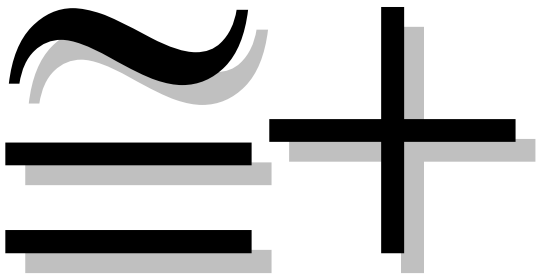
---

[107] – أحمد يوسف ، يتم النص و الجينالوجيا الضائعة ، ص 34 .

[108] – أنظر : حفناوي بعلي : (قصيدة حيزيه قراءة سيمايئة) ،مجلة السيمياء و النص الأدبي ، الملتقى الثالث ، منشورات جامعة محمد خيضر ،بسكرة ،الجزائر ،2003 ، ص ص 143- 163 .

*- أحمد بن قيطون الصغير البوزيدي صاحب ملحمة حيزيه ،ولد عام 1842 في مدينة سيدي خالد ، كتب الشعر و هو شاب يافع عام 1907 .

[109] – عبد الجليل مرتاض :(تجارب عربية في تفصيح العامية)،مجلة اللغة العربية ،ع 10 ، إصدارات المجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر ، خريف 2004 ، ص 32 .



سيميائية النص الموازي والتفاعلات النصية:

1) سيميائية العناوين

2) سيميائية الفاتحة النصية

3) سيمياء الخاتمة

4) التفاعلات النصية في النماذج

أ-التناص القرآني ودلالاته

ب-التناص مع الموروث الشعبي

النماذج المختارة للتطبيق هنا خمس قصائد شعبية وهي:طبيعة الحياة ، خواطر،الوصية، الكيد العظيم وبنت الأصل ،للشاعر الشعبي **الساسي حمادي** منتقاة من مجموع أشعاره،واختياري لهذه القصائد لم يكن اعتباطا أو من باب المصادفة وإنما ما وُجِدَ في متنها من نقاط عضدت التحامها مع بعضها البعض ،مشكلة عالما شعريا خاصا بمبدعها وكذا ما اتفق مع رغبتي في تحليل قصيدة شعبية تستجيب لقراءة سيميائية،أحاول الاقتراب بها في اكتشاف المدلولات المتعددة للعلامة اللغوية، بتأويل المعاني المبثوثة خلف الدوال المختلفة بإحالتها على المرجعيات والقيم التي تشير إليها القصائد،خاصة وأنها تنبض بمعجم شعري متنوع يزاوج بين مختلف الحقول الدلالية،وصراع للأصوات والمواقف الحياتية داخل المتن ، حيث تختلط الأزمنة والرؤى ما يغرينا بتقصي العناصر الجمالية وما يواكبها من انفتاح الدلالات على القراءات المتعددة والتأويل، وذلك ما سنلمسه من خلال تتبعنا لمسيرة التأويل عبر مختلف عناصر التحليل المعتمدة..

1. سيميائية العناوين:

يتمتع العنوان في التحليل السيميائي بأهمية كبرى باعتباره وحدة نصية تسهم في عملية قراءة وتأويل النصوص الأدبية، فهو العتبة التي تيسر للقارئ الدخول إلى مجاهيل النص ليكون المفتاح الأساس الذي يحسن الإمساك بدلالته للتمكن من فك رموز النص ، لأنه سمة له وعلامة دالة عليه بالرغم من كونه علامة مستقلة تشكل نصا مكثفا موازيا له،فهو«**نظام دلالي رامز له ببنيته الدلالية السطحية وبنيته الدلالية العميقة تمثل النص**»[110]،ما يمنح المتلقي على تصور علاقة متينة بين العنوان والمتن،ويستهل به كبداية الدراسة والتحليل لأنه يمثل «**أول لقاء بين والنص**

[110]– الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان، مجلة السيمياء و النص الأدبي ،الملتقى الثاني، منشورات جامعة محمد خيضر ، بسكرة،الجزائر،2002، ص24.

،**وكأنه نقطة اختراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب ،وأول أعمال القارئ**»[111]،و لابد لهذه العناوين أن تؤدي وظيفة معينة ويحددها **جيرار جينات** ***Genette***بأربع وظائف أساسية هي:الإغراء،الإيحاء الوصف، اليقين وعنها تتفرع وظائف أخرى[112].

أ- طبيعة الحياة:

يتركب هذا العنوان من لفظتين اثنتين، يكشف على مركب دال عن مجال دلالي خاص يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته،فكلمة طبيعة نجدها من المفردات الواسعة الاستعمال والتداول في العلوم الطبيعية والفيزيائية، وحقل الدراسات الإنسانية خاصة النفسية والاجتماعية ،أما المركب الثاني **الحياة** فإن له تقاطعات كبيرة مع مختلف المخلوقات وبالحفر عن العلاقة بين كلا المركبين فإن القاسم المشترك بينهما هو الذات الإنسانية ،وليست ذاتا بحد ذاتها معلومة لكن مجموع ذوات.

إن قراءة العنوان باعتباره علامة مركبة يفتح أمامنا المجال لاكتشاف أوجه الدلالة المتمظهرة فيه، ولعل أول ملاحظة يمكن استنتاجها: أن اختيار العنوان بهذه الصيغة النحوية على اعتبار **الطبيعة** خبرا لمبتدأ محذوف يمكن تقديره اسم الإشارة **"هذه"** ، و**الحياة** مضاف إليه نستطيع إخضاعه للقراءة في حيز التأويل .

فمركب **الطبيعة** من حيث الحالة أو الحركة الإعرابية نجده مرفوعا ،والضمة هي أقوى الحركات من حيث الحضور الأولي في الدرس النحوي، والتي تحمل في حد ذاتها معاني العلو والارتفاع، وبالربط بين معاني الرفعة المذكورة وبين الطبيعة ذات التوجهات المختلفة نجد أن مظاهرها متفاوتة الظهور و الخفاء مثلا: الزلازل لا نرى كيفية تشكلها

---

[111] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)،الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ،ط4 ،1998، ص 237.

[112] – جميل حمداوي، المرجع السابق، ص 106.

لكن نرى آثارها ،وتظهر الرِفعة أكثر في وقوف الإنسان منذ الأزل لحد اليوم حائرا في روعة تشكيل الطبيعة وتنظميها لعظمة خالقها

ولنا في آياته الكثير من الصور الدالة على روعة تصويره للخلق يقول تعالى :﴿ **الله الذي خلق السموات والأرض وما بينهما في ستة أيام ثم استوي على العرش مالكم من دونه من ولي ولا شفيع أفلا تتذكرون * يدبر الأمر من السماء إلى الأرض ثم يعرج إليه في يوم كان مقداره ألف سنة مما تعدون * وذلك عالم الغيب والشهادة العزيز الرحيم* الذي أحسن كل شيء خلقه وبدأ خلق الإنسان من طين.**﴾[113].

هذا من جهة **الطبيعة**، أما من جهة لفظة **الحياة** فقد جاءت في العنوان مجرورة وهي تعبر في معناها عن التجديد والانبعاث، فحضور الكسرة كبنية تدل على الانكسار[114] والانحدار وارتباطها بالمتناقضات والتقلبات.

وبدمج الحركتين الإعرابيتين(ُ) و (ِ):

(ُ)⟸ الرفعة الارتفاع و العلو.

(ِ)⟸ الانكسار والانحدار.

الطبيعة ⟸ تشمل كل المظاهر الحية والميتة.

الحياة⟸ تفاوت مستمر بين مختلف الكائنات إما علوا أو دونية.

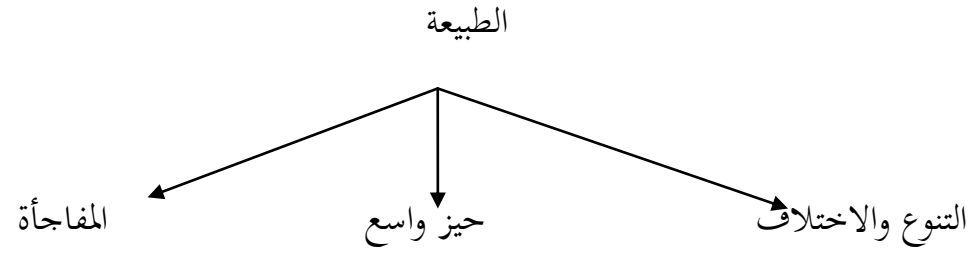
وأيضا مسالة المبتدأ المحذوف المقدر ب "هي"، ينم عن وجود خطاب أو حوار بين شخصين أو أكثر موضوعه عن تجارب حياتية مختلفة خلصا بالقول: "هذه طبيعة الحياة"، فهذه العبارة رغم أنها وجيزة لكنها تصلح أن تكون حكمة لما تشمله من أحداث وعبر.

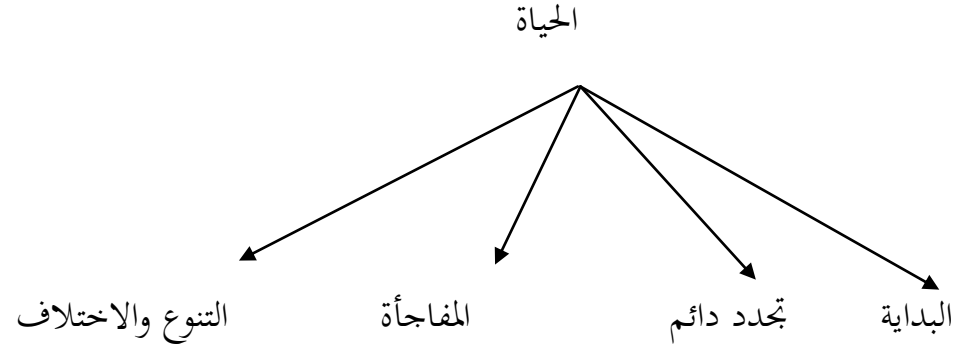
---

[113] – سورة السجدة : الآية 4 ، 7 .

[114]– صابر عبد الدائم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3،1990 ، ص33.

أما الجملة ككل فهي اسمية تتسم دلاليا بالسكون والجمود هذا ظاهريا ،لكن في العمق فتوحي بالحركة خاصة بتوفرها على ثنائية الثبات والتحول على أساس أن الطبيعة لها سمات تحددها،أما الحياة فدائما لها أسرار تكشفها لنا عبر دورات مختلفة،والرسم الآتي يوضح ذلك:





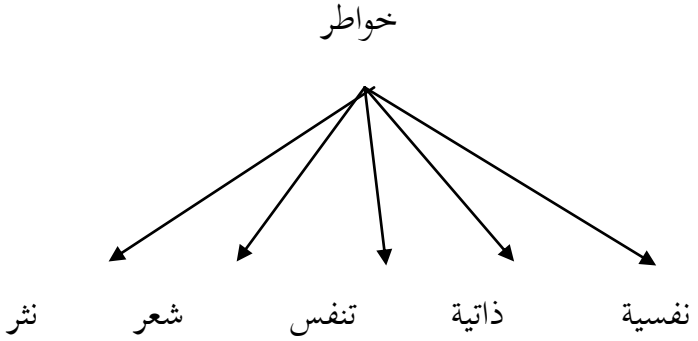
وبهذا نصل إلى أن عنوان القصيدة قد حقق الدلالية والتكثيف والإحالة وخلق فضاءات تبادلية بين النص والقارئ.

ب- خواطر:

صيغ هذا العنوان لفظة واحدة جاءت في صيغة الجمع الدال على الكثرة والتعدد وكلمة خواطر في العادة تكون حالة شعورية تمثل الفرح أو الكآبة تترجم شعرا أو نثرا، يجد باثُّها في السواد المتربع على الحيز الأبيض للورقة راحة وتنفيس عن خلجاته الشعورية أو مكبوتاته،فهي

عبارة عن صراع يحتدم داخله زيادة على أن الخواطر تكون ذاتية ، وتتسم بسرية بين الذات والورقة أو يمكن الكشف عنها لصديق حميم.

كل هذا يدعونا للتساؤل : ما حاجة الشاعر للكشف عن تلك الخواطر؟ وما الذي تحتويه ؟ ولمن هي ؟ خصوصا أن اللفظة جاءت نكرة لم تُعرّف ليكون الدال مفتوحا كما يأتي:



والملاحظ أن الحركة الإعرابية لهذه اللفظة **السكون**، فيحسن معها السكوت تبعا لتعب تنهدات الذات وما تحمله تلك اللفظة من مشاعر حينها أو أثناء استرجاعها.

ومن خلال الحركة الإعرابية و البنية الدلالية نجد أن:

(ْ ⟸ الصمت والسكون.

التأمل.

خواطر ⟸ ترجمة لحالة شعورية.

ليتحد من خلال هذا العنوان الصوت والدلالة فيشكلان لحظة شعورية خاصة تستدعي التبصر و التأمل لما سيكون في المتن.

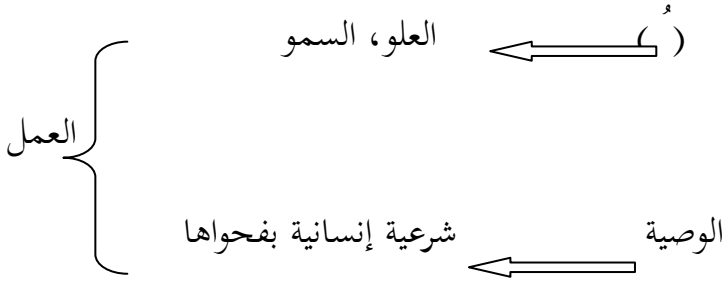
ج- الوصية :

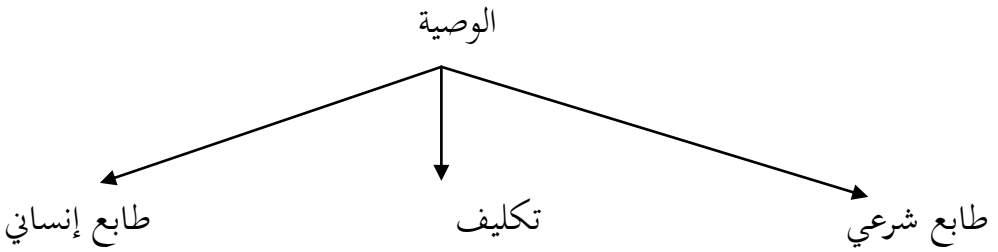
اختار الشاعر مرة أخرى عنوانا لقصيدته مفردة واحدة وشائعة الاستعمال سواء في المعجم الديني أو معجم الحياة، ففي المعجم الديني تكون الوصية تذكير الناس بالآخرة وضرورة العمل في

الدنيا للفوز بجنة النعيم،أو ما نجده في وصايا لقمان – عليه السلام – لابنه قال تعالى:﴿**وإذ قال لقمان لابنه وهو يعظه يابني لا تشرك بالله إن الشرك بالله لظلم عظيم** ﴾[115]،أو تشمل الحقوق الشرعية لكل فرد في الميراث فتضمن لكل ذي حق حقه.

وفي الحياة العادية تكون نصائح من الوالدين لأبنائهم لحفظ السلوك من الزلل ولتكريس قيم أخلاقية معينة،فالوصية أخذت أشكالا عدة حسب الغرض المنوط بها والعنوان جاء لفظة معرفة ما يعني التخصيص والإبراز لتشكل بموقعها قبل النص الصدارة، كما يعني هذا أن الوصية تكون في أمر من الأمور، لكن ممن الوصية؟ ولمن؟.

وقد جاءت الوصية من جانب الصيغة النحوية خبر لمبتدأ محذوف تقديره اسم الإشارة "**هي**" ، ومن حيث الحركة الإعرابية نجد الخبر مرفوعا بالضمة التي تحمل معاني السمو والعلو، ويمكن من خلال حركة اللفظة ودلالاتها الربط بين معاني السمو وبين دلالة الوصية ذات المرجعية الإلهية المتعلقة بالنص القرآني والتي ترجع رجوعا سببيا للخالق عز وجل ،وكذا المرجعية الإنسانية الخاصة بالحرص على حفظ الحقوق وتقويم السلوك.





[115] – سورة لقمان: الآية 13 .

ومن خلال الشكلين نلحظ أن العنوان يسم بتطابق الدال والمدلول.

د- **الكيد العظيم**:

تصيَد الشاعر هذه المرة مركبين اسمين اثنين هما: الكيد/ العظيم

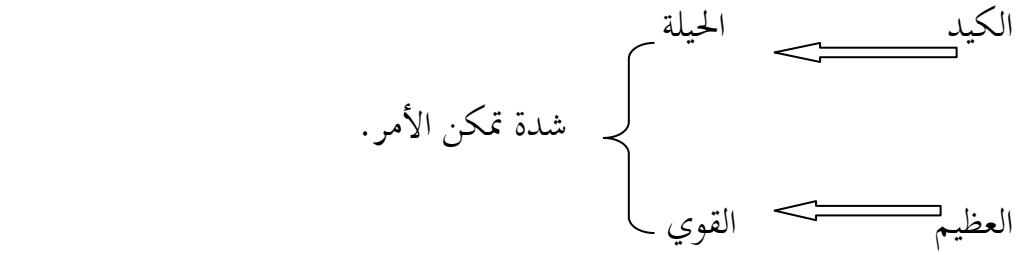
الأول: الكيد مبتدأ مرفوع

الخبر محذوف .

الثاني: العظيم نعت مرفوع

والجملة ككل اسمية تعرف بالهدوء و الاستقرار،لكن هل سيدوم؟ أم أنه الهدوء الذي تسبقه العاصفة،أيضا ورد المركبين معرفة لتوحي بعلم تام بأمر هذا الكيد وأطرافه مع العلم أن العنوان يحيل إلى مرجعية دينية بما فيها من قصص وحوادث كان للكيد فيها نصيب الأسد.

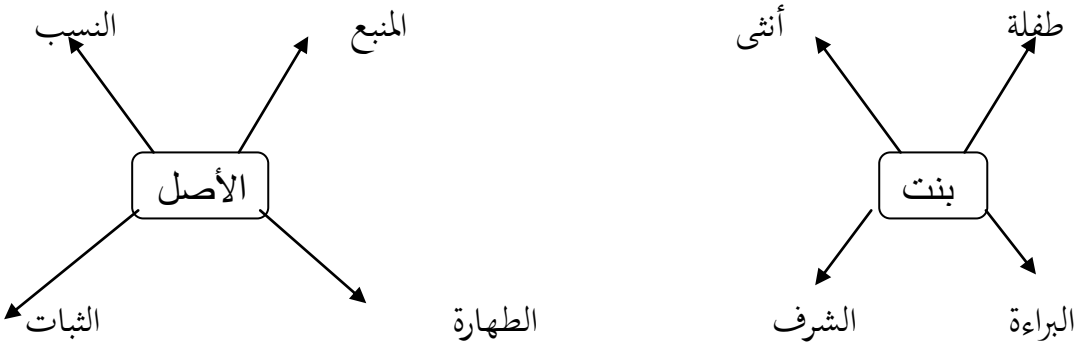
ويرتبط **الكيد** لغويا بالحيلة و الخديعة،أما **العظيم** فهو ينم عن شرف المكانة وعلوها ورفعتها، إذن فالكيد هنا على درجة عالية من الفظاعة والسوء لارتباطه بالدال "العظيم"، والرسم الآتي يبين ذلك:



ولا بد أن نتبين خيوط ذلك الكيد من خلال ما سيرد في جسد القصيدة.

و- بنت الأصل:

رُكِب هذا العنوان بلفظتين اثنتين **بنت / الأصل**، وهما جملة اسمية تشكلت من خبر لمبتدأ محذوف تقديره اسم الإشارة **"هذه"** ومضاف إليه، والبعد الدلالي من خلال التشكيل اللغوي يشي بخلفية اجتماعية تحكمه، ف**بنت الأصل** وصف لامرأة ذات أصل ونسب شريف.



والنحت اللغوي يدل على خصوصية تلك المرأة، فالمجتمع يعلي من شأنها و يعطيها مكانة خاصة،وبربط التشكيل اللغوي بالمضمون الدلالي نجد أن المرأة الأصيلة لا تترك القيم الأخلاقية و الاجتماعية الحميدة هذا من جهة،ومن جهة ثانية لفظة **الأصل** تدل على الثبوت والاستقرار لأن لكل شيء أصل ثابت والفروع هي التي تتغير،إذن صفة الأصالة طبيعة تزين المرأة.

من كل ما سبق تُشكل قراءة النصوص الشعرية في ظل عنونتها الانطلاقة الأولى؛لصنع الخطاب إذا ما ذهبنا إلى أن «**دلالية العمل هي نتاج تأويل عنوانه**»[116]،فقراءة العناوين أفضت إلى النقاط الآتية:

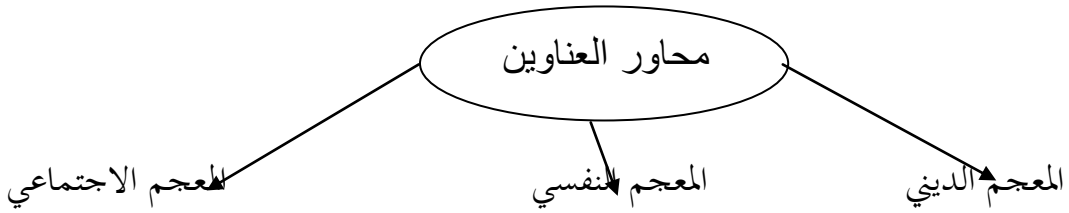
- **الساسي** زاوج في اختيار عناوينه بين التركيب: طبيعة الحياة / الكيد العظيم / بنت الأصل، ضمت لفظتين.

[116] – محمد فكري : العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر،ص19.

والإفراد: الوصية /خواطر: جاءت مفردة، وهذا الاختيار يدل على المشاركة و التكاثف بين كافة العناصر، فالإنسان يحتاج لأخيه الإنسان وكذا بالنسبة للأفراد،ورغم أنها مفردة،فقد جاءت معلومة مما يدل على أن هناك أشياء جوهرها يدل على قيمتها والإنسان فُطر على الخير والشر أمر طارئ ينمو أو يموت فيه ،إذن هذه العناوين تقوم بعملية تحديد اتجاه القراءة ورسم احتمالات المعنى.

- أخرج الشاعر عناوينه من معاجم شعرية مختلفة« **فالكلمة في الخطاب الشعري يتم التعامل معها باعتبارها كلمة مشحونة بدلالات متعددة المشارب: دينية، ثقافية، اجتماعية ،حضارية بصفة عامة، وليس فقط كلمة عادية تؤسس علاقة مباشرة تعيينيه مع مرجعها.**»[117]، فكانت المفردات ذات مرجعية دينية وأخرى اجتماعية وإنسانية؛ أي أن الكلمات في العناوين رموز دالة بواسطة الإيحاء مثل الألوان في اللوحة الفنية.

و نجسدها في الرسم التوضيحي الآتي :



- جل العناوين في صيغتها النحوية وردت اسمية متسمة بالهدوء و الاستقرار مركبة من مبتدأ وخبر ، هذا الأخير ظاهريا موجود لكن بتأويله يكون مستتر في المتن يحتاج إلى قراءة وتحليل.

- شكلت الأصوات المجهورة الحيز الأكبر للعناوين في مقابل انحصار عدد الأصوات المهموسة ؛**فالحركة في الصوت الأول تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها وبذلك يكون له بعد الإثارة الجهورية،في حين الصوت الثاني يتصف بالرهافة والهمس**»[118].

---

[117] – محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العرب بيروت،1991،ص251.

[118] – مصطفى السعدي:البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، مصر، 1987، ص 33.

- شكل العنوان بوصفه نصا موازيا للمتن جزءا من الإستراتيجية التي يقوم عليها النص يكمله ويدل عليه، فهو يقدم إشعاعا أوليا للتأمل والتوقع وتأويل ما يحمله من معان دلالية ،إذ يمدنا «**بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ،إضافة إلى تقديمه المعونة الكبرى ؛لضبط انسجام النص،وفهم ما غمض منه بل إنه المحور الذي يتوالد و يتنامى ،ويعيد إنتاج نفسه مشكلا هوية القصيدة**»[119].

2. سيميائية الفاتحة النصية:

تمثل الفاتحة النصية في القصيدة الواجهة الثانية بعد العنوان ،فتقابل القارئ قصد الدخول لعالم النص ،ولابد أن تتسم وحُسن التصوير ودقة اللفظ لتُغري المتلقي و« **لتعليق الدلالة الشعرية في متخيل النص الكلي**»[120]،وبمقاربة فواتح القصائد الخمس نستنطق الدوال اللغوية لاستخراج الدلالات الكامنة فيها ما يسمح بخروج المفردة من حيز استعمالاتها المعجمية إلى تعدد القراءة،وفتح التأويل ليصبح النص ككل «**معادلا لغويا رمزيا لا يسلم نفسه للمتلقي من أول مرة** »[121].

جسدت الذات الإنسانية الفلك الرئيس الذي دارت حوله دلالات القصائد مع انحراف المدار حسب المقاصد الضرورية لذلك، فعلى سبيل المثال القصيدة الأولى "**طبيعة الحياة** "؛شكل مفهوم الرزق ومقدار توزيعه على بني البشر أبرز المحاور الأساسية ،خاصة وأنه مسألة مهمة وحيوية ونستشف ذلك من خلال مفردتين أساسيتين تواتر ذكرهما في الفاتحة والقصيدة ككل ويعتبران من الكلمات المفاتيح وهما : **ليام / الريح** ونجد تمظهراتهما في بدء القصيدة:

لَيّامْ مرة تْرُوحْ مرة تْوَالِي مِحتارْ حَايرْ بَاليْ كل شِيْ بِيدِينْ الكرِيْم الْعَالِي.

لَيّام مرّة تْرُوحْ ومرّة تْولّي لَيّامْ مثل الرّيْح في تْشَقْلِيْبْ.

---

[119] – محمد مفتاح:دينامية النص" تنظير وانجاز"، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، المغرب،ط3، 2006 ،ص72 .

[120] – صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، 1998، ص 49.

[121] – محمد حماسة عبد اللطيف:اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، 2001، ص 171.

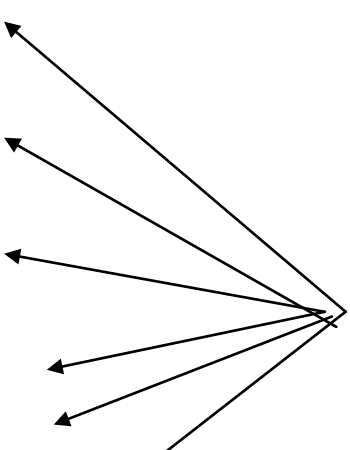
لَيّامْ بِأَرْبَاحِكْ عَلِينَا هِلِي بِالْخِيرْ والمِخْزُونْ و مْكَاسِيبْ.

(الديوان، ص 69)

وسنبينها من خلال الشكلين الآتيين:

أيام السنة.

أسماؤها معلومة.

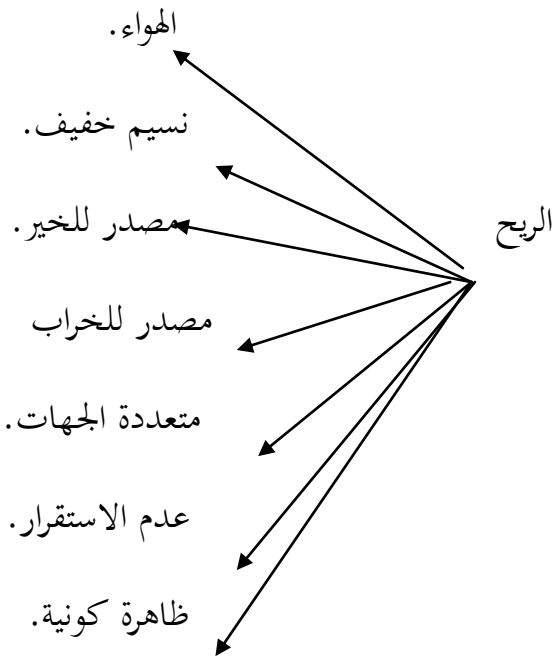


عددها معلوم.

ليام تمثل الغيب و المجهول.

عنصر المفاجأة.

عدم الاستقرار.



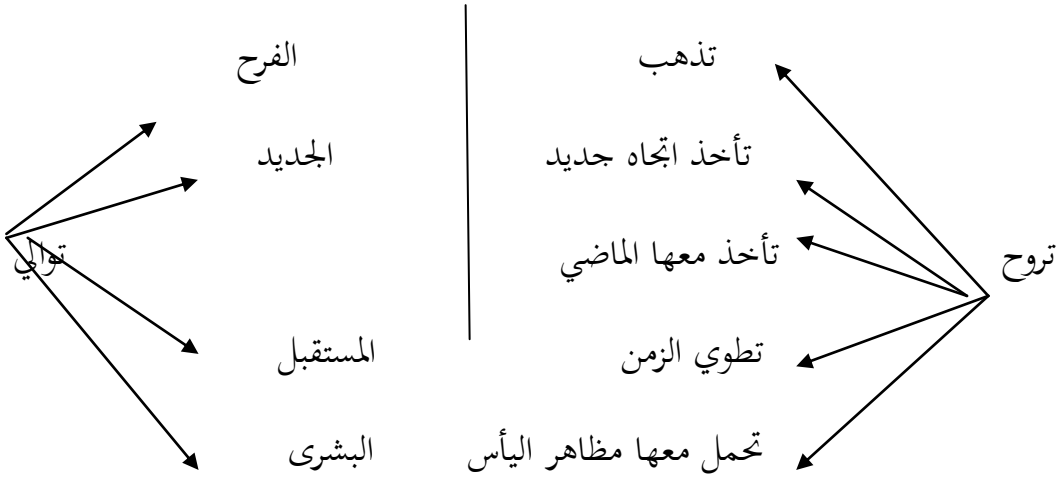
من خلال الربط بين التمظهرات اللغوية لكلا المفردتين نصل إلى قراءتهما بشكل دلالي آخر، الريح من أبرز إحداثياتها عدم الاستقرار وتعدد جهاتها والأيام في المقابل عددها معلوم ظاهريا، لكن الذي تضمره أو تخبؤه لنا غير معلوم ،فاللفظتان يتسمان بالخفاء والمفاجأة التي ستكون في مواجهة الإنسان لأنه لا يعلم الغيب،فعَالِمَ الغيب من علم الله سبحانه وتعالى ، فارتكزت بذلك المقدمة على هذه الجدلية بين الأيام والإنسان فنحتُ الدوال يجعل من بعدها السطحي «**إشارة شعرية رمزية تخضع للتأويل**»[122]،لتنسجم والنص الشعري كبنى دلالية كبرى

[122] – صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، 1998، ص 265.

لا تكشف عن نفسها إلا من خلال كل البنيات الأخرى التي يحركها نظام العلاقات الإشاري المستتر في النص.

