الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غرداية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جماليّات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج الأسلوبي

– مدوّنة مختارة من منطقة وادي سوف –

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د
في اللغة والأدب العربي
تخصّص: أدب عربي قديم

إعـــداد الطـالب:
بن حمده محمد الصالح

إشراف الأستاذ الدكتور:
سرقمة عاشـور

السنة الجامعية: 1441– 1442 هـ / 2020–2021م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غرداية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جماليّات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج الأسلوبي

– مدوّنة مختارة من منطقة وادي سوف –

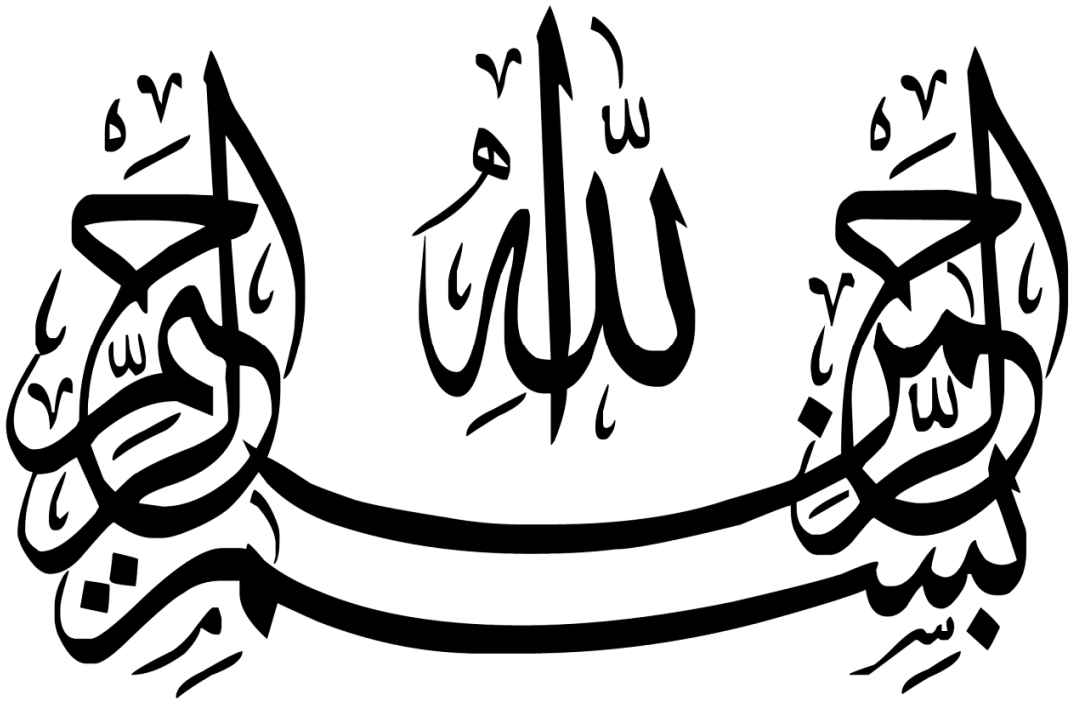
أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د
في اللغة والأدب العربي
تخصّص: أدب عربي قديم

إعـــداد الطـالب:
بن حمده محمد الصالح

إشراف الأستاذ الدكتور:
سرقمة عاشـور

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
01	بوعلام بوعامر	أستاذ التعليم العالي	ج. غرداية	رئيسًـــــــا
02	عاشور سرقمة	أستاذ التعليم العالي	ج. غرداية	مشرفا ومقرّراً
03	مختار سويلم	أستاذ محاضر "أ"	ج. غرداية	عضوا مناقشا
04	خديجة الشامخة	أستاذ محاضر "أ"	ج. غرداية	عضوا مناقشا
05	كمال بن عمر	أستاذ محاضر "أ"	ج.الشهيد حمه لخضر الوادي	عضوا مناقشا
06	محمد سرير	أستاذ محاضر "أ"	ج. يحيى فارس المدية	عضوا مناقشا


بسم الله الرحمن الرحيم

اقرأ باسم ربك الذي خلق

جماليّات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج الأسلوبي

– مدوّنة مختارة من منطقة وادي سوف –

الاختصارات المستعملة في الأطروحة

تح: تحقيق.	ع: عدد .	**تق**: تقديم.
تر: ترجمة.	**مج**: مجلد.	**دت**: دون تاريخ النشر.
مر: مراجعة.	**م س**: المصدر أو المرجع السابق.	**ددن**: دون دار النشر.
ط: طبعة.	**ق**: القصيدة.	**دط**: دون طبعة.
س: سطر.	**نفسه**: نفس المرجع والصفحة	ج: جزء

إهـــــداء

إلى حكمتي وعلمي، إلى أدبي وحِلمي .....

.....أمّي الغالية

إلى من روحه حيّة في الوجدان، إلى من اسمه يعطيني الأمان.....

..... أبي (رحمه الله)

إلى من آثروني على أنفسهم، وكانوا السّند في السّرّاء والضّرّاء .....

..... إخوتي الأعزّاء

إلى من أحببتهم وكانوا عونا لي .....

..... زوجتي وأبنائي الثلاثة

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي المتواضع هذا.

الطالــب

محمد الصالح بن حمده

شكـر وعرفان

أتقدّم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والامتنان لكل من ساعدني في إنجاز هذه الأطروحة من قريب أو بعيد، وأخصّ بالذّكر الأستاذ الدكتور: (عاشور سرقمة) الذي أشرف على هذا العمل، ولم يبخل بتوجيهاته البنّاءة وتصويباته الدقيقة ومجهوداته الجبّارة في إنجازه.

كما أتقدّم بخالص عبارات الشكر والامتنان والعرفان لكل من ساعدني في إنجاز هذا البحث وأخص بالذكر من رافقونا في كل المراحل العلمية.

محمد الصالح بن حمده

مقدمة

مقدمـة:

يعتبر الأدب الشعبي جزءًا من الهوية الثقافية للجماعة الشعبية وهو من أبرز أدوات التواصل قديما وحديثا، على اعتبار أنه ناطق باسم الشعب ومرآة عاكسة له، وهو ما جعله محل اهتمام واسع من طرف الباحثين والدارسين الذين سعوا لإبراز أهمّ معالمه والبحث في الدّلالات والجماليّات التي يحملها هذا الأدب من جهة، والسّعي لإبراز أهم مميّزاته من جهة ثانية.

ويمثّل الشعر الشعبي مظهرا بارزا من مظاهر الأدب الشعبي، وذلك نظرا للمكانة العالية التي يحظى بها وسط الجماعة الشعبية، إذ أنه يمُسّ أغلبيّة فئات المجتمع، فيتحدّث باسمهم ويعبّر عن آمالهم وآلامهم وتطلّعاتهم ومشاعرهم وأحاسيسهم، فهو بذلك ينسلخ من الذّاتية ليذوب في الجماعة ويحمل همومها، ومن هنا يمكننا القول إن الشعر الشعبي سبيلٌ ميسّرٌ لمعرفة مقوّمات الشعوب وأهم معالم هويّتها الثقافية.

والخطاب الشعري الشعبي الجزائري يُعتبر أدبًا شعبيًّا يحمل رسالة يسعى جاهدا لإيصالها للمتلقي بُغية التأثير فيه، وهو بذلك عملٌ أدبيٌّ صادر عن شاعر من خلال تجربة عاشها في الحياة وفق مجموعة من الضوابط والمعايير التي من خلالها يمكن تصنيفه في المنزلة المناسبة، وهو قابل للنقد والتقويم لإبراز جمالياته ودلالاته ونواقصه إن وجدت.

وقد كان تطبيق المناهج النقدية الحديثة سواء السياقية منها أو النسقية مرتبطا أكثر بالخطاب الأدبي الفصيح شعرا كان أم نثرا، حيث كثرت الدّراسات في هذا الجانب وتنوّعت، فاستطاعت تلك المناهج أن تتعمّق في النصوص الفصيحة وتُبرز جماليّاتها ودلالاتها الباطنية وتسلّط الضوء على محاسنها ومساوئها، بينما بقي تطبيق هذه المناهج ضعيفا على الخطابات الأدبية الشعبية، وربما يكون ذلك راجعا إلى الاعتقاد الجازم عند البعض بأنّ النصّ الشعبي أقل قيمة من النص الفصيح، وهو ما جعل تطبيق المناهج النقدية على النصوص الشعبية قليلا.

ويعتبر المنهج الأسلوبي من بين المناهج النسقية التي تهدف في الأساس إلى الكشف عن أدبيّة النص وإماطة اللثام عن مواطن الجمالية فيه والغوص في دلالاته الباطنية العميقة ومن ثمّ إصدار الأحكام التي تُميّز هذا النص عن غيره من النصوص.

وقد وقع اختيارنا على المنهج الأسلوبي لتطبيقه على النص الشعري الشعبي ومحاولة إبراز جمالياته وإثبات أحقيته في أن يكون جنبا إلى جنب مع الفصيح في خطين متوازيين، ومن هنا كان انشغالنا حول هذا الموضوع، فكان مجال الأدب الشعبي ميدانًا للبحث، والخطاب الشعري الشعبي بابًا له والمنهج الأسلوبي منهجا له، فكان العنوان كالتالي:

جماليّات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج الأسلوبي.

مدونة مختارة من منطقة وادي سوف

أما بالنسبة لمدوّنة الدراسة فقد اخترنا مدونة في الشعر الشعبي بمنطقة وادي سوف على اعتبار أنّي ابن هذه المنطقة وبالتالي فإني مُطَّلع على هذا الشعر، كما سبق لي دراسة تخصص أدب شعبي بجامعة الوادي، وكذا فإن مذكرتي في الماستر كانت حول الشعر، حيث تناولت موضوع الغربة والحنين في الشعر الشعبي بمنطقة سوف.

وقد حاولنا جاهدين أن تكون المدونة المختارة للدراسة شاملة، حيث أدرجنا فيها اثنتي عشر (12) قصيدة، مع مراعاة عدّة عوامل في اختيار النصوص لعلّ أبرزها الإطار الزماني للنصوص بحيث تشتمل على القديم والحديث المعاصر، وكذا فقد سعينا إلى تعدّد الأغراض والموضوعات ومحاولة الإلمام بأكبر عدد منها، ثم إننا أدرجنا قصيدة لشاعرة من المنطقة ولم تكن المدونة حكرا على الشعراء فقط وقد كانت جلُّ قصائد المدونة موثَّقة سابقا ماعدا قصيدة واحدة أخذناها مشافهة من الشاعر الجيلاني شوشاني.

أما الأسباب التي دفعتني لخوض غمار هذا الموضوع فهي كثيرة وتنقسم بين الأسباب الذاتية والموضوعية، أما الذاتية فلعلّ أبرزها:

– رغبتي في البقاء في نفس الميدان الذي اشتغلت عليه في رسالة الماستر ألا وهو ميدان الشعر الشعبي، حيث أن رسالتي في الماستر كانت في حقل الشعر الشعبي بمنطقة سوف.

– تعلّقي الكبير بالشعر الشعبي منذ الصغر ورغبتي الجامحة في البحث فيه وكشف جمالياته.

– ميلي الشخصي للمنهج الأسلوبي.

أما بالنسبة للأسباب الموضوعية فأهمها:

– التعريف بالشعر الشعبي في منطقة وادي سوف والتعريف بأبرز أعلامه.

– المساهمة في تقديم رؤى نقدية جديدة تمسّ الأدب الشعبي بصفة عامة والخطاب الشعري الشعبي على وجه الخصوص، ومحاولة إبراز الجماليات التي يحملها.

– إحياء التراث الشعري الشعبي والإسهام في حفظه وصيانته من الاندثار والضياع.

وقد طرحنا الإشكال التالي: **ما هي العناصر الجمالية في الخطاب الشعري الشعبي؟ وما مدى نجاعة المنهج الأسلوبي في الكشف عن هذه الجماليات؟**

وهذا الإشكال تتفرّع منه مجموعة من الإشكاليات الفرعية كالتالي:

– ما مفهوم الشعر الشعبي؟ ومتى كانت نشأته في الجزائر؟ وما هي أبرز مسمياته؟

– ما المقصود بالمنهج الأسلوبي؟ وما هي أبرز إجراءاته ومستوياته؟

– كيف وظّف الشاعر الشعبي اللغة الشعرية في تشكيل الإيقاع الداخلي والخارجي للنص؟

– ما مدى تماسك البناء التركيبي للخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف؟

– أأحسن الشاعر الشعبي التصوير أم أنه اعتمد السطحية والبساطة والأسلوب المباشر؟

وهذه الإشكاليات جعلتنا نفترض بعض الفرضيات التي يمكن أن نتوقّعها نذكر منها:

– المنهج الأسلوبي يمكن أن نطبّقه على النصوص الشعرية الشعبية على اعتبار أنه يتوغّل في المستويات الصوتية والدلالية والتركيبية، ويكون مناسبا أكثر من غيره في الكشف عن جماليات النص الشعري الشعبي ومن خلاله يمكننا الوصول إلى الأهداف المرجوّة من الدراسة.

– الخطاب الشعري الشعبي هو عمل إبداعي ناتج عن تحكّم كبير في اللغة والصورة الشعرية وتوظيف جيّد لهما، وهذا العمل قابل للدراسة والتحليل من أجل إظهار مكنوناته الجمالية وأبعاده الدلالية.

– بإمكان الخطاب الشعري الشعبي إيصال الرسالة التي يرغب مُبدعه في تمريرها على اعتبار أنه يمسّ كل فئات المجتمع ويُعبر عن أمالهم وآلامهم ومشاعرهم وأحاسيسهم.

– الشعر الشعبي في منطقة وادي سوف هو جزء من الشعر الشعبي الجزائري وقد عرف ازدهارا وتطوّرا كبيرا وغزارة في النّتاج مسّت كل الأغراض والموضوعات.

ولمحاولة الإجابة على الإشكالية المطروحة وما تبعها من تساؤلات وتحقيق الغاية المنشودة وحتى نُضفي نوعا من التنظيم المنهجي على هذا الموضوع فقد اعتمدنا خطّة قسّمناها إلى مقدمة وأربعة فصول أوّلها نظري، وثلاثة فصول تطبيقية، ثم خاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة التطبيقية .

الفصل الأول كان فصلا نظريا بعنوان: مفاهيم أساسية حول الشعر الشعبي والأسلوبية، وقد تطرّقنا فيه لمجموعة من المفاهيم النظرية التي تضيء البحث، حيث بدأناه بمفهوم الجمال والجمالية لغة واصطلاحا، ثم مفهوم الخطاب لغة واصطلاحا، وبعد ذلك تطرقنا إلى مفهوم الأسلوب والأسلوبية وما تبعهما من إجراءات ومستويات، وفي الأخير تناولنا مفهوم الشعر الشعبي ونشأته وأبرز مسمياته وأهم الأغراض والموضوعات التي تناولها بمنطقة سوف.

أما الفصل الثاني المعنون بـ: الجماليات الصوتية في الخطاب الشعري الشعبي من خلال قصائد المدونة (المستوى الصوتي)، فقد قسّمناه إلى مبحثين اثنين، في المبحث الأول تطرّقنا إلى الموسيقى الداخلية، حيث تناولنا فيها التّماثل الصوتي بين الأصوات والمتمثل في ثنائية الجهر والهمس وثنائية

الشّدة والرّخاوة، ثم تطرقنا فيه للتّماثل الصوتي بين الألفاظ والمتمثل في التكرار، التصريع، الترصيع الجناس والتصاعد القولي، بينما في المبحث الثاني تطرّقنا للموسيقى الخارجية، فتكلّمنا عن الوزن والمصطلحات التي تندرج تحته، والقافية والروي.

بينما كان الفصل الثالث بعنوان: جماليات التراكيب في الخطاب الشعري الشعبي من خلال قصائد المدونة (المستوى التركيبي)، وقد قسّمناه إلى مبحثين اثنين، في المبحث الأول تطرّقنا إلى المستوى الصرفي، وتناولنا فيه الحذف والتخفيف في حروف الكلمة، ثم تطرقنا إلى الإبدال، النحت التصغير، التعريف والتنكير، ثم الضمير، بينما المبحث الثاني خصّصناه للمستوى النحوي، وقسّمناه إلى جزأين اثنين، أوّلهما مخصّص للجملة الخبرية بشقّيها الاسمية والفعلية، بينما الثاني مخصّص للجملة الإنشائية التي تنقسم إلى الاستفهام، الأمر، النهي، النداء والتعجب.

أما الفصل الرابع فقد جاء بعنوان: جماليات البناء الدلالي في الخطاب الشعري الشعبي من خلال قصائد المدونة (المستوى الدلالي)، وقد قسّمناه إلى خمسة مباحث، أوّلها تطرّقنا فيه إلى المعجم الشعري من خلال دلالات الألفاظ والحقول الدلالية، بينما تناولنا في المبحث الثاني العلاقات الدلالية وقسّمناها إلى ثلاث علاقات هي: علاقة الترادف، علاقة التضاد وعلاقة الاشتمال، بينما في المبحث الثالث تكلّمنا عن الصورة الشعرية من خلال الاستعارة والكناية والتشبيه، أمّا المبحث الرابع فقد خصّصناه للرمز والإيحاء بأنواعه، بينما في المبحث الخامس والأخير فقد تطرقنا للتناص بكل أنواعه المعروفة.

وقد ختمنا هذا العمل بخاتمة حاولنا من خلالها تسجيل مجموعة من النتائج التي توصّلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

وقد استدعت طبيعة البحث أن نتّبع المنهج التاريخي والمنهج الوصفي في النظري وذلك لإبراز المفاهيم النظرية وكذا تتبّع تطور نشأة الشعر الشعبي، أما في الجانب التطبيقي فقد اعتمدنا على المنهج الأسلوبي.

وقد استفدنا من بعض الدراسات السابقة القريبة من هذا الموضوع لعلّ أبرزها:

– رسالة دكتوراه: جماليات الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي إعداد: أحمد زغب، جامعة بن يوسف بن خده الجزائر، 2007/2006م.

– رسالة دكتوراه: جماليات الخطاب الشعري عند سليمان جوادي، إعداد: صالح مرحباوي، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2015/2014م.

– رسالة دكتوراه: شعر عبد الله الحداد، دراسة أسلوبية، إعداد: قط نسيمة، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015/2014م.

كما اعتمدنا في دراستنا هذه على مجموعة من المراجع نذكر منها:

– الأدب الشعبي في تونس، محمد المرزوقي.

– أعلام الشعر الملحون، أحمد زغب.

– الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، نور الدين السد.

– الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس.

وكغيرنا من الباحثين واجهتنا مجموعة من المشاكل والصّعوبات لعلّ أبرزها صعوبة الحصول على بعض المراجع في الشعر الشعبي بمنطقة سوف نظرا لقلّة الدّراسات في هذا الميدان، وكذا كثرة الاتجاهات والتفرعات الأسلوبية وصعوبة الإلمام بها، وهو ما فرض علينا الاطلاع عليها جميعا ومحاولة الاستفادة منها، دون أن ننسى العامل الشخصي المتمثل في الارتباطات المهنية على اعتبار أني موظف ولا أملك الوقت الكافي للبحث والدراسة، ولكن بتضافر الجهود واتّباع توجيهات الأستاذ المشرف وملاحظاته تمكّنا من التغلّب عليها وتجاوزها.

وفي الأخير لا يفوتنا في هذا المقام أن نتقدم بالشكر الجزيل والامتنان العميق لكل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور **عاشور سرقمة** الذي تفضّل بالإشراف على هذه الأطروحة، ولم يبخل عليّ بتقديم التوجيهات والآراء المفيدة.

وختاما فإننا لا ندّعي أننا أحطنا بالموضوع من جميع جوانبه، ولكننا نحسب أنفسنا أننا قدمنا ولو لمحة موجزة عنه وكما قيل قديما:

" لئن تضيء شمعة خير لك من أن تلعن الظلام ".

والله ولي التوفيق

الطالب

بن حمده محمد الصالح

2020/06/25

جامعة غرداية

الفصل الأول

الفصل الأول : مفاهيم أساسية حول الشعر الشعبي والأسلوبية.

1 – مفهوم الجمال والجمالية.

2 – مفهوم الخطـــــاب.

3 – مفهوم الأسلوب.

4 – مفهوم الأسلوبية.

5 – ماهية الشعر الشعبي.

1 – مفهوم الجمال والجمالية:

الجمال صفة لصيقة بالذوق، وهو مشترك عند بني البشر، تحبّذه النفوس البشرية وتميل إليه وتتعلّق به، كما تسعى جاهدة لتمامه وإدراكه حسّيا وماديّا، وذلك نظرا للأثر البالغ الذي يتركه في النفوس، ويُعتبر موضوع الجمال وما يتصل به من مصطلحات وإشكاليات من أكثر الموضوعات تعقيدًا وإثارة للجدل، حيث تعدّدت الآراء وتنوّعت المفاهيم في هذا الموضوع ويصعب إيجاد مفهوم شامل وجامع، فهو خاضع لشبكة معقّدة من العلاقات المترابطة يتداخل فيها الذاتي مع الموضوعي والمادي مع المعنوي والحسّي مع المجرد.

ومع كل الاختلافات الموجودة في تحديد مفهوم شامل متكامل لموضوع الجمال، إلا أنّ هناك شبه اتّفاق على أن الجمال لا يعدو أن يكون إحساسا وشعورا وذوقا رائعا يتمتّع به كل الناس، وتختلف نظرتهم له.

أما مصطلح الجمالية وجمعه جماليّات فهو مصدر صناعي يعود اشتقاقه إلى كلمة (جمال) أُلحقت به الياء المشدّدة للدّلالة على ما في اللّفظ الذي صنع منه من خصائص، وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التي يُميز بها الإنسان الجميل عن غير الجميل[1].

ومصطلح الجمالية ينطبق عليه أيضا ما ذكرناه عن الجمال، فلا نكاد نعثر على تعريف دقيق وشامل لهذا المصطلح، ووجب أن نشير هنا إلى أن هناك العديد من المصطلحات التي تتداخل مع المصطلح، وسنتطرّق هنا إلى تعريف الجمال من الناحية اللغوية والاصطلاحية، ثم نستعرض تعريف الجمالية أو علم الجمال وذلك بما يخدم موضوعنا، مستعينين في ذلك بمجموعة من المفاهيم والآراء النقدية في هذا الموضوع.

[1] – ينظر: عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1977م، ص147.

1-1 – الجَمال لغة:

تأخذ كلمة الجمال في الجانب اللغوي عدّة دلالات ومعانٍ، وحينما نتتبّع هذه اللفظة في المعاجم العربية نجد أن معانيها لا تختلف كثيرا من معجم لآخر، فكلّ دلالاتها اللغوية جاءت متقاربة، حيث جاء في لسان العرب أنّ « الجمال مصدر الجميل والفعل جَمُل أي حسُن، أي أن الجمال هم الحسن »[1]، وجاء فيه أيضا « الجمال يقع في الصّور والمعاني، وفي الحديث: إنّ الله جميل يحب الجمال، أي حَسن الأفعال كامل الأوصاف »[2].

وهذا المعنى وارد ومتداول بشكل كبير في الاستعمال اللغوي، فيكون الوصف بالجمال بمعنى الحسن والبهاء في الصور والأشكال من جهة، كما قد يكون في الأمور المعنوية كالأخلاق والروح وغيرها من جهة أخرى.

أمّا كتاب العين **للفراهيدي** فقد جاء فيه « الجميل بمعنى بهاء وحسن، ويقال: جاملتُ فلانا مُجاملة إذا لم تُصفِ له المودة وماسحته بالجميل، ويقال أجملتُ في الطلب، وأجملت في الحساب، والكلام من الجُملة »[3]، ونفس المعنى تقريبا نجده في القاموس المحيط « الجمال: الحُسن في الخُلق والخَلق، جمُل ككرُم، فهو جميل كأمير، والجمْلاء: الجميلة والتّامة الجسم من كل حيوان، وتجمّل: تزيّن، وأكل الشّحم المذاب، وجامله: لم يُصفه الإخاء بل ماسحه بالجميل ، أو أحسن عشرته، وجمالك أن لا تفعل كذا، أي الزم الأجمل ولا تفعل ذلك »[4].

---

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1988م، مادة (جمل).

[2] – نفسه.

[3] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 2003 م، ص261.

[4] – الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، مادة (جمل).

فمعنى الجمال لغويّا متّفق عليه تقريبا في المعاجم العربية، حيث أنه جاء بمعنى الحسن والبهاء في الخلق والخُلق على حد سواء، فهو صفة قد تكون معنوية للأخلاق، وقد تكون مادية للأشياء.

ويقدّم لنا **أبو هلال العسكري** الفرق بين كلمتي الحسن والجمال فيقول: « الحسن في الأصل في الصورة ثم أُستعمل في الأفعال والأخلاق، والجمال في الأصل للأفعال والأخلاق والأحوال الظاهرة ثم استعمل في الصورة »[1]، أي أن الحسن مرتبط بالصورة في أصله، بينما الجمال مقرون بالأفعال والأخلاق.

من خلال ما ذكرناه يمكننا أن نحدّد المعنى اللغوي للجمال، والذي يتمثّل أساسًا في الحُسن والبهاء، ويحمل بُعدين اثنين: بُعد حسّي يظهر في وصف الأشياء وتقسيمها، وبُعد أخلاقي معنوي يظهر في ضبط النفس وإلزامها، دون أن نغفل عن البعد الثالث وهو البُعد الفنّي الذي عبّر عنه **ابن الأثير** في قوله: « الجمال يقع على الصّور والمعاني »[2].

1-2 – الجمال اصطلاحا:

مصطلح الجمال من المصطلحات التي يصعب حصرها والإحاطة بها، وذلك راجع إلى تشابكها وتعقّدها، وبالتالي يصعب تقديم تعريف جامع للجمال « فمفهومه قريب متداول ويفهمه الجميع ولكن التعريف به بعيد المنال، وقيل إن الجمال لا يقبل التعريف لأنه وجداني يختلف الأفراد في تقديرهم له، وإنما يُفهم من الأشياء الجميلة »[3].

---

[1] – أبو هلال العسكري، **الفروق في اللغة**، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر وللتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دت، ص262.

[2] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (جمل).

[3] – صالح أحمد، **الظاهرة الجمالية في الإسلام**، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، دط، 1987م، ص23 – 24.

ولو أردنا أن نقدّم تعريفا للجمال سنجد بأن له نصيبا كبيرا من اشتقاقاته اللغوية، فهو « رقّة الحُسن، وهو ضربان: أحدهما مختص بالإنسان نفسه وفنّه، والثاني يصل منه لغيره »[1] فالجمال، إمّا متعلّق بالإنسان في شخصه أو أفعاله، وإمّا أن يصل إلى غيره.

ومن خلال التعريفات السابقة يمكننا أن نستنتج أن الجمال يعني الحسن والبهاء، وهو مرتبط بالذوق والقبول في النفس، كما أنّه يشمل الحسّي المتمثل في الأشياء المادية، والمعنوي المتمثل في الأخلاق والأفعال.

وبما أن موضوعنا في الشعر الشعبي فلا بأس بأن نُورد بعض دلالات كلمة الجمال في اللغة الشعبية، وهي لا تختلف تماما عن ما جاءت عليه في اللغة العربية الفصيحة سواء على المستوى الدلالي أو على المستوى الصرفي، وربما تكون بعض الاختلافات الصرفية الطفيفة.

ففي لهجة منطقة وادي سوف التي اخترنا منها مدوّنتنا فإن كلمة الجميل تنطق بكسر الجيم (الجِميل)، وتحمل نفس المعنى دلاليا وهو الحسن والبهاء، ومن ذلك قول الشاعر الشعبي **الساسي حمادي** وهو يتغنّى بوصف الشعر الشعبي بمنطقة سوف:

« يَفِـهْـــمَــه جُـمْهُـــــــــورَه وْيِسْتَقِبْلَـه السَّامِعْ **جِمِيلْ** الصُّـورَه
فِي كُـلْ جِيلْ الشِّعِـــرْ أَدَّى دُورَه مْوَاكِبْ حَيَاةْ الشَّعِبْ عَاشْ مْحَانَـه
الشَّاعِرْ لْسَانْ الشَّعِبْ عَارِفْ شُورَه هُوَّ اللِّي يُوصِفْ فَرِحْتهْ وَأَحْزَانَـه»[2]

[1] – المناوي محمد عبد الرؤوف، **التوقيف على مهمات التعاريف**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1990م، ص129.

[2] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي، حياته ومختارات من شعره**، ، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006م، ص120.

وعندما أراد الشاعر **إبراهيم بن سمينة** أن يجد من يقدّم له خدمةً حسنة وصنيعا جميلا وذلك بأن يبلّغ سلامه لمحبوبته مسعودة قال:

« لَا مِـنْ دَارْ **جْمِيـلْ** بَـلَّغْ مَجْهُـودَه يَشْقَى عَنْ سِبَّايْ يُوصِلْ مَسْعُـودَه »[1]

1 – 3 – مفهوم الجمالية:

الجمالية أو علم الجمال أو الاستطيقا هو العلم الذي يبحث فيما هو جميل، أو العلم الذي يدرس الظاهرة الجمالية، فمصطلح الجمالية في اللغة العربية مركّب من لفظة (جمال) ملحقة ب (ية)، وهذا العلم في الأصل هو مذهب فلسفي انتقل إلى الدرس الأدبي والنقدي.

ومصطلح (الاستطيقا) ألماني الأصل، حيث يُعتبر الفيلسوف الألماني **باومجارتن** أوّل من صاغ هذا المصطلح، وكان ذلك سنة 1735م، وقصد بذلك « العلم الذي يدرس المدركات الحسية .. علم المعرفة الحسية وفن التفكير على نحو جميل »[2].

فهذا العلم هو فرع من فروع الفلسفة يهتم بطبيعة الجمال والفن والذوق، وبالأحرى فهو «علم موضوعه دراسة الجمال في أعمال الفن الجميل، ودراسة تكوين الذوق وإصدار الأحكام»[3].

وتُعتبر آراء الفيلسوف **أفلاطون** هي أقدم نظرية في تأسيس علم الجمال، على اعتبار أن الجمال هو أحد المُثل والقيم العليا التي يطمح لها الناس، فالجمال الذي نراه في الأشياء الكائنة بعالمنا صورة ناقصة لذلك الجمال المطلق، وكلّما اقترب الشيء من مثله الأعلى ازداد حظا

---

[1] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، مطبعة دركي، الوادي، الجزائر، دط، 2004م، ص23.

[2] – عز الدين اسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1992م، ص 15.

[3] – صالح أحمد، **الظاهرة الجمالية في الإسلام**، م س، ص33

والعكس صحيح[1]، فأفلاطون هنا يَعتبر الجمال الحقيقي الذي نراه يأتي في المرتبة الثانية مقارنة بالجمال المطلق الذي صنّفه في المرتبة الأولى.

أما الفيلسوف **أرسطو** فهو يرى أن الجمال الموجود في الفن هو بالتأكيد محاكاة لما هو في الطبيعة، وهو مبدأ منظّم له، ولكن وفق معيار عقلي كلّي، بحيث يؤدي وظيفة مفيدة تتمثل في الآثار التي ينتجها[2]، فهو لا يعتبر الفن والجمال سوى محاكاة للطبيعة والواقع.

فالنظرية الجمالية عند **أرسطو** تقوم على المحاكاة، وكل ما نراه من جمال إنما هو يحاكي الطبيعة، على اعتبار أن الفن يؤدي وظيفة مهمّة ومفيدة، وبالتالي فهو لا يختلف كثيرا في هذا مع ما جاء به **أفلاطون**.

أما **هيجل** فهو يَعتبر الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي باعتباره انعكاسا للروح فهو يرى أن الجمال هو التّجلي المحسوس للفكرة، وقد حاول أن يضع أُسسًا لعلم الجمال من خلال تحديد موضوعه وتميّزه عن بقية العلوم الأخرى.

وقد كان بحثه مُنصبّا بشكل أساسي حول الجمال الموجود في الفن باعتبار أنه ناتج عن الروح، وقد دعا إلى الاهتمام بهذا الجمال الفني دون غيره، حيث يقول: « أمّا الجميل الوحيد الذي نعتني به فهو الجميل الفني، جميل الإنتاجات الفنية، بمنأى عن الجميل الطبيعي، لماذا ؟ ببساطة لأن الجميل الفني هو دوما أعلى من جميل الطبيعة، إنه إنتاج الفكر، والفكر بما أنه يعلُو الطبيعة فإن علوّه يُبلّغ عنه أيضا عبر إنتاجاته، وعبر الفن بالتالي »[3].

---

[1] – ينظر: عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، م س، ص 32،33.

[2] – ينظر: نفسه، ص34.

[3] – مارك جيمينيز، **ما الجمالية**، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص192.

فهو يقدّم جمال الفن على جمال الطبيعة، لأن جمال الفن ناتج عن الروح بينما جمال الطبيعة مادي، والروح أسمى من المادة [1].

وممّا سبق ذكره حول الجمالية أو علم الجمال يمكننا أن نستنتج أن هذا العلم كان فرعا من فروع الفلسفة، لكنّه سرعان ما تحوّل للفن ومنه للأدب والنقد، فبالرّغم من أن هذا العلم كان بحثا في الجميل، سواء في الطبيعة أو في غيرها إلا أن قضايا الفن قد اقتحمت ميدان الجمالية فأصبح علم يهتمّ بالقضايا الجمالية ومواطن الجمال في الأعمال الفنية بشكل عام وتندرج ضمنها الأعمال الأدبية والقضايا النقدية بشكل خاص.

2 – مفهوم الخطاب:

يُعتبر مصطلح الخطاب من المصطلحات التي شاعت وتمّ تداولها بكثرة في حقل الدراسات اللسانية والنقدية، وقد لقيَ اهتماما واسعا وإقبالا كبيرا من طرف الباحثين والدارسين، ويصعب حصر مصطلح الخطاب في تعريف واحد شامل، وذلك نظرا للأبعاد العديدة التي يأخذها هذا المصطلح باختلاف زوايا الرؤية وتنوّع الاختصاصات.

2 – 1 – الخطاب لغة:

إن المتتبّع للتعريف اللغوي للخطاب في المعاجم العربية يجده لا يختلف كثيرا من معجم لآخر، وإذا كانت هناك بعض الاختلافات في هذا التعريف فربّما هذا راجع للتفاسير المختلفة للقرآن الكريم، على اعتبار أن مصطلح الخطاب من المصطلحات الواردة في القرآن الكريم في العديد من المواضع.

[1] – هيجل، **المدخل إلى علم الجمال**، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 1988م، ص 93.

وقد وردت هذه المفردة في القرآن الكريم في عدة مواضع وجاءت في الغالب بمعنى الكلام نحو قوله تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ ﴾[1]، وقوله تعالى: ﴿ إِنَّ هَٰذَآ أَخِى لَهُۥ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِىَ نَعْجَةٌ وَٰحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِى فِى ٱلْخِطَابِ ﴾[2]، وجاء أيضا في مواضع أخرى بمعنى التخاطب: الأمر الشديد الذي يكثر فيه الحديث، وذلك نحو قوله تعالى: ﴿قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَٰوَدتُّنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِۦ ﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِى حَتَّىٰ يُصْدِرَ ٱلرِّعَآءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ﴾ [4]، وقد جاء ذكر هذا المصطلح عدّة مرات في القرآن الكريم وفي الغالب كان بمعنى الكلام والحديث.

ويقدّم **ابن عربي** تفسيرا لـ (فصل الخطاب)، فيقول: « فصل الخطاب: الفصاحة المبيّنة للأحكام، أي الحكمة النظرية والعلمية والمعرفة الشرعية، وفصل الخطاب هو المفصول المبيّن من الكلام المتعلّق بالأحكام »[5]، ونجد التّفسير نفسه تقريبا فيما ذكره **ابن منظور** بقوله: « فصل الخطاب: هو أن يحكم بالبيّنة أو اليمين، وقيل معناه أن يُفصل بين الحق والباطل، ويميّز بين الحكم وضدّه، وقيل: فصل الخطاب: أمّا بعد، وداود عليه السلام أوّل من قال: أما بعد وقيل: فصل الخطاب الفقه في القضاء »[6].

---

[1] – سورة ص، الآية : 19.

[2] – سورة ص، الآية : 23.

[3] – سورة يوسف، الآية : 51.

[4] – سورة القصص، الآية : 23.

[5] – ابن عربي، **تفسير القرآن الكريم**، تح: مصطفى غالب، دار الأندلس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، مج2، ط2، 1978م، ص168.

[6] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (خ ط ب).

أما المعاجم العربية فنجدها قد استندت للقرآن الكريم والتفاسير في تعريفها للخطاب ففي لسان العرب: « (خطب) من الجذر (خ ط ب)، وخطب الناس وفيهم وعليهم أي ألقى خُطبة، والخِطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبته بالكلام مخاطبةً وخطابًا، وهما يتخاطبان، وقد قيل قديما: خاطبه في الأمر أي حدّثه بشأنه »[1].

ونفس المعنى تقريبا نجده عند **الفراهيدي**، حيث يقول: « خطب الخطب سبب الأمر والخطاب مراجعة الكلام، والخُطبة مصدر الخطيب، وكان الرجل في الجاهلية إذا أراد الخِطبة قام في النادي، وجمع الخَاطب خُطّاب، وقد خطب لونه خطبا، قال ذو الرّمة:

قودٌ سماحيج في ألوانها خطب »[2].

أما **الجوهري** فنجد أنّه قرن الخطاب بالكلام، حيث يقول: « خطبت على المنبر خطبة بالضم، وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا »[3]، بينما **الزمخشري** نجده قد توسّع أكثر من خلال التّعريج على زاوية أخرى للخطاب متمثّلة في الخِطبة والنكاح، فيقول: «خاطَب أحسنَ الخِطاب، وهو المواجهة بالكلام، وخطَب الخطيب خُطبة حسنة، وخطب الخاطِب خِطبة جميلة وكثر خُطّابها، وهذا خطبها، وهذه الخِطبة وخَطبته، وكان يقوم الرجل في النادي في الجاهلية فيقول: خطب من أراد نكاحه قال نكح، واختطب القوم فلانا، أي دعَوْه أن يخطب إليهم يقال اختطبوه فما خطب إليهم »[4].

---

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (خ ط ب).

[2] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين**، م س، ص 419.

[3] – الجوهري، **الصحاح**، تح: إميل بديع يعقوب، محمد نبيل الطريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، دت، مادة (خ ط ب) .

[4] – الزمخشري، **أساس البلاغة**، تح: مزيد نعيم، شوقي المعري، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1998م، مادة (خ ط ب).

ممّا سبق ذكره من التعاريف اللغوية للخطاب يتّضح لنا أنّ هذه التعاريف كانت على صلة وثيقة بالتفاسير، حيث استندت عليها، كما أنها أشارت إلى ارتباط خفي بين الخطاب والخطابة بوصفها جنسا أدبيا نثريا عريقا، فالمعاجم العربية والتفاسير أجمعت بشكل كبير على أن الخطاب مرادف للكلام والحديث.

ورغم قِدم جذور كلمة الخطاب في الثقافة العربية من حيث أصولها، إلا أن استخداماتها المعاصرة مقرونة بالترجمة، حيث أنها « من الكلمات الاصطلاحية التي هي أقرب للترجمة، والتي تشير حقولها الدلالية إلى معان وافدة، ليست من قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية، فما نقصد بالكلمة المصطلح (الخطاب) هو نوع من الترجمة أو التعريب لمصطلح Discourse في الإنجليزية ونظيره Discours في الفرنسية، أو Diskurs في الألمانية ... »[1].

فعلى مستوى الاشتقاق اللغوي لهذا المصطلح نجد أن « أغلب المرادفات اللغوية الشائعة لمصطلح (الخطاب) مأخوذة من أصل لاتيني، وهو الاسم Discursus المشتق من الفعل Discursere والذي يعني (الجري هنا وهناك) أو (الجري ذهابا وإيابا)، وهو فعل يتضمّن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفّظ اللغوي وإرسال الكلام والمحادثة الحرّة والارتجال، ونميّز ذلك من الدلالات التي أفضت – في اللغات الأجنبية – إلى معاني العرض والسرد ... »[2]، وهذا يقودنا إلى المعنى الأصلي للمصطلح والذي يدور حول معنى التدافع.

ويمكننا القول إنّ مصطلح الخطاب بالرغم من قدمه في الثقافة العربية إلا أن استعمالاته اللغوية والنقدية تزامنت مع ظهور المصطلح في الغرب، فقد وفد إلينا هذا المصطلح من الثقافة الغربية عن طريق التراجم.

---

[1] –جابر عصفور، **آفاق العصر**، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997م، ص 47.

[2] – نفسه، ص 48 .

2 – 2 – الخطاب اصطلاحا:

حظي مصطلح الخطاب باهتمام واسع من طرف الدارسين والباحثين، حيث تعدّدت مفاهيمه سواءً عند العرب قديما أو حديثا، أو عند الغرب.

ونجد أن هذه المفاهيم لا تختلف كثيرا، بل ربما تتّفق على مرجعيّة ثابتة متمثّلة في الترادف بين الخطاب والكلام.

ويقدّم **الكفوي** مفهوما معمّقا للخطاب بقوله: « الخطاب: اللّفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه، احترز (باللفظ) عن الحركات، والإشارات المفهمة بالمواضعة و(بالتواضع عليه) عن الألفاظ المهملة، و(بالمقصود به الإفهام) عن كلام لم يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطابا، وبقوله (لمن هو متهيئ لفهمه) عن الكلام لمن لا يفهم كالنائم»[1]، **فالكفوي** هنا يضع حدودا كاملة لعناصر حلقة الخطاب، ثم يُورد الشروط اللازمة لكل عنصر من هذه العناصر الثلاثة، فالخطاب يجب أن يكون ممّا تواضع عليه الناس والمخاطِب يجب أن تتوفّر فيه مقصدية الإفهام وإرسال الرسالة، أما المخاطَب (المستمع) فلابدّ أن يكون مهيّئا للفهم ومستجيبا للخطاب وصاحبه، فعندئذ تكون عناصر الخطاب قد اكتملت بشروطها المطلوبة.

ووجب أن نشير إلى التطوّر الكبير الذي بلغه مفهوم الخطاب عند العرب القدامى، حيث أنهم حاولوا أن يطوّروا نظرية في النص وقد اجتازوا المفهوم اللفظي للكلام، ليستقر عندهم أن المتكلّم في تعبيره عن حاجاته لا يتكلم بألفاظ ولا بجمل، ولكن من خلال النص، وبذلك اتسعت أمامهم دائرة البحث الدلالي، وانتقلوا من البحث في مفردة أو جملة إلى البحث في

---

[1] – الكفوي، **الكليات**، تح: عدنان درويش، محمد المعري، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998م، ص419 .

خطاب يتم تحميله المفردات والجمل بدلالات يقتضيها موضوع الخطاب، ومنه فإنه يمكننا القول إن الخطاب أشمل من اللفظ والجملة.

ويمكننا أن نعتبر أن الخطاب مرادف للكلام في غالب الأحيان، أي أنه الإنجاز الفعلي للّغة بمعنى « اللغة في طور العمل أو اللّسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة، كما أنه يتكوّن من متتالية تشكّل مرسلة لها بداية ونهاية »[1]، ونفس المعنى تقريبا نجده عند **جابر عصفور** الذي يعتبر الخطاب هو « اللغة في حالة فعل، من حيث هي ممارسة تقتضي فاعلا وتؤدي من الوظائف ما يقترن بتأكيد أدوار اجتماعية معرفية بعينها »[2].

أما عند الغرب فيعرّفه **جيرار جنيت** بأنه « الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخيّلية التي أطلق عليها مصطلح الحكاية »[3]، ومنه تتجلّى علاقة الخطاب بالحكاية.

وينقل لنا **نور الدين السد** تعريف **هاريس** للخطاب بأنه « ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تتكوّن من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظلّ في مجال لساني محض »[4]، فالخطاب حسبه مجموعة من الجمل المتتابعة والتي تشكل متتالية لسانية.

---

[1] – سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997م، ص21.

[2] – جابر عصفور، **آفاق العصر**، م س، ص48.

[3] – جيرار جنيت، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الجزائر، ط2، 1997م، ص38،39 .

[4] – نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج2، دط، 1997م، ص18.

ومن خلال استعراضنا لمفهوم الخطاب لغة واصطلاحا يتّضح لنا التقارب الكبير بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي، والذي يشير في أبسط صوره إلى الكلام والحديث، وممّا لا شكّ فيه أنّ الخطاب أخذ حيّزا معتبرا في الدراسات اللسانية والنقدية وذلك محاولة من الباحثين والدارسين لفك شفراته وإبراز عناصره، والوصول إلى أبعاده وتأويلاته.

والخطاب الشعري الشعبي لا يخرج عن هذا السياق ولا يتعدّاه، فهو ملفوظ لغوي محمّل بالدلالات يُنتجه ويقدّمه الشاعر (المخاطِب) للمستمعين (المخاطَبين) في قالب جمالي بغية التأثير فيهم واستمالتهم، وما يميّزه هو الطابع الشفاهي، حيث أنه خطاب شفاهي يتداول في الغالب مشافهة، وهو ما سنتطرق له في الأجزاء القادمة.

3 – مفهوم الأسلوب:

عرف مصطلح الأسلوب ترددا كبيرا في حقل الدراسات الأدبية واللغوية والنقدية الحديثة حيث أخذ حيزا كبيرا واهتماما واسعا عند الباحثين والدارسين، ولقد تعدّدت الدراسات الأسلوبية وتنوّعت، حتى أضحت الأسلوبية منهجا نقديا قائما بذاته أثبت نجاعته من خلال المقاربات التي أجريت على النصوص الأدبية النثرية منها والشعرية .

3 – 1– الأسلوب لغة:

تعدّدت التعاريف اللغوية لمصطلح الأسلوب في المعاجم العربية، لكنها ظلّت تدور في حلقة واحدة ولم تختلف كثيرا عن بعضها البعض، ففي في لسان العرب « يقال للسّطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد أسلوب، والأسلوب الطريق والوجهة والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويُجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضّم: الفن، ويقال:

أخذ فلان في أساليب القول، أي أفانين منه، وأن أنفه لفي أسلوب، إذا كان متكبرا، قال: أنوفهم بالفخر في أسلوب »[1].

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصرة في تعريف الأسلوب بأنه « مفرد أساليب: طريقة مذهب، نمط سلكه أسلوب فلان في معالجة المشكلة، لكلّ إنسان أسلوب في الحياة، أسلوب حكم: شكله ونظامه، أسلوب سلبي: تصرف سلبي، الأساليب الحديثة للتربية: المناهج والطرق العلمية »[2].

أما في المعجم الوسيط فالأسلوب هو: « الطريق، فيقال: سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، ويقال: أخذنا في أساليب القول، أي في فنون متنوعة، والأسلوب الصف من النخل ونحوه، وجمعه أساليب »[3].

وقد جاء في تاج العروس تفسيرا لإطلاق مصطلح أسلوب على عُنق الأسد وذلك لاستقامتها وعدم انثناءها، حيث يقول **الزبيدي**: « الأسلوب عُنق الأسد لأنها لا تنثني»[4] ويأتي هذا التشبيه من باب الاستقامة والشموخ والهيبة.

أما في اللغات الأجنبية فالأسلوب في الانجليزية يرادفه « كلمة (style)، والتي تشير إلى مرقم الشمع، وهي أداة للكتابة على الألواح (الشمع)، وقد اشتقّت من الأصل اللاتيني

---

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (س ل ب).

[2] – أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، عالم الكتب للنشر، القاهرة، مصر، ج2، ط1، 2008م، ص1089

[3] – إبراهيم مصطفى وآخرون، **معجم الوسيط**، دار العود، تركيا، 1989م، ص152 .

[4] – الزبيدي، **تاج العروس في جواهر القاموس**، تح: عبد الكريم العزباوي، ددن، دط، 1967م، ص71.

(stylus) إبرة الطبع، واتخذت في اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه، والأمر ذاته في اللغات الحديثة كلها »[1].

وهذا المصطلح (stylus) على الرغم من شيوعه في مجالات عدة، إلا أن معناه الأصلي الخاص يعني الريشة أو القلم أو أداة الكتابة، ثم انتقلت من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في فن المعمار وفن النحت على التماثيل ثم عادت مرة أخرى إلى مجالات الدراسات الأدبية [2].

ونستنتج من هذه التعاريف اللغوية أن الأسلوب بالرغم من تعدّد تعريفاته اللغوية، إلا أنها تصبّ في معنى الطريقة المثلى والاستقامة والجودة، وقد أخذت هذه التعاريف اللغوية حيّزا كبيرا في المفهوم الاصطلاحي للأسلوب، كما يمكننا أن نستنتج بُعدين اثنين للفظة أسلوب، الأول بُعد مادي متمثّل في تحديد مفهوم الأسلوب من حيث ارتباط مفهومه بمعنى الطريق والسطر من النخيل والسبيل، والثاني بُعد فنّي من خلال ارتباطه بأساليب القول وطريقة الكلام والمذهب.

3 – 2 – الأسلوب اصطلاحا:

أما في الجانب الاصطلاحي فيمكن تعريف الأسلوب بأنه « طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام، وهذه الطريقة فضلا عن اختلافها في الكتاب

---

[1] – حسن ناظم، **البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب**، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002م، ص15.

[2] – ينظر: فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط، 2004م، ص39 .

والشعراء تختلف في الكاتب أو الشاعر نفسه بالختلاف الفن الذي يعالجه، والموضوع الذي يكتبه والشخص الذي يتكلم بلسانه أو يتكلم عنه »[1]، فلكلّ إنسان أسلوب يتميّز به.

وقد عرّف **ابن خلدون** الأسلوب في المقدمة بقوله « أنه عبارة عن المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يُفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي وظيفته البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب»[2]، فهو شامل لكل ذلك.

أما **أحمد الشايب** فقد اعتبر أن الأسلوب فنٌّ من فنون الكلام، حيث عرّف الأسلوب بقوله: « هو فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو كناية، تقريرا أو حكما أو أمالا ... »[3]، ومن جهة أخرى نجده يقرن الأسلوب بجمال التصوير، حيث يَعتبر الأسلوب « اختيار الأديب للمعاني وترتيبها طوع مزاجه تفسيرا فنّيّا، ثم التّعبير عنها بالألفاظ التي تجذبها المعاني، فيأخذ الكاتب باختيار الفن وينتهي بالألفاظ، فيجمع الأسلوب بين وضوح التفكير وجمال التصوير مع مراعاة الدقة في أداء الفكرة أو صوغ الخيال والتصرّف السّديد في بناء الجمل والعبارات، حتى تكون العبارة صورة صادقة لما في نفسه من المعاني »[4].

ومن خلال هذه التعاريف المختلفة للأسلوب يمكننا أن نستخلص دور الأسلوبية وأهم أدواتها، حيث يرى بعض الباحثين الأسلوب اختيارا (choice)، أو انتقاءً (selection) وبناءً عليه تقوم الدراسة الأسلوبية بتتبّع مجموعة الاختيارات الخاصة بمُنشئ معين لملاحظة

---

[1] – يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2007م، ص169.

[2] – ابن خلدون، **المقدمة**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص786.

[3] – أحمد الشايب، **الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1991م، ص41.

[4] – نفسه، ص49 .

أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المُنشئين، بينما يرى فريق آخر ومنهم **ريفاتير** أنّ الأسلوب قوة ضاغطة تتسلّط على حساسيّة القارئ بواسطة إبراز عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إن غفل عنها تشوّه النص، وإذا حلّلها وجد لها دلالات تتميز به خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يُعبّر والأسلوب يُبرّر، وهكذا فالمهمّ في الدراسة الأسلوبية هو ملاحظة ما يتولّد عن الرسالة أو النص من ردود فعل لدى القارئ المتلقي[1].

وثمّة وجهة نظر أخرى ترى في الأسلوب مفارقة (departure) أو انحرافا/ انزياحا (deviation) عن نموذج آخر من القول، ينظر إليه على أنه نمط معياري norm ومسوّغ المقارنة بين النص المفارق والنص النمط، وهو تماثل السياق في كل منهما [2].

3 – 3 – محددات الأسلوب:

حاول النقاد المعاصرون رصد أساليب الكتاب والشعراء ونقد اختلافاتهم وتفرّدهم والبحث عن ما يميّز أحدهم عن الآخر في أسلوب النص، ويمكن أن يتمّ استنتاج سمات أسلوبية مميِّزة لأدب معين، وذلك من خلال المقولات الثلاث: الاختيار، التركيب والانزياح.

3-3-1- الاختيار: يعدّ حدّا فاصلا بين الجمالي وغير الجمالي، فالكلام لا يمكن أن يكتسب صفة الأسلوبية إلا إذا تحقّقت فيه جملة من الظواهر والسّمات التي يختارها الشاعر أو الكاتب دون غيرها من البدائل التي يمكن أن تسدّ مسدّها، لأنها في نظره أقوى من تلك البدائل المتاحة له.

---

[1] – ينظر: يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، م س، ص37 .

[2] – نفسه.

ومن ثمّ وبناءً على هذا فالكاتب يعمد إلى اللغة باعتبارها خزانا جماليا رحبا، وينتقي منها المفردات ويختارها كي يصبّ فيها ما يجيش في نفسه من مشاعر وأحاسيس وانطباعات، وهنا يظهر عمل الأسلوبيين من حيث الكشف عن العلل والأسباب الموجودة وراء هذا الاختيار فالاختيار يمثّل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي، فمثلا في عملية اختيار الكلمة فإن الكاتب أو الشاعر يُدخل عنصر الاختيار على مستوى الكلمة ليختار أجملها لفظا أو أكثرها إيحاءً أو ما شابه ذلك من ألوان من البحث اللغوي بُغية تحميلها دلالات تتعلق بأسباب الاختيار[1].

ويعتبر الاختيار من أهم مبادئ علم الأسلوب، لأنه يقوم عليه تحليل الأسلوب عند المبدع، ويقصد بها العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه، فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى (اختيارا) وقد يسمى (استبدالا)، أي أنه استبدل لفظا بلفظ طواعية الاستبدال[2].

وعملية الاختيار في الغالب يحكمها ركيزتان اثنتان، أحدهما داخلي فردي وجداني يتمثّل في التدفّق الشعوري للإبداع، وآخر خارجي اجتماعي لغوي فنّي تفرضه القواعد والأعراف والأحكام المتداولة عند الكتاب والمتلقّين على حدّ سواء، وذلك حتى يكون هناك إدراك كبير وواضح لكل ما تحمله النصوص الإبداعية.

وبالتالي فإن « الاختيار هو الذي يسمح باختيار الكلمات المعيّنة غير المشتركة بين معان، والتي على الفكرة الكاملة، والاستعانة بالعناصر الشارحة، أو المقيدة أو المخيلة

[1] – ينظر: أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، دط، دت، ص150.

[2] – ينظر: عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، م س، ص139.

واستعمال الكلمات المتقابلة المتضادة إذا كان ذلك يخدم المعنى والفكرة، والبعد عن الغريب الوحشي، والعمد إلى لغة الناس وما يستطيعون إدراكه »[1]، فهذه العملية غاية في الأهمية كونها تكشف عن قدرة المبدع المتمثلة في حُسن الاختيار.

إن الاختيار يعدّ من أبرز العمليات المساعدة على تحديد أسلوب الكاتب والشاعر وكشف تفرّده عن غيره، وذلك من خلال أسلوبه المتمثل في اختياراته اللغوية المعجمية التي انتقاها ورصدها لتصبح في النهاية لغة إبداعية فنية جمالية تستهوي القارئ وتستميله، وبالتالي ترفع النص إلى مصاف الآثار الأدبية المتميزة والخالدة، فالاختيار إذا يجعل من الأسلوب عملا واقعيا مقصودا يتعمّده المبدع، لتصبح كل علامة لغوية تقوم بوظيفة يحدّدها لها المبدع.

3 -3-2 – التركيب: تُجمِع الدراسات في ميدان الحقل الأسلوبي على أهمية التركيب في الأسلوب باعتباره طرفا فاعلا في عملية الخلق الأدبي، إذ به تكتمل صورة التعبير اللغوي ويخرج من حيّز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل، والتركيب هو مظهر من مظاهر الجمال في النص، وذلك أن الجمال في النص يعود إلى العناصر البنائية في الخطاب الأدبي متضافرة ومتفاعلة لا إلى عنصر بعينه منها[2].

وإضافة إلى ذلك فإن سلامة التركيب من جميع النواقص معجميا وبلاغيا، نحويا وصرفيا تستدعي الانطلاق من عملية سابقة له، وهي عملية الاختيار، فكلما كان الاختيار دقيقا يخدم النص والكاتب والقارئ كلّما كان التركيب كذلك.

[1] – محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1994م، ص309.

[2] – محمد بن يحي، **محاضرات في الأسلوبية**، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010م، ص79.

حيث أن الأسلوبية ترى أنّ الكاتب لا يتسنّى له الإفصاح عن حسّه ولا عن تصوّره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يُفضي إلى إفراز الصورة المنشودة والانفعال المقصود، والانطباع النّابع عن الذّات عبر النص من خلال اللغة ليحتضنه القارئ[1].

ويتجلى التركيب من خلال التصرف السديد في بناء الجمل والعبارات بتقديم بعض العناصر أو تأخيرها، وبالقصر أو الفصل أو الوصل، حتى تكون العبارة صورة صادقة لما في نفس الكاتب أو الشاعر من المعاني وما في وجدانه من تصور وموسيقى[2]، وبالتالي فإن التركيب مرتبط بمرجعية المبدع الثقافية وتصوارته.

وترتبط ظاهرة التركيب بالأسلوب ارتباطا وثيقا، حيث تربطها علاقة تامة ضمن الأداء وتتحدّد هذه الظاهرة من خلال عدة منطلقات ذاتية خاصة بالكاتب ومزاجه النفسي، وكذا الموضوع المتناول، فالموضوع هو السبب الأول الذي يقوم عليه اختلاف الأساليب، فلكل موضوع تراكيبه الخاصة التي يختارها الكاتب ليعبّر بها عن نفسه .. لكلّ فن أسلوبه الخاص الذي يلائم طبيعته[3].

فالتركيب إذا محدّد أساسي لأسلوب أي كاتب، ويأتي تبعا للاختيار، من خلال استناد الكاتب لمرجعيته الثقافية ومزاجه العاطفي دون إغفال السمات الثقافية التي تميز عصره.

3– 3 –3– الانزياح: للانزياح جمالية كبيرة تَنتج عن خلق اللغة الإبداعية لهوامش رحبة فيتسنّى للقارئ الإقبال على هذا العمل الأدبي وتذوّق جمالياته ومحاورته ودراسته بشفافية كبيرة إلى درجة الاقتناع به فنيا وجماليا من خلال جماليات الانزياح الموجودة بين ثناياه.

---

[1] –ينظر: نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، م س، ص169.

[2] – ينظر: أحمد الشايب، **الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية** ، م س، ص49.

[3] – ينظر: نفسه، ص54 .

ويمكن القول إنّ الانزياح هو خروج عن المألوف، أو ما يقتضيه الظاهر، أي أنه خروج عن المعيار اللغوي السائد، ونظرا لأهميته الكبيرة فإن بعض الباحثين رأوا أن الأسلوب في أي نص أدبي هو انزياح أو انحراف أو عدول عن نموذج الكلام [1].

واستنادا إلى ذلك فالانزياح في المفهوم الأسلوبي يمكن أن نعتبره قدرة المبدع على انتهاك واختراق المتناول والمألوف والعدول عنه، سواء كان هذا الاختراق صوتيا أو نحويا أو معجميا أو دلاليا، وبالتالي يحقّق النص انزياحا بالنسبة للمتعارف عليه، وهو ما يُضفى عليه جمالية أدبية كبيرة ورونقا متميزا يجعل منه متفرّدا عن غيره من النصوص.

وقد سعى العديد من النقاد إلى الكشف عن ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءًا بمدى انحراف الكتاب عن النمط المألوف والطقوس المتداولة في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية، حيث أن **جون كوهن** يعتبر الأسلوب « كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف ... إنه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنه خطأ ولكنه خطأ مقصود »[2].

ومن جهة أخرى فإن **كوهن** يعتبر أنه من غير المجدي حصر الكلام في تكرار جمل جاهزة، كل واحد يستعمل اللغة لأجل التعبير عن فكرة خاصة في لحظة معينة، ويستلزم ذلك حرية الكلام واستقلالية الخوض فيه وبه وبارتياح في رحاب لغة فنيّة أدبية تجعل الجمالية والتأثير غايتها، أي أن اللغة الإبداعية تساعد على عملية الانزياح ضمن النصوص لحملها من النفعية البلاغية إلى النفعية الجمالية[3].

---

[1] – ينظر: فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، م س، ص21.

[2] – جون كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الوالي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص15 .

[3] – ينظر: نفسه، ص 101.

والأسلوبية هدفها في الأساس يتمثّل في البحث المتواصل عن الخصائص الفنية والجمالية التي تميّز النصوص الأدبية عن بعضها البعض، أو تميز كاتبا عن آخر، أو شاعرا عن نظرائه وذلك من خلال اللغة التي يوظفها المبدعون للتعبير عن تجاربهم وخلجات أنفسهم وخواطر وجدانهم، وقياسا على هذه الأمور مجتمعة تظهر جليّا المميّزات الجمالية والفنية للعمل الإبداعي، وانطلاقا منها نستطيع تمييز إبداع عن إبداع من خلال اللغة الحاملة له، وبالتالي تمييز أسلوب عن آخر.

إن الانزياح مؤشر نصي كبير على أدبية النص أو شعريّته، حيث أن الخروج عن النّسيج اللغوي المألوف في أيّ مستوى من المستويات يمثّل في حد ذاته حدثا أسلوبيا ومظهرا أدبيا يستدعي الدراسة والبحث فيه.

هذه المحددات الثلاثة للأسلوب تُعتبر القواعد الأساسية والدّعائم المثالية التي ترتكز عليها مجمل الدراسات الأسلوبية، للكشف عن مختلف الأساليب الأدبية والظواهر الأسلوبية، فمعرفة الاختيار وأسبابه يُحيلنا حتما إلى التراكيب المستعملة في النص، وبالتالي فإن حُسن الاختيار اللفظي والمعجمي والتركيبي يعطي للنص تميزا وتفردا في أسلوبه ويحيلنا إلى عالم الخيال والفن والمجاز، وهذه الإحالة الجمالية متمثلة في عملية الانزياح والعدول عن المألوف، ومن هنا يمكننا القول إنّ هذه المحددات الثلاثة تكمّل بعضها بعضا، ومن خلالها مجتمعة نستطيع الحكم عن أسلوب الكاتب ومميزاته.

4 – مفهوم الأسلوبية:

تعتبر الأسلوبية الوريث الشرعي للبلاغة العجوز التي لم تعد قادرة على مواكبة التجديد الذي طرأ على النصوص الأدبية، وهي منهج نقدي يركّز على أدبيّة النص وما يميّزه عن غيره من النصوص الأخرى، فهي بذلك تبحث عن مواطن الجمالية في النصوص الأدبية.

والأسلوبية هي مصطلح مشتق من جذر (أسلوب) ولاحقته (ية)، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، أما اللاحقة تختص بالبُعد العلماني العقلي الموضوعي[1].

تهتم الأسلوبية بدراسة المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية، ومن خلال هذه المستويات يتم اكتشاف السمات الأسلوبية الأدبية لأدب ما أو لفترة من الفترات، أو لكاتب من الكتاب، أو لجنس أدبي معين، فهي منهج نقدي يتعمّق في النص ويحاول قراءته من خلال بنيته اللغوية وما تعرضه من ظواهر أسلوبية على جميع المستويات الصوتية والشكلية واللفظية والنحوية، وما تتفرّد به هذه المستويات من مدلولات ومضامين مضمرة.

ويعتبر **شارل بالي** المؤسس الأول للأسلوبية، وذلك بناء على الأطروحات التي قدّمها أستاذه **دي سوسير**، حيث أن البداية الحقيقية كانت مرتبطة ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة لكن سرعان ما تمّ التفرقة بين الأسلوبية واللسانيات الحديثة، فقد قيل أن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد[2].

ويرى **شارل بالي** أن « الأسلوبية تدرس الصّيغ التعبيرية في لغة الأثر استنادا إلى مضمونها المؤثر، أي أنها تدرس الأفعال والممارسات التعبيرية في اللغة المنظمة إلى حد رؤية أثرها المضموني، وذلك من حيث التعبير عن الأعمال الوجدانية باللغة ورؤية أثر الأفعال باللغة، ورؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي »[3].

---

[1] – ينظر: عبد السلام المسدي،**الأسلوبية والأسلوب**، م س، ص34 .

[2] – ينظر: يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**، م س، ص40،41.

[3] – فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، م س، ص35.

وقد عرّف **جاكبسون** الأسلوبية بقوله: « إنها البحث عن ما يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا »[1]، فهو هنا يوسّع دائرة الأسلوبية فتتجاوز النص الأدبي إلى سائر الفنون الإنسانية.

أما **ميشال ريفاتير** فإنه يحاكي **جاكبسون** في نظرته للأسلوبية، حيث يعرّف الأسلوبية أو علم الأسلوب بأنه: « علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية، ويهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف مراقبة حريّة الإدراك لدى القارئ المتقبّل، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض عليه وجهة نظره في الفهم »[2]، فهو يركّز عن الاستعمال اللغوي الذي يجعل الخطاب متميزا عن الخطاب العادي.

أما من الجانب التحليلي فتعتبر الأسلوبية « علم وصفي يُعنى بالبحث في الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي، عن طريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية »[3]، فيُشترط في التحليل أن يكون موضوعيا بعيدا عن الانطباعات العاطفية والميولات الذاتية.

وهناك من يعتبر الأسلوبية فرعًا من اللسانيات الحديثة التي جاء بها **دي سوسير**، فهي فرع من اللسانيات الحديثة تُخصّص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية، أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتاب في السياقات غير الأدبية، وفي ذلك يقول **أولمان**: «إن الأسلوبية اليوم هي أكثر أفنان الألسنية صرامة على ما يعتري غائبات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردّد، ولنا أن نتنبّأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على

---

[1] – عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، م س، ص37.

[2] – نفسه، صفحة 12 .

[3] – محمد بن يحي، **محاضرات في الأسلوبية**، م س، ص13.

النقد الأدبي والألسنية معا »[1]، وهذا ما يقودنا إلى تحديد النشأة الأولى للأسلوبية التي ارتكزت في أغلب مفاهيمها على علم اللسانيات الحديثة وتأثرت به تأثرا كبيرا، واستفادت من النظريات التي توصّل لها، حتى أُعتبرت فرعا من فروعه.

ومن خلال ذلك يتضح لنا أن اللسانيات الحديثة أثّرت بشكل كبير في الأسلوبية مما جعل البعض يعتبرها فرعا من فروعها.

وقد لخص **أبو العدوس** نظرة الأسلوبية للنص الأدبي بشكل عام وأجمل ذلك في عناصر ثلاث هي:[2]

1 – العنصر اللغوي الذي يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شيفرتها.

2 – العنصر النفعي، ويتمخّض عنه إدخال المقولات غير اللغوية في التحليل كالمؤلف والقارئ والموقف التاريخي وهدف الرسالة.

3 – العنصر الجمالي الأدبي، ويكشف عن تأثير النص على القارئ، وعن التفسير والتقويم الأدبيين له، وهو عنصر مهم.

4 – 1 – اتجاهات الأسلوبية :

تبرز العديد من الاتجاهات الأسلوبية، وأبرز هذه الاتجاهات تتمثل في:

4–1 –1 – الأسلوبية التعبيرية (الوصفية): يُعتبر **شارل بالي** رائدا للأسلوبية التعبيرية، وهو أحد تلامذة **دي سوسير**، وانطلق **بالي** في تأسيسه لملامح هذا الاتجاه من دراسة البلاغة القديمة، حيث اهتم فيها بالنّبر والصورة والأساليب، غير أنه لم يتوقّف عند قواعدها الجامدة

---

[1] – يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**، م س، ص69.

[2] –ينظر: نفسه، صفحة 38.

بل اهتم بالقيم التعبيرية والانطباعية التي يختزنها الأسلوب على شكل شحنات وموجات عاطفية، فالأسلوبية عنده تدرس وقائع التّعبير اللّغوي من ناحية مضامينها الوجدانية.

وقد لاحظ **بالي** أن كل فكرة تتحقّق في اللغة ضمن سياق وجداني تكون موضع اعتبار واهتمام، إمّا عند المتكلم وإما عند السامع (المتلقي)، فمثلا عندما أُعطي أمرا أستطيع أن أقول: (افعلوا هذا)، من غير أي نبر، أي بالبقاء على مستوى الاتصال، أو أقول: (أوه، افعلوا هذا)، أو: (أمّا إذا أردتم افعلوا هذا)، أو أقول: (أوه، نعم، افعلوا)، وأكون بها عبّرت عن رغبتي وأملي وعن صبري، ومن هنا نستطيع القول إن الشكل الصوتي لهذه الأمور يترجم العلاقات الاجتماعية بين من يعطي الأمر ومن يتلقّاه[1].

فأسلوبية **بالي** تدرس تعابير اللغة من زاوية محتواها العاطفي، أي تعبير الأقوال عن الحساسية عبر اللغة، وعمل الأقوال في الحساسية، فهي تدرس اللسان المتحدث به، حيث يقول: « الأسلوبية هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية »[2].

وقد حصر **بالي** أسلوبيته في اللغة الشائعة لغة التواصل اليومي دون اللغة الأدبية لغة الإبداع، ويَخلص **بالي** في طرحه الأسلوبي إلى التأكيد على سلطان العاطفة في العملية اللغوية وأَرجح سلطان العقل إلى المستويات الخلفية معلّلا ذلك بأن الإنسان في جوهره كائن حي عاطفي قبل كل شيء وأن اللغة هي الكاشف الأكبر عن هذا الإنسان[3].

---

[1] – ينظر: بيير جيرو، **الأسلوبية**، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة الإلكترونية، حلب، سوريا، ط2، 1994م، ص54.

[2] – حسن ناظم، **البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب**، م س، ص31

[3] – ينظر: محمد بن يحي، **محاضرات في الأسلوبية**، م س، ص34.

وقد ظلّت الأسلوبية التعبيرية هي أسلوبية اللغة دون الأدب، حيث أن **بالي** جعل الجانب التأثيري ليس في اللغة من حيث هي استعمال، وإنما من حيث هي ظاهرة قائمة بشكلها العام، حيث يُعتبر **بالي** المبدع الحقيقي لمصطلح علم الأسلوب، وهو المؤسس الحقيقي للأسلوبية الحديثة، لكنه لم يقصد به دراسة الأسلوب الأدبي[1]، وبالتالي يتضح لنا توجه بالي حيث أنه لم يجعل الأسلوب الأدبي في دائرة اهتماماته، بل كان جهده منصبّا على التعبير اللغوي.

وقد أضاف هذا الاتجاه نقاطا إيجابية كثيرة لحقل الدراسات الأسلوبية، نذكر منها:[2]

– توسيع مجال البحث عن القيمة الأسلوبية وعدم اقتصارها على الصور البلاغية التقليدية.

– توسيع دائرة البحث في المستويات اللغوية والاهتمام باللغة المنطوقة من الناحية الأسلوبية فلم يعد الاقتصار على اللغة المكتوبة.

– الاعتماد على المنهج الوصفي العملي في مجال الدراسات النظرية.

ورغم هذه النقاط الإيجابية إلا أن منهجه عرف بعض الثغرات، نذكر منها:

– تركيزه على المحتوى العاطفي في الأسلوب وعدم الاهتمام بالقيمة الجمالية في كثير من الأحيان.

– الاهتمام باللغة المنطوقة ابتعد به عن اللغة المكتوبة، وهي في الواقع مجال الدراسات الأدبية.

– اهتمامه بالتّنظير شغله عن التطبيق على الأعمال المعاصرة.

---

[1] – ينظر: حسن ناظم، **البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب**، م س، ص31.

[2] – ينظر: أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، م س، ص32.

4-1-2- الأسلوبية النفسية: يعتبر هذا الاتجاه من الاتجاهات التي تركّز على نفسية الأديب ومزاجه العاطفي، وتجعل الأسلوبية النفسية من الأثر الأدبي وسيلة للولوج إلى نفسية مبدعه وذلك من خلال ما يُعرف بالمعجم الإفرادي والمعجم التركيبي للّغة الحاملة للخطاب.

ويعتبر **ليو سبيتزر** رائدا لهذا الاتجاه، ويقوم مشروعه على الذاتية والانطباعية، « فكل قواعده العمليّة منها والنظرية قد أُغرقت في ذاتيّة التحليل، وقالت بنسبيّة التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي »[1]، أي أنّ العمل الإبداعي حسب هذا الاتجاه يكون مرتبطا ارتباطا وثيقا بالحالة النفسية لمبدعه، وهو أحد الإفرازات الناتجة عن ذلك، والملفت للانتباه أن هذا الاتجاه الأسلوبي يعتني بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاته لمكوّنات الحدث الأدبي.

ومن أهم عوامل ظهور هذا الاتجاه نذكر ما يلي: [2]

- الأسلوبية التعبيرية التي كانت تهتمّ بالكلام المحكي واللغة المنطوقة لا اللغة المكتوبة الأدبية.
- الدراسة اللغوية التي ظهرت أواخر القرن التاسع عشر في أوربا.
- العلاقات الموجودة بين الإنسان واللغة من حيث كونها علاقة مثالية.

أما مرتكزات هذا الاتجاه فقد أجملها **سبيتزر** في خمس مرتكزات هي:[3]

- وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من العمل الأدبي ذاته (النص).
- إنّ العمل الأدبي لا يمكن الوصول إليه من خلال الحدس والموهبة.

---

[1] - ينظر: عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، م س، ص21.

[2] - ينظر: نور الدين السد، **الأسلوبية والأسلوب**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010م، ص67.

[3] - ينظر: بيار جيرو، **الأسلوبية**، م س، ص79،80.

– إن اللغة تعكس شخصية المؤلف، ولا تنفصل عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التي يملكها.

– ضرورة التعاطف مع العمل الأدبي وأطرافه الأخرى.

– إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل ملامح اللغة في النص الأدبي.

وهناك بعض المآخذ حول هذا الاتجاه، حيث يرى صلاح فضل « أن هذا المنهج يشتمل على ثغرات من أبرزها اعتماده على الصيغة الانطباعية والمعيار الحدسي، والحدس هو حكم بدون مبرّرات »[1]، ومن عيوب هذا الاتجاه أيضا أن مثل هذه التحليلات الأسلوبية تتوجّه غالبا نحو ترجمة الكاتب وروح العصر، أو الطابع الوطني لشعب من الشعوب أكثر من توجهّها للنصوص نفسها[2]، أي أنها تستند على نفسية الكاتب والتأثيرات المحيطة به.

ومن أخطاء أسلوبية **سبيتزر** أيضا أنها ذاتية تعلّقت في معظم الأحيان بالبحث فيما يرمي إليه المؤلف، ولما كانت مُغرقة في الأبعاد النفسية بطُل أن يكون لها قانون كاختصاص علمي صارم [3]، أي أنه يصعب إيجاد قانون ضابط لها لأن النفسية كثيرة التغيير.

4 –1 – 3– الأسلوبية البنيوية: تنطلق الأسلوبية البنيوية من بحثها في النص كنسق لغوي من خلال البنى اللغوية المشكلة له ومدى تناسقها وتضافرها داخليا وخارجيا لتكوين البناء الكلي المتمثل في النص، فهي لا تكون وليدة جزء من أجزاء النص فقط، بل تكون وليدة ما يقع من تفاعل وتضافر بين أجزاء النص ومكوناته وما ينتج عنها من علاقات، وهي أكثر الاتجاهات الأسلوبية شيوعا.

---

[1] – صلاح فضل، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م ص86.

[2] – هنريش بليت، **البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص**، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق،بيروت، لبنان، دط، 1999م، ص53.

[3] – ينظر: نور الدين السد، **الأسلوبية والأسلوب**، م س، ص114.

وقد كان لجهود **رومان جاكبسون** دور بارز في إرساء دعائم هذه الأسلوبية، حيث يصف النص الأدبي بأنه « خطاب تركّب في ذاته ولذاته »[1]، وذلك انطلاقا من تركيزه على الوظيفة الشعرية التي تتحدّد من خلال عمليّتي الاختيار والتركيب الذين يعتمدان على مبدأ التعادل، ولذلك يعتبر أن الوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدأ التّعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب [2].

ولو عدنا إلى الخلف قليلا لوجدنا أن **دي سوسير** هو من وضع أسس الأسلوبية البنيوية فهي مدٌّ مباشر للّسانيات البنيوية التي تعدّ محتضنها الأول، وكما هو معروف فالبنيوية تناسق أجزاء النص اللغوية، وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين العناصر اللغوية، فالنص بنية متكاملة لا يجوز فصل عنصر فيه عن الآخر، كما أنها تعنى بالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم، وتتضمن بُعدا ألسنيا قائما على علمي المعاني والصرف وعلم التراكيب[3]، أي أن النص وحدة تركيبية متكاملة العناصر.

ومن هنا لا يمكننا تعريف الأسلوب خارج النطاق اللغوي كرسالة، أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس وحمل المقاصد إليهم، وهذا يعني أن الرسالة هي التي تخلق أسلوبها، وبالتالي فإن التحليل البنيوي للخطاب يدلّ على أنّ كل نص يؤّلِف بنية وحيدة يستمد منها الخطاب مردوده الأسلوبي، والذي هو خاص به دون غيره[4].

وبالإضافة إلى **جاكبسون** فإن **ميشال ريفاتير** يعتبر أيضا من المهتمين بالأسلوبية البنيوية وهو صاحب كتاب (محاولات في الأسلوبية البنيوية)، فهو يؤمن بوجود بُنى في النص وبوجوب

---

[1] – ينظر: نور الدين السد، **الأسلوبية والأسلوب**، م س ، ص88.

[2] – ينظر: بيار جيرو، **الأسلوبية**، م س، ص118،119

[3] – ينظر: نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، م س، ص82. .

[4] – ينظر: عدنان بن ذريل، **اللغة والأسلوب**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2006م، ص140.

البحث فيها، ويزعم أن الأسلوبية تدرس في الخطاب اللغوي تلك العناصر التي تستعمل لإلزام المرسل إليه أو المتلقي للشفرة ومفسّرها بطريقة تفكير مرسل الشفرة[1]، أي أنها تدرس فعل التواصل في السلسلة الكلامية وتجعل المتلقي قادرا على فهم الرسالة المشفرة التي أنتجها المرسِل.

وقد أسهم الجهد الذي قدّمه **ريفاتير** في توجيه الأسلوبية البنيوية نحو العلاقة بين الخطاب والمتلقي، بعد أن كانت تنصبّ أساسا على الخطاب دون أن يحظى الطرف الآخر (المخاطب) بالاهتمام الكافي في العملية التواصلية[2]، وهذا ما أعطى أهمية كبيرة للمتلقّي الذي يعتبر طرفا هاما في العملية التواصلية، بل هو أساسها الأول.

إنّ مفهوم الدراسة الأسلوبية البنيوية عند **ريفاتير** هو النص الأدبي الرّاقي « حيث تُحلّل الأسلوبية البنيوية من جهة التركيب اللغوي للخطاب فتتحدّد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعها وتماثلها، وذلك بالإشارة إلى الضروف التي تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي »[3]، وهو ما يجعل البحث ينصبّ حول العلاقات التركيبية التي تنشأ بين أجزاء النص وما يقع بينها من تفاعل، ورغم شيوع الأسلوبية البنيوية وكثرة تلقّيها إلا أن هناك بعض الملاحظات والانتقادات التي وُجّهت لها بشكل عام، وأهمّها إفراطها في الاعتناء بالشكل دون المعنى، أي الاهتمام بالبنية دون الدلالة، وهي مسألة مهمّة في الأبحاث اللغوية خاصة كما أنها بقيت ضمن منظور وصفي بحت يضع بالنسبة لكل نص الطبيعة البديهية لبناه الداخلية[4].

---

[1] – بنظر: يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**، م س، ص140.

[2] – ينظر: محمد بن يحي، **سمات الأسلوبية في الخطاب الشعري**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2011م، ص19.

[3] – نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، م س، ص84.

[4] – ينظر: بيار جيرو، **الأسلوبية**، م س، ص124.

4-1- 4- الأسلوبية الإحصائية: يقوم هذا الاتجاه الأسلوبي على قاعدة الوصف الموضوعي والقياسي الكمّي الذي يستخدم إجراءات التحليل الإحصائي الرياضي من أجل تشخيص الأساليب وتمييز الفروق الموجودة بينها وذلك لغرض « قياس معدّلات المشيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية، ويسعى التحليل الأسلوبي في النهاية إلى تحديد السمات الأسلوبية للنص الأدبي أو النصوص المدروسة، وتتميّز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبيّا ولها أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع، وليس التحليل الإحصائي للنص الأدبي بعيدا عن وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك الجوانب اللغوية في النصوص »[1] وينطلق هذا المفهوم من تصوّر الأسلوب على أنه محصّلة تردّد الوحدات اللغوية التي يمكن ملاحظتها وتحديدها على مستوى شكل النص.

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الإحصاء وسيلة موضوعية ترقى بالظاهرة إلى نتائجها المنطقية، ويُعتبر **زمب** (**zemb**) من الذين اقترحوا نماذج للإحصاء الأسلوبي، وهو الذي أطلق مصطلح القياس الأسلوبي، ويقوم على إحصاء كلمات النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة ووضع متوسط هذه الكلمات على شكل نجمة وهذا ما ينتج أشكال ونماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها البعض[2].

وتكمن أهمية الإحصاء في قدرته على التّمييز بين السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا، وقد أشار **نتيش** «إلى

[1] - نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، م س، ص97.

[2] - نفسه، ص103،104.

أهمية التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرّد دال في استعمال اللغة، وبين الشطط الذي لا متعة فيه وبيان ذلك أنه ليس كل انحراف جدير بأن يُعدّ خاصة أسلوبية هامّة »[1].

وتعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي كمطيّة للدخول إلى عوالم النصوص الأدبية، وقد اعتمد **بوزيمان** في الإحصاء على معادلة التعبير بالحدث والتعبير بالوصف، ويقوم هذا النموذج على إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول، وعدد كلمات النوع الثاني، ثم إيجاد خارج قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية، ومن خلال ذلك يحكم على أدبية النص، فارتفاع حاصل القسمة يعدّ مؤشرا على أدبيّته، وانخفاضه يقرّبه من العملية[2].

وتتجلّى الأسلوبية الإحصائية بشكل واضح في النقد العربي المعاصر، حيث تركّز بين التجربة والنقد ومجالات التطبيق على النصوص الإبداعية، ومن أبرز النّقاد الأسلوبيين العرب الذين اهتموا بهذه الأسلوبية: **سعد مصلوح** و **محمد الهادي الطرابلسي**.

ويشير **سعد مصلوح** إلى نقطة حسّاسة في هذا الاتجاه الأسلوبي متمثّلة في المجالات التي تستعين فيها الدراسات الأسلوبية بالإحصاء، وحصرها في ما يلي:[3]

– المساعدات في اختيار العينات اختيارا دقيقا بحيث تكون ممثّلة للمجتمع المراد دراسته.

– قياس كثافة الخصائص الأسلوبية في عمل أدبي معين، فإذا أردنا مثلا قياس الجمل الاسمية أو الفعلية في نص معيّن فإنّنا نقوم بحساب عدد مرّات تكرار هذه الجمل، وبهذا يمكننا الاعتماد على هذا القياس في تحديد الدلالات.

---

[1] – سعد مصلوح، **الأسلوبية، دراسة لغوية إحصائية**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1996م، ص51.

[2] – ينظر: نفسه، ص103،104.

[3] – ينظر: نفسه، ص57،58.

– قياس نسبة تكرار خاصية أسلوبية وتكرار خاصية أخرى للمقارنة بينهما.

– يستخدم الإحصاء أيضا في التعريف بالنّزعات المركزية في النصوص وبيان ذلك أن تميّز نص باستخدام جمل طويلة مثلا، فهذا لا يعني انعدام الجمل القصيرة، إنما وجود نزعة مركزية عالية في استخدام الجمل الطويلة.

ويؤكد **سعد مصلوح** أهمية الأسلوبية الإحصائية، وذلك بعد أن طبّق معادلة **بوزيمان** على مجموعة من نصوص الأدب العربي، حيث يقول: « وإننا لعلى يقين من أنه مقياس دقيق إلى حد بعيد، وإنّنا بذلك قد أثبتنا أن صِدقه على الأدب العربي لا يقلّ عن صدقه على غيره من الآداب كما أنه مقياس واعد متعدّد الوظائف وبسيط في آن واحد »[1]، وبالتالي يمكن القول إن مقياس الإحصاء دقيق ويمكن تطبيقه على النصوص في الأدب العربي.

وبالرغم من أن الأسلوبية الإحصائية من بين أنجح وأهم الاتجاهات الأسلوبية، إلا أن هناك بعض المآخذ التي سُجّلت على هذا الاتجاه، فهناك من يرى بأن « له جوانب تبتعد به عن أدبية الصياغة وشعرية النص، ولا يقدم للقارئ أهم خصائص النص وهي التأثير والإمتاع»[2]، كما أنها أسلوبية تسلّم النص إلى ضغط مسلّط من إجراءات ارتكازية جامدة، وأن أغلبية العمل الإحصائي يحمل بين طياته خطر سيطرة الكم على الكيف، مما يُفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي، وهذا المنهج لا يُفضي إلى شيء ذي بال على اعتبار أن نتيجة الإحصاء الرقمي قد تكون أمرا يُدرك بالعين المجردة[3].

---

[1] – سعد مصلوح، **الأسلوبية، دراسة لغوية إحصائية**، م س، ص140.

[2] – يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**، م س، ص152.

[3] – نفسه ، ص153 .

4-1-5- الأسلوبية الصوتية: وهو ما يعرف عند العرب باسم (علم الجمال الصوتي) ويهتم أكثر بالنصوص الشعرية، وهو « علم يهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي في النصوص الجميلة، حيث يساعد في كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة، شارحا أبعاد التكرار والتقابل والتوازي في مستوى الأصوات المفردة ومستوى السياق »[1]، فهذا الاتجاه ينطلق من الصوت المفرد للوصول إلى خصائص صوتية أسلوبية عامة.

إن المادة الصوتية تنطوي على إمكانات تعبيرية هائلة، فالأصوات والتوافق التعبيري المتمثل في التنغيم والإيقاع والكثافة الصوتية المتصاعدة أو الهابطة والتكرار القائم على التردّد كل ذلك يضمن طاقة تعبيرية كبيرة، فالمادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البُعدين الفكري والعاطفي[2].

وأهم المتغيرات التي ترصدها الأسلوبية الصوتية هي:[3]

- الفونيمات (الوحدات الصوتية).
- الصيغ الصوتية الموحية.
- الوزن العروضي والقافية (قافية الصدارة ، نظم التقفية).
- السياق الصوتي للوحدات الصوتية.
- الجانب النحوي والجانب البلاغي.

---

[1] - محمد الصالح الضالع، **الأسلوبية الصوتية**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2002م، ص15

[2] - ينظر: يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ص100.

[3] - ينظر: سعد مصلوح، **في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 1993م، ص29،30 .

4-2- مستويات التحليل الأسلوبي:

يشتمل التحليل الأسلوبي على ثلاثة مستويات متتابعة ومكمّلة لبعضها البعض وهو ما يستدعي أولا قراءة معمّقة للنص المراد تحليله ورصد مجموعة من الظواهر الأسلوبية الموجودة فيه على جميع المستويات، وتتمثل مستويات التحليل الأسلوبي في:

4-2-1- المستوى الصوتي:

هذا المستوى يدرس الأنماط الصوتية التي تخرج عن النمط العادي، والتي تؤثر بشكل لافت في الأسلوب، « والمادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البُعدين الفكري والعاطفي وإذا ما وافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة من مكامنها لتطفو على سطح الكلمة، لتتناسق مع المادة اللغوية المتمثلة في التركيب اللغوي، فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتّعبير القار تزداد لتشمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف »[1] والمستوى الصوتي هو أول المستويات الأسلوبية في عملية التحليل، وهو يقتضي أولا معرفة الخصائص الصوتية في اللغة العادية، وبعد ذلك يتوجّه إلى رصد الظواهر الخارجة عن النمط المعتاد والبحث في دلالاتها العميقة.

4-2-2 – المستوى التركيبي:

يركّز هذا المستوى على دراسة الوحدات اللغوية المكوّنة لتراكيب النص الأدبي وعلاقتها ببعضها البعض، والأسلوبية ترى في هذا المستوى عنصرًا هامًّا في مجال البحث الأسلوبي عن أهم الملامح التي تميز أسلوب مبدع ما عن غيره من المبدعين، ويمكن تقسيمه إلى صرفي ونحوي « فالأسلوبية الصرفية تتّصل بالقدرات التعبيرية الكامنة في الكلمة الواحدة، فمثلا تكتسب

[1] – يوسف أبو العدوس ، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، م س، ص100،101 .

صيغ التصغير والتحقير والهزل والسخرية وغيرها من الصيغ دلالات أسلوبية جديدة في سياق تعبيري »[1]، بينما المستوى النحوي فهو يدرس طول الجملة وقصرها وأركان التركيب، لأن تقديم عنصر أو تأخيره يؤدّي إلى تغيير الدلالة، وهو يتعدّى ذلك إلى دراسة وظائف الجمل متتبّعا الجملة البارزة ليؤكد ويبيّن دلالاتها وسبب ورودها بكثرة وكلّ ذلك في إطار النص.

وقد اهتم النّقاد بدراسة الجملة، فقدّموا أنماطها وأركانها ودلالاتها الحقيقية والمجازية، وطبقوا ذلك على العديد من النصوص، وهذه الدّراسة تتوجّه في الغالب إلى مجموعة من العناصر لعلّ أبرزها دراسة طول الجملة وقصرها، ودراسة أركانها، وكذا دراسة الرّوابط المستعملة باختلاف أنواعها، ثم دراسة ترتيب الجملة (التركيب) وما يشهده من تقديم وتأخير وحذف للعناصر الإسنادية وما يترتّب عليه من تغيير في دلالات المعنى وغيرها من النقاط الأخرى التي يشملها المستوى التركيبي.

4-2-3 – المستوى الدلالي:

وهو آخر البنى الأسلوبية، ويظهر مجال دراسته في اتصاله الوثيق بالصوتيات والصرف حيث يكون هناك تداخل بين الكل، فالصوت تتبَعه بالضرورة دلالة عليه، ويدرس أيضا الصورة والمعنى من خلال جانبي البيان البديع، بالإضافة إلى البحث في المعجم الشعري الذي استعمله المبدع وما يترتب عليه من حقول دلالية ذات أنماط مشتركة، ويعتبر المستوى الدلالي حوصلة للمستويين السابقين لأنه لا ينفصل عنها ويستفيد من النتائج التي ظهرت فيهما، فهو بذلك يغوص في البحث في البنية العميقة قصد الوصول إلى التأويلات الممكنة التي تتستّر خلف البنية اللغوية للخطاب.

[1] – يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**، م س ، ص30 .

5– ماهية الشعر الشعبي:

يعتبر الشعر الشعبي شكلا من أشكال التعبير في الأدب الشعبي، وقبل التعريف بالشعر الشعبي وَجب علينا أن نُعرّف بالأدب الشعبي، والذي تعدّدت الآراء وتباينت حول ماهيته وتحديد مفهومه، ولكن يبقى الإجماع على أنه مرآة الشعب ووسيلة للتعبير عن همومه وأفراحه ومشاعره وأحاسيسه وآلامه وآماله.

5–1– مفهوم الأدب الشعبي: مصطلح الأدب الشعبي مركّب من لفظين اثنين هما: (أدب) و (شعبي)، فلفظة (أدب) « يعبّر عن الكلام الذي يمثّل قيمة ثقافية وجمالية في المجتمع لأنه يرقى على لغة التواصل العادي من حيث الشكل والمضمون على السواء، أما لفظ (شعبي) فيعني أنه من إنتاج الشعب وملكيّته، وهو مقابل لفظ رسمي أو نخبوي »[1].

ويمكننا القول إنّ كلمة (شعبي) جاءت لتخصيص كلمة الأدب، لأنه يُعتبر من إنتاجه وملكيته، فهو يعبّر عن روح الجماعة فيتخلص من الذاتية ويذوب في الجماعة، حيث تقول **نبيلة إبراهيم:** « إن الأدب الشعبي ينبع من الوعي واللاشعور الجماعي »[2].

وقد تعدّدت تحديدات مفهوم الأدب الشعبي ، ويمكن أن نجملها في ثلاثة اتجاهات رئيسية:[3]

* **الاتجاه الأول:** يرى أصحاب هذا الرأي أن الأدب الشعبي لأيّ مجتمع من المجتمعات هو أدب عاميتها التقليدي الشفاهي مجهول المؤلف المتوارث جيلا عن جيل، وبالتالي فهذا التعريف يقوم على أربعة عناصر أساسية هي:

---

[1] – أحمد زغب، **الأدب الشعبي، الدرس والتطبيق**، مطبعة صخري، الوادي، الجزائر، ط2، دت، ص9.

[2] – نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر،دط، 1981م، ص03

[3] – ينظر: أحمد زغب، **الأدب الشعبي، الدرس والتطبيق**، م س، ص10،11.

- الأدب الشعبي عامي اللفظ مقابل الرسمي الفصيح (المعياري).

- الأدب الشعبي تقليدي النشأة مقابل الأدب الرسمي المعاصر.

- الأدب الشعبي شفاهي مقابل الأدب الرسمي الكتابي.

- الأدب الشعبي مجهول المؤلف مقابل الأدب الرسمي معروف المؤلف.

والملاحظ في هذا التعريف أنه فرض حصارا على مفهوم الأدب الشعبي، وضيّق مساحته الفكرية والثقافية.

* **الاتجاه الثاني**: يهتم أصحاب هذا الرّأي بوسيلة التعبير، حيث يعتبرون أن الأدب الشعبي لأي أمة من الأمم هو أدب عاميتها، وبالتالي ركّزوا على عنصر واحد وهو اللغة العامية والملاحظ هنا هو إسقاط العناصر التي اعتمدها التعريف الأول، فهذا التعريف هو أحادي النظرة لأنه فصل الشكل على المضمون.

* **الاتجاه الثالث**: يرى أصحاب هذا الرأي أن الأدب الشعبي « هو ذلك الأدب الذي ارتبط ارتباطا عضويا بقضايا ومشاكل وآمال وآلام الجماهير الشعبية »[1].

فسواء كان عاميا أو فصيحا، أو كان شفاهيا أو مكتوبا، وسواء كان تقليديا أو معاصرا أو كان مجهول المؤلف أو معلومه، فالأهم هو المضمون، وهو العنصر الثّابت بثبات الشعب وقضاياه وهمومه، أمّا العناصر الأخرى فهي متغيّرة، ويبدو أن هذا التعريف أشمل من التعريفين السابقين لأنه اهتم بالموضوع المتناول دون النظر إلى العناصر الأخرى المتغيرة، واعتَبر بذلك الأدب الشعبي مرتبط بموضوعه دون النظر إلى شكله الخارجي.

[1] – محمد سعيدي، **الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1998م، ص10.

5-2- مفهوم الشعر الشعبي:

الشعر الشعبي جزءٌ من الشعر العربي، وهو يخضع لشروط ومعايير في بناء القصيدة تشترط توفّر القافية والوزن والروي إضافة إلى ما يقع في المسمع من إيقاع وموسيقى، ويخضع لأنساق محدّدة تجعل منه عملا أدبيا على مستوى الشكل والمضمون، ومثلما أن للشعر العربي الفصيح أغراضا وموضوعات متعدّدة، فإن للشعر الشعبي نفس الأغراض والموضوعات تقريبا فنجد فيه الغزل والفخر والرثاء والمديح وغيرها من الأغراض، كما نجد فيه الشعر الديني والاجتماعي والسياسي والإصلاحي وغيرها من الموضوعات.

ولقد تعدّدت تعريفات الشعر الشعبي نظرا لتعدّد مسمّياته، والدارس للشعر الشعبي يصعب عليه الوصول إلى تعريف شامل ودقيق، وسنحاول هنا سرد بعض التعريفات والتعليق عليها، ثم بعدها سنتطرّق لذكر مسمّياته وتعريف كل منها على حدا.

يقدّم لنا **ابن خلدون** وصفا للشعر غير المعرّب فيقول: « يهجم شعراؤه هجوما من أول كلامهم دون مقدمات، أما أساليبه وفنونه فهي لا تختلف عن الفصيح إلا في حركات الأعراب أواخر الكلم»[1]، فابن خلدون يذكر بأن الاختلاف الوحيد بين الشعر الشعبي والشعر الفصيح يكمن في الحركات الإعرابية أواخر الكلمات، كما يصف الشعر الشعبي بأنه يتميز بالعفوية التي يتّبعها الشاعر الشعبي دون ضوابط أو مناهج علمية محدّدة تحكمه.

