الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمّد البشير الإبراهيمي ـ برج بوعريريج

كلّية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب حديث ومعاصر

عنوان المذكرة:

سيميائية الخطاب الشعري

في ديوان خماسيات الوجد " لـ: عاشور بوكلوة

مذكرة مقدّمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة ماستر

إعداد الطالبتين:

- اوريدة بن فرج
- مريم زياد

إشراف الدكتور:

-ناصر معماش

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	رتبه	مؤسسته	صفته
د.بن خوية رابح	أستاذ محاضر	جامعة مُحَّد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج	رئيسا
د. ناصر معماش	أستاذ محاضر	جامعة مُحَّد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج	مشرفا ومقررا
د.الوالي سعاد	أستاذة محاضرة	جامعة مُحَّد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج	ممتحنا

الموسم الجامعي: 2023-2024

ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 27 ديسمبر 2020

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث .....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: ..... والصادرة بتاريخ .....

المسجل(ة) بكلية / معهد ..... قسم .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: .....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: .....

توقيع المعني (ة)

ملحق بالقرار رقم ...1082... المؤرخ في ..27 ديسمبر 2020.....
الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): بن فرج وريدة ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث ..طالبة.....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم 104414186 والصادرة بتاريخ 2017-05-07

المسجل(ة) بكلية / معهد ..الآداب واللغات.. قسم ..اللغة والأدب العربي.....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه).

عنوانها: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان خمائليات الوجد لشاعر عاشور بوكلوة

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 2024.07.03

توقيع المعني (ة)
بن فرج

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى: "وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا"

((سورة الإسراء: الآية 85))

شكر وعرفان

الحمد لله أولا وآخرا وما توفيقنا إلا بالله، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد عليه الصلاة وأتم التسليم وبعد؛

إن شكر العباد هو من تمام شكر ربّ العباد ولأنّ لكل نجاح شكر وامتنان،

نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الدكتور **"ناصر معماش"** على تكرمه بالإشراف على هذا البحث

بداية من اختيار العنوان إلى الخاتمة،

كما نتقدم بالشكر المكلل بالحب والتقدير والاحترام لأعضاء لجنة المناقشة

نقف عاجزين في أن نصوغ كلمات تصف الذين يتميزون بالعطاء اللامحدود من أساتذتنا والطاقم الإداري لكلية الآداب واللغات بجامعة محمد البشير الإبراهيمي

لما قدموه لنا، حتى الكلمات لا تستطيع التعبير عنها.

لكل من نسيه القلم لكنه في القلب دائما محفوظ جزيل الشكر والامتنان.

إهداء

إلى من زين اسمي بأجمل الألقاب ومنحني الدفء والقوة الناعمة دعمني لا حدود

وأعطاني بلا مقابل على ممن علمني أن الدنيا كفاح وسلاحها العلم داعمي الأول في

مسيرتي وسندي بعد الله سبحانه وتعالى

أبي الغالي شفاه الله،

إلى من جعل الله الجنة تحت قدميها واحتضنني قلبها وسهلت لي الشدائد بدعائها

الشمعة المنيرة واللغة الأولى أمي الغالية،

إلى كل عائلتي الصغيرة والكبيرة،

إلى كل من دعمني بالقوة والإرادة والتوجيه الرشيد

ودعمني في الأوقات الصعبة لأصل ما أنا عليه الآن

إلى صديقاتي وحميمات روحي وزملائي الأنقياء الطيبين

أرفع اسمي عن الشكر والدعاء

إلى كل من ذكرهم قلبي ولم يدونهم قلمي

من أهل والأحبة وأساتذة الذين علموني ووجهوني ومنحوني الاحساس بالوجود

إليهم جميعا ابتهل الله أن تكون أعمالهم حسنات وتعبهم صدقات جاريات

وريدة

إ هـد ا ء

لك الحمد ربي على فضلك و كثير عطائك لا يسعني في هاته اللحظات التي لا أملك أغلى أعز منها إلا أن أهدي ثمرة جهد السنين من التعب والسهر والجهد والجد من خلال هذا العمل إلى :

إلى من كلل العرق جبينه ومن علمني أن النجاح لا يأتي إلا بالصبر والإصرار إلى النور الذي أنار دربي والسراج الذي لا ينطفئ نوره بقلبي أبدا من بذل الغالي والنفيس و استمديت منه قوتي واعتزازي والدي العزيز أطال الله في عمرك،

إلى التي أحتضنها الله بالشرف العظيم والعز المنيع التي لو كان السجود لغير الله لسجدت لها ، إلى من سهلت علي الشدائد بدعائها إلى الإنسانة العظيمة التي طالما تمنت أن تقر عينيها لرؤيتي غي ها اليوم

أمي العزيزة أدام الله عليك الصحة والعافية.

إلى الضلع الثابت وأماني الأيام إلى من شددت عظمي بهن فكم لي بمثابة ينابيع ارتوي منها خبرة أيامي وصفوتها إلى قرة عيني "هاجر، أسماء، إشراق وفقك الله وسدد خطاك"

إلى الغالية رحمة وزوجها فوزي

إلى المحبة وفاء وزوجها سمير

إلى البشوشة عبير وزوجها مُحَمَّد

إلى الابن والأخ والصديق العربي

إلى براعم الأمل وأزهار الربيع العسولة "آلاء" و الأمورة "هند" وقطعة السكر "سدين"

و فرحة البيت "إبراهيم" إلى الصغير ومسك الختام محبوب الكل "أمين"

إلى من شاركتني جهد هذا العمل "وريدة بن فرج"

إلى صديقتي كنت وستبقين أحب واقرب الصديقات " ايمان" وابتهنا "رهف"

إلى رفيقات الدراسة : سارة ،راوية، فايزة ومباركة

إلى أغلى ما امتلكه القلب حضورا وغيابا إلى السند الذي لا يميل ربي يحفظك

إلى كل دفعة ماستر 2023/2023 وجميع أساتذة القسم الادب العربي دون استثناء شكرا.

مريم

مقدمة

تُعد السيميائية من أهمّ المناهج النقدية الحديثة التي تهدف إلى دراسة العمل الأدبي للكشف عن دلالاته العميقة والمعاني الكامنة وراء الألفاظ والرموز المستخدمة، خاصة إذا تعلق الأمر بالنص الشعري المعاصر لما فيه من تكثيف لغوي وقدرات كبيرة على استثمار هذه الرموز والإحالات بطرق فنية متعددة.

وبالحديث عن الشعر المعاصر، فثمة تجارب شعرية تحتاج إلى تحليل سيميائي لما فيها من قيم وأبعاد جمالية وإنسانية كما هو الأمر بالنسبة لتجربة الشاعر الجزائري **عاشور بوكلوة** في خماسياته التي جمع فيها بين التراث والمعاصرة، مما جعل الديوان الشعري الصادر عام 2018 محلّ تساؤلات نقدية عديدة، لذلك كان اختيارنا لهذه المجموعة الشعرية مدونةً للدراسة السيميائية، وبذلك ضُبط العنوان بـــ: **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان خماسيات الوجد للشاعر عاشور بوكلوة.**

وما دفعنا لاختيار هذا الموضوع انحصر في سببين، أولهما متعلق بميلنا لقراءة الشعر الجزائري المعاصر، خاصة الشعر العمودي الذي يحمل أبعادا إنسانية وقضايا المجتمع، وثانيهما محاولة فهم السيمياء وكيفية تطبيقها على النص الشعري، لذلك حاولنا أن نستعين بمجموعة من المراجع لفهم طبيعة الموضوع والمنهج المتبع، وأهمها على سبيل التمثيل: كتاب السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق لجميل حمداوي، وعتبات جيرار جينات، من النص إلى الناص لعبد الحق بلعابد وكتاب عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ليوسف الإدريسي وغيرها.

و من هنا نطرح الإشكالية التالية:

- ما مدى استجابة ديوان خماسيات الوجد لآليات التحليل السيميائي؟

غير أننا واجهنا بعض الصعوبات التي أعاقت سير البحث في بدايته، ومكمن ذلك في كثرة مراجع السيمياء وعدم القدرة على استخلاص الطريقة التي نتبعها في تحليل الديوان الذي لم يدرس من قبل وفق هذا المنهج، ولكن بعد قراءات متعددة وفهم لآليات التحليل السميائي تمكنا من وضع الخطة المناسبة لهذا الموضوع.

وقد رُسمت الخطة كما يلي:

مدخل تنظيري، تناولنا فيه مفهوم السيمياء ونشأتها وآلياتها ومستويات التحليل السيميائي، وعلاقتها الشعر.

في الفصل الأول –وهو تنظيري تطبيقي– والذي ورد عنوانه بـــ: **سيميائية الغلاف والعنوان في ديوان خماسيات الوجد.** تناولنا في المبحث الأول الغلاف سيميائيا بعد تقديم مفهومه لغة واصطلاحا، فحللّنا الصورة والاسم

والعنوان والكتابة الواردة في الواجهة والخلفية لإبراز وظائفها وأبعادها الجمالية والأدبية، وكل ذلك من خلال آراء ومقولات السيميائيين، أما المبحث الثاني فقد خصصناه للعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية، والتي تردد فيها نظام الرقم مضافا بين الوجد والصبابة والحلم.

أما الفصل الثاني –وهو كذلك تنظيري تطبيقي – فقد قسمناه إلى مبحثين، الأول حول سيميائية الصورة الشعرية، تناولنا فيها مفهوم الصورة عند السيميائيين، ودورها في الشعر العربي، ثم وظائفها السيميائية، لنحاول استخراج أهم الصور الشعرية الواردة عن طريق التشبيهات والكنايات والاستعارات والرموز، وكيفية اعتمادها من طرف الشاعر عن طريق عوالم التشخيص والتجريد والتجسيد، و كل ذلك من خلال إبراز أهميتها وأبعادها الجمالية في الديوان.

أما الفصل الثالث فقد خصصناه للإيقاع الموسيقي وأبعاده الجمالية في الديوان، فعرفنا الإيقاع والوزن، وقسمنا المبحث عناصر بدءا بالوزن الشعري للنصوص، ثم الإيقاع الخارجي والبحور المستعملة والتي تناسب سياق المضامين الشعرية، ثم الإيقاع الداخلي والأبعاد الجمالية التي أضافها الجانب الموسيقي للنصوص. وأرفقنا البحث بملحق حول سيرة الشاعر "**عاشور بوكلوة**"، فخاتمة أوجزنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

وقد اقتضت هذه الدراسة وطبيعة الموضوع الاعتماد على المنهج السيميائي بوصفه المنهج الأقرب لفك شفرات النص ودلالات النص ودراسة عتبات المص كلا وموضوعا.

نرجو أن نكون قد استطعنا ولو الوصول إلى قراءة هذا الديوان قراءة سيميائية، ونوجه خالص الشكر لكل من ساعدنا من بعيد أو قريب، مع رفع أسمى عبارات الشكر والامتنان للأستاذ المشرف "**الدكتور ناصر معماش**" على توجيهاته ونصائحه، وتتبعه لسير البحث خطوة خطوة. والشكر موصول لقسم الأدب واللغة العربية أستاذة وطلبة وعمالا.

وبالله التوفيق

مدخل

مفهوم السيمياء، نشأتها وتطورها وأعلامها

1- مفهوم السيميائية:

عرفت المناهج النقدية الأدبية منذ قرون تطورا هائلا وخاصة منذ القرن النصف الثاني من القرن 20 وتحديدا منذ ظهور المدارس المتعددة كالبنيوية والشكلانية والبنيوية التوليدية التحويلية والبنيوية الأسلوبية وغيرها. كثيرا مما عجت به الساحة النقدية عبر عالم النقد، أضف إلى المدارس السيميولوجية التي أعقبت البنيوية وإن شئت التي اتخذت من البنيوية مرتكزا لها لتحتل الساحة النقدية محاولة زحزحتها وذلك بنوع التمايز الاصطلاحي تارة وبنوع من الإشارية طورا آخر.[1]

تحتل السيميائية مكانة مميزة في الفكر المعاصر، وهي تعتبر نشاط معرفي بالغ من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث مردود يته وأساليبه التحليلية.[2]

إنّها علم يستمد أصوله ومبادئه من حقول معرفية كبيرة مثل اللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثربولوجيا.

السيميائية هو علم يهتم بتفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات.

سنتطرق إلى مفهوم سيميائية من حيث المعنى اللغوي والاصطلاحي معا.

أ- لغة: تؤكد معظم الدراسات اللغوية أن الأصل اللغوي لمصطلح Sémiotique يعود إلى عصر اليوناني فهو آت:

- كما يؤكد **"برنار توسان"** Bernard Toussaint من خلال الأصل اليوناني Semiotion يقصد به العلامة وLogos الذي يعني الخطاب وامتد أكثر ، أصبح (Logos) العلم فالسيميائية علم العلامات.[3]
- ويؤكد عليه الباحثون العرب خصوصا بعد اطلاعهم على الأبحاث الغربية فهذا صاحب الكتاب **"السيميائية الشعرية"** يقول: يتكون مصطلح السيميائية حسب صيغة الأجنبية Sémiotique أو semiotios من الجذرين Semio وtique.

إذ إن الجذر الأول الوارد من اللاتينية على صورتين Semio، Semo يعني هي إشارة والعلامة أو ما يسمى بالفرنسية Signe والإنجليزية Signe في حين أن الجذر الثاني كما هو معروف علم.[4]

أما عند لسان العرب لـ **"ابن منظور"** فقد ورد لفظة السيمياء في المادة سوم والسومة والسيمة والسيمياء. العلامة وسوّم الفرس، كمل عليه السّيمة وقوله تعالى: ﴿**لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِنْ طِينٍ مُسَوَّمَةً عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ**﴾[1]، أما

---

[1] ذويني خير الزبير: **سيميولوجية النص السردي**، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2006، ص 25.

[2] سعيد بنكراد: **السيميائية –مفاهيمها وتطبيقاتها–**، دار اكور، اللاذقية، سورية، ط3، 2002، ص 25.

[3] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص 11.

[4] المرجع نفسه، ص 12.

قول الزجاج روي عن "**الحسن**" أنها معلمة بياض وحمرة وقال غيره مسومة بعلامة يعلم بها أنها ليست حجارة الدنيا ويعلم سيماها أنها ما عذب الله بها.[2]

صرح رشيد بن مالك في كتابه السيميائية الأصول، القواعد والتاريخ، أنه هي مخطوطة تنسب إلى "**ابن سينا**" تحت عنوان "**كتاب الدار النظيم في أحوال العلم**"، نسخها "**بن إبراهيم بن مساعد الأنصاري**" ورد فيها فقيل تحت عنوان "**علم السيمياء**" يقول فيه: "**علم السيمياء علم يقصد به كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر منها فعل غريب وهو أيضا أنواع، فمنه ما هو مرتب على جيل الروحانية والآلات المصنوعة على ضرورة الخلاء، ومنه ما هو مرتب على حفّة اليد وسرعة الحركة، والأول من هذه الأنواع هو السيمياء بالحقيقة، وبالتالي من فروع الهندسة والثالث هو الشعبذة**".[3]

جاء في معجم مقاييس اللغة السومة وهي العلامة تجعل في الشيء والسيما مقصود في ذلك قال تعالى: ﴿**سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ**﴾[4]، وذا ممدناه نقول السيماء.[5]

وردت كلمة السّيمياء بمعنى السحر وحاصله إحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحسن.[6]

ب- اصطلاحا:

تعددت أراء النقاد في تحديد السيميائية، حيث عرف هذا العلم فوضى مصطلحية كثيرة تتجلى في تداخل المصطلحات، حيث نجد السيميائية أو السيمائية أو السيمولوجيا أو السيموطيقا أو علم الإشارة أو علم العلامات... الخ والتي تعتبر ترجمات تطول العلم واحد.

تنبأ "**دي سوسير**" بظهور علم يهتم بدراسة العلامات داخل النسق اللغوي غير أن هناك من تعمق أكثر في الدراسة وهو العالم الأمريكي "**شارل ساندرس بيرس**" الذي تناوله في منظور أنه يهتم بكل ما له علاقة بالعلامة أو يوحى

---

[1] سورة الذاريات: الآية 33.

[2] أبو الفضل مُحَمَّد بن مكرم بن علي جمال ابن منظور: **لسان العرب**، ج6، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1440هـ-1999م، ص2.

[3] أن إينو وآخرون: السيميائية الأصول، **القواعد والتاريخ**، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، د.س.ن، ص 45.

[4] سورة الفتح: الآية 20.

[5] ابن الحسن احمد بن فارس بن زكرياء: **معجم مقاييس اللغة**، دار الإحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 477.

[6] مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص 469.

إليه وعرّف هذا العلم باسم السيمياء وتتكون من الكلمة من الأصل اليوناني Semion الذي يعني العلامة وLogos الذي يعني الخطاب.[1]

ظهرت السيمياء بمفهومين مختلفين فـ "**دي سوسير**" أطلق عليها السيميولوجيا أما "**بيرس**" فذكرها باسم السيموطيقا غير أنّه لا يوجد بونٌ شاسع بين هذه النظريتين فتتداخل السيميائية بالسيميولوجيا تداخلا مريعا في الكتابات الغربية والعربية يوحي في أكثر الأحوال بأنّها حدان لمفهوم واحد ويتجاهل الفروق الجوهرية اليسيرة التي تفصل هذه عن تلك.[2]

أكدّت الدراسات السابقة أن علم السيميائية وجد عند العرب قديما وإن كان على شكل التفاتات فكرية مبثوثة داخل العلوم العربية كالنحو والتفسير والتصوّف غير أنها لا تختلف عما يعرف اليوم بالسيمياء ونصب في الاتجاه واحد، إذ نجد مفهومها لغويا عند ابن منظور والزمخشري.

أما في المعنى الاصطلاحي فقال عنها "**ابن سينا**": "**علم السيمياء علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب وهو أيضا أنواع**"[3]، ومن جهته ذكرها "**ابن خلدون**" في مقدمته لعلم أسرار الحروف[4]، وتناول "**فيصل الأحمر**" أهم التراثيين العرب الذي نبهوا لعلم السيمياء مثل: "**الجاحظ**"، "**الجرجاني**"، "**الرازي**".

ولم تنحصر السيمياء على الجانب اللغوي والبلاغي فقط بل تناوله الفلاسفة العرب في البحث فها هو "**الغزالي**" و"**ابن سينا**" يقدمان نظرتهما للدلالة[5]، ولا يخفى علينا أن الدلالة عنصر سيميائي محض.

أما في العصور الحديثة نجد أن السيمياء لقيت اهتماما بالغا لدى النقاد والمنظرين فتعني علم أو الدراسة العلامة الإشارات دراسة منظمة منتظمة[6]. كما يعرّفها "**مُحَمَّد السرغيني**" در العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا، وبذلك فهي علم الإشارات أو علم العلامات.

---

[1] عصام خلف كامل: **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، ص 18.

[2] -يوسف وغليسي: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص 227.

[3] ميشال أريفيه: **السيميائية أصولها وقواعدها**، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، ص 23.

[4] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، ص 31.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص ص 32-38.

[6] المرجع نفسه، ص 34.

2- نشأة السيمياء وتطورها:

يرجع الفضل في ظهور علم العلامة إلى "**فرديناند دوسوسير**" و"**بيرس**" رغم عدم معرفة أحدهما بالآخر، كان أبرزها العامل الجغرافي واختلاف اهتمامات كل منهما "حصر سوسير السيميولوجيا في دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية على عكس بيرس الذي جعلها تدرس العلامات العامة في إطارها المنطقي".[1]

فالأولى مرتبطة باللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية، أما الثانية فتبحث في العلامات اللغوية وغير اللغوية، على أساس أن الكون كله قائم على علامات ورموز تتجلى ضمنيا في أنماط مختلفة ويفهم من ذلك أن "السيميائية" معطى ثقافي أمريكي أساسا يحيل على مفاهيم فلسفية شاملة وعلامات غير لغوية بينما "السيميولوجيا" معطى ثقافي أوروبي هو أدنى إلى العلامات اللغوية. والمجال الألسني عموما منه إلى أي مجال آخر، فكان الأول أعتق تاريخا وأوسع موضوعا من الثانية فضلا على تباينهما في مجال جغرافية التداول.[2]

لقيت السيمياء اهتمام الباحثين والدارسين خاصة وتوغلها في الاستعمالات الفكرية فهي قديمة العهد فقد استعمل أفلاطون مصطلح Semiotike إلى جانب مصطلح Gramatike بمعنى القراءة والكتابة في اتساق مع فلسفة أو فن التفكير... الخ.

ثم اختفى هذا المصطلح قرونا طويلة ليعود مع الفيلسوف الإنجليزي "**جون لوك**" (1632-1704) الذي استعمل مصطلح Semeitike في حدود سنة 1690 بدلالات متشابهة للاستعمال الأفلاطوني.[3]

كانت حيثيات التحليل فيما مضى ذات منطلق واحد تتمحور حول كل من العلوم الإنسانية والتجريبية لا تتعدى قوانينها، أهمها التحليل الأدبي الذي كان يرزخ تحت وطأة هذه العلوم انطلاقا منها تتم معالجته ووفق معاييرها، إلى أن شهد نقلة نوعية مع العالم اللساني "**دوسوسير**" مطلع القرن 20 الذي أسس لعلم يهتم باللغة ومنه كانت البدايات التنظيرية للأدب رغم بروز بعض المحاولات مع الشكلانيين الروس والنقد الجديد في أمريكا إلاّ أنها لم تلق الصدى الذي لقيه علم اللسانيات الحديث وكانت بداية عند البنيوية التي اهتمت بالنص كنسق مغلق على ذاته بعيدا عن السياقات الخارجية، لتتوالى بعدها النظريات تباعا من النقد الأسطوري إلى ما بعد البنيوية وبعدها التفكيكية والتأويلية والسيميائية هذه الأخيرة أظهرت ثغرات وغموض البنيوية وحصرها للنص في حيز مغلق اي لا يمكن أن نطلع إلى ما وراء اللفظ من

[1] عصام خلف كامل: **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار الفرحة للنشر والتوزيع، د.س.ن، ص 17.

[2] يوسف وغليسي: **إشكالية مصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، منشورات الاختلاف، ص 288.

[3] المرجع نفسه، ص 285.

معنى وحيث تمنح تأويلات جديدة للنص مع كل قراءة وقبل هذا أننا لا يمكننا إعطاء قراءة سيميائية للنص دون أن نهتدي بالبنيوية.[1]

مثلما مهدت لسانيات "**دوسوسير**" لميلاد نظريات نصيّة متعدّدة كان الحال مع السيميائيات، فتولدت منها نظريات فرعية: كيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، سيمياء الثقافة، حيث أنها تتبع منهجا متقاربا لم يكن موحدا، فهي مجال واسع جدا لا يملك أي معالجة له، لم تكن شاملة إذا توجد في السيميائية مدارس فكرية ومختلفة.[2]

الأمر الذي أدى إلى تشعبها وتواجدها في كل ما هو علامة والسيميولوجية في هذا الشأن هي النقدي حيث تتظافر معها في مسعى استكشاف النص ودراسته منطلقات ومبادئها.[3]

ويرى "**رومان جاكسبون**" أن السيميائية تتناول المبادئ التي تقوم عليها بنية كل الإشارات أي كانت، كما تناول سمات استخدامها في مرسلات وخصائص المنظومة المتنوعة ومختلف المرسلات التي تستخدم مختلف الإشارات والعلامات.[4]

وتنحصر في تأويل اللغة وأنظمة العلامات الأخرى غير اللفظية وبالتركيز على وحدات الخطاب الدالة الكبرى. وبالتالي السيميائية دراسة الشفرات والأوساط ولابد أن تهتم بالإيديولوجيا والبنى الاجتماعية والاقتصادية وبالتحليل النفسي وبالشعرية وبنظريات الخطاب.[5]

ونجد مفهوم آخر في كتاب "**أمبيرتو إيكو Umberto Eco**" وهو ذلك العلم الذي يهتم بتمفصل الدلالات وأشكال تداولها أو هي العلم الذي يرصد شكل الأنساق الدلالية ونمط إنتاجها وطرف انتقالها.[6]

وعليه السيميائية عند "**بيير**" هي العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات واللغات وأنظمة الإشارات والتعليمات وهذا ما جعل اللغة جزءا من السيميائية.

السيميائية تقوم بدراسة وبتحديد أنظمة العلامات غير الألسنية.[1]

---

[1] دانيال تشادلر: **أسس السيميائيات**، تر: طلال وهبة، مراجعة ميشال زكرياء، بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، توزيع مركز دراسات وحدة ع، ص 31.

[2] أحمد يوسف: **السيميائية الواصفة**، المنطق السيميائي وحيز العلامات، ...

[3] عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتفكير من البنيوية** إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص 13.

[4] –دانيال تشاندرلر: **أسس السيميائية**، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 31.

[5] –هيثم سرحان: **الأنظمة السيميائية**، دار الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 58.

[6] أمبيرتو إيكو: **العلامة تحليل المفهوم وتاريخه**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2010، ص 12.

وإذا كانت اللسانيات الوصفية تهتم بالدال من خلال رصد بنى التعبير والشكل اللغوي للمنطوق، فإن السيميائية لدى "**كورتيس**" تهتم بدراسة المحتوى أو المدلول يتم التركيز على النحو والصرف والتركيب وعلى مستوى الجوهر يدرس الجانب الدلالي.[2]

3- آليات التحليل السيميائي:

اختلفت المذاهب والتيارات الغربية في تحديد وضبط آليات المقاربة والتشكيل السيميائي وهذا ما أدى إلى تنوع آليات التحليل عند الغرب والعرب في تطبيق آليات التحليل السيميائي على الخطاب الشعري وهذا يعني أن النقاد العرب لم يمنعوا من تطبيق في مقارباتهم، نذكر من بينهم:

1- **مُحَّد السيرغيني**: قام بتحليل قصيدة لجبران خليل جبران بعنوان (مواكب) تحليل سيميائي، اهتم بثلاث مراحل في التحليل:
   - **المستوى الشعري**: يقصد بها مجموع الاسهامات الثقافية والسياسية والمادية التي عملت عملها في النص.
   - **المستوى الحسي**: علاقة النص بالمبدع والمتلقي (المؤلف، المرسل، المستقبل).
   - **المستوى المحايد**: هو تحليل الشكل النصي على 3 مستويات: مستوى ثنائية درس الموت والحياة ومستوى الثاني درس التباين القائم على تقابل والتشاكل والمستوى الثالث درس فيه حالة الإفراد والتركيب.[3]
2- **عبد الله مُحَّد الغذامي**: تناول في كتابه "**الخطيئة والتفكير**" بتحليل قصيدة (يا قلب من ظما) للشاعر "**حمزة شحاتة**"، حيث قسم العنوان إلى أربعة عناصر: يا / قلب / من / ظمأ، وبعدها قام بالبحث عن المعنى الذي يشير إليه، ثم ربط المعنى بأجزاء من قصائده حيث أدرك أن القصيدة لا تخلو عن 4 مدرات وهي: مدار الإجبار التجاوزي، مدار الإجبار الركني، مدار العودة للمنبع ومدار الأثر، نجده تناول آلية التأليف في مدار الإجبار الركني.[4]

وأيضا قام بتحليل قصيدة "**إرادة الحياة**" لـ "**أبي القاسم الشابي**" من خلال تحديد مصطلح الحركة والسكون وقام بإحصاء الأفعال الماضية والمضارعة والأمر باعتبارها إشارات[5]، واعتمد على مصطلح المد والجزر الذي تناول في توازن القصيدة وانكساراتها.[1]

---

[1] جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابة**، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرين، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص ص 11-12.

[2] أمبيرتو إيكو: **العلامة تحليل المفهوم وتاريخه**، ص 13.

[3] ينظر: مُحَّد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيات**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، ص ص 88-119.

[4] ينظر: عبد الله مُحَّد الغذامي: **الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية**، ص 290.

[5] ينظر: عبد الله الغذامي: **تشريح النص**، دار البيضاء للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2006، ص ص 18-23.

وفي كتابه "**تشريح النص**" قام بقراءة سيميولوجية أيضا لقصيدة يرى أن الكلمة تحمل قطبين، قطب الصوت وقطب الدلالة، لذا يقول اللغة نظام سيمولوجي والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنها دال يشير في الذهن مدلولا.

ومن هنا يمكن القول أن "**الغذامي**" خطأ خطوة هامة لا يستهان بها في مجال السيميائيات.

3- **مُحَّد مفتاح:** قام الناقد "**مُحَّد مفتاح**" بدراسة "**رائية بن عبدون**" دراسة سيميائية، حيث اعتمد على عدة مستويات: الصوتي، التركيبي، الدلالي، المعجمي وقسم القصيدة إلى ثلاثة أبنية: بنية التوتر، بنية الاستلام، بنية الرجاء والرهبة.