وقد استهل الشاعر قصيدته هاته **– طبيعة الحياة** – بجملة فعلية (ليام مرة تروح و مرة تولي) ،تعبيرا عن تقلب الأحوال وأن دوام الحال من المحال، بحيث تتجلى لا محدودية الزمن بالنسبة للفعل (تروح) خاصة وأن الأيام في حركة مستمرة لا تستلم للهدوء أو الاستقرار أي أن الفعل عبر بصدق عن تلك الصيرورة الزمنية المتجددة (الأيام) .

والشاعر في الشطر الثاني يشير لحالة الترقب والانتظار،وكذا النظر فيما سيأتي من خلال ما هو كائن(التجدد): "محتار حاير بالي" **فمحتار** صارت كعلامة سيميائية تعكس نتائج الفعل (تروح) الموجه للمحرك الأساس (ليام) في حركة تكاملية بين المدارين (تروح)(توالي).



تروح الإنسان توالي

كما أن الرزق المنتظر ليس ماديا فقط بل أمرا معنويا ،وهذا القادم الخفي (الرزق) تحمله إلينا الأيام في إقبالها أو تأخذه منا في إدبارها ،وهذه الدلالة يفرضها فعل الأمر(هلي) في صدر البيت الثالث "**ليام بأرباحك علينا هلي**" ،وهو فعل أمر جاء مرتبط بالطلب و الالتماس وكذا التمني فيما يخص بالقصيدة الأولى.

أما القصيدة الثانية – **خواطر**– فقد شُدت الدلالة الشعرية بحديقة الورد المزروعة في جسد القصيدة لتشغل الحيز الأكبر، لكن هل الشاعر اكتفى بالتمظهر الشكلي للورد كنبات أم أنه نسج من أوراقه شبكات دلالية عميقة الرمز يقول:

الوردْ يَذْبَلْ كَانْ فَاتْ رْبِيْعَه اللِّي خدَمْتَهْ طِيعَهْ وِالترْهْنَهْ سَقّدْ علِيكْ وبِيْعَهْ

الوردْ يَا وَردْ الحياه و الحُبْ يَا وردْ يَا مُرَادْ كُل حبِيبْ

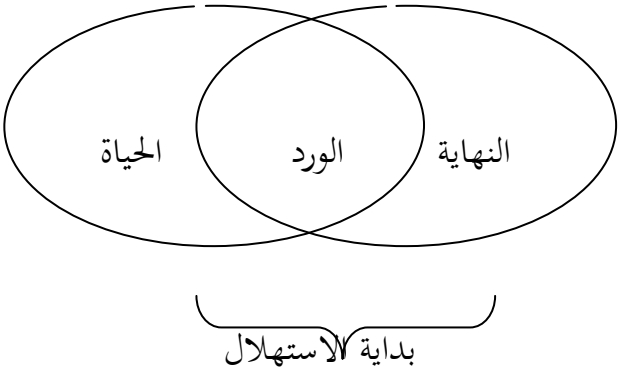
الوردْ رِيْحَهْ بِالعَبِيْر اِكِبْ عطِير مسك دِيْر سْبُولْتَهْ في الجْيبْ.

والورد دُونَهْ الحَالْ مَا يصْعُبْ ومَهْمَا تطَوَّحْ فِـي القلوبْ قْرِيبْ

(الديوان، ص 71)

في هذا الاستهلال وردت لفظة(الورد)خمس مرات معرفة ومرة نكرة، والورد نبات محبب لكثرة ألوانه وأشكاله ويشتد تأثيره في أوساط العشاق والمحبين ويتغزل به كمقابل موضوعي للطرف الأخر (الحبيب).

الشاعر في بداية الاستهلال لم يأتي على ذكر جماليات و شعرية الورد بل يصدمنا بذكر لفظة " يذبل " أي أنه ابتدأ من النهاية أو الخاتمة من وجود الورد،ثم انتقل بصورة عكسية لدورة جديدة هي الانبعاث المتجدد لهذه النبتة " **الورد** "فالاستهلال أحال على التجدد .



وهذا يتفق ووجود الموجه الأساس لدورة هذا النبات وهو الزمن من خلال التعاقب عليه، والشطر الأول من البيت الأول يوضح ذلك أكثر:

الوردْ يَذْبَلْ كَانْ فَاتْ رْبِيْعَهْ اللِّي خدَمْتَهْ طِيعَهْ وِالْتَرْهْنَهْ سَقّدْ علِيكْ وبِيْعهْ

فقد اختار لفظتين للدلالة على ذلك : **فات/ ربيعه**

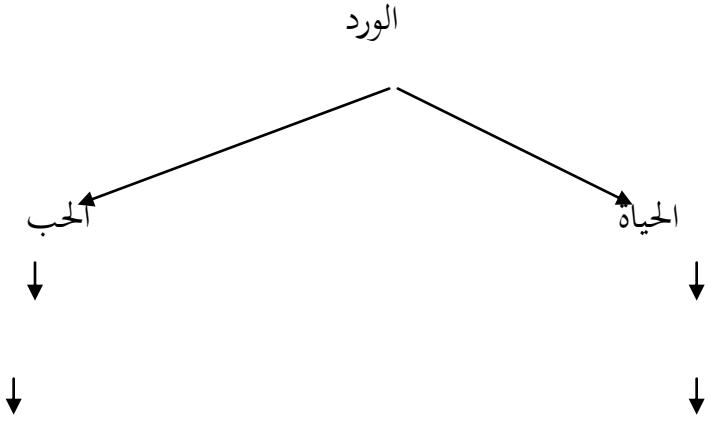
فات ـــ ربيعه ⟸ تشاكل في الزمن.

فمضي الربيع يترك الورد في حالة ذبول إلى أن تسقط أوراقه ويخمد ريحه ويخفت عطره،ولكن هذا المصير (الذبول) مرتبط بشرط فوات الأوان،أي أن له مدة محددة يمكننا الاستمتاع بالورد، فيكون شريكا أساسيا في تباين حالاتنا الوجدانية؛

← ففي الفرح يزهو ويذكي عبيره.

← في الألم يذبل ويموت.

وبعد هذا الاستهلال ينتقل إلى أزهى صور الورد



سهلة مراد كل حبيب

تسير في تناغم رسالة المحبين.

ليكون رمزا للصفاء والمحبة.

وفي أبيات الاستهلال قابل بين مميزات الورد

فالورد مثله مثل الكائنات الحية يسير في دورة الحياة ومع كل ذبول يتجدد فرح آخر والمحب أيضا مهما كان النوى بينه وبين الطرف الأخر سيتجدد العهد والوصل، لذا يكون دائما الورد رسول المحبين ولسان حالهم (تكدر/ صفا).

ننتقل إلى الاستهلال الخاص بالقصيدة الثالثة – **الوصية** – الذي يقدم الواقعة الشعرية ممثلا بالأبيات الأربعة الأولى التي تطابق دلالة العنوان،فيستهل القصيدة ب" **نوصيك**" والوصية تتخذ صيرورة زمانية مستمرة؛ نوصيك + ديمه مبدأ أو قاعدة سارية للمفعول، فما فحوى الرسالة أو الوصية؟

أسس الشاعر نصه الشعري من خلال الاستهلال على قضية أساسة ومهمة ألا وهي بِر الوالدين والحرص على مرضاتهم فهم كنز الحياة و زاد الآخرة:

نْوَصِّيكْ دِيمَهْ وَالْدِيْكْ حْضِيهِمْ رِبْحَكْ صُبَاحَكْ فِيهِمْ وبِالعِيْنْ دِمَّهْ لاَزِمْ تْرَاعِيهُمْ

(الديوان، ص 74)

والقصيدة افتتحت بجملة فعلية تعبيرا عن تحول أو انحراف المبدع من حالة سكونية ما قبلية،إلى حالة اضطرابية آنية يستدعيها الموقف الذي تخيره الشاعر والمتمثل في الاستنكار والتنديد مما يحدث،ثم ينتقل لرسم صورة قاتمة عن عقوق الأبناء ومهانة الآباء حيث يقول:

فِيهْ وَالْدِينْ تْلاْحو في وقت وقت الكُبر عْثرُوا طَاحُو

ذُرِّيتهُـمْ صدُّوا عليهُمْ رَاحُو عَايْشِينْ غُربه لاحبيبْ اِحِيهُمْ

مَا ريحُّوا لاَ تْسَقدُوا ورْتَاحُو كُونشْ إِلاَّ خفّف الله علِيهُـمْ.

(الديوان، ص74)

ولو نظرنا إلى اهتمام الشاعر برصد تلك الظاهرة – العقوق – على مساحة ثلاثة أبيات،في مقابل بيت واحد يبرز تكرارا دلاليا يشكل علامة سيميائية تحتاج لتأويل استفحال هذه الظاهرة من جحود ونكران للجميل،ليصبغ الاستهلال بشجنه الشعري الداخلي،فتطغى الأفعال والأوصاف لمشاعره من معجم الحزن : عثروا/ طاحو/ راحوا/ غربة / ماريحوا/ لاتستقدو، ليبلغ مرحلة قصوى من الأسى والتحسر على ذلك الأنموذج البائس من معاملة الآباء في قوله:

مَا ريحُّوا لاَ تْسَقدُوا ورْتَاحُو كُونشْ إِلاَّ خفّف الله علِيهُـمْ.

(الديوان، ص74)

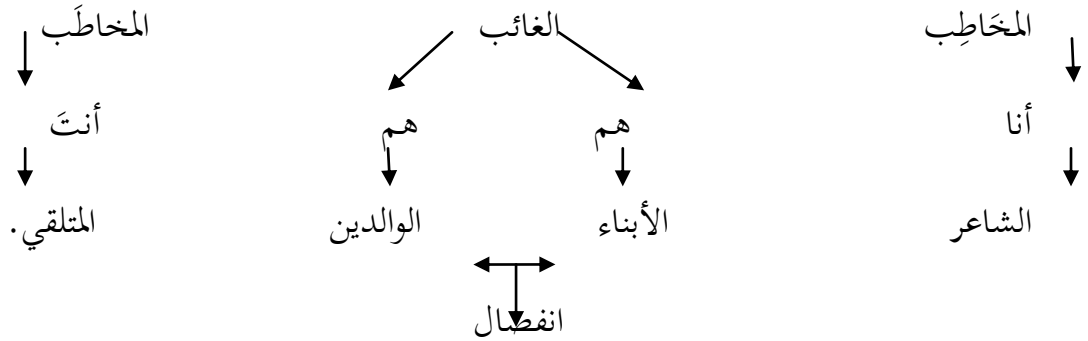
فهنا يصل إلى درجة تأزم الوضع فيتمنى اختفاء الوالدين عن الوجود وسكون اللحود ،الذي يمثل الراحة الأبدية بعد رحلة مضنية من سوء المعاملة و الهجر،والشاعر من خلال استهلاله هذا بث رسالة رحمة بالوالدين لأخذ النموذج السيئ كبداية أولى ،ليتبع ذلك بتفصيل أكثر في المتن ،ونوضح ذلك من خلال الشكل الآتي:

الرسالة

المرسِل ←المرسل إليه

(الشاعر) بِرْ الوالدين (الأبناء)

وقد اشترك في سرده للنموذج الأول مجموعة من الضمائر تباينت بين المخاطب والغائب:



وليتسم الجو العام للاستهلال بتباين في العلاقات كما يأتي :

اتصال

الشاعر ⟺ المتلقي.

الأبناء ⟹ انفصال ⟸ الآباء.

والملاحظ أن القصيدة بمثابة بنية سردية لمجموعة من الأحداث الحياتية، أما فيما يخص الاستهلال الخاص بالقصيدة الرابعة – **الكيد العظيم**- يفتتح النداء فيقول:

يَا اللّي جَايْ جديد للدنْيَا تعالي نحكي ليكْ وأصغانِي نْوَصِّيكْ

رُدْ بَالكْ من بْنية حوَّى رَاهَا خْطَرْ علِيكْ

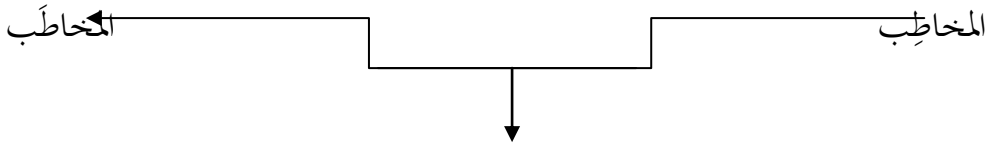
(الديوان، ص91)

حيث يؤسس لعلاقة بين المخاطِب والمخاطَب ،فالنداء بين أهمية الأمر والحث على الانتباه الشديد خاصة اقترانه بالفعل (رد بالك) ثم يتبع ذلك بفعل الأمر (أصغاني) :

يا+رد بالك+أصغاني ⟸ لفت الانتباه وقوة التركيز،ما يعني أن الأمر على درجة كبيرة من الأهمية،وأن المتلقي ليس له علم البتة ويؤكد ذلك معمارية البيت الشعري فنوضحها كالآتي :

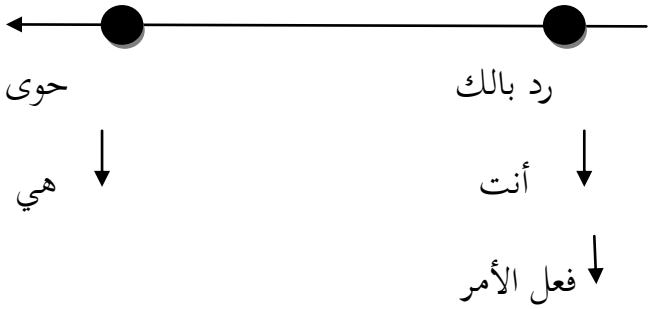
يَا اللّي جَايْ جديد للدنْيَا تعالي نحكي ليكْ وأصغانِي نْوَصِّيكْ

رُدْ بَالكْ من بْنية حوَّى رَاهَا خْطَرْ علِيكْ

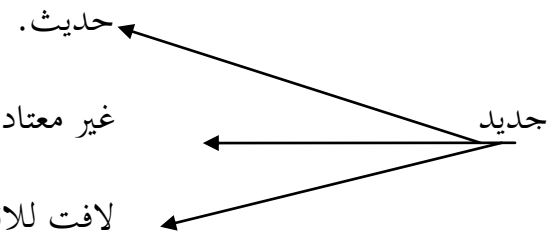


فعل الأمر

كما أن المخاطَب والأمر المنحدر منه في نفس المستوى مبين كالآتي:



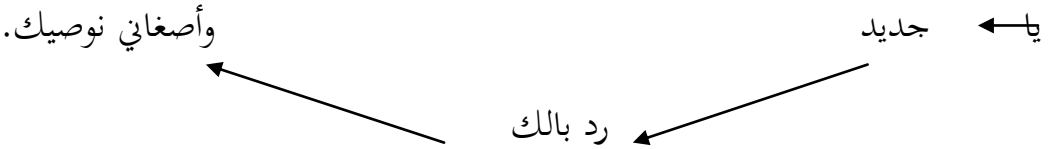
فهذه المعمارية تؤَول بأن المأمور والطرف الأخر في نفس المستوى على أساس العلاقة بين الرجل والمرأة المكونة من خلالهما،وأنهما قطبين متلازمين وينشطان في حيز واحد إما الأسرة، العمل ،الشارع .....الخ، لذلك جعلهما في خط واحد أما علاقته بالمأمور–المتلقي– فقد كان في أسفل الخط وسنُبَيِّن عِلة ذلك، واللافت للانتباه ورود كلمة **"جديد"** التي تبوء بدلالات عدة تظهر في الشكل الآتي:



لكن اقتران هذه اللفظة بلفظة **الدنيا** يحتاج إلى تأويل، فالقادم للدنيا حديثا أكيد هو صبي حديث الولادة، فهل الشاعر يقصد الصبي بخطابه ؟ على أساس أنه لم يستأنس بدنياه الجديدة

بعد، أم أنه يقصد الطفل في عمر الزهور لتمثيله مرحلة البراءة والنقاء أو حتى الطفل المراهق على اعتبار البداية التأسيسية لوجود الطرف الأخر ،لذا نرجح الصبي البريء والفتى المراهق لخلو ذهنهما عن طبيعة تلك العلاقة .

وكما قلنا آنفا أنه ذكر المتلقي في أسفل البيت الشعري فنربط ذلك بفكرة البراءة وخلو الذهن،وأن الشاعر على درجة من المعرفة والخبرة،ما يجعل المتلقي في موقف الصامت والمنصت لمغزى الوصية.



كما أصبغ على الطرف الأخر – المرأة– صفات تنم عن رؤية سوداوية تجاهها وذلك في ما يأتي:

رُدْ بَالكْ من بْنية حوَّى رَاهَا كِي اللُّفْعه تِتْلَوَّى.

جَرِّبْهَا وقت اِلْتِتْنَوَّى تَبْدا اِتْنَتِّفْ فِيْكْ.

بِلْسَانْهَا تذِيْكْ تِتْزَيَّرِء كِي مثل العَقْدة مَاتْحِلْهَا سِنِّيْكْ .

(الديوان، ص 91)

والصفات هي: اللفعة/ تتلوى / التتنوى/ اتنتف / تذيك/ تتزير/ عقدة،وتتشكل فيما بينها صورة المرأة من منظور الشاعر الذي يسعى لإيصالها للمتلقي والإسراع بتنبيهه قبل فوات الأوان،كما نجد عنصر السرد قائما في بداية الاستهلال نحكي/ أصغاني، ما يعني أن القصيدة تضم في طياتها منظومة سردية .

والآن نقتحم القصيدة الأخيرة – **بنت الأصل**– من خلال بوابتها الاستهلالية، التي تتحدث عن أخلاقيات المرأة الأصيلة ذات النسب والشرف الرفيع والتي هي كنز يطمح له الكثيرون حيث يقول:

واحد كاسِبْ بنتْ رْجَالْ بنت عْرُوش خْيَارْ قْبِيلَهْ.

(الديوان، ص 93).

وفي المقابل يعطي تصورا آخر عن المرأة مناقضا للصورة الأولى ذلك في قوله:

أُواحِدْ كَاسب بنت أرْذالْ يَا وِيْلَهْ مِنْهَا يَـا وِيْلَهْ.

(الديوان، ص93).

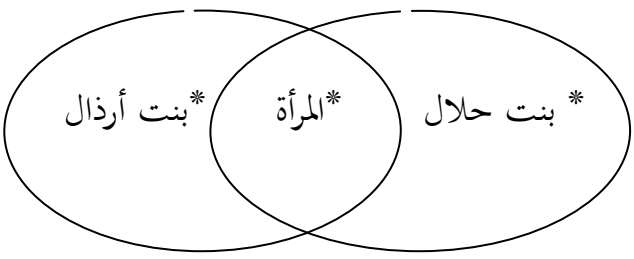
الصورة الأولى مشرفة أما الثانية فهي محزنة، ليثبت أن الواقع يشمل على المتناقضات حتى من نفس الجنس ،فالمرأة فيها الطيب وفيها السيئ،واعتماده على ذكر النموذجين دليل على نسبة الحكم على المرأة،ففي هذا الاستهلال لم يعط حكما مطلقا عن صفتها وطبيعتها مع ترجيحه للنموذج الأول كأفضل صورة حيث يقول:

واحد كاسب بنت حْلاَلْ بِنتْ عْرُوشْ وْبنتْ رْجَالْ.

هِمَّـهْ وسْياسه وأَفْعَالْ بِالدَّايِرْ تلقـاهَا جْمِيلَهْ.

(الديوان، ص93)

من خلال الاستهلال يعطينا الشكل الآتي :



إذن الاستهلال يقوم على المقابلة بين المتناقضات مع تبين لحالة كل أطراف الصراع:

كاسب بنت رجال ⟸ حاله سعيد وهنيء.

كاسب بنت أرذال ⟸ حاله التعاسة والشقاء.

ولنا أن نتصور باقي الصور التي سيتم إدراجها في المتن من خلال الجو العام الذي وضعنا فيه الاستهلال، وأخيرا نجد الاستهلال « **تعليق على نفسه كجملة أولى في النص مؤكدا تبعيته (...) لأن الجملة الأولى تتمة منطقية للعنوان الذي يشير في الغالب إلى بطل الرواية ، أو إلى حدثها الأساسي**»[123]على حد تعبير ليوهوك ،إذن الاستهلال ملفوظ يتصدر النص ويضمن جانبا من دلالته، فيؤدي دور«**موجه نصي للقراءة يظل القارئ مستحضرا له ومتمثلا لمضمونه وفكرته الرئيسية**».[124]

ومن خلال قراءة الفواتح النصية للقصائد السابقة نستنتج ما يأتي :

- قدمت الاستهلالات جسرا دلاليا بينها وبين المتن.
- راوح الاستهلال بين لغة تعبيرية وأخرى إيحائية.
- تشاكل التمظهر الشكلي لأبيات القصائد في الاستهلالات السابقة موضح كالآتي:

يُستغل كأيقونة تدل على طول النفس الشعري للشاعر وزخم أفكاره وانفعالاته الداخلية المتذبذبة فيما بينها مما يوحي بوجود علاقة وثيقة بين البنية الشكلية والبنية الدلالية.

- أعطى الاستهلال تصورات أولى عن المتن للمتلقي.

---

123 – جميل حمداوي ،المرجع السابق،ص 107.

124 – عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة ،منشورات الرباط، المغرب ،1996، ص 32.

- دلت الاستهلالات على أن الإبداع الشعري« **لا يكمن في استعمال لغة مشاعة وإعادة ترتيب مفرداتها في خلق فضاءات جديدة تطلق عنان التخيل، ليسرح بعيدا في تاريخ جديد لكلمة قديمة**»[125]،ما يفسح المجال شاسعا أمام التأويل ولشد القارئ إلى النص .

3. سيميائية الخاتمة:

تسهم الخاتمة الشعرية لبنية القصيدة في ربط الخيوط الدلالية لهيكلها،على اعتبار الفاتحة والاستهلال بمثابة النافذة الكبرى على المتن بعد العنوان الذي رسم الصورة الكلية لموضوع المتن قبل البدء في جزئياته، فالخاتمة هي أيضا ذات وظيفة هامة في تحديد العلاقات التي تربط بين مختلف الأنساق المكونة للنص الشعري،وتعميق المعنى عند المتلقي والتأثير فيه ،فإذا تأملنا القصائد نجد خواتمها تراوحت بين أربعة أو خمسة أبيات حسب الدلالة الخاصة لكل قصيدة فالاختيار كان حسب ما تختزنه تلك الخواتم من دلالات عامة عن المتن.

ولعل أول ملاحظة في هذه الوحدة السيميائية للقصيدة الأولى هي استفاضة المفردات التي تصب في حقل دلالي واحد والتي تشترك فيما بينها في الشكر والحمد،حيث نجدها تباعا في أبيات الخاتمة على شكل علامات مشحونة بدلالات تعمل على تفعيل دلائلية العلامات الأخرى في النسق ، فمن بين هذه المفردات نجد(الخير/ إرضينا/ إكفينا / إتوكل / رحيم / قادر / إجود /

---

[125] – الصحبي بن منصور :التفكيك و التأويل في النص الشعري المعاصر (الشعر التونسي نموذجا) ،دار الالتحاق للنشر، تونس ، ص 206.

أفلاك / النصر/ نسعدوا..) التي نجد لها انعكاسات إيقاعية رمزية « **لا يمكن أن تكسب دلالتها إلا من خلال التعارض و التقاطع مع علامة أخرى**»[126] ،ومن أمثلة ذلك في هذه الخاتمة :

حاير بالي / سعيد حالي.

الله مده شحيح / شد فيه صحيح.

هذا التوظيف الواسع لمفردات الحقل الدلالي المرتبط بالشكر كعلامة سيميائية لا يحتاج منا إلى كثرة إمعان النظر، وخاصة إذا استحضرنا أن هذا النص الشعبي يحتفي بكل مظاهر الشكر والحمد على نعم الله سبحانه وتعالى علينا،وترسيخ عقيدة القناعة في الذات الإنسانية، ويظهر هذا في ابتداء الشاعر خاتمته بقوله:

سَاعَاتْ بَابْ الخيرْ إٍِرَضِّيْنَا حَشَاهْ كَانْ الله مَدَّهْ شْحِيَ ْحْ

(الديوان، ص 70).

هذا ويظهر الدعاء جليًا في الخاتمة كنتيجة سعي الذات الحثيث ابتغاء مرضاة الله فيقول:

والله يَصلحْ جَِمْعْنَا وذرِّيْنَا الكُل نسعدُوا لا اِكُون فِينَا تَالِيْ.

(الديوان، ص70).

والذات هنا لا تتمنى الخير لها فقط،إنما للجميع فتبرز الجماعية وتقل الأنانية والملاحظ أيضا تكرار البيت الأول للاستهلال في الخاتمة ،ليكون لازمة أو مفتاح القصيدة الآذن بالدخول والمعلن للخروج ،وقد جاء ليؤكد على نفس الدلالة الأولى للاستهلال وكذا البنية العامة للقصيدة،إذ أن في توالي الأيام على الإنسان مانحة ومانعة في نفس الوقت ما يمثل حكمة الخالق في خلقه،وأن الإنسان لا يملك لنفسه نفعا ولا ضرا وفي هذا تضمين لقوله تعالى :﴿ **ألم يعلم أن الله له ملك السماوات والأرض ومالكم من دون الله من ولي ولا نصير.**﴾[127]،فهذا التكرار جاء لتمتين الروابط

---

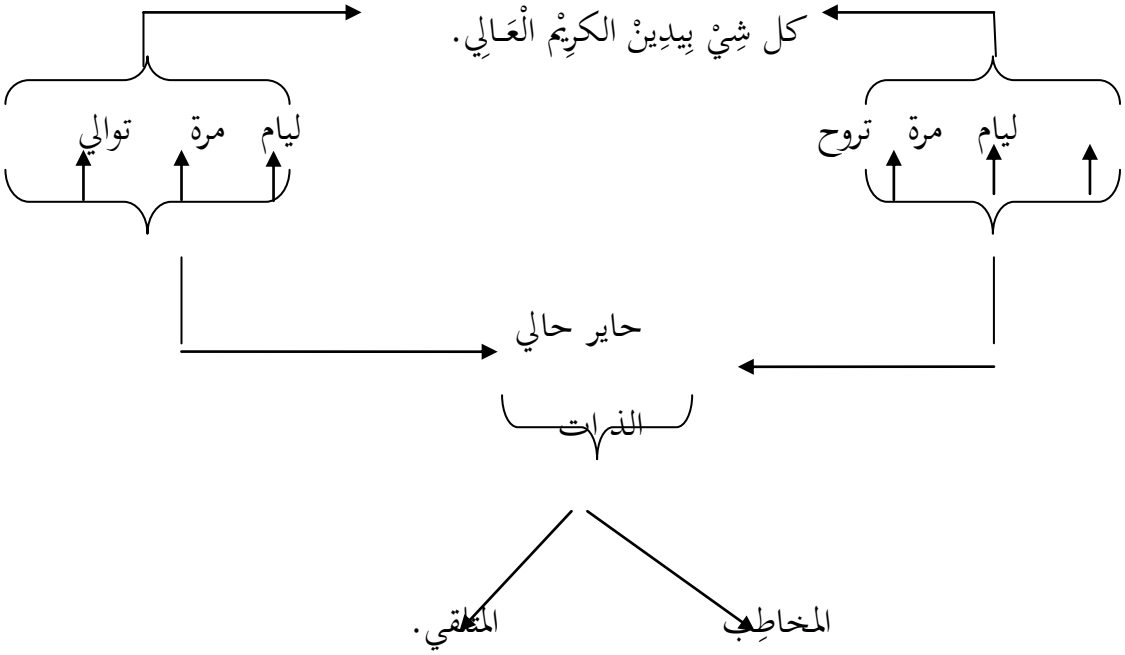
[126] – عبد القادر فيدوح ، المرجع السابق ، ص 10.

[127] – سورة البقرة: الآية 107.

المنطقية والدلالية لهيكل القصيدة ككل ، ويقر أيضا أن لكل شيء بداية ونهاية،ففي بداية الاستهلال ذكر:

لَيّامْ مرة تْرُوحْ مرة تْوَالِي مُخْتَارْ حَايرْ بَاليْ كل شِيْ بِيدِينْ الكرِيْم الْعَـالِي.

فأعاد الاختتام بهذا البيت ليؤكد أن الإنسان في رحلته الحياتية يصادف من الأيام ساعات حلوة وأخرى مرة، فينقبض وتخنقه الهواجس من الغد وما سيحمل معه ،إلا أنه في الأخير يصل إلى حقيقة الواحد الوهاب وأنه القادر الأوحد على العطاء أو الأخذ ولا مبدل لقدرته ،فحتى ولو كان يعلم بهذا إلا أن نفسه تخونه أحيانا لكن الله هو الحقيقة المطلقة،والشكل الآتي يوضح بنية البيت الدلالية:



أما في خاتمة القصيدة الثانية – **خواطر**– فتقابلنا مفردات الجزاء والمصير، وهذا في بداية الاختتام:

كُل حدْ يسعى ما عطتْ اَيَّامَهْ سوى خِيرْ ولاَّ شرْ حَالْ قبيحْ.

اللِّي يعمله تَا يُوجْدهْ قِدَّامَهْ وهُو سْلاَحَهْ لاَزْمَهْ التسْلِيْحْ.

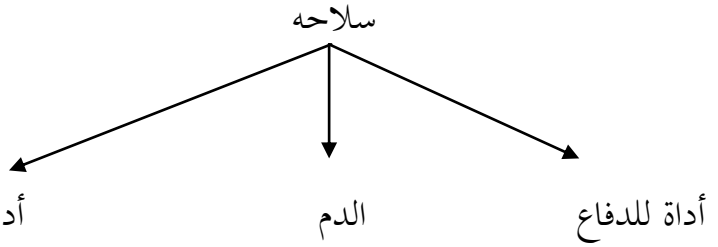
(الديوان، ص 73)

فهو ينطلق من مرجعية دينية تعطي للعمل أبعادا رمزية ،إذ العمل ليس له مردود مادي فقط إنما معنوي كذلك والعمل في قوله ذاك مقسم إلى قسمين :عمل في الدنيا يؤتي ثماره في الآخرة :

اللي يعمله ← تَـا يُوجْدهْ قِدَّامَهْ .

← سوى خير ولا شر.

وهي جمل فعلية تنم عن الحركة والتغير تبعا لطبيعة العمل في حد ذاته ،ثم يواصل أن الأمر لله من بعد ومن قبل فالإنسان يسعى لدخول الجنة خاصة أن سبحانه وتعالى رحيم ورحمته واسعة تشمل الجميع ،كما نلحظ ذكره للفظة (سلاحه) واقترانها بعبارة (لازمه التسليح) توحي من خلال قراءة أولية أنها تنم عن الحرب والدماء ظاهريا ،لكن الشاعر جعلها عتاد الإنسان من أفعال وسلوكات خيرة تمكنه من الفوز بالدار الآخرة لذلك جاءت لفظة **سلاحه** مقترنة بالأمر والإلزام .