وهناك من يعتبر الشعر الشعبي بأنه «جنس أدبي إذا كان عامًّا في موضوعه مسَّ كل أفراد الأمة، بحيث يحسّ كل فرد بأنه موضوعه الشخصي الذي يهمّه وحده قبل أي شخص»[2]، وما

---

[1] – ابن خلدون، **المقدمة**، م س، ص528.

[2] – شلبي فاطمة الزهراء، **النزعة الثورية وأساليبها الفنية في القصيدة العامية " ديوان مغذي الأرواح ومسلي الأشباح " للتومي الحاج سعيدان أنموذجا**، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2007/2006، ص2.

نستنتجه من هذا التعريف أن الشعر الشعبي يمس كل فئات الشعب ويكون قريبا منه ليعبّر عن مشاعره وأحاسيسه وأغراضه وحاجياته النفسية والاجتماعية، وكذلك الفصيح.

ويرى بعض الدارسين أن الشعر الشعبي ما ظهر إلا بعد أن فسدت اللغة العربية ودخلها اللحن وانتشرت العامية انتشارا واسعا وابتعد الناس عن الفصحى، ومنهم **التّلي بن الشيخ** الذي يقول: « إن الشعر الشعبي يُطلق على كل كلام منظوم من بيئة شعبه بلهجة عامية تضمنت نصوصه التعبير عن وجدان الشعب وأمانيه، متوارثا جيلا عن جيل عن طريق المشافهة، وقائله قد يكون أُمِّيا وقد يكون متعلِّما بصورة أو بأخرى مثله مثل المتلقي »[1]، فهو يربط هنا بين وجوب توفّر اللغة العامية وأن يكون الموضوع متعلّقا بقضايا الشعب.

وهناك من يشير في تعريف الشعر الشعبي إلى اختلاف اللهجات وفقا لاختلاف المناطق الجغرافية، حيث أنه: « فن من الفنون الأدبية يعبّر به النّاظم عن حالة فردية أو مأساة اجتماعية بلهجة خاصة توحي إلى رقعة جغرافية ما »[2].

ويجب أن نشير إلى أن الشعر الشعبي يتميّز بالقوة في الانتشار وجلب اهتمام الناس به وربما يعود سبب ذلك لعفويته وبساطة لغته وتعبيره عن همومهم وتطلعاتهم دون تعقيد، فهو صورة حقيقية لهم، « إن الشعر الشعبي يُعرف بين الناس وينتشر لتعبيره عن أحوالهم اليومية وهمومهم في مناسباتهم العامة والوطنية، ... والملاحظ أن مؤلّفات المبدعين من شعراء العامية تتضمّن نظرة شمولية تمتدّ إلى الإنسان وقيمه والحياة ومشاكلها، والتاريخ والمواقف الوطنية والارتباط بالأرض والطبيعة، وتمجيد الرحلات الوطنية والعلمية والفكرية، والاهتمام بآثارهم

[1] – التلي بن الشيخ، **دور الشعر الشعبي في الثورة**(1830،1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،ص395.

[2] – نبيلة سنجاق، **الشعر الشعبي بين الهوية المحلية ونداءات الحداثة**، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، دط، دت، ص133 .

وبطولاتهم ومؤلفاتهم، دون إغفال للفنون الأدبية الأخرى التي يتشارك فيها جميعها مع الشعراء النخب »[1].

ومن هنا يتجلّى لنا بوضوح أسباب اهتمام الجماهير بالشعر الشعبي والإقبال عليه، فهو يعتبر ذاكرة الأجيال المتعاقبة، وهو همزة وصل بينهم وبين ماضيهم، وتمكّن من الصمود ومسايرة الأجيال المتعاقبة وواكبها عبر الزمن مسجّلا تاريخها وبطولاتها ومُبرزا قيمها وعاداتها وتقاليدها فهو لسان الجماعة.

5-3- مسميات الشعر الشعبي:

عرف الشعر الشعبي العديد من المسميات، واستكمالا لتحديد مفهومه وجب أن نشير إلى اختلاف المصطلحات، فهناك العديد من التسميات التي يُعبَّر بها عن الشعر الشعبي، ويُبرز **التلي بن الشيخ** اختلاف التسميات في قوله: « .... باختلاف الإطلاق الذي شاع استعماله في البيئة المحلية أو حسب اجتهاد الباحث واختياره لهذا المصطلح أو ذاك »[2]، وسوف نتطرق هنا إلى أبرز هذه المسميات مع التعريف بها.

5-3-1- الشعر الملحون: يعرفّه **محمد المرزوقي** في قوله: « أما الشعر الملحون الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم فهو أعم من الشعر الشعبي إذ يشتمل كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله وسواء روي من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح مُلكا للشعب أو كان من شعر الخواص، وعليه فوصف الشعر الملحون أولى من وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى الكلمة إلى عامية لغته، وقد ينصرف إلى نسبته للعامية، فكان

[1] - نبيلة سنجاق، **الشعر الشعبي بين الهوية المحلية ونداءات الحداثة**، م س، ص168.

[2] - التلي بن الشيخ، **دور الشعر الشعبي في الثورة (1830 – 1954)**، م س، ص 365.

وصفه بالملحون مَبعدا له من هذه الاحتمالات»[1]، حيث يَعتبر أن تسمية الملحون أشمل من الشعبي من جهة، وأبعد للُّبس من جهة ثانية.

ويرى **عبد الله الركيبي** أن الملحون تقليد للقصيدة المعرّبة، فإن الفرق بينه وبينها هو الإعراب، فهو إذن من لحن يلحن في الكلام، إذا لم يُراع الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة [2] وهنا نلاحظ أن **الركيبي** وافق رأي **المرزوقي** إلى حد كبير لأن **المرزوقي** اعتبر الشعر الملحون أشمل من الشعر الشعبي، ويقصد باللحن « هو النّطق باللغة العربية الفصيحة بلهجة غير معربة أعني مخالفة قواعد الإعراب المعروفة في العربية الفصحى »[3]، فورود ألفاظ الفصيح المعربة في هذا الشعر تعدّ عيبا، بنفس القدر الذي يعتبر فيه ورود ألفاظ عامية في الأدب الرسمي عيبا.

5-3-2 – الشعر العامّي: نجد هذا الشعر تَغلُب عليه البساطة والعامية واللَّكنة السّطحية والتّسرع لأن المقصود منه ليس التفنّن في الأداء ولكن تبليغ المعاني التي يريدها أصحابه في شكل شعري مبسَّط يُخاطب به العوام، وتُعرفه **نبيلة إبراهيم** بأنه « الشعر الذي يمتلكه الفرد الواحد، وهو الخاص به»[4].

وهناك الكثير من الأنواع الشعرية العامية التي انتشرت عبر التاريخ العربي ، ويقدّم لنا **صفي الدين الحلّي** وصفا لذلك في قوله « هي الفنون التي إعرابها لحن وفصاحتها لَكْنٌ، وقوة لفظها وَهَنٌ، حلال الإعراب بها حرام، وصحّة اللفظ بها سِقام، يتجدّد حُسنها إذا زادت خلاعة، وتضعف صنعتها إذا أودعت من النحو صناعة، فهي السهل الممتنع والأدنى المرتفع طالما أعيت بها العوامُ الخواص، وأصبح سهلها على البلغاء يعتاص، فإن كُلِّف البليغ منها فنًّا

---

[1] – محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، الدار التونسية للنشر، تونس، ط5، 1967م، ص51.

[2] – التلي بن الشيخ، **دور الشعر الشعبي في الثورة (1830 – 1954)**، م س، ص375.

[3] – محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، م س، ص 52.

[4] –نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، م س، ص77.

تراه يُسيغه ولا يتجرَّعه ولا يكاد يُسيغه»[1]، والشعر العامي من الفنون العامية التي تحدث عنها **الحلِّي** في قوله هذا، حيث أنها لا تخضع لقواعد إعرابية وتتّسم بالبساطة والعفوية، وهذا الشعر يعجب البعض ولكن شعبيته تقتصر على فئات من الناس دون غيرها.

وتبقى هذه التسمية من القضايا التي كثر حولها النقاش والجدل، حيث حصرها بعض الدارسين في مواضع النطق على خلاف مواضع الإعراب، في حين يعمِّمها البعض الآخر لتشمل كل ما يتعلق بالقصيدة من حيث (نوعها، أشكالها، بحورها، قوافيها، صورها الفنية وبناؤها وغير ذلك).

5-3-3 – شعر الأعراب: من بين المصطلحات التي أطلقت على الشعر الشعبي نجد مصطلح شعر الأعراب، وهذه التسمية في الأرجح صادرة عن أهل الحواضر بحيث أنهم كانوا يَنعتون عادة الأعراب بالجلافة وغلظة الطبع والخشونة، وقد ورد هذا المصطلح في كتاب **المرزوقي** وقد أخذه عن **ابن خلدون**.

وقد خُصّ به أعراب بني هلال وسليم في بلاد المغرب، وربما يقابله في المشرق مصطلح الشعر النبطي، حيث يقول **المرزوقي** « استقرّت قبائل بني هلال وسليم وغيرهم، وبفعل اختلاط الأعراب بالبربر لم يبق مكان للشعر الفصيح، إلا في الحواضر حيث النخبة المثقفة فالأعراب يعرفون الفصحى ويتكلّفونها لمخاطبة رجال الحكومة والمثقفين، لكن شعرهم يدوَّن بلهجتهم المحلية »[2]، ولهذا جاءت التسمية لترتبط بالأعراب.

---

[1] – صفي الدين الحلّي، **العاطل الحالي والمرخص الغالي**، تح: حسين نصار، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1971م، ص10.

[2] – محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، م س، ص77.

5-3-4 – الزجل: يعتبر الزجل من بين التسميات التي تطلق على الشعر الشعبي، وما يعرف عن الزجل أنه من ابتكار أهل الأندلس، وقد ارتبط بالغناء والطرب وقد غدا اسم الزجل يطلق على كل ألوان الشعر الشعبي التي تنظم بالعامية المحلية على الرغم من بُعد هذه الألوان شكلا ومضمونا عن الزجل الأندلسي الذي لم يعد يُنظم[1].

حيث ذكر بعض الباحثين في الأدب الشعبي أن الهجرة الأندلسية أثرت في الشعر الشعبي في المغرب الأقصى والجزائر عن طريق الأزجال التي تنظم هي الأخرى بلهجة عامية ودون مراعاة القواعد النحوية والصرفية، وإذا كانت الموشحات خليط بين الفصحى والعامية وتلتزم ببعض القواعد، فإن الأزجال شعر عامي محض، ومن ثم اهتم الشعراء الشعبيون به وقلّدوه.

5-3-5 – الشعر النبطي: هذا المصطلح سائدُ حتى الساعة في دول الخليج العربي، وهو يعبّر عن الشعر الشعبي بصفة عامة والبدوي بصفة خاصة، ونشأ متأخّرا عن زمن نشأة الشعر العامي في الحواضر، وذلك نظرا لانعزال البوادي العربية وبعدها عن التأثر بالأعاجم، حيث مرَّ هذا الشعر بأربع مراحل.

الأولى احتفظ بالفصاحة والسليقة السليمة، أما الثانية فقد بدأ اللحن يتسرّب إلى ألسنة البدو فظهر بعض اللحن في كلامهم وأشعارهم وبدأت تتشكّل تدريجيا مميّزات الشعر العامي مع الاحتفاظ بالقوالب العروضية للشعر الفصيح، أما المرحلة الثالثة فقد عرفت بدء تميّز شعر البدو عن الشعر الفصيح شكلا ومضمونا، وفي المرحلة الرابعة والأخيرة والتي تبدأ من أواخر القرن الرابع للهجرة، فالملاحظ احتلال الشعر العامي كل المساحات التي كان يشغلها الفصيح وبخصوص التسمية فقالوا نسبة إلى بعض المواقع التي تحمل هذا الاسم:

[1]- التلي بن الشيخ، **دور الشعر الشعبي في الثورة (1830 – 1954)**، م س، ص382.

– وادي النبط: ضواحي المدينة – نبطاء: قرية بالبحرين – النبطاء: جبل بطريق مكة.

والمؤكد أن كل هاته المواقع بدوية: وهناك من نسب هذا الشعر إلى أنباط العراق ومنهم من نسبه إلى أنباط البتراء، ومن هنا كانت تسميته بالنبطي[1].

وهناك من ذهب إلى أن أصل التسمية تعود إلى « استنباط الشعر النبطي من الشعر العربي، وسمّي بالنبطي لأنه مشتق من الشعر العربي»[2]، وهذا عائد إلى أن القبائل العربية ابتعدت كذلك عن لغتها الفصحى وأصبح شعراؤها ينظمون أشعارهم بلهجة القبيلة.

فتسمية النبطي من المسميات التي عرفها الشعر الشعبي خاصة بمنطقة الخليج العربي.

5–4 – نشأة الشعر الشعبي:

اختلف الباحثون في نشأة القصيدة الشعبية في الوطن العربي عموما وفي الجزائر خصوصا، ولعلّ أهم الأسباب في نشوء اللحن في الكلام عموما هو اختلاط العرب الأقحاح في مرحلة الفتوحات الإسلامية وبعدها بالأعاجم، ففقدان الحركات لا يؤثر على عملية إيصال المعنى.

ومن هنا فإن نشأة الشعر الشعبي يعود إلى ظهور اللحن على ألسنة العرب، حيث كانت نشأته نشأة طبيعية، وتدرّج من الفصيح إلى العامي.

ويضيف الباحث **نمر سرحان** سبب آخر إلى هذه الآراء فيقول: « أما على صعيد وسائل الإنتاج والمركز الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، فلقد أصبحت هناك طبقة غريبة حاكمه وطبقات من الفقراء والموالي تعيش على هامش الحياة وتشكل عامّة الشعب، ولم تكن

---

[1] – ينظر: أحمد زغب، **أنطولوجيا الشعر الشعبي، أكثر من مائة شاعر من وادي سوف**، مخطوط.

[2] – يوسف العارفي، **الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان: دراسة أثنوغرافية**، مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو، 2012/2011م، ص50 .

هذه الطبقة لتعبأ بالتدقيق في صحّة اللّغة بحكم وضعيّتها وبساطة حياتها وانصرافها إلى الجري وراء لقمة العيش وهنا ظهرت الفوارق اللّغوية والاجتماعية وبدأ ظهور الأدب الشعبي »[1]، وهذا السّبب سياسي أكثر منه ثقافي، يتمثّل في ظهور طبقتين اجتماعيتين متباينتين إثر الفتوحات الإسلامية ولكل طبقة منهما حياتها الخاصة بها بمشاكلها ومشاغلها واهتماماتها، فأصحاب الطبقة الثانية انشغلوا بما هو أهم من التدقيق في اللغة، وذلك أدّى إلى ظهور أدب شعبي موازي للأدب الرسمي.

أما الشعر الشعبي الجزائري فلقد تعدّدت الآراء في نشأته، والرأي الغالب هو أن القصيدة الشّعبية واحدة من إنتاجات أو ثمرات الحملة الهلالية على الجزائر، ويشير **محمد البشير الإبراهيمي** إلى ذلك في قوله: « الذي علمناه وحفظناه في مبدأ تطوّر الشعر والانتقال به من اللغة الفصحى إلى اللغة العامية، كان يرجع إلى أوائل عهد حلول الهلاليين بأفريقيا، وهي تشمل تونس وما نسميه اليوم بالجزائر إلى حيث انتهت الغارة الهلالية تقريبا من مدينة تلمسان»[2] ويؤكد **التّلي بن الشيخ** هذا الرأي القائل بأن الشعر الشعبي في الجزائر جاء مع الفتح الإسلامي، وانتشر مع مجيء الهلاليين باختلاف لهجاتهم فيقول: « بالنسبة للجزائر يمكن القول بأن الشعر غير المعرّب جاء مع الفتح الإسلامي، ثم انتشر بصورة قوية وواضحة بعد مجيء الهلاليين في الفترة الممتدة ما بين (460–1047هـ) إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعددة حيث تغلغلوا في الأوساط الشعبية وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جليّة اعترف بها الكثير من الدارسين بحيث أصبح الأدب الشعبي منذ ذلك الوقت ثمرة من ثمار الثقافة العربية »[3].

---

[1] – نمر سرحان، **موسوعة الفلكلور الفلسطيني**، دار الثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية، دط، 1989م، ص317.

[2] – محمد البشير الإبراهيمي، **التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر**، تح: عثمان سعدي، شركة دار الأمة، الجزائر، ط1، 2010م، ص25.

[3] – التلي بن الشيخ، **دور الشعر الشعبي في الثورة (1830 – 1945)**، م س، ص391.

وهذا الرأي ذكره **المرزوقي** أيضا، والذي يرى بأن الشعر الشعبي ظهر في بلدان المغرب العربي بعد استقرار الهلاليين، فكان لهم أثر كبير على الحياة الفكرية والثقافية في المغرب العربي حيث يقول: « وكثرة هؤلاء الأعراب وتغلّبهم على أفريقيا وانتشارهم في مناكبها عرَّب البلاد وأذاب – أو كاد – العنصر البربري الأصيل في العنصر العربي المُتغلِّب، فسادت لغتهم وانتشر شعرهم ولم يبق – بعد نحو قرن من استقرارهم بالبلاد – مكان للشعر الفصيح إلا في الحواضر حيث توجد الثقافة ودواليب الحكم »[1]، وبالتالي انتشر الشعر الشعبي.

وهو يُرجع هذه النشأة إلى منتصف القرن الخامس هجري مع دخول الهلاليين إلى أفريقيا حيث يقول: «لم يترك لنا التاريخ أثرا لشعر منظوم باللغة العامية الدارجة قبل منتصف القرن الخامس هجري، أي قبل الزحفة الهلالية سنة 443 هـ، وأوّل شعر شعبي احتفظت لنا به الكتب هو مقطوعة واحدة كان يتغنّى بها بائع التّمر في العهد الحفصي وهي:

غربوك الجمال يا حفصـــة من بلاد بعيـــد

من سلجماسة ومن قفصة وبلاد الجريـــد »[2].

وهناك رأي آخر لا يمكننا إغفاله يرى بوجود شعر شعبي سابق للزحفة الهلالية وهذا الشعر هُمِّش نظرا لغلبة الثقافة الجديدة وتغيّر المعتقدات بعد الفتح الإسلامي، وهناك من يذهب إلى أبعد من ذلك بقوله « إن القصيدة الشعبية الجزائرية كانت قبل الاحتلال الروماني بلهجة بربرية حسب العالم الفرنسي **جوزيف ديبا ريمي (joucef deba rimi)** »[3].

---

[1] – محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، م س، ص54.

[2] – نفسه ، ص57،58.

[3] – يوسف العارفي، **الشعر الشعبي في منطقة صور الغزلان**، مذكرة ماجستير، م س، نقلا عن: **مقال " فلادمير سكورويوغانوف**، جريدة المجاهد الأسبوعي، ع 76، ص 53.

ويؤكد **عبد الحميد بورايو** هذا الرأي حيث يعتبر أن « أصول الشعر الشعبي الجزائري تعود إلى الأشعار الأمازيغية »[1]، كما يشير **التلي بن الشيخ** إلى احتمال ثبوت هذا الرأي فيقول: «... بينما لم نعثر على نصوص من الشعر الشعبي سابقة لهجرة القبائل الهلالية، ولابدّ أن يكون لهذه الظاهرة أسبابها وعواملها، وما نستطيع أن نقوله في هذا المجال هو مجرد احتمالات لا تُعبّر عن الحقيقة بصورة قطعية ومع هذا تبقى هذه الاحتمالات واردة »[2].

وربما يعود سبب انقراض الشعر الشعبي الذي كان موجودا قبل القرن الخامس الهجري لدخول الإسلام وصبغه للحياة، فأصبحت حياة جديدة بصبغة إسلامية، وكذا فأن الغالب دائما ما يفرض ثقافته على المغلوب.

5-5- الشعر الشعبي بمنطقة سوف (الأغراض والموضوعات):

يمثّل الشعر الشعبي مظهرا بارزا من مظاهر الأدب الشعبي ، وذلك لما له من مكانة عالية وسط الجماعة الشعبية، وقد عرف الشعر الشعبي بمنطقة سوف غزارة كبيرة في النّتاج وتنوّعا واسعا في الأغراض والموضوعات وانتشارا عظيما في الأوساط الشعبية، فهو مرآة عاكسة للبيئة التي يعيش فيها الشاعر وحامل لآمال وتطلعات الجماهير الشعبية.

ولقد تغنّى الشعراء الشعبيون بالتراث الشعبي عموما والشعر خصوصا واعتبروه جزءا من الهوية الثقافية للمنطقة، على اعتبار أنه ناطق باسم الشعب، فهذا الشاعر **الساسي حمادي** يشير إلى عراقة الشعر الشعبي بقوله:

---

[1] – عبد الحميد بورايو، **الأدب الشعبي الجزائري**، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2007م، ص20.

[2] – التلي بن الشيخ، **منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1999م، ص23،24.

«في الواد عدنا الشعر نهوى أوزانه من أقدم قـدم أجـدادنا وآبانـا
فِي الـوَاد عِـــدنا أَدَبْنَـــا مِن أَقْدَم قِـدم أُصُـولْنَا وِنْسَبْنَـا
مِنْ قَبل أَلفْ حْسَـابْ لِيهْ حْسِبْنَا تُحْفُـظْ أَقْـوَالْ الجِيلْ فَاتْ زْمَانَـه
طُـولْ عُمِرْنَا مْعَ شِعِـرْنَا تْنَاسَبْنَـا فِي قْلُوبْنَـا عِنْدَهْ أَعَزْ مْكَـانـه»[1]

وفي نفس القصيدة نجد الشاعر يشير إلى غزارة الشعر الشعبي بالمنطقة وقوة تأثيره في السّامعين:

« وِدْيَـــانْ شِعِـــرْ كْثِيـــــرَه وَأَشْعَـارْ تِتْهَايِـلْ أَمْطَارْ غْزِيـــرَه
لِلْـوَادْ وَزْنَـــه وْلَهِجْتَـهْ وْتِعْبِيـــرَه تُرَاثْنَا مَـعْرُوفْ طُـــول زْمَـانـــه
الِّي يَسِمْعَـه يُوجِـدْ مِدَى تَأْثِيـــرَه فِي وَطِنَّا واللِّـي جِـوَارْ حْذَانَـــا»[2]

والشاعر هو المعبّر عن لسان الشعب بصورة جميلة، فيواكب أفراحه وأحزانه:

يَفِـهْمَـــــه جُـمْهُـــــــورَه وْيِسْتَقْبْلَـه السَّامِعْ جِمِيلْ الصُّـورَه
فِي كُـلْ جِيلْ الشِّعِـــرْ أَدَّى دُورَه مْوَاكِبْ حَيَاةْ الشَّعِبْ عَاشْ مْحَانَـه
الشَّاعِرْ لْسَانْ الشَّعِبْ عَارِفْ شُورَه هُوَّ اللِّي يُوصِفْ فَرِحْتَـهْ وَأَحْزَانَـه
فِي نَكِـبْتَـــهْ وَأَفْـرَاحَـــــــه اعَبِّرْ عَلِيهَا بْمُنْتَـــهَى الصَّرَاحَـــه
سْوَى فِي الشِّقَا وَلَّا سْنِينْ الرَّاحَـه بِالصِّدِقْ عَبَّرْ شِعِـرْنَا بِلْسَانَـــه
المَلْحُونْ عِدْنَا مَنِزْلَه ومُطْرَاحَـــه تُـرَاثْ غَـالِي يَحِفْظُـــوهْ أَبْنَانَـــا

وبما أنّ الشعر الشعبي بمنطقة سوف يمثل صورة المجتمع الظاهرة فقد عرف تنوّعا كبيرا في الأغراض والموضوعات التي تناولها ، والتي لا تختلف كثيرا عن ما عرفه الشعر الفصيح ، فنجد في الشعر الشعبي الغزل والرثاء والفخر والمديح وغيرها من الأغراض، ونجد الشعر الاجتماعي

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي، حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.
[2] – نفسه.

والدّيني والثوري وغيرها من الموضوعات، وعموما فالشعر الشعبي يُعبّر عن تجربة عاشها الشاعر فخلّفت في نفسه إحساسا عاطفيا صادقا جسّده من خلال أشعاره، هادفًا بذلك للتّخفيف عن نفسه ومواساتها والتعبير عن حالته.

ويرى **التلي بن الشيخ** أن الأغراض التي شغلت الشاعر الشعبي هي امتداد واضح للأغراض التي عرفها الشعر الفصيح، فيقول: « استطاع الشاعر الشعبي أن يقلّد كل أغراض الشعر العربي مدحا، ورثاء، وهجاء، وحماسة وغزلا ...إلخ، مع اختلاف الرؤية وتباين في الأسلوب واختلاف في التصوير، ونحن إذ نصف الشعر الشعبي بالبساطة والعفوية، إن لم نقل السذاجة أحيانا فإننا لا نتّفق مع بعض الدارسين في اعتبار الإطار الثقافي والحضاري الذي ينهل منه الشاعر الشعبي والشاعر المدرسي واحد، مما يستدعي وحدة الرؤية والتصـور »[1] ونذكر هنا بعض الأغراض والموضوعات التي تناولها الشعر الشعبي بمنطقة سوف:

5-5-1- الغزل: يعتبر الغزل من الأغراض الشعرية المعروفة، وموضوعه الأساسي هو الحب والعشق الذي يدور بين الرجل والمرأة، والغزل من الأغراض الواسعة الانتشار في الشعر الشعبي بمنطقة سوف، ثم إن المجتمعات في الجنوب عموما يغلب عليها طابع الحشمة والخجل وهذا ما جعل الخوض في شعر الغزل يعتبر من الطابوهات، لذا بقي حكرا على اللقاءات الرجالية[2].

ويعتبر الشاعر **إبراهيم بن سمينة** من أبرز الشعراء الذين نظموا في هذا الغرض، فعندما بعُدت المسافة بينه وبين محبوبته (مسعودة) وازداد شوقه وحنينه ولم يجد سبيلا للقائها، سعى للبحث عن من يعينه في تبليغ سلامه لمحبوبته، فقال:

---

[1] – التلي بن الشيخ، **منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري**، م س، ص29،30.

[2] – عاشور سرقمة، **الغزل في الشعر الشعبي بالجنوب الجزائري**، مجلة الحداثة، بيروت، لبنان، ع185، 2017م، ص285.

« لَا مِنْ دَارْ جْمِيلْ بَلَّغْ مَجْهُودَه يَشْقَى عَنْ سِبَّايْ يُوصِلْ مَسْعُودَه
مُخْتَارْ مِن بِشْقَى عَلَى سِبَّايَا يْبَرِّدْ عَضَايْ مِن لِهِيبْ النَّارْ
وْيُوصِلْ حَبِيبِي اللِّي عَلِيهْ غْنَايَا وْنُطْفُو اَجْرَاحِي وْهَايْضَة لَفْكَارْ
مَعْبُوبْ ظَامِي وِلعْبَادْ رْوَايَا وْحَارِمْ مِنَامْ اللِّيلْ مِ لَّشْفَارْ
عَلَى نَعْت بَكْرَه مْحَجِّلَة نَوَّايَا شَقْرَه نِظِيفَه مْكَرِّكْدَه لَوْبَارْ»[1]

وهذا الشاعر **عباس بوشهوة** يعبّر عن شوقه وحنينه لمحبوبته التي غادرت رفقة أهلها مخلّفةً وراءها فراغا كبيرا، فيقول:

« عِينِي بَاتَتْ حَايْرَهْ طُولْ اللِّيلْ بْغِيرْ هْجِيعَهْ
عَنْ مِنْ سَاقْ رْحَايْلَهْ اطَّوَّحْ فِي شَاوْ التِّنْجِيعَه
غَبَّى الرِّيحْ جْرَايْرَه مَهْمُودَه وُبْلَادْ وْسِيعَه
عَ اللِّي خْدُودَه نَايْرَه تَبَّعْتَهْ طُول التِّتْبِيعَهْ
صَهَدْ قَلْبِي فِي ضْمَايرُهْ وْبِغْنَايَ نْبَرِّدْ فِي اللِّيعَهْ»[2]

أما الشاعر القدير **لخضر بن السايح** فينقل لنا معاناته الشديدة وألمه الكبير بعد رحيل حبيبته وتأثره الكبير بهذا الرحيل الذي لا يعرف له عودة قريبة، حيث أن محبوبته لم تعد من نصيبه، فيقول:

« نُطْفُو لِي لَجْرَاحْ لا صَايِبْ كِيفَاش نْدِيرْ
علَى مْغَنِّجْ لَشْبَاح رَاح أدُّوه الغِيرْ
نْغَرِّد كُل صْبَاح مِن كُثر التِّعْزِير»[3]

---

[1] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010م، ج3، ص89.

[3] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص 39،40.

ويعبّر الشاعر **أحمد اللبيكي** عن إعجابه بالفتيات اللاتي رآهن في العرس (الفرح) وهنّ يؤدّين رقصة "النّخ" التي تعتمد على تمايل رأس الفتاة يمينا ويسارا وهي جالسة مطأطأة رأسها وهذه الرقصة معروفة عند أهل البادية في الأعراس، حيث ينقل لنا الشاعر لوعته وعذابه، واصفا بذلك حسنهن وجمالهن، فيقول:

«فرْحِ الـرّزَم كِي لِفَـنْ لَه حَرَايـرْ بِدا الفِتِنْ ثَايـرْ عْيَاد اللّفُـو شَـاوْ عقْـد النِّدايــرْ
فرح الــرّزم كِي ضَرَبْتَـه وْنَابَـى رَغَى من جْنَابَه وهَسّتْ عَلَـيَّ رِقِيـقْ لـعْصَـابَـه
تِعَذَّبِت والقلب مَاكْبَرْ عـذَابَه وْضَيَّـعْ صِوَابَه ومِن زُوز بَشْـرَات هَـزُّو طَرَابَـــى
خْدُودهن بَرَارِيف فَسط السَّحابه وعُـقبِ الْغِيَابه ومَضْحَك بَهَرْ كِيف صُقْلُو أنْيَابه
والـقَدْ سَـرْوَلْ زَهَـا فسـط غَـابَه تِـقَـوّى شَـرَابـه على شَافْـةِ النَّزْ عَامِـــل ضِبَابــه
تْـطَوَّح بْـعِدْ نَجعـكُم بِـالمِـجَابـه اطَّانب أطْنَابـه وِيـن يَرْتَع الـرِّيم هُـو والْغْرَابـــــه
ومَا يْـزُوزْهَا كَـان شَالـخْ أنْيابــه ومِن فَاسْ جَابه ومِن الصُّبَح للّيل يَضْبـح أرْكابــه
يُوصل قِـدا من بَعثْلي جُوَابـــه يْزُوز البِحايــر وِبَابُور في البَحر مَعجُول طَايرْ»[1]

5-5-2- الرثاء: هو غرض شعري « يعبّر فيه الشاعر عن تجربة الحزن والأسى والتفجّع واللوعة بفقدان ما هو عزيز ومحبب إلى النفس »[2]، حيث يعتبر الرثاء من الأغراض الشعرية المُفعمة بالعاطفة والتي تتجلى بصدق من خلال التجربة الشعرية، فالشاعر يعبّر عن حزنه وألمه بصورة صادقة قريبة من الواقع المعاش.

والشاعر الشعبي بمنطقة سوف أبدع في التعبير عن أحزانه وآلامه لفقدان أحبّته، فهذا الشاعر **علي عناد** يرثي صديقه الشاعر **الساسي حمادي** فيقول:

---

[1] - نفسه ، ص 111.

[2] - شوقي ضيف، **فن الرثاء**، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1955م، ص12.

«غَـيَّبْ سِفَـرْ مُـولاكْ يَا تِـصْوِيـرَهْ نْخَبِّيكْ نِسْتَحْفـظْ عَليك ذْخِيـــرَهْ
نْـخَـــبِّيـك فـي كُـرِّاسَـــــــة ونْشُـوفْلِكْ مَـضْرِبْ أَعَـزْ بْـلَاصَـه
وْقَـرَّرِتْ قُـلِتْ نْدِيـرْلِكْ عَسَّاسَـــه يِحْـمُوكْ فِي غْيَابِـي عَـن التِّغْبِيـــرْه
اللهْ يَرِحْمَـه وْيُـوِجد سِـلَاكْ خْلَاصَـه وْيِغْـفِرْ ذْنُـوبَهْ اللهْ بَاسِطْ خِيرَه »[1]

ثم يتساءل الشاعر عن أحوال صديقه في العالم الآخر بعد أن فارق أهله وحارته متمنيّا له أن يكون من المقبولين الذين يجاورون رسول الله صلى الله عليه وسلم، وما أحسنه وأكرمه من جوار، فيقول في نفس القصيدة:

سِـــــكـــنْ فـــــــــي دَارَهْ اِتَّـقّـى مِشِي فَـارَقْ عَرَبْ الْحَـارَهْ
يَا لِـنْدَرَا وَاشْ حَـالْتَـهْ وَأخْـبَـــاره اللهْ يَجْعْله مْـجَاوِرْ حَسِينْ السِّيـره
بْحَـال لَا سَـافَرْ وْجِـي لِـصْـغَـــاره بْحَالْ لَا هَـدَفْ عَ الصَّافْيَة وِبْشِيرَه
– كَـــان مْـعَـــاهُـــــــم بْحَالْ لَا هَدَفْ مِن غِيبْتَه لَا جَاهُـمْ
وِبْحَالْ لَا عَاشَـرْ عِـشِيـرْ مْـعَـاهُم وِبْحَال لَا حَـوَّشْ بْحُـورْ كْـثِيـــرَه
عُمْرَهْ غَـدِي شَاقِـي عَـلى سِبَّاهُـمْ وعْـلَى جَـالْهُـمْ دَاخِـلْ بْحُورْ كْبِيـرَه

وقد رثى الشاعر **حمه بن عيسى قرين** ابنته مسعودة بقوله:

« غَمِّكْ تْرَابْ اللَّحِدْ يَا مَسْعُودَة جَا حُكُمْ مَا صُبْـنَاشْ مِنَّهْ جُـــودَه
وِقَـــــفْ عَـــــــــدَّادِكْ وْجَاتْ مِيتِّكْ فِي بْلَادْ مَا هِي بْلَادِكْ
الْمَكْتُوبْ فَرَّغْ لِكْ أَيَّامْ عْدَادِكْ نْهَـارِكْ حَضَـــرْ لَا تْعَقْـبِي حَيُودَه
مِ لِّيمْنَه سَلِّيتْ عَـالِي وْسَـــادِكْ جَاتِكْ رِمِيَّـهْ مْصَـادْفَة يَا عُـودَه»[1]

[1] – محمد الصالح بن علي، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، مديرية الثقافة لولاية الوادي، الجزائر، ط1، 2008م، ص130.

3-5-5 الوصف: ممّا لا شكّ فيه أن الوصف من أقدم الأغراض الشعرية، وهو يعتبر من المقوّمات الأساسية للشعر، وقد يكون الوصف ممزوجا بالأغراض الأخرى عند الشاعر الشعبي كالمدح والعزل وغيرها، وقد يكون غرضا مستقلا بذاته، وعلى العموم فإن « أحسن الوصف ما نعت الشيء حتى تكاد تمثّله عينا للسّامع »[2].

ويعتبر الوصف من أكثر الأغراض انتشارا في الشعر الشعبي بمنطقة سوف، ولا تخلو بقية الأغراض من توظيف الوصف، ومن أمثلة ذلك ما ذكره الشاعر **عبد الرزاق شوشاني** واصفا حياة البادية وأخلاق أهلها العالية، فيقول:

«تْفَكَّرِتْ نَجْعِ الرِّيفْ وِينْ أوْكَارَهْ وِرْبِيعْنَا وْنُوَّارَهْ شْوَالْ الحَلِيبْ اِدِّحْ فِي الحُمَّارَهْ
تْفَكَّرِتْهُمْ عُرْبَانْ صَحْرَاوِّيَّه مْنِ الْوَادْ شَرَقْ شِيرِةْ الحُدُودْ
نَاسْ يِنْتِمُوا لِلرِّيفْ وِالْبِدْوِيَّه رْجَالْ الشَّهَامَة وِالْكَرَمْ وِالْجُودْ
وِفِي أرضْ الصَّحَارِي خْيَامْهُمْ مِبْنِيَّة دْخَالْ وْكَرَبْ وْرَمِلْ شِينْ غْرُودْ
وفِي وِينْ وِلد الرِّيمْ حَطْ ضْنَيَّهْ أرضْ الْمَصَاحِنْ وِالعَلَا وِالهُودْ
وِيْعَمْرُوا وِينْ لِبْرُورْ خْلِيَّهْ ومْرَاحِيلْهُمْ فُوقْ الجِمَالْ تْسُوقْ
وْبَاغْنَامْهُمْ وِينْ لِخْطُوطْ عْفِيَّةْ نَاسْ يِكِسْبُوا كْحِيلِة لِعْيُونْ السُّودْ
وِمْنِينْ كَانْ الرِّيفْ عَنْ تَيَّارَهْ وَأبْطَالْهُمْ نَغَّارَهْ فِي بْلَادْهُمْ مَا يِتْرِضُوا بِخْسَارَهْ »[3]

وفي نفس الموضوع نجد الشاعر **أحمد بن سعود** يقدّم وصفا رائعا لنجع العرب:

«نَجعْ الْعَرَبْ مِطَّانْبَه حِيفَانَه أَعْطِيه المطرْ والنَّصِرْ مِن مُولَانَا

---

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون لمنطقة سوف**، م س، ج3، ص33 .

[2] – الجاحظ، **الحيوان**، تح: عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، حلب، سوريا، ط2، 1965م، ص89.

[3] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني، شاعر الوطن والبادية**، مطبعة مزوار، ط1، 2010م، ص66/65 .

نجـع العـــرب واجْـحَافَـــــه ونجـع العرب هَسَّتْ عليه أولَافَــه
لْقَـاهْ العشِبْ مِتْـخَالْفَاتْ أوْصَافَه عْـقِيفَة ولِـمَصْ وْحَـارَّه ورِبَانـــــه
هسَّـت عيــون الحَـيْ رَدْ أرِيَافــه حَـانُوت يِغْشِي شَـرَّعُـو بِيبَانـه»[1]
بِيبَانـه»[1]

أما الشاعر **علي بن حامد** وعند وقوفه على بئر " الجهلي "، وهو موضع ماء كان لقبيلته قبيلة الحوامد أقاموا به فترة من الزمن ثم تركوه لـمّا جفّ ماؤه لينتقلوا إلى مكان آخر أكثر ماءً فتذّكر تلك الأيام ووصف لنا شكوى هذا البئر بعدما فارقه " الحوامد " ، فيقول:

«الجُهْلي تِوَحَّشْ والحَوامد صَدّوا كان صِيفْته كل يوم عَنَّه ايْـرُدّوا
كِــلاتــَـه الــزَّمّـَـــــــــه وْرَيَّم عليه الرّمل غَطّى فَمَّـــــه
امَّالي الشَّجاعه والسِّخا والهِمّـه لْكـَـانُو عليه امَـدِدّو ويْــرُدّو
مْنِ فْرَاقهم زُكْبَت عَليه الحُمَّـى جْرَالَهْ كِما لْفَسْطِ القْبور تْمَدّو»[2]

وفي موضوع الوصف أيضا تُقدّم لنا الشاعرة **حدي الزرقي** وصفا للرّعد متعجبة من صوته القوي فتقول:

«هَا الرَّعِد مَاقْـوَاهْ كِي جَارْ يِتْـكَلَّــمْ أَجْـهَـــــارْ
مْلَـجْلِـجْ وْمَـادِّيـهْ تَيَّـارْ طَـاغِي مْعَدِّي حْـدُودَهْ
اِتَرْجِمْ لَفِظْ كُـورُغْلِي حَـارْ سَـكْـرَانْ بَـــأدْوَارْ»[3]

---

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، ج2، م س، ص94.
[2] – نفسه، ص 44.
[3] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س ، ص39 .

5-5-4- الشعر الاجتماعي: من بين المواضيع الشعرية التي اهتم بها الشعراء الشعبيون وذلك نظرا لأهميته في استمالة السامعين والتأثير فيهم من خلال التعبير عن همومهم ومشاعرهم وأحاسيسهم ومشاكلهم.

فهذا الشاعر الشعبي **محمد بن رابح كزوز** يذكر لنا بحكمة تفاوت درجات الناس في الدنيا واختلاف أرزاقهم وقدرة الله عز وجل في ذلك، مؤكدا على ضرورة الصبر وتقبل ما قسمه الله للمرء، فيقول:

«كَانْ اِشْتِهِى مُولَايْ لَا مَا يْكِيدَه مِفْتَاحْ بَابْ الخِيرْ دِيمَه فِيدَهْ
كَانَه شَاهِي يُبْسِطْ عَلِيكْ الخِيرْ دِيمَه زَاهِي
حَتَّى غَدَتْ طَاحَتْ يْقُلْ لَكْ هَاهِي لَا مِنْ يْسَالَه كَانْ حَبْ يْزِيدَه
واللِّي سِبَقْلَه عُمُرْ مُوشِي بَاهِي يُصْبِرْ عَلَى مَا رَادْ عَنَّه سِيدَهْ»[1]

ثم بعد ذلك يعدّد الاختلافات الموجودة بين الناس بحسب أرزاقهم وأقسامهم في نفس القصيدة، فيقول:

وَاحِدْ هَزَّهْ وْوَاحِدْ عَطَاهْ المَالْ حَتَّى اِزَّزَّهْ
وَاخَرْ غَدِى عُمْرَهْ قْعَدْ فِي الْكَزَّهْ حَتَّى عَشَاهْ قَاسِي عَلَى تِلْمِيدَهْ
عِنْدَهْ زَهَرْ مَا هْنَاشْ كِيفْ يْلِزَّهْ يْخَلِّي السَّهَلْ يَرْقَا عَلَى التِّصْعِيدَهْ
دِيمَه بَاطِي وْحَتَّى الْقْرِيبَه تْجِي عَلِيهَا خَاطِي
لْيَا عَادْ خَلْقَ الله مُوشِي عَاطِي لَا يَنِفْعَكْشِي شِحْ لَا تْصِرْغِيدَهْ
وَاشْبِحْ أَيَّامْ النَّصِرْ كِيفْ تْوَاتِي كُلْ يُومْ زَرْدَهْ وِالْفُلُوسْ جْدِيدَهْ

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س ، ص37.

5-5-5- الحكمة: لا يخلو الشعر الشعبي من غرض الحكمة الذي يمثل عصارة تجارب الشاعر التي عاشها فيجسّدها في نصائح يقدّمها للمتلقين للاستفادة منها، وهذا الغرض عرف انتشارا كبيرا في الشعر الشعبي بمنطقة سوف، حيث برز العديد من شعراء الحكمة والذين قدّموا قصائد سجّلت نصائح وإرشادات للمتلقين.

فهذا الشاعر **الجيلاني شوشاني** ينصح الشباب بضرورة التعّرف على ماضيهم والاعتزاز به ومقارنته بحاضرهم، فيقول:

«حَاضِرْ بِلَا مَاضِي كِفَاشْ تْعِيشَهْ وْصُعْبِتْ عَلِيكْ الْعِيشَهْ

وِاكْتُبْ عَلَى الْمَاضِي بْقَلَمْ وْرِيشَهْ

اكْتُبْ عَلَى مَا رِيتْ وِاكْتُبْ عَلَى مَا تِرَكِتْ وِتْخَلِّيتْ

وِاكْتُبْ وْلِيدِي عَ الجّمَلْ وِالْبِيتْ وِاكْتُبْ عَلَى بَخْنُوقْ بِنْوَاوِيشَهْ

وِاكْتُبْ عَلَى أَصْلِكْ مْنِينْ بْدِيتْ عَ الْمَثِمْرَة وْنَبْتِتْ شِجَرْ الْهِيشَه»[1]

ويعتبر الشاعر **الساسي حمادي** من أبرز الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف الذين نظموا في غرض الحكمة، وله العديد من القصائد في هذا الغرض، من بينها قصيدة خواطر التي يذكر فيها قيمة الحب في الحياة ويرمز له بالورد، فيقول:

«الْوَرِدْ يَذْبَلْ كَانْ فَاتْ رْبِيعَهْ الِّي خَدَمْتَهْ طِيعَهْ وِالْتَرِهْنَهْ سَقِّد عَلِيكْ وْبِيعَهْ

الورد يَا وَرِدْ الْحَيَاة وِالحُبْ يَا وَرِدْ يَا مُرَادْ كُلْ حْبِيبْ

الورد رِيحَهْ بِالعَبِيرْ اِكِبْ عَطِيرْ مِسِكْ دِيرْ سْبُوْلْتَه فِي الجّيبْ

الورد دُونَه الْحَالْ مَا يُصْعُبْ وْمَهْمَا تِطَوَّحْ فِي القُلُوبْ قْرِيبْ

[1] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل قصائده**، بمنزله بالبياضة ولاية الوادي يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

وِالـحُبْ عِنْـدَهْ سِـرْ شَـيْ عْـجَبْ وْعِنْدَهْ عَلَامَـه فِي الـنِّظَرْ مَا تْغِيبْ

هُـو الـدِّوَاء هُـو طِبِيـبْ الطُّـبْ وْهُو الشِّقاء والشُّوقْ وِالتِّعْذِيبْ»[1]

5 –5 – 6– الغربة والحنين: يعتبر شعر الغربة و الحنين من الأغراض الشعرية التي تطرق لها الشعراء قديما وحديثا ويمتاز بالعاطفة الصادقة والأحاسيس الحزينة المتأججة، ويعتبر غرضا شعريا كالغزل والفخر والهجاء والمديح وباقي الأغراض الأخرى، ولكن **قدامة بن جعفر** قصر الحنين ضمن باب النسيب حيث قال: « قد يدخل في النّسيب التشوّق والتذكر لمعاهد الأحبة بالرِّياح الهابّة والبروق اللّامعة والحمائم الهاتفة والخيالات الطائفة وآثار الديار العافية وأشخاص الأطلال الثائرة»[2] ، فهذا الشاعر **محمود بن عمار** يتساءل وهو بغربته عن أحوال أهله وأولاده ولم يجد سبيلا لمعرفة ذلك والاطمئنان عليهم ليعبّر من خلاله أشعاره عن تساؤلاته، فيقول:

«يَالِنْـدرَا وِشْ حال هَاك النزِيلـه بْفُقْدَانهـم مَشـغُوب من لِعْويلـه

– وش حـال من يِبْغينـا أُوش حال من في الحُوش يِفْكر بينا

أُوش حـال لِبْني عـم ومَّالينـا أُوش حـال بنت أُمّي مع لِخْويلـه

يا لنـدرى نَحِيُـوش وتِلاقِينـا جِمِيـع من بِنشِـد على لِخْويلـه

– وشـحالهـم ونْبَاهـم شَـارهين ولَّا فَاقْديـن اِبَّاهـم

يا لنـدرى نَحْيَاش نَبْدا عْماهـم ولَّا نِتْمَـدْ تْرُوح كـن لِبْديلـه

[1] – بن علي محمد الصالح وحمادي محمد نافع، **الساسي حمادي، حياته ومختارات من شعره**، م س، ص71.

[2] – قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت ، ص134 .

اِهِب الفِلك وسُوقنا من قْداهـــم انخَـلُّو الجبل ونْرَوْحُو لِرْميلـــه»[1]

وعندما اشتاقت الشاعرة **أم الخير ظريف** لابنها مبروك وهو بالغربة أرسلت له سلامها وأشواقها متمنية لقاءً قريبا يجمعها به، فتقول:

«سَلم على مبروك هَـا يَا نْصِيرة كنز الذَّهب اللِّي دَاسَّاته ذْخيـرْ

– سـلِّـــم عـنَّـــــــــه كنز الذّهب نِي قُلت نِرْبح مِنَّه

يَا لندرَى نَحيَـاشْ لِيـن يِـجْمِلنَا تَبدا الحَوايِـجْ وَاجْـده وِكْـثيـــرْ

هَـذَاك لِـي القلب مـــا يِتمنّى مِسَّـقْمه عـن كُل رَابَع شِيره»[2]

5-5-7- الشعر الديني: إن الثقافة المهيمنة في بادية سوف هي الثقافة الإسلامية، ومن البديهي أن يتأثر الشعراء بالمدرسة القرآنية، والكثير منهم يحفظ ولو القليل من السور القرآنية نظرا للأهمية الكبيرة التي كان يُوليها سكان البوادي لذلك، ويتجلّى هذا من خلال قصائدهم حيث نلاحظ أن هناك العديد من الشعراء الشعبيين الذين اهتموا بالجانب الديني.

فعندما أراد الشاعر **محمود بن عمار** توجيه نصيحة للناس بضرورة التوبة لله عز وجل والسعي لتحقيق رضاه قال:

«نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي تُوبُوا للَّـــه وِتْمَشُّو في ارْضَاهْ لَا تَنْسُوا مُذَاكْرِة شَرِيفْ سِمَـــاهْ

نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي كَانْ فْهِمْتُونِي وِلْيَا صَدَّقْتُونِـــي نعْطِيكم دَلِيلْ مَاذَاخِرْ في اذْهُونِي

دَارُوا من لَسْوَاوْ لَا تَرْضُوا بالدُّوني وْلَا تْسِدُّو مَسـدَاهْ المْنْقِضِينْ عْوَاهْدَه بُعْدَه وجْفَـــاهْ

---

[1] – محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي بمنطقة سوف، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، مذكرة ماستر، جامعة الوادي، 2017 م، ص 119.

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، ج4، م س، ص 68 .

نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي رَانِي نَصِيـــحْ من صُغْرِي فَصِيحْ نُنْطِقْ بِلِّي عَارْفَهْ ثَابِتْ وصْحِيحْ

الِّي دِلْ على الخِيرْ عند الله ملِحْ يِلْهِمْنَا لِرْضَـــــاهْ يِهْدِينَا مَادَامْنَا نِدْبُوا في اِوْطَــاهْ»[1]

وبالإضافة إلى الأغراض والموضوعات التي ذكرناها هنا هناك العديد من الأغراض والموضوعات الأخرى التي عرفها الشعر الشعبي بمنطقة سوف، وكما ذكرنا سابقا فإنها لا تختلف أساسا على ما جاء في الشعر الفصيح قديمه وحديثه من أغراض وموضوعات، والمتتبّع للشعر الشعبي بمنطقة سوف يجد فيه غزارة كبيرة وتنوّعا في الأغراض والموضوعات، وهذا التنوّع ينمّ عن تمكّن الشاعر الشعبي بالمنطقة وقدرته على التصوير والتعبير عن تجاربه في قالب شعري جمالي يؤثر في المتلقي.

[1] – محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي بمنطقة سوف، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

*** خلاصة الفصل:**

في هذا الفصل سلّطنا الضوء على مجموعة من المفاهيم النظرية التي تعتبر إضاءات مهمّة للموضوع، ومن خلالها تعرّفنا على مفهوم الجمال والجمالية ومفهوم الخطاب، وكذا مفهوم الأسلوبية وما تبعها من إجراءات ومستويات، ثم تعرّضنا لمفهوم الشعر الشعبي ونشأته وأبرز مسمّياته وأهم الأغراض والموضوعات التي شهدها في منطقة سوف، ومن خلال هذا الفصل يمكننا أن نسجّل مجموعة من النتائج المتوصّل إليها لتكون خلاصة للفصل وأبرزها:

– من خلال بحثنا في مفهوم الجمال والجمالية وبعد استعراضنا للآراء والنظريات التي تناولت المفهوم والمصطلح استنتجنا أن الجمال والجمالية لم يكونا محل إجماع تام واتفاق عام حول مفهوميهما، على اعتبار أن الجمال مصطلح فضفاض وواسع وأقرب للذاتية منه للموضوعية.

– الأسلوبية منهج نقدي يركّز على أدبيّة النص وما يميّزه عن غيره من النصوص الأخرى، وهي بذلك تبحث عن مواطن الجمالية في النصوص الأدبية، واستطاع هذا المنهج أن يفرض نفسه لما له من أهمية كبيرة في إنارة طريق الباحث، وتهتم الأسلوبية بدراسة المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية، ومن خلالها يتم اكتشاف السّمات الأسلوبية الأدبية والجمالية للنص.

– للشعر الشعبي أهمية كبيرة وسط الجماعة الشعبية نظرا لأنّه يُعتبر مرآة عاكسة لهم، فبالرغم من أن مبدعه شخص مفرد إلا أنه ينسلخ من الذاتية ويذوب في الجماعة، وقد نشأ الشعر الشعبي نشأة طبيعية نظرا لدخول اللّحن في اللغة العربية الفصحى بعد الاختلاط، إلا أنّه بقي قادرا على إرسال الرسالة التي يريد مُبدعه إيصالها للمتلقي.

– عرف الشعر الشعبي بمنطقة سوف غزارة في النتاج، كما شهد تنوّعا واضحا في الأغراض والموضوعات، وهو ما يُحيلنا إلى أن الشاعر الشعبي بمنطقة سوف يملك قدرا واسعا من الثقافة والدّراية بالضّوابط والشّروط اللازمة في نظم الشعر.

الفصل الثانـــي

الفصل الثانـــي: الجماليات الصوتية في الخطاب الشعري الشعبي

من خلال قصائد المدونة (المستوى الصوتي).

1 – الموسيقى الداخلية:

1 –1 – التماثل الصوتي بين الأصوات.

1–1–1– الجهر / الهمس.

1–1–2 – الشّدة / الرّخاوة.

1–2 – التماثل الصوتي بين الألفاظ.

1–2–1– التكرار.

1–2–2 – التصريع.

1–2–3 – الترصيع.

1–2–4 – الجناس.

1–2–5– التصاعد القولي.

2 – الموسيقى الخارجية:

2–1– الـوزن.

2–2– القــافية والــروي.

– تمهيد:

يعتبر الصّوت البنية الأساسية لأيّ لغة من اللّغات، وهذا يظهر جليًّا من خلال تعريف ابن جني للغة، حيث يقول: «... حدُّها أنها أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم »[1]، حيث أنّ الصّوت يمثّل المادة الخام لإنتاج اللغة، وله دور كبير في إبراز أبعاد النص الأدبي، وممّا لا شكّ فيه أن لكلّ نص بنيات صوتية متمثلة في مجموعة الأصوات التي يختارها الكاتب أو الشاعر ويؤلّف بينها ليحمّلها بالشحنات الدلالية التي تحقّق غاياته ومقاصده وتؤثر بذلك في المتلقي (السامع أو القارئ).

ومن هنا يمكننا القول إن المستوى الصوتي هو« الأساس الذي يقوم عليه بناء مفردات اللغة وصيغها وتراكيبها، بل وأدبها كله شعرا ونثرا، لذالك كان لابد لدارس اللغة من دراسة أصواتها »[2]، فالصّوت المفرد (الحرف) هو النواة الأولى لبناء الكلمة ثم بناء الجملة وصولا إلى تشكيل الخطاب والنص.

ففي النص الشعري يقوم الشاعر باختيار مجموعة من الأصوات دون غيرها لتشكيل النظام الصوتي الذي يضم بين طيّاته الوزن والإيقاع وضروبا أخرى كالتّكرار والوقفات والنّبرات والتّردد وغيرها من الظواهر الأسلوبية الصوتية، والتي تمثل قيما صوتية خاصة في لغة الشعر، هذه القيم هي نقطة الانطلاق عند الشروع في تحليل أي عمل شعري.

إن الخطاب الشعري الشعبي يعتمد في الغالب على المشافهة، وذلك نظرا لخصوصيّته من حيث الشكل اللغوي والمضمون الدلالي، ومن هنا فإن الشعراء الشعبيين اعتنوا كثيرا بالجانب الصوتي وأولوه أهمية كبرى في بناء قصائدهم، ويتم ذلك من خلال اختيار الأصوات المناسبة والتي تخدم غايتهم لتشكّل بذلك إيقاعا موسيقيا جميلا يشدّ انتباه المتلقي ويؤثر فيه.

[1] – ابن جني، **الخصائص**، تح: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2006م، ص67.

[2] – عبد الصبور شاهين، **في علم اللغة العام**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط6، 1993م، ص108.

وينقسم المستوى الصوتي إلى موسيقى داخلية وموسيقى خارجية، فالموسيقى الداخلية هي موسيقى الحشو وتبحث في تشكّل الإيقاع الداخلي للنص الشعري وما يتجلّى فيه من ظواهر أسلوبية صوتية، أما الموسيقى الخارجية فهي موسيقى الإطار وتركّز على الوزن والروي والقافية وسنحاول هنا إجراء مقاربة صوتية في قصائد المدونة المختارة نُبرز من خلالها أهم الظواهر الأسلوبية فيها.

1 – الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي):

يسعى المحلّل الأسلوبي من خلال البحث في الموسيقى الداخلية للنصوص الشعرية للوصول إلى الأصوات الأكثر ورودا وتكرارا وما يحمله هذا التكرار من دلالات باطنية تحملها الأصوات، على اعتبار أن للصّوت دور كبير يتمثّل في بناء الحروف والكلمات وتشكيل المعنى وشدّ الانتباه بالجرس الموسيقي الذي يُحدثه.

ومن هنا يمكن القول إنّ « الصوت اللغوي أثر سمعي يصدر طواعيّة واختيارا عن تلك الأعضاء المسمّاة أعضاء النطق، ويظهر في صورة ذبذبات معدّلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة، والمتكلم لابد أن يبذل مجهودا ما كي يحصل على الأصوات اللغوية »[1]، فاختيار الشاعر للأصوات غالبا ما يُسهم في تحديد أسلوبه وغايته التي يسعى للتعبير عنها، ومن هنا تبرز العديد من الظواهر الصوتية الأسلوبية في النصوص الشعرية، لتشكّل إيقاعا صوتيا متميزا.

والموسيقى الداخلية تُعطي النص الشعري بُعدا تأثيريا، حيث أنها تشدّ انتباه السامع أو القارئ، وهي الإيقاع الباطن الذي يحسّه السامع أو القارئ دون أن يدركه، ولكنّه يترك في أذهاننا ملمحًا موسيقيا جماليا يتشكّل من خلال تكرار الأصوات وتتابعها، وهذا ما يُسهم في إبراز الدلالة.

[1] – كمال بشر، **علم الأصوات**، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2002م، ص119.

1 – 1 – التماثل الصوتي بين الأصوات:

يقوم التّماثل الصوتي في الأساس على إحصاء الأصوات الشائعة في النص الشعري وإبراز صفاتها، على اعتبار أن صفة الصوت في النص تكون ذات تأثير على صورة الاستقبال والتلقي لدى السامع، وقد حَفل الشعر الشعبي بظاهرة التماثل الصوتي، حيث أنه يعتمد على نمط موسيقى معين أسهم في بروز هذه الظاهرة بشكل كبير، ومن أبرز صور التماثل الصوتي بين الأصوات: الجهر/ الهمس – الشدة / الرخاوة، وسنتطرق في هذه الدراسة إلى بعض الخصائص الصوتية لمجموعة من الأصوات عند الشعراء الشعبيين من خلال قصائد المدونة المختارة.

1-1-1- الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة:

الجهر صفة تميّز مجموعة من الأصوات، وتعريفه في الجانب اللغوي « جهر بالقول، إذا رفع صوته فهو جَهير، وأجهر وجهر بكلامه وصوته فهو جهير »[1]، وقد ورد في القرآن الكريم بنفس المعنى وذلك في قوله تعالى: ﴿**يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لاَ تَرْفَعُوٓاْ أَصْوَٰتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ ٱلنَّبِىِّ وَلاَ تَجْهَرُواْ لَهُۥ بِٱلْقَوْلِ كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ أَن تَحْبَطَ أَعْمَـٰلُكُمْ وَأَنتُمْ لاَ تَشْعُرُونَ**﴾[2].

أمّا في الجانب الاصطلاحي فيعرّف الصوت المجهور بأنه: « الصوت الذي ينتج عند النطق به تقارب الوترين الصوتيين من بعضهما البعض في أثناء مرور الهواء وفي أثناء النطق فيضيق الفراغ بينهما بحيث لا يسمح بمرور الهواء .. وهو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به »[3].

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (جهر).

[2] – سورة الحجرات، الآية 2.

[3] – كمال بشر، **علم الأصوات**، م س، ص130.

أما الهمس فهو عكس الجهر، ففي الجانب اللغوي الهمس « الصوت الخفي من الصوت، وقد همسوا الكلام همسا»[1]، وفي قوله تعالى:﴿**يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ ٱلدَّاعِيَ لاَ عِوَجَ لَهُۥ وَخَشَعَتِ ٱلاَصْوَاتُ لِلرَّحْمَٰنِ فَلاَ تَسْمَعُ إِلاَّ هَمْساً**﴾[2].

وفي الاصطلاح الصوت المهموس هو « الصوت الذي ينتج عند تباعد وانفراج الوترين الصوتيين بصورة تسمح بخروج الهواء الصادر من الرئتين بسهولة دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه، أي أنها الأصوات التي لا تتذبذب الأوتار الصوتية أثناء النطق بها »[3]، فأساس التقسيم هو ذبذبة الأوتار الصوتية وعدمها داخل الحنجرة، ولكل من هذه الأصوات دلالاتها التي تجعل الكاتب يختارها لأجلها.

ووجب أن نشير أوّلا إلى أنّنا اعتمدنا في تحديد صِفتي الجهر والهمس للأصوات على تحديدات المحدثين وتقسيماتهم، حيث يقول **إبراهيم أنيس**: « والأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليه التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ ع، غ، ل، م، ن، ويضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو والياء، في حين أن الأصوات المهموسة هي اثنا عشر: ت، ث، ح، خ، س، ش، ط، ص، ف، ق، ك، هـ »[4].

وبناءً على ما تقدّم ذكره سنقوم بدراسة في المدونة المختارة، وذلك بإجراء مقاربة للأصوات المجهورة والأصوات المهموسة عن طريق الإحصاء ودراسة التنوّعات الصوتية بُغية الوصول إلى معرفة الأكثر ورودا منها، وسنفصّل في النّسب المئوية لكل صوت من الأصوات ودلالات ذلك في المعنى العام، فبالعودة إلى المدونة ومن خلال مقاربة نصوصها نخلُص إلى الجداول الثلاثة التالية:

---

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (همس).

[2] – سورة طه، الآية 108.

[3] – كمال بشر، **علم الأصوات**، م س، ص174.

[4] – إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1975م، ص21.

– **جدول رقم 01:** جدول يوضح النسب المئوية للأصوات المجهورة والمهموسة في المدونة.

القصائد	مجموع الأصوات	الأصوات المجهورة	نسبة تواترها	الأصوات المهموسة	نسبة تواترها
ق1	1042	741	% 71.32	301	% 28.88
ق2	294	195	% 66.32	99	% 33.68
ق3	866	665	% 76.78	201	% 23.22
ق4	729	533	% 73.12	196	% 26.88
ق5	811	640	% 78.90	171	% 21.09
ق6	393	282	% 71.76	111	% 28.24
ق7	785	608	% 77.45	177	% 22.55
ق8	958	641	% 66.92	317	% 33.08
ق9	603	450	% 74.63	153	% 25.37
ق10	1193	966	% 80.97	227	% 19.03
ق11	1490	1140	% 76.52	350	% 23.48
ق12	728	552	% 75.82	176	% 24.18
مجموع	9626	7147	% 74.24	2479	% 25.76

– **جدول رقم 02:** جدول يوضح العملية الإحصائية للأصوات المجهورة في المدونة :

	ق1	ق2	ق3	ق4	ق5	ق6	ق7	ق8	ق9	10	11	ق12	مجموع
الباء	37	21	67	44	33	13	26	39	54	47	75	27	483
الجيم	17	05	09	10	18	12	17	19	09	05	39	06	166
الدال	33	09	28	19	32	18	30	43	28	36	45	35	356
الذال	02	00	06	00	00	00	03	02	07	02	04	05	31
الراء	57	21	34	60	55	43	64	70	35	46	87	24	596
الزاي	12	00	23	12	05	01	03	01	02	03	09	00	71
الضاد	01	01	06	03	03	06	08	03	03	05	08	11	58
الظاء	05	00	02	00	02	03	01	02	03	01	03	04	26
العين	54	10	37	36	68	12	29	30	29	26	93	21	445
الغين	07	06	06	03	07	07	09	12	03	08	06	03	77
اللام	79	17	80	64	68	28	61	57	52	115	115	57	793
الميم	54	12	43	39	49	22	48	38	16	57	85	49	510

النون	80	16	51	33	46	13	55	33	30	56	118	46	577
الواو	66	18	79	83	63	30	78	63	46	73	135	84	818
الياء	80	29	96	56	81	24	80	80	59	104	130	85	904
الألف	157	30	98	71	111	50	96	149	74	117	188	95	1236
مجموع	741	195	665	533	641	282	608	641	450	699	1140	552	7147

– جدول رقم 03 : جدول يوضح العملية الإحصائية للأصوات المهموسة في المدونة :

	ق 1	ق 2	ق 3	ق 4	ق 5	ق 6	ق 7	ق 8	ق 9	ق 10	ق 11	ق 12	مجموع
التاء	38	12	22	41	20	17	24	25	22	29	43	31	324
الثاء	08	00	05	02	02	02	00	01	00	02	00	01	23
الخاء	01	03	02	07	04	05	09	14	04	12	22	13	96
السين	22	04	18	24	12	08	15	33	09	13	33	10	201
الشين	22	02	10	32	20	07	12	23	11	22	32	05	198
الطاء	08	06	11	05	09	04	07	06	06	07	23	08	100
الصاد	08	03	07	04	07	08	08	10	04	08	14	16	97
الفاء	48	08	23	15	27	09	28	80	14	18	37	15	322
القاف	25	06	22	09	24	12	12	22	12	18	33	12	207
الحاء	32	06	25	15	18	09	18	41	26	36	44	16	286
الكاف	13	19	28	24	12	13	18	26	13	13	18	19	216
الهاء	76	30	28	18	16	17	26	36	32	49	51	30	409
مجموع	301	99	201	196	171	111	177	317	153	227	350	176	2479

هذه الجداول الثلاثة توضّح إحصائيات ورود الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة في المدونة والنسبة المئوية لكل منها مع تفصيل لكل قصيدة وكل صوت على حدا، ومن خلال هذه الجداول يمكننا تسجيل مجموعة من الملاحظات الأولية العامة والتي نُجملها في الآتي:

– نسبة ورود الأصوات المجهورة في المدونة أكبر من نسبة ورود الأصوات المهموسة ويعود هذا التفاوت لطبيعة الشعر الشعبي وخاصيته المتمثلة في الجماعية، حيث أن الشاعر الشعبي يتحدّث باسم الجماعة ويعبّر عن آمالها وآلامها ومشاعرها وأحاسيسها، ويواكب

أفراحها وأحزانها ويسجل همومها وتطلعاتها، فهو ينسلخ من الذاتية ليذوب في الجماعة، وبالتالي فهو يَعمد إلى توظيف الأصوات المجهورة أكثر لأن القصائد لا تعنيه وحده، بل هي مُلك للجماعة الشعبية، فوجب بذلك أن تصل للمتلقين بشكل جهوري قوي وشديد يجسّد الغاية المرجوة في البنية الدلالية، وكذا فإن الطبيعة الشفاهية للشعر الشعبي تناسب الأصوات المجهورة أكثر وتستدعي تواترها في النص الشعري لأنها تعتمد على السماع بين المرسل والمتلقي.

– في الأصوات المجهورة نلاحظ أن صوت الألف هو الصوت الأكثر ورودا في المدونة والذي يأتي في بعض الأحيان بصفة المد، وهو من الأصوات المجهورة اللّينة التي يُكثر الشعراء الشعبيون استعمالها، وكثرة تواترها يُسهم في إبراز معاني الشدّة والإصرار والجرأة، كما يشكّل مقطعا صوتيا يحمل جرسا موسيقيا متميزا يشدّ المتلقي السامع ويؤثر فيه.

– أما بالنسبة للأصوات المهموسة فإن صوت الهاء هو الصوت الأكثر ورودا وتواترا في المدونة، وهو من الأصوات المرنة التي يغلب عليها السكون في الشعر الشعبي، وربما يعود سبب كثرة وروده إلى استعماله كضمير متّصل في أحيان كثيرة.

– عموما فإن عملية اختيار الأصوات من طرف الشاعر تعتبر عمليةً قصدية وليست اعتباطية، فمن خلال هذه الجداول تتجلّى لنا عملية الانتقاء الصوتي عند الشعراء الشعبيين حيث يعكس هذا طبيعة أحاسيسهم وآلامهم ومشاعرهم، فيختارون ما يتناسب مع حالتهم.

أما بالنسبة للملاحظات الخاصة بكل نص فيمكننا القول إن الشاعر الشعبي يختار ما يُلائمه من الأصوات التي يمكن أن تُترجم مشاعره وأحاسيسه وأفراحه وأحزانه وتجسد انفعالاته وبالتالي تخدم موضوعه بصورة إيحائية، وتساعده على إبراز تجربته الشعرية وتأطيرها، وكذا توضيح مقاصده ومراميه الكامنة في غرض القصيدة، وسنتطرق هنا إلى مجموعة من النماذج المختارة من المدونة:

– في القصيدة رقم 11 يقول الشاعر **أحمد بن سعود**:

«نَجـعْ الْعَـرَبْ مِـطَّـانْبَـه حيـفَانَـــه أَعْطِيه المطرْ والـنَّصِرْ مِن مُـولَانـا
– نجـع العـرب واجْـحَافَـــــه ونجـع العرب هَسَّتْ عليه أولَافَـه
لْقَـاهْ العشِبْ مِتْـخَالْفَاتْ أوْصَافَـه عْـقِيفَة ولِـمَصْ وْحَـارَّه ورِبَانـــه
هسَّـت عيــون الحَـيْ رَدْ أريَافـه حَـانُوت يِغْشِي شَــرَّعُـو بِيبَانـــه
– نجــع العــرب شَــاغِـلنـــا اعطِيــه المـطر في أمَّـاكره يِتْـهنَّـى
شَتَّى ورَبَّـع عـن أدخَـالْ الحِنَّـــه لَـرِض الْمِليحَــه تِعْجِبْ الْـوَمَّـالَـه
سْعِيـدِينْ وشْـوِيشِـةْ حَمَـدْ والـقُنَّـه كَـرَبْ وخَصِيب يْبَانْ عَـادْ حْـذَانَه
– نجـع العــرب فِــي رُوحَـــــه ورَسَّـى على الـدُّوَّار والمَطْرُوحَـه
اسْعَايهــم بِيــن هَاملـه ومَسْرُوحـه واوْرَادهــم جَتْ خَارجَـه مَلْيَـانـــه
واللِّي خَطَـر جَتْ خَطِـرْتَه مرْبُوحـه واللِّي قَعَدْ ريَّح قِبَضْ مْكَانـــَـه»[1]

هذه المقطوعة من القصيدة رقم 11 في المدونة وهي للشاعر **أحمد بن سعود** يصف من خلالها حياة البادية بكل تفاصيلها ويعدّد الكثير من الأماكن والآبار التي يجتمع حولها البدو والتي تسمى بالنجع، وبعد إحصاء الأصوات في هذه القصيدة يتبيّن لنا أن الأصوات المجهورة والمهموسة في هذا النص لم تكن متكافئة، حيث أننا نجد الأصوات المجهورة هي الأكثر كثافة وتواترا، ونسبة ورودها في النص بلغت (76.52 %)، بينما نسبة ورود الأصوات المهموسة (23.48 %)، وأبرز الأصوات المجهورة في هذه القصيدة هي الألف والواو والياء والنون كالتالي: الألف (188) مرة، الواو (135) مرة، الياء (130) مرة، النون (118) مرة.

وهذه الأصوات دلّت على نوع من القوة والشدة التي تناسب غرض القصيدة المتمثل في الفخر والحماسة، فالشاعر من خلال وصفه لحياة البادية عبّر عن فخره بانتمائه واعتزازه بطبيعة حياته من جهة، ورغبته في التعريف بمقوّمات وإيجابيات هذه الحياة من جهة ثانية، والأصوات المجهورة عموما تتناسب مع الصوت العالي والشديد الذي يَنتج عن الذّات المنفعلة المتحمّسة

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص94.

الشاعرة بالفخر والاعتزاز، كما أسهمت كثافة هذه الأصوات في تجلي حالة الشاعر الداخلية والتي سعى لإبرازها بقوة لكي تصل للمتلقي وتؤثر فيه.

أما الأصوات المهموسة في هذه القصيدة فقد وردت بدرجة أقل من الأصوات المجهورة ولعلّ هذا راجع إلى طبيعة الموضوع ورغبة الشاعر واختياراته الصوتية بما يخدم غايته، وأكثر الأصوات المهموسة ورودا في هذا النص صوت الهاء الذي ورد (51) مرة، وهو صوت خافت استعمله الشاعر ليعكس ما ينتابه من حنين جارف لتلك الحياة، وهذا الحنين وإن لم يعبّر عنه الشاعر بشكل مباشر إلا أننا يمكن أن نستشعره من خلال النص.

- في القصيدة رقم 02 يقول الشاعر **عباس بوشهوة:**

«عِينِـــي بَاتَـتْ حَايْـــــرَهْ طُولْ اللِّيلْ بْغِيرْ هْجِيعَـهْ
عَـنْ مِنْ سَـاقْ رْحَايْلَـــهْ اطَّوَّحْ فِي شَاوْ التِّنْجِيعَـه
غَـبَّى الرِّيـــحْ جْرَايْـــــرَه مَهْمُـودَه وُبْلَادْ وْسِيعَــه
عَ اللِّي خْـدُودَه نَايْـــرَه تَبَّعْتَـهْ طُـول التِّتْبِيعـــهْ
صَـهَدْ قَلْبِـي فِي ضْمَايرُهْ وْبِغْنَـايَ نْبَرِّدْ فِي اللِّيعَـهْ
عِينِـــي مِـــن لَصْهَـــــادْ بَاتَتْ طُـولْ اللِّيلْ تْوَجِّـبْ
حْبِيـــبْ اللِّي بِنْـــــــزَارْ يَا مَا شَـطْ فْـرَاقَه يْعَـذِّبْ
هَـزْ مـــنِ الغَـــــوَّارْ وْجَابَه مْنَـادْ القُبَّة وْسَـرَّبْ
خَلَّى كَـــانْ الـــــدَّارْ وِمْصِيفَه وِينْ كَانْ مْـزَرِّبْ
تْـلَاحُـو فِي قِيفَـــــارْ وِسْـرَابْ لْغِيـمَه مِتْقَلِّب»[1]

في هذه القصيدة الغزلية العاطفية ومن خلال عملية الإحصاء نلاحظ تقابلاً بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، مع غلبة للأصوات المجهورة التي بلغت نسبة ورودها في هذا النص (66.32 %)، وما نلاحظه أيضا وجود توازن بين صوتي الألف والهاء، حيث ورد كل

[1] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص89.

منهما (30) مرّة، فصوت الألف هو صوت جهوري، أمّا صوت الهاء فهو صوت مهموس وقد أسهم هذا التّقابل بين الصوتين في تجلّي الحالة النفسية للشاعر الذي عبّر عن حزنه وآلمه لفراق محبوبته بعد رحيلها، هذا الرحيل خلّف حرقة ولوعة في نفس الشاعر، فصوت الألف حينما يكون مدّا يكون الأنسب للتعبير عن الأحاسيس وعنصرا مساعدا على تنسيق الأصوات وتناغمها، أما صوت الهاء فهو الأقرب للتعبير عن حالة الحزن والألم التي يعانيها الشاعر.

– في القصيدة رقم 12 يقول الشاعر **محمود بن عمار**:

«نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي تُوبُوا للـــه وِتْمَشُّو في ارْضَاهْ لَا تَنْسُوا مُذَاكْرِة شَرِيفْ سِمَـــاهْ
نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي كَانْ فْهِمْتُونِـي وِلْيَا صَدَّقْتُونِـــي نَعْطِيكم دَلِيلْ مَا ذَاخِرْ في اذْهُونِـي
دَارُوا من لَسْوَاوْ لَا تَرْضُوا بالدُّوني وْلَا تْسِدُّو مَسدَاهْ المْنْقِضِينْ عْوَاهْدَه بُعْدَه وجْفَـــاهْ
نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي رَانِي نَصِيـــحْ من صُغْرِي فَصِيحْ نُنْطِقْ بِلِّي عَارْفَهْ ثَابِتْ وصْحِيـــحْ
الِّي دِلْ على الخِيرْ عند الله مليحْ يِلْهِمْنَا لِرْضَـــاهْ يِهْدِينَا مَادَامْنَا نِدْبُوا في اِوْطَـــاهْ
نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي تِمُّوا لِفْـــرُوضْ وِالدِّينْ المِحِفُـوظْ لَا تْغَبْطُو مَخْلُوقْ من جَرْيَه وحْضُوظْ
وِلِّي عنده مَقِدْرَه اِفُكْ عالمِغْرُوضْ وِالقَاصِرْ يَرْجَـــاهْ وِلِّي تَارِكْ شَيْ فِي المِحْشَرْ يَلْـــقَاهْ
نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي طِيعُو الوَالدين ورَضُّوهُم لَثْنِيـــنْ وَقِتْ لِيَقْرُوا الفَاتحه مِدُّو لِيديـــنْ
الوَاحد يَسْعى الخير مَايدْرِيهْ مْنِيـنْ قْدَّامَـــــه وِوْرَاهْ يِرْبْحَهَا الِّي طَاعْ وَالِدْتَه وبَابَـــــاهْ
نْوَصِّيكم يَاخَاوْتِي طِيعُوا بَعضَاكُم وانْتِبْهُوا لْمُولَاكـم واذَا تْبِعْتُوا نْفُوسْكم هَذِيكَه مَعْدَاكم
لَابُد من الموت والحساب وْرَاكـم العَاصِـــي يَا دَاهْ يَبْدَا لَهِبْ النَّارْ يَصْهَدْلَه فعْضاهْ»[1]

[1] – محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

هذا المقطع من القصيدة رقم 12 للشاعر **محمود بن عمار**، ومن خلال إحصائنا للأصوات المستعملة في القصيدة نلاحظ تفاوتا كبيرا بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، حيث أن الشاعر استعمل الأصوات المجهورة (552) مرة، بنسبة (75.82 %)، وجاء صوت الألف في الصدارة متبوعًا بصوتي الياء والواو، بينما استعمل الأصوات المهموسة (176) مرة، بنسبة (24.18 %)، وجاء صوت التّاء في صدارتها متبوعا بصوت الهاء.

ولعلّ هذا الفرق الكبير راجع لطبيعة الموضوع، على اعتبار أن موضوع القصيدة يندرج ضمن الشعر الاجتماعي، حيث أن الشاعر يقدّم للمتلقّين مجموعة من النصائح يحاول من خلالها التأثير عليهم بضرورة التوبة لله عز وجل قبل فوات الأوان، وهذا التفاوت منطقي بحكم الموضوع الذي يتطلب القوة والشدة والجهر حتى يصل للمستمع ويؤثر فيه، ففي هذه الزيادة الكبيرة للأصوات المجهورة تناسب كبير مع الصوت العالي الصادر عن ذات الشاعر.

- في القصيدة رقم 10 يقول الشاعر **محمود بن عمار**:

«يَالِنْـدرَا وِشْ حال هَاك النزِيلــه بْفُقْدَانهـم مَشـغُوب من لِعْويلــه

- وش حــال من يِبْغينـــــا أُوش حال من في الحُوش يِفْكر بينا

أُوش حــال لِبْني عــم ومَّالينـــا أُوش حــال بنت أُمّي مع لِخْويلــه

يا لنــدرى نَحِيُـوش وتِلاقِينـــا جِمِيـع من يِنشِد على لِخْويلـــه

- وشــحالهــم ونْبَاهـــــم شَــارهين ولَّا فَاقْديــن اِبَّاهـــم

يا لنـــدرى نَحْيَاش نَبْدا عْماهـــم ولَّا نِتْمَــدْ تْرُوح كن لِبْديلـــــه

اِهِب الفِلك وسُوقنا من قْداهـــم انخَـلُّو الجبل ونْرَوْحُو لِرْميلـــه

- وش حـــالكم يا خَالـــي أُوش حال من يِنْشد عليَّا اِسالـي

تِكَدَّرت كُثـر الوِحِش غيَّـــر حالي كـي يْضِيق بَالي نُنْقِـــرْ الطِّبِيلَـــه

اِنْدير الحِمِس في الشّعر بالنَّقّالـــي خير من حديث القايله والقِيلـــــه

– وش حـالكـم يَادُومـــــــــا أُواشي خَواتك وخُوْتك والحُومـــه

وِالِّي تِوَحَّش ما عَليهِش لُومـــــه يُصبر ويْعـدِّي خَاصّه وكْمِيلـــه

حَتَّان يرجـــع الغريب لْقُومـــــه تْفُوت لِمْغيبه نـوع راح ابْقيلـه»[1]

بعد العملية الإحصائية لهذه لقصيدة يتّضح لنا توظيف الشاعر للأصوات المجهورة أكثر من المهموسة، ومن بين أصوات الجهر الأكثر توظيفا نجد صوت الألف (117) مرة، ففي هذه القصيدة يبدو الشاعر في حالة حنين جارف لوطنه وأهله وأبناءه، وقد طالت مُدّة غربته ولم يجد سبيلا لمعرفة أخبارهم، فبدأ يتساءل عن حالهم وهل مازالوا يذكرونه أم نسوه بعد غربته الطويلة وقد اعتمد في ذلك نمطا موسيقيا صوتيا معينا مستعينا بالمد، حيث أدّى ذلك لتشكيل نسيج صوتي متكامل ساهم في بروز إيقاع ونغم موسيقي جسّد نوعا من التماثل الصوتي، وهذا التماثل أسهم في تشكيل الإيقاع وشد الانتباه وإبراز القيمة الجمالية الصوتية للنص الشعري.

– في القصيدة رقم 08 يقول الشاعر **علي عناد**:

«غَـيَّبْ سِفَـرْ مُـولاكْ يَا تِـصْوِيـرَهْ نْخَبِّيكْ نِسْتَحْفـظْ عَليك ذْخِيـــرَهْ

– نْـخَبِّيـك فـي كُـرّاسَـــــــة ونْشُـوفْلِكْ مَـضْرِبْ أَعَـزْ بْـلَاصَـه

وْقَـرَّرِتْ قُـلِتْ نْدِيـرْلِكْ عَسَّاسَـــه يْحْمُوكْ في غْيَابِـي عَـن التِّغْبِيـــرْه

الله يَرِحْمَـه وْيُـوِجد سِـلَاكْ خْلَاصَه وْيِغْـفِرْ ذْنُـوبَهْ الله بَاسِـطْ خِيـــرَه»[2]

[1] – محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

[2] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

في هذه القصيدة الرّثائية نلاحظ أن الشاعر مازج بين الأصوات المجهورة والمهموسة، والملفت للانتباه في الأصوات المجهورة توظيفه لصوتي الرّاء والدّال بشكل كبير، فصوت الراء هو صوت انفجاري يُشير إلى الحالة النفسية للشاعر، والذي يعبّر عن لوعته وحزنه لفراق صديقه "الساسي"، ممّا يجعله أقرب للتعبير عن شعوره وتبليغ مقاصده وتوصيل رسالته، أما صوت الدال فهو مناسب للخطاب، حيث يجعل الكلام أكثر وضوحا وتجلّيا، وأما بالنسبة للأصوات المهموسة فالملاحظ في هذه القصيدة كثرة ورود صوتي الفاء والتاء وهما صوتان انفجاريان شديدان، يحاول الشاعر من خلالهما أن يُكسب النص الشعري قوة الجرس بغية التأثير في السامع وشد انتباهه في قالب جمالي.

- في القصيدة رقم 07 يقول الشاعر **عبد الرزاق شوشاني**:

«تْفَكَّرِتْ نَجْعِ الرِّيفْ وِينْ أوْكَارَهْ وِرْبِيعْنَا وْنُوَّارَهْ شْوَالْ الحَلِيبْ اِدِّحْ فِي الحُمَّارَهْ

تْفَكَّرِتْهُمْ عُرْبَانْ صَحْرَاوِّيَّه مْنِ الْوَادْ شَرَقْ شِيرِةْ الحُدُودْ

نَاسْ يِنْتِمُوا لِلرِّيفْ وِالْبِدْوِيَّه رْجَالْ الشَّهَامَة وِالْكَرَمْ وِالْجُودْ

وفِي أرضْ الصَّحَارِي خْيَامْهُمْ مِبْنِيَّة دْخَالْ وْكَرَبْ وْرَمِلْ شِينْ غْرُودْ

وفي وِينْ وِلد الرِّيمْ حَطْ ضْنَيَّهْ أرضْ الْمَصَاحِنْ وِالعَلَا وِالهُودْ

وِيْعَمْرُوا وِينْ لِبْرُوزْ خْلِيَّهْ ومْرَاحِيلْهُمْ فُوقْ الجِمَالْ تْسُوقْ

وْبَاغْنَامْهُمْ وِينْ لِخْطُوطْ عْفِيَّةْ نَاسْ يِكِسْبُوا كْحِيلِة لِعْيُونْ السُّودْ

وِمْنِينْ كَانْ الرِّيفْ عَنْ تَيَّارَهْ وَأبْطَالْهُمْ نَعَّارَهْ فِي بْلَادْهُمْ مَا يِتْرِضُوا بِخْسَارَهْ»[1]

من خلال إحصاء عام للأصوات المجهورة والأصوات المهموسة في هذه القصيدة يتجلى لنا التفاوت الكبير في توظيف الأصوات، حيث أن الشاعر استعمل الأصوات المجهورة بنسبة كبيرة بلغت (77.45 %)، وقد كان صوت الألف في الصدارة حيث ورد (96) مرة في النص بينما كانت نسبة ورود الأصوات المهموسة ضعيفة وقدّرت بـ: (22.55 %)، وهذا التفاوت

[1] - بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني، شاعر الوطن والبادية**، م س، ص65.

الكبير يناسب موضوع القصيدة المتمثل في الفخر، فالشاعر في هذه القصيدة يفتخر بأصوله ويتباهى بأخلاق قومه وشهامتهم، وبطبيعة الحال فإنّ هذا الفخر كان بصوت عال مرتفع يعكس اعتزازه بانتمائه للقوم، ثم في آخر القصيدة يتحسّر الشاعر على ابتعاد القوم عن حياة الرّيف وما تحمله من قيم مُثلى وراحة بال وسكون وتوجّههم نحو حياة المدينة وما تحمله من ضوضاء وسلبيات، وقد ساعد تواتر الأصوات المجهورة الشاعر في إيصال المعنى المراد وتقريبه لأذهان السامعين وتقويته في ملمح صوتي يشدّ الانتباه.

ممّا لا شك فيه أن اختيار الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة عند الشعراء الشعبيين يعتبر عملية أساسية تمكّن الشاعر من إبراز غرضه المقصود والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه بغية إيصال المعنى وتقويته وتقريبه للأذهان من جهة، وتشكيل ملمح صوتي يحمل جرسا موسيقيا يهدف إلى شد انتباه السامع من جهة ثانية، ويتجلى هذا الاختيار من خلال عملية الإحصاء التي تُمكّننا من الوصول إلى تصوّر عام توضّحه الأرقام والنسب المئوية الدقيقة.

1-1-2- الأصوات الشديدة والأصوات الرخوة:

إن أصوات اللغة عبارة عن مجموعات مشتركة في مخرج واحد، ولكل مجموعة صفات معينة تميزها عن غيرها، وهذه الصفات هي الأساس السمعي الذي يفرق بينها، ومن بين المجموعات الصوتية نذكر الأصوات الشديدة والأصوات الرخوة، وهذه الثنائية تلعب دورا مهما في خلق الجرس الموسيقي وتصاعده من جهة، وتحقّق الدلالة التي يريدها الشاعر ويقتضيها الخطاب من جهة ثانية، والأكيد أن الشاعر يختار ما يناسبه من أصوات ويسعى لتحميلها الشحنات اللازمة لتجسيد تجربته الشعرية وإيصال الرسالة التي يحملها الخطاب.

الشّدة في اللغة تعني « الصّلابة وهي نقض اللين، تكون في الجواهر والأعراض، والجمع شدد وشيء شديد بيّن الشّدة، وشيء شديد مُشدّ قوي »[1].

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (ش د د).

والصوت الشديد « أن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسًا تامًّا في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا »[1]، والأصوات الشديدة ثمانية وهي: (ء، ب، ت، ج، د ط، ق، ك)[2].

أما الصوت الرّخو فهو عكس الصوت الشديد، والرخاوة لغة من « الرخاء: اللينة، ورخا يرخو رخوا، أي ناعم »[3]، والصوت الرخو « عند النطق به لا ينحبس الهواء انحباسا محكما وإنما يكتفي بأن يكون مجراه عند المخرج ضيّقا جدا ويترتّب على ضيق المخرج أن النّفس في أثناء مروره بمخرج الهواء يُحدث نوعا من الصفير أو الخفيف تختلف نسبته تبعا لنسبة ضيق المجرى »[4]، والأصوات الرخوة ثلاثة عشر صوتا هي: (ث، ح، خ، ذ، ز، س، ش، ص، ظ غ، ف، هـ، ض)[5].

والأكيد أن توظيف أصوات الشّدة وأصوات الرخوة وتكرارها وتواترها في الخطاب الشعري الشعبي يحمل العديد من المعاني والدلالات التي يسعى الشعراء الشعبيون لإيصالها للمتلقين، سواء كان ذلك في الجانب الصوتي الموسيقي وما له من تأثير، أو في الجانب الدلالي الجمالي وما له من دلالات وتأويلات مرتبطة بالمعنى.

وقد اهتم الشاعر الشعبي بعملية اختيار الأصوات المناسبة والتي تساعده في التعبير عن تجربته الشعرية ومحاولة التأثير في المستمعين، وبعد قيامنا بعملية إحصاء كاملة للأصوات الشديدة والأصوات الرخوة في قصائد المدونة المختارة للدراسة، وجعل كل قصيدة على حدا خلصنا إلى مجموعة من الأرقام الموضحة في الجداول التالية:

---

[1] – كمال بشر، **علم الأصوات**، م س، ص247.

[2] – عبد الكريم الروديني، **فصول في علم اللغة العام**، دار الهدى، الجزائر، دط، دت، ص155.

[3] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (ر خ ى).

[4] – إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، م س، ص24.

[5] – عبد الكريم الروديني، **فصول في علم اللغة العام**، م س، ص155.

– **جدول رقم 04:** جدول يوضح تواتر الأصوات الشديدة في المدونة:

	ق1	ق2	ق3	ق4	ق5	ق6	ق7	ق8	ق9	ق10	ق11	ق12	مجموع
الألف	157	30	98	71	111	50	96	149	74	117	188	95	1236
الباء	37	21	67	44	33	13	26	39	54	47	75	27	483
التاء	38	12	22	41	20	17	24	25	22	29	43	31	324
الجيم	17	05	09	10	18	12	17	19	09	05	39	06	166
الدال	33	09	28	19	32	18	30	43	28	36	45	35	356
الطاء	08	06	11	05	09	04	07	06	06	07	23	08	100
القاف	25	06	22	09	24	12	12	22	12	18	33	12	207
الكاف	13	19	28	24	12	13	18	26	13	13	18	19	216
مجموع	328	108	285	223	259	139	230	329	218	272	464	233	3088

– **جدول رقم 05:** جدول يوضح تواتر الأصوات الرخوة في المدونة:

	ق1	ق2	ق3	ق4	ق5	ق6	ق7	ق8	ق9	ق10	ق11	ق12	مجموع
الثاء	08	00	05	02	02	02	00	01	00	02	00	01	23
الخاء	01	03	02	07	04	05	09	14	04	12	22	13	96
السين	22	04	18	24	12	08	15	33	09	13	33	10	201
الشين	22	02	10	32	20	07	12	23	11	22	32	05	198
الزاي	12	00	23	12	05	01	03	01	02	03	09	00	71
الضاد	01	01	06	03	03	06	08	03	03	05	08	11	58
الظاء	05	00	02	00	02	03	01	02	03	01	03	04	26
الغين	07	06	06	03	07	07	09	12	03	08	06	03	77
الصاد	08	03	07	04	07	08	08	10	04	08	14	16	97
الفاء	48	08	23	15	27	09	28	80	14	18	37	15	322
الحاء	32	06	25	15	18	09	18	41	26	36	44	16	286
الذال	02	00	06	00	00	00	03	02	07	02	04	05	31
الهاء	76	30	28	18	16	17	26	36	32	49	51	30	409
مجموع	244	63	161	135	123	82	140	258	118	179	263	129	1895

– جدول رقم 06: جدول يوضح النسب المئوية للأصوات الشديدة والرخوة في المدونة:

القصائد	مجموع الأصوات	الأصوات الشديدة	نسبة تواترها	الأصوات الرخوة	نسبة تواترها
ق1	572	328	% 57.34	244	% 42.66
ق2	171	108	% 63.16	63	% 36.84
ق3	446	285	% 63.90	161	% 36.10
ق4	358	223	% 62.29	135	% 37.71
ق5	382	259	% 67.80	123	% 32.20
ق6	221	139	% 62.90	82	% 37.10
ق7	370	230	% 62.17	140	% 37.83
ق8	587	329	% 56.05	258	% 43.95
ق9	336	218	% 64.88	118	% 35.12
ق10	451	272	% 60.32	179	% 39.68
ق11	727	464	% 63.82	263	% 36.18
ق12	362	233	% 64.37	129	% 35.63
مجموع	4983	3088	% 61.98	1895	%38.02

من خلال هذه الجداول الثلاثة تتضح لنا محصّلة العملية الإحصائية للأصوات الشديدة والأصوات الرخوة في المدونة، ويمكننا القول إن أوّل ما يلفت الانتباه هو التفاوت الكبير الملحوظ في توظيف هذه الأصوات، حيث أن ورود الأصوات الشديدة كان له السواد الأعظم في المدونة، فبلغت نسبة ورود الصوت الشديد (61.98 %)، بينما كان استعمال الأصوات الرخوة أقل من ذلك، وجاء بنسبة (38.02%).

وهذا التفاوت يمكن تفسيره بأن الخطاب الشعري الشعبي يتميّز بالقوة والشدة التي يستمدّها من طابعه الشفاهي السماعي، والشاعر الشعبي غالبا ما يتطلّع إلى إبراز تجربته الشعرية والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه وعواطفه بصورة واضحة جليّة وقوية، وهو ما يتناسب أكثر مع الصوت الانفجاري الشديد والذي يُسهم في لفت انتباه السامع وتقريب المعنى له

كما أن لهجة منطقة سوف قريبة أكثر للشدة والقوة، وهو ما نستشفّه من كثرة السّواكن في لهجة أهل بادية سوف التي ينتمي لها غالبية الشعراء.

ونأخذ هنا مثالا واحد حول توظيف الأصوات الشديدة والأصوات الرخوة نحاول من خلاله رصد أهمية هذه الأصوات ودورها الكبير في استنطاق الجانب الإيحائي، من خلال القصيدة رقم 05 للشاعر **إبراهيم بن سمينة**، حيث يقول فيها:

«لَا مِـنْ دَارْ جْمِيـلْ بَـلَّغْ مَجْهُـودَه يَشْقَى عَنْ سِبَّايْ يُوصِلْ مَسْعُـودَه
مُخْـتَارْ مِن يِشْقَـى عَلَى سِبَّايَـا يْبَـرِّدْ عَضَـايْ مِن لِهِيبْ النَّـارْ
وْيُوصِـلْ حَبِيبِـي اللِّي عَلِيهْ غْنَايَا وْنُطْفُو اَجْرَاحِي وْهَايْضَة لَفْكَـارْ
مَغْبُـوبْ ظَامِـي وِلِعْبَـادْ رْوَايَـا وْحَـارِمْ مِنَامْ اللِّيـلْ مِ لَّشْـفَـارْ
عَلَـى نَعْت بَكْـرَه مْحَـجِّلَة نَوَّايَـا شَقْـرَه نِظِيفَـه مْكَرِكْـدَه لَـوْبَـارْ
فَـتَّـاشْ مَا جَتْنِـي عَلِيـهَا وْهَـايَ نْزَاحِتْ غَدَتْ فِي وَقتْ رِيحَه ثَارْ
كُـثْرِ الشِّقَا مَجْمُـولْ مِنْ مُـولَايَـا وِالْحَارْمَـه تَغْـدِي عَلِيكْ اَجْهَـارْ»[1]

هذه قصيدة غزلية للشاعر **إبراهيم بن سمينة**، وبعد إحصائنا للأصوات الشديدة والأصوات الرخوة التي استعملها الشاعر نجد أنه مازج بينها، وقد أسهم هذا التمازج في تشكيل ملمح موسيقى متوازن وإبراز المعنى وتشكيله، وقد كان توظيف الصوت الشديد بشكل أكبر حيث جاءت الأصوات الشديدة (259) مرة بنسبة (67.80 %)، أما الأصوات الرخوة فقد وردت في القصيدة (123) مرة بنسبة (32.20 %).

