وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الدكتور يحي فارس– المدية–
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية و الإنسانية
قسم اللغة و الأدب العربي

مقاربة أسلوبية للقصيدة الشعبية
قصيدة "يافاهم" لابن مسايب – أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: أدب شعبي

إعداد الطالبة:
كريمة فتاك

إشراف الأستاذ
د.محمد زوقاي

لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
الدكتور بولمعالي النذير	أستاذ محاضر	جامعة المدية	رئيسا
الدكتور محمد زوقاي	أستاذ محاضر	جامعة المدية	مشرفا ومقررا
الدكتور جيلالي بن يشو	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا
الدكتور محمد شنوفي	أستاذ محاضر	جامعة الجزائر	عضوا

السنة الجامعية 2014/2013

بسم الله الرحمن الرحيم

"وقــل اعملــوا فســيرى الله عملكــم ورســوله

والمؤمنون..."

الآية 105من سورة التوب

شكر وتقدير

الشكر أولا لله عز وجل الذي منحنا نعمة العلم وهدانا إلى مسيرة الحق.

كما أقدم الشكر و التقدير للمشرف على المذكرة الدكتور محمد زوقاي الذي بذل جهودا

معتبرة لمساعدتي على إتمامها.

كذلك أشكر اللجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة مذكرتي.

كما أتقدم بشكر خاص لكل من كان لي عونا في تذليل الصعوبات البحثية

إهـــداء

إلى الوالدين الكريمين

إلى كل الإخوة والأخوات

و كل الأهل والصديقات

أخص بالذكر أختي نسرين.

مقدمة

مقدمة

عند الحديث عن الفنون الأدبية الشعبية تبرز الآراء المتعلقة بمستوى الإبداع في هذه الأعمال وهل يمكن اعتبار ما تجود به قريحة الشعراء والقصاصين الشعبيين بلغة عامية بسيطة يدخل ضمن ميدان الفن والإبداع؟

إنّ الإبداع ما هو إلا عملية ذهنية تقوم بها الذات المبدعة للتعبير عما يسكنها من خيال وأحلام وأفكار تتجسد من خلال الأنواع الأدبية المختلفة، سواء كانت قصة أو رواية أو شعرا ، أو مسرحية.

ولا يمكن الحكم على أي نوع من هذه الأنواع الأدبية بالأفضلية إلا من جانب قدرته على بلورة ما يتعلق بروح المبدع، وإخراجه إلى العلن في أفضل صورة.

وكما أنّ الإبداع سمة عامة تشمل كل الأجناس الأدبية ، فهي أيضا لا تقتصر على لغة أو لهجة معينة، وذلك أن اللغة لا تعدو أن تكون وسيلة للتعبير يكمن ميدان تفوقها في قدرة المبدع على استعمالها، فالاستعمال هو ما يصنع الفرق، لذلك لا يمكننا أن نحكم على هذه الأعمال بسبب عامية لغتها، فلا أحد يستطيع أن ينكر دور الثقافة الشعبية بكل عناصرها في التعبير عن مكنونات الشعب، والمحافظة على هويته و تكوينه الثقافي.

رغم عامية اللغة إلا أن النتاج الأدبي الشعبي بمختلف أنواعه ظل لصيقا بحياة الناس وجزءا من تاريخهم الثقافي والاجتماعي، وكذلك تكوينهم الفكري، وكما أن دراسة الأدب الشعبي ليست هي السبب في وجوده، فإن تجاهله لن يؤدي إلى تلاشيه.

والشعر الشعبي كفن من فنون القول الشعبي و كمنتج معرفي و فني يعتبر رافدا مهما من روافد الثقافة الشعبية، وقد عرفت الجزائر شعراء فحولا قدموا الكثير من القصائد والمنظومات الشعرية التي تناولت مختلف المواضيع التي تنوعت مضامينها وتشعبت، حيث عالجت الكثير من

القضايا التي شغلت المجتمع الجزائري سواء على المستوى الإنساني والاجتماعي أو على المستوى السياسي.

ولكن رغم أهمية هذا الشعر وغزارة إنتاجه إلا أننا نلاحظ قلة الدراسات الأدبية التي تهتم به خاصة بالنسبة للجانب النقدي، وتطبيق المناهج الحديثة على نصوصه.

ولعل هذا كان أهم سبب دفعني إلى اختيار هذا الموضوع، وذلك أن مثل هذه الدراسات قليلة وجديدة في جانب تطبيق المناهج الحديثة على نصوص الشعر الشعبي، كالأسلوبية مثلا.

إضافة إلى أن مذكرة التخرج الخاصة بشهادة الليسانس كانت حول هذا الموضوع، إذ تناولت فيها الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية، غير أنّ ذلك كان من الجانب النظري وبالتالي تكوّنت لديّ الرغبة في الاستمرار في هذا المجال، ولكن من الجانب التطبيقي.

ومن أجل تحقيق هذه الغاية، اخترت أنموذجا للدراسة يتمثل في قصيدة من قصائد شاعر تلمسان الكبير محمد بن مسايب، والذي يعتبر من فحول الشعراء الشعبيين الذين نالت قصائدهم شهرة واسعة، خاصة بعد أن غناها مطربون جزائريون قديما وحديثا، مثل قصيد "مال حبيبي ماله"، "الحرم يا رسول الله" ،"يا الوشام"، وقصيد "هاض الوحش عليّا"، هذه القصائد غناها كل من عمر الزاهي ، فضيلة الدزيرية ، وبلاوي الهواري ،نوري الكوفي ...وغيرهم .

وبما أن التساؤل هو جوهر البحث ودافعه، فقد كانت الإشكالية التي انطلق منها البحث هي: **ما هي أهم السمات التي تميز القصيدة الشعبية عامة وعند بن مسايب خاصة؟**

وللإجابة عن هذه الإشكالية وقع الاختيار على المنهج الأسلوبي لتطبيقه على النموذج المختار، وكان عنوان البحث كالآتي: **مقاربة أسلوبية للقصيدة الشعبية قصيدة "يا فاهم" لابن مسايب –أنموذجا–**

والسبب في جعل هذه المقاربة التحليلية وفق المنهج الأسلوبي يعود إلى كون الأسلوبية تنظر إلى النص ككيان مستقل ، و تسعى إلى الكشف عن القيم الجمالية و التعبيرية الموجودة فيه

عن طريق البحث في مستويات اللغة المعروفة عن أهم الخصائص الأسلوبية التي تميّز هذا النص وتصنع أدبيته و تشكل أسلوب المبدع .

ومن بين الدراسات السابقة المتعلقة بموضوع البحث ، و التي تمكنّا من الاطلاع عليها والإفادة من بعض جوانبها كانت رسالة الدكتور محمد زوقاي و المعنونة ب" العلاقة بين الشعر الفصيح و الشعر العامي في ضوء العلاقة بين الفصحى و العامية " ، و كذلك رسالة الدكتوراه لأحمد زغرب و الموسومة ب"جمالية الشعر الشفاهي ،نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي" ، ومجموعة أخرى من البحوث منها بحث "العلاقة بين التصوف و شعراء الملحون ، ابن مسايب –أنموذجا- لسعيد جاب الخير .

و لتحقيق الهدف المسطر للبحث قسمنا هذا العمل إلى مدخل ، وفصلين يتعلق كل فصل بمستوى معيّن من مستويات اللغة ، حيث آثرنا أن ندرس هذه القصيدة في مستويين فقط هما الصوتي و الدلالي .

وقد اعتمدنا العنصر النظري من خلال المدخل ، وذلك للتعريف بالمنهج الذي اخترناه لدراسة النموذج المختار .

ثم يلي هذا المدخل فصلين تطبيقين ، يختص كل فصل بدراسة مستوى من مستويات التحليل الأسلوبي المختارة للدراسة .

في الفصل الأول و الذي عنوناه بـ"**المستوى الصوتي**" قمنا بدراسة العناصر الصوتية المشكّلة للبناء اللغوي للقصيدة ، و ذلك من خلال دراسة البنية الصوتية ، فقدمنا بداية للدراسة بتمهيد نظري حول أهمية الدراسة الصوتية في المنهج الأسلوبي ، ثم انتقلنا إلى إحصاء صوامت القصيدة وصوائتها ، وكذلك الأصوات المجهورة و المهموسة ، و بيان عدد تكراراتها و علاقة ذلك بالدلالة عن طريق تحليلها ،كما تطرقنا إلى صفتي الترقيم و التفخيم في هذه الأصوات ، بالإضافة إلى مبحث التكرار.

بعد ذلك تناولت البنية العروضية ، و مما لا شك فيه أن الوزن و القافية يشكلان أهم عناصر الإيقاع في العمل الشعري ، وكذلك وجدناه في الشعر الشعبي ، حيث أولى الشاعر عناية خاصة لهما .

أما في الفصل الثاني، والذي يحمل عنوان "**المستوى الدلالي**" فقد تناولنا فيه أهم العناصر الدلالية في النص بداية بالصور ، حيث قمنا بتحليل أهم الصور البلاغية التي شكلت حضورا بارزا في القصيدة والتي تنوعت بين الاستعارة والتشبيه والكناية، ولاحظنا طغيان الاستعارة على بقية الصور الأخرى.

كما توقفنا عند مظاهر التناص في القصيدة والتي تم رصدها على مستوى الشكل ومستوى المضمون، وخصصنا آخر الفصل للحديث عن المعجم والحقول الدلالية، فتكلمنا في المعجم عن الكلمات الفصحى التي كانت ضمن متن القصيدة و كذلك الكلمات المفتاحية في النص، أما في الحقول الدلالية فقد قمنا بدراسة حقلين بارزين رأينا فيهما محورا الدلالة في القصيدة، يتمثل الحقل الأول في الأخلاق ويضم الحسنة منها و السيئة، أما الحقل الثاني فهو التصوف.

وأخيرا كان الحديث متعلقا في الخاتمة ببيان أهم النتائج المتوصل إليها من خلال البحث.

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في هذا البحث ما يلي:

1- معلمة الملحون لمحمد الفاسي.
2- الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي لمصطفى حركات.
3- الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس.
4- الأسلوب والأسلوبية للمسدي.
5- الشعر النبطي لسعد الصويان.

6- معجم المصطلحات الصوفية لأنور فؤاد أبي خزام.

7- التصوف في الأدب والأخلاق لزكي مبارك.

8- كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري.

9- العمدة لابن رشيق.

وغيرها من الكتب التي كانت لي خير معين على إتمام بحثي والوصول به إلى غايته.

أما بالنسبة للصعوبات التي واجهتني فوجودها كان هو الحافز الكبير للتحدي، وهي مما يرافق أي بحث، وأي عمل، فلا داعي لذكرها .

فالمهم هو الوصول إلى ما نطمح إليه من خلال هذا البحث، والذي نرجو أن يكون لبنة جديدة من لبنات الدراسات الأدبية التي تتناول الأدب الشعبي ، وتكون هذه الدراسة حافزا لدراسات أخرى.

مدخل

الأسلوبية:

شهد العالم تحولا كبيرا في ميدان الدراسات اللسانية والنقدية على إثر تلك الأطروحات الهامة التي جاء بها عالم اللغة الشهير فرديناند دي سوسير (1857- 1913) ، حيث عرف علم اللغة تغيرا واسعا، سرعان ما انسحب وانتقل إلى ميدان الأدب والنقد و أدّى إلى ظهور مفاهيم ومناهج جديدة في الدراسات الأدبية والنقدية.

ظلت الدراسات النقدية عموما إلى وقت طويل تحوم حول النص، وتخضعه طوعا أو قسرا إلى مقولات نقدية انبنت في أغلبها على تحديدات لميدان الأدب خارجة عن إطاره"هذه المناهج جميعا نشطت مجتمعه أو متعاقبة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين في أوربا"[1].

ورغم كثرة الدراسات ذات التوجهات المختلفة المسلّطة على النص الأدبي ونجاحها النسبي في تفسير بعض الجوانب خلال عملية تحليل النصوص الأدبية، إلا أنها ارتبطت بكثير من الذاتية في التعامل مع النصوص، وبرزت العديد من السلبيات"ولكن كانت هناك ثغرة في المناهج التقليدية المعروفة والتي تسحب العمل الأدبي إلى زاوية النظر التي يطل منها النقد سواء كانت الزاوية نفسية أو اجتماعية أو غير ذلك، هذا الأمر دفع بالنقاد أو لنقل فريقا منهم إلى العودة إلى النص، والتركيز عليه وعلى لغته دون الاهتمام بالجوانب الأخرى الخارجة عن النص، وذلك لتلافي السلبيات التي تحدث أثناء تطبيق المناهج الأخرى"[2].

ومن خلال النظرة الجديدة التي اكتنفت النقد في تعامله مع النص الأدبي برزت مع مطلع القرن العشرين مجموعة من المناهج النقدية المتأثرة بأطروحات اللسانيات واهتمت بالنص الأدبي ككيان مستقل قائم بذاته، وغير خاضع لميادين العلوم الإنسانية الأخرى، واستبعدت كل الظروف والعوامل التي تحيط بالنص.

[1] أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة ، دار غريب ، القاهرة ، ص 12
[2] المرجع نفسه، ص 12.

من بين هذه المناهج كانت الأسلوبية، وهي من العلوم الجديدة التي عمدت إلى تحليل الأعمال الأدبية بالاعتماد على الأسس اللغوية أثناء التحليل، والتي تمثل الوسيلة الأنجع في سبر أغوار النص.

ونشأت الأسلوبية كما يكاد يجمع جميع الدارسين على يد شارل بالي الذي يعدّ " مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية، وهو تلميذ دي سوسير وخليفته على كرسي اللغة العام بجامعة جنيف ونشر كتابه الأول"بحث في علم الأسلوب الفرنسي" علم 1902، ثم أتبعه بعدة دراسات أخرى نظرية وتطبيقية"[1].

وتسعى الأسلوبية لأن "تكون علما تحريريا تحليليا يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عملاقي يكشف البصمات التي تجعل السلوك الإنساني ذا مفارقات عمودية"[2].

وموضوع الأسلوبية هو الأسلوب، فهي تعالج النصوص الأدبية بغية الكشف عن السمات والخصائص الأسلوبية التي تميز نصا من النصوص عن نص آخر، أو مكونات أسلوبية تمثل خصائص عصر أدبي معين، أو ما يميز مؤلفا عن مؤلف آخر، من حيث استخداماته اللغوية والتي تصبح سمة بارزة تميزه عن غيره "يسعى التحليل الأسلوبي في المقام الأول إلى تحديد موضوعه وتحديد الهدف الذي ينشده إذ يمكن للدارس الأسلوبي أن يطبق إجراءات عديدة ومتنوعة فيعالج نصا أدبيا مستقلا يتناول وبالدرس إنتاج مؤلف بأكمله، أو يقوم بإجراء مقارنات أسلوبية متعددة، أو يدرس تغيّر الأسلوب من حال إلى أخرى وتطوره من الوجهة الزمنية، وقد يكون من المفيد تركيز الاهتمام على جوانب محددة من عملية التواصل الأدبي مثل التحديد التاريخي لاختيار المؤلف من البدائل العديدة و تحليل ملامح التضاد لديه قياسا على قواعد علم الأسلوب، وما تضعه من خصائص لكل جنس أدبي أو دراسة التأثيرات الأسلوبية في عملية التلقي"[3].

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، 1998 ، ص18.
[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط5، ص 25
[3] محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية ، دار نوبار، القاهرة، .1994 م ، ص125.

وبغية الكشف عن آليات هذا المنهج، وفهم أسسه وغاياته، كان علينا أن ندرك أولا ماهية موضوع هذا العلم، وميدان بحثه وهو الأسلوب.

مفهوم الأسلوب:

إن البحث عن المعنى الاصطلاحي لأي مفهوم من المفاهيم يحتم علينا الرجوع إلى المعنى اللغوي الشائع، وهذه طريقة بيّنة في تحديد المفاهيم سواء العلمية أو الأدبية ، ولفظ "الأسلوب" قديم في اللغة العربية وليس مستحدثا، فقد ورد في الكثير من المعجمات العربية القديمة والحديثة،فقد ورد في مختار الصحاح " (سلب) الشيء من باب نصر .....و (السلب) بفتح اللام المسلوب، و كذا السليب والأسلوب الفن"[1].

كما جاء عن ابن منظور "يقال الطريق من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء ... ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه"[2].

ويعلق نور الدين السد على التعريف الوارد في لسان العرب بالقول: "ففي قول ابن منظور الأسلوب الفن، أو أساليب من القول أي أفانين منه يدل على أن مفهوم الأسلوب لم يبق محصورا في التحديد اللغوي، وإنما جاوزه إلى معنى الإصلاح أو قارب ذلك"[3] .

أما في المعاجم الغربية فبيير جيرو يقول في هذا الصدد "إذا عدنا إلى القواميس فسنرى أنها تقترح علينا ما لا يقل عن عشرين تعريفا لهذه الكلمة، يذهب أهمها من طريقة التعبير عن الفكر إلى طريقة التعبير عن العيش مرورا بالطريقة الخاصة لكاتب من الكتاب، أو لفنان أو لفن، أو لثقافة أو لجنس ، أو لعصر ...إلى آخره"[4].

[1] أبو بكر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، 1986، مادة سلب، ص 130
[2] ابن منظور: لسان العرب، .دار إحياء التراث العربي .بيروت .ط3 (د . ت) مادة سلب، ص456
[3] نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب،دار هومه، الجزائر،1997، ص129
[4] بيير جييرو: الأسلوبية ، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الخضاري، حلب، ط2، 1994، ص 72.

أما في المعنى الاصطلاحي فقد تعددت التعاريف ، وتشعبت حتى بات من الصعب الإلمام بها كليا، وذلك تبعا لوجهة نظر المعرف نحو الأسلوب وآرائه ، والمدرسة التي ينتمي إليها، وهذا يتضح بالأحكام الآتية :

1– الأسلوب هو المتحدث (عالم البلاغة) .

2– الأسلوب هو الشيء الكامن (الفقيه اللغوي).

3– الأسلوب هو الفرد (الأديب).

4– الأسلوب هو المتكلم الخفي أو الضمني (الفيلسوف).

5– وأخيرا الأسلوب هو اللغة (اللساني)[1].

ولهذا لا نجد تعريفا واحدا محددا للأسلوب متفق عليه بين الدارسين "فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله إلا أنه لا ينبغي أن لا نستنتج من ذلك على الإطلاق أن ظاهرة الأسلوب مشكوك في وجودها"[2].

وإذا عدنا بداية في نهجنا التعريفي إلى العصور الوسطى نجد أن كلمة الأسلوب قد اشتهرت عند بلاغي هذه العصور الذين وجدوا في إنتاج الشاعر الروماني فرجيل في ثلاثة دواوين تصلح لأن تكون نماذج لطبقات الأسلوب "واكتسبت كلمة الأسلوب شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب هي: الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي، وهي ألوان يمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى في إنتاج الشاعر الروماني فرجيل"[3].

وإلى جانب هذا المفهوم الذي اكتسبه الأسلوب في العصور الوسطى، والذي ظل حتى القرن التاسع عشر نجد تعريفا آخر أكثر شهرة، وهو التعريف الذي قدمه " الكونت بوفون" في خطابه

[1] بنظر فيلي ساندريس : نحو نظرية لسانية أسلوبية ،تر :خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، دمشق، ط1 ، 2003، ص26
[2] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 95.
3 أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة ، ص 61.

إذ يقول: "إنّ المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أعلى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير"[1].

هذا التعريف انتقل بمفهوم الأسلوب نقلة نوعية، حيث أخذه مما كان سائدا بخصوصه وربطه بالمبدع في ذاته، وأقرّ بأنّه شخصي نابع من ذات المبدع وكثيرا ما استشهد[2] أصحاب تحديد الأسلوب من زاوية المبدع أو المرسل وهو أحد أطراف الحدث الإبلاغي في نظرية التواصل.

وسنقف عند جملة من التعريفات التي ارتبطت بعناصر الحدث الإبلاغي، وهي المخاطِب والنص والمخاطَب "وإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه هي المخاطب والمخاطب و النص، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت ابستيميا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متضاعفة"[3].

الأسلوب باعتبار المخاطِب:

ينطلق أصحاب هذا التوجه من اعتبار أن الأسلوب هو كشف عن ذات المبدع المنشئ إذ يعبّر تعبيرا تاما عن شخصيته، ويعكس أفكاره وتوجهاته وصفاته الإنسانية ويوضح نظرته إلى الأمور وتفسيره لها وفق مرجعيته وبنيته النفسية والتكوينية، إذن هو انعكاس الذات الخاصة في العمل الأدبي.

ولعل تعبير بوفون "الأسلوب هو الشخص نفسه، لاقى الكثير من التأكيد من بعض الدارسين، وهو يقترب مما يرمي إليه سبنهاور في تعريفه "الأسلوب هو تعبير عن معالم الروح"[4].

1- صلاح فضل: علم الأسلوب، ص 95.
2- فيلي ساندريس : نحو نظرية لسانية أسلوبية ، ص30
3عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص 50
[4] فيلي ساندريس: المرجع نفسه، ص30

فالعمل الأدبي هو إنتاج تعبيري يصدر عن منشئ ويشكل بصمته الفنية "الرسالة اللغوية من حيث حدوثها تنبثق من منشئها تصورا وخلقا وإبراز الوجود"[1].

فجوته مثلا كان يرى أنّ " الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط الرفيع الذي يتمكن به الكاتب من النفاذ إلى الشكل الداخلي لمادته والكشف عنه"[2].

وهذا ما نلاحظه عند المقارنة بين عدة أساليب تتعلق بأدباء معينين، حيث يمكن التمييز بين أسلوب أديب وآخر من خلال الصبغة المميزة لكل واحد منهم، خاصة إذا تكررت بعض المزايا الأسلوبية في نصوص ذلك المبدع، فتصبح بالتالي بصمته الشخصية "كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظرته إلى الأشياء، وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب"[3].

وهذا التفرد الأسلوبي لا يعني أن الأدب والمبدع هو في غنى أو في معزل عن تأثيرات سابقيه أو معاصريه، ولكن ما يميز أسلوبا عن أسلوب آخر هو كيفية المزج بين تلك التأثيرات، وإعطاء الطابع الشخصي، و أحيانا يأتي الأديب بما ينفرد به ويصبح طابعا خاصا به "فكلّ إنسان أمة واحدة فيما يصله بالحياة متأثرا أو مؤثرا ذلك لأنّه شخصية وحده فطرتها ممتازة، وكوّنتها ملابسات بعينها فاستقامت ذات طبيعة محدودة، وخطة خاصة، وكانت هي هذا الفرد الممتاز ونتيجة ذلك أن الأديب حين يعبّر عن شخصيته تعبيرا صادقا يصف تجاربها ونزعاتها، ومزاجها، وطريقة اتصالها بالحياة ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير والتصوير والتعبير، هو أسلوبه المشتق من نفسه هو، من عقله وعواطفه وخياله ولغته"[4] .

ورغم هذه التبريرات المقنعة في تحديد الأسلوب بأنه الذات المبدعة وهو انعكاس لتوجيهاتها وسماتها الفنية إلا أن هناك بعض الاعتراضات على هذا التعريف نذكر من بينها:

---

[1] عبد السلام المسدي: مرجع سابق، ص51
[2] صلاح فضل: علم الأسلوب، ص 97.
[3] أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط12، ص 134
[4] المرجع نفسه، ص 127

1-إنّ اعتبار الأسلوب انعكاس لشخصية المبدع، يفتح المجال أمام أحكام مسبقة ودراسات تخص المبدع، وهذا عكس ما ترمي إليه الدراسات النقدية الحديثة وخاصة الأسلوبية التي تريد تسليط الضوء على مادة الأدب عن ظروف إنتاجها.

2-لا تعبر أعمال الأديب أو الشاعر دائما عن انتماءاته الاجتماعية، فقد تتعارض شخصية الكاتب تماما مع أعماله.

ومهما يكن فإن عملية الخلق الفني عند المبدع هي استجابة لمثيرات سواء كانت داخلية أو خارجية، حيث يترجم الكاتب، وكما قال أفلاطون "الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية"[1].

الأسلوبية باعتبار المخاطَب:

تنطلق هذه الزاوية من النظر إلى الأسلوب وتحديدا من الأثر الذي يمارسه، وتركه العمل الإبداعي في القارئ أو المستمع، حيث تستند عملية تحليل النصوص أسلوبيا إلى فعل القراءة الذي يقوم به المتلقي، فهذا الأخير هو الذي يميّز الخواص الأسلوبية ويقوم بإدراكها والكشف عن فنيتها، وذلك باعتباره الطرف الثالث في العملية الإبلاغية وهو المستهدف من العمل الأدبي، "وليس ثمة إحساس بقيمة النص إلا بمتلقيه، فالنص والقارئ عنصران مؤثران كلّ في الآخر، يؤثر من حيث أنه أداة للإقناع والتأثير وهما غاية كل شكل فني، وتأثير الثاني يتمثل في أنه يبعث الحياة في النص ويثبت فيه الروح فيحدث التفاعل بين البعدين، النص والمتلقي، فإمّا يستجيب القارئ ويصير عنصرا إيجابيا فيتحقق هدف المنشئ في جعله يحيا مع النص وينفعل معه و إما أن يرفض، ويتخذ موقفا سلبيا، فيكون صاحب الأثر قد فشل فيما أراد "[2].

ومن أهم الأسلوبين الذين كانوا أصحاب الدعوة إلى دور القارئ و أهمية مساهمته في إنتاج الدلالة ميشال ريفاتير حين " يحدد الأسلوب اعتمادا على أثر الكلام في المتقبل فيعرفه بأنه إبراز بعض

1 بيير جيرو: الأسلوبية، تر:منذر عياشي، ص 37
2 هنريش بليت: البلاغة و الأسلوبية ، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب ، 1999، ط2 ، ص54

عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز"[1] وقد وضّح " أيزر فولفغانع" أن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه"[2].

إذن فالأسلوب بناء على ما سبق هو سمات النص التي تترك أثرها في المتلقي فهو "محصلة ردود فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص "[3].

3- الأسلوب باعتبار النص :

يعتبر النص من عناصر الحدث البلاغي، وهو يتمثل في المرسلة اللغوية التي ينتجها المبدع ويتسلهما القارئ "أما تحديد ماهية الأسلوب باعتماد جوهر الخطاب في ذاته فعليه الركن الضارب في مجمع الرؤى لحداثة لما يتعذر فيه من ركائز المنظور اللساني فإذا كان الأسلوب في"فرضية المخاطب" صفيحة الانعكاس لأشعة الباحث فكرا وشخصية وكان في "فرضية المخاطب" رسالة مغلقة على نفسها لا تفض جدارها إلا على يد من أرسلت إليه، فإنه في فرضية الخطاب، موجود في ذاته "[4].

وصورة ذلك أن النص إن كان وليدا لصاحبه فإن الأسلوب هو وليد النص ذاته "ويرتكز التعريف للأسلوب من زاوية النص على الظواهر اللغوية المميزة في النص، مع الاهتمام بنسيج العلاقات الذي يربط هذه الظواهر فيما بينها فهو"العلاقة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب وتلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات، ومجموع علائق بعضها ببعض، ومن ذلك كله تكون البنية النوعية للنص"[5] .

ويمكن القول إنّ النص هو المدار الأسلوبي، فمظاهره اللغوية وتشكيلها هي ما تسترعى انتباه المحلل الأسلوبي واكتشاف الارتباط الحاصل بين مختلف مستوياته هو هدف التحليل، فيصبح بعد

---

[1] *EssaIS DE STYLISTIAUE STRUCTURQLE* p31: michael riffaterre ، نقلا عن المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، .ص66
[2] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، تر: حميد الحمداني، الجيلالي كدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987، ص 12
[3] المسدي: الأسلوبية والأسلوب ص 68.
[4] المرجع نفسه، ص 70.
[5] المرجع نفسه، ص 70

تسليط مجهر النقد عليه خالقا للأسلوب باعتباره خطابا متميزا عن الخطاب العادي، فهو خطاب مركب في ذاته ولذاته.

اتجاهات البحث الأسلوبي:

إن تعدد تعريفات الأسلوب وتعدد زوايا النظر إليه أدّى إلى بروز عدة اتجاهات في الأسلوبية، حيث تنوعت المدارس ودراساتها التي حاولت أن تعطي للأسلوبية نمطا دراسيا يتجلى من خلال الأبعاد المعرفية التي تستند إليها كل مدرسة.

ولعل أهم المدارس التي كان لها كبير الأثر في التنظير للأسلوبية، رغم تجاهلها للنص الأدبي هي أسلوبية التعبير ومؤسسها شارل بالي، وهو مؤسس الأسلوبية ككل.

1- الأسلوبية التعبيرية: يرى بالي أن اللغة تتكون من نظام لأدوات التعبير، وأنّ مهمتها لا تتوقف عند نقل تلك الأفكار والمعلومات، بل هي وسيلة للتعبير عن الوجدان والعواطف التي تترجمها الألفاظ والعبارات، ويعرف علم الأسلوب بأنه "دراسة أحداث التعبير اللغوي المنظم بمحتواه العاطفي، أي دراسة تعبير اللغة عن أحداث الحساسية، وفعل أحداث اللغة على الحساسية"[1] .

فالدراسة الأسلوبية تعنى بدراسة اللغة بوصفها ترجمان الفكر و وسيلته، ويشكل المضمون الوجداني للغة أساس هذه الدراسة، فأسلوبية التعبير هي أسلوبية لغوية جاءت لتكمل ما صنعه سوسير في علم اللغة، ، وهي تهتم بالتعبير اللغوي عامة "فالدراسة التي تسمى عنده بعلم الأسلوب تبحث في لغة جميع الناس بما تعكسه لا من أفكار خاصة، بل من عواطف ومشاعر واندفاعات وانفعالات، أي أن موضوعها لغة كل الناس كوسيلة للتعبير والفعل، وقد اختار لها ذلك المصطلح لأنه يشير إلى أساس جميع الإجراءات التي تستخدم في الأسلوب"[2].

[1] بيير جيرو الأسلوبية : تر: منذر العياشي، ص 54.
[2] صلاح فضل : علم الأسلوب ، ص 25 .

وهكذا تصبح أسلوبية التعبير "دراسة قيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلف للتعبير عن فكرة واحدة، وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال "[1].

إذن اهتمام بالي ينصب على الجانب الأدائي للغة، فالرسالة اللغوية التي يقوم المؤلف بإنشائها من خلال تأليفه بين المفردات والتراكيب اللغوية التي ينظمها جنبا إلى جنب، وتكون حاملة لمضمون عاطفي ووجداني، ومشحونة دلاليا تهدف إلى التأثير على المرسل إليه، ومهمة الناقد الأسلوبي هو الكشف عن القيم الأسلوبية لأدوات التعبير التي تتشكل منها الرسالة "إنّ أسلوبية التعبير دراسة تتناول القيمة الأسلوبية لأدوات التعبير مثل: التلوينات الوجدانية والإدارية والجمالية والتعليمية التي تصبغ بصبغتها، وثمة قيم تعبيرية تخون المشاعر، والرغبات والطبع والمزاج والأصل الاجتماعي وموقف المتكلم كما ثمة قيم انطباعية تترجم مقاصده العمدية، والانطباع الذي يريد إعطاءه .....والقيم ذات الأهمية الخاصة في التعبير الأدبي"[2] .

ورغم تجاهل شارل بالي للنص الأدبي وتحليله أسلوبيا إلا أنه لا أحد ينكر ما كان لبالي من فضل في التنظير للدرس الأسلوبي، وقد تدارك تلامذته بعده هذا النقص، فعملوا على دراسة النص الأدبي والتقعيد لذلك .

2- الأسلوبية التكوينية (أسلوبية الفرد):

ورائد هذه المدرسة هو ليو سبيتز (1887- 1960) والذي كان تلميذا لكارل فوسلر وتأثر بآرائه، وهذا الأخير قدم دراسة بعنوان " أصول الوضعية والمثالية في علم اللغة "1904، وجعل مجالها شخص المتكلم في علاقته باللغة، حيث يتحلى الفعل الحالي الخلاق للغة إلى جانب الأفعال المعنوية والروحية الأخرى في وحدة حميمة، وبهذا التركيز على شخص المتكلم استطاع أن يدرك بؤرة عميقة في الظاهرة اللغوية باعتباره نسبة متحركة متعددة الجوانب"[3].

[1] بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص 53
[2] المرجع نفسه، ص 87.
[3] صلاح فضل: مرجع سابق، ص46

وتبحث أسلوبية الفرد عن بصمة المؤلف في لغته، فقد أعطت أهمية لشخص المتكلم ووسعت من دائرة حرية الفرد في تشكيل رسالته اللغوية كيفما يريد ، دون أن تقيده قواعد اللغة من حيث استعمال التراكيب اللغوية، فيصبح بالتالي لديه استعمال خاص للغة يشكل إبداعه الذي يميزه عن غيره، ويكون أسلوبه الخاص به، فكل كاتب ينفرد باستعمالات خاصة للّغة، ومهمة الناقد الأسلوبي هي دراسة الخصائص الأسلوبية للاستعمالات اللغوية التي تميز كاتب عن كاتبا آخر غيره، والتي تشكل سمته فشخصية الأديب تبرُز داخل اللغة لا خارجها.

وتمتاز هذه المدرسة الأسلوبية كما لخصها منذر عياشي بالخصائص التالية :

– إن أسلوبية الفرد هي "في الواقع نقد للأسلوب، ودراسات لعلاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها".

– وهي مادامت كذلك يمكن النظر إليها بوصفها دراسة تكوينية إذن، ولست معيارية أو تقريرية فقط"

– وإذا كانت الأسلوبية التعبيرية تدرس الحدث المعتبر لنفسه، فإن أسلوبية الفرد تدرس هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين".

– تذهب أسلوبية الفرد إلى" تحديد الأسباب وبهذا تعد تكوينية– وهي من أجل هذا–تنتسب إلى النقد الأدبي"[1].

3– الأسلوبية الإحصائية:

وتقوم على مبدأ تطبيق الإحصاء الرياضي على النصوص الأدبية بغية الكشف عن أهم الخصائص الأسلوبية التي تميز نصا ما عن غيره، وذلك باحتساب عدد المفردات أو التراكيب اللغوية التي تتردد بكثرة في العمل الأدبي، والتي تصبح فيما بعد التفسير و التحليل الذي يعقب هذه العملية

[1]- منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002، ص 54.

الإحصائية سمة مميزة لنص من النصوص، أو أديب من الأدباء" أن الإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب"[1].

فالأسلوبية الإحصائية تحاول إضفاء الصبغة العملية في التعامل مع النص الأدبي، والكشف عما يميزه من سمات أسلوبية تدل على أدبية وتفرد الخاص.

والعملية الإحصائية وجداولها ليست غاية في ذاتها، وإنما هي طريقة للوصول إلى الدلالة وتأويلها في النص فهي تتيح للناقد الأسلوبي اكتشاف الفروق والمميزات الخاصة بكل كاتب عن أقرانه وذلك برصد المفردات والتراكيب اللغوية التي تتحول إلى سمة أسلوبية يتميز بها عن غيره"المقاربة الأسلوبية تتوسل الواقع الإحصائي للنص تمهيد البلورة معطيات تدل على صفات الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية والجمالية "[2].

ويرى منذر العياشي "أن المنهج الأسلوبي الإحصائي أصبح صاحب اليد الطولي في مجال الأسلوبيات، باعتبار نموذجا للدقة العلمية التي تترك مجالا لذات الناقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبي"[3].

وهذا المنهج يتخذ من الأسلوب واقعة قابلة للقياس بحيث "يلجأ الباحث الأسلوبي إلى الإحصاء لقياس معدلات تكرار المثيرات، أو العناصر اللغوية الأسلوبية، ويسعى التحليل الأسلوبي في النهاية إلى تحديد السمات الأسلوبية للنص الأدبي، أو النصوص المدروسة وتتميز هذه السمات الأسلوبية بمعدلات تكرار عالية نسبيا، ولها أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع وليس التحليل الإحصائي للنص الأدبي بعيد عن ذلك في تحديد قيمتها الأسلوبية في إبداع المعنى، سواء من خلال الصيغ التي تصاغ فيها الخبرات والتجارب أو من خلال التراكيب اللفظية التي تقدم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ في وحدة عليا"[4].

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة الجزائر، ص 97
[2] المرجع نفسه، ص 97
[3] منذر عياشي : الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 45.
[4] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 107.

ورغم جدية التحليل الأسلوبي الذي يوظف المنهج الإحصائي في رصد الوقائع الأسلوبية ومع أن الإحصاء لا يمثل سوى القاعدة التي تنطلق منها الدراسة، بحيث يكتمل مع التفسير والتحليل والاستقراء دون إهمال الجوانب الدلالية، إلا أن هذا النمط من التحليل لاقى الكثير من التهجم والتشكيك في جدوى النتائج، وفي فائدة إقحام الإحصاء الرياضي وهو عادة عملية بحثه في ميدان الأدب" إن قضية استخدام الإحصاء في دراسة الأسلوب قضية مختلف عليها والاعتراض المقدم غالبا هو أن الأسلوب واقعة فردية ونوعية، ولتعقيدها من جهة أخرى لا يمكن إدخالها في أية فئة مجردة وكمية للتحليل الإحصائي"[1].

وذلك "لأننا عندما نعمد إلى الإحصاء في دراسة الأساليب نحيل اللغة الأدبية إلى شيء بلا لون ولا طعم، إذ نهمل ما في التراكيب المتعلقة بالتعبير من إحساسات تتصل بالعالم النفسي"[2].

ويبرّر بيير جيرو هو أيضا عزوفه عن التحمس لجدوى توظيف الإحصاء في دراسة الأسلوبية " ألاحظ أن الأسلوبية الإحصائية لم تبرر كل الثقة التي أوليناها لها، فالإحصائية والحق يقال ضحية اتجاهين، فمن الجهة الأولى يخلط الإحصائيون غالبا بين الكم والنوع، و لم ينجحوا حتى يومنا هذا في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين ولهذا السبب شكلت تحليلاتهم عموما جداولا حزينة من العوامل والانزياحات العددية التي لا يظهر معناها، وإذا كان مفرطا وساذجا في نظر الكل أولئك الذين يكرهون أن يقننوا القيم الجمالية إلى مجرد علاقات كمية "[3].

وللإنصاف يمكن القول إنّ الإحصاء قد ساهم في إبراز الكثير من السمات الأسلوبية التي تطغى في إنتاج الأديب أو شاعر وهذا ما لمسناه في بعض الدراسات الأسلوبية العربية كدراسة محمد الهادي الطرابلسي في "الشوقيات"، وعلى هنداوي في بحثه "بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم"، ومحمد العمري في "تحليل الخطاب الشعري"، وغير ذلك من الدراسات .

[1] بيير جيرو : الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص 133.
[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 199
[3] بيير جيرو : الأسلوبية ، ص 134

4- الأسلوبية البنيوية:

تدرس الأسلوبية البنيوية الوظيفة الأسلوبية للخطاب الأدبي نفسه، دون إيلاء أي التفات إلى علاقات الخطاب بالمرسل أو المتلقي، أو غير ذلك من الواقعين الاجتماعي والنفسي، فهي تركز على بنية النص، و" تسعى إلى تحديد النص من خلال العلاقات الموجودة بين مستويات الأسلوب في النص الأدبي، فالعلاقات اللغوية هي المرتكز الأساسي في تحليل النصوص"[1].

وهي تحلل الأسلوب" من خلال التركيب اللغوي للخطاب، فتحدد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعها ومماثلتها وذلك بالإشارة إلى الفروق التي تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي"[2].