وتجدر الإشارة إلى نقطة مهمة وهي الرابطة الدلالية بين المقدمة والخاتمة ذلك من حيث الحركة التقابلية بينهما،حيث أن الشاعر استهل قصيدته بذكر علامات لغوية متوافرة،شكلت مجالا دلاليا خاصا بالجمال وتمظهراته فجعله خاتمة نصه بعدما ربطه بالسياق المشترك،فالورد مصدر للجمال والإنسان يحب شكله ورائحته فمثلما تعجبه تلك الزينة الدنيوية وجب عليه إعداد العدة قبل أن يرحل عن الدنيا ومتاعها ،ليجعل الدخول إلى جنة الله هدفا أساسا في حياته،وهو هنا لم

يورد هذه العلاقة من باب المشابهة فشتانا بين الأمران ،وإنما من باب التدرج في موضوع القصيدة مع تكرار البيت الأول كما هو الحال في القصائد السابقة:

الوردْ يَذْبَلْ كَانْ فَاتْ رْبِيْعَهْ اللِّي خدَمْتَهْ طِيعَهْ وِالْتِرْهْنَهْ سَقِّدْ علِيكْ وبِيْعَهْ

(الديوان، ص71)

ثم ننتقل إلى خاتمة القصيدة الثالثة – **الوصية** – :فقد اشتغلت الأبيات للدلالة على الثواب والأجر الذي يحظى به بَار الوالدين بتقديمه لهم الكثير من الاهتمام المادي والمعنوي،لينعم بعد ذلك بحسن الأجر ويكافئ على ذلك خاصة أن الله أوصانا خيرا بالوالدين ،وهذا ما حث الشاعر لإعادة نظم تلك الوصية شعرا ،فعنوان القصيدة الوصية كما قلنا آنفا معرفة بمعنى أن لها موضوع خاص بها ومن أمثلة ذلك :

واللِّي خدمْ وَالْدِيْهْ مَا يِتْجَوَّحْ يَعْطِيكْ ربِّي قَدَرْ مَا يَعْطِيْهُمْ.

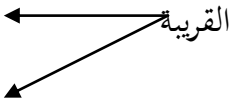
(الديوان، ص77).

كما نلحظ استخدام الجمل الفعلية المتسمة بالحركة لتعكس طبيعة الحدث؛ طاعة الوالدين والحرص على رضاهم، أما في خاتمة القصيدة الرابعة– **الكيد العظيم** – والتي استهلها بفعل الأمر **فتش**:

دِيْمْهْ فَتِّشْ عَ القَرِيبهْ مْعَاهَا حَالَكْ تَسترْ عِيبَهْ.

(الديوان، ص92)

وفعل الأمر يفرض القيام به من طرف المتلقي ،هذا وقد جاء ضمن صيرورة زمانية مستمرة تتخطى الحاضر لترحل إلى المستقبل من خلال لفظة (ديمه) التي تكسر الحاضر وتفتح الزمن،ثم يبين سبب الاستعانة بفعل الأمر كصيغة نحوية و دلالية، ذلك أن القريبة في العرف الاجتماعي أفضل من الأخريات لاعتبار قرابة الدم أقوى الصلات.



تستر عيبك.

ثم انتقل لرصد طبيعة العلاقة بين الزوج وأم زوجته والذي أعطى فيه واجبات كل منهما للآخر؛أم الزوجة (النسيبة) تلزم نفسها بالاحترام فكما يقال **احترم تُحترم**، أما الزوج (الصهر) يبادر في المقابل باحترامها وتقوية أواصر المحبة والقرابة وهذا من خلال قوله:

تلزم قْـدَرْهَـا النّسِيْبَهْ أُمْ عْيالَـكْ لـيـكْ

رضِّيهَا تْـرضِّـيكْ واصحبْهاَ ِديرهَا حبيبهْ، بْنِيتْهَا تْهَنِّيْكْ

لازمْ اِدِيرلْهَا قـدَرْ واَفْـرَحْ بِيْهـا لاَ تنكُرْ

(الديوان، ص 93)

مع العلم أن طبيعة تلك العلاقة تنعكس سلبا أو إيجابا على الحياة الزوجية بصفة خاصة والقرابة بصفة عامة ،مع حشده لصفات خاصة بالمرأة في حالتي الرضى والغضب (تستر/ ترضاك / حبيبه / تهنيك)،(قاسي/ تغضب)،والسمة البارزة في هذا الاختتام عدم تكرار البيت الأول كما هو حال الخواتيم السابقة،ويمكن قراءة ذلك بأنه حتى ولو لم نجد تكرار البيت شكليا لكنه كرره دلاليا؛ من خلال إعادة التركيز على صفة المرأة الأساسية حسب رؤيته الخاصة و على فكرة اجتنابها من خلال دلالات الحذر والحيطة،ونلمس ذلك في آخر الاختتام فيقول:

تبْدَا تَاسِي فِيكْ واجب وَسِّعْلْهَا بَحْرَكْ،وهي عَوَّامَهْ فِيكْ

(الديوان، ص 93)

أما ختام القصيدة الأخيرة- **بنت الأصل**- فقد قام على توتر بين ثنائيتي (المرغوب / المرفوض)، فالمرغوب يظهر في المرأة الصالحة ذات الأصل الكريم والنسب الشريف وحسن السلوك والتدبير، وفي المقابل المرأة المرفوضة ذات الأصل الوضيع والفعل المشجوب ،مع استفاضة الأبيات الأربعة الأولى من الخاتمة في الإشادة ببنت الأصل في مقابل بيت واحد لنقيضتها، فحتى من ناحية الكم العددي لعدد الأبيات في هذه الفاتحة يقرأ باستحواذ بنت الأصل على اهتمام الشاعر ورغبته في تبيان صفاتها ومزاياها للمتلقي فيقول:

واحد كاسبْ بنت بْلاَدَهْ ذَكْره مَبْرُومهْ أُو قَدَّادَهْ

تْعَمَّرْ وتْرَبِّيْلَهْ اَوْلاَدَهْ يَلْقَاُهْم لِيَّامْ طْوِيْلَهْ

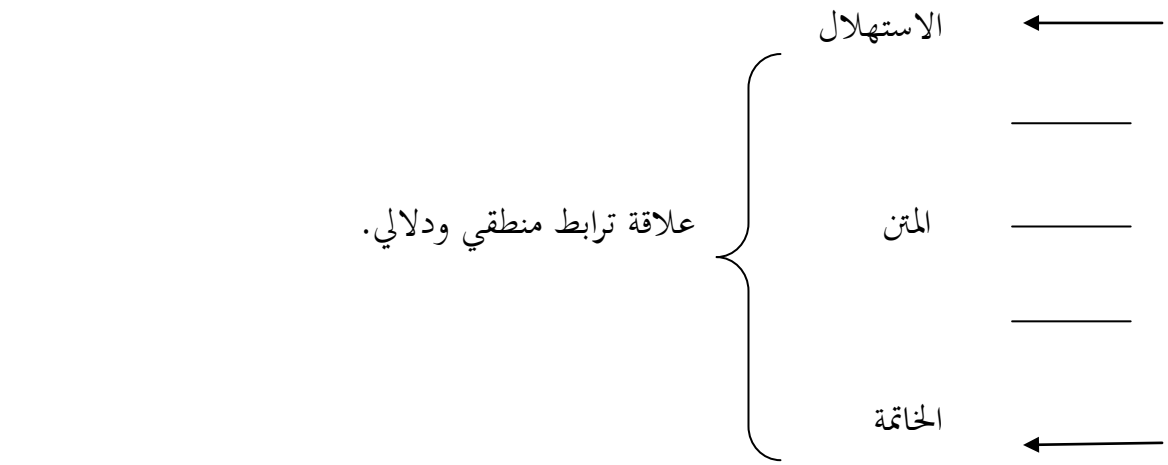
اللِّي مْرَضِّي المولَى وَعْبَادَهْ رَبِّي عَالِـمْ مَاتَغْدِيْلَهْ

(الديوان، ص 94)

كما جعلها – بنت الأصل – حظوة يسعد بها من فاز برضى ربه، هذا وقد أعاد كتابة البيت الثاني في الاستهلال كآخر بيت في الخاتمة فتأويل هذا أن الشاعر قام بعقد مقارنة بين بنت الأصل وبنت الأرذال، ليفصل فيها في المتن ثم يختمها أن بنت الأصل يحصل عليها إلا من كان له حظ كبير فتكون أُمًا صالحة لأولاده، أما من كان غير ذلك فستكون حياته مشاكل ونزاعات دائمة، وكان ختام ذلك بمثابة تحذير و تذكير في نفس الوقت ؛تحذير الاقتران بالشريك الخاطئ وتذكير بنعمة الزوجة الصالحة.

ومن خلال ما سبق من قراءة للخاتمة نخلص لما يأتي:

- يعود الاختتام في النص على بدء القصيدة بتكرار البيت الأول الاستهلالي، ونحن بهذا إزاء نص دائري فيه علاقة تأثير وتبادل بين الاختتام والاستهلال فيكملان بعضهما البعض من الناحية الدلالية، ونمثلها بالشكل الآتي:



- تقوم الخاتمة على ثنائيات تؤسس لدلالات متعددة كثنائية (الخير/ الشر)،

(الثابت/المتحول) (الشكر/ القنوت)....الخ من الثنائيات.

- مثلت الخاتمة نهاية للسرد الشعري بين المرسل والمتلقي.

- تباينت الأزمنة النحوية للخاتمة بين الماضي و المضارع و المستقبل لتشي النص بتوتر الدلالة، ما يُبقي المتلقي على أهبة الاستعداد لتفسير ذلك التغير دلاليا.

- الاستعانة بمعاجم شعرية مختلفة أهمها:المعجم الديني والاجتماعي،إذ يتزعمان الهيكل الدلالي العام للقصائد «**ما يعني أن هذا التداخل يخلف عدة معان فرعية عرضية تقرأ بتشاكلات مختلفة بحسب الوسط الذي دعيت منه الكلمة مما يجعلها مؤشرا كنائيا عليه**».[128]

4. التفاعلات النصية في النماذج :

أعطى مفهوم التناص بعدا آخر في التعامل مع النصوص الأدبية،كونها متفتحة ومتداخلة مع سياقات ونصوص أخرى فأي «**نص مهما كان هو نتيجة تفاعل نصوص أخري تنتهي إلى آفاق مختلفة تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده**»[129].

وأول من استخدم مفهوم التناص ***Lintertesctualitè***على يد الناقدة البلغارية جوليا كرستيفا ***J. Kristeva*** التي استنبطته من أعمال الروسي ميخائيل باختين ***M.Bakhtine*** حول الحوارية،ثم توالت مجهودات الدارسين بعد ذلك فأسهموا في تطوير آلياته وضبط مصطلحاته من أبرزهم : بارت ،ريفاتير ،غريماس و جيرار جينت هذا الأخير الذي يعرفه بقوله« **إنه حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار** (...) **الفاعل لنص داخل آخر بشكله الأكثر جلاء وحرفية** »[130].

---

[128] – محمد مفتاح ، دينامية النص، ص 56.

[129] – محمد مفتاح: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1999، ص 42.

[130] – عمر عبد الواحد : دوائر التناص، دار الهدى للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2003 ، ص 13 .

ومن خلال التناص يتم الكشف عن النصوص السابقة التي أعاد المبدع صياغتها واستحضارها بما يتوافق ومقاصده ورؤيته وإضفاء أبعاد رمزية جديدة ،ويتم ذلك بما يكمن في «**طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق ،فالكلمة موروث رشيق الحركة من نص إلى أخر لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات ،حيث أنها تقبل تغيير هويتها وجِهتها حسب ما هي فيه من سياق**»[131].

قبل الشروع في استجلاء النصوص الحاضرة في هاته القصائد،تجدر الإشارة إلى أنها تنتمي إلى الشعر الشعبي ما يفترض أن النصوص الحاضرة ذات علاقة وطيدة بالثقافة الشعبية، وعليه فالثقافة تلعب دورا مهما في عملية اكتشاف النصوص المخبؤة داخل القصيدة فكل قراءة « **تسهم في إقامة علاقة مع عدد كبير من النصوص**»[132]، وكذا« **رصد الصلات التي تربط نصا بآخر وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنا عن قصد أو عن غير قصد**»[133].

أ) التناص القرآني ودلالاته :

يسهم التناص في تشكيل النص انطلاقا من« **مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين** »[134] ،فكانت الانطلاقة في هذا الموضوع برصد التناصات القرآنية باعتبارها أرقى أنواع الإحالات وكذا لاعتباره القيمة المهيمنة والأكثر حضورا في القصائد،فالنص القرآني« **هو المصدر الذي تنبثق عنه الرؤية الدينية للوجود ،وهو الخطاب المتعالي بنسيجه الدلالي والأسلوبي، وتركيبه المخصوص**»[135].

---

131 – عبد الله الغذامي، المرجع السابق، ص 291.

132 – رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة ، الجزائر، 2000، ص 235

133 – سعيد يقطين :الرواية والتراث السردي، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2006 ، ص 19 .

134 – محمد عزام:النص الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص31.

135 – عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي ، المغرب، 1990، ص 24.

آثر الشاعر أن يتكئ في قصائده الخمسة على النص القرآني موظفا إيحاءاته ورموزه الغنية لتجسيد الأزمة العميقة التي تعتلي الفرد في حياته،فنجد توظيفا كبيرا للرزق وحكمة الله في توزيعه على عباده،فيقول الشاعر:

لَيّامْ مرة تْرُوحْ مرة تْوَالِي مُحْتَارْ حَايرْ بَاليْ كل شِيْ بِيدِينْ الكرِيْم الْعَالِي

ونتْعاوْنُو بِالصبرْ لله اِنْصَلِّي كُلْ شِي بِيْدَهْ دَارْلَهْ مْكَاتِيبْ

ولَفْلاكْ مَرّة تْجِيكْ مرّة تْخَلّؤي خَاطِيْكْ لاَ عَنْدكشْ فِيهَا نْصِيبْ

هُوّ رْحيمْ قَادِرْ اجُودْ عْلِيْنَا واَفْلاَكْ ربِّي النصر بِسْعِدْ حَالِيْ

(الديوان، ص، 69-70)

حيث نجد هذه المعاني في عدة آيات قرآنية، منها قوله تعالى:﴿ **أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَ الله لَهُ مُلْكُ السَمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَالَكُمْ مِنْ دُوْنِ الله مِنْ وَلِيٍ وَلاَ نَصِيْرٍ**﴾[136]،وقوله تعالى أيضا:﴿ **إِنَ رَبَكَ يَبْسِطُ الرِزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ وَيَقْدِرُ إِنَهُ كَانَ بِعِبَادِهِ خَبِيْرًا بَصِيْرًا**﴾[137] ويقول أيضا:﴿ **الله لَطِيْفُ بِعِبَادِهِ يَرْزِقُ مَنْ يَشَاءُ وَهُوَ القَوِيُ العَزِيْزُ**﴾[138]، ثم يقوم بتفنيد ادعاءات الإنسان القانط والجاحد لنعمة ربه عندما يقول :

سَاعَاتْ بَابْ الخيرْ اِرَضِّيْنَا حَشَاهْ كَانْ الله مَدَّهْ شْحِيَ ْخ

(الديوان، ص 70)

[136]- سورة البقرة: الآية 107.

[137]- سورة الإسراء: الآية 30.

[138] - سورة الشورى: الآية 19.

وهذا ما نجد له معنى في قوله تعالى :﴿ **وقَالَتِ الْيَهُوْدُ يَدُ اللهِ مَغْلُوْلَةٌ غُلَتْ أَيْدِيْهِمْ وَلُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوْطَتَانِ يُنْفِقُ كَيْفَ يَشَاءُ وَ لَيَزِيْدَنَ كَثِيْرًا مِنْهُمْ**﴾[139]. ثم نجده يحث على التوبة والرجوع إلى الطريق السوي، فيقول الشاعر:

يَا نفس تُوبِي من المعَاصِي ذِلِّي اِلْخَالْقِكْ فِي أَحْسَنْ التَرْكِيبْ

(الديوان، ص69)

و نجده في قول العزيز الحكيم:﴿ **إنَ خَلَقَنَا الإنْسَانَ فِيْ أَحْسَنِ تَقْوِيْم**﴾[140]، وفيه تذكير بقدرة الله وكذا رحمته بعباده ،وكذا الاستعانة به على كل شيء وهذا في قول الشاعر:

هُو اِلْخَلْقْنَا قَادَرْ اِكَفّينَا اِتْوَكَّلْ عْلِيهْ وشِدْ فِيهْ صْحِيحْ

(الديوان، ص 70)

كَمّلْ تْعبَّى ونْقَفَلْ زْمَامَهْ الله كرِيـمْ، وشِدْ فِيهْ صْحِيحْ

(الديوان، ص 73)

وهذا يتوافق مع قوله تعالى:﴿ **وتَوَكَلْ عَلَى اللهِ وَكَفَى بِاللهِ وَكِيْلاَ**﴾[141]، ويقول أيضا :﴿ **قلْ لَنْ يُصِيبَنَا إلا مَا كَتَبَ اللهُ لَنَا هُوَ مَوْلانَا وَعَلَى اللهِ فَلْيَتَوَكَلِ المُؤمِنُوْن**﴾[142]، ثم يواصل الشاعر طالبا الاستغفار والرحمة لنفسه وسائر المؤمنين يقول :

هُو اللّي يَرحمكْ في ألحَشرْ والقيَامَهْ في جنَّة الفردوسْ تسْتَرِيحْ

الله اِفُكنَا هُولْ القبر وظْلاَمَهْ نْحَدِّثْ أملاكه بِلْسَانْ فْصِيحْ

---

[139] – سورة المائدة: الآية 64.

[140] – سورة التين : الآية 04 .

[141] – سورة الأحزاب: الآية 03.

[142] – سورة التوبة: الآية 51.

لاَ حَالْ مِ المِحَالْ دَامْ دْوَامَهْ نستغفرُوا مُولاَيْ وأَمْرَهْ نْطِيْعَهْ.

(الديوان، ص73)

يقول تعالى:﴿...**ربَنَا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوْبَنَا وَكَفِرْ عَنَا سيِئَاتِنَا وَتَوَفَنَا مَعَ الأبرَارِ**﴾[143] ،إضافة إلى تكراره لموضوع البِر بالآباء وبأهمية رضاهم علينا ،حيث يقول:

نْوصيكْ دِيمهْ وَالْدِيكْ حْضِيهمْ رَبْحْكْ صْبَاحكْ فِيهمْ وبِالعينْ دِيمهْ لاَزمْ تْرَاعِيهمْ

وَالدِيكْ دِيرْ لْهمْ قْدرْ وقِيمَهْ مَا إِتْكِلْ مَا تَغْفلْ ومَا تْجَافِيهمْ

واللِّي خْدَمْهُمْ انتصر في جُولَهْ يَعْطِيْكْ رَبِّي قْدَر ْمَا يَعْطِيهمْ

(الديوان، ص 74)

وكثيرة هي الأبيات الواصفة والمتحدثة عن هذا الأمر،موضحة لأبرز السلوكات البارة بالوالدين،فالشاعر ينطلق من قوله تعالى:﴿ **وقَضَى رَبُكَ ألا تَعْبُدُوا إلا إيَاهُ وبِالْوَالِدَيْنِ إحْسَانَا إمَا يَبْلُغَنَ عِنْدَكَ الكِبَرَ أَحَدُهُمَا أوْ كِلاَهُمَا فَلاَ تَقلْ لَهُمَا أُفٍ وَلا تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ لَهُمَا قَوْلاً كَرِيْماً**﴾[144] .

ويقول الشاعر أيضا:

وَالوَالْدَةْ تَعْبَتْ وَحَمْ وَحَمْلَكْ تَاسْعْ شْهُرْ بِهْلالهَا تْعَدِّيهُمْ

عَامِينْ فِيكْ تْرَضَّعْ مَنْ سِيْلْ سِي نْهُودْهَا اللِّي اِشْبعْ

(الديوان، ص 75)

ويقول الله تعالى: ﴿ **وَوَصَيْنَا الإنْسَانَ بِ ِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُهُ وَهْنًا علَى وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِيْ عامَيْنِ أَنْ أشْكُرْ لِيْ وَ لِوَالِدَيْكَ إِلَيَ المَصِيْر**﴾[145]، يقول أيضا:﴿ **وَوَصَ ْينَا الإنسَانَ**

---

[143] – سورة آل عمران: الآية 193.

[144] – سورة الإسراء: الآية 23.

[145] – سورة لقمان : الآية 14 .

بِوَالِدَيْهِ إحْسَانًا حَمَلَتْهُ أُمُهُ كُرْهًا وَوَضَعَتْهُ كُرْهًا وَحَمْلُهُ وَفِصَالُهُ ثَلاثُونَ شَهْرا حتّى إذا بَلَغَ أشدَهُ وبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً قَالَ رَبِيْ أَوْزِعْنِيْ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَتِي أَنْعَمْتَ عَلّي وعَلَى وَالِدَي وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وأَصْلِحْ لِيْ فِيْ ذُرِيَتِي إنِيْ تُبْتُ إلَيْكَ وَإنِيْ مِنَ المُسْلِمِيْن﴾.[146]

كما نجد توصيفا للمرأة من غدر وخداع وحيلة ومكر،وهذا يتناص مع حادثة سيدنا يوسف مع امرأة العزيز التي أرادت غوايته؛وعندما صدها عنه مكرت له مكرا ، وكانت هذه القصة من أبرز القصص الدالة على مكر المرأة ويتضح هذا في قول الشاعر:

رُدْ بَالكْ مَنْ بُو نِسْوانْ لاَ تَعْطِي فِيهُم لَمَانْ

رَاهُمْ سْبَابِبْ للبْلاَءْ الله لاَ اِورِّيْكْ

ِمْن مَكْرهَنْ يْوَقِّيْكْ تَبْدَا تِجْرِي بالحْفَا ،وْهِي اِتْبَّعْ فِيكْ

(الديوان، ص 91 - 92)

وهذا يتناص مع قوله تعالى:﴿ **فَلَمَا رءَا قمِيْصَهُ قُدَمِنْ دُبُرْ قالَ إنَهُ مِنْ كَيْدِكِنْ إنَ كَيْدَكُنَ عَظِيْم﴾**[147] ،وقوله أيضا:﴿ **فاسْتَجَابَ لَهُ رَبُهُ فصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنْ إنَهُ هُوَ السَمِيْعُ العَلِيْمُ﴾**[148]

ب– التناص مع الموروث الشعبي:

تتحدد رؤية الشاعر الشعبي من خلال الضمير الجمعي الذي يتشكل منه إبداعا خاصا يحدد كل مجتمع بخصائص تطبعه، وبتعدد الخلفيات يتنوع الموروث الشعبي فينهل منه الجميع، وهذا ما نجده لدى **الساسي حمادي** الذي حفل شعره بطابع الحياة الاجتماعية و متغيراتها وما تحدثه في الفرد والمجتمع.

---

[146] – سورة الأحقاف: الآية 15.

[147] – سورة يوسف: الآية 28.

[148] – سورة يوسف: الآية 34.

أول التناصات تظهر في تحديد لطبيعة الحياة التي صفاتها عدم الثبات والاستقرار، فهي في حركة دائمة حيث يقول:

لَيّام مرّة تْرُوحْ ومرّة تْولّي لَيّامْ مثل الرّيْح في تْشَقْلِيْـبْ

(الديوان، ص69)

يتناص مع الأغنية الشعبية :

ليأَّمْ كِيفْ الرِّيح في البَرِّيمْ شَرقِي و غَرِبِي مَا يْدومشْ دِيمْ

ويتناص أيضا مع **المثل الشعبي** القائل: **"الدنيا دوارة وغرارة"**.

فهو حريص على إيضاح طبيعة الحياة التي يعيشها الفرد في فرح دون أن يعي أنها لا تكون دائما في نفس الحال؛ بل تتقلب من حسن إلى سيء، كل مرة تخالف التي سبقتها ونجده في نفس السياق يتناص مع المثل الشعبي **"المعطى معطة ربي "**في قوله:

سَاعَاتْ بَابْ الخيرْ اِرَضِّيْنَا حَشَاهْ كَانْ الله مَدَّهْ شْحِيَ ْحْ

(الديوان، ص70)

وفي موضوع أخر يقول :

الوردْ يَذْبَلْ كَانْ فَاتْ رْبِيْعَهْ اللّي خدَمْتَهْ طِيعَهْ واِلْتَرْهْنَهْ سَقّدْ علِيكْ وبِيْعَهْ

(الديوان، ص 71)

حيث يتماشى مع المثل الشعبي :" **اللي ترهنه بيعه واللي تخدمه طيعه"**، فهو هنا لا يقصد التجارة أو البيع من إيراده لفظتي **ترهنه** و**بيعه** فهذا الظاهر ،إنما لتوجيه السلوك الإنساني إلى ما ينفعه والابتعاد عما يضره ،وأن يعتبر مما حوله قصد الاستفادة والنجاح في حياته الخاصة أو

العامة فهو جزء لا يتجزأ من المجتمع ،ثم ينبهه مرة أخرى أن لكل إنسان نصيب أو حظ يأتيه فيقول :

كُل حدْ يسعى ما عطتْ اَيَّامَهْ سوى خِيرْ ولاَّ شرْ حَالْ قبيحْ

(الديوان، ص 73)

وهو ما يؤكد عليه المثل الشعبي " **كل واحد واش عطاه زهره** " وأيضا " **واحد زهرو راقد ، واحد زهرو قاعد** "،مع الحرص على الإخلاص في العمل والتفاني فيه لأنه هو رصيده من الحسنات أو السيئات ، فيجزى أو يثاب عليه حيث يقول الشاعر :

اللِّي يعمله تَـا يُوجْدهْ قِدَّامَهْ وهُو سْلاَحَهْ لاَزْمَهْ التسْلِيْحْ.

(الديوان، ص 73)

فيتناص مع المثل الشعبي " **اللي دار يلقى** " ، ليعود مرة أخرى إلى الأخذ بالحسبان أن الدنيا لا أمان لها ،فهي دورات لك أو عليك وذلك في قوله :

لاَ حَالْ مِ المِحَالْ دَامْ دْوَامَهْ نستغفرُوا مُولاَيْ وأَمْرَهْ نْطِيْعَهْ.

(الديوان، ص73)

فيقول المثل الشعبي " **دوام الحال م المحال** " وأيضا " **الدنيا غرورة وتغرر** "، ثم ينتقل إلى موضوع أخر على قدر كبير من الأهمية يتمثل في واجبات الأبناء نحو آبائهم فيقول :

واللِّي تْرَكْ وَالْديهْ مَا كْبر هْولَهْ أَيَّامْ عُمرهْ فِي الشَّقاءْ اِعَدِّيْهُمْ

(الديوان، ص77)

يتضمنه المثل الشعبي " **اللِي ما دار الخير في والديه ما تستاسف *عليه** "،وتأخذ المرأة نصيبها من النقد في قصائد **الساسي** ،فميز بين نوعين من النساء واحدة صالحة تسعى للصلاح والهناء ،وأخرى سيئة الخلق فضة الطبع ضنكة العشرة ،يقول :

رُدْ بَالكْ مَنْ بُو نِسْوانْ لاَ تَعْطِي فِيهُم لَمَانْ

(الديوان، ص 91)

يقول المثل الشعبي في المرأة " **سوق النّسَاءْ سُوق مِطْيارْ ،يوروك من الربح قنطار ،ويْبَيْعُوكْ في راسْ المَالْ** "،وهذه الرؤية وليدة حكايات شعبية ،تحاكي طبيعة المرأة على اعتبارها شر فيقال " **الخِيْرْ مْرَا والشَرْ مْرَا** "،وكثيرة هي الحكايات ولعل أبرزها حكايات **ألف ليلة وليلة؛** المبنية على انتقام الملك شهريار من بنات حواء،لما وجده من زوجته الخائنة لتدخل بعد ذلك شهرزاد عالمه من خلال تسلحها بالحيلة لإنقاذ بنات جنسها،فمن بين صفات المرأة يقول الساسي :

خُوذْ حَذْركْ من الضّعِيفهْ رَاهَا تِتْغيَّرْ فِي الصِّيفَهْ

(الديوان، ص92)

ويقول في هذا المثل الشعبي " **تتمسكن حتى تتمكن** " وأيضا "**تبدى ترطب في اللسان حتى توريك الأسنان**" ،كما يؤكد الشاعر أيضا على أبرز ملامح المرأة فيقول :

ِمْن مَكْرهَنْ يْوَقِّيْكْ تَبْدَا تِجْرِي بالخْفَا ،وْهِي اِتْبَّعْ فِيكْ

(الديوان، ص92)

وهذا ما يبرزه المثل الشعبي " **كيد النساء كيدين** "، وهذا تأكيد على أن الكيد والمكر صفتان متلازمتان لطبيعة المرأة الخطرة،أما موضوع اختيار الزوجة فقد بيّنه الشاعر كالآتي : إِذَا تَخْطبْ اَخْطَبْ لُوصُولْ اِبْعشْرَتْهُمْ تَغْنِيكْ

---

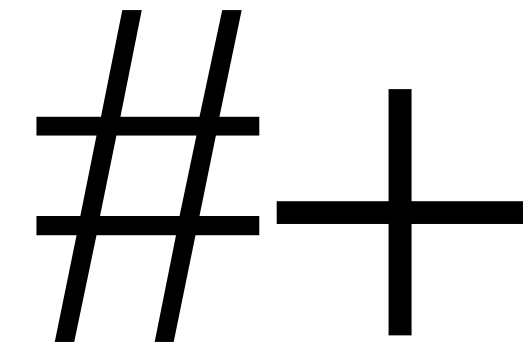
* – ما تستاسف: لا تبكي عليه.

(الديوان، ص 92)

يتوافق هذا والمثل القائل " **إذا تخطب اخطب بنات الأصول ،لعلاش الزمان يدور** "، كما يحرص على أن تكون الزوجة من الأهل والأقارب كون علاقة الدم أقوى الصلات وأمتنها،تركز على هذه الفكرة الأمثال الشعبية ومنها " **خوذ بنت عمك لو كان بارت** " وأيضا "**خُوذْ بنت عمك اسْتَرلَكْ** ":

دِيْمْهْ فَتِّشْ عَ القَرِيبهْ مْعَاهَا حَالَكْ تَسترْ عِيبَهْ

(الديوان، ص92)



رمزية التشاكل والتباين

1. دلالات التشاكل اللفظي
2. د لالية التشاكل البلاغي:
   - أ- رمزية التشبيه
   - ب- سيميائية الاستعارة
   - ج- دلالية الكناية
3. رمزية التباين النحوي:
   - أ- تحاور الزمن الشعري
   - ب- الضمائر وتحولاتها
4. التشاكلات الدلالية
5. سيميائية الإيقاع الشعري

أ- التشكيل الصوتي الإيقاعي للحروف

ب- الوزن الشعري

ج- القـــــــــافية

يقوم مفهوم التشاكل أساسا على ظاهرة التكرار،سواء كان لفظيا أو معنويا، أما التباين فيقوم على التضاد أو التعارض اللفظي أو المعنوي،ويتمظهر هذان النمطان في الدراسة السيميائية على المعطيات اللسانية،التي تتخذ من بنية الكلمة أو الجملة ومستوياتها المختلفة أساسا لها،و في عملية التأويل يكون الانطلاق من خلال تلك التمظهرات لإيجاد بعض المسيرات التأويلية للوصول إلى النتائج الدلالية،أو النواحي الجمالية في النص الشعري باعتباره « **نواة لغوية ، فكرية قُلِبت في صور مختلفة محكومة بعلاقات ضرورية و**

متداعية »[149]، تنتظر من القارئ أن يقوم بعملية محاورتها و فك رموزها باعتبارها علامة سيميائية نسعى من خلالها إل«**اكتناه جدلية الخفاء والتجلي ،وأسرار البنية العميقة وتحولاتها** »[150].