حيث تناول في البنية الأولى على آلية التباين حيث ركز اهتمامه أكثر على الصوت أما البنية الثانية درس آلية التباين والتشاكل والبنية الثالثة درس التشاكل خاصة التشاكل الصوتي.[2]

4- **عبد المالك مرتاض:** بوصفه رائد سيميائي في الوطن العربي والساحة النقدية الجزائرية خاصة، نجد في دراساته الشعر، حيث قام بدراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "**اي ليلاي**" لـ "**مُحَّد العيد آل خليفة**"، حاول فيها أن ينفذ إلى كنة القصيدة عبر خطوات جوانية قارب فيها بنية النص مشرحا اياه إلى مجموعة من البنى في تحليله للزقاق المدق: وأما في دراسته لهذه فقد عمد إلى تحليل بنية النص وزمن الشعري وتركيبه الايقاعي.[3]

5- رشيد بن مالك:

كما أنّها تتقاطع مع العديد من الدراسات وهذا ما يجعلها تحتوي على كم هائل من العلامات في مختلف العلوم، كعلم الخرافة المقارن (جورج ....)، علم الأناسة التحليل النفسي (جاك لاكان).[4]

---

[1] بشير تاوريريت: **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر**، ص 140.

[2] ينظر: مُحَّد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، ص ص 182-337.

[3] ينظر: بشير تاوريريت: **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر**، ص 138.

[4] ينظر: يوسف وغليسي: **إشكالية المصطلح**، ص ص 229-232.

المبحث الأول: سيميائية الغلاف وأبعاده الجمالية والدلالية

1- مفهوم الغلاف:

لقد احتل الغلاف مكانة بارزة في الدراسات الأدبية والنقدية لما له من أهمية تساعد في فهم مضمون العمل الأدبي، فهو مفتاح لفتح مغاليق الأعمال، إلا أن الدراسات التي تناولته لم تجمع على مفهوم (اصطلاحي) محدد للغلاف بل كل أعطى له مفهوم انطلاقا من ثقافته ومختلف دراساته، من هنا سنحاول الوقوف على المفهوم اللغوي للغلاف كمحاولة لضبط المفاهيم.

أ- في اللغة:

جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة: غلّف يغلف غلفا فهو غالف، والمفعول مغلوف.

غلف الهدية: جعلها في غلاف وغلف الكتاب: جعل له غلاف.

تغلف الكتاب مطاوع غلف: صار له غلاف، أي جلدة من ورق تغطيه "تغلف الورق مغلاف متين.

غلاف (مفرد) جمعه غلافات وأغلفة وغلف: غشاء يغطي شيئا آخر أو يحويه.[1]

والغلاف في المعاجم اللغوية من الفعل غلف ونقول يغلف تغليفا أي غطى ولفّ بمعنى وضع الشيء في غلاف, والغلاف ما تدخل فيه الأشياء أو يلفها بغية حفظها ومن ذلك نقول غلاف الرسالة وغلاف الكتاب وغلاف الهدية وغلاف السيف.[2]

يقال فتاة الغلاف أي فتاة تظهر صورها باستمرار على أغلفة المجالات، وقصة الغلاف هي قصة في مجلة يتم التركيز عليها من حلال صورة الغلاف.

وغلاف الكتاب هو جلدة من ورق أو قماش أو جلد.[3]

ب- اصطلاحا:

إذا جئنا إلى المفهوم الاصطلاحي للغلاف فإننا نلاحظ قلة مفهوم واضح ومحدد للغلاف وربما هذا راجع للانشغال بالدراسات المختلفة عليه، ومن بين التعريفات الاصطلاحية للغلاف ما ذهب إليه الشامي على أنه: "الورقة

[1] أحمد مختار عمر وآخرون: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، عالم الكتب القاهرة ط1، 2008، ص 1634.

[2] يوسف شكري فرحان: **معجم الطالب**، تر: اميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، لبنان، ط، 2004.

[3] أحمد مختار عمر وآخرون: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ص 1635.

الخارجية من الكتاب أو الكراسة أو المجلة....الخ سواء كانت من نفس ورق الكتاب أو كانت من القماش أو البلاستيك أو الورق المقوى. أما الغلاف المقوى بالكرتون المقوى المكسو بالقماش أو الجلد أو ما شابهها من المواد الصناعية فيسمى جلدة، كما أن الدفتين الأمامية والخلفية تشيران إلى السطح الخارجي للغلاف".[1]

ويعتبر الغلاف من أهم العتبات التي تواجه المتلقي وأول ما يشد انتباهه، فهو فضاء دلاليا لا يمكن الاستغناء عنه وفي هذا يقول "**حسين مُحَمَّد حمادة**" :"**الغلاف أول ما نقف عنه وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية لأنه العتبة الأولى عتبات النص الأساسية وتدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقة النص بغيره من النصوص المصاحبة له**".[2]

وقد اعتبره "**حميد الحمداني**" في كتابه "**بنية النص السردي**": "**هو الحيز الذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفا طباعيه على مساحة الورق ويشمل طريقة تصميم ومن خلاله يعبر السيميائي إلى أغواص النص الرمز والدلالة**".[3]

فالغلاف باعتباره العتبة الأولى التي يطالعها متلقي الرواية آو الكتاب ومن خلال انفعاله به تتشكل علاقة بينه وبين النص، يحكم هذه العلاقة الحالة النفسية والمستوى الثقافي، ونوعية التعليم، والدرجة العلمية والتكوين الإيديولوجي والبيئة والنشأة والدين. ولأهميته اقتصاديا إشهاريا وفنيا ازداد اهتمام الناشرين والكتاب به منذ العقد الأخير من القرن الماضي، فلم يعد "جلية شكلية بقدر ما يدخل في تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص".[4]

2- عتبة الغلاف:

يعتبر الغلاف من مكونات المناصية المحورية في تفعيل الملامسة البصرية لمحتوياته فهو كفيل أن يحملنا على تصفح الكتاب واقتناءه أو الأحجام عنه وكثيرة هي المؤلفات التي نجحت في ذيوع صيتها وخلودها في الذاكرة القرائية خاصة الروايات والدواوين "فهو العتبة الأولى التي تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص كما تحمل لنا تشكيلاته أبعادا جمالية ودلالية تخوله أن يتحول من مجرد حيلة تشكيلية إلى فضاء تشكيلي دال "يختال خيال المتلقي ويشعله لتحقيق الغور في فضاءاته الدلالية رمزية".[5]

---

[1] حامد معروف الريان: **مجلة كلية الأدب**، جامعة نبها، العدد 41، أفريل 2016.

[2] مُحَمَّد إسماعيل حسونة: **النص الموازي وعالم دراسة النص سيميائية**، مجلة الاقصى سلسلة العلوم الانسانية، غزة فلسطين، عدد 20، يونيو 2015 ص 12.

[3] حميد الحميداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1993، ص 40.

[4] مراد عبد الرحمان مبروك: **جيوبوليتكا النص الأدبي**، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2002، ص 20.

[1] حسين مُحَمَّد حماد: **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية، 1979، ص 118.

وقد ظهرت الحاجة إلى الغلاف قبل القرن 19م بغرض حفظ الكتاب بجلادة ورقية حتى يصل إلى مقتنية محفوظا، وحين حين ظهور الطباعة أصبح من الأعراف السائدة عند دور النشر والطباعة، واعتبر أبرز أدوات الترويج والإعلان على ديباجته كل من المؤلف والناشر، وخطة بصرية تترجم وتضيف للنص ما قد يخفى عن القارئ، فكان لزاما على مصممي الغلاف من الفنانين التشكيلين وغيرهم قراءة النص ثم تصميم غلافه.[1]

ومن ثمة، فانّ الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكشاف مضمونه، ورصد أبعاده الفنية واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية وبالتالي فهو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص، لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي ويغلقه ويحميه ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوانه خارجي مركزي أو عبر عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصديتها أو تيمها الدلالية العامة.[2]

ويتجاوز الغلاف "وظيفته التداولية التي تعني التسمية والتصنيف ونسبة النص لصاحبه وتوثيق النشر زمانا ومكانا أنه هنا يقوم بمهمة إيحائية. يعد المتلقي، من البداية لقراءة الكتاب قراءة محددة ويهيئه منذ العنوان لأفق تأويلي خصب"[3] وهو مساحة تحمل ذوق الناشر الذي يجب عليه أن يعرف كيف يختار المؤثرات ليجلب القارئ لشراء الكتاب.[4]

فالغلاف هو العتبة البصرية الأولى التي تصادف المتلقي فان هذه العتبة تتكون هي الأخرى من مجموعة من التعبات الأخرى وقد قسم جيرار جنيت الغلاف إلى أربعة أقسام وهو المعمول به ألان في النظام ألطباعي، فالصفحة الأولى تحوي أهم معلومات الكتاب كاسم المؤلف وعنوانه والمؤشر الجنسي ودار النشر. أما الثانية والثالثة ويسميها الصفحتين الصامتين أما الرابعة فكثيرا ما تحوي تذكيرا باسم المؤلف ودار النشر ومعلومات عنها وعن طبعة الكتاب.[5]

ونجد أن صفحة الغلاف تتكون من "وحدتين: وحدة أمامية تحمل القدر الأكبر من وظائف الغلاف ووحدة خلفية لها دورها الذي لا يقل عن دور الوحدة الأمامية, وهما يتكونان من عناصر جرافيكية واسطة العقد فيها العنوان وبجواره الصورة بألوانها، والمؤشر التجنيسي، ووضعية اسم الكاتب وأيقونة دار النشر وكلمة النشر التي تشغل جزءا من الوحدة الخلفية للغلاف، فهو عتبة تحمل مجموعة من العتبات".[6]

---

[1] ينظر عبد الحق بلعابد: **عتبات جبرار جينات من النص الى المناص**، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 46.

[3] ينظر: جميل حمداوي: **السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، دار الورق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011 ص 398.

4 جميل حمداوي: **شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)**، دار النشر، ط2014، المغرب، ص 23.

[5] علي جعفر العلاق: **الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**، دار الشروق، عمان، ط1، 2002، ص 64.

[5] ينظر عبد الحق بلعابد: **عتبات جبرار جينات من النص الى المناص**، ص 44.

[6] حميد لحميداني: **بنية النص السردي**، ص ص 55-56.

الفصل الأول

سيميائية الغلاف والعنوان في ديوان خماسيات الوجد

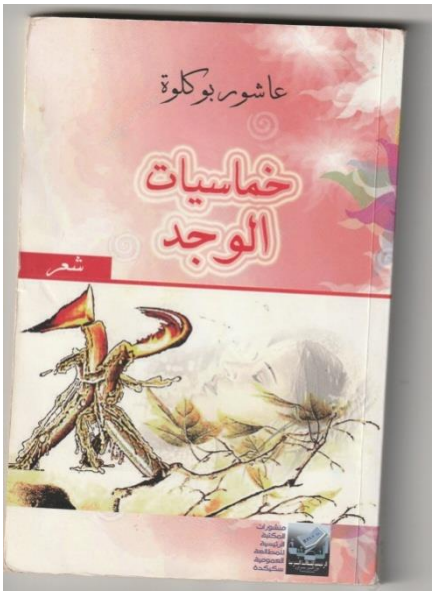
وبجواره الصورة بألوانها، والمؤشر التجنيسي، ووضعية اسم الكاتب وأيقونة دار النشر وكلمة النشر التي تشغل جزءا من الوحدة الخلفية للغلاف، فهو عتبة تحمل مجموعة من العتبات".[1]

وبالتالي فان الغلاف الأدبي والفني يشكل فضاء نصيا ودلاليا لا يمكن الاستغناء عنه لمدى أهميته في مقاربة الرواية مبنى وفحوى ومنظورا, ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي ويتضمن الغلاف الخارجي للعمل الأدبي والفني واجهتين أمامية خلفية فنستحضر في الغلاف الأمامي اسم المبدع والعنوان الخارجي والتعين الحسي والعنوان الفرعي وحيثيات النشر والرسوم والصور التشكيلية.

أما بخصوص الغلاف الخلفي فنجد الصورة الفوتوغرافية للمبدع وحيثيات الطبع والنشر وثمن المطبوع ومقاطع من النص للاستشهاد أو شهادات إبداعية أو نقدية أو كلمات للناشر.[2]

ومن بين مكونات الأساسية التي سبق الإشارة إليها سابقا(العنوان،اسم المؤلف،التجنيس،دار النشر، واللوحة التشكيلية)في الواجهتين الأمامية والخلفية والتي سنتناولها بالدراسة والتفصيل.

ثالثا:سيميائية الغلاف ديوان "خماسيات الوجد" لـ "عاشور بوكلوة"



1- الواجهة الأمامية:

هو العتبة الأمامية للكتاب، والتي تقوم بوظيفة عملية افتتاح الفضاء الورقي.[3]

---

[1] حميد لحميداني: **بنية النص السردي**، ص ص 55-56.

[2] جميل حمداوي: **السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، ص 399.

[3] خليلي شكري: **قصيدة السير الذاتية: بنية النص وتشكل الخطاب**، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 130.

أ- العنوان:

حظيت عتبة العنوان باهتمام بالغ في الدراسات الحديثة لأنه أولى العتبات لم تحض بها العتبات الأخرى وذلك يرجع كون العنوان هو أول العتبات التي تمثل النص وتضعنا نحن كقراء أمام مداخله فهو يساهم في توضيح دلالات النص واكتشاف معانيه الظاهرة والخفية فهما وتفسيرا وتركيبا[1]،"فالعنوان هو المفتاح لسير أغوار النصوص والتعمق في شعابه التائهة ويعرفه "**ليوهيك**"بأنه:"**عبارة عن مجموعة من العلامات التي بإمكانها التموقع في نص ما بغية التعيين والتعريف أو الإشارة لمحتوى عام وذلك لإثارة جمهور مستهدف**".[2]

البداية تكون مع عنوان الديوان "**خماسيات الوجد**" الذي ورد مكتوبا في سطرين فالسطر الأول ضم كلمة: خماسيات والثاني كتبت فيه كلمة الوجد، وقد كتب باللون الأحمر الذي يرمز للتعبير عن العواطف والمشاعر، الوجد هو عاطفة وشعور.

ب- اسم المؤلف:

يعتبر اسم المؤلف من أهم المكونات الأساسية الموجودة على غلاف أي عمل والتي لا يمكن تجاوزها وهي علامة فارقة بين مؤلف وأخر، فهو إثبات هوية المؤلف –العمل– لصاحبه، فاسم المؤلف من العتبات الخارجية التي لها وزنها ودلالتها ورمزيتها لا يمكن الاستغناء عنها أو المرور عليها مرور الكرام، فهو بمثابة النسب للمولود الجديد،فالنص بدون اسم كاتبه لا يصنف ولا يستطيع أن يكون مرجعا "يشتغل اسم المؤلف في التراث العربي بوصفه أحد المحددات الأساس للنص التي تلازمه وتتعالق معه وتميزه عن اللانص"[3]، فحضور اسم المؤلف على الغلاف يعني الكثير.

ويمكن لاسم الكاتب أن يأتي على ثلاثة أشكال يشترط بها حسب ما ذكره جيرار جنيت:

- إذا دل اسم الكاتب على الحالة المدنية له فنكون له أمام الاسم الحقيقي للكاتب.
- أما إذا دل على اسم غير حقيقي كاسم فني أو الشهرة فنكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار.
- أما إذا دل على اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول.[4]

---

[1] ينظر: جميل حمداوي: **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، وزارة التعليم، الكويت، ع3، مجلة25، مارس1997، ص 97.

[2] سهام السامرائي: **العتبات النصية في رواية الاجيال العربية**، دار غيداء، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2016، ص 03.

[3] يوسف الادريسي: **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، منشورات مقاربات، المغرب، ط1 ،2008، ص 35.

[4] عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرارجينيت من النص الى المناص**، ص 64.

إذا نظرنا إلى اسم المؤلف في ديوان "**خماسيات الوجد**" لـ "**عاشور بوكلوة**" نجده في أعلى الصفحة من واجهة الكتاب الأمامية،وكأنه بذلك أراد أن يبرز حضوره المتميز من البداية، وهو كذلك يثبت ملكيته لهذه المجموعة الشعرية، وذلك كونه يريد أن يستقطب نخبة من الجمهور القرائي،خاصة في المحيط الذي يعيش فيه (وخاصة أن المؤلف "**عاشور بوكلوة**" من رجال الثقافة والمبدعين في سكيكدة خاصة وفي الجزائر عامة). ويشكل حافزا من أجل مواصلة العمل أكثر فأكثر، كما أن لظهور اسمه في صدارة الغلاف دليل واضح يدل على المنزلة الرفيعة التي يمتلكها الشاعر،وبجدر الإشارة بأن الاسم المكتوب على واجهة الكتاب هو الاسم الحقيقي للمؤلف.

كما أن لظهور اسم المؤلف في أعلى الصفحة من الكتاب له عدة دلالات من بينها إبراز صاحب هذا العمل الإبداعي، وفيه نوع من التأكيد والاعتزاز بالنفس.وكتب باللون الأسود بخط متوسط وإذا ما بحثنا على دلالات هذا اللون لوجدناه لون القوة والثقة بالنفس والعمق فاللون الأسود لون غامض، وهو لون يزيد من الشعور بالحزن(يرمز إلى الحزن والألم)، وهذا وان دل على شيء فانه يدل على الجوانب النفسية لشخصية المؤلف، فربما وقت الذي كتب فيه هذا الديوان كان يعيش حالة من الحزن أو الألم.

إضافة إلى ما قد ذكر ربما سبب اختيار كتابة اسمه باللون الأسود يرجع إلى حالة من حزن عاشها، كما أن مضمون النص يحكي حزن الشاعر من الحب ومن حرارة الاشتياق.

وفي الأخير يمكن القول انه ما من عمل أدبي يخلو من اسم المؤلف،فلا نص من دون مؤلفه ولا مؤلف بدون نص.

ج–التجنيس:– المؤشر الجنسي–

المؤشر الجنسي هو إحدى العتبات المصاحبة للنص،ويكون موضعه على الأغلب في الواجهة الأمامية للغلاف الكتاب.

وبه يعرف نوع وهوية جنس العمل الأدبي (شعر،نثر، رواية، قصة)وهو عنصر أساسي وضروري قبل الدخول إلى النصوص،ذلك أن "غياب علامة التجنيس_شعر،رواية،مسرحية_ تجعل مجال التأويل مفتوحا لعدد من القراءات".[1]

إن المؤشر الجنسي هو ملحق بالعنوان كما يرى "**جيرار جينيت**" فقليلا ما نجده اختياريا فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل،فهو يأتي ليخبرنا عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل أو ذاك.[1]

[1] إحسان عباس: **أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة**، دار نشر ممدوح عدوا، دط، 2015، ص 40.

وبهذا يكون المؤشر التجنيسي عبارة عن وحدة من الوحدات الجغرافيكية،أو مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج إلى نص ما ....يفيد عملية التلقي تحديده استراتيجيات آليات التلقي.[2]

التجنيس باعتباره هو المعرف بهوية العمل الأدبي. فأين ظهر في الديوان؟

في "**خماسيات الوجد**" يظهر المؤشر التجنيسي في كلمة "شعر" وقد ورد في الواجهة الأمامية للغلاف وبالتحديد جاء في الجزء الأعلى من الديوان مباشرة فوق خط أحمر فاصل قسم الغلاف إلى جزئين في الجهة اليسرى داخل إطار ملون بالأحمر وقد كتبت كلمة "شعر" باللون الأبيض. وذلك لكي يبين للمتلقي نوع الكتاب وجنسه الأدبي،وقام(التجنيس) بوظيفة إخبار المتلقي نوع الجنس الأدبي الذي هو بصدد التطرق إليه، وهو بذلك فك الغموض الذي يقع فيه القارئ حول نوع الجنس الأدبي الذي يحمله ديوان "**خماسيات الوجد**".

فبمجرد إطلاع القارئ إلى غلاف ديوان "**عاشور بوكلوة**" يكون قد اطلع على المؤشر التجنيسي الذي يحتويه،فيكون حافزا له للاطلاع عليه وقراءته خاصة وأن كان من عشاق ومحبي الشعر. فنجد القارئ يطلع ويخوض في الديوان دون أي تفكير.

فالمؤشر التجنيسي يخلق في ذهن القارئ عدة انطباعات من بينها بأن "**عاشور بوكلوة**" شخصية شاعرية.وبأنه سيقف أمام نص شعري فيتوقع احتمال وجود الشعر العمودي،أو شعر التفعيلة، أو شعر النثر، كذلك احتمال وجود موسيقى وخيال، وكذلك توقع معجم إيحائي ووجود خيال. هنا يجد القارئ نفسه إمام عملية استخراج واستنباط مبادئ تأويلية عن غاية الشاعر من كتاباته الشعرية.

فالتعريف بماهية النص منذ الوهلة الأولى (قراءة المؤشر التجنيسي) يشغل بال المتلقي ويجعله في عملية تأويلية دائمة لمضمون العمل الأدبي.

ح–دار النشر:

تلعب دور النشر الدور المهم والأساسي في جعل الكاتب والكتاب ينجحان وينالان الشهرة والنجاح، خاصة أذا كانت دار النشر معروفة ومشهورة بنشرها للكتب ذات القيمة العلمية والأدبية،أو في تعاملاتها مع كبار الكتاب

---

[1] عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرارجنيت من النص الى المناص**، ص 80.

[2] سعدية نعيمة: **استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي**، الطاهر وطار، ص 155.

والمبدعين وذيوع صيتها في عالم الطباعة من دقة الإحراج والتصميم.فلا يخلو أي كتاب من تثبيت جهة النشر على غلافه وذلك لأغراض قصدية ودلالات تجارية وفنية.[1]

ظهرت دار النشر في ديوان "**خماسيات الوجد**" في أسفل صفحة الغلاف في الجهة اليمنى، داخل إطار مكتوبة باللون الأبيض فوقها مباشرة صورة لكتاب مفتوح،وبجانب هذا الإطار كتب اسم دار النشر للمرة الثانية في نفس الصفحة .وقد صدر ديوان "**خماسيات الوجد**" من قبل منشورات المكتبة الرئيسية للمطالعة العمومية بولاية سكيكدة. دون أن ننسى بأن دار النشر تكرر ظهور مرة أخرى في الجهة الخلفية للكتاب.

ودار النشر لا علاقة لها بالمتنوهي مجرد علامة إشهارية مهمتها الأساسية طباعة المؤلفات وإخراجها والتعريف بها . وتلعب دار النشر دورا بارزا وهام في جذب القراء خاصة إذا كان لها صدى ومكانة في مجال الطباعة والنشر، كما تعمل على توجيه الكتاب فهي إما أن تزيد أو تنقص من القيمة الإعلامية للمؤلفات.

وإخراج ديوان "**عاشور بوكلوة**" عمله من طرف المكتبة الرئيسة للمطالعة العمومية لولاية سكيكدة خير دليل على حرص السلطات المعنية في الولاية والاهتمام بالحركة الوطنية،واعتراف منهم على إسهامات هذا الرجل وحرصه الشديد على إنعاش الحركة الثقافية والفكرية بالولاية.

خ-اللوحة التشكيلية(صورة الغلاف):

لا يخلو غلاف أي كتاب مهما كان مجال تخصصه (علمي، أدبي، تاريخي) من صورة أو لوحة تشكيلية موجودة في إحدى الواجهتين أو كلاهما معا. ولهذه الصورة أبعاد دلالية ورمزية لها علاقة بالنص، فالصورة الموجودة على الغلاف يحتاجها المتلقي بنفس درجة احتياج النشر والكاتب إليها،"فالتفكير في مكوناتها ومحاولة تفسيرها يجعل القارئ مشاركا فعالا في كتابة النص الذي يأبى أن يأتي كاملا من مؤلفه، ويصير على أن يكون نبتة لا تنمو إلا بقراءة متلق قادر على تخيل ما لم يخض فيه الكاتب، الذي تكمن حرفيته في مدى استغلاله لطاقات المتلقي الذهنية والتذوقية.ولأهمية الصورة عدها البعض وسيطا توصيليا بين المبدع والجمهور"[2]، لهذا اهتم الناشرون والكتاب المعاصرون بتصميم أغلفتهم.

يحتوي غلاف الديوان على صورة لفتاة تظهر وهي مغمضة العينين بملامح وجه حزينة، تقابلها شمعة وكأنها هذه الشمعة داخل جذع شجرة، كما تظهر بعض أغصان الأشجار المرمية في الأرض وكأننا في فصل الخريف.

---

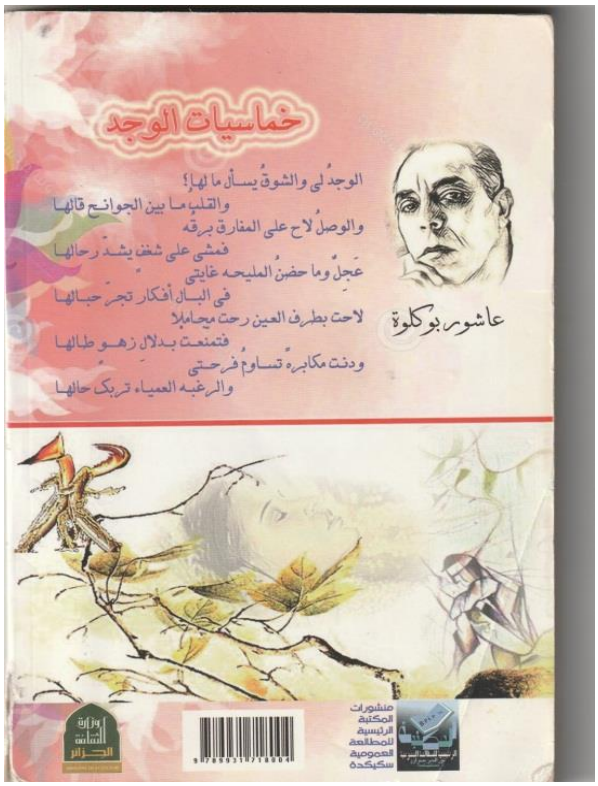
[1] باسمة درمش: **مجلة العلامات**، مج16، ج61، النادي الأدبي، جدة السعودية، 2007، ص ص 74،75.

[2] عبد القادر فيهم شيباني: **معالم السيميائيات العامة**، أسسها ومفاهيمها، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص 151.

وإذا أردنا تفسير مضمون الصورة وإعطائه دلالات فنبدأ: بصورة المرأة التي ترمز إلى محتوى الديوان لأن الشاعر يتكلم عن مشاعره كرجل للمرأة (أما، أختا، زوجة، أو حبيبة). وقد ظهرت هذه المرأة وهي مغمضة العينين للدلالة عن الحيرة، وحالة الغموض التي تعيشها بداخلها، أو هروبا من المواجهة،وقد توحي إلى إخفاء حزن.كما توحي لما تعانيه المرأة في صمت فتغمض عينها لأنها لا تريد أن تصطدم بالواقع فهي في حلم جميل وتنتظر أمل قادم .

وفي مقابل صورة المرأة تظهر صورة لشمعة داخل جذع شجرة فتوحي هذه الصورة إلى مشاعر المرأة لأن المرأة إنسان عاطفي أي موضوع أو موقف تتعرض إليه تجدها تحكم مشاعرها في حل هذا الموقف فتجد نفسها تبذل مجهود كبير يؤثر عليها نفسيا وبدنيا فمشاعر المرأة مثل الشمعة فهي لا تدرك بان النور الذي أنارت به من حولها سينطفئ وتدرك في أخر المطاف أنها احتضنت خيطا أهلكها.أما عن وجود تلك الشمعة داخل الجذع فتوحي إلى أن المرأة حتى وإن كانت كائن ضعيف من الداخل إلا أنها تملك كيان قوي تستطيع المواجهة. كما تظهر في هذه الصورة لهيب الشمع مائل ومتحرك في الجهة اليسرى دلالة عن للاستقرار الذي يكون في مشاعر المرأة.

وفي أسفل صورة المرأة تظهر لنا مجموعة من أغصان الأشجار بلون مصفر ومرمية في الأرض عادة ما نشاهد هذه المظاهر في فصل الخريف والذي نشهد فيه الكثير من التقلبات وهو فصل يجمع خصائص عدة فصول. ويدل على الحزن واليأس. وهذه الصورة ترتبط ارتباطا وثيقا مع العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية للديوان. الوجد يعني الحزن وهذا صفة لصيقة بفصل الخريف،كما أن هذا الفصل يدل الفراق من خلال تساقط أوراق الأشجار فهي تسقط مودعة هنا يوجد فراق، وفي هذا دلالة مع عنوان الصبابة والتي تعني حرارة الشوق وهذا الشعور لا يتولد إلا إذا كان هنا بعد وفراق أو وداع.



2- الواجهة الخلفية:

إن الغلاف الخلفي هو العتبة الخلفية للكتاب هو آخر صفحة، والتي لا تقل قيمة محتوياتها عن قيمة الغلاف الأمامي فهو امتداد طبيعي له ولمحتوياته (كلمة الناشر، التعريف به، وصورة الكاتب / الكاتبة إن وجدت وإعادة شعار دار النشر) وهذه العتبات الخلفية تقوم بإغلاق الفضاء الورقي ولها عدة وظائف منها:

- أولها الاكتفاء بتأكيد المعنى الكامن في واجهة النص.
- استكمال المعنى المراد من هذه الواجهة.
- إحداث اضطراب يولد معنى مخالف للكامن في الغلاف الأمامي لغرض فني يريده منتج النص.[1]

إخراج الصفحة الخلفية للغلاف تكون وفق طريقتين:الطريقة الأولى تمثلت في نمط الشهادات:فيختار الشاعر مقتطفات من دراسات نقدية أخرجت على مؤلفه ويضعها على الصفحة الخارجية للغلاف. والشهادات التي يبرزها الشعراء على دواوينهم تكون في الغالب من نقاد لهم مكانتهم العلمية.وتكون هذه الشهادات خير دليل على نجاح إعمالهم.