فالنص من منظور الأسلوبية البنيوية هو بنية خاصة أو جهاز لغوي يستمد قيمته الأسلوبية منه، وهو يتكون من ظواهر لغوية تتشكل في نسق من العلاقات التي تربط فيما بينها وعلى الناقد الأسلوبي إلا تفكيك هذا النسق واكتشاف القوانين التي تنظمه فهمته هي" اكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي"[3].

واللغة في النص الأدبي لغة شعرية إيحائية لا تكتفي بوظيفتها الإبلاغية بل هي مشحونة بعلاقاتها الدلالية وأهدافها الجمالية المقصودة " ولعل من أهم الوظائف هي الوظيفة الشعرية، أي تلك التي تجعل " التركيز على الرسالة لصالح الرسالة الخاص" وفيها يتحرر النص من كل رقابة، وبها يصبح ذات نفسه"[4].

ويرتبط مفهوم العلاقات بمفهوم اللغة نفسها عند الأسلوبين، ويقسم ميشال ريفاتير وهو من أعلام الأسلوبية البنيوية، والذي يؤمن بوجود البحث في بنية النص، وأهمية المتلقي في تحديد الخصائص الأسلوبية، يقسم دراسة النص الأدبي إلى مرحلتين :

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 89
[2] المرجع نفسه، ص 84
[3] المرجع نفسه، ص 85
[4] منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 52

1- المرحلة الأولى أو القراءة الأولى: ويسميها مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها وتسمح للقارئ بادراك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذج القائمة في حسه اللغوي المرجع فيدرك التجاوزات وصنوف الصياغة التي توتر اطمئنانه اللغوي فيقضيها أو تلفظ فرضياته.

وهذه القراءة تكشف معناه من حيث إنّه جملة مكونات وليس في طاقتها أن نكشف مدلوله من حيث اعتباره وحدة الدلالة ومنطقها.

2- المرحلة الثانية أو القراءة الثانية: ويسميها مرحلة التأويل والتعبير وهي تابعة للمرحلة الأولى وعندما يتمكن القارئ من الغرض في النص والانسياق في أعطافه وفكه على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى ويفعل بعضها في بعض."[1]

وهكذا فريفاتير رغم أنه يقول "الأسلوب في الواقع هو النص" إلّا أنّه يذهب في ذلك إلى غير ما أعلنه بيفون في مقولته الشهيرة "الأسلوب هو الرجل" فهو يضع القارئ جنبا إلى جنب مع بنية النص في تحديد الأسلوب، ويجعل منه صاحب السلطة في التحكم في النص "ن الأسلوبية البنيوية كما جاء بها ميشال ريفاتير تحاول ألا تفعل دور القارئ باعتباره جزءا من عملية التوصيل ويقوم عليه في تمييز بعض الوقائع الأسلوبية داخل النص"[2].

ولا شك أن أطروحات ريفاتير هذه أثرت كثيرا في الدراسات الأسلوبية خاصة اعتداده بالقارئ في تحليل بنية النص والكشف عن سماتها الأسلوبية وعلى العموم فالأسلوبية البنيوية هي جانب آخر من الدراسات الأسلوبية التي اتخذت من بنية النص مجالا لتحديد الأسلوب، وقد أسهم أعلامها في يتعمق البحث الأسلوبي خاصة و أن فكرة الأسلوب في أساسها تحاول أن تصرف النظر عما يحيط تحليل النصوص الأدبية من مظاهر خارجية .

مبادئ الأسلوبية:

1- الاختيار:

[1]- essais de stylistique structurale p9 ، نقلا عن نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (بتصرف) ص 92

[2] المرجع نفسه، ص 87.

وهو من أهم مبادئ علم الأسلوب، حيث يعمد الكتاب إلى اللغة بوصفها مدونة جماعية، فيختار منها مفردات من بين العديد من البدائل الموجودة في المعجم، وذلك للتعبير عما يجيش في نفسه من مشاعر و أحاسيس وانطباعات وهذه العملية هي ما يسمى بـ "الاختيار" "يذهب علماء الأسلوب إلى أن عملية الخلق الأسلوبي إنما تستوي في الاختيار أولا وفي التركيب ثم يوزعها بصورة مخصوصة فيكون بها خطابا، وينطبق هذا على جميع أنواع الخطابات ثانيا فشأن منشئ الكلام أن يختار من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر من اللغة محدودة ثم يوزعها بصورة مخصوصة فيكون بها خطابا وينطبق هذا على جميع أنواع الخطابات الأدبية وغيرها "[1].

إن عملية الاختيار يحكمها أمران أو جانبان، جانب الحالة الشعورية الإبداعية لدى المتكلم أو المبدع وما يقتضيه الموقف والمقام، وجانب الإطار اللغوي والاجتماعي والذي تفرضه القواعد والأعراف وما هو متداول عند الكتاب والمتلقين "يهدف الاختيار في منطق البحث اللغوي الحديث إلى انسجام في علاقات التواصل بين الباحث والمتلقي"[2].

ويبقى الاختيار من العمليات المساعدة على كشف القراءة الأدبية لدى الأدباء، ومن خلال انتقاء المفردات والتعبير التي ستشكلها في إنتاجه الأدبي وعمليات الخلق و الإبداع الفني وهذا الانتقاء يكون شاملا لمختلف الجوانب اللغوية (الصرفية والصوتية والنحوية والدلالية)، ويكون ناجعا إذا استطاع المبدع أن يصل إلى ما يريد من وراء عمله الأدبي، وعبر ملفوظة عن قصده الفني والإبداعي "فالأسلوب لا يمكن نقله أو تعديله، فالأسلوب سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها، فقراءة الأسلوب وتمايزه كما تبدو لنا يمكن إرجاعها دون حرج إلى قضية الاختيار التي يقوم بها المنشئ من مخزونه اللغوي ثم توظيفه الواعي لهذا الاختيار بحسب المقام" أو مراعاة مقتضى الحال كما يشير إلى ذلك البلاغيون العرب"[3].

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 156
[2] المرجع نفسه، ص 158
[3] المرجع السابق، ص 160

2- الانزياح:

ويسمى أيضا "**الانحراف**" أو "**العدول**" أو كما سماه جاكسون "جنية الانتظار"[1]، ولهذا المبدأ أهمية خاصة في علم الأسلوب حتى أن هناك اتجاها أسلوبيا يسمى بأسلوبية الانزياح.

ويقصد به "انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بوسائطه التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بيمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته "[2] .

وينطلق هذا المبدأ من تقسيم اللغة إلى مستويين:

- **المستوى العادي**: ويتجلى فيه هيمنة الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب.
- **المستوى الإبداعي**: وهو يخترق الاستعمال المألوف للغة، ينتهك صيغ لأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي"[3].

فالانزياح هو مخالفة النمط العادي لمستوى الكلام والمتعارف عليه إلى أسلوب جديد مستخدما الطاقات الكامنة للغة، وهو خاضع لمبدأ الاختيار، فاختيار الكلمات أو المفردات التي تتناسب وما يريد قوله المبدع، وهو ما يقتضه حال المتلقي، وتركيب هذه المفردات في نسق لغوي فني يؤدي غرضا فنيا وجماليا وتركيب ذلك في سياق أدبي، ينقل الدلالة اللغوية من المستوى العادي إلى المستوى الأدبي، ولكن بشرط أن يبقى في حدود ما تسمح به قواعد اللغة "فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف"[4] .

وليس الانزياح غاية في حد ذاته، وإنما يجب أن يكون ذا فائدة مقصدية، ويستخدم مصطلح الانزياح على نطاق واسع في الدراسات الأسلوبية والبلاغية والنقدية مما يعكس قبولا رضا بما يؤديه من قدرة على الوصف "وإنّ جلّ علماء الأسلوب ونظري الأدب يوظفون نظرية "الانزياح"عند

[1] المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 125.
[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 179.
[3] المرجع نفسه، ص 179
[4] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، 1986 ص 15.

الحديث عن خصائص النص غير العادي سواء كان الانزياح عندهم إحصائيا أو معنويا دلاليا أو نحويا تركيبيا بما في ذلك، البنى القاهرة"كالوزن والقافية"[1].

3- التركيب:

التركيب عملية خاصة يقوم بها المبدع تنطلق من عملية تسبقها هي عملية الاختيار فكلما كان الاختيار دقيقا أدى ذلك إلى سلامة التركيب في جميع جوانبه النحوية والصوتية والصرفية والدلالية فالتركيب ظاهرة أسلوبية تحدد ضمن الأداء اللغوي " تقوم ظاهرة التركيب في المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة عليها وهي ظاهرة الاختيار التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي .... فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح "[2].

وقد اعتنى علماء العرب بفكرة أهمية التركيب "ومفهوم النظم أو النظام في النقد القديم ليس بعيدا عن مفهوم ط التركيب"في جميع الاتجاهات الأسلوبية، فأدبية النص تتحقق بنظمه ويشمل النظم جميع الوحدات اللغوية المكونة للخواص الأسلوبية للخطاب الأدبي، ولقد جعل الباقلاني من ظاهرة النظم خاصية أساسية في إعجاز القرآن الكريم وسرّ هذا النظم هو أنه لا يتفاوت وهو يشمل كل السور والآيات ... والملاحظ أن كل تركيب أسلوبي يتضمن أبعاد دلالية تخصه، وأن أي تغير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللغوية، أو تعريف أو تنكير أو إظهار كل ذلك يكون بهدف ويتقصده المنشيء عن وعي وإدراك، ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب، دون قصد"[3].

والتركيب هو عملية تسمح للنص أو العمل بالانسجام والتناغم بين عناصره، فلا سبيل إذن من أجل الوقوف على أدبية الأدب إلا بالنظر في كيفية تشكيله وانتظام مستوياته فالأسلوب تركيب لغوي ذا قيمة جمالية وفنية.

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 179.
[2] المرجع نفسه ، ص 168
[3] المرجع نفسه، ص 172.

الفصول

المستوى الصوتي

تمهيد:

تشكل الأصوات اللغوية البنية الأساسية للكلام، فالمفردات والتراكيب التي نتلفظ بها هي الأصوات نستعملها وفق إرادتنا الكلامية، و نختار منها ما يعبر عما نريد من حاجات إيصالية وجمالية ، عبّر عن ذلك ابن جني بقوله "حد اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]، كما أن "أهمية أصوات الكلام تأتي من أنها تمثل الجانب العلمي للغة وتقدم طريق الاتصال المشترك بين الإنسان و أخيه الإنسان مهما قلّ حظه من التعليم والثقافة"[2].

وقديما اهتم علماء اللغة العرب بالدراسات الصوتية، ولو أنها لم تكن في مستوى التطور الحاصل في الدراسات الحديثة، إلا أن تصنيفاتهم كانت قيمة وبارزة و دقيقة الوصف،يقول أحد الدارسين "عجبت أن تتميز هذه الدراسات الصوتية بميزات الدقة، والعمق والشمول، حيث توجهت همم العلماء العرب صادقة رغبة في الحفاظ على أصوات اللغة العربية، باعتبارها البنية الأساسية في البناء الهيكلي العام لهذه اللغة الشريفة"[3].

وقد كان الخليل بن أحمد الفراهيدي من علماء اللغة العرب الأوائل الذين اهتموا بمسائل الصوت والبحث عن طبيعة الارتباط الدلالي الذي نلمسه في بعض الكلمات، بين اللفظ ومدلوله فهو يرى أن هناك علاقة طبيعية تربط بين بعض أصوات الكلام وما تدل عليه "إنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا: صر، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا: صرصر"[4]، كما أنه وضع معجمه العين، ورتبه ترتيبا صوتيا حسب مخارج الحروف.

ونجد هذا الاهتمام بالأصوات ودلالتها عند سيبويه، الذي يبدو أنّه تأثر بما ذهب إليه الخليل وأضاف إليه أمرا آخر وهو أن هناك علاقة بين بعض الصيغ ومدلولاتها و "قد جاؤوا بالفعلان في أشياء تقاربت، وذلك كالطوفان، والدوران والجولان، شبهوا هذا حيث كان تقلبا و تصرفا بالغليان والغثيان، لأنّ الغليان أيضا تقلب ما في القدر وتصرفه"[5]، و قد ذهب مذهبهم هذا كثيرا من علماء العربية من المتقدمين والمتأخرين.

---

[1] ابن جني: الخصائص : تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة و النشر، ط2 ، بيروت ، ج2 ، ص33

[2] أحمد عمر مختار : دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1997 ، ص13

[3] حسام بهنساوي : الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث ، زهراء الشرق ، القاهرة ، ط1 ، 2005 ، ص05.

[4] ابن جني: المرجع نفسه ، ص 152.

[5] أبو بشر عمر بن عثمان سيبويه: الكتاب ، تح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط1 ، 1962 ، ج4 ، ص 14.

أما حديثا، فقد ظهرت الدراسات الصوتية، كقسم من أقسام اللسانيات، وقد استفاد هذا المجال الدراسي من التطور الحاصل في العلوم والتكنولوجيا، ثم تطور بعد ذلك الأمر ليصبح علما قائما بذاته وهو علم الأصوات.

وفي المجال الأدبي احتلت الدراسات الصوتية مكانة هامة في دراسة النصوص الأدبية وذلك لأنّ "كل عمل أدبي فني هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[1].

وبالنسبة للدراسات الأسلوبية فالمستوى الصوتي هو أحد المستويات التي يعالجها الناقد الأسلوبي "حيث يتطلب التحليل الصوتي معرفة الخصائص الصوتية في اللغة العادية، ومن ثم رصد الظواهر الخارجة عن النمط، والبحث في دلالتها فيما يفيد الأسلوب"[2].

في هذا المستوى يتناول الدارس ما في النص من مظاهر صوتية، و يتلمس مصادر الإيقاع فيه و ذلك في صوره كالتنغيم، والنبر والتكرار، و الوزن، و ما يترتب عن ذلك من انسجام صوتي يخلق البعد الجمالي والفني للنص، وعلاقة ذلك بالمعنى .

ولعلّ الشعر هو أكثر فنون الأدب احتفاء بالأصوات "فالظاهرة الشعرية لغوية في جوهرها ولا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تمثل عبقرية الإنسان، و تقوم ماهية الشعر"[3] فالأصوات هي المكون الرئيسي للغة، غير أن أصوات الشعر ليست فقط عناصر لها رموز خارجية تصاحب المعنى فحسب بل هي وحدات مولدة للإيقاع المشحون بالدلالة، "إن للأصوات في الشعر قيمة مستقلة عن مهماتها التوصيلية عبر اقترانها بعضها ببعض"[4]، وتتجلى أهمية الدراسة الصوتية للنص الأدبي في الكشف عن وظيفة و دور الأصوات في صنع النص.

التحليل الأسلوبي يحلل البنية اللغوية للنص بواسطة البحث عن الوحدات اللغوية، صوتا وكلمة وجملة ثم يربط كل هذه الوحدات،والأجزاء بالدلالة العامة للنص، وذلك في مستويات النص المختلفة .

---

[1] رينيه ويليك و وارين أوستين : نظرية الأدب ، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب ، ط2،ص 165.
[2] منذر عياشي : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص 38
[3] لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ للنشر، الرياض ، 1989م ، ص 08
[4] حسن ناظم : مفاهيم شعرية ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص 81.

في الجانب الصوتي يهتم المحلل الأسلوبي بمعرفة الدور الذي تلعبه الأصوات في المعنى اللغوي أو بالأحرى وظيفة الأصوات و مدى تأثيرها في المعنى "وكل العناصر الصوتية التي تشارك في الدلالة وتؤثر في المتلقي"[1] .

ونحاول من خلال هذا النص تلمّس الخصائص الصوتية لقصيدة ابن مسايب، محاولين الكشف عن مدى أهمية الصوت في صنع المعني و خدمته.

جاءت القصيدة حافلة بالكثير من العناصر الصوتية و الإيقاعية الحاملة للدلالة، ومن أجل الوقوف على دور هذه العناصر قمنا بتقسيم دراستنا للمستوى الصوتي إلى قسمين : قسم يتعلق بالإيقاع الصوتي، وقسم يتعلق بالإيقاع العروضي.

البنية الصوتية:

أ-الصوامت و الصوائت:

يقسم العلماء الأصوات اللغوية إلى نوعين:

- **النوع الأول:** يطلق عليه اسم الصوامت وهي "الأصوات التي تتعلق بمخرج معين يعترض الهواء الصادر من الحنجرة حين أداء الصوت المراد اختباره، ويشكل هذا النوع معظم أصوات العربية"[2] فمواضع النطق هي التي تحدد الصوت الصادر ، فما "يحدث لتيار النفس عند النطق بها من إعاقة قد تكون خفيفة أو شديدة في هذه المواضع، أو الإغلاق التام هو ما يحدد طبيعة هذا الصوت"[3].

- **النوع الثاني:** يطلق عليه اسم الصوائت، وتسمى أحرف اللين "وهي التي لا يعترضها عضو من أعضاء النطق أو لا تنطق بمخرج صوتي يثنى النفس (الهواء الصادر من الحجرة) عن امتداده فيكون الصوت أثناء نطقها ممتدا حرا لا يعوقه عائق حتى ينفذ، و يمثل هذا النوع أصوات المد أو اللين أو العلة (الألف، الواو والياء حال سكون الواو والياء)، وتعد الحركات القصيرة أبعاض هذه الأصوات أو جزء منها، لكنها لا تبلغ مقدارها من ناحية الطول، وكم الهواء المندفع"[4].

[1] محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دار النشر للجامعات ، مصر ، ط1 2006 ، ص 13.
[2] المرجع نفسه ، ص17
[3] بسام بركة : علم الأصوات العام ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ص77
[4] محمود عكاشة ،المرجع نفسه ، ص 17

ومجموع الصوامت والصوائت ما عدا الحركات القصيرة هي ما يشكل حروف اللغة، أو اللبنة الأساسية للغة "ويطلق العلماء على الأصوات الصامتة و الأصوات الصائتة الصوت المقطعي الأولي أو الصوت التركيبي "segmental phonème* وهو أصغر وحدة صوتية"[1]، هذه الوحدة الصوتية الصغرى هي التي تتشكل مع غيرها من الوحدات في تكوين الكلمات ومن ثم الجمل التي يتم تداولها أثناء الخطاب اللغوي.

وبالنسبة للخطاب الشعري، فإنّ الأصوات الكلامية تكتسب أهمية بالغة، وعناية خاصة فهي إلى جانب دورها الوظيفي في الكلام تقوم بدور موسيقى سواء أكان داخليا أم خارجيا، حيث أن الشاعر يعمد إلى صياغة نظمه وفق رؤية موسيقية و دلالية، فدلالة الصوت سواء كان صامتا أو صائتا لا تكتسب من خلال موقعه في كلمة منفردة "بل في موضع الشاعر له في موضعه المعين من إيقاع جملة و تنغيمها أو من ترديد الشاعر له في كلمات متعاقبة بحيث يؤدي المعني أفضل أداء"[2].

وقد قمنا بعملية إحصاء الصوامت و الصوائت الموجودة في القصيدة، والتي شكلت بناءها اللغوي، ورتبناها في هذا الجدول وفق نسبة تكرارها في القصيدة.

[1] المرجع السابق ، ص 18

* الفونيم: و هو الوحدة المتميزة الصغرى التي يمكن أن تجزئ سلسلة التعبير إليها. أحمد عمر مختار. دراسة الصوت اللغوي.

[2] ممدوح عبد الرحمان : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، 2006 ، ص39

الصوامت	عددها	مخارجها	نسبتها المئوية	الصوائت	عددها	نسبتها المؤوية
اللام	219	لثوي	٪19,19	الألف	181	٪64,87
الهمزة	152	حنجري	٪10,54	الياء	65	٪23,29
الميم	144	شفوي	٪9,99	الواو	33	٪11,82
الهاء	103	حنجري	٪7,14	الفتحة	420	٪70,23
الراء	82	لثوي	٪5,69	الكسرة	128	٪21,40
التاء	64	أسناني-لثوي	٪4,44	الضمة	50	٪8,36
النون	55	لثوي	٪3,81			
الباء	55	شفوي	٪3,81			
الواو	54	شفوي	٪3,74			
الفاء	51	شفوي-أسناني	٪3,53			
الدال	46	أسناني-لثوي	٪3,19			
الكاف	45	طبقي	٪3,12			
العين	43	حلقي	٪2,98			
الحاء	36	حلقي	٪2,49			
السين	36	أسناني-لثوي	٪2,49			
القاف	35	لهوي	٪2,42			

الجيم	25	غاري	٪1,73			
الغين	22	طبقي	٪1,52			
الصاد	20	أسناني-لثوي	٪1,38			
الطاء	15	أسناني-لثوي	٪1,04			
الذال	14	أسناني-لثوي	٪0,97			
الضاد	13	أسناني-لثوي	٪0,90			
الخاء	12	طبقي	٪0,83			
الشين	11	غاري	٪0,76			
الزاي	09	أسناني-لثوي	٪0,62			
الثاء	03	بين الأسنان	٪0,20			
الظاء	03	بين الأسنان	٪0,20			

من خلال الجدول الذي سبق، وترتيب الأصوات فيه حسب نسبة ترددها داخل القصيدة يمكن القول أن هناك بعض الأصوات برزت بشكل ملفت للانتباه في بناء القصيدة من الناحية الصوتية وذلك أن النسبة المئوية لترددها فاقت النسب المئوية لتردد الأصوات الأخرى ، كما هو واضح في الجدول أعلاه ، وسنستهل دراستنا لهذه الأصوات بالصوامت.

1- الصوامت:

من أجل بيان الدور الوظيفي لهذه الأصوات المتعلق بالإيقاع و الدلالة سنقوم بدراسة أربعة أصوات كانت أكثر تكرارية وهي: اللام، الميم والهمزة، والهاء وذلك عن طريق توصيفها واستنتاج الدلالة التي يمكن أن نربطها بها والدور الإيقاعي الذي لعبته.

– **اللام:** هو "صوت جانبي مجهور"[1]، فعند النطق به "يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا وعلى اللثة، بحيث يمنع مرور الهواء المزفور من هذه النقطة ، إلا أنه يترك منفذا لهذا الهواء من جانبي اللسان، أو من أحدهما ، و لذا سمي هذا الصوت بالجانبي"[2]، ويقول عنه ابن سينا في كيفية سماعه من الحركات غير النقطية "و اللام عن صفق اليد على رطوبة أو وقوع شيء فيها دفعة حتى يضطر الهواء إلى أن ينضغط معه، ثم ينصرف و تتبعه رطوبة"[3]، ويمكن ربط دلالة هذا الصوت مع ما يتميز به من حيث المخرج فاللام من حيث المخرج يتميز بالانحراف والجانبية وكذا المخاطب في هذه القصيدة عليه مجانبة أهل السوء والابتعاد عن السير في سيرتهم التي تتميز بالانحراف عن القيم الأخلاقية التي تسود المجتمع الإسلامي فالانحراف الهوائي ما هو إلا انحراف اجتماعي تمثله هذه الفئة الضالة يقول الشاعر:

يَا فَاهِمْ كُلْ حَدْ عْلَى حَالَهْ خَلِّيهْ وَا عْلَاشْ تْطَوَّلْ اِلْكْلَامْ
اِلِّي فِي اِلْقَلْبْ رَاهْ رَبِّي عَالِمْ بِيهْ نَكَّارْ اِلخْيِرْ وُ اِلطْعَامْ
اِحْذَرْ لاَ تْحَدْثَهْ لَا تَامِنْ فِيهْ قَصَّرْ بَرْكَا مِنْ اِلْمْلاَمْ[4]

كما يجدر بنا الإشارة إلى أن نصف اللامات التي قمنا بحسابها جاءت من خلال "ال" التعريف، و لام التعريف كما هو معروف ليست أصلا في الكلمات، وكذلك هذا الشخص، أو من يمثلهم فأخلاقهم ليست أصيلة في المجتمع إنما هي دخيلة عليه، وهي ليست من أخلاق العرب.

من الناحية الإيقاعية نلمس هذه الموسيقى التي صنعها صوت اللام من خلال تكراره طول القصيدة فنشعر بالارتباط بين أبياتها.

– **الهمزة:** صوت حنجري من حيث المخرج، فعند "نطق الهمزة تسد فتحة الحنجرة، أو المزمار على مستوى الوترين الصوتيين، و ذلك بانطباقها انطباقا تاما، بحيث لا يسمح للهواء المزفور بالمرور من الحنجرة، ثم ينفرج الوتران مما يحدث الانفجار"[5]، فصوت الهمزة هو صوت انفجاري وهذا الانفجار ناتج عن الانسداد الذي يحدث على مستوى الحنجرة عند النطق به ، والهمزة في العامية الجزائرية لا تنطق كما في

[1] رمضان عبد التراب: المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1997 ، ص47
[2] بسام بركه : علم الأصوات العام ، ص128
[3] ابن سينا أبي علي الحسين : أسباب حدوث الحروف ، تح : محب الدين الخطيب ، مطبعة المؤيد ، القاهرة ، ص18
4 محمد بخوشة: ديوان بن مسايب، دار ابن خلدون، الجزائر، 2001 ، ص124
5 بسام بركه : المرجع نفسه ، ص117

العربية الفصحى، فهي تخفف في بعض الكلمات التي يأتي فيها الهمز أو بتعبير آخر تسهل الهمز، هذا التسهيل نجده في أغلب اللهجات العربية العامية و له امتداد في اللهجات العربية الفصيحة، حيث أحصى الباحثون الكثير من النصوص التي تثبت " أن تسهيل الهمزة أو قلبها ياء للتخفيف ظهر في لهجة الرسول صلى الله عليه وسلم وسعد بن بكر، وكنانة ولهجات الحجازيين، بل يظهر أنه شمل مناطق جغرافية أكثر من ذلك"[1].

وبينما كانت بعض القبائل العربية قديما تحقق الهمزة مثل تيم و غيرها، وهو ما انتقل إلى العربية الفصحى، كانت هناك من القبائل من تسهل الهمزة "أما البيئة الحجازية (قريش وما جاورها) فكانت تسهل الهمزة ، أي تترك نطقها في غير أول الكلمة"[2]، وهذا ما نجده في العامية الجزائرية وبعض العاميات العربية الأخرى.

فهذا الاختلاف بين التحقيق والتسهيل انتقل إلى العاميات بانتقال القبائل العربية إلى مناطق أخرى بعيدة عن الجزيرة العربية "فبعض تلك القبائل النازلة لا شك أنها كانت تحقق، والأخرى تخفف أو تسهل الهمزة، فورثنا هذه الظواهر عن أسلافنا: الهمز والتسهيل"[3].

يذكر شوقي ضيف أن العامية المصرية تكثر من تسهيل الهمز في عدة مواقع من الكلمة سواء في بدايتها، أو في وسطها، أو في أخرها، وهو الأغلب، وأورد أنّ هذا التسهيل هو لغة العرب، وهي لغة الحجازيين، وقد قرأ بها نافع، وكان يؤثر في رواية ورش تسهيل الهمزة الساكنة في مثل (يؤمنون) وما أشبه ذلك[5]، وكما أن التسهيل قديم في العربية الفصحى، فهو قديم في العامية "إذ نجده عند ابن سناء الملك في موشحاته بدار الطراز مثل "هنوني" بدلا من هنئوني" و"يدفيني" بدلا من "يدفئني"[6].

ومن مظاهر تسهيل الهمزة في القصيدة، باعتبارها بلهجة العامية، قلب الهمزة ياء وذلك في قوله:

اِلْوَقـفـَةْ مَا يْلَـهْ لِـهنَايـَا وَلْـهيـــــِهْ وُالْفَلْكْ يِـدُورْ بِالْأَنَـــامْ7

1 المرجع السابق ، ص117
[2] أحمد علم الدين الجندي : اللهجات العربية في التراث، الدار العربية للكتاب ، القاهرة ، 1983 ، ص339
[3] رمضان عبد التواب: مرجع سابق ، ص223
4أحمد علم الدين الجندي : المرجع نفسه ، ص317
[5] ينظر شوقي ضيف : تحريفات العامية للفصحى ، دار المعارف ، القاهرة ، منقول بتصرف ، ص 41.42.43.44
[6] المرجع نفسه ، ص42
7الديوان ، ص 125

الأصل في الفصحى أن نقول "مائلة" و لكنها أي الهمزة قلبت ياء ، وهو ما نجده في لغة القرشيين حيث "إنّ القرشيين كانوا يميلون إلى قلب الهمزة ياء، وذلك من قبل التخفيف فكانوا يقولون (اللايي) بدل (اللائي) بالهمزة"[1].

أما تسهيلها في وسط الأفعال و في آخرها فنجده في قوله على التوالي:

تـرَى كُـلْ فَـايْـدَةْ وُ اِلْسّـرْ أَكْـمِيـــهْ سَالْ أَهْلْ اِلْعُشْقْ وُ اِلْغْرَامْ
فِي اِلْدُّنيَـا مِنْ قرَا عْـلِيـهُـمْ مَـا يِنْـدَمْ يِسْعَـدْ مِنْ بِـيـهـمْ اِقْتَـدَا[2]

فالفعل "سأل" تغيرت همزته و أصبح "سال" وكذلك الفعل "قرأ" أصبح "قرا" .

ومن الهمز ما يحقق، ذلك في بداية الكلمة مثل قوله:

أَهْلْ اِلْسِّرْ اِلْبْدِيعْ وُ أَصْحَابْ اِلْتَشْبِيـهْ أَحْبَـارْ اِلْفِـقْـهْ اِلْهُـمَـــام[3]

ومنه ما يحذف من بدايتها كقوله:ّ

مَا اَمْلَحْ وَصْلْ اِلْحْبِيبْ وُ سْوَايِعْ مَلْقَاهْ أَيَّـامْ اِلْزَهْـوْ كـالمنـــام[4]

ففي كلمة (املح) و التي أصلها (أملح) خففت الهمزة، وكتبنا الألف للدلالة عليها فقط وهذا ما جاء أيضا في الديوان.

ومما تجدر الإشارة إليه أنه في بعض الكلمات غير المهموزة، تضاف لها الهمزة في بداية الكلمة مثل قوله:

دَوّرْ بيـكْ اِلْهُمُـومْ تِقـوَاتْ عْـلِيـــهْ عْلَى اِلْشَّمْلَةْ صْفَى اِلْخْصَام[5]

فعندما نقوم بقراءة كلمة (عليه) و (على) نقرأ بالهمز فنقول (اعليه) و (اعلى).

---

[1] أحمد علم الدين الجندي : مرجع سابق ، ص234
[2] الديوان ، ص124
[3] ،[4] المرجع نفسه، ص 125
[5] المرجع نفسه، ص 123

أمر آخر نشير إليه هو أن صوت القاف في لهجة تلمسان ينطق همزة، وبالتالي فإننا إذا أضفنا عدد تكرارات القاف في القصيدة إلى ما أحصيناه من تكرار للهمزة فإن هذه الأخيرة تصبح الصوت الأكثر تكرارا.

ولكننا عمدنا إلى جعل "القاف" في موقع لوحده من الدراسة، لسببين أولهما كي نشير إلى هذه السمة اللهجية، وثانيهما أنه ينطق أحيانا على أساس أنه "قاف" وليس همزة، خاصة وأن هذا الحرف رسم في الديوان قافا فصيحة وليست همزة .

كما أننا إذ عمدنا إلى إحصاء الهمزة في هذا النص الشعري قمنا بإسقاط الهمزات التي خففت ولم تحقق.

وكما أسلفنا الذكر فإن الهمزة صوت انفجاري يأتي من أقصى جهاز النطق، وهو الحنجرة فهو يتمتع بالعمق، ويملك قوة تصاحب عملية إنتاجه تقابلها قوة تأثير في السمع، فالغرض هو التأثير في المتلقي ولفت انتباهه، مما يوحي بوجود شحنة انفعالية أراد تفريغها من خلال صوت الهمزة.

يقول الشاعر:

هُـمْ أَهْـلْ اِلْفْضَـلْ يِجْرِيـوْا عْـلِيـــهْ أَجْـوَادْ اِلْنَّـاسْ اِلْـكْـــرَامْ

مَا ظَـهـرُوا بْعـزِّهـمْ مَـاوَلَّاوْا عْلِيـــهْ مِنْ خَـالِـطْـهـمْ مِنْ اِلْأَنَـامْ

فَـايِـنْ هُـمْ أَهْـلْ اِلْفْضَـلْ مْـعَ اِلْهِمَّـةْ غَابُوا وُ أَيَّـامْهُمْ مْضَـاتْ[1]

– **الميم**: من الأصوات الشفوية المخرج ، فعند النطق به " تنطبق الشفتان انطباقا تاما كما في نطق "الباء ، و يحبس النفس (الهواء)، ويضغط في الفم، إلا أنه يمر جزئيا عن طريق التجاويف الأنفية لكون الحنك اللين منخفضا، ويتذبذب الوتران الصوتيان حال النطق بهذا الصوت"[2]، و"هو ينتمي إلى الحروف المستمرة بسبب إمكانية تمديده نوعا ما عند الوقف"[3].

[1] الديوان ،ص 124
2بسام بركه : مرجع سابق ، ص119
3مصطفى حركات: الصوتيات و الفونولوجيا ، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998، ص28

والميم صوت واسع الانفجار ، فهو يجمع بين خاصية الانفجار والامتداد، وهذا ما يمكن ربطه مع مراد الشاعر، فهو يريد التأثير في متلقيه، والميم أفاد دلالة قوة التأثير الممتدة مع النفس، حتى يفسح المجال للمتلقي لاستيعاب ما يريد. خاصة أن هذا الصوت جاء كروي للقافية في الدخول والحربات*، فقد امتد على طول القصيدة، و بالتالي أحدث نغما متتابعا يربط أبيات القصيدة مع بعضها يقول :

دَوَّرْ بِيكْ اِلْهَمُومْ تِقْوَاتْ عْلِيهْ عْلَى اِلْشِّمْلَةْ صْفَى اِلْخْصَامْ

مَرَّةْ مَرَّةْ مِنْ اِلْحْجَا كَاسَهْ يِسْقِيهْ أَنْ جَرَّعْ جُرْعَةْ اِلْحِمَامْ[1]

وكذلك:

تَرَى كُلْ فَايْدَةْ وُ اِلْسِّرْ أَكْمِيهْ سَالْ أَهْلْ اِلْعِشْقْ وُ اِلْغَرَامْ[2]

أَهْلْ اِلْفِعْلْ اِلْذْمِيمْ زُمْرَةْ اِلْسْفِيهْ أَبْعِدْ عَنْ خُلْطَةْ اِلْزْيَامْ

– الهاء:

هو صوت حلقي رخو "يتم نطقه بأن يحتك الهاء الخارج من الرئتين بمنطقة الأوتار الصوتية دون أن تحدث ذبذبة لهذه الأوتار، ويرتفع الطبق ليسد المجرى الأنفي"[3] ويصف ابن سينا سماعه من الحركات غير النطقية، فيقول " والهاء عن تصعد الهواء بقوة في جسم غير ممانع كالهواء نفسه"[4].

يمكن تأويل تكرار هذا الصوت والدلالات التي يجسدها، بالحالة الشعورية لذات الشاعر التي اتسمت بالانفعالية، ومحاولته توظيف الهاء من أجل التنفيس عن هذا الانفعال.

ومما يعرف عن ابن مسايب أنه كان خبيرا بالغناء، ومقتضيات النغم، حيث كان يتغنى أحيانا كثيرة بشعره "لم يكن الشاعر ناظما للقصائد فقط بل مغنيا لها، وعلى دراية باستخدام الآلات الموسيقية"[5] فهو يجمع بين الأداء الشعري والموسيقي ، لذلك نراه يعمد إلى الموازنة بين الأصوات، مما يسمح بتوازن الأداء

* الدخول : هو مطلع الموشحة ، و الحربات :مفردها حربة وهي اللازمة الشعرية في الموشحة أو القفل ، و الدخول و الحربات هي اصطلاحات عامية يستعملها الشعراء الشعبيون .

1 الديوان ، ص123

[2] المرجع نفسه ، ص 123

[3] بسام بركه : مرجع سابق ، ص117

[4] ابن سينا ، مرجع سابق ، ص17

[5] لديوان ، ص12

الشعري بين انفجارية الهمزة والميم ورخاوة الهاء، هذا الأخير يمتد معه الهواء أثناء صدوره دون إعاقة، مما يعطي نفسا للمؤدي أثناء الإلقاء المباشر يقول الشاعر:

هُـمْ أَهْـلْ اِلْفَضْـلْ يِجـرْيِـوْا عْـلِيـــهْ اِجْـوَادْ اِلْنَّـاسْ اِلْكْـــرَامْ

مَا ظَـهْـرُوا بْعِـزّْهُـمْ مـاَ وَلاَّوْا عْـلِيـــهْ مَـنْ خَالِطـْهُمْ مِنْ اِلْأَنَـامْ[1]

-القاف:

إنّ حديثنا عن صوت القاف من ضمن الأصوات الصامتة في هذه القصيدة، ليس من باب البحث عن دوره تكراره الإيقاعي والدلالي ، بل باعتبار أنها تنطق همزة، حيث سنتكلم عنه وعن طريقة نطقه كسمة لهجية تميز مدينة تلمسان، فهي تختلف عن بقية مناطق الوطن في كيفية نطق صوت القاف بحيث ينطق همزة .

يعد صوت القاف من الأصوات بالانفجارية حيث إنّه "عند نطق القاف يبقى رأس اللسان منخفضا، ومستندا وراء الأسنان السفلى (القواطع)، في حين يرتفع الجزء الخلفي منه تجاه أقصى ما يمكن من الحنك اللين على مستوى اللهاة، ويلتصق به ، ويبقى الحنك اللين مرتفعا بحيث يسد مجرى الهواء من الأنف ويضغط الهواء لمدة من الزمن ثم يطلق سراحه فيحدث الانفجار"[2].

أما من ناحية الصفات الصوتية، فقد عد القدماء القاف صوتا مجهورا "فسيبويه، و من جاء بعده من النحويين، والقراء، فإنهم يصفون القاف بأنها مجهورة"[3]، إلا أنه في الدراسات الحديثة يعد القاف صوتا مهموسا، وذلك بسبب عدم اهتزاز الوترين الصوتيين أثناء النطق به.

ويفترض إبراهيم أنيس "أن القاف الأصلية كانت تشبه ذلك الصوت المجهور الذي نسمعه الآن من بعض القبائل السودانية، ثم همس مع توالي الزمن ، فأدى إلى ما نعهده في قراءاتنا... ولكن القاف في اللهجات الدارجة قد تطورت تطورا آخر أبعد أثرا، فهي تسمع في لغة الكلام بمصر والشام همزة، وتسمع جيما كالجيم القاهرية في بعض البيئات بصعيد مصر، وبين كثير من قبائل البدو في الصحراء"[4].

---

[1] الديوان ،ص124

2 بسام بركه : مرجع سابق . ص17

3 رمضان عبد التواب : مرجع سابق ، ص 78

4إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1973، ص72

كذلك تنطق غينا في جنوب العراق والسودان، كما يختلف نطقها أيضا في بلاد المغرب العربي حيث تنطق همزة كما سبق وأن ذكرنا في لهجة تلمسان، وفي لهجة مدينة فاس وتطوان بالمغرب، ففي تطوان تتنوع كيفية نطق القاف، حيث "تنطق إما قافا فصيحة، أو همزة، أو جيما قاهرية G"[1] و هذا ما نجده في الجزائر أيضا، فبالإضافة إلى نطقها همزة تنطق قافا فصيحة، كما تنطق جيما قاهرية مثل نطق الحرف G في الكلمة الإنجليزية (*good*) خاصة في الجنوب، "وكل نوع من هذه الأنواع الثلاثة للتطور له أمثلته في العربية القديمة ، فمن أمثلة التي وردت بالقاف والهمزة ما رواه أبو الطيب اللغوي من قول العرب: قشبه- أشبه، أي لامه وعاتبه، والقوم زهاق مئة، أي قريب من المئة والقفز والأفز أي الوثب"[2] .