1) دلالات التشاكل اللفظي:

من خلال البحث في القصائد السابقة يمكن رصد تمظهرات التشاكل على النحو الآتي :

القصيدة الأولى	القصيدة الثانية	القصيدة الثالثة

[149] – محمد مفتاح ، دينامية النص تنظير وانجاز، ص 94.

[150] – كمال أبو ديب : جدلية الخفاء و التجلي (دراسة بنوية في الشعر) ، دار العلم للملايين ، بيروت ،ط4 1995،ص05.

مكاسيب ⟺ مكاتيب	ربيعه ⟺ طيعه	تلاحو ⟺ طاحو
تولي ⟺ قبلي	حبيب ⟺ قريب	طوله ⟺ جوله
ذلي ⟺ دلي	تسب ⟺ تصب	ديمه ⟺ قيمه
اغيب ⟺ اخيب	ذهب ⟺ عرب	يعصيهم ⟺ يعطيهم
تجيك ⟺ خاطيك	صعيب ⟺ قريب	تشقيهم ⟺ ترضيهم
التركيب ⟺ التسبيب	التدريب ⟺ التعذيب	تتكلم ⟺ تتسلم
اسيح ⟺ اشيح	حديد ⟺ جديد	عالي ⟺ مالي
الريح ⟺ الربيح	فصيح ⟺ قبيح	ضماتك ⟺ عطفاتك
يجبرحال ⟺ يسعد حالي	كلامه ⟺ ظلامه	اجيهم ⟺ ارضيهم
هلي ⟺ تولي	أقدامه ⟺ أيامه	عانيهم ⟺ ساميهم
تالي ⟺ عالي	أكيد ⟺ ازيد	التاسعة ⟺ السابعة
اكفينا ⟺ ارضينا	لغصان ⟺ لكنان	الفوايد ⟺ الوالد
الفلك ⟺ الملك	الحياة ⟺ الحياء	حملك ⟺ عملك
⟺	الحبيب ⟺ الحيب	جيبه ⟺ خيبه
	بيته ⟺ بيعه	ياسر ⟺ خاسر
	⟺	ناصر ⟺ داصر
		خرج ⟺ عرج

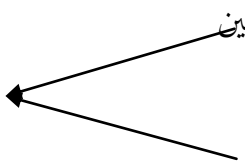
القصيدة الرابعة	القصيدة الخامسة
أسمع ⟺ انصت	أصول ⟺ إطول
الضعيفة ⟺ المسكينة	رجال ⟺ حلال
تنهب فيك ⟺ تنتف فيك	دليله ⟺ ليله
لا اوريك ⟺ لا يبليك	أكرام ⟺ أحلام
تغديك ⟺ تذيك	قبيله ⟺ جيله
تتفلق ⟺ تترشق	صلبه ⟺ علبه
تجنن فيك ⟺ ادوخ فيك	

من خلال الجدول نرى:

- أن هذه التشاكلات الصوتية والنحوية قد رسمت مسارا دلاليا رمزيا يوحي بشدة الإنفعال الشعوري الذي يكتنف عالم الشاعر،خاصة وأن كل تلك التشاكلات نابعة من رؤية حياتية صاغها في قالب شعري لإثارة المتلقي .
- ورود الإستعمالات اللغوية المتكررة بصيغ صرفية وتراكيب معينة وُظفت بغرض خلق هذا الجو الإيقاعي المرتكزعلى التجنيس فمثلا في :

يجبر حالي = يسعد حالي ⟸ تشاكل في الصفة .

شين

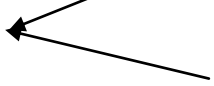


مقولة التدني

عيب

تحضيهم = تعينهم ⟸ تشاكل في الفعل.

برخص أثمان



مقولة التدني

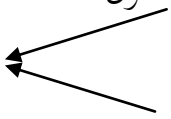
باخس أثمان

تنهب فيك = تنتف فيك ⟸ تشاكل في الفعل.

الضعيفة = المسكينه ⟸ تشاكل في الصفة.

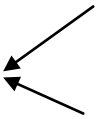
لا إوريك = لايبليك ⟸ تشاكل في المصير.

فحول



مقولــة الرفعــة

أرذال



مقولــة التدني

أصول

ألياش

فهذه النماذج المختارة هي جزء من نماذج كثيرة ،أردنا إيرادها عبر مختلف تشاكلات القصائد – الخمسة- و التي وجدنا فيها تكرار ألفاظ مخصوصة كا: ليام ، الريح ،

الورد،الحب ،ربيعه ،يعطيهم ،يرضيهم ،حوى ،اللفعه ... ،وقد أعطت أبعادا دلالية مختلفة حسب السياق الواردة فيه «**لتجبر القارئ على البحث في مكان آخر عن معناها**»[151]،فهي في كل مرة محملة بدلالات جديدة ، على سبيل المثال في القصيدة الأولى: أكثر التكرارات حظيت بها :ليام / الريح /حاير / حالي/ارضينا/ الله، وكأن بتجميعها نحصل على:

- ✓ ليام مثل الريح وحالي حاير الله هو قادر ارضينا.
- ✓ حاير حالي من ليام مثل الريح الله هو قادر ارضينا.

أما في القصيدة الثانية أهم التكرارات : الورد/ الحب/الحياة/ربيعه /ذهب/ريحته/أيامه/ الحياء، فكلها تدرجت فيما بينها خاصة وأنها زاوجت بين الجانب المادي والجانب المعنوي، لتشكل الفضاء الشعري أو الزوايا المشتركة بين المخيلة الشعرية والحياة العامة.

لنصل في الأخير أن اختيار المفردات في عمل شعري يُعد بالضرورة جزءا من البنية الجمالية للعمل،ويدخل في علاقات معقدة مع مكوناته الأخرى[152]، فبتكرار تلك الألفاظ شكلت دور الكلمات المفاتيح في الكشف عن شواغل المبدع إذ« **أننا لكي نكشف عن روح شاعر ما أو على الأقل في شواغله العظمى علينا أن نبحث في أكثر الكلمات دَوَرَانًا فهذه الكلمات هي التي تبوح بهواجسه الملحة**»[153] .

2) دلالية التشاكل البلاغي:

---

[151] – ينظر براون ويول : تحليل الخطاب ،تر محمد لطفي الزليطني ، ومنير تريكي ، جامعة الملك سعود، 1997 ، ص249 .

[152] – محمد خطابي ، المرجع السابق ، ص250 .

[153] – عدنان حسين قوسم : الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع ،2001 ، ص 266.

شكلت الصورة البلاغية محورا هاما في الدراسات القديمة والحديثة، إذ أضحت محور العملية الأدبية في الشعر خاصة ،وتعدى النظر إليها كونها عنصرا تجميليا في القصيدة الشعرية، إلى اعتبارها عنصرا يؤدي الدور الأكبر في نقل معاني الشاعر وبناء قصيدته،إذ أن «**الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحا**»[154]، فتكتسب بذلك معنى الشاعرية والجمالية بانزياحها عن المألوف والعادي، فهي تمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين بطريقة انحرافية والشاعر ولوع بالتعبير عن طريق عنصر الصورة ،مستلهما إياها من نظرته إلى الحياة وعناصر الكون ومن الخيال الذي يعد مصدر الانزياح الشعري فهو« **طاقة روحية هائلة أو عالما مطلقا غير محدود، بينما عالم الحياة المادية خامل محدد وزائل** »[155].

فمن هذا المنطلق نشرع في الكشف عن الصورة البلاغية وكيفية تشكيلها للمعنى المتوخى من لدن الشاعر،لأن الصورة المثلى هي التي يتم فيها «**تجسيد علاقات عضوية، توحد بين المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تعمق الأثر الشعري والفكري لدى المتلقي**»[156]، وذلك من مفهوم التشاكل بين العناصر المكونة للصورة الشعرية ، وسنتعرف على ذلك من خلال التشبيه والاستعارة والكناية.

أ – رمزية التشبيه:

يقوم التشبيه على تقريب شيء من شيء آخر يشاركه من صفة أو أكثر ،وهذه الصفات يمكن أن تكون سلبية أو ايجابية قبيحة أو حسنة معنوية أو مادية ،وتربط أداة

---

[154] – هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، تر محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص 66 .

[155] – عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في نقد الشعر، دار العلوم للنشر والطباعة، الرياض ، 1984 ، ص 77 .

[156] – إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1991 ،ص 245 .

التشبيه بين المشبه والمشبه به ربطا لفظيا فتكون عناصر التشبيه أربعة : المشبه + المشبه به + الأداة +وجه المشبه.

والتشبيه من حيث أهميته « **يوسع المعارف ..ويسهل على الذاكرة عملها، فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه، من اختيار الوجوه الدالة التي يستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير**»[157]،من أبرز أنماطه المرسل ، المؤكد ، المجمل، المفصل ، البليغ .

ومن خلال القصائد السابقة ورد التشبيه في المواقع الآتية:

1. لَيّام مرّة تْرُوحْ ومرّة تْولّي لَيّامْ مثل الرّيْح في تْشَقْلِيْبْ
(الديوان، ص69)

وهو تشبيه مرسل تم فيه إيراد جميع عناصره، فالشاعر عقد علاقة تشابهية بين الأيام من جهة والريح من جهة أخرى ،آخذا أبرز صفة لكليهما وهي التحول أو التغيير فالحركة الدائمة سمتهما ،وذلك من خلال لفظة **تشقليب** التي توحي بالاهتزاز والدوران ،فكما هو معلوم الأيام تدور على مدار الأسبوع والشهر والسنة والرياح تدور في كافة الجهات لتسم كل ما حولها بالحركة لتلغي عنصر الثبات، وقد أورد مشاركة المشبه بالمشبه به في تلك الصفات لينحو منحى الإخبار والتقرير وكذا لتقريب الوصف «**إذ أن أبلغ الوصف ما قلب السمع بصر**»[158].

---

[157] – محمد الهادي الطرابلسي :خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية ،تونس ،1981،ص142.

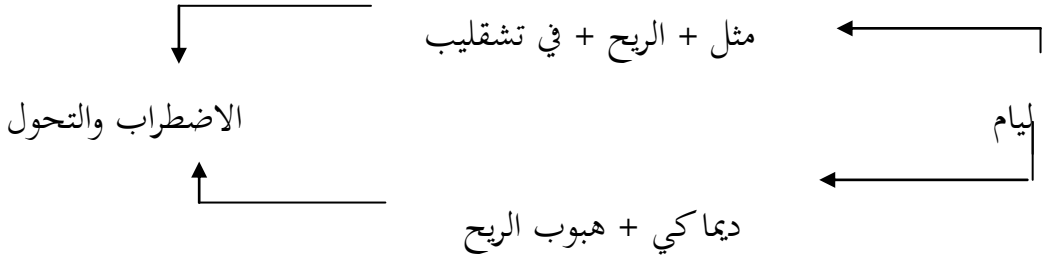
[158] – ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تح النبوي عبد الواحد شعلان ،ج 2،دار الجيل ، بيروت ،ص279.

2. لَيّامْ مرّة تروحْ مرة تْجِيْنَا لَيّامْ دِيْمَهْ كِي هْبُوبْ الرِّيحْ

(الديوان، ص70)

ينحو الشاعر هنا نفس منحى التشبيه الأول إلى إبراز صعوبة التكهن بما تحمله الأيام ؛لأنها مثل الريح لا نعرف جهة هبوبها ولا متى تهب،أو هل ستصبح نسيما عليلا أم إعصارا عاتيا،وهذا ليثبت أكثر أن الغيب لا يعلمه الإنسان بل خالقه ثم البارز في التشيبهين- السابق والحالي- أنهما قائمان على المشاكلة ؛ إما لغويا أو صوتيا أو دلاليا أو تركيبيا، وهذا لاستحواذ موضوع" **أحوال الدنيا**" على الشاعر عقليا ووجدانيا ،فكان ذلك التشاكل لشدة إلحاح الموضوع وضرورة تبليغه للمتلقي .

وهذا التشبيه يندرج ضمن التشبيه المجمل الذي يحذف فيه وجه الشبه،ما يجعل المتلقي مدعوا إلى مشاركة المرسِل في التفكير في وجه الشبه،فهو إذن مشارك في العملية الإبداعية بإكمال الكلام الغائب أو المسكوت عنه،وهذا « **ما يسموا بإطار الحديث،أو ثقافة معينة واسعة تمكنه من الوقوف عند الهدف المقصود** »[159]،فيفتح بذلك المجال لتعالق التأويل بين المشبه و المشبه به للكشف عن عناصر المد والجزر في الحياة ككل ،ومن خلال التشبيهان – الأول والثاني – نلمح مايأتي:



159 – محمد الهادي الطرابلسي، المرجع السابق، ص 147.

3. هَكَّهْ الزمَانْ إِبْمَعْلَمْ كَاوؤِيْنَا مَحَاوِرْ كْثِيرهْ الرِّيقْ مِنْهَا إِشيحْ

(الديوان، ص70)

هـذا النـوع جـاء **مُؤَكـداَ** أي حـذفت منـه أداة التشـبيه ،ويـتخلص بهـذا التجـرد مـن الحواجز المادية القائمة بين المشبه به ،فقد جعل الزمان شبيها بالقضيب المعدني المعد للكي فبذلك يشتركان في الفعل " **الكي**"، فيلتحما ويكونا سببا واحدا وذلك لتأكيد الادعاء أن المشبه هو المشبه به نفسه [160]،وهذا السر البلاغي هو البعد الجمالي الذي نشده المرسل، كما أنهما- المشبه والمشبه به- يشتركان في الأثر وهو " الحرق " ؛إذ أن أداة الكي تلك تترك أثرها في المادة أو الجسم ،والزمان بتقلبه ومعاناتنا من عسره وضرائه وما يتركه فينا من آثار معنوية ومادية.

وعليه كلما كان الانتقال بين المشبه والمشبه به بعيدا عن البال أو الخيال «**كان التشبيه فيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابه واهتزازها** »[161].

4. الوَرْدْ نَوَّرْ فُوقْ من لَغْصَانْ كُلْ يُومْ تَا يَظْهَرْ إِبَانْ جْدِيدْ

(الديوان، ص 72)

يندرج هذا البيت ضمن التشبيه البليغ ؛ إذ يتشكل من :

---

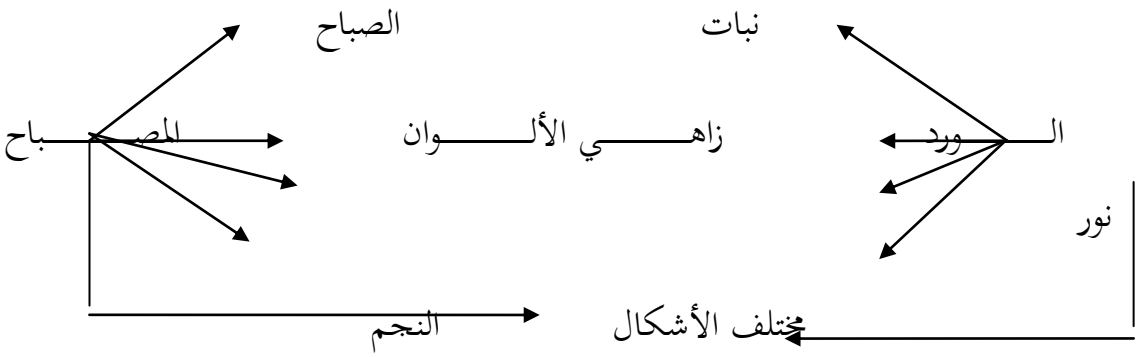
[160] – المرجع السابق، ص 149.

[161] – رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري،دار العلوم للنشر والتوزيع ، الجزائر،2006 ،ص 161.

الورد نور فوق من لغصان

مشبه مشبه به.

وجه من الوجوه البلاغية المثيرة التي يعتمد فيها الإيجاز والاختصار، فبغياب أداة التشبيه ووجه الشبه ازداد التماثل بين عنصري التشبيه، واقتربا من الاتحاد ونستطيع تمثيل هذا الاتحاد من خلال المخطط الآتي:



الحب كسر الظلام

الضياء

ضياء ألوانه

علاقة المشابهة

ضياء أشعته

فهناك مقارنة تجمع بين الطرفين يشتركان في صفة أو مجموعة من الصفات، غير أن طرفي التشبيه يبقيان متميزين لا تتداخل معالمهما لأن التشبيه:« **يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد**»[162].

هذا وقد أورد الشاعر هذا التشبيه لتحسيسنا بمواطن الجمال والبهاء المحيطة بنا، والتي من بينها ذلك النبات الجميل – الورد – إذ يرمز للحياة والفرح والحب، بالتالي كان وصفه بالنور لبيان مزياه فيكون بذلك التشبيه « **أبهي وأفخم وأنبل في النفوس وأعظم ، وأهز للعطف و أجلب للفرح**»[163].

5. الورد هو الخِل والخِلان هو الحبِيبْ معَاكْ ولاَ بعيدْ
(الديوان، ص 72)

ينضوي هذا التشبيه تحت نوع المجمل ،عاد الشاعر إلى عقد مشابهة بين الورد والخِلان أو الخِل ،ليعطي دلالة إضافية للورد عدا التي ذكرها قبلا ،فما طبيعة تلك العلاقة خصوصا وأن الرابط بين الرمزين غير معلوم، فوجه الشبه غُيِّبَ لإشغال ذهن المتلقي وإلحاح الأسئلة بحثا عن الإجابة الأنسب والأدق، فتتشكل على هذا النحو :

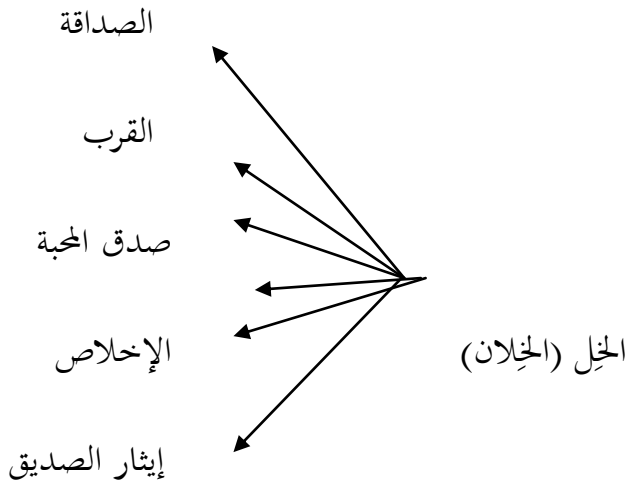
الباث ← غياب وجه الشبه ؟ ؟ ؟ المتلقي ← بدء التأويل.

الورد أعطينا خصائصه سابقا أما الخِل فهي كالآتي:

---

[162] – جابر عصفور:الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1983، ص 175.

[163] – الجرجاني : أسرار البلاغة ، تح هـ – ريتر، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول،1954 ، ص 102 .



الخير

نجد من خلال هذا أن العلاقة أو وجه الشبه يكمن في القرب والإحساس الصادق،فالجميع يحبون الورد ويتهافتون للحصول عليه والتنعم بطيب رائحته،وفي الضفة الأخرى نجد الخِل هو الصديق الصدوق وهو عملة نادرة وقربه منا أثمن كنز، إذن هذا يؤكد المسار التأويلي السابق الكاشف عن وجه الشبه.

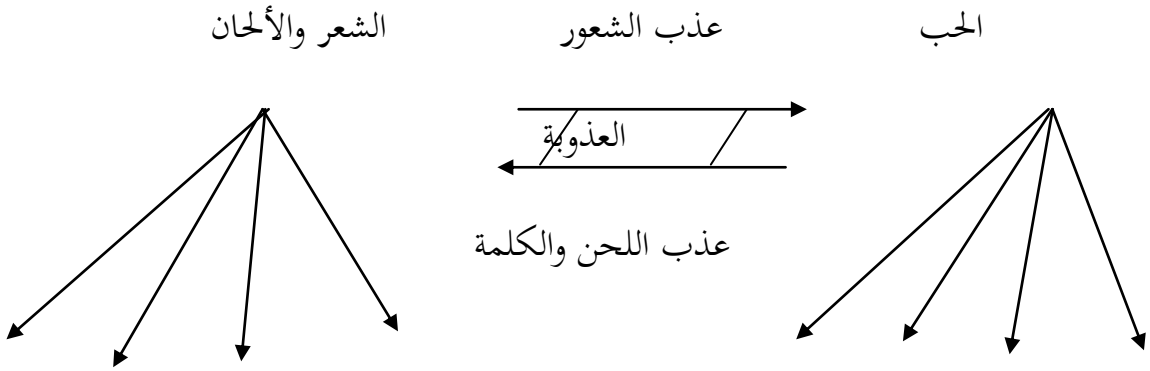
6. الحُبْ هو الشِّعر و الأَلحَانْ هُو الْقَوافي رُوحْ كل قْصِيدْ

(الديوان، ص72)

قام هذا البيت غلى ذكر عناصر التشبيه عدا وجه الشبه ،ليحل بذلك الإيحاء والتلميح مكان الوضوح ويُعرف هذا النوع بالمجمل، تجدر الإشارة أن أداة الشبه المعروفة ب:

كـا، كـأن ، مثـل.ويقابلهـا في اللغـة العاميـة: **كـي** علـى سـبيل المثـال، والأداة هنـا هـي" **هـو**" نقدرها بالأداة :كا .

وهنـا أشـرك الشـعر والألحـان في عمليـة وصـفه للحـب، والـتي يـأتي دور المتلقـي في سـد الثغرات وملأ الفجوات الموجودة في تلك العلاقة –المشبه والمشبه به – ونوضحها كما يأتي:



العاطفـة الإحسـاس الهـوى المحبـة عـذب القصـيد التـأثر التـأثير عـذب الألحان

من خـلال المخطـط الأعلى يكمـن وجـه المشـابهة في العذوبـة، وتم تحديـدها مـن خـلال رصد الخصائص الخاصة لكل من الرمزين ؛الحب والشعر والألحان لنِؤكد على دور المتلقي إعمال الفكر وربط العلائق لتحديد وجه المشابهة وأهميتها،خاصة وأن أبلغ أثر لِلفت الانتباه فيضمن بذلك الباث وصول الرسالة

7. رُد ْبَالـكْ مِـنْ بْنِيَّـةْ حَـوَّى رَاهَـا كِـي اللَّفْعَـة تِتْلَوَّى (الديوان، ص 91)

صِيغ هذا البيت بلاغيا في إطار التشبيه المرسل والذي استدعيت فيه كافة عناصره، وينم هذا التشبيه عن التحقير والدونية، إذ ألبس المشبه لباس الأفعى و التي هي طبعا رمز للفتك والتسلل والاختفاء وتمثل دائما الموت المحقق،وتكمن المشابهة بين حوى و الأفعى في **الالتواء**؛ أي عدم الوضوح والمباشرة، بل اعتماد أسلوب المباغتة والمفاجئة، ولعل هذه الصورة المرسومة لجنس حوى من طرف الشاعر تنم عن انفعال وتصور خاص بموضوع "حواء".

8. بِلْسَانْهَا تَذِيكْ تِتْزَيَّر كِي مثَلْ العُقْدَة مَا تْحِلَّهَا سِنِّيكْ
(الديوان، ص 91)

وهذا البيت يتشاكل مع التشبيه السابق في النوع والموضوع، مع التغيير في صفة المشبه به هذه المرة، والتي جعلها **"العقدة"** وهي شدة التأزم في أمر ما،أو نمثلها في أبسط الحالات بعقدة الحبل،والتي تحتاج إلى مجهود لفكها،وفي هذا يقول المثل الشعبي :« **اللي دارها بيديه يحلها بسنيه**» لذلك نجد لفظة الأسنان مرسومة في البيت الشعري.

9. مِن شَرْهُمْ يَحْمِيكْ مِثلْ ثْعَابَنْ فِي الكِتَّانِ بِسْمُومْهَا تِكْوِيكْ
(الديوان، ص 91)

لا زال الشاعر يضرب على نفس الوتر شكلا من خلال نفس الصورة التشبيهية الآنفة ومضمونا من خلال الموضوع (حواء)، فالمرأة هذه المرة أخذت صفة الثعبان حيث تختبئ أو تتوارى داخل لباسها ،فشكلا هي أنثى لكن مضمونا ثعبان فالظاهر لا يعكس الباطن،غير أن لفظة وجه الشبه سمومها هاته لها منحيان: ظاهريا وباطنيا

الأول: السم عقار قاتل

الثاني : سلوكات المرأة السيئة

فكلا الجانبان المادي والمعنوي للفظة السموم يدلان على سوء الفعل الموصوف (المرأة).

10. رُدْ بَالَكْ مِن هَالُولِيَّهْ رَاهَا كِي اللَّفْعَه المِلْوِيَّهْ

(الديوان، ص 91)

نلمح من هذا النوع التشبيهي المرسل،طغيان موضوع المرأة مع تكرار الصورة التشبيهية القاتمة والسلبية، فهنا أيضا المشبه به أفعى،تتميز كما هو معروف في سيرها بالزحف أو الالتواء وهذه طبيعة فيها ،والمرأة وصفها بالالتواء فكما كان الالتواء طبيعة في المشبه به ألصقها كذلك بالمشبه،ليكون وجه الشبه الطبيعة الالتوائية في كلا الطرفين (مشبه + مشبه به) فاتضحت بذلك العلاقة بينهما،فغدا بذلك التشبيه « **أوضح الأنواع البلاغية ارتباطا بفن الوصف،ذلك أنه – بحكم تكوينه – يضع الشيء إزاء ما يقابله**».[164]

لعل مما سبق من صور تشبيهية نرى أن الشاعر قد أصر على مبدأ التشاكل في صوره الفنية، التي تسير جميعها في سبيل خلق فضاء شعري تتواشج فيه المشاعر و تتنازع فيه الرؤى،وذلك من خلال « **فورية تكون المعنى واندراجه ضمن الشبكة الدلالية للنص**»[165]،والتي عملت على تقرير توازي التشبيهات مع الموضوع ويظهر كالآتي:

---

[164]– جابر عصفور، المرجع السابق، ص 372.

[165] –كمال أبو ديب : لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة فصول في النقد الأدبي ،مج8 ، عدد 403 ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر، ديسمبر1989، ص 81 .

❖ التشبيهات وردت في الصياغة النحوية جملا اسمية تضفي جوا من السكون و الثبات على الخطاب،وبهذا فتوظيفها يومئ إلى توقف الزمن و الأحداث عن الحركة مما يجعل تلك العلاقات التشابهية ثابتة مثلا :

❖ **ليام ديمة كي هبوب الريح** فتشبيه الأيام بالريح يجعل منها صفة أساسية و القول نفسه في: مثل **ثعابن في الكتان بسمومها تكويك** فوصف المرأة بالثعبان يجعل نشرها السموم طبيعة فطرية،بمعنى أن الجمل وردت اسمية ثابتة فالتشبيهات أساسية بين كل من المشبه والمشبه به،والتي يوظفها المبدع للإثارة والتأثير في المتلقي لأن« **هناك بنية نفسية وسياقا عاما وراء أي خطاب لغوي**»[166].

❖ توازي التشبيهات و الموضوع والجدول يوضح ذلك

[166]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 70.

التشبيهات	الذات	الموضوع	التشاكل	المقصد
الأول الثاني الثالث	الشاعر	تقلب صروف الدهر	التجلي/الخفاء	التأقلم
الرابع الخامس السادس	الشاعر	الحياة	اللذة /الألم	الصبر
السابع الثامن التاسع العاشر	الشاعر	المرأة	الإيجاب/السلب	الانتباه

فمن خلال الجدول نرى أن الصور التشبيهية قد أسهمت في تقرير وتأكيد مبدأ التشاكل، فتظهر وأنها مندرجة ضمن ثنائية: الشاعر/ الحياة والتي تحكمها مقولات :

التشاكل ← الانتباه ← التأقلم .

لتتأكد بذلك الفرضية السابقة القائمة على جدلية الظاهر والباطن للمعنى ؛ حيث أن المعنى المباشر يقدم دلالات مألوفة، بينما هي في حقيقة أمرها تقدم «**دلالة جديدة ترمز**

إلى عالم من القيم و شبكة من العناصر»[167]،والتي لا يمكن تأويلها إلا إذا نظرنا إليها من مبدأ التكامل القائم على الاختلاف أو التشابه القائم على التباين.

ب – سيميائية الاستعارة:

تمكن الاستعارة اللغة الارتقاء من مستوياتها التواصلية و الاجتماعية المباشرة إلى اللغة الفنية الراقية، ذلك أن الصورة الاستعارية « **تشكل أساسا من علامات عرفية، هي في الأخير أيقونة بسبب درجة التماثل بينها كعلامة وبين الواقع الخارجي**»[168].

وحسب ما ورد في كتب البلاغة « **استعمال لفظ في غير ما وضع له في الأصل** »[169]،فاللفظ المستعار يحضر مكان لفظ يغيب واللفظ الغائب له معنى حقيقي، أما اللفظ الحاضر فله معنى مجازي، وبين اللفظين علاقة متشابهة وهذا ما يؤدي للقول أنها «**عبور من خلال استدارة كلام فَقَدَ معناه في المستوى اللغوي الأول ،لكي يُعثر عليه في المستوى الثاني** »[170]،أي أن كل كلمة ينظر إليها لكونها تحمل معنيين؛ أحدهما حقيقي و الآخر مجازي،وقد تم تقسيمها باعتبار طرفين « **تصريحية وهي ما صُرّح فيها بلفظ المشبه به، ومكنية وهي ما حُذف فيه المشتبه به ورمز له بشيء من لوازمه**»[171].

وسنتعرف الآن على الصورة الاستعارية التي رسمتها لغة الشاعر وأيقظتها قدراته التخيلية:

الاستعارة الأولى:

---

[167] – عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري ،دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية ،ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران ، ص 30.

[168] – أحسن مزدور: مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب ،مصر،2005، ص 14.

[169] – عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق،ص29.

[170] – جون كوهين، المرجع السابق، ص 230.

[171] – رابح بوحوش، المرجع السابق، ص 170.

لَيَّـام بِأَرْبَاحـكْ عِلِينَـا هِلِـي بِـالْخِيرْ وَ المخْـزُونْ و مْكَاسِـيبْ

(الديوان، ص 69)

وردت هذه الصورة في شكل حوار بين الذات/ الشاعر والموضوع/ الحياة من خلال استجداء حضور المشبه محملا بألوان من الخير والهناء،ولكنه بهذا الالتماس جعل من المشبه (الأيام) شخصا يصغي إليه وسيحقق له طلبه،فحذف ذلك المشبه به (الإنسان) وترك قرينة دالة عليه وهي(القدوم = هلي)على سبيل الاستعارة المكنية، حيث تظهر وظيفة الصورة و مساهمتها في بناء النص و قدرتها على توصيل المعنى المراد من الشاعر وتعميق التشكيل الدلالي العام للموضوع .