أما الطريقة الثانية فهي طريقة النص وفيه يقوم الكاتب بوضع جزء دال من نص من نصوص مؤلفه –مختارة بعناية– على الصفحة الخارجية للغلاف والهدف منها تحفيز المتلقي إلى الأساس الدلالي للبنية الكلية للنص.[2]

احتوت الواجهة الخلفية على صورة فوتوغرافية للشاعر "**عاشور بوكلوة** " في اعتلى الصفحة في الجهة اليمنى كما احتوت هذه الصفحة على مقطع من الخماسيات:

الوجد لي والشوق يسال مالها

والقلب مابين الجوانح قالها

والوصل لاح على المفارق برقه

فمشى على شغف يشد رحاله

عجل وما حضن المليحة غايتي

---

[1] ابو المعاطي خيري الرمادي: **عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة**، "تحت سماء كوبنهاغن " انموذجا، كلية الآداب جامعة الملك سعود، مجلة المقاليد ، العدد 7، ديسمبر 2014، ص 297.

[2] محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 –2004)**، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص ص 137-138

في البال أفكار تجر حبالها

لاحت بطرف العين رحت مجاملا

فتمتعت بدلال زهو طالها [1]

ودنت مكابرة تساوم فرحتي

والرغبة العمياء تربك حالها [2]

جاء هذا الكلام في الصفحة الأخيرة، إذ يمكن أن يخدم العنوان، فالديوان يتكون من خماسيات وثلاثية وثنائية،فوقع الاختيار على مقطع من الخماسيات والتي أصلا الكلمة الأولى في عنوان الرئيسي للديوان إضافة كون هذه المقطع تبتدئ بكلمة الوجد هي الكلمة الثانية من الديوان. ومنه يمكن اعتباره رمزية للعنوان الرئيسي،كما أن الهدف من الأبيات هو أثارة المتلقي ويزيد من فضوله للاطلاع والولوج إلى العمل الأدبي .ونقطة أخرى تكمن في ترويج الشاعر للعمل.

والواجهة الخلفية لديوان "**خماسيات الوجد**" وضعت لدلالة على إنهاء العمل كما زادت من جمالية وجاذبية التأثير على المتلقي.

ومما جاء في الواجهة الخلفية دار النشر، وكذلك شعار وزارة الثقافة الجزائرية.

أما في الجزء السفلي من غلاف الخلفي للديوان فقد ظهرت عليه نفس الصورة التي ظهرت في الجهة الأمامية والشيء الوحيد المختلف هو اتجاه الصورة والتي جاءت معاكسة على ما كانت عليه. كأنها مرآة عاكسة عكست لنا هذه الصورة وربما في هذا، وفي هذا دلالة على استمرار المعاناة مهما اختلف المكان أو الزمان.

ونجد أن صورة الغلاف مزجت باللون الأبيض في الواجهتين، وهذا اللون محبب لدى جميع الناس ويحمل دلالات فاللون الأبيض "استخدم رمزا للطهارة والبراءة والتفاؤل والرضا "[3]وهو التفاؤل الذي ينبعث من الشاعر وكأنه واثق من الاستقرار بعد كل حزن ومرارة في المشاعر،فاللون الأبيض تتعدد دلالاته إذ انه يكسب الثقة ويرمز أيضا للصدق والنقاء والصفاء والسلام الذي يصبوا له الكاتب ويحيل ذلك إلى أمل لحياة جديدة بعد كل معاناة،فبعد كل عسر يسر.

---

[1] عاشور بوكلوة: **خماسيات الوجد**، منشورات المكتبة الرئيسية للمطالعة العمومية، الجزائر، سكيكدة، دط، 2018، ص 54.

[2] االمصدر نفسه، ص 54.

[3] أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 1997، ص 205.

3- الألوان:

يعد اللون من أهم المثيرات التي تأثر على عين الإنسان، عن طريق انعكاس الضوء،وهو "ليس إحساسا ماديا ملونا،ولا حتى نتيجة لتحليل الضوء الأبيض،بل هو إحساس مسترسل إلى العقل عن طريق رؤية شيء ملون ومضيء"[1]، وهذا يدل على أن اللون له تأثير كبير على عقل المتلقي،مما يؤثر بطبيعة الحال على النفس هذا التأثير دفع "علماء النفس إلى خوض في معترك الجدال حول تأثيراتها في النفسية في طبيعة الحياة عموما، ثم البحث في أمر التحكم في الغرائز والطباع الإنسانية المعقدة".[2]

ليس هذا فحسب بل حتى الواقع يشهد"على أن الألوان باختلاف درجاتها تأثر في النفس والمشاعر الإنسانية،فتستجيب النفس لأثر دون الأخر"،وترتبط تأثيرات الألوان في الإنسان بالمخزون العقلي كظروف النشأة والتربية والأحداث والذكريات السارة والمحزن والمستوى الثقافي والاجتماعي للفرد والمجتمع وما إلى ذلك مما يتعلق بأغوار النفس الإنسانية".[3]

إن الألوان لم تعد مجرد تزيين للغلاف بل أصبحت لها دلالات تحمل في ثناياها العديد من الإيحاءات والرموز التي لها علاقة بالنص.

وهذا ما نجده في ديوان "**خماسيات الوجد**"الذي يحتوي على ألوانا منسجمة تمازجت فيما بينها مشكلة لوحة فنية،وهذه الألوان لم ترد اعتباطيا بل لها دور في نقل الأفكار والتعبير عنها بطريقة جمالية، وكل لون من هذه الألوان يعبر عن دلالة موجودة في متن الديوان، ومن الألوان الدراجة على غلاف الديوان الوردي وهو اللون الغالب والمسيطر بالإضافة إلى وجود اللون الأخضر واللون البنفسجي الفاتح واللون الأحمر.

اللون الوردي الذي استعمل كلون للغلاف هو اللون الغالب حيث شغل الجزء العلوي في الواجهتين الأمامية والخلفية، وهو يحمل الكثير الدلالات فهو يرمز إلى الأمومة والأنوثة،وقصد الشاعر على استعمال هذا اللون ليعبر عن أن المرأة هي الملجأ وقت الحزن، حتى وإن كانت هي سبب المعاناة تبقى الصدر الدافئ التي يهرب إليه وقت الشدة.

اللون الأخضر:هو الرمز التقليدي الإسلام وللثقافات الشرقية، ويرمز إلى الطبيعة والصحة والصداقة،كما أنها يرمز إلى الشباب والحياة الجديدة، وهذا يدل على شخصية الشاعر،فهو مسلم متمسك بالدين وبالثقافة الشرقية فهو لم يصف المرأة ومفاتنها بل اكتفى بالتعبير عن مشاعره لها فالمرأة في الديوان ربما تكون صديقة أو أختا أو أما أو زوجة.حتى

[1] ظاهر محمد الزهراوة: **اللون ودلالته في الشعر**، دار حامد، عمان، الأردن،ط1، ص 50.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]المرجع نفسه، ص 68.

في طريقة الحديث عنها نجد فيها نوع من الحياء من حيث اختياره للألفاظ، ونوع من الاحترام للمرأة.فهو متمسك بمبادئ الإسلام والعقلية الشرقية. كما يدل بان الإنسان مهما عان من ضيق وحزن فيبقى هنا بصيص من الأمل في حياة جديدة،وهذا ما ركز عليه الشاعر في الجزء الأخير من الديوان "**ثنائية الحلم**" فمهما طال الحزن سيكون هناك فرج وفرح ويكون هنا أمل في حياة جديدة،فاللون الأخضر مثل لنا الثنائية الحزن والفرح.

يرمز اللون البنفسجي إلى الخيال والهروب من الواقع وهذا بالضبط ما يتماشى ومتن الديوان الذي يتحدث عن الحزن والشوق، ومن طبيعي أن الشخص الذي به حزن أو بداخله شوق يهرب من الواقع إلى عالم الخيال كأنه يخفف بذلك من حزنه وألمه، ويرى البعض بان اللون البنفسجي هو لون الإنسانية، وتوظيفه على غلاف هو إشارة إلى حضور المرأة داخل الديوان.

اللون الأحمر والذي تدرج من الأحمر إلى القاني وهو اللون الذي كتب به عنوان الديوان ولون به إطار التجنيس (المؤشر التجنيسي) "هو لون العواطف الثائرة والحب الملتهب والقوة والنشاط..،ويتسم في سياق آخر بقوة التعبير عن الحب والفرح والسرور"[1]،فتوظيف هذا اللون جاء مناسبا مع مضمون الديوان الذي يتحدث فيه الشاعر على الحزن والشوق والأمل وكل هذه المشاعر مرتبطة بعاطفة الحب.

المبحث الثاني: سيميائية العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية

أولا: مفهوم العنوان

لم يول النقاد الدارسون اهتماما للعنوان إلا في الدراسات السيميائية المعاصرة، حيث اهتمت بكل ما يحيط بالنص من علامات كالعنوان، الإهداء، الغلاف والمقدمات والهوامش... وذلك أنها تعد مفاتيح مهمة في اقتحام أغرار النص.

قد احتل العنوان مكانة بارزة في الساحة الأدبية والنقدية لما لها دور كبير في فهم مغزى النص ويعتبر كونه عتبة الرئيسة التي تفرض على الدارس أن يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعمال النص فهو يوضح دلالات النص ويكتشف معانيه الظاهرة والخفية.

فالعنوان علامة لغوية يرجع الباحثون إلى مادتين تشتركان في دلالتهما على المعنى، سنحاول تعريف العنوان لغة واصطلاحا.

[1] فان عبدا لجبار جواد: **اللون لعبة سيميائية**، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 44.

1- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: في مادة عنن (ع ن ن) عنن الكتاب وأعنتيه وعنوان الكتاب ليشتق فيما ذكروا من المعنى وفيه لغات عنونت وعننت وعنيت[1]، العنوان يشتق من المعنى، فالمعنى كل كلام معانيه ومعينه قصده.

"ابن سيده" يقول أيضا العنوان والعنوان سمة الكتاب وقد عناه وأعناه وعنونت الكتاب وعلونته.[2]

ومن هنا فإن العنوان حسب "**ابن سيده**" هو العينان.

وقال "**ابن بري**": العنوان الأثر، قال سوار بن المضرب:

وحاجة دون أخرى قد سنحت بها جعلتها للتي أخفيت عنوانا

وورد معجم المصطلحات العربية: العنوان عند أبي الأصمعي في كتابه تحرير التحيير: أن يأخذ الإنسان في غرض له وصف أو فخر أو مدح أو هجاء أو عتاب ثم يأتي ليقصد تكميله بألفاظ كونا عنوانا لأخبار متقدمة وقصص سالفة ومثال ذلك على قول أبي نواس مشيرا إلى قصة قتل محمد بن أبي بكر:

يا هاشم بن حديج ليس فخركم بقتل صِهر رسول الله بالسداد

أدرجتم في إهاب العير جُثَّته فبئس ما قدّمت ايديكُمُ لغدّ

(العير: الحمار) وقد يقصد العنوان (Title) الاسم الذي يدل عادة على موضوع الكتاب كما قد يعني مكان الإقامة (Adresse).[3]

أما "**الفيروز أبادي**" فيقول: **"عنوان الكتاب وعُنْيناتُه ويكسران: سمي لأنه له من ناحيته وأصله: عُنان كرُمّان وكلما استدلت بشئ : يظهرك على غير، فعنوان له وعن الكتاب وعَنْونه وعناه: كتب عُنوانه".**[4]

ويضيف "**صالح العلي**" في معجمه الصافي قوله عن الكتاب: يعُنُهُ عُنا: عَنِونه، العنوان: الأثر.[5]

---

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، باب العين، مج4، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط6، 1997، ص 3147.

[2] المرجع نفسه، ص 3147.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 262.

[4] الفيروز الأبادي: **القاموس المحيط**، تج مكتبة التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 124.

[5] صالح العلي وأميمة السيخ سليمان الأحمد: **المعجم الصافي في اللغة العربية**، الرياض، السعودية، د.ط، 1403، ص 443.

مما سبق تجدر الإشارة إلى أن العنوان دل على المعاجم العربية على الإظهار والأعراض والقصد هو سمة الكتاب يميزه عن غيره.

2- **اصطلاحا:**

العنوان نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية مغرية حيث تغري الباحث بتتبع دلالتها ومحاولة فك شفرته الرامزة ومن هنا فإن البحث السيميائي لعتنى بدراسة العناوين في النّص الأدبي.

العنوان كما يراه "**ليةهوك Leohoeq**" هو مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل...)، التي تدرج على رأس كل نص لتحدده وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود، وقد ظهرت دراسات لسانية وسيميائية كثيرة خصصت جزءا كبيرا منها لدراسة العنوان وتحليله من عدة نواحي تركيبي، دلالي، تداولي وهو أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث السيميائي قصد استنطاقها واستقراءها بصريا ولسانيا وأفقيا ...[1]

يرى "**جاك فونتاني**"أنّ العنوان من علامات أخرى ومن الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف وهو نص موازي له بمعنى أن العنوان يرتبط أشد الارتباط بالنص الذي يعنونه فهو بمثابة نص مختصر يتعامل مع نص كبير يعكس أغواره وأبعاده فهو ضروري للنص والأداة التي يحدث تكامل النص كما أنه الوسيلة الأساسية التي يتسلح بها القارئ لمعرفة النص الأدبي.[2]

رأى "**رولان بارت**" أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيّما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية ولذلك على السيميائيات أن تدرس العناوين الإيحائية قصد فهم الدلالات.[3]

ثانيا: سيميائية العنوان في ديوان "خماسيات الوجد" للشاعر "عاشور بوكلوة":

العنوان هو نص وباقي المقاطع ما هي إلا تعريفات نصية تتبع النص الأصلي:

1- **سيميائية العنوان الرئيسي:** إن المجموعة الشعرية "**خماسيات الوجد**" عن منشورات المكتبة الرئيسية، يتكون الديون من ثلاثة أجزاء، الجزء الأول: خماسيات الوجد وهو قصيدة مطولة تتشكل من مقاطع شعرية، كل مقطع من خماسيات، والجزء الثاني ثلاثيات الصبابة والجزء الثالث ثنائيات الحلم للشاعر الجزائري "**عاشور بوكلوة**"، احتوت على 95.

1.1. تحليل عنوان "خماسيات الوجد":

[1] جميل حمداوي: **السيميوطيقا والعنونة**، ص97.

[2] محمد الهادي المطوي: **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق**، مجلة علم الفكر، ع1، الكويت، 1999، ص 456.

[3] رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، تر: عبد الرحيم حزل، مراكش، المغرب، 1993، ص 25.

أ- **المستوى الصرفي**: تكون العنوان من شطرين وكل شطر يحتوي على لفظة ونقصد بها:

- ✓ لفظ + لفظ (اسم + اسم).
- ✓ خماسيات + الوجد.
- ✓ فلفظة خماسيات تحمل في ثناياها العدد ايحاءات والدلالات قبل الولوج للمستوى الدلالي والمعجمي.

– **خماسيات**: من عدد خمسة وهي ترمز عادة إلى أصابع اليد إذ يرمز في الإسلام إلى الصلوات الخمسة وكذا القواعد الأساسية للدين الإسلامي، لكن شكل اليد المصور للعدد خمسة قد وجد قبل ظهور الإسلام وعبر فترات تاريخية بعيدة، إذ عثر عليها فوق تماثيل قرطاجية كما وجدت بالجنب من تمثال تانيت ليدل على تقديس وهذا العدد واليد المجسدة لدى شعوب كثيرة وكانت لتزال تحمل معاني الوقاية وإبعاد القوى الشريرة.

ويتجلى العدد خمسة في الثقافة القبائلية من خلال بعض الممارسات الطقوسية وكذا الحلي التي تحمل أشكال مصورة باليد.

صرفي خماسيات: كلمة أصلها الاسم: خماسي في صورة جمع مؤنث سالم وجذرها (خمس) وجذعها خماسي وتحليلها خماسي....

تعريف الوجد: عن الفلاسفة الصوفيين: ما يصادف القلب ويرد عليه دون تكلف وتضع من فزع أو غم أو رؤية معنى من أحوال الآخرة أو هو لهب يتأجج من شهود عارض القلق وللوجد مراتب هي التواجد والوجد.

الوجد في اللغة الحزن: وله في الاصطلاح ثلاثة معني: الأول الوجد الصوفي وهو حالة يشعر فيها المرء بانقطاع أوصافه البشرية.

قال عن "**الأعرابي**"وأنشد

وآخر ملتات يجبر كساءه نفى عنه إجدان الرقين الملاويا

وقال هذا يدل على بدل الهمزة من الواو المكسورة كما قال إلدّة في ولدة.

وأوجده اياه: جعله يجده.

ب- **المستوى التركيبي**: استعمل "**عاشور بكلوة**" نمط مبتدأ لخبر + مضاف إليه (الخبر محذوف) فجاء في العنوان "**خماسيات الوجد**" جملة اسمية مركبة تركيبا إضافيا أصل الجملة () وتتشكل من اسمين بينهما علاقة إضافية فيعرب الأول مبتدأ لخبر محذوف وهو مضاف والثاني مضاف إليه مجرورا.

– **المستوى الصرفي**: جاءت كلمة خماسيات على صيغة فعاليات، لفظة خمسة وزنها فعلة.

ج– مستوى المعجمي:

الوَجْدُ: جاء على صيغة فعل ماضي وجد

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور: وجد مطلوبه والشيء يجده وجودًا.

ونجده ايضا باضّم: لغة عامرية لا نظير لها في باب المثال:

قال "**لبيد**" وهو عامري:

لو شئت قد نقع الفؤاد بشربة تدع الصوادي لا يجدن غليلا

بالعذب في رضف القلات مقيله قض الأباطح لا يزال ظليلا

وقال "**سيبويه**": "وقد قال ناس من العرب: وجد يجد كأنهم حذفوها من يوجد. وقال: وهذا لا يكاد يوجد في الكلام والمصدر وجدا وجدّة ووجودا ووجدانا وإجدانا".

2.1. تحليل العناوين الفرعية.

تندرج هذه العناوين ضمن ما يسمى بالعناوين الفرعية بالنسبة إلى ديوان برمته لأننا اعتبرنا الديوان حكاية شعرية مترابطة رغم أن كل عنوان من هذه العناوين الفرعية مستقل بقصيدة فهو بمثابة عنوان تلك القصيدة الرئيسية ويعتبر أن كل نص شعري هو حكاية أو هو رسالة تحكي صيرورة الذات.

أ. ثلاثيات الصبابة:

- ✓ **الثلاثيات**: من العدد ثلاثة (جاء العنوان جملة اسمية تتكون من اسم وخبر أو مبتدأ وخبر).

– العنوان البسيط بمظهره لكنه مكثف الدلالات فكلمة: ثلاثيات وردت بصيغة الجمع للدلالة على الكثرة، الثلاثيات من ثلاثة هو جنة للمقاطع الأبيات الثلاثة وجاء على وزن فعاليات وهذا الكون الكبير الذي نحيا فيه تتألف من ثلاث: السماء والأرض والبحار والرقم ثلاثة من الديانة المسيحية يرمز إلى الثالوث المقدس: الأب والابن والروح القدس.

- كما ورد في القرآن الكريم في مواضع قليلة، لقوله تعالى: ﴿**لقد كفر الذين قالوا إن الله ثالث ثلاثة**﴾[1]، وقوله أيضا: ﴿**كنتم أزواجا ثلاثة**﴾[2]. العدد ثلاثة يعتبر عدد مقدس يتفاءلون به رمزا للبشرى والخير والحظ السعيد.

– كما اعتبره الفراعنة رمزا للألوهية متمثلا في أوزوريس وإيزيس وحورس وكانت الفصول السنة عند الفراعنة ثلاثة: فصل فيضان النيل؛ فصل الزرع؛ فصل الحصاد.

– الثلاثية تشير إلى أقطاب أساسية أو ثلاث مضامين أساسية في حياة الإنسان وهي التي تسبب له الحزن بشكل مباشر وهي الحب، الشوق، الفراق، الحرب، الموت.

– وقد عزز الله الحماية للمخ داخل الجمجمة والنخاع الشوكي داخل العمود الفقري ووفرّ لهما التغذية غلفها بثلاث أغشية غشاء الأم الحنون، غشاء العنكبوتي، غشاء الأم الجافية.

– كما عزز الله الجلد بجعله من ثلاث طبقات: البشرة، الأدمة وطبقة النسيج الدهني.

– والقسم بالله ثلاثة والطلقة الثالثة قاطعة لا رجعة فيها وأسماء الله الحسنى 99 وهي عدد من مضاعفات 3 وفي الوضوء نغسل كل عضو ثلاث مرات.

وفي الصلاة عند الركوع نقول سبحان ربي العظيم ثلاث مرات وفي السجود نقول سبحان ربي الأعلى ثلاث مرات ونستغفر الله العظيم ثلاث مرات.

وأيام التشريق ثلاث:

وآية المنافق ثلاث: إذا حدّث كذب، وإذا عاهد أخلف وإذا خاصم فجر.

وإذا مات ابن آدم انقطع عمله في الدنيا إلا من ثلاث: علما انتفع به، شجرة يستظل الناس بظلها وولد صالح يدعو له.

العدد ثلاثة يمثل الأزمنة الثلاثة التي تمثل الماضي والحاضر والمستقبل.

العدد ثلاثة يمثل الثلاثية الرمزية التي تتضمن التطور من المادي إلى الروحي ثم إلى الإلاهي كما يرمز إلى الرجل والمرأة والظل.

✓ **دلالة كلمة الصبابة:**

[1] سورة المائدة: الآية 7.

[2] سورة الواقعة: الآية 7.

الصبابة:ص.ب.ب مصدر ثلاثي مجرد باب فعِل يفعل.

ورد في قاموس معجم اللغة العربية على وزن صبّ يصب أصبب والمفعول مصبوب وصبب، صب الماء ونحوه: سكبه وأراقه من أعلى، أساله وأجراه صببت الشراب من الكؤوس.[1]

قوله تعالى: ﴿**فلينظر الإنسان إلى طعامه أنّا صببنا الماء صبّا**﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿**يصب من فوق رؤوسهم الحمم**﴾.[3]

صبّ الزيت على النار: زاد الفتنة إثارة وأهاج الأمر، صبّ حقده أخرج ما هو مكنون في نفسه من الكراهية، صبّ عليه جام غضبه: غضب عليه غضبا شديدا واستفزه أو انتقم منه، صبّ عليه العذاب: أنزله به، أرسله عليه، أنزله بكثرة. صبّ الله عليه الصاعقة: ﴿**فصبّ الله عليهم ربّك سوط العذاب**﴾[4]، صبّ إلى فتاة جميلة: رق واشتاق إليها عشقها وكلف بها ﴿**وإلّا تصرف عنّي كيدهن أصبّ إليهن**﴾[5]، أصير عاشقا.

الصبابة مصدر صبّ إلى: صفة مشبهة تدل على الثبوت من صبّ إلى عاشق ذو حب شديد وولع هو صب بها، امرأة صبّت بزوجها، الصبّ تفضحه عيونه.

تصيب الشخص: تكلف الشوق والعشق: تصبب الشاب لإغراء الفتاة.

الصبابة بالفتح رقة الشوق وحرارته، رقة الهوى.

كما ذُكرت لفظة الصبابة في كل من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف:

جاء في قول الهه تعالى: ﴿**إنْ تُصِبْك حسنة تسوءهم وإن تُصبك مُصيبة يقولوا قد أخذنا أمرنا من قبل ويتولوا وهم فرحون**﴾.[6]

- جاء في محيط قاموس المحيط في اللغة: بمعنى الوجد والمحبة.[7]

- ورد بمعنى: الشوق ورقته وقيل حرارته وقيل رقة الهوى والولع الشديد بالشيء.

---

[1] أحمد مختار عمر: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج2، عالم الكتب، ط1، 1429هـ-2000م، ص ص 1270-1271.

[2] سورة عبس: الآية 24-25.

[3] سورة الحج: الآية 19.

[4] سورة الفجر: الآية 13.

[5] سورة يوسف: الآية 33.

[6] سورة التوبة: الآية 50.

[7] الفيروز آبادي: **قاموس المحيط في اللغة**، ج1، ص 90.

- جاء في قاموس فقه اللغة: بقية الماء وغيره في الإناء.[1]

- جاء في قاموس معجم الوسيط: الشوق أو رقته: حرارته[2].

- ورد في قاموس المنجد في اللغة بمعنى: الشوق ورقة الهوى والولع الشديد.[3]

- ورد في قاموس الصحاح للجوهري بمعنى: رقة الشوق وحرارته.

- ورد في قاموس المحكم والمحيط الأعظم: الشوق وقيل رقته وقيل رقة الهوى، صببت إليه صبابة، فأنا صب، والأنثى صبت.

- صبابة: صَبِيْت يا رجل إليه بالكسر صبابة كقنعت قناعة فأنت صبّ أي عاشق مشتاق وهي صبّت، قاعدته.

- صبابة: أي بقيته وقال أبو عبيد الصُّبابة: البقية السيرة تبقى في الإناء من الشراب إذا شربها الرجل قال تصابيت الماء أي شربت صبابته أي بقية.

معنى الصبابة في الشعر: إنّ لفظة الصبابة تعني الشوق وهي من الألفاظ الغزل التي تعبر عن دلالتها عن الحنين المحبوب وشوقه إلى لقاء محبوبته كما أنّها تصف ما أصاب الشاعر من لوعة وحزن نتيجة فراق عن محبوبته.[4]

كما تتداخل كلمة الصبابة في معناها مع العديد من الألفاظ حيث تشارك جميعها في مدلولاتها ومن تلك الألفاظ نجد: التشبيب، الغزل، الهوى، الحب، الهيام، العشق، الصبوة، الوله، الاشتياق، التلطف، التعلّق، الغرام، الود والمحبة، التلهف.[5]

فالعنوان يشير إلى أحزان عانها الشاعر وهذه الأحزان تمس الجانب العاطفي والنفسي والاجتماعي حتى اجتمعت هذه الأحزان الثلاثة.

الصبابة هي أعلى درجة الحب من الوجد.

---

[1] أبو بكر محمد بن الحسن ابن دريد: **قاموس جمهرة اللغة**، دار النشر بغداد مكتبة النشر، 1970، ص 1.

[2] بن معصوم علي، علي بن أحمد بن محمد معصوم الحسيني المدني، **قاموس الطراز الأول والكناز لما عليه من لغة العرب المعول**، ج2، مؤسسة آل البيت لإحياء التراث، ط2،د.س.ن، ص 92.

[3] لويس معلوف، **المنجد في اللغة العربية المعاصرة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 2006**، ص 815.

[4] حسان أبو رحاب: **الغزل عند العرب**، مطبعة مصرية شركة المساهمة المصرية، ط1، 1366-1947هـ، ص9. بتصرف

[5] أبي علاء المعري: **ديوان اللزومات 1/2،قصيدة إن شئت**، تح: أمين عبد العزيز الخانجي، جزء1، مكتبة الهلال، بيروت، ص 11.

– الصبابة: أو الصّبوة تطلق هذه الكلمة على المرحلة الثانية من مراحل الحب وفيها يكون الحب قد بدأ بالتطور ومن خلال التلميح وإظهار المشاعر بين المحبوبين وفيها يتبادلان الغزل وكلمات الحب وجاء هذا المصطلح من كلمة الصبا التي تدل على مرحلة الشباب والطيش والمشاعر المتدفقة، الأمر الذي يعتبر عنوان هذه المرحلة.

كما جاء في قول الشاعر عن الصبابة لـ أبو العلاء المعري:

خضبت بياضا بالصبيب بيضاء عدّتك البنان المخضبا

وجاء في قول عمر ابن ربيعة في توظيف الصبابة:

يا ليلة قطع الصباح نعيمهاعودي عليّ فقد أصبت صميمي

وظف الشاعر الصبابة في ديوانه في المقاطع الآتية في عدّة معاني ووظفها حسب الموقف الكلامي بلفظها أو ما يدّل عليها في هيكلها الدلالي وفي ذلك قوله[1]:

وطنت في قلب المحبة أضلعي

ووهبت حبك موتتي وحـياتي

فثنائية الحياة والموت مرتبطة بحالة الشاعر المستمرة حيث وهب كل عمره لهذه التي سببت له حالة الحب الدائم والمحب الدائم مصاب بالصبابة.

وفي موقف آخر يقول[2]:

يهديك شهد اشتياقي عبيرا

بطعـم الرضـا بـلـون الزهور

يتذكر العاشق محبوبته مساءً فيمد جسور الذكرى جذورا تُغذي واقعه المعيش، فيكتب لها سطورا تعزيه في هذا الغياب ويهديها أشواقه واشتياقه وحنينه في تلك الأسطر، ويشبه ذلك بطعم الرضا وبلون الزهور.

وجاء في موقف آخر[3]:

[1] عاشور بوكلوة: **ديوان خماسيات الوجد**، ص107.

[2] المصدر نفسه، ص 108.

[3] المصدر نفسه، ص 109.