إذن هذا التطور الحاصل في كيفية نطق القاف له امتداد في اللهجات العربية القديمة، وهو ما استنتجه أيضا حفني ناصف في بحثه بخصوص نطق صوت القاف في مصر "فأهل بني سويف ينطقون بها قافا صريحة كالقاف التي ينطق بها القراء و العلماء، وأهل المنيا ينطقون بها مشوبة بالكاف مثل ما ينطق بالجيم عوام أهل القاهرة، أي كنطق الإفرنج بحرف G ،إذا تلاه A أو O أو U، ثم عرضت هذا الاختلاف في تلك المادة على المنقول عن قبائل العرب، فوجدته موافقا حذو النعل بالنعل، للاختلاف بين قريش وغيرهم حيث كانت قريش تنطق بها قافا خالصة، وغيرها يشوبها بالكاف، فأوقفتني تلك المقارنة على أنّ العرب الذين استوطنوا أرض بني سويف مدة الفتح وبعده، كانوا قرشيين، والذين استوطنوا أرض المنيا كانوا من غير قريش"[3].

وربما يرجع نطق القاف همزة في تلمسان إلى سكان الأندلس الذين انتقلوا إلى تلمسان، هربا من بطش الأسبان ، خاصة وأن بعض مناطق حاضرة تلمسان تنطق القاف فصيحة .

ويرجع الباحثون هذا التطور الذي أصاب صوت القاف وتغير مخرجه "بانتقال المخرج إلى الوراء أو الأمام باحثا الصوت في انتقاله عن أقرب الأصوات شبها به من الناحية الصوتية فتعمق القاف في الحلق عند المصريين، لا يصادف من أصوات الحلق ما يشبهه إلا الهمزة لوجود صفة الشدة في كل منها، فليس غريبا إذا تطورت القاف في لغة الكلام عندنا إلى الهمزة، فليس بين أصوات الحلق صوت شديد إلا الهمزة"[4]

1 عبد المنعم سيد عبد العال : لهجة تطوان و ما حولها ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، 1988 ، ص12
2أبو الطيب اللغوي : كتاب الإبدال ، تح :عز الدين التنوخي ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ،1971 ، ج2 ، ص563
3إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية. ص73
4حفني ناصف : مميزات لغات العرب ، المطبعة الكبرى الأميرية ، بولاق ، 1886 ، ص 4-5

ومن الملاحظ أن البيئات التي تغيرت فيها طريقة نطق القاف إلى همزة هي بيئات حضرية وهو ما يمكن ربطه بميل البيئات الحضرية إلى الترقيق في أصوات كلامها، وبما أن القاف من الأصوات المفخمة فقد استبدل بالهمزة المرققة، وغاب صوت القاف الفصيح عن لهجة تلمسان.

وبما أن شاعرنا هو من تلمسان فيحتمل أن نطقه للقاف سيكون همزة، وبالتالي على قارئ القصيدة أن يختار بين نطق القاف همزة أو فصيحة، وقد رسمت في الديوان قافا فصيحة حتى لا يلتبس الأمر على القارئ وكذلك لأنها الأصل، ولأنّ النص موجه إلى جمهور المتلقين عموما وليس التلمساني فقط .

2- الصوائت:

سبق وأن ذكرنا في التوطئة أن الصوائت هي القسم الثاني من الأصوات، وتتميز عن الصوامت "بطريقة النطق، ففي التلفظ بها يمر الهواء عبر جهاز النطق بطلاقة، والأمواج الصوتية تحدثها في هذه الحالة الأوتار الصوتية"[1].

ورغم أهمية الصوائت في بيان الدلالة و تشكل معنى الكلام، إلا أن القدماء لم يعتنوا بها عنايتهم بالصوامت التي تركزت أغلب الدراسات الصوتية العربية القديمة عليها "مع أن الحركات عنصر رئيسي في كل اللغات، وفي صياغة كلماتها ، إذ يستحيل أن تصاغ كلمة واحدة بدونها"[2]، ويمكن أن يكون ذلك عائدا إلى أن البناء الأساسي للكلمة في اللغة العربية مرتبط بالصوامت.

وقد اختلفت التسميات بالنسبة للصوائت، فهناك من يسميها أصوات اللين، أو الحركات أو أحرف العلة، ومع ذلك فالجميع يتفق أنها مجموع الصوائت القصيرة (**الفتحة، الضمة، الكسرة**) والصوائت الطويلة (**الألف ، الياء،الواو**) "وأصوات اللين في اللغة العربية هي ما اصطلح القدماء على تسميته بالحركات من فتحة، وكسرة وضمة، وذلك ما سموه بالألف اللينة، و الياء اللينة، والواو اللينة"[3].

وبما أن "كل عنصر لغوي في القصيدة له قيمته"[4] فالصوائت هي من العناصر اللغوية التي تبرز قيمتها من الناحية الدلالية والإيقاعية حيث إنّ "الصفات التي تمتعت بها أصوات اللين جعلت منها عنصرا هاما في جماليات التشكيل الصوتي، وفي توضيح ما يسمى بالتآلف اللحني للشعر وإدراك قيمة الموسيقية ونشاطه الإيقاعي وهذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة، منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه

[1] مصطفى حركات : الصوتيات و الفونولوجيا ، ص57.
[2] رمضان عبد الله : أصوات اللغة بين الفصحى و اللهجات ، بستان المعرفة ، الإسكندرية ، ط1 ، 2006 ، ص57
[3] إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص29
[4] شكري عياد : مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1998،1 ، ص 78

الأصوات، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت، وكثير ما تكون هذه الفاعلية غامضة، أو رموز لجوانب متعددة من بنية اللغة، أو المعنى نفسه، وهذا هو عنوان أهميتها، ومتى قررنا هذا المبدأ فهمنا أن أصوات المد ذات دلالة ذاتية في خلق النشاط الموسيقي، أو تكوين المعني"[1].

وقد قمنا بعملية إحصاء لصوائت القصيدة، وعمدنا إلى تقسيمها حسب نوعها قصيرة وطويلة وعملنا على حساب النسبة المئوية لتردد كل صائت من مجموع كل نوع من الصوائت ككل، وذلك حتى تتضح دلالة هذه الصوائت أكثر، ويمكن أن يكون ذلك غير دقيق. ولكن رأينا هذا مناسبا أكثر، وتبقى وجهة نظر الدراسة لا غير.

وقبل أن نخوض في دراسة دلالة الصوائت نشير إلى أن السكون كان بديلا للكثير من الحركات سواء داخل الكلمة، أو في نهايتها، ويرجع هذا الأمر إلى أن التسكين هو من سمات اللغة العامية والتي كما هو معلوم غير مقيدة بقواعد اللغة العربية الفصيحة، من ناحية الإعراب، كما تجنح للسكون داخل الكلمة للتخفيف، ويغيب بذلك توالي الحركات في العامية، حيث "يعمد المتكلم عندنا نحن المغاربة إلى كسر توالي الحركات بالتسكين"[2]، وهذا الغياب يعود إلى طبيعة هذه اللغة، والتي من قواعدها كما ذكر مصطفى حركات "كلما اجتمع متحركان في العامية المغربية أسكن أحدهما، وكل متحرك في العامية متبوع بساكن أو ساكنين"[3]، كما أن "السمة الأساسية التي تتسم بها اللغات العامية العربية، وذلك مهما كانت درجة الفصاحة فيها، هي خلوها من حركات الإعراب"[4].

من خلال الإحصاء نلاحظ أن الصائت الذي كان أكثر ترددا بالنسبة للصوائت القصيرة هو الفتحة حيث بلغت نسبة تكرارها 70,23٪ و هي نسبة مرتفعة بالقياس إلى باقي الحركات الأخرى (الكسرة والضمة) ، وهذا التوظيف للفتحة من طرف الشاعر ربما لما يميز الفتحة، فهي تتميز بالوضوح السمعي أكثر من غيرها من الصوائت، حيث "ليست كل أصوات اللين ذات نسبة واحدة في الوضوح السمعي، بل منها الأوضح، فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة، أي أن الفتحة أوضح من الضمة و الكسرة"[5].

[1] تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، ط1 ، ص 51
2محمد زوقاي : العلاقة بين الشعر الفصيح و الشعر العامي في ضوء العلاقة بين الفصحى و العامية ، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر ، 2007. 2008 ، ص340
[3] مصطفى حركات : الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص25
[4] المرجع نفسه ، ص 24
[5] إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية.ص28

في مجال الحديث عن صائت الفتحة، لا بأس أن نشير إلى سمة لهجية، وهي إبدال فتحة أحرف المضارعة بكسرة، وهذا الأمر ليس مقصورا على العامية الجزائرية، بل نراه في الكثير من اللهجات العربية الأخرى، وذلك أننا "حين نستعرض اللهجات العربية الحديثة نرى معظمها يلتزم كسر حرف المضارعة، مما يبرهن أن هذا هو الذي شاع في معظم اللهجات العربية القديمة"[1] وهذا يعني أن هذا الكسر لأحرف المضارعة هو لهجة عربية قديمة، وهو ما ذكره أيضا حفني ناصف من أن هذا الأمر هو ما يعرف بتلتلة بهراء "المشهور أن أحرف المضارعة دائما مفتوحة، ما لم يكن فعلا رباعيا فتضم، ولغة بهراء تكسرها مطلقا فيقولون في نحو نعلم أنك تعطي الفقراء وتأخذ بيد الضعفاء (نعلم أنك تِعطي الفقراء و تِأخذ بيد الضعفاء) وبهراء بطن من تميم وتسمى تلتلة بهراء"[2].

وهذا ما نجده في الأفعال المضارعة التي وردت في القصيدة، حيث كسر حرف المضارعة مثل يِسمع، يِندم، يِسعد، يِغنم، يِتلذذ، يِتمتع، يِبلغ، يِتحول...الخ...، غير أن هذا الكسر ليس دائما، ففي عاميتنا نجد أن بعض الأفعال المضارعة يضم أولها أي حرف المضارعة مثل: يدخل، يضرب كما "أننا نلحظ أن بعض اللهجات الحديثة تؤثر الفتح حين يكون فاء الكلمة من حروف الحلق"[3]

وعلى العموم هذه مجرد إشارة، و لا يمكن الخوض أكثر في هذا الأمر لأن له مجاله الدراسي و قد أشرنا إلى ذلك من باب الاستدلال بأن هذه الكسرة ليست أصلية في هذه الأحرف بل هي مبدلة من فتحة.

وكما سبق وأن ذكرنا فإن الفتحة احتلت المرتبة الأولى من حيث التردد، وهذا راجع إلى انتشار مد الألف، فهو ما ضاعف وجودها مقارنة بالصوائت الأخرى، إضافة إلى أن الشاعر استعمل الفتحة نظرا لما تتميز به كما قلنا من وضوح سمعي وكذلك لأنها أخف الحركات، ولا تشكل معاناة في نطقها لذا وظفها الشاعر تحقيق أقصى دلالات الوضوح، والقوة من أجل إيصال الرسالة أولا والتأثير في الملتقى ثانيا، وهذا ما نلاحظه مثلا في دخول القصيدة :

يَا فَاهِمْ كُلْ حَدْ عْلَى حَالَهْ خَلِّيهْ وَاعْلاَشْ تْطَوَّلْ اِلْكْلاَمْ

اِللِّي فِي اِلْقَلْبْ رَاهْ رَبِّي عَالِمْ بِيهْ نَكّاَرْ اِلْخِيرْ وُ اِلْطْعَامْ

[1] إبراهيم أنيس : في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، 2003، ص112
[2] حفني ناصف : مميزات لغات العرب.ص 15
[3] إبراهيم أنيس : المرجع نفسه، ص 113

اِحْـذَرْ لَا تْـحَـدْثَـهْ لاَ تَـامِـنْ فِيـــــهْ قَصَّرْ بَرْكَا مِنْ اِلْمْلاَمْ [1]

أما الصائت الثاني من ناحية نسبة التردد فهو الكسرة، وقد جاء الكسر أكثر من الضم وهذا الأخير نجد أن نسبته قليلة جدا، وهذا يعود ربما إلى أن الكسر من سمات أهل الحضر، بينما الضم من خصائص البدو، "وما نلاحظه أن اللغة العربية في تطورها إلى اللهجات الحديثة مالت في غالب الأحيان إلى التخلص من بعض ضماتها، وإبدال الكسرة بها حين استقرت في المدن والبيئات المتحضرة"[2]، فالبيئة المتحضرة تميل إلى السهولة واللين في الكلام، و هو ما يتوفر في الفتحة والكسرة باعتبار الفتحة أخف الحركات والكسرة تعبر عن الرقة، بينما توحي الضمة بالخشونة والفخامة، وهو ما يتلاءم و طبيعة البدو، كما أن لهجة تلمسان تميل إلى الترقيق في النطق و لذا نجد أن الشاعر تحاشى الإكثار منها فلم تشكل إلا نسبة 8,36٪ أي الضمة.

بالنسبة للأصوات الطويلة، والتي هي امتداد للصوائت القصيرة: "فما يسمى بالألف اللينة هي في الحقيقة فتحة طويلة، وما يسمى بالياء اللينة ليست إلا كسرة طويلة، وكذلك اللينة تعد من الناحية الصوتية ضمة طويلة"[3]. نجد أن الفتحة الطويلة، أو ألف المد شكلت أعلى النسبة تواتر في القصيدة بالنظر إلى مجموع الصوائت الطويلة 64,87 ٪.وهذا التوظيف لألف المد جاء مرتبطا بالمعنى العام للقصيدة وذلك أن ألف المد يكسب صوامت النص وضوحا سمعيا وقوة، وبالتالي وضوح الألفاظ وقوتها، مما يجعلها أكثر تأثيرا خاصة أن المقام مرتبط بالنصح والإرشاد، مما يحتاج فيه المخاطب إلى الوضوح والقوة حتى يؤثر في الملتقى وهذه غايته، ومن الناحية الإيقاعية يجعلها أكثر تناغما، مما يضفي على النص حيوية في تشكيله الفني وكذلك من ناحية الإنشاد ، حيث يسهم مد الألف في إراحة المنشد وإعطائه الفرصة لاسترجاع أنفاسه، و مما يعرف عن ابن مسايب أنه كان يتغنى بشعره ، و بالتالي فخبرته بالغناء تجعله يميل إلى الأصوات الأكثر ملائمة لعملية التلحين. ومن ناحية المعنى يمكن أن نربطه بإرادته في التعبير عن غضبه وسخطه على من يقابل الإحسان بالإساءة، ويعمل على الإضرار بالغير عن طريق المكر والخداع ، فالمد ساهم في وضوح العبارة و قوتها وخاصة عندما جاء في بناء الصفات، ولا الناهية يقول الشاعر:

نَكَّـارْ اِلْخِـيرْ وُ اِلْطْعَـامْ قْـلِيـلْ اِلْجُــودْ لاَ تـامِـنْ فِـيـهْ يَـا صْـدِيـقْ

رَاهْ نَـاوِي عْلَـى اِلْـغْـدَرْ نـاَكِـرْ وُ حْسُودْ خَـدَّاعْ اِلْـجـارْ وُ اِلْرْفِيــقْ

[1] الديوان ، ص 123

[1] إبراهيم أنيس : في اللهجات العربية ، ص111

[3] إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص40

يِتْحَوَّلْ فِي قْفَاكْ فِي غَرْضَهْ مَقْصُودْ يِتْخَتَّلْ لَكْ مَا يْطِيقْ
دَوَّرْ بِيكْ اِلْهُمُومْ تِقْوَاتْ عْلِيهْ عْلَى اِلْشِّمْلَةْ صْفَى اِلْخْصَامْ
مَرَّةْ مَرَّةْ مِنْ اِلْحْجَا كَاسَهْ يِسْقِيهْ أَنْ جَرَّعْ جُرْعَةْ اِلْحْمَام[1]

كما ساهم المد في تكوين الدلالة في صيغة التحذير، وهو ما يدل على مشاعر الاحتقان والغيظ التي شغلت ذات الشاعر، والتي تتناسب وسعة مخرج الألف الصائتة، حيث يصبح كمتنفس لهذه المشاعر، ويعمل على التأثير في الملتقى يقول:

إِذَا تِقْبَلْ وْصَتَايْتِي خُذْ عْلِيَّا بَالَكْ وُ إِيَّاكْ مِنْ اِلْفْضُولْ
اِلْخُلْطَة كُلْهَا قْبِيحَةْ دُونِيَّةْ سَالْ عْلِيهَا أَهْلْ اِلْعْقُولْ
قْلِيلْ اِلْصُحْبَةْ إِذَا صْدَقْ وَاحِدْ فِي مِيَّةْ فَايِنْ هُمَا اِلْلِّي فْحُولْ[2]

وكذلك نجده يوظفه في التعبير عن مشاعر القلق والاضطراب التي يحس بها الشاعر نتيجة خوفه على مصير أمته التي حكمها من لم يكونوا أهلا لحكمها، فسيطروا على الشعب واستعبدوه فمد الألف يتناسب وآهات الشجا والحزن التي نلمحها في صوت الشاعر. يقول:

لاَ ضَوْ لَا ضيَا يِتْنْفَعْ بِيهْ جَانَا ذَا اِلْوَقْتْ فِي اِلْظَلَامْ
اِلْوَقْفَهْ مَايْلَهْ لِهْنَايَا وُاِلْهِيهْ وُاِلْفُلْكْ يْدُورْ بِالْأَنَامْ[3]

وإلى جانب الألف الصائتة تحتل الياء الصائتة مساحة لا بأس بها من القصيدة، فنسبتها بلغت 23,29٪ من مجموع الصوائت الطويلة، وهي نسبة معتبرة إذا قيمت بنسبة تردد الواو وهي 11,82٪

وردت الياء في عدة مواضع من القصيدة، وبالتالي خلقت توازنا صوتيا مع مد الألف، ساهم في تعزيز موسيقى القصيدة، خاصة في قافية الحربات، حيث صنع نغما موسيقيا بمجيئه ردفا في كل الفراشات الخاصة بالدخول والحريات، مقابل ردف الألف في قافية الغطاوات، فكأن هناك تبادل نغمي بين المدّين حيث تنخفض النغمة في مد الياء في القافية الأولى، ثم تصعد مع مد الألف في القافية الثانية، وهكذا على طول القصيدة كلما تكررت الحريات، فهذا التنوع النغمي أغنى القصيدة موسيقيا، وأدى غرضه الدلالي، ذلك

[1] الديوان ، ص 123
[2] المرجع نفسه، ص124
[3] المرجع نفسه ، ص125

أن "توازن الصدر والعجز في المد الصوتي يفصح عن مدّيات انفعال الشاعر، فهو يميل إليه ليقرّ اليقين الذي يراه، فتبدو مشاعره متوازنة تصدر عن ثقة يفصح عنها الإيقاع في المد الصوتي"[1]، ونلاحظ ذلك على طول القصيدة في الحريات يقول مثلا:

هُـمْ أَهْـلْ اِلْفَضـَلْ يِـجْـرِيـوْا عْـلِيـــهْ اِجْوَادْ اِلـنَّاسْ اِلْـكْـرَامْ

مَا ظَهْرُوا بِعِزُّهُـــمْ مَا وَلَّاوْ عْلِيـــــهْ مَـنْ خَـالِطْهُمْ مِنْ اِلْأَنَامْ

أَهْلْ اِلسِّرْ اِلْبْدِيعْ وُ أَصْحَابْ اِلْتَشْبِيهْ أَحْبَارْ اِلْفِقـْهْ اِلْهُـمَـامْ

مَـا يِقـْدِرْ حَـدْ مِـنْهُـمْ يِـرْفِدْ عَيـْنِـيـــهْ وُأَهْـلْ اِلْمَسْـجِدْ كَالِيْتَامْ[2]

ويستغل الشاعر الضعف الموجود في الياء كحركة طويلة ليعبر عن ضعفه، واستكانته أمام الله تعالى يقول:

مِيَّاةْ سَنَـهْ يْرَاقِـبْ اِلْهَـادِي يِهْدِيـــهْ بَعْدْ اِلسِتِّينْ وُ أَلْفْ عَـامْ

كَمْ وَاحِدْ عْصَى اِلْكْرِيمْ ثُمْ تَابْ عْلِيهْ فِي طْرِيقْ اِلْخِيْر مْعَ اِلْكْرَامْ[3]

ويعمد الشاعر إلى المزاوجة بين أصوات المد من أجل أن يثري موسيقى القصيدة، وللدلالة على الشعور بالضياع والتخبط الذي يتخلل الموقف المعبر عنه، حيث تتنوع أصوات المد في الأبيات التالية، وتتكرر بشكل ملحوظ.

اِلْخُلْطَةْ بْحَرْ وُ اِلْبْحَرْ مَا فِيهْ آمَـــانْ أمَـا غَـرَّقْ مِـنْ سْـفُـــونْ

غَـرْقُوا فِيـهْ اِلْلَّعِيـنْ وُوْزِيرَهْ هَـامَـــــانْ وُ عْسَاكِرْ ضَـلُّوا اِلْفْتُـونْ

كَـذَلِـكْ قَـوْمْ نُوحْ زْمَـانْ اِلطُـوفَـانْ أَهْـلْ اِلْقَرْيَاتْ وُ اِلْمْـدُونْ

وُاِلْنَمْرُودْ اِلْغْسِيقْ وُ شْـدَّادْ أَوْ كَـانْ وُدَقْيُوسْ مْحَصَّنْ اِلْحْصُونْ[4]

[1] عبد النور داود عمران: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه، جامعة الكوفة ، 2008 ، ص215

[2] الديوان، ص124

[3] المرجع نفسه، ص 126

[4] المرجع المرجع نفسه، ص 124

نرى هنا أن تكرار المد انسجم وطبيعة الموقف الذي يعبر عنه الشاعر، والذي يمتاز بالشدائد والأهوال، مما يحتاج فيه إلى مد الصوت الذي يتلاءم وجو المصيبة، والشيء اللافت أن الشاعر اختار في قافية الفراش* مد الألف الذي يتسم بأنه أوسع الصوائت كردف للروي، وأردف روي الغطاوات** بالواو، وهو صائت ضيق مع العلم أن القافية مقيدة و في مد الألف نحس بمد الصوت في طلب النجدة، والصراع، وفي مد الواو مع النون الساكنة بضيق الصدور واختناقها، والتي تعبر عن قسوة الموت، فيشعر المتلقي بتلك النهاية التي تنغلق فيها سبل النجاة.

وإذا كانت الصوائت قد ساهمت في الكشف عن مكنونات الشاعر في هذه القصيدة وأشبعت رغبته في التعبير عما يختلج في صدره من أحاسيس وانفعالات، فإن الشاعر قد استطاع من خلال توظيفها في القافية أن يثري موسيقى القصيدة، ويجعلها أكثر انفتاحا خاصة أن القافية مقيدة رغم أن الشاعر معتاد على الوقف على السكون، إلا أنه في حالة الإنشاد يكون من الأكمل أن يمتد الصوت قبل الوقف ليشد السامع ويشعره بنهاية البيت.

* الفراش: هو صدر البيت في الفصيح.
** الغطا: هو عجز البيت في الفصيح.

.

ب- الأصوات المجهورة والمهموسة:

الجهر والهمس هما صفتان متقابلتان للأصوات اللغوية، وهذه الأخيرة تكتسب إحدى هاتين الصفتين بحسب وضع الوترين الصوتيين أثناء مرور الهواء عبر جهاز النطق عند عملية إحداث الأصوات. ففي هذا التقسيم للأصوات باعتبار الصفات "لا ينظر إلى شكل المخرج، وإنما ينظر فيه إلى اهتزاز الأوتار الصوتية، أو عدم اهتزازها فالأصوات التي تهتز معها الأوتار الصوتية وتتذبذب يسميها علماء الأصوات "الأصوات المجهورة" أما تلك التي لا تهتز معها الأوتار الصوتية فتسمى عندهم "الأصوات المهموسة"[1].

وهذه النظرة الحديثة لا تخرج عما وصفه علماء العربية القدماء، حيث ذكر تمام حسان عن كيفية اكتساب صفة الجهر والهمس بالنسبة للأصوات نقلا عن سيبويه "فالمجهور صوت شديد الضغط في الحجاب الحاجز، ولم يسمح للهواء المهموس أن يجري معه حتى ينتهي الضغط عليه، ولكن يجري الصوت أثناء نطقه، فهذه حال الأصوات المجهورة في الحلق و الفم إلا النون و اللام، فقد يتم الاعتماد فيها على مخرجهما في الفم والخياشيم، فتصير فيها غنّة أي أثر صوتي أنفي مجهور، وأما المهموس فهو صوت أضعف في موضع الضغط أثناء نطقه حتى جرى الهواء المهموس معه "[2]

وفي النص الشعري نقوم بإحصاء الأصوات بحسب صفاتها، ومدى انتشارها في النص من أجل البحث في دلالتها، وذلك لأن الصوت وكما سبق وأن ذكرنا هو عنصر من العناصر المؤلفة لجمالية العمل الأدبي، فطغيان الأصوات المجهورة أو المهموسة يشكل قيمة أسلوبية هامة تعين الكشف عن دلالات معينة مقصودة، أو غير مقصودة. فنسبة شيوع مجموعة من الأصوات تبين الحالة النفسية للشاعر ومقدرته الفنية في توظيف الأصوات للتعبير عن الغرض أو موضوع القصيدة، فكلما كان هناك انسجام بين الأصوات، كانت هناك حالة من التناغم الإبداعي الذي يرفع من قيمة النص الشعري.

1- الأصوات المجهورة:

بدت الأصوات المجهورة أكثر تفاعلا مع المغزى العام للقصيدة، فالموقف النصحي الإرشادي الذي يسعى للتغيير يتطلب الجهر بالحقائق، والتحدث بمنطق الحكمة الممتزج مع قوة التأثير التي تحتاج إلى أصوات أكثر وضوحا، وأكثر قوة حتى يتم المراد، وهذا ما وفرته صفة الجهر التي ميزت الأصوات الطاغية على النص، حيث "يلعب الجهر دورا ايجابيا في وضوح الصوت، في حين يجسد الهمس دورا سلبيا له، لأن علو

[1] فهمي حجازي : مدخل إلى علم اللغة ، دار قباء للطباعة و النشر ، القاهرة ، ص36
[2] تمام حسان : اللغة العربية معناها و مبناها، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1994 ، ص 62

الصوت يعتمد على معدل ذبذبة الأوتار الصوتية، فكل انغلاق وانفتاح الأوتار الصوتية في الحنجرة، يؤدي إلى ظهور قمة في ضغط الهواء، لذلك يكون الصوت المجهور أوضح من الصوت المهموس"[1]، فالصوت المجهور يتسم بالوضوح والقوة التي تقرع سمع المتلقي وتجذب انتباهه.

من الأصوات المجهورة التي احتلت نسبة أعلى من مجموع أصوات النص صوت اللام وقد ارتبطت صفة الجهر فيه بدلالة اللوم والعتاب، مثلما نجد ذلك مثلا في الدخول:

يَا فَاهِـمْ كُلْ حَدْ عْلَى حَالَهْ خَلِّيهْ وَاعْلاَشْ تْطَوَّلْ اِلْكْـلاَمْ

اِلْلِّي فِي اِلْقَلْبْ رَاهْ رَبِّي عَالِمْ بِـهْ نَكَّارْ اِلْخِيْر وُ اِلطْعَـامْ

اِحْـذَرْ لَا تْـحَدْثَـهْ لَا تَـامِـنْ فِيـــهْ قَصَّرْ بَرْكَا مِـنْ اِلْمْلاَمْ [2]

بالإضافة إلى دلالة الرفض التي يجهر بها الشاعر وينصح بها المتلقي "لا تحدثه، لا تامن فيه" فنلحظ كيف حمل حرف اللام في حرف النهي هذه الدلالة و الذي زاد من جهريته صوت المد الذي يتميز بالوضوح السمعي، وكأنه يرفع صوته معلنا القطيعة مع هذه الفئة من الناس بصيغة النهي التي اعتمدها. وكأنّ كل اللامات التي تكررت في هذه الأبيات التي شكلت دخول القصيدة هي لامات نهي ورفض، فهو يعلنها في بداية قصيدته لا لكل أشكال التعامل مع من يتميز بالخديعة وسوء الأخلاق.

الصوت الآخر المجهور الذي انتشر بصورة جلية في القصيدة هو صوت "الميم" وقد سبق وأن تحدثنا عن دلالته من حيث المخرج، أما دلالته التي ترتبط بصفة الجهر، فهي إظهار التماسك وعدم الخوف من التصريح جهرة بما يجول في خاطر الشاعر، خاصة في ميله وتفضيله للعلماء وأهل التصوف، ودعوته إلى مصاحبتهم بدل أهل الفسق والطغيان فلهجة التحذير الشديد عبر عنها الباء في الكلمة "بالاك" فأعطى لها وقعا قويا، وكذلك في بقية الكلمات التي حملت صوت الباء، خاصة أنها جاءت لبيان صحة ما يدعو إليه فالسياق وموقع الصوت في البناء الصوتي للكلمات يلعب دورا في بيان دلالته.

[1] كمال بشر : علم اللغة (الأصوات)، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1980 ، ص 108
[2] الديوان ، ص 123

2- الأصوات المهموسة:

رغم قلة نسبتها من أصوات النص مقارنة بالمجهورة منها، إلا أن دورها لا يقل أهمية عن دور الأصوات المجهورة في إنتاج المعنى، و انسجام موسيقى القصيدة، خاصة في السياقات التي تميل إلى استخدام الهمس أو بالأحرى تتطلب غلبة الأصوات المهموسة فيها.

ويمكن تفسير غلبة الجهر على الهمس في الأصوات المشكلة للقصيدة بما توصلت إليه الدراسات المخبرية الصوتية و التي "كشفت أن الأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف، وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة التي تنتج بجهد أقل، لذا يكشف تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة في أسطر القصيدة الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب وفقا لمبدأ الوقف والجهد المتاحين للشاعر وقد يحاكي هذا التنوع نوعا من الانفعالات والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها أو تتسرب عبر النسيج الشعري، مع تيار الدلالات الخفية"[1].

وبما أن الشاعر يتمثل دور الخطيب المرشد فإن أصوات الجهر هي أنسب لهذا الموقف، لكن لا بد من الاستعانة بأصوات الهمس حتى يقلل من حدة الخطاب، ويعزز سياسة الترغيب التي اعتمدها في الجزء الثاني من القصيدة .

وسنبدأ في تحديد دلالة أصوات الهمس في قصيدة "يا فاهم" من صوت "الهاء" باعتباره أكثر الأصوات تكرارا، والهاء "صوت رخو مهموس"[2]، وبالنسبة لدلالة الهمس فيه نجد أنه قد أبرز قيما دلالية متعددة بحسب السياق الذي ورد فيه، فقد دل على مشاعر الإحباط والأسى من الحال الذي وصل إليه الناس في زمن الشاعر. من تغير في المعايير الأخلاقية بسبب انتشار الفساد السياسي والاجتماعي، والذي انعكس على الواقع المعيش.

حيث يقول:

فَايِنْ هُومَا أَهْـلْ اِلْفَضَـلْ مْـعَ اِلْهِمّـَةْ غَـابُـوا وُأَيَّـامْهُـمْ مْضَـاتْ

مَـا تُـوجِـدْ حَـدْ مِنْهُـمْ فْـحَـلْ يِسْـمَّى غِيرْ أَهْلْ اِلْكْبَرْ وُاِلطْغَاتْ[3]

[1] قاسم البرسيم : منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط 1 ، 2000 م ، ص 49
[2] إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص 76
[3] الديوان ، ص 124

وذلك أن صوت الهاء " بحسب طبيعة وكيفية النطق به هو أقدر الأصوات على التعبير بإيحاء عن مشاعر اليأس و الأسى والشجى"[1]

ونجده في سياق آخر يدل على الفرح و البهجة بلقاء المحبوب، ويعبر عن مشاعر الهيام يقول الشاعر:

مَنْ خَالِطْ أَهْلْ اِلْأَدَبْ نَالْ اِلْفُرْجَةْ يِتْمَتَّعْ بَايَّامْ دِنْيَاتَه

بِيهُمْ يْجِي اِلْحْبِيبْ وُهْمُومَهْ تِفْجَى تِبْرِدْ نِيرَانْ لِيعْتَهْ

وُيْنَالْ جْمِيعْ مَا تْمَنَّى مِنْ حَاجَةْ يِحْضَرْ لَهْ بَعْدْ غِيبْتَهْ

إِذَا كَانُوا مْعَهْ مِنْ كَاسَهْ يِفْجَى بِيهُمْ تْجِيهْ رَاحْتَهْ[2]

ففي تكرار الهاء في الأبيات نشعر بحالة الشاعر النفسية المنبسطة، والتي عبّر عنها أيضا صوت الهاء حيث اتحد الصوتان في تأدية المعنى، والتاء من الأصوات المهموسة أيضا وكلاهما عبّر عن الافتتان الحاصل من الاجتماع بالمحبوب، والسعادة في حضرته، فهمس التاء والهاء يتناسب والسياق الذي ورد فيه.

وفي سياق آخر نراهما يرتبطان بدلالة الانكسار والخوف من الله تعالى:

مِنْ عَنْدْ اِبْنْ مْسَايِبْ يِتْرَجَّى مُولاَهْ قَصْدَهْ أَهْلْ اِلْحْمَى هْرَابْ

مِيَّاةْ سَنَهْ يْرَاقِبْ اِلْهَادِي يِهْدِيهْ بَعْدْ اِلسِتِّينْ وُ أَلْفْ عَام[3]

كما نجد أيضا صوت "الفاء" وهو صوت "رخو مهموس مرقق"[4]، ووصفه ابن سينا فيما يخص كيفية سماعه من الحركات غير النطقية "والفاء عن حفيف الأشجار" [5]، وهذا التشبيه نابع من طريقة نطق الفاء حيث أنه "ينطق بأن تتصل الشفة السفلى بالأسنان العليا اتصالا سمع للهواء أن يمر بينهما، فيحتك بينهما مع رفع مؤخر الطبق لسد التجويف الأنفي، وإهمال الأوتار الصوتية يجعلها لا تتذبذب"[6]، وهو ما يكسبه صفة الهمس.

---

[1] حسان عباس : معاني الحروف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص 194.
[2] الديوان ، ص125
[3] المرجع نفسه ، ص 125
[4] تمام حسان : اللغة العربية معناها و مبناها ، ص79
[5] ابن سينا : أسباب حدوث الحروف ، ص 180
[6] رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة ، ص 43

ومن الدلالات التي ارتبطت بصوت "الفاء" دلالة التأفف والتأسف على الوضع الحالي يقول:

فَايِنْ هُـمْ أَهْـلْ اِلْفْضَـلْ مْـعَ اِلْهِمَّـــة غَـابُو وُأَيَّـامْـهُـمْ مْضَـاتْ[1]

ودلالة الانشراح والبسط في قوله:

مَـا ذَاقْ طِيـبْ اِلْوْصَـالْ وُصْفَى مَرْغُوبَهْ فِي مْجَالِسْ سِيدْ كُلْ سِيدْ

فُوقْ بْسَـاطْ اِلرْضَى يُـوفَى مَطْلُـوبَـــهْ يِبْـلَـغْ فِيـهْ كُلْ مَـا يْرِيـدْ[2]

الترقيق والتفخيم:

يقسم العلماء الأصوات إلى مرققة، ومفخمة بالنظر "إلى ارتفاع مؤخرة اللسان، أو انخفاضها عند نطق الصوت، ففي الحالة الأولى يسمى الصوت "مفخما" أو "مطبقا" نظرا لارتفاع مؤخرة اللسان تجاه الطبق، وهو الجزء الرخو من سقف الحنك و في الحالة الثانية يسمى "مرققا" أو "غير مطبق" [3].

فالتفخيم هو ما يعتري الأصوات من تعظيم أثناء صدورها، ويقابله الترقيق الذي لا تصاحب عملية نطق الأصوات فيه تلك الفخامة، والقوة التي تظهر مع الصوت في حالة التفخيم وذلك أن "تفخيم الصوت سواء كان تفخيما كليا، أو جزئيا ناتج عن حركة مؤخرة اللسان إلى الطبق عند النطق، فيظهر فيه قوة، وتمكن وتعظيم، مخالفا للصوت المرقق المقابل له"[4].

و يمكن تصنيف الأصوات المفخمة في اللغة العربية حسب أحمد عمر مختار إلى:

أ- أصوات كاملة التفخيم، أو مفخمة من الدرجة الأولى: وهي الصاد، والضاء، والطاء والضاد، واللام المفخمة.

ب- أصوات ذات تفخيم جزئي، أو مفخمة من درجة الثانية و هي: الخاء، والعين والقاف.

جـ- صوت يفخم في مواقع، ويرقق في مواقع، وهو الراء"[5].

[1] الديوان ، ص 124
[2] المرجع نفسه ، ص125
[3] رمضان عبد التواب : مرجع سابق ، ص37
[4] ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص 76
[5] أحمد عمر مختار: دراسة الصوت اللغوي ، ص 326

وبالتالي فليست كل الأصوات المفخمة بنفس درجة التفخيم، أما الأصوات المرققة، فهي ما عدا هذه الأصوات التي سبق ذكرها من الحروف الهجائية، أما الحركات "فهي بطبيعتها تقع متوسطة بين التفخيم والترقيق، وهي إلى الترقيق أقرب منها إلى التفخيم، وذلك لان التفخيم يعتري الحركات عند مجاورتها للأصوات المفخمة"[1].

ويرى تمام حسان أن التفخيم في الفصحى يختلف عنه في العامية حيث إنّ "التفخيم في الفصحى تفخيم لا يرتبط أكثر ما يرتبط بالموقع، ولذلك لا يمكن اعتباره ظاهرة موقعية، أما في اللهجات العامية، فهو على العكس من ذلك يرتبط بالموقع أكثر مما يرتبط بالحروف"[2]، ويقصد بالموقع هو محلها من السياق الذي ترد فيه، وقد قدم مثالا على ذلك في لهجة الكرنك قنا بمصر حيث قسم الحروف إلى خمس مجموعات ، وكل مجموعة لها سلوكها التفخيمي الخاص بها، فمثلا فيما يخص المجموعة الأولى، وهي مجموعة الحروف المطبقة ص، ض، ط، ظ يقول " كل ما يسبق حرفا من حروف المجموعة الأولى في الكلمة فهو مفخم مهما كانت المجموعة التي ينتمي إليها، فالتفخيم صفة الحروف كلها "رقص"، "خبط"، و "سمط" "[3] فالحرف في نظره حتى ولو كان مرققا، فإنه يكتسب صفة التفخيم بمجاورته للصوت المفخم.

أما بالنسبة للراء التي تتأرجح بين التفخيم والترقيق فإنّ "كل حروف يسبق الراء في الكلمة فهو مفخم مثلها إلا إذا سبق بكسرة، أو خفضه، غير مسبوقتين بأحد حروف المجموعة الأولى، كما في "سيرة" وإلا إذا كانت الراء متوسطة بين حرفين من المجموعة الخامسة كما في "جرس" ففي هاتين الحالتين ترقق الراء وما قبلها"[4].