الاستعارة الثانية:

سَـــاعَاتْ تَبْـــدَا مْقَادْيَـــهْ تْوَاتِينَـــا هِـــيَّ رَابْحَـــهْ وَ مْحَضْـــنَهْ الـــرْبِيحْ

(الديوان، ص 70)

وفي هـذه البنيـة اللغويـة الـتي جـاءت في سـياق الحـديث عـن تبـاين أوجـه الـرزق ،باستحضاره مفردة **ساعات** التي تحيل على **الأيام** وهنا جاءت مبنية على التضاد من خلال تناوب الساعات مرة يسيرة ومرة عسيرة، ثم إنه جعل تلك الساعات تسايرنا فتمدنا بالخير الوفير من خلال التحامها بكل أسباب الربح والنجاح،وقد تمثلنا ذلك الالتحام من خلال لفظه "**محضنة**" فحذف المشبه به الذي يقوم بالمعانقة وترك رمز دال عنه " **محضنة** " ليشعرنا بمدى قرب الإنسان من السعادة خاصة إذ نال ما يحلم ويطمح إليه.

الاستعارة الثالثة:

و سَاعَة الفلك إِغَمَّضْ عْلِينَا عِينَهْ و يْرُوحْ فِي أَفْلاَكْ المِلكْ إِسِيحْ

(الديوان، ص 70)

من خلال البيت نلمس مدى شعور الإنسان بالسوء والحزن،عندما تنفر عنه الدنيا أو تقطع سبل الخير عنه ،ويتمثلها آن ذاك شخص أمامه أغمض عينه عنه فلم يتسنى له معرفة أمره أو حتى سبب نكرانه له ،ذلك بجعل فعل النظر والإغماض واقعا في الفلك التي تنظر بعين العطف والرأفة للإنسان،فتمنحه الهناء وإما تنظر له بعين الغضب و القسوة فتمنع عنه سبل الرزق،ليظهر بهذا ازدواجية مسار الفلك التي لها القدرة على العطاء والأخذ وذلك تماشيا مع الأسلوب الاستعاري «**الذي يمثل وجها من وجوه تأدية معنى المعنى[الذي] يقوم على عملية استبدالية استعارية جوهرها المشابهة**»[172]والتكامل وإن كان ظاهرها يوحي بالتضاد «**بل إنها تطرح التشابه والتضاد في بنية واحدة ، ومن خلال العلاقات التي يؤسسها تصادم التشابه بالتضاد وتفاعله معه**»[173].

الاستعارة الرابعة:

سَاعَاتْ بَابْ الْخِيرْ إِرَضِّينَا حَشَاهْ كَانْ اللهْ مَدَّهْ شْحِيحْ

(الديوان، ص 70)

في هذه الاستعارة نجد الشاعر قد أتى بأكثر من بيت شعري في سياق موضوع **تقلب صروف الدهر**، مُصَدرا إياها – الاستعارة- بلفظة ساعات ليسهم هذا التكرار مع توازي الإيقاع في محاكاة العالم الواقعي؛ أي تصوير الواقع[174]،ما يعطي المتلقي صورة عما يلقاه الشاعر من تقلب الأوضاع المجسد في الصور المودعة في الشواهد الاستعارية السابقة

---

[172] – كمال أبو ديب ،جدلية الخفاء والتجلي، ص 249 .

[173]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994، ص 103.

[174] – أنظر صلاح الدين صالح حسين: الدلالة والنقد، توزيع مكتبة الآداب، مصر، ص 222.

،كما يقوم باستحضار المجرد في صورة المحسوس، عندما يأتي بالفعل (إرضينا) ليؤكد بذلك تمسكه باستدعاء الحقل الدلالي المادي بتمثيله لكل أشكال الربح والنجاح .

الاستعارة الخامسة:

مُشْتَاقْ وعْيُونِي مْطَرْهَا تْصُبْ مُحْتَارْ عَايِشْ فِي الحْيَاة غْرِيبْ

(الديوان، ص 71)

بالنظر إلى هذه الصورة الاستعارية نلف الشاعر قد حشد ألفاظا زاوجت بين الحزن والحيرة،كتعبير عن حالة التشظي والانكسار التي يعيشها الشاعر فيعمق هذا الإحساس في شعور وذهنية المتلقي،مع إشراك المطر كأحد مظاهر الطبيعة الحزينة فيقوي التحامه بالطبيعة من خلال أحد عناصرها البارزة " **المطر**"،فينم زيادة عن هذا مدى صوت الألم الداخلي لخلجاته النفسية المتناقضة ما يسمح بالترجيع القوي والصاخب،من خلال مظهر المطر فيمنح الشاعر راحة مستقطعة من زمن الحيرة،لأن البكاء ينفس عن الاحتقان الداخلي.

الاستعارة السادسة:

الوَرْدْ بِيتَهْ و مَسكنَهْ لَكنَانْ نُورَهْ ضِوِي فِي القَلبْ دَارْ صهِيدْ

(الديوان، ص 72)

بعد تلك الصورة القاتمة شرع الشاعر في نسج خيوط أمل جديد،حاكاه من ألوان الورد فأسكنه الجوارح والقلب، خاصة وأن السكن يتضمن الراحة والهدوء النفسي فيكون بذلك الورد سمة الأمل والفرح ،إذ الشاعر انتقل من اللافرح إلى الفرح.

وانبنت هذه الاستعارة من حذف المستعار منه والإبقاء على لوازمه (السكن)، ليمنح بذلك الاستقرار للنفس المتعبة، فكما يستقر الإنسان ويأنس بمسكنه فالأمل وحب الحياة سيتخذان القلب ملجأ لهما وملاذهما الأفضل.

الاستعارة السابعة:

مَلَكْ الجَسَدْ حَصَّلْ علَى لَرْكَانْ فِي الدَّمْ يتْجَوَّلْ لهِيبْ و قِيدْ

(الديوان، ص 72)

يواصل الشاعر نفس المنحى الشعوري المتفائل من خلال هذه الصورة الاستعارية ،فيجعل من الورد سلطانا على الإنسان جسدا وروحا ، فالورد هنا يحمل دلالات الأمل وحب الحياة خاصة وأن لكل منا ربيعا يحسن الاستمتاع و الاستفادة منه قبل فوات الأوان،كما رصف مجموعة من الألفاظ القوية داخل سياق هذه الصورة من لهيب ،قيد،الدم والتي تعكس التحولات النفسية بعد دخول الأمل عالمها ليتشكل مناخ خاص بالصورة الاستعارية.

الاستعارة الثامنة :

كُلْ حَدْ يَسعَى مَا عْطَتْ أَيَّامَهْ سْوى خِيرْ ولاَّ شَر حَالْ قْبِيحْ

(الديوان، ص 73)

تشكلت هذه الاستعارة من خلال الفعل (عطت)،فيمنح هذا الفرد الترقب والانتظار لما سيكسب من سعيه الدنيوي إما خير وإما شر،ذلك أن الإنسان يطمح دائما للعمل الذي يدر عليه الفائدة سواء مادية أو معنوية،المهم أن يُثمن ما قام به من أدوار،فهته

الصورة الاستعارية قامت على الفعل **عطت** المستعار من المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية .

الاستعارة التاسعة:

و النذلْ دِيمَا بَاخِسْ الأَثْمَانْ بِالرُخصْ وَاشْ أَعْطُوكْ أُتْركْ بِيْعَهْ

(الديوان، ص 73)

تخاطب هذه الصورة المتلقي بتأسٍ عميق لتؤثر في نفسيته و ذهنيته، للتعب الحاصل جراء معاملة النفس الدنيئة والتي مهما حاولت معها تسد كل السبل الخيرة،طالما أن دواخله مريضة بالضغائن والأحقاد لذا وجب تجنبها وتركها ،وهذا يتضح من خلال إصرار الشاعر على الترك بقوله **واش أعطوك أترك بيعه** ،فجعل من ذات النذل سلعة تباع وتشترى و الأصح تُباع لعدم الحاجة لها مع تدني قيمتها ليكون بذلك في الترك راحة.

نخلص في الأخير أن الصورة المبثوثة داخل جسد القصائد، نسجت من الهيكل العام للاستعارة المكنية.

- شكلت الصورة الاستعارية بنيات مكملة للمدلولات خاصة بالمتن و«**شبكة إشعاعية من العلاقات المعقدة المتنامية تناميا عضويا، والتي تصل ذروة اكتمالها بعد مرورها بنقاط مركزية وتجليها في صور ذات دلالات جوهرية** »[175].

ج– دلالية الكناية:

تسهم الكناية بصورة فعالة في تشكيل الصور وتجلية المعنى «**إذ هي وسيلة قوية من وسائل التأثير و الإقناع لها دور بارز في شحذ الأسلوب وتعميق الفكرة**»[176].

[175] – رابح بوحوش، المرجع السابق، ص 184.

يعرفها الخطيب القزويني بقوله:« **الكناية لفظ أطلق،أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه**»[177]، فالكناية «**لفظ أو تعبير مستعمل له معنيان:قريب وبعيد،ويقصد به المعنى البعيد**»[178].

وعلى هذا يمكن للباحث أن يقول أن الكناية من حيث المعنى اللغوي ليست بعيدة عن الرمز لأنها تعني أن نتكلم بشيء ونريد غيره،إذن فالكناية«**نوع من التصوير الذي يقوم على الاكتنان والتستر،والتغطية،وتغليف المعنى المقصود بغلاف رقيق،حيث يكون التعبير باللفظ الذي يحتوي معنى يفهم منه معنى آخر،وفيها جانب من الاستعارة،وهي الصلة التي تجمع بين المعنى الحقيقي، والمعنى الكنائي مما يسمى (بالعلاقة) ،و إذا كانت تلتقي بالاستعارة في هذا الجانب ،فهي تتحرر مما هو لازم فيها ،مما يسمى(بالقرينة) ،التي تمنع في التعبير الاستعاري من إرادة المعنى الحقيقي** »[179]

و من خلال تتبع قصائد الشاعر كانت الصورة الكنائية كما يأتي :

الكناية الأولى:

و الحَارْمَــهْ مـــن حْـــذَاكْ عَنْهَـــا تْـــوَلِّي ولَفْكَـــارْ جِمْلَـــهْ و العْقَلْ اِغِيبْ

(الديوان، ص69)

---

[176] – عمر محمد طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000، ص 66.

[177] – خليفة مسعود زكية: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز ،منشورات جامعة قار تونس ، بن غازي ليبيا ،1999 ، ص 281 .

[178] – المرجع نفسه ،ص782.

[179] – إبراهيم الوصيف، الوصيف هلال:التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، 2006، ص58.

جسد هذا البيت ثنائية الظاهر و الباطن من خلال قرب الإنسان من مسعى معين بشكل كبير حتى يصير أمر بحكم المنتهي،إلا أن لكل إنسان رزق يأتيه من حيث لا يدري فرغم القرب إلا أن ذلك الأمر أو المطلب ليس لك بل لغيرك، فظاهريا هو لك لكن في الباطن هو لغيرك.

الكناية الثانية:

اللِّي يَعْملَهْ تَا يُوجْدَهْ قُدَّامَهْ وهو سْلاَحهْ لاَزْمهْ التَّسْلِيحْ

(الديوان، ص73)

جاء هذا البيت في سياق حديث الشاعر عن العمل و بيان قيمته سواء مادية أو معنوية،والعمل هنا السلوك الخير الذي يؤتي ثماره المفيدة لصاحبها،ولمن معه ويزيد ذلك العمل من ميزان حسناته،وأورد الشاعر هذه الصورة لإعطاء رسالة للمتلقي، ينبهه فيها بضرورة الإسراع والاستزادة من ميزان الثواب والجزاء من كل الأشغال الدنيوية الخيرة،لأن العمر له بداية و نهاية ولابد أن ينقضي و يصبح الإنسان تحت التراب فلا ينفعه سوى عمله.

الكناية الثالثة:

ذُرِّيْتُهْم مَاتْفقْدُوا مَا بَانُو على وجُوهمْ غَاضِبْ الله عْلِيهُمْ

(الديوان، ص74)

تؤكد هذه الصورة على أن رعاية الآباء هي حق و واجب على الأبناء،تجاها صنيع والديهم فمهما كان إحساننا لهم فلن نبلغ جزءا بسيطا من عطائهم ألا محدود،فما بالك

بمن جزآهم بالعقوق والجحود ونكران الجميل،لكن بفعلتهم تلك سيفرحون قليلا ويبكون كثيرا ،لأن سبحانه وتعالى أوصانا بالوالدين خيرا في كتابه العزيز.

الكناية الرابعة:

تِيبَسْ المَيَّهْ فِي آبَارْ الرَّمْلَهْ وتِنْشَفْ بْحُورْ الخِير بِين إِيدِيهُمْ

(الديوان، ص77)

تدور هذه الصورة أيضا في نفس مدار سابقتها،لتبيان جزاء عقوق الوالدين فلا يطيب عيش و لا تهناء عين جراء نكرانهما فهما عماد حياتنا ومصدر خيرنا،وهذا قليل من كثير فغضب الله وسخطه على الإنسان العاق لوالديه كبير كبّر الذنب المقدم في حقهما،وفي هذا تذكير وتنبيه للغافل أو المتقاعس عن واجباته تجاها والديه، لذلك كانت من باب ذكر فإن الذكرى تنفع المؤمنين.

الكناية الخامسة:

جَرِّبْهَـــا وقـــت إِلْتِتْنَـــوَّى تَبْـــدَا إِتْنَتَّـــفْ فِيـــكْ

(الديوان، ص91)

كثيرة هي الصور التي حشدها الشاعر في إطار حديثه عن طبيعة المرأة،سواء الخيرة أو الشريرة،ويأتي في خضم التوصيف السلبي لتلك الطبيعة،و التي يرى من أبرز عيوبها الغضب أو الانفعال العاطفي الشديد الذي يأخذ منحى الخطر أو الضرر خاصة على الزوج.

الكناية السادسة:

وأَمْوَاجْهَا تِدِّيكْ تَبْدَا تْحَوَّسْ وِينْ المِلْجَى وهِيَّ تْغَرَّقْ فِيكْ

(الديوان، ص91)

هذا البيت مكمل للصورة السابقة المتحدثة عن سلوكات المرأة،خصوصا عند الغضب فهي لا تأخذ بالنصيحة و لا تعمل على التهدئة و كبح جماح ذلك الانفعال،بل أنها تزيد من مسافة التوتر بينها وبين الزوج،فتزيد من تأزم الأمور وطرق أسوء الحلول و بحشد الشاعر جميع الصور السوداوية عن سلوكات المرأة،إنما لتنبيهها في المقام الأول مغبة التمادي الطائش وكذا للفت انتباه المتلقي أو الطرف المتعامل معها .

نخلص في الأخير إلى أن تنويع الشاعر في عناصر صوره الفنية،أنها تثري قيمة العمل الشعري فنلمس من خلالها قدرة الشاعر على« **جعل اللغة تقول أكثر مما تقوله عادة ،أي خلق علاقة جديدة بين اللغة و العالم و بين الإنسان و العالم** »[180]، كما يجعلها تتواشج فيما بينها داعمة التشاكل الدلالي العام للمتن،ولتؤكد على شعرية لغته المتدفقة من الخيال ليكون بذلك الشاعر «**كالطائر الطليق يحلق في سماء من الخيال و ينشد الحرية في فنه ، فيقتطف من الصور و الأخيلة ما يحلو له ، وما يحقق رغبته الفنية و يشبعها** »[181].

إضافة إلى أن الشاعر ركب كل تلك الصور في سياق معين ليجعلها تثير وجدانهم وتعمل على تأجيج عواطفهم،لأن الباث يراعي أحوال المتلقين حتى يكون خطابه أكثر إقناعا و يقول **الجاحظ** في هذا الصدد «**ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني و يوازن بينها وبين أقدار المستمعين ...فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما،ولكل حالة**

---

[180] – عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ،دار الفكر العربي ،ط3،1978،ص195.

[181] – إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص339.

من ذلك مقاما.. .و يقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات »[182]،ويكون بذلك للصورة دور وظيفي إلى جانب دورها الجمالي إذ هي«**إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه و يدفعها إلى فعل أو انفعال** »[183].

3) رمزية التباين النحوي:

في هذا العنصر يتم التعرض لمفهوم التباين بعدما تعرضنا لنقيضه التشاكل في البنية اللغوية و البلاغية، ذلك لاكتناه البنية التضادية و تحديد تحولاتها و علاقتها بالأنظمة الأخرى الحساسة،على اعتبار أن«**الدلالة تنبثق من خلال مبدأ (التعارض الثنائي)الذي يقوم على الاختلاف بين العناصر المكونة للنص** »[184]،ومع تنوع الأنظمة اللغوية المتقابلة في القصائد فقد اقتصرت على مظهرين مهمين يساهمان في إنشاء الدلالة وتعميق الرؤية في النص،واللذان يندرجان ضمن البنية النحوية التي هي على درجة كبيرة من الأهمية،حيث أن غيابها «**يؤدي بالضرورة إلى فقدان الجوانب الدلالية بحيث تصبح الألفاظ مبعثرة لا تحمل أي قيمة دلالية**»[185].

وأول هذين المظهرين:

ا)تحاور الزمن الشعري :

يتحرك الزمن النحوي على عنصرين أساسيين:

---

[182] – الجاحظ : البيان و التبين ، تح فوزي عطوي ، مكتبة الطلاب و شركة الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1968، ص ص87-88.

[183] – جابر عصفور، المرجع السابق، ص331.

[184] – محمد عزام :النقد و الدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب ، وزارة الثقافة ، سوريا ، ص ص57 – 58.

[185] – محمد عبد المطلب : النحو بين عبد القاهر و تشومسكي ، مجلة فصول في النقد الأدبي ، المجلد الخامس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، أكتوبر /نوفمبر /ديسمبر ،1984، ص29.

الأول: أن الزمن النحوي في اللغة العربية قد يتجاوز دلالته الأصلية للدلالة على زمن آخر.

الثاني: الزمن النحوي في الخطاب الشعري يجب تحديده انطلاقا من سياق القصيدة[186]، فالمفهوم الأول يبنيه انفتاح الأزمنة من حيث تطويع الحدث الماضي للتجربة الشعرية في الحاضر أو المستقبل ،فنجد بذلك الزمن الواحد يتقاطع مع زمن آخر .

أما المفهوم الثاني فنجد من خلال الإطار العام للقصيدة لذلك يجب أن نبين الأبعاد الحقيقية للزمن الشعري في القصائد حيث يقول الشاعر في أبيات له:

يَا نَفْس تُوبِي مِن المعَاصِي ذِلِّي إِلْخَالْقَكْ فِي أَحْسَنْ التَّرْكِيبْ

سلاَمْ علَى المخْتاَر عَنَّهْ إِنْصَلِّي ويَرْضَى عَ لَصْحَابْ بِالتَوَالِي

وشْرِيعتَهْ هِي دْلِيْلَكْ دِلِّي يَرْضَى عْلّيَّ اللهْ يُجْبِرْ حَالِي

(الديوان، ص 69)

يتوزع الزمن من هذه الأبيات بين الماضي والحاضر والمستقبل، من خلال التماسه من الله سبحانه وتعالى أن يغفر له ما تقدم من ذنب،لتسلم حياته ويستقيم دينه بالعودة إلى الخالق جل جلاله،مع إدراكه لأهمية اللحظة الراهنة واستغلال المسافات من عمره بالعبادة والتوبة فينعم بمرضاة الله سبحانه تعالى.

فهذه الأبيات قدمت مرحلة سابقة يريد الشاعر الانفصال عنها، والاتصال بمرحلة جديدة في حياته تستند إلى المبادئ الشرعية والقيم الأخلاقية، فاختلاف المرحلتين« **يفضي إلى ائتلاف ينتج عن تزاوج المختلفات داخل النص** »[187].

---

[186] – المرجع نفسه، ص 192.

انفصال اتصال

الماضي ← الشاعر ← الحاضر/المستقبل.

كما نجد تقابلا زمنيا بين الماضي والمستقبل يظهر في قوله:

صُعُوبَاتْ يَامَا فِي الحياة عَدِّينَا سَاعَاتْ نَبْدَا الفُوقْ لِينْ إِنْطِيحْ

سَاعَاتْ نُدخُلْ فِي البْحَرْ بَسْفِينَهْ وأَمْوَاجْ تَطْلاَطَمْ عْوَاصفْ رِيحْ

غَالَقْ ضْبَابهْ الْكُلْ جَدْ عْلِينَا نَحْمِدْ اللهْ نَرْجَعْ سْلِيمْ صْحِيحْ

(الديوان، ص70)

الشاعر في رسمه لهذه اللوحة الممزوجة بين الحزن والحيرة، يحدد مسافة تستوعبها القصيدة في مختلف مراحلها ليقرر أنه « **ليس في وسع الإنسان أن يقتطع من وجوده جزءا،له صفة التفرد والاستقلال عن بقية أجزاء هذا الوجود**»[188]،وإنما هي محاولة الانسجام ومواجهة الزمن بثقله لتوظيفه توظيفا يتماشى والمواجهة الدائمة مع " **صعوبات الحياة** "،وهكذا تبقى وطأة الزمن مسيطرة على الشاعر والقصيدة ككل،خاصة بإدراج لفظ **ساعات** التي هي محل الحوادث وقرين الزمن،مما يومئ لنا بأن هذه المعانات إنما هي لحظات عابرة تنقضي،فهو يحس بثقل الزمن في الوقت نفسه يدرك أنه شيء يستمر لا يوقفه إلا القدر وفي لحظة الفناء الكبرى،ثم يعيد إلينا حقلا دلاليا آخر نلمسه في الأبيات الآتية:

واللِّي تْرَكْ وَالْدِيهْ مَا كْبَرْ هُولَهْ أَيَّام عُمرَهْ فِي الشْقَا إِعَدِّيهُمْ

---

[187] – عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب ،1994،ص 07 .

[188] – عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 259.

إِعَدِّي حْيَاتَهْ جِمْلَهْ مَلْهوفْ يِتْلاَجَى ونَاقَلْ حِمْلَهْ

حِملْ الشْقَا زَايِدْ ثَقَلْ عَن حِمْلَهْ واللِّي بْقَي بَاشْ يَحْملُوا ذَرِّيهُمْ

(الديوان، ص 77)

الزمن الشعري في هذه الأبيات متعدد ومتشعب،لما في الماضي الموضوع من تعقيدات خاصة والشاعر يطرح قضية عقوق وبر الوالدين،محاولا عقد مقارنة بين المثال السيئ و الحسن ليخلص إلى عِبَر يقتدي بها المتلقي والمجتمع ككل، لذلك فالزمن انطلق من الماضي إلى المستقبل؛ إذ يبين خطوة الفعل " **الترك**" بالنسبة للابن العاق الذي يعتقد أنه أمر مرّ و السلام،لكن الشاعر يدق ناقوس الخطر في أنه سيتحمل تبعات فعلته هو وذريته إلى يوم يعلمه الله.

ثم ينقل إلى مناقشة فكرة مهمة وهي مواصفات المرأة الحميدة قائلا:

إِذا تُخطَبْ بَنتْ الرجَالْ رَاهَا نُزْهَة فِي الحَلاَلْ

لاَ تَرْضَاشْ بِالمِحَالْ ولاَ تَقْطَعْشِي بِيكْ

تْوَدَّاكْ تَعْطِيكْ تِتْمَتَّعْ فِي رِزْقَكْ ،خِيرِكْ بِينْ إِيدِيكْ

(الديوان، ص92)

فقد رصد هنا الشاعر ايجابيات المرأة التي تمهد الطريق للعيش بسعادة وهناء، بما أن الاختيار قائما على أساس متين من الحكمة والتبصر،فصورة المرأة المثالية جسدها من خلال النهي الدال على التأكيد والإصرار على ثبات تلك الصفات :لا ترضاش بالمحال/ لا تقطعشي بيك.

مما سبق من معاينة الزمن في القصائد نستنتج وجود ثنائية زمنية بين الماضي والمضارع،تشكل طاقة تدفع بحركة التنامي و الاستمرارية عبر زمن خطي مسترسل، داخل التشكل اللغوي للمشهد المضطرب؛وهو عرض لتجاذب الذاكرة كحمولة ماضوية والحالي كحضور فاعل يؤكد على الإصرار،ومتابعة رحلة الحياة بالأمل والإيمان كجسرا العبور بين الزمنين.

فالماضي والمضارع: هما الرابطان بين حالتين متناقضتين متغايرتين: اللافرح والفرح ،ليشكلا « **تباينا سيميائيا قد تكون الغاية منه منح حيوية زمنية وحديثة ، وحركية للكلام بإخضاعه للمراوحة بين حالتين مختلفتين**»[189].

ب)الضمائر وتحولاتها:

في هذا العنصر نجد الضمائر قد لعبت دورا هاما في إرساء،مادة دلالية خصبة وبإحصاء لمجموع الضمائر بأنواعها يمكن الإنصات إلى هواتف الذوات والمدلولات الكامنة فيها والجدول الآتي يجسد ذلك:

المتكلم		المخاطب		الغائب	
المفرد	الجمع	المفرد	الجمع	المفرد	الجمع

[189] – عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 45 .

26	44	115	/	124	102
70		115		226	

يفضي استنطاق الجدول إلى استخراج الملاحظات الآتية:

✓ وظف الشاعر ضميري الغائب بالدرجة الأولى، ويليه ضمير المخاطب المفرد، ويأتي المتكلم الجماعة ثالثا، ليختمه بالمفرد المتكلم ولعل لهذا الاستحضار الواسع لضميري الغائب له ما يبرره كما سنرى في هذه الأبيات:

فِيـهْ وَالْـدِينْ تْلاَحُـو في وقْـت وقـت الكُبرعشْـرُوا طَاحُو

ذُرِّيـتْهُمْ صَـدُّوا عْلِـيهمْ رَاحُـو عَايْشِـينْ غُربَـه لاَ حْبِيـبْ إِجِيهُمْ

مَاريْحُوا لاَ تْسَقدُوا ورْتَاحُو كُونشْ إِلاَّ خَفَّفْ الله عْلِيهمْ

فِيهْ وَالدِينْ تْهَانُو عَايْشِينْ غُربَهْ فِي الْحياة إِعَانُو

ذُرِّيْـتُهْم مَاتْفقْـدُوا مَـا بَـانُو علـى وجُـوهـمْ غَاضِـبْ الله عْلِيهُمْ

نكْـرُوا صّـدُّوا عَطَـوْ بِالقفَـا رَاحُـو مِشَـوْ تْعَدُّو

(الديوان، ص74)

فكثرة استعمال ضمائر الغائب طبع القصائد بطابع قصصي سردي، أضفى عليها بعدا ملحميا وهذا البعد لا ينطوي على معنى الحرب أو البطولة ؛وإنما على أحداث متسلسلة ومترابطة فيما بينها،كما في الأبيات السابقة التي نقلت صورة واضحة عن أشكال ومظاهر العقوق في حق الوالدين،ما وسم الجو العام للنص بالحزن والسواد متشبثا بكل مفردة من مفردات الدلالة ككل،ويصل المشهد الدرامي إلى مرحلة التأزم عند طلب أو التماس الشاعر الراحة الأبدية للوالدين وهذا في قوله :

مَـاريّحُوا لاَ تْسَـقدُوا ورْتَـاحُو كُـونشْ إلاَّ خَفَّـفْ الله عْلِيهمْ

فالموت معروف بشبحه المستتر في زوايا الحياة الإنسانية، لكن بالنسبة للصورة السابقة يصبح مطلبا ملحا ونهاية للعذاب وبداية لمرحلة جديدة إذ مثل **قوة الموت** و**فعل الأمل**

قوة الموت ⟵ فعل الأمل. ⟵

خاصة بعد حشد الشاعر لمجموعة من الألفاظ المتشاكلة دلاليا مثل:

✓ بالنسبة لوضعية الآباء : عثروا /طاحوا/ غربة / تهانو/ اعانو/ دموع/ الحزن، ثم يجعلها نتيجة للسلوكات الآتية: صدوا / راحوا/ ما تفقدوا / ما بانوا / نكروا/ مشوا/ تعدو/.

ثم ينتقل إلى تفصيل أكثر بتوجيه السرد نحو جزاء الفعل من خلال استحضار نموذجين: **الأول**؛ عقوق أو نكران و**الثاني** بِرُّ وطاعة، وشتان بين النموذجين نستدل أكثر من خلال ما يأتي:

واللِّي تْركهم إِرْتكبْ جرِيمَهْ يَغضبْ علِيهْ الله كِي إِخَلِّيهمْ

يغضبْ علِيهْ المولَى اللِّي هَانْهُمْ نَالْ الشْقَا يَاهُولَهْ

مَا إِشُوفْ راحة طولْ عمرْ طُولَهْ علِيهْ غَاضبْ الرَّحْمنْ كِي يِعْصِيهمْ

واللِّي خْدمهمْ اِنْتصرْ فِي جُولَهْ يعطِيهْ رَبِّي قَدَرْ مَا يَعْطِيهمْ

يعطِيهْ رَبِّي بْزَايِدْ و في جماعْتِهْ مشْهُورْ بِيدَا شَايِدْ

إِيَسَّر مْجَاري الرِّزقْ و الفْوَايِدْ وِيساعْدَهْ بَاشْ يعمل إِرَضِّيهُمْ

(الديوان، ص 74 - 75)

فالأبيات الثلاثة الأولى تمثيل للسلوك المجحف و كذا خاتمة ذلك بعقابه سبحانه وتعالى لعبده العاصي العاق،أما الأبيات الأخرى مسحة من الأمل والسعادة لِمَا يقوم به الإنسان المؤمن و المبجِّل لرضى ربه عليه ،بحفظ والديه والتفاني في خدمتهما ومع ذكره لكل تلك المزايا أو الخيرات التي يلقاها المرء وهو بار بوالديه، لدليل على أن الحسنة بأضعاف الأضعاف: العطاء/ الشهرة/ الرفعة / القول السديد/يسر الحال/ تدفق مجاري الرزق / تذليل التعب والصِّعاب.

تجدر الإشارة إلى أن استعمال ضمير الغائب المفرد تباينت دلالته بين الحسن والسيئ والقول السابق يؤكد ذلك،مرة تصوير إنسان خيِّر ومرة سلوكه شرير أما تغليب المخاطب المفرد على المخاطب الجماعة،مرده الاهتمام بالإنسان كأهم أقطاب السلسلة الاجتماعية ذلك أن صلاح المجتمع من صلاح الفرد،وكذا أن المرسِل خطابه منسوج من مرجعية دينية بالدرجة الأولى ،وذلك واضح من عناوين القصائد وكذا المفردات المعجمية ومدار القضايا المطروحة،وبالتالي الإنسان مسؤول عن أفعاله و اختياراته فيتحمل نتائجها سلبا أو إيجابا.