يا ملهم الأشعار هلا طفت بي

في روضة الأحباب والعشاق

هلا أشعت الحب نورا في دمي

ومزجته بالصدق والإشراق

هنا الشاعر يناجي ملهم الأشعار أن يطوف به في رياض وحقول الأحباب والعشاق وأن يشعل الحب في دمه وأن يمزجه بالصدق والصفو والإشراق وأن يلهم قول الشعر ليعزف ألحان الحب في قلبه العامر بالشوق والحنين.

وجاء في قوله[1]:

ما بين أشواقي ونبضك لوعة

قد ترك الأطيار في الأفنان

لا شيء مثل الحب يلهب قلبنا

نار الهوى أنار لها دفئان

دفء يصيب الروح من حسن طغى

دفء يذيب الشوق في الأحضان

هنا الشاعر يعبر عن ما بين أشواقه ونبض محبوبته ويصف ذلك باللوعة التي تربط الأطيار في أفنان الأشجار وثم رجع ذلك إلى الحب الذي يلهب بنار الهوى فيدخل الدفء إليها بأطياف وألوان مختلفة، يقسمها الشاعر إلى دفئين، دفء يصب الروح من حسن المحبوب ودفء يصيب الجسد حين يذيب ناره الشوق في حضن المحبوب.

بمعنى دفء الروح + دفء الجسد.

ب-ثنائية الحلم

- ✓ **المستوى المعجمي:**

جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة ثنائية: (مفرد) اسم مؤنث منسوب الى التاء ومصدر صناعي من ثناء.

[1] عاشور بوكلوة: **ديوان خماسيات الوجد**، ص117.

الثنائية (سف) فكرة تذهب في تفسير العالم الى القول بمبدأين متقابلين كالخير والشر عند الثنوبة والنفس والجسم عند ديكارت، تقابلها الاحادية "ثنائية المادة والروح".

والثنائية اللغوية: تعبير يقصد به الكتابة بلغة التكلم بلغة أخرى، مصطلح يطلق على استعمال لغتين أو تعايشهما جنبا إلى جنب في مجتمع معين مثل بعض دول افريقية التي تتكلم السواحيلية والانكليزية، أو السواحلية والفرنسية. مصطلح يطلق على ظاهرة الازدواج اللغوي أي الفصحى والعامية

الحلم:بالضم بضمتين:الرؤيا ج:أحلام حلم في نومه واحتلم وتحلم الحلم: استعمله. وحلم به وعنه:رأى له رؤيا أو رآه في النوم والحلم، بالضم والاحتلام:الجماع في النوم، والاسم الحلم كعنق.

والحلم بالكسر: الاناة، والعقل، ج:أحلام وحلوم ومنه (ام تأمرهم احلاهم بهذا)

حلم الشخص: برأيفي نومه رؤيا "سال الشيخ عن تفسير حلمه"

حلم اليقظة (نف)تأمل خيالي واسترسالفي رؤية اثناء اليقظة يعد وسيلة نفسية لتحقيق الأماني والرغبات غير المشبعة وكأنها قد تحققت.

- ✓ **المستوى التركيبي:**

جاء تركيب العنوان الفرعي في الديوان "**ثنائية الحلم**" جملة اسمية مركبة تركيبا إضافيا، فاستعمل نمط مبتدأ محذوف +مضاف أليه فالأصل في الكلام "هذه ثنائية الحلم" وقد تشكلت هذه الأخيرة من اسمين بينهما علاقة إضافة فتعرب **ثنائية:** خبر لمبتدأ تقديره "هذه" وهو مضاف **الحلم:** مضاف إليه .

فنجد وظيفة المضاف إليه وهو تعريف المضاف وتخصيصه(ثنائية) فهما كشيء الواحد إذا سقط عنصر من هذين العنصرين سقط المعنى،فالمعنى لا يتم إلا بكلمتين نحو:ثنائية الحلم فلو كانت كلمة ثنائية وحدها بدون إضافة افقد الخبر خصوصيته، فعنوان "**ثنائية الحلم**" اعتمد على قاعدة التعريف والتخصيص.

- ✓ **المستوى الدلالي:**

تعتمد البنية الدلالية للعناوين على مدى قدرة القارئ على أيجاد دلالته الفعلية وفك رموزه وشفراته، وبالرجوع للديوان وبالتحديد للعنان الفرعي "**ثنائية الحلم**" نجده يحمل الكثير من الدلالات، فكلمة ثنائية تدل على شيئين متقابلين بذكر الأولى يوحي مباشرة للثانية، وهذا ما وجدناه عنوان ثنائية الحلم فهو يوحي في مضمون الأبيات إلى ثنائية

الحب والحزن، وهذه الثنائية متقابلة فالح يقابل الحزن غلا وجود لعاشق ومحب لا يعاني من الحزن، حزن على الحبيب،على الفراق، والحزن رمز للحب، ومن المرادفات الدالة على هذه الثنائية نذكر:

الحب	الهوى، الشوق، القلب، العناق، الوفاء، الإخلاص، الحبيب، المشاعر، الغرام
الحزن	الصبابة، الدمع، العذاب، النار، الجمر، الصياح

من خلال ما سبق يتبن أن الشاعر استخدم العديد من المفردات الدالة على ثنائية الحب والحزن، بألفاظ متعددة كل هذا ساعده في التعبير عن مشاعر الفرح والحزن. أما مصطلح الحلم: استعمله الشاعر ورادف إليه مصطلحات كثيرة دالة عليه نذكر: الهواجس الهمس البال الإلهام وغيرها. وفي محاولة منا للربط بين الكلمتين "**ثنائية الحلم**" سنصل إلى دلالة أخرى للعنوان تمثلت في أن الشاعر يعيش مشاعر مختلطة وهو صراع داخلي مستمر مابين الحب والحزن الذي مثل لنا ثنائية داخل النص، مما جعله يهرب إلى عالم الأحلام التي وجد فيها متنفسا للتعبير عم مشاعره، فالحلم بالنسبة للشاعر هو باب الأمل.

2.1.الحقول الدلالية للعناوين الفرعية:

كما أشرنا أن اللفظة الواحدة لا يضع معناها إلا من خلال مقابلاتها من المفردات التي تحمل نفس الدلالة وهذا ما ينطبق على عناوين الديوان "**خماسيات الوجد**" للشاعر "**عاشور بوكلوة**"، فاللفظة الواحدة في العنوان لها مجموعة من المفردات تربط بها علاقة دلالية واحدة.

العناوين	من الألفاظ الدالة في النص	وظيفتها
الوجد	الحريق، الأرق، الموت، العذاب، الحزن، الخوف، الشر، الدمع، الكآبة، الغدر، الحيرة، الوهم، الظلام، الليل، اللّوم، الحسد، الحقد، الجراح، اللهيب؟، التعاسة، الشغف	الوجد هو درجة من درجات الحب، الوجد كان سببا في الحزن هي دلالة على الحالة الحسية الوجدانية، كانت هذه الألفاظ سببا في الجد. إن قلب الشاعر لم يذق الحب ولم يشتعل وحين بحبل الليل يتعذب من شدة شوقه ولوعة قلبه وغيابه لنوم من شدة الشوق وسيطرة الشوق والتفوق للقاء المحبوب

الصبابة	الولهان، الهوى، الشوق، اللحن، الوصل، الحنين، العشق، الهيام، الاشتياق، الغرام، العشق، الوصل، البهاء، الأعراس، الموت، الحياة، المحبة، الحب، الوطن، القلب	الشاعر يعاني من قسوة المحبوب هو أنه أصبح يتجاهل ينسى كل من حوله لأجل محبوبه، كان مخلص وتفانى في عشق لمحبوبته وكان يعاني من صعوبة الوصول له والبعد والحرمان من لقاءه.
الحلم	النجوم اللامع، الجمال، الفكر، الزيف، المشاعر، السماحة، من الشمس، السعادة، حمامة، النبض، الهواجس، الغرور.	هو أن الشاعر يحاول أن ينسى واقعه المرير والتعيس ويحاول العيش في حلم في الواقع المستحيل لتحقيقه، يصبح لدى الشاعر حلما يلوذ به من شدة الأوجاع والألم، ينتقل إلى الأمل وهذا الأمل المرهون بواقع قاس بصبح.

3.1. علاقة العنوان الرئيسي بالعناوين الفرعية:

انطلاقا من الحقول الدلالة نلاحظ أن العنوان الرئيسي مرتبط بالعناوين الفرعية ارتباطا بالعدد خماسيات، ثلاثيات، ثنائيات، حيث رتبتها ترتيبا تنازليا.

خماسيات الوجد هي مقاطع تتكون من خمسة أبيات، بينما ثلاثيات الصبابة هي مقاطع تتكون من ثلاثة أبيات وثنائيات الحلم هي مقاطع تتكون من بيتين، هو أن الشاعر وظّف الأعداد توظيفا عفويا لا رمزيا، جاءت العناوين الفرعية تكملة للمعنى العام للديوان، انطلق من الوجد في خماسيات ثم ازداد الوضع شدة فانتقل إلى الصبابة ثم وصل إلى ثنائيات في الحلم، كانت في مرحلة التصاعد من درجة الأدنى إلى الأعلى الوجد، الصبابة، الحلم هي مراتب المحبة، الوجد ثم يليه الصبابة في درجة أعلى وصولا إلى الحلم كأقصى ما يمكن.

وبالتالي فإن العناوين الفرعية تطابقت إلى حد كبير مع العنوان الرئيسي، فبعضها يحمل معاني الحب، الشوق، الحلم، الهيام، والآخر كان يحمل مغاني الوصل، العشق، النبض، الفراق، الحرمان، فالعنوان الرئيسي كان بمثابة القالب الحامل لمعاني هذه العناوين الفرعية.

الفصل الثاني

سيميائية الإيقاع الشعري في ديوان خماسيات الوجد

المبحث الأول: سيميائية الإيقاع الداخلي والخارجي

الشعر جنس أدبي، وهو "**قول موزون مقفى يدل على معنى**"[1]، وما يميّزه عن الأجناس الأخرى بميزة الموسيقى وهي تساهم بدورها الكبير والأساسي في تحقيق التفاعل وانجذاب القارئ مع النص.

فالموسيقى والإيقاع يحققان ارتياح ومتعة وفهم ما معنى الشعر وإدراك أن الشعر من جمال الجرس قبل ما هو يكون إدراك من جمال الأخيلة والصور.

أولا: مفهوم الإيقاع

1- **لغة:** جاء في لسان العرب الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها.[2]

كما ورد "**الفيروز أبادي**" في تعريفه للإيقاع من هذا المفهوم، فالإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان بينها.[3]

ويعرّفه صاحب المرام في المعاني والكلام: الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطبلة بإتقان مع الأصوات والألحان.[4]

ومصدر الكلمة وقع نجد وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا أي سقط ومواقع الغيث ومساقطة ويقال سمعت وقع السطر وهو شدّة ضربه الأرض والتوقيع إصابة المطر بعض الأرض[5]، فمصدر الكلمة تدل على معنى الأثر والتأثير فالإيقاع إذن هو الأثر الذي يتركه النص في نفس المتلقي.

وكما عرّفه "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" (170هـ) واضع علم العروض العربي وذلك بتأليف كتاباه: الإيقاع والموسيقى وقد نقل "**ابن سيده**"(458 هـ) عن "**الجليل بن أحمد**" تعريفا للإيقاع الذي هو: "**حركات متساوية الأدوار لها عودان متواليان تابعه أصحابه في فهم الإيقاع**".[6]

---

[1] جعفر بن القدامة: **نقد الشعر**، تح: د. محمد بن المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.س.ن، ص 64.

[2] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: **لسان العرب**، ج5، ط4، دار الطباعة والنشر، 2005، ص 236.

[3] الفيروز أبادي: **قاموس المحيط**، ط5، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، 1996، ص 998.

[4] مؤنس رشاد الدين: **المرام في المعاني والكلام**، دار الراتب،ط1، 2000، ص 150.

[5] ابن منظور: **لسان العرب**، ص 261.

[6] ابن سيدة: **المخصص**، السفر (3)، مادة وقع، دار الفك، بيروت، 1978.

وكان أوّل من استعمل هذا المصطلح الإيقاع الشعري "**ابن طباطبا**"(348 هـ)، عن حديثه عن الشعر يقول: "**للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزاءه**"[1]، وهنا يجمع بين الإيقاع والوزن وبالإضافة إلى حسن التركيب واعتدال الأجزاء لصناعة الشعر.

2- المفهوم الاصطلاحي للإيقاع:

ظل مفهوم الإيقاع عند العرب مرتبط بالموسيقى ولم يكن حديثهم عن الشعر نادرا وإذ نجد عند "**ابن طباطبا**" إحساسا واضحا بوجوده دون تميّزه كعنصر مستقل، يقول في تعريفه للشعر "**أنّه الكلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في خطاباتهم بما خص به النظم الذي إن عدل عن جهة أشاع وفسد على الذوق ونظمه محدود معلوم فمن طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه وتقويمه بمعرفة للعروض والحذق به**"[2].

وهذا التعريف يلمح أن للشعر قوة خفيّة تتحكم فيه وحتّى إن يستطيع توصيفها بدقة، حيث عبّر عنها بدقة بقوله صح طبعه وذوقه، فالإيقاع عنده يقع وسطا بين دقة العروض في سلامة الطبع والذوق والقدرة على الإبداع.

في حين أنّ "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" أوّل من كتب في الإيقاع من العرب ومن المؤسف ضاعت مؤلفاته في النظم والإيقاع. ولأنه أول من رسم علم العروض يتوقع "**أحمد رجائي**" أنّه ينظر إلى الإيقاع داخل هذا العلم في إطار النظري، إلّا أن علم الإيقاع حسب رأيه أوسع وأشمل.[3]

نجد أيضا "**الفرابي**" أقدم وأدق تنظير عربي للإيقاع حيث عرّفه في كتابه موسيقى الكبير بأنّه عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل والدف ويعرّفه أيضا أنّه نقلة منتظمة على النظم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت والوزن الشعري، نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل والفواصل تحدث بوقفات تامة لا يكون ذلك بحرف ساكن.[4]

ربط **الفرابي** بين الإيقاع والموسيقى عند العرب، كان شائعا بالغناء للقصائد ووصفات هذه القصائد بأنها عيون الشعر العربي وظل مسموعا لحقبة طويلة من الزمن.

---

[1] محمد أحمد بن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 53.

[2] المرجع نفسه، ص 09.

[3] ينظر: أحمد رجائي: **أوزان الألحان بلغة العروض، وتوائم من القريض**، دار الفكر، ط1، 1999، ص ص 105-106.

[4] الفرابي: **الموسيقى الكبير**، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص ص 86-89.

ونجد لفظة الإيقاع عند "**السلجماسي**" هي حديثه عن الشعر، فالشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومقفاة متساوية ولكونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها موظفا من أقوال إيقاعية ومعنى مقفاة أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة.[1]

يقوم الإيقاع الشعري عند "**إبراهيم أنيس**"على ركن على ركيزتين أساسيتين هما:

- انسجام المقاطع وتواليها.
- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد التنظيم.

إذا توفرت هاتان الركيزتان يستطيع النص الشعري السيطرة على المتلقي فتهلكه مشاعر الحزن حينا والفرح حينا آخر، والحماس أحيانا، ويصبح أسير لمعاني النص.[2]

وورد أيضا "**عز الدين إسماعيل**": "**أن الإيقاع غير الوزن وكثير**".

ثانيا: أقسام الإيقاع

اتفق القدماء والمحدثون على أن ما يميز الشعر إيقاعه، إلاّ أن نظرة القدماء منهم لمفهوم الشعر جعلته مقصورا على الوزن والقافية، فالشعر هو الكلام الموزون وهذا ما يميزه في نظرهم عن النثر، واختلفت نظرة النقاد فعبروا عن الشعر بأمور أخرى كالصور والأخيلة وهذا التباين في تحديد مفهوم الشعر مما أدى هذا التباين إلى تحديد مفهوم واضح وشامل للشعر وأدى للنشوء جدل حول كون الوزن والقافية هي أساس الإيقاع الشعر أم أن الصور والأخيلة جرس الألفاظ هي مكونات الرئيسي، وأهم فيها أن الإيقاع الشعري قسمان: إيقاع خارجي ركيزته الأوزان والقوافي، وإيقاع داخلي يمثله همسات الألفاظ وأنغام البديع.

1. الإيقاع الخارجي: هو يتمثل في كل من الوزن والقافية من العناصر الهامة في صنع الهيكل الإيقاعي الخارجي وهو ذلك العلم الذي يدرس الأوزان ويبين لنا أحوالنا، يميز لنا صحيحها من فسادها وعلم القافية بواسطتها تعرف أحوال أواخر الأبيات الشعرية وما يتصل بها حروف وحركات وعيوب، لكن نجد أن الدراسات الحديثة تطلق على علم العروض والقافية تسمية الإيقاع الخارجي، يقول "**عبد المالك مرتاض**": "**والحق أن الإيقاع الخارجي في النص الشعري وربما كان من**

[1] السلجماسي أبو محمد القاسم: **كتاب المنزع البديع**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط3، 1980، ص 122.

[2] إبراهيم أنس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1996، ص 211.

أقدم ما لوحظ في الدراسات النقدية بأنواعها مختلفة على الرغم من أن النقاد القدامى لم يتوقفوا لدى هذه القضية توقفا طويلا، وإنما تناولوها هنا وهناك عرضا".[1]

ينقسم الإيقاع الخارجي إلى أقسام هي:

أ. **الوزن:** هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا الذي يغيره لا يكون الكلام شعرا وهو خاص بالشعر فلا وزن لا شعر كما عرّفه "**ابن ستان الخفاجي**": "**هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته، أما الذوق فالأمر يرجع إلى الحس وأما العروض فإنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان**".[2]

الوزن هو ذلك الإيقاع الذي ينتج من التفعيلات للبيت الشعري من خلال الموسيقى التي تتولد من الحركات والسكنات التي تترك صدى موسيقى من أبيات القصيدة.

وكما جاء "**مصطفى حركات**" الذي يقول: "**ووزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد**".[3]

فالوزن هو تكرار لوحدات صوتية تشكل شطري البيت الشعري، فهو توالي مقاطع صوتية طويلة وقصيرة على نحو منتظم ومتكرر ويتكون من ساكن ومتحرك ينتهي إلى تشكيل تفعيلة صوتية على منوالها، ينسج البيت الشعري عروضيا في مجموعتنا الشعرية "**خماسيات الوجد**" لم تخرج عن جملة من الأوزان والبحور التي وضعها الخليل ابن أحمد الفراهيدي.

ب. **البحر الشعري:** إن الاتساق الموسيقى للبحر الشعري يتجسد "يتناسب نطق الحروف وتتابعها وترتيبها وتكرارها محققة مظهرا شكليا لهندسة البناء النغمي للنصوص الفنية".[4]

في الديوان بتوظيف "**عاشور بوكلوة**" لبحور مخصصة جعلها إطارا صوريا تدور حول قصائده فتوزعت بين القصيدة الشطر وقصيدة الشطر، ولكل نمط خصائصه الموسيقية وعوالمه النغمية بحسب روح عاطفة الشاعر ومدى تلاؤم المعنى مع المبنى الشعري.

---

[1] عبد المالك مرتاض: **تحليل قصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة**، ألف، باء، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2004، ص 138.

[2] تيرماسين عبد الرحمان: **البنية الإيقاعية المعاصرة في الجزائر**، ص 86.

[3] حركات مصطفى: **أوزان الشعر**، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 7.

[4] حميد لحميداني: **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997، ص 29.

وهذا الجدول الإحصائي يوضح توزيعالبحور في الديوان:

البحر	خماسيات الوجد: 96 خماسية	الثلاثيات الصبابة: 09 ثلاثيات	الثنائيات: 11 ثنائية
الكامل	45	03	05
البسيط	22	01	01
المتقارب	02	03	03
السريع	10	01	01
المتدارك	04	01	00
الهزج	12	00	00
الوافر	00	00	01
الطويل	01	00	00

ولا شك أن طبيعة التفعيلات النغمية يضفي حركة متميزة على نصوص "**عاشور بوكلوة**" بتنوعها وفعاليتها من تباين المواقف.

فالصورة الموسيقية في تدفقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى الحركات النفسية التي تميزها الذات المبدعة ومن ثمة يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعة للانفعالات الشاعر والذي لا يمكن لأحد أن يحدده سواه "وذلك وفقا لنوع التدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسية في حالة الشعورية"[1] ولا في ارتباط بمتغيرات تمس بنية التفعيلة وما يطرأ عليها من زحافات والعلل.

- ✓ **البحر الكامل:** تفعيله **(مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ)** التفعيلة متغيرة **مُتْفَاعِلُنْ**(0//0/0/) اضمار/زحاف/سكان الثاني المتحرك.

مُتَفَاعِلُنْ: ///0//0: التذليل لعلة زيادة ساكن في آخر التفعيلة.

[1] عبد القادر فيدوح: **التجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، دار صفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص 468.

أمثلة:

نبضن يقول الآن إني عاشق[1]

نَبَضَـــنْ يَقُولَ لَآنَ إِنْـــنِي عَاْشِقُ

0//0/0/ 0/ /0 /0 / 0// 0/0/

مثْفا عالن مثْفاعلن مثْفاعلن

أحتاج قلبا ليس فيه حرائق

أَحْتَاجُ قَلْبَن ليس فيه حرائقو

0//0// / 0 / /0/ 0/0/ /0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الانزياح العروضي للتفعيلة الأصلية بعدا متغيرا يتناسب مع جو القصيدة العام مع هيمنة زحاف واحد هو: الخزل هو تسكين الثاني المتحرك .

نجد أيضا بحورا متشابهة في الديوان.

مَازِلْتُأُوْعِلُ فِي اَلْبَهَاءِ تَعَبّدي

مَازِلْتُ أُوْعِلُ فِلْبَهَاءِ تَعَبْبُدِيْ

0//0// /0//0/ //0/ /0/0/

مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعِلن

حتّى تماهت في الهوى نبضاتي

حَتْتَى تَمَاهَتْ فِلْهَوَىْ نبضاتي

0/0/// 0//0/ 0/0// 0/0/

[1] عاشور بوكلوة: **ديوان خماسيات الوجد**، ص9.

متفاعلن / متفاعلن / مُتفاعِلْ[1]

التفعيلة المتغيرة	طبيعة التغيير ونوعه
مُتْفاعلن	حذف الثاني الساكن من تفعيلة (زحاف) يسمى الجنن
مُتَفَاعِلْ	حذف السابع الساكن (متفاعل) يسمى الكَفَ.

✓ **البحر المتقارب**: في البيت الشعري[2]

صباح جديد لعام جديد

صَبَاْحُنْجَدِيْدُنْ لِعَمِنِجَدِيدِنْ

0/ 0// 0/0// 0/0// 0/ 0//

فعو لن فعولن فعولنفعو لن

يصون هوانا وما في الوريدي

يَصُوْنُو هَوَاْنَاْ وَمَاْ فِيْ وَرِيْدِيْ

0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن / فَعُلن / فعولن / فعو لن.

✓ **بحر البسيط**: في المقطع الآتي:[3]

حاصرت شوقي في الضلوع فما

حَاْصَرْتُ شَوْقِي فِيْ ضُلُوعِ فَمَاْ

0// /0// 0/ 0/0/ /0/0/

مستفعلن / مستفعلن / فعلن

[1] عاشور بوكلوة: **خماسيات الوجد ثلاثيات الصبابة**، ص 107.

[2] المصدر نفسه، ص 110

[3] المصدر نفسه، ص 123.

حانت فعالي في الهوى كلمي

حَانَتْ فعالي فلهوى كلمي

0/// 0//0/ 0/0// 0/0/

مستفعلن /مستفعلن / فعلن

✓ **البحر الوافر**: في البيت الموالي (مفاعلتن، مفاعلتن فعولن)

تروق لها الأنوثة في الغرور[1]

تَرُوْقُ لهَا أُنُـوثَةْ فَلْغرُورُ

/0// 0/ 0/0// 0// /0//

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

فيتبع حسنها عبق الزهور

فيتبع حسنها عبق لْزهور

0/0// 0 /0/ 0// 0/ 0/0//

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

إن المتمعن في هذه القصيدة يلاحظ تنويع الشاعر للأوزان الشعرية بتداخل البحر الكامل والبسيط والمتقارب والسريع، إن تداخل بين البحور من طرف الشاعر للدلالة على أنهما يقومان بنفس الوظيفة لكونهما من البحور الصافية قد عكست هذه الوظيفة على الحالة النفسية والشعورية للشاعر مما ساهم في تشكيل التجربة الشعرية داخل النص.

ج. القافية:

✓ **مفهومها:**

- **لغة:** من الفعل قفا بمعنى تبع قال تعالى: ﴿**ثم قفينا على آثارهم**﴾[1]، أي اتبعنا. كما يظهر معنى الاتباع في قولهم بأنها مؤخر العنق وتقول العرب قفوته قفوا وقفوا: تبعته.

[1] عاشور بوكلوة: **خماسيات الوجد ثلاثيات الصبابة**، ص126 .

وهذه التسمية أطلقت على القافية لأن الشاعر يقتفيها في كل أبياته فهي تقفوا بعضها بعضا فنجد "**الخليل**" قفا يقفو وهو أن يتبع شيئا، وسميت قافية الشعر لأنّها تقفو البيت وهي خلفت البيت كله.[2]

- ✓ **اصطلاحا:** أما تحديدها الاصطلاحي: فيقول "**الديماميني بدر الدين**": "**أن القافية هي منتهى بيت الشعر وقافية البيت الأخير بل من المحرك قبل الساكنين إلى أنتها... فذهب الأخفش إلى أنها الكلمة الأخيرة من البيت وذهب الخليل وأبو جهر الجرمي إلى أنها عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينها من الصروف المتحركة ومع المحرّك الذي قبل الساكن الأول**".[3]

يعرّفها "**إبراهيم أنيس**": "**القافية ليست إلا عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ونستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن**".[4]

وهي نوعان قافية مطلقة يكون رويها متحركا أما المقيّدة فيكون رويها ساكنا وهذا ما نلاحظه في ديوان "**خماسيات الوجد**" التي سوف نقوم بدراسة البعض منها فنجد شعراء يستعملون القافية المطلقة تارة والقافية المقيدة تارة أخرى حسب الحاجة.

السطر	القافية	نوعها
أحتاج قلبن ليس فيه حرائقو	حرائقُو 0//0//	متدارك مقيّد
حتّى تماهت فلهوى نبضاتي	نبضاْتي 0/0///	متواتر مقيد
يصون هوانا وما في وريدي	وريدي	متواتر مقيد

[1] سورة الحديد: الآية 07.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: **العين**، ج3، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 420.

[3] الدماميني بدر الدين: **العيون الغامزة على الخبايا الرامزة**، تح: الحسان عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1973، ص 237.

[4] إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط6، ص 426.

	0/0//	
خانت فعالي فلهوى كلمي	كلمي 0///0	متراكب مطلق
فيتبع حسنها عبق لزهوري	هُوْري 0/0/	متواتر مقيد

وبهذا المعنى نستشف أن للقافية جانب جمالي يجعل للقصيدة وقع وأثر موسيقى تستأنس له الأذن، وجانب دلالي يعمل ككاشف للحالة النفسية والشعورية للشاعر.

- ✓ **حرف الرّوي:** هو من أهم حرف في القافية وبه تسمى القصيدة وهو الذي يقع عليه الإعراب ويتكرر في كل بيت شعري وتبنى عليه القصيدة وتنسب إليه[1]، وحيث له أثر هام في تحقيق الانسجام الإيقاعي للقصيدة وإنّ اختبار الشاعر للروي لكي يؤثر على القارئ.

إنّ المتأمل في ديوان "**خماسيات الوجد**" قد نوّع في استخدام حرف الروي ليجعل من نصه نصوصا تتولد من خلال الدلالة التي ينتجها القارئ.

إنّه يعد الحجر الأساسي الذي تشيّد عليه القصيدة وتقوم به وتنبع أهمية الروي في كون القصيدة تسمى باسمه فهو يمثل مركز أو بؤرة الإيقاع المنبعث من القافية فأساس القافية الروي يلحقه المجرى والوصل والخروج ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل.[2]

عند إحصاء حروف الروي التي وردت في ديوان "**خماسيات الوجد**"، وجد الآتي:

حروف الروي	نوعه	عدد خماسيات
الراء	مجهور	20
اللام	مجهور	16

[1] عبد الرحمان تبرماسين: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص 37.

[2] الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص 38.

القاف	مجهور	13
الدال	مجهور	13
النون	مجهور	12
العين	مجهور	10
التاء	مهموس	09
الباء	مجهور	07
الفاء	مهموس	05
الهاء	مجهور	04
الميم	مجهور	03
الواو	مجهور	02
الكاف	مهموس	01

بالرجوع إلى الجدول يمكننا الوقوف على أبرز السمات المتجلية في حروف روي الخماسيات التي شكلت ظواهر جديرة بالدراسة:

- الكثرة المطلقة تقريبا للحروف المجهورة، و"هي التي ما يتحرك عن النطق بها الوتران الصوتيان"[1].

حيث بلغت حروف الروي المجهورة 11 حرفا من أصل 14 حرفا وهذا يدل على قلة ورود الحروف المهموسة وهي "الصوت المهموس وهو الذي لا يصاحبه تحرك أو تغيّر في الوضع الوترين الصوتيين عند النطق".