كما ضرب لنا مثالا آخر في لهجة عدن، حيث قسم الحروف إلى سبعة أقسام "وهذه الأقسام مبنية على حسب اتحاد المخرج، أو قربه أيضا وهي: المفخم، المضخم، المحايد (وهو مجموعات ثلاث) والمدقق، والمرقق"[5].

أما إبراهيم أنيس فيرى أن الميل إلى استخدام الأصوات المفخمة، أو المرققة يعود إلى طبيعة القبائل، إن كانت بدوية أو حضرية، حيث "يبدو أن القبائل البدوية بوجه عام قد مالت إلى أصوات التفخيم، واشتهر هذا عندهم، فاستمسكوا بهذه الظاهرة في نطقهم، و تعصبوا لها، في حين أن القبائل

[1] زيد خليل القرالة: الحركات في اللغة العربية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2004، ص 71
[2] تمام حسان : مناهج البحث اللغوي، مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة، ط3، ص 154.
[3] المرجع نفسه ، ص154
[4] المرجع نفسه ص155
[5] المرجع نفسه، ص 156

الحضرية، أو المتأثرة بالحضر قد أثرت الأصوات المرققة"[1]، والسبب في التمسك البدو بالأصوات المفخمة يعود إلى أن "أصوات الأطباق أصوات مفخمة، لها رنة قوية في والآذان مما يلاءم طباع البدو و خشونتهم، فلا عجب إذا أن تشجيع تلك الأصوات في اللهجات البدو، أن تأخذ في الانقراض من ألسنة المتحضرين"[2]

وبما أن لهجة تلمسان هي حضرية منذ القدم، و شاعرنا يتكلمها، وأنشد بها قصيدته فإننا عند قيامنا بعملية إحصاء الصوامت في القصيدة احتلت الأصوات المفخمة المؤخرة في جدول الترتيب حيث لمسنا قلة انتشار لهذه الصوامت في بنية الكلمات و الجمل فقد تكررت الغين بنسبة 1,52٪ من مجموع الأصوات، تليها الصاد بنسبة 1,38٪ ثم الطاء بنسبة 1,04٪ بعدها الضاد والخاء بنسبة 0,90٪ و0,83٪ على التوالي، أما الظاء فلم تتكرر سوى 3 مرات ما يقابله نسبة 0,20٪، وإذا حذفنا نسبة تكرار الضاد والظاء باعتبار تغير نطقها إلى دال، فان نسبة تكرار الصوامت الفخمة في القصيدة هي نسبة قليلة جدا.

من الملاحظ أن لهجة تلمسان و اللغة العامية الجزائرية مثلها باقي العاميات العربية مالت إلى "التخلص من هذه الصوامت في معظم المواضع"[3]، كما أن "اللغة العربية بصفة عامة قد مالت في تطورها إلى التخلص من أصوات الأطباق أي الصاد، الضاد، الظاء، الطاء"[4].

والمتحدث بلهجة تلمسان يميل إلى الترقيق، حيث لا نكاد نجد الأصوات المفخمة إلا في بعض الاستعمالات الكلامية المحدودة، خاصة مع تغير نطق بعض الأصوات المفخمة إلى أخرى مرققة، كالضاد والظاء التي تحولت إلى دال، أو في بعض الكلمات الفصيحة التي يستخدمها العامة، وينطقونها كما هي في الفصحى "فالكلمات الهابطة في مرحلة تالية من الفصحى إلى اللهجة تحتفظ بظواهرها الصوتية، وتخضع لتغيرات صوتية تخالف الألفاظ الأساسية في اللهجة"[5]، مثال ذلك الطاء تنطق تاء في بعض الكلمات في لهجة تلمسان، ولهجة العاصمة، فيقولون تريق، تارق، تبسي بدل طريق، طارق، طبسي (صحن)، غير أنهم يحتفظون بنطقه الفصيح في كلمات مثل الطعام، الطغات الخلطة ....الخ... وهي مما ورد في القصيدة.

غير أن تغير الظاء و الضاد إلى دال ليس مقصورا على لهجة بعض المدن الجزائرية، وإنما نجد ذلك في كثير من اللهجات العربية، حيث أن الضاد "استحالت دالا في أكثر لهجاتنا العامة"[6] فهذه التغيرات

[1] إبراهيم أنيس : في اللهجات العربية ، ص 110
[2] المرجع نفسه، ص 111
[3].المرجع نفسه، ص 112
[4] المرجع نفسه، ص 111
[5] محمود فهمي حجازي : مدخل الى علم اللغة ، ص 84
[6] صبحي الصالح : دراسات في فقه اللغة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط16، 2004 ، ص237.

التغيرات الصوتية تكاد تكون عامة في اللهجات، وليست خاصة بلهجة معينة، وأحيانا يكون لها امتداد في اللهجات العربية القديمة، كما قد يكون هذا التغير الصوتي موحدا، أو متباينا، ومما يلاحظ في هذا التغير "أن كل صوت تحول إلى صوت آخر يتفق معه في الخصائص النطقية باستثناء المخرج"[1]، حيث" تحولت الثاء إلى تاء لاتفاقهما في الهمس، وعدم الإطباق، كما تحولت الذال إلى دال لاتفاقهما في الجهر وعدم الإطباق، وتحولت الظاء إلى ضاد لاتفاقهما في الجهر والأطباق"[2]، وعلى العموم فان الأصوات المتغيرة تبقى موجودة في الفصحى، وكذلك في بعض الملفوظ العامي.

من المواضع التي ورد فيها التفخيم قوله:

يَا فَاهِمْ كُلْ حَدْ عْلَى حَالَهْ خَلِّيهْ وَاعْلَاشْ تْطَوَّلْ اِلْكْلاَمْ

اِلْلِّي فِي اِلْقَلْبْ رَاهْ رَبِّي عَالِمْ بِيهْ نَكَّارْ اِلْخِيرْ وُ اِلطْعَامْ [3]

فطاء في كلمة "تطول" جاءت مفخمة لكونها من أصوات الإطباق التي تفخم دائما، وفي أي السياق، هذا التفخيم في صوت الطاء أعطى للكلمة جرسا قويا، يسهم في إبراز صيغة العتاب التي جاءت الكلمة في سياقها، وقد زاد من وقعها حركة الفتح المفخمة، وكذلك الأمر بالنسبة للكلمة "الطعام"، حيث جاءت الطاء ساكنة، ورغم أن السكون لم يكن بدرجة تفخيم حركة الفتح، إلا أن التفخيم في صوت الطاء عبر عن حالة الاستياء من سلوك نكران المعروف. باعتبار أن إطعام الطعام هو من أوجه المعروف، حتى أن مصطلح المعروف عند العامة في بعض مناطق الجزائر مرتبط بالطعام، فيقولون أخرج فلان معروفا أي قدم طعاما سواء في منزله، أو في المسجد، أو في الطريق، وهو عبارة عن وليمة يجتمع إليها الناس من الفقراء وغيرهم ، كصورة من صور شكر الله على نعمة ما أو لدفع البلاء و غير ذلك.

ومن السياقات الأخرى التي برز فيها هذا الصوت المفخم هو قوله:

اِلْخُلْطَةْ كُلْهَا قْبِيحَةْ دُونِيَّةْ سَالْ عْلِيهَا أَهْلْ اِلْعْقُولْ[4]

فالطاء في كلمة "الخلطة" أيضا جاءت مفتوحة، مما أسهم في رفع درجة التنغيم، ولو أن الطاء من الأصوات المفخمة التي تتمتع بدرجة عالية من التفخيم، غير أن هذه الحركة ضاعفته خاصة أن ما بعدها

[1]. محمود فهي حجازي : مرجع سابق، ص 84
[2] المرجع نفسه، ص84
[3،4] الديوان، ص 123، 124

ساكن، وهو الهاء الساكنة، كما أن وجود الخاء في بنية الكلمة ضاعف من قوة الكلمة والتنبيه إلى عاقبة مخالطة أشرار الناس، حتى لا نقع فيما لا يحمد عقباه وهذا ما يدل عليه السياق الذي جاءت فيه الكلمة.

ومن الأصوات المفخمة الأخرى التي جاءت في القصيدة هي الخاء، حيث وردت في قوله:

مَـنْ خَـالِـطْ اِلـسْـفِيــهْ لَا بُدَّا يِـنْـدِمْ مَـا يِضْحَـكْ لْـهَـمَّـهْ غَـدَّا [2]

فتفخيم الحركة الطويلة ساعد في تعظيم صوت الخاء، لأنّ "نسبة التفخيم تأتي بالدرجة الأولى من حيث القوة في حركة الفتح، ثم يليها الضم"[3]، وصوت الخاء يعتبر أقل درجة في التفخيم من الأصوات المطبقة، وقد جاء في سياق الدلالة دائما على التحذير من خطورة معاشرة سفلة القوم، والسفهاء، حتى لا يتطبع بطباعهم، وينسى الأمر الذي هو موكل به وهو الدفاع عن مصالح الأمة، وعدم الاستسلام لأطماع الدخلاء.

ولما رأينا كيف أن حركة الفتح تزيد من تفخيم الأصوات وتعلو به، نجد أن الكسر يضعف هذا التفخيم نوعا ما مثلما نجده في قوله:

كَمْ وَاحِدْ عْصَى اِلْكْرِيمْ ثُمْ تَـابْ عْلِيــهْ فِي طْرِيقْ اِلْخِيْر مْعَ اِلْكْرَامْ [1]

نلاحظ أن كلمة "الخير" اكتسبت بعض الرقة، وخفت درجة تفخيمها بسبب حركة الكسر التي صاحبت صوت الخاء، ومد الياء الذي تلاها فضعف بذلك تفخيم هذا الصوت، خاصة وأن الراء جاءت مرققة في هذا الموضع "فالأصوات المفخمة المسبوقة بالكسرة تميل مخارجها إلى الأمامية أي أن موضع اللسان عند إنتاج الأصوات المفخمة المجاورة لحركة الكسر يتقدم لبعض الشيء، ولكنه يبقى ضمن إطار مخرجه، ومن هنا فإنّ الكسرة تتأثر بالأصوات المفخمة المجاورة، وتؤثر في هذه الأصوات أيضا، لذا فإنّ نسبة التفخيم فيها تقل عن نسبة في الحركات الأخرى"[2].

ويمكن القول إنّ ضعف التفخيم في صوت الخاء جاء مناسبا لسياق الكلام، فالشاعر يقف بين يدي الله عز وجل موقف الخائف الراجي الذي يأمل في عفو الله ومغفرته، فمن الأدب مع الله تعالى أن يخفض الصوت، ويرققه لإظهار للخوف ورجاء العفو.

---

[1] الديوان ، ص 126
[2] المرجع نفسه، ص124
[3] زيد القرالة : الحركات في اللغة العربية ، ص70
[4] المرجع نفسه، ص 74

وكذلك نجد من الأصوات المفخمة التي أثر فيها الكسر، وبدت أضعف تفخيما صوت الغين في قوله:

مَـا تُوجِـدْ مِـنْـهُـمْ فْـحَـلْ يِـسْـمـَّى غِيرْأَهْلْ اِلكْبَرْ وُ اِلطْغَات[3]

فكلمة "غير" جاء صوت الغين فيها مصحوبا بكسرة، وكذلك بمد الياء، وقد أوحى بدلالة الانكسار والحسرة عبر عنها الشاعر من خلال هذا السياق، فانتشار الظلم و سيادة أهله ولّد لدى الشاعر مشاعر الحسرة و الأسف على وضع أمته، وخفض الصوت تتطلبه مثل هذه الحالة التعبيرية لأنه يسهم في إبراز هذه المشاعر، ومحاولة إيصالها للملتقى.

ونرى نفس هذا الصوت، أي الصوت الغين في سياق آخر محركا بالفتح مما أعطاه دفعا تفخيميا ساهم في تعزيز الدلالة المرتبطة برهبة الموقف، وعظمة الحدث المعبر عنه، فقد كان الصوت جزءا من بنية الفعل الأساسي في العقاب الإلهي، وهو الغرق، وذلك في قول الشاعر:

اِلْـخُلْـطَـةْ بْحَـرْ وُ اِلْبْحَـرْ مَا فِيهْ آمَـانْ أَمَـا غَـرَّقْ مِـنْ سْـفُـــونْ

غَـرْقُوا فِيـهْ اِلْـلّعِيـنْ وُوْزِيـرَهْ هَـامَـــانْ أَهْـلْ اِلْقَـرْيَـاتْ وُ اِلْمْـدُونْ

وُاِلنَـمْـرُودْ اِلْغْسِيـقْ وِ شَـدَّادْ أَوْ كَـــانْ وُدَقْيُوسْ مْحَصَّنْ اِلْحْصُونْ[1]

حيث أفاد صوت الغين في التعبير عن هول الحدث، وتجسيد المشاعر المصاحبة للمصيبة.

أما بالنسبة للصاد والظاء، فقد سبق وأن ذكرنا أنها تغيّرا وأصبحا ينطقان دالا، فمثلا قوله:

فَـايِـنْ هُـمْ أَهْـلْ اِلْفْضَـلْ مْـعَ اِلْهِمَّـــةْ غَـابُـوا وُ أَيّـَامْـهُـمْ مْضَـاتْ [2]

نجد أن كلمة "الفضل" تنطق"الفدل" وكلمة "مضات" تنطق "مدات" وكذلك في قوله:

خُـذْ اِصْـوَابْ الكْـــلَامْ مِنَّــه تِغْـنَـــمْ تَـظْـهـَرْ لَـكْ كُـلْ فَـايـدَهْ[3]

[3] الديوان، ص124
[1] المرجع نفسه، ص125
[2] المرجع نفسه ، ص124
[3] المرجع نفسه ، ص 124

تنطق كلمة "تظهر" بالدال فيقال "تدهر".

من الأصوات المجهورة أيضا صوت "الراء" والذي تعاضدت فيه صفة الجهر مع طريقة نطقه فهو "صوت تكراري مجهور يتم النطق به بأن يترك اللسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين، فيرفرف اللسان، ويضرب طرفي اللثة مرات متكررة"[1]، فالدلالة الصوتية التكرارية، والتي اتحدت مع صفة الجهر عبّرت عن انفعال الشاعر، و رغبته في إحداث تأثير صوتي مقصود حتى يؤثر في المتلقي، ويؤكد على صفة الغدر المترسخة في ذات الطاغية، وأنّه جاهز بغدره، مكرّر لأفعاله الدنيئة.

مَـرّةْ مَرَّةْ مِـنْ اِلْحْـجَـا كَـاسَــهْ بِسْـقِيــهْ أَنْ جَـرَّعْ جُـرْعَـةْ اِلْحْمَــامْ [2]

وأيضا:

نَكَّـارْ اِلْـخِيـرْ وُ اِلطْعَامْ قْلِيلْ اِلْجُـــودْ لَا تَـامِـنْ فِيـهْ يَـا صْـدِيـقْ

رَاهْ نَـاوِي عْـلَى اِلْغْـدَرْ نَـاكِرْ وُ حْسُودْ خَـدَّاعْ اِلْجَـارْ وُ اِلرْفِيــقْ [3]

فصوت الراء الذي تكرّر بشكل واضح مثلا في هذه الأبيات أدى بالإضافة إلى ما سبق دلالة الكشف، والفضح حيث يفضح الشاعر هذه النوعية من البشر، ويعلن لصاحبه مساوي هؤلاء.

أما صوت الباء فهو من الأصوات المجهورة التي لها وقع شديد في السمع، حيث أن صفة الجهر في الباء تصاحبها الشدة والانفجارية ، فهو صوت "شديد مجهور "[4]، مما يعطي قوة ووضوحا في الكلام وقد كان متوسط التكرار في القصيدة ، و لكن كان له وقعه القوي الذي أراد الشاعر أن يستقره للتأثير في المتلقي خاصة أنه كان في سياق النصح والمكاشفة مثلما نجده في البيات التالية:

رَانِـي نُوصِـيـكْ يَالْـبِـيـبْ اِسْـمَـعْ لِيَّـــا وُاِصْـغَ لِـجْمِيـعْ مَـا نْقُــولْ

إِذَا تِـقْـبِـلْ وْصَـايْـتِي خُــذْ عْـلِيَّـــا بَالَكْ وُ اِيَّـاكْ مِنْ اِلْفْضُولْ

اِلْـخُـلْـطَةْ كُـلْـهَا قْبِيحَـةْ دُونِـيَّـــةْ سَالْ عْلِيـهَا أَهْـلْ اِلْعْقُـولْ

[1] فهمي حجازي : مدخل إلى علم اللغة ، ص 114
[2] الديوان ، ص 123
[3] الديوان ، ص123
[4]

ERROR: syntaxerror
OFFENDING COMMAND: --nostringval--

STACK:

913
14218
14

المستوى الدلالي

تمهيد:

تنظر الأسلوبية للنص ككيان مستقل له خصوصيته التي تنبع من كيفية تشكل عناصره اللغوية ، ولا شك أنّ صياغة العمل الأدبي تحتاج إلى استخدام مختلف المستويات اللغوية التي تترابط وتتداخل فيما بينها لتكوينه.

المستوى الدلالي هو أحد هذه المستويات التي يتشكل منها النص الأدبي ، والتي يهتم المحلل الأسلوبي بدراستها ، حيث يقوم بدراسة استخدام المنشئ للألفاظ وبيان مميزات هذا الاستخدام كتصنيفها إلى حقول دلالية ، ودراسة هذه التصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب ، باعتبار النص بنية لفظية يلتقطها المبدع من بين عدة خيارات متوفرة لديه ، بالإضافة إلى عناصر دلالية أخرى مثل الصور ، والتناص و غير ذلك .

فاللغة الشعرية تصنع صورة لفظية تكون بديلا لصورة ذهنية تنشأ في فكر الإنسان ولهذا تخضع هذه الصورة اللفظية لعملية الاختيار ،ومن ثمّ هذا الاختيار هو ما يشكل الأسلوب فالتحليل يدرس الانسجام الحاصل بين المفردات و الأثر الجمالي الذي يتركه "فلا يحق لدارس الأسلوب أن يهمل أي عنصر من عناصر النص الأدبي"[1].

وسنحاول من خلال المستوى الدلالي دراسة جماليات التناص و البحث عن كيفية استعمال الشاعر للغة العامية البسيطة ، وجعلها تتمتع بخصوصية تعبيرية تفرق بها عن الاستعمال العادي .

إلى جانب دراسة الصور التي تعتبر جوهر الأدب ووسيلة من وسائل التعبير عن التجربة الشعرية و الشعورية التي لا يكون فيها الشاعر خاضعا لقواعد الخطاب اليومي و إنما خاضعا لقواعد الشعرية. كما سنحاول دراسة الجانب المعجمي الذي تتشكل منه الحقول الدلالية التي تضم مجموعات تشكل مفهوما مشتركا ،"إذ إن وصف و تصنيف العناصر الأسلوبية في النص الأدبي يساعدنا على النفاذ فيه إلى أبعد مدى"[2].

[1] نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص74

[2] صلاح فضل: علم الأسلوب، ص 144 .

الصور:

تعد الصور من آليات العمل في البناء الفني للنصوص الأدبية، سواء في الشعر أو في النثر لكنها تبرز في الشعر أكثر فهي جوهر العملية الشعرية، و عنصر أساسي و ثابت في تكوين النص و من خلاله تظهر براعة الشاعر أكثر من أي عنصر آخر و ذلك نظرا للخصوصية التعبيرية لهذا المكون الأسلوبي، و قدرته على التأثير في المتلقي، و بفضل الصور البلاغية تنتقل اللغة من المباشرة إلى الإيحاء الذي يمنح الشاعر القدرة على تصوير الشيء المألوف تصويرا فنيا وجماليا حتى يكون أكثر تأثيرا يرى تودوروف أن الأدب "يستخدم الصور البلاغية كسلاح في صراعه مع المعنى المحض، و مع الدلالة المجردة اللذين استوليا على الكلمات في الحديث اليومي"[1]، فالصور هي انزياح دلالي من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي.

و إذا عدنا إلى تراثنا الأدبي العربي، نجد أن القدماء قد أشاروا إلى أهمية الصور من خلال دراساتهم البلاغية التي اهتمت بمختلف أنواع البيان من تشبيه و مجاز ، و كناية، فقد أشار الجاحظ بداية إلى مسألة التصوير من خلال حديثه عن الخصائص المميزة للشعر، حيث ذكر أن "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي، و العربي، و البدوي والقروي، و المدني، فإنما الشعر صناعة، و ضرب من النسيج، وجنس من التصوير"[2]، فالجاحظ من هذا المنطلق يرى أن البراعة في الشعر لا تتمثل في المعنى و إنما في الثوب الذي يلبسه هذا المعنى، ويتحلى به والذي تعتبر الصورة أحد أشكاله.

هذه النظرة الفنية للجاحظ حيال الصورة و أهميتها، أفاد منها من جاء بعده من البلاغيين و النقاد خاصة عبد القاهر الجرجاني، الذي أكد على هذه الأهمية من خلال كتابيه (**دلائل الإعجاز**) و (**أسرار البلاغة**)، فمن إشارته إليها وهو يتحدث عن الاستعارة قوله: "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا"[3]، كما ذكر في باب القول في معناها "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل و قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[4]، و من خلال هذا القول تبرز لنا نظرة الجرجاني للصورة ، وهي أن الصورة تمثل انعكاسا لرؤية

---

[1] تزفيتيان تودوروف: الأدب و الدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، 1996، ص 117

[2] عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي، القاهرة، ط2 ، ص 132.

[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ص 42

[4] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز. تح : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 5 ، 1989 ، ص 320

الشاعر لواقعه، و بالتالي تصبح وسيلة للكشف عن نظرته لهذا الواقع، و طريقة تمثله في الذهن، و التعبير عن ذلك من خلال نسيج الصور التي يؤلفها ، كما أنه ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده ولا على المعنى وحده، بل هما عنصران مكملان لبعضهما.

أما صاحب الصناعيتين فقد أشار إلى الصورة، و اعتبر أن المجاز أبلغ من الحقيقة و ذلك في حديثه عن الاستعارة "وفضل الاستعارة و ما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة"[1]، فأبو هلال العسكري يؤكد على دور الصورة في النص الأدبي من خلال الأثر الذي تتركه في قلب السامع، و من الشواهد التي ذكرها قوله: "و الشاهد أن للاستعارة المصيبة من الموقع ما ليس للحقيقة أن قول الله تعالى: "يوم يكشف عن ساق" أبلغ و أحسن وأدخل مما قصد له من قوله لو قال: يوم يكشف عن شدة الأمر، و إن كان المعنيان واحدا"[2]، فالإيحاء الذي يتميز به القول المجازي أقوى من الناحية التعبيرية التي تميز المعنى الحقيقي و أكثر أثرا في نفس المتلقي.

ونجد أن اهتمام النقاد و الأدباء حديثا بالصورة الشعرية يرجع إلى أهميتها في البناء الفني للنص الشعري، فهي "جزء حيوي في عملية الخلق الفني"[3]، كما أنها تعتبر "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة"[4].

وبالنسبة للحديث عن الصورة في قصيدة بن مسايب نجد الشاعر استخدم مجموعة من الصور البلاغية المعروفة في الفصيح، فرغم عامية اللغة التي نظمت بها القصيدة، إلا أن الخيال الفني واحد لدى الشاعر العامي، أو الفصيح، واستخدامها واحد ،و منه نجد الاستعارة و الكناية و التشبيه ،وإن ظهر هذا الأخير بصورة أقل حيث غلبت الاستعارات و الكنايات على مجموع الصور.

أ– **التشبيه:** يعد التشبيه من الوسائل البلاغية التي توضح المعنى و تجليه، و تخرجه من الخفاء إلى الوضوح، و تكسبه في ذات الوقت جمالا و رونقا، و هو من أقدم صور البيان و أكثرها

[1] أبو هلال العسكري :كتاب الصناعتين ، تح : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار أحياء الكتب العربية ، حلب ،1995 ص268

[2] المرجع نفسه، ص 269

[3] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء و التجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين ، بيروت.ط4، 1995 ، ص29

[4] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، ص435

استعمالا في الشعر و النثر "فهو صفة الشيء بما قاربه و شاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم (خد كالورد) إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا من سوى ذلك من صفرة وسطه، وخضرة كمائمه"[1] يتحدث ابن الأثير عن فائدته فيقول:"وأما فائدة التشبيه من الكلام، فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به، أو بمعناه، و ذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه"[2].

وفي القصيدة "يافاهم" لا نجد أن ابن مسايب قد استخدم التشبيه بصورة كبيرة فمن أول صور التشبيه قوله :" **أهل المسجد كاليتام** " وهي الجملة التي جاءت في السياق التالي:

مَا يِقْـدِرْ حَـدْ مِنْهُـمْ يِرْفِدْ عَيْـنِيـــــهْ وُأَهْلْ اِلْمَسْجِـدْ كَالْيتـــَامْ[3]

ينطلق الشاعر في بناء صورته التشبيهية التي يبين من خلالها وضعية أهل العلم في ظل الحكم الفاسد و بيان حالهم من استحضاره لوضعية فئة أخرى مغلوبة على أمرها، و هي فئة اليتامى (اليتام)، فالجامع بين المشبه (أهل المسجد) و المشبه به (اليتامى) هو حالة الضعف والانكسار التي يفرضها عدم التحكم في زمام الأمر بالنسبة لكلا الفئتين، فاليتيم يقع تحت وصاية وليّه يتصرف في حياته و ماله كيف يشاء حتى بلوغه سن الرشد، و أهل العلم و الناس بصفة عامة هم تحت وصاية حاكم ظالم يتحكم في مصائرهم بطغيانه وجبروته، فالضعف هو الصفة الجامعة بين ركني التشبيه والكاف هي الأداة التي تربط بين هذين الطرفين.

ويمكن أن نقرأ هذه الصورة التشبيهية من ناحيتين، الناحية أو زاوية النظر الأولى هي أنّ الشاعر أراد أن يصور لنا وضعية أهل العلم المهينة من خلال تشبيههم باليتامى كما قلنا بجامع الضعف و الانكسار.

والزاوية الأخرى هي الدعوة للانتفاضة ضد هذا الحكم بجامع تخلص اليتيم من حالة الوصاية حين بلوغه سن الرشد، وتخلص أهل العلم من وصاية الحاكم ببلوغهم الوعي المطلوب للتغيير.

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ، ص286

[2] ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص123

[3] الديوان. ص 124

و يمكن القول أن هذه الصورة التشبيهية ترتبط بالسياق الدلالي للنص ولا تنفصل عنه،كما أنّها تقليدية، متداولة بكثرة عند العامة، فكثيرا ما يشبه الإنسان الضعيف أو المغلوب على أمره باليتيم.

الصورة الثانية من صور التشبيه هي في قوله:

وُأَيَّـامْ اِلْلَهْـوْ وُ اِلْفْـرَايِـجْ وُالِتَـشْبِيـــهْ أَيَّـامْ اِلزَهْـوْ كَـالْمْنـــَامْ[1]

الملاحظ على هذه الصورة التشبيهية "**أيّام الزهو كالمنام** " أن الشاعر لم يخرج في تشبيه عن النمط التقليدي المعروف في الشعر العربي فيما يخص تشبيه الأيام السعيدة أو الأوقات السعيدة بالحلم ، فالشاعر يشبه (أيام الزهو) أي أيام الفرح ب (المنام) أي الحلم ، و استخدم الكاف أيضا في الربط بين ركني التشبيه ، أما الجامع بين الطرفين فهو اللذة وسرعة الانقضاء .

نجد أن هذا التشبيه جاء على نفس نمط التشبيه الأول، و لكن يختلف عنه في كون الأول قائم على تشبيه محسوس بمحسوس، أما الثاني فقائم على تشبيه شيئين مجردين، فأيّام الزهو تعبر عن السعادة الحاصلة نتيجة حضور المحبوب، و المشاعر مجردة، و الحلم أيضا هو شيء مجرد غير محسوس فهذا التشبيه يدخل في إطار تشبيه العقلي بالعقلي.

وقد أدّى هذا التشبيه دورا أعطى للمتلقي من خلاله مجالا واسعا لتخيل تلك المشاعر وأثرها في نفس الشاعر، فالأحلام رغم قصر زمن حدوثها إلا أنها تترك أثرا في نفس صاحبها ويستشعر لذتها.

استوحى الشاعر في تشكيل صورته التشبيهية الأخرى عنصرا من عناصر الطبيعة حيث شبه مخالطة السفهاء و النساء بالبحر الذي يغرق راكبه بسبب صفة الغدر التي تلازمه، فهو يستحضر البحر لرسم صورة غدر من يعتقدهم الإنسان أحبته، مستخدما التشبيه للمقاربة بين صورة غدر الأحبة و صورة البحر الهائج الذي يبتلع الناس و السفن، يقول :

اِلْخُـلْطَةْ بْحَرْ وُ اِلْبْحَرْ مَا فِيهْ آمَـــانْ أَمَـا غَــرَّقْ مِـنْ سْفُـــونْ
غَـرْقُـوا فِيـهْ اِلْلّعِيـنْ وُوْزِيـرَهْ هَامَـــانْ وُعْسَـاكِرْ ضَلّــوُا اِلْفْتُــونْ[2]

[1] الديوان. ص 125

[2] المرجع نفسه، ص 125

و مما تجدر الإشارة إليه أن "البحر" في التراث الأدبي العربي كثيرا ما يقع مشبها به، للتعبير عن السخاء و الكرم، فكثير من القصائد العربية الفصيحة تضمنت تشبيه الإنسان الكريم بالبحر بالنظر إلى جانب السعة و الامتداد فيه، و كذلك الوفرة، مما أوحى إلى خيال الشعراء باستغلال هذه المميزات فيه لإضفائها على ممدوحيهم بغية تجسيم المعني و توضيحه، و على سبيل المبالغة معتمدين في ذلك على الجوانب الايجابية في "البحر"، و لكن البحر كشكل من أشكال الطبيعية له جوانبه السلبية التي يمكن أن تهلك الإنسان، هذه المخاطر يتمثلها محمد بن أبي الحسن في قوله:

وملتطم الأرجاء محلولك القرا ... كثير رزاياه قليل نوافله *
بساط من الآفاق رخو كأنه ... غلالة ليل ماثلات مهاوله
كأن اصطفاق الموج في جنباته ... خميس تهاوت بالسيوف قنابله**
كأن سنا أمواجه في ارتجاجه ... لجين جرى فوق الزبرجد سائله[1]

وبالنسبة لصورة التشبيه في البيت السابق تبدو النظرة السلبية للبحر فهو غادر ومخيف لأنه غير آمن، وكان سببا في هلاك الطواغيت البشرية على مر العصور، فرغم قوتهم و جبروتهم إلا أنهم ضعفوا أمام قدرة هذا المحيط.

من خلال دراستنا لهذه الصور التشبيهية الواردة في القصيدة، و التي ذكرنا أنها قليلة نستطيع القول أن صور الشاعر تقليدية شائعة الاستعمال على ألسنة العامة، أي أنها متداولة في لغة الخطاب اليومي، ولكن رغم ذلك فقد لعب التشبيه دوره كعنصر تصويري للمعنى ساهم في جمالية النص.

2- **الاستعارة:** حظيت الاستعارة باهتمام خاص، وشغلت حيزا كبيرا قي الدراسات البلاغية والنقدية قديما وحديثا، و ذلك يعود إلى كونها أحد الوجوه البلاغية الهامة التي تشكل مع غيرها القيمة الجمالية و الإبداعية لأي نص من النصوص، فابن رشيق يرى أنها"أفضل المجاز، و أول أبواب البديع وليس في حلى الشعر أعجب منها، و هي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، و نزلت منزلها"[2]، فهو يقدمها على أنواع المجاز الأخرى، وهو ما نجده أيضا عند ابن المعتز في كتاب البديع حيث

[1] أبي عبد الله محمد بن الكتاني الطبيب:كتاب التشبيهات ، تح :إحسان عباس ، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 180.

* القرا : الظهر، النوافل : العطايا و الفوائد . ** القنابل : طوائف الناس و الخيل .

[2] ابن رشيق: العمدة، ص 268

جعل الباب الأول من أبواب كتابه للاستعارة، و يقول في شاهد من شواهد "و إنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها مثل أم الكتاب، و مثل أم القول القائل الفكرة مخ العمل، فلو كان قال لب العمل لم يكن بديعا"[1].

و يعرفها الجرجاني بقوله: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل عليه الشواهد أنه اختص به حيث وضع له، ثم يستعمله الشاعر، أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية"[2]، ويرى العسكري أن هذا النقل يكون لغرض ما، ويعرفها بأنها "نقل العبارة عن موضع استعمالها قي أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما يكون شرح المعنى و فضل الإبانة، أو تأكيده والمبالغة فيه"[3].

وتقوم الاستعارة على علاقة المشابهة، فأساسها تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه "فهي لا تزيد عن التشبيه إلا بحذف المستعار له"[4]، فالمشاركة بين المستعار و المستعار له القائمة على علاقة التشابه هي التي تولد الاستعارة، و الصفة التي يشترك فيها الطرفان هي التي تسمح بانتقال المعنى من أحدهما إلى الآخر، حيث تتحد الصورة في اللفظ، و تتعدد في المعنى فلا يمكن الحديث عن الاستعارة في عبارة أو جملة دون تحديد طرفيها، الحاضر منه في اللفظ، و الغائب و المشار إليه في السابق، و تحديد الجامع بين الطرفين.

فالاستعارة كما يقول ريتشارد "عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معا، خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم الفكرتين، و يكون معناها –أي الاستعارة–محصلة لتفاعلهما"[5] والأمر الدال على وجود هذين الطرفين، و عدم إرادة المعنى الحقيقي للعبارة هو السياق أو ما يعرف بالقرينة "ما القرينة عند العرب إلا ما نسميه السياق الذي يدل بلفظ، أو تركيب على الخروج من الخط العادي في الإخبار إلى خط التعبير و الإيحاء،كما قد يدل بطبيعة عناصر التركيب و الربط بينهما،و ترتيبها و غير ذلك"[6] فالحد الفاصل بين الإخبار و الإيحاء هو القرينة.

---

[1] عبد الله بن المعتز:كتاب البديع ، تح: أغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، الكويت، ط 3، 1983، ص 02.

[2] المرجع نفسه، ص 05.

[3] أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص 68.

[4] المرجع نفسه، ص 268.

[5] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1982، ص 200.

[6] المرجع نفسه، ص201.

و إذا جئنا إلى القصيدة وقمنا بمعاينة مواضع الاستعارة، نجد أنها وبعكس التشبيه كانت أكثر حضورا خاصة المكنية منها، لعل أهم ما يميز استعارات بن مسايب أن أغلبها جاءت مبنية على تشبيه المعاني المجردة بالمحسوسات، أي تشبيه عقلي بمحسوس، حيث مال إلى تشخيص المعاني المجردة ومن الصور الاستعارية حملت هذا النوع من التشبيه، نجد الاستعارة المكنية في قوله:

بِهُـمْ يْجِي اِلْحْبِيـبْ وُهْمُومَـهْ تِفْجَـى تِبْرِدْ نِيـرَانْ لِيعَتـــهْ[1]

فالشاعر أراد تصوير الأثر النفسي الذي يستتبع حضور الحبيب المفارق تصويرا حسيا يتماشى مع معنى الشطر الأول من البيت، و تجسيدا له ، و ذلك بتوظيف عنصر من عناصر الطبيعة و هو النار الناشئة عن اشتعال شيء مادي ملتهب للتعبير عن حالة وجدانية يعيشها الشاعر، و هي اللوعة، أو الحرقة الناتجة عن شدة الشوق إلى المحبوب بقوله : "نيران ليعته" فإذا قمنا بتحليل هذه الصورة بلاغيا يمكننا تحديد أركان الاستعارة التالي : فالمستعار له هو اللوعة، و المستعار منه هو الشيء المادي الملتهب، و الجامع بينهما هو الاحتراق، و اللازم الذي دل على المشبه به هو النار أو "نيران"، وفي هذا تجسيم و إيحاء لشدة معاناة الشاعر من فراق محبوبه و شدة شوقه إليه.

و هذا مما يميز التجسيم في الاستعارة، حيث يقدم الأفكار و العواطف ملموسة،و بذلك يعمل على تقريب المعنويات إلى عالم المحسوسات، وهنا تكمن أيضا وظيفة الاستعارة المبنية على التشبيه، نظرا لقدرتها على تنشيط آلية الخيال عند المتلقى، و تقديم الأشياء و الأفكار إليه تقديما محسوسا يسهم في التأثير عليه، و إقناعه بواقعية التجربة كما أن الصورة الاستعارة تعمل على تكثيف الدلالة في العبارة لأن " اللغة المجازية هي لغة تميل نحو الكثافة،أو باختصار هي لغة كثيفة"[2].

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه الصورة أي تشبيه الشوق بالنار هي من الصور التقليدية المتداولة بكثرة، إلا أنها تكتسب جمالية خاصة في السياق الذي وردت فيه الدلالي و الإيقاعي.

من الاستعارات التي تم فيها تشخيص المعاني المجردة أيضا قوله:

مَـنْ لَاذَاقْ اِلْغْـرَامْ وَاغْنَـمْ مَحْبُـوبَـــهْ مَازَالْ مَا شَافْ مَا يْعِيـــدْ
مَا ذَاقْ طِيبْ اِلْوْصَالْ وَصْفَى مَرْغُوبَـهْ فِي مْجَالِسْ سِيدْ كُلْ سِيدْ[3]

[1] الديوان ، ص125

[2] تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ص115

[3] الديوان ، ص125.

فالصورة الاستعارية نجدها في قوله"من لا ذاق الغرام" وهي استعارة مكنية حيث من خلالها يمكن الربط بين معنيين أحدهما مادي خالص، وهو عملية إشباع الذات ماديا وآخر معنوي وهو عملية إشباع الذات روحيا، فالشاعر قام بتصوير الغرام على أنه حاجة ملحة للإنسان بجعله من متطلبات الحياة و ذلك بتشبيهه بالطعام الذي يعتبر من مقومات الحياة المادية للإنسان، فقد شبه الغرام الإلهي وهو حالة روحانية خاصة بالطعام، و هو شيء مادي بحت، و حذف المشبه به، و أشار إليه بشيء من لوازمه، و هو التذوق، و الجامع بين هذين المعنيين هو الإشباع و اللذة.

الإشباع و اللذة الماديين الناتجين عن تناول الطعام، والإشباع و اللذة الروحيين الناتجين الاتصال بالمحبوب (الذات الإلهية)، فالشاعر استعار هذا الدور الوظيفي للطعام في حياة الإنسان ليصبغه على الغرام، و يجريه عليه، و هذا ما تقوم عليه الاستعارة، وهو:"أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، و تظهره، و تجيء إلى اسم المشبه، فتعيره المشتبه و تجريه عليه"[1].

الشاعر من خلال عقده لهذه المشابهة بين هذين الطرفين النقيضين أراد التأكيد على أهمية هذه المشاعر الوجدانية في حياة الإنسان، بدليل قوله: "ما زال ما شاف ما يعيد" أي أن الذي لم يتذوق طعم هذه المشاعر لم يعش بعد الحياة، و هنا تكمن جمالية العملية الاستبدالية في خلق هذا الانزياح الدلالي لكلمة "الغرام"، حيث اكتسبت في هذا السياق صفات محسوسة جعلت منها تنتقل من الهيئة المعنوية إلى الهيئة المادية، و ذلك على سبيل المبالغة و محاولة تجسيم المعنى و تقريبه للمتلقي والمبالغة "هي في الواقع النواة التي تقوم عليها الصورة الشعرية التشبيهية ، إذ بقدر ما يتقلص دورها بقدر ما نقترب من الكلام العادي"[2].