ونوضح ذلك في الأبيات الآتية :

رُدْ بَالَكْ من هَا المِسْكِينَهْ فِي لَوَّلْ عِشْرْتْهَا حْنِينَهْ

جَوْهَا يِتْقَلَّبْ فِي حِينَهْ زْوَابَعْهَا تْغَدِّيكْ

وأَمْوَاجْهَا تِدِّيكْ تَبْدَا تْحَوَّسْ وِينْ المِلْجَى وهِيَّ تْغَرَّقْ فِيكْ

رُدْ بَالَكْ مِن هَا المِخْلُوقَهْ فِيْسَعْ تِتْغَشَّشْ مَخْنُوقَهْ

تَبْدَا تِتْلاَجَى مَسْحُوقَهْ تْبَرْبَشْ آشْ تَعْطِيكْ

(الديوان، ص91)

الواضح من إيراد هذا الكم من ضمير المفرد المخاطب نظرا لاقترانه بفعل الأمر الذي يتوجب معه الانجاز والقيام بالفعل،زيادة على أن التوافق النغمي بين أسلوب الأمر وما يتبعه من حديث ،يجعل الكلام يقرع الأذن ويستفز الحواس ويتوجب معه لفت الانتباه والتركيز الشديدين،ما يخدم رسالة الشاعر وتحقيق الهدف منها وهو التأثير والتأثر.

ومع غلبة المتكلم الجمع على المتكلم المفرد ،دليل على عدم نرجسية الشاعر أو شغفه بنفسه؛ بل على العكس فقد أثقل ميزان الجمع المتكلم ليوحي بالمشاركة الجماعية سواء في السراء أو الضراء،إضافة إلى ارتباط هذا الضمير بالدعاء والالتماس، فكثيرة هي المرات التي كان فيها الشاعر متضرعا لله سبحانه وتعالى بالدعاء له وللجميع قصد ابتغاء مرضاته والفوز بفسيح جناته ومنه قوله:

الله إِفُكْنَا هُولْ القْبَرْ و ظْلاَمَهْ نْحَدَّثْ أَمْلاَكَهْ بِلْسانْ فْصِيحْ

بِأَمر الإِلَهْ نُوصلُوا بِسْلاَمَهْ هو رْحِيمْ و جَنْتَهْ و سِيْعَهْ

لاَ حَالْ مِ المِحَالْ دَامْ دْوامَهْ نِسْتَغْفرُوا مُولاَي و أَمْرهْ نْطِيْعَهْ

(الديوان، ص73)

ويقول أيضا :

هُو إِلْخَلَقْنَا قَادَرْ إِكَفِّيْنَا إِتْوَكَّلْ عْلِيهْ وشِدْ فِيهْ صْحِيحْ

و اللهْ يُصْلَحْ جَمْعنَا و ذَرِّيْنَا الْكُلْ نَسْعدُوا لاَ إِكُونْ فِينَا تَالِي

هُوَّ رْحِيمْ قَادِرْ إِجُودْ عْلِينَا وأَفْلاَكْ رَبِّي النَّصرْ يَسْعدْ حَالِي

(الديوان، ص70)

فهذا التوظيف يجعل الأنا / الآخرين/ شديد الارتباط في الفعل والجزاء، ما يجعل اللغة بالدرجة الأولى عاطفية، فكما يقول **جاكبسون** ***jakobsson*** **« إن الوظيفة المسماة**

تعبيرية أو الوظيفة الانفعالية،التي تتمحور حول المرسِل تهدف إلى التعبير المباشر عن موقف الفرد مما يتكلم عنه»[190]،لتحقيق أقصي درجة من المشاركة الوجدانية بين المبدع والمجتمع وكذا؛ لاستعماله لضمير المتكلم الجماعة **"نا"= (ن+ا)**

(ن+ ا⟸ ن حرف رنان + ا للتوجع وإفراغ المكبوت، فيضمن انتباه السامع أكثر وإشعاره بوحدته معهم،خاصة وأن تلك الألفاظ مترابطة دلاليا وصوتيا، فاحتضنت بذلك هذا الثالوث الداعي: الحمد،الطاعة، السعادة،فكأننا عندما نريد تركيبها لنصوغ منها جملة نجد أنفسنا قد عثرنا على مفتاح القصائد ككل الضائع في كومة الكلمات وهو: السعادة حصيلة الحمد والطاعة.

و للتأكيد أكثر على المشاركة والدفقة الشعورية الإنسانية للذات الشاعرة ،نلمس من كل ضمائر المفرد المتكلم أنها أتت بغرض النصح والإرشاد وأخذ العبرة من قصص الآخرين أو حتى حياته هو- الشاعر- ذلك أن الحياة تجارب كما يقول:

االلِّي جَايْ جْدِيدْ لِلْدِّنْيَا تعالى نحكِي لِيكْ وأصْغَانِي نْوَصِّيكْ

أَصْغِى نْقُولكْ هَالوصِيّ ـَهْ أسْمعْ قُولِي إِصَّنتْ لِيَّ

أَسْمعْ لِي واشْ نقُولْ بَعدْ اللِّي سْمَعْتَهْ مَجْمُولْ

(الديوان، ص91 -92)

وأيضا:

نْوَصِّيكْ دِيْمَهْ وَالْدِيكْ حْضِيهُمْ رِبْحَكْ صُبَاحَكْ فِيهُمْ وبِالعِينْ دِيْمَهْ لاَزمْ تْرَاعِيهُمْ

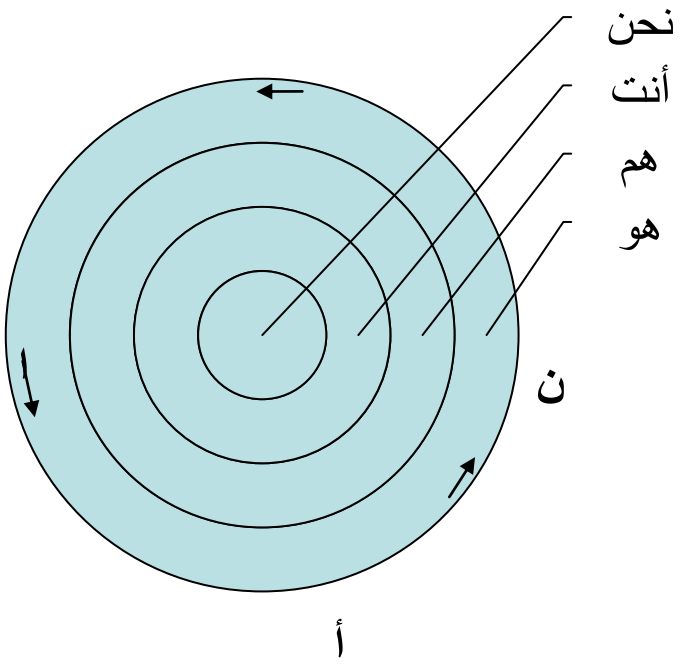
[190] – ميشال زكريا: الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد العربية ،المؤسسة الجامعية بيروت ، 1980 ،ص 22 .

شَـاعر إِرَتِّـبْ في قْصِـيدْ كْلاَمـهْ اللِّـي ذْكَرْتَـهْ في القْصِـيدْ صْحِيحْ (الديوان، ص74 -73)

فكـل تمظهـرات الأنـا الشـاعرة جـاءت في سـياق الحـديث عـن الحياة،ومـا يكابـده أو يواجهـه الفـرد فيهـا مـن صعاب و شـدائد ،لكـن هـذا لا يعني الاستمرار بنفس الوتيرة لأن بعد العسر يسر وكلما ضاقت فرجت ،ولعل هذا ما أراد الشاعر البوح به من خلال كل تلك الأنـا، التي هـي كثير مـن الـذوات وليس التكـرار لـنفس الأنـا بمعنى تكـرار لوضـعيات مختلفة،فالإنسـان يـدرك أن «**ذاتـه لا تقـف وحـدها معزولـة عـن بقيـة الـذوات الأخـرى، وعن العالم الموضوعي بعامة ،وإنما هي دائما ومهما كان لها استقلالها ، ليست إلا ذاتـا مسـتمدة أولا مـن ذوات تعـيش فـي عـالم موضـوعي تتفاعـل فيـه مـع ذوات أخرى**»[191].

من كل ما سبق نلحظ أنه لا وجود لقطيعة أو انفصال في علاقات الذوات، بل هناك اتصـال معنـوي ينطلق مـن مشـاركة فعليـة وإحسـاس عميق بعـبء المسؤولية و ضـرورة نقلهـا للآخرين، ونخلص للرسم الأتي كتوضيح لمدار علاقة الذوات:

[191] – عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 282.



4) التشاكلات الدلالية :

تحكم النص في وحدته الكلية وحدات صغرى لها مدلولاتها المكملة للدلالة العامة،ما يجعل مهمة القارئ البحث في كل البنى اللغوية قصد القبض على مداراته ومحاوره، للتعرف على العلاقات الأساسة التي تحكم النص،ومن خلال ما سبق من أنظمة التشاكل، نبدأ في تجميع التشاكلات الدلالية الرئيسية بتمثيل دلائلية المفردة ودورها في النسق التشاكلي عن طريق ثنائيات النص :

تندرج القصائد السابقة في إطار رسائل حكمية وتنبيهية للمتلقي سواء ذاتا أو ذواتا،وقد تناولت مواضيع مختلفة،إلا أنها تتشاكل دلاليا في نظرة الشاعر للحياة وما تعلق بها من تجارب خاصة أو جماعية،فالحياة تختزن لنا الكثير والكثير من المسرات والمضرات، ذلك أن أيامها ليست على نفس الشاكلة دوما ؛ فيوم حلو وآخر مر، وبين الحين والحين

تنقلب الموازين إما للأحسن أو الأسوء،لكن في زحمة كل ذلك يقف الإنسان متفرجا على حاله حائرا بين ما جري بالأمس ومترقبا للغد

ومع هذا فالأمر الأساس والأهم هو أن يقنع كل فرد بنصيبه ويرضى بما قسمه الله له،ففي مده أو عطائه يكشف العبد الشكور والقنوع،وفي أخذه أو منعه يمتحن العبد هل هو صبور أم هو جزوع قنوت، لذلك أصر الشاعر بيان أن دوام الحال من المحال ولعل هذا البيت الشعري كفيل بتوضيح ذلك:

لَيَّامْ مرة تْرُوحْ مرة تْوَالِي مُخْتَارْ حَايَرْ بَالِي كُل شيْ بِيدينْ الكرِيْم العَالِيْ

(الديوان، ص 69)

والذي كما لاحظنا سابقا افتتح به القصيدة وختمها به أيضا،ومن التشاكلات الدلالية نجد دلالة الزمن كمحرك خفي للأحداث والمواقف،والذي أعطى له الشاعر أبعادا دينية وحياتية ونفسية عديدة قصده التنبيه لخطورة الأمر،ذلك أن الوقت "**كالسيف إن لم تقطعه قطعك** "،ويظهر ذلك جليا في اللازمة الشعرية المتكررة: **الورد يذبل كان فات ربيعه.**

فالورد هنا يشمل كافة الكائنات الحية،الربيع يمثل زمن أو فترة محددة توحي بالحياة والتجدد، والجامع بينهما الوقت الذي هو في تعاقب مستمر،لكن لابد له أن يتوقف والورد كذلك له عمر افتراضي؛في بداية الربيع يتجدد وفي مروره يموت،و دورة الحياة في استمرار .

و الأمر نفسه بالنسبة للإنسان ؛فمنذ يوم ميلاده تبدأ الساعات بالمرور و النقصان،إلى أن يأتي يوم تتوقف عقارب الزمن الخاصة به،ومع هذا فله عمر لابد أن يقضيه في التمتع بالدنيا والسعي الحثيث للفوز بالآخرة،لأنه إذا حان أجله لا ينفع الندم أو التحسر على ما

فات،وهذا يتضمنه قوله تعالى : ﴿ **هو الذي خلق الموت و الحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا**﴾.[192]

فالورد و الإنسان يتقسمان الزمن لبدء الحياة و نهايتها ،ونلمس ذلك أكثر في قوله:

العَبدْ كَانْ عَقَّبْ ربِيعْ أَيَّامَهْ يَبْدَا قِدَاهْ الشِّيبْ شُورَهْ إِمِيحْ

(الديوان، ص72)

و هاته العلاقة نجدها متفاوتة تبعا « **لآليات نمو النص و تناسله المحكومة بصيرورة الجذب و الإبعاد و الاشتباه و الاختلاف** »[193]،ويمكن أن نرصد ملابسات هذه العلاقة من خلال تشكيلها لثنائية الحياة والموت المتحكمة في النسق الدلالي ككل،بالإضافة إلى هذا تظهر ثنائية جديدة تحكم نسقا دلاليا جديدا ،وهي : الثواب / العقاب،ويظهر هذا في التدرج الدلالي للموضوع ككل،مرة يعطي ثواب : البّار بوالديه وكذا من يسابق إلى طلب المغفرة والعفو عما تقدم و ما تأخر منه، فحياة الإنسان في هذه الدنيا سواء كانت قصيرة أو طويلة لابد أن يأتي يوم يغيب فيه الجسد و يبقى عمله الخيِّر أو السيئ ،هذا ونجد صراعا قائما بين الرجل و المرأة يتجلى في القصائد الآتية : الكيد العظيم /بنت الأصل ،فالقطب الأول : يمثل الرجل بكل ما يحمله هذا القطب من علاقات وقيم ورؤى، مدركات وانجازات .

أما القطب الثاني:يمثل المرأة بكل ما تحمله من علاقات وقيم مقابلة للقطب الأول، وبالتحام القطبين و ارتباطهما الجدلي تتكون البنية الدلالية «**حول عنصري الثنائية**

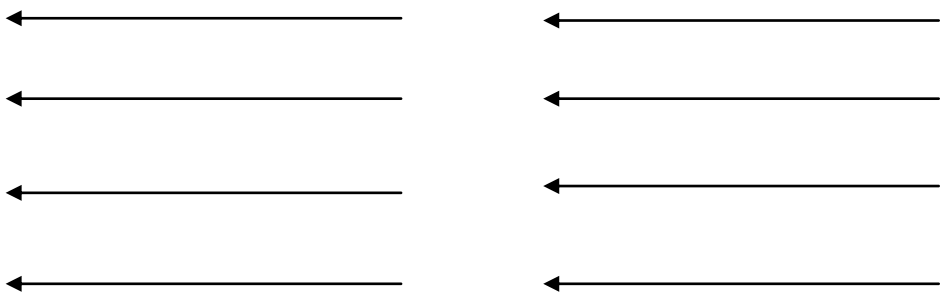
---

192 سورة الملك، الآية 02.

193 – محمد مفتاح: التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1991، ص 123.

الضدية: التشابه / التضاد، اللذين يربطان بين عناصر النسق المكونة لدلالة الكلية »[194].

ويُستشف هذا في تنبيه الرجل من المرأة على أساس أنها خطر حسب تصور الشاعر، ومرة يأمر بالسعي الحثيث للفوز بالمرأة الصالحة و ترك النموذج السيئ، و للتأكيد أكثر نقرأ حركة الأسطر الشعرية دلاليا في كلا القصيدتين فنجد:



يمتد الشطر الأول من اليمين إلى نصف الصفحة ثم بياض ليبدأ الشطر الثاني منتهيا إلى آخر الصفحة فيصبح لدينا:

الشطر الأول = جهة يمين الصفحة .

الشطر الثاني = جهة يسار الصفحة.

اليمين ⟷ الرجل وحياته مع المرأة (هناء/ شقاء).

اليسار ⟷ المرأة (صالحة/ سيئة).

---

194 – كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 112.

و مثال ذلك:

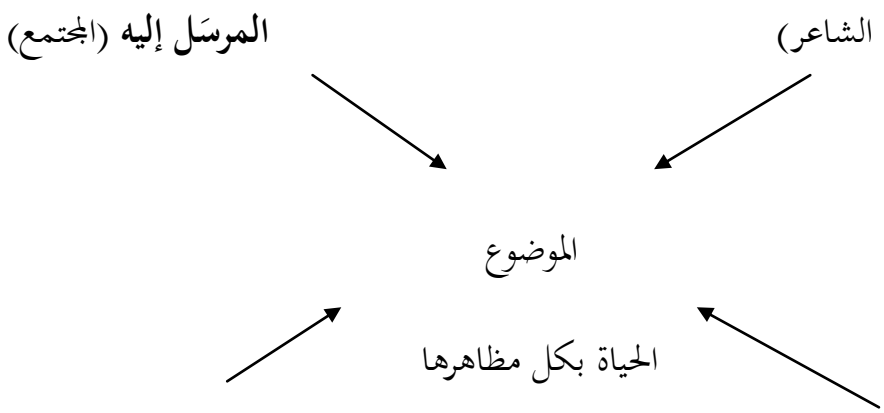
رد بالك من بنية حوى راها كي اللفعة تتلوى

و احد مالك عنده بيَّه جابهاله ربي مهديه

أواحد كاسب بنت حرام متعذب منها ياويله

(الديوان، ص91-94)

ومن خلال ما سبق من علاقات دلالية بين الذات والموضوع ،نوظفها بمخطط التحليل العاملي لغريماس باعتباره « **ثوابت موجودة في كل نص شعبيا كان أم عالميا ، شعرا غنائيا كان أم نصا فلسفيا** »[195].



[195] – محمد مفتاح، دينامية النص، ص 99.

فهذا المخطط يجسد مبدأ القوة والضعف من خلال تلك العوامل باعتبارها أطرافا فاعلة، متحاورة ورسالة الشاعر التي تهدف إلى تغليب الإيمان على متاع الحياة مادامت زائلة.

5) سيميائية الإيقاع الشعري:

يحتوي النص الشعري على جميع عناصر العمل الفني في بوتقة واحدة،ليشكل بذلك كلا متكاملا تماسك الأجزاء متظافرا في نفسه متتابعا في سياقه، من خلال تماسك عناصره اللغوية بنويا ووظيفيا وتمثل الظاهرة الإيقاعية أبرز مقوماته فهي«**من صميم التجربة الشعرية وعناصر ملتحمة مع الكل الذي يشكل النص ويلتحم فيها الفكر بالإحساس والصورة بالموقف**»[196]،والإيقاع بمفهومه العام هو نقطة التقاء وتبادل بين عدة عوامل صوتية تعطي دلالات معينة ويجعلها «**كيانا فاعلا في جسد القصيدة**»[197]،لذا من خلال تلك الأنظمة الإيقاعية نبحث عن البنيات الظاهرة في النص والتي تقوم ببناء طبقة جمالية مستقلة

أ – التشكيل الصوتي الإيقاعي للحروف :

يضطلع الصوت بقيمة تعبيرية كبيرة في تشكيل بنية الخطاب الشعري،خاصة بادراك العلائق بينه وبين الدلالة فيكون بذلك بحث في بنية صوتية دلالية ،وتبرز في القصائد الخمس مجموعة من الأصوات بشكل ملحوظ ولعل أبرزها الأصوات المجهورة والملموسة ؛حيث يعتمد المجهور منها على ذبذبة الأوتار الصوتية واهتزازها في حين المهموس أرق،حيث أن الهواء خلال حركته يعترض بعض أجهزة النطق فتلتزم بذلك الأوتار الصوتية صفة السكون فلا تضطرب ولا تهتز، حتى يغدو الصوت فيها «**خافتا والحس مرهفا**

---

196 – محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية تركيبية) ، دار هومه للطباعة والشر والتوزيع، الجزائر،ط3، 2003 ،ص 21.

197 – قاسم البرسيم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية،2000، ص 85.

فيوجب التأمل وتوقظ حركته الوجدان والمشاعر النبيلة ،لأنه غالبا ما يكون في مقام الحزن والإشفاق »[198].

ومن بين أحرف الهمس تظهر" الفاء و الصاد والسين والثاء والحاء" ومن أمثلة ذلك :

صعوبات ياما في الحياة عدينا ساعات نبدا الفوق لين انطيح

وساعات ندخل في البحر في بسفينه وأمواج تطلاطم عواصف ريح

غالق ضبابه الكل جد علينا نحمد الله نرجع سليم صحيح

هكه الزمان بمعلم كاوينا محاور كثيرة الريق منها إشيح

(الديوان، ص70)

فاستعمل الشاعر حروف الهمس تلك لأنها لا تحتاج لمجهود ولا قوة، فتتوافق والحالة النفسية الحزينة والمضطربة من كل ما يعترضها من صعوبات ومطبات حياتية متغيرة ،خاصة مع تكرار حرف السين عدة مرات وهو حرف مهموس صفري [199]، يوحي بالقوة والتحرك والشدة وهو يحاكي الكلمات الوارد فيها كا : ساعات /سفينة / سليم ،وهذا يؤكد على أن للحروف موسيقى مرتبطة بالتيار الشعوري النفسي .

هذا ونلحظ توافر بارزا لصوتي "العين والميم والنون واللام "والتي صنفها الدارس العربي بأشباه الأصوات وعدها كذلك،لأنها تشبه الصوائت في صفة الوضوح السمعي وكذلك تتميز بجرس موسيقي خاص ناتج عن اتصالها بالغنة ،التي يتدخل الأنف في

---

[198] – محمد كراكبي، المرجع السابق، ص99.

[199] – حسن عباس: خصائص الحروف العربية و معانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص72.

تكوينها[200]،مما يجعل أبياتها تنساب إلى الأذن فيضمن بذلك الشاعر استمالة المتلقي من خلال هذا الجرس الموسيقي نحو :

الوالدة محال لاتنساها للحج هي ووالدك تديهم

انفق عليهم ياسر اللي تنفقه رابح ماكش خاسر

نوصيك ماتكونش داصر وصاك ربي في لكتاب عليهم

وتعينهم وتكون ليهم ناصر شيل الدرك وبالفرج تاتيهم

لازم عليهم فرج وبالعطف والإحسان واصل درج

(الديوان، ص76)

فتوزيع هذين الصوتين كان كمحاولة للتنفيس عن الضغط والكبت الكبيرين الذين عانهما الشاعر،من خلال سوداوية مشهد هجر وترك الوالدين جانبا لذلك سعى إلى إعادة الاعتبار لهما،من خلال تحميل الرسالة إلى كل مستمع ومتلقي يحيا في كنف والديه في هناء ورغد فلا بد له من رد المعروف والعمل على إكرامهما مدى الحياة .

فيتأكد بذلك أن التوظيف الصوتي للنص إنما يشكل تقابلا مع الدلالة العامة للنص نفسه، وكذا صوت اللام المجهور المتوسط « **ليوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق** »[201]،ونستشف كثرة ورود حرف الراء المجهور،والذي يتميز بخاصية التكريروهذا في :

---

[200] – أنظر خليفة بوجادي :الثابت اللساني في إليادة الجزائر (بين المنظور الوظيفي و الاتجاه الأسلوبي)، دار هومه للطباعة و النشر ، الجزائر ،2001،ص16.

[201] – حسن عباس، المرجع السابق، ص79.

من مكرهن يوقيك تبدا تجري بالحفاء، وهي اتبع فيك

خوذ حذرك من الضعيفة راها تتغير في الصيفة

والو ماتهنيك يبدا ربيعك يحرق صيفه ، الحلو مرار عليك

(الديوان، ص92)

فعلى الرغم من أنه – الراء – أتى ساكنا فإنه يظل قويا يشبه زمجرة عالية أو قذيفة من مدفع، وإن تبدد الصوت فإن صداه يظل ماثلا يتردد في جنبات المكان،وترديد الراء في الكلمات السابقة اتصلت بمعاني الحركة السريعة المكررة بمعنى أن الأفعال المعبر عنها دلت أحداثها على التكرير،فحدث الالتحام بين الدوال و المدلولات فصارت العلاقة متينة « **وشكلت إيقاعا نغميا يعطي صوت المشهد أو فكرة الصوت** »[202].

وقد عبَّر الشاعر عن خوالجه النفسية وما يكتنفها من مشاعر متصارعة فيما بينها، مما ولد حركات وسكنات احتضنها الإيقاع الموسيقي بحفاوة كبيرة،ويظهر ذلك في قطبي: **الوزن والقافية** .

ب **– الوزن الشعري:**

يعد الوزن الوعاء المحيط بالإيقاع الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص على اعتبار أن تنظيم المقاطع وشق طريق معينة لها دلالات وارتباطات بحالات شعورية ونفسية وبذلك « **يعمق الإيقاع و يثريه** » [203].

---

[202] – عبد الإله الصائغ : الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية (الحداثة و تحليل النص) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،1999، ص171.

[203] – رمضان الصباغ:في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، 1992، ص38.

يقول ابن سينا في هذا« **لا يتم الشعر إلا بمقدمات مخيلة ، ووزن ذي إيقاع متناسب،ويكون أسرع تأثير على النفوس ، بميلها إلى المنتظمات والمتزنات في التركيب** »[204]، ويتجدد الوزن الشعري بوصفه نسقا منتظما من الحركات والسكنات ،التي تخضع بشكل تراتبي لمبدأ التشاكل الصوتي المقنن ،من جهة اتحاد التفاعيل،ولمبدأ التباين الذي يبرز في تبادلية الأدوار الصوتية وخاصة بالنسبة للنبر والتنغيم .

وبما أننا نطبق على قصائد شعبية لها خصوصيات وقوانين كون الشعر الشعبي له أوزان مختلفة نظرا لارتباطه بلهجات مختلفة النطق ،ولهذا فإن الحديث عن أوزان الشعر الشعبي أمر نسبي وغير دقيق ،هذا وتتميز قصائد الساسي – مثل أغلب شعراء الشعبي – بندرة التقاء المتحركات فيها ولهذا تكاد تقصي منها المقاطع القصيرة،وبما أن اللهجة العامية تخلو من الحركات الإعرابية فتتميز بتجاور الساكنين فيها بشكل كبير، ولهذا تكثر في هذا الشعر المقاطع الآتية :

- المقطع الطويل: وهو متحرك متبوع بساكن، ويرمز له بالرمز (–) يتكون من متحرك وساكن (01) نحو: ما.
- المقطع المتزايد الطول أو الطويل الممدود: يرمز له بالرمز(–)، يتكون من متحرك متبوع بساكنين (001) نحو مال[205].

يتكون كل شطر تقريبا في القصائد الخمس من خمسة مقاطع تزيد بمقطع أو مقطعين، وسنأخذ مثالا على ذلك من بيت القصيدة الأولى:

ليّام بارباحك علينا هلي بالخير والمخزون ومكاسيب

0/0/0/0/00/0/0/00/0/ 00/ 0 /0/ 0 0/0 /0/00/0/ 0/0 /0/ 0 /00

[204] – آمنة بلعلي : أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة ، دراسة تطبيقية ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ، 1995، ص 20 .

[205] – أنظر : مصطفى حركات ،المرجع السابق ،ص ص 17 –22.

يتكون هذا البيت من سبعة عشرة مقطعا بلغ عدد المقاطع الطويلة منها اثنتا عشرة مقطعا أما بالنسبة للمقاطع الممدودة فنجد خمسة مقاطع فقط،وتغلب على العموم المقاطع الطويلة التي تتناسب والحالة النفسية التي أخرجت القصيدة،خاصة وأن الموضوع الأساس لكلا القصائد يخص الحياة ،ولهذا نجد ارتباطا وثيقا بين إيقاع القصيدة وإيقاع التجربة الشعورية لأن« **طول المقطع يرتبط بالحالة النفسية والعواطف التي تجسدها القصيدة** »[206] .

وتتميز المقاطع الطويلة بالبطء الموسيقي ما يمنح الشاعر وقتا للتنفس بعمق واسترجاع الذكريات والأحدث الماضية،في حين تقوم المقاطع المحدودة على محاولة تكسير ثبات إيقاعي معين عن طريق كسرة رتابة الوزن،وبالتالي إضفاء إيقاع خاص يتجاوب في كل مرة و الدفقة الشعورية

ج– القــافية:

تسهم القافية في تركيب الإيقاع وتحديد الوزن وإيقاع الدلالة وهي لازمة للشعر ، تتحد بموقعها في نهاية البيت أو الشطر ،فتحدد لنفسها صفة الثبوت والاستقرار في كل بيت شعري،حيث يقول **ابن رشيق القيرواني** في هذا الإطار « **القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية** » [207] .

وتعددت الآراء في تحديد ماهيتها و دلالتها،و الرأي الغالب هو تعريف الخليل بن أحمد حيث يحددها « **أنها الساكنان الأخيران من البيت و ما بينهما من حركة ما**

---

[206] – قاسم البرسيم، المرجع السابق، ص49.

[207] – ابن رشيق، المصدر السابق ،ص243.

قبل الساكن الأول»[208]،ولكونها ذات أثر صوتي بارز في التشكيل الشعري، فهي أيضا تقوم بوظيفة بث رسائل دلالية تحدَّد تبعا لعلاقتها بالمحتوى وهذه العلاقة قد تكون ايجابية أو سلبية،ما يدل على توافق الإيقاع و الدلالة فيما بينهما داخل النص الشعري «**لتنتمي وبدرجة متساوية إلى أنظمة مختلفة، منها ما هو إيقاعي ومنها ما هو صوتي ومنها ما هو دلالي** »[209]،ويكسب كلمات القوافي حياة جديدة داخل الشعري.

ومن خلال القصائد السابقة نجد الشاعر اختار توظيف القافية المقيدة داخل نصوصه تلك،تبعا لتنهيداته ومشاعره الحائرة و ما تحمله الحياة من تجارب وأحداث تفرض التوقف عندها بصمت وتبصر، ويتضح ذلك في:

حالى/ تالي/ اسيح/ اشيح/ تكذيب /تدريب/ جديد/ حديد/ بعيد/ يعصيهم/ يعطيهم / يعفيك/ تكويك/ تشريله .

وقد تنوع تكرارها تبعا« **لارتسمات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابه**»[210]،وبذلك عملت القوافي على تحقيق تماثل إيقاعي داخل القصيدة ؛فالقافية

المقيدة أي التامة بحرف ساكن يحتاج هذا الأخير إلى« **تحقيق نطقه بإطالة زمن الصوت أو رفعه**»[211]،وبذلك يثير انتباه السامع ويضمن تركيزه.

كما نلاحظ أيضا حضور بعض القوافي كعلامات فاعلة مؤثرة في السياق الدلالي على أنها كلمات محاور أو مفاتيح نصية،من مثل مفردات (الريح، صحيح، يعطيهم ، يعصيهم

---

[208] – مصطفى حركات : قواعد الشعر العروض والقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية ، الجزائر ،1989، ص 191 .

[209] – يوري لوتمان: تحليل النص الشعري ، تر محمد فتوح أحمد ،دار المعارف، القاهرة، 1995 ،ص 93 .

[210] جان كانتينو: دروس في علم أصوات العربية ، تر صالح القرمادي ، نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية و الاجتماعية ، تونس، 1996 ،ص 197 .

[211] – حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998، ص 17.

،تتلوى ، ويله ، أصول)، فهذه المفردات وغيرها قامت بتوجيه الفضاء الدلالي للقصيدة باعتبارها مسارات تفتح المجال للتأويل، بحيث لا تظهر دلالاتها الحقيقة « **إلا إذا وُضِعت في علاقة مع المعنى** »[212].