[1] محمود فهمي حجازي: **مدخل إلى علم اللغة العربية**، الناشرون، دار غريب، ص 51.

* **المجهور**: صفة ناتجة عن اهتزاز وتذبذب وتحرك الأوتار الصوتية خلال النطق بصوت معين وهي تضم 15 صوتا وهي: ب ج د ذ ر ز ض ل م ع غ و هـ ن ق.

***المهموس**: صفة ناتجة عن عدم اهتزاز وتذبذب الأوتار الصوتية خلال النطق بصوت معين وهي تضم 13 صوتا وهي: أ ف ط ك هـ ت ث ح خ س ش. أي لا يصاحب تغيّر أو تحرك.

استعمل الشاعر الحروف: الراء، اللام، القاف، الدال، العين، النون وكانت نسبتها متفاوتة على بعضها في حين استعمل باقي الحروف بدرجة أقل كما هو واضح في الجدول وغياب الحروف التالية: الخاء، الحاء، الدال، السين، السين، الظاء، ضاد، الغين.

- **الروي الراء:** من خلال عملية الإحصاء التي يوضحها الجدول السابق واستقراء القصائد داخل المجموعة الشعرية البالغة عددها 116 نص شعري ورد حرف الراء في المرتبة الأولى، حيث يمثل نسبة كبيرة مقارنة بباقي النسب وهذا الصوت جهوري ويمتاز بالتكرار طرق اللسان لحافة الحنك مما يعطي الصوت دلالة أكبر وعمقا أشد في إيصال الدلالة وهذا التكرار ولد إيقاعا يردد بين الارتفاع والانخفاض، ويمتاز بالقوة والتفخيم والترقيق والانتفاخ والانحراف وعلى الضعف والاستقالة فهو صوت مجهور من الأصوات المتوسطة ما بين الشدة والرخاوة، فالشاعر يعبر مما يجول بخاطره بحرية كبيرة فعند استخدام الارتفاع عند الحديث عن مواطن الحب والحرية والاشتياق والغرام والهيام والانخفاض عند الحديث عن الضعف والحزن والفراق...

تنتمي لفئة التكراريات وتسمى أيضا الطرقيات[1]، وهو من أوضح الأصوات الصامتة له تأثير شديد على السمع ووقع كبير في القلب استعمله الشعراء رويا لمعظم أغراضهم الشعرية من فخر حماسه، رثاء، غزل، لوم، عتاب، نظرا لإمكانيات الصوتية التي يتمتع بها هذا الصوت بسوء مكسورة أو مفتوحة أو مضمومة[2].

استخدم الشاعر صوت الراء مكسورة رويا لقصيدته في قوله[3]:

يا نسمة في مهب عاصف عار * لا تسألي ما الذي سواه إعصاري

ملء السهاد ترش المـلح فـاتنة * فيوقظ الملح جرحا نام في داري

أألعن الحـظ أم رضي به ودمي * يبكي صبابه عشق هذا أسواري

هذا الملاك سماد أوصافه كملت * حتى كفاه عن التوصيف إبهاري

جاء هذا الصوت التكراري موافقا لحالة الشاعر وعاطفته فالكسرة أشد الحركات القصار، والراء له من المزايا الصوتية ما لم يتحقق لغيره من الأصوات العربية حيث اجتمعت الشدة والطرق المتكررة في بيان الحالة النفسية للشاعر وجذب انتباه السامع أو القارئ لهذه القصيدة، فمثل هذا الصوت له نهاية موسيقية صاخبة في كل بيت كما مهد لبداية

[1] الصغير محمد فتح الله: **الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية**، عالم الكتب للنشر، 2008، ص 125.

[2] إبراهيم أنيس: **الأصوات اللغوية**، ص 67.

[3] الديوان: ص 97.

صاخبة أخرى، فضلا على الكم الكبير الذي تحويه هذه القصيدة من حروف الراء التي ساهمت بشكل كبير في شحن جو النص بعدد كبير من الطرقات والإيقاعات الموسيقية لتجربة الشاعر.

وجاء في توظيف الروي الراء في عده نهاية بعض الأسطر الشعرية المضمومة[1]:

هذا المدى في حسنها يحتار * أو هل تفي في وصفها الأشعار؟

البحر ينسى في هواها موجة * وتحيد عن أفلاكها الأقمار

والورد يمشي دونما خجل فلا * يشقى الهوى أو تسأم الأعمار

وهذا الروي المضموم هو من ضم للشقين إبراز لكل معاني الوجع والتفجيع، حيث إنّ هذا الرنين الإيقاعي يساهم بشكل كبير في إبراز عاطفة الشاعر.

لقد سخر الشاعر صوت الراء المفتوحة كروي لقصيدته مع ما يصاحب هذا الروي المفتوح من انفتاح تام للفم غرضه إعلاء الصوت وإيصاله لأبعد المدى، جاء في قول الشاعر:[2]

دار بيت دمعي في جفون حائرا * وهممت أستجدي القوافي ناثرا

علّ القصائد تشفع لي عندها * فتهيس أغصان الهوى بي شاعرا

– دلالة روي اللام: وهو من الحروف المجهورة متوسط بين الشدة والرخاوة ومن حروف الذلاقة وهذا الصوت الوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق، وقد ورد هذا الروي بكافة أشكاله مما جاء في اللام المكسورة.

أعطى الجمال مما له ثم اختفى *كيف لا يقارع في البهاء جمالِها

رامت معانقة الأشعار في غسق * تريد من شغف الأشواق تقبيلي

وهل ظلمت إذا مازحت سيدتي * بالقول هزلا كلاما دون تفعيل

كالشمس أنت تنيم القلب في غسق *كالنجم أحيا على أضواء قنديلي

عودي ودعي الغيظ يبكي صاحبي علنا * لو كان العشق ما أغواه تبديلي[1]

[1] المصدر السابق، ص 94.

[2] المصدر نفسه: ص 112.

لقد عمد الشاعر في تشكيل قصيدته على استعمال روي اللام وهو ما يناسب من يسر وليونة في الحديث وهو ما يوفره صوت اللام كي يصبح الكلام مسموعا متقبلا من قبل الشخص المقصود يتضمنه من نصح وإرشاد.

ومما جاء على روي اللام المضمومة في قول الشاعر[2]:

دار الـزمــان بــنــا عــمــرا ولا أمـل * كأن أحلامنا في الأصل أغلالُ

آبتعـلى وصـلها أقدارنا، فبدى * للعـاشـقـين من الويلات أهوالُ

يـا مـتـعـبي في الهوى دنياك زاهية * صارت لها مَثَل فانساق جهالُ

أزهقت حلمي فيا بشراك من بطل * تحـنى الرؤوس له والدهر طبّالُ

سيطرت على الشاعر ألفاظا رقيقة عذبة، ساهم روي اللام في رقتها وعذوبتها لما يتوفر من ليونة ومرونة وشدة تماسك والتصاق.

فها هو حرف اللام ظاهر في آخر كل الأبيات المذكورة سلفا، هنا ربط بين دلالة حرف الروي ودلالة الموضوع من خلال رؤية الشاعر "**عاشور كلوة**" الذي يقول فالروي صوت اللام وهو صوت متوسط بين الشدة والرخاوة له جانبين القوة على التأثير والتعبير فهو صورة معبرة عن علاقة القصيدة بالمضمون فالشاعر يريد من خلاله التنفيس على روحه وإخراج ما بداخله من مكونات نفسية جراء معاناته عن الفراق والاشتياق والحرمان من المحبوب.

- **روي القاف:** حرف شديد مجهور يدل على المفاجأة التي تحدث صوتا، حيث يحتل المرتبة الثالثة من ورود حروف الروي ويحتوي هذا الصوت على معاني القوة وهو يتميز بالاستعلاء والانفتاح يقابله الأطباق ومصمت وهو من حروف القلقلة، يحمل معاني القوة التي يحتويها هذا الصوت وخاصة تلك النغمة التي يمثلها عندما يكون رويا في جميع حالاته.

ورد الروي قاف في قول الشاعر:[3]

نـبـض يـقـول الآن إني عاشق * أحـتـاج قـلـبـا لـيـس فـيـه حرائق

الوصل والأشواق يعتصران في * يـتـسـابـقـان ولا جـنـاح سـابـق

[1] المصدر السابق، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص81.

[3] المصدر نفسه: ص9.

أرق على أرق يلوّن ليلتي * الشمس هلت والنجوم بوارق

ما جدّ في اللّيل المعتق يا ترى * قالت خطوط الكف وجد خارق

هنا استخدمها الشاعر القاف لتعبير عن مدى حبه وحنينه واشتياقه ومعاناته الشديدة التي تبرزها بخبرته الشعورية مما أثار نغما إيقاعيا يموّج بالقوة والشدة ثنايا الأبيات.

- **الروي الدال:** هو الرّوي الذي احتل المرتبة الرابعة من الحروف الروي هو من الحروف الشديدة المجهورة ويمتاز بالإصمات والانفتاح والقلقلة واستعمله الشاعر مفتوحا ومضموما ومكسورا.

جاء في قول الشاعر:[1]

حال العشاق كما وصفو * ويل في قربه نرتعدُ

الوصل يعذب من وصلوا * والشوق يعذب من بعدّوا

فجبون الحقد لها نظر * وعيون الصدق بها رمد

ودروب الخير تراودهم * ودروب السر لها سجدوا

- **روي النون:** احتل الروي النون المرتبة الخامسة هو من نسبة عدد حرف الروي هو من حروف المجهورة وهذا الصوت يستعمل في التعبير عن الألم العميق[2] أو التعبير عن البطون في الأشياء[3] وهو من الحروف الممتدة بامتداد النغم وهو في غير التشديد أسهل القوافي جميعا[4].

جاء في قول الشاعر:[5]

ما بين أشواقي ونبضك لوعة * قد تريك الأطيار في الأفنان

لا شيء مثل الحبيب يلهب قلبنا * نار الهوى نار لها دفئان

دفء يصيب الروح من حسن طغى * دف يذيب الشوق في الأحضان

---

[1] المصدر السابق: ص 12.

[2] لحسن عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص 160.

[3] أسعد أحمد علي العلايلي: **تهذيب المقدمة اللغوية**، دار السؤال للطباعة والنشر، ج1، سوريا، ط3، 1406-1985هـ، ص 64.

[4] الطيب المرشد: **إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص45 والفارابي: الموسيقى الكبير، ص 1072.

[5] الديوان: ص 115.

- **روي العين:** هو من الحروف الذلاقة* وهو رخو مجهور مرقق وهو من أعسر الحروف العربية تكوينا حيث يمر بثلاث مراحل ويبدو أن صوت العين يتماهى بشدة مع حالات الحزن الشديد التي تصاحب التجارب الشعورية الخاصة هو صوت شاق يعطي دلالات لحالات من الحزن والألم ورد هذا الصوت كثيرا للتعبير عن عاطفة الحزن لما يضفيه جرسه الموسيقي ونغمته الإيقاعية من مرارة والتعبير عن تعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع؛ وقد سيطرت حالة الحزن والأسى على الشاعر فقد شحن صوت الروي الإيقاع الموسيقي بكل معاني الحسرة والألم والأنين ويدل على حالات الفراق التي سيطر عليها الحزن وعلى بعد المحبوبة وفراقها.

جاء في قول الشاعر دلالة الروي في الأبيات الآتية[1]:

نـظّـامــة فـي اللـون هــام خـيــالها * رسّـامـة بـالحرف قضّت مضجعي

إذا دعـا الـقـلـب قـلـبا كـان يـعشقه * لـي نـداءاتــه طـوعــا بــلا جــزع

قد بات يشكو إلى الأقدار من رحلوا *كيف السبيل إلى وصل بلا وجع؟

لا تـسـألي مـن يـا تـرى يـبكي معي * من ذا الذي زرع الأسر في أضلعي

فقد عبّر الشاعر معنى الفقد والبعد من المحبوبة باستخدام حرف الروي (العين) للدلالة على ألم البعد والفراق وشحن موسيقى النص بالكثير من معاني الألم التي يوفرها صوت العين.

تعد حروف الروي المستخدمة في الديوان مناسبة للحالة النفسية والشعورية لكل شاعر كما تعد من الحروف المستعملة والأكثر شيوعا في الشعر.

وعلى ضوء ما تقدم ومن خلال قراءتنا للديوان يمكننا القول إن التنويع في حرف الروي ساهم في تجديد نغم القصيدة مبرزا قيمتها الجمالية ودلالتها المعنوية.

2. الإيقاع الداخلي:

أعطى علماء العربية أهمية بالغة للوزن والقافية باعتبارها النقطة الفاصلة من الشعر والنثر، وظل هذان العنصران لسيرة الشعر العربي منذ بدايته إلى يومنا هذا، حيث أنهما يصنعان الإيقاع الشعري التام.

*الذلاقة: الخفة والفصاحة. خفة وسرعة وسهولة الحرف عند النطق به فبعضها يخرج من ذلق اللسان ر.ل.ن وبعضها يخرج من ذلق الشفة ف.ب.م.

[1] المصدر نفسه، ص ص 88-89.

لهذا ما جاء به "**ابن طباطبا**" حين رسم حدود العمل الإبداعي فلم يقصرها على الشكل الخارجي فيقول: واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة.

الإيقاع الداخلي ينساب في اللفظ والتركيب فيعطي إشرافا يعبر عن أدق خلجات النفس وأخفاها، وهو انتظام موسيقى جميل، عبارة عن مشاعر الشاعر التي ينقلها إلينا عن طريق ألفاظ ومعاني شعره، ليبعث فينا تجاوبا متماوجا.

فيعرفه "**عبد الرحمان الوجي**": "**الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن كلمة الواحدة لما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وبما لها من رهافة ودقة تأليف، وانسجام حروف بعد من التنافر وتقارب المخارج**"[1].

وله عناصر مهمة من بينها:

أ. التكرار:

– لغة: ورد في لسان العرب التكرار بفتح التاء الترداد والترجيح من كركرا وتكرار والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار.[2]

– اصطلاحا: التكرار كما عرفته نازك الملائكة: إنه الحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عناية بسواها فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها[3].

تكرار الكلمة: الكلمة هي عنصر له درجة وبعده الخاص هو: "مجموعة من مقاطع المكونة من حروف وحركات ووحدات منتظمة في الكتابة".[4]

تكرار الكلمة هو إعادة الكلمة نفسها التي ترد في الكلام لإعطاء دلالة لها واكتسابها قوة وجاذبية وتسهم الكلمة المكررة في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري وتتجلى هذه الفاعلية في إنتاج دلالة أحيانا وفي إنتاج الإيقاع الخالص أحيانا أخرى ثم مزج الإيقاع بالدلالة أحيانا ثلاثة.

---

[1] الوجي عبد الرحمان: **الإيقاع في الشعر العربي**، دار الحصاد، ط1، 1989، ص 74.

[2] جمال الدين ابن منظور: **لسان العرب**، ص 96.

[3] نازك الملائكة: **قضايا الشعر العربي المعاصر**، دار المعلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1983، ص 276.

[4] عبد القادر قيدوح: **الاتجاه النفسي في الشعر العربي**، ص 448.

حيث يمنح تلك النغمة والجرس اللذان ينعكسان على جمال الصورة نجد أن تكرار اللفظة في المعنى اللغوي لا يمنح النغم فقط بل يمنح امتدادا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد كاللفظة مثلا تمنح القصيدة قوة وصلابة نتيجة ذلك الترديد للفظة المتكررة.[1]

لتكرار الاسم دور فاعل في الشعر وقد وظفه تعبيرا عن مشاعره وانفعالاته حيث أثرى المستوى الشعوري لقصائده من تكرار الكلمات، حيث يقول:

كيف انتهت لجنان القب

كيف استطال إليها

كيف السبيل والوصل

كيف الوصول لحلم..

وتكرار كلمة مساءً

مساء طويل بعد ثواني

مساء جميل لعينك يهفو...

ومن هنا يمكننا القول إن أسلوب الاستفهام المنزاح عن معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي أي التمني، يجعل الإيقاع يسير في خط صاعد كما يجعله متلائما مع تنوع الأسئلة التي تتردد في ذهن الشاعر حيث إن أسلوب الاستفهام ما هو إلاّ حلقة متصلة من حلقات التصوير النفسي والحيرة والقلق الذي يسكن نفس الشاعر.

وقد جاء كلمة عيون في هذه الأبيات:

فعيون الحقد لها نظر

وعيون الصدق بها رمد

وكلمة دروب متكررة أيضا في قول الشاعر:

ودروب الخير تزاودهم

[1] تبرماسين عبد الرحمن: **البنية الإيقاعية المعاصرة**، ص 219.

ودروب الشر لها سجدوا

كما تكرر حرف كي في موقف آخر من قول الشاعر

كي لا تحاصر المرافئ

كي لا توطن صدره الأحقاد

كم يا ترى من موجة حنّت له

كم يا ترى من غنوة تعاد

ومن التكرار نجد كلمة حلم متكررة في الآتي:

حلمي وحلمك بالإملاق

بالأمس منت أرى حلما يخاتلني

في هذا المقطع تشاكل في التعبير في الشطر الأول والثاني، هذه زادت من جمالية للقصيدة وهناك تباين تمثل في ثنائية الحقد والصدق.

2. تكرار الجملة: نجد هذا المستوى يعتمد بالأساس على مستوى الحرف والكلمة كما نجده يعتمد على فكرة الامتداد التي تكون عرضيا لا طوليا وفكرة الديمومة التي ترتبط حدوثها على عنصر التكرار.

جاء في قول الشاعر في الشطر الأول من البيت الأول[1]:

بوح المليحة فوق الغيم تنثره * للراقصين على ألحان قيتاري

دع المليحة فوق الغيم نائمة * يا قلب واصبر على أحكام أقداري

وفي موقف آخر الشاعر يستند إلى تكرار الجملة

وطن الفؤاد ولا تخاصم نبضه إن الفؤاد تصونه النبضات[2]

[1] تيرماس عبد الرحمان: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة**، ص ص 212-219.

[2] المرجع نفسه، ص ص 43، 38.

تكرار الحروف والضمائر: من أنواع التكرار الشائعة في الشعر العربي القديمة والحديثة وله ميزة سمعية وأخرى فكرية، الأول ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها وهذا التكرار لا يعد قبيحا إلى حين يبالغ فيه وحينما يكون مواضع الكلمات يجعل النطق بها عسيرا فالمهارة تكون حسب توزيع الحرف حين يتكرر ويكون هذا التكرار يشكل ترديدا موسيقيا يعتمده العناصر لغايات إفهامية ودلالية ذات جمالية يثري المعنى ومن الجانب الصوتي نجد الحروف نوعان المجهورة والمهموسة، فالمجهورة نجد: ب. ج. د. ذ. ر. ز. ض. ع. غ. ل. م. ن. ي. و. أما المهموسة نجد: ت. ث. ح. خ. س. ش. ص. ط. ظ. ف. ق. ك. هـ.

من أوجه التكرار نجد تكرار الضمائر سواءً منفصلة أو متصلة، ذلك ما جاء به الشاعر في ديوانه معير تكرار بضميرين المتكلم والمخاطب أنت وأنا بتنويعاته يقول الشاعر:

أنت القصيدة

أنت القوافي

أنت الترشح الزمان

أنت المبنى، أنت الهنا، أنت التي

أنت أجمل

أنت في عطرها قد ارتمي

أنت الشجاع

أنت الحبيب

في القصيدة تكرار الحرف الواو بدرجة عالية حيث يكاد يسبق كل الأسطر وكل الجمل في الديوان وهذا التكرار يضفي لمسة إيقاعية سحرية تتناسب وطابع الحيرة الذي غلب على القصيدة من خلال تتبع ألفاظ الحزن والفراق وتكرار حرف الواو جاء هنا كأداة تمتد لإقامة جسر صوتي بينها، ونماذج تكرار الواو هي كثيرة في الديوان.

وأيضا نجد تكرار حرف الجر كل من (من، في) الذي كانت من الحروف التي سجلت بشكل متفاوت فبعضها يكثر تكراره وبعضها يقل لها أثر الإيقاعي تحدده دلالتها ومن حروف الجر المتكررة في الديوان:

جاء قول الشاعر[1]:

ناعس الظـرف أعـتى للـكـواعــب * يـا حـبـيبا شوقه في القلب ضارب

يسرق النبض ويهدي للحشا نا * را تـمـادت واسـتـفاضت في الجوانب

في شفاف الوجد تـذكـيـها الـنوائب * حسنها بالسهم في الوقت المناسب

نازعت في الـسر أحـلامي وقـالت * بـتـعـب الـعشاق دوما دون راتب

نامت وفي حـضنـها أوراق أشعاري * فـأشعـل الحرف في أعماقها نادي

سـر الـمـقامي بـها واعـتاد عـفوتها * والـلـيـل رواغ في الأسـحـار أقماري

تـزاحـم الحسن في أوصافها فبدت * كـالـنور في هـالة قـد ضاء أوكاري

باتت تصيح وديك الصبح في وجل *والشوق يمشي على أشواك أزهاري

ومن التكرار الحرفي وهنا نقصد بالحروف حروف المعاني كالجرّ والعطف وبعض صيغ الاستفهامية ومن نماذج ذلك تكرار حرف العطف في الديوان، حيث كان تقريبا في رأس الأبيات الأولى وكما وردت أيضا حرف الفاء، أو، حتى.

يقول الشاعر[2]:

هذا المدى في حسنها يحتار

أو هل نفى في وصفها الأشعار

وتحيد عن أفلاكها الأقمار

والورد يمشي دونما خجل فلا

والشعر يعلى في البهاء حروفه

والنار تذكى في الحشا أشواقها

[1] عاشور بوكلوة: **خماسيات الوجد**، ص ص 14، 15.

[2] المصدر نفسع، ص 94.

وفي قوله [1]:

حال العشق كم وصفوا

كويل في قرية نرتعد

والشوق يعذب من بعدوا

وعيون الصدق بها رمد

ودروب الخير تراودهم

ودروب الشر لها سجدوا

استهل أبياته وقصائده بحروف الواو لكي تعزز الترابط بين أجزاء القصيدة وهذا النوع من التكرار يطلق عليه التكرار الاستهلالي فأضفت الواو الترابط الفني والموضوعي على القصيدة وعملت على الاستمرارية بين الأبيات وتوضيح معانيها، كان توظيف هذه الأداة هو تجاور من حروف الربط والعطف إلى دلالات أخرى، وإن بقيت محافظة على الدلالة الأصلية وتناولنا هنا الواو من حيث الإيقاع الداخلي وليس من مبعث العطف الذي يتعلق بالتركيب.

تكرار حرف الجر في: في الديوان بشكل متعاقب حيث يعمل على خلق وحدة بنائية تناسب للموضوع الشعري وهذا التكرار يحدث في المتلقي تأثيرا وينتج عنه إيقاعات موسيقية منسجمة ومتناغمة أحيانا مع إيقاع القافية، وحرف الجر له دلالة قوية، ودخول هذا الحرف في الأسطر الشعرية أكسبت النص دلالات إيحائية مختلفة أنتجت لنا الإيقاع بشكله الظاهر مختلف بذلك عن الدلالة النحوية الجار والمجرور، حيث اختلفت صيغة حرف في إلا أنها تصب في دلالة واحدة لارتباطها لحرف الجر وهي دلالة البنية المجسدة في العالم المحسوس والعالم الآخر.

وفي الديوان نفسه يحمل حرف الجر آخر وهو "مِنْ": سجّل حضوره بشكل عال وحيث تواتر، حيث يسعى الشاعر من خلال التكرار أن يتحدث عن الحالة الشعورية ساعة كتابة نصه الإبداعي ومن تكرارات الملحوظة حرف الجر: الباء، اللام.

جاء في قول الشاعر:

بالله في مثلها إتقان

[1] المصدر نفسه، ص 19.

أنـا الـمـهـزوم يـا نـاسي * مـن الأخـمـاص للـراس

أضعت الشهد من حلقي * أضعت الخمر من كاسي

وما من حجة عندي

حتى بلغت من القساوة

وإذا خشيت من الغرام على المدى

وبما قطعت من المشاعر كلها

تخفين من صدق عابدا

تذكين من فيض الغرور مواجعي[1]

فتكرار حرف اللام، جاء في قول الشاعر:

ورميت للأجيال زيف مشاعري

وأقمت ليلا للحبيب صلاتي

كيف انتهت لِعِنان

كيف السبيل لِوصل

كيف الوصول لِحلم

صباح جديد لِعام جديد

للبحر يشكو همَه الصياد

للحب يشدو لحنه العواد[2]

[1] عاشور بوكلوة: **الديوان**، ص 33.

[2] عاشور بوكلوة: **الديوان**، ص 128.

فتكرار حرفي الباء واللام جاءا ليدلا على التوكيد والإسرار والشاعر يؤكد على بعض المعاني بذاتها على مستوى الإيقاع والصوت.

ومن الصيغ التي وردت في الديوان، نذكر أدوات الاستفهام المتنوعة فالأداة "مَنْ" و"هل" أيضا و"لا" الناهية.

يقول الشاعر:

من ذا الذي يزرع الأسى من أضلعي؟[1]

من ذا يقاوم في الهوى إقبالها؟

من يباعد كل

من يطلب نبضا هل يجد؟

دريا للوصل كمَنْ وجدوا؟

يا مَنْ يزور وعقل وقلب سابق؟[2]

أيناك من عاشق للوصل سأل؟

من يباعد كل يوم وصلنا

كما نجد أداة الاستفهام "هل" والتي تكررت في الديوان، يقول الشاعر:

فهل يا ترى يرحم النبض قلبي[3]

وهل ظلمت. وإذا مازحت سيدتي

هل تنتهي في حنايا القلب مشتلة[4]

ترتاح في روضها الأشواق نشوانا؟

---

[1] المصدر السابق، ص 89.

[2] المصدر نفسه، ص 104.

[3] المصدر نفسع، ص 72.

[4] المصدر نفسه، ص 75.

أو هل تفي في وصفها الأشعار؟

هل يقتفي صبرها ألواح أسراري؟

وساءل الحب هل يرضيه إنكاري؟

هل بدّلت أرقام هاتفها ترى؟

إن تكرار أداة الاستفهام "من" و"هل" في هذه المقاطع أدّت إلى كثرة التساؤل والحيرة فتكرارهما عمل على تكون إيقاع موسيقي داخلي تنصت له الآذان فشحن الشاعر الطاقة التعبيرية الاستفهامية وطرحها على الذات مما خلق إيقاع داخلي أضفى على القصيدة موسيقى مضطربة تكشف من خلالها قلق الذات الشاعرة.

وأيضا نجد توظيف أدوات استفهامية أخرى مثل: "كم" تكررت في عدة مقاطع في قول الشاعر:[1]

كم مرة قد خاب رجع جوابه

كم يا ترى من موجة حنت له؟

كم يا ترى من غنوة تنعاد؟

كم فرحة ظلت تساور خاطري؟

ومن هنا يمكننا القول أن أسلوب الاستفهام المنزاح عن معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي أي التمني يجعل الإيقاع يسير في خط صاعد كما يجعله متلائم مع تنوع الأسئلة التي تتردد في ذهن الشاعر حيث أنه يمثل حلقة متصلة من حلقات التصوير النفسي والحيرة والقلق والفراق والشوق الذي يسكن نفس الشاعر.

إذن تكرار حروف المعاني والصيغ هو إلحاح على ما بعد يقصده الشاعر، حيث يحقق بلاغة التعبير وجمال اللغة وكل هذا يحدث إيقاع معينا هادفا إلى التأكيد على شيء معين بالذات.

نجد هنا أن شاعرنا تفنن فيه تفننا بالغا، بدأ بالكلمة ثم الحروف وانتهاءً بتكرار العبارات والجمل، حيث تقتصر وظيفة التكرار عند الشاعر على القيمة الإيقاعية بل تجاوزت إلى وظائف تعبيرية وبنائية أهمها: إنه يخلق تلاحما بين الأبيات ويقوي دلالتها ويغذي رابطة إيقاعية بين أجزاء القصيدة.

[1] المصدر نفسه، ص 09.

ب– الجناس:

يقوم على التكرار أو المماثلة أو المشابهة فهو على تنويع عبارة عن اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيها أما الترويدأو التصدير أو رد العجز على الصدر فيقومان على نوع من التناظر أو المحاذاة حيث يتركب القول من جزأين:

يعرّفه "**الخليل الفراهيدي**": على أنّه هو جنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو فمنه ما يكون الكلمة تجانسا أخرى في تأليف الحروف ومعناها يشتق منها[1]؛ أي أنه تجانس الكلمات في عدد الحروف وتشابهها من كل ضرب.

كما يعرّفه "**ابن رشيق**": التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى وهو مشتق من لفظ الجنس كالتنويع من نوع أي مماثلة والتشابه بين لفظين واختلافها في المعنى.[2]

كما يعرّفه "**ابن المعتز**": وهو أن تجيء الكلمات تجانسا أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها أي تشبهها في تأليف الحروف، التشابه بين حروف كلمتين تجانسا في الكلام.[3]

إذن الجناس هو التشابه والتقابل بين كلمتين في عدد الحروف والجناس قسمان.