من خلال توظيف الشاعر للصوت الشديد بشكل كبير تتجلى لنا عاطفته الحزينة المتمثلة في معاناته بعد رحيل محبوبته، فيعبّر عن لوعة الفراق وحرقة الانتظار، وتوظيف الصوت الشديد يساعده على السيطرة عن السياق العام لخطابه الشعري وإبراز مضامينه، وكأنّ الشاعر يرغب في البوح بمكنوناته ومشاعره لكي لا تبقى حبيسة نفسه، أما الصوت الرخو فقد ناسب أكثر

[1] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

طبيعة الحزن الداخلي العميق الذي انتاب الشاعر، وقد كان اختيار الشاعر منطقيا نظرا لطبيعة الموضوع ورغبته في إيصال المعنى وإبراز الدلالة التي تتجلى من خلال تواتر الأصوات وتشكيل الظاهرة الصوتية.

ثم إن الحالة الصّعبة التي عاشها الشاعر دعته لتوظيف الأصوات الشديدة، لأن الصوت الشديد يتّصف بالقوة والانفجارية وهو ما يناسب الشاعر ويحقّق رغبته في شدّ انتباه السامع باستخدام هذا الصوت، أما الصوت الرخو فقد استعمله الشاعر بنسبة أقل للتعبير عن عواطفه المتدفّقة وأحاسيسه المتلهفة للقاء محبوبته، حيث يمتلئ صدره بالحزن والألم نتيجة هذا الفراق.

تعتبر الأصوات وسيلة للتعبير عن ما في نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر، وبالتالي فإن الشاعر الشعبي يختار منها ما يناسبه لرسم حالته والتعبير عن عاطفته، وهو ما يسهم في تبيين المعنى وتقريبه للسامع، كما أن توظيف الأصوات الشديدة والأصوات الرخوة يبرز تمكّن الشاعر وقدرته على الإبداع وشد انتباه السامعين.

1 – 2 – التّماثل الصوتي بين الألفاظ:

يحفَل الخطاب الشعري الشعبي بالعديد من صور التماثل الصوتي بين الألفاظ، وتسهم هذه الظاهرة في تشكيل فضاء فنّي جمالي لإيقاع الشعر الشعبي، كما أنها تقودنا للوصول إلى الغاية الدلالية من وراءها، ويمكن أن نُجمل أبرز صور التماثل الصوتي بين الألفاظ في: التكرار الترصيع، التصريع، الجناس والتصاعد القولي.

1 – 2 –1 – التكرار:

يُسهم التّكرار بشكل كبير في تشكيل الإيقاع الداخلي للنص الشعري وتثبيته، وهو من أهم الظواهر الصوتية التي ميّزت الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، حيث أنه يُعتبر أحد العناصر الأساسية في بناء النص الشعري الشعبي والحفاظ على تماسكه وانسجامه، إضافة إلى

القيم الدلالية والبلاغية والصوتية والجمالية التي يحملها، والشاعر الشعبي غالبا ما يلجأ للتكرار للوصول إلى القيمتين الصوتية والجمالية، ومن ثم إضفاء صبغة جمالية على النص.

والتكرار في اللغة هو مصدر « كرّر، إذا ردّد وأعاد، ويقال:كرّر الشيء تكريرا وتكرار أعاده مرّة بعد مرّة، ومن معانيه: الرجوع أو الترجيع والإحياء بعد الفناء»[1].

أما في الجانب الاصطلاحي فيعتبر التكرار « إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعدّدة من نص أدبي واحد »[2]، وفي الشعر الشعبي كثيرا ما نجد التكرار، ويأتي لأغراض دلالية أو جمالية، وهناك تكرار الكلمة وتكرار العبارة، وينتج عنه إيقاع موسيقي علاوة على غرضه البلاغي المعنوي.

ويكون التكرار بترديد لفظة معجمية معينة، وهو ظاهرة إيقاعية موسيقية تقتضي ترديد ملفوظات (حرف، كلمة، جملة، عبارة، صوت ...) أكثر من مرة، وهو من الأساليب الحديثة في الشعر المعاصر[3]، أي أن للتكرار عدة أنواع يمكن أن يأتي فيها.

وبالعودة للمدونة المختارة نلاحظ أن ظاهرة التكرار بارزة وجليّة في جل القصائد فالخطاب الشعري الشعبي يوظف بكثرة ميزة التكرار، على اعتبار أنها ميزة صوتية تضفي إيقاعا موسيقيا لدى المتلقي، بالإضافة إلى ما تحمله من قيمة بلاغية تؤدي أغراضا في المعنى، وللتكرار عدة أنواع منها: تكرار الصوت، الحرف، الكلمة والجملة.

أ – تكرار الصوت: اهتم الشعراء الشعبيون بتكرار الصوت في الخطاب الشعري سواء كان هذا التكرار في الصوامت أو الصوائت، وهناك من يسمي الصوامت سواكن بينما يطلق

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (كرر)، ص135.

[2] – شفيع السيد، **البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم**، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص171.

[3] – ينظر: يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**، م س، ص237.

على الصوائت تسمية أصوات اللين، والصوائت ثلاثة أصوات: (الألف والواو والياء)[1]، وهذه الأصوات الثلاثة تسمى صوائت وهي تتكرر بشكل لافت في الخطاب الشعري الشعبي، أما باقي الأصوات الأخرى فتسمّى صوامت.

وتكرار الصوت غالبا ما يحمل دلالات توحي بغرض الشاعر ومقصديته من خلال الخطاب ومدلولاته.

وكمثال على ذلك نأخذ القصيدة رقم 08 للشاعر علي عناد، ونتتبع تكرار الأصوات الواردة فيها محاولين بذلك رصد الميزة الصوتية والدلالية الكامنة وراء هذا التكرار، ومطلع القصيدة:

«غَـيَّبْ سِفَـرْ مُـولاكْ يَا تِـصْوِيـرَهْ نْخَبِّيكْ نِسْتَحْفـظْ عَليك ذْخِيـــرَهْ
نْـخَبِّـيـك فـي كُـرِّاسَـــــــة ونْشُـوفْلِكْ مَـضْرِبْ أَعَـزْ بْـلَاصَـه
وْقَـرَّرِتْ قُـلِتْ نْدِيـرْلِكْ عَسَّاسَـــه يِحْـمُوكْ فِي غْيَابِـي عَـن التِّغْبِيـــرْه
الله يَرِحْمَـه وْيُـوِجد سِـلَاكْ خْلَاصَه وْيِغْـفِرْ ذْنُـوبَهْ الله بَاسِـطْ خِيـرَه»[2]

الملاحظ في هذه القصيدة أن هناك بعض الأصوات التي تكررت بكثرة، وقد ورد في هذه القصيدة أنواع مختلفة من الأصوات المتكررة، إلا أننا نختار هنا الأصوات التالية: (الألف، الراء الدال، السين، النون) كنموذج لمحاولة الوصول إلى غرض الشاعر:

– صوت الراء (صامت): تكرّر هذا الصوت (70) مرة في هذه القصيدة، وهو من الأصوات المجهورة متوسط الشدة والرخاوة، ويمتاز بالرقة والنظارة وتكراره يثير نغمة وجرسا موسيقيا يشدّ السامع، فيجعل المقطع يفيض بدلالات الحركة والتتابع، فهو يحاكي الحركة

[1] – ينظر: عبد الكريم الروديني، **فصول في علم اللغة العامة**، م س، ص155.

[2] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

المستمرة، وقد وظّفه الشاعر للتّعبير عن إحساسه العميق بالحزن والألم لفقدان صديقه، فهو صوت جهوري يرسم لنا ملمحا حركيا لعاطفة الشاعر المفعمة بالأوجاع والأحزان.

– صوت الألف (صائت): تكرر هذا الصوت (149) مرة في القصيدة، وهو من الأصوات المجهورة اللينة المدّية، ويعتبر من الحروف التي فيها اتساع وليونة، فهذا الصوت بحضوره القوي والمتكرر يظهر انفعال الشاعر ويبيّن مدى حسرته، كما أنه يساعد الشاعر في إبراز وتصوير مصيبته بفقدان صاحبه، وذلك لما له من صدى موسيقي عالٍ وصوت مسموع ليوصل أحزانه ومشاعره، وكأنه يُوحي بالحزن والألم والوجع، فيطابق المعنى الذي يحمل تلك الدلالات فهو من الأصوات الأكثر سماعا والأقوى تأثيرا في السامعين.

– صوت الدال (صامت): تكرر صوت الدال (43) مرة في قصيدة الشاعر **علي عناد** وهو من الأصوات الانفجارية، فكأنّ الشاعر يسعى لتفجير ما في قلبه من أحزان لكي لا تبقى حبيسة صدره، وتكرار هذا الصوت ولّد موسيقى إيقاعية قوية أسهمت في تشكيل ملمح صوتي عالٍ بارز في القصيدة.

– صوت النون (صامت): وقد تكرر (33) مرة في القصيدة، وهو صوت رنين ذو غنّة يحمل صدى متردّد، كما أنه من أصوات اللين، وقد وظفه الشاعر بغية تبليغ المتلقي بالألم الذي انتابه بفقدان صديقه الساسي، والحزن العميق الذي خلّفه وراءه جرّاء الفراق.

– صوت السين (صامت): تكرر هذا الصوت في القصيدة (33) مرة، وما يميّز هذا الصوت أنه صوت صفيري مهموس خافت يحمل نوعا من النعومة التي تناسب التعبير عن الحزن والفراق وهذا ما أراده الشاعر من خلال تكرار هذا الصوت ليعبّر عن مقصده ويبرّر موقفه ويجسّد عاطفته الجياشة المفعمة بالحزن والألم واللوعة التي انتابته بعد فقدان صديقه وصوت السين من الأصوات المميّزة التي تشكّل جرسًا ونغمًا يشدّ الانتباه.

وعموما يمكننا القول إنّ لكل صوت من الأصوات دور يؤدّيه في النص الشعري، كما تختلف مميزات وصفات كل صوت، وذلك باختلاف نوعية الصوت، والشاعر يختار ما يناسبه

من أصوات لغوية للتعبير عن غرضه ومراده من الخطاب في قالب موسيقي جمالي يشدّ السامع ويلفت انتباهه.

ب – تكرار الحرف: يعتبر تكرار الحرف أسلوبا من الأساليب اللغوية التي يصاحبها إيقاع صوتي يُسهم في إبراز الجرس الموسيقي، وهو يحمل ملمحا موسيقيا يتجسّد من خلال تكرار الحرف وتواتره في الخطاب الشعري، كما أنه يخلّف دلالات عميقة يريد الشاعر إيصالها للمتلقي للتأثير فيه.

وبالعودة للمدونة المختارة للدراسة نذكر مثالا على تكرار الحرف وذلك من القصيدة رقم08 التي تصف فيها الشاعرة **حدي الزرقي** الرعد، وقد اعتمدت على المد لجلب انتباه السامعين، حيث تقول:

«هَا الرَّعِد مَاقْوَاهْ كِي جَارْ يِتْـكَلَّـمْ أَجْـهَـــــارْ
مْلَـجْلِـجْ وْمَـادِّيـهْ تَـيَّـارْ طَـاغِي مْعَدِّي حْدُودَهْ
اِتَرْحِمْ لَفِظْ كُـورُغْـلِي حَـارْ سَـكْـرَانْ بَـــــأدْوَارْ
صِنْدِيـدْ مَا يْطِيقْشِ الْعَـارْ أَخْـوَالْ عَـنْتَـرْ جْدُودَهْ
مَا ضْيَـقْ خْـلُوقَهْ الحَـرَّارْ تْـغَشَّشْ غَضَـبْ ثَـارْ
فِي كَبـدْتَـه شِـعْلِتْ النَّـارْ مِنْ صُفْرِةْ الْعِينْ سُودَهْ»[1]

نلاحظ في هذا المقطع توظيف الشاعرة لحرف الألف الممدودة في مجموعة من الكلمات نذكر منها: (جار، أجهار، تيّار، حار، أدوار، العار، الجزار، ثار، النار ...)، وهو من حروف اللّين المرنة والمميّزة التي تترك أثرا صوتيا متصاعدا، وقد لجأت الشاعرة لهذا الحرف كإجراء للتعبير عن تصوّرها للموضوع الذي تصف فيه الرعد من جهة، ومحاولة ترجمة أحاسيسها ومشاعرها تجاه الموضوع من جهة ثانية، وقد اختارت هذا الحرف بالذّات نظرا لما له من صدى موسيقي

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص39.

مرتفع وصوت مسموع، حيث أنه أسهم في إحداث ملمح صوتي جسّد نوعا من التناغم الموسيقي، والذي أضفى بدوره جمالية على الإيقاع العام للقصيدة.

ج – تكرار الكلمة: يلجأ الشعراء إلى تكرار الكلمات لما لها من إيقاع مؤثر في موقعها في القصيدة، وكذا فإن لها دلالة لغوية إيحائية، فهو يحقّق الميزة الصوتية والميزة الدلالية، والكلمة عند الشعراء الشعبيين لها وزنها ومكانتها ودلالاتها ومعانيها العميقة، ومن خلال تكرارها يمكن إيصال المعنى المراد وتوضيحه والتأكيد عليه وتقريبه لأذهان المتلقين.

ويمكن القول إنّ تكرار الكلمة يعتبر ظاهرة صوتية حديثة تُسهم في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري وتتجلّى هذه الفعالية في إنتاج الدلالة أحيانا، وفي إنتاج الإيقاع الخالص أحيانا أخرى وفي بعض الأحيان يمزج بين الإيقاع والدلالة، ولهذا النوع صورتان هما: تكرار الكلمة بمعناها وتكرار الكلمة بمعنى مختلف[1]، وفي كل الحالات فإن التكرار غالبا ما يكون بغرض شدّ الانتباه وتقوية المعنى، ومن أمثلة تكرار الكلمات في المدونة نذكر:

– في ختام القصيدة رقم 01 يقدّم الشاعر **الساسي حمادي** تحياته، فيقول:

«**تَحِيَّـاتْنَا** يَـا سَـــــــــادَه **تَحِيَّاتْ** لأَهْـلِ العَـــزِمْ والإِرَادَه
تَحِيَّـاتْنَا للشَّعِـبْ والقِيَـــادَه **تَحِيَّاتْنَـا** لِرْجَـالْنَـا وَأَبْنَانَـــا
الله لِينَـا يِجِلْـبِ السَّـعَـــادَه **تَحِيَّـاتْنَـا** لِبْنَاتْنَـا ونْسَـانَـا»[2]

نلاحظ هنا تكرار لفظة (تحياتنا) خمس مرات في هذا الدور، وهذا التكرار أسهم في التعبير عن مشاعر وأحاسيس الشاعر العاطفية، كما أنه يفيد التعدّد والتنوّع، وجاء هنا كنوع

[1] –ينظر: محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية قراءة أخرى**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1997م، ص321.

[2] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

من التأكيد على المعنى المقصود من طرف الشاعر، علاوة على الملمح الصوتي الذي أضفاه على هذا المقطع.

– في القصيدة رقم 04 يصف الشاعر **الجيلاني شوشاني** حياة البادية فيقول:

« **اكْـتُبْ** عَـلَـــى مَـا رِيـتْ **وِاكْتُــبْ** عَلَى مَـا تِرَكِتْ وِتْخَلِّيتْ
وِاكْتُبْ وْلِيدِي عَ الجّمَلْ وِالْبِيتْ **وِاكْتُبْ** عَلَـى بَخْنُـوقْ بِنْـوَاوِيشَـهْ
وِاكْتُبْ عَلَى أَصْلِكْ مْنِينْ بْدِيتْ عَ الْمَثِمْـرَة وْنَبْتِـتْ شِجَرْ الْهِيشَه
اكْـتُـبْ عَـلَـــى لَـشْـجَـــارْ **وِاكْتُبْ** عَلَـى الْغَرْسَاتْ وِالجَّبَّارْ
وِاكْتُبْ عَلَى الْحُوزَا خَزِينْ الـدَّارْ التَّمَـرْ فِيهَا حَاطِّينَـه عِيشَــى»[1]

تكرار لفظة (اكتب) يحمل العديد من المعاني، فهذا التكرار بهذا المعنى لا يُفسد القصيدة بقدر ما يعكس ترابط الأبيات وتماسكها بصورة واضحة، وفعل الأمر المتكرر هنا والمتمثل في (اكتب) جاء للتأكيد على المعنى وشدّ الانتباه ولم يكن مملّا في القصيدة، فالشاعر هنا يسعى لترسيخ بعض المفاهيم من خلال هذا التكرار، كما أن هذا التكرار أسهم في تشكيل نغم صوتي مع بداية كل شطر في هذا المقطع.

– ثم يقول في نفس القصيدة:

«**وِارْسُمْ** رَحَى وْقصْعَه وْعَقَّابْ آثَارْ **وِارْسُــمْ** سِتَـارْ البِيتْ بِهْدَارِيشَـه
ارْسُــمْ بُيُـــوتْ نْـجُـــوعْ **وِارْسُــمْ** غَـــدَتْ وْلَاحْقَـه لِفْـزُوعْ
وِارْسُــمْ أَنْـوَاعْ البَـرْ نُوعْ وْنُـوعْ إِمَّا جِبَـلْ وَلَّا رِمَـلْ بْعَارِيشَـــــه
وِارْسُــمْ فِيَافِـي خَالْيَـة وِتْـرُوعْ **وِارْسُــمْ** رِبِيعْ بْشَكِوْتَـهْ وِحْشِيشَـهْ
ارْسُــمْ أَلْـــوَانْ أَزْهَـــــارْ **وِارْسُمْ** بُيُـوتْ شْعَـرْ فِـــي دُوَّارْ

[1] - الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله باليا‌ضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

وِارْسُـــمْ شِـوَايِلْ مَـادَّه وِاعْشَـارْ **وِارْسُمْ** جِمَـلْ وْرَاحْلَـة وِلْـوِيشَـــهْ
وِارْسُمْ حَشِيـشْ رْبِيـعْ بِالنُّـــوَّارْ **وِارْسُـــمْ** جِبَـلْ وْوَادْ بِكْشَاكِيشَـــهْ
ارْسُـــمْ جِبَـــلْ وِزْمُـــــولْ **وِارْسُـــمْ** بِحِيـرَه وْزَرِعْ لَاحْ سْبُـــولْ
وِارْسُمْ وِلَدْ فُوقْ الحْصَانْ يْجُـولْ قَالِّي زِمَانَـكْ مَا قِـدَرِتْ نْعِيشَـــهْ
قُتْلَـهْ زِمَـانِي فَـرِسْنَا وِفْحُـــولْ وِنْتَا زِمَانَـكْ طَايِـرْ بْـلَا رِيشَـهْ»[1]

جاء تكرار لفظ (ارسم) موازيا للفظ (اكتب) ومكمّلا له في هذه القصيدة، وقد تكرر هذا الفعل (16) مرة في هذا المقطع، وبالرغم من كثرة تكراره إلا أنه لم يُخل بالمعنى ولم يفسد الإيقاع العام للقصيدة، وهذا التكرار يحمل نفس المعاني التي ذكرناها سابقا، وذلك من خلال رسم ملمح موسيقي يحمل دلالات عميقة، فقد يظهر الغرض في أوّله أن الشاعر يهدف إلى الأمر، وهذا بتوظيف فعل الأمر، لكن بعد التمعّن في الأبيات يتضح لنا أن الشاعر يصف حياة البادية وطبيعتها الخلابة، وجاء التكرار كنوع من التفصيل وتتابع الوصف والتأكيد على جماليات الموصوف.

– في القصيدة رقم 09 يذكر الشاعر **الساسي حمادي** أهمية ورمزية الورد في الحياة، فيقول:

« **الْوَرِدْ** يَذْبَلْ كَانْ فَاتْ رْبِيعَـهْ الِّي خَدَمْتَهْ طِيعَـهْ وِالْتَرِهْنَهْ سَقِّد عَلِيكْ وْبِيعَهْ
الـورد يَـا وَرِدْ الْحَيَـاة وِالحُـــــبْ يَـا **وَرِدْ** يَـا مُـرَادْ كُـلْ حْـبِيـــــبْ
الـــورد رِيـحَـهْ بِـالـعَبِيـرْ اِكِـبْ عَطِيرْ مِسِكْ دِيرْ سْبُوْلْتَه فِي الجِّيبْ
الـــورد دُونَـه الحْـالْ مَـا يُـصعُبْ وْمَهْمَا تِطَـوَّحْ فِي القُلُوبْ قْرِيـبْ»[2]

في هذا المقطع نلاحظ أن التكرار أضفى تلاحمًا صوتيًّا جميلا وخلق ملمحا موسيقيا في بداية الأبيات، كما أنه حمل دلالات التأكيد على المعنى وتوضيح الفكرة العامة التي يريد

[1] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله بالياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

[2] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

الشاعر إيصالها للمتلقي، وهذا التكرار حافظ على الفكرة العامة للقصيدة وساهم في ترابط عناصرها وانسجامها، وهو ما يساعد المتلقي على فهم الموضوع، ولا يدع مجالا للتأويلات.

وقد يكون التكرار أحيانا باستعمال الضمير المنفصل، فيستخدم الشاعر كلمة ثم يكررها باستخدام ضمير منفصل يعود عليها، ومثال ذلك في القصيدة رقم 09، يصف الشاعر سرّ الحب وأهميته في حياة الناس، ويكرر لفظ الحب باستخدام الضمير (هو)، فيقول:

« **والحُبْ** عِنْدَهْ سِرْ شَيْ عْجَبْ وْعِنْدَهْ عَلَامَه فِي النِّظَرْ مَا تْغِيبْ

هُو الدِّوَاء **هُو** طِبِيبْ الطُّبْ وْ**هُو** الشِّقاء والشُّوقْ والتِّعْذِيبْ

هُو الحَيَاة **هُو** زَهُوْ كُلْ طْرَبْ نَزْهِةْ حَبِيبِي وْرَاحْتَه وْتِخْلِيعَهْ»[1]

أما في القصيدة رقم 11 فنلاحظ نمطا آخر من تكرار الألفاظ متمثلا في تكرار كلمتين متتابعتين متمثلتين في (مضاف ومضاف إليه)، وهذا التكرار طغى على أغلبية أدوار القصيدة مشكلا بذلك نوعًا من النّغم الموسيقي المتكرر، والذي يحمل دلالات تقودنا للعودة دائما للموضوع الأساسي للقصيدة والذي يتمحور حول اللفظين المكررين (نجع العرب)، حيث يقول الشاعر في مطلع القصيدة رقم 11:

« **نَجعْ الْعَرَبْ** مِطَّانْبَه حيفَانَه أَعْطِيه المطرْ والنَّصِرْ مِن مُولَانا

نجع العرب واجْحَافَه **ونجع العرب** هَسَّتْ عليه أولَافَه»[2]

ثم تتكرر هذه الثنائية في مجموعة من أدوار القصيدة:

نجع العرب شاغلنا ... **نجع العرب** بفروحه ...

نجع العرب متربص ... **نجع العرب** في الخيمة ...

نجع العرب ف خياره ...

[1] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

[2] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص39.

نفس الصورة نجدها في القصيدة رقم 03، حيث يقول الشاعر في مطلعها:

«**فرْحِ الـرِّزَم**[1] كِي لِفَنْ لَه حَرَايـرْ بِدا الفِتِنْ ثَايـرْ عْيَاد اللِّفُو شَـاوْ عقْـد النِّدايـرْ

فرح الـرّزم كِي ضَرَبْتَـه وْنَابَـى رَغَى من أجْنَابَه وهَسِّتْ عَلَيَّ رِقِيـقْ لـعْصَابَـه»[2]

ثم تتكرر هذه الثنائية في مجموعة من أدوار القصيدة كالتالي:

فـرح الـرزم كِي ضَرَبْتـه وْشَـعْ ...

فرح الـرّزم نَـم بين الـنِّزَالـي ...

فرح الـرّزم كِي ضَرَبْتـه بِيـدي ...

– في القصيدة رقم 10 يعبّر الشاعر **محمود بن عمار** عن شوقه وحنينه لأهله وأحبابه الذين حالت الغربة بينه وبينهم، فيتساءل عن أحوالهم في قوله:

«يَالِنْدرَا **وِشْ حال** هَاك النزِيلـه بْفُقْدَانهـم مَشـغُوب من لِعْويلـه

وش حـال مـن يِبْغينـا **أُوش حال** من في الحُوش يِفْكر بينا

أُوش حـال لِبْني عـم ومَّالينـا **أُوش حـال** بنت أُمّي مع لِخْويلـه

يا لنـدرى نَحِيُـوش وتِلاقِينـا جمِيـع من يِنشِـد على لِخْويلـه»[3]

دلّ هذا التكرار على السؤال الذي شغل الشاعر وأقلقه على أهله وأحبابه، ومن خلال هذا التكرار يتجلّى لنا غرض القصيدة وموضوعها المحوري، والذي أكد عنه الشاعر من خلال توالي التساؤلات وتتابعها (وش حال)، كما أنه يُحيلنا على الحالة النفسية للشاعر المفعمة بالقلق والحيرة والإحساس بالحنين والشوق، وهذا واضح وجلي من خلال تكراره للسؤال عن الحال.

[1] - فرح: عرس أو حفل، رزم: رزم الرعد دوّى، وهنا استعارة للدلالة على صوت قرع الطبول.

[2] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص111.

[3] – محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

د – تكرار الجملة: يعتبر تكرار الجمل أحد أنواع التكرار التي يستخدمها الشعراء، ونجد تكرار تراكيب لغوية كاملة، ووظيفة هذا النمط من التكرار أن الشاعر يتّخذ من الجملة المكرّرة مرتكزا ليصبح التكرار وسيلة لإثراء الموقف وتأكيد المعنى والإلحاح عليه[1].

وفي الخطاب الشعري الشعبي نجد هذا النوع من التكرار خاصة في بداية أدوار القصيدة فالشاعر يعمد في بعض الأحيان إلى تكرار جملة بعينها في بداية الأدوار ليحافظ على الموضوع والفكرة الأساسية للقصيدة.

ومثال ذلك في القصيدة رقم 12 يقدم الشاعر **محمود بن عمار** مجموعة من النصائح الدينية للمستمعين فيقول في مطلع القصيدة:

«**نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي** تُوبُوا للّه وِتْمَشُّو في ارْضَاهْ لَاتَنْسُوا مُذَاكْرِة شَرِيفْ سِمَاهْ»[2]

ثم يتوالى تكرار هذه الجملة في بقية مطالع أدوار القصيدة على النحو التالي:

نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي كَانْ فْهِمْتُونِـي...

نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي رَانِي نَصِيـــحْ...

نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي تِمُّوا لِفْــرُوضْ...

نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي طِيعُـو الوَالدين...

نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي طِيعُوا بَعضَاكُـم...

نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي بْعِرفِي الِّي تَــمْ...

نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي بعِرْفِي الميجُودْ...

---

[1] – ينظر: شفيع السيد، **البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم**، م س، ص186،187.

[2] – محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

هذا التكرار يحمل العديد من الدلالات النفسية والفنية التي تحقّق غرض الشاعر، وقد أكسب هذا التكرار النص قدرة على التأثير في المستمعين، كما أعطى القصيدة طابعا من الحركية والاستمرارية وسرعة تدفق اللغة، ويتمثل غرضه الأساسي في المحافظة على الفكرة العامة للقصيدة المتمثلة في النصيحة والتأكيد عنها، مع مراعاة المحافظة على تماسك النص وانسجامه.

فالتكرار يُعدّ وسيلة من الوسائل اللغوية التي تؤدي دورا تعبيريا وصوتيا في القصيدة الشعبية، وعندما يَعمد الشاعر الشعبي لتكرار صوت أو لفظة أو جملة تتجلّى لنا بشكل واضح قدرته على السيطرة على هذا العنصر المتكرر من جهة، وتمكّنه من بناء النص وتحقيق انسجامه من جهة ثانية، كما أن للتكرار دورا كبير في القصيدة على المستوى الصوتي فهو ينسجم مع المعنى ويتضامن معه ليقدّم لنا شكلا موسيقيا راقيا.

1-2-2- التصريع:

يولّد التّصريع نغمًا موسيقيا يُحدث إيقاعا في أذن المستمع، حيث أنه يكرر صوتا تألفه الأذن فيشدّ انتباه السامع، فيَعرف أنه يستمع لنوع من الشعر، وهو أحد مميّزات القصيدة الشعرية، وقد جرى فيه الشعراء الشعبيون على عادة السابقين وخاصة في مطالع قصائدهم، فلا تكاد تخلو أي قصيدة في الشعر الشعبي من استعمال هذه الميزة الصوتية، ويقع التصريع في البيت الشعري « الذي غُيّرت عروضه لتلتحق بضربه وزنا وقافية، ويكون التغير إمّا بزيادة أو نقصان»[1]، أي أنه يكون في الكلمة الأخيرة لكل شطر.

ويهدف التصريع في الخطاب الشعري الشعبي إلى استمالة أذهان المتلقين إلى ما يستمعون له، وإلى توقّع الروي الذي ستؤول إليه أبيات القصيدة وتعيينه، ومن ثمّ إضفاء زخم إيقاعي يطرب مسامع المتلقين ويثير فيهم الرغبة في مواصلة الاستماع.

[1] – عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م، ص 18.

ويقع التصريع موقعًا حسنا في نفس المتلقي على اعتبار أنه يحدث نغما وجرسا موسيقيا جميلا ترتاح له النفس وتنساب إليه الأذن، لأن التماثل يقع في الوزن والروي والإيقاع فيشكّل بذلك ملمحا موسيقيا جذابا.

وبالعودة إلى المدوّنة المختارة نجد أن جل القصائد جاءت مصرّعة، يسعى من خلالها الشعراء إلى التوافق بين العروض والأضرب للمحافظة على نغم الأبيات ولحنها الموسيقي، وحتى لا يحسّ المتلقي بأي ثقل أو عدم تناغم وبالتالي يبقى مشدودا لمواصلة سماع القصيدة، وهذه التقنية تنمُّ عن قدرة الشعراء الشعبيين وكفاءتهم وتمكّنهم من تطويع اللغة وقواعد النظم من خلال ما سمعوه من أشعار من قبل، وكذا كثرة استعمالهم للنظم على نفس المنوال، ومن أمثلة التصريع في المدونة:

- مطلع القصيدة رقم 03:

«فرْحِ الـرِّزَم كِي لِفَـنْ لَه **حَرَايـرْ** بِدا الفِتِنْ **ثَايـرْ** عْيَاد اللِّفُو شَـاوْ عقْد **النِّدايـرْ**»[1]

في هذا المطلع الذي يتكون من ثلاثة أغصان نلمح التصريع بين (حرايـر، ثايـر، النداير) ممّا يعطي انسجاما موسيقيا كبيرا بين هذه الأغصان، كما أنه يُشيع نغما صوتيا متوازنا في نهاية كل غصن، هذا النغم يلفت انتباه المتلقي ويخلّف لديه نوعا من المتعة الصوتية.

- مطلع القصيدة رقم 10:

«يَالِنْـدرَا وِشْ حال هَاك **النزِيلـه** بْفُقْدَانهم مَشـغُوب من **لِعْويله**»[2]

[1] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص111.

[2] – محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

في هذا المطلع نلمح التصريع بين كلمتي (النزيله، لعويله)، فالكلمتان جاءتا بصيغة متماثلة وهي صيغة التصغير، وهذا التماثل في الصيغة الصرفية للكلمتين أعطى جرسا موسيقيا متوافقا بين نهاية الغصن الأول ونهاية الغصن الثاني.

أما بقية قصائد المدونة فأغلبها جاءت مصرّعة ما عدا ثلاث قصائد، اثنتان وهما رقم 01 ورقم 11 اختلف فيهما حرف الروي بين صدر المطلع وعجزه (مع أن نطقهما لا يوحي بهذا الاختلاف)، أما الثالثة رقم 02 فقد جاءت من وزن القسيم وهو الوزن الذي تختلف فيه نهاية الغصن الأول مع نهاية الغصن الثاني للمطلع.

وفي الجدول التالي نُدرج ظاهرة التصريع في قصائد المدونة، مع توضيح نوع المطلع الذي قد يكون ثنائي الأغصان أو يأتي ثلاثيا.

– **جدول رقم 07** : جدول يوضح ظاهرة التصريع في المدونة :

القصائد	نوع المطلع	كلمات التصريع
ق 03	مطلع من ثلاثة أغصان	حَرَايِرْ – ثَايِرْ – النِّدَايِرْ
ق 04	مطلع من ثلاثة أغصان	تْعِيشَهْ – الْعِيشَهْ – رِيشَهْ
ق 05	مطلع من غصنين	مَجْهُودَهْ – مَسْعُودَهْ
ق 06	مطلع من غصنين	جَارْ – أَجْهَارْ
ق 07	مطلع من ثلاثة أغصان	أَوْكَارَهْ – نُوَّارَهْ – الْحُمَّارَهْ
ق 08	مطلع من غصنين	تِصْوِيرَهْ – ذْخِيرَهْ
ق 09	مطلع من ثلاثة أغصان	رْبِيعَهْ – طِيعَهْ – بِيعَهْ
ق 10	مطلع من غصنين	النْزِيلَهْ – لِعْوِيلَهْ
ق 12	مطلع من ثلاثة أغصان	للهْ – اِرْضَاهْ – سْمَاهْ

1-2-3- الترصيع:

يعتبر التّرصيع من الظواهر الإيقاعية التي يسعى إليها الشاعر الشعبي في بناء قصائده بغية الوصول إلى نغم موسيقي داخلي يشدّ السامع ويُمتعه، ففي الجانب اللغوي جاء في معجم الصحاح « الترصيع: التركيب، يقال: تاج مرصّع بالجواهر، وسيف مرصّع، أي محلّى بالرّصائع»[1]، ويعرّفه **أبو هلال العسكري**، فيقول: « الترصيع هو أن يكون حشو البيت مسجوعا، وأصله في قولهم: رصّعت العقد إذا فصلته »[2]، فهو ظاهرة داخلية في القصيدة تقترن بأغراض فنّيّة، حيث أنه يندرج ضمن الموسيقى الداخلية.

وقد جعله **قدامة بن جعفر** ظاهرة مشابهة للوزن لتعزيز الإيقاع، حيث يقول: « الترصيع نعت من نعوت الوزن الذي يُتوخّى فيه تصدير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو تشبيه به، أو من جنس واحد في التصريف »[3]، ومن هنا تتجلى أهميته ويبرز دوره.

والوظيفة الأساسية للترصيع هي فنية جمالية، بحيث يُضفي على الشعر رونقا وجمالا يجسّده الانسجام الصوتي والتتابع الإيقاعي المنتظم، الناتج عن مفردات الترصيع، والتي تتشكّل في صيغ متطابقة في الوزن، عِلاوة على الصوت المتكرر في أعقاب كل وحدة موسيقية، أو في نهاية الجملة المرصعة، وهذا ما يشكّل وقعًا موسيقيًّا جماليا يشدّ انتباه السامع بما ينتجه من تناسب صوتي موسيقي.

وقد حفل الخطاب الشعري الشعبي بهذه الظاهرة الصوتية المتمثلة في الترصيع، حيث حاول الشعراء الشعبيون بمنطقة سوف التعامل مع ظاهرة الترصيع بذكاء ومهارة في خطاباتهم ساعين بذلك إلى إيصال المعنى في قالب جمالي دون تكلف زائد، وبالتالي التأثير في المتلقي ولفت انتباهه.

---

[1] – الجوهري، **الصحاح**، م س، ص445.

[2] – أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص8.

[3] – قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، م س، ص80.

والترصيع باعتبار الوزن والروي ثلاثة أنواع[1]: المتوازي، المتوازن والمطرف.

أ – الترصيع المتوازي: يعتبر الترصيع المتوازي أكثر أنواع الترصيع شيوعا وإثارة للاهتمام، وهو أن تتّفق فيه الكلمات في الوزن والروي، ويحمل خصائص صوتية وبلاغية تؤدّي إلى إثراء الصياغة الشعرية بنغمات نفسية أخّاذة وإيقاع عذب يُقرئ العين جمالا والأذن بيانا[2].

حيث يشترط فيه اتّفاق الكلمات في الوزن والروي، وهو ما يؤدي إلى تشكيلّ رنّة موسيقية تنتج من خلال تساوي صيغ الكلمات، وهذا ما يُسهم في تماسك أطراف النص الشعري عبر سلسلة من التّجانسات الصوتية الجميلة التي تأتي من جمالية اللغة وطاقاتها الإبداعية الكبيرة.

ويعتبر الترصيع المتوازي من أبرز المكوّنات الأسلوبية التي تعمل على تنسيق العلاقات الداخلية للنص الشعري بصيغة جمالية تشكل ملمحا موسيقيا يلفت انتباه المتلقي.

ومن أمثلة الترصيع المتوازي في المدونة المختارة للدراسة نذكر:

– من القصيدة رقم 01 بين كلمتي (وافي – صافي)، في قول الشاعر:

«تُرَاثْ **وَافِـي** عْبَـــــارَه **صَافِي** مِثِيل الذِّيبْ فِي مِعْيَارَه»[3]

والملاحظ في هذا الشاهد بين كلمتي (وافي، صافي) أنّ الكلمة الأولى جاءت في الغصن الأول للبيت بينما الثانية في الغصن الثاني له، ولكن هذا لم يمنع من تحقّق ظاهرة الترصيع ووقعها على أذن السامع من خلال النغم الموسيقي الذي تحدثه.

– من القصيدة رقم 04 بين كلمتي (جبل – رمل) في قول الشاعر:

---

[1] – ينظر: أحمد زغب، **جماليات الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007/2006م، ص149.

[2] – ينظر: رابح بوحوش، **اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري**، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2006م، ص93.

[3] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

«ارْسُـــمْ بُيُـوتْ نْـجُـــــوعْ وِارْسُـمْ غَـدَتْ وْلَاحْقَـه لِفْزُوعْ

وِارْسُــمْ أَنْـوَاعْ البَـرْ نُوعْ وْنُـوعْ إِمَّا **جِبَـلْ** وَلَّا **رِمَـلْ** بْعَارِيشَـه»[1]

فبين كلمتي جبل ورمل تقارب في اللفظ والمعنى، فهما من حقل معجمي واحد، وهذا التقارب ساعد الشاعر في توظيف الترصيع وإبرازه وذلك بالحفاظ على تماسك وانسجام البيت الشعري، كما خلق نغما موسيقيا.

– من القصيدة رقم 05 بين كلمتي (شفاي – دواي) في قول الشاعر:

« وْقْـوِلِي عَلَى الْحَايِزْ قْـدِيمْ **شْفَـايَ** وْعِنْـدَهْ **دِوَايَ** وْلَا قْلِـف لَا حَـارْ »[2]

هاتان الكلمتان (شفاي، دواي) متقاربتان في الوزن والقافية ومشتركتان في حرف الروي مع اختلاف في الصوتين الأولين، عِلاوة على ذلك فإنهما متقاربتان في المعنى والدلالة أيضا، مما يُوحي لنا بأن الكلمتين كأنهما كلمة واحدة مع اختلاف طفيف في الحروف والمعنى، وربما هذا ما قصده الشاعر من خلال توظيف الترصيع في هذا البيت الشعري، فهو يذكر أن شفاءه ودواءه مرهونان بحبيبه، وأن إحداهما تُوجب حتما الأخرى.

– من القصيدة رقم 10 بين كلمتي (حالي – بالي) في قول الشاعر:

« وش حـــــالكم يا خَالـــــــي أُوش حال من يِنْشد عليَّا اِسالـي

تِكَدَّرت كُثر الوِحِش غيَّـر **حالي** كـي يْضِيق **بَالي** نُنْـقِرْ الطِّبِيلَـه»[3]

والاختلاف الوحيد بين الكلمتين كان في الصوت الأول فقط.

---

[1] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله بالياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

[2] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

[3] – محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

– من القصيدة رقم 11 بين كلمتي (يطّرشق – يشّلهق) في قول الشاعر:

« نـجُـــوع الـرَّســـــــــوة مطَّانبــه في العيـن قِـبْـلِةْ حِـزْوَه
والـرَّعد **يِطَّـرْشِـق** تِـعَلَّى نَـزْوَة والبرق **يِـشَّـلْهِق** شَعَلْ ضَوْيَانه»[1]

جاءت كلمتا (يطّرشق، يشّلهق) كنوع من الوصف لما تقدّمها، فالأولى جاءت وصفا للرعد، أما الثانية فجاءت وصفا للبرق، وهذا الوصف أعطى توازيا صوتيا بين غصني هذا البيت، وذلك من خلال الترديد الصوتي (الرعد يطّرشق، البرق يشّلهق)، وقد خلق هذا التوازي جرسًا موسيقيا أحدث أثرا ونغما في أذن المتلقي.

ويمكن أن يكون الترصيع المتوازي ازدواجيا، وهو أحد الأنماط لموسيقية التي تلفت الانتباه وتُسهم في تشكيل تناسق صوتي موسيقي يؤدي إلى قيمة جمالية تُبرز التجربة الشعرية للشاعر وهذه الصورة تعتبر من أبرز صور الترصيع وأكثرها وقعا، ونجدها في القصيدة رقم 11 بين جملتي (وصبّت أمطاره، وهبّت أنصاره) في قول الشاعر:

«نجـــع العـــرب ف خْيَـــــاره يُورِد على الدَّحْداحْ غَرْبِي القَــاره
وصَبَّتْ أمطاره كِي زَهَى نُـوَّاره **وهَبَّتْ أنْصاره** والفِلك وَاتَانَا»[2]

ب – الترصيع المتوازن: وهو نوع من أنواع الترصيع، وفيه الاتفاق في الوزن دون الروي[3]، وقد يأتي أحيانا بين الكلمات المتماثلة في الدلالة وأحيانا أخرى بين الكلمات المتباينة الدلالة، وبالعودة للمدونة يبدو لنا جليًّا أن الصياغة الشعرية عند الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف تضمّنت هذا التشكيل المتوازن، والذي يضفي جمالية وفنّية تتجلى في القصائد الشعرية.

وعموما يمكننا القول إنّ التماثل بين الكلمات من جانب الوزن يُكسب بناء الترصيع على المستوى السمعي أبعادا تحمل مدلولات جمالية تثير انفعال المتلقي وتؤثر فيه

[1] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص96.
[2] – نفسه.
[3] – ينظر: رابح بوحوش، **اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري**، م س، ص96.

ونجد هذا النوع من الترصيع بكثرة في المدونة المختارة للدراسة، ومن أمثلته:

- في القصيدة رقم 01 بين كلمتي (عميق – جميل) في قول الشاعر:

« مِن أَجْدَادْنَا نِعْرِفْ **عِمِيـقْ** أَبْحَـارَه وْطُول المِدَى نْغَنِّي **جِمِيلْ** أَلْحَانَه »[1]

هذا الترصيع المتوازن ساهم في إزالة الرتابة، وقد جاءت الكلمتان متباينتان في الدلالة بحيث ولّد نغما موسيقيا في هذا البيت، وعملت الموسيقي على إثارة المتلقي وشد انتباهه.

- في القصيدة رقم 02 بين كلمتي (ساق – شاو) في قول الشاعر:

« عَـنْ مِنْ **سَـاقْ** رْحَايْلَـهْ اطَّوَّحْ فِي **شَاوْ** التِّنْجِيعَـه »[2]

- في القصيدة رقم 06 بين كلمتي (تحلاو – تضمار) في قول الشاعرة:

«تِـعْجِبْ وْ**تِـحْلَاوْ تِضْمَارْ** مْـخَـيْـرَهْ خْـيَـــــــارْ

تْـدَرْوِلْ كْـبَـارْ وِصْـغَـــارْ خِلْقِـةْ البَارِي بْـجُـودَهْ»[3]

هذا التماثل التام بين الطرفين (تحلاو، تضمار) من الناحية الصوتية والإيقاعية نتج عنه تقابل دلالي، حيث أن الترصيع المتوازن عمل على إبراز حالتين وصفيّتين للفتاة المقصودة وذلك من خلال التقارب الدلالي الموجود بين الكلمتين، وهنا نلاحظ أن المستوى الصوتي لهذا البيت كان له دور في التفاعل الدلالي.

- في القصيدة رقم 10 بين كلمتي (طالبه – تاركه) في قول الشاعر:

«الّي **طَالْبَه** بِسْبِلْ عليه بْسِتْـره والّي **تَاركه** يُوم القِيَامه وِيله»[4]

---

[1] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

[2] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص89.

[3] - نفسه، ص39.

[4] - محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص120

نلاحظ هنا أن هذه الصيغة المتوازنة ساهمت في إبراز الجوانب الدلالية التي يحتويها كل شطر في هذا البيت، من خلال الطباق بين كلمتي (طالبه، تاركه)، وشكّلت صيغة الألفاظ مركزا تنبثق منه كل المعاني الفرعية، فجاءت لفظة (طالبه) في الشطر الأول ليأتي الحديث بعدها مُنصبًّا على جزاء الله عز وجل لمن يطلبه ويدعوه (يسبل عليه بستره)، ثم جاءت لفظة (تاركه) في الشطر الثاني ليأتي الحديث بعدها مُنصبًّا على عقاب الله عز وجل ووعيده لمن نسي ذكره ولم يدعوه (يوم القيامة ويله)، وقد اعتمد الشاعر على تقنية الطّباق فتحقّقت الميزة الصوتية والقيمة الدلالية المراد الوصول إليها.

- في القصيدة رقم 01 بين كلمتي (مشتاق – محتار) في قول الشاعر:

« **مُشْتَاقْ** وِعيُونِي مِطرْهَا تْصُبْ **مُحْتَارْ** عَايِشْ فِي الْحَيَاة غْـرِيبْ »[1]

تتجلّى في هذا البيت قدرة الشاعر على توزيع كلمتي الترصيع (مشتاق، محتار) توازنا بين شطري البيت، وقد أنتج هذا التوزيع موسيقى معبّرة تحمل صدى لهذا النسق الصوتي، ممّا ساهم في تقوية الجانب الإيقاعي وتوازنه، وهذا التوازن الإيقاعي أدّى بدوره إلى توازن دلالي، وذلك من خلال تقابل الوصف بين شطري البيت، وهو ما جسّده الشاعر من خلال هذا الترصيع.

- في القصيدة رقم 11 بين كلمتي (عاتي – دامي) في قول الشاعر:

« جِبـتْ كـــلامـــــــــــي على ناس نجع الـوَاد **عَاتِي دَامي**

مْنِينْ الـمْحَمِّسْ طَالْقِينَه حَامي يُـضرب يْطَـقّع في السِّما دُخَّانهْ»[2]

جاءت كلمتا الترصيع في هذا البيت في نهايته متتابعتان دون فاصل بينهما (عاتي، دامي) وهو ما أعطى الترصيع قوة وتوازنا، بحيث لا تميل كفّة عن الكفة الأخرى، وهذا ما يشكّل لدى السامع أعلى درجات التوازن.

[1] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص71.

[2] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص96.

ج – الترصيع المطرف: الترصيع المطرّف هو ما تتّفق فيه كلمتا القرينتين في الروي لا في الوزن [1]، وهذا النوع من الترصيع يحقّق درجة متوسطة من التماثل الصوتي مقارنة بالنوعين السابقين (المتوازي والمتوازن).

ونجد هذا النوع بكثرة في الشعر الشعبي بمنطقة سوف، حيث يسعى من خلاله الشعراء إلى تشكيل نغم صوتي متشابه بين الكلمات المرصّعة يسهم في توليد الإيقاع من جهة، وتسهيل التّلقي والحفظ من جهة ثانية، ومن أمثلته في المدونة:

– في القصيدة رقم 01 بين كلمتي (تحياتنا – لبناتنا) في قول الشاعر

« تَحِيَّـاتْنَا للشَّعِـبْ والقِيَـــــادَه تَحِيَّاتْنَـا لِرْجَـالْنَـا وَأَبْنَانَـــــا
الله لِينَـا بِجِلْـبِ السَّعَـــــادَه **تَحِيَّـاتْنَـا لِبْنَاتْنَـا** ونْسَانَـا »[2]

جاء الترصيع في عجز البيت الثاني، وهذا البيت هو الأخير في القصيدة وبالتالي ختم الشاعر قصيدته بهذه الصورة التي تحمل ملمحا صوتيا، وقد أضفت هذه الظاهرة نغما موسيقيا في نهاية القصيدة بغية شدّ المتلقي ولفت انتباهه.

– في القصيدة رقم 04 بين كلمتي (سبّاي – عضاي) في قول الشاعر:

« مُحْـتَارْ مِن بِشْقَـى عَلَى **سِبَّايَ** يْبَـرِّدْ **عَضَـاي** مِن لِهِيبْ النَّـارْ »[3]

– في القصيدة رقم 09 بين كلمتي (رقد – شد) في قول الشاعر:

«كُـل شَـيْ لِيـهْ حْـــــــدَادَه وْمَا اِفِيـدِشْ حْسَـابَه أَيَّـامْ عْـدَادَه
السَّاسِي **رِقَدْ** رَيَّحْ وْ**شَدْ** أُوسَادَه بْحَالْ لَا نِظَمْ الشِّـعر مِن تِعْبِيـرَه »[4]

---

[1] – ينظر: رابح بوحوش، **اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري**، م س، ص95.

[2]- بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

[3] - أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

[4] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

الترصيع في هذا المثال بين (رقد، شد) لم يكن غرضه تحقيق الانسجام الصوتي فقط، بل علاوة على ذلك كانت له قدرة تأثيرية كبيرة في إبراز الصورة الشعرية، وذلك من خلال وصف الفقيد بلفظتي (رقد، شد) للتعبير عن الموت الذي أصابه، وبالتالي تتجلى صورة الكناية لأن اللفظ محمول على غير معناه.

- في القصيدة رقم 11 بين كلمتي (المطر – النصر) في قول الشاعر:

« نَجـعْ الْعَـرَبْ مِـطَّـانْبَـه حيـفَانَـــه أَعْطِيه **المطْرْ** و**النَّصِرْ** مِن مُـولَانـا »[1]

في هذا البيت نلاحظ أن الترصيع فضلا عن إشاعته للجرس الإيقاعي، فقد أخذ حيّزا دلاليا كبيرا، حيث جاء في هذا المثال بين صفتين متلازمتين متعاقبتين (المطر، النصر)، وهما صفتان إيجابيتان تقوم عليهما حياة البادية، ويستبشر بهما أهل البادية خيرا نظرا لضرورتهما في مواصلة الحياة.

فالمطر هي المطلب الدائم لأهل البادية لأنها تمثل الحياة بالنسبة لهم، ثم يأتي النصر ليعقبها ويكون نتيجة حتمية لها، وبالتالي تتحقق الثنائية التي ذكرها الشاعر، وقد ربط الشاعر بين كلمتي الترصيع بحرف العطف (الواو) للجمع بينهما وتحقيق التوازن الصوتي والدلالي.

ويمكننا القول إنّ الترصيع بأنواعه الثلاثة أُستعمِل في الخطاب الشعري الشعبي مثلما رأيناه في المدونة وذلك من أجل تشكيل إيقاع داخلي يحقّق توازنا كبيرا في النغم الموسيقي، ويساهم في نشر ترنيم ينساب إلى أُذن المتلقي، وقد يتجاوز هذه الوظيفة ليُبرز الصورة بشكل أوضح مستعينا على ذلك بصفات الأصوات وخصائصها، وبالتالي يُزيل الغموض ويوضّح الدلالة التي يحملها هذا الترصيع.

وفي الجدول التالي نستعرض كل المواطن التي جاء فيها الترصيع في المدونة المختارة بأنواعه الثلاثة :

[1] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص94.

– جدول رقم 08 : جدول يتضمن ظاهرة الترصيع في المدونة بأنواعه الثلاثة:

القصيدة	الترصيع المتوازي	الترصيع المتوازن	الترصيع المطرف
ق 1	أَشْعَارْ، أَمْطَارْ وَافِي، صَافِي	كَنْ، شَدْ عِمِيقْ، جِمِيلْ	تَحِيَّاتْنَا، لِبْنَاتْنَا عُمُرْنَا، شِعِرْنَا سِكَنْ، كَنْ
ق2	//////	سَاقْ، شَاوْ	//////
ق4	جِبَلْ، رِمَلْ بْعِتُو، دِرْتُو	أَلوَانْ، أَزْهَارْ	//////
ق5	شِفَايْ، دِوَايْ	//////	سْبَّايْ، عَضَايْ ضَايَا، الْمِنَايَا الدَّارْ، نَكَّارْ
ق 6	كْبَارْ، صْغَارْ	تِخْلَاوْ، تِضْمَارْ	//////
ق7	//////	لِخْطُوطْ، لِعْيُونْ	أَبْطَالْهُمْ، بْلَادْهُمْ
ق 8	//////	مَانِي، نَاسِي حْدَادَهْ، حْسَابَهْ	سُخْفِتْ، سَاحِتْ صُبَاحَهْ، الرَّاحَهْ رِقَدْ، شَدْ
ق9	الدِّوَاءْ، الشِّفَاءْ	كَانْ، فَاتْ/ سِرْ، شَيْ مُشْتَاقْ، مُخْتَارْ	//////
ق 10	شَارْهِينْ، فَاقْدِينْ حَالِي، بَالِي	طَالْبَهْ، تَارْكَهْ	اِمَّالِي، التَّالِي حَالِي، لِمَّالِي
ق 11	صَبِّتْ أَمْطَارَهْ، هَبِّتْ أَنْصَارَهْ	خَطَرْ، قَعَدْ / تُشُكْرَهْ، نُتُرْكَهْ شَيْ، حَدْ / عَاتِي، دَامِي	الْمِطَرْ، النَّصِرْ أَخْضَارْ، بْيَارْ
ق 12	//////	//////	يِلْهِمْنَا – مَادَامْنَا
المجموع	10	16	15
النسبة	% 24.39	% 39.02	% 36.59

من خلال هذا الجدول نسجل الملاحظات التالية:

– جاءت نسبة توظيف الترصيع المتوازن في المرتبة الأولى بنسبة (39.02 %)، بفارق بسيط مع الترصيع المطرف والذي بلغ نسبة (36.59 %)، بينما جاء توظيف الترصيع المتوازي أقلّ من النوعين الآخرين بنسبة (24.39 %)، ومنه نستنتج أن الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف استعملوا الترصيع المتوازن أكثر من النوعين الآخرين، على اعتبار أنه يحقّق توازنا كبيرا وانسجاما واضحا في النغم الموسيقي للأبيات من جهة، ويبتعد عن التكلف المفرط والصنعة الزائدة من جهة ثانية.

– جاء الترصيع في بعض الأحيان ضمن باب الطباق وأحيانا أخرى ضمن باب الجناس فالطباق يكون أقرب للجانب الدلالي، بينما الجناس أقرب للجانب الصوتي، وهذا التّنوع يعطي للترصيع قدرة كبيرة على الجمع بين الميزة الجمالية الصوتية التي ينتجها الجرس الموسيقي من جهة، والقيمة الدلالية التي تبرز المعنى وتقرّبه إلى ذهن المتلقي من جهة ثانية، فيسهُل عليه فهم المعنى العام للأبيات.

– سجّلنا الترصيع المتوازي المزدوج مرّة واحدة في المدونة وجاء ذلك في القصيدة رقم 11 بين (صبّت أمطاره، هبّت أنصاره)، وقد يعود هذا التوظيف الشحيح لهذا النوع للعفوية والتلقائية والبساطة التي تُميّز الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، والذي ينبذُ التكلف والتصنّع ويعتمد البساطة والعفوية.

– ساهم الترصيع المتكرر في المدونة من خلال الأمثلة السابقة في إشاعة نغم موسيقي متميّز ساهم في لفت انتباه المتلقي وأثار اهتمامه من جهة، كما سهّل للمتلقي حفظ الأبيات وترديدها شفاهيًّا وترسيخها في ذهنه من خلال النبرة الموسيقية والجرس الصوتي الذي خلّفته من جهة ثانية.

وعموما يمكننا القول إنّ الترصيع ظاهرة صوتية متميّزة شاعت بكثرة في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف وأسهمت في صناعة الإيقاع الصوتي للخطاب الشعري الشعبي وذلك من

خلال المقاطع الصوتية التي تخلّفها، كما أنه يُبرز الصورة بشكل واضح بالاستعانة بخصائص الصوت وصفاته من تشابه وتفاوت وغيرهما وذلك من أجل تعميق الإحساس بالصورة التي يُوحي بها الترصيع.

1-2-4 – الجنــاس:

وهو أحد الألوان البلاغية الشائعة الاستعمال في الخطاب الأدبي ويسمّى أيضا التجنيس والمجانسة، وهو« أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى »[1]، كما يعتبر الجناس ظاهرة إيقاعية تُسهم في تحريك المعنى، وهو من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري وتتجلّى فاعليّته في عنصر المفاجأة، حيث يعيش المتلقي دهشة جرّاء الاتفاق اللفظي والاختلاف المعنوي بعد أن يُحدث جرسا موسيقيا في أذنه.

ويستحسن أن لا يقتصر الجناس على اللفظ فقط، بل يتعداه للمعنى، وهو ما أشار إليه **عبد القاهر الجرجاني** في قوله: « ما يعطي التّجنيس من الفضيلة أمر لا يتمّ إلا بنصرة المعنى إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وُجد فيه إلا مَعيب مستهجن، ولذلك ذُمّ الاستكثار منه والولوع به»[2]، **فالجرجاني** يشترط تقارب اللفظين المتجانسين في المعنى حتى يكون الجناس مستحسنا ومقبولا.

ومن جهة أخرى فالجناس يسعى لتوضيح المدلول وتوطيد الصّلة مع الدال، « فبالإضافة إلى دوره في إحداث الإيقاع المتميز، يقوم الجناس بربط الدال بالمدلول وتوطيد اللحمة بينهما قصد الإثارة وتحريك انفعالات المتلقي »[3]، ومن هذا المنطلق فإن الجناس يجمع بين الجمالية الصوتية والقيمة الدلالية من خلال تقريبه للمعنى وتأكيده.

---

[1] – حنفي ناصف وآخرون، **دروس البلاغة**، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص173.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: ميسّر عقاد، مصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص12،13.

[3] – رابح بوحوش، **اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري**، م س، ص67.

وللجناس مجموعة من الأنواع بحسب التقسيمات، وأبرز أنواعه: الجناس التام والجناس الناقص، فالتّام هو إعادة اللفظ كاملا مع تغيير معناه، بينما النّاقص هو « ما اتّفق فيه اللفظان في أنواع الحروف وهيئاتها وترتيبها واختلفا في أعدادها مع الاختلاف في المعنى »[1]، بالإضافة إلى أنواع أخرى يمكن أن تأتي فيها صورة الجناس وأبرزها: جناس الاشتقاق، الجناس المقلوب المطرف والمذيل.

وبالعودة للمدونة المختارة فإننا نسجّل ورود جميع أنواع الجناس فيها ما عدا التام، ومن أمثلة الجناس في المدونة نورد الشواهد التالية:

أ- الجناس الناقص: في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف ومن خلال المدونة نجد أن الجناس الناقص (غير التام) ورد بكثرة، وقد تنوّع اختلاف الوحدة الصوتية، وذلك باختلاف ترتيبها في الكلمة، فجاء الاختلاف مرة في بداية الكلمتين، ومرة في وسط الكلمتين، ومرة ثالثة في آخر الكلمتين.

* **اختلاف الصوت في أول الكلمة:** ومن أمثلته في المدونة قول الشاعر في القصيدة رقم 08:

« دْمُـوعِـي **طَـاحِـــــــتْ** وْشدِّيتْهَا سُخْفَتْ قِسَتْنِي **سَاحَتْ**

حَصْرَاهْ يَا دِنْيَا مِشَتْ وْ**رَاحَتْ** وِالْعُودْ اللِّي تْكِسَرْ مَا يِتْوِجَدْ تِجْبِيرَه»[2]

وتتجلّى في هذا المثال براعة الشاعر **علي عناد** في استخدام الجناس الناقص وقدرته على توظيفه لإيصال المعنى، وكان الجناس بين (طاحت، ساحت، راحت)، ففي هذه الثلاثية اختلفت الوحدات الصوتية في أول الكلمات وتباينت في الدلالة، لكن نلاحظ أن هناك معنى مشترك بينها متمثل في السقوط والذهاب، وما يُلفت الانتباه في هذين البيتين هي اللحمة الشعرية التي تجلّت في المعنى المتقارب للكلمات المتجانسة، والذي أعطى للمتلقي صورة مقربة لعاطفة الشاعر الحزينة المتألمة جرّاء ما أصابه بفقدان صديقه، وهو فقدان أبدي نهائي.

[1] - رابح بوحوش، **اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري**، م س، ص95.

[2] - بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

– في القصيدة رقم 12 بين كلمتي (نصيح – فصيح) في قول الشاعر:

«نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي رَانِي **نَصِيحْ** من صُغْرِي **فَصِيحْ** نُنْطِقْ بِلِّي عَارْفَهْ ثَابِتْ وصْحِيحْ»[1]

كما ورد هذا النوع في العديد من المواضع في المدونة ليشيع نوعا من الجرس الموسيقي، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

– في القصيدة رقم 01: (غالي – بالي).

– في القصيدة رقم 08: (حداده – عداده).

– وفي القصيدة رقم 03: (بيدي – ريدي – زيدي).

***اختلاف الصوت في وسط الكلمة:** ومن أمثلته في المدونة قول الشاعر في القصيدة رقم 11:

«نجـع العـــرب في **الصُّمعـــه** حْنِي نَجعنا عَـنَّه ضُوَتْ **الشَّمعـه**
وْجِـي مِزِنْ رَاقِـي مْعَ صلاة **الجمعه** وْسِيلَـه نِزَلْ قَـدِّين في قِيسَانـــه
خَلَّـفْ نِجَام السَّعِـي بعد **الهَمْعـة** ورَبِّـي يْجِيب الـفَازعـة مَـلْيَانـه»[2]

نلاحظ هنا أن الجناس سيطر على هذا المقطع من خلال أربع كلمات جاءت متجانسة وهي (الشمعه، الصمعه، الجمعه، الهمعه)، وهذا دليل على تمكّن الشاعر وحسن توظيفه لمفردات اللغة وطاقاتها، وهذا التجانس أضفى موسيقي داخلية على الأبيات تضع المتلقي أمام ملمح موسيقي جذّاب وملفت للانتباه.

– في القصيدة رقم 03 نلاحظ الجناس بين كلمتي (الولع – الودع) وكذا بين كلمتي (لذع لسع) وذلك في قول الشاعر:

[1] - محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

[2] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص96.

«فرح الرزم كِي ضَرْبْتـه وْشَـــــعْ لِحْذَاه تْفِجَـعْ ومِن مَشِيْ يُومِين كَامِـل سْمِـــعْ
جَنَّـهْ بِنَـاوِيت يُـوم **الْوِلَـــــعْ** الزِّين والطّبَـعْ وْلِبْسُو لْظَام الـذّهب و**الـــوِدعْ**
يْقُـلْ لك فِـرَاسين يُـوم الْفِـــزَعْ أُمَّـالي نِفَـــعْ ومنهم كِـثِير قُـوم لَـعْدَا تْقِلَـعْ
وْيَـا بِنت حِسَّـهْ غَرَامـك **لِـــذَعْ** فِي كْنِينِي **لِسعْ** وْنِي هِـفِتْ مَا عَـاد فِـيَّ نِـفَـعْ»[1]

وقد ورد الجناس بهذه الصورة في مجموعة من المواضع بالمدونة نذكر منها:

- في القصيدة رقم 01 بين كلمتي (الحزة – الكزة).
- في القصيدة رقم 06 بين كلمتي (تسمار – تضمار).
- في القصيدة رقم 11 بين كلمات (تشوّش – تحوّش – تطوّش).

* **اختلاف الصوت في آخر الكلمة:** هذه الصورة نادرة في المدونة المختارة ولم نجدها إلا في موضع واحد، ويبدو أن الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف لم يستسيغوا هذه الصورة، وربما يعود هذا للطبيعة الشفاهية للخطاب الشعري الشعبي الذي يعتمد في الأساس على الحفظ والتداول مشافهة، وهو ما يتطلّب الحفاظ على الاشتراك في الصوت الأخير للكلمات مثلما شاهدناه في الصورتين السابقتين، وقد وجدنا هذه الصورة في القصيدة رقم 01 بين كلمتي (الشعر، الشعب) وذلك في قول الشاعر واصفا الشعر الشعبي:

« فِي كُـلْ جِيلْ **الشّعِــرْ** أَدَّى دُورَه مْوَاكِبْ حَيَاةْ **الشّعِبْ** عَاشْ مْحَانَـه »[2]

اختلفت كلمتا الجناس في هذا المثال في الصوت الأخير لهما، لتتحقّق بذلك صورة الجناس الناقص، وهذا النوع لا يترك نغما متقاربا بين الكلمتين المتجانستين، لأن النغمة الموسيقية تكون مفقودة في الصوت الأخير.

[1] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص112.

[2] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

ب – جناس الاشتقاق: يسهم جناس الاشتقاق في زيادة تصاعد الإيقاع الداخلي للقصيدة وذلك من خلال الارتداد الصوتي والصدى الموسيقي للأصوات المشتركة بين أطرافه المتجانسة فهو ذو قوة إقناعية وليست مجرد حِلية لفظية[1]، وتكمن جمالية هذا النوع في قدرة الشاعر على توليد الألفاظ من خلال عملية الاشتقاق، وهي الميزة التي تمكّن الشاعر من تطويع اللغة وإنتاج الكلمات المتقاربة في الشكل والمعنى، ومن أمثلته في المدونة قول الشاعر **الساسي حمادي** وهو يتغنّى بالأدب والتراث الشعبي بمنطقة وادي سوف في القصيدة رقم 01:

« فِي الــوَاد عِــدنـــا أَدَبْنَـــــــا مِن **أَقْدَم قِدم** أُصُــولْنَا وِنْسَبْنَا

مِنْ قَبل أَلفْ **حْسَابْ** لِيهْ **حْسِبْنَا** تُحْفُـظْ أَقْــوَالْ الجِيلْ فَاتْ زْمَانَــه»[2]

تؤدي هذه التجانسات إلى نغمات متقاربة ناتجة عن التقارب الموجود بين الكلمات حيث جاء جناس الاشتقاق في البيت الأول بين كلمتي (أقدم، قدم) للتعبير عن القِدم فالشاعر يعبّر عن قدم معرفة أهل الوادي بالشعر الشعبي وعراقته، وفي البيت الثاني بين كلمتي (حساب، حسبنا) ليعبّر من خلالها الشاعر عن الاهتمام الكبير بالشعر الشعبي بالمنطقة وحفظه وصيانته، ومما لا شكّ فيه أن صورة الجناس جاءت هنا لتؤكد المعنى وتعمّقه من خلال تكرار الكلمات المتقاربة لفظا ومعنًى.

كما ورد هذا النوع في مجموعة من القصائد في المدونة نذكر منها:

- في القصيدة رقم 04: بين كلمتي (أنواع – نوع)، وبين كلمتي (الخمران – الخمر).
- في القصيدة رقم 05: بين كلمتي (فلّاية – تفلى)، وبين كلمتي (رداك – ردايا).
- في القصيدة رقم 10: بين كلمتي (القايله – القيله)، وبين كلمتي (خواتك – خوتك).

[1] – ينظر: قط نسيمة، **شعر عبد الله بن الحداد، دراسة أسلوبية**، رسالة دكتوراه، جامعة بسكرة، 2015/2014م، ص229،230.

[2] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.

ج – الجناس المقلوب: هذا النوع من الجناس تشترك فيه الأصوات المشكلة للكلمتين المتجانستين مع اختلاف ترتيبهما بين طرفيه، « وهو الذي يشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص، ويخالف أحدهما الآخر في الترتيب "[1]، وهذا النوع نادر في الخطاب الشعري الشعبي.

وقد سجّلنا في المدونة التي بين أيدينا مثالا واحدا لهذا النوع جاء في القصيدة رقم 04 بين كلمتي (بعدتو – تعبدو) في قول الشاعر:

« وْلِيـدِي زِمَـانَـكْ طَـــــارْ وِالْعِلِـمْ زِينِـةْ شُـورْ مِنْ يِخْتَـــارْ
لَكِنْ **بْعِـدْتُو** وْ**تِعِبْـدُو** الدِّينَارْ وِالْغَرِبْ مْسَلِّـطْ عَلِيكُمْ جِيشَـهْ»[2]

الملاحظ في هذا المثال بين كلمتي (بعدتو، تعبدو) هو الاشتراك التام في الأصوات بين الكلمتين (الباء، العين، الدال، التاء والواو) مع اختلاف ترتيبها في الكلمتين، وكما سبق ذكره فإن هذا النوع نادر في الخطاب الشعري الشعبي.

وبالإضافة إلى الجناس المقلوب يبرز نوعان آخران من الجناس متمثلان في الجناس المطرف والجناس المذيل، فالمطرف ما زاد أحد ركنيه على الآخر في طرفه الأول، بينما المذيّل ما زاد أحد ركنيه حرفا في الآخر فصار كالذيل[4]، ومن أمثلة المطرف في المدونة قول الشاعر :

« لْقِينَـاهْ وَقـتْ الحَـــــــزَّه سْنِيـــــنْ البِلَا وِالحَرِبْ وَقتْ الكَـزَّهْ
غَالِي عَلِينَا فِـي الضِّمِـيرْ انْعِزَّهْ **سِكَنْ كَنْ** وَسْطِ القَلِبْ شَدْ مْكَانَه»[3]

---

[1] – تقي الدين أبوبكر الحموي، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، تح: عصام شعيتوت، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص49.

[2] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله بالياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

[3] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

[4] – ينظر: أحمد زغب، **جماليات الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي**، م س، ص150.

والشاهد هنا بين كلمتي (سكن، كن)، حيث أن الكلمة الأولى تطرّفت على الثانية بزيادة صوت (السين) في أولها، مع الحفاظ على نفس تشكيل الأصوات والحركات الأخرى بين الكلمتين (الكاف والنون).

أما الجناس المذيل فهو نادر في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، وقد وجدناه مرة واحدة في المدونة في القصيدة رقم 11 بين كلمتي (البر – البراني) في قول الشاعر:

«نـجـع فـــي شِـيبـانـــــي في رَاحْـتِي والـعقل ما هَـنَّـانـــي
تْـلَاقُـوا مَّالـي **البَـر** و**الـبَـرَّانـي** وهَـسُّـو عَـلَيَّ نـاس كَـانُـو مْعَانَا»[1]

وعموما يمكننا القول إنّ الجناس من المميّزات الصوتية الموجودة بكثرة في الخطاب الشعري الشعبي، فبالإضافة لوظيفته الصوتية يؤدي وظيفة دلالية تتجسّد من خلال العمق اللغوي بين الكلمات المتجانسة فتعطي بذلك قدرة للمتلقي على فهم الخطاب ومدلولاته الباطنية، وقد حظي الجناس باهتمام بالغ لدى النقاد والشعراء منذ القدم واعتبروه من الظواهر البلاغية التي تندرج ضمن علم البديع، على اعتبار أنه من المحسنات البديعية التي تجمع بين الميزة الصوتية والقيمة الدلالية.

1-2-5- التصاعد القولي:

يعتبر التصاعد القولي من بين أهم الوسائل الصوتية التي يعتمدها الشعر الشعبي، وذلك للرّبط الذهني بين المقاطع المتتابعة للقصائد، وقد سماها البديعيون القدامى تشابه الأطراف والمقصود به ربط البيت اللاحق بالبيت السابق بتكرار لفظ أو تركيب أو جمله ينتهي بها البيت

[1] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص96.

السابق ويبدأ بها البيت اللاحق، وهو نوع من التّنسيق بين الفقرات يساعد على التّماسك بين أجزاء القصيدة، ويخلق الانسجام الصوتي والدلالي[1].

وفي لهجة منطقة سوف يطلق عليه الشعراء تسمية (يهز من بعضاه) ويستعمل لغرض تسهيل الحفظ، سواء للشاعر في حد ذاته من أجل حفظ قصائده، أو للمتلقين ليسهل عليهم الحفظ، ويقولون فلان شعره سهل الحفظ لأنه يستعمل التصاعد القولي (يهز من بعضاه)[2].

ونجد التصاعد القولي بكثرة في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، ومثال ذلك في المدونة من القصيدة رقم 04، حيث نلاحظ ترابطا بين المقاطع (الأدوار) من خلال التشابه بين المكب والشطر الأول للدور في قول الشاعر:

« ارْسُـمْ أَلْـوَانْ أَزْهَـــــــارْ وِارْسُمْ بُيُـوتْ شْعَـرْ فِـــي دُوَّارْ
وِارْسُـمْ شِـوَايِلْ مَـادَّه وِاعْشَـارْ وِارْسُمْ جِمَـلْ وْرَاحْلَـة وِلْـوِيشَـهْ
وِارْسُمْ حَشِيـشْ رْبِيـعْ بِالنُّـــوَّارْ **وِارْسُـمْ جِبَـلْ** وْوَادْ بِكْشَاكِيشَـهْ»[3]

ثم يقول في الدور الموالي:

ارْسُـــمْ جِبَـــلْ وِزْمُـــــولْ وِارْسُـمْ بِحِيـرَه وْزَرِعْ لَاحْ سْبُـــولْ
وِارْسُمْ وِلَدْ فُوقْ الحْصَانْ يْجُـولْ قَالِّي زِمَانَـكْ مَا قِـدَرِتْ نْعِيشَـــهْ
قُتْلَـهْ زِمَـانِي فَـرِسْنَا وِفْحُـــولْ وِنْتَا **زِمَانَـكْ طَايِـرْ** بْـلَا رِيشَـــهْ

ثم يتواصل التصاعد القولي في قول الشاعر:

---

[1] – ينظر: أحمد زغب، **جماليات الشعر الشفاهي ، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي**، م س، ص155،156.

[2] – شوشاني محمد الجيلاني، **حديث عن الشعر الشعبي**، البياضة ولاية الوادي، الاثنين18مارس2019، (مقابلة شخصية).

[3] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله بالياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

وْلِيـدِي **زِمَـانَـكْ طَـــارْ** وِالْعِلِـمْ زِينِـةْ شُـورْ مِنْ يِخْتَـــارْ
لَكِنْ بْعِـدْتُو وْتِعِبْـدُو الـدِّينَـارْ وِالْغَـرِبْ مْسَلِّـطْ عَلِيكُمْ جِيشَـهْ
بِعْـتُو الشَّهَامَة وِاتْـغِزَتْ لَفْكَـارْ وْدِرْتُـو عَلَى رُوسْ الطِّـوَابِلْ شِيشَـهْ

في نهاية المقطع الأول وبداية الدور الذي يليه نلاحظ تكرار تركيب (ارسم جبل)، ثم يتواصل التصاعد القولي في الدور الموالي في تركيب (زمانك طار)، ومن خلال هذا المقطع نلاحظ الانسجام الصوتي بين الأدوار وترابطها، بحيث يبقى المتلقي مشدودا للموضوع.

وفي القصيدة رقم 08 يتجلى التصاعد القولي ليشكّل ترابطا وانسجاما صوتيا بين الأفكار، كما يعبّر عن عاطفة الشاعر الحزينة والمتألمة دون خروج عن الموضوع:

« نْـخَبِّيـكْ فِـي كُـرَّاسِـــــي فِي الْجِيـبْ وَلَّا فِي وِسَايِـــدْ رَاسِـــي
كِي نْشُوفْهَا كَايِنِّي شِبَحْتِ السَّاسِي نْعَدِّي مْعَـاهَـا وَقِتْ فِي التِّقْصِيـــرة
وْكُـلْ وَقت فَـاكِرْ بِيـهْ مَانِـي نَاسِي صْغُرْ خَاطْرِي **وْطَاحَتْ دْمُوعِي** غَزِيرَه»[1]

وفي الدور الموالي يقول:

دْمُـــوعِـــي طَـــاحِـــــــتْ وْشَـدِّيتْهَا سُـخْفَتْ قِسَتْنِي سَاحَتْ
حَصْـرَاهْ يَـا دِنْيَـا مِشَـتْ وْرَاحَـتْ وِالْـعُودْ اللِّي تْكِسَرْ مَا يِتْـوِجَدْ تِجْبِيرَه
وْلَا تْقُولْ هَاهِي اِسَّقْمِتْ وِسْمَاحِتْ وِحَتَّى الْبَحَـرْ يِنْشَـفْ اِيْبِسْ غَدِيـرَه

أما في القصيدة رقم 05 فنجد التصاعد القولي في أغلب أدوارها، حيث يقول الشاعر:

« التُّـرَاثْ عِـدْنَـا غَـالِـــــــي المَلْحُون عَاجِبْنِـي مْوَسَّـعْ بَالِـــي
هُوْ لُغِـة التَّعْبِيـرْ كِيفْ تْوَالِـــــي لَهْجِةْ حَمَاسْ وْعَطِـفْ فِيهْ حْنَانَـــه
اِعَبِّرْ عَـلَى اللِّي صَارْلِي وِجْـرَالِـــي **لْقِينَاهْ** طُول العُمُـرْ عَـاشْ مْعَانَـا»[2]

[1] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

[2] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

ثم يقول في الدور الموالي:

- **لْقِينَـاهْ** وَقـتْ الحَـــــــــزَّه سْنِينْ البِلَا وِالحَرِبْ وَقتْ الكَـزَّهْ
غَالِي عَلِينَا فِـي الضِّمِـيرْ انْعِـــزَّهْ سِكَنْ كَنْ وَسْطِ القَلِبْ شَدْ مْكَانَـه
اللِّي يَسِمْعَه لَازِم شُعُـورَه يْهِـــزَّه كَـلَّاشْ مَيِّتْ رَاقِـدْ الجَّبَّـانَـــــه

وعموما فإن التصاعد القولي في الخطاب الشعري الشعبي يحقّق استمرارية الانسجام الصوتي إضافة إلى تواصل المسار الدلالي، وهو من الظواهر التي شاعت في الشعر الشعبي واعتمدها الشعراء بشكل عفوي دون تكلف أو تصنع.

هذه الصور التي ذكرناها للتماثل الصوتي بين الألفاظ والمتمثلة في التكرار والتصريع والترصيع والجناس والتصاعد القولي، ساهمت كلها في تشكيل الإيقاع الداخلي للخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، ومما لا شك فيه أنها أضفت ميزة صوتية جمالية على القصائد الشعرية، كما أنها أبرزت الدلالات التي تكتمن وراءها.

وقد حفل الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف بظاهرة التماثلات الصوتية بين الألفاظ وتنوعت صورها، وقد أبدع الشعراء في توظيف هذه الصور دون تكلف أو تصنع حيث أسهمت في تكوين توازن صوتي بين المقاطع مما أضفى نغما موسيقيا جماليا في القصائد لفت انتباه السامع وأثر فيه.

وعموما يمكننا القول إنّ الموسيقي الداخلية في القصيدة الشعبية من أهم عناصر الجمال الفني للخطاب الشعري الشعبي، وهي تمثّل الإيقاع الصوتي الذي يتشكّل بتوفّر مجموعة من الظواهر الصوتية وتناسقها وانسجامها.

وقد سعى الشعراء الشعبيون إلى تحقيق توازن صوتي في قصائدهم للتأثير على المتلقي واستمالته من جهة، وللتعبير عن ما يلوج في مخيلتهم من أحلام وآمال وغيرها من جهة ثانية ومن هنا ندرك تماما أن الموسيقى الداخلية في النص الشعري لا تقتصر على إضفاء العنصر

الجمالي الصوتي الذي يخلفه الإيقاع فقط، بل تتعدّاه لتتعمّق في الدلالة والتأويل وتحاول الغوص في البنية العميقة للقصيدة، وغالبا ما تكون هذه المهمة مقرونة بالأداء والشفاهية في الخطاب الشعري الشعبي.

ونعتقد أن عملية اختيار الأصوات عند الشعراء الشعبيين هي عملية مقصودة وليست اعتباطية، فالشاعر الشعبي يختار ما يلائمه من أصوات ليترجم مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته بصورة إيحائية متميزة، على اعتبار أن الموسيقى تعتبر أشد الفنون إيحاءً، مما يعني أن الموسيقى شديدة الصّلة بموضوع القصيدة وغرضها، كما أنها جزء من العملية الإبداعية للشاعر.

وفي ضوء ما تقدّم ومن خلال بحثنا في الموسيقى الداخلية لقصائد المدونة اتّضح لنا جليًّا أننا أمام أعمال إبداعية تتّسم بالجمالية الإيقاعية، حيث أن الإيقاع يحتلّ مكانة بارزة في القصيدة الشعبية، على اعتبار أنه يخلّف نغما موسيقيا في إذن السامع ويُسهم في تشكيل القيمة الجمالية من خلال الأداء الصوتي، وهذا الأداء غالبا ما يتوافق مع ما يتضمّنه السياق من دلالات تجسّد عاطفة الشاعر المشحونة ومقاصده من خلال القصيدة.

2 – الموسيقى الخارجية (الإيقاع الخارجي):

الموسيقى الخارجية هي موسيقى الإطار، وإذا كانت لموسيقى الشعر الداخلية مكانة مهمّة في المساهمة في ربط العناصر اللغوية والصّور التعبيرية وتماسكها، فإنّ الموسيقى الخارجية لها نفس الأهمية وربّما أكثر، وذلك لما لها من دور في الحفاظ على اللحن الخاص بالقصيدة، لذلك عَني الشعراء منذ القدم بأوزان الشعر وقوافيه.

وتشمل الموسيقى الخارجية نسق الوزن والقافية، والتي تمثّل قاعدة عامة وأساسيّة يلتزم بها الشعراء في نظم قصائدهم ومن خلالها يتمّ التفريق بين الشعر والنثر، ذلك أن القصيدة إذا فقدت الوزن الشعري تخرج من دائرة الشعر إلى دائرة النثر.

ومن هنا تتّضح لنا أهمية الوزن في الشعر، فهو الفيصل في تحديد الشعر، وقديما اتّفق النقاد والدارسون على أن الشعر هو « الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى »[1]، ومن هنا تبرز أهمية الوزن والقافية في الشعر.

وتبرز أهمية الموسيقى الخارجية في القصيدة من خلال تضافر الوزن والقافية وكل ما يتصل بهما لتعطي للمتلقي لحن القصيدة وإيقاعها الخارجي، الذي يتواصل معها مخلّفا بذلك نغما موسيقيا يؤثر في المتلقي.

2 – 1 – الوزن في الشعر الشعبي:

الوزن هو المميّز الأساسي للشعر عن النثر، فهو أهم مكوّنات الشعر وأكثرها وضوحا في القصيدة، وفي الشعر الشعبي بمنطقة سوف خاصة والعرق الشرقي الكبير عامة هناك أوزان للشعر الشعبي تُميز بين القصائد.

ووجب أن نشير إلا أننا حين نتحدث عن الوزن في الشعر الشعبي فإننا لا نتحدث عن عروض الشعر وبحوره الخليلية المعروفة في الشعر الفصيح، وبالموازاة مع ذلك فقد سمّاها الباحثون والكتّاب في الشعر الشعبي أوزانا وليس بحورا، وذلك حرصًا منهم على عدم التّداخل بينها وبين البحور الخليلية وائتمان اللبس، وبالتالي فالبحر مرتبط بالشعر الفصيح، بينما الوزن يرتبط بالشعر الشعبي.

ويمكن القول إن الوزن يمثّل أبرز مميّزات الشعر، وهذا المعنى لا يقتصر على الشعر الفصيح فقط، بل يشمل أيضا الشعر الشعبي والذي يمكن أن نعتبر الوزن أعظم أركانه أيضا، وهناك من يعتبر الوزن هو « النظام الموسيقي القائم على اختيار مقاطع موسيقية معيّنة، فيكون لها نغم خاص تُميّز به شعر وآخر »[2]، وهذه المقاطع الصوتية يطلق عليها تسمية أوزان الشعر ويتّفق

[1] – قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، م س، ص64.

[2] – محمد علي يونس، **المختار في علمي العروض والقوافي**، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، دط، 1975م، ص07.

عليها الشعراء ويباركها النقاد فتصبح بذلك نوعا من الضمان لميزان القصيدة الشعرية يجب التقيد بها وعدم الخروج عليها.

ومن الضروري أن نشير إلى أن هناك اختلافا كبيرا في مفهوم الوزن ومقاييسه بين الشعر الفصيح والشعر الشعبي، وهذا الاختلاف يُفسّر لنا خصوصية الشعر الشعبي الذي يعتمد على الصيغ الشفاهية من خلال الصوت والأداء، على عكس الشعر الفصيح الذي يستند على التفعيلة التي تقودنا للبحر، وهذا ما يجعل الشعر الشعبي متداولا مشافهة وسهلا للحفظ والتداول والتوارث عبر الأجيال.

كما وجب أن نشير إلى أننا اعتمدنا في أوزان الشعر الشعبي في دراستنا هذه على ما ذكره **محمد المرزوقي** في تقسيماته لأوزان الشعر الشعبي، حيث يقول: « لا يختلف المحدثون أن عدد فروع الشعر الشعبي الأصلية أربعه: القسيم – الموقف (المزيود) – المسدس (الرداسي) – الملزومة »[1].

2-1-1- مصطلحات خاصة بالوزن في الشعر الشعبي:

ممّا لا شك فيه أن الوزن في الشعر الشعبي يحتل مكانة بارزة نظرا لأهميته الكبيرة في ضبط موسيقى الشعر والحفاظ على اللحن، وكذا إثارة الإيقاع الموسيقي المتجانس بين أغصان القصيدة وأدوارها، وبما أن الشعر الشعبي يعتمد في الأساس على ميزة الشفاهية فعلى الشاعر التقيّد بمنوال الوزن والمحافظة عليه.

وهناك العديد من المصطلحات المرافقة للوزن في الشعر الشعبي، أبرزها: الطالع، المكب الدور (الجريدة)، الغصن، العرف (المطيرة)، وهذه المصطلحات اتفق عليها الشعراء وفهموها وباركها النقاد.

وفي الجدول التالي نقدّم تعريفا لهذه المصطلحات:

[1] – محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، م س، ص85.

– جدول رقم 09: جدول يتضمن مصطلحات خاصة بالوزن في العشر الشعبي[1]:

المصطلح	مفهومه
الطالع (اللازمة)	هو البيت الأول من كل منظومة على أيّ ميزان كانت بشرط أن تكون له جرائد أو أدوار تُختتم بمكبات ترجع قافيتها إلى نفس قافية الطالع، وقد يتركب الطالع من غصنين أو ثلاثة أو أربعة أغصان.
الغصن	وهو شطر البيت مهما كان ميزانه ناقصا أو كاملا.
الدّور (الجريدة)	هو القطعة المتركّبة من أغصان تختتم بمكب ترجع قافيته إلى نفس قافية الطالع، وقد يتركب الدور من أربعة أغصان أو من ستة أغضان، وقد يتجاوز ذلك على حسب نفَس الشاعر.
المكب (الرجوع)	هو الغصن الأخير من الدّور يختتم بقافية ترجع إلى قافية الطالع.
العرف (المطيرة)	هو القسيم المحصور بين الطالع والمكب.

وللتوضيح أكثر ندرج بعض الأمثلة من المدونة المختارة لهذه المصطلحات:

* **الطالع**: ومن أمثلته:

– طالع ذو غصنين: يقول الشاعر في مطلع القصيدة رقم 01:

« في الواد عدنا الشعر نهوى أوزانه من أقدم قدم أجـدادنا وآبانــا »[2]

ونجد الطالع بغصنين أيضا في مطلع القصيدة رقم 05 في قول الشاعر:

« لَا مِـنْ دَارْ جْمِيـلْ بَـلَّغْ مَجْهُـودَه يَشْقَى عَنْ سِبَّايْ يُوصِلْ مَسْعُـودَه »[3]

– طالع ذو ثلاثة أغصان: في مطلع القصيدة رقم 03 يقول الشاعر:

« فرْحِ الـرِّزَم كِي لِفَـــنْ لَه حَرَايـرْ بِدا الفِتِنْ ثَايــرْ عْيَاد اللِّفُـو شَـاوْ عقْـد النِّدايـرْ»[1]

---

[1] – ينظر: محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، م س، ص 86-90.

[2] **-** بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

[3] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

* **الدور (الجريدة)**: ومن أمثلته:

– دور من بيتين (أربعة أغصان): من القصيدة رقم 06 يقول الشاعر:

«مَضْحَكْ كِمَا بَرِقْ شَيَّارْ فِي لِيلِةْ أَمْطَارْ
أَنْيَابْهَا بِيضْ وِقْصَارْ تَبْرُورْ فَصِلْ الْبْرُودَهْ»[2]

– دور من مجموعة من الأبيات وبثلاثة أغصان لكل بيت: من القصيدة رقم 03 يقول الشاعر:

« فرح الرّزم كِي ضَرَبْتَه وْنَابَى رَغَى من أجْنَابَه وهَسِّتْ عَلَيَّ رِقِيقْ لعْصَابَه
تِعَذَّبِت والقلب مَاكْبَرْ عذَابَه وْضَيَّعْ صِوَابَه ومِن زُوز بَشْرَات هَزُّو طَرَابَى
خْدُودهن بَرَارِيف فَسط السَّحابه وعُقبِ الْغِيَابه ومَضْحَك بَهَرْ كِيف صُقْلُو أنْيَابه
والقَدْ سَرْوَلْ زَهَا فسط غَابَه تِقَوّى شَرَابه على شَافْةِ النَّزْ عَامِل ضِبَابه
تْطَوَّح بْعِدْ نَجعكُم بِالمِجَابه اطَّانب أطْنَابه وِين يَرْتَع الرِّيم هُو والْغْرَابه
ومَا يْزُوزْهَا كَان شَالخْ أنْيابه ومِن فَاسْ جَابه ومِن الصُّبَح للِّيل يَضْبح أرْكَابه
يُوصل قِدا من بَعْثْلي جُوَابه يْزُوز البِحاير وِبَابُور في البَحر مَعجُول طَايرْ»[3]

– دور من ثلاثة أبيات بستة أغصان: من القصيدة رقم 11 يقول الشاعر:

« نجع العرب واجْحَافَه ونجع العرب هَسَّتْ عليه أولَافَه
لْقَاهْ العشِبْ مِتْخَالْفَاتْ أوْصَافَه عْقِيفَة ولِمَصْ وْحَارَّه ورِيَانه
هسَّت عيون الحَيْ رَدْ أريَافه حَانُوت يِغْشِي شَرَّعُو بِيبَانه»[4]

* **المكب**: ومن أمثلته:

– مكب بغصن واحد: من القصيدة رقم 06 يقول الشاعر:

---

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص111.

[2] – المرجع نفسه، ص40.

[3] – المرجع نفسه، ص112.

[4] – المرجع نفسه، ص94.

«مَا ضْيَـقْ خْـلُوقَهْ الحَـزَّارْ تْـغَشَّشْ غَضَـبْ ثَـارْ
فِي كَبـدْتَـه شِـعْلِتْ النَّـارْ مِنْ صُـفْرِةْ الْعِينْ **سُودَهْ**»[1]

ومن نفس القصيدة:

«كَحْلَـهْ تُغْمِـقْ وْتِسْمَـارْ تَـحْـلَى وْتِـضْمَـــارْ
أَبْنُـوزْ جَابُـوهْ تُـجَّـــارْ غَـالِي الثِّمَـنْ فِي **وْجُـودَهْ**»[2]

- مكب بغصنين: من القصيدة رقم 01:

« وِدْيَـــانْ شِعِـــرْ كْثِيـــــرَه وَأَشْعَـارْ تِتْهَايِـلْ أَمْطَارْ غْزِيـــرَه
لِلْـوَادْ وَزْنَـــه وْلَهِجْتَـهْ وْتِعْبِيـــرَه تُرَاثْنَا مَـعْرُوفْ طُـــول **زْمَـانـــــه**
الِّي يَسِمْعَـه يُوجِـدْ مِدَى تَأْثِيـــرَه فِي وَطِنَّا وِاللِّي جِـوَارْ **حْذَانَـــا**»[3]

وبعد استعراضنا لهذه الأمثلة يلفت انتباهنا الدقة الكبيرة في تحديد هذه المصطلحات على اختلاف أنواعها، كما تتجلى لنا قدرة الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف على النظم وفق هذه الأنواع، كما أن هذه التسميات أضفت نوعا من التنظيم في الشعر الشعبي وذلك من خلال فرضها لضوابط معينة في عملية النظم.

2-1-2 – أشكال أوزان قصائد المدونة:

تنوعت أوزان قصائد المدونة واشتملت على أبرز الأوزان التي ذكرها المرزوقي وهي:

أ – الملزومة: يعرّفها المرزوقي بأنها: «منظومة لها طالع ذو غصنين أو ثلاثة أو أربعة وأدوار تتركّب من أغصان ثلاثة فما فوق، تتّحد قوافيها وتختتم بغضن ترجع قافيته إلى قافية الطالع»[4]

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص40.
[2] – نفسه.
[3] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.
[4] – محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، م س، ص86.

وفي منطقة سوف يسمى هذا الوزن بالشرقي، وتشير هذه التسمية إلى طريقة الأداء[1]، وهذا الوزن هو الأكثر تواجدا في المدونة، حيث نجده في خمس قصائد (قصيدة رقم:01، 04، 08 10، 11).

في القصيدة رقم 01 طالع ذو غصنين متّحدي القافية، ثم تأتي الأدوار سداسية الأغصان بقوافي جديدة للأغصان الثلاثة الأولى من كل رباعية، أما قافية الغصن الرابع فتأتي متّحدة مع قافية الطالع، ويأتي الغصن الخامس على نفس قافية الأغصان الثلاثة الأولى لهذا الدور، بينما يُختم الغصن السادس والأخير بقافية الطالع، كما هو موضح في المثال التالي:

- طالع القصيدة رقم 01:

«في الواد عدنا الشعر نهوى **أوزانه** من أقدم قدم أجـدادنا **وآبانــا**»[2]

أحد أدوار القصيدة:

« يَفِـهْمَــه جُـمْهُـــــــــورَه وْيِسْتَقِبْلَـه السَّامِعْ جِمِيلْ الصُّـورَه
فِي كُـلْ جِيلْ الشِّعِـــرْ أَدَّى دُورَه مْوَاكِبْ حَيَاةْ الشَّعِبْ عَاشْ مْحَانَـه
الشَّاعِرْ لْسَانْ الشَّعِبْ عَارِفْ شُورَه هُوَّ اللِّي يُوصِفْ فَرِحْتَهْ وَأَحْزَانَـه»[3]

وهو ما نجده أيضا في القصائد رقم (08، 10، 11).

أمّا في القصيدة رقم 04 فنجد الاختلاف فقط في أن طالعها جاء بثلاثة أغصان وفي الغالب ما يأتي الغصن الأوسط مقطوفا:

- طالع القصيدة رقم 04:

[1] - ينظر: أحمد زغب، **جماليات الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي**، م س، ص139.

[2] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

[3] - نفسه.

«حَاضِرْ بِلَا مَاضِي كِفَاشْ تْعِيشَـهْ وْصُعْبِتْ عَلِيكْ الْعِيشَـهْ

وِاكْتُبْ عَلَى الْمَاضِي بْقَلَمْ وْرِيشَهْ»[1]

أحد أدوار القصيدة:

« اكْـتُبْ عَـلَـى مَـا رِيـــتْ وِاكْتُــبْ عَلَى مَـا تِرَكِتْ وِتْخَلِّتْ

وِاكْتُبْ وْلِيدِي عَ الجِّمَلْ وِالْبِيتْ وِاكْتُبْ عَلَـى بَخَنُـوقْ بِنْـوَاوِيشَـهْ

وِاكْتُبْ عَلَى أَصْلِكْ مْنِينْ بْـدِيتْ عَ الْمَثِمْـرَة وْنَبْتِتْ شِجَرْ الْمِيشَـه»[2]

وما نلاحظه في أدوار الملزومة أن الغصن الأول غالبا ما يكون أقصر من بقية الأغصان بينما تتساوى بقية الأغصان تقريبا في الطول، وهو ما يساعد الشاعر في الحفاظ على اللحن والإيقاع، كما يتميّز هذا الوزن بكثرة القوافي وتجدّدها في القصيدة.

ب – المسدس (الرداسي): المسدس هو عبارة عن « منظومة تتركّب من طالع ذي ثلاثة أشطر أو غصون وأدوار تتركّب من ستة أغصان في الغالب، الأربعة الأولى متّحدة القافية والأخيران لهما نفس قافية الطالع »[3]، وهذا الوزن معروف في منطقة سوف باسم الرداسي وله طريقة أداء متميزة، ونجد هذا الوزن في قصيدتين من المدونة (قصيدة رقم: 03، 12).