هذا وقد جنح الساسي إلى التنويع في الروي نستطيع حصره في:(ي، ب، د، و، م، ن، ل، ر)، هي أصوات مجهورة في مقابل (ح، ه ، ك)،الأصوات المهموسة فاختياره للروي المجهور جاء كتعبير عن سخطه وإدانته لبعض السلوكات السيئة التي يقترفها الإنسان في حق نفسه قبل الآخرين،وكأن ذلك الروي قرع على طبلة أذن المتلقي، قصد الاستفاقة والتغيير إلى الأفضل عن طريق استدراك ما فاته من العمر وتثمين أوقاته الآتية ،ومع كل ذلك القرع يحتاج بين الفينة والأخرى إلى تهدئة نفسه وإعادة المتلقي تجميع أجزاء الصورة أو الدلالات الجزئية،لتكوين دلالة كلية يفهمها ويعيها وتخزن في الذاكرة.

خاتمة

[212] – جون كوهين، المرجع السابق، ص 102.

من خلال مقاربة شعر الساسي حمادي لفهم نظامه و تحسس أبعاده ومساءلة مضامينه ، ثم تسجيل أهم النتائج المتوصل إليها عبر الإشكالات و التساؤلات التي أثيرت خلال مختلف فصول البحث:

1) تشرب مصطلح التأويل من مرجعيات معرفية متنوعة.

2) تحديد موضوع التأويل من خلال تصورات شتى للعلامة ، على اعتبارها الأداة المثلى لذلك وكونها أيضا مكانا يختلط فيه المعنى الحرفي و المعنى المجازي.

3) ارتباط التأويل بتوجهات مختلفة كتعلقه بالسيميوزيس (إنتاج الدلالة) ،أو بمسالة القارئ و آليات التلقي .

4) خدمة التأويل للنص بإمداده و إغنائه بسيرورات قرائية تضمن له الاستمرار عبر الزمن.

5) فعالية التأويل في فك شفرات النص الشعري .

6) قدرة الشعر الشعبي الجزائري على تمثيل معطيات الواقع وترجمة المشاعر الذاتية.

7) تأثر الشعر الشعبي الجزائري بالهجرة الهلالية و الثقافة الأندلسية.

8) اختلاف الباحثين في تحديد التسمية الأنسب لهذا الشكل الشعبي نظرا لانطلاقهم من مرجعيات مختلفة .

9) ينقسم الشعر الشعبي الجزائري إلى شعر بدوي ، وشعر حضري، وقد تم هذا التقسيم بناء على معطيات فنية وخصائص لغوية ، وأيضا مراعاة للعوامل الجغرافية التي ارتبط بها كل منهما .

10) توافر الشعر الشعبي الجزائري على مخزون معرفي وثقافي يعكس التصورات الذهنية لحملة هذا التراث الإنساني، إضافة إلى السمة الجمالية التي تطبع مختلف تلك النصوص، ما أفسح المجال للانتشار الواسع على مر السنين.

11) استخدام اللغة العامية لا يعني جهل أو أمية الشاعر الشعبي ؛بل العكس فكثير هم الشعراء الشعبيون لمتميزون بثقافة أدبية وإسلامية.

12) نجاعة المقاربة السيميائية للنص الشعري الشعبي ، واعتبارها الأقرب للفوز بمفاتيحه أو المسارب المؤدية إلى باحاته و أعماقه، من خلال المنظومة الإجرائية الموجهة نحو محاورة البنيات المضمرة انطلاقا من التشكيل السطحي للغة.

13) الجهاز العنواني للقصائد يبوح بمضمونها من حيث إشاراته لموضوعات خاصة تظهر عبر مختلف محطات القصائد.

14) جل العناوين في صيغتها النحوية وردت جملا اسمية متسمة بالهدوء والاستقرار.

15) شكلت الاستهلالات أفق توقع قرائي يترقب الدلالات الأولية للقصيدة.

16) قوة الرابطة الدلالية بين مقدمة القصائد والخاتمة النصية ؛ذلك من حيث الحركة التقابلية بينهما .

17) استعانة الشاعر بمعاجم شعرية مختلفة أهمها المعجم الديني والاجتماعي، إذ يتزعمان الهيكل الدلالي العام للقصائد .

18) انبناء قصائد الساسي حمادي على نسق من التحولات ،والتي تعمل فيما بينها على تحقيق توائم و انسجام عناصره ، تتجلى أبرز تحولاته المؤثرة في حركية النص من حيث التركيب و الدلالة هما إستراتجيتي التشاكل و التباين .

19) شكلت الصور الفنية مبدأ التشاكل لتسير جميعا في منحى واحد قصد خلق فضاء شعري متكامل .

20) جسدت التمظهرات في القصائد مبدأ التكامل بين التشكيل الإيقاعي والدلالي .

21) دور الصورة الفنية في النص الشعري الشعبي كعلامة موجهة للعملية الإبداعية من حيث الخيال والموضوع.

22) تباين الأزمنة النحوية للقصائد ما زاد من حركية الدلالة.

23) تشبع الشاعر بالقرآن الكريم و ظهر ذلك جليا من خلال قصائده.

24) تقوم القصائد على ثنائيات تؤسس لدلالات متعددة كثنائية (الخير / الشر) (الثبات / التحول) (الشكر / القنوت) إلى غيرها من الثنائيات .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أول : ا: a

1- بن علي محمد الصالح ،الساسي حمادي حياته ومختارات من أشعاره ، إصدارات دار الثقافة ، الوادي ، الجزائر ،2006.

ثانيا: U :

2- إبراهيم عبد الله ، المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص و الرؤى والدلالة ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،1990.

3- ابن خلدون عبد الرحمان ، المقدمة (المسمى كتاب العبر وديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و العجم و البربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر) ،دار الفكر للطباعة و النشر ، لبنان ،2004.

4- ابن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر و نقده ،ج2،تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان ، مطبعة الخانجي ، القاهرة ،2000.

5- ابن منظور، لسان العرب المحيط ،ج5 ،تقديم الشيخ عبد الله العلايلي، دار الجيل ، بيروت ،1988.

6- أبو ديب كمال ،جدلية الخفاء و التجلي ، دراسة بنوية في الشعر ، دار العلم للملاين ، بيروت ،ط4 ،1995.

7- أبو عمرو بن الجاحظ، البيان و التبيين ، تحقيق فوزي عطوي ،مكتبة الطلاب و شركة الكتاب اللبناني ،بيروت ،1986.

8- أبو القاسم جار الله الزمخشري ، أساس البلاغة ، دار صادر للطباعة و النشر ،بيروت ،1996.

9- إسماعيل عز الدين ، الشعر العربي المعاصر ، ،دار الفكر العربي ،مصر ، ط3 ،1978.

10- امرئ القيس ،الديوان ،صححه الشيخ ابن أبي شنب ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ،1974

امبرتو ايكو

11- القارئ في الحكاية ،تر أنطوان أبو زيد ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،1986.

12- التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ،تر سعيد بنكراد ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،ط2 ،2004.

13- أنيس إبراهيم ،من أسرار اللغة العربية ، مكتبة الأنجلومصرية ،القاهرة ،ط6، 1978.

14- البرسيم قاسم ،منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ،دار الكنوز الأدبية ،2000.

15- الجرجاني عبد القاهر ،أسرار البلاغة ،تحقيق ريتر،مطبعة وزارة المعارف ، اسطنبول ،1954.

16- الجزار محمد فكري ،العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر.

17- الحلاق محمد راتب ،النص و الممانعة ،مقاربات نقدية في الأدب و الإبداع ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،سوريا ،1999.

18- الحجمري عبد الفتاح ،عتبات النص البنية و الدلالة ، منشورات الرباط ، المغرب ، 1996.

19- الرباعي عبد القادر ،الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار العلوم للطباعة و النشر ، الرياض ،1984.

20- الركيبي عبد الله ،الشعر الديني في الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ،1983.

21- الرواشدة سامح ، إشكالية التلقي و التأويل ،دراسة في الشعر العربي الحديث ، منشورات أمانة عمان الكبرى ، الأردن ،2001.

22- السعدني مصطفى ، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر ، منشأة المعارف ، مصر ،1987.

23- الشبوكي سالم ، المواهب الفطرية للأشعار الشعبية ،ج1، إنتاج الشبوكي سالم ،الجزائر ،1989.

24- الصائغ عبد الإله ،الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية ،الحداثة وتحليل النص ، المركز الثقافي العربي ن المغرب ، 1999.

25- الصباغ رمضان ،في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع ،1992.

26- الطرابلسي محمد الهادي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، المطبعة الرسمية ، تونس ،1981.

- **الغذامي عبد الله :**

27- المشاكلة و الاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية، المركز الثقافي العربي ،المغرب ،1994.

28- الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،ط6، 2006.

29- الكيلاني مصطفى ،وجود النص – نص الوجود ،الدار التونسية للنشر ،1992.

30- المرزوقي محمد ، الأدب الشعبي في تونس ، الدار التونسية للنشر و التوزيع ،تونس ،1967.

31- المهدي صالح ،الموسيقى العربية تاريخها و آدابها ، الدار التونسية للنشر و التوزيع ،تونس ،1986.

32- الموسى خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000.

33- الوصيف إبراهيم، الوصيف هلال، التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، 2006.

34- براون و يول ،تحليل الخطاب ،تر محمد لطفي الزليطي و منير التريكي ،جامعة الملك سعود ، السعودية ،1997.

35- بليث هنريش ،البلاغة و الأسلوبية ،نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ،تر محمد العمري ،إفريقيا الشرق ، المغرب ،1999.

36- بول ريكور ،صراع التأويلات ،تر منذر العياشي ، دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت ،2005.

37- بلعلي آمنة ، أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة ، دراسة تطبيقية ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،1995 .

بن الشيخ التلي:

38- دور الشعر الشعبي في الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

39- دراسات في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

40- منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

بنكراد سعيد:

41- السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ، دار الحوار ، سوريا ،ط2، 2005.

42- السيمياء و التأويل ، مدخل لسيميائيات ش س بورس ، المركز الثقافي العربي ،بيروت ،2005.

43- بن مالك رشيد،قاموس المصطلحات السيميائي،دار الحكمة،الجزائر ،2000.

44- بن منصور الصحبي ، التفكيك و التأويل في النص الشعري المعاصر ، الشعر التونسي نموذجا ،دار الالتحاف لنشر ، تونس ،2007.

45- بوجادي خليفة ، الثابت اللساني في إلياذة الجزائر،بين المنظور الوظيفي و الاتجاه الأسلوبي ، دار هومه للطباعة و النشر ، الجزائر ،2001.

46- بوحوش رابح ،اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ،دار العلوم للنشر و التوزيع ،الجزائر ،2006.

47- بورايو عبد الحميد ،الأدب الشعبي الجزائري ،دار القصبة للنشر ، الجزائر ،2007.

48- تيري ايغلتون ،نظرية الأدب ، تر ثائر ديب ،منشورات وزارة الثقافة ،سوريا ،1995.

49- جان كانتينو ،دروس في علم أصوات العربية ، تر صالح القرمادي ،نشريات مركز الدراسات و البحوث الاقتصادية و الاجتماعية ،تونس ،1996.

50- جون كوهين ،النظرية الشعرية بناء لغة الشعر ، اللغة العليا ، تر و تقديم و تعليق : أحمد درويش ، دار غريب ،مصر ،2000.

حركات مصطفى

51- قواعد الشعر (العروض و القافية)،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية ،الجزائر ،1989.

52- الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الأفاق، الجزائر، 2007.

53- حرب طلال، أولية النص الأدبي، نظرات في الأدب و القصة و الأسطورة و الأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، 1999.

54- حنون مبارك،دروس في السيمياء ،دار توبقال للنشر و التوزيع ، المغرب ،1987.

55- خريف محي الدين، الشعر الشعبي التونسي، أوزانه و أنواعه، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991.

56- خطابي محمد،لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،1991.

57- خليفة مسعود زكية ،الصورة الفنية في شعر ابن المعتز ،منشورات جامعة قار تونس ، بن غازي ليبيا ،1999.

58- دحو العربي،الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية ،ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1989.

59- رماني إبراهيم، الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

60- روبرت شولز ،السيمياء و التأويل ،تر سعيد الغانمي ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، 1994.

61- زغب أحمد، الشعر الشعبي الجزائري من الإصلاح إلى الثورة ،الرابطة الولائية للفكر و الإبداع ،الوادي ،الجزائر ،2009.

62- زكريا ميشال،الألسنية التوليدية و التحويلية و قواعد اللغة العربية ،المؤسسة الجامعية ، بيروت ،1980.

63- سحلول حسن مصطفى،القراءة والتأويل الأدبي و قضاياه ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،سوريا ،2001.

64- سوزان روبين سليمان ،القارئ في النص مقالات في الجمهور و التأويل ، تر حسن ناظم ،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت ،2007.

65- شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر.

66- صالح حسين صلاح الدين، الدلالة والنحو، توزيع مكتبة الآداب، مصر.

67- عباس حسن، خصائص الحروف العربية و معانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

68- عبد اللطيف محمد حماسة، اللغة و بناء الشعر، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، 2001.

69- عبد الواحد عمر ،دوائر التناص ، دار الهدى للنشر و التوزيع ،الجزائر ،2003.

عزام محمد

70- النقد و الدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب ،وزارة الثقافة ،سوريا .

71- النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001.

72- عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992.

73- عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000.

74- فضل صلاح، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة، 1998.

75- فيدوح عبد القادر ، دلائلية النص الأدبي ،ديوان المطبوعات الجامعية ،وهران،1993.

76- قاسم عدنان حسين،الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي ،الدار العربية للنشر و التوزيع ،مصر ،2001.

77- قنشوبة أحمد ،الشعر الغض (قراءات في الشعر الشعبي الجزائري)، دار الفارابي ،لبنان ،2008.

78- كراكبي محمد ،خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ،دراسة صوتية تركيبية ،دار هومه للطباعة والنشر و التوزيع ،الجزائر ،ط3،2003

مرتاض عبد الملك

79- الميثولوجيا عند العرب ،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ،1989.

80- التحليل السيميائي للخطاب الشعري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،سوريا 2005.

81- بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر.

82- مرسي أحمد، الأدب الشعبي و ثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، مصر.

83- مزدور أحسن ، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر و الرواية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ،2005.

مفتاح محمد

84- التشابه و الاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1991.

85- تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،ط3،1992.

86- المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1999.

87- دينامية النص (تنظير و انجاز) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،ط3، 2006.

88- ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1981.

89- ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994.

90- نصار حسين، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، 1980.

91- يقطين سعيد ،الرواية و التراث السردي ، دار رؤية للنشر و التوزيع ،مصر،2006.

92- يوري لوتمان ،تحليل النص الشعري ، تر محمد فتوح احمد ، دار المعارف ، القاهرة ،1995.

يوسف أحمد

93- يتم النص و الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر،2002.

94- الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي، بيروت،2005 .

95- يوسف حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998.

96- يونس عبد الحميد، الهلالية في التاريخ والأدب، دار الكتاب، القاهرة، 1995

رابعا:المجلات:

97- مجلة آمال (عدد خاص بالشعر الملحون)، ع4، وزارة الاتصال و الثقافة، الجزائر، 1969.

98- مجلة اللغة العربية، ع10، إصدارات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، خريف، 2004.

99- مجلة فصول في النقد الأدبي، مج 5، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر/نوفمبر / ديسمبر، 1984.

100- مجلة فصول النقد الأدبي، مج8، ع403، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر، 1989.

101- مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، إصدارات المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يناير، مارس، 1997

خامسا :الملتقيات و المنتديات :

102-سلسلة الندوات (صناعة المعنى و تأويل النص)، ع 8، منشورات كلية الآداب ، منوبة ،تونس ،1992.

103- الملتقى الثاني ،السيميائية و النص الأدبي ،كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، قسم الأدب العربي ،جامعة خيضر ،بسكرة ،الجزائر ،2002.

104-الملتقى الثالث ،السيمياء و النص الأدبي ،كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، قسم الأدب العربي ، جامعة خيضر ، بسكرة ،الجزائر ،2004.

105-الملتقى الوطني السادس ،للموروث الشعبي ،الرابطة الولائية للفكر و الإبداع ، الوادي ، الجزائر ، 2006.

سادسا: المواقع الالكترونية:

106- www.djelfa.info

www.saidbangrad.free.fr

ملحق

نبذة عن حياة الشاعر الساسي حمادي

هو الساسي بن إبراهيم بن علي بن حمادي ، ولد صيف 1930 بمنطقة دوار الماء بالحدود الشرقية لوادي سوف [213]، أما والده إبراهيم فهو أصيل منطقة النخلة من عرش المصاعبة ، فرقة العزازلة ، ومن عائلة بدوية محافظة احترفت الفلاحة و غراسة النخيل بالحاضرة ، وتربية المواشي بالشريط الحدودي من بن قشة إلى بئر عوين .

كما ورثت أسرة الساسي حمادي تعليم وحفظ القران الكريم ، حيث كان الجد الأكبر الحاج حمادي حافظا للقران الكريم وشيء من إحكام الشريعة ، وكذلك ابنه علي حمادي – جد الساسي _ الذي ترك مخطوطا للمصحف الشريف بخط يده ، كما كان والد الساسي إبراهيم حافظا للقران الكريم أيضا ، أما عمه الشيخ الحسين فهو من أعلام النخلة

[213] - بن علي محمد الصالح ، الساسي حمادي حياته و مختارات من أشعاره ، إصدارات دار الثقافة ، الوادي ، الجزائر ، 2006.

ومن أقطاب التعليم القراني بوادي سوف ، وهكذا تربى ونشأ الساسي في أحضان أسرة محافظة و متعلمة جعلت حظه من التثقيف و التعليم وافرا .

وبعد سنين عجاف عرفتها المنطقة اضطرا والده إبراهيم للسفر إلى تونس طلبا للعمل ، فنزل بمنجم الفوسفات بالرديف ، ولاية قفصة ، ثم عمل معلما للقران الكريم و أماما ، وأبان الحرب العالمية الثانية لحقت به أسرته لتعود بعد انتهاء هذه الحرب وتستقر بالنخلة .

بدا الشاعر حياته النضالية باهتمامه الشديد بالحركة الوطنية وتتبع نشاطها ، وفي سنة 1949م رجع إلى تونس ، حيث جند تجنيدا إجباريا بصفوف الجيش الفرنسي وقد منحه هذا التجنيد خبرة سياسية و عسكرية ونما لديه الحس الوطني وجيشها ، مناضلا مسؤولا عن المواصلات و الاتصال ، وقد حصل على وسام المقاوم بتاريخ : 1995/02/20م .

تقلد الشاعر الساسي حمادي عدة وظائف بعد الاستقلال ، فعمل ممرضا بمستوصف الرياح من سنة 1962 م إلى 1978 م ، ثم موظفا بشركة سوناطراك من 1979م إلى 1982م ، ثم انتقل إلى شركة نفطال وظل عاملا بها إلى غاية سنة 1991م وهي السنة التي أحيل فيها على التقاعد ، وهي السنة نفسها التي بدأ بها عمله حارسا مؤقتا بدار الثقافة محمد الأمين العمودي بالوادي ، إلى إن اشتد به المرض فلزم الفراش في شهر افريل 1997م ، وقد تلقى الشاعر فترات علاجية بمستشفى الجيلاني بن عمر بالوادي و مستشفى بني مسوس بالعاصمة ، لكن معاناة المرض استمرت ووافته المنية يوم الجمعة 25 جويلية 1997 م عن عمر يناهز 67 سنة .

أثاره

ماتميز به الشاعر الساسي حمادي هو الجمع بين البداوة و الحضر ، ومحن الاستعمار ونعم الاستقلال ، وترعرعه بين أحضان عائلة مثقفة تشجع الإبداع ، وعلاقته الوثيقة

بالشعراء حيث كان الشاعر القدير علي عناد صديقا حميما له منذ الصغر[214] ، وعيشه بمجتمع ذواق شغوف بالشعر الشعبي ، وحضوره الدائم بالفعاليات الثقافية ، ونشاطه الكثيف ، وسرعة تفاعله مع الحدث ، وحسه المرهف الذي استثمر كل لحظة من الحياة اليومية كموضوع لقصيدة جديدة ، فكانت النتيجة كما هائلا من القصائد يربو عن 120 قصيدة[215] ،

تنوعـــــــــــت بـــــــــــين مختلـــــــــــف الإغـــــــــــراض الشعرية منها : الثورية و الوطنية ، القومية ، الشعر الاجتماعي ، الديني ، الغزلي ، الوصف ، وشعر الأطفال و غيرها .

وتعتبر قصيدة (الليل الطويل) التي كتبها الشاعر بالرديف بتونس بتاريخ 30مارس 1956 م باكورة أعماله الشعرية ، يقول فيها :

محتار قلبي ما قدر يتهنى و الوطن لستعمار جور عنه [216]

بيه انخمـــم في ليل اسود و الظلام مظلم[217]

لا قدرت نصبر لا انقد نتكلم و مرار طعم العيش عند أهنا [218]

الشعب جمله ع الكفاح مصمم و الحرب صبحت فرض فات السنه [219]

---

[214] - يتحدث الساسي حمادي عن على عناد : هو اخ لي من الرضاعة و (نتيجي) في العمر ، وعشنا طفولتنا معا كاشقاء لا يفرق بيننا غير النوم ، ثم ان علي عناد كان ممتازا في قصائده واسعا في نظرته وقويا في غريزته من لقاء مع جريدة اضواء بتاريخ : 30افريل 1987 .

[215] - مجموعة القصائد المحفوظة لدى عائلة المرحوم .

[216] - جور : غلب وقهر و ظلم .

[217] - مظلم : اشتد ظلامه.

[218] - أهنا : أهلنا .

أما أخر قصيدة كتبها الشاعر فهي (الفرحة) و فيها يصف فرحة الإنسان بصحته و عافيته ، وبأولاده زينة حياته ، و الظاهر أن هذه القصيدة كتبت عندما أحس شاعرنا بالمرض ، وأيقن بعد تأكده من أن الدنيا لا تساوي شيئا غير الصحة و العافية ، يقول الشاعر :

فرحة لبنادم صحته وذراعه وعز لبنادم عيلته و قطاعه[220]

فرح البشر معافى سليم سالم صحته و اطرافه [221]

عيونه سليمه في النظر شوافه تنجال ما بين السما و القاعه[222]

وعز لبنادم عيلته و اولافه و الوطن ما ثماش شي رداعه[223]

---

219 - كل الشعب صمم على الكفاح ، و تجاوز حكم السنة ليصبح فرض عين .

220 - لبنادم : ابن ادم ، الإنسان ، قطاعه : أولاده و ذريته .

221 -أطرافه : أهله و محيطه .

222 - تنجال : تتجول ، السما : السماء ، قاعه : الأرض .

223 - رداعه : ما يضاهيه و يماثله .

طبيــعة الحياة

لَيَّامْ مرة تْرُوحْ مرة تْوَالِي مُحْتَارْ حَايَرْ بَالِي كُل شيْ بِيدينْ الكرِيْم العَاليْ

لَيَّامْ مرّة تْرُوحْ مرَّة تْوَالِي لَيَّامْ مثل الرِّيحْ في تْشَقْليبْ

لَيَّام بِأرْبَاحكْ علِينَا هِلِي بِالْخِيرْ وَ المخْزُونْ و مْكَاسِيبْ

ونتْعَاونُوا بالصبر لله اِنْصلِّي كُلْ شي بِيْدَهْ دَارْلَهْ مْكَاتيبْ

ولَفْلاَكْ مَرَّة تْجِيكْ مرة تْخَلِّي خَاطيكْ لاَ عِنْدَ كشْ فِيهَا نْصيبْ

لو كَانْ تُخرج من ترابْ قْبِلِّي مَسْعَاكْ و المجْهودْ جِمْلَهْ اِخِيبْ

و الحَارْمَهْ من حْذَاكْ عَنْهَا تْوَلِّي ولَفْكَارْ جِمْلَهْ و العْقَلْ اِغِيبْ

تظهرْ بعِيدة كي القصرْ مِتْعَلِّى هِي ظَاهْرَهْ في البُعدْ لاَ قَرِيبْ

الكَاتْبَهْ بَعدْ الحَرَامْ إِتْحَلِّي وَتْنَالْهَا بِاَبْسَطْ التَّسْبِيبْ

يَا نَفْس تُوبِي مِن المعَاصِي ذِلِّي إِلْخَالْقَكْ فِي أَحْسَنْ التَّرْكِيبْ

سلاَمْ علَى المخْتاَر عَنَّهْ إِنْصَلِّي ويَرْضَى عَ لَصْحَابْ بِالتَوَالِي

وشْرِيعتَهْ هِي دْلِيْلَكْ دِلِّي يَرْضَى عْلِّيَّ اللهْ يُجْبِرْ حَالِي

لَيَّامْ مَرَّة تْرُوحْ مَرَّة تْجِينَا لَيَّامْ دِيْمَه كِي هِبُوبْ الرِّيحْ

سَاعَاتْ تَبْدَا مْقَادْيَهْ تْوَاتِينَا هِيَّ رَابْحَهْ وَ مْحَضْنَهْ الرْبِيحْ

و سَاعَة الفلك إِغَمَّضْ عْلِينَا عِينَهْ و يْرُوحْ فِي أَفْلاَكْ المِلكْ إِسِيحْ

صُعُوبَاتْ يَامَا فِي الحياة عَدِّينَا سَاعَاتْ نَبْدَا الفُوقْ لِينْ إِنْطِيحْ

سَاعَاتْ نُدخُلْ فِي البْحَرْ بَسْفِينَهْ وأَمْوَاجْ تَطْلاَطَمْ عْوَاصفْ رِيحْ

غَالَقْ ضْبَابهْ الْكُلْ جَدْ عْلِينَا نَحْمِدْ اللهْ نَرْجَعْ سْلِيمْ صْحِيحْ

هَكَّهْ الزمَانْ إِمْعَلَمْ كَاوؤيْنَا مَحَاوِرْ كْثِيرهْ الرِّيقْ مِنْهَا إِشيحْ

سَاعَاتْ بَابْ الْخِيرْ إِرَضِّينَا حَشَاهْ كَانْ اللهْ مَدَّهْ شْحِيحْ

هُو إِلْخَلَقْنَا قَادَرْ إِكَفِّيْنَا إِتْوَكَّلْ عْلِيهْ وشِدْ فِيهْ صْحِيحْ

و اللهْ يُصْلَحْ جَمْعنَا و ذَرِّيْنَا الْكُلْ نَسْعدُوا لاَ إِكُونْ فِينَا تَالِي

هُوَّ رْحِيمْ قَادِرْ إِجُودْ عْلِينَا وأَفْلاَكْ رَبِّي النَّصرْ يَسْعدْ حَالِي

لَيَّامْ مرة تْرُوحْ مرة تْوَالِي مُخْتَارْ حَايَرْ بَالِي كُل شيْ بِيدينْ الكرِيْم العَاليْ

خـــواطر

الوَرْدْ يَذْبلْ كَانْ فَاتْ رْبِيعَهْ اللِّي خْدَمْتَهْ طِيْعَهْ وَالْتَرْهْنَهْ سَقَّدْ عْلِيكْ وبِيْعَهْ

الوَرْدْ يَا وَرْدْ الحْيَاه و الْحُبْ يَا وَرْدْ يَا مُرَادْ كُلْ حْبِيبْ

الـوَرْدْ رِيْحَـهْ بِـالْعبِيرْ إِكِـبْ عطِـيرْ مَسـكْ دِيـرْ سْـبُولْتَهْ فِي الْجِيبْ

والوَرْدْ دُوْنَهْ الحَالْ مَا يصْعُبْ ومَهْمَا تطَوَّحْ فِي القلُوبْ قْرِيبْ

و الحُـبْ عَنْـدَهْ سِـرْ شَـيْ عَجَـبْ وعَنْـدَهْ علاَمَـة فِي النْظَـرْ مَـا تْغِيبْ

هُـو الـدوَاء هُـو طْبِيـبْ الطَّـبْ وهُـو الشـقَاء و الشُـوقْ و التَّعْذِيبْ

مُشْتَاقْ وعْيُونِي مْطَرْهَا تْصُبْ مُحْتَارْ عَايِشْ فِي الحْيَاة غْرِيبْ

قَدَّاشْ رِيْنَا مَنْ عْبَادْ تْسَبْ فِي بَعضنَا تْلَحَّقْ كْلاَمْ العِيبْ

بِينَاتْهُمْ الظَّاهَرْ السّوقْ رْكَبْ فِي الشَّرْ نَجْحُوا عقْبُوا التَّدْرِيبْ

حَالْهُمْ تْبَهْدَلْ شِينْ لاَ يِعْجَبْ النذلْ فِي جْوَارَهْ الحَالْ صْعِيبْ

وأَهْـل الْحَيَـاء و الجُـودْ و الأدَبْ رجَـالْ الـلِّـْي إِطَبُّـوا النَّـار فِي شْلاَهِيبْ

حْنِي خُوتْ جَدْ وَاحدْ وصِيلْ عَرَبْ مَنْ أجْدادْنَا تْخَلَّطْ الدَّمْ قْرِيبْ

نْحَافظْ علَى العَاهِدْ ولاَ نَكْذَبْ حْنِى العْرَبْ عِدْنَا الكذَبْ أكْبرْ عِيبْ

رِيحْ حُبْنَا دِيمَا عْلِينَا إِهَبْ إِحْنَا حُبْنَا لاَفِيْشِي تَكْذِيبْ

نْرِيدْ بَعضْنَا فِي أَعْلَى عْلاَ ورْتَبْ لاَ بُغضْ لاَ نِفَاقْ لاَ تْسَلْهِيبْ

الحُبْ لاَ يْسَاوي فْلُوسْ و ذْهَبْ مَا كَانْ فِي أَيْ مْكَانْ شَيْ رْدِيْعَهْ

هُو الحَيَاة هُو زَهْو كُلْ طَرَبْ نُزْهةْ حبِيبِي ورَاحْتَهْ و تخْلِيعَهْ

الوَردْ يَذْبلْ كَانْ فَاتْ رْبِيعَهْ

الوَردْ نَوَّرْ فُوقْ من لَغْصَانْ كُلْ يُومْ تَا يَظْهَرْ إِبَانْ جْدِيدْ

الوَردْ هو الورد في اي مكَانْ مَحبوبْ غَالِي النَّاس فِيه تْرِيدْ

الوَردْ هو الخِلْ و الخِلاَّنْ هُو الحبِيبْ معاكْ ولاَّ بْعِيدْ

الـوَرْدْ بِيتَـهْ و مَسـكنَهْ لَكنَـانْ نُـورَهْ ضِـوِي فِي القَلـبْ دَارْ صهِيدْ

مَلَكْ الجَسَدْ حَصَّلْ علَى لَرْكانْ فِي الدَّمْ يتْجَوَّلْ لهِيبْ و قِيدْ

يَا مَا قْرِينَا دْرُوسْ في الزْمانْ كُل يُوم نَكشفْ فيه عِلمْ جدِيدْ

كُل يُوم نَتعلَّم وتَرْ و أَوزانْ و الحُبْ هو الوَزنْ و التَّرْدِيدْ

الحُبْ هو الشِّعر و الأَلحَانْ هُو الْقَوافِي رُوحْ كل قْصِيدْ

اللِّي تَخْدمَهْ طِيعَهْ و دِيرْلَهْ شَانْ و إِتْحَمْلَهْ مَهْمَا الثقل إِكيدْ

أُصْبرْ معَاه إِتْحَمَّلْ التِمْحانْ الصبرْ مُرْ الصبر ولاَّ عْضِيدْ

حيَـاةْ الْبشـرْ كلهَـا تعَـبْ و إِفْتَـانْ حيَـاة الشـقَاء و الشُـوقْ و التنْهِيدْ