– **الجناس التام**: وهو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء وهي: نوع الحروف، عددها، هيئتها، وترتيبها مع اختلاف المعنى وأقسامه: مركب، مماثل، مستوفى.[4]

– **الجناس غير التام (الناقص)**:هو الإخلال بقيد من القيود في التام[5]؛ أو بمعنى آخر هو ما اختلف في اللفظان في عدد الحروف واختلافهما يكون إما بزيادة حرف في الأول والوسط والآخر، والأول مردوفا، والثاني مكشفا، والثالث مطرفا.

كما نجد الشاعر عمد توظيف الجناس في شعره لما له من نغمة موسيقية تضفي على الشعر جمالية تطرب الأذن.

ونجد الجناس في قوله[1]:

---

[1] الخليل أحمد الفراهيدي: **معجم العين**، دار الهجرة، قم، إيران، 1405هـ، ص 6.

[2] ابن رشيق: **العمدة**، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1401هـ–1981م، ص 321.

[3] ابن معتز: **البديع**، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1202–1433، ص 36.

[4] أحمد الهاشمي: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 320.

[5] ركن الدين بن علي الجرجاني: **الإرشادات والتنبيهات في علم البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1423هـ–2000، ص ص 230–231.

ما جدّ في الليل المعتق يا ترى؟ * قالت خطوط الكف وجد حارق

جدّ =وجد ===>جناس غير تام ===> اختلاف في حرفين متقاربين في النطق.

ويقول الشاعر[2]:

حال العشاق كما وصفوا * ويــلا فــي قــريــة نــرتعد

الوصل يعذب من وصلوا * والشوق يعذّب من بعدوا

وصفوا =وصلوا====>جناس ناقص ====> اختلاف في نوع الحرف

ما نستخلصه أن تواجد الجناس بكثرة لا يعد عيبا وكذلك لا يعد تكلفا أو تصنعا وإنما يعد تمكنا وحسنا وبراعة من الشاعر وامتلاكه القدرة اللغوية هائلة مكنته من إحداث تناغم موسيقي بين ألفاظ شعره مما أدى إلى تشويق نفس القارئ فتميل لسماعه أذنه وقلبه.

ج- الثنائيات الضدية:

يعد الطباق من المحسنات البديعية التي تعطي للنص زخرفا ورونقا يميزه عن النصوص التي تقصر على الجمل العادية غير المكلفة ويطلق عليه عدة مصطلحات (التضاد، المقابلة) ويعرّفها "**السيوطي**" الطباق والمقابلة يقول: "**الجمع بين المتضادين في الجملة قسمان حقيقي ومجازي والثاني يسمى التكافؤ وكل منها أما اللفظي أو المعنوي، أما الطباق سلب أو إيجاب، فالطباق إذن هو أن يجمع بين شيئين متضادين في الكلام**".[3]

ويعرّفه "**أبو الهلال العسكري**": "**قد أجمع الناس على أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة مثل (الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحر والبرد)، أي يجمع بين كلمتين أو معنيين متضادين في نفس الجملة**"[4].

الطباق له أنواع.

---

[1] عاشور بوكلوة: **الديوان**، ص 9.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] جلال الدين السيوطي: **الاتقان في علوم القرآن**، تح: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، ط1، 1429هـ-2009م، ص 172.

[4] ينظر: أبو الهلال العسكري: **الصناعتين**، ص 316.

ونجد الجناس كذلك في قول الشاعر:

زكاة العمر بلا وجل * حلما في العقل له سند

والحب سماء ممطرة * غيث لا يصحبه نكد[1]

سند / نكد ===> جناس ناقص ===> اختلاف في نوع الحرف

وفي قوله:

فألقاها بأحضاني *كطفل ضاع من المهد

وتلقاني فيما يرضى * غرور الطفل في النهد

المهد/النهد ====> جناس ناقص ====> اختلاف في نوع الحرف

في قول الشاعر أيضا:

غفا في كفها كفّي * ولفت ساقها ساقها

غدا تنحاز لي الدنيا * وتأتي فرحتي عندي[2]

كفها/كفي؛ ساقها/ساقي ====> جناس ناقص ====> تشابه من لفظ واختلاف في المعنى

غفا/غدا ====> جناس ناقص ====> اختلاف في الحروف واللفظ الثاني واختلاف في المعنى وشكلها.

وفي قوله أيضا:

تعالي أطفي ناري * وردي للهوى ثاري[3]

ناري / ثاري ====> جناس ناقص ====> اختلاف في الحرف الأول

– طباق الإيجاب: وهو طباق موجود في المعجم يتقابل طرفاء على وجه الضدية.

[1] عاشور بوكلوة: **الديوان**، ص 19

[2] المصدر نفسه، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 18.

– طباق السلب: هو طباق يكون التقابل فيه بين وجهين للفظ الواحد مذكور في الكلام مرتين مثبتا ومنفيا.

أنواع الطباق في الديوان:

وبما أن الطباق محسن بديعي وفن جميل ينمق النص ويعطيه زخرفا ولمسة جميلة فلم يقتصر الشاعر على توظيفه وسنتطرق لجدول توضيحي للطباق وأنواعه في النصوص الشعرية:

طباق	أنواعه
الحقد≠ الوفاء	طباق إيجاب
الخير≠ الشر	طباق إيجاب
الفرح≠ الحزن	طباق إيجاب
يرفض ≠يرضى	طباق إيجاب
أشواك≠ أزهار	طباق إيجاب
شتاء≠ صيف	طباق إيجاب
جاءت ≠راحت	طباق إيجاب
مدينة≠ قرية	طباق إيجاب
أمير≠ حقير	طباق إيجاب
غاب ≠عاد	طباق إيجاب
عش ≠مت	طباق إيجاب

الطباق وما له من أثر قوي في المعنى يكشف عن خبايا الكلمات ليعمها ويزيد الأسلوب جمالا ورونقا وأن الشاعر وظّف الطباق الإيجاب بكثرة، هذا عائد لقوة تأثيره في نفس الشاعر والمتلقي أكثر، يحدث الانسجام والترابط في الجمل والعبارات.

-المقابلة:

المقابلة في الأصل اللغوي (ق.ب.ل) ومن معانيها: (الطاقة، المواجهة، المعارضة، الضم) فالفراهيدي أشار إلى معنى (الطاقة) قائلا: القِبَل الطاقة، تقول لا قبل لهم.[1]

وأيضا ما جاء به "**ابنفارس**" أشار إلى معنى (المواجهة) في قوله: القاف، الباء، اللام، أصل واحد صحيح يدل على مواجهة الشيء للشيء ويقال فعل ذلك قبلا أي مواجهة وقابلتها، جعلتُ لها قِبالتيْن، لأن واحد منها يقبل على الآخر.[2]

وأشار إليه ابن منظور إلى معنى (الضم، المعارضة) يقول قابل الشيء بالشيء مقابلة وقبالا وإذا ضممت شيئا إلى شيء قلت: قابلته به ومقابلة الكتاب بالكتاب وقباله به: معارضته، وتقابل القوم استقبل بعضهم بعضا.[3]

وعليه فإن المعنى اللغوي للمقابلة في المعاجم العربية تنحصر في (المواجهة والمعارضة) وهي ألفاظ تستلزم وجود طرفين كل منها يقابل الآخر أو يخالفه، فيحصل التماسك والانسجام والترابط.

اصطلاحا: أشار العلماء على أسلوب المقابلة بالبيان والتغيير، من بينهم قدامة بن جعفر، يقول: "وصحة المقابلات أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها أو المخالفة فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحة..."[4] وجاء بعده كل من أمثال أبي هلال العسكري، وابن رشيق القيرواني، وابن أبي الأصمع، فقد اتفقوا في المعنى الدلالي للمقابلة مع تغايير في نسج الصيغ التعبيرية له.

أما الخطيب القزويني فقد حرر المصطلح بصورة أكثر دقة بحيث حصر تعريفه وحدد ضوابطه فأدرج المقابلة في ألوان البديع المعنوية وعرّفها بقوله: "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب" والمراد بالتوافق خلاف التقابل.

وجاء في موقف من الأبيات في قول الشاعر:

في حال العشاق كما وصفوا * وبل في قربه نرتعد

---

[1] الخليل الفراهيدي: **العين**، ص 166.

[2] ابن فارس بن زكرياء القزويني: **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399-1979، ص ص 51-52.

[3] ابن منظور: **لسانالعرب**، ص1414.

[4] أبو فرج قدامة بن جعفر البغدادي: **نقد الشعر**، مطبعة الجوانب، قسنطينة، ط1، 1305، ص46.

الوصل يعذب من وصلوا * والشوق يعذب من بعدو

فعيون الحقد لها نظر * وعيون الصدق بها رمد

ودروب الخير تراودهم * ودروب الشر لها سجدوا[1]

تعد المقابلة من أساليب التشويق فهي تمنح النظم والبيان والإبلاغ والتبليغ والتأثر والتأثير، تكسب المقابلة النظم حسنا، حيث الترابط والتماسك والانسجام والأحكام بين المعاني والتناسب والتوازن بين الألفاظ وهذا ما يحقق في النظم بنى إيقاعية معنوية تولد نشقا أسلوبيا دلاليا بعيدا من التكلف والتعقيد والغموض.

يعتبر الإيقاع خاصية من الخصائص الشعرية الأساسية فهو ليس قالبا جاهزا، إنما هو مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعر وهكذا نجد أن الإيقاع الموسيقي بمختلف مظاهره وتعدد أشكاله يشكل الدعامة الأساسية للنص وبخاصة النص الشعري منه لأنّه يكشف الجوانب النفسية والشعورية التي انتجت هذا النص.

[1] عاشور بوكلوة: **الديوان**، ص 12.

الفصل الثالث

سيميائية الصورة الشعرية في ديوان خماسيات الوجد

المبحث الأول: سيميائية الصورة الشعرية

أولا: مفهوم الصورة الشعرية

تعتبر الصورة أحد أهم عناصر البناء الفني في النصوص الشعرية، فقد حظيت باهتمام الشعراء والنقاد من حيث مفهومها ودلالتها، وهذا الاهتمام ولد تعدد في وجهات النظر النقاد والدارسين حول مفهموهما، وهذا ما سنقف عليه محاولين الوقوف على مفاهيمها المختلفة اللغوية والاصطلاحية.

1- في الـلـغة:

وردت لفظة "صورة" في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، فيقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته،ففي مادة: صولا من لسان العرب جاءت بمعنى "الشكل والجمع: صور وصور وصور، وقد صوره فتصوره وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي و التصاوير : التماثيل.[1]

أن"**ابن فارس**" في نطلع حديثه عن الصورة يقول: "**الصاد والواو والراء كلمات كثيرة ومتباينة وليس هذا الباب باب قياس ولا اشتقاق**".[2]

وعند "**أبي البقاء الكفئ**" : "**الصورة بالضم: هي الشكل وتستعمل بمعنى النوع والصفة وقد تطلق على المعاني التي ليست محسوسة، فإن للمعاني ترتيبا أيضا وتركيبا وتناسبا، ويسمى ذلك صورة فيقال:صورة المسألة، وصورة الواقعة، وصورة العلوم الحسابية**".[3]

وعرفها "**العلامة الشيخ عبد الله العلايلي**" في معجم "**الصحاح في اللغة والعلوم**" بأن: "**الصورة جمع صور عند أرسطو**"، تقابل المادة، وتقابل على ما به وجود الشيء وحقيقته أو كما له، وعند "**كانط**" صورة المعرفة، وهي المبادئ الأولية التي تتشكل بهامادة المعرفة، وفي المعرفة الصورة هي الشيء الذي تدركه النفس الباطنية والحس الظاهر معا، لكن الحس الظاهر يدرك أولا ويؤدي إلى النفس ثانيا".[4]

---

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، ص 337.

[2] ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، ج3، دار الفكر للطباعة والتوزيع، مصر، ط2، 1969، ص 319.

[3]. ابو البقاء الكفئ: "**الكليات" معجم في المصطلحات والفروق اللغوية**، تح: عدنان درويش ومحمد المضري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص 525.

[4]. عبد الله العلايلي: **الصحاح في اللغة والعلوم**، دار الحضارية العربية، بيروت، (د ط)، 1974م، ص 744.

أما في **معجم الوسيط**، فنجد ان الصورة هي: "**الشكل والتمثال الجسم، والصورة المسألة أو الأمر يقال "هكذا الأمر على ثلاث صور، وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن والعقل**".[1]

وفي**المصباح المنير** ورد تعريفها بأنها: "**التماثيل وجمعها صُوَرٌ وتصورت الشيء مثلت (صورته) وشكلته في الذهن (فتصور) هو، وقد تطلق الصورة ويراد بها الصفة كقولهم (صورة) الأمر كذا أي صفته، وصورة المسألة كذا أي صفتها**".[2]

ومما سبق تستنتج أن الصورة في التعريف اللغوي هي الشكل، الصفة، الهيئة، وتعني تجسيم المعاني والوهم واستحضار خيال الشيء في ذهن العقل، ومن هنا كانت الصورة بين وصف الشيء وحقيقته.

2- **اصطلاحـــا:**

يُعدّ مصطلح الصورة الشعرية من أهم المصطلحات الحديثة الناتجة عن التأثر بالأدب الغربي، وهذا ما يؤكد قول على "**الغريب محمد الشناوي**":"**الصورة الشعرية مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي**"[3]، ولكن هذا لا يجعلنا ننكر أن العرب القدامى أيضا تطرقوا للصورة الشعرية في أشعارهم لكنهم اعتمدوا على مصطلحات مغايرة يقول"**مشري بن خليفة**"وردت في النقد العربي القديم عدة مصطلحات قريبة من المفهوم العام للصورة الشعرية مثل صناعة الشعر لو نظم الكلام أو عمود الشعر أو الأقاويل الشعرية".[4]

وكون الصورة تمثل أهم الخصائص التي يقوم عليها الشعر، فقد حظيت باهتمام كبير لدى النقاد، فالصورة "**ركن أساسي من أركان العمل الأدبي، ووسيلة الشاعر في صياغة تجربته الإبداعية، وأداة الناقد التي يتوصل بها في الحكم على الأعمال الأدبية وأصالة التجربة الشعرية**".[5]

الصورة الشعرية تساعد الشاعر في صياغة تجربته عن الواقع والتعبير عن المشاعر.

---

[1] إبراهيم مصطفى حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار: **المعجم الوسيط**، ج1، دار الدعاء، اسطنبول، (د ط) 1989، ص 525.

[2] أحمد بن محمد علي الفيومي المقرئ: **المصباح المنير**، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت (د ط)، بيروت، 1417هـ، 1996م، ص 182.

[3]علي الغريب، محمد الشناوي: **الصورة الشعرية عند الأعمى التطليلي**، مكتبة الآداب القاهرة ، مصر، ط1، 2003م، ص 19.

[4] مشري بن خليفة: **الشعرية العربية، مرجعياتهاوابدالاتها النصية**، دار الحامد، د.ط، 2011م، ص 23.

[5] عبد الحميد قاوي، **الصورة الشعرية، النظرية والتطبيق**، مطبعة الرويفي، الأغواط، الجزائر، ط1، 2008، ص 07.

ويعرفها"**عبد القادر القط**"بأنها: "**الشكل الفني الذي يتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادفات والتضاد والمقابلة والتجنيس وغيرها من وسائل التعبير الفني**".[1]

أما مفهومها عند "**علي البطل**"فهي: "**تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها**".[2]

إن الصورة الشعرية تفوق بكثير اللغة التعبيرية المباشرة، فهي تكشف في كثير من الأحيان عن طبيعة التجربة.ومن هنا عرفها "**عز الدين اسماعيل**" بـ:"**أنها تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع**"[3]، و"**الفكرة الكاملة لا يمكن أن تظهر إلا من خلال تركيبة بذاتها لها طبيعتها الخاصة، هي التي نسميها "الصورة**".[4]

كما يعرفها بأنها الشعر المستقر في الذاكرة ..وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر أو الرسوم أو من ثم نجد أن قيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء،واتخاذ الصلات المنطقية بينهما ،وإنما تتلخص قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر والمزج بين عاطفته وطبيعته .

وإذا كانت الصورة"رسم قوام الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"كما يقول "**سي دي لويس**": "**فإنها لا تحلق في الأجواء الفنية إلا بجناحي الخيال الذي لا يملك قدرة سحرية عجيبة على التأليف بين المتناقضات**".[5]

---

[1] عبد القادر القط: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة، ط 2، 1982، ص 42.

[2] علي البطل: **الصورة في الشعر العربيحتى القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، ط1، 1980هـ، ص 50.

[3] عز الدين اسماعيل: **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، الإسكندرية، ط4، 1981م، ص 70.

[4] عزالدين اسماعيل: **الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–**، المكتبة الاكاديمية، ط5، 1994، ص 111.

[5] عبد الحميد هيمة: **الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط) (د ت)، ص ص 59-97.

من خلال ما سبق يتضح بأن هناك اختلاف واضح بين النقاد والدارسين في إعطاء مفهوم موحد للصورة وهناك عدة عوامل تسهم في تحديد طبيعتها كالمجاز والخيال وغيرهما.

ثانيا: الصورة الشعرية قديما وحديثا

يعتبر مصطلح الصورة الشعرية من المصطلحات النقدية الأكثر تداولا في النقد الأدبي المعاصر والقديم كون الصورة الشعرية ركن أساسي من أركان العمل الأدبي ووسيلة الأديب التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية. ومن هنا سنحاول الوقوف عند مفهوم الصورة عند القدماء والمحدثين العرب منهم والغربيين والذي من خلال سيتضح لنا أهم أنواع الصورة الشعرية.

1- الصورة عند القدماء:

لقد كانت الصورة الشعرية وما تزال موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء، العجيب أن يكون هذا الموضوع إجماع بين النقاد ينتمون إلى عصور وثقافات متنوعة، فأرسطو يميزها عن باقي الأساليب بالتشريف ويقول: "**ولكن أعظم الأساليب حق هو أسلوب الاستعارة...وهو أية الموهبة**".[1]

فقد ربط"**أرسطو**" مفهوم الصورة الشعرية بالاستعارة، واعتبرها موضوعا مخصوصا بالمدح وجعل منها معيار لقياس مدى جودة الشعر والشاعر "الموهبة".

ويعد "**الجاحظ**" من الأوائل الذين تطرقوا إلى مفهوم الصورة الفنية،ورسموا بدايات معالم هذه الصورة ومفرداتها، بتفضيله الفظ عن المعنى لأن المعاني مطروحة في الطريق، والشأن في المعاني مطروحة في الطريق هو شأن في إقامة الوزن وتخير الألفاظ وأشار إلى أن الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير وعندما يرى الجاحظ أن الشعر جنس من التصوير فقد أعطى الشعار قيمة فنية جمالية، فهذا يعني أن الشاعر يجب أن يمتلك قدرة بارعة علىإثارة صور بصرية في ذهن المتلقي".[2]

هنا نجد أن الجاحظ قد اهتم بالفظ دون المعنى وذلك من اجل اقامة الوزن تتخير الألفاظ.

كما نجد أن "**قدامة ابن جعفر**"اهتم كثيرا بالصورة في اطار تناوله لقضايا الشعر واللفظ والمعنى، فقد عرف الشعر بـ"**أنه قول موزون مقفى، يدل على معنى**". وأضاف بأن "**المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها ما**

[1] ارسطو: **فن الشعر**، ترجمة محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968، ص 128.

[2] عصام لطفي صباح: **الصورة الفنية فيشعر الواو الدمشقي**، جامعة الشرق الاوسط، (د ت)، 2001، ص 83.

أحب وآثر، من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، اذا كانت المعاني للشعر بمنزلة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة".[1]

المفهوم القديم شكلي وجزئي، فقد جعل القدماء مفهوم الصورة قائما على تفكير ذهني منطقي يلغي الجانب النفسي الذاتي في عملية الابداع الفني، وهذا ما أثار الثقافة اليونانية فحصروها في التشبيه والمجاز بفروعه الأربعة: "**الاستعارة والكناية والمجاز المرسل**".[2]

مما سبق يتبن أن القدماء الغوا الجانب النفسي والذاتي في عملية الابداع ، واعتمدوا على التفكير الذهني والمنطقي، الشيء الذي اثار اليونانيين فجعلوا الصورة تتحصر في التشبيه والمجاز بأنواعه.كما التفتوا إلى الذات المبدعة ودورها في تكوين الصورة ولو بالشيء القليل.

2- الصورة الشعرية عن الغربيين:

عرف مصطلح الصورة الشعرية عند الغربيين منحى مختلف عن ما قدمه النقاد والدارسين العرب وهذا ما سنتطرق إليه.

عرفها "**أرشيبالدمكليش (Archibald MacLeish)**"بأنها: "القوة السحرية المؤلفة، التي تطلق روح الإنسان جميعها إلى النشاط الحسي وجوهرها توازن الصفات المتنافرة، لإشاعة الانسجام بينها، ففيها تنسيق فائق للعادة، وعمادها الترتيب اللفظي للكلمات حتى تذكى العواطف، وتذكى المشاعر وتخلق عاطفة تعلو العواطف التي تشيرها إيقاعات الأبيات".[3]

فقد عرفها الشاعر الفرنسي "بيار **ريفاردي**" (وهو من المدرسة الرومانتيكية) بأنها: "**إبداع ذهني لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وانا تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل**".[4]

---

[1] قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تح: عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط) ، (د ت)، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 83.

[3] علي غريب محمد المنشاوي: **الصورة الشعرية عند الاعمى التطليلي**، مكتبة الآداب، المنصورة، ط1، 2003، ص 21.

[4] محمد غنيمي هلال: **النقد العربي الحديث**، دار الثقافة ودار العودة، لبنان، بيروت، ط1، ص 168.

نستطيعأن نقول إن الصورة الشعرية عند الرومانسيين (باعتبار الشاعر من المدرسة الرومانسية) الفرنسيين هي إبداع ذهني تعتمد على الخيال والعقل وحده هو الذي العلاقة بينهما.

وكان لنظرية "**كولريدج**" في الخيال أثر كبير في بناء الصورة الشعرية لأنه يقوم بالدور الأساسي في بناءها عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة.

و"**ترتبط الصورة بالخيال ارتباطا وثيقا فبواسطة فعالية الخيال ونشاطه تنفذ الصورة إلى مخيلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين ناقلة إحساس الشاعر اتجاه الأشياء وانفعاله بها وتفاعله معها**".[1]

وكون الصورة الشعرية تركيبة معقدة وتحديد طبيعتها فيه الكثير من الصعوبات،فقد اقترح"**هويلي**"أن نستبدل كلمة صورة image، بكلمة يشتقها هو اشتقاقا جديدا في اللغة الانجليزية هي كلمة "Sone" ويمكن أن نصطلح على ترجمتها بكلمة توقيعية".[2]

فالتوقيعية عند "**ي يداي لويس هي**" في أبسط معانيها رسم قوامه للكلمات، إن الوصف والمجاز يمكن أن يخلق صورة وأن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة لو جملة يغلب عليها الوصف المحض...".[3]

وعرفها الشاعر "**ازرا باوند**"تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[4]؛ بمعنى أن الصورة الشعرية هي تقدم التي تقدم تركيبة عقلية ومنطقية في لحظة من الزمن، وهذا ماجعل منها وسيلة واداة للتعبير والارتقاء بالعمل الأدبي.

3- الصورة عند المحدثين:

لقد اختلفت وتباينت وجهات النظر تعريفات النقاد العرب المحدثين لمصطلح "الصور" فهناك من اتبع سالف الرؤى من النقد القديم، وهناك من اتبع النقد الغربي في مذهبه،حتى اتسع الخلاف بين الدارسين للصورة في العصر الحديث وذلك لبروز وتطور لكثير من العلوم:كعلم الدلالة، وعلم العلاقات، والأسلوبية، والبنيوية، بحيث انصب اهتمامهم على محاولة فهم الصورة لارتباطها بالحياة النفسية للإنسان وبنظرية المعرفة والتشكيل الجمالي للغة المنقولة فيها.

---

[1] مجدي وهيبة: **معجم مصطلحات الأدب**، دار الثقافة، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1974، ص 237.

[2] عز الدين اسماعيل: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 40.

[3] علي الغريب محمد الشناوي: **تشكيل الصورة الشعرية**، مجلة المجلة، سجل الثقافة الرفيعة، العدد31، السنة الثالثة، 1959، ص 85.

[4] عز الدين اسماعيل: **تشكيل الصورة الشعرية**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 86.

وتبقى الصورة رغم هذا الاختلاف والتباين ظاهرة تعمل على تقديم محتوى الشعري الشعوري بانفعالاته الوجدانية وتجاربه التأملية إزاء الحقائق، وقد اصطلح على هذا التقديم التمثيل "بالصورة "، التوقيعية".[1]

إن الدكتور "**مصطفى ناصف**" وحد الصورة في الأدب العربي القديم اصطلاحا ومفهوما، وبذلك كانت النصوص الشعرية القديمة مدونة يطبق عليها اعتمادا على الدراسات النقدية الغربية، وقد ناصف مجالا واسعا للحديث عن هذا في كتابه "**الصورة الأدبية**" وهو من الدراسات العربية الأولى التي تناولت الصورة بشكل مستقل في كتاب، متأثر بالنقاد الغربيين ومتبنا أراءهم لهذا يقول "**ولست ابغي من وراء هذه الصفحات اليسيرة الملقاة بين يدك إلا أن تشاركنا الإحساس بكل تلك المسائل التي لا يعرفها النقد القديم**".[2]

ومن النقاد من لم يعط حقه، ولم ينسب اله الفضل إلى الجديد وحده ويمثل هذا الاتجاه الدكتور "**جابر عصفور**" الذي وفق بين المنتصرين لأصالة الصورة في تراثنا النقدي، ومن ذكر وجودها تلميحا أو تصريحا في قوله: "**الصورة الفنية مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح ويطرحا موجودة في التراث، إن تختلفطريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيب ودرجات الاهتمام**"[3]، وحسب تصوره فإن "**الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير**".[4]

أما "**أحمد الشايب**" فيقول: "**هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل**".[5]

ويقول "**علي صبح**" عنها "**الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الأصالة في التنسيق الفني الحسي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر(أعني خواطره ومشاعره وعواطفه) المطلق من عالم المحسنات ليكشف عن حقيقة المشهد او المعنى في إطار قوي تام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين**".[6]

---

[1] على الغريب محمد المنشاوي: **الصورة الشعرية عند الاعمى التطليلي**، مكتبة الآداب، المنصورة، ط1، 2003، ص 22.

[2] مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 07.

[3] جابر عصفور: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص 07.

[4] المرجع نفسه، ص 323.

[5] أحمد الشايب: **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1973، ص 248.

[6] علي صبح: **الصورة الادبية تاريخ ونقد**، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 149.

ومما سبق يتضح بأن الصورة الشعرية عند هؤلاء الكتاب هي صورة جمالية تعتمد على قدرة المبدع وذكاءه، وهي الأداة التي يعبر بها الشاعر عن تجاربه وانفعالاته، معتمدا في ذلك على الألفاظ والعبارات والموسيقى مصحوبة بعاطفة الشعر ووجدانه.

وفي نهاية هذا العرض لتطور مصطلح الصورة الفينة يمكن القول بأن:

الصور قديما: ضمت الصور البلاغية من تشبيه واستعارة ومجاز بوجه عام.

أما الصورة حديثا :تطور في الأنواع البلاغية حديثا(الصورة الذهنية والحركية)بالإضافة الى ما كان سابقا.

المبحث الثاني: وظائف الصورة الشعرية

أولا: الخصائص الصورة الشعرية

تكمن قوة الصورة الشعرية فيما تحدثه من إثارة لعواطف المتلقي، والصورة الجيدة هي التي تعبر عن إحساس الشاعر بصدق،فهي وسيلته الخاصة لتكوين رؤيته وتحديد موقفه ونقل تجربته للآخرين والتأثير فيهم، ومن وجب أن تتوفر الصورة على عدة خصائص لتكون الصورة جيدة ومن هذه الخصائص نذكر:

1- التطابق بين وحدتي الصورة والتجربة الشعرية:

وضح "**علي صبح**" بأنه: "**لابد أن تكن الصورة مطابقة تمتما للتجربة التي مر بها الشاعر لإظهار فكرة، أو حدث أو مشهد أو حالة نفسية، أو غير ذلك، فكل صورة كلية أو عمل أدبي يحدث نتيجة تجربة خامرت نفس صاحبها وتفاعلت في جوانبها المختلفة يمتزج الطارئ إليها بالمخزون فيها، حتى إذا ما اكتملت فينفسه، تتلاقى الأشباه، وتتألف النظائر لعلاقة بين جزائها**"[1]؛ بمعنى أنه من الضروري أن يكون هناك تطابق وتوافق بين ما مر به الشاعر من تجربة والصورة الشعرية، ويظهر هذا في النص.

2- **الوحدة والانسجام التام:**

[1] إبراهيم الزرزموني: **الصورة الفنية في شعر علي الجازم**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 2000، ص 22.