ففي القصيدة رقم 03 نجد الطالع من ثلاثة أغصان بينما تختلف أغصان الأدوار من حيث العدد، حيث نجد الدور الأول يتركب من واحد وعشرين (21) غصنا، بينما الدورين الثاني والثالث يتركّبان من خمسة عشر (15) غصنا لكل منهما، أما الدور الرابع فيتركب من تسعة (09) أغصان فقط، وطالع القصيدة رقم 03:

[1] - الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله بالياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

[2] - نفسه.

[3] – محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، م س، ص85.

«فرْحِ الـرّزَم كِي لِفَــنْ لَه حَرَايـرْ بِدا الفِتِنْ ثَايــرْ عْيَاد اللّفُـو شَـاوْ عقْـد النّدايرْ»[1]

– الدور الأول للقصيدة:

«فرح الـرّزم كِي ضَرَبْتَـه وْنَابَــى رَغَى من أجْنَابَه وهَسّتْ عَلَـيَّ رِقِيــقْ لـعْصَابَـه
تِـعَذَّبِت والقلب مَاكْبَـرْ عـذَابَــه وْضَيَّعْ صِوَابَـه ومِن زُوز بَشْـرَات هَـزُّو طَرَابَــى
خْدُودهن بَـرَارِيف فَسط السَّحابـه وعُـقْبِ الْغِيَابـه ومَضْحَك بَهَرْ كِيف صُقْلُو أنْيَابه
والـقَدْ سَـرْوَلْ زَهَـا فسط غَـابَــه تِـقَـوّى شَـرَابـه على شَافْـةِ النَّزْ عَامِـل ضِبَابــه
تْـطَوَّح بْـعِدْ نَجعـكُم بِـالمِـجَابــه اطَّانب أطْنَابــه وِيـن يَرْتَع الـرِّيم هُـو والْغْرَابــه
ومَا يْـزُورْهَا كَـان شَالـخْ أنْيابــه ومِن فَاسْ جَابـه ومِن الصُّبَح للّيل يَضْبـح أرْكَابـه
يُوصل قِـدا من بَعثْلي جُوَابــه يْزُوز **البِحايــر** وِبَابُور في البَحر مَعجُول **طَايـرْ**»[2]

– الدور الرابع والأخير للقصيدة:

فرح الـرّزم كِي ضَرَبْتـه بِيــدي وتْهَـزْ رِيــدِي ولّله يَـا بنت هِـزّي وزِيــدي
ولِبست الحُـولي صْباغَهْ جِرِيــدي وْنِي لَاثْ رِيقِـي ونُصبِر على الِّي حكم بِيه سِيدي
ولَا يِرْبَـح لْحَـازْرِك هَا لِمْغِيــدي وحَطْ **الْقِمَايــرْ** كِما عَسْ قُبْطان عنَّه **دُوَايــرْ**

أما في القصيدة رقم 12 فنجد أن الأدوار متساوية الأغصان، حيث جاء كل دور من ستة أغصان:

– طالع القصيدة:

«نْوَصّيكم يَا خَاوْتِي تُوبُوا للـــّه وِتْمَشُّو في ارْضَـاهْ لَا تَنْسُوا مُذَاكْرِة شَرِيفْ سِمَــاهْ»[3]

– أحد أدوار القصيدة:

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص111.

[2] – نفسه.

[3] - محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

«نْوَصّيكم يَاخَاوْتِي كَانْ فْهِمْتُونِي وِلْيَا صَدَّقْتُونِـي نَعْطِيكم دَلِيلْ مَا ذَاخِرْ فِي اذْهُونِي

دَارُوا من لَسْوَاوْ لَا تَرْضُوا بالدُّوني وْلَا تْسِدُّو مَسدَاهْ المْنْقِضِينْ عْوَاهْدَه بُعْدَه وجْفَـاهْ»[1]

ويمكننا القول إنّ اختلاف عدد الأغصان في أدوار القصيدة الواحدة لا يعتبر عيبا أو نقصا من الشاعر، بل يعود ذلك لقدرة كل شاعر على النظم وطول نَفَسه، حيث أن خصائص المسدس لا تقف عند تنسيق الأغصان فحسب، إنما لابد من تناسق عدد المقاطع الصوتية ونوعيتها في هذه الأغصان، ففي الغالب ما يكون الغصن الأوسط في البيت مقطوفا تفاديا للثقل وحفاظا على اللحن.

ج – القسيم: يعرفه المرزوقي فيقول: « القسيم عندهم قصيد ذو أبيات تتّحد قوافي أشطارها الأولى كما تتّحد قوافي أشطارها الأخيرة وليس له طالع أو مكب (رجوع) »[2]، ونظرا لكثرة انتشار هذا النوع من الأوزان فقد تفنّن الشعراء الشعبيون في موازينه وأشكاله، فهناك من جعل له طالعا وختمه بمكب، ومنهم من تركه دون طالع أو مكب، وينقسم القسيم إلى ثلاثة فروع: المثنى والمثلث والمربع[3].

فالمثنى هو الذي يتركب من غصنين، ومن أمثلته في القصيدة رقم 02، في قول الشاعر:

«عِينِـي بَاتَـتْ حَايْـــرَهْ طُولْ اللّيلْ بْغِيرْ هْجِيعَـهْ

عَـنْ مِنْ سَـاقْ رْحَايْلَــهْ اطَّوَّحْ فِي شَاوْ التِّنْجِيعَـه

غَـبَّى الرِّيــحْ جْرَايْـــرَه مَهْمُـودَه وُبْلَادْ وْسِيعَــه

عَ اللِّي خْـدُودَه نَايْـــرَه تَبَّعْتَـهْ طُـول التِّتْبِيعـــهْ

صَـهَدْ قَلْبِـي فِي ضْمَايـرُهْ وْبِغْنَـايَ نْبَرِّدْ فِي اللِّيعَـهْ

---

[1] - محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134

[2] – محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، م س، ص85.

[3] – نفسه.

عِينِـــي مِـــن لَصْهَـــــادْ بَاتَتْ طُـولْ اللِّيلْ تْوَجِّـبْ
حْبِيـــبْ اللِّي يِنْـــــــزَارْ يَا مَا شَـطْ فْـرَاقُه يْعَـذِّبْ
هَـزْ مـــنِ الغَـــــوَّارْ وْجَابَه مْنَادْ القُبَّة وْسَـرَّبْ
خَلَّى كَـــانْ الـــــدَّارْ وِمْصِيفَه وِينْ كَانْ مْـزَرِّبْ
تْـلَاحُـو فِي قِيفَـــــارْ وِسْـرَابْ لْغِيـمَه مِتْقَلِّـبْ
رَاهُـو الخَاطِـرْ حَـــارْ مِن فُـرْقَـةْ زِينْ التِّرْبِيعَهْ»[1]

أما القسيم المثلث فهو الذي يتركب من ثلاثة أغصان أوسطها ناقص أو مقطوف، وقافية الأول والثاني متّحدة، أما الثالث فقد تتّحد قافيته مع الغصنين الأولين، وقد ينفرد بقافية خاصة، وهو غير موجود في المدونة المختارة للدراسة.

والنوع الثالث من القسيم هو المربع، وهناك من يجعله وزنا مستقلا بذاته تحت اسم الموقف.

د – الموقف: ويسمى في منطقة سوف بالمزيود، وقد سمي بالموقف لأن الشعراء يُنشدونه وقوفا، وقد عرّفه المرزوقي بأنه « عبارة عن قسيم مربع، أي أن أبياته تتركّب من أربع شطرات تتّحد الأشطر الأولى، وتكون للأشكال الأخيرة قافية مخالفة تتحد في ذاتها »[2]، ومن أمثلته في المدونة القصيدة رقم 06:

«هَا الرَّعِد مَاقْـوَاهْ كِي جَارْ يِتْـكَلَّـمْ أَجْـهَـــــارْ
مْلَـجْلِـجْ وْمَـادِّيـهْ تَـيَّـارْ طَـاغِي مْعَـدِّي **حْدُودَهْ**
اِتَرْجِمْ لَفِظْ كُورُغْلِي حَارْ سَـكْـرَانْ بَـــــأَدْوَارْ
صِنْدِيـدْ مَا يْطِيقْشِ الْعَارْ أَخْوَالْ عَـنْتَـرْ **جْدُودَهْ**»[3]

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص89.
[2] – محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، م س، ص85.
[3] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص39.

وقد نجد في القصيدة الواحدة مزيجا بين وزنين، حيث يمكن أن يجمع الشاعر بين وزني القسيم والملزومة في نص واحد مثلا، فيستهلّ القصيدة بطالع من غصنين، وهو طالع وزن الملزومة، ثم تتشكّل الأبيات الموالية من وزن القسيم، على أن يختتم القصيدة بدور من وزن الملزومة.

ومثال ذلك نجده في القصيدة رقم 05 للشاعر **إبراهيم بن سمينة**، حيث جاء في طالعها:

« لَا مِـنْ دَارْ جْمِيـلْ بَـلَّغْ مَجْهُـودَه يَشْقَى عَنْ سِبَّايْ يُوصِلْ مَسْعُـودَه »[1]

وبعد الطالع جاءت الأبيات الموالية له من وزن القسيم، وقد بلغ عددها ثمانية عشر (18) بيتا كالتالي:

« مُخْـتَارْ مِن بِشْقَـى عَلَى سِبَّايَـا يْبَـرِّدْ عَضَـايْ مِن لِهِيبْ النَّـارْ
وْيُوصِـلْ حَبِيبِـي اللِّي عَلِيهْ غْنَايَا وْنُطْفُو اَجْرَاحِي وْهَايْضَة لَفْكَـارْ
مَغْبُـوبْ ظَامِـي وِلِعْبَـادْ رْوَايَـا وْحَـارِمْ مِنَامْ اللِّيـلْ مِ لَّشْـفَـارْ
عَلَـى نَعْت بَكْـرَه مْحَـجِّلَة نَوَّايَـا شَقْـرَه نِظِيفَـه مْكَرِكْـدَه لَـوْبَـارْ
فَتَّـاشْ مَا جَتْنِـي عَلِيـهَا وْهَـايَ نْزَاحِتْ غَدَتْ فِي وَقتْ رِيحَه ثَارْ
كُـثْرِ الشِّقَا مَجْمُـولْ مِنْ مُـولَايَـا وِالْحَارْمَـه تَغْـدِي عَلِيكْ اَجْهَـارْ
تِنْـزَاحْ فِي خْـطُوطْ الْـعَفَا فَلَّايَـه وْتَفْلَى غَـرِيقْ الرَّمِـلْ وِيـنْ اوْعَـارْ
فِي بَـرْ مَا نِـعْرِفْ قِـدَاهْ ثْنَـايَـا يَصْعَـبْ عَلَى الفَتَّـاشْ وِالـدَّوَّارْ
مَانِيـشْ عَ اللِّي مْـحَجِّـلَه نَوَّايَـه وْمَانِيشْ عَـنْ بَرْقْ الْخَـفَزْ فَامْطَارْ
وْقُولِي عَلَى الْحَايِزْ قْـدِيمْ شْفَـايَ وْعِنْـدَهْ دِوَايَ وْلَا قْلِـفْ لَا حَـارْ
وِالْـجُوفْ شَـاحِبْ سَابْقَـة جَرَّايَـه تْـرُدْ السِّعِيَّـة مْن الْعَـدُوْ اَجْهَارْ»[2]

[1] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

[2] – نفسه.

واختتم الشاعر القصيدة بدور من وزن الملزومة تعود فيه قافية المكب إلى قافية الطالع يقول فيه:

عَـــنْ طِـيـــرْ الـــبُـــرْنـــــــي حُبَّهْ فِي الْمَكْنُونْ يَشْعَلْ جَامِرْنِي

حَايِـرْ يَا لَسْـلَامْ وَاشْ يْصَبِّرْنِي نِيرَانِي فِي الجَاشْ تَلْهِبْ مِيقُـودَهْ

عَ اللِّي دَارْ جْمِيلْ بَلَّـغْ مَجْهُـودَهْ يَشْقَى عَنْ سِبَّايْ يُوصِلْ مَسْعُودَهْ

ومن خلال ما أوردناه من مصطلحات وأمثلة تتجلى لنا قيمة وأهمية الوزن في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، على اعتبار أنه المكوّن الأساسي للإيقاع الموسيقي، والإيقاع من العناصر الجوهرية في العملية الشعرية، وهو المميز الأساسي بين الشعر والنثر.

وعندما نتحدث عن موسيقى الشعر عند الشاعر الشعبي ربّما يتبادر إلى أذهاننا أنّه قد يُهملها ويُخلّ بها ولا يُوليها الاهتمام اللازم نظرا لبساطة تفكيره من جهة، وخروجه عن النموذج الأوّل لنسيج القصيدة من جهة أخرى، ولكن ما لاحظناه هو العكس، حيث أنّ الشعراء يَعتبرون الوزن ضروريا في الشعر لأنه يحافظ على اللّحن.

والملفت للانتباه في المدونة المختارة للدراسة هو تنوع الأوزان الواردة فيها، وهذا التنوع يُبرز لنا قدرات الشعراء على النظم وتمكّنهم من الأوزان واطّلاعهم الكبير عليها، وربما يعود هذا لطبيعة الشعر الشفاهي الذي يعتمد أساسا على الحفظ والذاكرة والتداول شفاهة، وهذا ما جعل الشعراء يحفظون قصائد من سبقوهم ويتداولونها مشافهة، ومن هنا يرسخ الوزن في أذهانهم ويبدؤون بالنسج على نفس المنوال، فيتجلّى تأثرهم ببعضهم البعض.

وفي الغالب – وقبل أن يبدأ الشاعر في نظم الشعر – هناك مراحل عديدة يمرّ بها من أجل تقوية عوده وتكوينه على حسن النظم وفق القواعد المتعارف عليها، وأهم هذه المراحل أن يحفظ لمن سبقوه من الشعراء الشعبيين وهذا لكي يترسّخ الوزن في ذهنه فيصبح قادرا على النظم وفق ذالك الوزن .

2 – 2– القافية:

القافية والوزن متلازمان في الشعر ولا يمكن الفصل بينهما إلا فصلا شكليا، وتعتبر القافية سمة مميزة للقصيدة سواء الفصيحة أو الشعبية وهي عماد الوزن ومقوّمه الأساسي، ويمكن القول إن القافية « مجموعة أصوات تكوّن مقطعا موسيقيّا واحدا يرتكز عليه الشاعر في البيت الأوّل، فيكرّره في نهايات القصيدة كلّها مهما كان عددها »[1]، وتبرز أهميتها من خلال النغم الإيقاعي الموسيقي الذي تؤديه ليؤثر في المتلقي، حتى أن هناك من يطلق تسمية القافية مجازا على القصيدة كما قال الأعشى:

« ساق شعري لهم قافية وعليهم صار شعري دمدمة »[2]

وتحدّد القافية من خلال التعريف بأنها « من آخر ساكن في البيت إلى آخر ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن »[3]، وقد ترد القافية بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين، وفي الشعر الشعبي القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت، لكنّها لا تأخذ نفس تقنيات القافية في الشعر الفصيح، فالترّكيز كلّه على حرف الرّوي أي الحرف الأخير من القافية، والشعراء الشعبيّون يهمّهم موسيقى القصيدة سماعا لا كتابة خاصّة عند الشعراء الذين لا يكتبون.

والملفت للانتباه في الخطاب الشعري الشعبي هو تعدّد القوافي وتنوّعها، وليس ذلك في القصيدة الواحدة فقط، بل داخل كل دور، وفي البيت الواحد أحيانا، فقد تكون قافية الصدر مخالفة لقافية العجز ويرتبط هذا التنوع في الغالب بالوزن.

وقد أبدى الشعراء الشعبيون بمنطقة سوف اهتماما كبيرا بالقافية والوزن واعتبروهما مقياسا حقيقيا للحكم على جودة القصيدة وبراعة الشاعر.

[1] – عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، م س، ص168.

[2] – أبو زيد القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 1984م، ص16.

[3] – محمد علي يونس، **المختار في علمي العروض والقوافي**، م س، ص55.

ومن ذلك ما قاله الشاعر **الساسي حمادي** وهو يصف الشعر الشعبي بمنطقة سوف في القصيدة رقم 01:

« اللِّي يَسِمْعَـه تْمَعَّـنْ قْولَـــه تُقْعِدْ أَفْكَـارَه شَايْشَـه مَشْغُولَـه
النَّقَّادْ لا يَلْقَـاشْ فِيـه اللُّولَـــه فِي **القَافْيَة** واللَّفِــظْ فِي **مِيزَانَـــه**
فِيــه المَعَانِي تَامَّـــه مَجْمُولَـــه رَصِيـدْ هَايِـلْ خَزِنْتَـهْ مَلْيَانَـــه»[1]

وبالعودة للمدونة التي بين أيدينا نلاحظ تفنّن الشعراء في اختيار القوافي، ومن أمثلة ذلك في القصيدة رقم 04 نلاحظ تنوعا في القوافي، حيث يقول الشاعر في مطلعها:

«حَاضِرْ بِلَا مَاضِي كِفَاشْ تْعِيشَـهْ وْصُعْبِتْ عَلِيكْ الْعِيشَـهْ
وِاكْتُبْ عَلَى الْمَاضِي بْقَلَمْ وْرِيشَهْ»[2]

فحرف الرّوي هنا هو الشين المتبوعة بحرف إشباع متمثل في الهاء فكانت القافية كالتالي (ـيـشَهْ)، ثمّ ينتقل الشاعر في كل دور من أدوار القصيدة إلى قافية جديدة، ليعود في نهاية الدور للقافية الأساسية لها، على النّحو التالي:

« اكْـتُبْ عَـلَـى مَـا رِيـــتْ وِاكْتُـبْ عَلَى مَا تِرَكِتْ وِتْخَلِّيـتْ
وِاكْتُبْ وْلِيدِي عَ الجِّمَلْ وِالْبِيتْ وِاكْتُبْ عَلَـى بَخَنُـوقْ بِنْـوَاوِيشَـهْ
وِاكْتُبْ عَلَى أَصْلِكْ مْنِينْ بْدِيتْ عَ الْمَثِمْـرَة وْنَبْتِتْ شِجَرْ الْهِيشـه»[3]

ففي هذا الدّور مثلا نلاحظ أنّ القافية احتوت على ساكنين مجتمعين وهذا ما يسمى بالإرداف، وهو موجود بكثرة في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، وفي المكب يعود

[1] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.
[2] - الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله بالياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).
[3] - نفسه.

الشاعر للقافية الأساسية للقصيدة، وهكذا تتوالى القوافي في كل دور من أدوار القصيدة، ولكن لابُدّ من العودة دائما للقافية الأساسية للقصيدة وهي (يـشَهْ).

وما يميّز الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف أن القافية سماعية، حيث يُكتب ما يُسمع، وبالتالي فإن تحديد القافية أمر في غاية الصعوبة، ومثال ذلك في القصيدة رقم 01 نلاحظ اختلافا في حرف الإشباع بين الغصن الأول والغصن الثاني في الطالع:

« في الواد عدنا الشعر نهوى أوزانه من أقدم قدم أجـدادنا وآبانـــا »[1]

ففي الغصن الأول كانت القافية (انه)، حيث أن حرف الإشباع كان الهاء الساكنة، بينما في الغصن الثاني كانت القافية (ـانا) وجاء حرف الإشباع فيها المد، ولكننا أثناء النطق لا نستشعر هذا الاختلاف من خلال الاكتفاء بنطق حرف الروي المتمثل في النون المفتوحة وهذه الظاهرة موجودة بكثرة في الشعر الشعبي بمنطقة سوف والذي يعتمد الشفاهية في أغلب الأحيان كما أشرنا إلى ذلك آنفا.

أمّا قافية القصيدة رقم 10 وهي (ـِيـلَهْ)، فهي أسهل نسبيّا من القوافي السّابقة، حيث أنها تحمل مدّا يعطي جرسا موسيقيا خاصّا في نهاية الأبيات:

« يَالِنْـدرَا وِشْحال هَاك النزِيـــــلَـــهْ بْفُقدَانهـم مَشــغُوب من لِعْويـلـه»[2]

وعند دراستنا لنظام القافية في الشعر الشعبي بمنطقة سوف فإن أول ما يلفت انتباهنا هو أن نجد كمية ونوعية غزيرة من القوافي، وهذا التنوّع يختلف من وزن لآخر، ففي وزن الملزومة مثلا نجد أن لكل دور قافية خاصة به، ونسمح لأنفسنا بأن نسميها قوافي فرعية، مع العودة دائما في المكب لقافية الطالع والتي نسميها القافية الرئيسية، ومثال ذلك في القصيدة رقم 08:

[1] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

[2] - محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

- الطالع:

« غَـيَّـبْ سِفَـرْ مُـولاكْ يَا تِـصْوِيـــرَهْ نْخَبِّيكْ نِسْتَحْفـظْ عَليك ذْخِيـــرَهْ »[1]

- أحد أدوار القصيدة :

نْـخَبِّيـكْ فِـــي كُـــرَّاسِـــــي في الجْيـبْ وَلَّا فِي وِسَايِـدْ رَاسِـي
كِي نْشُوفْـها كَايِنِّي شِبَحْتِ السَّاسِـي نْعَـدِّي مْعَـاهَا وَقِتْ فِي التِّقْصِيـــرة
وْكُـلْ وَقت فَـاكِرْ بِيـهْ مَانِـي نَاسِـي صْغُرْ خَاطْرِي وْطَاحَتْ دْمُوعِي غَزِيرَه

والأمر نفسه ينطبق على وزن المسدس (الرداسي)، الذي يبدأ بقافية رئيسية للطالع المتكون من ثلاثة أغصان، ثم تتنوع القوافي الفرعية في كل دور مع العودة في المكب للقافية الرئيسية للطالع، ومثال ذلك في القصيدة رقم 03:

- الطالع:

«فرْحِ الـرِّزَم كِي لِفَنْ لَه حَرَايـرْ بِدا الفِتِنْ ثَايـرْ عْيَاد اللِّفُو شَـاوْ عقْد النِّدايـرْ»[2]

- أحد أدوار القصيدة:

فرح الـرّزم نَـم بين الـنِّـزَالـــــي دِرَزْ فُـوق عَالِي وْنِي نُشْهر القُول عـنَّه نْـلَالـــيِّ
جَـنَّـه بِنَاويـت يُـوم الْخَفَـالـــي وْلِبْسُو حَوَالـي ومن الذَّهب دَارُو الشِّرك والبِدالي
ويَا طَالْبَـه الـرِّزق ونْـهُون مَالـــي وْنَعطي جْمالـي على الفاهمه نْهُون مَكسَبْ حَلَالي
على سِبْتَه نُقْتِلْ التَّالـــــي لْيَا صُبت وَالـي نَعطُو نَهار قَـدَح دَقْ الْعوَالـــي
ثَـمِّيك يَا عبد وتْـمُوت غَـالـــي وحُزنك الدَّايـرْ وحَطُّو عليك الشِّواهد أَمَـايِـــرْ

ففي هذا الدور كانت القافية الفرعية (ـالِي)، بينما عادت قافية المكب المزدوج إلى القافية الرئيسية للطالع والمتمثلة في (ـاير).

[1] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.
[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص111.

بينما في وزن القسيم نلاحظ أن الشعراء لم يلتزموا بالوزن الأصلي، حيث أنهم تفنّنوا في تغييره بحسب رغباتهم، وبالتالي أدّى ذلك إلى تنوّع كبير في قوافي هذا الوزن، أما في وزن الموقف فالقوافي غالبا ما تكون ثابتة من أول القصيدة إلى نهايتها.

وبالعودة للمدونة المختارة نلاحظ أن الشعراء الشعبيين تفنّنوا في استخدام القوافي وتنوعها وذلك بحسب الأوزان التي اعتمدوها.

* **جدول رقم 10:** جدول يتضمن قوافي وأوزان قصائد المدونة:

القصيدة	وزنها	قافيتها الأساسية	قوافيها الفرعية
ق 01	الملزومة	ـانَا	ـبْنَا – ـيرَه – ـورَه – ـاحَه – ـومَه – ـالِي – ـزَّه – ـولَه – ـارَه – ـادَه
ق 02	القسيم	ـيرَه – ـيعَه	تنوع كبير في القوافي .
ق 03	المسدس	ـايِرْ	ـَابَى – العين الساكنة رويّا (عْ) – ـَالِي –
ق04	الملزومة	ـِيشَه	ـِيتْ – ـَارْ – ـُوعْ – ـَارْ – ـَانْ
ق 05	القسيم	ـُودَه	ـَايَا – ـَارْ – ـرْنِي
ق 06	الموقف	ـَارْ– ـُودَه	//////////
ق 07	القسيم	ـَارَه	ـِيَّه – ـُودْ – ـَلَّى – ـَانْ
ق 08	الملزومة	ـيرَه	ـَاسَه – ـَاسِي – ـَاحِتْ – ـَادَه – ـَارَه – ـَاهُمْ – ـَدَّى – ـَانِي – ـَاحَه
ق 09	القسيم	ـِعَه	الباء الساكنة رويّا (بْ) – ـِيبْ
ق 10	الملزومة	ـِيلَه	ـِينَا – ـَاهُمْ – ـَالِي – ـُومَا – ـَالِي – ـَلَّه – ـْرَه – ـَارِبْ – ـِبْحَه
ق 11	الملزومة	ـَانَا	ـَافَه – ـِلْنَا – ـُوحَه – ـُوتَه – ـبِّسْ – ـِيمَه – ـارَه – ـمْعَه– ـوِّشْ – ـارِي – ـالِي– ـانِي– ـادَه– ـمَّه – ـامِي
ق 12	المسدس	ـَاهْ	ـُونِي – ـِيحْ – ـرُوضْ – ـْدِينْ – ـَاكُمْ

ومن خلال الجدول نستنتج الملاحظات التالية:

– عرفت قصائد المدونة تنوعا في الأوزان مما نتج عنه تنوعا كبيرا في القوافي.

– كل قصائد المدونة اشتملت على قافية رئيسية، فحتى وزن القسيم (المعروف بأنه لا يحتوي على طالع) نجد أن الشعراء جعلوا له طالعا ومكبا، وبالتالي أصبح يشتمل على قافية رئيسية.

– أغلبية القوافي تنتهي بحرف ساكن دون مد، ويعود هذا لكثرة السواكن في لهجة أهل سوف.

– كثرة الإرداف في القافية (اجتماع ساكنين)، وهذا ما شاهدناه في عدد كبير من القوافي، وهو يشكّل نغما موسيقيا طويلا في نهاية الأبيات هدفه شد انتباه السامع.

وعموما يمكننا القول إن القافية والوزن هما أساس الإيقاع الخارجي في الخطاب الشعري الشعبي، مع الاعتماد على القافية أكثر من الوزن، وهذا ما نستشفّه من خلال تنوّع القوافي وغزارتها في القصيدة الواحدة، ثم إن الخطاب الشعري الشعبي يعتمد على الصوت والأداء والصيغ الشفاهية، وهو ما يجعل الشعراء يميلون إلى الاهتمام بالجانب الصوتي ويُولونه أهمية كبرى، مقتنعين بذلك بأنه الجانب الأهم للتأثير على المتلقي المستمع.

*** خلاصة الفصل:**

في هذا الفصل تناولنا المستوى الصوتي للقصائد، حيث درسنا الموسيقى الشعرية بشقّيها الداخلية التي تتضمّن مجموعة من الظواهر الصوتية للخطاب الشعري كالتكرار والترصيع والجناس وغيرها، والخارجية التي تتضمّن الوزن والقافية وما تبعهما من مصطلحات، ويمكن أن نُجمل خلاصة هذا الفصل في النقاط التالية:

– الشاعر الشعبي يسعى جاهدا إلى استغلال الطّاقات والإمكانيّات المتاحة في اللغة ليستفيد منها في تشكيل إيقاع القصيدة وتحميله الإيحاءات والدّلالات التي تجعل منه قيمة أدبية جمالية مؤثّرة في المتلقي.

– تجلّت بوضوح قدرة الأصوات على حمل الإيحاءات والدّلالات، وذلك من خلال تضافر العناصر الصوتية الجمالية في الإيقاع الخارجي من جهة، وتماسك الظواهر الصوتية كالتكرار والترصيع والتصريع والجناس والتصاعد القولي وما حملته من ميزات صوتية جمالية من جهة ثانية وهذا كلّه أسهم في تشكّل الإيقاع العام للقصيدة.

– أوزان القصائد لم تخرج عن الأوزان المتعارف عليها عموما، ماعدا وزن القسيم الذي تفنّن الشعراء في وضع إضافات له متجاوزين بذلك ضوابطه الأصلية، كما أن الوزن الغالب في القصيدة كان وزن الملزومة، وهذا الاختيار لم يكن اعتباطيا، وربما يعود ذلك لكون هذا الوزن يحقّق شخصية شعرية متميزة لما له من إيقاع صوتي قريب للأداء والغناء من جهة، وصفاء أغصانه وسهولة ضبطها وتركيبها من جهة ثانية.

– لاحظنا تنوّعا كبيرا في القوافي وعدم الالتزام بقوافي محدّدة، وهذا راجع لخصوصية الخطاب الشعري الذي يعتمد أكثر على الأداء الصوتي الشفاهي، حيث يبقى من القافية ما يتعلّق في ذهن المتلقّي السّامع، كما أن تنوّع القوافي وتعدّدها يُسهم في إثراء الإيقاع ويوفّر مساحات أكبر للتّعبير عن التجربة الشعرية للشعراء على اعتبار أن القافية تُسهم في إبراز الدلالة.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: جماليات التراكيب في الخطاب الشعري الشعبي من خلال قصائد المدونة (المستوى التركيبي).

1- المستوى الصرفي:

1-1- الإبدال (القلب).

1-2- النحت.

1-3- التصغير.

1-4 – التعريف والتنكير.

1-5 – الضمير.

2 – المستوى النحوي:

2 – 1 – الجملة الخبرية:

2-1-1- الجملة الاسمية.

2-1-2- الجملة الفعلية.

2-2- الجملة الإنشائية:

2-2-1 – الاستفهام.

2-2-2- الأمر.

2-2-3- النهي.

2-2-4- النداء.

2-2-4- التعجب.

– تمهيد:

يحتل المستوى التركيبي حيّزا بالغ الأهمية في الدراسات الأسلوبية، على اعتبار أن المقاربة الأسلوبية تسعى جاهدة للكشف عن أدبية النص، والتي تتجلّى من خلال البحث في العناصر المكوّنة له وما ينشأ بينها من أنسجة وتراكيب متميّزة، وينطلق التحليل التركيبي من الظواهر اللغوية وما يقوم بينها من علاقات ترابطية.

ويرتبط التركيب بالأسلوب ارتباطا وثيقا ضمن الأداء، وتتحدّد ظاهرة التركيب من خلال عدة منطلقات ذاتية خاصة بالكاتب ومزاجه النفسي، وكذا الموضوع المتناول، فالموضوع هو السبب الأول الذي يقوم عليه اختلاف الأساليب، فلكل موضوع تراكيبه الخاصة التي يختارها الكاتب ليعبّر بها عن نفسه .. لكلّ فن أسلوبه الخاص الذي يلائم طبيعته[1].

وفي الخطاب الشعري الشعبي وظّف الشعراء طرقا متنوّعة واستخدموا أساليب مختلفة في التراكيب أسهمت في بناء نسيج القصائد، وهو ما يستدعي البحث في هذه التراكيب بُغية الكشف عن القيم الجمالية والفنيّة التي تزخر بها النصوص.

ثمّ إنّ المستوى التركيبي يقوم على تركيبين أساسيين هما: الجانب النحوي الذي يركّز في الأساس على الجملة باعتبارها المحرك الأساسي والمكوّن الرئيسي للخطاب، والجانب الصرفي الذي يبحث في الصيغ الصرفية والتغييرات التي تطرأ على اللفظ، خاصة في اللهجة العامية.

ونحسب أن الشعر الشعبي بمنطقة سوف تميّز بالعديد من السّمات التركيبية التي شكّلت ترابطا وتناسقا بين عناصره، بدءًا بالصيغ الصرفية في بناء اللفظ وصولا للجملة وما تتركّب منه وسنقوم بإجراء مقاربة لقصائد المدونة المختارة في المستويين الصرفي والنحوي وما ينبثق عنهما بُغية محاولة الوصول إلى ما يتميّز به الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف من جماليات في التراكيب.

[1] – ينظر: أحمد الشايب، **الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية** ، م س، ص54.

1 – المستوى الصّرفي :

من خلال المستوى الصوفي يتمكّن الباحث من التعرّف على صيغ الكلمات وما تتعرّض له من تغييرات عديدة، فموضوعه الأساسي هو الكلمة سواء كانت اسما أو فعلا أو حرفا، وما تحمله هذه الكلمة من دلالات تركيبيّة تكتسبها من خلال التغيير في صيغها، فهو«علم يبحث عن الكلم من حيث ما يتعرّض له من تصريف وإعلال وإدغام وإبدال، وبه نعرف ما يجب أن تكون عليه بنية الكلمة قبل انتظامها في الجملة »[1].

وتعتبر اللغة أبرز وسيلة للتعبير عن التجربة الشعرية، حيث أن الشاعر يسعى إلى تفجير ما في اللغة من طاقات كامنة بُغية تحقيق الدّلالات التي يبحث عنها، وهذا ما يعطي أهمية بالغة للمستوى الصرفي، على اعتبار أنّه النواة الأولى والحجر الأساس في العملية التركيبية، وانطلاقا منه يمكننا الوصول إلى مميّزات أسلوب الشاعر، مع ضرورة البحث في العلاقات التي تربط المستويات التحليلية ببعضها البعض وفق النظام الأسلوبي الكامل للخطاب.

وتتجلّى خصوصية الخطاب الشعري الشعبي في لهجته العامية التي تكتسب العديد من المميّزات الصرفية في بناء الكلمة، وهو ما يستدعي البحث في هذه الخصوصية بغية الوقوف على أبرز مميزاته، كما أن طابع الشفاهية الذي يتميّز به الشعر الشعبي يُصعّب على الباحث ضبط التغييرات التي تطرأ على صيغ الكلم، وبالرغم من هذا فإنّ الخطاب الشعري الشعبي يكتسب جماليات تركيبية وفنّية انطلاقا من الصيغ الصرفية للكلمات المكوّنة له.

وهناك العديد من الخصائص التركيبية الصرفية التي تطرأ على الكلمة فتعيد بناءها، كما أن الشعر الشعبي يتميّز عن الفصيح من حيث تركيب الكلم، حيث أنه يتعرّض للعديد من الظواهر الصرفية التي تختص بها اللهجة العامية، وهذه الظواهر شائعة بكثرة عند الشعراء الشعبيين، ومن أبرز هذه الخصائص نذكر: النحت، الإبدال (القلب) والتصغير، وهو ما سنتطرق له، إضافة إلى ثنائية التعريف والتنكير والضمير.

[1] – مصطفى الغلاييني، **جامع الدروس العربية**، المكتبة العربية، صيدا، لبنان، ط1، 2007م، ص16.

1-1 – الإبدال (القلب):

تعدّ ظاهرة الإبدال من الظواهر البارزة والتي يكثر استعمالها في الشعر الشعبي، وهو «ظاهرة تتمثّل في كون صوتين من الأصوات يتبادلان مكانهما في كلمة ما، ويقع الإبدال بين الأصوات المتقاربة في الصّفات والمخارج »[1]، وقد اعتبر **الجرجاني** أن الثقل هو السبب الرئيسي للإبدال، حيث يعتبر أن « الإبدال هو أن يجعل حرف موضع حرف آخر لدفع الثقل »[2].

وهناك العديد من الصور التي يأتي فيها الإبدال، فقد يكون بين حرفين متقاربين في الصفات، فيعوّض أحدهما الأخر، ومن أمثلته في المدونة في القصيدة رقم 03، حيث يقول الشاعر في وصف الحصان الأصيل الذي يقطع المسافات الطوال:

«ومَا **يْـزُوزْهَا** كَان شَالخْ أنْيابـه ومِن فَاسْ جَابـه ومِن الصُّبَح للّيل يَضْبح أرْكابـه»[3]

الشاهد هنا هو كلمة (يزوزها) والتي وقع فيها الإبدال، حيث أن أصل الكلمة (يجوزها) ووقع فيها الإبدال بين حرفي الجيم والزاي، وهذا النوع من الإبدال منتشر بكثرة في لهجة أهل سوف، حيث يقول **أحمد زغب**: « الجيم غالبا ما ينطق شينا غير معطشة، ويبدّل زايا إذا احتوت الكلمة على حرف من حروف الصفير »[4]، وهو ما وجدناه في لفظ (يزوزها) والأصل يجوزها، وهو ما نجده أيضا في نفس القصيدة في قول الشاعر:

«يُوصل قِدا من بَعثْلي جُوَابـه **يْزُوز** البِحاير وِبَابُور في البَحر مَعجُول طَايـرْ»[5]

---

[1] – أحمد جاب الله، **قراءة في القصيدة الشعبية الجزائرية**، مجلة الأثر للآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، ع03، ماي 2004، ص37.

[2] – الجرجاني، **التعريفات**، تح : إبراهيم الابياري، الريان للتراث، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص21.

[3] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص111.

[4] – أحمد زغب، **لهجة وادي سوف**، دراسة لسانية في ضوء علم الدلالة الحديث، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2012م، ص24 .

[5] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص112.

وقد يقع الإبدال بين حرفي النون والهمزة، وهذا ما نجده في كلمة (شان) في القصيدة رقم07 في قول الشاعر:

«عِـشْبَهْ اِبْجَـدِّرْ شِـي مَا **شَـــانْ** الله شَقَارَة وْعَضِيدْ وْلِسِلْسَـهْ وْبَــدَّانْ»[1]

ومن ذلك أيضا نجد القلب في كلمة (لحازرك) وأصلها (لحاجرك)، أي من الحجر ويقصد به أن يُحجر على الرجل أو المرأة فيُحبس، والشاعر هنا أراد أن يصف المرأة التي حُبس عليها رأيها، فيقول في القصيدة رقم 03:

«ولبست الحُولي صْباغَهْ جِرِيدي وْنِي لَاثْ رِيقِي ونُصبِر على الِّي حكم بِيه سِيدي

ولَا يِرْبَـح **لْحَـازْرِك** هَا لِمْغِيــدي وحَطْ الْقِمَايِـرْ كِما عَسْ قُبْطان عنَّه دُوَايِـرْ»[2]

ونجد أيضا قلب السين صادا، وهما من الأصوات الصفيرية حيث أنهما متقاربان في النطق ومثال ذلك قول الشاعر في القصيدة رقم 07:

«كَانْ نَـجِعْنَا فِي الـرَّمِلْ وِيـنْ تْـعَـلَّى وِينْ **الـصَّرَابْ** غِيمَـهْ اِدِيرْ أَجْفَانْ

وِيـنْ الغَـزَالْ جْـلَايْبَـه تِـتْـجَلَّـــى زْمُـولْ عَالْيَـة وْتِـحِفْهَـا وِدْيَـــانْ»[3]

والشاهد هنا كلمة (الصراب) وأصلها السّراب قبل أن يطالها الإبدال، والسراب هو ما يُرى في منتصف النهار من أشعة تُشبه الماء، وقد وقع الإبدال في نطق الحرف للتقارب الكبير بين حرفي (السين) و (الصاد)، على اعتبار أن كليهما من حروف الصفير.

وقد حملت هذه الصورة بعدا فنيا متميزا أراد من خلاله الشاعر تعظيم اللفظ من خلال تفخيمه بإبدال السين صادا، وهو ما يتجلى لنا من خلال الصورة البلاغية التي تجسدت في (وين الصراب غيمه ادير أجفان)، فهو يصف نجع قومه بأنه مكان بعيد ومرتفع وقليل الحركة.

---

[1] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص66.

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص112.

[3] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص67.

وقد يأتي الإبدال في صورة أخرى قبيحة يمكن أن تغيّر المعنى ودلالة الكلمة، وهو ما لمسناه في لفظ (عْماهم) وأصلها (مْعاهم)، ولكن السامع ومن خلال سياق الجملة ومرجعيته السابقة وخبرته في لهجة المنطقة يفهم الكلمة ودلالتها التي تُفيد المرافقة والمعيّة، ونجد هذا الإبدال وفي هذه الكلمة بالذات منتشر بكثرة في لهجة منطقة سوف بصفة عامة ومنه امتد للخطاب الشعري الشعبي بالمنطقة، وهذا الشاهد في القصيدة رقم 10، حيث يقول الشاعر متسائلا عن أحوال أهله وأبنائه بعد أن غيّبته الغربة عنهم وانقطعت أخبارهم:

« وش حـــالهـــم ونْبَـــاهـــــــــم شَـــارهين ولَّا فَاقْديـــن اِبَّاهـــم

يا لنـــدرى نَحْيَاش نَبْدا **عْماهـــــم** ولَّا نِتْمَـــدْ تْرُوح كن لِبْديلـــــه

اِهِب الفِلك وسُوقنا من قْداهـــــم انخَـلُّو الجبل ونْرَوْحُو لِرْميلـــه»[1]

في هذا المثال يتجلى الإبدال من خلال غلبة السليقة في اللفظ عند الشاعر، فيسبق حرف العين حرف الميم فتصبح الكلمة (عماهم) بدل (معاهم)، ولكن الكلمة لا تفقد دلالتها الأولى، وقد أضفى هذا الإبدال نوعا من الجرس الصوتي لدى المتلقي وأعطى العبارة بعدا فنيا.

وهناك صورة أخرى من صور الإبدال (القلب) وهو القلب المكاني ويكون بين حرفين يتبادلان مكانهما في الكلمة، دون نقصان أيٍّ منهما، ومن أمثلته قول الشاعرة **حدي الزرقي** واصفة الرعد في القصيدة رقم 06:

« هَا الرَّعِد مَاقْوَاهْ كِي جَارْ يِتْـكَلَّـمْ أَجْـهَـــــارْ

مْلَـجْلِــجْ وْمَـادِّيـهْ تَيَّـارْ طَاغِي مْعَدِّي حْدُودَهْ»[2]

[1] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص112.

الشاهد هنا كلمة (ملجلج) وأصلها (مجلجل) وقع فيها القلب المكاني بين حرفي الجيم واللام فتبادلا مكانهما في الكلمة، والأرجح أن هذا القلب لم يكن متعمَّدا من الشاعرة، وإنما جاء مع النطق، حيث تحكّمت الحروف في إنتاج الصيغة النهائية للكلمة، وهذا القلب لم يُفقد الكلمة معناها الدلالي لدى المستمع.

وفي الجدول التالي نرصد بعض الشواهد لألفاظ طالها القلب (الإبدال) في المدونة:

– جدول رقم 11: جدول يتضمن بعض الألفاظ التي طالها القلب في المدونة:

القصيدة	سطر	الكلمة المقلوبة	أصل الكلمة	الحروف المقلوبة
ق 03	07	يْزُوزْهَا	يْجُوزْهَا	قلب الجيم زايا
ق 03	08	يْزُوزْ	يْجُوزْ	قلب الجيم زايا
ق 03	21	لْحَازْرِكْ	لْحَاجْرِكْ	قلب الجيم زايا
ق 06	02	مْلَجْلِجْ	مْجَلْجِلْ	قلب الجيم مكان اللام
ق 07	12	مَا شَانْ اللّٰهْ	مَا شَاءْ اللّٰهْ	قلب الهمزة نونا
ق 07	09	الصَّرْابْ	السَّرَابْ	قلب السين صادا
ق 09	10	شِينْ	شَيءْ	قلب الهمزة نونا
ق10	06	عْمَاهُمْ	مْعَاهُمْ	قلب العين مكان الميم
ق 11	22	الْقِينُونْ	الْقَانُونْ	قلب الألف ياءً

1 – 2– النّحت:

وهو من الظواهر التي استساغها الشاعر الشعبي في عمليّة التلفّظ، « ويقصد به اختصار الكلمة في حرف والجملة في كلمة »[1]، والكلمة الجديدة التي يتم بناؤها تأخذ من كل الكلمات المشكّلة لها لفظا ومعنًى، فعند نحت كلمة جديدة من كلمتين أو أكثر أو من جملة، فإن الكلمة الجديدة المنحوتة تكون آخذة من كل الكلمات جميعا بحظ من اللفظ، دالّة عليها جميعا في المعنى.

[1] – أحمد جاب الله، **قراءة في القصيدة الشعبية الجزائرية**، م س، ص 36 .

والنحت من الظواهر التركيبية التي نجدها بكثرة في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، والذي يعتمد على الشفاهية والسماع وبالتالي يلجأ الشاعر للهروب من الثقل باستعمال النحت مع مراعاة الحفاظ على دلالة الكلمة، ومن أمثلة النحت في المدونة المختارة نذكر ما يلي:

– من القصيدة رقم 03 في قول الشاعر:

«فرْحِ **الـرِّزَم** كِي لِفَـــنْ لَه حَرَايرْ بِدا الفِتِنْ ثَايرْ عْيَاد اللِّفُو شَاوْ عقْد النِّدايرْ
فرح **الـرّزم** كِي ضَرَبْتَـه وْنَابَـى رَغَى من أجْنَابَه وهَسِّتْ عَلَيَّ رِقِيـقْ لعْصَابَـه»[1]

نجد النّحت في لفظة (الرِّزم)، والتي تتكوّن في الأصل من كلمتين اثنتين هما: الذي رزم فالشاعر هنا يصف الطبل أو الدف الذي يُضرب في العرس ويسمى (الفرح) فيشبّهه بالرّعد في صورة بلاغية متمثلة في الاستعارة المكنية، حيث حذف المشبه به وهو الرعد وجاء بأحد لوازمه وهو فعل رزم، وجاءت اللفظة مضافا إليه.

وغالبا ما يُصيب النحت شبه الجملة، فيتمّ دمجها لتصبح لفظة واحدة، مثل (في وسط) بعد نحتها أصبحت (فسط) مع حفاظها على دلالتها، ونجد هذا النحت في العديد من المواضع في المدونة، والأكيد أن النحت هنا عموما جاء بغرض التخفيف، ومن أمثلته في المدونة من القصيدة رقم 03 في قول الشاعر:

«تِـعَذَّبِت والقلب مَاكْبَـرْ عـذَابَـه وْضَيَّعْ صِوَابَـه ومِن زُوز بَشْـرَات هَـزُّو طَرَابَـــى
خْدُودهن بَرَارِيق **فَسط** السَّحابه وعُـقبِ الْغِيَابه ومَضْحَك بَهَرْ كِيف صُقْلُو أنْيَابه»[2]

ومن أمثلة النحت أيضا في القصيدة رقم 08، حيث يقول الشاعر واصفا حالته النفسية بعد وفاة صديقه:

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص111.

[2] – نفسه.

« قِـعْــدَتْ سَـــــاحَـــــــه وضَـارِبْ عَلِيـهَا الرِّيحْ والفَـرَّاحَــه

فَاقِـدْ صِبَاحَه لا وِجَدت الرَّاحَة وَاشْ حَـالِـةْ **الْفَارِقْ** حَبِيبْ عْشِيـرَهْ

وْلُـوكَان نُـوجِدْ شَـاطْرَه نَـوَّاحَـه ونِـهْدِيـلْـهَا مَلْيِـةْ فْـلُوسْ جْـبِيـرَه»[1]

والشاهد في هذا المثال كلمة (الفارق) وأصلها (الذي فارق)، وهنا أيضا جاء النحت لتفادي الثقل الذي يرافق النطق، مع الحفاظ على معنى الكلمة ودلالتها في الجملة، واسم الموصول (الذي) غالبا ما يساعد في النحت، فيشكّل كلمة واحدة مع الكلمة التي تليه، دون تغيير في المعنى العام للكلمة

ويمكن أن نرصد بعض الألفاظ التي طالتها ظاهرة النحت في قصائد المدونة ونجملها ضمن الجدول التالي:

– **جدول رقم 12:** جدول يتضمن بعض الألفاظ المنحوتة في المدونة:

القصيدة	سطر	الكلمة المنحوتة	أصل الكلمة
ق 03	01	الرِّزِمْ	الَّذِي رَزَمَ
ق 03	05	فَسِطْ	فِي وَسِطِ
ق 03	21	لْحَازْرِكْ	الَّذِي حَازَرَكْ
ق 05	10	فَامْطَارْ	فِي أَمْطَارْ
ق 05	16	فَأَخّْرْ	فِي آخِرْ
ق 08	27	الْفَارَقْ	الَّذِي فَارَقَ

والملاحظ أن النحت في المدونة جاء بدرجة أقل من سابقه، ولعلّ ذلك يرجع إلى أن والإبدال يُغني في كثير من الأحيان عن النحت، على اعتبار أن كل هذه الظواهر هدفها الرئيسي هو التخفيف، فيتمّ اللجوء للنحت غالبا بغية الحفاظ على الإيقاع الموسيقي الذي يشد انتباه السامع ويؤثر فيه..

[1] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

1– 3 – أسلوب التصغير:

يعتبر أسلوب التصغير من الأساليب التي يستعملها الشعراء للوصول إلى دلالات جديدة من الكلمة، والتصغير « لغة هو التقليل، أما اصطلاحا هو تغيير يطرأ على بنية الكلمة لإكسابها دلالة معيّنة، وهو يعدّ من المشتقات لأنه وصف في المعنى »[1]، ومن هذا التعريف نستنتج أن الكلمة يتغيّر معناها أو جزء منه بعد التصغير، وتتنوّع دلالات التصغير بين التقليل والتحقير والتحبيب والتقريب وغيرها من الدلالات الأخرى.

وقد اعتمد الشعراء الشعبيون في بعض الأحيان على أسلوب التصغير وذلك رغبة منهم في إضفاء جرس موسيقي جميل لدى المتلقي، كما أن التصغير يحمل دلالات خاصة وعميقة للمعنى الذي أراده الشاعر، فالتغيير الصرفي ينتج عنه تغيير دلالي، وبالتالي يجمع بين الميزة التركيبية الصرفية والقيمة الدلالية، علاوة على الإيقاع الصوتي.

والتصغير في المدونة نجده يتجلّى بوضوح في القصيدة رقم 10 للشاعر **محمود بن عمار** التي تندرج ضمن غرض الغربة والحنين، وقد وظف الشاعر صيغة التصغير، حيث يعبّر من خلالها عن حنينه في غربته، وشوقه الجارف لأهله وأولاده، على اعتبار أن أسلوب التصغير يناسب أكثر حالة الحنين والشوق، حيث يقول في مطلع القصيدة:

«يَالِنْـدرَا وِشْ حال هَاك **النزِيلــــه** بْفُقْدَانهـم مَشغُوب من **لِعْويلــه**»[2]

وقد سجلنا مجموعة من الكلمات المصغّرة في القصيدة وهي:

– وْسيعه (واسعه)، الدويله (الدولة)، غْشَيِّمْ (غشيم)، قْـلبيبي (قلبي)، النزيله (النزله) لعويله (العايلة)، لخويله (الخالة)، لحويله (الحاله)، لبديله (البدله)، الرميله (الرمله)، الطبيله (الطّبله)، كميله (كامله)، غريس (غرس)، دقيله (دقـله).

[1] – مصطفى الغلاييني، **جامع الدروس العربية**، م س، ص78.

[2] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

فالشاعر هنا عبّر عن شوقه وحنينه لأهله وأبنائه، حيث أسهم أسلوب التصغير في التعبير عن تجربته الشعرية، واستطاع بذلك أن يرسم صورة معبّرة عن أحاسيسه ومشاعره التي يغمرها الحنين الذي خلّفته الغربة.

1-4- التعريف والتنكير:

تلعب ثنائية التعريف والتنكير دورا هاما في إبراز المعنى وإيضاح الغرض من خلال متلازمة الحضور والغياب، وهي تُعتبر سمة أسلوبية تركيبية بارزة تجسّد مدلولات عميقة وتقدّم فكرة للمتلقي حول غرض الشاعر.

فالتعريف في الجانب اللغوي « يعود إلى الجذر (عرف)، يقال: عرفه يعرفه عرفةً وعرفانا إذا علم به ... ورجل عروف وعروفة، أي: عالم بالأمور ولا ينكر أحدا رآه ولو مرة، وتعارف القوم إذا عرف بعضهم بعضا، والمعارف جمع معرف وهو الوجه لأن الإنسان يُعرف به ... »[1] وفي القرآن الكريم يقول تعالى: ﴿**يُعْرَفُ ٱلْمُجْرِمُونَ بِسِيمَٰهُمْ فَيُؤْخَذُ بِٱلنَّوَٰصِى وَٱلْأَقْدَامِ**﴾ [2]، إذا فالتعريف لغة يدور حول الإدراك والعلم.

أما في الجانب الاصطلاحي فالمعرفة « اسم دلّ على مُعيّن، والمعارف سبعة أنواع: الضمير والعلم واسم الإشارة والاسم الموصول والاسم المقترن بـ (ال) والمضاف إلى المعرفة والمنادى المقصود بالنداء»[3]، ولكن أبرز تلك الأنواع وأكثرها تداولا ما اقترن بـ (ال).

أما النّكرة فهي خلاف المعرفة، ففي الجانب اللغوي تعود إلى « الجذر (نَكَرَ)، يقال: فلان ينكُر نكرا ونكارة، فطن وجاد برأيه ... والجمع أنكار ومناكير، والنكر والنكراء: الدهاء والفطنة والأمر الشديد الصعب »[4].

---

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (ع ر ف)، ص 282، 283.

[2] – سورة الرحمان، الآية 41.

[3] – مصطفى الغلاييني، **جامع الدروس العربية**، م س، ص134.

[4] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س ، مادة (نكر).

أما في الجانب الاصطلاحي فالنكرة تأخذ جزءً من معناها اللغوي، وهي: « اسم دلّ على غير معين »[1]، فهي نقيض المعرفة.

وفي الشعر الشعبي وبالعودة للمدونة نجد أن الشعراء الشعبيين كانوا على وعي بهذه الثنائية ودلالاتها الباطنية، فقد وظفوها في قصائدهم بقصد وليس اعتباطا، وقد أسهمت في التعبير عن تجربتهم الشعرية، وتنوع المعاني والدلالات، وكذا وفقا لمقتضيات الكلام والغرض المقصود، وقد أضفت جمالية تركيبية من خلال نمطها الصرفي المتوازن حسب استعمال كل شاعر لمرجعيته اللغوية، وبالتالي إبراز أسلوبه الشخصي، ومن أمثلة التعريف في المدونة نذكر من القصيدة رقم 01 في قول الشاعر:

«فِي كُـلْ جِيلْ **الشِّعِـــرْ** أَدَّى دُورَه مْوَاكِبْ حَيَاةْ الشَّعِبْ عَاشْ مْحَانَـه
الشَّاعِرْ لْسَانْ **الشَّعِبْ** عَارِفْ شُورَه هُوَّ اللِّي يُوصِفْ فَرِحْتهْ وَأَحْزَانَـه»[2]

جاءت كلمات (الشعر، الشاعر، الشعب) معرّفة للدلالة على معيّن معروف، فالشاعر هنا أراد التعبير على شيء محدّد بعينه ألا وهو الشعر، كما أنه موصوف تبعه وصف له.

وطغيان المعارف في هذا المقطع راجع لمحاولة الشاعر التأكيد على هذه القصية المتمثلة في المكانة العالية التي يحتلها الشعر الشعبي في منطقة وادي سوف ودوره الكبير في التعبير عن مشاعر وأحاسيس الجماعة الشعبية.

– من القصيدة رقم 04 في قول الشاعر:

«اكْـتُـبْ عَـلَـــى **لَـشْـجَـــارْ** وِاكْتُبْ عَلَى **الْغَرْسَاتْ وِالجَّبَّارْ**
وِاكْتُبْ عَلَى **الْحُوزَا** خَزِينْ **الدَّارْ** **التَّمَـــرْ** فِيهَا حَاطِّينَـه عِيشَـــــى»[3]

[1] – مصطفى الغلاييني، **جامع الدروس العربية**، م س، ص134.

[2] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.

[3] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

لشجار أصلها (الأشجار) ولكن بعد الحذف والتخفيف أصبحت (لشجار)، كل المعارف التي وردت في هذا المثال (لشجار، الغرسات، الجبار، الحوزا، التمر) هي أشياء معلومة ترمز لزمن معيّن أراد الشاعر أن يستحضره ليذكّر به أبناء الجيل الحالي.

- من القصيدة رقم 07 في قول الشاعر:

«نَاسْ يِنْتِـمُوا لِلـرِّيـفْ وِالْبِـدْوِيَّـــه رْجَالْ **الشَّهَامَـة وِالْكَـرَمْ وِالْجُـودْ**»[1]

أما النكرة فقد حملت دلالات مغايرة للمعرفة، ومن أمثلتها في المدونة من القصيدة رقم01 في قول الشاعر واصفا غزارة الشعر الشعبي بمنطقة سوف وازدهاره:

« **وِدْيَـــانْ شِعِـــرْ كْثِيـــرَه** وَ**أَشْعَـارْ** تِتْهَايِلْ **أَمْطَارْ غْزِيرَه**»[2]

نلاحظ أن كلمات (وديان، شعر، كثيرة، أشعار، أمطار، غزيرة) جاءت نكرة للتعبير على غير معيّن وللدلالة على الكثرة والتنوع والغزارة، وهي في مجملها تمثل وصفا لموصوف متمثّل في منطقة وادي سوف، حيث أن الشاعر يقدّم وصفا لغزارة الشعر الشعبي وانتشاره في المنطقة وقد شبّه الشعر بالمطر الغزير، لكثرته وانتشاره من جهة، وفائدته الكبيرة ومزاياه العظيمة للمجتمع من جهة ثانية.

- من القصيدة رقم 04 في قول الشاعر:

«ارْسُـمْ **بُيُـــوتْ نْـــجُـــوعْ** وِارْسُـمْ غَـــدَتْ وْلَاحْقَـه لِفْـزُوعْ
وِارْسُـمْ أَنْـوَاعْ البَـرْ نُوعْ وْنُـوعْ إِمَّا **جِبَـــلْ** وَلَّا **رِمَـــلْ** بْعَارِيشَـــــه
وِارْسُـمْ **فِيَافِـي خَالْيَـة** وِ**تْـرُوعْ** وِارْسُـمْ **رِبِيعْ** بْشَكِوْتَـهْ وِحْشِيشَـهْ»[3]

[1] - بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص66.

[2] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.

[3] - الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

في هذا الدور يقدّم الشاعر وصفا للبادية، وقد جاءت الكلمات نكرة (بيوت، نجوع جبل، رمل، فيافي، خالية، ربيع) لأنها دلّت على العموم والشمول، ولم تدل على شيء واحد وهنا إشارة إلى كثرتها وعدم إحصائها.

- من القصيدة رقم 05 في قول الشاعر:

«**مَغْبُـوبْ ظَامِـي** وِلعْبَـادْ رْوَايَـا وْحَـارِمْ مِنَامْ اللِّيـلْ مِ لَّشْـفَـارْ
عَلَـى نَعْت **بَكْـرَه مْحَـجِّلَة نَوَّايَـا شَقْرَه نِظِيفَـه** مْكَرِكْـدَه لَـوْبَـارْ»[1]

جاءت كلمتا (مغبوب، ضامي) نكرة لأنهما كانتا وصفا لمبتدأ محذوف تقديره أنا، حيث أن أصل الكلام (أنا مغبوب ضامي)، ونفس الشيء في كلمات (بكرة، محجلة، نوّايا، شقرة نظيفة) فهي أوصاف لمحبوبة الشاعر، وكأن الشاعر أراد أن يساوي بين حالته وبين حالة محبوبته وهو يعبّر عن وضعه (مغبوب ظامي) أي أنه عطشان والماء بعيد عنه، في إشارة إلى بُعد محبوبته وأنّ رؤيتها ستريحه من العذاب الذي هو فيه.

- من القصيدة رقم 08 في قول الشاعر:

«نْـخَـبِّيـك فـــي **كُـرِّاسَـــــــة** ونْـشُوفْلِكْ **مَضْرِبْ** أَعَـزْ **بْـلَاصَه**»[2]

جاءت كلمات (كراسة، مضرب، بلاصة) نكرات لأنها لا تعبر عن معيّن في ذاته، بل إن الشاعر هنا استعملها مجازا للتعبير عن حزنه وأسفه لفقدان صاحبه، حتى أنه أصرّ على الاحتفاظ بصورته في مكان لا يصلها من خلاله أي أذًى، ودون تحديد هذا المكان بالذات وبالتالي جاءت الألفاظ نكرات.

وهذه الثنائية استعملها الشعراء في مواضعها لحمل الدلالة محملا يختلف عن غيره، وفي الجدول التالي ندرج مجموعة من الأسماء المعرّفة والأسماء النّكرة للتوضيح أكثر:

[1] - أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

[2] - بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

– جدول رقم 13: جدول يتضمن بعض الأسماء المعرفة والأسماء النكرة في المدونة

أسماء معرفة	أسماء نكرة
الْوَادْ، الشِّعِرْ، الْجِيلْ، السَّامِعْ، الصُّورَةْ، الْمِطَرْ، النَّصِرْ، الْبَرْ، الْبَرَّانِي، الشَّعِبْ، الشَّاعِرْ، الصَّرَاحَة، الشِّقَا، الْحَزَّة، الرَّاحَة، الْمَلْحُونْ، الْحَرِبْ، التَّعْبِيرْ، الْبِلَا، الكَزَّة، الضِّمِيرْ، الْقَلِبْ، الجَّبَانَة، العُرْبَانْ، البَدِوْ، الْمِدَى، العَزِم، الإرادَة، النُّقادْ، القَافية، اللَّفظ، المعَاني، الذِّيب، القِيادَة، السَّعادة، اللِّيل، الرِّيح، الغُوَّار، الدَّار، الخَاطِرْ، الفِتِنْ، السَّحابة، النَّز، القَدْ، الْوِلَعْ، الزِّين، الطِّبع، القُول، السُّوق، التَّعذيب، الحَياء، الجُود، الأدب، الحُولي، الرِّزق، الذَّهب، الجِمل، العِلم، الدِّينار، الغَرِب،الوَرد، الحُب، الدِّواء، العَرَب، الصُّمعة، الجُمعة.	حْسَابْ، وِدْيَان، شِعِر، كْثِيرة، أمْطار، غْزِيرة، تُراث، غَالي، مَعْرُوفة، لَهْجَة، فِرْقَة، أهَازِيج، حَمَاس، غَابة، شَايْشَة، مَشْغُولة، ثَايِر، حَايْرة، مَهْمُودَة، بْلَاد، قِيفَار، حَرَايِر، مَضْحَك، ضِبَابَة، حُوَالي، دِوَايِر، حَاضر، مَاضي، قَلم، رِيشة، بُيُوت، نْجُوع، جِبل، رِمل، مِتْرَبِّصْ، فِيَافي، خَالْية، تْرُوع، مَغْبُوب، ضَامي، بَكْرَة، مْحَجْلة، نَوَّايَا، شَقْرَة، نِضِيفَه، فَلّايَة، نَاس، شَاحِب، سَابْقَة، جَرَّاية، كْبَار، صْغَار، نَجِعْ، نِصِيح، فِصِيح، صِحِيح، دَرْجَة، عَالية، مَرْحُوم، نُوع، رِبِيع، عَطِفْ، أشْعَار .

واستنادا إلى ما تقدّم ذكره بخصوص التعريف والتنكير يمكننا أن نؤكد أن هذه الثنائية حملت دلالات عديدة ومتنوّعة في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، وقد أسهمت في تعميق المعنى وإبرازه، علاوة على ذلك فقد كان توظيف التعريف والتنكير بطريقة فنية جمالية تنمّ على قدرة الشعراء الشعبيين وتمكّنهم من التعبير والتركيب.

1-5- الضمير:

يشكّل الضمير سمة تركيبية بارزة تتجلّى من خلال الدلالة التي نستقيها منه، كما أن توظيفه يحقّق أغراض بلاغية متعددة، ففي الجانب اللغوي هو مشتق من الجذر (ضمر) الضُمر: الهزال، وتضمير الخيل عمل يقصد به إزالة ترهّلها، والضمير هو السّر وما في الخاطر وما يُضمره الإنسان في قلبه ويُخفيه، والهوى المُضمر: المخفي، وأضمرَته الأرض أي غيّبته بموت

أو بسفر[1]، وبالتالي فإن معنى الضمير لغة يدور حول الإخفاء والاستتار والصغر والضآلة وزوال الشيء عن العيان.

أما في الجانب الاصطلاحي فيُطلق الضمير على مجموعة من الكلمات صغيرة التكوين ضئيلة الحجم، وكل كلمة منها تعبّر عن معنى مقصود لا يظهر للسامع ولا يتجلي إلا بمُعين عن ذلك من تكلُّم وخطاب، والضمير هو ما وُضع لمتكلم أو مخاطب أو غائب تقدّم ذكره لفظا أو معنى أو حكما[2].

ويأتي الضمير إمّا بارزا وهو نوعان: ضمير متصل أو منفصل، وإما مستترا غير موجود لفظا، وينقسم إلى ثلاثة أنواع: ضمير المتكلم والغائب والمخاطب.

ومن خلال المدونة نجد أن الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف استعملوا الضمير بأنواعه الثلاثة الغائب والمتكلم والمخاطب، وكلّ منها حسب السياق الذي ورد فيه، ومن أمثلة ذلك:

- **ضمير المتكلم**: من القصيدة رقم 01 نجد الشاعر قد استعمل ضمير المتكلم بصيغة الجمع (نحن) في قوله:

«في الواد عدنا الشعر نهوى أوزانه من أقدم قدم أجدادنا وآبانا
فِي الـوَاد عِـــــدنا أَدَبْنَـــــا مِن أَقْدَم قِـدم أُصُـولْنَا وِنْسَبْنَـا
مِنْ قَبل أَلفْ حْسَـابْ لِيهْ حْسِبْنَـا تُحْفُـظْ أَقْـوَالْ الجِيلْ فَاتْ زْمَانَـه
طُـولْ عُمِرْنَا مْعَ شِعِـرْنَا تْنَاسَبْنَـا فِي قْلُوبْنَـا عِنْدَهْ أَعَـزْ مْكَـانَـه»[3]

[1] – ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (ضمر).

[2] – ينظر: دندوقة فوزية، **ضمائر العربية ، المفهوم والوظيفة**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، ع6، جانفي2010م، ص04.

[3] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.

وفي القصيدة رقم 09 نجد ضمير المتكلم بصيغة الجمع، ولكن هذه المرة نجده ضميرا منفصلا بارزا (حني) بمعنى (نحن)، ثم يتحول إلى ضمير متصل أو يستتر في الكلام الموالي وذلك في قول الشاعر وهو يصف أخلاق قومه ووحدتهم وتضامنهم مع بعضهم البعض:

«**حْنِي** خُوتْ جَدْ وَاحِدْ وِصِيلْ عْرَبْ من أجْدَادْنَا تْخَلَّطْ الدَّمْ قْرِيبْ
نْحَافِظْ عَلَى الْعَاهِدْ وْلَا نِكْذِبْ حْنِي الْعَرَبْ عِدْنَا الْكِذِبْ أكْبَرْ عِيبْ
رِيحْ حُبْنَا دِيمَه عَلِينَا تْهِبْ اِحْنَا حُبْنَا لَا فِيشِّي تِكْذِيبْ
نْرِيدْ بَعِضْنَا فِي أعْلَى عَلَا وِرْتِبْ لَا بُغْضْ لَا نِفَاقْ لَا تْسِلْهِيبْ»[1]

من خلال هذين المثالين استعمل الشاعر ضمير المتكلمين رغبة منه في إبراز الدلالة اللغوية للتأثير على المتلقين من جهة، والتعبير عن حال الجماعة من جهة ثانية، وذلك بتشكيل نسق دلالي ثابت، فطغيان ضمير المتكلمين أضفى صفة الجماعة على الخطاب وغيّب الآخر وأعطى صورة دلالية واضحة للمتلقي تُمكّنه من فهم الخطاب .

ويقول الشاعر في القصيدة رقم 05 مستعملا ضمير المتكلم المفرد:

«مُخْتَارْ مِن بِشْقَى عَلَى سِبَّايَا يْبَرِّدْ عَضَايْ مِن لِهِيبْ النَّارْ
مَغْبُوبْ ظَامِي وِلِعْبَادْ رْوَايَا وْحَارِمْ مِنَامْ اللِّيلْ مِ لَّشْفَارْ»[2]

في هذا المثال نجد طغيان ضمير المتكلم مما يعكس تجلّي صورة الأنا، حيث عبّر الشاعر عن حالته النفسية المتأزمة، فهو بوح ذاتي يعكس صورة المتكلم وإحساسه العميق، وهذا البوح يعكس تجربة الشاعر.

- **ضمير المخاطب:** ومثال ذلك من القصيدة رقم 04، حيث استعمل الشاعر ضمير المخاطب المذكر (أنت)، وقد جاء الضمير مستترا:

[1] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.
[2] - أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

« اكْـتُـبْ عَـلَـى لَـشْـجَـــارْ وِاكْتُبْ عَلَى الْغَرْسَاتْ وِالجَّبَّـارْ
وِاكْتُبْ عَلَى الْحُوزَا خَزِينْ الـدَّارْ التَّمَـرْ فِيهَا حَاطِّينَـه عِيشَـــى
وِارْسُمْ رَحَى وْقصْعَه وْعَقَّابْ آثَارْ وِارْسُـمْ سِتَـارْ البِيتْ بِهْدَارِيشَـه
– ارْسُـمْ بُيُـوتْ نْـجُـــوعْ وِارْسُـمْ غَـــدَتْ وْلَاحْقَه لِفْـزُوعْ
وِارْسُـمْ أَنْـوَاعْ البَـرْ نُوعْ وْنُـوعْ إِمَّا جِبَـلْ وَلَّا رِمَـلْ بْعَارِيشَـــه
وِارْسُـمْ فِيَافِـي خَالْيَـة وِتْـرُوعْ وِارْسُمْ رِبِيعْ بْشَكِوْتَـهْ وِحْشِيشَـهْ»[1]

وفي ختام القصيدة نفسها يقدم الشاعر **الجيلاني شوشاني** لوما صريحا للمخاطبين جراء ابتعادهم عن الأخلاق الحميدة الفاضلة وهوانهم واستكانتهم للدول الغربية مستعملا ضمير الجمع، فيقول:

«لَكِنْ بْعِـدْتُو وْتِعِبْـدُو الـدِّينَارْ وِالْغَـرِبْ مْسَلِّـطْ عَلِيكُمْ جِيشَـــهْ
بِعْـتُو الشَّهَامَة وِاتْـغِزَتْ لَفْكَـــارْ وْدِرْتُو عَلَى رُوسْ الطِّوَابِلْ شِيشَهْ»[2]

والملاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر يقدّم جملة من الأوصاف لحياة البادية في زمن سابق، ويحاول أن يذكّر المتلقي بجماليات تلك الحياة، فالخطاب إذا موجّه للمتلقي السامع وهذا ما يُفسّره طغيان ضمير المخاطب المستتر في ثنايا النص.

وفي ختام القصيدة انتقل من ضمير المخاطب المفرد إلى الجمع في محاولة منه لتوسيع دائرة المخاطبين وتعميم الكلام، حيث أنه يقدّم لومًا للمستمعين على ما وصلت إليه حالتهم من ذلٍّ وهوان وابتعاد عن الأخلاق الفاضلة وهو ما جعلهم متأخرين عن غيرهم.

وفي القصيدة رقم 12 يقدّم الشاعر مجموعة من النصائح للمتلقين باستعمال ضمير المخاطب بصيغة الجمع، فيقول:

[1] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

[2] – نفسه.

«نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي تُوبُوا للـــه وِتْمَشُّو فِي ارْضَاهْ لَا تَنْسُوا مُذَاكْرِة شَرِيفْ سِمَـــــاهْ

نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي كَانْ فْهِمْتُونِي وِلْيَا صَدَّقْتُونِـــي نَعْطِيكم دَلِيلْ مَا ذَاخِرْ فِي اذْهُونِي

دَارُوا من لَسْوَاوْ لَا تَرْضُوا بالدُّونِي وْلَا تْسِدُّو مَسدَاهْ المْنْقِضِينْ عْوَاهْدَه بُعْدَه وجْفَـــاهْ»[1]

ما نلاحظه في ضمير المخاطب سواء كان بصيغة المفرد أو الجمع أن استعمال هذه الضمائر غالبا ما يكون أكثر وضوحا على اعتبار أن الخطاب موجّه للغير وجاء بصفة عامة وليست خاصة، وهو يحمل رسالة يسعى الشاعر إلى إيصالها للمخاطب أو للمخاطبين في أحسن صورة.

- **ضمير الغائب:** من أمثلة استعمال ضمير الغائب من القصيدة رقم 06 في قول الشاعرة متحدثة عن الرعد في البداية:

«هَا الرَّعد مَاقْوَاهْ كِي جَارْ يِتْـكَلَّـمْ أَجْـهَـــــارْ

مْلَـجْلِـجْ وْمَـادِّيـهْ تَـيَّـارْ طَاغِي مْعَدِّي حْدُودَهْ

اِتَرْجِمْ لَفِظْ كُورُغْلِي حَارْ سَـكْـرَانْ بَـــــأدْوَارْ

صِنْدِيـدْ مَا يْطِيقْشِ الْعَارْ أَخْـوَالْ عَـنْتَـرْ جْدُودَهْ

مَا ضْيَـقْ خْـلُوقَهْ الحَـزَّارْ تْـغَشَّشْ غَضَـبْ ثَـارْ

فِي كَبدْتَـه شِـعْلِتْ النَّـارْ مِنْ صُفْرِةْ الْعِينْ سُودَهْ»[2]

في بداية هذا المقطع تصف الشاعرة **حدي الزرقي** صوت الرعد، فهي تخاطب المتلقين عن شيء غائب لا يمكن أن يوجّه له الكلام، وهو ما جعلها تستعمل ضمير الغائب لوصفه وصفا غيابيا، ثم انتقلت بعد ذلك لوصف ردّة فعل الرجل الذي يغار على بناته من الأجنبي

[1] - محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

[2] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص39.

(الحزار)، فهي تصف للمتلقي حدثا وقع في زمن سابق لمقصود غائب، وهو ما تجلى من خلال استعمالها لضمير الغائب

ونجد ضمير الغائب بصيغة الجمع المذكر في قول الشاعر من القصيدة رقم 07:

«تْفَكَّرِتْهُمْ عُـرْبَـانْ صَـحْـرَاوِّيَّـــه مْنِ الْـوَادْ شَرَقْ شِيـرِةْ الـحُـــدُودْ
نَاسْ بِنْتِـمُوا لِلـرِّيـفْ وِالْبِـدْوِيَّـــه رْجَالْ الشَّهَامَـة وِالْكَـرَمْ وِالْجُـــودْ
وِفِي أرضْ الصَّحَارِي خْيَامْهُمْ مِبْنِيَّة دْخَـالْ وْكَـرَبْ وْرَمـلْ شِينْ غْـرُودْ
وفي وِيـنْ وِلد الـرِّيمْ حَـطْ ضْنَيَّـــهْ أرضْ الْمَـصَاحِنْ وِالـعَلَا وِالهُـــودْ
وِيْعَمْـرُوا وِيـنْ لِـبْرُورْ خْـلِيَّـــــهْ ومْرَاحِيلْـهُمْ فُوقْ الجِمَـــالْ تْسُـوقْ
وْبَـاغْنَـامْهُمْ وِيـنْ لِخْـطُوطْ عْفِيَّـةْ نَاسْ بِكِسْبُوا كْحِيلِة لِعْيُونْ السُّودْ
وِمْنِينْ كَانْ الرِّيفْ عَنْ تَيَّـارَهْ وَأبْطَالْهُمْ نَغَّارَهْ فِي بْلَادْهُمْ مَا يِتْرِضُوا بِخْسَارَهْ»[1]

يتحدث الشاعر عن قومه في هذا المقطع ويمدحهم من خلال مجموعة من الأوصاف التي تحمل بين ثناياها الأخلاق الحميدة والحياة الأصيلة، ولكنه استعمل ضمير الغائبين بدلا من ضمير المتكلمين، حيث أنه لم يتحدّث باسم الجماعة، وهو ما يفتح أفق المتلقي واسعا ويجعله يتساءل عن حقيقة انتماء الشاعر للقوم المقصودين بالوصف، وهي رسالة ذكية من الشاعر تتضمّن التعريف بأخلاق القوم دون الوقوع في الذاتية.

لقد شكّل استعمال ضمير الغائب سمة أسلوبية ساهمت في خلق انسجام واضح في التراكيب، والملاحظ في المدونة أن استعمال ضمير الغائب جاء بدرجة أقل مقارنة بسابقيه وربما يعود ذلك لطبيعة الدلالة التي يحملها من جهة، وعدم معرفته وتحديده في بعض الأحيان من جهة أخرى، ثم إن الخطاب يقتضي في الغالب متكلّما ومخاطبا باعتبارهما الطرفان الأساسيان في عملية التواصل، وهو ما أدركه الشعراء الشعبيون.

[1] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص65.

2 – المستوى النحوي:

يبرز المستوى النحوي في التركيب من خلال التّركيز على طبيعة الجمل وما تتألّف منه وذلك لرصد الأبعاد الدلالية في الخطاب الأدبي بصفة عامة والشعري منه بصفة خاصة، حيث أن « أي بحث يحاول تحديد الدلالة دون الاعتماد على النحو يعدّ بحثا لا قيمة له، والجمل المبنيّة وفق قواعد النحو هي التي لها معنى دلالي، لأن النحو يدلّنا على بناء الكلمات وتصريفها وإظهار علاقاتها »[1].

ومن المعروف أن علم النحو هو المتحكّم في اللغة، وله فعل كبير في جعل السليقة تتميّز بالتعبير السّوي، سواء كان هذا الكلام منثورا أو كان منظوما، ويبيّن ذلك **عبد القاهر الجرجاني** في قوله « ليس النّظم شيء إلا توخّي معاني النحو وأحكامه .. »[2]، فهو هنا يعتبر أن النحو أهو عنصر في عملية النظم.

كما يُعتبر النحو أهم علوم اللغة وأكثرها ضبطا، وقد عُرّف بقولهم: « النحو علم يُعرف به أواخر الكلم إعرابا وبناءً .. وهو قانون تأليف الكلام، وبيان لكل ما يجب أن تكون عليه الكلمة في الجملة، والجملة مع الجمل، حتى تتّسق العبارة ويمكن أن تؤدي معناها »[3]، فللنّحو اصطلاحا نصيب من المفهوم اللغوي.

أما الجملة فهي تعبّر عموما عن كل ما هو جماعة مع ضرورة إفادتها لمعنى تام، حيث يعرّفها **ابن منظور** بقوله: « الجملة واحدة الجمل، والجمل جماعة الشيء، وأجمل الشيء جمعه عن تفرقه»[4].

---

[1] – صالح بلعيد، **التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند عبد القاهر الجرجاني**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1994م، ص194.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف، لبنان، (د ط)، 1981م، ص81.

[3] – إبراهيم مصطفى، **إحياء النحو**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط5، 2014م، ص17.

[4] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (ج م ل).

وقد ورد اللفظ في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَوۡلَا نُزِّلَ عَلَيۡهِ ٱلۡقُرۡءَانُ جُمۡلَةٗ وَٰحِدَةٗۚ كَذَٰلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِۦ فُؤَادَكَۖ وَرَتَّلۡنَٰهُ تَرۡتِيلٗا﴾[1].

وتنقسم الجملة من حيث معناها إلى نوعين اثنين، فهناك الجملة الخبرية وهناك الجملة الإنشائية :

2-1- الجملة الخبرية:

الجملة الخبرية هي « تركيب إسنادي يمكن وصف مضمونه بالصدق أو الكذب »[2] وتأخذ الجملة الخبرية حيزا كبيرا في الخطاب الشعري، كما أنها تفيد في تحقيق العديد من الأغراض، ويمكن أن نقسّمها إلى جملة اسمية وأخرى فعلية.

2 – 1 –1- الجملة الاسمية:

تتألّف الجملة الاسمية من ركنين أساسيين هما المبتدأ والخبر، فالمبتدأ هو المسند إليه بينما الخبر هو المسند.

فالمبتدأ « اسم مرفوع يُذكر غالبا في أوّل الجملة للدلالة على أنّ حُكما سيُنسب إليه »[3] أما الخبر « فهو مرفوع بالمبتدأ يقوم بدور المسند في الجملة الاسمية، وهو الجزء المتمّم للفائدة مع المبتدأ، وهو ثلاثة أنواع، خبر مفرد، خبر جملة وخبر شبه جملة »[4].

فالمبتدأ في صورته الأساسية تبدأ به الجملة فيكون في أوّلها لفظا ورتبة ويسمى المسند إليه وحكمه الرفع، بينما الخبر فهو المسند الذي يتم به المعنى وتتحقّق به الفائدة، فيأتي تاليا للمبتدأ ومكمّلا له، وحكمه الرفع أيضا، وتسمى العلاقة بين المبتدأ والخبر بالعلاقة الإسنادية.

---

[1] – سورة الفرقان، الآية 32.

[2] – عبد السلام هارون، **الأساليب الإنشائية في النحو العربي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2001م، ص13.

[3] – محمد سمير نجيب اللبدي، **معجم المصطلحات النحوية والصرفية**، م س، ص 18.

[4] – المرجع نفسه، ص 72.

وقد يأتي ركنا الإسناد في الجملة الاسمية في عدة صور، فقد يكونان مفردين أو شبه جملة وقد يأتي الخبر جملة فعلية، بحيث تتشكّل مجموعة من الأنماط التي تأتي فيها الجملة الاسمية وفقا لاختلاف صور ركني الإسناد فيها، وقد تدخل على الجملة الاسمية نواسخ تغيّر من إعرابها أحيانا، كما تدخل عليها عناصر نحوية أخرى تسمى ركن التكملة مثل: النعت والإضافة وغيرهما، وفي بعض الأحيان تدخل عليها أدوات النفي فتغيّر معناها جذريا.

والجملة الاسمية في الخطاب الشعري الشعبي لا تختلف أساسا عن الجملة في الشعر الفصيح من حيث المسند والمسند إليه، مع اختلاف في الحركات أواخر الكلم، ويعود هذا لكثرة السواكن في لهجة منطقة سوف خاصة ولهجة أهل البادية في العرق الشرقي الكبير عامة، وهذا لا يمنع من إبراز المسند إليه (المبتدأ) واحتلاله لمكانته الطبيعية وإلحاقه بالمسند (الخبر).

وبالعودة للمدونة المختارة للدراسة نلاحظ ورود الجملة الاسمية في عدة أنماط وذلك باختلاف ورود صور ركني الإسناد فيها: المبتدأ والخبر، بحيث كانت طبيعة تراكيب الجمل الاسمية واضحة وسهلة وبسيطة تنمّ عن تجربة الشعراء وتمكّنهم من النظم ورغبتهم في إيصال المعنى المراد للمتلقين دون خلل في التركيب، ونذكر هنا بعض الأمثلة لأنماط للجمل الاسمية الواردة في المدونة:

- من القصيدة رقم 01 في قول الشاعر :

«**الشَّاعِرْ لْسَانْ الشَّعِبْ** عَارِفْ شُورَه هُوَّ اللِّي يُوصِفْ فَرِحْتهْ وَأَحْزَانَـه»[1]

نلاحظ في هذا المثال أن المبتدأ (المسند إليه) جاء كلمة مفردة معرّفة واضحة (الشاعر) حيث تصدّر المبتدأ الكلام بُغية إبرازه، بينما جاء الخبر (المسند) كلمة مضافة لتكملة المعنى وإتمامه، وهذا نمط من الأنماط التي تأتي فيها الجملة الاسمية (مبتدأ مفرد + خبر مضاف)، فجاء المبتدأ اسما مفردا في الصدارة لإبرازه وإعطائه المكانة المناسبة.

[1] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.

ووصف الشاعر بأنه لسان الشعب وصفٌ دقيقٌ يفيد الثبات والاستمرار، على اعتبار أن الجمل الاسمية غالبا ما تدلّ على الثبوت والاستقرار والاستمرارية، وهذا المعنى الدلالي هو الذي قصده الشاعر للتعبير عن مكانة الشعر والشاعر الشعبي بالمنطقة، حيث أنه يذوب في الجماعة ويتكلم بلسانها فيعبّر عن أمالها وآلامها ومشاعرها وأحاسيسها دائما، فهو مرآة عاكسة للمجتمع.

أما في المثال التالي فنلاحظ نمطا آخر من الجمل الاسمية، في قول الشاعر من القصيدة رقم 03:

«و**القَدْ سَرْوَلْ** زَهَا فسط غَابَه تِقَوّى شَرَابـه على شَافْةِ النَّزْ عَامِـل ضِبَابـه»[1]

حيث جاء المبتدأ في هذه الجملة مفردا (القد)، أما الخبر فقد جاء أيضا اسما مفردا نكرة هو (سرول)، وجاءت وصفا للمبتدأ وتكملة له، فالشاعر هنا قدم وصفا دقيقا مفاده ثبوت هذا الوصف على الموصوف، وهذا النمط متمثل في (مبتدأ مفرد + خبر مفرد).

وقد تأتي الجملة الاسمية متكونة من (مبتدأ شبه جملة + خبر جملة فعلية)، ومثال ذلك من القصيدة رقم 03 في قول الشاعر:

«**فرح الـرّزم نَـم بين الـنِّـزَالـي** دِرَزْ فُـوق عَالي وْنِي نُشْهر القُول عـنَّه نْلَالي»[2]

تشكّل المبتدأ في هذه الجملة من كلمة مضافة تتوجّب مضافا إليه، وفي الظاهر تبدو شبه جملة من مضاف ومضاف إليه، وهذا ما أفاده لفظ (الرزم)، لكن الملفت للانتباه في هذا المثال أن أصل الجملة تغيّر بشكل واضح بعدما طالها النحت، حيث أن أصل الكلام (الفرح الذي رزم)، وبعد نحت الكلمتين وإدماجهما وتخفيفهما أصبحت (فرح الرزم)، وبالتالي أصبحت كلمة (فرح) نكرة، وتم نحت الكلمتين الباقيتين لتتحوّل من (الذي رزم) إلى (الرزم)، وفعل رزم

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص112.

[2] – نفسه.

يطلق على الرّعد عندما يصدر صوتا فيقال: رزم الرعد، وهو ما قصده الشاعر هنا من خلال تشبيه صوت أهازيج الطبل بصوت الرعد، أما الخبر فجاء جملة فعلية (نم بين النزالي) وهي وصف لصوت الفرح.

وقد تأتي الجملة الاسمية مركّبة، وهي « الجملة التي تضمّنت عمليات إسنادية عديدة على مستوى سياق بنائها النحوي المفيد لعملية الإخبار »[1]، حيث يمكن أن يتعدّد الخبر، فتُسند مجموعة من الأوصاف لمسند إليه واحد، ومثال ذلك من القصيدة رقم 05 في قول الشاعر:

«**وِالْـجُوفْ شَـاحِبْ سَابْقَة جَرَّايَـــه** تْـرُدْ السِّعِيَّـة مْن الْعَـدُوْ اَجْهَـارْ»[2]

جاء المبتدأ في هذه الجملة كلمة مفردة (الجوف)، بينما تعدد الخبر (شاحب، سابقة جراية)، ولم يكن أي رابط بين هذه الأخبار.

وقد يأتي المبتدأ متعددا، على أن يتوفّر رابط بينها، ومثال ذلك من القصيدة رقم01 :

«**لِلْـوَادْ وَزْنَـــه وْلَهِجْتَـــهْ وْتِعْبِـرَه** تُرَاثْنَا مَـعْرُوفْ طُـــول زْمَـانـــه»[3]

نلاحظ تعدد المبتدأ هنا حيث جاء ثلاثيا (وزنه، لهجته، تعبيره) كما أنه جاء متأخرا عن الخبر وهذا ما سنوضحه لاحقا، بينما الخبر جاء شبه جملة (للواد)، وقد ربط حرف العطف (الواو) بين المبتدأ الأول والثاني والثالث.

أما أبسط أنماط الجملة الاسمية فهي التي يأتي فيها المبتدأ والخبر كلمتان مفردتان، وهذه الجملة نسمّيها الجملة البسيطة، أي هي« الجملة التي اكتفت بإسناد واحد في تراكيبها»[4]. وهي جملة سهلة التركيب يكون فيها غالبا الترتيب منطقي بين المبتدأ والخبر.

ومثال ذلك من القصيدة رقم 01 في قول الشاعر:

---

[1] – فخر الدين قباوة، **إعراب الجمل وأشباه الجمل**، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط5، 1989م، ص28 .

[2] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

[3] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.

[4] – فخر الدين قباوة، **إعراب الجمل وأشباه الجمل**، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط5، 1989م، ص26.

«**التُّـرَاثْ** عِـدْنَـا **غَـالِـــــــــي** المَلْحُون عَاجِبْنِـي مْوَسَّـعْ بَالِـــي

هُوْ لُغِـة التَّعْبِيـرْ كِيفْ تْوَالِـــــي لَهْجِةْ حَمَاسْ وْعَطِـفْ فِيهْ حْنَانَـــه»[1]

فالركن الإسنادي في الجملة تمثل في المبتدأ والخبر، فالمبتدأ هنا هو (التراث) بينما الخبر هو (غالي)، والملاحظ أن الجملة احتوت على ركن أخر هو ركن التكملة والمتمثل في شبه الجملة (عدنا)، والذي فصل بين المبتدأ والخبر في الترتيب.

وكذا في القصيدة رقم 01، ففي هذا المثال نجد الجملة الاسمية بسيطة متكونة من مبتدأ مفرد جاء ضميرا منفصلا وخبر مفرد، في قول الشاعر :

«**حْنِي خُـوتْ** جَدْ وَاحِـدْ وِصِيلْ عْرَبْ من أجْـدَادْنَا تْـخَلَّطْ الـدَّمْ قْـرِيـــبْ»[2]

- حني (نحن): مبتدأ.

- خوت: خبر.

وفي القصيدة رقم 05 تتجلّى الجملة الاسمية البسيطة المكونة من مبتدأ وخبر مفردين وتتوالى فتشكّل بذلك وصفا يقدّمه الشاعر لمحبوبته مسعودة، فيقول:

«**الخَـدْ بُوقَـرْعُونْ** فُـوقْ السِّرَايَـا فَتَّـحْ زِهَـا فَأخِّـرْ شَهَـرْ فُـورَارْ

وْلَنْيَابْ فِـضَّه تْـجِيبْـهَا الشَّـرَّايَـا وأمَّـا الشِّفَايِفْ شِـرِكْ للـسَّيَّـارْ

والعِيـنْ سُـودَه كِي مِثِيـلْ دْوَايَـا مْنِ الكُـحُلْ تِزْفِـدْ وَزِنِـةِ القِنْطَـارْ»[3]

- المبتدأ في الجمل الثلاثة تواليا: (الخد – لنياب – العين).

- الخبر في الجمل الثلاثة تواليا: (بوقرعون – فضة – سودة).

---

[1] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

[2] - نفسه.

[3] - أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

الملاحظ هنا في الأبيات الثلاثة أن الجملة الاسمية جاءت متصدّرة وبسيطة متكوّنة من مبتدأ وخبر مفردين واضحين، والرابط بين الجمل والأبيات هو حرف العطف المتمثل في الواو والذي يسهّل توليد الجمل، والملفت للانتباه في هذا المثال أن الوصف جاء مترابطا متتاليا يحمل دلالات عميقة تتّفق حول جمال المحبوبة ورقّتها وأنوثتها، وهذا ما أراد الشاعر إيصاله للمتلقي من خلال توظيف الجمل الاسمية، كما أن اختيار المسند إليه في الجمل الثلاثة (الخد – لنياب – العين) يُحيلنا إلى براعة الشاعر في التركيز على مواطن الجمال لدى المرأة، ثم يلي كل مسند إليه وصف ليكمل الجملة ويعطيها دلالتها المناسبة.

وكما أشرنا إليه سابقا فإن الجملة الاسمية قد يدخل عليها عناصر نحوية أخرى تغير من حركاتها، فقد تدخل على الجملة الاسمية أحد أدوات النسخ فتصبح جملة منسوخة، ومثال ذلك من القصيدة رقم 07:

«**كَانْ نَـجِعْنَا فِي الرَّمِلْ** وِيـنْ تْـعَـلَّى وِينْ الـصَّرَابْ غِيمَـهْ اِدِيـرْ أَجْفَـانْ»[1]

- الناسخ: كان.
- المبتدأ: نجع.
- الخبر: في الرمل.

عندما دخلت (كان) على الجملة الاسمية (نجعنا في الرمل) أصبحت الجملة من الماضي وهو ما أراد الشاعر إيصاله للمتلقي، حيث أن الجملة الاسمية بعد دخول هذا الناسخ تغيّر زمنها من الحاضر إلى الماضي ولم تُعد تفيد الثبات والاستقرار، وما نلمسه في البنية العميقة لهذه الجملة حنين الشاعر الجارف وشوقه الكبير للماضي القريب عندما كان النجع في أبهى صوره.

ومن نفس القصيدة يقول:

[1] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص66.

«**بِـدِي سَعِيْـهُمْ فِـي الْـكُـــوَارَهْ** مِـنَّـهْ بِـقَتْ الـرِّيـفْ غِيـرْ أَمَــارَهْ»[1]

– الناسخ: بدي (بمعنى أصبح) – المبتدأ: سعي – الخبر: في الكوارة.

وكذا من القصيدة رقم 08 في قول الشاعر:

«**كَـــان مْــعَـــاهُـــم** بْحَالْ لَا هَدَفْ مِن غِيبْتَه لَا جَاهُـمْ»[2]

– الناسخ: كان – المبتدأ: ضمير مستتر تقديره (هو) – الخبر: معاهم .

من القصيدة رقم 02 في قول الشاعر:

«**عِينِـــي بَاتَـتْ حَايْـــرَهْ** طُولْ اللِّيلْ بْغِيرْ هْجِيعَـهْ» [3]

– الناسخ: باتت – المبتدأ: عيني – الخبر: حايرة.

وقد تدخل على الجملة الاسمية أحد أدوات النفي فيتغيّر معناها تماما، حيث أن النفي «أسلوب لغوي يُقصد به النقض والإنكار »[4]، ومثال ذلك نجده في القصيدة رقم 08 في قول الشاعر نافيا وجود أي شيء ينفع الإنسان إذا جاء أجله:

«الْعَـدَّادْ كَـمَّلْهُـمْ أيَّـامْ الْعَـــــدَّه **وْلَا طُبْ يَنْفَـعْ** لَا دِوَاء لَا غِيرَه»[5]

فقد وظف الشاعر النفي في هذا المثال لكي تتجلّى الصورة الفنية التي قامت على المفارقة التركيبية المخالفة للإثبات، وقد أسهم تكرار النفي في إبراز المبالغة من جهة، وخلق حالة من التوتر في التركيب من جهة ثانية، علاوة على أنه أضفى سمة أسلوبية تركيبية واضحة.

من القصيدة رقم 05 في قول الشاعر:

---

[1] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص65.

[2] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

[3] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص89.

[4] – إبراهيم مصطفى، **إحياء النحو**، م س، ص 18.

[5] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

«**لَا مِــنْ دَارْ جْمِيــلْ** بَـلَّغْ بَجْهُـودَه يَشْقَى عَنْ سِبَّايْ يُوصِلْ مَسْعُـودَه»[1]

وفي صورة أخرى للجملة الاسمية المنفية ب (ما) النافية، حينما جاء المبتدأ بصيغة ضمير المتكلم المفرد (أنا) وسبقته (ما) واتصلت به الشين لتأكيد النفي (مانيش)، ومثال ذلك:

مَانِيـشْ عَ اللِّي مْـحَجِّلَه نَوَّايَـــه وْمَانِيشْ عَنْ بَرْقْ الْحَفَزْ فَامْطَارْ

في هذا المثال نجد التركيب كالتالي: ما أداة نفي، ضمير المتكلم المفرد (ني) مسند إليه المسند محذوف تقديره: متكلم، وعليه فإن أصل الجملة كالتالي: ما أنا متكلم على محجلة نواية وفي الغصن الثاني للبيت: ما أنا متكلم عن برق الحفز فامطار، والشين في لهجة منطقة سوف تعتبر علامة تأكيد النفي سواء في الجملة الاسمية أو الجملة الفعلية، ففي الجملة الاسمية في حالة اتصالها بالضمير المنفصل سواء كان متكلما أو مخاطبا أو غائبا بشرط أن تسبقها ما النفي مثل: مانيش (ما أنا)، ماهوش (ما هو)، ماهمش (ما هم)، ماناش (ما نحن)، ماهنش (ما هن)، مانتاش (ما أنت) .

وعموما يمكننا القول إن الجملة الاسمية وردت بكثرة في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف من خلال قصائد المدونة، وقد تعددت أنماطها وفقا لتعدد صور ركني إسنادها والمتمثلين في المبتدأ والخبر.