نَحْمِد الله خَالْقِي السُبْحَانْ علَى نِعْمتَهْ و دِيمَا عطَاهْ إِزِيدْ

و اللِّي تَرْهنَهْ بِيْعَهْ اِبْرُخصْ أَثْمَانْ سوَى ذهَبْ ولاَّ نْحَاسْ ولاَّ حْدِيدْ

الحُرْ مَابِينْ الصْفُوفْ إِبَانْ مُحَالْ لاَ يَرضَاشْ حَاجَهْ فْضِيعَهْ

و النذلْ دِيمَا بَاخِسْ الأَثْمَانْ بِالرُخصْ وَاشْ أَعْطُوكْ أُتْرِكْ بِيْعَهْ

الوَردْ يَذْبلْ كَانْ فَاتْ رْبِيعَهْ

الوَردْ يَذْبَلْ كَانْ عَقَّبْ عَامَهْ إِصَيِّفْ يِتْحَتْحَتْ أَوْرَاقَهْ تْشِيخْ

تُقْعُدْ أَغْصَانَهْ ذَابْلَهْ تِتْوامَهْ أَوْرَاقَهْ نْشَايِلْ فِي مْهَبْ الرِّيحْ

العَبدْ كَانْ عَقَّبْ رِبِيعْ أَيَّامَهْ يَبْدَا قِدَاهْ الشِّيبْ شُورَهْ إِمِيحْ

قَبضْ دَوِّرَهْ و لوَاهْ شَدْ حْزَامَهْ و فِي صَحْتَهْ تَعْبَانْ مَاهُو صْحِيحْ

الرُّكْبِينْ ثِقْلُوا و الوجَعْ فِي أَقْدَامَهْ غِيرْ مَدْلَهْ العُكَّازْ عَاشْ إِطِيحْ

عِيْنِيهْ و أُقْصُرْ النظَرْ فِي أُمْيَامَهْ بَعد إِن رِبِحْ هَاوْ صَيْدَهْ الرِّبِيحْ

صَارتْ حياتَهْ فِي الوجُودْ جْهَامَهْ طَابَتْ اجْنَابَهْ من الدرَكْ ِإصِيحْ

اللِّي سَاعدهْ بالخيرْ دَارْ كرَامَهْ بِسْقِيهْ كِي يَعطشْ رْوِيْقَهْ إِشِيحْ

كَمَّلْ تْعَبَّى ونَقفل ْزمَامَهْ اللهْ كرِيمْ ، وشِدْ فِيهْ صْحِيحْ

هُو اللِّي يرحمكْ في الحَشْرو القِيامَهْ فِي جنَّة الفردوسْ تَسْترِيحْ

اللهْ إِفُكْنَا هُولْ القْبَرْ و ظْلاَمَهْ نْحَدَّثْ أَمْلاَكَهْ بِلْسانْ فْصِيحْ

بَرَاكة الهَادِي صَاحِبْ الغْمَامَهْ بَرَاكة أَمْلاَكَهْ و المطَرْ و الرِّيحْ

شَـاعر إِرَتِّـبْ في قْصِـيدْ كْلاَمـهْ اللِّـي ذْكَرْتَـهْ في القْصِـيدْ صْحِيحْ

كُلْ حَدْ يَسعَى مَا عْطَتْ أَيَّامَهْ سْوى خِيرْ ولاَّ شَر حَالْ قْبِيحْ

اللِّي يَعْملَهْ تَا يُوجْدَهْ قُدَّامَهْ وهو سْلاَحهْ لاَزْمهْ التَّسْلِيحْ

بِأَمر الإِلَهْ نُوصلُوا بِسْلاَمَهْ هو رْحِيمْ و جَنْتَهْ و سِيْعَهْ

لاَ حَالْ مِ المحَالْ دَامْ دْوامَهْ نِسْتَغْفرُوا مُولاَي و أَمْرهْ نْطِيْعَهْ

الوَردْ يَذْبلْ كَانْ فَاتْ رْبِيعَهْ اللِّي خْدَمْتَهْ طِيْعَهْ وَالْتَرْهْنَهْ سَقَّدْ عْلِيكْ وبِيْعَهْ

الوصيــة

نْوَصِّيكْ دِيْمَهْ وَالْدِيكْ حْضِيهُمْ رِبْحَكْ صُبَاحَكْ فِيهُمْ وبِالعِينْ دِيْمَهْ لاَزمْ تْرَاعِيهُمْ

فِيـهْ وَالْـدِينْ تْلاَحُـو في وقْـت وقـت الكُبرعشْـرُوا طَاحُو

ذُرِّيـتْهُمْ صَـدُّوا عْلِـيهمْ رَاحُـو عَايْشِـينْ غُربَـه لاَ حْبِيـبْ إِجِيهُمْ

مَاريّْحُوا لاَ تْسَقدُوا ورْتَاحُو كُونشْ إِلاَّ خَفَّفْ الله عْلِيهمْ

فِيهْ وَالدِينْ تْهَانُو عَايْشِينْ غُربَهْ فِي الْحياة إِعَانُو

ذُرِّيْتُهْم مَاتْفقْدُوا مَا بَانُو على وجُوهمْ غَاضِبْ الله عْلِيهُمْ

نكْرُوا صّدُّوا عَطَوْ بِالقفَا رَاحُو مِشَوْ تْعَدُّو

وِينْ وَالْدِيهمْ مَا بْقُوشْ إِقِدُّوا إِصبُّو إِمْيَهْ يعتقُوا ظَامِيهُمْ

حَصْرَاهْ وقْتْ إِلْيِخدمُوا و يِمِدُّوا أَوْلاَدْهُمْ كَانُوا تْرَحِّبْ بِيهُمْ

نْوَصِّيكْ حَافظْ دِيمَهْ عَنْ قَدْ مَا دَامْ الحْيَاةْ مْقِيمَهْ

وَالْدِيْكْ دِيرْ لْهُمْ قْدَرْ و قِيْمَهْ مَا إِتْكِلْ مَا تَغْفَلْ ومَا تْحَافِيهُمْ

واللِّي تْركهم إِرْتكبْ جرِيمَهْ يَغضبْ علِيهْ الله كِي إِخَلِّيهمْ

يغضبْ علِيهْ المولَى اللِّي هَانْهُمْ نَالْ الشْقَا يَاهُولَهْ

مَا إِشُوفْ راحة طولْ عمرْ طُولَهْ علِيهْ غَاضبْ الرَّحْمنْ كِي يِعْصِيهمْ

واللِّي خْدمهمْ اِنْتصرْ فِي جُولَهْ يعطِيهْ رَبِّي قَدَرْ مَا يَعْطِيهمْ

يعطِيهْ رَبِّي بْزَايِدْ و فِي جماعْتِهْ مشْهُورْ بِيدَا شَايِدْ

إِيَسَّر مْجَاري الرِّزقْ و الفْوَايِدْ ويِساعْدَهْ بَاشْ يعمل إِرَضِّيهُمْ

وإِبَعِّدِ طريقْ الشَّرْ عنَّهْ إِحَايِدْ إِخَلِّيهْ لِمَّالِيهْ واللِّي إِحِبهُمْ

الوَالِـدْ سَـبَقْ بْحَمْلَـكْ حملـك خَفيـفْ مـن عضَـاهْ
وجِمْلَكْ

من قُدرة الرَّحمن وصَّل عَمْلَكْ لِلْوَالده حملت وصرت ضَنِيْهُمْ

و الوَالدة تعبتْ وَحَمْ وحَمْلَكْ تَاسعْ شْهُرْ بِهْلاَلْهَا تْعَدِّيهُمْ

مِنْ بَعدْ مَا وِلْدَاتِكْ حَنَّتْ حْنِينْ إِلْصدْرهَا ضَمَّاتِكْ

نزلْ سِيلْ سِي نْهُودْهَا عَطْفَاتِك وفي الفُمْ مَدَّتْلَكْ حَلَمْ إِلْفِيهُمْ

وفِي الحُضنْ مْلاَزْمَه هَزَّاتِكْ جْفُون عِينهَا ما إِغَمْضُو عِينِيهُمْ

تَسْهَرْ عْلِيكْ لْيَالِي فِي صدرْهَا القُدَّام مُوشْ إِلْتَالِي

تْرَبِّيكْ زَي الوَرد غُصْنكْ مَالِي و دِيْمَه نْظِيفْ عَضَاكْ شُوفْ عَنِيهُمْ

يَا رَبْ تَرْحَمْ يَا كْرِيمْ أُو عَالِي إِحْنَا طَالْبِينْ رْضَاكْ و تْرَضِّيهُمْ

عَامِينْ فِيكْ تْرَضَّعْ مِنْ سِيلْ سِي نْهُودهَا اللِّي إِشَبَّعْ

و الحْجِرْ هو الدُّوحْ كِي تِتْرَبَّعْ بَأحْضانْهَا عَامِينْ بِتْعَدِّيهُمْ

و الثَّالثَه حُبَّكِ إِزيدْ يِطَبَّعْ و تْوَنْسكْ بَحْلَى حِلَى غَانِيهُمْ

فِي الرَّابْعَة ِتْتكلِّمْ والخَامْسَة اللِّي تشبْحَهْ تِتْعَلمْ

والوَالْدة دِيمَا علِيكْ تِتْأَمَّ تْخَافْ من أمْراضْ الضَارَّه وذْرَارِيهمْ

والسَّادسَة فِي المِدْرسة تِتْسَلمْ كُرسِي دِرَاسة و إِخْوتكْ سَامِيهُمْ

فِي السَّابعة تِتْعَدى والثَّامنة تَقْطعْ قْريبْ الرَّدَهْ

والتَّاسعة بِتْفُوتْهَا لاَبُدَّ والعَاشْرة تَبْدَا قريْبَه لِيهُمْ

وحَادِي عْشر الصْغُرْ هَذَا حَدَّهْ تْجِي مَرحلة لِرْهَاقْ وتَشْقِيهُمْ

لثْنَاشْ تَبْدَا قْرِيْبَه والثَّالثْ عَشر العْقَل شَدْ خبِيبَهْ

ورَابعْ عشر يَبْدَا إِفَرْكَتْ جِيبَهْ يَلْقَاشْ صَرفْ حْوايجه يقضيهم

وخَامس عشر مْوَاصلْ التِجْرِيبَهْ وسَادِسْ عشرْ النَّاسْ مِتْحَدِّيهمْ

سَابِع عشر إِحْسَاسَكْ وثَامنْ عشرْ عَ النَّاسْ كَابِر رَاسَكْ

وتَاسع عَشر فِي العْقَلْ يِبْدَا قْيَاسَكْ عَشْرِين حتَّى جواركم تِحْمِيهمْ

وعَشْرين والوَاحِد بطلْ فِي نَاسِكْ فِي الصَّايْبَة إِنَادُوكْ وتْنَادِيهمْ

عِشْرين عَامْ إِلْفَاتُو وَالْدِيكْ مَا يِطنْبُو لاَ إِبَانُو

سِيدَكْ تَرَكْ مْصَالْحَهْ وحَاجَاتُو بَاْش يِسْعدَكْ وتْصِيرْ رَاجَلْ لِيهُمْ

عَنَّكْ دَفَعْ المِالْ فِي حْسَابَاتُو مْلاَينْ كَثِيرةْ يَغْلَطْ إِلْحَاصِيهمْ

تْغَلَّطْ كْثِيرْ حَصَاهَا مْلاَينْ كْثِيرة مَدْهَا وعْطَاهَا

اللِّي تُطْلْبهْ مَن وَالَدَكْ تَلْقَاهَا يَعْطِيكْ رَبِّي قَدرْ مَا تَعْطِيهمْ

والوَالْدَة مُحَالْ لاَ تَنْسَاهَا للحَجْ هي ووَالْدَكْ تِديهُمْ

انفق عليهم يَاسَرْ اللِّي تَنْفْقَهْ رَابَحْ و مَاكَشْ خَاسَرْ

نْوَصِّيكْ مَا تْكُونَشْ دَاصَرْ وصَّاكْ رَبِّي فِي لُكْتَابْ عْلِيهمْ

وتْعِينْهُمْ وتْكُون لِيهُمْ نَاصَرْ شِيْل الدَّرْك وبِالفْرَجْ تَاتِيهُمْ

لاَزِمْ عْلِيهمْ فَرَّجْ وبِالعَطف والإِحْسَان واصَلْ دَرَّجْ

وبِالمِد و العَطَا ِديمَا خَرَّجْ اللِّي تُنفْقَهْ بَالَكْ إِتْكَلْ أَعْطِيهمْ

كُل صبح شُورْ البِيتْ عَنهُم عَرِّجْ بَعد الصُبح طَبَّسْ و كُبْ علِيهمْ

أُقْعُدْ حذَاهُمْ سَاعَة وكُل حَدْ عَنْدهْ وقْت لِسْتَطاعَهْ

تْرِيَّحْهُم تْرِيِّحْ القَلبْ تْهَنِّي أَوْجَاعَهْ بِتْونْسُوا بِطَعْمُوا ذْرَارِيهُمْ

إِحِبُّوك سكان السَمَا و القَاعَهْ و يَرْضَى علِيكْ اللهْ كِي تْرَضِّيهُمْ

يَرْضَى علِيكْ المولَى إِحِبَّكْ تولِّي طَلْبْتَكْ مَقْبُولَهْ

اللِّي أَقْسَامْنَا بِيْدَهْ ونِنْطَاعُولَهْ فَضْلَهْ كْرِيمْ عَ النَّاسْ كِي يَعْطِيهُمْ

تِيبَسْ المِيَّهْ فِي آبَارْ الرَّمْلَهْ وتِنْشَفْ بْحُورْ الخِير بِين إِيدِيهُمْ

لاَ يَنْفْعَكْشْ خْزِينكْ ولاَ مَالْ لاَ مَلْبُوسْ بَاشْ إِزِينكْ

اللِّي يشبْحَكْ يغضبْ عليكْ إِهِينَكْ الناسْ تَكْرهَكْ وينْ بِتْلاَقِيهُمْ

مَهْيُون بِين النَّاسْ مَا كْبَرْ بِينكْ معْيُوفْ ومْطَيَّشْ عقَابْ إِيدِيهُمْ

اللِّي طَاعْ لِلْهُمْ رَوَّحْ كِي الوَرْد دِيمَا بِالعطْر مْفَوَّحْ

واللِّي خْدَمْ وَالْدِيهْ مَا يِتْجَوَّحْ يَعْطِيكْ رَبِّي قْدَرْ مَا يَعْطِيهُمْ

صْلاَتِي علَى المخْتَارْ بِيهَا نْرَوَّحْ والأَهْلْ و الأصْحَابْ و اللِّي لِيهُمْ

نْوَصِّيكْ دِيمَهْ وَالْدِيكْ حْضِيهُمْ رِبْحَكْ صُبَاحَكْ فِيهُمْ وبِالعِينْ دِيمَهْ لاَزِمْ تْرَاعِيهُمْ

الكيـد العظيم

يَاالِّلي جَايْ جْدِيدْ لِلْدِّنْيَا تعالى نحكِي لِيكْ وأصْغَانِي نْوَصِّيكْ

رُد ْبَالكْ مِنْ بْنِيَّةْ حَوَّى رَاهَا خَطَرْ عليكْ

رُد ْبَالكْ مِنْ بْنِيَّةْ حَوَّى رَاهَا كِي اللَّفْعَة تِتْلَوَّى

جَرِّبْهَا وقت إِلْتِنَوَّى تَبْدَا إِتْنَتَّفْ فِيكْ

بِلْسَانْهَا تَذِيكْ تِتْزَيَّر كِي مثَلْ العُقْدَة مَا تْحِلَّهَا سِنِّيكْ

رُدْ بَالَكْ مِن بُونِسْوَانْ لاَ تَعْطِي فِيهُمْ لَمَانْ

رَاهُمْ وَحْلَهْ فِي الزْمَانْ اللهْ لاَ يِبْلِيكْ

مِن شَرْهُمْ يَحْمِيكْ مِثلْ ثْعَابَنْ فِي الكِتَّانِ بِسْمُومْهَا تِكْوِيكْ

رُدْ بَالَكْ مِن هَالُولِيَّهْ رَاهَا كِي اللَّفْعَه المِلْوِيَّهْ

جَرِّبْ جِيبْ مْعَاهَا مْرَيَّهْ ثَمَّه تْبَيِّنْ لِيكْ

تَبْدَا تَنْهبْ فِيكْ فِي دَارَكْ مَا تْخَلِّي حَيَّه لاَبُدْ تْعَرِّيكْ

رُدْ بَالَكْ من هَا المِسْكِينَهْ فِي لَوَّلْ عِشْرتْهَا حْنِينَهْ

جَوْهَا يِتْقَلَّبْ فِي حِينَهْ زْوَابَعْهَا تْغَدِّيكْ

وأَمْوَاجْهَا تِدِّيكْ تَبْدَا تْحَوَّسْ وِينْ المِلْجَى وهِيَّ تْغَرَّقْ فِيكْ

رُدْ بَالَكْ مِن هَا المِخْلُوقَهْ فِيْسَعْ تِتْغَشَّشْ مَخْنُوقَهْ

تَبْدَا تِتْلاَجَى مَسْحُوقَهْ تْبَرْبَشْ آشْ تَعْطِيكْ

عْقَاقِيرْ تِشْرِي لِيكْ تَبْدَا تْخَلَّطْ و إِنْتَ تُشْرِبْ حَتَّى تَقْضِي عليكْ

رُدْ بَالَكْ مِنْ النْسَاءْ هَاذِي وصِيَّة فِي الخَفَاءْ

رَاهُمْ سْبَايِبْ للبْلاَء الله لاَ إِورِّيكْ

مِنْ مَكْرهُنْ يَوقِّيكْ تَبْدَا تِجْرِي بِالحْفَاء وهِي اِتْبَّعْ فِيكْ

جَرَّبْهَا وقتْ اللِّي إِطَلَّقْ لاَ عَادَشْ بِيكْ تَرْفَقْ

كِي مثلْ الكُورَة تَتْفَلَّقْ الله يَعْفِيكْ

رَاهَا تْبَهْدَلْ بِيكْ وتْوَلِّي عَنْوة تِتْرَشَّقْ، بْهَكَّهْ تْجَنَّنْ فِيكْ

خُوذْ حَذْركْ مِنْ الضْعِيفَهْ رَاهَا تِتْغَيَّرْ فِي الصيفَهْ

تِتْشَقْلَبْ مثلْ الخْطِيفَهْ دِيمَهْ إِدَّوَخْ فِيكْ

وَالُو مَا تْهَنِّيكْ يَبْدَا رِبِيعَكْ يَحْرقْ صِيفَهْ ،الحلو مرَّارْ عليكْ

أَصْغِى نْقُولكْ هَالوصِيّ ـَهْ أَسْمَعْ قُولِي إِصَّنتْ لِيَّ

كَانَكْ شَاهِي تْجِيبْ مْرَيَّهْ مَنْ نَجْعكْ تَزِّيكْ

وإِسْتَقنعْ تكْفِيكْ ولاَ تْجِيبَشْ بِنتْ الرُّومِيه، رَاهَا تَشْمتْ بِيكْ

أَسْمعْ لِي واشْ نقُولْ بَعدْ اللِّي سْمَعْتَهْ مَحْمُولْ

إِذَا تُخْطَبْ اُخطَُبْ لُوصُولْ إِبْعشْرْتْهُمْ تغْنِيكْ

والخِيرَاتْ تْجِيكْ حَتَّى العَاجَزْ فِيهُمْ طُولْ، يَحسنْ لاَيَذِيكْ

إِذا تُخطَبْ بَنتْ الرجَالْ رَاهَا نُزْهَة فِي الحَلاَلْ

لاَ تَرْضَاشْ بِالمِحَالْ ولاَ تَقْطَعْشِي بِيكْ

تْوَدَّاكْ تَعْطِيكْ تِتْمَتَّعْ فِي رِزْقَكْ ،خِيرِكْ بِينْ إِيدِيكْ

دِيمهْ فَتَّشْ عَ القْرِيبَهْ مْعَاهَا حَالَكْ تُستُرْ عِيبَهْ

تَلْزمْ قْدَرْهَا النْسِيبَهْ أُمْ عْيَالَكْ لِيكْ

رَضِّيهَا تْرَضِّيكْ واصْحَبْهَا دِيرهَا حْبِيبَهْ، بْنِيَّتْهَا تْهَنِّيكْ

لاَزمْ إِدِّيرلْهَا قْدَرْ وأَفْرحْ بِيهَا لاَ تُنْكُرْ

رَاهُمْ عْقُولْهُمْ مثلْ الذَّرْ لاَ تَغْضبْ علِيكْ

تَبْدَا تَاسِي فِيكْ وَاجَبْ وسْعَلْهَا بَحْرَكْ ، وهيَّ عَوَّامة فِيكْ

بنت الأصـــل

واحَدْ كَاسَبْ بَنتْ رْجَالْ بِنتْ عْرُوشْ خْيَارْ قْبِيلَهْ

أُوَاحِدْ كَاسَبْ بَنتْ أَرْذَالْ يَاوِيْلهْ مِنهَا يَاوِيلَهْ

واحَدْ كَاسَبْ بَنتْ حْلاَلْ بِنتْ عْرُوشْ وبنتْ رجالْ

هَمَّهْ وسْيَاسَه و أَفْعَالْ بِالدَّايَرْ تَلْقاها جميلهْ

أُوَاحِدْ كَاسَبْ بَنتْ أَرْذَالْ عِشْرْتْهَا كلهَا بِالحِيلَهْ

أُوَاحِدْ كَاسَبْ بَنتْ فْحُولْ بنتْ رجالْ و بنتْ أُصولْ

مَهمَا كان الحَالْ إِطُولْ عُمرهْ إِفوتْ تْقُولشْ لِيلَهْ

وَاشْ قالْ كْلاَمهْ مقْبُولْ لُو يَغْلطْ هِيَّ تْعدِّيلهْ

أُواحَدْ كاسَبْ بنتْ أَلْيَاشْ عِشْرْتْهَا دِيمهْ مَهْنَاشْ

إِتْحَوَّسْ عَ الخَصْمهْ كِيفَاشْ تِتْحَزَّمْ تَبدَا تَشْرِيلَهْ

تْلُوحْ كَلْمهْ مَا تُوزَنْهَاشْ أُوهِيَّ فِي الميزَانْ ثْقِيلَهْ

وَاحدْ رَبِّي تْكرَّمْ عَنهْ فِي الدُّنيَا عَايشْ فِي جَنَّهْ

تْهَنِّيهْ وهُو يِتْهنَّى فِي قَلبهْ مَرْتَاح دْلِيلَهْ

وَاحدْ ربِّي زَايدْ عنهْ خبْاَلهْ مَتْخلْبصْ فِي غْزِيلَهْ

واحدْ كَاسبْ الكَلْبهْ مْعدِّيهَا حْياتَهْ فِي غَلْبهْ

حتَّى أُولِيدَاتهْ مِن صُلبهْ يَكرهُمْ يُهربْ وقِيلاْ

ولاَ يُقعدْ واحَلْ فِي عُلبهْ ومَا لاَقِي حتَّى وَسِيلَهْ

أُوَاحِدْ كَاسَبْ بَنتْ أَكرامْ زَهْرهْ و أَعْطَاتَهْ لَيَّامْ

أُوَاحِدْ كَاسَبْ بَنتْ حْرامْ مِتعذَّبْ مِنهَا يَاويلَهْ

حْياتَهْ كُلهَا تْرُوحْ أَحلاَمْ لاَ إِرَيَّحْ يُوم ولاَ لِيلَهْ

واحَدْ مَالكْ عندهْ بيَّهْ جَابْهَالَهْ ربِّي مَهْدِيَّهْ

حْوايِجْهَا كلها مَقْضِيهْ إِبْنِيتْهَا مَا هِيشْ بْخِيلَهْ

أواحدْ مَلْكاتَهْ جِنِّيهْ طُولْ عُمرهْ مِكوي بِفْتِيلَهْ

واحدْ كاسَبْ مَا يَرْضِيهْ زَهْرهْ مُولاَنَا عَاطِيهْ

أُواحدْ رَبِّي زَادْ علِيهْ إِبْعَقدهْ عَقُّونة وهْبِيلَهْ

وكالة اللِّي جَابهْ تَرْحيهْ بَشْعةْ وشَرِّيهْ ونْطِيلَهْ

وَاحدْ مِتهنِّي لا ًبَاسْ بِالدَّايرْ مرْفُوعْ الرَّاسْ

مِتْفَاهمْ هو والنَّاسْ عَايشْ مِتْسمِّي فِي جِيلَهْ

لاَ خَصْمهْ لاَ ثَم دْواسْ مَتْرادَعْ هو و العِيلَهْ

واحِدْ كَاسبْ بنتْ بْلاَدهْ ذَكْرهْ مَبْرُومَهْ أُو قَدَّادَهْ

تْعمَّرْ وتْرَبِّيلَهْ أَولاَدهْ يَلْقَاهُم لَيَّامْ طْوِيلهْ

اللِّي مَرْضِّي المولَى وعْبَادَهْ ربِّي عَالَمْ مَا تُغْدِيلَهْ

واحَدْ كَاسَبْ بَنتْ رْجَالْ بِنتْ عْرُوشْ خْيَارْ قْبِيلَهْ

ملخص البحث باللغة العربية

مثل شعر الساسي حمادي في مستوياته المتعددة كلا متكاملا ، تفاعلت بناه تفاعلا داخليا مكونا بذلك إبداعا شعريا خاصا بمبدعه و بطبيعة النص ذاته ، دفع للبحث عن جمالياته و دلالاته ، من خلال الاستعانة ببعض آليات و إجراءات المنهج السيميائي كمحاور أساس لعالم الشاعر الإبداعي ، قصد كشف البنيات العميقة الكامنة خلف مستويات اللغة و منظومة العلامات .

و تم تحديد عناصر البحث على النحو الآتي :

مدخل :تم التطرق فيه لبعض مفاهيم التأويل ،و ابرز عناصره كآليات مقاربة للنص الشعري .

أما الفصل الأول : فكان عن الشعر الشعبي الجزائري ، بالتعرض لأبرز إشكالاته ، مع تسليط الضوء على مفهومه و أصوله الأولى و كذا أنواعه وخصائص كل نوع الفنية .

و في الفصل الثاني : جاء الكلام فيه عن سيميائية النص الموازي ، و كذا أهم التفاعلات النصية الموجودة في القصائد.

الفصل الثالث و الأخير : عن قضيتي التشاكل و التباين و المجسد في عناصر البلاغة و الدلالة و النحو ، و كذا أهمية الإيقاع الشعري في تجسيد الدلالة .

و انتهت المذكرة إلى جملة من النتائج المتوصل إليها عبر عناصر البحث .

Résumé en français

La poésie de **SASSI Hammadi** présente à travers ses nombreux niveaux un ensemble bien intégré, dont la réciprocité de ses structures a construit une création poétique, particulière à son auteur et a la nature du texte même, chose qui m'a acculer à rechercher l'aspect esthétique et sémantique, par l'utilisation de certains mécanismes et procédures de l'approche sémantique comme étant une base principale du monde du poète créatif,afin de détecter les structures profondes derrière les niveaux de langage et les systèmes de signes.

Les éléments de la recherche ont été identifiés comme suit:

Introduction : il a été assujetti à quelques notions d'interprétation, et ses éléments les plus important en tant que mécanismes d'approximation du texte poétique.

***Chapitre* premier**:a propos de la poésie populaire algérienne, d'après ses immenses problématiques, en éclairant son concept et ses premières origines, ainsi que ses types et les caractéristiques de chaque type.

<u>Chapitre deuxième</u>:est consacrè à la sémiologie du texte du parallèle, ainsi que les interactions textuelles les plus importantes dans les poèmes.

Dans le chapitre troisième et dernier on a abordé les questions de la similarité, la différence et le concret dans les éléments de la rhétorique, la sémantique et la grammaire, aussi l'importance du rythme poétique dans l'incarnation de la signification.

Enfin la recherche a abouti à un ensemble de conclusions résultant des éléments de recherche.

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ

مدخل 7

الفصـــــــــــل الأول: الشـــــعر الشـــــعبي الجزائـــــري؛ قضـــــاياه وإشكالاته.....52/24

1- مفهوم الشعر الشعبي 24
2- إشـــــــــــــكالية التســـــــــــــمية في الشـــــــــــــعر الشعبي.....30
3- أصول الشعر الشعبي.....36
4- أنـــــــــــــــــــــواع الشـــــــــــــــــــــعر الشعبي.....42
5- ثقافة شعراء الشعر الشعبي.....46

الفصـــــــــل الثـــــــــاني: ســـــيميائية الـــــنص المـــــوازي و التفـــــاعلات النصية.....88/54

1-سيميائية العناوين.....54

2-سيميائية الفاتحة النصية.....62
3-سيميائية الخاتمة.....73
4-التفاعلات النصية في النماذج.....81
أ- التناص القرآني ودلالاته.....81
ب- التناص مع الموروث الشعبي.....85
الفصـــــــــــل الثالـــــــــــث: رمزيـــــــة التشـــــــاكل و التباين.....128/90
1-دلالية التشاكل اللفظي.....90
2-دلاليـــــــــــــــــــــــة التشـــــــــــــــــــــــاكل البلاغي.....94
أ- رمزية التشبيه.....94
ب- سيميائية الاستعارة.....102
ج- دلالية الكناية.....107
3- رمزية التباين النحوي.....110
أ- تحاور الزمن الشعري.....111
ب- الضمائر وتحولاتها.....114
4- التشاكلات الدلالية.....119
5-سيميائية الإيقاع الشعري.....122

أ- التشكيل الصوتي الإيقاعي للحروف.....123
ب-الوزن الشعري.....125
ج- القافية.....127
خاتمـــة.....132/
130
قائمـــــــــــــــــــــــــة المصـــــــــــــــــــــــــادر والمراجع.....134/149
ملحق.....147/161

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

Université de Tébessa

Faculté des lettres et des langues، des sciences sociales et humaines

Département des lettres et langue arabe

L'interprétation et la connotation dans la Poésie Populaire algérienne
Lecture sémiologique dans les poèmes de Sassi HAMMADI

Mémoire complémentaire en vue de l'obtention du diplôme de Magistère en Littérature populaire

Directeur de recherche: **Docteur Mokhtar Guetteche**

Préparé par l'étudiante: **Noussaiba Messaàdia**

Jury de soutenance

Nom et Prénom	Université	Statut

Dr : Rachid Rais	**Tébessa**	**Président**
Dr: Mokhtar Guetteche	**Tébessa**	**Encadreur - rapporteur**
Dr: Saleh Kheddiche	**Khenchela**	**Examinateur**
Dr: Chadia Chagrouch	**Tébessa**	**Examinateur**

Année universitaire : 2009 / 2010