هذا العنصر مترتب عن العنصر السابق وذلك أن الصورة "**كوحدة تامة وبنية حية مستوية... لا تقبل معنى شاردا ولا خاطرة نافرة، بل انسجام تام بين الأفكار، وتلازم متصل بين المشاعر، ثم تجانس محكم بين هذا كله وبين مصادر الصورة جميعها**".[1]

وقد بين ذلك "**مصطفى السعدوني**" بقوله إن: "**الصورة والفكرة شيء واحد، لا يمكن فصل لحدهما عن الأخر، وحيوية الصور وعضويتها لا ترجع إلى فكرة داخل القصيدة بقدر ما ترجع إلى الشعور الخصب، لأن الأفكار الداخلية أصبحت صورا خارجية والطبيعة الخارجية صارت أفكارا ذاتية**".[2]

3- الشعور:

تعتبر المشاعر والأحاسيس من أهم العناصر في القصيدة أو في التجربة الشعرية "**ينبغي أن يسري في كل جزء من الصورة شعور الشاعر في تدفق، وقوة، وحيوية، فكل كلمة لابد أن تنبض بمشاعره وأحاسيسه**".[3]

4- العمق:

ويراد بذلك أن تكون التجربة الشعرية بعدة عن البساطة والسطحية والوضوح، فيكون فيها عمق وفلسفة فهو يعتبر روحا في الصورة لأنه يمنحها أصالة "**وليست هذه الروح مما يمكن الوصول إليه عفوا، بل لابد من التعمق وأن يحس الشاعر بشوق جديد إلى اكتناهه**".[4]

5- الإيحاء :

يعتبر التصوير الشعري شكلا من أشكال الإيحاء، بل أنه من أهمها في الممارسة الشعرية إطلاقا"[5]، فأجود "الصور هي الصورة الموحية التي لا تصرح بالمضمون مباشرة بل توحي له بدون غموض أو تعتيم فكانت الصورة الموحية هي تلك التي لا تنص على المضمون صراحة، ولا تكشف عنه مباشرة، بل توحي من غير تصريح، ويشع عنها من غير مباشر".[6]

6- الحيوية:

---

[1] المرجع نفسه، ص 225.

[2] مصطفى السعدوني: **التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل**، دار المعارف، الإسكندرية، (د ط)، (د ت)، ص 109.

[3] ابراهيمالزرزموني: **الصورة الفنية في شعر علي الجازم**، ص 235.

[4] إبراهيمالزرزموني: **الصورة الفنية في شعر علي الجازم**، ص 235.

[5] المرجع نفسه، ص 233.

[6] المرجع نفسه، ص 227.

يرى "**عز الدين إسماعيل**" أن الصورة لبرز ما تتميز به هو الحيوية وذلك راجع إلى أنها تتكون تكوينا عضويا، وليست مجرد حشد مرصود بالعناصر الجامدة، وحيوية الصورة تنبع من قدرة المبدع على تحريكها أو تسكينها وقدرته على التقاط أجزائها وصهرها في بوتقة المشاعر مع صياغة فكرته صياغة تليق بها.[1]

ثانيا: أهمية الصورة الشعرية

مما سبق ذكره في الخصائص والتعريف الاصطلاحي الذي استعرضنا فيه مفهوم الصورة قديما وحديثا يتبين الأهمية الكبيرة التي حظيت بها الصورة في مختلف الدراسات وهنا سنذكر أهم النقاط التي تبرز أهمية الصورة:

تعتبر الصورة الشعرية ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي فهي الجوهر الثابت والدائم في الشعر،فكلما تتغير المفاهيم تتغير الصورة الفنية، وذلك أن الاهتمام بها قائم منذ العصر القديم مادام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحللون ذلك أنها تعبر عن رؤية الشاعر للواقع وتبين أفكاره ومشاعره وخياله "فهي تمثل جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه"[2]، ومنه فالصورة تعتبر لب الشعر نظرا لأهميتها الكبيرة في تصوير ما يدور في نفس الشاعر وتبين واقعه. فالصورة الشعرية استخدمت منذ القديم وهي جوهر الاعمال الادبية وبها يرتقي الفن من التقريرية الى الايجابية بتركيبة فنية تدل على براعة الشاعر. وهذا ما أكده الدكتور "**نعين اليافي**" حيث يقول: "**الصورة اذن واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة من الوحدات هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تتشكل مع اخواتها الصورة الكلية،ومن هنا تزعم أن بناء الشعر صوري**".[3]

كما تكمن أهمية الصورة الشعرية في أنها خلق جديد ل لات الشعر يعتبر خرق للنظام المألوف في واقع اللغة المباشرة لذلك يكون التعبير بالصورة الشعرية "نوعا من الارتقاء باللغة في مدارج الخيال للاستحواذ على انفعالات المتلقي فهنالك ضرورة داخلية ملحة تدفع الشاعر للتعبير بالصورة باعتبارها مظهرا من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر".[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص 238.

[2] علي لبغريب محمد المنشاوي: **الصورة الشعرية عند تلاعمالتطليلي**، ص 9.

[3] نعيم اليافي: **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، دط، 1982، ص 40.

[4] هدية جمعة بيطار: **الصورة الشعرية عند خليل الحاوي**، دار الكتب الوطنية، ابو ظبي، ط1، 2010، ص 20.

بمعنى أن الصورة تحقق قيمة جمالية للغة وتؤثر في نفس المتلقي،من خلال الانفعال الشديد الذي تتركه لديه مما يولد تفاعل القارئ مع النص.

كما عدت الصورة أساس التفرقة بين الشعر والنثر وهذا ما أكد عليه "**اودنيس**":"**فالفرق عنده بين الشعر والنثر ليس في الوزن بل في طريقة استعمال اللغة، فالكلام النثري إعلامي إخباري والكلام الشعري إيحائي تخيلي يقوم على ما نسميه "بالمجاز التوليدي" المتصف مما يتضمنه من البعد الأسطوري الترميزي الذي يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء** ....."[1]، فاستخدام اللغة يعد الوسيلة في التفريق بين الكلام النثري الذي لغته مباشرة خال من التعبير عن المشاعر وبين الكلام الشعري الذي يعبر فيه الشاعر عن مكنوناته ويتصف بطاقة ايحائية تخيلية.

كما ترجع أهمية الصورة إلى "الطريقة التي تعرض علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، والطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به، إنها لا تشغل الانتباه بذاتها لأنها تريد أن تلفت انتباهنا للمعنى الذي تعرضه، وتفاجئونا بطريقتها في تقديمه"[2]، وهذا يعني أن الصورة بهذه الطريقة تفرض على المتلقي الانتباه واليقظة بحيث يتفاعل ويتأثر بالمعنى الناتج عنها.

المبحث الثالث: سيميائية الصورة الشعرية في ديوان "خماسيات الوجد"

1: التشبيه لغة واصطلاحا

في اللغة: هو التمثيل يقال شبهت هذا بذاك، أي مثلته به.

في الاصطلاح هو"بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة".[3]

وللتشبيه أربعة أركان:**المشبه،المشبه به، وجه الشبة، أداة التشبيه.**

وينقسم التشبيه إلى عدة أنواع: **التشبيه المرسل، التشبيه المؤكد، التشبيه المفصل، التشبيه المجمل، البليغ، الضمني.**

---

[1] عبد الحميد هيمة: **الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري**، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2005، ص 71.

[2] جابر عصفور: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص ص 327-328.

[3] أحمد الهاشمي: **جواهر البلاغة في النعاني والبيان والتبين**، دار الجبل، بيروت، لبنان (د ط)، (د ت)، ص 247.

وفي الديوان نجد إن "**عاشور بوكلوة**" استعمل الكثير من التشبيهات بأنواعها المختلفة كما هو مبين في الجدول الآتي:

التشبيه	نوعه	شرحه	الصفحة
1/الحب سماء ممطر غيث لا يصحبه نكد [1]	بليغ	المشبه :الحب المشبه به :سماء ممطر وجه الشبه:محذوف الاداة :محذوفة	11
2/تزاحم الحسن في أوصافها فبدت كالنور في هالة قد ضاء اوكاري [2]	المرسل المفصل	المشبه :محذوف المشبه به :محذوف وجه الشبه:النور الأداة : الكاف	15
3/ هواها فجاة يعوي كذئب زار اعماقي [3]	تام	المشبه: الهوى الشبه به: الذئب وجه الشبه:العواء (يعوي) الأداة: الكاف	21
4/ هي الاشواق تغزونا كما الاطياف اذ تسري	مرسل مجمع	المشبه :الاشواق والشبه به : الاطياف الاداة: كما(بمعنى مثل) وجه الشبه :محذوف	16
5/ فالقاهابأحضاني كطفل ضاع في المهد [4]	تام	المشبه : انا(الضمير القاها) المشبه به: الطفل وجه الشبه: الضياع –التشرد– الاداة : الكاف الاداة :الكاف	19

[1] عاشور بوكلوة: **خماسيات الوجد**، ص 11.

[2] المصدر السابق ، ص 15.

[3] المصدر السابق ص 16.

[4] عاشور بوكلوة: **جماسيلت الوجد**، ص 19.

7/كفراشة قد راها نور الدجى فتزينت ترنو لهزم مشاعري [1]	مرسل مفصل	المشبه : محذوف، المشبه به : الفراشة وجه الشبه:الفرح الأداة : الكاف	36
كالشمس انت تنير القلب في غسق[2]	تام	المشبه :انت المشبه به :الشمس وجه الشبه: النور (تنير) الاداة الكاف	75
عين كعين المهى تستنير نجم تبارك من أوجده[3]	تام	المشبه :عين المشبه به :عين المهى وجه الشبه:الإنارة – تستنير – الاداة : الكاف	104
الحب جنات[4]	تشبيه بليغ	المشبه :الحب ,المشبه : جنات وجه الشبه : محذوف / الاداة:محذوف	17

التعليق على الجدول :

تعتبر الصورة التشبيهية ظاهرة بلاغية اعتمد عليها الشعراء قديما ومازالت موجودة في العصر الحديث والمعاصر،وهي من أهم العناصر الفنية التي يستخدمها الشعراء في كتابة قصائدهم.وفي ديوان "**خماسياتالوجد**" اعتبرت الصورة التشبيهية واحدة من الأدوات الفتية التي عملت على نقل تجربة الشعورية للشاعر والتعبير عن مشاعره ومكنوناته الداخلية من حب وحزن وشوق، كل هذا في قالب شعري امتاز بالجودة في التعبير واستعمالاته لمختلف أنواع الصورة التشبيهية من التام إلى المفصل إلى البليغ، وهذا التنوع في الاستعمال تولد من الجمع بين المتناقضين في مثال عن ذلك قوله:"**كالشمس انت تنير القلب في غسق**"، فهنا جمع بين الشمس والانارة ونقيضها الغسق والتي تعني الظلمة كما اسهب في المدح والثناء من خلال البوح عن مشاعره المختلفة للمرأة، ومثال ذلك قوله: "**الحب جنات**"وفي هذا مبالغة في

[1] المصدر السابق، ص 36.
[2] المصدر السابق، ص 75.
[3] المصدر السابق، ص 104.
[4] المصدر السابق، ص 17.

وصف الحب وهذا ما يجعل المتلقي في اعمال مستمر لذهنه من أجل فهم هذه الصور. هذا وأن دل على شيء فانه يدل على نجاح الشاعر في نقله تجربته ومشاعره.

2: الاستعارة

لغة: هي رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر، يقال استعرت من فلان شيئا؛أي حولته من يده إلى يدي.

اصطلاحا: عرفها الكثير من البلغاء والأدباء ك "**الجاحظوالجرجاني**" وكل أقوالهم فيما يتعلق في أنها"استعمال كلمة، أو معنى لغير ما وضعت به، أو جاءت له لشبه بينهما، بهد التوسع في الفكرة".[1]

وهي نوعان: استعارة مكنية، استعارة تصريحية.

الاستعارة	نوعها	شرحها	الصفحة
1/ البحر يشكو مهمه للصياد	استعارة مكنية	شبه البحر بالإنسان الذي بتكلم ويشكو همه حذف الشبه به (الانسان)وترك قرينة تدل عليه(يشكو) على سبيل الاستعارة المكنية	90
2/فاضت على خدي سيول مدمعي	استعارة تصريحية	شبه الدموع الكثيرة بالسيول و المشبه حذف(الدموع) وترك المشبه على سبيل ارستعارة التصريحية، والاصل في الكلام فاضت الدموع من عيني كالسيول	28
3/ رقصت على انغامه الحسرات	استعارة مكنية	شبه الحسرة البنت التي تتراقص على انغام الموسيقى حذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه على سبيل الاستعارة المكنية	39
4/نمت القصائد على صفحتي	استعارة مكنية	شبه القصائد بالنبات الاخضرالذي ينمو في التربة حذف المشبه به (النبات) وترك قرينة تدل عليه النمو على سبيل الاستعارة المكنية	62
5/ الشوق يمشي على اسواق	استعارة مكنية	شبه الشوق بالإنسان حذف المشبه به	16/15

[1] عبد العزيز عتيق: **علم البيان**، دار النهضة العربية، بيروت، ج2، (د ط)، ص ص 173،174.

		(الإنسان) وترك قرينة تدل عليه المشي على سبيل الاستعارة المكنية	
/6	استعارة مكنية	شبه حذف المشبه به () وترك قرينة تدل عليه على سبيل الاستعارة المكنية	

التعليق على الجدول:

تعتبر الاستعارة عنصرا جوهريا في ببنية الأنساق الفكرية والتصورية، وهي إحدى الدعائم التي يرتكز عليها الخطاب الشعري، يكاد استحالة وجود نص شعري خال من الاستعارة.و"**عاشوربوكلوة**" كغيره من الشعراء نجده بأنه وظف الكثير من الصورة الاستعارية،وأن الاستعارة المكنية نالت حصة الأسد مقارنة بالاستعارة التصريحية، وخاصة أنه بصدد نقل مشاعر والتعبير عن عواطف، هو أمام مهمة صعبة فنقل المشاعر والأحاسيس يتطلب وجود طريقة ولغة سهل من أجل أن يفهما المتلقي، ذلك من أجل تصوير المعاني البعيدة في تركيب سهل، فهو ينتقل من لغة سطحية إلى مركبة وايحائية ،فهي تساعد الشاعر في التأثير على المتلقي بطريقة إبداعية كما تعمل على تعميق المعنى وتحقيق أدبية النص وتزيد من جماليته الفنية.

3: الكناية

هي لفظ اطلق واريد لازم معناه؛أي تريد المعنى ويعبر عنه بلفظ غيره مع إمكانية إيراد المعنى الحقيقي،ويعرفها عبد القادر الجرجاني "هنا يريد إثبات معنى من المعاني فلا يذكر باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجئ الى معنى تاليه وردفه في الوجود، فيؤمى به اليه ويجعله دليلا عليه".[1]

وتنقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام:كنية عن صفة، كناية عن موصوف،وكناية نسبة.

وفي الجدول الآتي نذكر بعض النماذج الكناية الموجودة في الديوان نذكر:

الكناية	نوعها	الصفحة
/1أنا المهزوم يا ناس من الأحماض للرأس[2]	كناية عن صفة شرحها : التعلق الشديد بالمحبوب	24

[1] عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الاعجاز**، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981، ص 52.

[2] عاشور بوكلوة: **خماسيات الوجد**، ص 24.

2/ تزهو الحياة بوصل فاتنة ،نما [1]	كناية عن صفة شرحها : كناية عن الفرح والسرور	29
3/ اضعت الشهد من حلق أَضعت الخمر من كأسي[2]	كناية عن صفة شرحها : كناية عن الهزيمة	24
4/غرور الطفل في النهد[3]	كناية عن صفة شرحها : كناية عن الفرح	19
5/ وليل ظلوم يمر بوادي فيمشي عن الرقاد[4]	كناية عن موصوف شرحها : كناية عن الظلام الشديد	109
6/ مرت على العين والانظار جاحظة[5]	كناية عن صفة شرحها : كناية عن الاعجاب	79
7/هاجت شغاف الروح من لهفتي [6]	كناية : عن صفة شرحها : كناية عن شدة الشوق	65

التعلق على الجدول :

يلجأ الشعراء إلى استخدام الكناية في أشعارهم لأنها تتخذ الأسلوب غير المباشر في التعبير عن المعاني،ومما سبق من تطبيقات عن الكناية الموظفة في ديوان "**عاشور بوكلوة**"، نرى ان الشاعر قد اعتمد على الكناية عن صفة دون غيرها من الأنواع الأخرى،فقد اعتمد عليها على كأداة فنية لترجمة وتصوير ما يريد عرضه إلى المتلقي،في قالب شعري كان فيه للكناية دور في اكتمال هذا القالب، مما زاد أبيات الديوان بلاغة وجمالا.

[1] عاشور بوكلوة: **خماسيات الوجد**، ص 29.
[2] المصدر السابق، ص 24.
[3] المصدر السابق، ص 19.
[4] المصدر السابق، ص 109.
[5] المصدر السابق، ص 79.
[6] المصدر السابق، 65.

4: التشخيص

في معناه اللغوي:تنحصر دلالته في الارتفاع والظهور،"وتشخيص مفرد،ج تشخيصات،وتشخيص إزاء المعنى المجرد أو الشيء الجامد كأنه ذو حياة".[1]

أما اصطلاحا فهو مصطلح حديث يعني "إسباغ الحياة الإنسانية على من لا حياة له، كالأشياء الجامدة والكائنات المادية غير حية".[2]

التشخيص فن تصويري متكامل للتعبير عن الكوامن النفسية بحرية مطلقة، ومن خلاله يمكن تحديد براعة المبدع حيث النظر إلى قدرته على الربط غير متنافر بين الموجودات، ومدى قدرته على استعارة الصفات التي تناسبها، لتحقيق الهدف المرجو من التشخيص،فالشاعر آو الأديب يظهر قدرته وإبداعه حتى يستطيع الرب الجيد الفعال بين الأشياء المختلفة لتوليد معاني جديدة،ولكي توحي إلى المتلقي بانفعالاته وشعوره وكيفية التعبير عن ذاته.

ومن الأمثلة الواردة في الديوان عن التشخيص نذكر:

1- نبض يقول الآن إني عاشق ** احتاج قلبا ليس فيه حرائق**[3]

الشرح:

تعكس الصورة التشخيصية في البيت السابق حالة الحزن والشوق الذي يعانيها الشاعر، فالبداية تشخيص لـ" **القلب**" الذي رسمه على صورة إنسان يتكلم –يقول– أنه عاشق، في تساءل،ضائع وفي حيرة من أمره عن قلوب العشاق التي تحرقها نار الهوى، ثم يجيب نفسه أنه ما من عاشق إلا ومسته نار الشوق وعذاب الحب.

2- الوصل والأشواق يعتصران في * يتسابقان ولا جناح سابق**[4]

البيت الثاني:تشخص للمشاعر الوصل والشوق وكأنهما ملابس أو فواكه التي تعصر فهما يعتصران في نفس الشاعر، وكأنهما في مضمار لسباق ولكن لا يوجد فائز. فلا الوصل سبق ولا الأشواق.

1- ارق على ارق يلون ليلتي * الشمس هلت والنجوم بوارق**[1]

---

[1] أحمد مختار عمر: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ص 1174.

[2] جبور عبد النور: **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 67.

[3] عاشور بوكلوة: **خماسيات الوجد**، ص 09.

[4] المصدر السابق، ص 09.

الشاعر هنا البس "الأرق"صفات محسوسة، حيث جعل للأرق وهو شيء غير مرئي وغير ملوس، صفة التلوين وهذه من الصفات التي يتميز بها الانسان وخاصة الفنان (التلوين على الجدران على سبيل المثال) وهذا النوع من الصور زادت النص رمزا جمالا.

2-مساء جميل لعينيك يهفوّ ** ويترك فؤادي غريقا ويطفو**[2]

ظهر التشخيص في المثال السابق في الغرق ويطفو وهته الصفتين، الصقها بالفؤاد وهي في العادة صفة يتميز بها الانسان الذي يغدر به البحر فإما ان يغرق في قاع البحر ولا يظهر له الأثر، وإما أن يطفة على سطحه.

استخدم الشاعر "**عاشور بوكلوة**" في ديوانه (التشخيص)، فاستطاع بذلك إحياء الموجودات من حوله والتعبير عن مكنوناته النفسية، فجاءت الصور التشخيصية كاشفة لتجربته الشعورية لما يعيشه من مشاعر عواطف،فقد ابدع في استخدام اللغة الخروج بها من المألوف فتمكن بذلك من الاستحواذ الذهني والعاطفي للمتلقي.

5:التجسيد

هو إبراز الماهية والأفكار العامة والعواطف في رسوم وهيئات محسوسة هي في واقعها رموز معبرة عنها[3]،وبذلك يصير التجسيد على الأمور المعنوية فقط."فهو إضفاء الماديات على ما هو مجرد"[4]، وهو الصورة التي يتمكن الشاعر بواسطتها من التعبير عن المعنويات في قالب مادي محسوس بحيث تكون قريبة الفهم من للقارئ،فالشيء المحسوس يكون بطبعه اقرب الى الفهم من العقول.ومن ذلك على سبيل المثال: تجسيد الشعراء في تصوير الألم والبغض بعلى شكل أنين ولهب، وتصوير الهموم بالحمل الثقيل ...كما صوروا الأشواق في قلوب المحبين إلى أمواج هادرة مسموعة الصوت مرئية.[5]

ومن الأمثلة الواردة في ديوان "**خماسيات الوجد**" التي تظهر لنا التجريد نذكر:

1- **الوصل يعذب من وصلوا والشوق يعذب من بعدوا** [6]

2- **فعيون الحقد لها نظر وعيون الصدق بها رمد**[1]

---

[1] عاشور بوكلوة: **خماسيات الوجد**، ص 09.

[2] المصدر السابق، ص 122.

[3] قوقزة نواف: **نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد**، وزارة الثقافة، ط1، الأردن، 2000، ص 261.

[4] مجدي وهبة: **وكامل المهندس**، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيوت، لبنان، ط1، 1994، ص 315.

[5] ينظر: عبد القادر علي زروقي: **صورة التشخيص والتجسيد في شعر "محمد بلقاسم خمار"**، مجلة إشكالية اللغة والادب، مجلد 09، العدد 4، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ورقلة، الجزائر، ص 340.

[6] عاشور بوكوة: **خماسيات الوجد**، ص 12.

3- **باتت تصيح وديك الصبح في وجل والشوق يمشي على اشواك أزهــاري**[2]

4- **نسيم الشوق يـغشانيفــأشدو فيــه ألحاني**[3]

5- **صهيــل الوصل يدعوني إلى أشعار مـنوني**[4]

في الأبيات السابقة شكل الشاعر مجموعة من الصورة التجسيدية، سنتطرق إليها بالشرح:

ففي المثال الأول جعل "**عاشور بوكلوة**" من الوصل والشوق وهي أحاسيس معنوية، فنقلها إلى صورة مادية وهي التعذيب، في المثال الموالي الحقد والصدق هي صفات معنوية فرسمها لنا على أنها أشياء حسية فنخيل الحقد والصدق وكأن إنسان لديه عيون، ثم انتقل إلى صورة أخر ورسم لنا الشوق وهو شيء معنوي الى شيء مادي فهو بذلك رسم في مخيلتنا صورة مجردة حولها إلى صورة محسوسة تدرك، ففعل المشي هو فعل ملاحظ، وفي المثال الذي يليه عطر الشوق أصبح له رائحة تملأ وتغشي على المحب. وفي آخر مثال قدم صورة مغايرة على أن للوصل صوت، وتعدد هذه الصور التجسيدية لـ "**عاشور بوكلوة**" تبرز حرصه الشديد على إيصال تجربته الشعورية ومشاعر بشتى الطرق حتى يتمكن المتلقي من فهم العمل.

يعد "**عاشور بوكلوة**" من الشعراء الذين اعتمدوا على الصورة التجسيدية في بناء الصورة الشعرية في الديوان لتعميق الإحساس بتجربته، "**فبوكلوة**" استخدم التجسيد لتقريب المعاني إلى ذهن القارئ بإلباس الصور لباسا حسيا واقعيا يوضحها ويجعل فهمها في متناول الخاصة والعامة وهذا ما وقفنا عنده من خلال الأمثلة السابقة.

6-التجريد:

إن ظاهر التجريد توفر تشابها في المعنى اللغوي والاصطلاحي إذ يقوم كلاهما على معنى التغيير والتحويل، وتصير الشيء من حالة إلى حالة والمبالغة في تكثيف الأحداث والدلالات، وتحريك دوافع الكشف عند المتلقي[5].فيقال:**جرد** الشيء يجرده جردا، قشره، وجرد السيف من غمده، أي سلّه، والتجريد من التعرية من الثياب.[6]

والمعنى الاصطلاحي قائم على معنى المبالغة وتكثيف الدلالة، فهو:أن ينتزع من أمر ذي صفة أخر مثله فيها مبالغة، وذلك لكمال تلك الصفة في الأمر الآخر.فيقال قابلت زيدا الأسد ،فقد كمنت في زيد صفات القوة والشجاعة

---

[1] المصدر نفسه، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

[3] المصدر نفسه، ص 25.

[4] المصدر نفسه، ص 26.

[5] أحمد يعقوب عطا الله غثوان الجبوري: **ظاهرة التجريد في شعر أبي ذؤيب الهذلي**، مجلة التربية للعلوم الإنسانية ، المجلد 3، العدد9، 2023، ص 555.

[6] ابن منظور ،**لسان العرب** ،ج10، ص 260.

والإقدام والرجولة والذكورة وغاب عنه الطيش والنزق وقلة الحيلة والصبر، وهذه الصفات لولا طابع المبالغة والتفخيم لفقد العمل الشعري فنيته وجماليته وتأثيره في المتلقي ولما جعله يسعى بحثا عن تفسير وتأويل لها.[1]

ويأتي التجريد على نوعين فهو إما أن تخلص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك ويسمى مخصا،وإما أن تخلص الخطاب لنفسك لا غير ويسمى غير مخص فالعرب تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب، وهذه الذوات المخاطبة تكشف عن الصراع ومعاناة كمنت في نفس الشاعر صارت صورا وأحداثا و تراكيبا منحت النص الشعري جمالا وفنا وقيمة.[2]

ومن أمثلة التجريد الواردة في الديوان نذكر:

يسرق النبض ويهدي للحشا نا را تمادت واستفاضت في الجوانب

راقها الصبُّ المعنيّ فاستقرت في شغاف الوجد تذكيها النوائب

أيها العذّال رفقا قد رماني حسنها بالسّهم في الوقت المناسب

نازعت في السّر أحلامي وقالت يتعب العشاق دوما دون راتب .[3]

يظهر التجريد في هذا المقطع في قوله **يسرق النبض** إذ يكشف. عن حبه ومشاعر للمرأة فاستعمل التجريد في التعبير عن المعنويات فلفظ (يسرق) يستعمل في التعبير عن الأشياء الملموسة مثل سرقة البيوت وغيرها ولكن هنا استعملت للتعبير عن شيء معنوي (النبض) وهو شيء مجرد.فراح هذا النبض يهدي للحشا النار وكأنه إنسان عندما يسرق فيقسم الغنيمة مع من يحب، وهذه النار تتمادى تعم في كل الجوانب وكأنه يقول أكلت الأخضر واليابس ،وكل هذا فيه مبالغة في التعبير عن مشاعره وهنا يبالغ في وصف تعلقه وشدة اشتياقه للحبيبة.واستمر الشاعر في الأبيات التالية في استعمال التجريد فاستعمل لفظة الاستقرار تستعمل عادت لاستقرار الأشخاص في الأماكن والأوطان وليس استقرار في الوجد.وفي مثال آخر عبر عن الحسن وهو شيء مجرد بالشيء الملموس الذي يرمى.في المثال الأخير المنازعة تكون بين الأشخاص وليس بين الأحلام، وهنا جرد ها وأعطاها صفات ملموسة.

البدر يغير موعده خوفا من بدر يتقد

والشمس تقاوم طلعتها كي ينعم بالإشراق غد

[1] أحمد يعوب عطا الله غثوان الجبوري، ظاهرة التجريد في شعرابي ذؤيب الهذلي، ص 557.

[2] أحمد يعوب عطا الله غثوان الجبوري، ظاهرة التجريد في شعرابي ذؤيب الهذلي، ص 556.

[3] عاشور بوكلوة: خماسيات الوجد، ص 14.

في المثالين السابقين صور الشاعر كلاّ من البدر والشمس وأعطاهما صفات خاصة بالإنسان فالبدر حمله مشاعر الخوف، والشمس صفة المقاومة.

خاتمة

لكل بداية نهاية ولكل زرع حصاد وفي ختام هذه الجولة البحثية المحتوية على مدخل وثلاثة فصول أسفرت دراستنا على العديد من النتائج والتي يمكن أن لا نعتبرها نهائية، فقراءة الأدب خاضعة لرصيد معرفي ومقاربة نقدية لكل قارئ ومن هنا تعددت القراءات وتفاوتت من شخص إلى آخر.