وقد تفنّن الشعراء الشعبيون في توظيف الجمل الاسمية للتعبير عن أغراضهم وإبراز تجاربهم الشعرية من جهة، وللتأثير على المتلقين من جهة ثانية، وفي الغالب حملت الجمل الاسمية دلالات الثبوت والاستقرار والاستمرارية في حالاتها العادية، وهي الدلالة العامة للجملة الاسمية أما في حالة دخول عناصر نحوية أخرى عنها فإن هذا يؤدي إلى تغيير دلالاتها وفقا لمعاني تلك العناصر، فتكسب بذلك دلالات جديدة، حيث تدل على الماضي القريب عندما يدخل عليها الناسخ المتمثل في (كان) أو أحد أخواتها، أما عندما تدخل عليها أدوات النفي فإن ذلك يُغيّر معناها تماما للعكس.

[1] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

وكما رأينا فإن المدونة اشتملت على العديد من النماذج للجملة الاسمية، والتي وظفها للشعراء للتعبير عن ما يلوج في نفوسهم، كما هو مبين في الجدول.

– جدول رقم 14: جدول يتضمن بعض الجمل الاسمية الواردة في المدونة:

ق	س	الجملة الاسمية	المسند إليه (المبتدأ)	المسند (الخبر)	ملاحظات
01	06	لِلْوَادْ وَزْنَه وْلَهْجْتَه وْتِعْبِيرَه	وَزْنَه، لَهْجْتَه وْتِعْبِيرَه	لِلْوَادْ	تعدد المبتدأ
01	10	الشَّاعِرْ لِسَانْ الشَّعِبْ	الشَّاعِرْ	لِسَانْ الشَّعِبْ	الخبر مفرد
01	17	التُّرَاثْ غَالِي	التُّرَاثْ	غَالِي	جملة بسيطة
01	17	الْمَلْحُونْ عَاجِبْنِي	الْمَلْحُونْ	عَاجِبْنِي	الخبر شبه جملة
03	05	القَدْ سَرْوَلْ	القَدْ	سَرْوَلْ	جملة بسيطة
03	14	فَرْحِ الرِّزَمْ نَمْ بِينْ النِّزَالِي	فَرْحِ الرِّزَمْ	نَمْ بِينْ النِّزَالِي	الخبر جملة فعلية
04	17	العِلِمْ زِينَة	العِلِمْ	زِينَة	جملة بسيطة
05	12	الْجُوفْ شَاحِبْ سَابْقَة جَرَّايَة	الْجُوفْ	شَاحِبْ سَابْقَة جَرَّايَة	تعدد الخبر
05	16	الْخَدْ بُوقَرْعُونْ	الْخَدْ	بُوقَرْعُونْ	جملة بسيطة
06	12	أَنْيَابْهَا بِيضْ وِقْصَارْ	أَنْيَابْهَا	بِيض، قْصَارْ	تعدد الخبر
06	14	لْسَانْهَا لُكْ	لْسَانْهَا	لُكْ	جملة بسيطة
08	08	دْمُوعِي طَاحِتْ	دْمُوعِي	طَاحِتْ	الخبر جملة فعلية
09	01	الْوَرِدْ يَذْبَلْ كَانْ فَاتْ رْبِيعَه	الْوَرِدْ	يَذْبَلْ كَانْ فَاتْ رْبِيعَه	الخبر جملة فعلية
11	05	نَجِعْ الْعَرَبْ شَاغِلْنَا	نَجِعْ الْعَرَبْ	شَاغِلْنَا	الخبر شبه جملة
11	14	نَجِعْ الْعَرَبْ مِتْرَبِّصْ	نَجِعْ الْعَرَبْ	مِتْرَبِّصْ	جملة بسيطة
11	18	الرَّعِدْ يِطَّرْشِقْ	الرَّعِدْ	يِطَّرْشِقْ	الخبر جملة فعلية
11	18	الْبَرِقْ يِشَّلْهِقْ	الْبَرِقْ	يِشَّلْهِقْ	الخبر شبه جملة

أما بالنسبة لتراكيب الجمل الاسمية، فنجد أن صور توزيع عناصر الكلم قد تنوعت ويمكن أن نقسّمها إلى تركيب بسيط وتركيب مركّب.

* من أمثلة التركيب البسيط في الجملة الاسمية نذكر التالي:

– الشاعر لسان الشعب: (اسم معرف + اسم مضاف + اسم مضاف إليه).

– لنياب فضه: (اسم معرف + اسم نكرة).

– نجع العرب شاغلنا: (اسم مضاف+ اسم مضاف إليه+ اسم مضاف+ ضمير مضاف إليه).

– نجع العرب في روحه: (اسم مضاف + اسم مضاف إليه + حرف جر + اسم مجرور).

– الساسي رقد: (اسم علم + فعل + فاعل ضمير مستتر).

– دموعي طاحت: (اسم مضاف+ ضمير متصل مضاف إليه + فعل + فاعل ضمير مستتر).

* من أمثلة التركيب المركب في الجمل الاسمية:

– فرح الرزم نم بين النزالي: (اسم مضاف + اسم مضاف إليه + فعل + ظرف مكان + اسم مجرور).

– الورد يذبل كان فات ربيعه: (اسم معرف + فعل + أداة شرط + فعل ماضي + اسم مضاف + ضمير متصل مضاف إليه).

– نجع العرب مطانبة حيفانه: (اسم مضاف + اسم مضاف إليه + اسم نكرة + اسم مضاف + ضمير متصل مضاف إليه).

وقد تتعدّى الجملة الاسمية ركن الإسناد لتشمل أيضا ركن التكملة، حيث يمكن أن نقسّمها إلى (ركن الإسناد)، والذي يعتبر أساسيا في بناء الجملة، و(ركن التكملة) الذي يعتبر ركنا ثانويا نستطيع الاستغناء عليه دون إخلال في المعنى، ولكنه يحمل دلالة مكمّلة لدلالة العنصرين الإسناديين، ونمثل لها بما يلي:

- الجملة الاسمية: ركن الإسناد + ركن التكملة، مثل: العين سوده كي مثيل دوايا.
- ركن الإسناد: مسند إليه (مبتدأ) + مسند (خبر)، العين سوده.
- مسند إليه (مبتدأ): ال + اسم، العين.
- مسند (خبر) : اسم نكرة، سوده.
- ركن التكملة: ركن حرفي + اسم مضاف + اسم مضاف إليه، كي مثيل دوايا.

من خلال هذه الأمثلة يتضح لنا تنوع توزيع عناصر الكلم في الجملة الاسمية، وغالبا ما يكون المسند إليه (المبتدأ) اسما معرفا إما بـ (ال) التعريف أو بالإضافة، أما المسند (الخبر) فقد تنوع بين الاسم النكرة وشبه الجملة والجملة الفعلية، ويعكس هذا التنوع قدرة الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف على النظم وفق قواعد النحو دون الإخلال بتركيب الجملة وعناصرها الإسنادية وبالتالي تحكّمهم الكبير في التراكيب بما يسمح لهم بإيصال المعنى وفق رغبتهم للمتلقي من جهة، وإضفاء عنصر الجمالية على التراكيب من جهة ثانية.

وقد تتعرّض الجملة الاسمية لعوارض في التركيب، فيُعدل عن الذكر إلى الحذف، وعن الإظهار إلى الإضمار، وعن التركيب الأصلي إلى التقديم والتأخير، والشرط الأساسي في جواز العدول عن أصل من هذه الأصول هو أن يُؤمن اللبس فتتحقّق الفائدة، فلا يتم الحذف إلا مع وجود دليل ولا يكون الإضمار إلا عند وجود المفسّر، ولا التقديم والتأخير إلا مع وضوح المعنى وحيث لا تكون الرتبة واجبة الحفظ، وكل هذه العوارض تحمل دلالات جديدة للجملة.

والجملة الاسمية في الخطاب الشعري الشعبي تعرّضت لهذه العوارض التي استساغها الشعراء الشعبيون وأدركوا أغراضها البلاغية، على الرغم من أنه يرجّح أنهم لم يدركوا أحكامها النحوية، ولكن سليقتهم في التعبير والتركيب ومرجعيتهم اللغوية جنّبتهم الوقوع في الأخطاء فنجدهم يحذفون المبتدأ أو الخبر في المواطن التي يجب فيها الحذف وجوبا أو جوازا، ونجدهم يقدّمون الخبر عن المبتدأ في المواطن التي يجب فيها التقديم، وكل عارض من هذه العوارض تتأتّى

منه فوائد وأغراض بلاغية تساعد الشعراء في إيصال المعنى المراد للمستمعين، وسنأتي هنا إلى ذكر الحذف والتقديم والتأخير.

– **الحذف في الجملة الاسمية:** تدور أهم معاني الحذف لغة حول الإسقاط والقطع، حيث يقول ابن منظور: «حذف الشيء تحذفه حذفا، قطعه من طرفه، والحذافة ما حذف من الشيء فطرحه »[1]، أما اصطلاحا فيقول **سيبويه:** « اعلم أنه ممّا يحذفون الكلم إن كان أصله في الكلام غير ذلك ويحذفون ويعوضون، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطا ..»[2]، بينما يقول **ابن جني:** «وقد حذفت العرب الجملة والمفرد والحركة، وليست شيء من ذلك إلا عن دليل وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته »[3]، فهما يتّفقان على ضرورة وجود قرينة تدل على الحذف وهو أهم شروط الحذف.

وبالعودة للمدونة نجد أن عارض الحذف في الجملة الاسمية ورد في عدّة مواضع وبالشروط المطلوبة وهو ما يدلّ على أن الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف يُولي أهمية كبيرة للنحو مثله في ذلك مثل الشعر الفصيح، وممّا لاشك فيه أن الحذف في الخطاب الشعري الشعبي يحقّق مجموعة من الأغراض البلاغية يأتي في مقدّمتها التخفيف وتجنّب الإطناب.

ومن أمثلة حذف المبتدأ في المدونة نذكر قول الشاعر في القصيدة رقم 05:

«**مَغْبُــوبْ ظَامِــي** وِلِعْبَــادْ رْوَايَــا وْحَــارِمْ مِنَامْ اللِّيــلْ مِ لَّشْــفَــارْ»[4]

في هذا البيت جاء المبتدأ محذوفا، حيث أن أصل الكلام (أنا مغبوب ضامي)، ولكن حُذف المبتدأ (أنا)، وكثيرا ما تحدث هذه الحالة فيحذف المبتدأ إذا كان معروفا ومعلوما فلا

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، ج1، مادة (ح ذ ف).

[2] – عمرو بن عثمان سيبويه، **الكتاب**، تح: عبد السلام هارون، دار الجانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1988م، ج1، ص24،25.

[3] – ابن جني، **الخصائص**، م س، ج 2، ص 360.

[4] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص23.

حاجة لذكره، حيث يكون حذفه أبلغ من ذكره للفت الانتباه، وذلك يستدعي التدبير والتركيز فهو يكون غائبا من حيث الذكر وحاضرا في البنية العميقة المضمرة، وقد تعدد الخبر في هذا المثال (مغبوب، ضامي) دون أي رابط بينهما.

ومن أمثلته أيضا في القصيدة رقم 09 في قول الشاعر:

«**مُـشْتَـاقْ** وِعْـيُـونِي مِطَـرْهَا تْـصُـبْ **مُحْتَـارْ** عَايِـشْ فِي الْحَيَـاة غْـرِيـبْ »[1]

أيضا هنا نجد المبتدأ محذوف وتقديره (أنا)، فأصل الجملتين (أنا مشتاق – أنا محتار) والحذف أيضا جاء لأن المبتدأ معلوم.

أما حذف المسند (الخبر) فيكون جائزا في بعض الأحيان شريطة توفّر قرينة دالّة عليه ويكون حذفه أيضا لتحقيق غرض من الأغراض البلاغية وأهمها التخفيف وتجنب الإطناب فقد يكون الخبر مذكورا آنفا في جملة سابقة وبالتالي يتم حذفه.

ومن أمثلة حذف الخبر في المدونة من القصيدة رقم 08، في قول الشاعر:

«اِتْـكَسَّلْ رِقَدْ يَا مَشِطْرَهْ فِي الْمَـدَّه وِلِلْعَايْلَـة خَـلَّى الشِّـقَـا والْـحِيـرَه
الْعَـدَّادْ كَـمَّلْهُـمْ أيَّـامْ الْعَـــــدَّه **وْلَا طُبْ يَنْفَـعْ لَا دِوَاء لَا غِيـرَه**»[2]

في جملة (لا دواء لا غيره) جاء الخبر محذوفا، حيث أن أصل الكلام (لا دواء ينفع لا غيره ينفع)، فالخبر هنا تقديره جملة فعليه جاءت محذوفة، وسبب الحذف هنا أن الخبر معروف ومعلوم ويُفهم من خلال سياق الجملة، حيث دلّ عليه ما قبله (لا طب ينفع)، وهذا الحذف جائز لدلالة ما قبله عليه، أي الاكتفاء بخبر الجملة المعطوف عليها، وجاء الحذف بغرض التخفيف وتجنب التكرار والإطناب.

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص119.
[2] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

والملفت للانتباه في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف ومن خلال المدونة أن حذف المبتدأ ورد أكثر من حذف الخبر، وقد نُفسّر ذلك بأنّ الخبر يكون ذكره أكثر للتأكيد ولاستكمال المعنى في كثير من الأحيان، وبالتالي ذكره أفضل من حذفه، بينما المبتدأ يكون معلوما في حالة الحذف، فيُلجأ إلى حذفه دون ضرر في التركيب أو إخلال في المعنى.

– **التقديم والتأخير في الجملة الاسمية:** الأصل في الجملة الاسمية أن يكون الخبر متأخرا بعد المبتدأ ومكمّلا له، ولكن أجاز النحويّون تقديم الخبر إذا لم يكن هناك ضرر على المعنى وقد أشار **ابن مالك** لذلك في الألفية في قوله:

«والأصل في الأخبار أن تأخرا وجوّزوا التقديم إذ لا ضررا»[1]

ويُعدّ التقديم والتأخير انحرافا وعدولا على النمط العادي المألوف للجملة، وهو من أكثر مباحث التركيب تحقيقا للانزياح، حيث أنه يُمكننا تقديم الكلمات أو تأخيرها، أي إعادة ترتيبها دون تغيير المعنى المراد في كل مرّة.

وقد أشار الدرس النحوي العربي إلى هذه المسألة، فهو « باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتّر لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدّم فيه شيء وحُوِّل اللفظ من مكان إلى مكان »[2]، وبالتالي فإن التقديم والتأخير في الجملة الاسمية لا يحمل جانبا نحويا وبلاغيا فقط، بل أننا نلمس فيه جانبا جماليا في التركيب.

ونجد عارض التقديم والتأخير في الجملة الاسمية في المدونة، فقد عَمد الشعراء الشعبيون إلى تقديم الخبر على المبتدأ في بعض المواطن لأغراض بلاغية من جهة، وللحفاظ على إيقاع الشعر من جهة ثانية.

[1] – محمد بن صالح العثيمين، **شرح ألفية ابن مالك**، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، مج 1، 2013م، ص 55.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، م س، ص106.

ومن أمثلة تقديم الخبر من القصيدة رقم 01، في قول الشاعر:

«**لِلْوَادْ وَزْنَـه وْلَهِجْتَــهْ وْتِعْبِيــرَه** تُرَاثْنَا مَــعْرُوفْ طُــول زْمَـانــه»[1]

- للواد: خبر مقدم - وزنة، لهجته، تعبيره: مبتدأ (1+2+3) مؤخر.

في هذا المثال نلاحظ أن الخبر جاء شبه جملة (جار ومجرور)، وفي مثل هذه الحالة غالبا ما يأتي الخبر مقدّما والمبتدأ مؤخرا، وقد عدل الشاعر في هذا عن النمط المألوف، ومن خلال هذا الانزياح سعى إلى التأثير عن المتلقي، وقد جاء التقديم هنا وجوبا.

وقد يكون تقديم الخبر جوازا لا وجوبا، وفي هذه الحالة يكون ترتيب الجملة الاسمية قابلا لكلا الحالتين، ويحقّق التقديم في هذه الحالة غرضا بلاغيا يقصده الشاعر، كأن يسعى إلى إبراز الخبر وإعطائه مركز الصدارة لأهميته وللفت انتباه المتلقي له، ومن أمثلته في المدونة من القصيدة رقم 12 في قول الشاعر:

«مَرْحُومْ القَوَّالْ بن دُومَه محمودْ نَا نُشْهِرْ بِسْمَاهْ وانْتُمْ تَعْطُو فَاتْحَه الله اِتِمْ مْنَاهْ»[2]

- الخبر المقدم: مرحوم - المبتدأ المؤخر: القَوَّالْ.

جاء الخبر مقدّما في هذه الجملة وذلك رغبة من الشاعر في التأكيد عليه من خلال منحه صدارة الجملة، فهو يدعو لنفسه بالرحمة في ختام قصيدته التي قدّم فيها مجموعة من المواعظ والنصائح والإرشادات للمتلقين، فكانت عبارة عن وصيّة منه على شكل خلاصة لتجاربه في الحياة (نوصيكم يا خاوتي)، وهنا جاز تقديم الخبر لأنه لا يشكّل أي ضرر على معنى الجملة وقد تعمّد الشاعر تقديم الخبر (مرحوم) لإبرازه.

[1] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.

[2] - محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

في ختام حديثنا عن الجملة الاسمية ومن خلال ما سبق ذكره اتّضح لنا أن الجملة الاسمية في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف وردت في صور وأنماط عديدة، وذلك وفقا لتنوّع تركيب المسند والمسند إليه، وهذا التنوّع في التراكيب يدلّ على قدرة الشعراء الشعبيين في تطويع اللغة بما يخدمهم ويحقّق ما يصبون إليه، وكذا امتلاكهم الميزة الأسلوبية التي تجعلهم من الشعراء المبدعين في التعامل مع صيغ وأشكال التراكيب، وممّا لا شك فيه أن اختلاف التراكيب وتنوّعها في الجملة الاسمية يُضفي ميزة جمالية وقيمة دلالية للخطاب الشعري الشعبي.

2-1 -2 – الجملة الفعلية:

الجملة الفعلية هي الجملة التي تبدأ بفعل وتشمل فاعلا، « فكلّ جملة تتركّب من فعل وفاعل تسمى جملة فعلية »[1]، وتتألّف الجملة الفعلية من مسند ومسند إليه، وقد تتعدّد صور المسند إليه حيث يمكن أن يكون فاعلا أو نائب فاعل أو شبه فاعل أو شبه نائب فاعل أو اسم مفعول، والتعريف الجامع للفاعل هو « اسم مرفوع مسند إليه في عمدة الجملة يأتي بعد فعل تام معلوم يكون هو المسند في هذه العمدة، وأنواع الفاعل: اسم صريح معرب، اسم صريح مبني، ضمير بارز، ضمير مستتر، مؤول بالصريح » [2].

أما المسند في الجملة الفعلية فهو (الفعل)، وهو: « ما دلّ على الحدث مقترنا بالزمن وينقسم باعتبار زمنه إلى ثلاثة أقسام: الماضي وهو ما دلّ على حدث وقع وانتهى، والمضارع وهو حدث حاضر أو مستقبل، والأمر وهو حدث مطلوب إيقاعه الآن أو غدا »[3]، ويتنوّع الفعل بين الماضي والمضارع والأمر، كما تتنوع الجملة الفعلية بين البسيطة والمركبة.

والجملة الفعلية في الخطاب الشعري الشعبي تحمل نفس الدلالات التي تحملها في الخطاب الفصيح، وهي لا تختلف من حيث المبنى والمعنى، وقد وظّف الشعراء الشعبيون الجمل

[1] – علي الجازم ومصطفى أمين، **النحو الواضح في قواعد اللغة العربية**، دار المعارف، دط، 1983م، ص41.

[2] – أبو البركات الأنباري، **أسرار العربية**، تح: محمد بهجة البيطار، المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا، ط1، 1995م، ص77.

[3] – محمد سمير نجيب اللبدي، **معجم المصطلحات النحوية والصرفية**، م س، ص175،174.

الفعلية في قصائدهم بشكل واسع يدلّ في الأساس على تمكّنهم من إبراز تجربتهم الشعرية والتعبير عنها من خلال اللغة، أما في الجانب الدلالي فإن الجملة الفعلية غالبا ما تدلّ على الحركة والحيوية والنشاط والتجدّد، وهذا ما يريد الشعراء إضفاءه.

وبالعودة للمدونة المختارة نجد الجملة الفعلية تحتل مكانة موازية للجملة الاسمية، حيث أن الشعراء استخدموها في تراكيبهم في عدة صور، فقد يُصرّح بالفاعل أو يُضمر، وقد يكون ضميرا متّصلا، وقد يَستغني الفعل بفاعله فيكون لازما لا يحتاج مفعولا به، وقد يتعدّى الفعل فاعله ليستوجب مفعولا به فيكون متعدّيا، ومن أمثلة الجمل الفعلية في المدونة نذكر التالي:

* **أولا**: الجملة الماضوية التي تبدأ بفعل ماضي دلّ على وقوع حدث في زمن سابق ومثال ذلك من القصيدة رقم 02 في قول الشاعر:

«**غَبَّى الرِّيـــحْ جْرَايْـــرَه** مَهْمُـودَه وُبْلَادْ وْسِيعَــه»[1]

– الفعل: غبّى – الفاعل: الريح – المفعول به: جرايره.

جاءت الجملة الفعلية في هذا المثال واضحة وبسيطة، حيث جاء الفعل (المسند) متعدّيا وهو ما استوجب مفعولا به، كما جاء الفاعل (المسند إليه) كلمة صريحة، وجاء ترتيب الكلم في هذه الجملة منطقيا في صورته الطبيعية دون تقديم أو تأخير، فجاء الفعل في البداية ثم تلاه الفاعل فيما جاء المفعول به متأخرا في الجملة.

وقد جاء المعنى العام للجملة لحدث وقع في زمن سابق، إذ عبّر الشاعر هنا عن حسرته وألمه بعد فراقه لمحبوبته التي رحلت عن ديارها رفقة أهلها ولم يعد لهم أثر يُستدلّ به عن مكانهم لأن الريح مسح كل آثارهم.

من القصيدة رقم 11 في قول الشاعر:

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص89.

«**هسَّـت عيــون الحَـيْ** رَدْ أريَافــه حَـانُوت يِغْشِي شَــرَّعُـو بِيبَانـــه»[1]

جاء الفعل في هذه الجملة ماضيا لازما (هست) واكتفى بفاعله (عيون الحي)، لتكتمل الجملة هنا دون الحاجة لمفعول به.

* **ثانيا**: الجملة المضارعية التي تبدأ بفعل مضارع يدل على حدث في الزمن الحاضر، ومثال ذلك من القصيدة رقم 12 في قول الشاعر:

«الوَاحد يَسْعى الخير مَايدْرِيهْ مْنِينْ قْدَّامَــه وِوْرَاهْ **يِرْبِحْهَا الِّي طَاعْ وَالِدْتَه وبَابَاهْ**»[2]

– الفعل: يربح – الفاعل: الاسم الموصول (اللي) – المفعول به: ضمير متصل (الهاء) .

في هذه الجملة جاء الفاعل اسما موصولا (اللي) والمفعول به ضميرا متصلا، أما الفعل فهو مضارع متعدي احتاج لمفعول به.

من القصيدة رقم 05 في قول الشاعر:

«كُـثْرِ الشِّـقَا مَجْمُـولْ مِنْ مُولَايَــا وِالْحَارْمَـه تَغْـدِي عَلِيكْ اَجْهَـــارْ

تِنْـزَاحْ فِي خْـطُوطْ الْـعَفَا فَلَّايَـه **وْتَفْلَى غَرِيقْ الرَّمِلْ** وِيـنْ اوْعَـارْ»[3]

الجملة الأولى:

– الفعل: تنزاح – الفاعل: ضمير مستتر تقديره (هي) — المفعول به: في خطوط العفى.

والجملة الثانية:

– الفعل: تفلى— الفاعل: ضمير مستتر تقديره (هي)

— المفعول به: غريق الرمل.

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص96.

[2] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

[3] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

* **ثالثا** : جملة الأمر والتي تبدأ بفعل أمر، ومثال ذلك من القصيدة رقم 04 في قول الشاعر:

«اكْـتُبْ عَـلَـــى مَــا رِيـــتْ وِاكْتُــبْ عَلَى مَـا تِرَكتْ وِتْخَلِّيـتْ
وِاكْتُبْ وْلِيدِي عَ الجّمَلْ وِالْبِيتْ وِاكْتُبْ عَلَـى بَخْنُـوقْ بِنْـوَاوِيشَــهْ
وِاكْتُبْ عَلَى أَصْلِكْ مْنِينْ بْـدِيتْ عَ الْمَثِمْـرَة وْنَبْتِـتْ شِجَرْ الْهِيشَه»[1]

نلاحظ هنا تكرار فعل الأمر (اكتب) في بداية كل جملة، وقد وظف الشاعر فعل الأمر في هذه الجملة مجازيًّا لدلالة معيّنة متمثلة في تذكير الجيل الحالي بأصله وتقاليده، وذلك باستحضار خصائص تلك الحقبة من الزمن بكل تفاصيلها، ونلمح في البنية العميقة نوعا من الحنين والشوق الذي يعتري الشاعر لتلك الأيام.

وفي نفس القصيدة يقول الشاعر:

« ارْسُــمْ أَلْــوَانْ أَزْهَـــــــارْ وِارْسُمْ بُيُـوتْ شْعَـرْ فِـــي دُوَّارْ
وِارْسُــمْ شِـوَايِلْ مَـادَّه وِاعْشَــارْ وِارْسُمْ جِمَـلْ وْرَاحْلَـة وِلْـوِيشَــهْ
وِارْسُمْ حَشِيـشْ رْبِيـعْ بِالنُّـــوَّارْ وِارْسُــمْ جِبَـلْ وْوَادْ بِكْشَاكِيشَــهْ »[2]

في هذا المثال نلاحظ الجمل المتتابعة والتي جاءت بصيغة الأمر، ففي كل غصن من الأغصان الستة جملة جديدة معطوفة على الجملة الأولى بحرف العطف المتمثل في (الواو) والشاعر هنا يقدّم وصفا دقيقا للمستمع يُبرز فيه معالم حياة البادية وتفاصيلها.

وقد تدخل على الجملة الفعلية أداة النفي فتغيّر معناها مثلما رأينا ذلك في الجملة الاسمية ومن أمثلة النفي في الجملة الفعلية من القصيدة رقم 08 في قول الشاعر:

«كُـل شَـيْ لِيـهْ حْـــــــدَادَه وْ**مَا يِفِيدِشْ حْسَابَه** أَيَّامْ عْدَادَه» [3]

[1] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

[2] – نفسه.

[3] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

– أداة النفي: ما – الفعل: يفيد، والشين لتأكيد النفي: يفيدش – الفاعل: حسابه.

جاءت الجملة الفعلية في هذا المثال منفية بأداة نفي متمثلة في (ما)، وقد اتصلت الشين بالفعل للدلالة على تأكيد النفي، وهذه الصورة موجودة بكثرة في الشعر الشعبي بمنطقة سوف حيث أن حرف الشين دائما ما يتصل بالفعل للدلالة على النفي، والشاعر هنا ينفي أن يفيد حساب الشيء إذا حضر أجله وجاءت نهايته، بمعنى أن الأجل إذا جاء للمرء فلا ينفع معه شيء مهما كان.

من القصيدة رقم 09 في قول الشاعر:

«نْحَافِـظْ عَلَى الْعَاهِدْ وْ**لَا نِكْـذِبْ** حْنِي الْعَرَبْ عِدْنَا الْكِذِبْ أَكْبَرْ عِيبْ»[1]

– أداة النفي: لا – الفعل: نكذب – الفاعل: ضمير مستتر تقديره (نحن).

فالشاعر في هذا المثال استعمل النفي لتحقيق غرضه، فهو يمدح قومه وينفي عنهم صفة الكذب التي يعتبرها عيبا كبيرا، وقد أشار إلى أن قومه يحافظون على عهودهم ويعتبرون الكذب صفة ذميمة في المرء.

من القصيدة رقم 03 في قول الشاعر:

«ولَا يِرْبَح لْحَازْرِك هَا لِمْغِيدي وحَطْ الْقِمَايِـرْ كِما عَسْ قُبْطان عنَّه دُوَايِرْ»[2]

– أداة النفي: لا

– الفعل: يربح – الفاعل: لحازرك (الذي حازرك).

وفي الجدول التالي ندرج بعض الشواهد للجملة الفعلية في المدونة، مع توضيح المسند والمسند إليه والمفعول به إن وجد.

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص113.

– جدول رقم 15: جدول يتضمن مجموعة من الجمل الفعلية الواردة في المدونة:

ق	س	الجملة الفعلية	المسند (الفعل)	المسند إليه (الفاعل)	المفعول به
01	03	تُحْفِظْ أقْوَالْ الجْيِلْ	تُحْفِظْ	ضمير مستتر (أنت)	أقْوَالْ الجْيِلْ
01	08	يفهمه جمهوره	يفهم	جمهوره	ضمير متصل (الهاء)
01	08	يِسْتَقِبْلَهْ السَّامِعْ	يِسْتَقِبْلَ	السَّامِعْ	ضمير متصل (الهاء)
01	20	لْقِينَاهْ	لَقِيَ	ضمير متصل (النون)	ضمير متصل (الهاء)
02	03	غَبَّى الرِّيحْ جْرَايْرَهْ	غَبَّى	الرِّيحْ	جْرَايْرَهْ
02	04	تَبَّعْتَهْ	تَبَّعَ	ضمير متصل (التاء)	ضمير متصل (الهاء)
03	03	تْعَذَّبِتْ	تعذّب	ضمير متصل (التاء)	/////
03	03	ضَيَّعْ صُوَابَه	ضَيّع	ضمير مستتر (هو)	صُوَابه
03	20	لِبْسِتْ الْحُولِي	لِبْسِتْ	ضمير مستتر (هي)	الْحُولي
04	07	أُرسُم رَحَى	أُرسم	ضمير مستتر (أنت)	رَحَى
05	02	يْبَرِّدْ عَضَايْ	يبْرّد	ضمير مستتر (هو)	عَضَاي
05	12	تْرُدْ السِّعِيَّة	تْرُدْ	ضمير مستتر (هي)	السِّعِيَّة
06	03	اِتَرْجِم لَفِظْ كُورغْلِي	اِترجم	ضمير مستتر (هو)	لفظ كُورغلي
07	01	تْفَكَّرِتْ نَجع الرِّيف	تْفَكِّر	ضمير متصل (التاء)	نَجج الرِّيف
07	16	اِتْهِدْ لَغِوْهَا	اِتهِدْ	ضمير مستتر (هي)	لَغِوْهَا
08	04	يِغْفِرْ ذْنُوبَه الله	يِغْفر	الله	ذْنُوبه
08	14	فَارَقْ عَرَبْ الحَارَة	فَارق	ضمير مستتر (هو)	عَرب الحَارة
10	14	وَدَّعِتْهُمْ	وَدّع	ضمير متصل (التاء)	ضمير متصل (هم)
11	04	هَسَّتْ عْيُونْ الْحَيْ	هَسّت	عْيُون الحي	//////
11	28	خَلَّفْ نْجَامْ السَّعِيْ	خَلّف	ضمير مستتر (هو)	نْجَام السعي
12	09	يِرْبَحْهَا	يِرْبَحْ	ضمير مستتر (هـ)	ضمير متصل (الهاء)
12	13	يْسَبِّلْ لِمْيَاهْ	يْسَبّل	ضمير مستتر (هو)	لِمْياه

– **التقديم والتأخير في الجملة الفعلية:** وفي صورة أخرى للجملة الفعلية قد يتقدّم المفعول به عن الفاعل لعدّة أسباب ومبرّرات دون إخلال في معنى الجملة، ومثال ذلك من القصيدة رقم01 في قول الشاعر:

«**يَفِـهْمَـه جُـمْهُـــــورَه** وْيِسْتَقِبْلَـه السَّامِعْ جِمِيلْ الصُّـورَه»[1]

– الفعل: يفهم – الفاعل: جمهوره – المفعول به: الضمير المتصل (هاء).

وأصل الكلام في هذه الجملة (يفهم الجمهور الشعر)، وبما أن المفعول به في هذه الجملة جاء ضميرا متصلا بالفعل استوجب تقدمه عن الفاعل.

ونفس الأمر في المثال التالي من القصيدة 12 في قول الشاعر:

«الوَاحد يَسْعى الخير مَايدْرِيهْ مْنِينْ قْدَّامَه وِوْرَاهْ **يِرْبِحْهَا الِّي طَاعْ وَالِدْتَه وبَابَاهْ**»[2]

الفعل: يربح، الفاعل: الي (الذي)، المفعول به: الضمير المتصل بالفعل (الهاء).

فهنا تقدّم المفعول به عن الفاعل، لأن المفعول به جاء ضميرا متصلا بالفعل، فأصل الكلام: (يربح دعوة الخير الذي أطاع والدته وأباه) .

وقد يكون تقدُّم المفعول به عن الفاعل اختياريا (جوازا) ومثال ذلك في قول الشاعر:

«الله يَرِحْمَـه وْيُـوِجد سِـلَاكْ خْلَاصَـه **وْيِغْـفِرْ ذْنُـوبَهْ الله** بَاسِـطْ خِيـــرَه»[3]

– الفعل: يغفر – الفاعل: لفظ الجلالة (الله) – المفعول به : ذنوبه.

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

[2] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

[3] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

وأصل الجملة (يغفر الله ذنوبه)، لكن جاء تقديم المفعول به عن الفاعل جوازا تفاديا للثقل في الجرس الموسيقي، والضمير المتصل (الهاء) يعود على الفقيد، إذ يطلب الشاعر من الله عز وجل أن يغفر ذنوب صديقه المتوفى، وقد جاءت الجملة الفعلية هنا مستوفية العناصر. وبالنسبة لتوزيع عناصر الكلم في الجملة الفعلية فينطبق عليه ما ذكرناه على الجملة الاسمية حيث تتنوّع بين التركيب البسيط والمركّب، فمن أمثلة التركيب البسيط نذكر:

– يستقبله السامع (فعل مضارع + ضمير متصل (مفعول به) + اسم (فاعل)) .

– تكدّرت (فعل ماضي + ضمير متصل (مفعول به)) .

– هسّت عيون الحي (فعل ماضي + اسم مضاف (فاعل) + اسم مضاف إليه).

ومن أمثلة التركيب المركّب نذكر:

– اعبّر على اللي صارلي (فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + حرف + اسم موصول + فعل ماضي + حرف جر + ياء المتكلم).

– يوصل قدا من بعثلي جوابه (فعل مضارع + اسم نكرة + حرف جر + فعل ماضي + حرف جر + ياء المتكلم + اسم مضاف + ضمير متصل مضاف إليه).

– حَمَلْ دَمْهُمْ بِينْ الْمِغَادِرْ ضَايَـه (فعل ماضي + اسم مضاف (فاعل) + ضمير متصل مضاف إليه + ضرف مكان + اسم معرف + اسم نكرة).

في ختام حديثنا عن الجملة الخبرية بشقّيها الاسمية والفعلية يمكننا أن نؤكد أن الجملة الخبرية تعتبر أحد السمات الأسلوبية البارزة في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، والتي يمكننا من خلالها تحديد جانب مهم من أسلوب الشعراء، كما أن لكل جملة دلالات محدّدة فالجملة الاسمية غالبا ما تفيد دلالات الدّوام والاستقرار والثبات وعدم التجدّد، بينما الجمل الفعلية تفيد دلالات التجدّد والتغيّر في الأوضاع والأحوال، كما أن الجملة الخبرية قد تتعرّض لعوارض في التركيب، فيتغيّر تركيبها أو يحذف أحد ركنيها الإسناديين.

2 – 2 – الجملة الإنشائية:

الإنشاء كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب، وبالتالي فإن الجملة الإنشائية هي « الجملة التي لا يصح وصف مضمونها لا بالصدق ولا بالكذب لذاته، ولا يصحّ أن يقال لقائلها إنه صادق أو كاذب»[1]، والإنشاء في اللغة العربية نجده ينقسم إلى قسمين اثنين: إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي، فالإنشاء الطلبي هو ما يَستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، أما غير الطلبي فهو ما لا يستلزم مطلوبا غير حاصل وقت الطلب.

أي أن الإنشاء الطلبي هو الذي نطلب من خلاله وقوع شيء لم يكن حاصلا في الوقت الذي نطلبه فيه، مثل الأمر والنهي والاستفهام وغيره، أما غير الطلبي فلا يتضمّن طلبا مثل التعجّب والقسم وغيرها، كما وجب أن نشير إلى أن الإنشاء بشقيه يمكن أن يخرج عن معانيه الأصلية ليتجاوزها لدلالات مجازية أو حقيقية أخرى.

وسنحاول في دراستنا تتبّع الأساليب الإنشائية الموجودة في المدونة وأهمها: الاستفهام والأمر والنهي والنداء والتعجب.

2-2-1– الاستفهام:

يعتبر الاستفهام أحد الأساليب الإنشائية الدقيقة تعبيرا وتأثيرا، حيث يجعل المتلقّي متأمّلا ومشدودا من خلال عنصر المفاجأة الذي يحمله الخطاب، وما يترتّب عنه من دلالات والاستفهام هو « طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وأدواته: الهمزة، هل، من، ما متى، أيّان، أين، أنّى،كيف، كم، أيّ »[2]، وينقسم الاستفهام إلى استفهام حقيقي يُراد من خلاله الحصول على إجابة، واستفهام غير حقيقي لا يُراد من خلاله إجابةً، بل يحمل دلالات التأكيد والتذكير على شيء ما.

---

[1] – عبد السلام هارون، **الأساليب الإنشائية في النحو العربي**، م س، ص13 .

[2] – يوسف أبو العدوس، **مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني، علم البيان، علم البديع)**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص73.

وعموما فإن « الاستفهام يُكسب النمط النحوي للجملة أسلوبا سياقيّا يجعله يتغيّر بتغيّر السياق والارتباطات التي يردُ فيها »[1].

وفي الخطاب الشعري الشعبي يحمل الاستفهام عدة دلالات تُمكّن الشاعر من التعبير عن تجربته الشعرية وإبراز مشاعره وعواطفه وأحاسيسه، كما تُضفي جمالا إنشائيا على الخطاب الشعري، وقد تعدّدت صيغ الاستفهام وأدواته عند الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف، حيث أبرزت واقعهم الذي يعيشون فيه، وتنوّعت تساؤلاتهم بين مرارة الغربة والحنين إلى الديار وبين معاناتهم مع الواقع المؤلم، وغيرها من الأغراض التي عبّروا عنها بتوظيف أسلوب الاستفهام.

وبالعودة للمدونة المختارة للدراسة يتجلّى لنا بوضوح أسلوب الاستفهام عند الشعراء الشعبيين، حيث تباين بين الاستفهام الحقيقي الذي يسعى صاحبة للحصول على إجابة تُشفي غليله وتريح باله، وبين الاستفهام غير الحقيقي الذي يحمل دلالات كثيرة دون غاية الحصول على إجابة، أما أبرز الأدوات التي استعملها الشعراء للاستفهام فهي: يالندرا (ياترى)، واش (تأتي بمعنى ماذا، وتأتي بمعنى كيف)، ونذكر من ذلك قول الشاعر **محمود بن عمار** متسائلا عن أحوال أهله وأحبابه الذين حالت الغربة بينه وبين لقائهم، وذلك في القصيدة رقم 10:

«يَالِنْـدرَا وِشْ حال هَاك النزِيلـــه بْفُقْدَانهم مَشـغُوب من لِعْويلـــه
– وش حـــال من يِبْغينـــــــا أُوش حال من في الحُوش يِفْكر بينا
أُوش حـــال لِبْني عـم ومَّالينـــا أُوش حـــال بنت أُمّي مـع لِخْويلـه
يا لنـــدرى نَحِيُـوش وتِلاقِينـــا جِمِيـع من يِنشِد علـــى لِخْويلـه»[2]

عبّر الشاعر في هذا المقطع عن مشاعره وأحاسيسه من خلال مجموعة من التّساؤلات التي تدور في مخيّلته عن أحوال أهله وأحبابه وهو في الغربة، والشاعر يُدرك هنا أنه لن يحصل على

[1] – صالح بلعيد، **التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني**، م س، ص159.

[2] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

إجابات شافية لتساؤلاته الكثيرة نظرا لبُعده عن أهله وانقطاع الاتّصال بينهم، ولكنه رغم ذلك قدّم تساؤلاته، وغايته بذلك التخفيف من ألم الغربة والفراق والتّرويح عن نفسه المفعمة بالحنين إلى أهله وأحبابه، ومن خلال الاستفهام استطاع الشاعر أن يعبّر عن عواطفه ويجسّد مشاعره وبالتالي تقريب المعنى لذهن المتلقي وإعطائه صورة واضحة عن حالة الشاعر.

ثم في نفس القصيدة يواصل الشاعر تساؤلاته عن أحوال أهله وأولاده وهو يمنّي نفسه لقاءهم من خلال تساؤله عن إمكانية ذلك، فيقول :

«وشـــحالهـــم ونْبَاهـــــــــم شَـــارهين ولَّا فَاقْديـــن اِبَّاهـــم
يا لنـــدرى نَحْيَاش نَبْدا عْماهـم ولَّا نِتْمَـــدْ تْرُوح كن لِبْديلـــــه
اِهِب الفِلك وسُوقنا من قْداهـم انخَـلُّو الجبل ونْرَوْحُو لِرْميلـــه
وش حـــــالكم يا خَالـــــي أُوش حال من يِنْشد عليَّا اِسالي
تِكَدَّرت كُثـر الوِحِش غيَّـر حالي كـي يْضِيق بَالي نُنْقِـــرْ الطِّبِيلَه
اِنْدير الحِمِس في الشّعر بالنَّقّالي خير من حديث القايله والقِيلـــه
وش حـــالكـم يَادُومـــــــــا أُواشي خَواتك وخُوْتك والحُومـه
وِالِّي تِوَحَّش ما عَليهِش لُومـــه يُصبر ويْعـــدِّي خَاصّه وكْمِيلـــه
حَتَّان يرجـــع الغريب لْقُومـــه تْفُوت لِمْغيبه نوع راح ابْقيله»[1]

ويمكن القول إن حالة الشاعر وعاطفته ساعدته على الإبداع وحسن التركيب وذلك بتوظيف الاستفهام، فالملاحظ في هذه الأبيات كثرة الاستفهام وتكراره حيث طغى على

[1] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

القصيدة، مما يُبرز دلالات الحيرة التي تتجلى من خلال التساؤلات التي تجول في نفسه حول أحوال أهله وأحبابه.

وجاء استفهام الشاعر في هذه القصيدة على شكل حوار داخلي بينه وبين نفسه، حيث يُجسّد مدى شوقه وحنينه لأهله وأولاده ويوضّح حسرته وحزنه على فراقهم، فتتجلّى بذلك صرخة الشاعر النابعة من قضيّته النفسية التي يعيشها جرّاء هذا الحنين، ومن خلال تكرار التساؤلات وتتابعها تبرز السمة الأسلوبية في هذا النص لتعبّر عن الوظيفة الدلالية الكامنة وراء الخطاب اللغوي.

ونجد الاستفهام أيضا في قول الشاعر **علي عناد** في القصيدة رقم 08، وهو يتساءل عن حال صديقه الموجود في العالم الغيبي والذي وافته المنية، وهو يتمنّى أن يكون بجوار وسول الله (صلى الله عليه وسلم)، فيقول:

«سِـكـــنْ فـــــــــي دَارَهْ اِتَّـقّـى مِشِي فَـارَقْ عَربْ الْحَـارَهْ
يَا لِـنْدَرَا وَاشْ حَـالْتَـهْ وَأخْبَـاره الله يَجـعْله مْجَاوِرْ حَسِينْ السِّيره»[1]

ثم في نفس القصيدة يعبّر عن سوء حالته المتأزمة وحزنه الشديد على فراق صديقه موظفا بذلك الاستفهام غير الحقيقي، فيقول :

« قِـعْـــدَتْ سَـــــاحَـــــه وضَـارِبْ عَلِيـهَا الرِّيحْ والفَرَّاحَـــه
فَاقِدْ صِبَاحَه لا وِجَدت الرَّاحَة **وَاشْ حَالِةْ الْفَارِقْ حَبِيبْ عْشِيرَهْ**»[2]

فهو هنا لا يطلب إجابة صريحة حول حالته لأنه يدركها تماما، لكنه يسعى إلى تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي ووضعه في الصورة التي تُبرز حالته النفسية التي يعيشها.

[1] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.
[2] – نفسه.

وفي القصيدة رقم 05 يتساءل الشاعر **إبراهيم بن سمينة** عن ما يمكن أن يصبّره بعد فراق محبوبته مسعودة، فيقول:

«حَايِرْ يَا لَسْلَامْ **وَاشْ يْصَبِّرْنِي** نِيرَانِي فِي الجَاشْ تَلْهِبْ مِيقُودَهْ»[1]

ويمكننا القول إن الاستفهام عند الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف أتى بمعناه الأصلي الذي يُقصد به الاستفسار وطلب الإجابة، كما أتى حاملا لمعاني بلاغية أخرى يخرج فيها عن الاستفسار وطلب الإجابة، وهو استفهام غير حقيقي، وأغلب مواطن الاستفهام في المدونة يُدرك أصحابها أنهم لن يحصلوا على إجابات لتساؤلاتهم، ولكن بالرغم من ذلك فهي تحقّق غاياتهم وتُبرز دلالاتهم الباطنية التي يعبّرون بها عن مشاعرهم وأحاسيسهم من جهة، ويسعون من خلالها للتأثير عن المتلقي من جهة ثانية.

وقد شكّل الاستفهام في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف ملمحا أسلوبيا جماليا بارزا يتناسب مع الحالة النفسية للشعراء ويواكب مواقفهم العاطفية، حيث أن الاستفهام سبيل مُيسّر للتعبير عن خلجات النفس ومكنوناتها النفسية والعاطفية.

2-2-2- الأمر:

الأمر من الأساليب الإنشائية التي تندرج ضمن الإنشاء الطلبي، وهو « طلب الفعل على وجه الاستعلاء "[2]، وأضاف **السكاكي** الإلزام، حيث يقول: « هو الطلب من المخاطَب حصول فعل ما على وجه الاستعلاء والإلزام »[3]، فالأمر إذا أسلوب إنشائي يُصدره المخاطِب على وجه الاستعلاء يوجّه من خلاله طلبا للمخاطَب للقيام بفعل ما على وجه الإلزام.

[1] - أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

[2] - حنفي ناصف وآخرون، **دروس البلاغة**، م س، ص42.

[3] - السكاكي، **مفتاح العلوم**، م س، ص318.

ويأتي الأمر في أربع صيغ: فعل الأمر، المضارع المقرون باللام، اسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر [1].

- فعل الأمر كقوله تعالى: ﴿يَٰيَحۡيَىٰ خُذِ ٱلۡكِتَٰبَ بِقُوَّةٖۖ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡحُكۡمَ صَبِيّٗا﴾[2].

- المضارع المقرون باللام كقوله تعالى: ﴿لِيُنفِقۡ ذُو سَعَةٖ مِّن سَعَتِهِۦۖ﴾[3].

- اسم فعل الأمر مثل: حيّ على الصلاة.

- المصدر النائب عن فعل الأمر مثل: سعيا في الخير .

ويتجلّى أسلوب الأمر في الخطاب الشعري الشعبي بشكل واضح وبعدّة صيغ، كما أنه يحمل الكثير من الدلالات المتنوعة، فقد يأتي الأمر بمعناه الأصلي الذي يحمل صفة طلب القيام بفعل ما، وقد يخرج عن ذلك ليعبّر عن معاني أخرى نستنتجها من خلال السياق العام للخطاب، وبالعودة للمدونة نجد أن الأمر تجلّى في عدة مواطن أبرزها في القصيدة رقم 04 حيث غلب عليها أسلوب الأمر من خلال فعلي (اكتب و ارسم)، في قول الشاعر:

«حَاضِـرْ بِلَا مَاضِي كِفَاشْ تْعِيشَـهْ وْصُـعْبِتْ عَـلِيـكْ الْـعِيشَـــهْ

وِاكْتُـبْ عَلَـى الْمَاضِـي بْقَلَمْ وْرِيشَـهْ

اكْـتُبْ عَـلَـــى مَـا رِيـــتْ **وِاكْتُـبْ** عَلَى مَـا تِرَكِتْ وِتْخَلِّـتْ

وِاكْتُبْ وْلِيدِي عَ الجِّمَلْ وِالْبِيتْ **وِاكْتُبْ** عَلَـى بَخَنُـوقْ بِنْـوَاوِيشَـهْ

وِاكْتُبْ عَلَى أَصْلِكْ مْنِينْ بْـدِيتْ عَ الْمَثِمْـرَة وْنَبْتِـتْ شِجَرْ الْهِيشَـه

اكْـتُـبْ عَـلَـى لَـشْـجَـــارْ **وِاكْتُبْ** عَلَـى الْغَرْسَاتْ وِالجَّبَّارْ

وِاكْتُبْ عَلَى الْحُوزَا خَزِينْ الـدَّارْ التَّمَـرْ فِيهَا حَاطِّينَـه عِيشَـــى

[1] - ينظر: حنفي ناصف وآخرون، **دروس البلاغة**، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص42.

[2] - سورة مريم، الآية 11.

[3] - سورة الطلاق، الآية 07.

وِارْسُمْ رَحَى وْقصْعَه وْعَقَابْ آثَارْ **وِارْسُـمْ** سِتَـارْ البِيتْ بِهْدَارِيشَـه
ارْسُـمْ بُيُـوتْ نْـجُـوعْ **وِارْسُـمْ** غَدَتْ وْلَاحْقَـه لِفْـزُوعْ
وِارْسُـمْ أَنْـوَاعْ البَـرْ نُوعْ وْنُـوعْ إِمَّا جِبَـلْ وَلَّا رِمَـلْ بْعَارِيشَـه
وِارْسُـمْ فِيَافِـي خَالْيَـة وِتْـرُوعْ **وِارْسُمْ** رِبِيعْ بْشَكِوْتَـهْ وِحْشِيشَـهْ
ارْسُـمْ أَلْـوَانْ أَزْهَـارْ **وِارْسُمْ** بُيُـوتْ شْعَـرْ فِـي دُوَّارْ
وِارْسُـمْ شِـوَايِلْ مَـادَّه وِاعْشَـارْ **وِارْسُمْ** جِمَـلْ وْرَاحْلَـة وِلْـوِيشَـهْ
وِارْسُمْ حَشِيـشْ رْبِيـعْ بِالنُّـوَّارْ **وِارْسُـمْ** جِبَـلْ وْوَادْ بِكْشَاكِيشَـهْ
ارْسُـمْ جِبَـلْ وِزْمُـولْ **وِارْسُـمْ** بِحِيـرَه وْزَرِعْ لَاحْ سْبُـولْ
وِارْسُمْ وِلَدْ فُوقْ الحْصَانْ يْجُـولْ قَالِّي زِمَانَـكْ مَا قِـدَرِتْ نْعِيشَـهْ
قُتْلَـهْ زِمَـانِي فَـرِسْنَا وِفْحُـولْ وِنْتَا زِمَانَـكْ طَايِـرْ بْـلَا رِيشَـهْ»[1]

ما نلاحظه في هذه القصيدة هو طغيان أسلوب الأمر، حيث شكّل ذلك سمة أسلوبية بارزة، وقد اعتمد الشاعر على فعلي الأمر (اكتب، ارسم) في بناء أسلوبه وكرّرهما في جل أدوار القصيدة، وقد حمل أسلوب الأمر هنا دلالات متعدّدة سعى الشاعر لإبرازها في صورة إنشائية متميزة، وبالرغم من أنه في ظاهر الأمر يخاطب شخصا واحدا، إلا أن عمق السياق يوحي لنا أنه يخاطب جيلا بأكمله من الشباب ويذكّرهم بماضي أجدادهم الذين استوطنوا البادية وعاشوا فيها ردحا من الزمن، مقدّما بذلك وصفا دقيقا لطبيعة البادية ونقاءها وجمالها ومحاولا التأثير في المستمعين واستمالتهم للخطاب.

ولقد عمد الشاعر هنا إلى توظيف الأمر للفت انتباه المتلقي للخطاب والتأثير فيه، وذلك لكي يتسنّى له إبراز المعنى وتوضيحه، وهذا ما نستنتجه من كثرة الأمر وتكراره في هذا النص على اعتبار أن زيادة الأمر تفيد إثبات الشيء.

[1] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

ومن أمثلة الأمر أيضا في المدونة قول الشاعر في مطلع القصيدة رقم 09:

«الْوَرِدْ يَذْبَلْ كَانْ فَاتْ رْبِيعَـهْ الِّي خَدَمْتَهْ **طِيعَـهْ** وِالْتَرِهْنَهْ **سَقِّد** عَلِيكْ وْ**بِيعَهْ**»[1]

جاء الأمر في هذا المثال على شكل نصيحة تلخّص تجربة الشاعر في الحياة تتمثّل في كيفية التعامل مع الناس، وبالتالي فإن الأمر هنا يحمل غرضا بلاغيا متمثّلا في النّصح والإرشاد.

وغرض النصح والإرشاد المقترن بالأمر نجده أيضا في القصيدة رقم 12 في قول الشاعر:

«نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي **طِيعُوا** بَعضَاكُم **وانْتِبْهُوا** لْمُولَاكم واذَا تْبِعْتُوا نْفُوسْكم هَذِيكَه مَغْدَاكم»[2]

أما في القصيدة رقم 11 فقد جاء الأمر بصيغة الجماعة في قول الشاعر:

«**انِـشْـدُوا الـــــرَّوَّاده** اللِّي يِعِرْفُو نَبْتِ العشب فاهْواده

والـغِيم جَـبَّى عن كَـرَبْ جَـرَّادة طُوِيجِين كِي هَزْ السَّرَاب يبَانه»[3]

فالشاعر في هذا المثال يطلب من قومه أن يسألوا الرّوادة، وهم أشخاص ذووا خبرة يُرسلهم القوم للبحث عن الأماكن التي نزل فيها المطر بغزارة لكي يقيموا فيها، على اعتبار أنها ستكون أرضا مليئة بالكلأ جرّاء الأمطار التي نزلت عليها.

ونجد في بعض الأحيان الأمر موجّها لغير العاقل ليجسّد الشاعر بذلك صورة مجازية معبّرة، ومثال ذلك من القصيدة رقم 11 في قول الشاعر مخاطبا الناقة (الخوارة):

«وغِـيرْ **ارْتِـعِي** بالله يَـا خَـــوَّاره رَاهُو العشب يْصِيصْ في حِيضَانه»[4]

---

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص71.

[2] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

[3] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص97.

[4] – نفسه.

وقد يكون الغرض من الأمر الدعاء، فيأتي على شكل دعاء إذا كان من الأدنى إلى الأعلى، أي حينما يكون الخطاب مُوجَّها لله عز وجل ويتضمّن طلبا، ومثال ذلك من القصيدة رقم 11 حيث يقول الشاعر في مطلعها:

«نَجـعْ الْعَـرَبْ مِـطَّـانْبَـه حِيـفَانَـــه **أَعْطِيه المطرْ والنَّصِرْ مِن مُولَانـا**»[1]

فالشاعر هنا يدعو الله عز وجل ويطلب منه أن يُنزل المطر على الأرض التي يعيشون فيها في البادية (النجع)، حيث أن المطر ترمز للحياة في المجتمع البدوي، وقد يضطرّون لتغيير مكانهم بحثا عن الأماكن التي نزلت فيها الأمطار.

وقد قرن الشاعر في دعائه طلب نزول المطر مع النصر، لأن تحقُّق الأولى يُوجب بالضرورة تحقّق الثانية، حيث أن أكبر نصر بالنسبة لهم هو نزول المطر لإحياء الأرض وتوفر الكلأ بالشكل الكافي لحياة الماشية، وبالتالي فنزول المطر هو الانطلاقة الحقيقية لحياة جديدة مليئة بالفرح والسعادة.

ويُعتبر الدعاء من بين الأغراض البلاغية لأسلوب الأمر، وذلك حينما يكون الخطاب موجّها للمولى عز وجل لطلب شيء ما، وتكون دلالة الخطاب واضحة من خلال السياق، وذلك بعد معرفة المتكلّم والمخاطَب.

من خلال هذه الأمثلة التي ذكرناها يتّضح لنا أن الأمر من الأساليب الإنشائية الشائعة الاستعمال في الخطاب الشعري الشعبي، كما أن دلالاته تتراوح بين الدلالة الحقيقية والدلالة المجازية، وذلك بحسب رغبة المتكلم وطبيعة المخاطب.

كما أن الأمر من الأساليب الإنشائية التي يتنوع غرضها البلاغي، حيث أنه يُضفي جماليّة تركيبية، وفي الجدول التالي نُسجِّل بعض صيغ الأمر الواردة في المدونة مع تحديد المخاطب ودلالة الأمر وغرضه البلاغي.

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص97.

– جدول رقم 16: جدول يتضمن نماذج من أسلوب الأمر في المدونة :

ق	س	جملة الأمر	المخاطَب	الدلالة	الغرض البلاغي
03	19	يَا بِنِتْ هِزِّي وْزِيدِي	البنت	حقيقية	الأمر
04	11	أُرْسُم أَلْوَان أَزْهَار	الفتى	مجازية	التذكير
04	01	أُكْتُب على الْمَاضي	الفتى	مجازية	التذكير
09	01	الّي خَدَمته طِيعَهْ	المتلقي	حقيقية	النصح والإرشاد
09	01	الْتَرِهْنَه سَقِّدْ عَليك وْبِيعَه	المتلقي	حقيقية	النصح والإرشاد
10	27	يَا وَالْدِي أُنْظُر من قِدَاهُم	الوالد	حقيقية	الرجاء
11	01	أعْطِيه الْمِطر والنَّصر	الله	مجازية	الدعاء
11	25	اِرْتعِي يَا خُوَّارَة	الناقة	مجازية	المجاز
11	39	اِنشْدُوا الرَّوَّادَة	القوم	حقيقية	الاستفهام
11	44	يا حَافْظه هَنِّي على لَمَّانَه	حافظ القصيد	حقيقية	الرجاء
12	01	تُوبُوا لله	المتلقين	حقيقية	النصح والإرشاد
12	03	دَارُوا من لَسْوَاوْ	المتلقين	حقيقية	النصح والإرشاد
12	06	تِمُّوا لِقْرُوضْ	المتلقين	حقيقية	النصح والإرشاد
12	08	طِيعُوا وَالْدِيكُم	المتلقين	حقيقية	النصح والإرشاد

وعموما يمكننا القول إن الأمر من الأساليب الإنشائية الطلبية التي وظفها الشعراء الشعبيون بمنطقة سوف بكثرة، وذلك لما يحقّقه هذا الأسلوب من دلالات عديدة ومتنوعة يسعى الشعراء لإبرازها وإيصالها للمتلقي، ولكنه في بعض المواطن يخرج عن معناه الأصلي المراد به طلب الشيء ليحمل معانٍ أخرى ودلالات جديدة تحمل أغراض مغايرة لعلّ أبرزها النصح والإرشاد أو الدعاء.

كما أن الأمر يشكّل سمة أسلوبية بارزة تتجلّى من خلال قيمتها الفنية، علاوة على أن أسلوب الأمر يُضفي جماليات كبيرة على التركيب ويعطيه بعدا فنيا متميزا.

3-2-2- النهي :

النهي عكس الأمر، وهو « طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة وهي المضارع مع لا الناهية »[1]، وقد يكون الشيء المراد طلب الكف عنه إما مادّيا أو معنويا، على حسب السياق ورغبة المتكلم، وفي المدونة نجد النهي يتجلّى في القصيدة رقم 12 حيث جاء على شكل نصائح إيمانية قدّمها الشاعر للمتلقين، فيقول:

«نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي تُوبُوا للـّه وِتْمَشُّو في ارْضَاهْ **لَا تَنْسُوا** مُذَاكْرِة شَرِيفْ سِمَاهْ»[2]

فهو هنا يوصيهم بالتوبة لله والسّعي لتحقيق رضاه، وينهاهم عن نسيان ذكر الله ورسوله وقد جاء النهي على صيغة الجمع، فهو موجّه للجماعة وليس للفرد.

ثم في نفس القصيدة ينصح إخوانه المسلمين بالابتعاد عن مواطن السوء والإثم وينهاهم عن الرّضا بالأعمال السيئة الدونية وأن لا يستكينوا لها، فيقول:

«دَارُوا من لَسْوَاوْ **لَا تَرْضُوا** بالدُّوني **وْلَا تْسِدُّو** مَسدَاهْ المْنْقِضِينْ عْوَاهْدَه بُعْدَه وجْفَاهْ»[3]

نفس المعنى نجده في القصيدة رقم 08 في قول الشاعر مُحذّرا المتلقي وناصحا له بعدم الارتكان إلى الدنيا والاطمئنان لها:

«حَصْرَاهْ يَا دِنْيَا مِشَتْ وْرَاحَتْ وِالْعُودْ اللِّي تْكِسَرْ مَا يِتْوِجَدْ تِجْبِيرَه
وْلَا تْقُولْ هَاهِي اِسَّقّمِتْ وِسْمَاحِتْ وِحَتَّى الْبَحَرْ يِنْشَفْ اِيْبِسْ غَدِيرَه»[4]

---

[1] – السكاكي، **مفتاح العلوم**، م س، ص320.

[2] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

[3] – نفسه.

[4] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

لقد أخذ أسلوب النهي دلالات واضحة في الخطاب الشعري الشعبي، وهذه الدلالات أضفت نوعا من الجدية والحزم على الخطاب، مما جعله مُلفتا لانتباه المتلقي مُفيدا بذلك الترك الإلزامي وعدم الفعل، وفي بعض الأحيان يخرج النهي عن دلالته الأصلية إلى معان أخرى مثل التهديد والترجي والتكذيب وغيرها.

2-2-4- النداء:

يعدّ النداء من أبرز الأساليب الإنشائية التي يكثر استعمالها في الخطاب، حيث لا يكاد يخلو أي كلام من توظيف النداء، وهو « طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء يحلّ محلّ الفعل المضارع (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وقد يُحذف حرف النداء إذا فُهم من الكلام، وأدواته ثمان هي: الهمزة، أي، يا، آ، آي، آيا، هيا، و وا »[1]، وحروف النداء تحمل معاني مختلفة، فمنها ما يستعمل للقريب، ومنها ما يستعمل للمتوسط وهناك حروف تستعمل للنداء على البعيد.

والجدير بالذكر أن الصوت يحمل دلالة كبيرة في النداء، حيث أن النداء يكون بمد الصوت الذي يختلف ارتفاعا وانخفاضا بحسب القرب أو البعد، فتستعمل الهمزة المقصورة للقريب المسافة عكس الهمزة الممدودة[2]، وبالتالي فإن مستوى الصوت أثناء النطق يُبيّن للمتلقي دلالات قُرب المنادى أو بعده.

ولقد عرف الشعر الشعبي تنوّعا كبيرا في توظيف واستعمال حروف النداء بما يؤكد قدرة الشعراء الشعبيين وتمكّنهم من تجسيد هذا الأسلوب لتحقيق أغراضهم ومراميهم، ثم أن توظيف أسلوب النداء يتناسب كثيرا مع الطابع الجماعي للشعر الشفاهي، حيث أن الخطاب الشعري الشعبي موجّه في الأساس للجماعة الشعبية متخلّصا بذلك من قوقعته الذاتية الضيقة ومنصهرا في الجماعة، ليعبّر بذلك عن أمالها وتطلعاتها.

[1] - يوسف أبو العدوس، **مدخل إلى البلاغة العربية**، م س، ص84.

[2] - ينظر: عبد السلام هارون، **الأساليب الإنشائية في النحو العربي**، م س، ص136.

وبالعودة للمدونة التي بين أيدينا يتجلّى لنا أسلوب النداء في عدّة مواطن نذكر منها من القصيدة رقم 10 في قول الشاعر:

«صَدّيــت منهم صَبحـــــه أُوادعتهـــم لله فاتـــح رِبحـــــه

يَا وَالدي أُنظِر قِداهم شَبحه لْقَاعدين بين غْريسهـم ودْقِيلـه»[1]

فالشاعر هنا ينادي والده ويدعوه لتفقّد أبناءه والاطلاع على أحوالهم بعد أن حالت الغربة بينه وبينهم، وقد تجلّت عاطفة الحنين والاشتياق عند الشاعر الذي فارق أولاده واغترب عنهم ولم يجد سبيلا لمعرفة أخبارهم، وهذا ما دفعه لاستعمال أسلوب النداء الذي يحمل دلالة الرجاء واللهفة لمعرفة أخبارهم.

وفي القصيدة رقم 11 ينادي الشاعر من يحفظون قصيدهُ ويطلب منهم أن يجمعوه خوفا من ضياعه واندثاره، فيقول:

«أحمد بن سعود جَاب الكلام وتَمَّـه **ويَا حَافْظَهْ هَنِّي عـلـى لَـمَّـانـهْ**»[2]

وقد يستعمل الشاعر المجاز من خلال النداء، حيث نجده يخاطب جمادا أو يناجي الطبيعة موظِّفا بذلك الصورة البيانية التي تُضفي جمالية على الخطاب، ومثال ذلك من القصيدة رقم 09 في قول الشاعر مخاطبا الورد:

«الـورد **يَـا وَرِدْ الْحَيَـاة وِالحُبْ يَـا وَرِدْ يَا مُرَادْ كُلْ حْـبِيبْ**»[3]

نفس الصورة نجدها في القصيدة رقم 10، حين استعمل الشاعر النداء مجازا لأنّ المنادى هو الناقة (الخوارة) في إشارة ضمنية إلى وجود العشب في الأرض، فيقول:

---

[1] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص120.

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص97.

[3] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص71.

«وصَبَّتْ أمطـاره كِي زَهَى نُوَّاره وهَـبَّتْ أنْصاره والـفِلك وَاتَـانَـا
وغِـيرْ ارْتـعِي بالله **يَـا خَـــوَّاره** رَاهُو العشب يْصِيصْ في حِيضَانه»[1]

فظاهر الكلام أن الشاعر ينادي الناقة ويأمرها أن ترعى في هذه الأرض التي يكثر فيها العشب بعد نزول المطر، ولكن باطن الكلام يحمل إشارة إلى أن هذه الأرض صالحة للرعي.

وقد يوظّف الشاعر النداء مجازيا للتعبير عن حالته مثلما نجده في القصيدة رقم 03 :

«وْيَـا **بِنت حِسَّـهْ غَرَامك لِذَعْ** في كْنِيني لِسعْ وْنِي هِفِتْ مَا عَاد فِـيَّ نِفَعْ»[2]

وفي نفس القصيدة يقول الشاعر:

ويَا طَالْبَه الرِّزق ونْهُون مَالي وْنَعطي جْمالي على الْفَاهمه نْهُون مَكسَبْ حَلَالي

ويمكن أن يحمل أسلوب النداء صيغا مختلفة بحسب غرض الشاعر، نذكر منها مثلا الاستغاثة وهي نداء يكون بصوت مرتفع يُطلب فيه عونا ومددا من المنادى، ومثال ذلك من القصيدة رقم 03 في قول الشاعر:

«**ويَا بَـركةْ لْـزَارْ مَـكّـه رِكعْ** على البِيت دَايرْ يْقَرِّبْ جِبِين سِلِسْ سُود الظِّفَايرْ»[3]

فالشاعر هنا يطلب من المولى عزّ وجل أن يقرّب محبوبته إليه ويسّهل لقاءه معها، وقد استعمل النداء بصيغة الاستغاثة، حيث أنه يتوسّط في الحصول على مبتغاه بالعمل الصالح الذي قام به من زاروا مكة للحج وقضوا شعائرهم، وهذه الصورة موجودة بكثرة في الثقافة الشعبية، حيث يسود الاعتقاد عند الجماعة الشعبية أنه يمكن أن تحل عليهم البركة من الله عز وجل من خلال الأعمال الصالحة والأماكن الطاهرة، فيطلبون من الله أن يحقِّق مطالبهم متشفِّعين بتلك الأعمال.

---

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص96.
[2] – المرجع نفسه، ص113.
[3] – نفسه.

الجدير بالذكر أن النداء شكّل سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، ومن خلال المدونة نلاحظ أن الشعراء قد اقتصروا على حرف الياء في النداء، وهذا راجع لأن هذا الحرف يحمل المعنى العام للنداء ويحقق دلالات مختلفة ومتباينة.

2-2-5- التعجب:

التعجب من الأساليب الإنشائية غير الطلبية الشائعة في اللغة العربية، وهو «... معنى يحصل عند المتعجّب عند مشاهدة ما يجهل سببه وقلّ في العادة وجود مثله، وذلك المعنى كالدهشة والحيرة ... »[1]، ويستعمله المتكلم عادة للتعبير عن حالته وإبداء اندهاشه وحيرته من شيء ما يجهل سببه.

وقد ورد التعجب في المدونة المختارة للدراسة بصورة أقل من الأساليب الإنشائية الأخرى، ومثال ذلك من القصيدة رقم 06 في قول الشاعرة:

«**هَا الرَّعِد مَاقْوَاهْ كِي جَارْ** بِتْـكَلَّـمْ أَجْـهَـــــارْ

مْلَـجْلِـجْ وْمَـادِّيـهْ تَـيَّـارْ طَـاغِي مْعَدِّي حْدُودَهْ»[2]

فالشاعرة هنا تتعجّب من قوة الرعد حين يرزم (أي حينما يصدر صوتا قويّا)، حيث قدّمت مجموعة من الأوصاف تصوّر فيها حركة الرعد وقوة صوته، وقد تجسّد التعجب في قولها (ها الرعد ما قواه كي جار) أي: ما أقوى هذا الرعد، وبهذا فهي تصوّر للمتلقي تعجّبها وانبهارها بهذا المشهد من جهة، كما يمكننا أن نستنتج دلالة أخرى لهذه الصورة متمثلة في أن الرعد لا لوم عليه حينما أصدر هذا الصوت من جهة ثانية.

[1] - ابن يعيش، **شرح المفصل**، تق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ج4، ص411.

[2] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص39.

ثم في نفس القصيدة نجد الشاعرة تتعجّب من سرعة غضب الحزار وضيق صدره، والحزار في الثقافة الشعبية تطلق على من يمنع نساءه من الخروج ورؤية الأجنبي، وهي بهذا التعجب تريد أن تنقل للسامع إحساسها المفعم بالذّم، فتقول:

مَا ضْيَقْ خْلُوقَهْ الحَزَّارْ تْـغَشَّشْ غَضَـبْ ثَـارْ

فِي كَبـدْتَـه شِـعْلِتْ النَّـارْ مِنْ صُـفْرِةْ الْعِينْ سُـودَهْ

وفي القصيدة رقم 03 يعبّر الشاعر عن حالته ووجعه وعذابه الكبير الذي أصابه بعد مشاهدته لفتاتين ترقصان في العرس، فهو يندهش من كِبر العذاب الذي أصاب قلبه، فيقول:

«فرح الـرّزم كِي ضَرَبْتَـه وْنَابَى رَغَى من أجْنَابَه وهَسِّتْ عَلَـيَّ رِقِيـقْ لـعْصَابَـه

تعَذَّبِت **والقلب مَاكْبَرْ عـذَابَه** وْضَيَّـعْ صِوَابَـه ومِن زُوز بَشْرَات هَزُّو طَرَابَى»[1]

ويمكننا القول إن صيغ التعجب دائما ما تُلفت انتباه السامع وتضعه أمام صورة عجيبة كما أنها تُسهم في إبراز أسلوب الشاعر وإيصال المعنى الذي يريده للمتلقي، وفي الخطاب الشعري الشعبي غالبا ما يحمل أسلوب التعجب دلالات الاستعظام.

وفي ختام حديثنا عن الجملة الإنشائية نستنتج أنها مثّلت أسلوبا تركيبيا متميزا في قصائد الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف وحملت دلالات عديدة ومتنوعة، كما أن الأسلوب الإنشائي جاء في عدة صور تنوعت بين الطلبي وغير الطلبي.

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص111.

*** خلاصة الفصل:**

هذا الفصل خصّصناه للبحث في المستوى التركيبي للقصائد، وقد تطرّقنا فيه للمستويين الصرفي والنحوي، وخلاصة الفصل نضعها في النقاط التالية:

– تجلّت مجموعة من الظّواهر الصرفية التركيبية في الخطاب الشعري الشعبي من أبرزها: الحذف والتخفيف، القلب، النحت، التصغير، ثنائية التعريف والتنكير والضمير، وقد وظفها الشعراء لتساعدهم في التعبير عن مواقفهم ورسم ملامح أسلوبهم.

– تنوّعت تراكيب الجمل بما يتوافق مع مواقف الشعراء وانفعالاتهم وبما يتوّفر في اللغة من طاقات إيحائية للتعبير عن التجربة الشعرية، فجاءت الجمل الاسمية للدلالة على حالة الثبات والاستقرار في سياق الوصف والتقرير، أما الجمل الفعلية فقد دلّت على حالة التغيّر والتبدّل وعدم الاستقرار، كما أضفت دلالات الحركة والتوتّر، وفي بعض الأحيان يعترض الجمل الخبرية بعض العوارض التركيبية كالتقديم والتأخير أو حذف أحد عناصرها الإسنادية وهذه العوارض عِلاوة على الدلالات التي تحملها فإنها تضفي جمالية على التراكيب.

– أما الجمل الإنشائية فقد جسّدت أسلوبا تركيبيا متميزا وحملت دلالات عديدة ومتنوعة، كما أن الأسلوب الإنشائي جاء في عدة صور تنوعت بين الطلبي وغير الطلبي، فالاستفهام أتى بمعناه الأصلي الذي يُقصد به الاستفسار وطلب الإجابة، كما أتى حاملا لمعاني بلاغية أخرى يخرج فيها عن الاستفسار وطلب الإجابة، وهو استفهام غير حقيقي، وقد شكّل ملمحا أسلوبيا جماليا بارزا يتناسب مع الحالة النفسية للشعراء ويواكب مواقفهم العاطفية، أما الأمر فهو من الأساليب الإنشائية التي يتنوع غرضها البلاغي، حيث أنه يسهم في إضفاء جمالية تركيبية، بينما حمل النهي دلالات واضحة، وهذه الدلالات أضفت نوعا من الجدية والحزم على الخطاب، مما جعله مُلفتا لانتباه المتلقي مُفيدا بذلك الترك الإلزامي وعدم الفعل، أما النداء فقد شكّل سمة أسلوبية بارزة، وقد اقتصر الشعراء على حرف الياء في النداء، وهذا راجع لأن هذا الحرف يحمل المعنى العام للنداء ويحقّق دلالات مختلفة ومتباينة.

الفصل الرابع

الفصل الرابع : جماليات البناء الدلالي في الخطاب الشعري الشعبي من خلال قصائد المدونة (المستوى الدلالي).

1 – المعجم الشعري:

1 – 1 – دلالات الألفاظ.

1 – 2 – الحقول الدلالية.

2 – العلاقات الدلالية:

2 – 1 – الترادف.

2 – 2 – التضاد.

2 – 3 – علاقة الاشتمال.

3 – الصورة الشعرية :

3 – 1 – الاستعارة.

3 – 2 – الكناية.

3 – 2 – التشبيه.

4 – الرمز.

5– التناص.

– تمهيد:

يرتكز علم الدلالة على المعاني، فهو « دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى »[1].

ويعتبر المستوى الدلالي آخر المستويات الأسلوبية، حيث يأتي بعد المستويين الصوتي والتركيبي كما أنه يحظى بأهمية بالغة لدى الباحثين والمحللين لما له من دور بارز في الكشف عن السمات والخصائص الأسلوبية التي يحملها الخطاب، فهو يبحث بشكل عام في الدلالات التي تحملها الكلمات والعبارات على اعتبار أن هناك علاقة إلزامية ضمنية بين اللفظ والمعنى، ويمكن القول إن دلالة الخطاب الأدبي بشكل عام سواء كان نثريا أو شعريا هي الثمرة التي تَنتج بعد تضافر مكوّنات هذا الخطاب بما فيها الجانبين الصوتي والتركيبي.

فالمستوى الدلالي يجمع بين المستويين الصوتي والتركيبي ويستند عليهما، حيث أن الأصوات التي يُنسج منها النص لا تخلو من الإيحاءات الدلالية المرتبطة بالإمكانات التعبيرية للصوت وبالتالي الإسهام في تكوين الدلالة العامة للخطاب، وذلك من خلال استغلال الطاقات الكامنة في اللغة وتفجيرها من جهة، والتوظيف الجيد للتراكيب النحوية والصرفية التي تحمل دلالات خاصة تميّزها عن غيرها من التراكيب من جهة ثانية.

والخطاب الشعري الشعبي يحمل أبعادا دلالية خاصة تتجسّد من خلال الألفاظ والعبارات الخاصة به، كما أن هناك تفاوتا في البنية الدلالية لهذه الألفاظ، وهو ما يستدعى البحث عن تلك الدلالات وإبرازها بُغية الوصول إلى مواطن التميّز والإبداع في أسلوب الشعراء الشعبيين، وأبرز ما سنتطرق له في تحليلنا للمستوى الدلالي لقصائد المدونة هو: المعجم الشعري، العلاقات الدلالية، الصورة الشعرية ودلالاتها وكذا التناص والرمز.

[1] – أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998م، ص11.

1 – المعجم الشعري:

تعتبر اللغة وسيلة تواصلية بين أفراد المجتمع الواحد، وهذا ما يفرض وجود مجموعة كلمات مشتركة بينهم بشكل مرجعي، وهذه الكلمات تحمل دلالات معينة، وقد تختلف هذه الدلالات جزئيا بحسب درجة فهمها من شخص لآخر وبحسب السياق الذي ترد فيه الكلمة أو العبارة بالإضافة إلى العديد من الأسباب الأخرى التي تُسهم في تغير دلالات الكلمة.

وفي الخطاب الشعري الشعبي نجد ثراءً معجميا كبيرا لدى الشعراء، هذا الثراء ينمّ عن تجربتهم الشعرية الكبيرة وسعة مرجعيتهم اللغوية، ممّا يقودنا للبحث في دلالات الألفاظ التي استعملوها في قصائدهم من جهة، وطريقة توظيف هذه الألفاظ من جهة ثانية، وهذا ما يمكّننا من الوصول إلى الخصوصيّة الأسلوبية التي تجعل من الخطاب الشعري متميّزا عن غيره وتجعل الشاعر مبدعا متفرّدا بأسلوبه عن غيره من الشعراء .

كما أن المعجم الشعري يرتبط ارتباطا حيّا بتجربة الشاعر وموقفه ورؤيته للحياة، والمعجم اللغوي لأي مبدع هو ابن بيئته، فالمجتمع والبيئة لهما تأثير على معجم الشاعر اللغوي [1]، وهذا ما ينطبق تماما على الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف والذي تُميّزه العديد من الألفاظ الخاصة بالمنطقة وتحمل دلالات معيّنة يصعُب على غير أهل المنطقة معرفتها، وممّا لا شك فيه أن الشاعر الشعبي يتكلّم باسم الجماعة ويعبّر عن أحاسيسها ومشاعرها ويصف أفراحها وأحزانها وبالتالي فهو يستعمل معجما شعريا خاصًّا بتلك الجماعة .

والمعجم الشعري واسع يصعب الإحاطة به وتحديد كل الكلمات المكوّنة له، وسنحاول التطرق في دراستنا له لجانبين مهمّين: أولهما الدلالات التي تحملها بعض الكلمات التي تكرّرت في المدونة بشكل عام، والتي ركّز عليها الشعراء الشعبيون وأولوها أهمية كبيرة لما لها من دلالات خاصة عند الجماعة الشعبية، وثانيهما مجموعة الحقول الدلالية التي وردت في المدونة.

[1] – ينظر: راشد الحيسني، **البنى الأسلوبية في النص الشعري**، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004م، ص111.

2 – 1 – دلالات الألفاظ في الشعر الشعبي:

تتّضح معاني ألفاظ الخطاب الشعري الشعبي من خلال الدلالات التي يُبرزها السياق وهذه الألفاظ مستقاة من المعجم الشعري الذي ترسّخ في ذهن الشاعر من خلال ممارساته اللغوية اليومية وسط الجماعة الشعبية التي ينتمي لها، وهنا تبرز لنا بعض الألفاظ التي أخذت حيزا كبيرا من التداول والاهتمام وحملت أبعادا كثيرة في دلالاتها العميقة.

وهذه الألفاظ تساعد الشاعر في إيصال رسالته للمتلقين، على اعتبار أن الأدب الشعبي عموما والشعر الشعبي بالخصوص يلعب دورا هاما في الدفاع عن قضايا الأمة وآمالها وآلامها فهو مرافق للجماعة الشعبية في أفراحها وأحزانها[1].

ومن خلال البحث في قصائد المدونة تتجلى لنا مجموعة من الألفاظ التي تحمل دلالات بارزة ومهمّة بالنسبة للجماعة الشعبية في المجتمع البدوي بمنطقة سوف، وهذه الألفاظ ارتكز عليها الخطاب الشعري الشعبي وأعطاها أهمية بالغة كونها من ثوابت المجتمع من جهة، ونظرا لتجاوزها دلالتها الظاهرية من جهة ثانية، ولعلّ ورود هذه الألفاظ بشكل كبير ومُلفت في المدونة سببه الدلالة العامة لها عند الجماعة الشعبية من جهة، وخصوصيتها في الخطاب الشعبي بصفة عامة من جهة ثانية، وسنحاول هنا التطرّق لمجموعة من الألفاظ في هذا السياق كما سنسعى لتتبّع دلالاتها.

– **النجع**: يعتبر النجع هو المجتمع في البادية عند الجماعة الشعبية، وهو عبارة عن تجمّع خيام مجموعة من العائلات التي تربط بينها القرابة أو الجيرة أو الصداقة، وهذه الأرض تتوفّر فيها الأعشاب من جهة، وبئر الماء من جهة ثانية، وفي الشتاء قد يكون النجع بعيدا عن

[1] – عاشور سرقمه، **المغازي في الشعر الشعبي عند شعراء الجنوب الجزائري**، مجلة الفنون الشعبية، وزارة الثقافة ، الأردن، ع25، 2018م، ص26.

أماكن الماء بمسافة قد تبلغ سير يوم كامل، وذلك طلبا للكلأ وهروبا من الحركة، على اعتبار أن البئر يقصدها الزُّوار ويقيمون فيها، ويتكون النجع من أربعة بيوت (خيام) فما فوق[1].

ثم إن النجع يمثّل مظهرا للأنس تُوحي دلالته بالحركة والنشاط والهرج والمرج وتنوّع فئات العمر وتعدّد الجماعات، واللفظ يُشير إلى ما يوحي بالحركة والحياة عند الإنسان والحيوان على حد سواء[2].

ولقد وظّف الشعراء الشعبيون لفظ النجع بشكل كبير في قصائدهم، وفي هذا دلالة واضحة على أنه يمثّل مجتمع البدو الرحل والمكان الذي يجمعهم ويرتاحون فيه، وقد ورد هذا اللفظ في المدونة ثلاثة وعشرين (23) مرة بعدّة صيغ نذكر منها " التنجيعة " والتي يقصد بها مجموعة من النجوع، حيث يقول الشاعر في القصيدة رقم 02:

« عِينِـــي بَاتَـتْ حَايْـــــرَهْ طُولْ اللِّيلْ بْغِيرْ هْجِيعَـهْ

عَــنْ مِنْ سَــافْ رْحَايْلَــهْ اطَّوَّحْ فِي شَاوْ **التِّنْجِيعَـه**»[3]

ففي هذا المثال يعبّر الشاعر عن حالته ولوعته بعد فراق محبوبته ورحيلها بعيدا عنه، حيث أنها ابتعدت رفقة أهلها لتستقرّ مع نجعها في مكان جديد بمحاذاة مجموعة نجوع أخرى، وهو ما عبّر الشاعر عنه بلفظ " التنجيعة ".

ونجد هذا الأمر يتكرّر بشكل لافت في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، على اعتبار أن الحياة عندهم غير مستقرة، بما أن طبيعة الحياة في بادية سوف كانت شبيهة كثيرا بطبيعة الحياة الجاهلية، فكانت نجوع البدو تتنقّل من مكان لآخر سعيا وراء الكلأ والماء وبطبيعة الحال فإنّ هذا الرّحيل سيُخلّف وراءه حنينا جارفًا لتلك الأيام الخوالي التي قضوْها في

[1] – الشاعر والراوي شوشاني محمد الجيلاني، **حديث عن النجع**، بمنزله بالبياضة ولاية الوادي يوم الاثنين 18 مارس 2019.

[2] – ينظر: أحمد زغب، **جماليات الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية**، م س، ص241 .

[3] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص89.

ذلك المكان، وهذا يذكّرنا ببكاء الجاهليين على الأطلال وتذكّرهم للأحبّة والأيّام الخوالي ونفس الشيء تقريبا نجده عند مجموعة من الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف، ومن ذلك قول الشاعر في القصيدة رقم 03:

«تْـطَوَّح بْـعِدْ **نَجعـكُم** بِـالمِـجَابـه اطَّانب أطْنَابــه وِيـن يَرْتَع الـرِّيم هُـو والْغْرَابـــه
ومَا يْـزُوزْهَا كَـان شَالـخْ أنْيابـــه ومِن فَاسْ جَابـه ومِن الصُّبَح للِّيل يَضْبح أرْكابه»[1]

وتذكر الشاعر **عبد الرزاق شوشاني** نجعه وأيامه الجميلة التي قضاها معه، فيقول معبّرا عن ذلك في القصيدة رقم 07:

«تْفَكَّرِتْ **نَجْعِ** الرِّيفْ وِينْ أوْكَارَهْ وِرْبِـيعْنَا وْنُوَّارَهْ شْوَالْ الحَلِيبْ اِدِّحْ فِي الحُمَّارَهْ»[2]

ثم يقول في نفس القصيدة واصفا جمال النجع:

كَانْ **نَـجِعْنَا** فِي الرَّمِلْ وِيـنْ تْـعَلَّى وِينْ الـصَّرَابْ غِيمَـهْ اِدِيـرْ أَجْفَـانْ
وِيـنْ الغَـزَالْ جْـلَايْبَـه تِـتْـجَلَّـــى زْمُـولْ عَالْيَـة وْتِـحِفْهَـا وِدْيَـــانْ

ويواصل الشاعر وصف النجع والتغنّي به في نفس القصيدة فيقول:

وْثَـمْ **نَجِـعْنَا** يَـرْتَـعْ أَغْنَـامَه وْبِلَّـهْ بْيُـوتْ الشَّـعَرْ مِطَّانْبَـهْ جِيفَـانْ
فِيهِـنْ حَـرَايِرْ يِعِجْبِـنْ فِي الْخَـــرَّهْ وأَرْبَـاقْ فِيهَـا اللَّغِـوْ والْخِرْفَـــانْ

ويصف الشاعر **الجيلاني شوشاني** مجموعة النجوع فيقول في القصيدة رقم 04:

«ارْسُـمْ بُيُـوتْ **نْـجُـــوعْ** وِارْسُـمْ غَـــدَتْ وْلَاحْقَـه لِفْـزُوعْ
وِارْسُـمْ أَنْـوَاعْ البَـرْ نُوعْ وْنُـوعْ إِمَّا جِبَـلْ وَلَّا رِمَـلْ بْعَارِيشَـــه»[3]

---

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص111.

[2] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص65.

[3] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

أما القصيدة رقم 11 فنجد أن الشاعر **أحمد بن سعود** جعل موضوعها الأساسي هو النجع، حيث أنه قدّم وصفا متتابعا لآبار الماء والنجوع التي تحيط بها، والملفت للانتباه أنه قرن النجع بالعرب، أي أهل البادية، فيقول:

« **نَجـعْ** الْعَـرَبْ مِـطَّـانْبَـه جِيـفَانَـــه أَعْـطِيه المطرْ والـنَّصِرْ مِن مُـولَانـــا»[1]

ثم يقول معبّرا عن حنينه للنجع:

نجــع العـرب واجْـحَافَـــــــه **ونجــع** العرب هَسَّتْ عليه أولَافَـه

ثم يقول مادحا:

نجـــع العــرب في الصُّمعـــه حْنِي **نَجعنا** عَـنَّه ضُوَتْ الشَّمعـــه

ويواصل الشاعر في هذه القصيدة الحديث عن النجع ومن ذلك:

- **نجع** العرب شاغلنا - **نجع** العرب بفروحه.
- **نجع** العرب متربص - **نجع** العرب ذكروه عن المزبس .
- **نجوع** الرسوة - **نجع** العرب في الخيمة.
- **نجع** العرب ف اخياره - **نجع** في شيباني.
- **نجوع** تشوش - **النجع** لا حاير ولا مشوش .
- ثم **نجع** من الفرجان سعيه فالي - على ناس **نجع** الواد عاتي دامي .

لقد عرف لفظ النجع العديد من الدلالات في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف حيث أنه يحمل دلالات متميّزة عند الجماعة الشعبية، وذلك ما جعل الشعراء يستعملونه بكثرة في قصائدهم، وهذا التوظيف أعطى ملمحا أسلوبيا دلاليا للخطاب الشعري الشعبي.

[1] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص94.

– **البِيت:** البيت (بكسر الباء) تعني الخيمة في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف وفي لهجة المنطقة بصفة عامة، ولكن لهذه التسمية دلالات المنزل، فوقع انزياح من لفظ الخيمة إلى لفظ البيت ليحمل دلالة المسكن الذي يستقر فيه الإنسان، والبيت هو أحد مكونات النجع، بل هو النواة الأولى للنجع، وقد تفنّن أهل البادية في إقامة خيامهم وتجهيزها بكل متطلبات العيش الكريم.

وقد استعمل الشعراء الشعبيون لفظ البيت في خطاباتهم الشعرية للدلالة على طبيعة السكن في البادية، على اعتبار أن البيت هو ملجأ البدو الرحل، فهو يَقيهم الحرّ في فصل الصيف والبرد في فصل الشتاء، كما يحميهم من أضرار الريح والمطر وغيرها، ويجدون فيه راحتهم وسكينتهم ويأوون إليه للمبيت والراحة.

وبالعودة للمدونة المختارة للدراسة نجد أن الشاعر الشعبي قرن البيت وبالسكن وحمّله دلالاته، ومن ذلك قول الشاعر في القصيدة رقم 04:

« اكْـتُــبْ عَـلَـى مَـا رِيـــتْ وِاكْتُبْ عَلَى مَـا تِرَكِتْ وِتْخَلِّيتْ
وِاكْتُبْ وْلِيدِي عَ الجِّمَلْ **وِالْبِيتْ** وِاكْتُبْ عَلَى بَخَنُوقْ بِنْوَاوِيشَهْ»[1]

ثم في نفس القصيدة يقرن الشاعر البيت بالنجع على صيغة الجمع (بيوت، نجوع) باعتبار أن النجع يتشكّل من مجموعة من الخيام (البيوت)، وبالتالي فهو يحمل دلالة السكن بالنسبة للإنسان البدوي، فيقول:

ارْسُـمْ **بُيُـــوتْ** نْـجُـــوعْ وِارْسُـمْ غَـــدَتْ وْلَاحْقَـه لِفْـزُوعْ
وِارْسُـمْ أَنْـوَاعْ البَـرْ نُوعْ وْنُـوعْ إِمَّا جِبَـلْ وَلَّا رِمَـلْ بْعَارِيشَـــــه

ثم يصف زينة البيت التي ترصِّع ستاره الأمامي، وما يحمله من جماليات وزخرفة خارجية فيقول في نفس القصيدة:

[1] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

وِاكْتُبْ عَلَى الْحُوزَا خَزِينْ الـدَّارْ التَّمَـرْ فِيهَا حَاطِّينَـه عِيشَـــى
وِارْسُمْ رَحَى وْقصْعَه وْعَقَابْ آثَارْ وِارْسُــمْ سِتَــارْ **البِيتْ** بِهْدَارِيشَـه

والمعروف أن البيت يصنع من الشعر في أغلب الأحيان، وهو ما أشار إليه الشاعر في نفس القصيدة في قوله:

ارْسُــمْ أَلْــوَانْ أَزْهَـــــــارْ وِارْسُمْ **بُيُــوتْ** شْعَـرْ فِـــي دُوَّارْ

وحين تتجمّع البيوت وتُنصب بجانب بعضها البعض لتشكيل النجع يَرسم ذلك صورة جميلة مرصّعة متلاصقة، فيحمل ذلك دلالات تُوحي بالعلاقة الجيدة بين أصحاب الخيام، فقد تربط بينهم القرابة، وقد تربط بينهم الجيرة أو الصداقة، وهذا ما أشار إليه الشاعر في القصيدة رقم 07، واصفا بيوت النجع، حيث يقول:

« وْثَـمْ نَجِـعْنَا يَـرْتَـعْ أَغْنَـامَه وْبِلَّـــهْ **بْيُـوتْ** الشَّـعَرْ مِطَّانْبَـهْ حِيفَـانْ
فِيهِـنْ حَـرَايِرْ يِعِجْبِـنْ فِي الْخَـــرَّهْ وأَرْبَـاقْ فِيهَـا اللَّغِوْ وِالْخِرْفَـانْ »[1]

وفي القصيدة رقم 03 وجدنا دلالة أخرى للفظ البيت، حيث جاءت بمعنى الكعبة الشريفة، وهذا حينما التمس الشاعر بركة زوَّار بيت الله الحرام وتوسَّط بعملهم الصالح لطلب الله عز وجل في تقريب محبوبته التي فارقته، فيقول:

«وْيَـا بِنت حِسَّـهْ غَرَامك لِـذَعْ في كْنِيني لِسـعْ وْنِي هِـفِتْ مَا عَـاد فِـيَّ نِـفَـــــعْ
ويَا بَـرَكةْ لْـزَارْ مَـكّـه رِكـــــعْ على **البِيت** دَايرْ يْقرِّبْ جِبِين سِلِسْ سُود الظِّفَايرْ»[2]

ومِمّا سبق ذكره تتجلى لنا دلالة البيت في الخطاب الشعري الشعبي، فهو المسكن الذي يستقرّ فيه الإنسان البدوي، وهذا ما يُفسّر استعمال الشعراء له بشكل لافت في قصائدهم.

[1] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص66.
[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص113.

- **المطر**: تعتبر المطر بمثابة الحياة لأهل البادية، وهي المطلب الأول لهم للحفاظ على بقائهم، فدلالاتها تتعدى المعنى الحقيقي لها لتحمل دلالات الخير والبركة والنماء، ونزول المطر يعني الكثير لهم، حيث أن نزولها ينتج عنه نمو العشب وانتشاره واخضرار الأرض، وهذا العشب تقتات منه مواشيهم فتتقوّى به وتتكاثر ويزداد إنتاجها، وهو ما يجعل الحياة تزدهر في تلك المناطق التي نزلت فيها الأمطار.

ثم إن أهل البادية دائما ما يتتبّعون المناطق التي هطل فيها الغيث ويتركون المناطق الجافة القاحلة للحفاظ على حياة مواشيهم، وقد أوكلوا مهمّة البحث عن تلك المناطق لأشخاص ذوي خبرة تسميهم الجماعة الشعبية " الرّواد "، ونذكر قول الشاعر في القصيدة رقم 07:

«**الـرّوَاوِيدْ** تَـفْرَعْ عَـن ظْـهَارَهْ اِدِّلَّهْ قَصَدْ خَطْ حَايِزْ مْنِ الْخَرِيفْ أَمْزَانْ
عِـشْبَهْ اِمْجَـدِّرْ شِـي مَا شَـــانْ الله شَقَارَة وْعَـضِيدْ وْلِسِلْسَـهْ وْبَدَّانْ»[1]

فالرّواويد هنا هي جمع رواد وهو الشاب القوي الذكي الذي يرسلونه للبحث عن أماكن الأمطار والأعشاب، أما لفظ أمزان فهو جمع مزن وهو السحاب المضيء الممطر.

فدلالات المطر في الخطاب الشعري الشعبي كثيرة ومتنوعة ويمكن أن نجملها في دلالة الحياة، وذلك لما لها من أهمية عند الجماعة الشعبية البدوية التي تعتمد على الرعي، وبالعودة للمدونة نجد هذا اللفظ في العديد من المواطن وبدلالات مختلفة، نذكر منها في قول الشاعر من القصيدة رقم 11 وهو يدعو الله عز وجل أن ينزل المطر على نجع قومه، فيقول :

«نَجـعْ الْعَـرَبْ مِـطَّـانْبَـه حِـيـفَانَـــه أَعْـطِيه **المطرْ** والـنَّصِرْ مِن مُـولَانـا»[2]

ثم يقول في نفس القصيدة:

نجـع العـــرب شَـاغِـــلنـــــا اعطِيـه **المـطر** في أمَّـاكره يِتْـهنَّـــى

[1] - بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص66.
[2] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص95.