كما أن التعبير الحسي للاستعارة يساهم في الكشف عن التجربة الوجدانية التي يعيشها المبدع، فالشاعر مثلا في الاستعارة التالية أراد التعبير عن مشاعر السعادة المتصلة بحضور المحبوب، و إبراز صورة هذا الفرح الغامر للمتلقي عن طريق تجسيمه في صورة إنسان يبتسم ،و ذلك في قوله:

يِنْزِلْ عْلِيهْ اِلضْيا وَ اجْلَى اِلْحُزْنْ عْلِيهْ طَلْعَتْ اِلشَّمْسْ مِنْ اِلْغْيَامْ
تْبَسَّمْ لَهْ اِلْهْنَا وُجَا فَرْحَهْ يِهْدِيتتهْ اِنْفَتْحْ اِلْوَرْدْ فِي اِلْأَكْمَامْ[3]

[1] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي الغربي، بيروت –الدار البيضاء، ط1، 1990، ص115
[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص67
[3] الديوان، ص 126

فالاستعارة المكنية في قوله "تبسم له الهنا"، قائمة على حضور المشبه وهو "الهنا" أو "الهناء" و غياب الطرف الثاني في التشبيه ، و هو المشبه به "الإنسان" الذي دل عليه أحد لوازمه وهو التبسم فالشاعر شخّص "الهنا" وهو حالة شعورية معنوية توفرها أسباب ما، في هذا السياق حضور المحبوب وأضفى عليه صفة الإنسانية، و بذلك يرتسم في مخيلة المتلقي هذا المعنى، وتتجسد في ذهنه صورة هذه السعادة متمثلة في صورة إنسان ترتسم الابتسامة على محياه.

مما لا شك فيه أن الابتسامة هي التعبير البارز عن الرضا، و هي الحالة التي يعيشها المحب العاشق في حضرة محبوبه، وهذا ما جعل المعنى أكثر إيحاء و أبلغ مما لو تمت تأدية المعنى بالتعبير المباشر كما أنها في الواقع مبالغة تجلّي درجة التعلق و الارتباط الروحي للمحب بمحبوبه، وهو ما يعكسه سياق الصورة.

بهذا التجسيم للمعنى، يعمل الشاعر على تحريك خيال المتلقي، فيتحقق له الشعور بالمتعة خلال محاولته الكشف و الفهم، بإسقاط الصورة المرتسمة في ذهنه و المجسمة ماديا على الشيء المعنوي، و هذا هو ما يميز "بين المعنى المجسم، و غير المجسم فالأول يتطلب من القارئ جهدا ذهنيا لاستجلاء الغموض، فتحصل المتعة، و على أساسه يعد مشاركا في صنع المعنى وتحقيق الهدف، أما الثاني فلا يحقق للقارئ متعة، لأنه لا يحوج إلى الاستذهان"[1].

فالشاعر بحث عن الصورة المكافئة التي تعبر عن هذه الحالة السعادة، و التي لا تثير استغرابا لدى المتلقي ولا تطرح صعوبات في إدراكه للمعنى المنبثق عن هذه الاستعارة، التي عمل من خلالها على تشكيل الأحاسيس في صورة آدمية، "فاللغة ليست إذن شيئا مقننا من حيث استعمالها الأدبي ، وإنما هي اختيارات حرة يتحرك من خلالها و بها الأديب بحيث يكون اختياره مؤديا إلى الكشف عن تجربة خاصة "[2]، و الاستعارة تمثل شكلا من أشكال الاختيار الذي عمد فيه الشاعر إلى العدول عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي ، إما لغاية جمالية أو تحت ضغط الحاجة، فقد يفتقر "مؤلف الكلام إلى معرفة عدة أسماء لما يقع استعماله في النظم و النثر ، ليجد إذا ضاق به موضع في كلامه بإيراد بعض الألفاظ فيه العدول عنه إلى غيره و مما هو في معناه"[3].

---

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جمالية التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص25.

[2] محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص13

[3] ابن الأثير: المثل السائر ، ص52

من خلال الاستعارات التي قدمها الشاعر يحاول أن يعطي بعدا جماليا للغته البسيطة باعتبار أن الاستعارة أبلغ من الحقيقة ، تجعل المتلقي و كأنه يشاهد المعنى و يعاينه ، و تساهم في إدراك المعاني المجردة، كما رأينا في الصور الاستعارية السابقة، حيث قرّب صور المعنويات، و نقل لنا الانفعالات و الأحاسيس مجسمة في أشكال مادية، و أكسبها صفات محسوسة جعلت منها سبيلا من سبل الكشف عن تجربة الشاعر و نقلها إلى المتلقي.

3-الكناية:

هي صورة من الصور البيانية التي تتسم بكونها أكثر الصور قوة في أداء المعني، فهي تسمح لنا بالتعبير عن أمور كثيرة نتحاشى الإفصاح عنها بذكرها "و ربما كانت الكناية أبلغ في التعظيم وأدعى إلى التقديم من الإفصاح و الشرح"[1].

و يعرفها العسكري بقوله: "و هو أن يكني عن الشيء و يعرض به و لا يصرح"[2].

وتفسير ذلك "أنهم يرمون وصف الرجل و مدحه، و إثبات معنى من المعاني الشريفة له فيدعون التصريح بذلك، و يكنون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه و يتلبس به ويتوصلون في الجملة إلى ما أرادوا من الإثبات، لا من الجهة الظاهرة المعروفة، بل من طريق يخفى، و مسلك يدق"[3].

وهذا المعنى الاصطلاحي للكناية لا يختلف عن المعنى اللغوي، كما ورد في مختار الصحاح: "الكناية أن يتكلم بشيء و تريد غيره ،و قد (كنيت) بكذا عن كذا"[4].

وتعتبر الكناية من الوسائل الأسلوبية، و الأنماط التصويرية التي يلعب المتلقي دورا بارزا في تأويلها، و استنباط دلالتها، حيث أن فائدتها و فعاليتها الأسلوبية لا تظهر إلا إذا اشترك المتلقي من خلال قراءته التي تحتاج إلى فطنة و ذكاء في الكشف عن الدلالة الخفية، و بذلك يتحول فعل القراءة إلى عملية إبداعية أخرى خاصة أن الكناية تقع في وسط الدائرة بين الحقيقة و المجاز، يتجاذبها الطرفان و يجوز أن تحمل على كليهما.

---

[1] الجاحظ: البيان و التبيين ، ص 117.

[2] أبو هلال العسكري: الصناعيتين ، ص 37

[3] عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 37

[4] أبو بكر الرازي: مختار الصحاح ، مادة كنى ، ص242

و في هذه القصيدة لا نرى الشاعر استخدم أسلوب الكناية كثيرا، و سنتناول بعضا منها أي من هذه القلة:

صورة الكناية جاءت في قوله في البيت الأول من الموشحة:

يِتْحَوَّلْ فِي قْفَـاكْ فِي غَرْضَـهْ مَقْصُودْ يِتْخَتَّـلْ لَكْ مَا يْطِيــقْ[1]

يقدم الشاعر لنا صورة كنائية تعبر عن خلق من الأخلاق الذميمة و هو النفاق باستخدام عبارة "**يتحول في قفاك**" و استعمل رمز القفا للدلالة على الغياب أي أن هذا التغبير في السلوك والنوايا الظاهرة (يتحول) يحدث خلف الرجل (المتلقي) و ليس أمامه، و هذه صفة المنافقين.

فالمنافق شخصية مزدوجة، تظهر الصدق و تمارس الكذب، ظاهرها الصداقة و باطنها العداوة، و هذا حكمه على الولادة الأتراك، فهم يتصنعون الحرص على الشعب و مصلحته ويتمتعون مقابل ذلك بمنافع مادية و معنوية، و لكنهم في حقيقة أمرهم عكس ذلك، غير أن المنافق لا يمكنه أن يستمر في إخفاء نفاقه للأبد، فسيفتضح في النهاية، و هذا ما يحاول الشاعر فعله ،أي فضح أمرهم.

يستعمل القفا و "هو مقصور مؤخر العنق"[2]، للدلالة على خلفية الجسم، فيقال مثلا "أظهر قفاك" مجازا بمعنى ارتد إلى الخلف ، فالمرتد إلى الخلف لا يعاين ما كان أمامه، و تحتجب عنه الصورة التي كان يشاهدها، و ما قد يطرأ عليها من تغيير و كذا من كان لديه صاحب منافق، فهو لا يدرك الصورة التي يبدو عليها هذا الأخير، لأنه متلون بين الغياب و الحضور.

الصورة الثانية هي ما جاء في قوله:

مَا يِقْدَرْ حَدْ مِنْهُـمْ يِرْفِـدْ عَيْنِيـــــهْ وُ أَهْلْ اِلْمَسْـجِدْ كَالْيَتَامْ[3]

في هذه العبارة "ما يقدر حد منهم يرفد عينيه" كناية عن الذل و المهانة التي لحقت الأولياء الصالحين (شيوخ الطرق) و العلماء في زمن الحكم العثماني، و التعبير هذا دل على حالتهم، فلا أحد منهم يستطيع أن يرفع نظره أو يصوبه تجاه غيره فهو خافض للطرف، و هذا هو المقصود بقوله: "ما يقدر يرفد عينيه".

---

[1] الديوان ، ص123

[2] الرازي، مادة قفا ،ص228

[3] الديوان ، ص 126

وخفض الطرف لا يكون إلا بسبب الشعور بالمهانة أو بالخوف الذي يلحق بالشخص من شيء ما أو سلطة ما، فالشاعر كنى عن هذا الإحساس الذي يشعر به أهل العلم من المتصوفة وهو المهانة و الضعف جراء التحقير و الإذلال و التهميش من طرف الحكام العثمانيين، كنى عنه بصورة هي نتيجة ذلك الإحساس، و رمز له.

فالشاعر وظف في هذه الكناية أهم الرموز التي تعبر عن الانكسار و الذل خاصة بالنسبة للرجل ذو المكانة ،فالمعنى المحسوس الموجود في الصورة أفضى بنا إلى المعنى المجرد، و هذه وظيفة المعنى الإيحائي، حيث يقدم لنا اللفظ المستخدم في الكناية تعبيرا تصويريا للمعنى المجرد فعندما "يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود، فيومئ إليه و بجعله دليلا عليه"[1]، و رغم قلة الكنايات في النص إلا ما جاء به الشاعر كان بليغا و معبرا عن المعنى المراد.

التناص:

يعد مصطلح التناص من المصطلحات الجديدة في النقد الأدبي العاصر و قد اختلفت الآراء حوله، و تباينت التعريفات في النقد الغربي، و العربي أيضا الذي يعتبر أن هذا المصطلح ليس غريبا عنه ، و إنما هو ثوب جديد لما سبق و أن تم طرحه في باب السرقات، والتضمين، والاقتباس .... و غير ذلك في التراث الأدبي العربي.

يجمع أغلب الدارسين أن ميخائيل باختين هو أول من أشار إلى ظاهرة التناص بصورته الأولية، و ذلك في إطار ما يسميه ب "الحوارية"، حيث يرى أنه "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى ، و هذه العلاقة جوهرية تماما... و المصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير، و التعبيرات الأخرى، هو مصطلح الحوارية "dialogism"[2].

[1] الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 66

[2] تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري ، تر: فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ط3 ،1990 ص121

هذه العلاقة التي تربط النصوص ببعضها هي جوهر مفهوم التناص، الذي من خلاله يعاد اكتشاف النصوص الماضية، و قراءتها في ضوء النصوص الحاضرة، لأنه و كما أكد باختين "مهما كان موضوع الكلام، فان هذا الموضوع قد قيل من قبل بصورة أو بأخرى"[1].

ولعل جوليا كريستيفا هي أول من استطاعت أن تبلور مصطلح التناص انطلاقا من مفهوم الحوارية الذي جاء به باختين، حيث استفادت من هذا المبدأ و طورته، و جاءت بمفهوم آخر يتقاطع مع مفهوم الحوارية، و أطلقت عليه تسمية التناص، و هي تعرفه بأنه " ترحال النصوص و تداخل نصي، ففي كل فضاء معين تتقاطع و تتلاقى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[2]، فكل نص بهذا المعنى هو صدى لنصوص أخرى، أو وعاء تلتقي فيه عناصر أدبية وفكرية تتحول إلى بنيات تكوينية تدخل في النسيج الكلي للخطاب.

ورغم أن موضوع التناص قد وجد الكثير من العناية و الدرس من قبل دراسي الأدب بداية من كريستيفا، إلا أنه يفتقد إلى تعريف شامل و دقيق متفق عليه من قبل الباحثين.

ويورد سعيد علوش في كتابه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" بعض التعريفات لمصطلح التناص، منها:

1- يعتبر التناص عند كريستيفا: أحد مميزات النص الأساسية، و التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها.

2- و يرى سولير: التناص في كل نص يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة، بحيث يعتبر قراءة جديدة/تشديدا/تكثيفا.

3- و يكوّن التناص طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون إيديولوجي شامل.

4- و ظهر التناص، مع التحليلات التحويلية عند كريستفا في النص الروائي.

5- و يرى فوكو، بأنه "لاوجود لتعبير، لا يفترض تعبيرا آخر، و لا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أحداث متسلسلة و متتابعة، و من توزيع للوظائف و الأدوار".

---

[1] المرجع السابق، ص 124

[2] جوليا كريستيفا: علم النص ، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص21.

6- أما بارت فيخلص إلى أن "لا نهائية" التناص هي قانون هذا الأخير"[1].

ورغم أن هؤلاء الباحثين لا يتفقون حول تعريف موحد للتناص إلا أنهم لا يحيدون كثيرا عن الطرح الأول الذي قدمته كريستيفا من أن "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"[2].

ويمكن القول إنّ التناص أصبح من المباحث النقدية ذات الأهمية الكبيرة في دراسة النصوص الأدبية، إذ "تعد المقاربة التناصية إحدى الأدوات والمنافذ الحية لدراسة النص الشعري فهي مفتاح لقراءة النص، و تحليله و تفكيكه، و إعادة بنائه"[3]، وذلك لأن "التناص يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة و المسبقة ، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب من قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه و فهي مغاليق نظامه الاشاري"[4].

وبالنسبة للنقد العربي، فقد أشار كثير من النقاد العرب القدامى، و بعض الشعراء إلى ظاهرة التناص تحت مفاهيم الاقتباس، والتلميح، والاحتذاء، و التضمين.. و"قد تنبه رهط من النقاد والشعراء العرب القدامى إلى ظاهرة التداخل النصوصي، التي تولدت من استعادة النصوص السابقة في شعر الشعراء اللاحقين بشكل جلي أحيانا وخفي أحيانا أخرى"[5]، ومثال ذلك ما جاء على لسان الحاتمي في قوله: "كلام العرب ملتبس بعضه ببعض و أخذ أواخره من أوائله و المبتدع منه و المخترع قليل إذا تصفحته ... ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه، و فضحه امتحانه... ولو نظر ناظر في معاني الشعر و البلاغة، حتى يخلص لكل شاعر، وبليغ ما انفرد به من قول، وتقدم فيه

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ط1، 1985، ص215

[2] جوليا كريستيفا: المرجع السابق، ص28

[3] رحاب الخطيب: معراج الشعراء مقاربة أسلوبية لشعر تامر رياض، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، 2005، ص112

[4] صلاح فضل : شفرات النص ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، القاهرة ، ط2، 1995، ص 12

[5] رحاب الخطيب، المرجع نفسه، ص112

من معنى، لم يشركه فيه أحد من قبله، ولا بعده، لألفى ذلك قليلا محدودا و نزرا محدودا"[1]، و قد خصص الحاتمي فصلا من كتابه حلية المحاضرة عنوانه "السرقات و المحاذاة".

كما أن الجاحظ قد تحدث عن صميم مفهوم التناص، في قوله "ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فانه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه"[2]، فهو يرى أن الدافع وراء هذه السرقات الشعرية هو إعجاب المتأخر بالمتقدم، بالإضافة إلى أنها ظاهرة عامة عند جميع الأمم.

إذا كما لاحظنا، فقد تنبه النقاد العرب القدامى إلى ظاهرة التداخلات بين النصوص خاصة في الخطاب الشعري، حيث تجلت في مجموعة من المصطلحات كالاقتباس، و التضمين ،السرقات التي يرى عبد العزيز حمودة أنه "لم ينشغل أصحاب البلاغة و البيان العرب منذ بداية القرن الثالث على الأقل حتى نهاية القرن الخامس بقضية قدر انشغالهم بقضية السرقات الشعرية يؤكد كمّ المؤلفات التي وصلتنا، ناهيك عن تلك التي لم تصلنا، على الرغم من ثبوت تأليفها أنه لا يكاد يوجد بلاغي عربي معروف لم ينشغل بدرجة أو بأخرى بقضية السرقات بين الشعراء، سرقات المحدثين من القدامى وسرقات المعاصرين بعضهم من بعض"[3].

ومن هنا يرى هذا الباحث أن "التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثة البراقة للسرقات الأدبية المقننة، و التي عرفها عبد القادر الجرجاني ب "الاحتذاء*""[4].

أما حديثا فقد حظيت مسألة التناص باهتمام كبير، و ظهرت عدة دراسات و بحوث تتناول هذا المفهوم في النقد العربي تنظيرا و تطبيقا.

---

[1] أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، العراق ، ج2، ص28

[2] الجاحظ. الحيوان. ص311

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، 2001م ، ص444

[4] المرجع نفسه، ص445

*يعرف الجرجاني الاحتذاء بقوله "اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء و أهل العلم بالشعر و تقديره و تمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له و غرض أسلوبا. و الأسلوب الضرب من النظم و الطريقة فيه. فيعمد شاعر أخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره . فيشبه بمن يقطع من أدميه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها. فيقال احتذي على مثاله" ينظر دلائل الإعجاز.ص430.

وللتناص أنواع و مصادر و آليات، فبالنسبة لأنواعه يرى محمد مفتاح أن "هناك نوعين أساسيين من التناص هما:

– المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

– المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها الركيزة الأساسية التناص[1].

أما مصادره فهي كثيرة منها الإنتاج الأدبي بجميع أنواعه، التراث الأسطوري، الدين، التاريخ التراث الشعبي، و أما آلياته فحسب محمد مفتاح أيضا:

أ– التمطيط: الذي يحصل بأشكال مختلفة أهمها: –الأناكرام (الجناس بالقلب والتصحيف)، الباركرام (الكلمة المحور).

– الشرح، الاستعارة، التكرار، الشكل الدراسي، أيقونية الكتابة.

ب– الإيجاز"[2]

و بإمكان القارئ العودة إلى كتاب تحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح بغية استيضاح معاني هذه المصطلحات، لأنه يتعذر علينا شرحها جميعا*.

وبالنسبة للنص الشفوي الشعبي، فإنّه لا يختلف عن النص الفصيح في اعتماده على المعطيات الفكرية و الأدبية التي توفرها النصوص السابقة، و الواقع أن الشاعر الشعبي كغيره من شعراء الفصيح، يحاول أن يصل بنصه إلى أبعد درجات التأثير، و يستعمل في سبيل ذلك كل الوسائل المتاحة و التي تتناسب و طبيعة شكله الفني، و مستوى المتلقي، و التي من بينها التناص.

من الملاحظ أن ظاهرة التناص في قصيدة "يا فاهم" تفرض نفسها بصورة بارزة سواء على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون، و من خلال هذا المبحث سنحاول رصد تجليات هذا التناص، و سننطلق بداية من مستوى الشكل ثم ننتقل إلى مستوى المضمون.

---

[1] محمد مفتاح: استراتيجية التناص، ص 122

[2] المرجع نفسه ، ص125،126،127

* توجد العديد من الأعمال النقدية التي تناولت ظاهرة التناص سواء تعلق الأمر بالجانب النظري أو التطبيقي ،مثل دراسات محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري . ، إستراتيجية التناص ، دينامية النص ، بالإضافة إلى كتاب محمد بنيس ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ،التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر لعصام حفظ الله ،و انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين ،و غير ذلك من الدراسات.

أ–التناص على مستوى الشكل:

لا شك أن المتلقي حينما يطلع على هذه القصيدة سواء قراءة في الديوان، أو سماعها إنشادا، سيلحظ للوهلة الأولى أنها جاءت من ناحية البناء على شكل الموشحات.

و الموشحات هي نظام شعري خرج في بعض جوانبه على نظام القصيدة العمودية، و قد ابتدعه الأندلسيون استجابة لبيئتهم الجديدة، وظروف طبيعتهم، ونمط حياتهم الاجتماعي ،و يعتبر إحسان عباس الموشح "أول ثورة حققها الشعر العربي في إيثار الإيقاع الخفيف، الذي يقرب الشقة بين الشعر و النثر، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيرا، ذلك أننا نقول أن الموشح معرب، و لكن الإسكان بالوقف في التجزئات القصيرة، و اختيار الألفاظ التي لا تظهر حركات الإعراب في أواخرها، أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة، و يحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج"[1]، و لعل هذا ما يدفعنا للقول ربما أن الموشحات هي الصورة الأولى للشعر الشعبي، و ذلك أن استخدام العامية في الخرجات الخاصة بكل موشح و في بعض المفردات كان بمثابة البوادر الأولى لظهور الشعر العامي.

وعلى هذا فان هذه القصيدة، و التي نظمت بلهجة عامية جزائرية تتناص مع الموشح الفصيح في الشكل، و قد اختار الشاعر هذا النمط أو الشكل الذي كثيرا ما ينظم قصائده وفقه كذلك يفعل الكثير من الشعراء الشعبيين*، هذا الاختيار الذي يمكن أن نرده إلى قدرة هذا الشكل على التنويع النغمي الذي تتطلبه طبيعة الشعر الشعبي الذي يعتبر شفويا بالدرجة الأولى، و بالتالي فالإلقاء المباشر هو أول سبل التلقي، بالإضافة إلى قابلية الموشح للتلحين، و هذا ما يتناسب أيضا و حاجة الشعر الشفاهي إلى التلحين، باعتبار أن أغلب "الشعر الشفاهي ينشأ ليغنى"[2].

فمن خصائص بنية الموشح الموسيقية "الاتكاء الرئيسي على التلحين، حتى أنه هو الذي يجبر كسورها العروضية، ويكمل مسافاتها الإيقاعية، فإذا قرأت أبيات بعض الموشحات بدون موسيقى

---

[1] إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1979، ص224

* ينظر ديوان بن مسايب، حيث نجد الكثير من القصائد جاءت وفق نظام الموشحات .

[2] أحمد زغرب: جمالية الشعر الشفاهي، ص 125

بدت كأنها نثرية، لا إيقاع يضبط أنفاسها، و لا وزن ينتظمها، فإذا ما جرت على يد ملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية و التكملات اللحنية ما تصح به"[1].

تتجلى مظاهر التناص مع الموشحات في القصيدة في نظام بنائها ، فالنص يمثل صورة من صور الموشحات الأندلسية، فقد حوت قصيدة "يافاهم" جميع أجزاء الموشحة الفنية من مطلع وأقفال و أبيات و خرجة، حيث نجد أن الشاعر استهل قصيدته بمطلع يتكون من ثلاثة أجزاء أو أغصان، و وجود المطلع، يعني أن الموشح تام حسب ما ذكر ابن سناء الملك في دار الطراز "الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص، و هو يتألف من ستة أقفال، و خمسة أبيات و يقال له التام، و في الأقل من خمسة أقفال و خمسة أبيات، و يقال له الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، و الأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"[2]،و هذا هو المطلع (الدخول):

يَا فَاهِـمْ كُلْ حَـدْ حَـالَـهْ خَـلِّيـــــهْ	**وَاعْـلَاشْ تْطَوَّلْ اِلْكْـــلاَمْ**
اِلْلِّي فِي اِلْقَلْبْ رَاهْ رَبِّي عَالِمْ بِيـــــهْ	**نَكَّـارْ اِلْخِيرْ وُ اِلْطْعَـامْ**
اِحْـذَرْ لَا تْحَدْثَهْ لَا تَـامِـنْ فِيـــــهْ	**قَصَّـرْ بَرْكَا مِنْ اِلْمْـــلَامْ**[3]

وبعد المطلع نجد أن الشاعر يقسم قصيدته إلى أبيات، كل بيت يتكون من أربعة أغصان وهي متساوية في جميع الأبيات، ما عدا في البيت الأول الذي جاء مكونا من ثلاثة أغصان و هذا التقسيم هو أيضا من أسس بناء الموشح ، فالأبيات في الموشحة "هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح في وزنها و عدد أجزائها. لا في قوافيها بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر"[4]، وهو ما التزمه بن مسايب في قصيدته ما عدا في عدد أبيات الموشحة، فقد خالف الفصيح حيث و كما سبق و أن ورد في قول ابن سناء الملك فإنّ عدد أبيات الموشح الفصيح هو خمسة، أما في هذه القصيدة فهو ثمانية.

أما الأقفال أو (الحربات) في الاصطلاح الشعبي، فقد جاء عددها تسعة، و هذا العدد يتناسب و عدد الأبيات، و الأقفال "أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها في وزنها

[1] صلاح فضل: شفرات النص ، ص99

[2] ابن سناء الملك: دار الطراز، ص24

[3] الديوان، ص123

[4] ابن سناء الملك : المرجع نفسه، ص 25

و قوافيها و عدد أجزائها"[1]، و نجد أن الشاعر استجاب لمقتضيات هذا الشكل فيما يخص الأقفال و جعلها متساوية في عدد الأجزاء (الفراشات و الغطاوات) ، و كذلك متفقة في الوزن و القافية إلا أن عددها كان أكثر مما اشترطه ابن سناء الملك في الموشح.

وبالنسبة للقفل الأخير أو الحربة، فالشرط في أن تكون عامية اللفظ يسقط في الموشح الشعبي باعتبار أن لغة الموشح كلها عامية، أما فيما يخص ما يشترط فيها من "أن يجعل الخروج إليها وثبا و واستطرادا و قولا مستعارا على بعض الألسنة، أما ألسنة الناطق أو الصامت، أو على الأغراض المختلفة الأجناس...و لا بد في البيت الذي قبل الخرجة من قال، أو قلت أو قالت، أو غنى أو غنيت أو غنت"[2]، فإننا نجد الشاعر قد التزم أيضا بهذا التقليد، حيث جاء في آخر بيت من القصيدة:

اِلْعُـودْ مْعَ اِلرْبَـابْ وُ اِلْغَـانْ مَغْنَـــاهْ يِـحْكِي مَا قَالِـتْ اِلْعْــرَبْ
كْيُـوسْ اِلْخَمْـرْ سَايْـلَهْ وُ مَا يِرْضَـــاهْ كِيـسَـانْ اِلْـوُدْ تِنْشْـــرَبْ
مِنْ عَنْدْ اِبْنْ مْسَايِبْ يِتْرَجَّى مُـــولَاهْ قَصْدَهْ أَهْلْ اِلْحـمَى هْـرَابْ[3]

ثم بعد ذلك تأتي الخرجة:

مِيّاةْ سْنَـةْ يْرَاقِـبْ اِلْهَـادِي يِهـْدِيـــهْ بَعْدْ اِلسْتِّينْ وُ أَلْفْ عَــامْ
كَمْ وَاحِدْ عْصَى اِلْكْرِيمْ ثُمْ تَابْ عْلِيهْ فِي طْرِيقْ اِلْخِيْر مْعَ اِلْكْرَامْ
يَا فَاهِمْ كُلْ حَـدْ عْلَى حَـالَهْ خَلِّيـهْ قَـصَّرْ بَرْكَـا مِـنْ اِلْمْــلَامْ[4].

من خلال ما سبق نرى أن قصيدة "**يا فاهم**" تتناص بشكل تام مع شكل الموشحات حيث حافظ الشاعر على نظام البناء هذا في تشكيل قصيدته بصورة تامة، و هذا يظهر بصورة واضحة مدى معرفة الشاعر بالموشحات، و أسس بنائها، فرغم أن القصيدة ذات طابع شعبي، ولغتها عامية، إلا أنها استطاعت أن تستوعب شكل الموشحات، و جاءت متلاحمة الأجزاء و لا يبدو هذا الشكل طارئا على المضمون، أو مفروضا عليه، بل جاء متناغما معه.

[1] المرجع السابق، ص 26
[2] ابن سناء الملك: مرجع سابق، ص 31
[3] الديوان، ص 126
[4] المرجع نفسه، ص 126

ورغم أن الشكل ليس هو من يحدد نجاح القصيدة ،و قدرتها على التأثير في المتلقي واكتساب قيمتها الفنية، إلا أنه يعكس ثقافة الشاعر الشعبي، و رغبته في إظهار براعته الفنية من خلال شكل الموشحات التي تتطلب مهارة فنية خاصة مع تنوع الأوزان و القوافي الذي تتميز به.

ب- التناص على مستوى المضمون:

من أولى خصائص التناص الارتداد إلى الماضي واستحضاره، بحيث يتعايش النص الغائب مع الحاضر، ويمنحه حلة جديدة، تنمي فاعليته التواصلية ويسهم في بناء النص فنيا ودلاليا ويكون قادرا على استدراج المتلقي ويفتح عينيه على الدلالات المختلفة المرتبطة بالنص السابق سواء كان موروثا أسطوريا أو دينيا أو تاريخيا.

والملاحظ أن بن مسايب قد تفطن إلى أهمية اللجوء إلى الموروث الديني بغية استثارة الملتقي والتأثير فيه، لما يشكله هذا الموروث من مرجعية دلالية لها حضورها القوي و الفعال ، يقول تودوروف: "ثمة عناصر غائبة من النص، وهى على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عمليا إزاء علاقات حضورية"[1]، وذلك أن عملية استحضار النصوص تكون قائمة على فهم القارئ وخلفيته الثقافية، حتى يضمن الشاعر الانسجام بين محتوى العمل الشعري، وفضاء التلقي، ولا شك أن الموروث الديني من أهم النصوص التي تتميز بسطوتها المعرفية لدى الغالبية العظمى من الجزائريين، و المسلمين عامة.

يتجلى التناص على مستوى المضمون في قصيدة "يا فاهم" من خلال مصدرين هامين يمثلان الموروث الديني هما التراث الصوفي والقصص القرآني.

وسنتحدث بداية عن تناص النص مع القصص القرآني،و ذلك أن القصيدة تتناص مع القرآن الكريم باستحضار مجموعة من القصص التي ورد ذكرها في القرآن "و يعنى بالتناص مع القرآن التفاعل مع مضامينه،و أشكاله تركيبيا ودلاليا، وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات شتى، ويعد هذا النوع جزء مما يسمى بالتفاعل مع التراث الديني بأنماطه المتعددة"[2].

[1] تزفيتان تودوروف: الشعرية. تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال. الدار البيضاء.ط2. 1990.ص.30.

[2] عصام حفظ الله حسين واصل: التناص التراثي، دار غيداء للنشر و التوزيع ، عمان ط1 ، 2011 ، ص 77

كما أن "القرآن الكريم هو من أكثر النصوص معرفة،وحضورا في ذاكرة الملتقي المسلم فإن مجرد توظيف كلمة منه، أو تركيب، أو صورة قد تحيل إلى سورة أو آية، أو قصة كاملة"[1].

فالشاعر من خلال هذا التناص يعمق دلالة النص من خلال استغلاله لعمق الصلة الموجودة بين وجدان الملتقى، وهذه القصص الواردة في القرآن الكريم وكذلك معرفته العميقة بها مما يساهم في سرعة استجابته.

نلاحظ أن آلية استعادة النص القديم، أو النص التراثي عند بن مسايب تتخذ شكلا جليا حيث يمكن أن ندخلها في خانة التضمين*، بسبب التصريح المباشر بشخصيات القصص القرآني، حيث تجلت القصص تجليا تاما وصريحا، فالشاعر يحاول استثمار الدلالات التي تعنيها هذه الشخصيات الطاغية و المتكبرة في التراث الإسلامي من أجل إثراء الموقف وتكثيف المعنى ولتوضيح صورة هؤلاء الحكام عند المتلقي، وذلك أن هذا الأخير "بإزاء هذا التوظيف يشغل مخليته بأجواء تلك القصة المثيرة التي تستحضر فضاءً تاريخيا يؤدي إلى الإحالة على الواقع"[2].

فالشاعر يدفع بالملتقي للبحث عن الإحالات الرمزية التي يستخدمها من خلال هذا الاستحضار ، و ذلك بالربط بين الواقعي و التاريخي، بين الحاضر و الرمز الذي يضربه مثلا، فهو يستحضر القصص القرآنية المتعلقة خاصة بالأمم الغابرة التي أهلكها الله تعالى بسبب طغيانها وتجبرها يوحي بفكرة العقاب الرباني الذي ينتظر كل طاغية علا و تجبر في الأرض، وأن مصير من يقصدهم في قصيدته وهم الولاة العثمانيين،سيكون كمصير أولئك الطغاة الذي ورد ذكرهم في القصيدة هو بالتحديد في البيت الخامس من الموشحة، فالشاعر جمع هذه الشخصيات في موضع واحد، وبالتالي ساهم في تكثيف الدلالة التي يصنعها الاستحضار، حيث جاء في البيت الخامس:

اِلْخُلْطَهْ بْحَرْ وُ اِلْبْحَرْ مَا فِيهْ آمَـــانْ	**أَمَا غَـرَّقْ مِـنْ سْفُـــونْ**
غَرْقُـوا فِيهْ اِلْلَّعِيـنْ وُ وْزِيـرَهْ هَامَـــانْ	**وُعْـسَـاكِرْ ضَلُّـوا اِلْفْتُـونْ**
كَذَلِـكْ قَوْمْ نُـوحْ زْمَـانْ اِلطُـوفَـــانْ	**أَهْلْ اِلْقَـرْيَاتْ وُ اِلْـمْـدُونْ**

[1] المرجع السابق، ص 96.

*التضمين هو مصطلح معروف لدى علماء البلاغة وهو إدراج مقاطع من القرآن أو الحديث ضمن أبيات شعرية وقد يكون بيتا من الشعر.

[2] جابر ناصر: التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد 12، العدد4، ص45

وُالنَـمْـرُودْ اِلْغْـسِـيـقْ وُ شَـدَّادْ أَوْ كَـــانْ وُ دَقْيُوسْ مْحَصَّنْ اِلْحْصُونْ[1]

فهذا البيت الشعري من الموشحة يقوم أساس على فكرة التذكير بما حصل للأمم السابقة والتي يحذر الشاعر من مصيرها الذي يمكن أن يؤول إليه مصير هؤلاء الولاة إن لم يتعظوا، و حتى يتسنى لنا استيضاح بنية التناص الدلالية سنحاول الرجوع بداية إلى هذه القصص واحدة بعد الأخرى حسبما ذكرت.

أول قصة تتناص معها هذه القصيدة هي قصة فرعون ووزيره و جنوده، وقد تحاشى الشاعر ذكر اسمه، و استخدم لقب يتمثل في صفة هي من صفاته كنى بها عنه وهي "اللعين" إشارة إلى ما لحقه من لعنة الله عليه بسبب أفعاله، و كي لا يدخل المتلقي في حالة عدم الإدراك والحيرة في فهم المقصود بكلمة "اللعين" يستدعي مباشرة شخصية أخرى مرتبطة بفرعون تزيل اللبس وهي شخصية وزيره هامان، فالشخصيتان مرتبطتان في القصة، باعتبار أن هامان شريك فرعون في أعماله.

جاء ذكر قصة سيدنا موسى مع فرعون في عدة مواضع من سور القرآن الكريم، ولعلها من أكثر القصص ذكرا، فهي قصة الصراع بين الحق و الباطل، قال الله تعالى: **"إنّ فرعون علا في الأرض وجعل أهلها شيعا يستضعف طائفة منهم يُذبِّح أبناءهم و يستحي نساءهم إنّه كان من المفسدين"**[2]، فبالإضافة إلى طغيانه ادّعى الربوبية قال تعالى:**"وقال فرعون يا أيّها الملأ ما علمت لكم من إله غيري فأوقد لي يا هامان على الطين فاجعل لي صرحا لعلّي أطلع إلى إله موسى وإنّي لأظنُّه من الكاذبين"**[3] فاستحق بذلك العقاب، قال تعالى:**"فأخذناه وجنوده فنبذناهم في اليَّم فانظر كيف كان عاقبة الظالمين"**[4]، فالملاحظ أن لقصة فرعون وهامان وجنودهما إشارة و تنبيه لهؤلاء الولاة و أتباعهم، خاصة أن الشاعر اختتم حديثه عنهم في البيت الخامس، فما يليه من أبيات الموشحة عن أهل العلم من المتصوفة.

والواضح أن الشاعر وظّف هذه القصة لينأى بقصيدته عن الخطاب المباشر ، حيث أنّه يتمثل الواقع الذي يريد الإشارة إليه بطريقة إيحائية ، ولكن " تعيينه لها من إدراك القارئ لدلالة مثل هذه

[1] الديوان، ص125.

[2] سورة القصص، الآية 04

[3]، [4] السورة نفسها، الآية 38، الآية 40

النصوص التي تقوم بتوظيف أسماء الأعلام التراثية يتوقف على معرفة القارئ بهذه الشخصيات و إمكانية خلال سياق القصيدة "[1]وهذا ما اعتمد عليه الشاعر نظرا لحضوره الدائم في الذاكرة الجماعية.

القصة الثانية التي استحضرها الشاعر أو الشخصية المرتبطة بالقصة هي شخصية نوح عليه السلام و قصته مع قومه، يذكر بن كثير أن نوحا عليه السلام "إنما بعثه الله تعالى لما عبدت الأصنام و الطواغيت، وشرع الناس في الضلالة و الكفر"[2]، قال تعالى:"**لقد أرسلنا نوحا إلى قومه فقال يا قوم اعبدوا الله مالكم من إله غيره، إنّي أخاف عليكم عذاب يوم عظيم**"[3]،هذا اليوم العظيم هو يوم هلاكهم، "وذلك أن نوحا لما يئس من صلاحهم و فلاحهم، و رأى أنه لا خير فيهم و توصلوا إلى أذيته، و مخالفته و تكذيبه بكل الطرق، من فعال ومقال، دعا الله عليهم فلبى الله دعواه وأجاب طلبه"[4]،وبذلك حصل الطوفان الذي أغرق قوم نوح ولم ينج إلا من ركب السفينة مع نوح عليه السلام .

والواقع في هذا التناص أنّ الشاعر يعتمد على ذاكرة المتلقي في تفاصيل القصص المذكورة فهو يذكر النهايات فقط، حيث تحيل الشخصيات المذكورة مباشرة إلى القصص المرتبطة بها، ومن خلال إدراك المتلقي لفحوى الرسالة عن طريق ممارسته لفاعلية الإحالة، والتي يستعين فيها بإطلاعه الواسع على مجريات أحداث هذه القصص التي يعايشها فتتبين له مقصدية الشاعر، فالتناص يمثل القناع الذي يتخفى وراءه الشاعر ، سواء كان هذا خوفا من الولاة الأتراك بابتعاده عن التصريح أو رغبة في مزيد من الحرية في الهجوم على الخصم، بحيث يوفر له الرمز الذي يستخدمه مجالا أوسع لرمي سهام المعارضة والانتقاد، فالشاعر اكتفى بذكر اسم الشخصية وهو نوح عليه السلام وأشار إلى نوع عقاب قوم نوح وهو الطوفان، إذ جعل الطوفان إشارة واضحة إلى الثورة القادمة ضد الطغيان و إلى تقاطع النهايات بالنسبة للمتجبرين في الأرض.