ويمكننا حوصلة هذه النتائج التي تحصلنا عليا في هذا البحث المشتغل على ديوان "**خماسيات الوجد**" لـ "**عاشور بوكلوة**" في جملة من النقاط:

- إن مهمة تحديد وإعطاء مفهوم عام لعلم السيمياء مهمة صعبة وذلك لتعدد الآراء في تعريفه عند العرب وعند الغرب.
- يعد المنهج السيميائي من أهم المناهج الناجحة لقراءة الخطاب الشعري لما ينتجه هذا الإجراء من فعالية تستمد إلى كل الساحات الدلالية الموجودة من خلال النص .
- اهتمت السيميائية بدراسة العتبات من خلال هذا الإطار الذي يحيط به وهذا من أجل الوقوف على هدفه الدلالي باعتباره نسج من العلامات.
- شكل الغلاف محطة ضرورية تلزم القارئ الوقوف عنده بغية الولوج إلى أغوار النص وفهم مقصديته، وفي الديوان استطاع الغلاف استطاع القارئ استغلال العناوين واسم الكاتب واللوحة الفنية ودار النشر والواجهة الخلفية من أجل استخراج مكنونات الديوان والربط بينها وبين المتن.
- العنوان هو شفرة تساعد المحلل السيميائي في البحث عن الأنظمة الدلالية التي تتأسس عليها فكل عنوان له هدف.
- العنوان آلية من آليات المقاربة السيميائية المهمة التي تجعل منه علما مستقلا بذاته له أسس ومبادئ يقوم عليها في تحليل الخطاب الشعري.
- إن بنية الصوت والتركيب كبنية مستقلة عن العنوان ساهمت في خلق وحدة دلالية بمساهمة المتلقي إلى محاولة فهمها من خلال استنطاقه للعنوان وفهم أسراره الخفية.
- العنوان بمثابة البؤرة المركزية ساهم في خلق أنظمة إشارية أخرى تحفز القارئ في البحث عن دلالتها من خلال ربط العنوان بنصه.
- العنوان نظام سيميائي في مقاربة النصوص الأدبية من خلال ربط العنوان الرئيسي بالعناوين الفرعية.
- إن الإيقاع مصطلح واسع وشديد التعقيد لشيوعه في مختلف المجالات وهو عنصر هام في الخطاب الشعري ولم يعد مرتبطا بالشعر فقط بل تجاوز هذا المجال إلى مجالات أخرى كالرسم والنحت وغيرها.
- الشعر لا يسمى شعرا إلا إذا ارتبط بالوزن الذي يعتبر عنصرا مهما، وللإيقاع دور في بروز تلك النغمة الموسيقية المؤثرة.

- الحركة الشعرية في ديوان خماسيات الوجد سواء خارجية أو داخلية جاءت متناسقة ومنسجمة لاتفاوت بينها فالحركة الإيقاعية فهي في الغالب ترجمة للأحاسيس.
- اعتمد الشاعر في ديوانه على توظيف البحور الصافية ووجود تنويع إيقاعي أحيانا ناجم عن استخدام الزحافات والعلل بشكل يسمح بالخروج على رتابة التفعيلة نفسها وكان شكله بارزا أكثر حين يتم المزاوجة بين تشكيلتين وزنيتن مختلفتين.
- استخدام القافية بشكل كبير والتي تلعب دورا في إحداث إيقاع صوتي للنص الأدبي يؤثر بشكل أخر على المتلقي فتعددت بتعدد الدلالات التي تجسد لنا الحالة النفسية المتوترة والمتولدة من الواقع.
- في الإيقاع الداخلي مزج بين عناصر إيقاعية متلونة أبرزها التكرار ومنه تكرار الحرف وتكرار الكلمة كان بنية أساسية تساهم في جرس موسيقي لكل من شأنه جذب المتلقي واستمتاعه بالخطاب الشعري.
- لجأ الشاعر إلى استخدام المحسنات البديعية في ديوانه منها الطباق والجناس والمقابلات ليوضح الدلالة بطريقة غير مباشر، فاللفظة تتضح من قيمها مما يساهم في الإثراء الدلالي والإيقاعي للنص الشعري.
- عدم وجود تعريف دقيق ومضبوط لمصطلح الصورة الشعرية على الرغم من تحديد معالمها فهي تبقى مادة هلامية لا يمكن الإمساك بها.
- استخدام النقاد والبلاغين للصورة الشعرية كان استخداما بسيطا لا يخرج عن كونها نمطا بلاغيا محدودا، حصرت في الاستعارة والتشبيه والكناية .لكنها تمظهرت وتطورت بوضوح في النقد الحديث والمعاصر (الخيال).
- شكلت الصورة الشعرية الوسيلة والأساس التي تعبر عن أحاسيس الشاعر ومكنوناته،وهي الركن الأساسي الذي ترتكز عليه الكتابة الشعرية.
- لعبت الصورة الشعرية في ديوان "**خماسيات الوجد**" دورا كبيرا في التأثير على نفسية الملتقي من خلال استعمال مختلف أنواع الصورة (التشبيه،الاستعارة، الكناية) وقد كانت حاضرة بعوالمها المختلفة التشخيص، التجسيد والتجريد عبر بها عن مكنوناته ومشاعره.

وفي الختام هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها وتبقى هذه الأفكار محل جدل ونقاش من قبل الباحثين، فهي دراسة لا يمكن أن تكون لها نهاية ولا يمكن في أي حال من الأحوال استيعاب كل النصوص بأبعادها وخلفياتها الثقافية، وهذا ما يجعلها قابلة للدراسة وفق مناهج نقدية مختلفة.

ونقدم كل تشكراتنا ودعائنا لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث.

والله ولي التوفيق.

الملحق

سيرة ذاتية موجزة

- الاسم الكامل : عاشور بن رابح بوكلوة
- رقم الهاتف : (نقال) : 00213771369637 – 00213558039962
- البريد الإلكتروني : achourbouk@gmail.com // achour1502@yahoo.fr
- من مواليد 15 فيفري 1967 بحجر مفروش – عين قشرة – سكيكدة – الجزائر.
- خريج المعهد الوطني للتكوين العالي لإطارات الشباب قسنطينة، الأول على دفعة (1990 / 1993).
- مستشار الشباب / مدير دار الشباب 19 ماي 1956 – الحدائق منذ 2009.
- رئيس الرابطة الولائية للنشاطات الثقافية والعلمية للشباب لولاية سكيكدة 2002 / 2013 .
- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين منذ 1997 / 2006.
- عضو منتدى الفكر والثقافة العربية منذ 2001 / 2006.
- مؤسس ورئيس جمعية الشاطئ للأدب والفنون.
- ممثل منتدى "إنانا" الأدبي في الجزائر، ومشرف على صالوناته الأدبية وقوافله الشعرية (2011/2007).
- أشرف ونظم عديد الملتقيات والقوافل الأدبية والثقافية الوطنية.
- أسس – رفقة الشاعر حسن دواس – دار أمواج للنشر وأشرف على سلسلة الأمواج الأدبية.
- مؤسس ورئيس مهرجان الشاطئ الشعري(09 دورات منها 05 دولية بين 2002 و 2012).
- رئيس المهرجان الوطني للفنون التشكيلية في دوراته الـ 10 والـ 11 والـ 12 والـ 13.
- مؤسس المهرجان الولائي لمواهب العزف والغناء (03 دورات، توقف بعد إعادة مدرسة ألحان وشباب).
- مؤسس ملتقى المواهب الفنية للشباب (تمثيل فردي+رقص+عزف+غناء) توقف في دورته الأولى.
- مؤسس ورئيس جمعية الشاطئ للأدب والفنون.
- معد ومقدم البرنامج الثقافي "ندوة القراءة" بالمكتبة الرئيسية للمطالعة العمومية سكيكدة (16 عدد).
- يشارك في الملتقيات والمهرجانات الأدبية الوطنية والدولية منذ ثلاثة عقود..
- مثل الجزائر في عديد الملتقيات والمهرجانات العربية والدولية(أكثر من 20 مرة).
- مذكور اسمه في عديد المعاجم والموسوعات الأدبية الوطنية والعربية.
- عضو لجان التحكيم لعديد المسابقات الأدبية والفنية.
- مصفف عديد الكتب والمجلات ومصمم لأغلفتها .

صدر له :

01	الحشاش والحلازين (شعر)	أمواج للنشر	2002
02	كسوف النبض والأمنيات (شعر)	أمواج للنشر	2004
03	جوازات سفر (شعر)	أمواج للنشر	2005
04	الشفاعات (شعر)	أمواج للنشر	2006
05	غوايات الصخر والجسور (شعر)	موفم للنشر	2015
06	الرعود التي خاصمت برقها (شعر)	أروقة للترجمة والنشر	2016
07	خماسيات الوجد (شعر)	منشورات مكتبة سكيكدة	2018 .

صدر بالاشتراك

01	انفلاتات (شعر) .	تونس	2007
02	لهاث البحر (شعر) .	المغرب	2007
03	مراتيج باب البحر (شعر)	إنانا للنشر (تونس)	2009
04	ألوان من الشعر المغاربي (شعر)	تونس	2014

المخطوطات

01	ظلها .. ونوايا السراب (شعر) .
02	رهانات الخيبة (شعر)
03	نابل .. خيمة العاشقين (شعر)
04	خماسيات الوجد (الجزء 02 ، شعر).
05	فيض الشعر .. فيوضات المجاز (نقد)
06	شعراء وقصائد (نقد) .
07	واقع التنشيط الثقافي في مؤسسات الشباب (السياسة الوطنية، المخططات والبرامج)

بعض الجوائز الشعرية المحصل عليها :

- الجائزة الأولى – مسابقة النصر الأدبية (شعر الشباب) – قسنطينة 1987 .
- الجائزة الأولى – الأدبيات الوطنية – سكيكدة 1995 .
- الجائزة الثانية – فنون وثقافة – الجزائر العاصمة 2003
- الجائزة الأولى – فنون وثقافة – الجزائر العاصمة 2015.
- الجائزة الثانية – مفدي زكرياء المغاربية – الجزائر العاصمة 2003 .

- الجائزة الأولى – أوراق سكيكدة الأدبية – سكيكدة 2009 .
- الجائزة الثانية – عبد الحميد بن باديس – قسنطينة 2011
- الجائزة الثانية – عبد الحميد بن باديس – قسنطينة 2013.
- الجائزة الأولى – لوحة وقصيدة – سكيكدة 2012 .
- الجائزة الثانية – (الشعر العمودي – همسة (مصر) 2015.
- الجائزة الثالثة – شاعر المصطفى 2023
- الجائزة الثانية – عبد الحميد بن باديس – قسنطينة 2023.
- .... وغيرها.

بعض بحوث التخرج التي تناولت شعره بالجامعات الجزائرية :

اعتمدت دواوينه مدونات بحث في عديد الجامعات الجزائرية جيث تجاوزت العشرين (20) مذكرة بين ليسانس، ماستر، ماجستير ودكتوراه .. منها :

- جماليات الخطاب الشعري في شعر عاشور بوكلوة – (مذكرة ماستر) جامعة قسنطينة.
- السياسي والاجتماعي في شعر عاشور بوكلوة – (مذكرة ليسانس) جامعة سكيكدة.
- شعرية إيقاع قصيدة النثر، عاشور بوكلوة نموذجا – (مذكرة ماستر) جامعة أم البواقي.
- تجليات الأزمة في الشعر الجزائري، الحشاش والحلازين لعاشور بوكلوة نموذجا (مذكرة ليسانس) ج. سكيكدة.
- أسلوبية الخطاب ودلائلية البنى في قصيدة الحشاش والحلازين لعاشور بوكلوة (مذكرة ليسانس) ج. سكيكدة.
- الأبعاد النفسية والاجتماعية في التجربة الشعرية لعاشور بوكلوة – (مذكرة ليسانس) جامعة البرج.
- خصائص الخطاب الشعري عند عاشور بوكلوة، ديوان "الشفاعات" أنموذجا، (مذكرة ماستر) جامعة سكيكدة.
- الرمز والأسطورة في شعر عاشور بوكلوة – (مذكرة ليسانس) جامعة سكيكدة.
- بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ديوان غوايات الصخر والجسور أنموذجا (مذكرة ماستر) ج. سطيف.
- دراسة أسلوبية في ديوان الرعود التي خاصمت برقها للشاعر عاشور بوكلوة (مذكرة ماستر) ج. سكيكدة
- التناص في شعر عاشور بوكلوة (غوايات الصخر والجسور أنموذجا) مذكرة ماستر . ج. برج بوعريريج.
- شعرية الخطاب في دواوين الشاعر عاشور بوكلوة، أطروحة دكتوراه ، جامعة سكيكدة.

.....وغيرها.

السيد عاشور بوكلوة

دار الشباب 19 ماي 1956

الحدائق سكيكدة

الهاتف : 0771369637 // 0558039962

تصريح شرفي

أنا الموقّع أدناه السيد : عاشور بوكلوة

المولود بتاريخ : 1967/02/15 بعين قشرة – سكيكدة

رقم التعريف الوطني : 109670786001010000

أصرح بشرفي أن القصيدة الموسومة بـ : "الوِرْدُ الحَانِي"

المشاركة بها في الدورة الثانية 2024 من مسابقة "القصيدة المحمدية في مدح خير البرية"

من إبداعي الخاص دون أي اقتباس أو تضمين أو مشاركة.

الحدائق في: 2024/03/02

عاشور بوكلوة

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.

أولا: المصادر

1. عاشور بوكلوة: **خماسيات الوجد**، منشورات المكتبة الرئيسية للمطالعة العمومية، الجزائر، سكيكدة، دط، 2018.

ثانيا: المراجع

أ- الكتب العربية:

2. إبراهيم الزرزموني: **الصورة الفنية في شعر علي الجازم**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 2000.
3. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية،مصر،ط2، 1996.
4. إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط6.
5. إبراهيم مصطفى حسن الزيات،حامد عبد القادر،محمد علي النجار: المعجم الوسيط،ج1،دار الدعاء،اسطنبول، (دط) 1989
6. ابن رشيق: **العمدة**، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1401هـ-1981م.
7. ابن معتز: **البديع**، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1202-1433.
8. ابو البقاء الكفئ: "الكليات" معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش ومحمد المضري، مؤسسة الرسالة، بيروت،لبنان،ط2، 1993
9. أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي جمال ابن منظور: **لسان العرب**، ج6، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1440هـ-1999.
10. أبو الهلال العسكري: **الصناعتين. دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، (د ت)**.
11. أبو فرج قدامة بن جعفر البغدادي: **نقد الشعر**، مطبعة الجوانب، قسنطينة، ط1، 1305.
12. أبي علاء المعري: **ديوان اللزومات 1/2،قصيدة إن شئت**، تح: أمين عبد العزيز الخانجي، جزء1، مكتبة الهلال، بيروت.
13. إحسان عباس: **أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة**، دار نشر ممدوح عدوا، دط، 2015.
14. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط3، 1973
15. أحمد الهاشمي: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
16. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في البيان والتبين، دار الجبل،بيروت،لبنان (دط)، (دت).

17. أحمد بن محمد علي الفيومي المقرئ: المصباح المنير،المكتبة المصرية،صيدا،بيروت (دط)،بيروت، 1417هـ، 1996م.

18. أحمد رجائي: أوزان الألحان بلغة العروض، وتوائم من القريض،دار الفكر،ط1، 1999

19. أرسطو: فن الشعر،ترجمة محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي،القاهرة، 1968

20. أسعد أحمد علي العلايلي: تهذيب المقدمة اللغوية، دار السؤال للطباعة والنشر،ج1،سوريا،ط3، 1406-1985هـ

21. بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر. مكتبة اقرأ ،. قسنطينة ، الجزائر ، ط. 1.

22. تيرماسين عبد الرحمان: البنية الإيقاعية المعاصرة في الجزائر. دار الفجر للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

23. جعفر بن القدامة: **نقد الشعر**، تح: د. محمد بن المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.س.ن.

24. جلال الدين السيوطي: **الإتقان في علوم القرآن**، تح: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، ط1، 1429هـ-2009م.

25. جميل حمداوي: **السيميولوجيابين النظرية والتطبيق**،دار الورق للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط1، 2011.

26. جميل حمداوي: **شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)**،دار النشر،ط2014،المغرب.

27. حركات مصطفى: أوزان الشعر،دار الثقافة للنشر، القاهرة،مصر،ط1، 1998

28. حسان أبو رحاب: **الغزل عند العرب**، مطبعة مصرية شركة المساهمة المصرية، ط1، 1366-1947هـ.

29. حسن عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 1998.**

30. حسين محمد حماد: **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية، 1979.

31. حميد الحميداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1993.

32. حميد لحميداني: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،دار القلم العربي،حلب،سوريا،ط1، 1997

33. الخليل بن أحمد الفراهيدي: **العين**، ج3، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

34. خليلي شكري: **قصيدة السير الذاتية: بنية النص وتشكل الخطاب**، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

35. الدماميني بدر الدين: **العيون الغامزة على الخبايا الرامزة**، تح: الحسان عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1973.

36. ذويني خير الزبير: **سيميولوجية النص السردي**، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2006.

37. ركن الدين بن علي الجرجاني: **الإرشادات والتنبيهات في علم البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1423هـ-2000.

38. سعيد بنكراد: **السيميائية –مفاهيمها وتطبيقاتها–**، دار اكور، اللاذقية، سورية، ط3، 2002.

39. السلجماسي أبومحمد القاسم: كتاب المنزع البديع، مكتبة المعارف،الرباط، المغرب،ط3، 1980

40. سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الاجيال العربية، دار غيداء،للنشر والتوزيع، عمان،الأردن،ط3، 2016.

41. الصغير محمد فتح الله: **الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية**، عالم الكتب للنشر، 2008.

42. ظاهر محمد الزهراوة: **اللون ودلالته في الشعر**، دار حامد، عمان، الأردن،ط1.

43. عبد الحق بلعابد: **عتبات جبرار جينات من النص الى المناص**،منشورات دار الاختلاف،الجزائر،ط1، 2008.

44. عبد الحميد قاوي،الصورة الشعرية، النظرية والتطبيق، مطبعة الرويفي، الأغواط،الجزائر،ط1، 2008.

45. عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري،دار هومة، الجزائر،د.ط، 2005

46. عبد العزيز عتيق: **علم البيان**، دار النهضة العربية، بيروت، ج2، (د ط).

47. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،دار النهضة،ط 2، 1982

48. عبد القادر فيهم شيباني: **معالم السيميائيات العامة**، أسسها ومفاهيمها، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.

49. عبد القادر قيدوح: **التجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، دار صفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1998.

50. عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981.

51. عبد الله العلايلي: الصحاح في اللغة والعلوم،دار الحضارية العربية،بيروت، (دط)، 1974م.

52. عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتفكير من البنيوية** إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

53. عبد الله الغذامي: **تشريح النص**، دار البيضاء للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2006.

54. عبد المالك مرتاض: **تحليل قصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة**، ألف، باء، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2004.

55. عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي،دار الحصاد،ط1، 1989

56. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب،دار العودة،الإسكندرية،ط4، 1981م

57. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967

58. عز الدين اسماعيل: تشكيل الصورة الشعرية،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة، 1967

59. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–،المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994

60. عصام خلف كامل: **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار الفرحة للنشر والتوزيع، د.س.ن.

61. عصام لطفي صباح: الصورة الفنية في شعر الواو الدمشقي،جامعة الشرق الأوسط، (دت)، 2001.

62. على الغريب محمد المنشاوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطليلي،مكتبة الآداب،المنصورة،ط1، 2003.

63. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري،دار الأندلس،ط1، 1980هـ

64. علي جعفر العلاق: **الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**،دار الشروق،عمان،ط1، 2002.

65. علي صبح: الصورة الادبية تاريخ ونقد،دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (دط)، (دت).

66. فان عبدا لجبار جواد: **اللون لعبة سيميائية**، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

67. الفرابي: الموسيقى الكبير،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،مصر.

68. فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

69. قدامة بن جعفر: نقد الشعر،تح: عبد المنعم الخفاجي،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، (دط) ، (دت)

70. قوقزة نواف: **نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد**، وزارة الثقافة، ط1، الأردن، 2000.

71. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب،دار الثقافة،مكتبة لبنان، بيروت،ط1، 1974

72. محمد أحمد بن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

73. محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيات**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب.....

74. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 -2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط1، 2008.

75. محمد الهادي المطوي: **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق**، مجلة علم الفكر، ع1، الكويت، 1999.

76. محمد غنيمي هلال: النقد العربي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، لبنان، بيروت،ط1

77. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 2005.

78. محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**. منشورات المكتبة التونسية، تونس 1981.

79. محمود فهمي حجازي: **مدخل إلى علم اللغة العربية**، الناشرون، دار غريب.

80. مراد عبد الرحمان مبروك: **جيوبوليتكا النص الأدبي**، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2002.

81. مشري بن خليفة: الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد،د.ط، 2011م

82. مصطفى السعدوني: **التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل**، دار المعارف، الإسكندرية، (دت).

83. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،ط3، 1983

84. نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر،دار المعلم للملايين، بيروت،لبنان،ط7، 1983

85. نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق،دط، 1982.

86. هدية جمعة بيطار: الصورة الشعرية عند خليل الحاوي،دار الكتب الوطنية، ابوظبي،ط1، 2010

87. هيثم سرحان: **الأنظمة السيميائية**، دار الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

88. يوسف الإدريسي: **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، منشورات مقاربات، المغرب، ط1 ،2008.

89. يوسف وغليسي: **إشكالية مصطلحفي الخطاب النقدي العربي الجديد**، منشورات الاختلاف.

ب- الكتب المترجمة:

90. أمبيرتو إيكو: **العلامة تحليل المفهوم وتاريخه**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2010.

91. أن إينو وآخرون: السيميائية الأصول، **القواعد والتاريخ**، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، د.س.ن.

92. جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابة**، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرين، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

93. دانيال تشاندرلر: **أسس السيميائية**، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

94. رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، تر: عبد الرحيم حزل، مراكش، المغرب، 1993.

95. ميشال أريفيه: **السيميائية أصولها وقواعدها**، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف.

ثالثا: المعاجم اللغوية والفلسفية

96. ابن الحسن احمد بن فارس بن زكرياء: **معجم مقاييس اللغة**، دار الإحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

97. ابن سيدة: **المخصص**، السفر (3)، مادة وقع، دار الفك، بيروت، 1978.

98. ابن فارس بن زكرياء القزويني: **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399-1979.

99. ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، ج3، دار الفكر للطباعة والتوزيع، مصر، ط2، 1969.

100. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: **لسان العرب**، ج5، ط4، دار الطباعة والنشر، 2005.

101. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، باب العين، مج4، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط6، 1997.

102. أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد: قاموس جمهرة اللغة،دار النشر بغداد، 1970

103. أحمد مختار عمر وآخرون: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، عالم الكتب القاهرة ط1، 2008.

104. أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 1997.

105. أحمد مختار عمر: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج2، عالم الكتب، ط1، 1429هـ-2000م.

106. بن معصوم علي،علي بن أحمد بن محمد معصوم الحسيني المدني، قاموس الطراز الأول والكناز لما عليه من لغة العرب المعول،ج2، مؤسسة آل البيت لإحياء التراث،ط2،د.س.ن.

107. جبور عبد النور: **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

108. الخليل أحمد الفراهيدي: **معجم العين**، دار الهجرة، قم، إيران، 1405هـ.

109. صالح العلي وأميمة الشيخ سليمان الأحمد: المعجم الصافي في اللغة العربية،الرياض،السعودية،د.ط، 1403

110. الفيروز أبادي: **قاموس المحيط**، ط5، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، 1996.

111. الفيروز الأبادي: القاموس المحيط، تج مكتبة التراث، مؤسسة الرسالة،بيروت،لبنان،ط2، 2005.

112. لويس معلوف، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، المطبعة الكاثوليكية،بيروت، 2006

113. مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،بيروت،لبنان،ط2، 1984

114. مجدي وهبة: **وكامل المهندس**، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيوت، لبنان، ط1، 1994

115. مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

116. مؤنس رشاد الدين: **المرام في المعاني والكلام**، دار الراتب، ط1، 2000.

117. يوسف شكري فرحان: **معجم الطالب**،تر: اميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية،لبنان،ط6، 2004.

رابعا: مجلات ودوريات:

118. أحمد يعقوب عطا الله غثوان الجبوري: **ظاهرة التجريد في شعر أبي ذؤيب الهذلي**، مجلة التربية للعلوم الإنسانية ، المجلد 3، العدد9، 2023.

119. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة التعليم، الكويت،ع3، مجلة25، مارس1997.

120. حامد معروف الريان: **سيميائية الصورة وتصميم الغلاف**، الكتاب العربي المطبوع، دراسة ميدانية وتحليلية بدورها في عمليات التسويق، **مجلة كلية الأدب**، جامعة نبها، العدد 41، أفريل 2016.

121. سعدية نعيمة: **استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي**، الطاهر وطار. مجلة المخبر، ع01، 2009.

122. عبد القادر علي زروقي: **صورة التشخيص والتجسيد في شعر "محمد بلقاسم خمار"**، مجلة إشكالية اللغة والأدب، مجلد 09، العدد 4، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ورقلة، الجزائر.

123. علي الغريب محمد الشناوي: تشكيل الصورة الشعرية، مجلة المجلة،سجل الثقافة الرفيعة،العدد31،السنة الثالثة، 1959

124. محمد إسماعيل حسونة: **النص الموازي وعالم دراسة النص سيميائية**، مجلة الأقصى سلسلة العلوم الإنسانية، غزة فلسطين، عدد 20، يونيو 2015.

125. ابو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، "تحت سماء كوبنهاغن " أنموذجا،كلية الآداب جامعة الملك سعود، مجلة المقاليد،العدد 7،ديسمبر 2014.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
اهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-ب
مدخل **آليات وطرق التحليل السيميائي في الخطاب الشعري**	1-11
الفصل الأول: سيميائية الغلاف والعناون في ديوان خماسيات الوجد	11
المبحث الأول: سيميائية الغلاف وابعاده الجمالية	12
1-1-مفهوم الغلاف لغة واصطلاحا	13
1-2- عتبة الغلاف	13
1-3-دراسة سيميائية الغلاف ومكوناته في الديوان	15
1/ سيميائية الواجهة الأمامية للغلاف	15
أ/ سيمياية العنوان	16
ب/ سيميائية اسم المؤلف	17
ج/سيميائية التجنيس	18
د/سيميائية دار النشر	19
و/سيميائية اللوحة الفنية	21
2/سيميائية الواجهة الخلفية	22
3 / سيميائية الألوان	23
المبحث الثاني:سيميائية العنوان	24
2-1 -تعريف العنوان لغة واصطلاحا	25
2-2- أنواع العنوان	25
2-3 -أهمية العنوان	28
3/سيمياية العنوان من حيث البنية ودلالتها	30
أ/السيميائية الصوتية	32
ب/السيميائية التركيبية	34

ج/السيميائية الدلالية	36
الفصل الثاني : سيميائية الإيقاع في ديوان خماسيات الوجد	38
المبحث الأول:فضاء الايقاع	39
أ/مفهوم الايقاع	40
ب/أنواع الإيقاع	41
1/سيميائية الإيقاع من حيث الدلالة	42
أ/دلالة الوزن	42
ب/دلالة القافية	46
ج/دلالة الروي	48
و/دلالة التكرار	55
ه/دلالة الطباق ، الجناس ، المقابلات	57
الفصل الثالث: سيميائية الصورة الشعرية في ديوان خماسيات الوجد	71
1/مفهوم الصورة لغة واصطلاحا	72
2/الصورة قديما وحديثا	75
أ/عند القدامى	76
ب/عند الغربين	77
ج/عند المحدثين	78
3/أهمية وخصائص الصورة الشعرية	79
أ/ الأهمية	79
ب/ الخصائص	79
ثانيا : سيميائية الصورة الشعرية في الديوان	81
1/التشبيه	82
2/الاستعارة	85
3/الكناية	86
4/عوالم الصورة الشعرية	88
أ/التشخيص	88

ب/التجريد	90
خاتمة	93
الملحق	96
قائمة المصادر والمراجع	101
الفهرس	110

تمت بحمد الله

ملخص:

يتتبع المنهج السيميائي العناصر الأساسية التي يعتمد عليها النص الشعري فيرصد أهم العلامات السيميائية ويحّللها ليبرز وظائفها ودلالاتها وأبعداها الجمالية والإنسانية. وقد تمّ التعامل مع هذه العناصر في ديوان (خماسيات الوجد للشاعر الجزائري عاشور بوكلوة، من خلال دراسة مكونات الغلاف وأبعاده السيميائية، ثم العنوان وعلاقته بالمضامين الشعرية، واستخراج الصور الشعرية وتحديد وظيفتها ومدى فاعليتها داخل النظام الشعري، بالإضافة إلى الإيقاع الذي يحدّد الإطار العام للنغم الموسيقي والإيقاع الداخلي وتنامي الأفعال وردود الأفعال وعلاقتها بالمتلقي في عملية التأثر والتأثير بين الشاعر والمتلقي.

الكلمات المفتاحية:السيميائية، خماسيات الوجد، العنوان، الغلاف،الإيقاع الشعري، الصورة الشعرية.

Abstract :

The basic semiotic instructions trace the elements on which the poetic text depends in monitoring the most important basic semiotic signs and analyze them to highlight their functions, connotations, and their aesthetic and human dimensions. He was able to deal with these elements in the collecti "Quintet of Ecstasy" by the Algerian poet Achour Boukloua on ", through its semiotic components and dimensions, then the title and its relationship to the poetic contents, studying and extracting poetic images and determining the extent of their effectiveness within the poetic system, in addition to the rhythm that requires the general framework of a rhyme. Music, rhythm, effects, reactions, and their relationship to reception, influence and influence between the poet and the recipient.

Key words :*Semiotics, Pentagrams of passion, title, cover, poetic rhythm, Poetic image.*