وكما ذكرنا سابقا بأن دلالة المطر هي النماء، فبنزولها تزهو الحياة وتنمو، وهذا ما عبّر عنه الشاعر **أحمد بن سعود** في القصيدة رقم 11، حين قرن بين نزول المطر وتفتح الأزهار وهذا ما يجعل الكلأ متوفرا للرعي، فالشاعر هنا يطلب من الناقة (الخوارة) مجازا أن ترعى وتبتهج بكثرة العشب وجماله، فيقول:

«نجـــع العـــرب ف خْيَـــــاره يُورِد على الدَّحْداحْ غَرْبِي القَـــاره
وصَبَّتْ **أمطـــاره** كِي زَهَى نُـــوَّاره وهَـبَّتْ أنْصاره والـفِلك وَاتَـانَـــا
وغِـيرْ ارْتـعِي بالله يَـا خَـــــوَّاره رَاهُو العشب يْصِيصْ في حِيضَانه»[1]

كما أن الشعراء الشعبيين غالبا ما يستعملون لفظ المطر للتشبيه على شيء جميل ونافع وهذا ما قصدته الشاعرة **حدي الزرقي** في القصيدة رقم 06، وهي تصف جمال أحد الفتيات حيث شبهت مضحكها بالبرق الذي يشتدّ ليلة المطر، وذلك نظرا لأنه يلفت الانتباه حين تضحك، كما شبّهت أسنانها بالتبرور، وهو حجارة البرد التي تسقط في فصل الشتاء، فتقول:

«مَضْحَـكْ كِـمَا بَـرِقْ شَيَّارْ فِـي لِيلِـةْ **أَمْـطَـــــارْ**
أَنْيَابْـهَا بِيـضْ وِقْـصَـــارْ تَـبْـرُورْ فَـصِـلْ الْبْـرُودَهْ»[2]

كما شبّه الشاعر **الساسي حمادي** غزارة الشعر في منطقة وادي سوف بهطول المطر الغزير، في إشارة منه إلى الكثرة والجودة والفائدة المرجوة من الشعر، وذلك بتشبيه الشعر بالمطر فيقول في ذلك:

« وِدْيَـــانْ شِعِـــرْ كْثِيـــــرَه وَأَشْعَـارْ تِتْهَايِـــلْ **أَمْطَارْ** غْزِيـــرَه
لِلْـوَادْ وَزْنَـــه وْلَهِجْتَـــهْ وْتِعْبِيـــرَه تُرَاثْنَا مَـــعْرُوفْ طُـــول زْمَـــانـــه»[3]

[1] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص96.
[2] - المرجع نفسه، ص40.
[3] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.

إن المطر هي الحياة بالنسبة للبدو الرّحّل، ولا يمكن أن تستمر حياتهم دونها، وذلك نظرا لما تخلّفه من فوائد جمّة للإنسان والحيوان على حد سواء، ولهذا فقد أولى الخطاب الشعري الشعبي أهمية للدلالات التي تحملها لفظة المطر، وتمكّن الشعراء من تجسيد تلك الدلالات في قصائدهم، سواء في شكل مباشر أو عن طريق توظيف التشبيه.

- **العرب**: تحمل لفظة العرب دلالتين أساسيتين، أوّلهما هي الدلالة الأصلية للكلمة والمتمثلة في النَّسب العربي والانتماء إلى القومية العربية، أما الدلالة الثانية والتي صاغتها الجماعة الشعبية فهي تدل على أهل البادية دون غيرهم من أهل المدينة، فرجل البادية يطلق عليه اسم العُربي برفع العين، وأهل البادية هم العرب، وفي الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف تتجلى لنا كلتا الدلالتين.

وبالعودة للمدونة نجد أن توظيف كلمة العرب ورد ستة عشر (16) مرّة، وقد تنوعت دلالاته بين الدلالة الأولى الأصلية والدلالة الثانية الانزياحية، والملفت للانتباه أن توظيف الدلالة الثانية كان أكثر من الدلالة الأولى للكلمة.

ومن ذلك نذكر قول الشاعر **الساسي حمادي** في القصيدة رقم 01 وهو يعبّر عن اهتمام البدو " العُربان " بالشعر الشعبي ومعرفتهم لكل شروطه ومضامينه وخباياه، وقد استعمل لفظ العربان للدلالة على أهل البادية، فيقول:

«تُرَاثْ وَافِـــي عْبَـــــــــارَه صَافِـي مِثِيل الـذِّيبْ فِي مِعْيَـــارَه
كُلْ شَعِبْ فِي **العُرْبَانْ** عَارِفْ كَارَهْ احْنَا البَدِوْ عُدْنَا حَافْظِيـنْ أَمَانَـــه» [1]

وفي القصيدة رقم 07 يتكلّم الشاعر **عبد الرزاق شوشاني** عن قومه من أهل البادية (العربان) فوصفهم بحُسن الأخلاق وطيب الأعراق ودماثة النفس وحسن الجوار، وهو بذلك يفتخر بانتمائه لهم، فيقول:

[1] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

«تْفَكَّرِتْهُمْ **عُـرْبَـانْ** صَـحْـرَاوِّيَّـه مْنِ الْـوَادْ شَـرَقْ شِيـرِةْ الـحُـــدُودْ
نَاسْ يِنْتِـمُوا لِلـرِّيـفْ وِالْبِـدْوِيَّـــه رْجَالْ الشَّهَامَـة وِالْكَـرَمْ وِالْجُـــودْ
وِفِي أرضْ الصَّحَارِي خْيَامْهُمْ مِبْنِيَّة دْخَـالْ وْكَـرَبْ وْرَمِـلْ شِينْ غْـرُودْ
وِفي وِيـنْ وِلد الـرِّيمْ حَـطْ ضْنَيَّـــهْ أرضْ الْمَـصَاحِنْ وِالـعَلَا وِالهُـودْ»[1]

نفس الدلالة نجدها في القصيدة رقم 11 التي قرن فيها الشاعر **أحمد بن سعود** بين لفظي النجع والعرب، فجعلهما متلازمين في القصيدة، حيث يقول:

«نَجَـعْ **الْعَـرَبْ** مِـطَّـانْبَـه حيـفَانَـــه أَعْطِيه المطرْ والنَّصِرْ مِن مُـولَانـــا»[2]

ثم في نفس القصيدة يقول:

نجـع **العـــرب** واجْـحَافَـــــه ونجـع العرب هَسَّتْ عليه أولَافَـــه

ثم يواصل الشاعر في التعبير عن نفس الدلالة للكلمة في العبارات التالية:

- نجع **العرب** شاغلنا.
- نجع **العرب** بفروحه.
- نجع **العرب** متربص.
- نجع **العرب** ذكروه عن المزبس.
- نجع **العرب** في الخيمة.

أما الدلالة الأصلية لكلمة العرب فنجدها في المدونة بشكل أقل، ومن ذلك قول الشاعر **الجيلاني شوشاني** في القصيدة رقم 04 واصفا حال العرب وسكوتهم في وجه من سبّ الرسول (صلى الله عليه وسلم):

[1] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص65.
[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص94.

«عَـادْ فَـنْ فِـي الـدُّخَّـــانْ وْعَادْ فَـنْ فِي التِّقْلِيـدْ واللَّبْسَـانْ
بِالْـفَنْ وَلُّـو يْحَلِّلُّـو الْخَمْـــرَانْ كَاسْ الْخِمَـرْ يْـدُورْ بِكْشَاكِيشَـهْ
وْحَتَّى النِّبِيْ فِي عَهِدْهُمْ يِتْهَـانْ وْهَانَا **الْعَرَبْ** مِسْتَحِلِّيِنْ الْعِيشَهْ»[1]

وكذا في القصيدة رقم 09 في قول الشاعر وهو يعبّر عن التقارب بين العرب في الأصل ويعدّد خصالهم نافيا عنهم صفة الكذب:

«حْنِي خُوتْ جَدْ وَاحِـدْ وِصِيلْ **عْرَبْ** من أجْـدَادْنَا تْـخَلَّطْ الـدَّمْ قْـرِيـــــبْ
نْحَافِـظْ عَلَى الْعَاهِـدْ وْلَا نِكْـــذِبْ حْنِي **الْعَرَبْ** عِدْنَا الْكِذِبْ أَكْبَرْ عِيبْ»[2]

يمكننا القول إن لفظ العرب حمل دلالات عميقة في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، فقد تجاوز دلالته الأصلية ليعبّر عن دلالات أخرى اتفقت عليها الجماعة الشعبية، وهو ما أعطى للكلمة بُعدا آخر خرجت من خلاله انزياحيا عن الدلالة الأولى.

- **القُول**: القول هو الحديث أو الكلام، ولكن في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف تغيّرت دلالته ليصبح بمعنى الشعر، على اعتبار أن الشعر الشعبي يحمل طابع الشفاهية ويناسبه القول، فالشاعر الشعبي بالمنطقة يطلق عليه في أحيان كثيرة تسمية " القوال "، لأنه يُلقي الشعر شفاهة للمستمعين، فهو قائل الشعر.

ونجد الشاعر **محمود بن عمار** يلقّب نفسه بالقوال في القصيدة رقم 12، فيقول:

«نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي بعِرْفِي الميجُودْ هَذَاك المَجْهُـودْ الله اتِمْ بالاَعْمَالْ واللَّفِظْ المَـرْدُودْ
مَرْحُومْ **الـقَوَّالْ** بن دُومَه محمودْ نَا نُشْهِرْ بِسْمَـاهْ وانْتُمْ تَعْطُو فَاتْحَه الله اِتِمْ مْنَـاهْ» [3]

[1] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

[2] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص71.

[3] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

والمعنى ذاته للكلمة نجده في القصيدة رقم 01، والتي تغنّى فيها الشاعر بالشعر الشعبي بمنطقة سوف، مُشيرا إلى أن الشعر الشعبي يعتمد الشفاهية في الخطاب وهذا ما يجعله يتخزّن في الذاكرة، ففي الغالب وقبل أن يبدأ الشاعر في نظم الشعر هناك مراحل يمرّ بها من أجل تقوية عوده وتكوينه على حسن النظم، وأهم هذه المراحل أن يحفظ لمن سبقوه من الشعراء لكي يترسّخ اللحن والوزن في ذهنه فيصبح قادرا على النسج على ذاك المنوال، دون إخلال به فيقول الشاعر:

«فِي الـــــوَاد عِــدنا أَدَبْنَـــــــا مِن أَقْدَم قِـدم أُصُــولْنَا وِنْسَبْنَــا
مِنْ قَبل أَلفْ حْسَـابْ لِيهْ حْسِبْنَا تُحْفُـظْ **أَقْــوَالْ** الجِيلْ فَاتْ زْمَانَــه
طُــولْ عُمِرْنَا مْعَ شِعِـرْنَا تْنَاسَبْنَــا فِي قْلُوبْنَــا عِنْدَهْ أَعَــزْ مْكَــانَــه» [1]

ومن البديهي أن يتأثر المتلقي بما سمعه وحفظه من الشعر (القول)، حيث يقول الشاعر في نفس القصيدة:

اللِّي يَسِمْعَـه تْمَعَّــنْ **قُولَـــــه** تُقْعِدْ أَفْكَـارَه شَايْشَــه مَشْغُولَــه
النَّقَّادْ لا يَلْقَـاشْ فِيـه اللُّولَـــــه فِي القَافْيَة واللَّفِــظْ فِي مِيزَانَــه

وترتبط دلالة القول بالجهر، فهو يتطلب وجود مرسل ومتلقي، وعادة ما يكون هذا القول في ليالي الاحتفال بالزواج (العرس)، حيث يتدافع الشعراء للتعبير عن سعادتهم وفرحهم بهذه المناسبة، يقول الشاعر في القصيدة رقم 03:

«فرح الـرّزم نَـم بين الـنِّـزَالـــي دِرَزْ فُـوق عَالي وْنِي نُشْهر **القُول** عـنَّــه نْـلَالــيِّ
جَـنَّـه بِنَاويـت يُـوم الْخَفَـالـي وْلِبْسُو حَوَالـي ومن الذَّهب دَارُو الشِّرك والبِدالي»[2]

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.
[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص112.

أما الشاعر **إبراهيم بن سمينة** في القصيدة رقم 05 عبّر على أن شعره (قوله) يمدح من خلاله محبوبته المتميزة عن غيرها من النساء، وأنها المقصودة في شعره، فيقول:

«مَانِيـشْ عَ اللِّي مْـحَجِّـلَه نَوَّايَـــه وْمَانِيشْ عَـنْ بَرْقْ الْحَـفَزْ فَامْطَارْ

وْقُولِي عَلَى الْحَايِزْ قْـدِيمْ شْفَــايَ وْعِنْدَهْ دِوَايَ وْلَا قْلِف لَا حَارْ»[1]

من خلال الشواهد السابقة تتضح لنا دلالة لفظ " القُول "، والتي قصد بها الشعراء الشعر الذي ينظمونه، فأصبحت بهذا المعنى تداولا وتعارفا، وقد ارتبط هذا المعنى أكثر بالشفاهية وعملية الأداء الصوتي التي يقوم بها الشاعر بحضور المستمعين، فالشاعر هو القوال الذي يُلقي الشعر قولا.

– **الشِّقا**: يمكن أن نميّز دلالتين اثنتين من لفظ الشقا، فدلالتها الأولى مرتبطة بالجسد وما يصيبه من تعب وإرهاق نظرا لطبيعة العيش في البادية وما فيها من صعوبات يومية جمّة ترهق الجسد وتتعبه فيصيبه الإعياء، أما الدلالة الثانية فهي مرتبطة بالعقل والذهن وما يتعرض له من تعب وحزن جرّاء بعض المواقف التي يتعرض لها الفرد.

ولفظ " الشِّقا " بهذين الدلالتين ورد في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، فنجد في القصيدة رقم 05 تمنّي الشاعر بأن يجد من يصنع له معروفا ويقدّم له جميلا ويشقى ويتعب لتبليغ سلامه لمحبوبته البعيدة، فيقول:

«لَا مِـنْ دَارْ جْمِيلْ بَـلَّغْ مَجْهُودَه **يَشْقَى** عَنْ سِبَّايْ يُوصِلْ مَسْعُودَه[2]»

ثم يقول:

مُخْـتَارْ مِن **يِشْقَــى** عَلَى سِبَّايَـــا يْبَـرِّدْ عَضَـايْ مِن لِهِيبْ النَّـــارْ

وْيُوصِـلْ حَبِيبِـي اللِّي عَلِيهْ غْنَايَـا وْنُطْفُو اَجْرَاحِي وْهَايْـضَة لَفْكَـارْ

[1] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

[2] – نفسه.

أما في القصيدة رقم 01 يوضّح الشاعر أن الشعر الشعبي رافق الجماعة الشعبية في جميع أحوالها سواء كان ذلك أيام الشقاء أو أيام الراحة، كما أنه السبيل الوحيد للتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها بأفراحها وأحزانها، فيقول:

«فِي نَكِبْتَــهْ وَأفْـرَاحَـــــــــه اعَبِّرْ عَلِيهَا بْمُنْتَـهَى الصَّرَاحَـــه
سْوَى فِي **الشِّقَا** وَلَّا سْنِينْ الرَّاحَه بِالصِّدِقْ عَبَّرْ شِعِـرْنَا بِلْسَانَـــه»[1]

ويعبّر الشاعر في القصيدة رقم 05 على أن الشقاء سواء في الجسد أو العقل مكتوب من الله ويجب أن يتحمّله الإنسان، فيقول:

«كُثْرِ **الشِّقَا** مَجْمُولْ مِنْ مُـولَايَـا وِالْحَارْمَـه تَغْـدِي عَلِيكْ اَجْهَـارْ»[2]

وقد يأتي الشقاء من الحب فيحمل دلالة الوجع، ففي القصيدة رقم 08 قرن الشاعر بين الشقاء والشوق في حديثه عن مزايا الحب وعواقبه، فيقول:

«وِالـحُبْ عِنْـدَهْ سِـرْ شَـيْ عْـجَـبْ وْعِنْدَهْ عَلَامَـه فِي الـنِّظَرْ مَا تْغِيـــبْ
هُـو الـدِّوَاء هُـو طِبِيـبْ الطُّـــبْ وْهُـو **الشِّقاء** والشُّوقْ وِالـتِّعْذِيـبْ»[3]

وعندما رثى الشاعر **علي عناد** صديقه الذي توفّي وترك عائلته في شقاء وحيرة دون سند يستندون عليه، ودلالة ذلك أن أهل الفقيد سيتعبون بعد رحيله لأنه كان يُعيلهم، فيقول في القصيدة رقم 08:

«سِـــفَـــرْ وِتْـــعَـــــــدَّى وْلِلِـدَّايْمَـة لَاحِـقْ اِبَّـاهْ وْجَـــــدَّهْ
اِتْـكَسَّلْ رِقَدْ يَا مَشِطْرَهْ فِي الْمَـدَّه وِلِلْعَايْلَـة خَـلَّى **الشِّـقَـا** والْحِيـرَه»[4]

---

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.
[2] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.
[3] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص71.
[4] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد** ، م س، ص130.

وفي نفس القصيدة يقول:

وِبْـحَالْ لَا عَاشَـرْ عِـشِيـرْ مْـعَـاهُم وِبْحَال لَا حَـوَّشْ بْحُـورْ كْـثِيــرَه
عُمْرَهْ غَـدِي **شَاقِــي** عَـلى سِبَّاهُـمْ وعْـلَى جَالْهُـمْ دَاخِلْ بْحُورْ كْبِيرَه

إن دلالة لفظ الشقاء مستوحاة من طبيعة الحياة الصعبة في البادية، فالإنسان البدوي يشقى ويتعب يوميا في سبيل كسب قوت يومه والحفاظ على حياته، وقد عبّر الخطاب الشعري الشعبي عن هذه الدلالة من خلال ربطه بين اللفظ والمعنى.

ويمكننا القول في ختام الحديث عن دلالات الألفاظ في الشعر الشعبي إن الشاعر الشعبي وظف مجموعة من الألفاظ التي تحمل دلالات متميزة اتفقت عليها الجماعة الشعبية من خلال الاستعمال والتداول فأصبحت تحمل دلالات جديدة، هذه الدلالات رسمت صورة واضحة عند المتلقي وقرّبت المعنى إلى ذهنه، كما أعطت للخطاب ميزة أسلوبية دلالية.

2 – 2 – الحقول الدلالية:

لكل لغة معجمها الخاص بها والذي تكوّنه مجموعة من الألفاظ، وهذا المعجم يتكوّن من مجموعة من المستويات، وكل مستوى تشترك فيه العديد من الألفاظ وتتقارب دلالاتها، وهو ما نطلق عليه تسمية الحقل الدلالي، ويعرَّف الحقل الدلالي بأنه « مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها »[1].

حيث أن الحقل الدلالي يتألّف من مجموعة من الألفاظ معانيها ترتبط فيما بينها عن طريق وجود ملامح دلالية مشتركة بين هذه الألفاظ، وهذا ما يجعل المعنى العام للألفاظ مشترك يمكن العودة إليه، كما تُسهم الحقول الدلالية في الكشف عن العلاقة الدلالية بين الألفاظ، والمعجم الشعري تندرج ضمنه مجموعة الحقول الدلالية والتي بدورها تندرج ضمنها مجموعة من الألفاظ المكوّنة لها، والبحث في الحقول الدلالية يقودنا للوصول إلى المعجم الشعري.

[1] – أحمد عمر مختار، **علم الدلالة**، م س ، ص 79.

وفي الخطاب الشعري الشعبي يمكن أن نتتبع الحقول الدلالية ونصنّفها وفق المعاني المشتركة بين ألفظها، وتتميّز اللغة الشعبية بمنطقة سوف بسعة معجمها الشعري وثرائه، مما يفتح الباب للبحث في الحقول الدلالية، وبالعودة للمدونة يمكننا أن نحدّد مجموعة من الحقول الدلالية ونرصد الألفاظ المشكّلة لها، وسنذكر هنا أبرز الحقول الدلالية الواردة في المدونة.

أ- حقل الإنسان وما يتعلق به:

في هذا الحقل نرصد كل الألفاظ التي تحمل مدلول الإنسان وتندرج ضمن ذلك الألفاظ التي تعبّر عن جسم الإنسان وأعضائه، وكذا مسميات القرابة عنده، وقد وظفها الشعراء الشعبيون في المدونة رغبة منهم في تقريب العديد من الصور وإبراز بعض الدلالات، ووجب الإشارة إلى أن هناك اختلافات في مدلولاتها أحيانا، وذلك بحسب رغبة كل شاعر وغرضه الدلالي، وقد أجملنا هذه الألفاظ في الجدول التالي:

- جدول رقم 17: جدول يتضمن ألفاظ حقل الإنسان وما يتعلق به.

حقل الإنسان وما يتعلق به
أَجْدَادنا – آبَانا – قْلُوبنا – السَّامع – الشَّعب – أَبْنَانا – الضِّمير – شَعب – العُربان – سَادة – رْجَالنا – نْسانَا – بْنَاتنَا – بِنت – كِنِيني – جِبِين – قَلبي – حَرايِر – بَشْرَاتْ – خْدُودهن – بِنَاويت – عَضَايْ – أجْرَاحي – لِعْباد – الخَد – الشِّفايف – المِكنون – الجَاش – جْدُوده – كَبدته – شِفايف – لْسانها – الرِّيق – النِّيف – صَدرها – عُربان – نَاس – الرِّوَاويد – الضِّيفان – فَرد – رَاسي – خَاطري – دْمُوعي – إِبَّاهْ – جَدَّه – العَايْلة – زُول – شَاطره – طبيب – عيوني – عباد – النَّذل – رجال – جَد – خُوت – النْزيلة – لِعْويله – بْنِي عَم – إمَّالينا – بنت – أمي – لِخْويلة – إبَّاهم – خالي – خَواتك – خُوتك – الوالدين – لَاقَارِبْ – الناس – الْعِيلة – وَالْدي – الوَمَّالة – جِيرانه – حُرَّات – رِعْيانهم – ذْرَاري – خُوته – القَمَّانه – أولاد – العقل – إمَّالي – رُوّادهم – الرُّوادة – كِلامي – لِبْنَادِم – مَولَى – بني عمَّه – خَاوتي – اِذْهُوني – الْمُنقِضِين – فِصيح – القَاصر – الوَاحد – وَالدته – بَابَاهْ – نْفُوسْكم – عْضَاهْ – الضِّيف – القَوَّال –

ما نلاحظه من خلال هذا الجدول أن الشعراء الشعبيين في المدونة وظفوا الألفاظ الدالة على الإنسان بشكل واسع، وهذا التوظيف تنوّع بين توظيف أعضاء الإنسان (قلبي، راسي الخد، عيوني ...) وذلك للتعبير عن دلالات معينة، كما نجد ألفاظا أخرى تعبّر عن بعض التسميات الخاصة بأقارب الإنسان (خالي، أمي، أجدادنا ...) وصفاته (طبيب، شاطره نواحه...)، وقد اختلفت دلالات هذا التوظيف بين الفرح والحزن، ومن أمثلة هذا الحقل في المدونة نذكر من القصيدة رقم 01:

«في الواد عدنا الشعر نهوى أوزانه من أقدم قدم **أجـدادنا وآبانـا**»[1]

من القصيدة رقم 02:

«**عِينِـــي** بَاتَـتْ حَايْـــــرَهْ طُولْ اللِّيلْ بْغِيرْ هْجِيعَـهْ »[2]

وحقل الإنسان أيضا يمكن أن ندرج ضمنه حقل أسماء الأعلام أو الشخصيات، ويختص هذا الحقل بذكر أسماء الأعلام الواردة في المدونة، والتي وظفها الشعراء للوصول إلى دلالات معينة، ومن ذلك نذكر قول الشاعر **علي عناد** راثيا صديقه الشاعر **الساسي حمادي**:

«كِي نْشُوفْها كَاينِّي شِبَحْتِ **السَّاسِي** نْعَدِّي مْعَـاهَا وَقِـــتْ فِي التِّقْصِيـرة»[3]

وقد ذكر الشاعر **إبراهيم بن سمينة** محبوبته مسعودة في القصيدة رقم 05 في قوله :

«لَا مِـنْ دَارْ جْمِيـلْ بَـلَّغْ مَجْهُـودَه يَشْقَى عَنْ سِبَّايْ يُوصِلْ **مَسْعُودَه**»[4]

وفي أغلب الأحيان نجد الشعراء الشعبيين يشيرون إلى أنفسهم بذكر أسمائهم في آخر القصيدة، وذلك كنوع من الحماية لها خوفا من السرقة من جهة، والتعريف بنفسه على أنه

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص89.

[3] – نفسه.

[4] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

صاحب القصيدة من جهة ثانية، ومن ذلك قول الشاعر **أحمد بن سعود** في القصيدة رقم 11 حين نسب القصيدة له:

وهَـاذَاك مرتع سَعِيْنَا ف اهْـــواده **أحمد بن سعود** جَاب الكلام وْقَانَا»[1]

وأسماء العلم التي ذكرها الشعراء في قصائدهم ستبقى راسخة في التاريخ من خلال ذكرها في كل مرة، ويمكن أن نذكر أسماء العلم التي جاءت في المدونة في الجدول التالي:

– جدول رقم 18 : جدول يتضمن أسماء العلم الواردة في المدونة:

أسماء العـلم				
ق	**س**	**الاسم**	**صفته**	**البيت الذي ورد فيه الاسم**
05	01	مَسْعُودَه	محبوبة الشاعر	لَا مِنْ دَارْ جْمِيلْ بَلَّغْ مَجْهُودَه يَشْقَى عَن سِبَّايْ يُوصِل **مَسْعُودَه**
06	04	عنتر	عنترة بن شداد	صِنْدِيدْ مَيْطِيقِشْ الْعَارْ أَخْوَالْ **عَنتر** جْدُوده
08	06	السَّاسِي	الشاعر الساسي حمادي	كِي نْشُوفها كَايِنِّي شِبَحِتْ **السَّاسي** نْعَدِّي مْعَاهَا وَقت فِي التِّقصيرة
08	16	الصَّافية بِشيرة	زورجة الشاعر أم الشاعر	بْحَال لا سَافر وْجِي لِصْغَاره بحال لا هَدَفْ عَ **الصَّافية وبْشِيرة**
10	11	دُومَا	دويم ابن الشاعر	وِشْحَالْكُم يا **دُوما** أُوَاشي خَواتِك وأخِوْتك والحُومة
11	44	أحمد بن سعود	الشاعر	**أحمد بن سعود** جَابْ الكِلام وقَانا ويا حَافْظه هنِّي على لَمّانه
12	15	بِنْ دُومَا مَحْمُودْ	الشاعر	مَرْحُومْ القَوَّال **بن دوما محمود** نَا نُشْهِرْ بِاسْمَاه

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص96.

ب– حقل النبات والحيوان:

في هذين الحقلين جمعنا مجموعة من الألفاظ الدّالة على النبات، ومجموعة أخرى من الألفاظ الدالة على الحيوان، وهما حقلان أساسيّان في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف وقد وردا في المدونة تعبيرا على ذلك،كما هو موضح في الجدول التالي :

– جدول رقم 19: جدول يتضمن ألفاظ حقلي النبات والحيوان في المدونة:

حقل النبات	حقل الحيوان
الْمُثِمْرة – شِجر الْهِيشة – الغَرْسات – الجبَّار – حَشِيش – أزهار – النُّوّار – زَرع – سْبُول – عِشْبه – الورد – ورد – شِقَارة – عَضِيد – لِسِلْسَة – بَدَّان – سْبُولْته – العشب – غْرِيسهم – دْقِيلة – عَقِيفَة – لِمَسْ – حَارَّة – رِيْبَانة – نُوّارته – السِّبَط – نُوّاره – العَرِيش – كَرْمُوس.	الذِّيب – رْحَايله – الرِّيم – الغرابة – جْمَالي – الجمل – شِوَايل – عْشَار – جمل – الحصان – بَكْرَة – طير البُرْني – الجمال – أَغْنَام – الغزال – بِلَّه – اللَّغِوْ – الخِرْفان – السَّعِيْ – لَغِوْهَا – سَعِيْهم – البِيَاض – خِرْفانه – خُوَّارة.

إن توظيف الشعراء الشعبيين لحقل النبات يدل على درايتهم الكبيرة بمسميات النباتات الموجودة في بيئتهم وأهميتها بالنسبة لهم، وهذا يبرز جزءًا معتبرا من ثقافتهم في هذا المجال فيعبّرون بها عن تفاؤلهم وأحاسيسهم الإيجابية الجميلة في بعض الأحيان (أزهار، ورد، نوّار...) كما يعبّرون عن أهميتها الغذائية وثمارها النفعية في أحيان أخرى (المثمرة، الجبار، كرموس ...) أيضا أشاروا في جانب آخر إلى نباتات الكلأ التي تتغذى منها مواشيهم (حارّة، عضيد لِمس...)، ومن ذلك قول الشاعر **الساسي حمادي** في القصيدة رقم 09:

«**الـورد** يَـا **وَرِدْ** الْحَيَـاة وِالحُـــبْ يَـا **وَرِدْ** يَـا مُـرَادْ كُـــلْ حْـبِيـــبْ
الـــورد رِيـحَـهْ بِـالـعَبِيـرْ اِكِـــبْ عَطِيرْ مِسِكْ دِيرْ **سْبُوْلْتَـه** فِي الجِّيبْ»[1]

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص71.

وقد أشار الشاعر **عبد الرزاق شوشاني** في القصيدة رقم 07 إلى مجموعة من أعشاب البادية التي تقتات عليها مواشيهم وهي نباتات رعوية صحراوية (شقارة وعضيد ولسلسة وبدان)، فيقول:

«عِـشْبَهْ اِمْجَـدِّرْ شِـي مَا شَـــانْ الله **شَـقَارَة وْعَـضِيدْ وْلِسِلْسَـهْ وْبَدَّانْ**» [1]

وقد كان أهل البادية على دراية كبيرة بالأعشاب التي تنمو في الصحراء، فهم بارعون في التفريق بينها وتحديد أنواعها بحسب أشكالها وألوانها وأماكن نموّها، وكذا فهم يدركون ما يجب أن ترعى عليه مواشيهم وما يجب أن تتفاداه أثناء الرعي، ففي القصيدة رقم 11 يقول الشاعر **أحمد بن سعود**:

«لْقَـاهْ العشِبْ مِتْـخَالْفَاتْ أوْصَافَــه **عْـقِيفَة ولِـمَصْ وْحَـارَّه ورِبَانـــه**»[2]

كما نجد الألفاظ الدالة على الحيوان والتي أطلقها الشعراء الشعبيون ووظفوها في خطاباتهم الشعرية، سواء كان هذا التوظيف حقيقيا أو مجازيا، فمنها ما يرمز للجمال والحسن (الريم، الغزال، الحصان ...)، ومنها ما يرمز للمكر والوحشية (الذيب، الغراب ...)، ومنها ما يرمز للألفة والوفاء (الجمل، البكرة، الخرفان ...)

ومن ذلك قول الشاعر **أحمد اللبيكي** وهو يصف بُعد نجع محبوبته عن دياره فيقول في القصيدة رقم 03:

«تْـطَوَّح بْـعِدْ نَجعكُم بِالمِـجَابـه اطَّانب أطْنَابــه وِيـن يَرْتَع **الـرِّيم** هُـو **والْغْرَابه**»[3]

وقد وصف الشاعر **الجيلاني شوشاني** النوق الحائل (شوايل) والنوق العشراء (عشار) وهي تتتابع في صورة جميلة فيقول في القصيدة رقم 04:

---

[1] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني حياته ومختارات من شعره**، م س، ص66.

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص95.

[3] – المرجع نفسه، ص111.

«ارْسُـمْ أَلْـوَانْ أَزْهَـــــارْ وِارْسُمْ بُيُـوتْ شْعَـرْ فِـي دُوَّارْ
وِارْسُـمْ **شِوَايِلْ** مَادَّه **وِاعْشَارْ** وِارْسُمْ جِمَـلْ وْرَاحْلَـة وِلْوِيشـهْ»[1]

أما الشاعر **إبراهيم بن سمينة** فقد شبّه محبوبته مسعوده بطائر البرني، في إشارة إلى حُسنها وجمالها من جهة، وصعوبة إدراكها من جهة ثانية، فيقول في القصيدة رقم 05:

«عَـــنْ **طِـيـــرْ الـــبُـــرْنِـــــي** حُبَّهْ فِي الْمَكْنُونْ يَشْعَلْ جَامِرْنِي
حَايِـرْ يَا لَسْـلَامْ وَاشْ يْصَبِّـرْنِـي نِيرَانِي فِي الجَاشْ تَلْهِبْ مِيقُـودَهْ» [2]

ويعتبر الجمل أكثر الحيوانات ورودا في المدونة، وذلك نظرا لأهميته الكبيرة عند أهل البادية، فهو علامة الصحراء ورمز التحمّل والصبر، ولا يمكن أن يُستغنى عنه أبدا، ومن أمثلة ورود اللفظ في المدونة بصيغة الجمع من القصيدة رقم 07:

«وِيْعَمْـرُوا وِيـنْ لِـبْرُورْ خْـلِيَّـــهْ ومْرَاحِيلْـهُمْ فُوقْ **الجِمَـالْ** تْسُـوقْ»[3]

وفي القصيدة رقم 04:

«اكْـتُـــبْ عَـلَـى مَـا رِيـــتْ وِاكْتُبْ عَلَى مَا تِرَكِتْ وِتْخَلِّيتْ
وِاكْتُبْ وْلِيدِي عَ **الجِّمَلْ** وِالْبِيتْ وِاكْتُبْ عَلَـى بَخْنُوقْ بِنْـوَاوِيشَـهْ» [4]

ت – الحقل الديني :

يتضمن هذا الحقل كل الألفاظ القريبة من بعضها في المعنى، والتي تندرج ضمن المعنى العام المتمثل في الدين، وقد كان الشعراء الشعبيون بمنطقة سوف على قدر كبير من المحافظة والالتزام الديني، ويمكن أن نجملها في الجدول التالي:

[1] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

[2] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

[3] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني حياته ومختارات من شعره**، م س، ص65.

[4] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

– جدول رقم 20: جدول يتضمن ألفاظ الحقل الديني في المدونة:

الحقل الديني
الله – مكة – ركع – البيت – حَلَالي – تْمُوت – لله – سِيدي – تِعبْدُوا – النَّبي – مُولايا – الْمِنَايا – لَسْلام – البَاري – يرحمه – يغفر – ذنوبه – دنيا – خلق – عباده – الدَّايمة – الحياة – العالي – خلقنا – الْمَنَّان – ذكر – القيامة – مُولانا – بالله – صلاة – ربّي – تُوبوا – يهدينا – لِفْرُوض – الدين – المحشر – الفاتحة – الفرض – الذَّنب – مرحوم – فاتحة – مَيِّت – الجبانة – الحَارْمة.

من خلال الجدول أعلاه يتضح لنا أن الشعراء ترعرعوا في بيئة إسلامية محافظة، ولهم توجّه ديني إسلامي رؤيةً وتصوّرا ومبدءًا، والأكيد أن البيئة البدوية الإسلامية المحافظة التي ترعرعوا فيها ساهمت في بلورة توجّههم هذا، واستنادا إلى ذلك يتضح لنا عمق انتمائهم وشدّة صلتهم بالدين الإسلامي.

ومن ذلك قول الشاعر **محمود بن عمار** في القصيدة رقم 12 وهو يوجّه نصيحة لإخوانه المسلمين طالبا منهم ضرورة التوبة لله عز وجل في أقرب وقت والسعي لإرضاءه واتباع سنة النبي (صلى الله عليه وسلم):

«نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي **تُوبُوا للـّه** وِتْمَشُّو في ارْضَاهْ لَا تَنْسُوا **مُذَاكْرِة** شَرِيفْ سْمَاهْ»[1]

ونجد الشاعر **علي عناد** يدعو لصديقه الساسي حمادي بعد وفاته طالبا بذلك من الله العلي القدير أن يغفر لصديقه ويرحمه، وبالتالي يمنع من عذاب جهنم ويكون من الناجين المقبولين، فيقول في القصيدة رقم 08:

«**الله يَرِحْمَه** وْيُوِجد سِلَاكْ خْلَاصَه **وْيِغْفِرْ ذْنُوبَهْ الله** بَاسِطْ خِيرَه»[2]

---

[1] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

[2] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد** ، م س، ص130.

ث– حقل الأدب الشعبي:

الملفت للانتباه في المدونة أن هناك ألفاظا يجتمع معناها حول الأدب والتراث الشعبي، وقد جمعناها في الجدول التالي:

– جدول رقم 21 : جدول يتضمن ألفاظ حقل الأدب الشعبي في المدونة:

حقل الأدب الشعبي
الشعر – أوزانه – أدبنا – أقْوال – شِعرنا – أشْعار – وزنه – لهِجْته – تعبيره – تُراثنا – يَسمعه – جمهوره – السَّامع – جميل – الصُّورة – الشعب – الشاعر – لسان – يُوصف – اِعَبِّر – شِعرنا – الملحون – تُراث – يحفظوه – لهْجة – بحوره – أهازيج – التُّراث – لغة – التعبير – قُولَه – النُّقاد – القافية – اللَّفظ – المعاني – نْغَنِّي – ألحانه – غْنّاي – أُكتب – أُرسم – العلم – غْنَايا – قُولي – يتكلم – اترجم – لفظ – كرَّاسه – كلامي – الكلام – حَافظه – مُذاكْرِة – فصيح – نُنْطق – عِرْفِي – القَوَّال – فاتحة – نَظم – كلام .

من خلال ما ورد في الجدول نستنتج أهمية الأدب والتراث الشعبي عند الجماعة الشعبية في منطقة سوف، ويتجلى ذلك من خلال ما جاء في القصيدة رقم 01:

« فِي الـوَاد عِـدنا **أَدَبْنَـــــــا** مِن أَقْدَم قِـدم أُصُــولْنَا وِنْسَبْنَـا
مِنْ قَبل أَلفْ حْسَـابْ لِيهْ حْسِبْنَـا **تُحْفُـظْ أَقْــوَالْ** الجِيلْ فَاتْ زْمَانَـه
طُــولْ عُمِرْنَا مْعَ **شِعِــرْنَا** تْنَاسَبْنَـا فِي قْلُوبْنَــا عِنْدَهْ أَعَــزْ مْكَــانَــه»[1]

ويقول في نفس القصيدة :

التُّـرَاثْ عِـدْنَـا غَـالِـــــي **المَلْحُون** عَاجِبْنِي مْوَسَّعْ بَالِي
هُوْ **لُغِـة التَّعْبِيـرْ** كِيفْ تْوَالِـي **لَهْجِةْ** حَمَاسْ وْعَطِفْ فِيهْ حْنَانَـه

ثم يقول معبّرا عن تأثير الشعر الشعبي الإيجابي وسط الجماعة الشعبية :

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص71.

اللِّي يَسِمْعَـه تْمَعَّـنْ **قْولَـــــه** تُقْعِدْ أَفْكَارَه شَايْشَـه مَشْغُولَـه

النَّقَّادْ لا يَلْقَـاشْ فِيـه اللُّولَـــه فِي **القَافْيَة واللَّفِـــظْ** فِي **مِيزَانَـه**

فِيــه **المَعَانِي** تَامَّـــه مَجْمُولَـه رَصِيـدْ هَايِـلْ خَزِنْتَـهْ مَلْيَانَـــــه

ج- حقل الغربة والحنين:

هذا الحقل الدلالي يحوي كل الألفاظ الدالة عن مرارة الغربة وألم الرحيل والتي عرفها الإنسان البدوي بمنطقة سوف وتجرّع قسوتها، ونجمل من المدونة هذه الألفاظ في الجدول التالي:

- جدول رقم 22: جدول يتضمن الألفاظ الدالة عن الغربة والحنين في المدونة:

حقل ألفاظ الغربة والحنين
مْحَانه – أحْزَانه – الشّقا – حْنَانه – اطَّوَّح – صِهَد – اللِّيعة – تْوَجِّب – فْرَاقه – فُرْقة – تْعَذَّبت – هَسِّت – حُزْنك – تركت – تخلِّيت – غَدَت – بْعِدتو – حَاير – يشقى – نْزَاحت – غدت – الشّقا – تَغْدي – تنزاح – مِتْباعده – تفكَّرت – قِصَدْ – بِقَتْ – غيّب – سفر – فَاكر – سُخْفت – مِشَت – راحت – اتقَّى – مشي – فارق – أخْباره – سافر – غِيبته – غَدَى – شاقِي – سفر – تعدّى – خَلَّى – فارقني – مشى – خلَّاني – فاقد – الفَارق – تِطوَّح – تغيب – الشُّوق – التَّعذيب – مُشتاق – مُختار – غريب – فقدانهم – مَشْغوب – فاقدين – تروح – نروحو – تكدَّرت – الوِحِشْ – الغريب – لِمْغيبة – صدِّيت – وادعتهم – الهارب – خَرِجْتي – هسِّت – أرْيَافه – خارجة – خطر – خطرته – فقد – يفقد – رحل – راحْلة – خلَّف – مِرَاحيل – الدَّرك – البرَّاني – هَسُّوا – نتركه – يخطانا – دارو – بُعده – جْفَاه – تارك – مَغْدَاكم .

إن أول ما نلاحظه من خلال هذا الجدول هو العدد المعتبر للألفاظ الدالة على الغربة والحنين في المدونة، ولعلّ هذا راجع لطبيعة الحياة في بادية سوف، من خلال ما يعرف بالبكاء على الأطلال وبقايا النجع، حيث أن طبيعة الحياة في بادية سوف كانت شبيهة كثيرا بطبيعة الحياة الجاهلية، فكان البدو يتنقّلون من مكان لآخر سعيا وراء الكلأ والماء.

وبطبيعة الحال فإنّ هذا الرّحيل سيُخلّف وراءه حنينا جارفًا لتلك الأيام الخوالي التي قضوها في ذلك لمكان، وهذا يذكّرنا ببكاء الجاهليين على الأطلال وتذكّرهم للأحبّة والأيّام الخوالي، ونفس الشيء تقريبا نجده عند مجموعة من الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف، حيث أنّ الشاعر منهم يقف أمام أطلال أهل محبوبته بعد رحيلها ويصف المكان ويتذكّر أيّامه الجميلة ويُعبّر عن لوعته وحزنه لفراقها، وذكر المكان غالبا ما يُهيّج في النّفس أشجانا وأشواقا إلى زمن ماض جميل، فبئر الماء وبقايا الخيام والأدوات المستعملة وأثار الحيوانات وتفاصيل بقايا النّجع هي المحرّك الأساسي لمشاعر الشاعر وأحاسيسه، فتعود به الذّاكرة إلى الزّمن الذي عرف حركة ونشاطا كبيرا في هذا المكان، ومن ذلك ما قاله الشاعر **عباس بوشهوة** في القصيدة رقم 02:

«عِينِـي بَاتَـتْ حَايْـــرَهْ طُولْ اللّيلْ بْغِيرْ هْجِيعَـهْ

عَـنْ مِنْ سَـاقْ رْحَايْلَــهْ **اطَّوَّحْ** فِي شَاوْ التِّنْجِيعَـه»[1]

ثم يقول في نفس القصيدة :

عِينِـي مِـن **لَصْهَـــادْ** بَاتَتْ طُولْ اللّيلْ **تْوَجّـبْ**

حْبِيـبْ اللّي بِنْـــــزَارْ يَا مَا شَـطْ **فْرَاقْه** يْعَذّبْ

وعندما اشتاق الشاعر **محمود بن عمار** لأبنائه وأهله وهو في غربته في ليبيا لم يجد أفضل من الشعر للتعبير عن حنينه، فيقول في القصيدة رقم 10:

«وش حـــالكم يا خَالـــــي أُوش حـال من يِنْشد عليَّا اِسالـي

تِكَدَّرت كُثـر **الوِحش** غيّر حالي كـي يْضِيق بَالي نُنْقِـــرْ الطِّبِيلَـــه

اِنْدير الحِمِس في الشّعر بالنَّقّالـي خير من حديث القايله والقِيلـه»[2]

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص89.

[2] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

ثم يقول متمنّيا أن يعود من غربته ويلاقي أهله:

وش حـالكـم يَادُومـــــــــا أُواشي خَواتك وخُوْتك والحُومــه

وِالِّي **تِوَحَّش** ما عَليهِش لُومـــــــه يُصبر ويْعــدِّي خَاصّه وكْمِيلـــه

حَتَّان **يرجـــع الغريب** لْقُومـــه تْفُوت **لِمْغيبه** نــوع راح ابْقيلــه

ويقول الشاعر **أحمد بن سعود** في القصيدة رقم 11:

«واللِّـي **فِـقْدْ يـفقِـدْ** ذْرَارِي خُوتَــه واللِّـي **رَحـل** فَجَّجْ على جِيـرانه»[1]

ح- حقل الحب والفرح:

نرصد في هذا الحقل الألفاظ التي تدل على الحب والفرح والسعادة، والتي لا يخلو الخطاب الشعري منها، وهي موضّحة في الجدول التالي:

- جدول رقم 23: جدول يتضمن ألفاظ الحب والفرح في المدونة:

حقل الحب والفرح
نَهْوى – أعز – جميل – فرحته – أفراحه – الرَّاحة – أفراحنا – غْنَايا - عاجبني – عطف – حْنَانة – غالي – اِنْعزّه – شَايشة – هايل – السَّعادة – حبيب – زين – الفِتِنْ – طَرَابَى – زها – الزِّين – غرامك – مِسْتَحِلْيين – حبيبي – حُبَّه – تَحْلَى – تعجب – تِحْلَاوْ – يعجبن – يفرحوا – حبيب – الورد – الحب – حبنا – زهو – طرب – نزهة – حبيبي – يِبْغينا – شَارهين – تعجب – بِفْرُوحه – السِّماحة – زهى – يفرح .

الشاعر الشعبي بمنطقة سوف عاطفي في الأصل، ويمتاز برقة المشاعر وفيض الوجدان، حيث أنه عادة ما يعبّر عن مشاعره الرقيقة في خطابه الشعري، والحب هو غريزة أزلية في الإنسان، ويمكن أن تكون لطبيعة البادية التي تتميّز بالصفاء والنقاء والهدوء آثار إيجابية على الشاعر، فيتجلى ذلك في قصائده.

[1] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص89.

ومن ذلك نذكر قول الشاعر **إبراهيم بن سمينة** في القصيدة رقم 06:

«مُخْـتَارْ مِن يِشْقَــى عَلَى سِبَّايَـــا يْبَـرِّدْ عَضَــايْ مِن لِهِيبْ النَّـــارْ
وْيُوصِـلْ **حَبِيبِي** اللِّي عَلِيهْ **غْنَايَا** وْنُطْفُو اَجْرَاحِي وْهَايْضَة لَفْكَارْ»[1]

كما بيّن الشاعر **الساسي حمادي** أثر الحب ودره في حياة الناس فيقول في القصيدة رقم09:

«**الحُبْ** لَا يْسَـاوِي فُـلُوسْ وِذْهَـبْ مَا كَانْ فِي أيْ مْكَانْ شَـيْ رْدِيعَـهْ
هُـو الحَيَـاة هُـو **زَهُـوْ** كُـلْ **طْـرَبْ** **نَزْهِـةْ حَبِيبِي** وْرَاحْتَه وْتِـخْلِيعَـهْ»[2]

ويشير الشاعر **عبد الرزاق شوشاني** إلى السعادة والفرح الذين يبديهما أهل البادية عندما يستقبلون الضيف ويقومون بواجبه، فيقول:

«وَأبْطَـالْهُمْ مَا يِتْرِضُـوا بِالـذِّلَّـــهْ نَاسْ **يَـفِرْحُوا** إذَا وَاجْبُـوا الضِّيفَانْ
وْلَا حَدْ يَبْخَلْ شَـيْ مِـنْ خِيرْ الله تَمْرْ وْحَلِيبْ وْكُـسُكْسِي وِدْهَـانْ»[3]

خ- حقل الحزن والألم:

ويضم الألفاظ التي تنطوي تحت دلالة الحزن والألم، ويمكن أن نجمعها في الجدول التالي:

- جدول رقم 24: جدول يشمل ألفاظ الحزن والألم في المدونة:

حقل الحزن
اَمْحَانه – أحزانه – نَكبته – الشِّقا – الحزَّة – البلا – الكزَّة – ميِّت – الجبَّانه – صهد – لَصْهَاد – تْوَجِّب – يعذب – تعذبت – عذابه – الولَع – تقلع – لِذَعْ – لِسَعْ – تموت – حزنك – يِتْهان – يشقَى – لهيب – نِطْفوا – أجراحي – الشقاء – الْمِنايا – جَامِرني – نيراني – المُضام – دموعي – سُخْفَت – نوَّاحة – تكدَّرت – الدَّرك – يصْهدله .

[1] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

[2] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص71.

[3] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني حياته ومختارات من شعره**، م س، ص66.

تعتبر ألفاظ الحزن والألم نتيجة من نتائج التجارب التي عاشها الشعراء الشعبيون، وقد يعود ذلك لمعاناتهم النفسية جرّاء بعض المواقف التي يتعرّضون لها، وهذه الألفاظ تُعين الشاعر في التعبير عن مكنوناته الداخلية وخباياه النفسية لتُبرز تجربته الشعرية من جهة، وتُريح نفسه من خلال البوح بها من جهة ثانية.

من القصيدة رقم 01 في قول الشاعر واصفا مكانة الشعر الشعبي بمنطقة سوف وقدرته على مواكبة حياة الجماعة الشعبية في فرحها وحزنها على حد سواء:

« فِي **نَكِبْتَــهْ** وَأفْــرَاحَــــــــــه اعَبِّرْ عَلِيهَا بْمُنْتَــهَى الصَّرَاحَــــه
سْوَى فِي **الشِّقَا** وَلَّا سْنِينْ الرَّاحَه بِالصِّدِقْ عَبَّرْ شِعِــرْنَا بِلْسَانَــه»[1]

من القصيدة رقم 03 في قول الشاعر **أحمد اللبيكي** معبّرا عن العذاب الكبير الذي أصابه جرّاء رؤيته لفتاتين ترقصان في العرس:

«**تِعَذَّبِت** والقلب مَاكْبَـرْ **عذَابَــه** وْضَيَّـعْ صِوَابَـه ومِن زُوز بَشْـرَات هَـزُّو طَرَابَـى»[2]

د- حقل الأماكن:

عجّ الخطاب الشعري الشعبي بالألفاظ الدالة على الأماكن وآبار المياه الموجودة في بادية منطقة وادي سوف والتي تمثل قيمة بارزة عند الجماعة الشعبية.

وبالعودة للمدونة المختارة للدراسة نجد ذكر المناطق ومسميات الآبار في العديد من المواطن، ولعل أكثر هذه التسميات وردت في القصيدة رقم 11 للشاعر **أحمد بن سعود** حيث حفلت بذكر الأماكن وتعديدها، وبهذا تصبح هذه القصيدة وثيقة تاريخية تُؤرّخ هذه المناطق.

وفي الجدول التالي نُجمل هذه المسميات مع تحديد موقعها بالتقريب:

[1] - بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.
[2] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص89.

– جدول رقم 25: جدول يتضمن أسماء الأماكن في المدونة [1]:

اسم المكان	موقعه بالتقريب
أدْخَال الْجِنَّة	منطقة وراء منطقة الغنامي بحوالي 60 كلم وهي أرض منخفضة كثيرة الأعشاب
سْعِيدِينْ	الآن هي أرض تونسية حوالي 20 كلم شرق الغنامي
شْوِيشِةْ حَمَدْ	الآن هي أرض تونسية حوالي 20 كلم شرق الغنامي
الْقُنَّة	الآن هي أرض تونسية حوالي 20 كلم شرق الغنامي
الدُّوَّار	بلدية بولاية الوادي على الشريط الحدودي مع تونس
الْمَطْرُوحة	شرق دوار الماء بحوالي 03 كلم
الْمَزَبَّسْ	جنوب بلدية الطالب العربي بحوالي 06 كلم
الْحَشَّانة	شرق منطقة المزبس وتسمى (نخلة المنقوب)
حِزْوَة	منطقة تونسية
الدَّحْدَاح	شمال الطالب العربي بحوالي 05 كلم
القَارة	قبل الدحداح شمال الطالب العربي
الخِيمَة	شمال الطالب العربي قرب منطقة القارة
الصُّمْعَه	شمال غربي الدحداح بحوالي 04 كلم
عِلِبْ المَنَادِي	غرب بلدية بن قشة مقابل منطقة بئر الكلانية
الجِرِدْ	شرق بلدية بن قشة بحوالي 02 كلم
العَمَّاري	جنوب بلدية بن قشة بحوالي 02 كلم
بن قَشَّة	بلدية بولاية الوادي على الشريط الحدودي مع تونس
شِيبَاني	غرب بلدية بن قشة بحوالي 02 كلم
علب الطِّويلة	شمال منطقة شيباني بحوالي 04 كلم
اِمِّيهْ يُونس	غرب منطقة شيباني بحوالي 15 كلم
كَرِبْ جَرَّادَه	غربي منطقة اميه يونس بحوالي 20 كلم
طْوِيجِينْ	قرب قرية الميتة التابعة لولاية خنشلة

[1] – اعتمدنا في تحديد هذه الأماكن على شهادة الشاعر والراوي الجيلاني شوشاني .

وفي ختام حديثنا عن الحقول الدلالية في المدونة وبعدما قسّمنا أبرزها، تتجلى لنا الحقول الكبرى التي استخدمها الشعراء للتعبير عن تجاربهم، فتبرز من خلال ذلك مرجعيّتهم الثقافية ويتجلى رصيدهم اللغوي الكبير وتمكُّنهم من توظيف اللغة وإبراز دلالاتها.

ومن خلال ذلك يمكن أن نجمل أهم الملاحظات حول الحقول الدلالية في المدونة في النقاط التالية:

– تنوع الحقول الدلالية وكثرتها يدلّ على سعة المعجم الشعري عند الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف وثراء رصيدهم اللغوي فهم يملكون معجما شعريا واسعا ومتنوعا جدا، وهذا ما ساعدهم في حسن اختيار الألفاظ وإبراز الدلالات.

– وجود المعجم الديني بشكل معتبر دليل قاطع على قوة الانتماء والالتزام والمحافظة والروح الدينية الإسلامية لدى الجماعة الشعبية بمنطقة سوف، وبالتالي يتجلى لنا عمق انتمائهم وتوجّههم.

– أهمية الجانب التوثيقي في الخطاب الشعري الشعبي من خلال ذكر مجموعة من أسماء الشخصيات والأماكن وآبار الماء وغيرها، وبهذا يمكن اعتماد الشعر الشعبي كوثيقة تاريخية تُسجل حقبا زمنية بأماكنها وأحداثها ووقائعها، لتبقى بذلك وثيقة تاريخية للأجيال اللاحقة يمكن الاعتماد عليها والرجوع لها.

– وجود حقل الأدب الشعبي يحيلنا إلى أهمية التراث الشعبي عند الجماعة الشعبية وحرصهم الكبير على صيانته والحفاظ عليه من الضياع والاندثار، وذلك من أجل ترسيخ هويتهم وثقافتهم.

– لا يخلو الخطاب الشعري الشعبي من إبراز المشاعر والأحاسيس التي تنتاب الشعراء في لحظات معينة، فيجسّدونها في شعرهم، ومن ذلك ما لمسناه من توظيفٍ للألفاظ الدالة عن الفرح والحزن والغربة والحنين بحسب حالة الشاعر.

2 – العلاقات الدلالية:

يعتبر مصطلح العلاقات الدلالية من المصطلحات الحديثة، وهو يهتم بالعلاقة التي يمكن أن تكون بين الألفاظ من حيث دلالتها، حيث أن هناك مجموعة من العلاقات الدلالية التي يمكن أن نجدها بين الألفاظ والكلمات، ويتجلى ذلك من خلال علاقة المجاورة بينها.

وفي الخطاب الشعري الشعبي نجد هذه العلاقات وذلك من خلال بحثنا عن كلمات يمكن أن تشترك فيما بينها في الدلالة، وأبرز العلاقات التي سنتطرق لها هي: علاقة الترادف، التضاد والاشتمال.

2 – 1 – علاقة الترادف :

في الجانب اللغوي يعرّف الترادف بأنه: « الردف: ما تبع الشيءَ، وكل شيء تبع شيئا فهو ردفه، وإذا تتابع شيء خلف شيء فهو الترادف، والجمع الرُّدافَى، ويقال: جاء القوم ردافى أي بعضهم يتبع بعض، وترادف الشيء تبع بعضه بعضا، والترادف التتابع »[1]، فالترادف لغة يعني التتابع.

أما في الجانب الاصطلاحي فقد عرّفه **الجرجاني** في قوله: « هو عبارة عن الاتحاد في المفهوم، وقيل هو توالي الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد »[2]، فهو إذا اشتراك الألفاظ في المعنى أو المفهوم مع اختلاف اللفظ.

وبالعودة للمدونة المختارة نجد علاقة الترادف بارزة لدى الشعراء الشعبيين في خطاباتهم الشعرية، وغايتهم في ذلك تأكيد المعنى وإبرازه أكثر.

ومن أمثلة الترادف في المدونة نذكر قول الشاعر **الجيلاني شوشاني** في القصيدة رقم 04:

«اكْـتُبْ عَـلَـى مَـا رِيـــتْ وِاكْتُبْ عَلَى مَا **تِرَكِتْ وِتْخَلِّيتْ**»[1]

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (ر د ف).

[2] – الجرجاني، **التعريفات**، م س، ص77.

جاءت علاقة الترادف هنا بين لفظتي (تركت – تخليت)، حيث أن لهما نفس المعنى تقريبا، والشاعر هنا أراد أن يؤكد على هذا المعنى ويقصده من خلال ذكر هذين اللفظين والصورة توحي بما فرّط فيه المُخاطب وتركه، حيث أن الشاعر يقدّم لوما ضمنيا له، وهذه الصورة قرّبت المعنى المراد لذهن المتلقي ووضّحته أكثر.

ويعبّر الشاعر **علي عناد** عن حزنه وألمه الشديدين لفراق صديقه الذي وافته المنية، فيقول في القصيدة رقم 08 :

«دْمُـوعِـي طَـاحِـــــــــتْ وْشدِّيتْهَا سُـخْفَتْ قِسَتْنِي سَاحَتْ

حَصْرَاهْ يَا دِنْيَا **مِشَتْ وْرَاحَتْ** وِالْعُودْ اللِّي تْكِسَرْ مَا يِتْـوِجَدْ تِجْبِيرَه»[2]

نلاحظ الترادف بين لفظتي (مشت – راحت)، حيث يعبّر الشاعر عن حال الدنيا الزائلة ويؤكد على أن مصيرها الفناء، فلا يجب أن نستكين لها ونَأمن تقلّباتها، وهو يشير هنا لفقد صاحبه واستحالت لقاءه بعد اليوم، وهذه الصورة تعطي للمتلقي فكرة واضحة عن نفسية الشاعر وتأثره الشديد بفقد صديقه، كما أن الترادف هنا أكد المعنى الدلالي المقصود وأعطاه أكثر قوة، وبالتالي وضوحه لدى المتلقي بشكل كبير.

ونجد الشاعر **محمود بن عمار** مخاطبا خاله من خلال سؤاله عن حالته وحالة أهله وهو بالغربة، بعد أن طالت مدة غيابه واشتاق لهم فلم يجد سبيلا للتعبير عن مشاعره إلا في الشعر فيقول في القصيدة رقم 10:

«وش حـــــالكم يا خَالـــــــي أُوش حال من **يِنْشد** عليَّا **اِسالي**»[3]

---

[1] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

[2] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد** ، م س، ص130.

[3] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

تساءل الشاعر في هذا البيت عن حال خاله، ثم تساءل عن أحوال من يسألون عليه وجاء الترادف بين لفظتي (ينشد – يسالي)، وهذان اللفظان يحملان نفس المعنى تقريبا، وفي هذا تأكيد على الحالة النفسية المتأزمة لدى الشاعر وحسرته الكبيرة وحنينه الجارف إلى أهله وأصحابه وجيرانه وكل من يسأل عليه، حيث أنه لجأ لإرداف لفظتين نفس المعنى .

من القصيدة رقم 01 في قول الشاعر :

« اِعَبِّرْ عَلَى اللِّي **صَارْلِي وِجْرَالِي** لْقِينَاهْ طُول العُمُرْ عَـاشْ مْعَانَـا»[1]

نلاحظ الترادف بين لفظتي (صارلي، جرالي)، ونجد نفس المعنى تقريبا بين اللفظين، حيث يعبّر الشاعر عن حالته وكيف يمكن للشعر الشعبي أن يعكس شعور صاحبه وحالته النفسية وما وقع له سواء كان سلبيا أو إيجابيا، فالشعر الشعبي هو ترجمان للمشاعر والأحاسيس ويمكنه أن يصف بدقة متناهية نفسية صاحبه.

وفي القصيدة رقم 06 توظف الشاعرة **حدي الزرقي** لفظين مترادفين من خلال وصفها لحالة " الحزار " في قولها:

« مَا ضْيَـقْ خْـلُوقَهْ الحَـزَّارْ **تْـغَشَّـشْ غَضَــبْ** ثَــارْ»[2]

نجد الترادف في هذا المثال بين لفظتي (تغشش، غضب) وهما لفظان يحملان نفس المعنى تقريبا، وربما يتطابقان تماما في المعنى، وقد جاء اللفظان مترادفين متتابعين رغبة من الشاعرة **حدي الزرقي** في تأكيد المعنى وتقويته، ويمكن أيضا أن نعتبر لفظة (ثار) مترادفة مع اللفظين الأخريين لأنها تحمل جانبا من معنييهما.

وفي الجدول التالي نرصد مجموعة ألفاظ علاقة الترادف في المدونة:

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص121.

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص40.

– جدول رقم 26: جدول يتضمن الألفاظ المترادفة في المدونة:

ق	س	اللفظان المترادفان	النموذج الشعري
01	19	صَارْلِي / جْرالِي	اِعَبِّرْ عَلَى اللِّي **صَارْلِي** وِ**جْرَالِي** لْقِينَاهْ طُول العُمُرْ عَـاشْ مْعَانَـا
01	02	أُصُولنا / نْسَبنا	فِي الـوَاد عِـــدنا أَدَبْنَـــا مِن أَقْدَم قِدم **أُصُولْنَا** وِ**نْسَبْنَـا**
03	14	نَمْ / دِرَز	فرح الرّزم **نَم** بين النِّزَالي **دِرَزْ** فُوق عَالي وْنِي نُشْهر القُول عنَّه نْلَالي
04	02	تركت / تخلّيت	اكْـتُبْ عَـلَـى مَـا رِيـــتْ وِاكْتُـبْ عَلَى مَا **تِرَكِتْ** وِ**تْخَلِّيتْ**
05	07	اِنْزاحت / غَدت	فَـتَّاشْ مَا جَتْنِي عَلِيهَا وْهَايَ **نْزَاحِتْ غَدَتْ** فِي وَقتْ رِيحَه ثَارْ
06	04	تغشَّش / غضَب	مَا ضْيَـقْ خْـلُوقَهْ الحَـزَّارْ **تْـغَشَّـشْ غَضَـــبْ** ثَـــارْ
07	03	الكرم / الجود	نَاسْ يِنْتِمُوا لِلرِّيـفْ وِالْبِـدْوِيَّــه رْجَالْ الشَّهَامَـة وِ**الْكَـرَمْ** وِ**الْجُـودْ**
08	01	غيَّب / سِفَر	**غَـيَّبْ سِفَرْ** مولاكْ يَا تِصْوِيـرَهْ نْحَبِّيكْ نِسْتَحْفظْ عَليك ذْخِيـرَهْ
08	02	مضْرب / بْلاصه	نْـخَبِّيـك فـي كُـرِّاسَـــــة ونْشُوفْلِكْ **مَضْرِبْ** أَعَزْ **بْلَاصَه**
08	09	مِشَت / راحت	حَصْرَاهْ يَا دِنْيَا **مِشَتْ** وْ**رَاحَتْ** وِالْعُودْ اللِّي تْكِسَرْ مَا يِتْوِجَدْ تِجْبِيرَه
08	14	فارق / مِشى	سِــكـــنْ فـــــــي دَارَهْ اِتَّقّى **مِشِي فَارَقْ** عَرَبْ الْحَارَهْ

08	23	فارقني / خلّاني	صْـغُـرْ خَـاطْـرِي مَقْـوَانِـي عَلَى زُولْ **فَارَقْنِي** مِشِي **خَلَّانِي**
10	08	بِنشد / يْسالي	وش حـــالكم يا خَالـــي أُوش حال من **بِنْشد** عليَّا **اِسالي**
11	10	قَعد / رَيَّح	واللِّي خَطر جَتْ خَطِرْتَه مرْبُوحه واللِّي **قعد ريَّح** قِـبَض مْكَانَـهْ

من خلال الجدول نلحظ أن الشعراء الشعبيين استعملوا علاقة الترادف في قصائدهم بشكل لافت وربما يتمحور غرضهم في ذلك حول تأكيد المعنى وتوضيحه وإبرازه، وربما يكون القصد إبراز المعنى كاملا من خلال تكملة لفظ للفظ أخر يتبعه، وقد تنوعت الدلالات بحسب مقصديّة الشعراء وغاياتهم التي يسعون لإبرازها في قصائدهم، والخطاب الشعري الشعبي عموما يحتاج إلى توظيف علاقة الترادف لإيصال المعنى إلى ذهن المتلقين من جهة، والتأكيد عليه من جهة ثانية.

2 – 2 – علاقة التضاد (الطباق):

في الجانب اللغوي التضاد من مادة (ض د)، ويقصد به: « ضد الشيء خلافه، وقد ضاده، وهما متضادان، ويقال: ضادني فلان إذا خالفه »[1]، فالتضاد لغة يدور حول الاختلاف.

أما في الاصطلاح فالتضاد هو: « الجمع بين متضادين، أي بين معنيين متقابلين في جملة أو في كلام واحد »[2]، فهو أن يجتمع لفظان متضادان في معناهما.

ومن أمثلة التضاد في المدونة نذكر من القصيدة رقم 01، حين عبّر الشاعر **الساسي حمادي** عن أهمية الشعر الشعبي بمنطقة سوف ومواكبته لحالة الشعب وأحاسيسه ومشاعره سواء في حالة الفرح أو الحزن فيقول:

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (ض د د) .

[2] – عبد الواحد حسن الشيخ، **البديع والتوازي**، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999م، ص53.

«يَفِـهْمَــه جُـمْهُـــــــــورَه وْيِسْتَقْبْلَـه السَّامِعْ جِمِيلْ الصُّـورَه
فِي كُـلْ جِيلْ الشِّعِـــرْ أَدَّى دُورَه مْوَاكِبْ حَيَاةْ الشَّعِبْ عَاشْ مْحَانَـه
الشَّاعِرْ لْسَانْ الشَّعِبْ عَارِفْ شُورَه هُوَّ اللِّي يُوصِفْ **فَرِحْتهْ** وَ**أَحْزَانَــه**
فِي **نَكِبْتَــهْ** وَ**أَفْــرَاحَــــــــــه** اعَبِّرْ عَلِيهَا بْمُنْتَــهَى الصَّرَاحَـــه
سْوَى فِي **الشِّقَا** وَلَّا سْنِينْ **الرَّاحَــه** بِالصِّدِقْ عَبَّرْ شِعِــرْنَا بِلْسَانَـــه
المَلْحُونْ عِدْنَا مَنِزْلَه ومُطْرَاحَـــه تُـرَاثْ غَالِي يَحِفْظُــوهْ أَبْنَانَـــا»[1]

جاءت علاقة التضاد في هذا المثال متكررة بين الألفاظ التالية: (فرحته – أحزانه)، (نكبته – أفراحه)، (الشقا – الراحة)، والشاعر هنا قدّم صورة واضحة عن أهمية الشعر الشعبي ودوره وسط الجماعة الشعبية، فهو مرآة عاكسة للمجتمع الذي نشأ فيه، والشاعر هو لسان الشعب، يعبّر عن مشاعره وأحاسيسه إيجابا وسلبا، فيواكب فرحته وسعادته ويترجمها في قصائده، كما يعبّر عن أحزانه وفجائعه ونكباته ويسعى لكي يهوّن عليه منها في أشعاره، ويرافق الشعب في أيام الراحة وأيام الشقاء على حد سواء، وهذه الصورة جاءت مكتملة من خلال التضاد الذي ورد فيها، فأصبح المعنى واضحا جليّا لدى المتلقّي، قريبا إلى ذهنه، وكما يقال بالأضداد تتضح الأمور.

ومن صور التضاد في المدونة أيضا ما ذكره الشاعر **محمود بن عمار** في القصيدة رقم 10 حيث يقول:

«وِالِّي تِوَحَّش ما عَليهِش لُومـــــــه يُصبر ويْعـدِّي **خَاصّه** و**كْمِيلــه**
حَتَّان يرجـــع الغريب لْقُومـــــه تْفُوت لِمْغيبه نـوع راح ابْقيلــه»[2]

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.
[2] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

التضاد في المعنى هنا جاء بين لفظتي (خاصّه – كْمِيلَه)، حيث يسعى الشاعر لإقناع نفسه بالتعوّد على الصّبر وتحمّل الغربة وكبح الحنين الذي يراوده لأولاده، فالصبر هو الحل بالنسبة له سواء كانت ظروفه صعبة ومنقوصة (خاصة)، أو كانت جيدة (كميله).

ومن القصيدة رقم 05 في قول الشاعر **إبراهيم بن سمينه** وهو يصف حالته التي عاكست حالة الناس، فهو عطشان بينما الناس روايا، في إشارة منه لفقدان محبوبته بعد رحيلها وانقطاع أخبارها، فيقول:

« مَغْبُـوبْ **ظَامِـي** وِلعْبَـادْ **رْوَايَـا** وْحَارِمْ مِنَامْ اللِّيلْ مِ لَّشْـفَـارْ»[1]

نرصد التضاد هنا بين لفظتي (ظامي، روايا)، فالمفارقة هنا أن حالة الشاعر مغايرة لحالة الناس، ويتجلى المجاز هنا من خلال الكناية التي عبر من خلالها الشاعر عن شوقه لمحبوبته التي فارقته فحنَّ لها.

أما في القصيدة رقم 11 فنجد التضاد بين لفظتي (راحلة ومقيمة)، وذلك للدلالة على طبيعة العيش في البادية التي تتطلب التنقل المستمر وعدم الاستقرار، حيث يقول الشاعر:

«نجـع العــرب في الخِيمـــــه ورَاهِي العْرُوبه **رَاحْلَه ومْـقِيمـه**»[2]

وصف الشاعر هنا حالة البدو من خلال ثنائية (راحلة، مقيمة)، وهي حالتهم الطبيعية طوال حياتهم، فهم لا يُعرفون استقرارا تاما في مكان معيّن، حيث إنهم لا يمكثون في مكان ما لفترة زمنية كبيرة، وسبب ذلك أنهم يتتبّعون الأماكن الخصبة التي تحقق لهم غايتهم المتمثلة في رعي أغنامهم، وهذه الأماكن هي التي تشهد نزول الأمطار.

وفي الجدول التالي نجمل مجموعة الألفاظ المتضادة في المدونة:

[1] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص95.

– جدول رقم 27: جدول يتضمن الألفاظ المتضادة في المدونة:

ق	س	اللفظان المتضادان	النموذج الشعري
01	10	فَرِحته / أحْزانه	الشَّاعِرْ لْسَانْ الشَّعِبْ عَارِفْ شُورَه هُوَّ اللِّي يُوصِفْ **فَرِحْتهْ** وَ**أَحْزَانَه**
01	11	نَكِبته / أفراحه	فِي **نَكِبْتَـــــهْ** وَ**أفْـرَاحَـــــه** اعَبِّرْ عَلِيهَا بْمُنْتَهَى الصَّرَاحَه
01	12	الشِّقا / الرَّاحة	سْوَى فِي **الشِّقَا** وَلَّا سْنِينْ **الرَّاحه** بِالصِّدِقْ عَبَّرْ شِعِـرْنَا بِلْسَانَـه
03	07	الصُّبح / اللِّيل	ومَا يْزُورْهَا كان شَالــخْ أنْيابه من فاس جابه ومِن **الصُّبح للِّيل** يَضْبح أرْكابه
04	01	حَاضر / مَاضي	**حَاضرْ** بِلَا **مَاضِي** كِفَاشْ تْعِيشَـهْ وِاكْتُـبْ عَلَـى الْمَاضِي بْقَلَمْ وْرِيشهْ
04	12	شِوَايل / عْشَار	وِارْسُـمْ **شِـوَايِلْ** مَـادَّه **وِاعْشَـارْ** وِارْسُمْ جِمَـلْ وْرَاحْلَـة وِلْـوِيشَـهْ
05	04	ضَامي / رْوَايا	مَغْبُـوبْ **ظَامِـي** وِلِعْبَـادْ **رْوَايَـا** وْحَارِمْ مِنَامْ اللِّيلْ مِ لَّشْـفَـارْ
06	10	كْبَار / صْغَار	تْـدَرْوِلْ **كْـبَـارْ** وِ**صْـغَـــارْ** خِـلْقِـةْ البَـارِي بْـجُــودَهْ
08	07	فَاكر / نَاسي	وْكلْ وَقت **فَاكِرْ** بِيهْ مَانِي **نَاسِي** صْغُرْ خَاطْرِي وْطَاحَتْ دْمُوعِي غَزِيرَه
08	08	شدِّيتها / قِسَتْني	دْمُــوعِــي طَــاحِـــــتْ وْ**شَدِّيتْهَا** سُخْفَتْ **قِسَتْنِي** سَاحَتْ
08	16	سافر / جِي	بْحَال لَا **سَافَرْ** وْ**جِي** لِصْغَاره بْحَالْ لَا هَدَفْ عَ الصَّافْيَة وِبْشِيرَه

09	04	تِطَوَّح / قْرِيب	الـورد دُونَـه الحَـالْ مَـا يُـصْعُبْ وْمَهْمَا **تِطَـوَّحْ** فِي القلُوبْ **قْرِيـبْ**
10	12	خاصَّهْ / كْمِيله	وِالِّي تِوَحَّش ما عَليهِش لُومـــــه يُصبر ويْعـدِّي **خَاصّه** و**كْمِيلـه**
10	22	طَالبه / تَاركه	الّي **طَالْبَــه** يِسْبِلْ عليه بْسِتْــره والّـي **تَاركه** يُــوم القِيَامه وِيلــه
11	19	الواطْية / العَلْوة	حِمْلَتْ أشْعَابْ **الـوَاطْية** و**العَلْـوَه** على بَـرْ تُـونس مَرتَع الحَـنَّانـه
11	43	السِّماحة/ الخِيانة	ومُولى **السِّماحه** تُشُكره بْنِي عَمَّه ومُولى **الخَيَانـه** نُتُركه يَخْطَانَا
11	20	راحْلَه / مْقِيمة	نجـع العــرب في الخِيمـــــه ورَاهِي العْرُوبه **رَاحْلَه ومْقِيمـه**
11	28	الْفَارغة / مَلْيانة	خَلَّـفْ نِجَام السَّعِـي بعد الهَمْعـة ورَبِّـي يْجِيب **الفَارغـة مَـلْيَانـه**
12	09	قُدَّامَهْ / وْرَاه	الوَاحد يَسْعى الخير مَايدْرِيهْ مْنِيـنْ **قُدَّامَــه وِوْرَاهْ** يِرْجَعْهَا الِّي طَاعْ وَالِدْتَه وبَابَـــــاهْ

الملفت للانتباه من خلال الجدول أن هناك توازيا بين استخدام الترادف والتضاد في المدونة بنسبة متقاربة، والتضاد عموما يعكس صورة الحياة وما تحمله من مفارقات، وقد عمد الشعراء الشعبيون لاستخدام التضاد لتوضيح المعاني وإعطائها صورة مقرّبة وذلك بذكر معكوساتها، على اعتبار أن التضاد له القدرة على إثراء المعجم اللغوي.

وعموما فإن التضاد يُسهم بشكل كبير في توضيح المعنى وإبرازه من جهة، وإضفاء نوع من الجمالية من جهة ثانية، حيث أن ذكر الضّد يعطي صورة كاملة على المقصود، وقد قيل: بالأضداد تتضح الأمور.

2 – 3 – علاقة الاشتمال:

تعدّدت تسميات هذه العلاقة في علم الدلالة، وأهم تسمياتها: الاندراج، التجانس والتضمين[1]، وعلاقة الاشتمال هي عبارة على أن الدال العام يكون مدلوله عاما، ويضم دلالات متعدّدة تنطوي تحته، فهناك العديد من الألفاظ التي يجمعها مدلول واحد.

وترتبط العناصر اللغوية في هذه العلاقة على نحو هرمي تسلسلي، فيشتمل العنصر الأول على العنصر الثاني، لأن العنصر الأول أعلى في التقسيم التصنيفي من العنصر الثاني[2].

ومن أمثلة هذه العلاقة في المدونة نذكر كلمة (السعي) والتي تندرج تحتها مجموعة من الكلمات التي تعبّر عنها، وكذا كلمة (الأرض) والتي تشتمل على العديد من التسميات وسنأتي على تفصيل ذلك.

– السَّعِيْ:

يقصد بها المواشي، وهي كلمة متداولة في اللهجة المحلية لبادية منطقة سوف وتحمل دلالة شاملة لمجموعة من الحيوانات التي اعتاد البدو على تربيتها في الصحراء للاسترزاق منها وهم يعتمدون في ذلك على الرعي في مراعي محدّدة يتوفّر فيها الكلأ الذي تتغذّى عليه مواشيهم، والماء الذي يمثّل الحياة بالنسبة للإنسان والحيوان على حد سواء، والسعي هو مصدر الثروة بالنسبة لهم ولا يمكن الاستغناء عنه أو التفريط فيه.

ولعل أصل تسميتها جاء من الفعل سعى يسعى، لأن هذه المواشي تسعى في البادية بحثا عن الأماكن التي يتوفر فيها العشب، فأصحابها في سعيٍ متواصل وحركة دائمة في ربوع البادية وهو يتتبعون متطلباتهم ويتفقَّدون الأماكن التي نزلت بها الأمطار ويرحلون إليها ليقيمون بها، حيث أن حياتهم لا تعرف استقرارا تاما في مكان محدّد.

[1] – ينظر: عمر أحمد مختار، **علم الدلالة**، م س، ص98 .

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص99.

وتشمل كلمة السعي عدّة أنواع من الماشية أبرزها: الغنم والماعز، أما أبرز المسميات التي تشتمل عليها كلمة السعي وجاءت في المدونة فهي: (الغنم، الخرفان، البياض، اللغو، الجدي).

وعندما ترد الكلمة فإنها تعبّر عن تلك الأنواع كاملة، ومن أمثلة ورودها في المدونة نذكر:

- من القصيدة رقم 07 في قول الشاعر:

«وْكِي **السَّعِيْ** قْرَّبْ عنْ لَمْرَاحْ أُوصِلَّهْ تْجِي عَـارْضَاتَـهْ صَاقِـلْ الـنِّيبَـــانْ»[1]

- من نفس القصيدة في قول الشاعر:

بِـدِي **سَعِيْـهُمْ** فِـي الْـكُـــــوَارَهْ مِـنَّـهْ بِـقَّتْ الـرِّيـفْ غِيـرْ أَمَـارَهْ

- من القصيدة رقم 11 في قول الشاعر:

«**اسْعَايهـــم** بِن هَاملـه ومَسْرُوحـــه واوْرَادهم جَتْ خَارجَـه مَلْيَانه»[2]

- من نفس القصيدة في قول الشاعر:

وثـم نجـع م الـفِرْجَان **سَعْيَه** فَالِـــي مْـقَابِل الجبـل يْـبَـان عَـاد حْـذَانا

- ومن نفس القصيدة أيضا في قول الشاعر:

وهَـاذَاك مرتع **سَعِيْنَـا** ف اهْـــواده أحمد بن سعود جَاب الكلام وْقَانَا

وقد ترد ألفاظا أخرى بصيغ أخرى ومسميات متغيرة ولكنها تندرج كلها ضمن المدلول العام الذي تحمله كلمة السعي، حيث أننا حينما نسمع كلمة (السعي) نعرف بأنها تدل على هذه الأنواع من المواشي، أو تدل على نوع منها، ومن بين الكلمات التي تدخل ضمنها نذكر الشواهد التالية من المدونة:

- من القصيدة رقم 07 لفظ (أغنام: جمع غنم) في قول الشاعر:

[1] - بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص66.

[2] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص95.

«**وْبَـاغْنَـامْهُمْ** وِيـنْ لِخْطُوطْ عْفِيَّـةْ نَاسْ يِكِسْبُـوا كْحِيلِة لِعْيُونْ السُّودْ»[1]

– من نفس القصيدة لفظتي (اللغو وتعني جديان، مفردها جدي وهو صغير الماعز)، (الخرفان جمع خروف وهو صغير الغنم) في قول الشاعر:

فِيهِـنْ حَـرَايِرْ يِعِجْبِـنْ فِي الْخَـــرَّةْ وأَرْبَـاقْ فِيهَـا **اللَّغِـوْ** وِ**الْخِـرْفَـانْ**

– من نفس القصيدة نجد لفظتي (لغوها)، (جدي) في قول الشاعر:

اِتْـهِدْ **لَغِوْهَا** وَكُلْ **جَدِيْ** يِعرِفْ أُمَّـهْ من البَدُوْ من ضِنْـوِةْ الْـعُرْبَـــانْ

– من القصيدة رقم 11 لفظتي (البياض: وهي صفة تطلق على الغنم عندما يكون بكثرة مجتمعا فيشكل لونا أبيضا)، (خرفان: جمع خروف)، في قول الشاعر:

«ومْـرَوْحَـه رِعْـيَـانـهُـم مَنْعُوتـــه وهَـدُّو **البِيَـاضْ** وطَـلَّقُو **خِرْفَانه**»[2]

– الأرض:

هناك العديد من المسميات التي تندرج تحت تسمية الأرض، حيث أن دلالة كلمة الأرض تشتمل على كل تلك التسميات، فحينما نقول: مهمودة، أو فيافي أو تروع أو غيرها من التسميات، فإن الدلالة العامة متمثلة في الأرض، ولكن يبقى لكل نوع من التسميات مميزاته وخصائصه، وهذه المميزات اتفقت عنها الجماعة الشعبية وأدركتها تمام الإدراك، لأن البدو يملكون خبرة كبيرة في ذلك.

وبالعودة للمدونة المختارة نجد تعدّد تسميات الأرض وتنوّعها، فأهل البادية يتميّزون بالدقة في تحديد نوع الأرض من خلال طبيعتها الجغرافية ومميزاتها النباتية، وقد عبّر الشعراء الشعبيون بدقة عن هذه المصطلحات، لكنها جميعا لا تخرج عن سياقها العام المتمثل في الدلالة عن الأرض، وفي الجدول التالي نذكر مجموعة من تسميات الأرض مع شرحها:

[1] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص66.

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص96.

– **جدول رقم 28:** جدول يتضمن أنواع الأرض المذكورة في المدونة:

ق	س	النموذج الشعري	تسمية الأرض	شرح التسمية وأهم مميزاتها
02	03	غَبَّى الرِّيحْ جْرَايْرَه **مَهْمُودَه** وُبْلَادْ وْسِيعَه	مَهْمُودة	أرض ساكنة منبسطة
02	10	تْلَاحُو فِي **قِيفَارْ** وِسْرَابْ لْغِيمَه مِتْقَلِّبْ	قِيفَار	منطقة مقفرة
04	10	وِارْسُمْ **فِيَافِي** خَالْيَة **وِتْرُوعْ** وِارْسُمْ رِبِيعْ بْشَكِوْتَهْ وِحْشِيشَهْ	فِيَافِي	صحراء متباعدة
			تْرُوع	صحراء خالية
05	08	تِنْزَاحْ فِي **خْطُوطْ الْعَفَا** فَلَّايَه وْتَفْلَى غَرِيقْ الرَّمِلْ وِينْ اوْعَارْ	خْطُوط العَفا	أرض بها خطوط رسمتها المطر
07	04	وِفِي أرضْ الصَّحَارِي خْيَامْهُمْ مِبْنِيَّة **دْخَالْ** وْكَرَبْ وْرَمِلْ شِينْ **غْرُودْ**	دْخُال	أرض منجفضة محاطة بمناطق عالية
07	04		غْرُود	كثبان رملية عالية لا نبات فيها
04	14	ارْسُمْ جِبَلْ **وِزْمُولْ** وِارْسُمْ بِحِيرَه وْزَرِعْ لَاحْ سْبُولْ	زْمُول	ما ارتفع من الرمل
08	26	قِعْدَتْ **سَاحَه** وضَارِبْ عَلِيهَا الرِّيحْ والفَرَّاحَه	سَاحة	أرض منبسطة
10	25	اِصَّبَّحت في **رقراق** ليله ضارب قِبْلِة طرابلس مَرْتَعْ الوِرْفِيله	رَقْرَاق	أرض حرشاء منبسطة
11	07	سْعِيدِينْ وشْوِيشِةْ حَمَدْ والقُنَّه **كَرَبْ** وخَصِيب يْبَانْ عَادْ حْذَانَه	الكَرَب	أرض مستوية بها أشجار
11	23	نجع العرب ف خْيَارَه يُورِد على الدَّحْداحْ غَرْبِي **القَارَه**	القَارة	الربوة الحجرية العالية

3– الصورة الشعرية:

تعتبر الصورة الشعرية عنصرا أساسيا من عناصر المنظومة الجمالية للنصوص الشعرية وبالتالي يسعى المستوى الدلالي إلى البحث في دلالات الصور الشعرية التي تحفل بها النصوص حيث إن الهدف الأساس من خلال تحليل الصور الشعرية هو الوصول إلى إبراز الدلالات الباطنية التي تحملها، واكتشاف مواطن الجمالية فيها.

وتحتل الصورة مكانة بارزة في دراسات النصوص الشعرية، لأنها تعتبر جوهر الأدب وبؤرته الفنية والجمالية، كما أن الأدب يُسخّر الصور للتبليغ وتوصيل المعاني من جهة، والتأثير على المتلقي سلبا أو إيجابا من جهة ثانية، وذلك كلّه بغية الوصول إلى إبداع أدبي يحمل الجماليات والدلالات اللازمة.

وتحمل الصورة الشعرية معاني ودلالات متعدّدة تطوّرت تاريخيا، فقد كان الفيلسوف اليوناني **أرسطو** يعتبر الصورة استعارة قائمة على التماثل والتشابه بين الطرفين المشبه والمشبه به حيث أنه كان يسمّي التشبيه والاستعارة صورة، فيقول: « إن التشبيه هو استعارة ما، إلا أنه يختلف عنها قليلا، وفي الحقيقة عندما يقول هوميروس عن أخيل: إنه ينطلق كالأسد، فهذا تشبيه، ولكنه عندما يقول: ينطلق الأسد، فهذه استعارة، ولما كان كلاهما يشترك في معنى الشجاعة، فلقد أراد الشاعر عن طريق الاستعارة أن يسمي أخيل أسدا »[1]، وهنا نلاحظ أن القيمة الدلالية التي تحملها هذه الصورة متمثلة في الشجاعة، فتشبيه أخيل بالأسد كان له معاني ودلالات كبيرة.

واستنادا إلى ما سبق ذكره يمكننا القول إن الدراسات البلاغية والأدبية حَصرت في ذلك الزمن الصورة في علاقتها بالمشابهة القائمة على التشبيه والاستعارة، دون الارتكاز عن علاقة المجاورة أي المجاز.

[1] – أرسطو، **الخطابة**، تر : عبد القادر قنيني، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008م، ص1911.

أما عند العرب القدامى فقد اقترن مفهوم الصورة الشعرية بالصورة البلاغية، حيث أنهم كانوا يعتبرون الصورة الشعرية هي تلك الصورة البلاغية القديمة التي تعتمد على صور البيان التشبيه والاستعارة، والمجاز العقلي، والمجاز المرسل، والكناية، والمحسنات البديعية كالطباق والمقابلة، والتكرار والتورية والجناس، والسجع، وغيرها.

ولعل أول من أشار إلى الصورة هو **الجاحظ** وذلك من خلال نظرته التقويمية للشعر والإشارة إلى الخصائص التي تتوافر فيه، فعندما بلغه أن أبا عمر الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتهما علّق قائلا: « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والحضري، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحّة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[1] ففي هذا النص أشار الجاحظ إلى التصوير وقرن الشعر به.

ويعلّق **جابر عصفور** على قول **الجاحظ** فيقول: « حينما يكون الشعر جنسا من التصوير فهذا يعني قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي »[2]، وهذا هو الدور الذي تلعبه الصورة الشعرية، فهي تترك لدى المتلقي أثرا بليغا.

أما عند المحدثين فإن الصورة الشعرية تعتبر جوهر القصيدة، وهي عنصر مهم من عناصرها، ويعرّفها **أحمد الشايب** على أنها: « هي المادة التي تتركّب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل »[3]، وهنا تتّضح القيمة الكبرى التي احتلّتها الصورة الشعرية عند المحدثين باختلاف سياقات وطرق تشكّلها.

---

[1] – الجاحظ، **الحيوان**، م س، ص 131 .

[2] – جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999م، ص 316.

[3] – إبراهيم أمين الزرزموني، **الصورة الفنية في شعر علي الجارم**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2000م، ص 98.

ونستنتج هنا أن الصورة الشعرية من بين الأدوات الضرورية التي يستعين بها الشاعر في بناء قصيدته والتعبير عن تجربته الشعرية الخاصة، فهي تُبرز تمكّنه وبراعته وشعريّته.

وفي الخطاب الشعري الشعبي اهتم الشعراء بالصورة الشعرية، حيث حَفلت نصوصهم بالصورة الشعرية باختلاف أنواعها وهو ما أعطى قيمة جمالية لتلك النصوص وأسْهم في تقريب المعنى للمتلقين، والشاعر الشعبي هو مبدع يعرف كيف يوظّف الصّور الشعرية الإبداعية التي تخدم نصّه وتلفت الانتباه، وبالتالي يصبح النص عملا أدبيا إبداعيا تتوفر فيه جميع العناصر الجمالية، التي تميزه عن غيره من النصوص.

وسنركّز على الصور الشعرية المندرجة ضمن علم البيان وبالتحديد (الاستعارة والكناية والتشبيه)، على اعتبار أنها الأكثر حضورا في النصوص الشعرية من جهة، وعلى اعتبار قيمتها الدلالية الكبيرة التي تساهم في الوصول إلى تحليل النصوص من جهة ثانية.

2 – 1 – التشبيه:

يعتبر التشبيه من الأركان الأساسية للبلاغة، وذلك لما له من أثر بالغ في تجسيد الصورة وتقريب المعنى، حيث أنه أحد أقسام علم البيان الذي يندرج ضمن البلاغة.

ويتميّز التشبيه بإظهار الرّوعة والجمال وتوضيح المعنى الخفي وتقريب البعيد وهو « إلحاق أمر بأمر في وصف بأداة لغرض »[1]، وللتشبيه أربعة أركان: المشبّه، المشبّه به، الأداة ووجه الشّبه، وقد يُحذف بعضها، فإذا حذفت الأداة ووجه الشبه فهو تشبيه بليغ، وإذا حذف وجه الشبه فهو مجمل، وإذا ذكر وجه الشبه فهو مفصّل، أمّا إذا حذفت الأداة فهو مُؤكد، بينما إذا ذكرت كل أركانه فهو مرسل.

[1] – حنفي ناصف وآخرون، **دروس البلاغة** ، م س، ص105.

وبالعودة للمدونة نجد التشبيه ورد فيها بشكل لافت، حيث استخدمه الشعراء الشعبيون بكثرة إدراكا منهم لأهميته في نقل الصورة وتقريبها لذهن المتلقي من جهة، وإضفاء جمالية عليها من جهة ثانية.

ومن أمثلته في المدونة نذكر:

* من القصيدة رقم 05 في قول الشاعر:

«وْدُونْ مِـنْ تَلْبَسْ الْخُرُصْ وِالْقُطَّايَـا وَامَّـا **الرِّوَامِـقْ طِيـرْ بُومِنْقَـارْ**
الخَـدْ بُوقَـرْعُونْ فُـوقْ السِّرَايَـا فَتَّـحْ زِهَـا فَأخِّـرْ شَهَـرْ فُـورَارْ
وْلَنْيَابْ فِـضَّه تْـجِيبْـهَا الشَّـرَّايَـا وأمَّا **الشِّفَايِفْ شِرِكْ** للسَّيَّارْ»[1]

في هذا المقطع يتجلى التشبيه البليغ في:

- الروامق طير بومنقار (الروامق: العينان).
- الخد بوقرعون (بوقرعون: شقائق النعمان).
- لنياب فضة (لنياب: الأنياب).
- الشفايف شرك (شرك: نوع من الحلي).

تعدّدت التشبيهات في هذا المقطع، حيث صوّر لنا الشاعر جمال محبوبته من خلال مجموعة من التشبيهات، فشبّه عينيها بعيني الطائر وشبّه خدّها بشقائق النعمان، كما شبّه أنيابها بالفضة نظرا لنظافتها وبياضها، وشبّه شفتيها بالشرك وهو الحلي اللامع الذي يُلفت الانتباه نظرا للمعانه ونظارته، وقد اعتمدت الصورة التشبيهية في هذا المثال على الحس وتشكلت بعناصر بسيطة، وجاء طرفا التشبيه دون أداة أو وجه شبه، وبالتالي سعى الشاعر لتوضيح المعنى المقصود وتقريبه لذهن المتلقي مع الإيجاز والاختصار.

[1] - أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

* من القصيدة رقم 06 في قول الشاعرة :

«**مَضْحَكْ كِمَا بَـرِقْ شَيَّارْ** فِـي لِيلِـةْ أَمْـطَـــــارْ
أَنْيَابْـهَا بِيـضْ وِقْـصَـارْ **تَـبْـرُورْ** فَصِلْ الْبْـرُودَهْ»[1]

جاء التشبيه في البيت الأول:

- المشبه: مضحك (صورة فم الفتاة أثناء الضحك).

- المشبه به: برق شيار (لمع البرق ليلة المطر)

- أداة الشبه: كما (بمعنى : مثل).

والتشبيه هنا جاء مجملا حيث ذُكرت الأداة دون وجه الشبه، ومن خلال هذا التشبيه تتضح لنا الصورة التي تقصدها الشاعرة التي تصف ضحكة الفتاة وتشبهها بلمع البرق ليلة المطر، وهي صورة مكثفة تجعل ذهن المتلقي مستوعبا لعناصر التشبيه دون غموض وذلك من خلال وجود أداة الشبه.

أما في البيت الثاني فقد جاء التشبيه مفصلا في (أنيابها بيض وقصار تبرور فصل البرودة)، وجاءت عناصره كالتالي:

- المشبه: أنياب الفتاة.

- أما المشبه به: التبرور (حجارة البرد التي تسقط في فصل الشتاء).

- وجه الشبه: البياض والقصر.

وهذه الصورة تنقل للمتلقي رؤية الشاعرة وحسن وصفها للفتاة، بحيث أنها تركت أثرا عميقا في وجدان المتلقين.

[1] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص40.

* من القصيدة رقم 10 في قول الشاعر:

«صَـدِّيت منهـــــــم زَارِب أُوَادعتهـم بِالخير كُلّ لاَقَـــارب

مْعَيِّن بِلَاد النَّاس زَي الهارب سِبَب خَرِجْتِي عَنجال قُوت العِيله»[1]

جاء التشبيه في قول الشاعر: مْعيِّن بِلادْ النّاس زي الهارب.

- المشبه: الشاعر.

- المشبه به: الهارب.

- أداة الشبه: زي (بمعنى: مثل).

من خلال هذا التشبيه يُعطي الشاعر للمتلقي صورة عن طريقة ذهابه، حيث أنّه كان مُجبرا على ذلك كما يفعل الهارب خوفا من خطر ما، وكان تغرّبه أمرا إجباريّا وليس طوْعيّا.

* من القصيدة رقم 05 في قول الشاعر:

«**والعِيـنْ سُـودَه كِي مِثِيـلْ دْوَايَـا** مْنِ الكُـحُلْ تِرْفِـدْ وَزِنِـةِ القِنْطَـارْ»[2]

التشبيه هنا في قول الشاعر (العين سودة كي مثيل دوايا)، وجاءت عناصره كالتالي:

- المشبه: العين.

- المشبه به: الدوايا (المحبرة).

- أداتا التشبيه: كي (بمعنى: كأنها)، و مثيل (بمعنى: مثل).

- وجه الشبه: سودة (من السواد).

[1] - محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص120.

[2] - أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

جاء التشبيه هنا مرسلا اجتمعت فيه كل أركان التشبيه الأربعة، ومن خلاله شبّه الشاعر سواد عين محبوبته بسواد الحبر في المحبرة، والشاعر هنا يبلغ منتهى درجة الوصف والتدقيق، فمن صفات جمال المرأة سواد عينها وقد شبّهه بسواد المحبرة وهي التي يعرفها المتلقي حقّ المعرفة، وفي هذا إبداع كبير وصورة غاية في الجمال.

* من القصيدة رقم 06 في قول الشاعرة:

«شِفَايِفْ كِمَا الْعَنْبَرْ سْمَارْ تْقُولْ مِسِكْ عَطَّارْ»[1]

جاء التشبيه هنا مركّبا:

- المشبه: شفايف (الشفتان).
- المشبه به: العنبر / مسك العطار.
- أداة الشبه: كما / تقول.
- وجه الشبه: السمار / رائحة المسك.