القصة الأخرى التي يستحضر ها الشاعر و تتناص معها القصيدة، هي قصة سيدنا إبراهيم و مجادلته للملك النمرود ، يقول :

---

[1] أحمد مجاهد: أشكال التناص التراثي، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 23

[2] أبي الفداء إسماعيل بن كثير: قصص الأنبياء، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2001، ص45

[3] سورة الأعراف، الآية 59

[4] ابن كثير: المرجع نفسه، ص53

وُالنمرُودْ اِلْغْسِيقْ وُشَـدَّادْ أَوْ كَـــانْ وُدَقْيُوسْ مْحَصَّنْ اِلْحْصُونْ[1]

الظاهر في هذا الغصن من الموشحة أن الشاعر كثف من استحضار بعض شخصيات القصص القرآني، من خلال ذكر ثلاث شخصيات دفعة واحدة عكس القصتين السابقين من البيت حيث خص كل غصن بذكر قصة واحدة ، ذلك ربما يعود إلى رغبته في الاختصار وكذلك إلى نهاية مساحة البيت الذي خصصه لذكر هذه القصص.

فاستحضار شخصية النمرود يتقاطع مع ما أفاده استحضار الشخصيات السابقة وقصصها المرتبطة بها، "وهذا الملك هو ملك بابل واسمه النمرود بن كنعان بن كوش بن سام بن نوح ... و ذكروا أن النمرود هذا استمر في ملكه أربعمائة سنة، وكان طغى وبغى، وتجبر و عتا و آثر الحياة الدنيا"[2].

وهو الملك الذي جادل إبراهيم عليه السلام فيما ذكر القرآن الكريم مدعيا الربوبية وكانت نهايته كما روى بن كثير: "قال زيد بن أسلم: وبعث الله إلى ذلك الملك الجبار ملكا يأمره بالإيمان بالله فأبى عليه، ثم دعاه الثانية فأبى عليه ثم دعاه الثالثة فأبى عليه، فقال: اجمع جموعك وأجمع جموعي، فجمع النمرود جيشه وجنوده وقت طلوع الشمس فأرسل الله إليه عليه ذبابا من البعوض بحيث لم يروا عين الشمس، وسلطها الله عليهم فأكلت لحومهم ودماءهم وتركتهم عظاما بادية، ودخلت واحدة منها في منخر الملك فمكثت في منخره أربعمائة سنة عذبه الله تعالى بها"[3].

أما الشخصية الأخرى فهي شداد و يقصد به شداد بن عاد، هذه الشخصية الأسطورية التي تتردد كثيرا على ألسنة العامة، ويضرب بها المثل في قدم زمن الشيء، ويقال "أن إرم ذات العماد مدينة بناها شداد بن عاد أحد زعماءهم وزعموا أنه بناها في صحاري عدن في ثلاثمائة عام، وأن عمره كان تسعمائة عام"[4]، ولم يرد ذكره في القرآن الكريم، وإنما ذكرت قصة سيدنا هود مع قومه عاد، قال تعالى:"**وإلى عاد أخاهم هودا قال يا قوم اعبدوا الله ما لكم من إله غَيرُه إن أنتم إلا مُفترون**"[5].

أما دقيوس فهو مرتبط بقصة أهل الكهف، وكثيرا ما نسمع اسمه يردد أيضا على ألسنة العامة فيقال "من عام دقيوس" حيث يضرب مثلا وذلك كناية عن القدم.

---

[1] الديوان ، ص125
[2] ابن كثير: قصص الأنبياء، ص53
[3] المرجع نفسه، ص82
[4] رشدي البدراوي، قصص الأبياء و التاريخ، مكتبة الإسكندرية، مصر، 1996، ص 149
[5] سورة هود الآية 50

وأهل الكهف هم الفتية الذين ذكرهم القرآن في سورة الكهف، قال تعالى "**إذ آوى الفتية إلى الكهف**"[1].

وجاء في تفسير القرطبي "قال ابن عباس: إنّ ملكا من الملوك يقال له دقيانوس ظهر على مدينة من المدائن الروم يقال لها أفسوس، وقيل هي طرسوس وكان بعد زمن عيس عليه السلام فأمر بعبادة الأصنام..."[2]، وقد ذكره القرطبي أيضا باسم دقيوس كما يتداول عند العامة "روي أنهم قوم من أبناء أشراف مدينة دقيوس الملك الكافر، ويقال فيه دقيانوس"[3].

تتشكل الصورة التي أراد الشاعر أن يرسمها من خلال استحضاره لهذه الشخصيات المرتبطة بمجموعة من القصص القرآني لدى المتلقي متمثلة في مشهد النهاية الدراسية لهؤلاء الطغاة، بحيث تتحد المواقف و تتقاطع، وكأن الشاعر من خلال هذا التوظيف المكثف وفي موضع واحد يشير إلى أن موازين أهل الباطل هي واحدة قديما وحديثا، وكذالك نهايتهم هي واحدة قديما وحديثا.

والواقع أن الشاعر باستحضاره لهذه القصص استغل شغف العامة بالقصص بشكل عام والقرآني منه بشكل خاص ، ومعرفتهم بالكثير من تفاصل هذا الأخير من أجل محاولة التأثير في متلقيه بحيث أن ملامسة الجانب الديني لدى المتلقي تجعل الرسالة أكثر تأثيرا خاصة عند عامة مسلمة تعتبر النص القرآني مرجعها الروحي و الثقافي الأهم.

ويبدو أن الشاعر أراد من خلال توظيف هذه القصص جانب الدلالة أكثر من الجانب الفني، فهو قدمها كنص تشبيهي، واستطاع أن يجعل منها وسيلة أو حجة من حجج الإقناع فالإحالة على هذه القصص ترتكز على فكرة العقاب، فقد أفاد ابن مسايب من معنى العقاب الذي يستتبع حصول المعصية و الطغيان في الأرض، ليربطه بالواقع دون أن يشير إلى ذلك إشارة واضحة، فالشعراء يستغلون "أسماء الأعلام بمختلف أنواعها لتعزيز المعنى و تقويته"[4].

---

[1] سورة الكهف الآية 10.

[2] محمد بن أحمد أبي بكر القرطبي الجامع لأحكام القرآن تح: عبد الله بن عيد لمحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2006، ج13 ص214

[3] المرجع نفسه،ص 214.

[4] محمد مفتاح: إستراتيجية التناص، ص245

ويمكن أن نخلص إلى أن الشاعر ملتصق بالمقدس (القرآن الكريم) مرتبط به، يحافظ في هذه القصيدة على دلالة النص القرآني المتمثل في القصص وشخصياتها و يكوّن تناصا معه قاصدا إضفاء عمق على النص وتحميله مصداقية أكثر حتى يتم الغرض من الخطاب، حيث "يلجأ المبدع أحيانا إلى هذا المخزون ليستثمره في إغناء النص و شحنه بدفق إيحائي عميق "[1]، فالمتلقي يستوعب و منذ اللحظة الأولى هذا التناص و يحاول مباشرة البحث عمّن تتقاطع معه هذه الشخصيات في الواقع و من خلال هذا التقاطع يلتحم الواقع المعيشي بالواقع التاريخي، وتتم عملية الإسقاط التراثي على الواقع الجديد.

ومن هنا يمكن القول أن إيحاءات هذا التناص القرآني والدلالات المرتبطة بها قد أدت بشكل بارز وبدقة العرض، وكانت عنصرا هاما من عناصر البناء الدلالي للنص.

وبعد حديثنا عن تناص القصيدة مع القصص القرآني، سننتقل إلى الكلام عن تناصها مع التصوف.

والتصوف ظاهرة دينية "أصلها العكوف على العبادة، والانقطاع إلى الله، والإعراض عن زخرف الدنيا و زينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة و مال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة"[2]، وللتصوف عدة تعاريف مختلفة، منها أنه "طريقة سلوكية قوامها التقشف، والتحلي بالفضائل لتزكو النفس، وتسمو الروح"[3]، وجاء في كتاب التعريفات أنه "تصفية القلب عن موافقة البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية وإخماد الصفات البشرية و مجانبة الدعاوي النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بعلوم الحقيقة، واستعمال ما هو أولى على السرمدية، و النصح لجميع الأمة، و الوفاء لله تعالى على الحقيقة وإتباع رسول الله صلى الله عليه وسلم في الشريعة، وقيل: ترك الاختيار، و قيل : بذل المجهود والأنس بالمعبود حفظ حواسك عن مراعاة أنفاسك، وقيل: الإعراض عن الاعتراض، وقيل: هو صفاء المعاملة مع الله تعالى، وترك التكلف، واستعمال التطرق وقيل: الأخذ بالحقائق والكلام بالدقائق و الإياس مما في أيدي الخلائق"[4] إلى غير ذلك من التعريفات التي يضيق المقام لذكرها.

---

[1] أحمد مجاهد: أشكال التناص التراثي، ص388

[2] ابن خلدون: المقدمة،تح: عبد السلام الشدادي، بيت الفنون، الدار البيضاء،ط1، 2005 ج3، ص 46

[3] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، مادة صوف، ص529

[4] العلامة علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1985 ، ص62 .

الأدب الصوفي هو نتاج المعرفة الإلهية التي تعتمد على الخيال والإغراق في الحب الإلهي مما يكسب الشعر الصوفي الصدق الفني، فالشاعر الصوفي حين ينظم قصائده "يجمع بين الصورة القولية والصورة العملية"[1]، فالمعاني نابعة من تصور حقيقي يعيشه الصوفي بكل جوارحه، فهو يعبر عن الرؤية الروحانية التي يتمثلها في حياته، المسيطرة على كيانه الشعري.

وابن مسايب من الشعراء الشعبيين الذين تأثروا بالنزعة الصوفية، وتزودوا بمبادئ الإسلام وهو يسعى إلى السمو الروحي الذي يتخلص من خلاله من ثقل النزعات الدنيوية و هذا ما نلمسه مترجما في أشعاره، "وغني عن القول أن الشاعر الشعبي الصوفي متأثر بالثقافة الدينية و الشعبية التي أخدها من محيطه و الوسط الذي عاش فيه، هذه الثقافة تعتبر زاد معرفيا متنوعا تقدمه (الجامعة الشعبية) المتمثلة في المساجد و الزوايا"[2]، هذه الأخيرة كانت منتشرة بكثرة في منطقة تلمسان التي ينحدر منها الشاعر.

وسنحاول بيان تجليات هذا التناص مع التصوف من خلال المصطلحات و الرموز الصوفية التي وظفها الشاعر، و التي يبرز من خلالها الأثر الصوفي في القصيدة و هذه الرموز هي عامة الاستخدام عند الشعراء المتصوفة، و التي تترجم الحالات الوجدانية التي يصعب التعبير عنها بألفاظ اللغة العادية.

ورغم رمزية هذه المصطلحات وصعوبة فهمها، والتي يحتاج فيها المتلقي إلى التحليل التعمق لفهم القصد منها و إدراك فحواها، إلا أن الشاعر في قصائده بصفة عامة يحاول أن "يمتص جانبا من التصوف ثم يعيد سحبه و ينظمه وفق ما تزوّد به من علوم ومعارف دينية، وهنا نلحظ أن الشاعر الشعبي لا يجهل الأبعاد الحضارية لخطابه، فهو يستفيد مما تعطيه الجماعة الشعبية كما يستفيد من مؤهلاته الاجتماعية والثقافية"[3]، فيتصرف في نماذجه الشعرية و منها هذه القصيدة على حسب ما يمليه عليه الموقف الشعري .

يستشعر القارئ لقصيدة "يا فاهم" هذا الكم من المصطلحات والعبارات الصوفية التي يوظفها الشاعر، فهو يتحدث عن هذه الفئة من الناس، أي المتصوفة بدافع الإعجاب والمباهاة ومن خلال ذكر أحوالهم يفضح الأتراك وأتباعهم اللذين يتكالبون على الدنيا ومفاتنها من سلطة و مال،

[1] زكي مبارك : التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق ، مطبعة الرسالة، القاهرة، ط1، 1938، ص38.

[2] سعيد جاب الخير : العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون(الشعر الشعبي) في الجزائر ، محمد بن مسايب أنموذجا ، موقع إيلاف.

[3] المرجع نفسه.

فالشاعر وكأنه يعقد مقارنة بين هؤلاء و هؤلاء بين من زهد في الدنيا، وبين من يتكالبون عليها ولخدمة هذا الغرض يستدعي هذه الفئة، و يستحضر الكثير من المصطلحات ،و الرموز المتداولة بين أفرادها، مثال ذلك ما جاء في البيت الرابع من الموشحة :

أَهْلْ اِلسِّرْ اِلْبْدِيعْ وُ أَصْحَابْ اِلتَشْبِيهْ أَحْبَارْ اِلْفِقْهْ اِلْهُمَامْ

مَا يِقْدِرْ حَدْ مِنْهُمْ يِرْفِدْ عَيْنِيهْ وُ أَهْلْ اِلْمَسْجِدْ كَالْيْتَامْ[1]

فالشاعر في هذا البيت يتحدث عن أهل العلم من المتصوفة، و الوضع الذي آلوا إليه في زمن حكم الولاة الأتراك، و قد اتخذ هذا المصطلح (السرّ) ليدل عليهم، و هو من خصائصهم ولازم من لوازم منهجهم، و لهذا المصطلح تعريفات عديدة منها "السرّ خفاء بين العدم و الوجود موجود في معناه"[2]، و "يحتمل أنها لطيفة مودعة في القلب كالأرواح، وأصولهم أنها محل المشاهدة"[3]، ولهذا وصفه الشاعر بالبديع، و يقصد به الأمر الخارق الذي لا يمكن تصوره إدراكه "و من الأسرار ما لا يمكن تصوره، ولا توهمه فضلا عن أن تصل إليه العبارة، و تحيط به دائرة الإشارة لعزّة سطوته و جلاله، و ما ينطوي عليه من فؤاده و كماله، و لا حدّ للأسرار لا يعرفها إلاّ من ذاقها"[4]، فالسّر يرفع من قيمة صاحبه من الخاصة، و يمنع عنه كشف هذه الأسرار للعامّة، كما يقول الشاعر:

تَرَى كُلْ فَايْدَةْ وُ اِلسِّرْ أَكْمِيهْ سَالْ أَهْلْ اِلْعِشْقْ وُ اِلْغْرَامْ[5]

وهنا يستغل الشاعر هذه الخصوصية التي تميّز أهل العلم من المتصوفة، و مكانتهم و قربهم من الله تعالى و يوظفها في إبراز ظلم وجور الولاة، الذين يهينون أهل العلم، و لا يحترمون مكانتهم و زهدهم، وكذلك نرى الشاعر يستوحي من حالة هؤلاء العلماء، صورة الأمة ككل فهو لا يجد أوقع من هذه الصورة لرسم حقيقة ظلم الحكام و طغيانهم.

ولبيان فضلهم عن غيرهم من طالبي الجاه والسلطان والمال، قانعين بما حباهم الله به يقول:

---

[1] الديوان، ص 124

[2] أنور فؤاد أبي خزام: معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان، بيروت، 1993، ص97

[3] المرجع نفسه، ص98

[4] أيمن جمدي: قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة، 2000، ص 66

[5] الديوان، ص125

مَنْ خَالِطْ أَهْلْ اِلْأَدَبْ نَالْ اِلْفُرْجَة يِتْمَتَّعْ بَأَيَّامْ دِنْيَاتَهْ

بِهُمْ يْجِي اِلْحْبِيبْ وُ هْمُومَهْ تِفْجَى تِبْرِدْ نِيرَانْ لِيعْتَهْ

وُ يْنَالْ جْمِيعْ مَا تْمَنَّى مِنْ حَاجَةْ يَحْضَرْ لَهْ بَعْدْ غِيبْتَهْ[1]

فالشاعر يرى في مجالسة أهل الأدب (المتصوفة) فضاءً رحبا يلوذ بأبعاده الروحانية الشفافة من واقع مرير، حيث يشكل التصوف بمعانيه الروحية جانبا ينطلق منه إلى معالجة واقعه المرير المثقل بالمظالم و الترهيب.

والتمييز الحاصل من خلال عبارة "أهل الأدب" يفرضه المصطلح (الأدب) الذي يعني في المفهوم الصوفي معنى فيه بعض الخصوصية، و ذلك أن الأدب عندهم "ثلاثة: أدب الشريعة: و هو التعلق بأحكام العلم بصحة عزم الخدمة ، والثاني أدب الخدمة: و هو التستر عن العلامات و التجرد عن الملاحظات ، و الثالث أدب الحق: و هو موافقة الحق بالمعرفة"[2].

وبالتالي فالأدب آداب، وهي جميعا متعلقة و مرتبطة بالعلاقة التي تجمع بين المريد* والذات الإلهية، و هو ما يحقق السمو الروحي، و يؤدي إلى نتائج تنعكس على حياة الممارس لهذه الآداب، و كذلك على حياة من يعاشره و يجالسه.

من العبارات الصوفية الأخرى التي وردت في القصيدة والمتعلقة بمصطلح صوفي تنبني عليه المفاهيم الصوفية ككل هو "الحب".

يقول :

مَنْ لَا ذَاقْ اِلْغْرَامْ وُ اغْنَمْ مَحْبُوبَهْ مَا زَالْ مَا شَافْ مَا يْعِيدْ

[1] الديوان ، ص124 .

[2] أنور فؤاد أبي خزام: مرجع سابق، ص40

*يعرف زكي مبارك المريد بأنه " المتجرد عن إرادته " ، وهو مصطلح شائع في الصوفية ، و يعني المتبع للطريقة الصوفية ، و المريد يجيء على معنيين : الأول المحب يعني السالك المجذوب ، و الثاني بمعنى المقتدي ، و المقتدي هو الذي نوّر الحق سبحانه و تعالى سيرته بنور الهداية " فالمريد إنسان منقطع عن لذات الدنيا زاهد فيها ،مسقط لإرادته لا يريد إلا ما يريده الله تعالى . ينظر "معجم المصطلحات الصوفية" لأنور فؤاد أبي حزم و"التصوف الإسلامي" ،لزكي مبارك ، و "الرسالة القشيرية"لأبو القاسم عبد الكريم، تح:معروف مصطفى زريق، المكتبة العصرية،بيروت، ط1، 2001، ص 210.

مَا ذَاقْ طِيبْ اِلْوْصَالْ وُ صْفَى مَرْغُوبَهْ فِي مْجَالِسْ سِيدْ كُلْ سِيدْ[1]

فالغرام و المحبوب، و الوصال، والسيد كلّها مصطلحات صوفية متعلقة بباب الحب الإلهي فالمحبة سر من أسرار الصوفية، فهي كيان يجمع بين المحب و محبوبه، و يشرحها القشيري بقوله:"المحبة حالة شريفة، شهد الحق سبحانه بها للعبد، و أخبر عن محبته للعبد، فالحق سبحانه يوصف بأنه يحب العبد، و العبد يوصف بأنه يحب الحق سبحانه"[2]،و هو كذلك: "إيثار المحبوب على جميع المصحوب"[3] و الشاعر هنا يتحدث بصفة المحب الذي عرف المحبة و لذّتها.

والملاحظ أنه يستعمل رموز صوفية بسيطة غير معقدة فهو يتوخى البساطة و الصراحة في تصوير المشاعر و التعبير عن عواطف الحب الإلهي فتعابيره يمكن أن يلم بها المتلقي دون البحث كثيرا في فهم المقصود خاصة كما قلنا سابقا يأتي بالقرينة الدالة على مقصوده.

ابن مسايب هنا في قصيدته يتمثل بشعراء الصوفية ويستلهم لغتهم ، فهو عندما يتحدث عن المحبة يستحضر لغة شعراء الحب والغزل كعادة شعراء الصوفية ، ولكنه يربط ذلك بمفاهيم صوفية صريحة، ذلك ليمنع الالتباس عن الملتقي، وحتى يظل في الجو الروحي الذي يحاول الشاعر أن يضعه فيه ،مثال ذلك قوله:

مَـنْ لَا ذَاقْ اِلْغْـرَامْ وُ اِلْهِجْرَةْ وُالتّيــهْ لِيهـَا مَـا عْرَفْنَـا مْقَــامْ[4]

فالمقام مصطلح صوفي يمثل قرينة تدل على القصد من تعبير الشاعر المتعلق بالحب والمقام "عبارة عن إقامة الطلب على أداء حقوق المطلوب بشدة اجتهاده وصحة نيته ولكل واحد من مريدي الحق مقام كان السبب لهم في ابتداء الطلب على أداء حقوق المطلوب"[5] فالملاحظ أن الشاعر يجمع بين التلميح و التصريح، التلميح الذي يتميز به الخطاب الصوفي، و التصريح الذي يفرضه ضغط المتلقي، حتى لا يدخل هذا الأخير في جّو الغموض و التعقيد الذي من شأنه أن يحدث أزمة في عملية التلقي ، فللعامة وضعهم الذي على الشاعر أن يراعيه، فلا نتصور تفاعلا يحدث بين النص ومتلقية إلا

[1] الديوان ، ص 125.
[2] أبي القاسم عبد الكريم القشري: الرسالة القشرية، ص 318
[3] المرجع نفسه، ص318
[4] الديوان ، ص125
[5] أنور فؤاد أبي حزام: معجم المصطلحات الصوفية، ص 166

إذا توّصل هذا المتلقي إلى فهم ما يريده المبدع، ذلك انه "لا يحصل التأثير إلا بفهم التعبير و الاعتراف به من قبل المتلقي"[1].

من الرموز الصوفية التي يحرص الشاعر على بيان قصده من استخدامها رمز الخمر ففي حديثه عن الخمر واستحضاره لمعانية نراه لا يسترسل في ذلك دون ضمان أن المتلقي يدرك أن ما يعنيه ليس الخمرة الدنيوية بل الخمرة الصوفية والتي يتوسل بها الشاعر للتعبير عن حالة الانتشاء الروحاني والتلويح بما يحسه كل محب في ذات الله تعالى متعة تملأ النفوس بالجمال و الجلال وبهذا المعنى يتم الحديث عن الخمر كوسيلة تعبيرية يحدد قصدها ما جاء في الغصن الأخير في قوله:

مَا امْلَحْ وَصْلْ اِلْحْبِيبْ وُسْوَايِعْ مَلْقَاهْ أَيَّامْ اِلزَهْوْ وُ اِلانْطِرَابْ

اِلْعُودْ مْعَ اِلرْبَابْ وُ اِلْغَانْ مَغْنَاهْ يِحْكِي مَا قَالِتْ اِلْعْرَبْ

كْيُوسْ اِلْخَمْرْ سَايْلَةْ وُ مَا يِرْضَاهْ كِيسَانْ اِلْوُدْ تِنْشْرَبْ

مِنْ عَنْدْ ابْنْ مْسَايِبْ يِتْرَجّى مُولاَهْ قَصْدَهْ أَهْلْ اِلْحْمَى هْرَابْ[2]

فحديث ابن مسايب عن التوبة و اللجوء إلى الله تعالى و التوسل بالأولياء (أهل الحمى) يكشف المعنى و يوضح دلالة رموز الخمر.

وعموما يمكن القول أنّ ابن مسايب في استحضاره للتجربة الصوفية بمختلف مصطلحاتها وتعابيرها الرمزية يعكس نظرته إلى الحياة، و إلى صور الظلم المنتشرة في زمن حكم الأتراك، فهو من خلال استحضاره لصورة هذه الفئة يوجه دعوته إلى من يؤثر الدنيا و نعيمها حتى يرتقي ارتقاء الصوفية باعتبار أن التصوف " إيثار و تضحية ، و هو نزوع فطري إلى الكمال الإنساني و التسامي و المعرفة. و الواقع أننا إذا تأملنا شعر الصوفية وجدنا رمزا غريبا، ونمط عجيبا وبعيدا عن التصريح و إيثارا للتلويح واعتمادا على الإشارة"[2]،و هو ما حاول الشاعر أن يتفاداه أي الغرابة وذلك بتبسيط المعاني الصوفية.

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب إستراتجية التناص ، ص 140.

[2] الديوان، ص126.

ج–المعجم و الحقول الدلالية:

1– المعجم:

يعتبر المعجم عنصرا أساسيا في تكوين أي نص شعري، فالألفاظ هي جواهر النظم "فالمعجم إذن هو لحمة أي نص كان، و يحتل مكانا مركزيا في أي خطاب كان، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديما و حديثا، و جعلته مركز الدراسات التركيبية و الدلالية"[1]، فهو لغة القصيدة،وشكل من أشكال الدلالة.

كما أن المعجم الشعري لأيّ شاعر هو مفتاح المعرفة الذي نكشف من خلاله الانتماء اللغوي و الثقافي للمبدع، فلتحقيق التواصل الفعّال يستخدم الشاعر ما يألفه المتلقي، هذا الأخير بحاجة إلى رؤية ذاته اجتماعيا و ثقافيا داخل القصيدة حتى تتحقق العملية الخطاب و يستقبل ما يوجه إليه من عمل فني إبداعي يحمل رسالة معينة.

وكل لغة معجمها الخاص بها، و الذي يحتوي المفردات و معانيها، و التي يتداولها متكلمي هذه اللغة، كما أن لكل لغة جانبان عادي وهو المتداول في الخطاب اليومي ، وفني و هو ما نجده في الأعمال الفنية الأدبية، و اللغة العامية رغم بساطتها إلا أن الشاعر الشعبي استطاع أن يخلق ذلك الجانب الفني فيها.

ورغم أن استخدامها في نظم الشعر لا يخرجها كثيرا عن المباشرة التي يتسم بها الكلام العادي إلا أنّ إيقاع الشعر و مهارة الشاعر يجعل الألفاظ متناغمة مع غيرها، تحقق حضورا في نسيج الكلام الشعري يختلف عنه في الكلام العادي.

وبما أن العناصر اللغوية التي يتم اختيارها لتشكيل أي نص من النصوص تمثل ملمحا أسلوبيا يلعب دورا مهما في إبراز نية الكاتب، فسنعمل على رصد بعض المفردات التي شكلت حضورا بارزا، عبرت من خلاله عن محاور دلالية هامة داخل القصيدة ، من بين هذه المفردات:

–**فاهم**: لقد جاء لفظ"فاهم" على نفس صيغة اسم الفاعل "فاهم" بالفصحى، فالعملية الاشتقاقية هي نفسها في العامية، فاسم الفاعل "فاهم " مشتق من فعل ثلاثي هو "فهم"مصدره

[1] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص 61.

الفهم» ، وجاء في الصحاح "فهم الشيء بالكسر فهم وفهامة أي علمه، وفلان فهم واستفهمه الشيء فأفهمه"[1].

أول سياق ندرس من خلاله هذه المفردة هو عنوان النص، حيث جاءت ضمن بنية تركيبية هي جملة النداء "يافاهم" وبما أن العنوان يعتبر بوابة النص التي يدخل من خلالها المتلقي ليكشف مدلولاته، فان هذا التعبير الذي يتضمن هذه المفردة "فاهم" يعد بمثابة أحد المؤشرات الدلالية للنص.

فالشاعر من خلال العنوان يجعل متلقيه ماثلا أمامه في صورة المنادى ،كما أن استخدام لفظ "فاهم" الذي يدل على الوعي و الإدراك بالشيء يبرز لنا نوعية المتلقي الذي يوجه إليه رسالته ففهم الأمر معناه العلم به و الإحاطة بأبعاده ،وبالتالي فهذا المتلقي لن يجد صعوبة في فهم الخطاب الموجه إليه .

ولكن الشاعر من خلال هذا الوصف يضعنا في حيرة بعض الشيء، فإذا كان هذا المتلقي "فاهما" فلماذا يتمثل المتكلم دور المعلم و المرشد الذي يسدي النصائح و التي يحاول من خلالها إبراز الصفات المذمومة لرفيق السوء، ويوضح له ما غاب عن فهمه فيما يتعلق بعلاقته معه ويوجهه إلى من يرى فيهم أهل الفضل والحكمة ، أم أنه يريد السخرية وهو ما ينفيه سياق الكلام وكذلك طريقة الأداء التي لا توحي بالسخرية، فكثيرا ما" تكون طريقة الأداء الصوتية كافية لشحن المفردات بكثير من المعاني الانفعالية و العاطفية كأن تنطق و هي تمثل معناها تمثيلا حقيقيا و لا يخفى للإشارات المصاحبة للكلام في هذا الصدد من أهمية في إبراز المعاني الانفعالية"[2]، وهذا بالتأكيد سيلاحظه المتلقي الذي يتلقى مثل هذا النوع من الشعر شفاهة وبالتالي يستعبد هذا الافتراض.

وهنا نشير إلى افتراض آخر أقرب ربما إلى إرادة الشاعر الكلامية ويتجلى من خلال سياق الكلام وذلك في قوله:

يَا فَاهِمْ كُلْ حَدْ عْلَى حَالَهْ خَلِّيهْ ... وَاعْلاَشْ تْطَوَّلْ اِلْكْلاَمْ
اِللِّي في اِلْقَلْبْ رَاهْ رَبِّي عَالِمْ بِيهْ ... نَكَّارْ اِلْخِيرْ وُ اِلطْعَامْ
اِحْذَرْ لَا تْحَدْثَهْ لَا تَامِنْ فِيهْ ... قَصَّرْ بَرْكَا مِنْ اِلْمْلاَمْ[3]

[1] أبو بكر الرازي : مختار الصحاح، مادة فهم، ص 215.
[2] أحمد زغرب: جمالية الشعر الشفهي ، ص223
[3] الديوان : ص 123

فالشاعر يومئ إلى رمزية القصيدة ككل، حيث يتخذ من الحديث عن رفيق السوء و مقارنة مجالسته وعشرته بمجالسة أهل العلم من المتصوفة و إتباع طريقتهم سبيلا لتحليل الواقع السياسي الذي تعيشه الجزائر في ظل حكم الولاة الأتراك، و في مخاطبه المتلقي و مناداته له "فاهم" أي أن يكون على وعي بفحوى الرسالة و الغرض الحقيقي من القصيدة "فالنص الشعري إذن، ليس لعب ألفاظ، وليس نقل تجربة ذاتية وحسب، وإنما يهدف فوق كل ذلك إلى الحث والتحريض"[1].

فهذه المفردة أدّت دلالتها ضمن سياقها الذي وردت فيه و الذي يتضمن اعترافا بفاعلية المتلقي الذي يتصدى لهذا الخطاب عن وعي، بدلالة ما تحمله مفردات هذا النص من إشارات تدعوه لاقتفاء أثرها الدلالي داخل بنيته فحين يقول الشاعر:

اِلّلِّي فِي اِلْقَلْبْ رَاهْ رَبِّي عَالِمْ بِيهْ.....

هنا إشارة من الشاعر إلى المتلقي بأن ظاهر الكلام يخفي بين أسطره الغرض الحقيقي منه.

-الصديق:

الصداقة أو الصحبة وغدر الصديق من المواضيع التي يكثر تناولها في الشعر الشعبي، وفي هذه القصيدة نجد صورتين لهذا الصديق، صورة الصديق الصدوق الذي يقدم النصائح و يحرص على سلامة صديقه و مستقبله، و صورة رفيق السوء الذي يمكر بصاحبه ويخدعه.

و مما ينبغي طرحه بداية أن الشاعر في استخدمه للفظ صديق، في قوله:

نَكَّارْ اِلْخِيْر وُ اِلطْعَامْ قْلِيلْ اِلْجُــودْ لَا تَـامِنْ فِيهْ يَا صْدِيــقْ

رَاهْ نـاوِي عْلَى اِلْغْـدَرْ نَـاكِرْ وُحْسُودْ خَـدَّاعْ اِلْجَـارْ وُ اِلرْفِيــقْ

ينسب هذه الصداقة لنفسه بعبارة الحريص على من يخاطبه ، وفي هذا تأكيد على الألفة و المحبة التي تجمع بين الطرفين ، والتي تلزم المتحدث أن ينبه سامعه إلى ما يمكن أن يكون سببا في أذيته فمن الصفات المهمة في الصديق هي الأمانة في أداء النصيحة،كما يؤدي لفظ "صديق" دلالة صدق النية، فالشاعر استخدم هذا اللفظ بدل لفظ "صاحب" ،رغم أن هذا الأخير هو الأكثر تداولا في العامية إلا أنه استغل الدلالة الإيحائية لمفردة صديق ووقعها في قلب السامع حتى يبرز التناقض الحاصل على مستوى العلاقة بين الأطراف الثلاثة التي يجمعها النص الشعري.

فالعلاقة الإنسانية المبنية على مبدأ التآخي و الرحمة و الإيثار و العدل التي من المفترض أن تتواجد في الحاكم ولي الأمر غير موجودة ولهذا من الواجب على هذا المتلقي (الشعب) أن يعني

[1] محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1989، ص55

حقيقته وألا ينخدع بأكاذيبه و التضليل الذي يقوم به الولاة الأتراك و أتباعهم، والشاعر هنا هو الطرف الثالث الذي يلعب دور المرشد، الذي يحاول أن يأخذ بيد المتلقي من خلال الكشف عن حقيقة هؤلاء الذين كنّى عنهم بالحديث عن الصاحب الغادر الذي يصفه بقوله:

بِتْحَوَّلْ فِي قْفَاكْ فِي غَرْضهْ مَقْصـوُدْ بِتْخَتَّلْ لَكْ مَا يْطِيـــقْ
دَوَّرْ بيك اِلْهْمُومْ تِقْـوَاتْ عْلِيـــهْ عْلِى اِلشَّمْلَةْ صْفَى اِلْخْصَامْ
مَرَّةْ مَرَّةْ مِنْ اِلْحْجَا كَاسَهْ بِسْقِيـــهْ أَنْ جَرَّعْ جُرْعَةْ اِلْحْمَـــامْ[1]

والملاحظ أن الشاعر عندما يتحدث عن هذا الصاحب الغادر يستخدم ضمير الغائب و كذلك صفاته (ناكر وحسود، ناوي على الغدر، كنار الخير، خداع...)، وهي الصفات التي يستخدمها في الكشف عن حقيقة هذا الرفيق، بينما في علاقته هو مع الملتقي يستخدم لفظ "صديق" فالموقف الذي يجمع بين الشاعر و الملتقي ينبأ عن رغبة في التأثير و الإقناع من قبل الشاعر نحو المتلقي وفيه يراعي حساسية الموضوع و أهميته مما يتطلب براعة في الخطاب، المحاولة استخدام الوسائل الإقناعية المساعدة في بلوغ الهدف.

فالشاعر يدرك تماما طبيعة المتلقي الذي يخاطبه، وعبر علاقة حوارية معه، يحاول الوصول إلى بنية نصية تخدم الغرض الذي يريد، فالحديث عن الصحبة، و الصاحب الغادر من المواضيع التي تستهوي العامة، و تكثر في أحاديثهم ،لأنها مما يعايشونه ي حياتهم.

فمن خلال المقابلة بين علاقته بالمتلقي التي استخدم لفظ "صديق" للتعبير عنها، وبين علاقة المتلقي بالطرف الأخر التي دلت عليه صفاته المتعاقبة التي ذكرها الشاعر وكلها صفات سيئة يؤدي إلى ترتيب المدخل، حيث يضع بين يدي المتلقي صورة تترجم المسألة التي يناقشها ويفصلها في الأبيات الأخرى.

رَانِي نُوصِيكْ يَالْبِيبْ اِسْمَعْ لِيَّا وُاصْغَ لِجْمِيعْ مَا نْقُولْ
إِذَا تِقْبَلْ وْصَايْتِي خُذْ عْلِيَّا بَالَكْ وُإِيَّاكْ مِنْ اِلْفْضُول[2]

– **الخلطة**: جاء في مختار الصحاح أن "الخلطة بالضم الشركة، وبالكسر العشرة ... الخليط المخالط كالنديم المنادم والجليس المجالس، وكذالك في لسان العرب الخلطة بمعنى الشركة، وخلط القوم خلطا وخالطهم داخلهم ، وخليط الرجل "مخالطه"... والخليط القوم الذين أمرهم واحد"[3]، وأما

[1] الديوان، ص123
[2] المرجع نفسه ،ص 123
[3] الرازي ، مرجع سابق، مادة خلط ، ص77

في العامية فمعنى العشرة يتغلب على معنى الشركة، في تحديد المقصود من كلمة الخلطة أي أنها بالضم تعني العشرة أكثر من الشركة.

عند قراءتنا للقصيدة نلاحظ أن الشاعر في استعماله للفظ "الخلطة" من خلال السياقات الواردة فيها ينحو منحيين، أو يستخدم دلالتين، الدلالة السلبية و الدلالة الايجابية، فهو عندما يقول:

اِلْخُـلْـطَـةْ كـلْـهَا قْبِيـحَـةْ دُونـيَّـــةْ سَـالْ عْلِيـهَا أَهْلْ اِلْعْقُـولْ

قـلْـيـلْ اِلصُـحْـبَـةْ وَاحِـــدْ فِـي مْيَّـــةْ فَايِنْ هُمـَا اِلْلِّي فْحُـولْ[1]

وكذلك في قوله:

اِلْخُـلْطَةْ بْـحَـرْ وُ اِلْبْـحَـرْ مَـا فِيـهْ آمَـانْ أَمَـا غَـرَّقْ مِـنْ سْـفُــونْ

غَـرْقُـوا فِـيـهْ اِلْلَّعِيـنْ وُ وْزِيــرَهْ هَامَـانْ وُعْـسَـاكِـرْ ضـلُّوا اِلْفْتُون[2]

يعطي هذا اللفظ دلالة سلبية وهي أن المخالطة بصفة عامة تؤدي إلى عواقب وخيمة ويؤكد ذلك من خلال الوصف الذي جعله لها في البيت الأول (قبيحة ودونية) من القبح والدناءة والتي تؤدي معنى الخسة، ويعلل ذلك بعدم وجود الصديق الحق (قليل الصحبة واحد في مية).

هذا المعنى نجده أيضا في السياق الثاني للكلمة، فهو يبقي على نفس الحكم و يشبه الخلطة بالبحر ووجه الشبه عنده بينهما هو صفة عدم الأمان و الغدر.

و لتأكيد هذا المعنى يضرب المثل بقصة فرعون وجنوده وغرقهم في البحر، ولاشك أن ذكر هذه القصة و القصص الأخرى مرتبطة بالبحر وأهواله في تكملة هذا البيت تعبير عن حجم الخطر فالشاعر يستفيد من رمزية هذه القصص لتؤكد على وجهة نظره فيها يخص مساوئ الخلطة.

والظاهر أن الشاعر في استخدامه هذه الكلمة "الخلطة" وتوظيفها بهذه الدلالة ينطلق من وجهة نظر صوفية فيما يخص تفضيل العزلة عن المخالطة، حيث يميل المتصوفة إلى الزهد في مخالطة الناس ومجالستهم والنأي بأنفسهم عما يشغل العامة من أمور الدنيا، فمن بين مصطلحات التصوف "الخلوة" وهي عكس المخالطة ، ف"الخلوة ترك اختلاط الناس وان كان بينهم"[3]، وذلك أن مناجاة الله تعالى و التفرغ لعبادته يستدعي فراغا، ولا فراغ مع المخالطة، كما أن الصوفي يأمن بنفسه عن المعاصي التي تعود عليه بمخالطة الناس، ففي الخلوة واعتزال الناس خلاص من الفتن وأذى الناس، "اعلم أن من السلف من آثر العزلة لفوائدها كالمواظبة على العبادة والفكر و تربية العلم و التخلص من ارتكاب

[1] الديوان ، ص 123

[2] المرجع نفسه، ص 124

[3] أنور فؤاد أبي خزام: مرجع سابق، ص82

المناهي التي يتعرض لها بالمخالطة كالرياء، و الغيبة، و السكوت عن الأمر بالمعروف، والنهى عن المنكر، ومساوقة الطبع والأخلاق الرديئة والأعمال الخبيثة من جلساء السوء إلى غير ذلك"[1].