شبّهت الشاعرة شفتي الفتاة بمشبّهين اثنين هما العنبر من خلال لون السمار، والمسك من خلال الرائحة الطيبة، وهكذا جاءت صورة المشبه به مركّبة من عنصرين يشتركان في مشبه واحد، وبأداتي تشبيه.

فالمشبه به الأول تمثل في اللون، حيث شبّهت شفتي الفتاة بالعنبر ذي اللون الأسمر في صورة تقريبية له، ثم شبّهتهما بمسك العطار ذي الرائحة الطيبة الزكية، وبالتالي أعطى هذا التشبيه المركّب للمتلقي صورة كاملة لونا ورائحة أسهمت بشكل كبير في تقوية المعنى وتقريبه لذهن السامعين.

[1] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص40.

والتشبيه غالبا ما يلجأ له الشاعر لتوضيح المعنى أكثر وتقديم صورة فنية للمتلقي تعطيه قدرة إضافية على فهم المعنى المقصود وتقريبه إلى الأذهان، وذكر ما يشبهه قد يكون سبيلا لمعرفة الشيء، فبالمشابهة يتضح المعنى، ويمكننا أن نرصد التشبيه في المدونة في الجدول التالي:

– **جدول رقم 29** : جدول يتضمن التشبيهات الواردة في المدونة:

ق	س	التشبيه	المشبّه	المشبّه به	الأداة	وجه الشّبه
01	05	أَشْعَار تِتْهَاطَل أمْطار غْزِيرة	أَشْعَار	أمطار	////	الكثرة والغزارة
02	26	صَافي مِثيلْ الذِّيب في مِعْيَاره	الشعر	الذِّيب	مثيل	المعيار
03	04	خْدُودهِن بِرَارِيقْ	الخدود	بِرَارِيقْ	////	////
03	05	القَدْ سَرْوَلْ	القَدْ	سَرْوَلْ	////	////
04	17	العِلم زِينة	العلم	زينة	////	////
05	15	الرُّوَامِق طير بُومِنقَار	الرُّوَامِق	طير بُومِنقَار	////	////
05	16	الخَدْ بُوقَرْعُون	الخد	بوقرعون	////	////
05	17	لَنْيَابْ فِضَّة	لَنْيَابْ	فِضَّة	////	////
05	18	العِين سُودَة كِي مِثِيل دْوَايا	العِين	دْوَايا	مِثِيل	السواد
05	19	تْقُولْ طِيرْ البُرني	المحبوبة	طِيرْ البُرني	تْقُولْ	////
06	11	مَضْحَك كِمَا بَرِقْ شَيَّارْ	مَضْحَك	بَرِقْ شَيَّارْ	كِمَا	////
06	12	أَنْيَابْهَا بِيضْ تِبْرُور	أَنْيَابْهَا	تِبْرُور	////	البياض
06	13	شِفَايِفْ كِمَا العَنْبَر سْمَار	شِفَايِفْ	العَنْبَر	كِمَا	السّمار
06	13	شِفَايِفْ تْقُول مِسِكْ عَطَّار	شِفَايِفْ	مِسِكْ عَطَّار	تْقُول	////
06	14	لْسَانْهَا لُكْ بِحْمَار	لْسَانْهَا	لُكْ	////	الاحمرار
06	15	النِّيفْ مِنْقَار	النِّيفْ	مِنْقَار	////	////
06	14	الرِّيق عَسل الشُّهُودَة	الرِّيق	عَسل الشُّهُودَة	////	////
10	24	زَيْ الْهَارب	الشاعر	الْهَارب	زَيْ	////

من خلال هذه الأمثلة تتضح لنا بعض أساليب التشبيه في المدونة، كما تبرز لنا أنواعه ومكوناته، فقد تُذكر كل مكوناته أو قد يحذف بعضها، ومنه نستنتج أن التشبيه صورة أساسية في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، حيث يؤثر في نفس المتلقي ويخرج الصورة من الخفي إلى الجلي، كما يحقق الفائدة المرجوة .

2 – 2 – الاستعارة:

تعتبر الاستعارة لونا بلاغيا شائعا في الشعر العربي بصفة عامة سواء الفصيح أو الشعبي وهي « اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، أي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الطرف الآخر مُدّعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالّا على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخص المشبّه به »[1]، حيث يمكن أن نقول أنها تشبيه حذف أحد طرفيه.

وقد عرّفها **عبد القاهر الجرجاني** في قوله: « الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتغيّر المشبه وتجريه عليه »[2] وللاستعارة نوعان: تصريحية وهي ما صُرّح فيه بلفظ المشبه به، ومكنيّة: وهي ما حُذف فيها المشبه به وذكر لازم من لوازمه أو أكثر.

والاستعارة من الصور الشعرية الجمالية، وبالعودة للمدونة المختارة نجد هذه الصورة المتميزة بكثرة في القصائد، ومن بين هذه الصور الاستعارية نذكر:

* من القصيدة رقم 01 في قول الشاعر:

«سْوَى فِي الشِّقَا وَلَّا سْنِينْ الرَّاحَـه **بِالصِّدِقْ عَبَّرْ شِعِرْنَا بِلْسَانَه**»[3]

[1] – محمد علي زكي صباغ، **البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ**، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، صيدا، لبنان، ط1، 1998م، ص247 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، م س ، ص67 .

[3] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120.

في هذا المثال نلاحظ الاستعارة في قوله (بالصدق عبر شعرنا بلسانه)، حيث شبه الشاعر الشعر بالإنسان ثم حذف المشبه به وأتى بلازم من لوازمه متمثلا في اللسان على سبيل الاستعارة المكنية، وفي هذه الصورة دقة كبيرة على اعتبار أن الشعر والإنسان يشتركان في صفة التعبير عن المشاعر والأحاسيس، فقد رفع الشاعر من شأن الشعر الشعبي وأعطاه قيمة كبيرة متمثلة في قدرته على وصف أفراح وأحزان الشعب، وقد أضفت هذه الصورة رونقا وجمالا وقرّبت المعنى إلى ذهن المتلقي، وجسّدت معنى متداول لدى الجماعة الشعبية.

* من القصيدة رقم 05 في قول الشاعر:

«عَلَـى نَعْت بَكْـرَه مْحَـجّلَة نَوَّايَـا شَقْـرَه نِظِيفَـه مْكَرْكِـدَه لَـوْبَـارْ

فَـتَّـاشْ مَا جَتْنِـي عَلِيـهَا وْهَـايَ نْزَاحِتْ غَدَتْ فِي وَقتْ رِيحَه ثَارْ»[1]

تتجلّى في هذا المثال الاستعارة التصريحية، حيث شبّه الشاعر محبوبته بالناقة الصغيرة (بكرة)، وحذف المشبه وهو المحبوبة وصرّح بالمشبّه به، ولم يكتف بذلك بل ذكر مجموعة من الصفات التي تمتاز بها الناقة (شقرة، نظيفة، مكركدة لوبار)، فتشبيه الشاعر لمحبوبته بالناقة الصغيرة أعطى صورة واضحة للمتلقي، على اعتبار القيمة الكبيرة التي تحتلها الناقة الصغيرة النظيفة الشقراء لدى الجماعة الشعبية في بادية سوف، فالشاعر هنا يُبقي خيال المتلقي مفتوحا لاستيعاب الصورة وتقريب المعنى المقصود، كما أن هذه الصورة ساعدت في إضفاء جمالية خاصة لدى المتلقي.

* من القصيدة رقم 10 في قول الشاعر :

«أَعطيه الخَلا **هَا الفقر ليه الذَّبحـه** لُوكـان من حُكمـه اِرَقِّـد حِيلـه»[2]

[1] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

[2] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص120.

نلحظ هنا الاستعارة في (الفقر ليه الذّبحه)، وهي استعارة مكنية يشبّه من خلالها الشاعر الفقر بالخروف وحذف المشبه به وهو الخروف وترك لازما من لوازمه وهو (الذبح)، حيث أنّ الشاعر شبّه الفقر الذي عانى منه وأجبره على التّغرّب بالخروف الذي يلزمه الذبح، وبالتالي صوّر للمتلقي معاناته الشديدة من الفقر ورغبته في التخلّص منه والقضاء عليه بالذبح، والفقر شيء معنوي لا يمكن ملامسته، ولكنّه حوّله إلى شيء مادّي ملموس يمكن إمساكه، وقد أضْفت هذه الصورة جمالا ورونقا وقرّبت المعنى للأذهان.

* في القصيدة رقم 04 في قول الشاعر:

« **وْلِيـدِي زِمَـانَـكْ طَـــارْ** وِالْعِلِـمْ زِينِـةْ شُـورْ مِنْ يِخْتَـارْ»[1]

الاستعارة المكنية هنا في قوله (وليدي زمانك طار)، حيث أن الشاعر شبّه الزمان بالطائر ثم حذف المشبه به وجاء بلازم من لوازمه وهو فعل (طار)، فقد صوّر الشاعر رحيل الزمن الجميل الماضي وشبّهه بالطائر الذي طار بلا رجعة، وذلك في إشارة منه لتغيّر الحال.

* من القصيدة رقم 06 في قول الشاعرة:

«هَا الرَّعِـد مَاقْـوَاهْ كِي جَارْ يِتْـكَلَّـمْ أَجْـهَـــارْ»[2]

تتجلى هنا الاستعارة المكنية من خلال تشبيه الشاعرة الرعد بالإنسان وقد حذفت المشبه به وجاءت بأحد لوازمه وهو الكلام جهرا، وفي هذه الصورة تسعى الشاعرة لوصف قوة الرعد ودوي صوته فكأنه إنسان يتكلم ويُنذر بقدوم المطر، وهذا التوصيف أعطى صورة كاملة للمتلقي وقرّب المعنى لذهنه، كما أضفت هذه الاستعارة جمالية كبيرة على الصورة.

* من القصيدة رقم 06 في قول الشاعرة:

[1] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص40.

«عَلَى صَدِرْهَا يَظِهْرُو صْغَارْ كَرْمُوسْ فِي أَصِلْ عُودَهْ»[1]

تتجلى الاستعارة التصريحية في هذا المثال، بحيث شبّهت الشاعرة ثديي الفتاة الصغيرتين بثمرة التين (الكرموس)، وحذفت المشبّه وهو الثديين وذكرت المشبّه به وهو ثمرة التين، فالصورة هنا دقيقة تصف من خلالها الشاعرة ثديي الفتاة وتشبههما بثمرة التين في مرحلتها الأولى وهذا التشبيه يجعل المتلقي أمام صورة واضحة جليّة متكاملة للمشهد، من خلال ربطه بين المشبه والمشبه به.

من خلال هذه الاستعارات التي ذكرناها يمكن القول إن الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف استطاعوا توظيف الاستعارة بشكل كبير، وقد تمكّنوا بهذا التوظيف من رسم ملمح أسلوبي جمالي يعبّر عن ثقافتهم المكتسبة من بيئتهم، ورؤيتهم وخيالهم الواسع، حيث كانت الاستعارة صورة بيانية متماسكة تنمّ عن تمكّن الشعراء وحسن استعمالهم لسحر البيان من جهة، وإضفاء الطابع الجمالي من جهة ثانية.

2 – 3 – الكناية:

تعتبر الكناية من الصور الشعرية البيانية التي وظّفها الشعراء بكثرة، على اعتبار أنّها تُقرّب المعنى وتوضّحه في الذّهن عند المتلقي، وللكناية نصيب من تعريفها اللغوي، حيث أنها لغةً من « كنّى: الكناية، أن تتكلم بشيء وتريد غيره »[2]، وهي مصدر « كنّا يكنو، أو كنّى يكني والكني أو الكنو معناه السّتر، فالكناية ستر المقصود وراء لفظ أو عبارة أو تركيب "[3].

أما في الاصطلاح عند البلاغيين فهي « لفظ أُريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الحقيقي، نحو: طويل العماد أي طويل القامة »[4].

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص40..

[2] – الجوهري، **الصحاح**، م س، ص2477.

[3] – يوسف أبو العدوس، **مدخل إلى البلاغة العربية**، م س، ص212.

[4] – حنفي ناصف وآخرون، **دروس البلاغة**، م س، ص149.

وقد وردت العديد من صور الكناية في المدونة المختارة، على اعتبار أن الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف استعملوا هذه الصورة في قصائدهم نظرا للأثر الذي تتركه لدى المتلقي من خلال البحث المتواصل عن المعاني المخفية وراء الألفاظ، والتي يلجأ الشعراء الشعبيون لإخفائها لأسباب عديدة، وتعطي الكناية نوعا من الجمالية للخطاب الشعري.

ومن أمثلة الكناية في المدونة نذكر الشواهد التالية:

*من القصيدة رقم 10 في قول الشاعر:

«وشـــحـالهـــم ونْبَاهـــــــــم شَـــارهين ولَّا فَاقْديـــن اِبَّاهـــــم

يا لنـــدرى نَحْيَاش نَبْدا عْماهـــم **ولَّا نِتْمَـــدْ تْرُوح كن لِبْديلــه**»[1]

جاءت الكناية في قول الشاعر (ولّا نِتْمَدْ تْرُوح كن لِبْدِيله)، أورد الشاعر لفظ (نِتْمَدْ) بمعنى أستلقي، لكنّه محمول على غير المعنى الظّاهر للّفظ، فهو يُكنّي عن الموت الذي قد يصيبه فيتمدّد في قبره قبل لقاء أهله، وهذا ما نفهمه من سياق الكلام وتمامه، فلو أن الشاعر اكتفى بهذا اللفظ لما تشكّلت صورة بلاغية، ولكنّه عندما قال: تْرُوح كن لِبْدِيله، هنا نقل لنا صورة مفادها أن بدلته هي التي ستذهب إلى أهله بدلا عنه في حالة موته، وهي صورة موحية فيها الكثير من الجماليات والمعاني لعل أبرزها خوف الشاعر من الموت قبل لقاء أهله وهو الذي تغرّب عنهم مدة طويلة.

* من القصيدة رقم 05 في قول الشاعر :

«مَغْبُـوبْ ظَامِـي ولِعْبَـــادْ رْوَايَـــا وْحَـارِمْ مِنَامْ اللِّيــلْ مِ لَّشْـفَارْ»[2]

[1] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119.

[2] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

في هذا المثال تتجلى الصورة الشعرية المتمثلة في الكناية في (مغبوب ظامي ولعباد روايا) ولكن القصد محمول على غير المعنى الظاهر، ففي ظاهر القول يصف الشاعر حاله بالعطش الشديد الذي يصيبه لوحده دون غيره ممّن حوله، ولكن المعنى المكنّى هو ألم الشاعر ووجعه وحسرته بعد فراق محبوبته، حيث شبّه حالته ووضعيته التي هو فيها بحالة ووضعية شديد العطش، وقد قرّبت هذه الصورة المعنى للأذهان، ووضّحت بدقة كبيرة حالة الشاعر، كما أضفت على المعنى رونقا وجمالا.

* من القصيدة رقم 08 في قول الشاعر:

«حَصْـرَاهْ يَـا دِنْيَـا مِشَـتْ وْرَاحَـــتْ **وِالْعُودْ اللِّي تْكِسَرْ مَا يِتْوِجَدْ تِجْبِيرَه**

وْلَا تْقُولْ هَـاهِي اِسَّقّـمِتْ وِسْمَاحِـتْ وِحَتَّى الْبَحَـرْ يِنْشَـفْ اِيْبِسْ غَدِيـرَه»[1]

الكناية في قول الشاعر (العود الي تكسر ما يتوجد تجبيره)، حيث أن هذا الكلام محمول على غير المعنى الظاهري للفظ، فهو يكنّي فراق صديقه الذي توفي، واستحالة لقائه بعد هذا الفراق الأبدي، وهذا ما نفهمه من سياق الكلام، وفي هذه الصورة نوع من الحكمة التي أراد الشاعر أن يفيد بها المتلقي ويجعلها قاعدة يُقاس عليها.

* من القصيدة رقم 11 في قول الشاعر:

«ورَاهِي السِّمـاحه مَا تْـتِّمّشْ ديمـه يْقُولُوا مَّـالِي الْعِرِفْ والقَمَّـانـــه

وكُـل شَـيْ بِالـقِينُون عنده قِيمـــه **وكُـل حَدْ يِـدِّي مَا رِفَـعْ مِيـزَانـه**»[2]

نلمح الكناية في قول الشاعر (وكل حد يدي ما رفع ميزانه)، وهي كناية عن القدر والنصيب في الرزق وغيره، فكل إنسان لا يأخذ أكثر أو أقل ممّا كتب الله له مهما اجتهد أو تقاعس في ذلك، وهنا ذكر الشاعر الميزان وربطه بالإنسان عن طريق الضمير(ميزانه)، وهو ما

[1] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

[2] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص96.

يعطينا دلالة الانفرادية لكل شخص، حيث نقلت هذه الصورة المتلقي من المشهد المادي الحسي المتمثل في (ما رفعه الميزان) إلى المشهد المعنوي اللاحسي المتمثل في (القدر والنصيب في الرزق)، وقد وظف الشاعر هذه الصورة لفتح خيال المتلقي وتقريب المعنى إلى ذهنه وجعله شبه ملموس، ليُمكّن بذلك المتلقي من السباحة بفكره وخياله في هذه الصورة، وهذا ما أضفى جمالية عليها.

* من القصيدة رقم 11 في قول الشاعر:

«نجـــــع العــرب في الصُّمعـــــه حْنِي نَجعنا عَـنَّه ضُوَتْ الشَّمعــه

وْجِـي مِزِنْ رَاقِـي مْعَ صلاة الجمعه **وْسِيلَه نِزَلْ قَـدِّين في قِيسَانه**»[1]

تتجلى الكناية في قول الشاعر (سيله نزل قدين في قيسانه)، حيث أن الشاعر هنا يصف قياس نزول المطر على اعتبار أن أهل البادية في سوف لهم طريقة رائعة في قياس كمية المطر التي نزلت في مكان ما، وذلك من خلال القدوم نهارا إلى المكان الذي نزلت فيه المطر بعد توقفها ويقومون بالحفر في التراب لمعرفة المسافة التي خلّفتها مياه الأمطار في الأرض، وبالتالي يتمكّنون من معرفة مدى نزول المطر والحكم عليها حكما قاطعا ومعرفة ما إذا كانت هذه الأرض تناسبهم للمكوث بها أم لا.

كما أن هناك قياسات متعارف عليها لدى الجماعة الشعبية، والشاعر هنا أراد أن يعبّر عن درجة القياس الكبيرة التي خلّفها نزول سيل المطر في الأرض، حيث عبّر عليها بكلمة (قدّين) وهي مثنى قد، أي قامة الإنسان العادي، وهو في الحقيقة تعبير مجازي يدل على أن المطر كان غزيرا وبقي مدة طويلة حتى خلّف قياسا كبيرا في الأرض، وقد أفادت هذه الصورة الكثرة في القياس.

ويمكننا أن نوضح أكثر صور الكناية التي وردت في المدونة من خلال الجدول التالي:

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص96.

– جدول رقم 30: جدول يتضمن ورود الكناية في المدونة:

ق	س	الكناية	المعنى الظاهر	المعنى المكنّى
01	14	تُرَاث غَالي سُومَه	التراث غالي	القيمة العالية للتراث
03	02	هَسَّت عَلَيَّ رِقِيقْ العْصَابة	رقيق العصابة	الفتاة
03	06	وِينْ يِرْتَع الرِّيم هُو والغْرَابة	مكان يرتع فيه الريم والغراب	مكان بعيد جدا
03	07	مَا يْزُوزها كَانْ شَالِخْ أَنْيَابه	شالخ أنيابه	الجمل
03	10	جَنَّهْ بِنَاويتْ يُوم الْوِلَعْ	يوم الولع	يوم العرس
04	19	دِرْتُو عَلى رُوس الطِّوابل شِيشَه	الشيشة (نوع من التدخين)	الانحراف والبعد عن الدين
05	18	من الكُحُل تِرْفِدْ وَزِنةْ الْقُنْطَار	القنطار	كبر العين
07	15	تْجِي عَارْضَاته صَاقِلْ النِّيبَان	صاقل النيبان	الفتاة ذات الأسنان النظيفة
08	09	العُود اِلِّي نْكِسَرْ مَا يِتْوِجَدْ تِجْبِيرَه	لا يمكن جبر العود المكسور	الفراق واستحالة اللقاء
08	15	الله يجعله مْجَاور حَسِين السِّيرة	حسين السيرة	محمد رسول الله (ص)
09	09	بِينَاتهم الظَّاهِرْ السُّوق رْكِبْ	قيام السوق	الفوضى والصوت العالي
10	06	ولَّا نِتْمَدْ تْرُوحْ كَنْ لِبْدِيلَة	نتمد	الموت
11	22	وكُلْ حَدْ بِدِّي مَا رِفَعْ مِيزَانه	يأخذ الفرد ما رفع ميزانه	القدر والنصيب في الرزق
11	27	سِيلَهْ نِزَلْ قَدِّينْ	نزل السيل قدّين في الأرض	كثرة المطر وطول القياس
12	01	لَا تَنْسُوا مُذَاكرة شَرِيفْ سْمَاهْ	شريف سماه	محمد رسول الله (ص)

من خلال هذا الجدول نلاحظ كثرة استعمال صورة الكناية في الخطاب الشعري الشعبي وقد نوّع الشعراء الشعبيون في هذه الصورة، ويمكن القول إن الكناية أضافت على المعنى حُسنا

وجمالا وزادت الصورة وضوحا، وهو ما يجعلنا نستنتج أن الكناية عن الشيء أبلغ وأفصح من المعنى المصرح به، وذلك من خلال لفت انتباه المتلقي وفتح باب التأمل والتفكير أمامه للبحث عن المعنى المقصود وفك شفرات هذه الصورة.

في ختام حديثنا عن الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الشعبي تتّضح لنا أهمية تشكيلها وأثرها في الخطاب، على اعتبار أنها سمة أسلوبية دلالية تجسّد جزءً من أسلوب الشاعر وتعكس جوانب الطبيعة والمجتمع وتعبّر عن تجربة الشاعر وخصوصيته، وقد كانت الصورة الشعرية عند الشعراء الشعبيين بمنطقة سوف ترتكز على العفوية والبساطة وتحمل طابعا ارتجاليا بعيدا عن التكلّف، وهو ما تتميز به البديهة البدوية، وهذا راجع للميزة الشفاهية التي يعتمد عليها الخطاب الشعري الشعبي، ثم إن الصورة الشعرية جسّدت غلبة الخيال من خلال توظيف الانزياح، ونقلت المعاني في كثير من الأحيان من شكلها الحسي المادي إلى شكل معنوي غير مرئي أو العكس.

4- الرمز:

يعتبر الرمز نمطًا من أنماط الصورة الشعرية، ففي الجانب اللغوي الرمز هو: « تصويتٌ خفيٌّ باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت، وإنما هي إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز في اللغة كل ما أشرت إليه ممّا يُبان باللفظ، بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين »[1]، ومنه نستنتج أن معنى الرمز في اللغة يدور حول الخفاء .

وقد جاء ذكر اللفظ في القرآن الكريم، ومن ذلك ما جاء في قصة سيدنا زكرياء عليه السلام، في قوله تعالى: ﴿**فَالَ رَبِّ إِجْعَل لِّيَ ءَايَةً فَالَ ءَايَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالِابْكَٰرِ**﴾[2].

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (رمز).

[2] – سورة إل عمران، الآية 41.

أما في الجانب الاصطلاحي فيعرَّف الرمز بأنه « الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو الصّلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح »[1]، فالرمز يحيلنا إلى دلالات غير مباشرة عن طريق الإيحاء.

ويرتبط الرمز ارتباطا وثيقا بالدلالة، حيث أن هناك من يعتبر الدلالة « ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى »[2].

وصورة الرمز موجودة في الخطاب الشعري الشعبي، وقد أسهمت هذه الصورة في تشكيل البُعد الدلالي من خلال تقديم إشارات وإيحاءات تختزن في داخلها معاني تُكسب التعبير الشعري قوة إيحاءً، ومن أمثلة الرمز في المدونة من القصيدة رقم 04:

«اكْـتُـبْ عَـلَـــى لَـشْـــجَـــارْ وِاكْتُبْ عَلَى الْغَرْسَاتْ وِالجَّبَّارْ
وِاكْتُبْ عَلَى الْحُوزَا خَــزِينْ الـدَّارْ التَّمَـرْ فِيهَا حَاطِّينَــه عِيشَـــى
وِارْسُمْ رَحَى وْقصْعَه وْعَقَـابْ آثَارْ وِارْسُـــمْ سِتَـارْ البِيتْ بِهْدَارِيشَـه
ارْسُـــمْ بُيُـــــوتْ نْـجُـــــوعْ وِارْسُـمْ غَـدَتْ وْلَاحْقَـه لِفْزُوعْ
وِارْسُـمْ أَنْـوَاعْ البَـرْ نُـــوعْ وْنُـوعْ إِمَّـا جِبَـلْ وَلَّا رِمَـلْ بْعَارِيشَـــه
وِارْسُـمْ فِيَافِـــي خَالْيَـة وِتْـــرُوعْ وِارْسُمْ رِبِيعْ بْشَكِوْتَهْ وِحْشِيشَهْ»[3]

في هذا المقطع نلاحظ الرمز الطبيعي، وذلك من خلال تواتر ألفاظ الطبيعة (لشجار الغرسات، الجبار، التمر، نجوع، لفزوع، البر، جبل، رمل، العاريش، فيافي، تروع، ربيع حشيش)، وهي كلّها تحمل إشارات تُوحي بالحب والأمل، وترمز للحياة في صورتها الجميلة الطبيعية البعيدة عن الضوضاء والحركة. وتشير إلى تعلّق الشاعر ببيئته الطبيعية وحنينه لها.

[1] – محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، دار النهضة، مصر، القاهرة، دط، ص398.

[2] – أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، م س، ص11.

[3] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله ببلدية البياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

أما في القصيدة رقم 06 فنجد الرمز في قول الشاعرة:

« هَا الرَّعِـد مَاقْـوَاهْ كِي جَـارْ يِتْـكَـلَّـمْ أَجْـهَـــارْ
مْلَـجْلِـجْ وْمَـادِّيـــهْ تَـيَّـارْ طَـاغِي مْعَدِّي حْـــدُودَهْ
اِتَرْحِمْ لَفِـظْ كُـورُغْلِي حَارْ سَـكْـــرَانْ بَـــأدْوَارْ
صِنْدِيـدْ مَا يْطِيقْشِ الْعَــارْ أَخْـوَالْ **عَـنْتَرْ** جْدُودَهْ»[1]

استوحت الشاعرة هنا رمز شخصية عنترة بن شداد، وهو رمز أسطوري خلّده التاريخ العربي بإيجابية نظير شجاعته وبطولاته، فأصبح لهذه الشخصية تأثير كبير في الجماعة الشعبية وغالبا ما يرمز بها لمواقف القوة والشجاعة ونبذ العنصرية، وقد استعملت الشاعرة هذا الرمز للدلالة على قوّة الرعد وإقباله.

وفي القصيدة رقم 05 يرمز الشاعر لمحبوبته فيقول:

« مَغْبُـوبْ ظَامِـي وِلِعْبَـــادْ رْوَايَـا وْحَـارِمْ مِنَامْ اللِّيـلْ مِ لَّشْـفَـــارْ
عَلَـى نَعْت بَكْـرَه مْحَـجِّلَة نَوَّايَـا شَقْـرَه نِظِيفَـه مْكَرْكِـدَه لَـوْبَـارْ
فَـتَّـاشْ مَا جَتْنِـي عَلِيـهَا وْهَـايَ نْزَاحِتْ غَدَتْ فِي وَقتْ رِيحَه ثَـارْ
كُـثْرِ الشِّقَا مَجْمُـولْ مِنْ مُـولَايَـا وِالْحَارْمَـه تَغْـدِي عَلِيكْ اَجْهَـــارْ
تِنْـزَاحْ فِي خْـطُوطْ الْـعَفَا فَلَّايَـــه وْتَفْلَى غَـرِيقْ الرَّمِـلْ وِيـنْ اوْعَـارْ
فِي بَـرْ مَا نِـعْرِفْ قِدَاهْ ثْنَـايَـــا يَصْعَبْ عَلَى الفَتَّـاشْ وِالدَّوَّارْ»[2]

استعمل الشاعر الرمز هنا، حيث رمز لمحبوبته بلفظ (البكرة) وهي الناقة الفتية، ثم ذكر مجموعة من أوصافها (محجلة: بها علامة البياض، نوايا: سريعة، مكركده لوبار: وبرها طويل ومجعد)، وكل هذه الصفات ترمز إلى جمال محبوبته، حيث أن الشاعر يدرك تماما أن الجماعة

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص40.

[2] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.

الشعبية تعرف جمال وحُسن الناقة الفتية وبالتالي وظّف هذه الصورة الرمزية لإدراك المعنى وتوضيح الدلالة لدى المتلقي.

إن الرمز يحمل دلالة باطنية يخفيها اللفظ عن طريق الإيحاء، على اعتبار أن الرمز إشارة من الشاعر لأشياء مخفية ، وفي الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة وادي سوف استعمل الشعراء الصورة الرمزية كوسيلة بديلة عن التصريح، وقد أعطت هذه الصورة بعدا دلاليا للخطاب وأسهمت في إبراز التجربة الشعرية.

5– التناص:

لقد عرف الدرس النقدي العربي نهضة مشهودة بفعل التجديد الذي لحق به، وسعت هذه النهضة إلى المواءمة بين التراث والحداثة، ومن العناصر التراثية التي أُلبست لباس العصر مصطلحات عربية، مثل: التضمين، المعارضة، السرقات، النقائض، التوارد ... إلخ، وهذه المصطلحات مجموعة أصبحت تعرف اليوم بالتناص.

فالتناص إذن مصطلح نقدي أُطلق حديثا وأُريد به تعالق النصوص وتقاطعها والحوار بينها، وإذا كان هذا مع نصوص من إنتاج المبدع نفسه فهذا تناص داخلي، أما إذا كان مع نصوص غيره فهو تناص خارجي.

ورغم اختلاف التسميات عند النقاد العرب إلا أن هذا الاختلاف كان في المصطلحات فقد دون المساس بفحوى المفاهيم، فكلها تتقاطع عند نقطة مشتركة وهي اعتماد النص اللاحق على النص السابق، وقد عرّفه **محمد مفتاح** بأنه: « تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة »[1]، إذن فالأمر يتطلب وجود نص غائب يتم استحضاره

[1] – محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م، ص 121 .

وهو « مجموعة النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا »[1].

والخطاب الشعري الشعبي يعتمد أساسا على الحفظ والذاكرة والتداول شفاهة، وهذا ما جعل الشعراء يحفظون قصائد من قبلهم ويتداولونها، ومن هنا يرسخ اللحن في أذهانهم ويبدؤون بالنسج على منواله، فيتجلّى تأثر الشعراء ببعضهم البعض وهو ما يفتح الباب واسعا للتناص بين نصوصهم الحاضرة والغائبة.

وتعدّدت أنواع التناص بحسب النص الغائب وسنركز هنا على نوعين مهمّين هما التناص القرآني الذي يتجلى من خلال تأثر الشعراء وانتمائهم الإسلامي، والتناص الأدبي الذي يكون نصّه الغائب من الشعر أو النثر بأنواعه.

5- 1 – التناص الديني:

المعروف أن الثقافة المهيمنة في بادية سوف هي الثقافة الإسلامية، ومن البديهي أن يتأثر الشعراء بالمدرسة الدينية القرآنية، ورغم أن السواد الأعظم منهم أميّين لا يعرفون القراءة والكتابة إلا أن هذا لا يُنقص من تمكّنهم وإبداعهم، والكثير منهم يحفظ ولو القليل من السور القرآنية والأحاديث النبوية نظرا للأهمية الكبيرة التي كان يوليها سكان البوادي لذلك.

ويتجلّى هذا من خلال قصائدهم حيث نلاحظ أن هناك تناص مع النص القرآني والحديث النبوي الشريف، فيستلهم الشاعر معاني بعض الآيات ويمتصها في نصوصه الجديدة وخاصة في قصائد الحكمة والنصح والإرشاد.

وبالعودة للمدونة نجد التناص الديني جليا وخاصة التناص القرآني، ومن أمثلته نذكر ما قاله الشاعر **محمود بن عمار** في القصيدة رقم 12 عندما أراد توجيه نصيحة للناس بضرورة التوبة لله عز وجل والسعي لتحقيق رضاه، فيقول:

[1] – نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، م س، ص 108 .

«نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي تُوبُوا لله وِتْمَشُّو في ارْضَاهْ لَا تَنْسُو مُذَاكْرِة شَرِيفْ سِمَاهْ»[1]

نلاحظ أن هذا البيت يتناص مع قوله تعالى : ﴿ **يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ تُوبُوٓاْ إِلَى ٱللَّهِ تَوْبَةً نَّصُوحاً عَسىٰ رَبُّكُمْ أَن يُكَفِّرَ عَنكُمْ سَيِّـَٔاتِكُمْ وَيُدْخِلَكُمْ جَنَّـٰتٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَـٰرُ يَوْمَ لاَ يُخْزِى ٱللَّهُ ٱلنَّبِىَّ وَالَّذِينَ ءَامَنُواْ مَعَهُۥ نُورُهُمْ يَسْعىٰ بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَبِأَيْمَـٰنِهِمْ يَقُولُونَ رَبَّنَآ أَتْمِمْ لَنَا نُورَنَا وَاغْفِرْ لَنَآ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ** ﴾[2].

وكذا من القصيدة رقم 03 في قول الشاعر:

«ولبست الحُولي صْباغَهْ جِرِيدي وْنِي لَاثْ رِيقِي ونُصبِر ع الِّي حكم بِيه سِيدي»[3]

حيث أن هذا القول مأخوذ لفظا ومعنى من قوله تعالى: ﴿**وَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ فَإِنَّكَ بِأَعْيُنِنَا وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ حِينَ تَقُومُ**﴾[4]، حيث نلاحظ هنا أن الشاعر يدعو نفسه للصبر على ما حكم به الله عز وجل، وهذا يتناص لفظا ومعنى مع ما جاء في الآية الكريمة، مع مراعاة الاختلاف الكبير في سبب الصبر بين ما ورد في الآية وما جاء في قول الشاعر.

ونجد التناص القرآني أيضا في القصيدة رقم 08 في قول الشاعر **علي عناد** معبّرا عن النهاية الحتمية لكل شيء، وأنه لا ينفع شيء مع ذلك، فيقول:

---

[1] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

[2] – سورة التحريم، الآية (08) .

[3] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص113.

[4] – سورة الطور، الآية (48).

«كُـل شَـيْ لِيـهْ حْـــــــــدَادَه وْمَا اِفِيـدِشْ حْسَـابَه أَيَّـامْ عْـدَادَه»[1]

وحينما نتأمّل هذا القول نجده يتناص مع قوله عز وجل: ﴿وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَآءَ اجَلُهُمْ لاَ يَسْتَـٔخِرُونَ سَاعَةً وَلاَ يَسْتَقْدِمُونَ﴾[2].

وفي القصيدة رقم 12 ينصح الشاعر **محمود بن عمار** المتلقين بعدم الاستكانة لأنفسهم وإتباع شهواتها، فيقول:

«نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي طِيعُوا بَعضَاكُم وانْتِبْهُوا لْمُولَاكم واذَا تْبِعْتُوا نْفُوسْ هَذِيكَه مَغْدَاكم»[3]

نجد هذا القول الذي ذكره الشاعر مأخوذ من قوله تعالى: ﴿وَمَآ أُبَرِّئُ نَفْسِىَ إِنَّ ٱلنَّفْسَ لَأَمَّارَةٌۢ بِالسُّوٓءِ الاَّ مَا رَحِمَ رَبِّىَ إِنَّ رَبِّى غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾[4].

ويأخذ مستوى التناص مع القرآن الكريم شكل الاقتباس الذي اعتبرته الدراسات النقدية الحديثة وجها من أوجه التناصية، ولونا من ألوان الإبداع والتجاوز بين الشعراء، بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري وتؤدي غرضا فكريّا أو فنّيا [5].

ويعطي التناص القرآني قوة حجاجية كبيرة للخطاب يمكن من خلالها استمالة المتلقي وإقناعه بفحوى الخطاب.

وفي موضوع الفقر نجد الشاعر **محمود بن عمار** يتناص مع مقولة شهيرة تُنسب للإمام علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)، حيث يقول الشاعر في القصيدة رقم 10:

---

[1] – بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص130.

[2] – سورة الأعراف، الآية (34).

[3] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

[4] – سورة يوسف، الآية (53) .

[5] – ينظر: رابح بوحوش، **اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري**، م س، ص278.

« صَدّيــت منهم صَبحـــــــــه أُوادعتهـــم لله فاتـــح رِبحـــه

يَا وَالدي أُنظِر قِداهــم شَبحـه لْقَاعديــن بين غْريسهـم ودْقِيلـه

أَعطيه الخَلا هَا الفقر ليه الذَّبحـه لُوكـان من حُكمـه اِرَقِّد حِيلـه»[1]

والمقولة التي تُنسب لعلي (رضي الله عنه) هي: « **لو كان الفقر رجلا لقتلته** »[2].

فهنا يوجد تناص في اللفظ والمعنى معا بين ما وظّفه الشاعر عن قسوة الفقر ورغبته الكبيرة في التخلص منه والقضاء عليه، وبين ما ورد في قول على بن أبي طالب في نفس الموضوع، فالمحنة التي عاشها علي بن أبي طالب مع الفقر في زمانه جعلته يدرك قسوته وألمه وأنّه عدوّ للإنسان لابد من القضاء عليه، نفس الفكرة خطرت على بال الشاعر فعبّر عنها بنفس التعبير تقريبا.

5 – 2 – التناص الأدبي:

سنركز في هذا النوع من التناص عن ذلك التناص الذي ينتج بين الشعراء في الشعر الشعبي، وقد سبق وأن ذكرنا بأن الشعر الشعبي يعتمد الشفاهية في الخطاب وهذا ما يجعله يتخزّن في الذاكرة، ففي الغالب وقبل أن يبدأ الشاعر في نظم الشعر هناك مراحل يمرّ بها من أجل تقوية عوده وتكوينه على حسن النظم، وأهم هذه المراحل أن يحفظ لمن سبقوه من الشعراء لكي يرسخ اللحن والوزن في ذهنه فيصبح قادرا على النسج على ذاك المنوال.

ومن البديهي أن يتأثر الشاعر بما حفظه فيتجلى ذلك في قصائده، وهذا ما يفتح الباب للتناص، أو ربّما تراود الشاعر أفكارا في مخيّلته فيجسّدها شعرا، ونفس تلك الأفكار راودت

[1] – محمد الصالح بن حمدة، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي السوفي الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص120.

[2] – موقع ملتقى أهل الحديث، من القائل: لو كان الفقر رجلا لقتلته، تاريخ التصفح: 2020/04/11م، (http:ahlolhadeeth.com).

شاعرا آخر بعيدا عن زمانه ومكانه فعبّر عليها أيضا بالطريقة ذاتها وهذا ما أشار إليه العرب قديما بمقولة وقوع الحافر على الحافر.

والفضاء الشعري الذي يستلهم منه الشعراء ينبع من اللاوعي الجمعي للجماعة الشعبية والتي وإن فصلت بينها الحدود الزمانية والمكانية إلا أن فكرها الإنساني لا يمكن إلا أن يكون متقاربا، ونلاحظ في الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة وادي سوف تأثرا وتأثيرا كبيرين بين الشعراء وذلك من خلال التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم وعلى ما يجول في أفكارهم فيقع التناص بين نصوصهم الشعرية.

ونجد التناص مثلا في موضوع البكاء على الأطلال وبقايا النجع وفراق المحبوبة، حيث أنّ الشاعر منهم يقف أمام أطلال أهل محبوبته بعد رحيلها ويصف المكان ويتذكّر أيّامه الجميلة ويُعبّر عن لوعته وحزنه لفراقها، ونلاحظ تناصا بين النصوص الشعرية في هذا الموضوع.

ومثال ذلك في القصيدة رقم 02 في قول الشاعر **عباس بوشهوة** الذي يعبّر عن حزنه وألمه الشديدين لفراق محبوبته التي رحلت رفقة أهلها وتركت ديارها، مخلّفة وراءها ألما وحزنا شديدين لديه، فيقول:

«عِينِـــي بَاتَـتْ حَايْـــــرَهْ طُولْ اللِّيلْ بْغِيرْ هْجِيعَـهْ
عَــنْ مِنْ سَـاقْ رْحَايْلَــهْ اطَّوَّحْ فِي شَاوْ التِّنْجِيعَـه
غَـبَّى الرِّيـــحْ جْرَايْـــــرَه مَهْمُودَه وُبْلَادْ وْسِيعَه»[1]

وهذا يتناص مع قول الشاعر **أحمد اللبيكي** في القصيدة رقم 03، حيث يقول:

«تْطَوَّح بْـعِدْ نَجعكُم بِـالمِجَابـه اطَّانب أطْنَابـه وِين يَرْتَع الرِّيم هُـو والْغْرَابه»[2]

نفس المعنى تقريبا نجده عند الشاعر **إبراهيم بن سمينة**، حيث يقول في القصيدة رقم 05:

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص89.
[2] – نفسه، ص111

«مِتْبَاعْـدَه رِدَّاكْ عَــنْ رِدَّايَـــــا بْلَادْ مْخَفْيَـة دُونِكْ خَنَـقْ وَاوْعَارْ»[1]

أيضا نجد التناص في وصف المحبوبة وإبراز مواطن الجمال فيها، حيث نجد تركيزا كبيرا في وصف فمها والتركيز على لفظ (الأنياب) بالتحديد دون غيره من الألفاظ الأخرى ، ومن ذلك نذكر المقاطع التالية:

في القصيدة رقم 05 وصف الشاعر **إبراهيم بن سمينة** محبوبته فيقول:

«**وْلَنْيَابْ** فِـضَّه تْـجِيبْـهَا الشَّـرَّايَا وأَمَّا الشِّفَايِفْ شرِكْ للـسَّيَّـارْ»[2]

وهذا يتناص مع قول الشاعر **أحمد اللبيكي** في القصيدة رقم 03:

«خدُودهن برَارِيف فَسط السَّحابه وعُقبِ الْغِيَابه ومَضْحَك بَهَرْ كِيف صُقْلُو **أنْيَابه**»[3]

وكذا نجد نفس التعبير تقريبا عند الشاعر **عبد الرزاق شوشاني** في القصيدة رقم 07 حيث يقول:

«وْكِي السَّعِيْ قْرَّبْ عنْ لَمْرَاحْ أُوصِلَّهْ تْجِي عَـارْضَاتَـهْ صَاقِـلْ **الـنِّيبَـانْ**»[4]

ونفس الشيء ذكرته الشاعرة **حدي الزرقي** في القصيدة رقم 06:

«**أَنْيَابْـهَا** بِيـضْ وِقْـصَـارْ تَبْـرُورْ فَـصِـلْ الْبْـرُودَهْ
شِفَايِـفْ كِمَا الْعَنْبَرْ سْمَـارْ تْـقُـولْ مِـسِكْ عَـطَّـارْ»[5]

ويمكننا القول إن التناص بنوعيه الديني والأدبي واضح وجلي في الشعر الشعبي بمنطقة سوف، ويعود هذا إلى المرجعية الثقافية للشعراء وتأثرهم بالنصوص التي أنتجها غيرهم من جهة وكذا للطابع الشفاهي للشعر الشعبي من جهة ثانية، وتوظيف التناص أضفى جمالية على

[1] – أحمد زغب، **ديوان إبراهيم بن سمينة**، م س، ص23.
[2] – نفسه.
[3] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص111.
[4] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص66.
[5] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص40.

النصوص الشعرية الشعبية وأكسبها مكانة عالية من خلال امتصاص نصوص مختلفة والاستفادة منها، فتلاحمت نصوص سابقة لتساهم في صنع نص جديد، ولا ننكر أن اللغة ساعدت الشعراء على الإبداع والتعبير من جهة، وعلى حُسن التوظيف من جهة ثانية.

ثم إن الشاعر قبل إنتاج نصه يستلهم من ثقافته المختزنة وينهل منها للوصول إلى أحسن صورة، وهذا ما يُنتج التناص، وقد يكون توظيف التناص إما بدافع التأثر بآثار سابقة أو معاصرة للشاعر اطّلع عليها وأعجب بها فأثرت فيه فضمّنها نصّه، أو قد يكون نتيجة المشابهة في المرجعية الثقافية والفكرية بينه وبين غيره من خلال اللاوعي الجمعي المشترك والذي يتحكم في نمو الأفكار وترتيبها.

*** خلاصة الفصل:**

تطرقنا في هذا الفصل للمستوى الدلالي، وهو المستوى الأكثر شمولا، وقد قسمناه بين المعجم الشعري والصورة الشعرية والتناص والرمز، وتمثلت خلاصة هذا الفصل في النقاط التالية:

– وظف الشعراء مجموعة من الألفاظ التي تحمل دلالات متميزة اتفقت عليها الجماعة الشعبية ومن بين هذه الألفاظ نذكر: النجع، البِيت، المطر، وغيرها، ومن خلال الاستعمال والتداول أصبحت تحمل دلالات جديدة، وهذه الدلالات رسمت صورة واضحة لدى المتلقي وقرّبت المعنى إلى ذهنه من جهة، كما أعطت للخطاب ميزة أسلوبية دلالية من جهة ثانية.

– تنوع الحقول الدلالية وكثرتها يدلّ على سعة المعجم الشعري للشعراء وثرائه، وهذا التنوع يعكس ملامح الحياة الثقافية للمنطقة، فوجود المعجم الديني بشكل معتبر دليل قاطع على المحافظة والروح الدينية الإسلامية لدى الجماعة الشعبية بالمنطقة، كما يُبرز عمق انتمائهم وتوجّههم، وكذا تتجلى لنا أهمية الجانب التوثيقي في الخطاب الشعري الشعبي من خلال ذكر مجموعة من أسماء الشخصيات والأماكن وآبار الماء وغيرها، وبهذا يمكن اعتماد الشعر الشعبي كوثيقة تاريخية تُسجّل حِقبا زمنية بأماكنها وأحداثها ووقائعها، ومن جهة أخرى فإن وجود حقل الأدب الشعبي يحيلنا إلى أهمية التراث الشعبي عند الجماعة الشعبية وحرصهم الكبير على صيانته والحفاظ عليه من الضياع والاندثار، وذلك من أجل ترسيخ هويتهم وثقافتهم.

– تجلّت لنا مجموعة من العلاقات الدلالية وأبرزها: علاقة الترادف، التضاد، الاشتمال، وتكمن أهمية هذه العلاقات من خلال البحث عن كلمات تشترك فيما بينها، وما تخلّفه من دلالات مؤثرة في الخطاب الشعري الشعبي.

– من خلال دراستنا للصورة الشعرية يتضح لنا أن الشعراء اعتنوا بها وحرصوا على التعبير عن مواقفهم وانفعالاتهم بواسطتها وبالتالي تمكنوا من التصوير بكل فطنة وبراعة، وفي الغالب كانت هذه الصور مستمدّة من الواقع الذي يعيشون فيه ومن ثقافة المجتمع ومعتقداته.

– نوّع الشعراء في تشكيل الصورة الشعرية بين التشبيه والاستعارة والكناية، وتجلى أثرها في الخطاب، على اعتبار أنها سمة أسلوبية دلالية تجسّد جزءًا من أسلوب الشاعر وتعكس جوانب الطبيعة والمجتمع وتعبّر عن تجربة الشاعر وخصوصيته، وقد ارتكزت الصورة الشعرية على العفوية والبساطة وحملت طابعا ارتجاليا بعيدا عن التكلّف، وهو ما تتميز به البديهة البدوية، وهذا راجع للميزة الشفاهية التي يعتمد عليها الخطاب الشعري الشعبي.

– غالبا ما يلجأ الشاعر للتشبيه لتوضيح المعنى أكثر وتقديم صورة فنية للمتلقي تعطيه قدرة إضافية على فهم المعنى المقصود وتقريبه إلى الأذهان، وذكر ما يشبهه قد يكون سبيلا لمعرفة الشيء، فبالمشابهة يتّضح المعنى.

– استطاع الشعراء توظيف الاستعارة بشكل مميّز، وقد تمكّنوا بهذا التوظيف من رسم ملمح أسلوبي جمالي يعبّر عن ثقافتهم المكتسبة من بيئتهم، ورؤيتهم وخيالهم الواسع، حيث كانت الاستعارة صورة بيانية متماسكة تنمّ عن تمكّن الشعراء وحسن استعمالهم لسحر البيان من جهة، وإضفاء الطابع الجمالي من جهة ثانية.

– أما الكناية فيمكن القول إنها أضافت على المعنى حسنا وجمالا وزادت الصورة وضوحا، وهو ما يجعلنا نستنتج أن الكناية عن الشيء أبلغ وأفصح من المعنى المصرح به.

– توظيف الشعراء للتناص بنوعيه الديني والأدبي واضح وجلي، ويعود هذا إلى المرجعية الثقافية للشعراء وتأثرهم بالنصوص التي أنتجها غيرهم من جهة، وكذا للطابع الشفاهي للشعر الشعبي من جهة ثانية، وتوظيف التناص أضفى جمالية على النصوص الشعرية الشعبية وأكسبها مكانة عالية من خلال امتصاص نصوص مختلفة والاستفادة منها.

خـــاتمة

- الخاتمة:

من خلال هذه الدراسة النظرية والتطبيقية لموضوع جماليات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج الأسلوبي، وبعد ختام هذه الجولة التي حاولنا فيها إسقاط الجانب النظري على مدونة مختارة من منطقة وادي سوف، وبعد أن قدّمنا الموضوع يمكننا أن نُسجّل أبرز النتائج التي توصّلنا إليها في النقاط التالية:

- من خلال بحثنا في مفهوم الجمال والجمالية وبعد استعراضنا للآراء والنظريات التي تناولت المفهوم والمصطلح استنتجنا أن الجمال والجمالية لم يكونا محل إجماع تام واتفاق عام حول مفهوميهما، على اعتبار أن الجمال مصطلح فضفاض وواسع وأقرب للذاتية منه للموضوعية.

- الأسلوبية منهج نقدي يركّز على أدبيّة النص وما يميّزه عن غيره من النصوص الأخرى، وهي بذلك تبحث عن مواطن الجمالية في النصوص الأدبية، واستطاع هذا المنهج أن يفرض نفسه لما له من أهمية كبيرة في إنارة طريق الباحث، وتهتم الأسلوبية بدراسة المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية، ومن خلالها يتم اكتشاف السّمات الأسلوبية الأدبية والجمالية للنص.

- للشعر الشعبي أهمية كبيرة وسط الجماعة الشعبية نظرا لأنّه يُعتبر مرآة عاكسة لهم، فبالرغم من أن مبدعه شخص مفرد إلا أنه ينسلخ من الذاتية ويذوب في الجماعة، وقد نشأ الشعر الشعبي نشأة طبيعية نظرا لدخول اللّحن في اللغة العربية الفصحى بعد الاختلاط، إلا أنّه بقي قادرا على إرسال الرسالة التي يريد مُبدعه إيصالها للمتلقي.

- عرف الشعر الشعبي بمنطقة سوف وغزارة في النتاج، كما شهد تنوّعا واضحا في الأغراض والموضوعات، وهو ما يُحيلنا إلى أن الشاعر الشعبي بمنطقة سوف يملك قدرا واسعا من الثقافة والدّراية بالضّوابط والشّروط اللازمة في نظم الشعر.

– الشاعر الشعبي يسعى جاهدا إلى استغلال الطّاقات والإمكانيّات المتاحة في اللهجة ليستفيد منها في تشكيل إيقاع القصيدة وتحميله الإيحاءات والدّلالات التي تجعل منه قيمة أدبية جمالية مؤثّرة في المتلقي.

– تجلّت بوضوح قدرة الأصوات على حمل الإيحاءات والدّلالات، وذلك من خلال تضافر العناصر الصوتية الجمالية في الإيقاع الخارجي من جهة، وتماسك الظواهر الصوتية كالتكرار والترصيع والتصريع والجناس والتصاعد القولي وما حملته من ميزات صوتية جمالية من جهة ثانية، وهذا كلّه أسهم في تشكّل الإيقاع العام للقصيدة.

– أوزان القصائد لم تخرج عن الأوزان المتعارف عليها عموما، ماعدا وزن القسيم الذي تفنّن الشعراء في وضع إضافات له متجاوزين بذلك ضوابطه الأصلية، كما أن الوزن الغالب في المدونة كان وزن الملزومة، وهذا الاختيار لم يكن اعتباطيا، وربما يعود ذلك لكون هذا الوزن يحقّق شخصية شعرية متميزة لما له من إيقاع صوتي قريب للأداء والغناء من جهة، وصفاء أغصانه وسهولة ضبطها وتركيبها من جهة ثانية.

– لاحظنا تنوّعا كبيرا في القوافي وعدم الالتزام بقوافي محدّدة، وهذا راجع لخصوصية الخطاب الشعري الذي يعتمد أكثر على الأداء الصوتي الشفاهي، حيث يبقى من القافية ما يتعلّق في ذهن المتلقّي السّامع، كما أن تنوّع القوافي وتعدّدها يُسهم في إثراء الإيقاع ويوفّر مساحات أكبر للتّعبير عن التجربة الشعرية للشعراء، على اعتبار أن القافية تُسهم في إبراز الدلالة.

– تجلّت مجموعة من الظّواهر الصرفية التركيبية في الخطاب الشعري الشعبي من أبرزها: الحذف والتخفيف، القلب، النحت، التصغير، ثنائية التعريف والتنكير والضمير، وقد وظفها الشعراء لتساعدهم في التعبير عن مواقفهم ورسم ملامح أسلوبهم.

– تنوّعت تراكيب الجمل بما يتوافق مع مواقف الشعراء وانفعالاتهم وبما يتوّفر في اللغة من طاقات إيحائية للتعبير عن التجربة الشعرية، فجاءت الجمل الاسمية للدلالة على حالة الثبات

والاستقرار في سياق الوصف والتقرير، أما الجمل الفعلية فقد دلّت على حالة التغيّر والتبدّل وعدم الاستقرار، كما أضفت دلالات الحركة والتوتّر، وفي بعض الأحيان يعترض الجمل الخبرية بعض العوارض التركيبية كالتقديم والتأخير أو حذف أحد عناصرها الإسنادية وهذه العوارض عِلاوة على الدلالات التي تحملها فإنها تُضفي جمالية على التراكيب.

– أما الجمل الإنشائية فقد جسّدت أسلوبا تركيبيا متميزا وحملت دلالات عديدة ومتنوعة، كما أن الأسلوب الإنشائي جاء في عدة صور تنوعت بين الطلبي وغير الطلبي، فالاستفهام أتى بمعناه الأصلي الذي يُقصد به الاستفسار وطلب الإجابة، كما أتى حاملا لمعاني بلاغية أخرى يخرج فيها عن الاستفسار وطلب الإجابة، وهو استفهام غير حقيقي، وقد شكّل ملمحا أسلوبيا جماليا بارزا يتناسب مع الحالة النفسية للشعراء ويواكب مواقفهم العاطفية، أما الأمر فهو من الأساليب الإنشائية التي يتنوع غرضها البلاغي، حيث أنه يسهم في إضفاء جمالية تركيبية، بينما حمل النهي دلالات واضحة، وهذه الدلالات أضفت نوعا من الجدية والحزم على الخطاب، مما جعله مُلفتا لانتباه المتلقي مُفيدا بذلك الترك الإلزامي وعدم الفعل، أما النداء فقد شكّل سمة أسلوبية بارزة ، وقد اقتصر الشعراء على حرف الياء في النداء، وهذا راجع لكون هذا الحرف يحمل المعنى العام للنداء ويحقّق دلالات مختلفة ومتباينة.

– وظف الشعراء مجموعة من الألفاظ التي تحمل دلالات متميزة اتفقت عليها الجماعة الشعبية ومن بين هذه الألفاظ نذكر: النجع، البِيت، المطر، وغيرها، ومن خلال الاستعمال والتداول أصبحت تحمل دلالات جديدة، هذه الدلالات رسمت صورة واضحة لدى المتلقي وقرّبت المعنى إلى ذهنه من جهة، كما أعطت للخطاب ميزة أسلوبية دلالية من جهة ثانية.

– تنوع الحقول الدلالية وكثرتها يدلّ على سعة المعجم الشعري للشعراء وثرائه، وهذا التنوع يعكس ملامح الحياة الثقافية للمنطقة، فوجود المعجم الديني بشكل معتبر دليل قاطع على المحافظة والروح الدينية الإسلامية لدى الجماعة الشعبية بالمنطقة، كما يُبرز عمق انتمائهم وتوجّههم، وكذا تتجلى لنا أهمية الجانب التوثيقي في الخطاب الشعري الشعبي من خلال ذكر

مجموعة من أسماء الشخصيات والأماكن وآبار الماء وغيرها، وبهذا يمكن اعتماد الشعر الشعبي كوثيقة تاريخية تُسجل حقبا زمنية بأماكنها وأحداثها ووقائعها، ومن جهة أخرى فإن وجود حقل الأدب الشعبي يُحيلنا إلى أهمية التراث الشعبي عند الجماعة الشعبية وحرصهم الكبير على صيانته والحفاظ عليه من الضياع والاندثار، وذلك من أجل ترسيخ هويتهم وثقافتهم.

– تجلّت لنا مجموعة من العلاقات الدلالية وأبرزها: علاقة الترادف، التضاد، الاشتمال، وتكمن أهمية هذه العلاقات من خلال البحث عن كلمات تشترك فيما بينها، وما تخلّفه من دلالات مؤثرة في الخطاب الشعري الشعبي.

– من خلال دراستنا للصورة الشعرية يتضح لنا أن الشعراء اعتنوا بها وحرصوا على التعبير عن مواقفهم وانفعالاتهم بواسطتها وبالتالي تمكنوا من التصوير بكل فطنة وبراعة، وفي الغالب كانت هذه الصور مستمدّة من الواقع الذي يعيشون فيه ومن ثقافة المجتمع ومعتقداته.

– نوّع الشعراء في تشكيل الصورة الشعرية بين التشبيه والاستعارة والكناية، وتجلى أثرها في الخطاب، على اعتبار أنها سمة أسلوبية دلالية تجسّد جزءًا من أسلوب الشاعر وتعكس جوانب الطبيعة والمجتمع وتعبّر عن تجربة الشاعر وخصوصيته، وقد ارتكزت الصورة الشعرية على العفوية والبساطة وحملت طابعا ارتجاليا بعيدا عن التكلّف، وهو ما تتميز به البديهة البدوية، وهذا راجع للميزة الشفاهية التي يعتمد عليها الخطاب الشعري الشعبي.

– غالبا ما يلجؤ الشاعر للتشبيه لتوضيح المعنى أكثر وتقديم صورة فنية للمتلقي تعطيه قدرة إضافية على فهم المعنى المقصود وتقريبه إلى الأذهان، وذكر ما يشبهه قد يكون سبيلا لمعرفة الشيء، فبالمشابهة يتّضح المعنى.

– استطاع الشعراء توظيف الاستعارة بشكل مميّز، وقد تمكّنوا بهذا التوظيف من رسم ملمح أسلوبي جمالي يعبّر عن ثقافتهم المكتسبة من بيئتهم، ورؤيتهم وخيالهم الواسع، حيث كانت

الاستعارة صورة بيانية متماسكة تنمّ عن تمكّن الشعراء وحسن استعمالهم لسحر البيان من جهة، وإضفاء الطابع الجمالي من جهة ثانية.

– أما الكناية فيمكن القول إنها أضافت على المعنى حُسنا وجمالا وزادت الصورة وضوحا، وهو ما يجعلنا نستنتج أن الكناية عن الشيء أبلغ وأفصح من المعنى المصرح به.

– توظيف الشعراء للتناص بنوعيه الديني والأدبي واضح وجلي، ويعود هذا إلى المرجعية الثقافية للشعراء وتأثرهم بالنصوص التي أنتجها غيرهم من جهة، وكذا للطابع الشفاهي للشعر الشعبي من جهة ثانية، وتوظيف التناص أضفى جمالية على النصوص الشعرية الشعبية وأكسبها مكانة عالية من خلال امتصاص نصوص مختلفة والاستفادة منها.

هذه مجموعة من النتائج التي سجّلناها بعد الخوض في هذا الموضوع محاولين بذلك الكشف عن العناصر الجمالية التي يحملها الخطاب الشعري الشعبي بمنطقة سوف، وذلك من خلال رصد أبرز السّمات الأسلوبية فيه.

وإنّنا إذ نأمل أن تكون هذه الدراسة إضافة جديدة في هذا الميدان، لا ندّعي أن البحث حقّق كل ما يُرجى منه وأنّنا أحطنا بالموضوع من جميع جوانبه، وهنا يمكن القول إننا نحسب أنفسنا قدّمنا جُهدا بسيطا من شأنه أن يفتح أبوابا جديدة لدراسات أخرى قد يكون هذا العمل لبنة أساس لها.

قائمة المصادر والمراجع

* **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

– قائمة المصادر والمراجع:

01- أبادي، الفيروز، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط8، 2005م.

02- إبراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة مصر، دط، 1981م.

03- الإبراهيمي، محمد البشير، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، تح: عثمان سعدي، شركة دار الأمة، الجزائر، ط1، 2010م.

04- ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ج1، ط1 2006م.

05- ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

06- ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، تح: مصطفى غالب، دار الأندلس للنشر والتوزيع بيروت، لبنان، مج2، ط2، 1978م.

07- ابن منظور، لسان العرب، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1988م.

08- ابن يعيش، شرح المفصل، تق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 2001م.

- أبو العدوس، يوسف:

09- الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2007م.

10- مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني، علم البيان، علم البديع) دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

11- أحمد، صالح ، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، دط 1987م.

12- أرسطو، طاليس، الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1 1979م.

13- إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر دط، 1992م.

14- الأنباري، أبو البركات، أسرار العربية، تح: محمد بهجت الميطار، المجمع العلمي العربي دمشق، سوريا، ط1، 1995م.

15- أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1975م.

16- بشر، كمال، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط 2002م.

17- البكري، أبو عبيد، المغرب في ذكر بلاد إفريقية والمغرب، مطبعة المثنى، بغداد، العراق دط، دت.

18- بلحميسي، مولاي، الجزائر من خلال رحلات المغاربة في العهد العثماني، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981م.

19- بلعيد، صالح، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1994م.

20- بليت، هنريش، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق،بيروت، لبنان، دط، 1999م.

- بن الشيخ، التلي:

21- دور الشعر الشعبي في الثورة(1830،1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، دط، 1983م.

22- منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1999م.

23- بن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، دط، دت.

24- بن ذريل، عدنان ، اللغة والأسلوب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ط2، 2006م.

25- بن علي، محمد الصالح، حمادي محمد نافع، الساسي حمادي، حياته ومختارات من شعره مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006م.

- بن علي، محمد الصالح:

26- عبد الرزاق شوشاني، شاعر الوطن والبادية، مطبعة مزوار، ط1 2010م.

27- من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، مديرية الثقافة لولاية الوادي، الجزائر، ط1، 2008م.

- بن يحي، محمد:

28- سمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2011م.

29- محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010م.

30- بوحوش، رابح، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة، الجزائر، ط1، 2006م.

31- بورايو، عبد الحميد، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2007م.

32- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام هارون الحلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، حلب سوريا، ط2، 1965م

33- الجازم، علي، مصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، دار المعارف القاهرة، مصر، دط، 1983م.

- الجرجاني، عبد القاهر:

34- أسرار البلاغة، تح: ميسّر عقاد، مصطفى شيخ مصطفى مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

35- دلائل الإعجاز ، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف، لبنان دط، 1981م.

36- الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، تح : إبراهيم الايباري، دار الريان للتراث، بيروت لبنان، ط1، 1986م.

37- جنيت، جيرار، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.

38- الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح، تح: إميل بديع يعقوب، محمد نبيل الطريفي دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1999م

39- جيرو، بيير، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة الإلكترونية، حلب سوريا، ط2، 1994م.

40- جيمينيز، مارك، ما الجمالية، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان ط1، 2009م.

41- حسن الشيخ، عبد الواحد، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، مصر، ط1 1999م.

42- حسونة، عبد العزيز ، عمارة مدينة قمار بمنطقة سوف، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر دط، دت.

43- الحلّي، صفي الدين، العاطل الحالي والمرخص الغالي، تح: حسين نصار، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1971م.

44- الحموي، تقي الدين أبوبكر، خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شعيتوت، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

45- الحسيني، راشد، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004م.

46- درويش، أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دت.

47- الرديني، عبد الكريم، فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، الجزائر، دط، دت.

48- الزبيدي، مرتضى، تاج العروس في جواهر القاموس، تح: عبد الكريم العزباوي، ددن دط، 1967م.

49- الزرزموني، إبراهيم أمين، الصورة الفنية في شعر علي الجازم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2000م.

- زغب، أحمد:

50- أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف، مطبعة مزوار، ط1، 2010م.

51- الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، مطبعة سخري، الوادي، الجزائر، ط2 2012م.

52- ديوان إبراهيم بن سمينة، مطبعة دركي، الوادي، الجزائر، دط، 2004م.

53- لهجة وادي سوف، دراسة لسانية في ضوء علم الدلالة الحديث، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2012م

54- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم، شوقي المعري مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1998م.

- السد، نور الدين:

55- الأسلوبية والأسلوب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر دط، 2010م.

56- الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج2، دط، 1997م.

57- سرحان، نمر، موسوعة الفلكلور الفلسطيني، دار الثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية فلسطين، دط، 1989م.

58- سعيدي، محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1998م.

59- السكاكي، يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 1987م.

60- سليمان، فتح الله أحمد، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، 2004م.

61- سنجاق، نبيلة، الشعر الشعبي بين الهوية المحلية ونداءات الحداثة، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، دط، 2009م.

62- سيبويه، عمرو بن عثمان، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الجانحي، القاهرة مصر، ج1، ط3، 1988م.

63- السيد، شفيع ، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، بيروت لبنان، ط2، 1996م.

64- شاهين، عبد الصبور، في علم اللغة العام، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط6 1993م.

65- الشايب، أحمد، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1991م.

66- صبّاغ، محمد علي زكي، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، ط1، 1998م.

67- الضالع، محمد الصالح، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، دط، 2002م.

68- ضيف، شوقي، فن الرثاء، دار المعارف، مصر، ط4، 1955م.

- عبد المطلب، محمد:

69- البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان مصر، ط1، 1997م.

70- البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر ط1، 1994م.

71- العثيمين، محمد بن صالح، شرح ألفية ابن مالك، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، مج1 2013م.

72- العدواني، محمد، تاريخ العدواني، تح: أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

- العسكري، أبو هلال:

73- الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1981م.

74- الفروق في اللغة، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر وللتوزيع، دط، دت.

- عصفور، جابر:

75- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999م.

76- آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997م.

77- علي، عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 1997م.

78- العمامرة، سعد، الجيلاني العوامر، شهداء الثورة التحريرية بمنطقة سوف، مطبعة النخلة الوادي، الجزائر، دط، دت

- عمر، أحمد مختار:

79- علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998م.
80- معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب للنشر، القاهرة، مصر ط1، 2008م.
81- الغلاييني، مصطفى، جامع الدروس العربية، المكتبة العربية، صيدا، لبنان، ط1، 2007م.
82- الفرابي، إسحاق بن إبراهيم، ديوان الأدب، تح: أحمد مختار عمر، مجمع اللغة العربية مصر، دط، 2003م.
83- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م.
84- فضل، صلاح، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1 1998م.
85- قباوة، فخر الدين، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط4 1989م.
86- القرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 1984م.
87- الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى، الكليات، تح: عدنان درويش، محمد المصري مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 1998م.
88- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي، محمد العمري، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.
89- اللبدي، محمد سمير نجيب، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة القاهرة، مصر، دط، دت.
90- المرزوقي، محمد، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، ط5، 1967م.
91- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3 1982م.
92- مشارقة، محمد زهير، الحياة الاجتماعية عند البدو في الوطن العربي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1988م.
93- مصطفى، إبراهيم وآخرون، معجم الوسيط، دار العود، تركيا، دط، 1989م.
94- مصطفى، إبراهيم، إحياء النحو، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط 2014م.

- مصلوح، سعد:
95- الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3 1992م.
96- في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع ط3، 2003م.
97- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م.
98- المناوي، محمد عبد الرؤوف، التوقيف على مهمات التعاريف، عالم الكتب، القاهرة مصر، ط1، 1990م.
99- منصوري، أحمد بن الطاهر، الدر الموصوف في تاريخ الصحراء وسوف، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت.
100- مياسي، إبراهيم، الاحتلال الفرنسي للصحراء الجزائرية 1837 – 1934م، دار هومة الجزائر، دط، 2005م.
101- ناصف، حنفي وآخرون، دروس البلاغة، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004م.
102- ناظم، حسن، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002م.
103- هارون، عبد السلام، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة مصر، ط5، 2001م.
104- هوف، غراهام، الأسلوب والأسلوبية، تر:كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد العراق، دط، 1985م.
105- هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار النهضة، مصر، القاهرة، دط.
106- هيجل، جورج، المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت لبنان، ط1، 1978م.
107- يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3 1997م.
108- يونس، محمد علي، المختار في علمي العروض والقوافي، المعهد التربوي الوطني، الجزائر دط، 1975م.

– الرسائل الجامعية:

109- بن حمده، محمد الصالح، الغربة والحنين في الشعر الشعبي بمنطقة سوف، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا، مذكرة ماستر، جامعة الوادي، 2017/2016م.

110- زغب، أحمد، جماليات الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007/2006م.

111- شلبي، فاطمة الزهراء، النزعة الثورية وأساليبها الفنية في القصيدة العامية " ديوان مغذي الأرواح ومسلي الأشباح " للتومي الحاج سعيدان أنموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2007/2006.

112- العارفي، يوسف، الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان: دراسة أثنوغرافية، مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو، 2012/2011م.

113- قط، نسيمة، شعر عبد الله بن الحداد، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، جامعة بسكرة 2015/2014م.

– المجلات والدوريات:

114- جاب الله، أحمد، قراءة في القصيدة الشعبية الجزائرية، مجلة الأثر للآداب واللغات جامعة ورقلة، الجزائر، ع3، ماي 2004م.

115- دندوقة، فوزية، ضمائر العربية، المفهوم والوظيفة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة بسكرة، ع6، جانفي2010م.

- سرقمة، عاشور:

116- الغزل في الشعر الشعبي بالجنوب الجزائري، مجلة الحداثة، بيروت لبنان، ع185، 2017م.

117- المغازي في الشعر الشعبي عند شعراء الجنوب الجزائري، مجلة الفنون الشعبية، وزارة الثقافة ، الأردن، ع25، 2018م.

118- المسدي، عبد السلام، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع354، 1997م.

- المخطوطات:

119-زغب، أحمد، أنطولوجيا الشعر الشعبي، أكثر من مائة شاعر من وادي سوف.

- اللقاءات الشفوية:

120- شوشاني محمد الجيلاني، حديث عن الشعر الشعبي، البياضة ولاية الوادي، الاثنين18 مارس 2019، الساعة العاشرة (10:00) صباحا.

- مواقع الأنترنت:

121- موقع ملتقى أهل الحديث، م القائل: لو كان الفقر رجلا لقتلته، تاريخ التصفح: 2020/04/11م، (http:ahlolhadeeth.com).

الملاحـــق

الملاحق:

1- المدونة.

2- التعريف بشعراء المدونة.

3- إضاءات حول منطقة وادي سوف.

1- المدونة

* معلومات حول المدونة:

– **المنطقة:** هذه المدونة مختارة من منطقة وادي سوف، والتي تقع في الجنوب الشرقي للجزائر وتعرف انتشارا واسعا للشعر الشعبي واهتماما كبيرا به، والشعر الشعبي بمنطقة سوف هو جزء من الشعر الشعبي الجزائري مع بعض الاختلافات في اللهجات من منطقة لأخرى.

– **الاختيار:** جاء اختيار هذه القصائد لتكون ضمن المدونة وهذا بعد اطلاعنا على عدد كبير من القصائد الشعرية لشعراء من منطقة سوف من خلال المؤلفات الموجودة.

– **العدد:** عدد قصائد المدونة هو (12) قصيدة، ونحسب أن هذا العدد كافٍ للدراسة، فلا هو بالقليل الذي يمكن أن يُحدث نُقصا، ولا بالكبير الذي يمكن أن يميّع الدراسة.

– **الجنس:** ارتأينا أن ندرج بعض القصائد لشاعرات من المنطقة وأن لا تكون المدونة حكرا على الشعراء فقط، لأن المنطقة عرفت بروز بعض الشاعرات اللاتي جاء ذكرهن في المؤلفات.

– **الأغراض والموضوعات:** جاءت أغراض المدونة وموضوعاتها مختلفة ومتنوعة، وذلك رغبة منا في إدراج أكبر عدد من الأغراض والموضوعات التي تناولها الشعر الشعبي بمنطقة وادي سوف، والتي لا تختلف أساسا عن الأغراض والموضوعات الشعرية المعروفة قديما.

– **تفاوت الزمن:** حاولنا قدر الإمكان أن ننوّع في زمن القصائد، لتشمل القديم والحديث والمعاصر، لكي نُعطي للدراسة بُعدا أكبر يشمل الماضي والحاضر.

– **التوثيق:** اعتمدنا بشكل كبير في اختيار القصائد على الموثقة منها، أي تلك التي وردت في المصادر والمراجع مثل كتاب " أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف " في أجزاءه الأربعة لأحمد زغب، وكذا بعض الدواوين الشعرية لشعراء المنطقة، ماعدا قصيدة واحدة نقلناها مشافهة للشاعر الجيلاني شوشاني، وهي القصيدة رقم 05.

– **الشرح:** بما أن هناك العديد من الألفاظ الصعبة الواردة في قصائد المدونة فقد قدّمنا شرحا لمجموعة من هذه الألفاظ على الهامش تسهيلا للدراسة والتحليل.

– **الأوزان:** تنوعت أوزان قصائد المدونة لتشمل أغلبية الأوزان المعروفة بمنطقة وادي سوف.

القصيدة رقم 01 [1]:

" الأدب الشعبي في سوف " للشاعر الساسي حمادي (1930 – 1997م).

1- فِي الْوَادْ عِدْنَا الشِّعِرْ نَهْوَى أَوْزَانَه مِنْ أَقْدَمْ قِـدَمْ أَجْـدَادْنَا وَآبَانَـــا

2- فـــي الـــوَاد عِـــدنا أَدَبْنَـــــــا مِن أَقْــدَم قِـدم أُصُــولْنَا وِنْسَبْنَـــا

3- مِنْ قَبل أَلفْ حْـسَـابْ لِيهْ حْسِبْنَا تُحْفُظْ أَقْـوَالْ الـجِيلْ فَاتْ زْمَانَــه

4- طُـولْ عُــمِرْنَا مْعَ شِعِـرْنَا تْنَاسَبْنَـــا فِي قْلُوبْنَـــا عِنْـــدَهْ أَعَـزْ مْكَـــانَـــه

5- وِدْيَـــــانْ شِـــــعِـــرْ كْثِيـــــرَه وَأَشْعَـارْ تِتْـهَايِـلْ أَمْطَـارْ غْزِيـــرَه

6- لِلْـوَادْ وَزْنَـــه وْلَـــهِجْتَـهْ وْتِعْبِيـــرَه تُرَاثْنَـــا مَـعْرُوفْ طُــول زْمَـانـــه

7- الِّي يَسِمْعَـــه يُوجِـدْ مِدَى تَأْثِيـــرَه فِي وَطِنَّا وِاللِّـــي جِـوَارْ حْذَانَـــا[2]

8- يَفِـهْمَـــــه جُـمْهُـــــــورَه وْيِسْتَقِبْلَـه السَّـامِعْ جِمِيلْ الصُّـــورَه

9- فِي كُـــــلْ جِيلْ الشِّعِـــرْ أَدَّى دُورَه مْـوَاكِبْ حَيَاةْ الشَّعِـبْ عَاشْ مْحَانَـه

10- الشَّاعِرْ لْسَانْ الشَّعِبْ عَارِفْ شُورَه هُوَّ اللِّي يُوصِـفْ فَرِحْتهْ وَأَحْزَانَـه[3]

11- فِي نَـــكِـبْتَـهْ وَأَفْـــرَاحَـــــــه اعَبِّـرْ عَلِيـــهَا بْمُنْتَـهَى الصَّرَاحَـــه

12- سْوَى فِي الشِّقَـا وَلَّا سْنِينْ الرَّاحَـه بِالصِّـدِقْ عَـبَّرْ شِعِـرْنَا بِلْسَانَـــه

13- المَلْحُونْ عِـدْنَا مَنِزْلَه ومُطْرَاحَـــه تُـرَاثْ غَـــالِي يَحِفْظُـوهْ أَبْنَانَـــا

14- تُـــرَاثْ غَـالِـي سُـومَـــــــه ابْلَهِجَه ظِرِيفَه وَاضْحَـه مَفْهُومَـــه[4]

15- عِـدْنَا بْحُـورَه كَامْلَـه مَعْرُوفَـــه وْنِعْـرِفْ أَشْعَابَـه تَامَّـة ووِدْيَانَـــه

---

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي، حياته ومختارات من شعره**، م س، ص120،121.

[2] – حذانا: بقربنا.

[3] – شوره: اتجاهه ووجهته.

[4] – سومه: سعره.

16- عَلِيــهْ نَقّــرِتْ أَفْرَاحْنَـا مَلْمُومَــــه أَهَازِيــجْ وَقتْ الحَرِبْ فِي مَيْدَانَــه[1]

17- الـتُّـرَاثْ عِـدْنَــا غَـالِـــــــي المَلْحُـون عَاجِبْنِـي مْوَسَّعْ بَالِــي

18- هُــوْ لُغِـة التَّعْبِيـرْ كِيفْ تْوَالِـــي لَهْجِةْ حَمَاسْ وْعَطِـفْ فِيهْ حْنَانَــه

19- اِعَبِّرْ عَلَى اللِّــي صَارْلِي وِجْـرَالِـي لْقِينَاهْ طُول العُمُـرْ عَـاشْ مْعَانَــا

20- لْــقِينَـاهْ وَقـــتْ الحَـــــــزَّه سْنِينْ البِلَا وِالحَرِبْ وَقتْ الكَـــزَّهْ[2]

21- غَالِي عَلِينَا فِـي الضِّمِـــيرْ انْعِـــزَّهْ سِكَنْ كَنْ وَسْطِ القَلِبْ شَدْ مْكَانَـه

22- اللِّي يَسِمْعَه لَازِم شُعُـــورَه يْهِـــزَّه كَـلَّاشْ مَيِّـــتْ رَاقِـدْ الجَبَّـانَـــه[3]

23- الــلِّي يَسِمْعَـه تْمَعَّـــنْ قُولَـــــه تُقْعِدْ أَفْكَـارَه شَايْشَـــه مَشْغُولَـه[4]

24- النَّــقَّادْ لا يَلْقَـــاشْ فِيه اللُّولَـــه فِي القَافْيَــة واللَّفِــظْ فِي مِيزَانَـــه[5]

25- فِيــه المَعَــانِي تَامَّـــه مَجْــمُولَــه رَصِيـدْ هَايِـلْ خَــزِنْتَـهْ مَلْيَانَـــه[6]

26- تُـــرَاثْ وَافِـــي عْبَـــــــــارَه صَافِـــي مِثِيل الـذِّيبْ فِي مِعْيَـــارَه

27-كُلْ شَعِبْ فِي العُرْبَانْ عَارِفْ كَـــارَهْ احْنَا البَدِوْ عُدْنَا حَافْظِيـــنْ أَمَانَــه[7]

28- مِن أَجْـدَادْنَا نِعْـرِفْ عِمِيـقْ أَبْحَـارَه وْطُــول المِدَى نْغَنِّي جِمِيلْ أَلْحَانَـــه

29- تَحِيَّـــاتْنَا يَـــا سَـــــــــادَه تَحِـيَّـاتْ لأَهْـلِ العَـــزِمْ والإِرَادَه

30- تَحِيَّـــــاتْنَا للشَّعِــبْ والقِيَـــادَه تَحِيَّـــاتْنَـا لِرْجَـالْنَـا وَأَبْنَانَـــــا

31- الله لِينَـا يِجِـلْـبِ السَّـعَـــــادَه تَحِيَّـــاتْنَـــا لِبْنَاتْنَـا وِنْسَـــانَـا

---

[1] – نقرت: من النقر أي ضرب الطبل في الأفراح ، ملمومه: مجتمعة.

[2] – الحزة: الضرورة.

[3] – الجبانة: المقبرة.

[4] – شايشة: تشعر بالسعادة.

[5] – اللوله: النقص والعيب الذي يمكن أن يوجد في الشعر.

[6] – مجمولة: مجتمعة.

[7] – كاره: ميدانه.

القصيدة رقم 02:[1]

للشاعر عباس بوشهوة (ولد سنة 1918م).

1- عِينِـي بَاتَـتْ حَايْـــــرَهْ طُولْ اللِّيلْ بْغِيرْ هْجِيعَـــهْ[2]

2- عَـنْ مِنْ سَـاقْ رْحَايْلَــهْ اطَّوَّحْ فِي شَاوْ التِّنْجِيعَــه[3]

3- غَــبَّى الرِّيــحْ جْرَايْـــــرَه مَهْمُـودَه وُبْلَادْ وْسِيعَـــه[4]

4- عَ اللِّي خْــدُودَه نَايْــرَه تَبَّعْتَـهْ طُـــول التِّتْبِيعــهْ[5]

5- صَـهَدْ قَلْبِـي فِي ضْمَايـرَهْ وْبِغْنَايَ نْبَرِّدْ فِي اللِّيعَـــهْ[6]

6- عِينِــي مِـــن لَصْهَـــادْ بَاتَتْ طُولْ اللِّيلْ تْوَجِّـبْ[7]

7- حْبِيـــبْ اللِّي بِنْـــــزَارْ يَا مَا شَـطْ فْـرَاقه يْعَـذِّبْ

8- هَـزْ مـــــنِ الغَـــــوَّارْ وْجَابَه مْنَادْ القُبَّة وْسَـرَّبْ[8]

9- خَــلَّى كَــانْ الـــــدَّارْ وِمْصِيفَه وِينْ كَانْ مْـزَرِّبْ[9]

10- تْـلَاحُـــو فِي قِيفَـــارْ وِسْـرَابْ لْغِيـمَه مِتْقَلِّبْ[10]

11- رَاهُــو الخَاطِــرْ حَــارْ مِن فُـرْقِـةْ زِينْ التِّرْبِيعَـهْ[11]

---

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص89،90.

[2] – هجيعه: غفوة .

[3] – رحايله: إبله، شاو التنجيعه: بداية الرحلة إلى النجعة.

[4] – مهموده: أرض ساكنة منبسطة.

[5] – نايرة: مزهرة، وهنا جاءت استعارة مكنية.

[6] – نبرد في الليعه: أهدّئ من الشوق.

[7] – توجب: تذرف الدموع.

[8] – الغوار، مناد القبة: موضعان.

[9] – مصيفة: مكان قضاء الصيف، مزرب: يقيم الزريبة التي يتظلل تحتها من حر الشمس.

[10] – تلاحو في قيفار: ارتمو في منطقة مقفره.

[11] – زين التربيعة: حسن الهيئة.

القصيدة رقم 03:[1]

للشاعر أحمد اللبيكي (1873 – 1955 م).

1- فرْحِ الــرِّزَم كِي لِفَــنْ لَه حَرَايـرْ بِدا الفِتِنْ ثَايــرْ عْيَاد اللِّفُو شَـاوْ عقْـد النِّدايــرْ[2]

2- فرح الـرّزم كِي ضَرَبْتَـه وْنَابَــى رَغَى من أجْنَابـه وهَسِّتْ عَلَـيَّ رِقِيــقْ لـعْصَابَــه[3]

3- تِـعَذَّبِت والقلب مَاكْبَـرْ عـذَابَــه وْضَيَّـعْ صِوَابَــه ومِن زُوز بَشْــرَات هَـزُّو طَرَابَــى[4]

4- خْـدُودهن بَرَارِيف فَسط السَّحابه وعُـقبِ الْغِيَابــه ومَضْحَك بَهَـرْ كِيف صُـقْلُو أنْيَابـه

5- والـقَدْ سَـرْوَلْ زَهَـا فسـط غَـابَـه تِـقَــوّى شَـرَابـه على شَافْـةِ النَّـزْ عَامِـل ضِبَابــه[5]

6- تْـطَـوَّح بْـعِدْ نَجعـكُم بِـالمِجَابــه اطَّانـب أطْنَابــه وِيـن يَرْتَع الـرِّيم هُــو والْغْرَابــه[6]

7- ومَا يْـزُوزْهَا كَـان شَالـخْ أنْيابــه ومِـن فَاسْ جَابـه ومِن الصُّبَح للِّيـل يَضْبـح أرْكابــه[7]

8- يُوصل قِـدا من بَعْشْلي جُوَابــه يْــزُوز البِحايــر وِبَابُـور فِي البَحر مَعجُول طَايــرْ[8]

9- فـرح الـرزم كِي ضَرَبْتــه وْشَــعْ لِـحْذَاه تْفِجَــعْ ومِـن مَشِيْ يُومِين كَامِـل سْمِــعْ[9]

10- جَنَّـهْ بِنَـاوِيــت يُـوم الْـوِلَــعْ الـزِّيــن والطّبَــعْ وْلِبْسُـو لْظَام الـذّهب والــوِدعْ[10]

---

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون لمنطقة سوف**، م س، ص 111-113.

[2] – فرح: عرس أو حفل، رزم: رزم الرعد دوّى، وهنا استعارة للدلالة على صوت قرع الطبول، عياد: جمع عوده وهي الفرس، الندايرـ البيدر وقت الحصاد.

[3] – نابي: تناوب، هست: اشتقت، رقيق العصابة: كناية عن الفتاة.

[4] – زوز بشرات: فتاتين صغيرتين.

[5] – سزول: شخر السرو، النز: الرمل المبلل بالماء.

[6] – المجابة: المسافة البعيدة.

[7] – شالخ أنيابه: كناية عن الجمل، يضبح أركابه: يصدر صوتا مكررا بركبتيه.

[8] – يزوز البحاير: يتجاوز البحور، وهنا جاءت كناية.

[9] – شع: لمع كالشعاع، تفجع: ارتاع وارتعب.

[10] – يوم الولع: كناية عن يوم العرس حين يولعن بالزينة، لظام: لظم الجواهر من الذهب والودع في عقود وقلائد.

11- يْقُلْ لك فِـرَاسين يُـوم الْفِـــزَعْ أُمَّـــالي نِفَـــعْ ومنهم كِـثِير قُـوم لَـعْـدَا تْقِلَـــعْ[1]

12- وْيَـا بِنت حِسَّـهْ غَرَامـك لِـــذَعْ فِي كْنِيـــني لِسـعْ وْنِي هِـفِتْ مَا عَـاد فِـــيَّ نِفَـــعْ[2]

13- ويَا بَـركَـةْ لْـزَارْ مَـكّـه رِكـــــعْ على البِيت دَايـرْ يْقَرِّبْ جِبِين سِلِسْ سُود الظِّفَايـرْ[3]

14- فرح الـرّزم نَـم بيـــن الـنِّـزَالـــي دِرَزْ فُـوق عَـالي وْنِي نُشْهر القُول عنَّـه نْـلَالـــيِّ[4]

15- جَنَّـه بِنَاويـــت يُـوم الْحْفَـالـي وْلِبْسُـو حَوَالـي ومن الذَّهب دَارُو الشِّرك والبدالي[5]

16- ويَا طَالْبَـه الـرِّزق ونْـهُـون مَـالـي وْنَعطـي جْمالـي على الْفَاهمه نْهُون مَكسَبْ حَلَالي

17- على سِبْتَـه نُقْتِلْ الـتَّـالـــــي لْيَا صُبـت وَالـي نَعطُو نَهار قَـدَح دَقْ الْعـوَالـــي[6]

18- ثَـمِّيك يَا عبـد وتْـمُوت غَـالـي وحُـزنك الدَّايـرْ وحَطُّو عليـك الشِّـواهد أَمَـايِـــرْ[7]

19- فرح الـرّزم كِي ضَرَبْتـــه بِيـــدي وتْهَـــزْ رِيـــدِي وللّه يَـــا بنت هِـزِّي وزِيـــــدي[8]

20- ولبست الحُـولي صْباغَـهْ جِرِيدي وْنِي لَاثْ رِيـقِـي ونُصبِر على الِّي حكم بِيه سِيدي[9]

21- ولَا يِرْبَـح لْحَـازْرِك هَا لِمْغِيـدي وحَطْ الْقِمَـايِـرْ كِما عَسْ قُبْطان عنَّـه دُوَايِـــرْ[10]

---

[1] – فراسين: فرسان، الفزع: الحرب، قوم لعدا: الأعداء، تقلع: تزعزع من الرعب.

[2] – لذع: كوى كيا سريعا، كنيني: قلبي، هفت: ذبلت أو ضعفت.

[3] – سلس: لطيفة ورقيقة الملامح.

[4] – نم: أصدر صوتا، درز: أحدث دويا.

[5] – جنّه بناويت: جاءته بنات، حوالي: جمع حولي وهو لباس فضفاض للنساء، الشرك: عقد من الجواهر الذهبية، البدالي: حلقات في الأذن

[6] – العوالي: الرماح، قدحها واصطكاك بعصها ببعض.

[7] – ثميك: هناك، الشواهد: الحجارة التي توضع على تربة القبر، امايز: علامات.

[8] – ريدي: من أريد، هزي وزيدي: المقصود به هز الشعر في رقصة النخ.

[9] – صباغة جريدي: نسبة لمنطقة الجريد التونسي المتاخمة لمنطقة سوف، لاث: ذبل، وهي تستعمل لورق الشجر، سيدي: بمعنى ربّي.

[10] – حازرك: أصلها من الحجر، أي يحجر عليها رأيها ويحبسها، لمغيدي: الكريه، حط: وضع، القمايز: علامات، قبطان: رتبة.

القصيدة رقم 04[1]:

للشاعر شوشاني محمد الجيلاني

1- حَاضِـرْ بِلَا مَاضِي كِفَاشْ تْعِيشَـهْ وْصُـعْبِتْ عَـلِيـكْ الْـعِيشَـــــهْ
وِاكْتُـبْ عَلَـى الْمَاضِـي بْقَلَمْ وْرِيشَـهْ

2- اكْـتُـبْ عَـلَـى مَـا رِيـــــتْ وِاكْتُـبْ عَلَى مَـا تِرَكِتْ وِتْخَلِّيـتْ

3- وِاكْتُبْ وْلِيدِي عَ الجِّمَلْ وِالْبِيـتْ وِاكْتُبْ عَلَـى بَخَنُـوقْ بِنْـوَاوِيشَـهْ[2]

4- وِاكْتُبْ عَلَى أَصْلِكْ مْنِينْ بْـدِيتْ عَ الْمَثِمْرَة وْنَبْتِتْ شِجَرْ الْهِيشَـه[3]

5- اكْـتُـبْ عَـلَـــى لَـشْـــجَـــارْ وِاكْتُبْ عَلَى الْغَرْسَاتْ وِالـجَّبَّارْ[4]

6- وِاكْتُبْ عَلَى الْحُوزَا خَـزِينْ الـدَّارْ التَّمَـرْ فِيهَـا حَاطِّينَـه عِيشَـــى[5]

7- وِارْسُـمْ رَحَى وْقصْعَه وْعَقَـابْ آثَارْ وِارْسُـــمْ سِتَـارْ البِيتْ بِهْدَارِيشَـه[6]

8- ارْسُـــمْ بُيُـــــوتْ نْـجُـــــوعْ وِارْسُـــمْ غَـدَتْ وْلَاحْقَـه لِفْزُوعْ[7]

9- وِارْسُـــمْ أَنْـوَاعْ البَـرْ نُـــوعْ وْنُـوعْ إِمَّـا جِبَـلْ وَلَّا رِمَـلْ بْعَارِيشَـــه[8]

10- وِارْسُـــمْ فِيَافِـــي خَالْيَـة وِتْـــرُوعْ وِارْسُمْ رِبِيعْ بْشَكِوْتَـهْ وِحْشِيشَـهْ[9]

---

[1] – الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره**، بمنزله بالبياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

[2] – بخنوق : رداء سميك من الصوف تلبسه المرأة شتاءا ، نواويشه : زينته

[3] – المثمرة: النبات المثمر، شجرة الهيشة: يعني بها شجر الصحراء.

[4] – الغرسات والجبار : أنواع جيدة من النخيل .

[5] – الحوزا من حاز يحوز ، وهي مكان يخبئ فيه التمر تحت الأرض .

[6] – رحى : ألة يدوية لرحي القمح والشعير وما شابههما

[7] – لفزوع: هي الغنم أو الأبل بعدما تطلق في المراعي ويذهب أصحابها لإعادتها.

[8] – العريش : نبات صحراوي .

[9] – تروع: جمع ترعة، وهي أرض محمية لها ملكية خاصة، الشكوة : جلد حيوان يستعمل لخض الحليب

11- ارْسُـــمْ ألْـــوَانْ أزْهَـــــارْ وِارْسُـــمْ بُيُـوتْ شْعَـرْ فِي دُوَّارْ[1]

12- وِارْسُـمْ شِـوَايِلْ مَـادَّه وِاعْشَـــارْ وِارْسُمْ جِمَـلْ وْرَاحْلَـة وِلْـوِيشَـهْ[2]

13- وِارْسُـمْ حَشِيـشْ رْبِيـعْ بِالنُّـــوَّارْ وِارْسُـمْ جِبَـلْ وْوَادْ بِكْشَاكِيشَـهْ[3]

14- ارْسُـــمْ جِبَـــلْ وِزْمُـــــولْ وِارْسُـمْ بِحِيـرَه وْزَرِعْ لَاحْ سْبُـولْ[4]

15- وِارْسُـمْ وِلَدْ فُوقْ الحْصَانْ يْجُـــولْ قَالِّي زِمَانَـكْ مَا قِـدَرِتْ نْعِيشَـــهْ

16- قُتْلَـهْ زِمَـانِي فَـرِسْنَـــا وِفْحُـــولْ وِنْتَا زِمَانَـكْ طَايِـرْ بْـلَا رِيشَـــهْ

17- وْلِيـــدِي زِمَـانَـكْ طَـــــارْ وِالْعِلـمْ زِينِـةْ شُـــورْ مِنْ يِخْتَـارْ[5]

18- لَكِنْ بْعِـدْتُو وْتِعِبْـدُو الـدِّينَـــارْ وِالْغَرِبْ مْسَلِّـطْ عَلِيكُمْ جِيشَـهْ[6]

19- بِعْـتُو الشَّهَامَة وِاتْـغِزَتْ لَفْكَـــارْ وْدِرْتُو عَلَى رُوسْ الطِّوَابِلْ شِيشَـهْ[7]

20- عَـادْ فَـــنْ فِـــي الـدُّخَّـــانْ وْعَادْ فَـنْ فِي التِّقْلِيـدْ وِاللَّبْسَـانْ[8]

21- بِالْـفَنْ وَلُّـو يْحَلِلُّـــــو الْخَمْـــرَانْ كَاسْ الْخِمَرْ يْـدُورْ بِكْشَاكِيشَـهْ[9]

22- وْحَتَّى الـنِّبِيْ فِي عَهِدْهُمْ يِتْهَـــانْ وْهَانَا الْعَرَبْ مِسْتَحِلْيِينْ الْعِيشَهْ[10]

---

[1] – دوار: تجمع من الخيام يسكنها الناس، أو منطقة فيها السكان.

[2] – شوايل: نوق حائل، مادّة: تمشي ممتابعة، اعشار: نوق عشراء، لويشة: قطعة من القماش توضع تحت الراحلة على ظهر البعير.

[3] – كشاكيشه: الرغوة التي تعلو مياه الواد.

[4] – سبول: سنابل.

[5] – شور: جهة أو اتجاه.

[6] – الغرب: هنا تعني أمريكا والدول الغربية.

[7] – شيشة: النارجيلة التي تستعمل في التدخين، لأن بطنها من زجاج.

[8] – الدخان: التدخين

[9] – ولّو: أصبحوا، الخمران: شارب الخمر، كشاكيشه: رغوته.

[10] – مستحليين العيشة: استحلى من الحلو، أي أنهم يتمتعون بالعيش رغم الإهانة التي تعرضوا لها.

القصيدة رقم 05[1]:

للشاعر إبراهيم بن سمينة (1860 – 1945م)

1- لَا مِـنْ دَارْ جْمِيـلْ بَـلَّغْ مَجْهُـودَه يَشْقَى عَنْ سِبَّايْ يُوصِلْ مَسْعُودَه[2]

2- مُخْـتَارْ مِن يِشْقَـى عَلَى سِبَّايَـا يْبَـرِّدْ عَضَـايْ مِن لِهِيبْ النَّـارْ[3]

3- وْيُوصِلْ حَبِيبِـي اللِّي عَلِيهْ غْنَايَا وْنُطْفُو اَجْرَاحِي وْهَايْضَة لَفْكَـارْ[4]

4- مَغْبُـوبْ ظَامِـي وِلِعْبَـادْ رْوَايَـا وْحَـارِمْ مِنَامْ اللِّيـلْ مِ لَّشْـفَـارْ[5]

5- عَلَـى نَعْت بَكْـرَه مْحَـجِّلَة نَوَّايَـا شَقْـرَه نِظِيفَـه مْكَرِكْـدَه لَـوْبَـارْ[6]

6- فَـتَّـاشْ مَا جَتْنِـي عَلِيـهَا وْهَـايَ نْزَاحِتْ غَدَتْ فِي وَقتْ رِيحَه ثَـارْ[7]

7- كُـثْرِ الشِّقَا مَجْمُـولْ مِنْ مُـولَايَـا وِالْحَارْمَـه تَغْـدِي عَلِيكْ اَجْهَـارْ[8]

8- تِنْـزَاحْ فِي خْـطُوطْ الْـعَفَا فَلَّايَـه وْتَفْلَى غَـرِيقْ الرَّمِـلْ وِيـنْ اوْعَـارْ[9]

9- فِي بَـرْ مَا نِـعْرِفْ قِـدَاهْ ثْنَـايَـا يَصْعَـبْ عَلَى الفَتَّـاشْ وِالـدَّوَّارْ[10]

10- مَانِيـشْ عَ اللِّي مْـحَجِّـلَه نَوَّايَـه وْمَانِيشْ عَـنْ بَرْقْ الْـحَفَزْ فَامْطَارْ[11]

---

[1] – أحمد زغب، **ديوان ابراهيم بن سمينه**، م س، ص23.

[2] – عن سبّاي: من أجلي

[3] – عضاي: جسدي.

[4] – هايضه لفكار: هاجت الخواطر.

[5] – مغبوب: طال عهده بالشيء، ظامي: عطشان.

[6] – البكرة: الناقة الفتية، محجلة: بها علامة البياض، نوايا: سريعة، مكركده لوبار: وبرها طويل ومجعد.

[7] – غدت: ضاعت.

[8] – مجمول: مجتمع، الحارمة: الشيء الذي ليس من نصيبك، تغدي: تضيع.

[9] – خطوط العفا: الأراضي الخالية التي تترك فيها الأمطار خطوطا طويلة بعد أن تهطل فيها وبالتالي ترتسم فيها هذه الخطوط فتسمى نسبة لها، فلايه: كثيرة الرعي.

[10] – الفتاش ولدوار: الذي يفتش ويبحث.

[11] – محجلة: البكرة بيضاء الساقين، نواية: فزعة سريعة، حفز: لمع في يوم ماطر.

11- وْقـُولِي عَلَى الْحَايِزْ قْـدِيمْ شْفَايَ وْعِنْـدَهْ دِوَايَ وْلَا قْلِـق لَا حَـارْ[1]

12- وِالْجُوفْ شَـاحِبْ سَابْقَة جَرَّايَـه تْـرُدْ السِّعِيَّـة مْن الْعَـدُوْ اَجْهَـارْ[2]

13- حَمَـلْ دَمْهُمْ بِينْ الْمِغَـادِرْ ضَايَـه وْيُـومْ الْمِنَـايَا يَـصْـرُو لَعْمَـــــارْ[3]

14- مِتْبَاعْـدَه رِدَّاكْ عَـــنْ رِدَّايَـــــا بْلَادْ مْخَفْيَـة دُونِكْ خَنَـقْ وَاوْعَـارْ[4]

15-وْدُونْ مِنْ تَلْبَسْ الْخُرُصْ وِالْقُطَّايَا وَامَّـا الرِّوَامِــقْ طِيـرْ بُـو مِنْقَـارْ[5]

16- الخَـدْ بُوقَـرْعُونْ فُـــوقْ السِّرَايَـــا فَتَّـحْ زِهَـا فَأخِّـرْ شَهَـرْ فُـــورَارْ[6]

17- وْلَنْيَابْ فِـضَّه تْـجِيبْهَا الشَّـرَّايَـا وأَمَّـا الشِّفَايِفْ شِـرِكْ للـسَّيَّـــارْ[7]

18- والعِيـنْ سُــودَه كِي مِثِيـلْ دْوَايَـا مْنِ الكُـحُلْ تِرْفِـدْ وَزِنِـةِ القِنْطَـارْ[8]

19- تْقُولْ طِيرْ بُرْنِي تْجِيبْ لِيهْ اوْهَايَ شَبْ فِي العَلَا فِي الدَّارْ جَا نَكَّارْ[9]

20- عَـــنْ طِيـــــرْ الـبُـرْنِـــــي حُبَّهْ فِي الْمَكْنُونْ يَشْعَلْ جَامِرْنِي[10]

21- حَايِـرْ يَا لَسْــلَامْ وَاشْ يْصَبِّرْنِي نِيرَانِي فِي الجَاشْ تَلْهِبْ مِيقُــودَهْ[11]

22- عَ اللِّي دَارْ جْمِيلْ بَلَّغْ مَجْهُــودَهْ يَشْقَى عَنْ سِبَّايْ يُوصِلْ مَسْعُودَهْ[12]

---

[1] – الحايز: الذي حاز.

[2] – شاحب: فرس ضامر، السعية: ما أخذه العدو بالقوة من عدوه.

[3] – ضاية: غدير يلمع من بعيد.

[4] – خنق: جمع خنقة وتعني مضايق بين الجبال.

[5] –الخرص: حلقة في الأذن، القطايا: الجديلة، الروامق: العينان،

[6] – بوقرعون: شقائق النعمان، سرايا: قصر، شهر فورار: أول الربيع.

[7] – شرك: نوع من الحلي، السيار: صانع الحلي.

[8] – الدوايا: المحبرة.

[9] – طير برني: طائر الحبارى.

[10] – المكنون: القلب، جامرني: يحرقني، وهي من الجمر.

[11] – لسلام: المسلمون، الجاش: الأصل فيه رواع القلب، وهنا تعني الأحشاء.

[12] – عن سباي: من أجلي

القصيدة رقم 06:[1] للشاعرة حدي الزرقي (1890 – 1949م).

1- هَا الرَّعِـد مَاقْـوَاهْ كِي جَـارْ يِتْـكَـلَّـمْ أَجْـهَـــارْ[2]

2- مْلَـجْلِـجْ وْمَـادِّيـــهْ تَيَّارْ طَـاغِي مْعَدِّي حْـــدُودَهْ

3- اِتَرْجِمْ لَفِـظْ كُـورُغْلِي حَارْ سَـكْـــرَانْ بَـــأَدْوَارْ[3]

4- صِنْدِيـدْ مَا يْطِيقْشِ الْعَـــارْ أَخْـوَالْ عَـنْتَـرْ جْـــدُودَهْ

5- مَا ضْيَـقْ خْـلُوقَهْ الحَـــزَّارْ تْـغَشَّشْ غَضَـبْ ثَـــارْ[4]

6- فِي كَبدْتَـه شِـعْلِتْ النَّـــارْ مِنْ صُـفْرِةْ الْعِينْ سُـــودَهْ

7- كَحْلَـهْ تُغْمِـــقْ وْتِسْمَـارْ تَـحْـلَى وْتِـضْمَـــــارْ

8- أَبْنُـــوزْ جَابُـوهْ تُـجَّـــارْ غَـالِي الثِّمَـنْ فِي وْجُودَهْ[5]

9- تِـعْجِبْ وْتِـحْـلَاوْ تِضْمَـارْ مْـخَـيْـرَهْ خْـيَـــــارْ

10- تْـــدَرْوِلْ كْـبَـارْ وِصْـغَـارْ خِـلْقِـةْ البَـارِي بْـجُـــودَهْ

11- مَضْحَكْ كِـمَا بَـرِقْ شَيَّارْ فِـي لِيلِـــةْ أَمْـطَـــــارْ

12- أَنْيَابْـهَا بِيـــضْ وِقْـصَـارْ تَـبْـرُورْ فَـصِـلْ الْبْـرُودَهْ[6]

13- شِفَايِفْ كِمَا الْعَنْبَرْ سْمَـارْ تْـقُـولْ مِـسِكْ عَـطَّـــارْ

14- وِلْـسَانْـهَا لُكْ يِـحْـمَـــارْ وِالرِّيقْ عَـسْلِ الشُّهُـودَهْ[7]

15- أَلْـحَاظْـهَا تُـقْتِـلْ جْـهَـارْ وِالـنِّـيـــفْ مُـنْـقَـــــارْ

16-عَلَى صَدِرْهَا يَظِهْرُو صْغَارْ كَرْمُـوسْ فِي أَصِلْ عُـــودَهْ

---

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص39،40.

[2] – ما قواه: أصلها صيغة تعجب: ما أقواه!، غير أنها هنا تعني: لا لوم عليه، جار: طغى، أجهار: علنا.

[3] – كورغلي: الأصل فيها من الكراغلة قوم جاؤوا مع الأتراك، وهنا بمعنى الأعجمي.

[4] – الحزار: أصلها من الحجر: وتطلق على من يمنع نساءه من الخروج ورؤية الأجنبي.

[5] – أبنوز: أبنوس خشب أسود ثمين للزينة.

[6] – تبرور: حجارة البرد التي تسقط في فصل الشتاء.

[7] – اللك: نبات ورد شديد الحمرة.

القصيدة رقم 07[1]:

" تفكرت نجع الريف " للشاعر عبد الرزاق شوشاني(1936 – 2004م).

1-تْفَكَّرِتْ نَجْعِ الرِّيفْ وِينْ أَوْكَارَهْ وِرْبِيعْنَا وْنُوَّارَهْ شْوَالْ الحَلِيبْ اِدِّحْ فِي الحُمَّارَهْ[2]

2- تْفَكَّرِتْهُمْ عُرْبَانْ صَحْرَاوِّيَّه مْنِ الْوَادْ شَرَقْ شِيرِةْ الحُدُودْ[3]

3- نَاسْ يِنْتِمُوا لِلرِّيفْ وِالْبِدْوِيَّه رْجَالْ الشَّهَامَة وِالْكَرَمْ وِالْجُودْ

4- وِفِي أَرضْ الصَّحَارِي خْيَامْهُمْ مِبْنِيَّة دْخَالْ وْكَرَبْ وْرَمِلْ شِينْ غْرُودْ[4]

5- وِفِي وِينْ وِلد الرِّيمْ حَطْ ضْنَيَّهْ أَرضْ الْمَصَاحِنْ وِالعَلَا وِالهُودْ[5]

6- وِيْعَمْرُوا وِينْ لِبْرُورْ خْلِيَّهْ ومْرَاحِيلْهُمْ فُوقْ الجِمَالْ تْسُوقْ

7- وْبَاغْنَامْهُمْ وِينْ لِخْطُوطْ عْفِيَّةْ نَاسْ يِكِسْبُوا كْحِيلِة لِعْيُونْ السُّودْ

8- كَانْ نَجِعْنَا فِي الرَّمِلْ وِينْ تْعَلَّى وِينْ الصَّرَابْ غِيمَهْ اِدِيرْ أَجْفَانْ[6]

9- وِمْنِينْ كَانْ الرِّيفْ عَنْ تَيَّارَهْ وَأَبْطَالْهُمْ نَعَّارَهْ فِي بْلَادْهُمْ مَا يِتْرِضُوا بِخْسَارَهْ

10- وِينْ الغَزَالْ جْلَايْبَه تِتْجَلَّى زْمُولْ عَالْيَة وْتِحِفْهَا وِدْيَانْ[7]

11- الرِّوَاوِيدْ تَفْرَعْ عَن ظْهَارَهْ اِدِّلَّهْ قَصَدْ خَطْ حَايِزْ مْنِ الْخَرِيفْ أَمْزَانْ[8]

12- عِشْبَهْ اِبْجَدِّرْ شِي مَا شَانْ الله شَقَارَة وْعَضِيدْ وْلِسِلْسَهْ وْبَدَّانْ[1]

---

[1] – بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س،ص65-67.

[2] – نجع: مكان نزول القبيلة طلبا للكلأ، أشوال: جمع شول وهو كمية من اللبن في الشكوة، الحمارة: حاملة الشكوة تتكون من ثلاث عصي تربط من الأعلى وتفتح من الأسفل على شكل هرمي.

[3] – شيرة الحدود: إشارات الحدود التي تفصل بين الجزائر وتونس.

[4] – دخال: جمع دخلة الأرض المنخفظة، رمل شين غرود: رمل كثيف تشكلت منه كثبان رملية ضخمة ووعرة.

[5] – ضنية: تصغير للضنا، المصاحن: جمع صحن، وهي المكان المسطح والمبسوط من الأرض، الهود: المكان المنخفض من الأرض.

[6] – الصراب: أصلها السراب بعد الإبدال، وهو ما يرى منتصف النهار من أشعة تشبه الماء.

[7] – جلايبه: جمع جلب وهو القطيع من الغنم أو الغزال ونحوه، زمول: جمع زملة وهي ما ارتفع من الرمل كالجبل.

[8] – الرواويد: جمع رواد وهو الشاب القوي الذكي الذي يرسلونه للبحث عن أماكن الأمطار والأعشاب، أمزان: جمع مزن وهو السحاب المضيء الممطر.

13- وْثَـمْ نَجِـعْنَا يَـرْتَـعْ أَغْنَـامَــه وْبِلَّــهْ بْيُـوتْ الشَّـعَـرْ مِطَّانْبَـهْ حِيفَــانْ[2]

14- فِيهِـنْ حَـرَايِرْ يِعِجْبِـــنْ فِي الْخَــرَّهْ وأَرْبَـاقْ فِيهَـا اللَّغِـوْ وِالْخِـرْفَـــانْ[3]

15-وْكِي السَّعِيْ قْرَّبْ عنْ لَمْرَاحْ أُوصِلَّهْ تْجِي عَـارْضَاتَـــهْ صَاقِـلْ الـنِّيبَـانْ[4]

16- اِتْهِدْ لَغِـوْهَا وكُلْ جَدِيْ يِعرِفْ أُمَّهْ من البَدُوْ من ضِنْـــوِةْ الْـعُرْبَـــانْ[5]

17- وَأبْطَـالْهُـــمْ مَا يِتْرِضُـوا بِالـذِّلَّـــهْ نَاسْ يَـفِرْحُوا إذَا وَاجْبُـوا الضِّيفَـانْ[6]

18- وْلَا حَدْ يَبْخَلْ شَـيْ مِـنْ خِيرْ الله تَمْرْ وْحَلِيبْ وْكُسُـكْسِي وِدْهَـانْ[7]

19- أُمَّالِي اللِّـــزَمْ مَا يَعِمْـلُوشْ الـزَّلَّـــهْ يُـومْ البِنَا اِفَـاجُوا عَلَـى الْمُضَـامْ[8]

20- وكُـلْ فَـرِدْ مِنْهُمْ عَـلَى أكْتَافَـه سَلَّهْ صِنَادِيدْ يُــومْ الْـعَرِكْ فِي الْمَيْـدَانْ[9]

21- وْجِي وَقِتْ جَارْ الْعَكِـسْ قَـدَّرْ الله شَـدُّوا الْمِدِينَـة وْتَبْـعُوا الـتِّجَـارَهْ[10]

22- بِـدِي سَعِيْـهُمْ فِـــي الْـكُـــــوَارَهْ مِـنَّـهْ بِقَتْ الـرِّيـفْ غِيـرْ أَمَـارَهْ[11]

---

[1] – امجدر: جذور ضاربة في الأرض، شقارة وعضيد ولسلسة وبدان: نباتات رعوية صحراوية.

[2] – بلّه: إبله.

[3] – حرايز: جمع حرة وهي المرأة العفيفة جميلة المظهر والسلوك، أرباق: جمع ربق، وهي الحبل أو الحلقة التي تشد بها صغار الغنم لكي لا ترضع أماتها، اللغو: الجديان.

[4] – السعي: الغنم والماعز ، لمراح : مكان تجمع فيه الأغنام مثل الإسطبل، صاقل النيبان: كناية عن المرأة صاحبة الأسنان النظيفة البيضاء.

[5] – اتهد لغوها : تطلق الجديان لرضاعة أماتها .

[6] – الضيفان: الضيوف.

[7] – دهان : السمن الحيواني التقليدي .

[8] – امالي اللزم : أصحاب واجب ، الزلة : الفعل المشين ، المضام : الذي يحتاج المساعدة .

[9] – العرك: الحرب أو النزال.

[10] – شدو: هنا بمعنى استوطوا وتمسكوا.

[11] – الكواره : الإسطبلات .

القصيدة رقم 08 [1]:

" الفقيد الراحل " للشاعر علي عناد (ولد سنة 1928م).

1- غَـيَّبْ سِفَـرْ مُـولاكْ يَـا تِـصْوِيـرَهْ نْخَبِّيـكْ نِسْتَحْفـظْ عَليك ذْخِيـرَهْ[2]

2- نْـخَـبِّيـك فـي كُـرَّاسَـة ونْـشُـوفْلِكْ مَضرِبْ أَعَـزْ بْـلَاصَـه[3]

3- وْقَـرَّرِتْ قُـلِتْ نْدِيـرْلِكْ عَسَّاسَـه يِحْمُـوكْ فِي غْيَـابِـي عَـن التِّغْبِيـرْه[4]

4- الله يَرِحْمَـه وْيُـوِجد سِـلَاكْ خْلَاصَـه وْيِغْفِرْ ذْنُـوبَـهْ الله بَاسِـطْ خِيـرَه

5- نْـخَبِّيـكْ فِـي كُـرَّاسِـي فِي الْجِيـبْ وَلَّا فِي وِسَـايِدْ رَاسِـي

6- كِي نْشُوفْها كَاينِّي شِبَحْتِ السَّاسِي نْعَـدِّي مْعَـاهَا وَقِتْ فِي التِّقْصِيـرة[5]

7- وْكُلْ وَقـت فَـاكِرْ بِيـهْ مَانِـي نَاسِـي صْغُرْ خَاطْرِي وْطَاحَتْ دْمُوعِي غَزِيـرَه[6]

8- دْمُـوعِـي طَـاحِـتْ وْشَـدِّيتْهَا سُـخْفَتْ قِسَتْنِـي سَاحَـتْ[7]

9- حَصْـرَاهْ يَا دِنْيَـا مِشَـتْ وْرَاحَـتْ وِالْـعُودْ اللِّي تْكِسَرْ مَا يِتْـوِجَدْ تِجْبِيـرَه

10- وْلَا تْقُـولْ هَـاهِي اِسَّقْمِتْ وِسْمَاحِـتْ وِحَتَّى الْبَحَـرْ يِنْشَـفْ اِيْبِسْ غَدِيـرَه

11- كُـل شَـيْ لِيـهْ حْـدَادَه وْمَا اِفِيـدِشْ حْسَـابَـه أَيَّـامْ عْـدَادَه

12- السَّاسِـي رِقَـدْ رَيَّـحْ وْشَـدْ أُوسَـادَه بْحَـالْ لَا نِظَمْ الشِّـعر مِن تِعْبِيـرَه[8]

---

[1] – محمد الصالح بن علي، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**،م س، ص130.

[2] – مولاك: صاحبك.

[3] – بلاصه : مكان .

[4] – عساسة: حراس

[5] – الساسي: هو الفقيد الراحل الذي يرثيه الشاعر.

[6] – صغر خاطري: ضاق بالي من الحزن.

[7] – قستني: سبقتني.

[8] – بحال: كأنه.

13-حُكُمْ اللِّي خَلَقْ مَاهُوشْ حُكمْ عْبَادَه وْلُـخْرِينْ جِمْلَـه شَـادِّيـنْ مْـرِيـــرَه[1]

14- سِـــكـــنْ فـــــــــي دَارَهْ اِتَّـقّـى مِشِـي فَـارَقْ عَرَبْ الْحَـــارَهْ[2]

15- يَا لِـنْـدَرَا وَاشْ حَـالْتَـهْ وَأخْـبَـــاره اللّه يَجعْله مْـجَـاورْ حَسِينْ السِّيـــره[3]

16- بْحَال لَا سَـافَـرْ وْجِـي لِصْغَـــاره بْـحَالْ لَا هَدَفْ عَ الصَّافْيَة وِبْشِيـرَه[4]

17- كَـــان مْـــعَـــاهُـــــــم بْحَالْ لَا هَدَفْ مِن غِيبْتَـــه لَا جَاهُـمْ

18- وِبْـحَالْ لَا عَاشَـرْ عِـشِيـرْ مْـعَـاهُـم وِبْحَـال لَا حَـوَّشْ بْحُـورْ كْـثِيـــرَه

19- عُمْـرَهْ غَـدِي شَاقِـي عَـلى سِبَّاهُـمْ وعْـلَى جَـالْهُـمْ دَاخِـلْ بْـحُورْ كْبِيـرَه[5]

20- سِـــفَـــرْ وِتْـــعَـــــدَّى وْلِلِدَّايْمَـة لَاحِـقْ اِبَّـاهْ وْجَـــدَّهْ

21- اِتْـكَسَّـلْ رِقَـدْ يَا مَشِطْرَهْ فِي الْمَـدَّه وِلِلْعَـايْلَـة خَـلَّى الشِّـقَـا والْـحِيـــرَه

22- الْعَـدَّادْ كَـمَّـلْهُـمْ أيَّـامْ الْعَـــدَّه وْلَا طُـبْ يَنْفَـعْ لَا دِوَاء لَا غِيـــرَه

23- صْـغُـــرْ خَـاطْـرِي مَـقْـوَانِـــي عَلَى زُولْ فَـارَقْنِـي مِـشِي خَلَّانِي[6]

24- اتْـعَدَّى قِـسَانِي لِلْمَقَـامْ الثَّـانِـــي ومَـعْجُولْ حَارِصْ جِـرِيْ فِي التِّحْدِيـرَه

25- وبْـحَـالْ لَا جِيتَـه ولَا هُـــو جَانِـــي قْعَدْ مَضِـرْبَـه كَان الْحَجَرْ قْمِيـــرَهْ[7]

26- قِـــعْـــدَتْ سَـــــاحَـــــــه وضَـارِبْ عَلِيـهَا الرِّيـحْ والفَـرَّاحَـــــه

27- فَاقِـدْ صِبَـاحَـه لا وِجَـدت الـرَّاحَـة وَاشْ حَـالِـةْ الْـفَـارِقْ حَبِيبْ عْشِيـــرَهْ

28- وْلُـوكَان نُـوجِـدْ شَـاطْرَه نَـوَّاحَـــه ونِـهْدِيـلْـهَا مَلْيِـةْ فْـلُـوسْ جْـبِيـــرَه[8]

---

[1] – مريره: طريقه الذي سلكه.

[2] – اتقى: توارى عن الأنظار.

[3] – حسين السيرة: كناية عن الرسول صلى الله عليه وسلم.

[4] – الصافية: زوجة الفقيد، بشيرة: أم الفقيد .

[5] – على سباهم: من أجلهم.

[6] – مقواني: غصبا عني، وتعني أيضا لا لوم علي.

[7] – قميرة: العلامة التي توضع على القبر للاستدلال عليه.

[8] – جبيرة: محفظة صغيرة بحجم الجيب توضع فيها النقود.

القصيدة رقم 09:[1]

" خواطر " للشاعر الساسي حمادي (1930 – 1997م).

1- الْوَرِدْ يَذْبَلْ كَانْ فَاتْ رْبِيعَـهْ الِّي خَدَمْتَهْ طِيعَـهْ وِالْتَرِهْنَهْ سَقّد عَلِيكْ وْبِيعَهْ

2- الــورد يَـا وَرِدْ الْحَيَـاة وِالحُـــــبْ يَـا وَرِدْ يَـا مُـــرَادْ كُـلْ حْـبِيـــــبْ

3- الــورد رِيـحَـهْ بِـالـعَبِيـرْ اِكِـــبْ عَطِيرْ مِسِكْ دِيرْ سْبُوْلْتَـه فِي الجِّيـبْ

4- الــورد دُونَـه الْحَـالْ مَا يُـصْـعُـبْ وْمَهْمَا تِطَـوَّحْ فِي القُـلُوبْ قْرِيـبْ[2]

5- وِالــحُبْ عِنْـدَهْ سِرْ شَـيْ عْـجَبْ وْعِنْدَهْ عَلَامَـه فِي الـنِّظَرْ مَا تْغِيــبْ

6- هُـو الـدِّوَاء هُـو طِبِيـبْ الطُّـــبْ وْهُـو الشِّــقاء والشُّوقْ وِالـتِّعْذِيــبْ

7- مُـشْتَـاقْ وِعْـيُـونِي مِطَـرْهَا تْـصُـبْ مُـحْتَـارْ عَايِـشْ فِي الْحَيَـاة غْـرِيــبْ

8- قَـدَّاشْ رِينَـا مِـن عْـبَادْ تْـسِـــــبْ فِـي بَعِضْهَـا تَلْحَـقْ كِـلَامْ الْعِيــبْ

9- بِينَاتْـهُمْ الظَّـاهِـرْ السُّـوق زْكِـــبْ فِي الشَّـرْ نِجْـحُوا عَـقَبُوا التِّدْرِيـــبْ

10- حَالْهُـمْ تِبَـهْدَلْ شِيـنْ لَا يِعْجِـبْ الـنَّذِلْ فِي جْـوَارَهْ الْحَـالْ صْعِيـــــبْ

11- وَأَهْـــلِ الحَيَـاء والجُـودْ وِالأَدَبْ رْجَال الِّي اِطِـبُّوا النَّــارْ فِي شْلَاهِيبْ

12-حْنِي خُوتْ جَدْ وَاحِدْ وِصِيلْ عْرَبْ من أجْـدَادْنَا تْـخَلَّطْ الـدَّمْ قْـرِيــبْ

13- نْحَافِـظْ عَلَى الْعَاهِـدْ وْلَا نِكْـذِبْ حْنِي الْعَرَبْ عِدْنَا الْكِذِبْ أَكْبَرْ عِيبْ

14- رِيـحْ حُـبْنَا دِيمَـه عَلِينَـا تْـهِـبْ اِحْنَا حُـبْنَا لَا فِيـشِّـي تِـكْـذِيــبْ

15- نْرِيـدْ بَعِضْنَـا فِي أَعْلَى عَلَا وِرْتِبْ لَا بُغْـضْ لَا نِفَـاقْ لَا تْسِلْهِيـبْ[3]

16- الحُبْ لَا يْسَـاوِي فُـلُوسْ وِذْهَبْ مَا كَانْ فِي أَيْ مْكَانْ شَـيْ رْدِيعَـــهْ

17- هُـو الحَيَـاة هُـو زَهُـوْ كُـلْ طْـرَبْ نَزْهِـةْ حَبِيبِـي وْرَاحْتَـه وْتِـخْلِيعَـــهْ

---

[1] – بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي، حياته ومختارات من شعره**، مرجع سابق، ص71.

[2] – تطوح: بعُد.

[3] – تسلهيب: المراوغة بعذب الحديث.

القصيدة رقم 10[1]:

للشاعر محمود بن عمار (ولد سنة 1949م).

1- يَالِنْـدرَا وِشْ حال هَاك النزِيلـــه بْفُقْدَانهم مَشـغُوب من لِعْويلـــه

2- وش حـــال من يِبْغينـــــا أُوش حال من في الحُوش يِفْكر بينا

3- أُوش حـــال لِبْني عـــم ومَّالينـــا أُوش حـــال بنت أُمّي مع لِخْويلـــه

4- يا لنـــدرى نَحِيُـــوش وتِلاقِينـــا جِمِيـع من يِنشِـــد على لِخْويلـــه

5- وشـــحالهـــم ونْبَاهـــــم شَـــارهين ولَّا فَاقْـديـن اِبَّاهـــم[2]

6- يا لنـــدرى نَحْيَاش نَبْدا عْماهـــم ولَّا نِتْمَـــدْ تْـرُوح كن لِبْديلـــــه

7- اِهِب الفِلك وسُوقنا من قْداهـــم انخَـلُّو الجبل ونْرَوْحُـــو لِرْميلـــه[3]

8 - وش حـــــالكم يا خَالـــــي أُوش حـال من يِنْشد عليَّا اِسالـــي

9- تِكَدَّرت كُثر الوِحِش غيَّـــر حالي كـي يْضِيـق بَالي نُنْقِـــرْ الطِّبِيلَـــه

10- اِنْدير الحِمِس في الشّعر بالنَّقّالي خير من حديث القايله والقِيلـــــه

11- وش حـالكـــم يَادُومـــــــا أُواشي خَواتـك وخُوْتك والحُومـــه

12- وِالِّي تِوَحَّش ما عَليهِش لُومـــه يُصبر ويْعـــدِّي خَاصّه وكْمِيلـــه

13- حَتَّان يرجـــع الغريب لْقُومـــه تْفُوت لِمْغيبه نـــوع راح ابْقيلـــه[4]

---

[1] – محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي بمنطقة سوف، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص119 – 120.

[2] – شارهين: سعداء.

[3] – قداهم: نحوهم.

[4] – ابقيله: قبل قليل.

14- وَدَّعــتهـــم للعــالـــــــــي وِرْضايـــة الوالديـــن هُمَّا الوَالـــي

15- هُمَّا الّي بيهم سَارحيـن اِمَّالـــي يِرِفْـــدُو التَّالـــي ويِعِـدْلُولـه مِيلـــه

16- مَاهُـــو لْخَلَقنا مِرْتِقِبْ عن حَالي وْمُـــولا لِمَّالي غَـــرِفْتَـــهْ بِالهِيلـــــه

17- ودّعـتهـــم عـنـــد اللـــــــــه هُـوَّ الّي يْسَهِّل قَسِمْهـــم ويْدِلَّـــه

18- الباب لِيه والمفتـــاح فِيـدَه اِحِلَّـه كي يُقْصد اِجيب الغَنَى في لِيلَـــه

19- واحـــد اِزِيده وآخِر يتعطَّل لـــه لْيَعْطِـــي هوَ المَنَّان وَافي كِيـلـــــه

20 - صَدِّيـت منهـم بُكـــــــــره رِفَدت كَابتي وطْلَبت فَصلَه وشُكره

21- وعمَّلت عَ الْمَانِيش نَاسي ذِكْره والّـــي ضَامِن فيه يِعْدِل له مِيلـــــه

22- الّي طَالْبَـــه يِسْبِلْ عليه بْسِتْـــره والّـــي تَاركه يُـــوم القِيَامـــه وِيلـــــه

23 - صَـــدِّيـت منهـــــــــم زَارِب أُوَادعتهـــم بِالخير كُـــلّ لاَقَـــارب[1]

24- مْعَيِّـــن بِلَاد النَّاس زَي الهـــارب سِبَب خَرِجْتي عَنجال قُوت العِيلـــه

25- اِصَّبَّحت في رقراق ليله ضـــارب قِبْلِـــة طرابلس مَرْتَـــعْ الوِرْفِيلـــه[2]

26 - صَدّيـــت منهـم صَبحـــــــــه أُوادعـتهـــم لله فاتـــح رِبـحـــــه

27- يَا وَالدي أُنظِر من قِداهم شَبحه لْقَاعديـن بين غْريسهـــم ودْقِيلـه[3]

28- أَعطيه الخَلا هَا الفقر ليه الذَّبحـه لُوكـان مـن حُكمـه اِرَقِّـد حِيلـــه

---

[1] – زارب: مستعجل

[2] – الورفيلة: اسم قبيلة في ليبيا

[3] – غريسهم ودقيله: تصغير لكلمتي غرس ودقله وهي أنواع من النخيل.

القصيدة رقم 11:[1]

للشاعر أحمد بن سعود دويم (ت 1982م).

1- نَجـعْ الْعَـرَبْ مِـطَّـانْبَـه جِيـفَانَـــــه أَعْـطِيه المطرْ والـنَّصِـرْ مِن مُـولَانـا[2]

2- نـجـع العـــرب واجْـحَافَـــــــه ونجـع العرب هَسَّتْ عليـه أولَافَـه[3]

3- لْقَـاهْ العشِبْ مِتْـخَالْفَاتْ أوْصَافَـه عْـقِيفَـة ولِـمَصْ وْحَـارَّه ورِبَانـــه[4]

4- هسَّـت عيـون الحَـيْ رَدْ أريَافـــه حَـانُوت يِغْشِي شَـرَّعُـو بِيبَانـه[5]

5- نجـع العـــرب شَـاغِـلنـــــا اعطِيـه المـطر في أمَّـاكـره يِتْـهنَّـــى

6- شَتَّـى ورَبَّـع عـن أدخَـالْ الحِنَّـــه لَـرِض الْمِليحَـه تِعْجِبْ الْـوَمَّـالَـه[6]

7- سْعِيـدِينْ وشْـوِيشِـــةْ حَمَـدْ والـقُنَّـه كَـرَبْ وخَصِيب يْبَانْ عَادْ حْذَانَه[7]

8- نجـع العـــرب بـفْـرُوحَـــــه ورَسَّـى على الـدُّوَّار والمَـطْرُوحَـه[8]

9- اسْعَايهـم بِيـن هَاملـه ومَسْرُوحـه واوْرَادهـم جَتْ خَارجَـه مَلْيَـانـــــه

10- واللِّي خَطَـر جَتْ خَطِـرْتَه مرْبُوحه واللِّي قـعد ربَّـح قِـبَض مْكَانَـهْ[9]

11- خْـيُـورهـــم مَبسُـوطـــــــه وحُـرَّات مِ العَشْـوَه بِنَنْ بْيُـوته[10]

12- ومْـرَوْحَـه رِعْـيَـانـهُـم مَنْعُوتـــه وهَدُّو البِيَاضْ وطَلَّقُو خِـرْفَانـــه[11]

---

[1] – أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون لمنطقة سوف**، م س، ج2، ص 94-95-96-97.

[2] – العرب: هنا يقصد بها البدو، مطانبه حيفانه: خيامه مصطفة جنبا لجنب.

[3] – هست عليه أولافه: اشتاق إلى ما ألفه.

[4] – العقيفة واللمص والحارة والربيانه: أنواع من العشب.

[5] – رد أريافه: استعاد مشاعر الشوق والحنين.

[6] – أدخال الحنه: اسم موضع في البادية، الوماله: مربو المواشي والإبل.

[7] – سعدين وشويشة حمد والقنه: مواضع في البادية، الكرب: الأرض المستوية.

[8] – الدوار والمطروحه: مواضع بالبادية.

[9] – خطر: زارهم، فجج: ترك مكانه خاليا فاشتاقوا له.

[10] – حرات: جمع حرة وهي المرأة القوية.

[11] – البياض: الضأن، هدو: أطلقو الخرفان على أماتها.

13- واللِّـي فِـقدْ يـفقِـدْ ذْرَارِي خُـوتَـه واللِّـي رَحـل فَجَّـجْ علـى جِيـرانـه

14- نـجـــع العـــرب مِـتْرَبِّـــــصْ ونجع العرب ذُكرُوه ع المْزَبِّـسْ[1]

15- وِيـن العشب نُـوَّارتَه مِتْخَلْبِـــصْ وِين الشّبُوب خَلَّف أمطار أمْزَانه[2]

16-سْوَاد السِّبَطْ ظَلَّم أخْضَارْ ودَنْكَسْ قِدَا بْيَـار بِتْ عْمُـرْ والحَـشَّـانَـه[3]

17- نـجُـــوع الـــرَّســـــــــوة مطَّانبـه في العيـن قِـبْـلِةْ حِـــزْوَه[4]

18- والـرَّعد يِطَّـرْشِـف تِـقَـوَّى نَـزْوَة والبرق يِشَّلْهِف شَعَـلْ ضَـوْيَانه[5]

19- حِـمْلَتْ أشْعَابْ الـوَاطْية والعَلْـوَه على بَـرْ تُـونس مَرِتَـع الحَـنَّانـــه[6]

20- نجـع العـــرب في الخِيمـــــه ورَاهِـي العْـرُوبه رَاحْـلَه ومْـقِيمـــــه

21- ورَاهِي السِّمـاحه مَا تْـتِّمِّـشْ ديمه يْقُولُوا مَّـالِي الْعِـرِفْ والقَمَّـانـــه[7]

22- وكُـل شَـيْ بِالـقِينُون عنده قِيمـــه وكُـل حَدْ بِـدِّي مَا رِفَـعْ مِيـزَانـه[8]

23- نجـــع العـــرب ف خْيَـــــاره يُورِد على الدَّحْداحْ غَرْبِي القَـاره[9]

24- وصَبَّتْ أمطـاره كِي زَهَى نُـــوَّاره وهَـبَّتْ أنْصاره والـفِلك وَاتَـانَـــا

25- وغِـيـرْ ارْتِـعِي بالله يَـا خَـــــوَّاره رَاهُو العشب يْصِيصْ في حِيضَانه[10]

26- نجـع العـــرب في الصُّمعـــــه حْنِي نَجعنا عَـنَّه ضُـوَتْ الشَّمعـه[11]

---

[1] – المزبس: موضع معروف بالصحراء.

[2] – الشبوب: أصلها الشؤبوب أي دفعات غزيرة من المطر.

[3] – السبط: سيقان النبات، دنكس: تكدس بعضه على بعض، بيار بنت عمر والحشانه: موضعين في البادية.

[4] – حزوة: مكان معروف في الحدود التونسية الجزائرية.

[5] – يطرشق: يقصف، يشلهق: يلمع بقوة.

[6] –الحنانه: هو يقصد بها الناقة.

[7] – السماحه: هنا تعني الخصوبه، القمانه: الخبراء.

[8] – القينون: أصلها القانون وهنا تعني القدر المعين.

[9] – الدحداح: اسم موضع، القارة: الربوة العالية.

[10] – الخوارة: من أسماء الناقة، العشب يصيص: يتمايل من طوله.

[11] – الصمعه: المنارة وهنا اسم موضع.

27- وْجِي مِزِنْ رَاقِي مْعَ صلاة الجمعه وْسِيلَه نِزَلْ قَدِّين في قِيسَانه[1]

28- خَلَّفْ نِجَام السَّعِي بعد الهَمْعة ورَبِّي يْجِيب الفَارعة مَلْيَانه[2]

29- نجوع تْشَوِّشْ مَرَاحيل عن عِلِبْ المِنَادي تْحَوِّشْ[3]

30- وجْحَافْ تظْهر من بِعيد تْطَوِّشْ وأولاد لا تْطِيقْ الدَّرك لا هَانَا[4]

31- والنجع لا حَايِرْ ولا مِشَوِّشْ والله يِحْمِي رْجَالنا ونْسَانَا

32- الْجِرِدْ والعَمَّاري سْيَاحَاتْ وِين هَبْهَبْ نُسُوم الْوَاري

33- وثم نجع م الفِرْجَان سَعْيَه فَالِي مْقَابِل الجبل يْبَان عَاد حْذَانا

34- وكَمْ يُوم بِالزِّيَّارْ يَظْهَر سَاري في صحن بن قْشَّه نِصَبْ دِيوانه[5]

35- نجع في شِيبانِي في رَاحْتِي والعقل ما هَنَّاني[6]

36- تْلَاقُوا مَّالي البَر والبَرَّاني وهَسُّو عَلَيَّ ناس كَانُو مْعَانَا

37- عِلبِ الطُّويله ومرْقبْ الْعِلْوَاني ومرْتع شِوِيل يِتْلاعْبُو حِيرانه[7]

38- ورَوَّادهم جَاب الخبر بالشَّافي على امِّيه يُونس نَقّضُو خِرْفَانه[8]

39- انِشْدُوا الرَّوَّاده اللِّي يِعرْفُو نَبْتِ العشب ف اهْواده

40- والغِيم جَبَّى عن كَرَبْ جَرَّادة طُوِيجِين كِي هَزْ السَّرَاب يبَانه[9]

41- وهَاذَاك مرتع سَعِيْنَا ف اهْواده أحمد بن سعود جَاب الكلام وْقَانَا

42- كِلَامي نْتِمَّه خْيَارْ لِبْنَادم في الحَرَم والهِمَّه

---

[1] – المزن: السحاب الممطر، قدين: مثني قد وهو قامة الإنسان العادي، قيسانه: قياسه.

[2] – السعي: الغنم، الهمعه: النعاس وهنا تعني الذبول والخمول.

[3] – علب: ربوة، المنادي: سيف لمنادي معروف وهو مكان قرب قرية الحمراية إلى الجنوب منها.

[4] – جحاف: جمع جحفة وهي الهودج.

[5] – الزيار: الزوار الذين يزورون الضريح، بن قشه: قرية في طريق بئر العاتر.

[6] – شيباني: موضع.

[7] – علب الطويل و مرقب العلواتي: موضعين في البادية، حيرانه: جمع حوار وهو الفصيل.

[8] – روادهم: الرواد المستكشف، اميه يونس: موضع، نقضو خرفانه: جزوا أصوافها.

[9] – جبّى: احتشد، كرب جراده وطويجين: موضعين.

43- ومُـولى السّماحه تُشُكره بْنِي عَمَّـه ومُـولى الخَيَانـه نُـتُركـه يَخْـطَـانَـا

44- أحمد بن سعود جَاب الكلام وتَمَّـه ويَـا حَافْظَـهْ هَـنِّي عـلى لَـمَّـانـهْ

45- جِـبـتْ كـلامـي على ناس نجع الوَاد عَـاتِي دَامي[1]

46- مْـنِيـنْ المْحَـمِّـسْ طَـالْقِينَه حَامي يُضرب يْطَـقّـع في السّـما دُخَّـانـهْ

القصيدة رقم 12:[2]

للشاعر محمود بن عمار (ولد سنة 1949م).

1- نْوَصّيكم يَا خَاوْتِي تُوبُـوا للـّـه وتْمَشُّو في ارْضَـاهْ لَا تَنْسُـوا مُذَاكْرِة شَرِيـفْ سِمَـاهْ[3]

2- نْوَصّيكم يَا خَاوْتِي كَـانْ فْهِمْتُونِي وِلْيَا صَدَّقْتُـونِـي نَعْطِيكم دَلِيلْ مَا ذَاخِرْ في اذْهُـوني

3- دَارُوا من لَسْوَاوْ لَا تَرْضُوا بالدُّوني وْلَا تْسِدُّو مَسـدَاهْ المُنْقِضِينْ عْوَاهْدَه بُعْدَه وجْفَـاهْ[4]

4- نْوَصّيكم يَا خَاوْتِي رَانـي نَصِيـحْ من صُغْرِي فَصِيحْ نُنْطِقْ بِلِّي عَارْفَهْ ثَابِـتْ وصْحِيـحْ

5- الِّي دِلْ على الخِيرْ عند الله مِلِيحْ يِلْهِمْنَـا لِرْضَـاهْ يِهْدِينَا مَادَامْنَا نِدْبُـوا في اِوْطَـاهْ[5]

6- نْوَصّيكم يَا خَاوْتِي تـمُّوا لِفْـرُوضْ وِالدِّينْ المَحِفُـوظْ لَا تْغَبْطُو مَخْلُوقْ من جَرْيَه وحْظُوظْ[6]

---

[1] – عاتي: شجاع، دامي: فاتك.

[2] – محمد الصالح بن حمده، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي بمنطقة سوف ، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص134.

[3] – شريف اسماه: كناية عن الرسول صلى الله عليه وسلم.

[4] – لسواو: أفعال السوء.

[5] – في اوطاه: في أرضه.

[6] – تغبطو: تحسدوا.

7-وِلِّي عنده مَقِدْرَه اِفُكْ ع المِغْرُوضْ وِالقَاصِـرْ يَرْجَـــاهْ وِلِّي تَارِكْ شَيْ فِي المَحْشَرْ يَلْـقَـاهْ[1]

8-نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي طِيعُـو الوَالدين ورَضُّوهُـم لَثْنِيـــنْ وَقِتْ لِيَقْـرُوا الفَاتحه مِدُّو لِيديـــنْ

9- الوَاحد يَسْعى الخير مَايدْرِيهْ مْنِيـنْ قْـدَّامَـــــه وِوْرَاهْ يِرْبِحْهَا الِّي طَاعْ وَالِدْتَـه وبَابَـــــاهْ

10-نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي طِيعُوا بَعضَاكم وانْـتِبْهُوا لْمُولَاكـم واذَا تْبِعْتُوا نْفُوسْكم هَذِيكَه مَغْدَاكم

11- لَابُد من الموت والحساب وْرَاكـم العَاصِـــي يَـا دَاهْ يَبْدَا لَـهِبْ النَّارْ يَصْهَدْلَه فِي عْضَاهْ[2]

12- نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي بْعِرِفِي الِّي ثَمْ بِنِصِيحَـه وِلـــزَمْ خْيَارْ المُومِنْ وَاجْبَه بِالفَرِضْ اِتِـــمْ

13- من يَفْرِحْ بِالضِّيفْ وِيْرَاقِعْ بِـالدَّمْ وِيْسَبِّـلْ لِمْيَـــاهْ عنده دَرْجَه عَالْيَه والذَّنبْ مْحَـــاهْ

14-نْوَصِّيكم يَا خَاوْتِي بعِرْفِي المِيجُودْ هَذَاك المَجْهُـــودْ الله اتِمْ بالاَعْمَالْ واللَّـفِظْ المَـــرْدُودْ

15- مَرْحُومْ الـقَوَّالْ بن دُومَه محمـودْ نَا نُشْهِرْ بِسْمَـــاهْ وانْتُمْ تَعْطُو فَاتْحَه الله اِتِمْ مْنَـــاهْ[3]

[1] – المغروض: المحتاج.

[2] – عضاه : جسده

[3] – بن دومة محمود: هو اسم الشاعر محمود بن عمار، دومه نسبة لوالده دويم، ويتم تصغيرها لتصبح دومه.

2– العريف بشعراء المدونة:

2–1– التعريف بالشاعر الساسي حمادي صاحب القصيدتين رقم 01 و 09: [1]

هو الساسي بن إبراهيم بن علي حمادي، ولد صيف 1930م بمنطقة دوار الماء بالحدود الشرقية لوادي سوف، ووالده إبراهيم هو أصيل منطقة النخلة من عرش المصاعبة، فرقة العزازلة من عائلة بدوية محافظة احترفت الفلاحة وغراسة النخيل وتربية المواشي بالشريط الحدودي من بن قشة إلى بئر عوين، وقد بدأ الشاعر حياته النضالية باهتمامه الشديد بالحركة الوطنية، ثم انضم إلى صفوف جبهة التحرير الوطني وجيشها مناضلا ومسؤولا عن المواصلات والاتصال وقد تحصل على وسام المقاومة بتاريخ: 1995/02/20م.

حفظ الشاعر القرآن الكريم على يد عمّه الشيخ الحسين حمادي، وكان منذ طفولته ميّالا للشعر الشعبي حتى أصبح من عشّاقه، كما كان من عشاق الشعر الجاهلي وهذا ما اتضح جليا في أشعاره التي تُوحي باطّلاعه الكبير ووعيه بمحيطه القريب الوطني والقومي.

وقد قدّم الشاعر عدّة أعمال للإذاعة المسموعة والمرئية كما نُشرت له مجموعة من القصائد بالجرائد الوطنية، علاوة على مشاركته في العديد من الأمسيات الشعرية بالوادي والمركز الجامعي بورقلة، وكانت آخر مشاركة له بالمنتدى الأول للثقافة الشعبية والشعر الملحون ببلدية العقلة ولاية الوادي بتاريخ: 28 و 29 ديسمبر 1996م.

في الجانب المهني تقلّد الشاعر عدة وظائف بعد الاستقلال، حيث عمل ممرّضا بمستشفى الرباح من سنة 1962م إلى سنة 1978م، ثم موظفا بشركة سونطراك من 1979م إلى سنة 1982م، وبعد إحالته على التقاعد عمل حارسا بدار الثقافة محمد الأمين العمودي بالوادي إلى أن اشتد به المرض فلزم الفراش، لكن معاناته مع المرض استمرت إلى أن وافته المنيّة يوم الجمعة 25 جويلية 1997م عن عمر ناهز 67 عاما.

[1] – ينظر: بن علي محمد الصالح، حمادي محمد نافع، **الساسي حمادي حياته ومختارات من أشعاره**، م س، ص06.

2-2- التعريف بالشاعر عباس بوشهوة صاحب القصيدة رقم 02: [1]

هو عباس بن بلقاسم من عميرة الشعابنية وهي أحد عمايير عرش الربايع، ولد سنة 1918م ببلدية البهيمة (بلدية حساني عبد الكريم بالوادي حاليا)، بدأ حياته فقيرا يرعى الغنم عند الموالين مقابل أجر زهيد، لكن همّته العالية جعلته شيئا فشيئا يصبح من كبار أصحاب الماشية في البوادي الشرقية لمنطقة سوف.

عُرف عباس بين نجوع البادية بصوته القوي وأدائه المتميز، فقد كان صوته يُسمع من مسافات بعيدة فيُقبل الناس على الأعراس ليستمعوا له، ولكن مع الأسف لم تصلنا الكثير من أشعاره، لكن المقطوعات التي وصلتنا تدل على رقة الطبع وسهولة المأخذ، وتنم عن موهبة أصيلة، كما أنه يعتمد على عنصر السرد الذي يشوّق المستمعين ويشدّهم إلى شعره، علاوة على اللغة الرقيقة العاطفية.

2-3- التعريف بالشاعر أحمد اللّبيكي صاحب القصيدة رقم 03: [2]

هو أحمد بن بلقاسم بن لغريسي الجامعي المعروف باسم اللبيكي، ولد بقرية النخلة سنه 1873م، وفي رواية أخرى يقال أنه ولد في منطقة وادي ريغ وبالذات في بلدة بورخيص حيث كان قومه أولاد جامع يقيمون خلال القرن التاسع عشر، وأنه جيء به وهو رضيع إلى سوف كانت أسرته تقيم بين قرية النخلة، حيث كانت تمتهن غراسة النخيل في بعض فترات السنة بينما تقضي الفترات الأخرى في البادية.

ومن بين أبناء عمومة الشاعر كان هناك بعض الشعراء على غرار عمار بن معيزة وحمه بلعايش والزاوي بلخضر السايح، وكان الشعر مقرونا عندهم بالإنشاد كما كانوا يتميزون بقوة الصوت وجودة الإنشاد وغزارة الشعر، وهكذا نشأ الشاعر أحمد اللبيكي متأثرا بهم يتعلم منهم

[1] - ينظر: أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص88.

[2] - ينظر: نفسه، ص110،111.

الشعر والإنشاد إلى أن نبغ فيهما، حتى أن العديد من أشعاره انتشرت بكثرة وأصبحت تُغنَّى في الأعراس حتى بعد وفاته.

كان الشاعر كغيره من أصحاب ذلك الزمن يمتلك النخيل في أرياف النخلة والعقلة كما يمتلك الأغنام وبضعة رؤوس من الإبل في البادية، وكان يسافر من وقت لآخر إلى الأراضي التونسية مع بني عمومته لجلب بعض البضائع الاستهلاكية واستقر أواخر حياته في النخلة إلى أن توفي فيها سنة 1955م.

2-4- التعريف بالشاعر الجيلاني شوشاني صاحب القصيدة رقم 04:[1]

هو الجيلاني شوشاني محمد بن بكار بن بلقاسم وأمه الزهرة بنت مسعود، ولد سنة 1959م بالرباح من فرقة الشواشين عرش الربايع، بدأ حياته بحفظ ما تيسر من القرآن الكريم في المسجد، ولكنّه لم يستمر طويلا في ذلك، حيث أنه بعد أن بلغ سن الثامنة انتقل رفقة أهله إلى البادية الشرقية بالشريط الحدودي ليمتهن مهنة الرّعي التي ورثها عن آبائه وأجداده ليمكث سنوات طويلة في هذه المهنة وبقي على هذه الحال إلى أن تزوج سنة 1984م وعمره أنذاك 25 سنة، وله تسعة أولاد ستة ذكور وثلاث إناث.

وبعد بلوغه سن الثلاثين عاد للمدينة واشتغل عاملا يوميا إلى غاية سنة 1994م حينما التحق بوظيفة الحرس البلدي ليبقى في هذه الوظيفة إلى غاية إحالته على المعاش سنة 2012م.

أما بخصوص موهبته الشعرية فيمكن القول إن الشاعر استمد ثقافته من عدّة عوامل أولها تعلّمه لبعض السّور من القرآن الكريم، كما أنه تعلّم الحروف وفك الخط ونال شهادة الثالثة ابتدائي أثناء عمله في الحرس البلدي، وكان الشعر والغناء البدوي هواية كبيرة مفضَّلة عنده حيث كان منذ الصغر يحضر الأعراس ويستمع بإنصات للأغاني التي أصبح يتغنّى بها ويحفظها

[1] - الشاعر شوشاني محمد الجيلاني، **تسجيل أشعاره ونبذة عن حياته**، بمنزله بالبياضة ولاية الوادي، يوم الاثنين 18 مارس 2019، (مقابلة شخصية).

على ظهر قلب ويردّدها في خلواته، ثم تطوّر الأمر فأصبح يغنّي في الأعراس، وأول مرة كان ذلك في سن الثانية عشر (12)، حينما غنّى أشعار للشاعر الكبير إبراهيم بن سمينة.

أما بداية نظم الشعر عند الجيلاني فقد كان ذلك حينما بلغ سن الخامسة عشر (15) وكانت بدايته في غرض الغزل الذي يتوافق مع سن المراهقة التي كان فيها من جهة، وتأثره بأغاني الأعراس التي حفظ الكثير منها من جهة ثانية، وأول قصيدة نظمها الشاعر كانت تحكي قصة إعجابه بأحد الفتيات ولكنها رحلت، فقال:

حَاشُوهْ وْجَازْ من البرّ رَحَلْ نَجْعَهْ صَاقِلْ لَنْيَابْ

منِ الصَّبْحَة وْهُوْ مْبَكِّرْ حَطُّوا بِينْ مَغْرِبْ وِغْيَابْ

ولكن الشاعر انقطع وابتعد عن ميدان الشعر حوالي 25 سنة، من 1985م إلى 2007م ثم رجع إليه مع وفاة الوالدة سنة 2007م، حيث هيّجت هذه الحادثة أحزانه وأحيت هواية الشعر لديه، ولم يجد سوى الشعر ليواسي به نفسه ويعبّر عن عاطفته الحزينة، فكتب قصيدة رثاء مطلعها:

اِلِّي شَافْ إِمَّاتْ الْوَالْدَة وْجَرَّبْ فُرْقِتْهَا

نَـــارْ بْـشَـلْـهُـوِبْـتَـهـا

اِلِّي عَنَّكْ تِبْكِي صَادْقَة تِنْزِلْ دَمْعِتْهَا

وبعد ذلك توالت القصائد عند الشاعر وأصبح معروفا ومطلوبا بكثرة في الأعراس، ولكنه ركّز أكثر على غرضي الحكمة والوصف، وقد أبدع في وصف حياة البادية واستذكارها والتعبير عن شوقه وحنينه إليها، كما كانت له مشاركات عديدة في المهرجانات الوطنية والدولية وتوّج بالعديد من الجوائز محليا ووطنيا ودوليا، ولا يزال الشاعر إلى غاية كتابة هذه الأسطر يتمتع بكامل قواه الجسدية والعقلية ويشارك في المهرجانات وحفلات الأعراس، كما أنه بصدد تحضير ديوانه الشعري الذي سيرى النور قريبا.

2-5- التعريف بالشاعر إبراهيم بن سمينة صاحب القصيدة رقم 05:[1]

هو إبراهيم بن علي بن عبد الله بن سالم بن سمينة من فرقة المصابيح عرش الربايع، وأمه فاطمة بنت الحاج علي بالرداد تنتسب إلى فرقة الرقيعات عرش الربايع، ولد إبراهيم بين عامي 1860 – 1865 في حي السماينة شمال بلدة البياضة والرواة يجمعون على أنه مات سنة 1945م وعمَّر فيما بين الثمانين والخمسة وثمانين عاما.

نشأ الشاعر في مجتمع بدوي جل ثقافته الغناء والشعر حفظا وإنشادا في حفلات الأعراس، ولم يُعرف لقومه المصابيح شعراء كبار، ومع هذا نبغ إبراهيم في الشعر.

ويقال أن معظم أشعار إبراهيم قالها في امرأة تسمى مسعوده بنت قويدر الرقيعية، حيث يقال أنه رآها ترقص رقصة النخ فعشقها وقال فيها قصائد كثيرة قبل أن يتزوجها.

2- 6- التعريف بالشاعرة حدي الزرقي صاحبة القصيدة رقم 06: [2]

ولدت الشاعرة حدي الزرقي في الدبيلة سنة 1890م، والدها يسمى الشيخ نصيب وهي من نسل الولي الصالح سيدي على بن خزان، انتقلت من مسقط رأسها إلى مدينة نفطة بالجريد التونسي بعد أن أهداها والدها للشيخ سيدي حمد معاد التابعي وعمرها آنذاك عشر سنوات وتزوجت من راع مسن وهو أحد خادمي الزاوية وكانت قد أُرغمت على الزواج منه، وبعد طلاقها منه عادت إلى الدبيلة وعمرها على الأرجح بين العشرين والخمسة وعشرين عاما وكانت الشاعرة تنتدب إلى الأعراس لتغنِّي أشعارها، وتوفيت سنة 1949م.

وقد كانت الشاعرة على دراية كبيرة بالشعر الشعبي وأبرز الشعراء والمغنين المعروفين بمنطقة وادي سوف على غرار بن ناوي الشاعر والمؤدي، حيث نجد أنها ذكرته في بعض قصائدها التي نظمتها.

---

[1] - ينظر: أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص90،91.

[2] - ينظر: نفسه، ص38.

2- 7- التعريف بالشاعر عبد الرزاق شوشاني صاحب القصيدة رقم 07: [1]

هو عبد الرزاق شوشاني محمد بن سعد بن صالح بن عثمان من عائلة الشواشين عرش الربايع، ولد سنة 1936م بالرباح ولاية الوادي، من عائلة بدوية، وقد بدأ الشاعر حياته في مهنة الرعي التي ورثها عن أجداده، وبعد أن شهدت البوادي جفافا وقحطا اضطر عبد الرزاق على غرار العديد من أهل البدو إلى النزوح إلى المناطق العمرانية ليستقر بمدينة الرباح بداية الثمانينات.

لكن الشاعر لم يُطل به البقاء في الرباح فانتقل لليبيا طالبا للرزق، حيث عمل هناك راعيا للغنم، وظل يتردد بين الرباح وليبيا حتى بداية التسعينات حين اختار المكوث بدائرة الطالب العربي للإقامة فيها.

وقد كان للوسط العائلي دور كبير في صقل موهبته الشعرية حيث كان عمه شاعرا وأيضا جدّه صالح وكذا خالاه كانا شاعرين، دون أن ننسى صهره البشير بن داسي الذي كان شاعرا متميزا بالمنطقة.

وقد بدأ الشاعر نشاطه الشعري مبكِّرا منذ مرحلة الطفولة، حيث كان يردّد الأغاني في الأفراح، كما أُشتهر في مرحلة شبابه بصوته الجيد في أداء الطبوع الغنائية البدوية على اختلاف أنواعها، وبعدها بدأ في نظم قصائده التي غلب عليها الطابع الوطني المواكب للتطورات السياسية للبلاد، وأهم ما تميز به الشاعر عبد الرزاق هو القدرة الكبيرة على ارتجال الشعر في العديد من المواقف.

وفي أيامه الأخيرة عاش الشاعر عبد الرزاق شوشاني حياة صعبة حين ضاقت به سبل العيش وتقدم به السن، لكنه ظل صابرا محتسبا إلى أن وافته المنية بدائرة الطالب العربي بتاريخ: 13 نوفمبر 2004م.

[1] - ينظر: بن علي محمد الصالح، **عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية**، م س، ص07-13.

2- 8- التعريف بالشاعر علي عناد صاحب القصيدة رقم 08:[1]

هو علي بن الطاهر بن محمد بن عبد القادر عناد، ولد سنة 1928م بحي سيدي علي دربال بالرباح، حيث نشأ وتربى وترعرع هناك، كما بدأ حفظ القرآن الكريم في مسقط رأسه ليكمل حفظه بتونس على يد إبراهيم بن حمادي لمّا انتقل هناك، وحينما بلغ الرابعة عشر (14) انتقل رفقة أهله إلى منطقة بلغيث غرب بلدية اميه ونسه بولاية الوادي ليمتهنوا غراسة النخيل والعمل الفلاحي.

وبعد ذلك انتقل الشاعر علي عناد سنة 1950م إلى الرديف بتونس رفقة والده ليعمل لمدة سنتين ونصف تقريبا في أحد المناجم، ثم عاد سنة 1953م إلى بلغيث بعد أن فقد والده البصر وأراد أن يقضي بقية أيامه هناك رفقة زوجته وابنه الوحيد ليواصل العمل الفلاحي توفيت والدته سنة 1956م ثم توفي والده سنة 1970م، وقد كان الشاعر وحيد والده، حيث كان له أخ واحد أُستشهد في الثورة التحريرية المباركة.

بعد وفاة والده شعر علي بالوحدة واليُتم فانتقل إلى قرية الحمادين ببلدية المقرن ليعمل إماما لمدة سنة ومعلّما للقرآن لمدة أربعة سنوات، ثم عاد للعمل الفلاحي وهذه المرة في قرية الحمادين حيث امتلك مجموعة من النخيل، وقد تزوج الشاعر عدّة مرات ورُزق بعشرة أولاد ذكور وستّ بنات، لكن الذكور اختطف منهم الموت خمسة.

استمد الشاعر ثقافته من عدة منابع أوّلها القرآن الكريم الذي حفظه كاملا، وثانيها رحلاته المتعدّدة في أطراف منطقة سوف من الرباح إلى بلغيث إلى الحمادين وتعدّد نشاطاته بين الفلاحة والتعليم القرآني والإمامة، دون أن ننسى رحلته لتونس وعمله هناك في المناجم وقد كان أبوه الطاهر شاعر كبيرا وهو ما جعله يتعلق بالشعر الشعبي.

[1] -ينظر: بن علي محمد الصالح، **من روائع الشاعر الشعبي علي عناد**، م س، ص9-21.

في صيف سنة 1950م نظم الشاعر قصيدته الأولى حين رحل للرديف للعمل هناك وهي قصيدة غزلية يذكر فيها شوقه وحنينه، ثم بعدها توالت القصائد لينبغ الشاعر في نظم الشعر الشعبي ويصبح بذلك واحدا من عمالقة الشعر الشعبي بمنطقة سوف لكل الأوقات، ومن الصّعب أن نُحصي مشاركات الشاعر الوطنية والدولية وتكريماته وجوائزه التي تواصلت عبر ستين (60) سنة، وقد أسهمت إذاعة الوادي في التعريف بالشاعر ونشر قصائده، والشاعر علي عناد لايزال على قيد الحياة بقرية الحمادين بلدية المقرن حيث ألزمه المرض القعود في الفراش.

2- 9- التعريف بالشاعر محمود بن عمار صاحب القصيدتين رقم 10 و 12: [1]

هو محمود بن عمار بن دوبّم بن عمّار ولد بالبادية في صحراء سوف الجنوبية سنة 1949م وسُجّل بدفاتر الحالة المدنية لبلدية الرباح تحت رقم: 1579، أبوه دوبّم بن عمار وأمّه هنيّة بنت عمر بن عمر، ينحدر من قبيلة " لفّايز " وهي أحد القبائل التي تنتمي لعرش الرّبايع هذا العرش الذي برز فيه العديد من الشعراء الشعبيين، وللشاعر أخ واحد ذكر وأربع أخوات.

– كنيته: اشتهر الشاعر بكنية "ولد المحروقه " ويعود سبب هذه التسمية هي أنّ جدّته من والده "منّه دوبّات " عندما كانت صغيرة سقطت في موقد النار فاحترقت أصابعها من يدها اليسرى فلُقّبت بالمحروقة ، ثم انتقلت التسمية لابنها دوبّم وصولا إلى حفيدها الشاعر "محمود"، فأصبح يُلقب ب " ولد المحروقه "، وقد ذكر هذه الكنية في شعره فيقول:

الِّي كَانْ اِرُدْ الْمَسْيُوقَـــه عَادِتْ مِفَاصْلَه مَطْلُوقَـــه

يِمْشِي يِجْبِي دُوقَه دُوقَـــه خَايِفْ يِنْدِلْ كِي الْمِنْـــدَافْ

مِشْ غَالِطْ وِلِدْ الْمَحْرُوقَـــه بَعِدْ مَا جَرَّبْ وشَـــــــافْ

[1] – ينظر:بن حمده محمد الصالح، **الغربة والحنين في الشعر الشعبي بمنطقة سوف، الشاعر محمود بن عمار أنموذجا**، م س، ص56-59.

– **تعليمه**: عندما كان الشاعر راعيا في البادية، تعلّم بعض أبجديات اللغة العربية عن طريق رجل متعلّم يسمّى " الحاج سالم مرغني "، والذي كان يتنقل في البادية من نجع لآخر لتعليم الأطفال مقابل بعض المئونة التي يعطونها له من حليب وسمن وغيرها، فكان يمكث أيام عند أهل الشاعر فيجتمع عنده الأطفال في حلقة ويبدأ بتعليمهم وتلقينهم الحروف العربية نطقا وكتابة، ومن هنا تمكّن شاعرنا من القراءة والكتابة ولو بالقدر البسيط، ثم بدأ بحفظ ما تيسّر من القرآن الكريم .

– **حياته**: بدأ الشاعر حياته بمهنة الرّعي التي ورثها عن أجداده، ممّا جعله كثير التّنقل في أرجاء البادية الجنوبية، وبقي في هذه المهنة مدّة طويلة قاربت العشرين عاما، ثم رحل رفقة أهله ليستقروا بقرية الخبنة ببلدية النخلة ، لينتقل بعدها للعمل بستاني في الجزائر العاصمة وبالضبط في بلدية الأبيار لمدّة عام واحد سنة 1984م، ثم عاد لقرية الخبنة وتوجّه بعدها إلى ليبيا للعمل هناك في مهنة الرعي لمدة ثلاث سنوات وكانت هذه هجرته الأولى إلى الأراضي الليبية، ثم عاد لقرية الخبنة ليتوجّه بعدها لولاية ورقله للعمل هناك في أحد المقاولات بمكان يسمّى "قارة كريمة" بمنطقة الروسيات لمدة ثلاث سنوات.

ثم عمل بعدها بشركة وطنية بالمخادمه لمدة أربع سنوات، ثم عمل ببلدية حاسي مسعود حارسا لمدة أربع سنوات، ثم عاد بعدها لقرية الخبنة لينتقل بعدها للعمل في ليبيا راعيا للأغنام لمدة ثمانية سنوات، وهي الفترة التي شهدت إحساسه بالغربة والحنين إلى أهله وقريته حيث أبلغنا بأنه كان يمكث حوالي تسعة أشهر كاملة لا يرى فيها أهله، ليعود بعدها ويستقر بقرية الخبنة ويعمل حارسا في مستودع لأحد الخواص ببلدية النخلة من 2005م إلى يومنا هذا، وقد عرف الشاعر اضطرابا كبيرا وعدم استقرار في حياته المهنية ممّا جعله يعيش مجموعة من التجارب ساعدته في إبراز تجربته الشعرية .

– **زواجه**: كنّا قد عرفنا بأنّ الشاعر عرف اضطرابا كبيرا في حياته المهنية، ونفس الشيء تقريبا عرفه في تجاربه مع الزواج، حيث تزوج أربع مرّات ، كان زواجه الأول من ابنة عمّه

"فجره " سنة 1967 م وعمره آنذاك لم يتعد 18 عاما، لكنّه لم يُرزق منها بولد فطلّقها بعد أربع سنوات من الزواج، ثم تزوج ثانية من " منصورة " والتي رُزق منها بولد ذكر لكنّه لم يُعمّر طويلا، وبعد مشاكل بينها وبين والديه اضطر لتسريحها رفقة ابنها رغم حبّه الشديد لهما فطلّقها بعد أربع سنوات، وقد ذكر هذه الواقعة في أحد قصائده ، ثم تزوج للمرّة الثالثة من " مباركة " التي عاشت معه ثلاث سنوات قبل أن يطلّقها، فتزوج مرّة رابعة من " ربح " وله منها ستة أولاد، ثلاثة ذكور وهم: دويّم ولمين ومنصور ، وثلاث إناث وهنّ : فاطمة وهنيّة ونعيمة وكلّهم مذكورون في قصائده وبقيت معه زوجته إلى يومنا هذا ، وقد ذكر أسماء أبنائه في شعره حيث يقول :

بْعِـــدْ بَـــرْ دْوَيِّـــــــــــــمْ وْلَمِينْ مِتْرَبِّي عَنِيفْ غْشَيِّـــــــــمْ

وْمَنْصُورْ مِن وِحْشَهْ قْلِيبِي رَيِّـــــمْ صِغِيرْ اِخِوْتَه اِلِّي ذِكِرْتَه فِي لْسَـــاني

وِنْبَاتْ نِفْـــكِرْ بِيهْ نُـــوع اِتَيِّـــــمْ شِغَبْ خَاطْرِي وِالْقَلِب مَا هَنَّانـــي

ثم يقول في نفس القصيدة:

بْعِـــــدْ بَـــرْهَا فَاطِيمَـــــــــه هِـــيَّ وْهَنِيَّه زِينِةْ التِّحْوِيمَـــــــه

وْكِي تْوَاحْشَنْ نَادَنْ عَلِي نَعِيمَـــة بِشْ يَسِأْلَنِّي ثَمَّاشْ مِنْ يَرَانـــــــي

هِنَّ الثِّـــلَاثَه وُامْهِنْ فِي لْمِيمَـــه عَـــالنَّـــاسْ مَعْزُولَاتْ مِن فَقْدَانـــي

– **غربته في ليبيا:** كان الشاعر قد زار ليبيا سنة 1990م ومكث فيها سنتين، حيث أقام علاقات جيّدة مع أصحاب الأغنام الذين عمل عندهم راعيا، وبعد تسريحه من العمل ببلدية حاسي مسعود عاد لقريته وسعى جاهدا للحصول على العمل دون جدوى، فراودته فكرة العودة إلى ليبيا للعمل هناك، فاتجه نحوها قاصدا " تيجي " وبدأ العمل راعيا للأغنام مُتنقلا بين أصحاب الأغنام من تيجي إلى الرّويس ، نالوت ، الحرابة ، مجابره ، بني وليد وطرابلس وغيرها.

– **شعـــره:** تأثر الشاعر منذ صغره بمجموعة من الشعراء أبرزهم: محمد اللوزي، عمر بن عمر لمترّب وعبد الرزاق شوشاني، وكان يحفظ لهم، كما كانت له علاقة مقرّبة بالشاعرين محمد الفـازع وعلـي عجيبـه، وبـدأ يـتعلّم الشـعر منـذ صـغره، غـير أنّـه لم يكـن يكتـب سـوى بعـض المقطوعات التي لا تتعدّى ثلاثة أو أربعة أبيات، وأوّل قصيدة نظمها الشاعر كانت بعد طلاقه من زوجته الثانية منصورة، والتي كان قد أنجب منها ولدا ذكرا ولكن وقعت مشاكل بينها وبين والديه فاضطُرّ لطلاقها مع أنّه كان يحبّها، يقول:

يَا عِيــنْ مَاذَا تَشِبْحِي وِتْعَـــدِّي ومُولَاكْ صَابِرْ والوِجَعْ مْكَـــدِّي

هَـــــــذِي حَالَـــــــــه وكُلْ يُومْ تَظْهَرْ صَايْرَه الشُّغْلَالَـــه

مَابِيــنْ هَالنِّسْــوَانْ والرَّجَّالَـــــه دَبْرُو عَلَيَّا نْضِيــفْ ولَّا نْهَـــدِّي

الوَالْدِينْ شُرْطُو بِالطِّلَاقْ قْبَالَـــه وهِي غَالْيَه ومَا هَايْنَه يَـــــاوِدِّي

ثم يقول في نفس القصيدة:

الـــقَلِبْ مَـــا يِتْهَنَّـــــــى وْطُولْ المِدَى مَشْغُولْ فُوقْ الظَّنَّه

وإبْلِيسْ بِالتِّخْمِيمْ زَايِدْ عَنَّـــــه كُثِرْ القَلَقْ وْشَغِبْتِي مِن وِلْـــدِي

فَصْلِ المِنَامْ نْبَاتْ حَايِرْ مِنَّـــــه ولِلْغِيرْ فِي تِرْبَايْتَه مِتْجَـــــدِّي

وكانت هذه القصيدة هي الانطلاقة الفعلية للشاعر ، حيث توالت بعدها القصائد وكل قصائده تقريبا مستوحاة من تجارب عاشها فعلا في الحياة ، وعند اغترابه في ليبيا وشعوره بالحنين إلى أهله وقريته نظم مجموعه من القصائد في هذا الغرض.

وقد كان الشاعر مُحتكّا بالشاعر علي عجيبة حيث كان يجالسه ويتبادلان إلقاء الشعر بينهما ويُنقّحانه، والشاعر لا يزال على قيد الحياة ولكنه ابتعد قليلا على نظم الشعر، مع أنه غالبا ما يقوم بترديد أشعاره.

2- 10- التعريف بالشاعر أحمد بن سعود صاحب القصيدة رقم 11: [1]

هو أحمد بن سعود من أولاد بن دويم فرع من قبائل الربايع، ولد بدوار الماء أوائل القرن العشرين، وقد أمضى طفولته وشبابه في البوادي الشرقية المتاخمة للحدود الجزائرية التونسية، وكان ينزل في القرى الواقعة جنوب الوادي، إلى أن استقر به المقام ببلدة البياضة ولاية الوادي وعندما أحس بدنو أجله طلب إعادته إلى المناطق الشرقية إلى أن وافته المنية في بلدة الطالب العربي (بوعروة) سنة 1982م.

وامتاز الشاعر أحمد بن سعود بغرض الوصف، حيث كان يصف مظاهر الطبيعة في البادية في أزهى أيامها وصفا رائعا ودقيقا، كما وصف الحياة البدوية في النجع وتنقله من مكان لآخر بحثا عن الماء والكلأ.

[1] - أحمد زغب، **أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف**، م س، ص93.

3 – إضاءات حول منطقة وادي سوف:

تقع منطقة وادي سوف في الجنوب الشرقي للجزائر وتتربّع على مساحة معتبرة يسودها الطابع الفلاحي المقرون بتربية المواشي، وللمنطقة تراث شعبي كبير يتنوع بين المادي واللامادي وتراث معماري متميّز يعكس الفكر الإنساني للرجل السوفي ويُبرز ملامح الشخصية السوفية وهو ما يشكّل جزءًا من الهوية القومية للمنطقة، والتي تُعرف بطابعها العمراني الفريد الذي تميّزه القباب الجبسية التي تعلوا الأسقف وتزيّنها في صورة جمالية ممتعة، وهو ما جعل المستكشفة والكاتبة السويسرية **ايزابيل ابرهاردت** تطلق على المنطقة اسم " مدينة الألف قبة وقبة "، وهذه التسمية تتناص لفظا مع عنوان كتاب ألف ليلة وليلة.

– التسميــة:

تعددت معاني تسمية وادي سوف واختلفت لدى الكثير من المؤرخين، غير أن أغلبها أجمعت على أن التسمية أطلقت نسبةً « لوادٍ كان يجري بالماء، ومع الزمن جفّ ذلك الماء وبقي مكان الوادي متداولا على ألسنة سكان المنطقة، ونتيجة لاضمحال الغابات والأشجار بتلك الجهة نزحت إليها الرمال وغطّتها وتشكّلت كثبان يُطلقُ عليها سكان المنطقة (سوف) ومع إضافة الكلمة الأولى للثانية أصبحت: وادي سوف »[1].

– الموقــع:

وادي سوف المعروفة حاليا بولاية الوادي انبثقت عن التقسيم الإداري لسنة 1984م تقع في الجهة الشمالية الشرقية من الجنوب الجزائري، تنحصر مابين دائرتي العرض:31 و 34 شمالا على امتداد نحو 620 كلم من منطقة اسطيل (الحدود الشمالية) إلى غدامس جنوبا، وما بين

[1] – سعد العمامرة، الجيلاني العوامر، **شهداء الثورة التحريرية بمنطقة سوف**، مطبعة النخلة، الوادي، الجزائر، دط، دت، ص11، 12.

خطي طول: 6 و8 شرقا على مسافة 160كلم من منطقة وادي ريغ غربا إلى الحدود مع دولة تونس شرقا[1].

ويحدّ منطقة سوف « من الشمال: ولاية تبسة وخنشلة وبسكرة ودائرة المغير، وغربا: تقرت وجامعة وتماسين من ولاية ورقلة، وجنوبا: واحات طرابلس وغدامس وما والاهما من القطر الليبي، ومن الشرق: ولايات قبلّي وتوزر ونفطة ونفزاوة بالقطر التونسي »[2].

– وادي سوف عمرانيا:

يرى ابن خلدون أن « العمران هو ضرورة الاجتماع الإنساني »[3]، ولقد ميّز بين العمران البشري والعمران المادي، ويرى أن العمران البشري أسبق في الظهور، وقد اعتبرَ البدو أصل المدن والحضر وسابق عليها، وقد ينطبق هذا الكلام على سكان منطقة سوف الأوائل، فقد كان نمط عمارتهم خاليا من مظاهر الترف نظرا للبيئة الجغرافية والظروف التاريخية.

فقد جاءت منطقة سوف في الأطراف الشمالية من الصحراء الكبرى لتكون ملجأً سياسيا ومذهبيا مناسبا وهذا ما أكده **محمد العدواني** في كتابه " تاريخ العدواني "، حيث يقول: « عليكم بسوف فهي أم الهاربة »[4]، فيمكننا القول إن دور المنفى كان السبب الأول في اكتشاف المنطقة في العصر الإسلامي المبكّر، وقد تأخّرت حركة العمران في المنطقة، ولم تُتّخذ يوما كعاصمة رغم كثرة المارِّين بها، ولم تعرف نشأة الحواضر العمرانية إلا في وقت متأخّر نسبيا من العصر الوسيط، حيث يقول **العدواني**: « أما سوف فلم يكن فيها ساكن حليف ولا سيّد

[1] – ينظر: حسونة عبد العزيز، **عمارة مدينة قمار بمنطقة سوف**، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، دط، دت، ص7.

[2] – أحمد بن الطاهر منصوري، **الدر الموصوف في تاريخ الصحراء وسوف**، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ج1، ص23.

[3] – بن خلدون، **المقدمة**، م س، ص50.

[4] – محمد العدواني، **تاريخ العدواني**، تح: أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص117.

بل كانت براح للذئاب »[1]، ويؤكد **أبو عبيد البكري** هذا الرأي في القرن الخامس هجري حيث يقول: « لا يُعرف وراء قسطيلية عمران ولا حيوان إلا الفنك ... إنما هي رمال وأرضون سواحة، وهم يخبرون أن أقواما أرادوا معرفة ما وراء بلادهم فاستعدّوا الأزواد وذهبوا في تلك الرمال أيّاما فلم يروا أثرا لعمران وهلك أكثرهم في تلك الرمال »[2]، هذه الآراء تُثبت أن العمران تأخر كثيرا في منطقة سوف، حيث أن « أهل هذه البلاد (سوف) كانوا يسكنون في زراريب من جريد النخل »[3]، وفي هذا إشارة واضحة إلى عدم انتشار البناء بالحجارة حتى ذلك العهد وقد نشأت الحواضر الأولى في سوف على شكل غدائر.

وقد كانت هذه الغدائر على النحو التالي:

- الغديرة الأولى: نشأت في بلدات الزقم وقمار وتاغزوت.

- الغديرة الثانية: نشأت في بلدة كوينين .

- الغديرة الثالثة: شكلت منطقة تكسبت النواة الأولى لمدينة الوادي [4].

- وادي سوف جغرافيا:

تقع منطقة سوف في الطرف الشمالي من العرق الشرقي الكبير، يغلب عليها طابع الانبساط ويقدّر متوسط ارتفاعها بنحو 80م فوق سطح البحر، ولا نكاد نجد فيها من التضاريس أكثر من مظهرين بارزين هما:

1 - الكثبان الرملية التي تحيط بكل مدن وقرى سوف، وهي عموما قليلة الارتفاع ما عدا الجهة الجنوبية على طريق القوافل المؤدي إلى غدامس الليبية حيث يزيد ارتفاعها عن 100م

[1] - تاريخ العدواني ، **محمد العدواني**، م س، ص82.

[2] - أبو عبيد البكري، **المُغرب في ذكر بلاد إفريقية والمغرب**، مطبعة المثنى، بغداد، العراق، دط، دت، ص 39 .

[3] - مولاي بلحميسي، **الجزائر من خلال رحلات المغاربة في العهد العثماني**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981م، ص82.

[4] - ينظر: حسونة عبد العزيز، **عمارة مدينة قمار بمنطقة سوف**، م س، ص27.

أو أكثر عن سطح البحر، ويصل إحداها إلى 127م على بعد نحو 2كلم جنوب قرية اعميش ويعرف هذا النوع بالغرود.

2 – الشطوط والمنخفضات، حيث تعتبر منطقة سوف أخفض المناطق في الجزائر ويظهر ذلك في الجهة الشمالية منها حيث نجد شطوط ملغيغ ومروان، هذا الأخير ينخفض حوالي 36م عن سطح البحر، كما يمكن مشاهدة بعض الهضاب الصخرية (الحمادات) في الجهة الشمالية لسوف خاصة في الطريق نحو بسكرة (الزيبان)[1].

أما الجو في سوف فهو شديد الحرارة صيفا وشديد البرودة شتاءا، كما تشتهر المنطقة بهبوب ثلاثة رياح خلال السنة: ريح السموم[2]، وهي رياح حارّة محرقة في غاية الشدة، وغالبا ما تهب صيفا، وريح الصّباح[3]، التي تأتي من جهة البحر، وغالبا ما تهبّ في فصل الربيع، وريح الغربي التي تُعرف محليا بالظهراوي، والتي تتراوح سرعتها بين 13 و 16 كلم في الساعة، فهي ذات سرعة كبيرة تهب في فصل الربيع، وقد تأخذ الاتجاه الشمالي الغربي، وفي فصل الشتاء عادة ما تكون محمّلة بالأتربة تعمل على دفن الغيطان بالرمل، وقد تكون مصحوبة بأمطار وعواصف رعدية.

– وادي سوف تاريخيا:

من الملاحظ أن وادي سوف تعاقبت عليها العديد من الحضارات والدول، بدءًا بالبربر والكنعانيين والفينيقيين ثم الإغريق فالاحتلال الروماني الذي مكث بأرض سوف في عدة مناطق، ثم جاء الوندال، وبعد تعاقب هذه الدول جاء الفتح الإسلامي ودخول أهل المنطقة في الدين الإسلامي، وبعد أن وصلت الحملات الهلالية لشمال أفريقيا توزّع الهلاليون في وادي

[1] – حسونة عبد العزيز، **عمارة مدينة قمار بمنطقة سوف** ، م س، ص9،10.

[2] – ريح السموم: تعرف عند أهل سوف بالشهيلي.

[3] – ريح الصباح: تعرف عند أهل سوف بالبحري نسبة لقدومها من جهة البحر المتوسط شرقا ، أي من منطقة خليج قابس في دولة تونس.

سوف بينما تأخّر بنو سليم في طرابلس ولم يدخلوا المنطقة مع بني هلال، ثم نزول عدوان وطرود بالوادي، ثم جاءت الدولة العثمانية، وبعد سقوطها جاء الاحتلال الفرنسي للجزائر الذي كان سنة 1830م، والجدير بالذكر أن منطقة سوف لم تخضع للاحتلال رغم الحملات الفرنسية إلا في سنة 1854م[1].

وكانت « أول منطقة دخلت منها القوات الفرنسية لمنطقة سوف هي الدبيلة ثم تاغزوت فكوينين ومنها إلى عاصمة وادي سوف في حدود 14 ديسمبر 1854م »[2].

– الشعر والتراث الشفوي بمنطقة سوف:

تزخر منطقة وادي سوف بموروث شفاهي كبير ينُمّ على المكانة العالية الذي يحظى بها التراث الشعبي الشفاهي وسط الجماعة الشعبية، ويعتبر الشعر الشعبي من بين الفنون الشعبية الأكثر رواجا بالمنطقة، حيث عرف غزارة كبيرة في النّتاج وتنوّعا ملحوظا في الموضوعات والأغراض، وانتشارا واسعا من حيث التداول الشفاهي، ورواجا واهتماما كبيرين في الأوساط الشعبية، وقد برز العديد من الشعراء الشعبيين قديما وحديثا وأثروا الساحة الشعرية بنتاج غزير ومتنوّع، وقد أسهم الباحثون في التعريف بهم.

وقد كان للمكان دلالات كبيرة في الشعر الشعبي بمنطقة سوف نظرا للارتباط الوثيق بين الإنسان السوفي وبيئته، فهو شديد التعلّق بأرضه وبمكوّناتها، وتعتبر البادية هي الفضاء الرّحب للعيش، حيث نجد هذا يتجلّى من خلال الشعر الشفاهي عن طريق اعتزاز الشاعر السوفي بالبادية، وبطبيعة الحال وعند مغادرة المكان للتنقّل لمكان آخر فإنّ هذا الرحيل سيخلّف وراءه حنينا كبيرا إلى تلك الأيام التي قضاها هناك، وعند عودته له أو المرور عليه تراوده الأشواق ويتذكر الأيام الجميلة التي عاشها في رحابه، فالحنين عاطفة إنسانية تعيدنا إلى تذكر الماضي.

---

[1] – ينظر: سعد العمامرة، الجيلاني العوامر، **شهداء الثورة التحريرية بمنطقة سوف**، م س، ص25.

[2] – إبراهيم مياسي، **الاحتلال الفرنسي للصحراء الجزائرية 1837 – 1934 م**، دار هومة، الجزائر، دط، 2005م، ص184.

الفهـــارس

فهرس الآيات القرآنية

الآيـات	السورة	رقم الآية	الصفحة
﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ﴾	ص	19	24
﴿إِنَّ هَٰذَآ أَخِى لَهُۥ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِىَ نَعْجَةٌ وَٰحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِى فِى ٱلْخِطَابِ﴾	ص	23	24
﴿قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَٰوَدتُّنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِۦ﴾	يوسف	51	24
﴿وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِى حَتَّىٰ يُصْدِرَ ٱلرِّعَآءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ﴾	القصص	23	24
﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ لَا تَرْفَعُوٓا۟ أَصْوَٰتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ ٱلنَّبِىِّ وَلَا تَجْهَرُوا۟ لَهُۥ بِٱلْقَوْلِ كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ أَن تَحْبَطَ أَعْمَٰلُكُمْ وَأَنتُمْ لَا تَشْعُرُونَ﴾	الحجرات	02	83
﴿يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ ٱلدَّاعِىَ لَا عِوَجَ لَهُۥ وَخَشَعَتِ ٱلْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَٰنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا﴾	طه	108	84
﴿يُعْرَفُ ٱلْمُجْرِمُونَ بِسِيمَٰهُمْ فَيُؤْخَذُ بِٱلنَّوَٰصِى وَٱلْأَقْدَامِ﴾	الرحمان	41	164
﴿وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ ٱلْقُرْءَانُ جُمْلَةً وَٰحِدَةً كَذَٰلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِۦ فُؤَادَكَ وَرَتَّلْنَٰهُ تَرْتِيلًا﴾	الفرقان	32	175
﴿يَٰيَحْيَىٰ خُذِ ٱلْكِتَٰبَ بِقُوَّةٍ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحُكْمَ صَبِيًّا﴾	مريم	11	203

﴿لِيُنفِقْ ذُو سَعَةٍ مِّن سَعَتِهِۦ﴾	الطلاق	07	203
﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ تُوبُوٓاْ إِلَى ٱللَّهِ تَوْبَةً نَّصُوحاً عَسَىٰ رَبُّكُمْ أَن يُكَفِّرَ عَنكُمْ سَيِّـَٔاتِكُمْ وَيُدْخِلَكُمْ جَنَّـٰتٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا ٱلأَنْهَـٰرُ يَوْمَ لاَ يُخْزِى ٱللَّهُ ٱلنَّبِىَّ وَالَّذِينَ ءَامَنُواْ مَعَهُۥ نُورُهُمْ يَسْعَىٰ بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَبِأَيْمَـٰنِهِمْ يَقُولُونَ رَبَّنَآ أَتْمِمْ لَنَا نُورَنَا وَاغْفِرْ لَنَآ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ﴾	التحريم	08	280
﴿وَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ فَإِنَّكَ بِأَعْيُنِنَا وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ حِينَ تَقُومُ﴾	الطور	48	280
﴿وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَآءَ أَجَلُهُمْ لاَ يَسْتَـْٔخِرُونَ سَاعَةً وَلاَ يَسْتَقْدِمُونَ﴾	الأعراف	34	281
﴿وَمَآ أُبَرِّئُ نَفْسِى إِنَّ ٱلنَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بِالسُّوۤءِ إِلاَّ مَا رَحِمَ رَبِّىَ إِنَّ رَبِّى غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾	يوسف	53	281
﴿قَالَ رَبِّ ٱجْعَل لِّىۤ ءَايَةً قَالَ ءَايَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَـٰثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِىِّ وَالإِبْكَـٰرِ﴾	آل عمران	41	286

فهرس الجداول

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
01	جدول يوضح النسب المئوية للأصوات المجهورة والمهموسة في المدونة	85
02	جدول يوضح العملية الإحصائية للأصوات المجهورة في المدونة	85
03	جدول يوضح العملية الإحصائية للأصوات المهموسة في المدونة	86
04	جدول يوضح تواتر الأصوات الشديدة في المدونة	96
05	جدول يوضح تواتر الأصوات الرخوة في المدونة	96
06	جدول يوضح النسب المئوية للأصوات الشديدة والرخوة في المدونة	97
07	جدول يوضح ظاهرة التصريع في المدونة	112
08	جدول يتضمن ظاهرة الترصيع في المدونة بأنواعه الثلاثة	121
09	جدول يتضمن مصطلحات خاصة بالوزن في الشعر الشعبي	136
10	جدول يتضمن قوافي وأوزان قصائد المدونة	150
11	جدول يتضمن بعض الألفاظ التي طالها الإبدال في المدونة	160
12	جدول يتضمن بعض الألفاظ المنحوتة في المدونة	160
13	جدول يتضمن بعض الأسماء المعرفة والأسماء النكرة في المدونة	168
14	جدول يتضمن بعض الجمل الاسمية الواردة في المدونة	183
15	جدول يتضمن مجموعة من الجمل الفعلية الواردة في المدونة	195
16	جدول يتضمن نماذج من أسلوب الأمر في المدونة	207
17	جدول يتضمن ألفاظ حقل الإنسان وما يتعلق به في المدونة	234
18	جدول يتضمن أسماء العلم الواردة في المدونة	236
19	جدول يتضمن ألفاظ حقلي النبات والحيوان في المدونة	237
20	جدول يتضمن ألفاظ الحقل الديني في المدونة	240
21	جدول يتضمن ألفاظ حقل الأدب الشعبي في المدونة	241

22	جدول يتضمن الألفاظ الدالة عن الغربة والحنين في المدونة	242
23	جدول يتضمن ألفاظ الحب والفرح في المدونة	244
24	جدول يتضمن ألفاظ الحزن والألم في المدونة	245
25	جدول يتضمن أسماء الأماكن في المدونة	247
26	جدول يتضمن الألفاظ المترادفة في المدونة	252
27	جدول يتضمن الألفاظ المتضادة في المدونة	256
28	جدول يتضمن أنواع الأرض المذكورة في المدونة	261
29	جدول يتضمن التشبيهات الواردة في المدونة	269
30	جدول يتضمن ورود الكناية في المدونة	277

فهـرس الموضوعات

مقدمة ..... أ – خ

الفصل الأول : مفاهيم أساسية حول الشعر الشعبي والأسلوبية:

1 – مفهوم الجمال والجمالية **17**

1-1– الجمال لغة..... **18**

1-2- الجمال اصطلاحا..... **19**

1-3- مفهوم الجمالية..... **21**

2– مفهوم الخطاب **23**

2 - 1 – الخطاب لغة **23**

2 – 2 – الخطاب اصطلاحا **27**

3– مفهوم الأسلوب **29**

3- 1 - الأسلوب لغة..... **29**

3-2- الأسلوب اصطلاحا **31**

3-3- محددات الأسلوب **33**

4– مفهوم الأسلوبية **38**

4-1- اتجاهات الأسلوبية **41**

4-2- مستويات التحليل الأسلوبي **52**

5– ماهية الشعر الشعبي **53**

5-1- مفهوم الأدب الشعبي **53**

5- 2 – مفهوم الشعر الشعبي **56**

5-3- مسميات الشعر الشعبي **58**

5-4- نشأة الشعر الشعبي **62**

5-5- الشعر الشعبي بمنطقة سوف (الأغراض والموضوعات) **65**

الفصل الثاني : الجماليات الصوتية في الخطاب الشعري الشعبي من خلال قصائد المدونة (المستوى الصوتي).

1 – الموسيقى الداخلية **82**

1-1- التماثل الصوتي بين الأصوات **83**

1-1 -1- الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة **83**

1 -1-2 – الأصوات الشديدة والأصوات الرخوة **94**

1-2 – التماثل الصوتي بين الألفاظ **99**

1-2-1- التكرار **99**

1-2-2- التصريع **110**

1-2-3- الترصيع **113**

1-2-4- الجناس **123**

1-2-5- التصاعد القولي **129**

2 – الموسيقى الخارجية **133**

2-1- الوزن في الشعر الشعبي **134**

2-1-1- مصطلحات خاصة بالوزن في الشعر الشعبي **135**

2-1-2- أشكال أوزان قصائد المدونة **138**

2-2- القافية **146**

الفصل الثالث: جماليات التراكيب في الخطاب الشعري الشعبي من خلال قصائد المدونة (المستوى التركيبي).

1 – المستوى الصرفي **156**

1-1- الإبدال (القلب) **157**

1 -2 – النحت **160**

1-3 – أسلوب التصغير **163**

1-4 – التعريف والتنكير **164**

1-5- الضمير **168**

2 – المستوى النحوي **174**

2-1- الجملة الخبرية **175**

2-1-1- الجملة الاسمية **175**

2-1-2- الجملة الفعلية **190**

2-2- الجملة الإنشائية **198**

2-2-1- الاستفهام **198**

2-2-2- الأمر **202**

2-2-3- النهي **208**

2-2-4- النداء **209**

2-2-5- التعجب **212**

الفصل الثالث: جماليات البناء الدلالي في الخطاب الشعري الشعبي من خلال قصائد المدونة (المستوى الدلالي).

1 – المعجم الشعري **218**

1-1- دلالات الألفاظ في الشعر الشعبي **219**

1-2- الحقول الدلالية **233**

2 – العلاقات الدلالية **249**

2-1- علاقة الترادف **249**

2-2- علاقة التضاد (الطباق) **253**

2-3- علاقة الاشتمال.....**258**

3 – الصورة الشعرية **262**

3-1- التشبيه **264**

3-2- الاستعارة **270**

3-3- الكناية **273**

4– التناص **278**

4-1- التناص الديني **279**

4-2- التناص الأدبي **282**

5– الرمز **285**

الخاتمة **292**

قائمة المصادر والمراجع **298**

الملاحق **309**

1– المدونة **310**

2- التعريف بشعراء المدونة **333**

3- إضاءات حول منطقة وادي سوف **345**

الفهارس..... **350**

جماليات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج الأسلوبي

مدونة مختارة من منطقة وادي سوف

ملخص:

إن غاية هذه الدراسة الكشف عن الجماليات التي يحملها الخطاب الشعري الشعبي الجزائري وذلك في ضوء المنهج الأسلوبي، وقد كانت العيّنة مدوّنة من منطقة وادي سوف، ومما لا شك فيه أن المنهج الأسلوبي يسعى في الأساس إلى الكشف عن أدبيّة النص وجماليّاته، وهذا من خلال مستوياته الثلاثة: الصوتي، التركيبي والدلالي وما ينتج عنها من عناصر جمالية تُميّز النص عن غيره من النصوص وتُبرز أسلوب الشاعر وما يتفرّد به.

– الكلمات المفتاحية: شعر، شعبي، خطاب، أسلوب ، جمالية.

Abstract:

The purpose of this study is to reveal the aesthetics in the Algerian popular poetic discourse in the light of the stylistic approach applied on a sample picked out from the region of Oued Souf. No doubt that the stylistic approach seeks mainly to reveal the literary of the text and its aesthetics through three levels of the text : the phonetic, the syntactic and the semantic level that give out aesthetic elements distinguishing the text from other texts and highlighting the poet's style and its uniqueness

Key words : Poetry – popular – discourse – style – aesthetic.