وهذا الحكم ليس عاما، على جميع المتصوفة، فقد ذكر الغزالي أنه "قد اختلف الناس فيها فذهب بعضهم إلى استحباب العزلة و تفضيلها على المخالطة .... وذهب أكثر التابعين إلى استحباب المخالطة، واستكثار الإخوان للتعاون على البر و القوى"[2].

ويجب أن نشير أن معنى المخالطة جاء بصيغة الفعل أيضا، وذلك في سياقين مختلفين السياق الأول يستمر فيه الشاعر في التحذير من المخالطة بقوله:

مَنْ خَالِطْ اِلسْفِيهْ لَا بُدَّا يِنْدِمْ مَا يَضْحَكْ لْهَمَّهْ غَدَّا[3]

والفعل خالط هو فعل ثلاثي مزيد بالألف أصله خلط، وجاء في الوسط خالطه مخالطة وخالطه: مازجه، ويقال: خالطه الداء: خامره ، وفي العامية يوصف الرجل الذي يفسد الأمور ب"الخلاّط" ، و جاء في قاموس رد العامي إلى الفصيح " قالوا فلان خلاّط، و قد خلطها، وعنده خلط كثير ،إذا كان يخلط الصحيح بالفاسد من القول، ويلبس على السامعين، فهو الكذوب في مورد واحد، ويقال له في الفصيح المخلط و المخلاط"[4] و هو يقترب من معنى السفيه.

ونرى الشاعر في هذا السياق عمد إلى تحديد نوعية الناس الذين يحذر مفهم بقوله " السفيه" وذلك أن مخالطة السفيه تؤدي إلى الندامة و الخسران في النهاية ،حيث يضربك و يجلى عنك عند حدوث الضرر ، و الأكيد أن هذا التحديد يفتح المجال أمام صورة أخرى من صور المخالطة وهو ما جاء في قوله:

مَنْ خَالِطْ أَهْلْ اِلْأَدَبْ نَالْ اِلْفُرْجَةْ يِتْمَتَّعْ بَأَيَّامْ دِنْيَاتَهْ

بِهُمْ يْجِي اِلْحْبِيبْ وُ هْمُومَهْ تِفْجَى تِبْرِدْ نِيرَانْ لِيعْتَهْ

وُيْنَالْ جْمِيعْ مَا تْمَنَّى مِنْ حَاجِةْ يَحْضَرْ لَهْ بَعْدْ غِيبْتَهْ[5]

فهنا نرى دلالة أخرى ترتبط بالفعل"خالط", حيث تصبح المخالطة ذات فائدة يحث عليها الشاعر و يرغب فيها المتلقي، و ذلك أن مخالطة هذه النوعية من الناس و هم المتصوفة الذين يكنى

[1] محمد جمال الدين القاسمي الدمشقي: تهذيب موعظة المؤمنين من إحياء علوم الدين، دار ابن القيم، الدمام، ط1، 1998، ص225

[2] أبو حامد الغزالي: مختصر إحياء علوم الدين، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص225

[3] الديوان، ص124

[4] أحمد رضا: قاموس رد العامي الفصيح، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1981، ص 163.

[5] الديوان، ص125

عنهم في هذا السياق بأحد ألقابهم" أهل الأدب" تكون طريقا إلى معرفة الله تعالى و القرب منه، فهو الحبيب الذي يطلب رضاه، وبالتالي يصبح الفعل هنا أي فعل المخالطة واجبا، ووسيلة للوصول إلى المبتغي و الهدف.

ومما يبتغي الإشارة إليه أن صيغة الاسم و الفعل لمعنى المخالطة جاءت نوعا ما، فصيغة الاسم "الخلطة" حملت الدلالة السلبية، بينما صيغة الفعل "خالط" ارتبطت بالدلالة السلبية والايجابية معا، و ذلك حسب السياق.

الحبيب هنا في هذه القصيدة المقصود به الله تعالى ، فابن مسايب شاعر صوفي الهوى ينطلق من رؤية صوفية في معالجة الواقع السياسي، فالقصيدة مبنية على مقابلة طرفها هما الولاة الأتراك وأتباعهم من الأغنياء، و المتصوفة فالفريق الأول يحب الدنيا ويتكالب عليها و يبذل كل ما في وسعه من أجل نيل أكبر قدر من المكاسب سواء في السلطة أو المال ، يقابله فريق زاهد في الدنيا وزخرفها و كل ما فيها لا يساوي السعادة التي تجلبها مناجاة الله تعالى و القرب منه.

وهذه المقابلة رغم أنها تابعة عن قناعة مذهبية باعتبار أن الشاعر يميل إلى الصوفية ، وهذا حسبها عرف عنه ، وظهر في أشعاره إلا أنها تخدم الغرض فالطمع يقابله الزهد "وإنما الوضع المؤثر وضع الشيء الموضع اللائق به ، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني، والإعراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقا و مقترنا بما يجانبه ويلائمه من ذلك"[1] وهذا ما حققه الشاعر من خلال الاستعانة بأخلاق المتصوفة وذكر أحوالهم ، ليكشف غيرهم.

والحب الإلهي هو "جوهر التجربة الصوفية، وغايتها وهو وسيلة من وسائل الصوفية للتعبير عن أحوالهم ومواجيدهم، فالتصوف غايته المحبة ووسيلته المحبة"[2]، و "صفة هذه المحبة ما سئل ذو النون المصري فقيل له : المحبة الصافية التي لا كدرة فيها، قال: حب الله الصافي الذي لاكدرة فيه ..... وتكون الأشياء بالله ،ولله فذلك المحب لله"[3].

والشعراء المتصوفة يستخدمون في التعبير عن مشاعرهم وحبهم الإلهي أساليب مستمدة من شعر الغزل الإنساني المعروف لدى الشعراء التقليديين خاصة شعراء الغزل العذري, وهو ما سار عليه أيضا شعراء الشعر الشعبي، حيث يستخدم هؤلاء نفس الأساليب، وهذا ما نلمسه في هذه القصيدة

[1] أبو حسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح :محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 53

[2] سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دندرة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1989 ، ص246

[3] أبونصر السراج الطوسي: اللمع ، تح: عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر ومكتبة المثنى ببغداد، 1960 ص88

فأبياتها تشتمل على ألفاظ الحب الإنساني، وما يتصل به من شدة الشوق و العشق والحديث عن الوصل، حيث نستشعر السعادة التي يفيض بها قلب المحب في لقائه بمحبوب يقول الشاعر:

مَا امْلَحْ وَصْلْ اِلْحْبِيبْ وُسْوَايِعْ مَلْقَاهْ أَيَّامْ الزَهْوْ وُ الإِنْطِرَابْ[1]

فالغاية من الحب عند المحبين الحسيين هي رؤية الحبيب ولقائه والأنس به وكذلك أهل المحبة في الله تعالى يهدفون في حبهم إلى رؤيته ومشاهدة وجهه الكريم، و الحالة التي يحظى فيها الصوفية بنعيم الوصال، وجنة القرب يسمونها الفناء*

وحدث الشاعر عن الحبيب حديث عاشق ولهاذ شعر بهذا الحب و عاشه واكتشف سره

مَنْ لَا ذَاقْ اِلْغرَامْ وُاغْنَمْ مَحْبُوبَـــهْ مَا زَالْ مَا شَافْ مَا يْعِيدْ

مَا ذَاقْ طِيبْ اِلْوْصَالْ وُصْفَى مَرْغُوبَهْ فِي مُجَالِسْ سِيدْ كُلْ سِيدْ

فُوقْ بْسَاطْ اِلرْضَى يُوفَى مَطْلُوبَهْ يِبْلَغْ فِيهْ كُلْ مَا يْرِيدْ[2]

ونلاحظ أن الشاعر لا يتكلف في التعبير عن مشاعره وحبه، وهذا الصدق و الإخلاص في مشاعر الحب الصوفية يؤهلها لان تجعل من أهل التصوف القدوة ، وأهلا لإتباع طريقهم.

ومما تجدر الإشارة إليه في آخر كلامنا عن المعجم الشعري هو ما يتعلق بالمفردات الفصيحة التي جاءت ضمن النسيج اللغوي للنص مثل " الأدب، أهل، السر،الانطراب، الرضى، الوصال، أشرق بدر، انفتح الورد، إياك....إلى غير ذلك"، و التي أتت في سياقها الخاص بها، ولم تأت مقحمة، وهو ما يعبر عن مستوى ثقافة الشاعر، و بأن هذا الأخير لم يكن أميا، بل كان على قدر لا بأس به من الاطلاع و الثقافة، وهو ما لمسناه سابقا في ناحية البناء العروضي.

[1] ،[2]، الديوان. ص125

*الفناء: هو من المصطلحات الصوفية ، وله تعريفات كثيرة منها "الفناء في اصطلاح القوم هو عبارة عن عدم شعور الشخص بنفسه و لا بشيء من لوازمها "، و قيل: "الفناء هو الغيبة عن الأشياء ،كما كان فناء موسى حين تجلى ربه للجبل" معجم المصطلحات الصوفية . مادة فنا. ص137.

2-الحقول الدلالية:

إن الحديث عن الحقول الدلالية في القصيدة لا ينفصل عما تناولناه سابقا في دراسة المعجم الشعري، لأن مادة البحث هي ذاتها أي المفردات .

غير أننا في المعجم نتناول المفردات ذات الأثر الدلالي الواضح في النص، أو ما يسمى بالكلمات المفتاحية، أما في دراسة الحقول فإننا نعاين المفردات في مجموعات ترتبط دلاليا مع بعضها، وبقدر ما اتسعت الساحة الدلالية لمجموعة من هذه المجموعات يظهر أثر ما في تكوين المعنى وبيان الغرض من الخطاب ككل.

والحقول الدلالية هي مجموعة من الكلمات التي تندرج ضمن مفهوم دلالي واحد، فهي "مجموع الألفاظ للغة معينة تكون مبنية على مجموعة متسلسلة لمجموعة كلمات أو لحقول معجمية، كل مجموعة منها تغطي مجالا محددا على مستوى المفاهيم (حقول التصورات)، زيادة على ذلك كل حقل من هذه الحقول سواء أكان معجميا أم تصوريا، فهو متكون من وحدات متجاورة مثل حجارة الفسيفساء"[1].

ويعرف أولمان الحقل الدلالي بأنه: "قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"[2]، وذلك أن الحقل الدلالي يتشكل من مجموعة متنوعة من الألفاظ قد تكون أسماء أو أفعال أو صفات غير محددة فقد تكون قليلة أو كثيرة و لكنها تتعلق بموضوع معين وتعبر عنه.

هذه الموضوعات أو المفاهيم تنقسم إلى قسمين أو صنفين: مفاهيم حسية ، و مفاهيم مجردة و"انتهى علم الدلالة إلى تصنيف للحقول الدلالية باعتبار ما تتضمن من الأدلة اللغوية وما تحيله عليه في عالم الأعيان والأزمان، وهو لا يخرج عن جنسين من المدلولات مدلولات محسوسة و مدلولات تجريدية"[3].

في هذه القصيدة سندرس الحقول الدلالية التي تضم مفردات و تعابير متعلقة بمدلولات تجريدية ، حيث سندرس حقلي التصوف والأخلاق باعتبارهما محورا الدلالة في هذا النص الشعري.

---

[1] كلود جرمان ، ريمون لوبلون :علم الدلالة ، تر:نور الهدى لوشن ، منشورات جامعة خان يونس ، بنغازي ،ط1 ، 1997 ، ص 54

[2] أحمد عمر مختار، علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة، ط5، 1998، ص 79، نقلا عن: meaning and style.s.ullmann. oxford. 1973 ,p.26

[3] منقور عبد الجليل :علم الدلالة أصوله و مباحثه في التراث العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 79

أ- حقل الأخلاق:

تعالج القصيدة صنفان من الأخلاق: أخلاق ذميمة وأخلاق حسنة والشاعر جعل هذا الحقل يحتل أكبر مساحة في نصه الشعري حيث أن الجانب الأخلاقي هو محور ومدار الكلام "والخلق عبارة عن هيئة للنفس راسخة يصدر عنها الأفعال بسهولة ويسر، ومن غير حاجة إلى فكر ورؤية، فإن كانت بحيث يصدر عنها الأفعال الجميلة عقلا وشرعا بسهولة سميت الهيئة خلقا حسنا، وإن كان الصادر منها الأفعال القبيحة سميت الهيئة التي هي المصدر خلقا سيئا"[1]، فالأخلاق هي صورة النفس البشرية انطبعت في التصرفات والأعمال.

هذا هو مبدأ القول عند الشاعر، فكل نفس بما لديها تجود، فكلما تعلقت بالدنيا وشهواتها انعكس ذلك أيضا في تصرفات الأفراد وأخلاقهم، وكلما زهدت في الدنيا و لذاتها برز ذلك في الأخلاق و التصرفات.

استخدم الشاعر مجموعة من الألفاظ التي تعبر عن هذه الأخلاق، سواء الحسنة أو السيئة وقد اختار إن يكون كلامه بداية بذكر الأخلاق الذميمة وأهلها، وهذا ما سنتبينه من خلال الصفات الواردة الذكر في القصيدة والمتعلقة بهذه الأخلاق.

_الأخلاق الذميمة:

الجحود: صفة مذمومة و هي "الإنكار مع العلم"[2]، و"الجحد قلة الخير"[3]، وفي العامية لا يختلف المعنى بحيث يقال جحد الشيء أي أنكره وأخفاه.

يعتبر الشاعر أن هذا الصاحب من أكثر ما يتصف به هو الجحود وإنكار المعروف فهي أهم صفة فيه، وهو الظاهر من تكرار العبارة التي تترجم هذا الخلق مرتين، حيث جاءت في المطلع بقوله:

اللّي في القَلْبْ رَاهْ رَبِّي عَـالِمْ بِيــهْ نَكَّـارْ الخِيـرْ والطَعَــامْ

[1] الجرجاني : التعريفات ، ص 106.
[2] ابن منظور : لسان العرب، ص 106.
[3] الرازي : مختار الصحاح، ص.40.

اِحـذَرْ لَاتْحَـدْثَــهْ لَا تَــامِنْ فِـيـــهْ قَصَّـرْ بَرْكَــا مِـنْ المْـلَامْ[1]

وفي البيت الأول من الموشحة:

نَكَّـارْ اِلْخِـيرْ واُلطْعَـامْ قْلِيـلْ اِلْجـُودْ لَا تَـامِـنْ فِيـهْ يَا صْدِيقْ[2]

ونلاحظ أنه استخدم صيغة المبالغة في الوصف نكّار على وزن فعّال، وهي صيغة تعبر عن تأصل هذه الصفة فيه، فهذا الخلق أي الجحود ليس عارضا فيه بل هو راسخ فيه، وأصبح من عادته.

فالشاعر يحذر المتلقي منه، ويدعوه إلى عدم الثقة في مثال هذه العينة، فالجاحد هو من ينكر الخير ويكفره، وبالتالي لن يكون المعروف رادعا له إذا أراد أذيتك.

البخل: ثاني خلق هو البخل، ولا شك أن البخل مقترن بالجحود، فالبخل يكون عادةً أهم أسباب الجحود، والبخل لا يكون في المال فقط بل هو عام في المال والأخلاق، ويكون غالبا مقرونا بالحسد بدليل أن الشاعر يحذر من عدم الاطمئنان إليه وائتمان جانبه (لا تامن فيه صديق).

وهنا يمكن أن نشير إلى جانب سياسي متعلق بالولاة الأتراك وأتباعهم، فهم جاؤوا إلى الجزائر واحتضنهم الشعب وسلّم لهم الأمر واستحكموا في خيرات وطنه، ولكنهم أنكروا المعروف و جحدوه وظلموا الناس وجاروا عليهم وبخلوا عليهم بما هو ملك لهم، فمن كان هذا فعله فلا يؤتمن جانبه.

الغدر: وهو صفة تدل على خسة النفس وحقارتها، والإنسان الغادر مذموم في الدنيا خاسر في الآخرة والغدر من الأخلاق الذميمة التي تحط من قيمة صاحبها ، والشاعر يربط بين نكران الخير والغدر فالجحود هو مقدمة للغدر.

رَاهْ نَـاوِي عْـلَى اِلْغـْدَرْ نَاكـِرْ وُحْسـُودْ خَـدَّاعْ اِلْجَــارْ وُالرْفِيــقْ[3]

وهنا نلاحظ أن كلمة خدّاع اختصرت هذه الصفة أو الخلق، وفي العامية تستعمل للتعبير عن شدة الغدر فيقال خدّاع بدل غدّار، ولا شك أن استخدام صيغة المبالغة يجعل من اللفظ أكثر وقعا

[1] الديوان، ص 123.
[2] المرجع نفسه، ص 123.
[3] الديوان، ص123

على المستمع أو المتلقي عموما، خاصة إذا نظرنا إلى سياقها ، فهذا الغادر لا يأمن غدره حتى جاره ورفيقه أي اقرب الناس إليه ، ومن غدر قريبه فما بالك بعبيده.

النفاق: هذا الخلق الذميم عبّر عنه الشاعر بصورة مجازية ، حيث كنّى عن النفاق بصورة من صوره إذ نجد الشاعر يستعمل عبارة "**يَتْحَوَلْ فِي قْفَاكْ**" لتشخيص هذا الخلق.

يِتْحَوَّلْ فِي قْفَاكْ فِي غَرْضَهْ مَقْصُودْ يِتْخَتَّلْ لَكْ مَا يْطِيقْ

دَوَّرْ بِيكْ اِلْهْمُومْ تِقْوَاتُ عْلِيهْ عْلِى اِلشَّمْلَةْ صْفَى اِلْخْصَامْ[1]

وهنا يصرّ الشاعر على فضح النوايا الخفية لهذا الصاحب، بقوله: "**في غرضه مقصود**" ويعني أن غرضه وهو إلحاق الأذى بالمتلقي مقصود ، فهو يقصد كل ما يقوم به ويستخدم كل الوسائل بغية الوصول إلى هذا الغرض "**يتختل لك ما يطيق**" وكلمة "**يتختل لك**" تعني "**يخادعك**" ومعناها في العامية لا يخرج عما هو عليه في الفصحى وذلك أن "ختل: ختلا وختلانا أي خدعه عن غفلة تخاتلوا: تخادعوا"[2]،فالنفاق من الأخلاق الذميمة المستخدمة في الإيقاع بالناس لأن أصحابه لا يظهرون بحقيقتهم وبالتالي هم أشد على الناس من العدو.

مَرَّةْ مَرَّةْ مِنْ اِلْحْجَا كَاسَهْ بِسْقِيهْ أَنْ جَرَّعْ جرْعَةْ اِلْحْمَامْ[3]

ومما يلاحظ أن الشاعر في استعراضه لهذه الأخلاق الذميمة يحاول أن يعطي المتلقي صورة عن هذه الفئة، ورغم انه يتكلم عن رفيق السوء إلا انه يرمي بحديثه إلى الولاة الأتراك وأتباعهم من الأغنياء ، وهو ما يمكن أن نستشفه من حديثه عن واقع سياسي ظلم فيه أهل الطرق الصوفية ومريديهم في قوله:

فَاِينْ هُمْ أَهْلْ اِلْفْضَلْ مْعَ اِلْهِمَّةْ غَابُوا وَأَيَّامْهُمْ مْضَاتْ

مَا تُوجِدْ مِنْهُمْ فْحَلْ يِسْمَّى غِيرْ أَهْلْ اِلْكِبْرْ وُالطْغَاتْ

كِثْرِتْ اِلأَرْذَالْ رَاهَا فِي كُلْ مْلَمَّةْ تِتْلَذَّذْ بْلُغْةْ اِلْحَيَّاتْ

[1] المرجع السابق، ص12

[2] الرازي : مختار الصحاح، مادة ختل، ص.71.

[3] الديوان ، ص 123.

وُكْثِـرْ اِلْجُـودْ عَـادْ مَـا يِسْـوَى قِيمَـــةْ عَـنْدْ أَهْلْ اِلْفِسْقْ وُاسْتْوَاتْ[1]

فالذي ألحق الظلم بأهل العلم من المتصوفة هم الحكام العثمانيون، خاصة من يعارضهم ويعارض أساليب حكمهم.

- **الأخلاق الحسنة :**

الشاعر كما أسلفنا الذكر يقارن بين الفئتين في الجانب الأخلاقي وبعد حديثنا عن الأخلاق الذميمة سنذكر ما ورد من أخلاق حسنة ومنها:

الجود: وهنا نلاحظ أن أول خلق تحدث عنه الشاعر في مدحه لهذه الفئة (المتصوفة) هو الجود وهو عكس البخل والجحود، والجود يعني العطاء والسخاء، سخاء النفس وسخاء اليد ، وكأنه يجري مقابلة بين هذه الأخلاق عامة . يقول:

هُـمْ أَهْـلْ اِلْفْـضَـلْ بِجـرِيوْا عْـلِيـــهْ اِجـوَادْ اِلنَّـاسْ اِلْكْـــرَامْ

مَـا ظَـهْـرُوا بعْزِهُمْ مَـا وَلَّاوْا عْـلِيـــهْ مَـنْ خَـالِـطْـهُـمْ مِنْ اِلْأَنَـامْ[2]

فالفضائل من شيم هؤلاء ومن عاداتهم "**يجريوا عليه**"، ولا يتفاخرون بمالهم "**ما ظهروا بعزهم**"، ولا يغدرون فالغدر ليس من أخلاقهم، وهذا ما قصده بقوله "**ما ولاوا عليه**"، كما أن الزهد في الدنيا هو أهم قواعدهم ، والشاعر من خلال هذا،يحاول أن يقدم البديل الذي يمكن أن تسكن إليه الناس، ويحقق طموحاتهم لا طموحاته، فالشعب يعاني من قسوة هؤلاء الولاة وأتباعهم، الذين يحاولون الاستيلاء على مقدرات الشعب والاستفادة من سلطة هؤلاء الحكام الأتراك .

إذن فالنقيض لهؤلاء هو من يزهد في الدنيا ويرى في الجود والعطاء سبيلا إلى رضا المحبوب وهو "**الله عز وجل**"، وقد انعكس هذا السخط الشعبي في الصفات التي عبر بها الشاعر عن طباعهم وأخلاقهم واختصرها في لفظ الأرذال.

التدين: يعتبر الالتزام الديني من أهم المواصفات التي يمكن أن تجذب الناس إلى الأفراد أو الجماعات ، وذلك في مجتمع يمثل الدين أهم الركائز في تكوين هويته وشخصيته .

[1] الديوان ، ص 124.

[2] المرجع السابق ، ص 124.

ومن أهم الأصول والضوابط في التصوف هو الالتزام بالأوامر والنواهي التي جاءت بها الشريعة "التصوف: الوقوف مع الآداب الشرعية ظاهرا وباطنا"[1].

فالشاعر عندما يصف أخلاقهم والتزامهم الديني يدعو الناس إلى الوثوق بهم والاقتداء بأخلاقياتهم وآدابهم:

كْبَارْ اِلسَّجْدَةْ شْغُلْهُمْ شْغُلْ مْحكَّمْ يِـتْـوَاذُوا مِـنْ ذاَ لْـذَا

فِي اِلدِّنْيَـا مِـنْ قْـرَا عْلِيـهُـمْ مَا يِنْـدَمْ يِسْعِدْ مـَنْ بِـهُـمْ اِقـْتِـدَا[2]

استخدام الشاعر لعبارة "**كبار السجدة**" إشارة إلى كثرة صلاتهم وتفرغهم للعبادة، فمن كان شغله الشاغل عبادة الله والتقرب إليه لاشك أن الشريعة ستكون قانونه الذي يعود إليه في أمر دنياه وآخرته، ومنها قوله "**شغلهم شغل محكم**" فالذي يحتكم إلى الشريعة لابد أن قراراته تتصف بالحكمة ، فالسعادة في نظره تكمن في إتباعهم وإتباع طريقتهم.

محبة الله تعالى: نضم هذه الصفة إلى حقل الأخلاق ، وذلك لسبب هام وهو كما سبق وأن ذكرنا المحبة هي جوهر التصوف، وبالتالي فالمحب كي يستطيع أن ينال حب الله تعالى بجميع الأخلاق والفضائل الإنسانية السامية حتى يستطيع أن ينال رضى الله تعالى، والذي يتجلى من خلال الأحوال والمقامات التي تحصل لهم ، "وأول مقام من مقامات المنقطعين إلى الله التوبة"[3]، فمن أجل أن ينضم إلى هذه الفرقة عليه أولا أن يتوب ويستقيم وبالتالي استقامة الأخلاق هي أول شروط التصوف.

وبذلك يصبح التفاني في حب الله تعالى والتزام الأعمال الصالحة تقربا إليه عامل جذب في الشخصية الصوفية، لأن ذلك التجرد من حب الدنيا يعطي المصداقية في أفعالها وأقوالها.

ويمكن القول أن الشاعر من خلال هذه المفاضلة الأخلاقية يبين أن الأساس الأخلاقي هو المهمّ في المعاملات الإنسانية حتى السياسية منها، وهو يجعل التصوف منبعا للأخلاق الفاضلة لأن: "التصوف خليق بان يصحب كل نزعة شريفة من النزعات الوجدانية والأساس أن يكمل الصدق ويسود الإخلاص بحيث لا تملك النفس أن تنصرف عما آمنت به واطمأنت إليه في عالم المعاني وكذلك يتمثل

[1] أنور فؤاد أبي حزام : معجم المصطلحات الصوفية ، ص60

[2] الديوان .ص124

[3] أبي نصر سراج الطوسي : اللمع ، ص68

التصوف في صور كثيرة: فيكون في الحب ويكون في الولاء ويكون في السياسة حين تقوم على مبادئ تتصل بالروح والوجدان"[1].

ولذا نرى أن الحقل الذي تشكل ألفاظه مساحة موازية لحقل الأخلاق في القصيدة هو حقل التصوف.

ب – حقل التصوف:

شغل هذا الحقل حيزا معتبرا من مساحة التعبير في القصيدة، وربما هو نفس الحيز الذي يشغله التصوف وطرقه آنذاك في حياة الناس، كما أن الجانب الديني ترتفع درجته في أوقات الشدائد فقد عرفت الحركة الصوفية في فترة الحكم العثماني انتشارا واسعا، وكان لها أتباعا ومريدين كثر، وتلعب دورا مؤثرا في الحياة الاجتماعية والسياسية للبلاد، رغم أن التصوف عرف وانتشر قبل مجيء العثمانيين في كل المغرب العربي "فإذا اقتصرنا على الجزائر وجدنا عددا من المرابطين وأهل الزهد، ورجال التصوف قد كثروا كثرة تلفت النظر قبل مجيء العثمانيين أيضا"[2].

وقد شجع العثمانيون الطرق الصوفية " لأن الأتراك كانوا في تكوينهم الديني والنفسي والحربي من إتباع الطرق الصوفية "[3]، وكذلك من أجل تمكين حكمهم باعتبار أن هذه الطرق كان لها تأثير كبير في وسط المجتمع خاصة العامة.

غير أن ظلم وجور بعض الحكام الأتراك كان دافعا لرفض هذا الحكم والثورة عليه، خاصة في طريقة معاملتهم للعلماء مثلما كان يحدث في تلمسان* ، و بن مسايب واحد من أبناء تلمسان "حيث لم يكن بعيدا عن معاناة البسطاء من الناس، وهو لا يخفي غضبه ومخاوفه إزاء محيط فاسد في أعماقه جراء ظلم الولاة الأتراك من جهة، ولامبالاة الأغنياء الأنانيين والمتكبرين من جهة أخرى"[4].

---

[1] زكي مبارك : التصوف في الأدب والأخلاق ، ص 21.

[2] أبو القاسم سعد الله : تاريخ الجزائر الثقافي ، دار البصائر ، الجزائر ، 2007 ، ص459.

[3] المرجع نفسه. ص256

*من هؤلاء الحكام القائد حفيظ الذي أساء معاملة الشيخ بن للو التلمساني، و القائد محمد بن سوري الذي عرف بإساءته للعلماء في تلمسان

[4] سعيد جاب الخير، العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون بن مسايب نموذجا .

*ينظر أبو القاسم سعد الله: المرجع نفسه ، ص420 ، 421.

وهذا الظلم ما دفع أيضا بعض رجال الدين إلى معارضة تسلط العثمانيين بشدة فقد كان من بين المرابطين (شيوخ الطرق الصوفية) في تلمسان ونواحيها ضد الأتراك مثل الشيخ أحمد بن ملوكة وابن للو التلمساني، و الشيخ أحمد التيجاني مؤسس الطريقة التيجانية الذي هرب إلى المغرب من جور الترك وظلمهم*.

ونحن إذا نقدم لدراسة هذا الحقل الدلالي في القصيدة، بهذا الحديث نحاول أن نوضح بداية خلفية تناول المعاني الصوفية في القصيدة وعلاقتها بالمضمون الكلي للخطاب.

نلاحظ بداية أن الشاعر استخدم الكثير من المفردات والألفاظ التي تنتمي إلى حقل التصوف مثل (السر، المقام، الأدب، العشق، المحبوب، الهجرة، الغيبة، التشبيه....) ، ولكن رغم انتشار هذه المصطلحات داخل القصيدة ، وما يرتبط بها من معاني لا يمكن أن نحكم على القصيدة بأنها صوفية بل المضمون السياسي الذي اتخذ قالبا اجتماعيا يمتزج بالمعاني دون طغيان هذه الأخيرة عليه.

قلنا فيما سبق أن الشاعر يضع المتلقي أمام صنفين أو تركيبتين من الناس، صنفه يميزه الجشع والطمع والإقبال على الدنيا، وصنف يتميز بالزهد في الدنيا ومفاتنها، هذا الصنف الأخير استخدم مجموعة من المصطلحات الصوفية الدالة عليهم، فاستخدم عبارة **"أهل السر"**، **"أصحاب التشبيه"**...

وفي هذا نشير إلى أن الشاعر يستخدم الألقاب في توصيف هذه الفئة، والكلام عنها وهذا يدل على تعظيمه لشانهم وبيان لمكانتهم:

أَهْلْ اِلسِّرْ اِلْبْدِيعْ وُاصْحَابْ اِلتَشْبِيهْ أَحْبَارْ اِلْفِقْهْ اِلْهُمَامْ

مَا يِقْدِرْ حَدْ مِنْهُمْ يِرْفِدْ عَيْنِيهْ وُ أَهْلْ اِلْمَسْجِدْ كَالْيْتَامْ[1]

فالشاعر يكنّ احتراما كبيرا لهؤلاء الشيوخ وهو ما انعكس في لغة الخطاب ويأسف للحالة التي هم عليهم من إذلال وتحقير.

كما تبرز هنا معرفة الشاعر بالمقامات الصوفية، فصاحب "السر" يعتبر الأقرب منزلة عند الله تعالى حسب معتقدات الصوفية وذلك أن السرّ "غيب من غيوب الله تعالى لا تعرف ماهيته ولا

[1] الديوان. ص 124.

تدرك وحكمه أن يكون العبد في كل حال لا يتحرك إلا لله ولا يسكن إلا لله، ولا يقع فيه شيء من مخالفة الشرع أصلا لكمال طهارته"[1]، وبالتالي فأهل السر هم الخاصة وغاية وجودهم هي طاعة الله والتفاني في محبته.

وكذلك في قوله "أحبار الفقه" ، " فالحبر: العالم، و الجمع أحبار"[2]، حيث نرى أن الشاعر يتسم بالوعي الديني الذي يبتعد به عن سلوك بعض المتصوفة والدراويش منهم الذين يرفضون الفقه وينفرون الفقهاء مدعين أن التصوف يغنيهم عن النظر في كتب الفقه، وسؤال الفقهاء فالشاعر مع المتصوفة الذين يعظمون أهل العلم من الفقهاء، ويرون بأن العلم الشرعي مهم وأساسي، ولا يمكن أن "يكف التصوف عن الفقه، بل لا يصح دونه"[3]، ويعتبر أن أتباع طريقة الشيوخ، والسير في مسارهم يجلب السعادة ويحقق الغايات، يقول :

كْبَارْ اِلسَّجْدَةْ شْغُلْهُمْ شْغُلْ مْحَكَّمْ يِتْوَاذُوا مِنْ ذَا لْذَا

فِي اِلدِّنْيَا مِنْ قَرا عْلِيهُمْ مَا يِنْدَمْ يِسْعِدْ مَنْ بِهُمْ اِقْتِدَا

خُذْ اِصْوَابْ اِلْكْلَامْ مِنَّهْ تِغْنَمْ تَظْهَرْ لَكْ كُلْ فَايْدَةْ[4]

وينبغي على المريد أو من يتبع الطريقة أن يتبع قواعدهم في المحافظة على الأسرار

تَرَى كُلْ فَايْدَةْ وُ اِلسِّرْ أَكْمِيهْ* **سَالْ أَهْلْ اِلْعِشْقْ وُ اِلْغْرَامْ**[5]

فكتمان السر قاعدة صوفية ، ونلاحظ أنه يربط السر بالعشق والغرام وذلك لأن من تعاريف السر "إخفاء حال المحبة"[6].

من المصطلحات الصوفية أيضا التي أوردها الشاعر "**الأدب**" في قوله:

---

[1] أيمن حمدي : قاموس المصطلحات الصوفية ، ص 53.

[2] الرازي ، مختار الصحاح ، ص.51.

[3] أحمد بن أحمد البرنسي المغربي: قواعد التصوف، دار البيروني، دمشق، ط1، 2004، ص40.

[4] الديوان، ص 124.

[5] المرجع نفسه، ص 124

*كلمة "اكميه" تعني الإخفاء و الستر .

[6] أنور فؤاد: معجم المصطلحات الصوفية ، ص 97.

مَـنْ خَالِـطْ أَهْـلْ اِلأَدَبْ نَـالْ اِلْفُرْجَـةْ يِتْمَتَّـعْ بَايَّـامْ دِنْيَاتَـــهْ

بِهُـمْ يْجِـي اِلْحْبِـيـبْ وُهْمُومَـهْ تِـفْـجَى تِبْرِدْ نِيـــرَانْ لِيـعْتـــــهْ[1]

فأهل الأدب هم أهل الطريقة الصوفية، والأدب من خصائصهم، "وأكثر آدابهم في طهارة القلوب، ومراعاة الأسرار، والوفاء بالعقود بعد العهود، وحفظ الوقت، وقلة الالتفات إلى الخواطر والعوارض و البوادي و الطوارق، واستواء السر مع الإعلان ، وحسن الأدب في مواقف الطلب ومقامات القرب، و أوقات الحضور و القرب و الدنو و الوصلة"[2]، فلا بد من مخالطتهم والاجتماع بهم حتى يصل المراد، و يتم الوصل، و تنطفئ نار الشوق، وهو ما نلمسه في الاعتقادات الصوفية القديمة والتي ما تزال سائدة لحد الآن في الأوساط الشعبية أن زيارة الشيوخ و الأولياء الصالحين و التقرب إليهم هي وسيلة للوصول إلى محبة الله تعالى.

وبالنسبة لتناول بن مسايب لمشاعر الحب والغرام التي عبر عنها في القصيدة بألفاظ ومصطلحات تستخدم في شعر المتصوفة بالفصحى، فإنه "يقتدي بالشعراء الصوفية الذين ليست لديهم مشكلة أو عقدة من التحدث عن (العشق)، وهو درجة عالية من المحبة لله تعالى، أو الرسول صلى الله عليه وسلم، أو الأولياء الصالحين"[3].

والمعروف أن شعراء المتصوفة عمدوا إلى استعمال التعابير والألفاظ المستخدمة من قبل شعراء الغزل الحسي، والخمر من أجل التعبير عن معانيهم الروحية، ومواجيدهم، ويرجع ذلك حسب زكي مبارك إلى "عجز الصوفيين في طوال الأزمان على تصوير عالمهم الجديد"[4].

وبما أن "الكلمة لا تختلف من حيث المعنى، ولكن معناها مهما كانت طبيعته على مستوى اللغة من الضروري يستدل في النص بواسطة ما يأتي قبله، وما يأتي بعده"[5]، فإن الشاعر نراه حريصا على أن يتضمن السياق اللغوي الذي جاءت ألفاظ الحب.

وللخمر قرائن لغوية تدل على المعنى المراد مثل قوله:

[1] الديوان ، ص125

[2] الطوسي : اللمع ، ص 196

[3] الديوان . ص125

[4] زكي مبارك: التصوف في الأدب والأخلاق، ص 175.

[5] سعيد جاب الخير، العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون، بن مسايب نموذجا.

إِذَا كَانُوا مْعَهْ مِنْ كَاسَهْ بِفْجَى بِهُمْ تْجِيهْ رَاحْتَهْ[1]

فالكأس هنا يعبر عن الخمر، ولكنه جاء مرتبطا بالضمير هم الذي يعود على "**أهل الأدب**" ليبين الغرض المقصود.

وكذلك في قوله:

مَنْ لَا ذَاقْ اِلْغْرَامْ وُالْهِجْرَةْ وُالتِّيهْ لِيهَا مَا عْرَفْنَا مْقَامْ

مَنْ لَا ذَاقْ اِلْغْرَامْ وُاغْنَمْ مَحْبُوبَهْ مَا زَالْ مَا شَافْ مَا يْعِيدْ[2]

وكذلك في حديثه عن الخمر، فهي خمر صوفية، حيث "لم يبق من الخمر في شعر الصوفية إلا اسمها، وما يوحي به من سكر وانتشاء، قارن بها الصوفية أحوال الوجد الإلهي"[3].

فدلالات السكر والانتشاء هي التي تستثمر في التعبير عن شدة الوجد، والفرح بلقاء المحبوب "فذكرها يبدد الأحزان والهموم، ويهيئ لشاربها أسباب الفرح والغبطة"[4]، حتى أن بعض الحالات الوجدانية يعبر عنها بمصطلحات متعلقة بالخمر كالسكر مثلا "السكر دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة"[5].

إذن فالشاعر لا يخرج عن التقاليد الصوفية في استثمار دلالات الخمر، لكنه كما قلنا يأتي بالقرائن الدالة على صوفية الخمر.

كْيُوسْ اِلْخَمْرْ سَايْلَهْ وُ مَا يِرْضَاهْ كِيسَانْ اِلْوُدْ تِنْشْرَبْ

مِنْ عَنْدْ ابْنْ مْسَايِبْ يِتْرَجَّى مُولَاهْ قَصْدَهْ أَهْلْ اِلْحْمَى هْرَابْ[6]

فمشاعر التوبة التي يذكرها تبين المقام الذي ذكره وأورده.

---

[1] الديوان. ص 126.

[2] المرجع نفسه، ص 126.

[3] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري، ص 370.

[4] المرجع نفسه. ص 368.

[5] أنور فؤاد. أبي خزام. معجم المصطلحات الصوفية. ص 100.

[6] الديوان .ص 127.

ونستطيع أن نقول أن الشاعر امتلك القدرة على المزج بين المضمون السياسي والخطاب الصوفي، والذي حفلت القصيدة بألفاظه و مصطلحاته، دون أن يخل بنظام القصيدة الدلالي واستهدف من خلال ذلك المشاعر الدينية لدى المتلقي من أجل تأدية الغرض من الخطاب والتأثير في المتلقي، فهذا المزج جاء ليخدم الغرض وذلك أن "المتكلم يمكنه أن يلاءم كلامه تبعا للحاجات، وتبعا لردود أفعال المتلقي"[1]، فالتصوف جزء من الحياة العامة للناس آنذاك، والأولياء وشيوخ الطرق كان لهم تأثير كبير على المجتمع وتوجهاته.

[1] ميشال ريفاتير. معايير الأسلوب،تر: حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993، ص 21.

خـاتـمة

خاتمة

من خلال هذه الدراسة المتواضعة والمعنونة بـ "مقاربة أسلوبية للقصيدة الشعبية قصيدة يا فاهم لابن مسايب ـ أنموذجا" والتي حاولنا فيها أن نرصد أهم ما يميز التجربة الشعرية الشعبية خاصة عند شاعر يعتبر من الفحول في الشعر الشعبي الجزائري ألا وهو محمد بن مسايب، وذلك بالوقوف على أهم الخصائص الأسلوبية للنموذج المختار، وإبراز جمالياته الفنية، وذلك في المستوى الصوتي، والمستوى الدلالي، يمكن القول أن:

1- الشعر الشعبي هو شعر الإيقاع، ولهذا نرى الكثير من قصائده تغنى وابن مسايب نفسه كان يتغنى بشعره، ولهذا وجدناه خبيرا بالأصوات وكيفية توظيفها، بحيث تخدم الإيقاع والدلالة معا، وهو ما عايناه من خلال دراستنا لهذه الأصوات.

2- من خلال عملية الإحصاء التي قمنا بها لصوامت القصيدة وجدنا أن بعض الأصوات كانت أكثر تكرارا ،منها صوت اللام و الميم وهذا التكرار أدى دورا دلاليا و إيقاعيا فبالنسبة لصوت اللام فقد لمسنا هذه الموسيقى التي صنعها هذا التكرار وشعرنا بالارتباط بين أبياتها ،أما من الناحية الدلالية فالانحراف الهوائي في صوت اللام ما هو إلا انحراف اجتماعي تمثله هذه الفئة التي ينتقدها الشاعر في قصيدته .

3- وفي دراستنا لأصوات القصيدة دائما وجدنا أن الهمزة من الصوامت التي كانت نسبة تكرارها عالية مقارنة بالأصوات الأخرى ، ولكن هذه الهمزة في أغلبها جاءت مسهّلة فالهمزة في العامية الجزائرية تسهّل في معظم الكلمات ، وهذا التسهيل نجده في أغلب اللهجات العامية العربية ، وهو ظاهرة لها امتداد في اللهجات العربية القديمة حسب بعض الدراسات اللغوية وبالتالي فإن نسبة التكرار العالية هذه انخفضت كثيرا لما قمنا بإسقاط الهمزات المسهلة .

4- بالإضافة إلى رصدنا لظاهرة أخرى وهي نطق صوت القاف همزة في اللهجة التلمسانية ، وبما أن ابن مسايب من منطقة تلمسان فقد افترضنا أنه ينطق القاف همزة مثل أغلب

سكان هذه المنطقة ،وقد بحثنا عن أصل هذه السمة اللهجية فوجدنا أن طريقة النطق هذه موجودة في بعض اللهجات العامية العربية ولها امتداد أيضا في اللهجات العربية القديمة .

5- أما بالنسبة لصوائت القصيدة فمن خلال عملية الإحصاء وجدنا أن الفتحة من الصوائت القصيرة التي كانت أكثر تكرارا ، وذلك لما تتميز به من خفة ووضوح سمعي يتناسب ولهجة الخطاب التي يتطلبها الموقف الشعري ،وقد أشرنا في مجال الحديث عن صائت الفتحة إلى ما تتميز به العامية الجزائرية من إبدال فتحة أحرف المضارعة بكسرة ، و هذا الأمر شائع أيضا في اللهجات العامية العربية ، و له أصل في اللهجات العربية القديمة كذلك .

كما أشرنا إلى ظاهرة التسكين التي تميز اللغة العامية ، حيث كان السكون بديلا للكثير من الحركات سواء داخل الكلمة أو في نهايتها.

6- وفي دراستنا للصوائت الطويلة وجدنا أن مد الألف قد شغل أكبر حيّز ،وذلك أن مد الألف يتميز بالقوة و الوضوح السمعي ، وبالتالي وضوح الألفاظ وقوّتها ، مما يجعلها أكثر تأثيرا في المتلقي .

7- ومن الظواهر الصوتية التي قمنا بدراستها الترقيق و التفخيم ، فالأصوات المرققة غلبت على القصيدة ، وذلك أن مقام النصح و الإرشاد الذي اتخذه الشاعر في مخاطبته للمتلقي يتطلب الرفق واللين في لهجة الخطاب حتى يجذبه إليه و يقنعه بوجهة نظره ،كما أن الترقيق هو من السمات اللهجية التي تميز العامية في منطقة تلمسان .

8- شكّل التكرار لافتة أسلوبية هامة في قصيدة "يا فاهم"، وذلك لأن هذه التكرارات سواء على مستوى الكلمة، أو الجملة أو اللازمة "الحربة" جاءت تحمل في طياتها الدلالات الأساسية في النص، والتي حاول الشاعر من خلال هذا التكرار التأكيد عليها، كما أن تكرار الأقفال يعتبر عنصرا فاعلا في موسيقى الموشحات.

9- القصيدة الشعبية هي قصيدة موزونة، وبن مسايب من خلال قصيدته هذه نراه حريصا على تناسب تفعيلاتها، وعدم الخروج على نظام الوزن الذي اختاره وهو "ملحون البسيط" ما عدا بعض التغييرات التي تطرأ على بعض التفعيلات، ولكنها لا تكسر هذا النظام.

10- بالنسبة للقافية فقد جاءت متنوعة الروي، ولم تقف على روي واحد، وتلك طبيعة نظام الموشحات التي جاءت القصيدة وفقه، حيث اعتمد الشاعر القافية المثناة في الأغصان، وانفرد كل بيت بقوافيه، ولكنها اتفقت في الأقفال كما غلبت القافية المقيدة، وذلك بسبب طبيعة اللغة العامية التي تقف على الساكن، كما غلب ردف الألف على حروف الردف واستطاع الشاعر من خلال هذا الشكل أن يظهر براعته في التحكم بالقوافي.

11- على مستوى الدلالة يمكن القول أن الشاعر في صوره اعتمد على التشخيص حيث بدا واضحا من خلال استعاراته ميله إلى تشخيص المعاني المجردة وذلك من أجل تقريبها إلى ذهن المتلقي العامي الذي يقصر به مستواه الثقافي أحيانا على استنباط الدلالات العقلية.

12- أما فيما يتعلق بالتناص، فعلى مستوى الشكل رأينا أن القصيدة تتناص مع شكل الموشحات الأندلسية، وقد كان الشاعر حريصا على الالتزام بقواعد الموشحات فيما يخص ترتيب الأبيات، وكذلك ترتيب الأقفال (الحريات)، وانسجامها مع بعض من خلال الوزن والقافية.

13- وعلى مستوى المضمون فقد لمسنا ثقافة دينية وصوفية لدى الشاعر، وذلك من خلال تناص القصيدة مع قصص القرآن الكريم، فقد استوعب الشاعر هذه القصص واستطاع أن يوظفها توظيفا يخدم المعنى الكلي للخطاب، وكذلك بالنسبة للتناص مع التصوف فقد دلت المعاني الصوفية المبثوثة داخل كيان النص على مدى تشبع الشاعر بالقيم الصوفية، وميله إلى مواجهة نظام الحكم العثماني الظالم عن طريق الترغيب في التصوف ومشايخه.

14- وفيما يخص المعجم والحقول الدلالية، فقد استوقفنا في دراسة المعجم استعمال الشاعر للكثير من الكلمات الفصيحة وهو ما يعكس مستواه الثقافي ، كما استوقفتنا كلمات تمثل

مفاتيح الدلالة في النص، أما الحقول الدلالية فقد تناولنا حقلين بارزين، يشكلان محوران هامان في تكوين دلالة القصيدة وهما حقل الأخلاق وحقل التصوف، فالقارئ يلاحظ أن كلا الحقلين شغلت مفرداته نسبة كبيرة من مفردات القصيدة ، وذلك يعود كما استنتجنا إلى أن الشاعر يرمي من خلال ذلك إلى المقارنة بين أخلاق رجال الحكم العثماني وأخلاق رجال التصوف.

وبعد هذا يمكننا أن نخلص إلى أن الخصائص الأسلوبية التي تم رصدها تعبر عن مستوى التعبير في الشعر الشعبي، وأنه لا يختلف كثيرا عما هو عليه في الفصيح، والشاعر محمد بن مسايب يمثل النموذج الذي استطاع أن يصنع الفرق الجمالي لهذه اللغة العامية البسيطة ،حيث يظهر الانسجام بين المعاني المعبر عنها واللغة المعبر بها، كما أنه متمكن من الناحية الإيقاعية وهو لا يتخلى عن عنصري الوزن والقافية، ويعتبرها مظهرا من مظاهر التحكم في فن الشعر، كما يميل إلى الصور البسيطة غير المعقدة التي تتماشى ومستوى متلقيه.

كما وجدنا أن القصيدة الشعبية تمثل كيانا فنيا متكاملا وبالتالي يمكن أن تخضع في تحليلها لمختلف المناهج النقدية الحديثة بداية بالأسلوبية.

هذه أهم النتائج المتوصل إليها والتي نأمل أن تكون قد ساهمت في الكشف عن جماليات القصيدة الشعبية ولو بنسبة بسيطة وما نرجوه هو أن يكون هناك اهتماما أكثر تجاه تراثنا الشعبي والله الموفق وعليه فليتوكل المتوكلون.

الملاحق

يا فاهم

يَـا فُاهِـمْ كـلْ حَدْ عْلَى حَـالَـهْ خَـلّيـــهْ وَاعْـلاَشْ تْـطَـوَّلْ الكْـــلاَمْ

الـلِّي فِي القَـلْـبْ رَاهْ رَبِّي عَـــالِـــمْ بِـــهْ نَكـــَّارْ الْـخيِـرْ وَ الْـطَعَـــامْ

اِحْـــذَرْ لاَ تْـحَـدْثَـــهْ لاَ تَـامِـــنْ فِيـــهْ قَـصَّـرْ بَرْكَـــا مِـنْ الْمْـلاَمْ

نَـكّـــارْ الْـخيِـرْ وَالْـطعَـامْ قْـلِـيـلْ الْجُـــودْ لاَ تَـامِـنْ فِيـهْ يَـا صْدِيـــقْ

رَاهْ نَـاوِي عْلَى الْـغْدَرْ نَـاكِـرْ وَحْسُـــودْ خَـدَّاعْ الْـجـَارْ وَالْرْفِـيـــقْ

يِتْـحَـوَّلْ فِي قْـفَـاكْ فِي غَرْضَـــهْ مَقْـصُـودْ يِتْـخَتَّـلْ لـك مَـا يْـطِيـــقْ

دَوَّرْ بِـكْ الْـهـْمُـومْ تِقْـــوَاتْ عْـلِيـــــهْ عْلَى الْشَّمْلَهْ صْفَى الْخْصَـامْ

مَـرَّةْ مَـرَّةْ مِـنْ الْـحـْجَـا كَـاسُـهْ يِسْـقِيـهْ أَنْ جَـرَّعْ جُـرْعَةْ الْحـْمَـــامْ

رَانِي نُـوصِيـكْ يَا لْـبِيـبْ اِسْـمَـعْ لِيّـــا وَاِصْـغَ لِـجـْمِيـعْ مَـا نْـقُـولْ

إِذَا تِـقْـبـــَلْ وْصَـايْـتِي خُـــذ عْلِيّـــا بَالَـكْ وَإِيَّـاكْ مِـنْ الْفُضُـولْ

الْخـُلْطَـةْ كُـلْـهَا قْـبِـيحَـــــةْ دُونِيَّـــــةْ سَـالْ عْلِـيـهَا أَهْـلْ الْعْقـُولْ

قْـلِيـلْ الْصُـحْبَـةْ إِذَا صْدَقْ وَاحدْ فِي مِيَّـةْ فَـايِـنْ هُـمَـا الْلِّـي فْـحُـــولْ

هُـمْ أَهْـلْ الْـفْضَـلْ يِجـرْيِـوُا عْـلِيـــهْ اِجْـوَادْ النَّـاسْ الْكْـــرَا مْ

مَـا ظَـهْـرُو بْـعـزْهُـمْ مَا وْلَّاوُاْ عْـلِيـــهْ مَـنْ خَـالَـطْهُـمْ مِـنْ اِلأَنَـامْ

فَـايِـنْ هُـمْ أَهْـلْ الْـفْضَـلْ مَعْ الْهِـمَّـــةْ غَـابُـوا وُأَيّـــامْهُمْ مْضَـاتْ

مَـاتـوجِـدْ حَـدْ مِنْـهُـمْ فْحـَلْ يِسْمَّـــى غِيـرْ أَهْـلْ اِلْكْبَـرْ وُالْطغَـاتْ

كِثْـرِتْ ٱلأَرْذَالْ رَاهَـا فِي كُـلْ مْلِمـــةْ تِتْـلَـذّذْ بْلغْـةِ ٱلحَيَّـــاتْ

وْكْثِيـرْ ٱلجُـودْ عَـادْ مَـا يِسْوَى قِيمَـةْ عِنْـدْ اَهْـلْ اِلْفِسْقْ وُاِسْتْوَاتْ

اَهْـلْ اِلْسِّـرْ ٱلْبْـدِيـعْ وُاَصْحَابْ اِلْتَشْبيـه أَحْبَـارْ اِلْفِقْـهْ اِلْهُمَـامْ

مَـا يِقْـدِرْ حَـدْ مِنْـهُـمْ يِرْفِـدْ عَيْنِيـهْ وَأَهـلْ اِلْمَسْجِـدْ كَـالْيْتَـامْ

كْبَـارْ اِلْسَّـجْـدَةْ شْغُـلْهُـمْ شُغْلْ مْحَكَّـمْ يِـتْـوَاذوُا مِـنْ ذَا لْـــذَا

فِي اِلْدّنْيَـا مَنْ قْـرَا عْلِيـهُمْ مَـا يِـنْـدَمْ يِسْعَـدْ مَـنْ بِهِـمْ أِقْتِـــدَا

خُـذْ صْـوَابْ اِلْكْـلاَمْ مِـنَّـهْ تِغْنَـــمْ تَـظْـهَرْ لَـكْ كُـلْ فَـايْـــدَةْ

مَـنْ خَـالِـطْ اِلْسْفِيـهْ لاَبُـدَّا يِـنْـــدَمْ مَـا يِضْـحَـكْ لْهَمُّـهْ غَـدَّا

تْـرَى كُـلْ فَـايْـدَةْ وُاِلْسِّـرْ أَكْمِيـــهْ سَالْ أَهْـلْ اِلْعِشْـقْ وُٱلْغْـرَامْ

أَهْـلْ ٱلْفِـعْلْ ٱلْذِمِيـمْ زُمـرُةْ ٱلْسْفِيـــهْ أَبْعِـدْ مِـنْ خُلْـطِـةْ ٱلْرْيَـــامْ

اِلْخلْطَـةْ بْحَـرْ وُٱلْبْحَـرْ مَا فِيـهْ آمَـانْ أَمَا غَـرَّقْ مِـنْ سْفُـــونْ

غَرْقـوُا فِيـهْ ٱلِلّعِيـنْ وُوْزِيـرَهْ هَـامَـــانْ وُعْسَـاكِـرْ ضَلُّوُا ٱلْفْـتُـونْ

كَـذَلِـكْ قُـوُمْ نُـوحْ زْمَـانْ اِلْطـوُفَـــانْ أَهْـلْ ٱلْقـرْيَـاتْ وُٱلْـمْـــدُونْ

وُٱلْنَمْـرُودْ ٱلْغْسِـيقْ وُ شْـدَّادْ أَوْ كَـــانْ دَقْيْـوُسْ مْحَصَّنْ ٱلْحِصُـونْ

لَا ضَـوْ يِبَـانْ لَا ضْيَـا يِتْنَـفَعْ بِـــهْ جَانَـا ذَا ٱلْوُقْـتْ فِي اِلْظـلاَمْ

ٱلْوَقْـفَـــةْ مَـايْلَـــةْ لِـهْنَـايَـا وُٱلْهِيـــهْ وُٱلْـفـلْـكْ يِـدُورْ بْـالَاْنَـــامْ

مَـنْ خَـالِـطْ أَهْـلْ ٱلاَدَبْ نَـالْ اِلْفُرْجَـةَ يِتْـمَتَّـعْ بَايَّـــامْ دِنْيَـاتُـــهْ

بِهُـمْ يْحِيْ اِلْحْبِيـبْ وُهْـمـوُمَـهْ تِفْجَـى تِبْـرِدْ نِيـــرَانْ لِيْـعْتَـــــهْ

وُيْنَـالْ جْمِيـعْ مَـا تِـمْـنَّى مِنْ حَاجَةْ ... يِحْضَـرْ لُـهْ بَعْـدْ غِيـبْتُـهْ

إِذَا كَـانُوا مْعَـهْ مِـنْ كَـاسُـهْ يِفْـجَـى ... بِهُـمْ تْجِـيـهْ رَاحْـتَـهْ

وُاَيَّـامْ اِلـلَّهُـوُ وُالْفْـرَايِـجْ وُالْـتَـشْبِـيـهْ ... اَيَّـامْ اِلزْهُـوُ كَـالمِـنَـامْ

مَـنْ لَا ذَاقْ اِلْـغْـرَامْ وُالْهِجـرَةْ وُالـتِّـيـهْ ... لِـيهَـا مَـا عْرَفـنَـا مْـقَـامْ

مَـنْ لَا ذَاقْ اِلـعْـرَامْ وُاِغْـنَـمْ مَحـبُوبـهْ ... مَـازَالْ مَـاشَـافْ مَـا يْعِيـدْ

مَـا ذَاقْ طِيْـبْ اِلْوُصَالْ وُصْفَى مَرْغُوبُـهْ ... وِيْ مْجَالِسْ سِيدْ كُـلْ سِيدْ

فُوقْ بْسَـاطْ اِلْرْضَى يُـوفَى مَـطْلـوُبُـهْ ... يِبْلَـغْ فِيـهْ كُـلْ مَـا يْـرِيـدْ

اَشْـرَقْ بَـدْرْ اِلْـمْنِـيرْ قَـرَّبْ لِـحْـجُـوبُـهْ ... وُاصْبَـحْ يُـومَـهْ نْـهَـارْ عِيدْ

يِـنْـزِلْ عْلِيـهْ اِلْضْيَـا وُاِجْـَى اِلْحُزْنْ عْلِيـهْ ... طَلْعَتْ اِلْشَّـمْسْ مِـنْ اِلْغْيَـامْ

تْبَسَّـمْ لُـهْ اِلْهْنَـا وُجَـا فَـرْحُـهْ يِهْـدِيـهْ ... اِنْفْتَحْ اِلْـوَرْدْ فِيْ اِلْـكْمَـامْ

مَـا اَمْلَـحْ وَصْلْ اِلْحْبِيبْ وُسْوَايِعْ مَلْقَـاهْ ... اَيَّـامْ اِلْـزَهْـوُ وُّالِانْـطِـرَابْ

اِلْعُـودْ مْـعَ اِلْزْبَـابْ وُاِلْـغَـانْ مَـغْنَـاه ... يِحْكِـي مـَا قَـالَـتْ اِلْعَـرَبْ

كْيُـوسْ اِلْخْمَرْ سَـايْـلَـةْ وُمـَا يـرْضَـاهْ ... كِيـسَـانْ اِلْـوُّدْ تِنْـشْـرَبْ

مِـنْ عَنْدْ اِبْنْ مْسَـايِبْ يِتْرَّجَـى مُـولَاهْ ... قَصْدُهْ اَهْـلْ اِلْحْـمَـى هْـرَابْ

مِيَّـاةْ سَنَـةْ يْـرَاقِـبْ اِلْهَـادِي يِـهْـدِيـه ... بَعْـدْ اِلْسِتِّـيـنْ وُأَلْفْ عَـامْ

كَـمْ وَاحِـدْ عْصَى اِلْكْرِيمْ ثُمْ تَـابْ عْلِيـهْ ... فِي طْرِيـقْ اِلْخِيـرْ مْعَ اِلْكْـرَامْ

يَـا فَـاهِـمْ كُـلْـهَا عْـلَى حَـالُـهْ خَـلّيـهِ ... قَصَّـرْ بَـرْكَـا مِـنْ اِلْـمْـلَامْ

الكلمة بالعامية ومعناها بالفصحى

حَدْ: أحد، أي شخص

خَلِّيهْ: خلّى الشيء: أرسله وأطلقه ، و خلّى الأمر أو المكان : تركه[1].

وَاعْلاَشْ : (لم، لماذا) علاش مشيت ؟ : لم ذهبت أو لماذا ذهبت[2].

تْطَوَّلْ اِلْكْلاَمْ: تطيل الكلام.

اِللِّي: اسم موصول بمعنى الذّي و فروعه ،وتتفق معظم اللهجات العربية الحديثة في استعماله كاسم موصول، وهذا الاتفاق لا يأتي مصادفة ما لم يكن له أصل* في الفصحى[3].

رَاهْ أو رَاهُو: تتكون من جزءين (را) وهو اسم الإشارة ويستوي فيه المذكر و المؤنث ،و (هـ أو هو) هو الضمير ،حيث نقول راهم للجمع وراهي للمؤنث[4] كما هي أيضا بمعنى إنه.

راه ربي عالم: إن ربي عالم ،كما جاء في القصيدة .

بيه: به.

تَامِنْ: تأمن.

قَصَّر: أقصر أو إختصر.

بَرْكَا مِنْ اِلْمْلاَمْ: يكفي أو توقف عن اللوم.

قْفَاكْ: القفا : مؤخر العنق.

غَرْضَهْ: الغرض هو الأمر.

مَقْصُودْ: من القصد و هو النية.

---

[1] أحمد عمر مختار: معجم اللغة العربية، عالم الكتب، القاهرة، المجلد الأول، مادة خلا، ص692

[2] عبد المنعم سيد عبد العال: لهجة شمال المغربن ص 151

*يرجح: إما أن تكون اللي أصلها الذي (وما يتفرع عنه) و قطعت الذال ...و القطع موجود في الفصحى، فيما يروى لنا من ترخيم المنادى أن تكون أصلها ال ثم حرفت، المرجع نفسه، ص151

[3] المرجع نفسه، ص148

[4] المرجع نفسه، ص 14

يِتْخَتَّلْ: يخادع ، ختل الشخص: خدعه عن غفلة [1]

دَوَّرْ: أحاط.

تِقْوَاتْ: قويت.

الشِّمْلَهْ: الجماعة.

صْفَى: اجتمع.

اِلْحْجَا: الحنظل.

جَرَّعْ: جرع الماء و نحوه جرعا : بلعه[2] ، و المعنى ذاته في العربية .

اِلْحْمَامْ: قضاء الموت و قدره و "وافاه الحمام"[3].

اِصْغَ: أصغ ، و أصغى إلى فلان أحسن الاستماع إليه[4].

بَالَكْ: كلمة تؤدي معنى التحذير[5].

اِلْفْضُولْ: ما لا فائدة فيه، والفضول من الرجال أي المشتغل بالفضول أي ما لا يعنيه[6].عبد المنعم سيد عبد العال:

فَايِنْ[6]: كلمة منحوتة من في و أين وهي صيغة استفهام.

يِجْرِيوا عْلِيهْ: أصبح من خلقهم و طبيعتهم.

مَا ظَهْرُوا بْعِزِهُمْ: ظهر على غيره قوي عليه ، أي لم يستقووا بمالهم.

مَا وَلاّوا : وَلّى عن الشيء :أدبر عنه و نأى ، و عن فلان بودّه :تغيّر عليه[7].

---

[1] أحمد عمر مختار: مرجع سابق، مادة ختل، ص613
[2] المعجم الوسيط: مادة جرعن ص117
[3] أحمد عمر مختار: المرجع نفسه، مادة حمم،ص567
[4] المرجع نفسه، ص693
[5] عبد المنعم سيد عبد العال: مرجع سابق، ص113
[6] المعجم الوسيط: مادة فضل، 693
[7] عبد المنعم سيد عبد العال: المرجع نفسه، ص 113

الأنام: الخلق أو الناس.

مْضَاتْ: مضت أو انتهت.

فْحَلْ و فْحُولْ: فحول العلم : وهم المفضلون عموما ،و هذا ما عناه الشاعر[1]

يْسَمَّى: يشار إليه بالبنان.

الطْغَاتْ: الطغات: جمع طاغية.

مْلِمَّهْ: الملمات : المصائب.

تِتْلَذَّذ: تتلذذ.

اِلْحَيَّاتْ: الحيات: جمع حيّة.

اِسْتْوَاتْ: استوت.

اِلسِّرْ: من المصطلحات الصوفية.

التشبيه: من المصطلحات الصوفية.

يِرْفِدْ: يرفع.

كَالْيْتَامْ: كاليتامى.

شْغُلْهُمْ: عملهم، وفي هذا السياق يقصد الطريقة.

مْحَكَّمْ: محكم.

يِتْوَاذُوا: يؤْذون.

من ذَا لِذَا: من هذا لذاك.

قْرَا عْلِيهِمْ: قرأ أو تعلّم على يديهم.

اِقْتِدَا: اقتدى.

[1] أحمد عمر مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة فحل ، ص167

صْوَابْ اِلْكْلاَمْ: الصواب من الكلام.

مِنَّهْ: منه.

تِغْنِمْ: تغنم أي تنال الغنيمة.

فَايْدَهْ: فائدة.

لاَ بُدَّا: لا بد.

لْهَمَّه غَدَّا: لهمه غدا.

اِلسِّر أكْمِيهْ: أي إخفه، كمّ فمه: أسكته و منعه من الكلام،كمّم السقاء: ستره و غطاه[2].

سَال[3]: اسأل.

اِبْعِدْ :ابتعد.

خُلْطَةْ: الاختلاط.

اِلرْيَامْ : الريام :جمع الريم وهو الغزال.

اِلْفْتُونْ : الفتن: جمع فتنه.

اِلْمْدُونْ : المدائن: جمع مدينة.

ضَوْ : ضوء.

يْبَانْ: يظهر.

ضْيَا : ضياء.

يْتْنْفَعْ به ينتفع به.

مَايْلَهْ :مائله.

[2] أحمد عمر مختار ، معجم اللغة العربية . مادة كمم .ص 1960
[3]

لِهْنَايَا و لْهِيهْ :لهنا و هناك أو لهذه الجهة و للجهة الأخرى.

اِلْفُلْكْ: الكون.

اِلْفُرْجَهْ : الفرجة :شق بين شيئين ، جمعها فرُجات و فرْجات و فرج و الفرج : انكشاف الغم ، أو الشدة أو الهم[4].

تِفْجَى : تزول.

تِبرِدْ : تنطفىء.

لِيعَتَهْ: لوعته.

يْنَالْ : ينال.

جْمِيعْ : جميع.

تْمَنَّى: تمنى.

حَاجَهْ: حاجة أو شيء.

يِفْجَى: يرتاح.

تْجِيهْ رَاحْتَهْ: تأتيه راحته.

اِلْفْرَايِجْ : جمع فرجة (سبق شرحها).

اِلْزَهْوْ : الفرح.

كَالْمْنَامْ : كالحلم.

أَلْهِجْرَهْ : الهجران.

التِيه : الشرود و الذهول من فرط العشق.

لِيهَا : لهذا.

[4] المرجع السابق. مادة فرج . ص 1684

مَا شَافْ مَا يْعِيدْ: لم ير ما يحكيه أو يعيده على مسامع الغير.

صْفَى مَرْغُوبَهْ: خلص إلى مراده.

سِيدْ كُلْ سِيدْ : سيد كل سيد.

يُوفَى مَطْلُوبَهْ : يَسْتَوْفِي مراده.

يِبْلَغْ فِيهْ : يحصل فيه على ما يريد.

اِلْهْنَا : الهناء.

جاَ : جاء.

اِلْكْمَامْ : أكْمَامِ الورد.

ما اَمْلَحْ : ما أجمل.

سْوَايِعْ : ساعات.

مَلْقَاهْ : لقائه.

الإِنْطِرَابْ : كلمة فصيحة تعني الطرب و الاستمتاع بالنغم .

الرْبَابْ : الربابة وهي آلة موسيقية.

الغَانْ : الغناء.

مَغْنَاهْ : غناؤه.

كْيُوسْ : كؤوس.

سَايْلَهْ : سائلة.

ماَ يِرْضَاهْ : ما يرضيه.

كِيسَانْ : كؤوس.

الْوُّدْ : الودّ.

تِنْشْرَبْ : تشرب.

مُولاَهْ : مولاه.

اِلْحْمَى : الحمى: الملجأ.

هْرَابْ : هارب.

مِيَّاهْ : مئة.

يْرَاقِبْ : يراقب.

مصادر البحث ومراجعه

قائمة المصادر باللغة العربية:

-القرآن الكريم (برواية ورش عن الإمام نافع)

1ـ بخوشة محمد بن الحاج الغوثي: ديوان بن مسايب، دار ابن خلدون، الجزائر، 2001

2-ابن الأثير(أبو الفتح ضياء الدين) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تح محمد الحرفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج3.

3-ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2، ج2، دت ن.

4- ابن جعفر(أبو الفرج قدامة): نقد الشعر، تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (دت ن).

5-ابن رشيق(أبو علي الحسن القيرواني) : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل القاهرة، ط5، 1981

6- ابن سينا(أبي علي الحسن): أسباب حدوث الحروف، تح محب الدين الخطيب، مطبعة المؤيد، القاهرة.

7-ابن كثير(أبو الفداء إسماعيل): قصص الأنبياء، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2001

8-الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي، القاهرة، ط2،(دت ن)

9-أبو الطيب اللغوي، تح: عز الدين التنوخي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1971، ج2.

10-الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي، ط2، 1965

11-الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف): كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1985.

12-الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

13-الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1989.

14-الحاتمي (أبو علي محمد بن الحسن المظفر): حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح: جعفر الكتابي دار الرشيد للنشر، بغداد، (دت ن)،ج2

15-الحلي صفي الدين: العاطل الحالي والمرخص الغالي، تح: حسين نصار، الهيئة العامة المصرية القاهرة، 1981

16-السلجماسي (أبو محمد القاسم): المنزع البديع، تح علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ط1، 1980. .

17-الطوسي (أبو نصر سراج): اللمع، تح عبد الحليم محمود، تح عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، ج1، 1960.

18-العسكري أبو هلال: الصناعتين، تح على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، حلب، 1952.

19-الغزالي أبوحامد: مختصر إحياء علوم الدين، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، دت ن.

20-القاسمي محمد جمال الدين: تهذيب موعظة المؤمنين من إحياء علوم الدين، دار ابن القيم، الدمام ط1، 1998.

21-القرطبي (محمد بن أحمد بن أبي بكر): الجامع لأحكام القرآن، تح عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج12، ط1، 2006.

22-القرطاجني (أبو حسن حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

23-القشيري (أبو القاسم عبد الكريم): الرسالة القشيرية، تح: معروف مصطفى، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001.

24-الكتاني (أبو عبد الله محمد): كتاب التشبيهات، تح إحسان عباس، دار الثقافي، بيروت.

25-ابن المعتز عبد الله : كتاب البديع، تح: أغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، الكويت، ط3، 1983.

26-المغربي (أحمد بن أحمد البرنسي): قواعد التصوف، دار البيروتي، دمشق، ط1، 2004.

27-الملك بن سناء: دار الطراز، تح جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ط3، 1980.

28-سيبويه (أبو بشر عمر بن عثمان): الكتاب، تح عبد الإسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، ج4، 1962.

قائمة المراجع باللغة العربية:

إبراهيم أنيس:

29-الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو مصرية،القاهرة، ط3، 1979.

30- في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، 2003.

31-موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1952.

أبو ديب،كمال

32-البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974

33-جدلية الخفاء و التجلّي دراسات بنيوية في الشعر، دار الملايين، بيروت، ط4، .1995

34-البحراوي سيد : العروض وإيقاع الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

35- البدري رشدي: قصص الأنبياء و التاريخ ، مكتبة الإسكندرية ، مصر ، 1996.

36-البرسيم قاسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز، بيروت، ط1 2000

37-الجراري عباس: الزجل في الغرب،مكتبة جامعة القاهرة،القاهرة (د.ت.ن)

38-الجندي أحمد علم الدين: اللهجات العربية في التراث، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 1983.

39-الخطيب رحاب : معراج الشعراء ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، (دت ن)

40-السد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر.

41-الشايب أحمد: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط12،

42-الصالح صبحي: دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط16، 2004

43-الصويان سعد العبد الله: الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص، دار الساقي، بيروت، ط1، 2000.

44-العماري فضل بن عماد: الشعر والغناء، مكتبة التوبة، الرياض، (دت ن).

45-الفاسي محمد: معلمة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، (دت ن).

46- القرالة زيد خليل: الحركات في اللغة العربية، علم الكتب الحديث، أربد، 2004.

47-القط عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، (دت ن).

48- المسدي عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، بيروت ، ط3.

49- المطلبي غالب فاضل: في الأصوات اللغوية، دراسة أصوات المد العربية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1984.

50-الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1967.

51-الولّي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995.

52-بركه بسام: علم الأصوات العام، مركز الإنباء القومي، بيروت (دت ن)

53 -بهنساوي حسام: الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث، دار زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2005.

54-حجازي فهمي: مدخل إلى علم اللغة، دار قباء، القاهرة، ط1، (دت ن).

حركات مصطفى:

55-الصوتيات والفونولوجيان المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998.

56- الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، الجزائر.

حسان تمام:

57-اللغة العربية، معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1994.

58-مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، (دت ن)

59-حمدي أيمن : قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء، القاهرة، 2000.

60-حمودة عبد العزيز: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، 2001.

61- درويش أحمد : دراسة الأسلوب بيت التراث والمعاصرة، دار غريب، القاهرة (دت ن)

62-ركيبي عبد الله: الشعر الديني في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر(دت ن)

63-سعد الله أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر، الجزائر، ج1، 2007.

64- سلوم تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1(دت ن)

65-ضيف شوقي: تحريفات العامية للفصحى، دار المعارف ، القاهرة، 1994

66-عباس حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

67- معاني الحروف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

68-عباس إحسان:تاريخ الأدب الأندلسي، دار الثقافة، بيروت،ط2، 1979.

69-عبد التواب رمضان : المدخل إلى علم اللغة،و مناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي القاهرة، ط3، 1997.

70-عبد الجليل حسني: موسيقى الشعر العربي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1(دت ن)

71-عبد الجليل منقور: علم الدلالة أصوله و مباحثه في التراث العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001

72-عبد الرؤوف محمد عوني: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دت ن)

73-عبد الرحمن ممدوح: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006

74-عبد العال عبد المنعم سيد: لهجة تطوان وما حولها، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1988.

75-عبد اللطيف محمد حماسة: الجملة في الشعر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990

76- عبد الله رمضان: أصوات اللغة بين الفصحى واللهجات، بستان المعرفة، الإسكندرية، ط1، 2006.

77-عبد المطلب محمد: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار، القاهرة، ط1، 1994.

78-عبد الواحد محمود عباس: قراءة النص وجمالية التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.

79-عتيق عبد العزيز: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987.

80-عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت ،ط3، 1983

81-عكاشة محمود: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، مصر، 2006.

82-عياشي منذر : الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2006.

83-عياد شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 1998.

فضل صلاح:

84-شفرات النص، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط2، 1985.

85-علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998

86-كمال بشر: علم اللغة، الأصوات، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980

87- مبارك زكي : التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الرسالة، القاهرة، ج1، ط1، 1938.

88-مجاهد أحمد: أشكال التناص التراثي، دراسة في توظيف الشخصياب التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998

مختار أحمد عمر:

89-دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997.

90- علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1995

مفتاح محمد :

91-تحليل الخطاب وإستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992.

92- في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1989.

93-ناصف حفني: مميزات لغات العرب، المطبعة الكبرى الأميرية بولاق، القاهرة، ط1886،1.

94-ناظم حسن: مفاهيم شعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

95-نصر عاطف جودة: الرمز الشعري، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1978.

96-واصل عصام حفظ الله حسين: التناص التراثي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

قائمة المعاجم العربية

1- ابن منظور (أبي الفضل جمال الذين بن مكرم) : لسان العرب،تح:عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، ج7، ج8، د ت ن.

2- أبو خزام أنور فؤاد: معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان، بيروت، 1993.

3- الحكيم سعاد : المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

4- الرازي محمد أحمد بن عبد القادر: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، 1986.

5- رضا أحمد: قاموس رد العامي إلى الفصيح، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1981.

6- علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 1985.

7- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

8- مختار أحمد عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، (دت ن)، المجلد الأول.

قائمة المراجع الأجنبية المترجمة إلى العربية:

1- جيرو بيير : الأسلوبية، تر منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1994.

تودوروف تيزفيتان:

2- الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990.

3- الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996.

4- رومان جاكبسون:قضايا الشعرية، تر:مجمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

5- ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1996.

6- ويليك رينيه و وارين أوستين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط2 ، 1981.

7- ساندريس فيلي: نحو نظرية لسانية أسلوبية، تر خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، دمشق، ط1، 2003.

8- أيزر فولفغانغ: فعل القراءة، تر:حميد الحمداني، الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1982.

9- بليت هنريش: البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1999.

10- كريستيفا جوليا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997.

10- ريفاتير ميشال: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993.

11-جيرمان كلود ، لوبلون ريمان: علم الدلالة، تر: نور الهدى لوشن، منشورات قان يونس، بنغازي، ط1، 1997.

12- كوهن جون: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986

المجلات:

1- مجلة المخبر: **أبحاث في اللغة والأدب الجزائري**، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 08، 2012.

2- مجلة جامعة النجاح للأبحاث، التناص القرآني في الشعر العثماني الحديث، جابر ناصر، المجلد12، العدد 4.

3- مجلة **دراسات سيميائية** أدبية عربية، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ع05، 1991.

الدراسات و الأبحاث

1- داوود عمران عبد النور ، البنية الإيقاعية في الشعر الجواهري، جامعة الكوفة، 2008.

2- زوقاي محمد ، العلاقة بين الشعر الفصيح والشعر العامي في ضوء العلاقة بين الفصحى والعامية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2008/2007.

3- زغرب أحمد: جمالية الشعر الشفاهي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007.

مواقع الأنترنيت

1-جاب الخير سعيد: العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون، بن مسايب نموذجا، بحث أدبي موقع إيلاف الإنترنيت.

2-مدخل إلى العناصر المكونة للإيقاع في بنية الشعر العامي(الشعر الملحون)، مجلة علوم إنسانية الأنترنيت.

العنـــوان	الصفحة
الشكر	
الإهداء	
المقدمة	أ.ب.ت. ث.ج
مدخل	6
الفصول	24
الفصل الأول: المستوى الصوتي	25
تمهيد	26
البنية الصوتية	28
1-الصوامت	33
2-الصوائت	41
ب- الأصوات المجهورة و المهموسة	48
1- الأصوات المجهورة	48
2-الأصوات المهموسة	50
ج- الترقيق و التفخيم	52
1-التفخيم	52

2–الترقيق	59
د– التكرار	61
البنية العروضية	70
أ–المقطع	71
ب– الوزن	80
تفعيلات الدخول و الحربات	81
1–تفعيلات الحربات	85
2– تسمية الوزن	87
ج– القافية	88
عيوب القافية	99
الفصل الثاني: المستوى الدلالي	100
تمهيد	101
الصور	102
أ– التشبيه	103
ب– الاستعارة	106
ج– الكناية	111

التناص	113
التناص على مستوى الشكل	118
التناص على مستوى المضمون	121
المعجم و الحقول الدلالية	133
1-المعجم	133
2-الحقول الدلالية	141
خاتمة	153
الملاحق	158
مصادر البحث و مراجعه	169
الفهرس	179