الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر –بسكرة–
كلية الآداب والعلوم الإجتماعية والإنسانية
قسم الأدب العربي

المرجعيات الفكرية والفنية

في شعر ياسين بن عبيد

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري

إعداد الطالبة:
دليلة مكسح

إشراف الدكتور:
علي عالية

لجنة المناقشة

د. عبد الرحمن تبرماسين	أستاذ محاضر	بسكرة	رئيسا
د.علي عالية	أستاذ محاضر	باتنة	مشرفاومقررا
د.محمد فورار	أستاذ محاضر	بسكرة	ممتحنا
أ.د.علي خذري	أستاذ محاضر	باتنة	ممتحنا

1426–1427هـ
2006– 2007 م

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر -بسكرة-
كلية الآداب والعلوم الإجتماعية والإنسانية
قسم الأدب العربي

المرجعيات الفكرية والفنية

في شعر ياسين بن عبيد

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري

إعداد الطالبة:
دليلة مكسح

إشراف الدكتور:
علي عالية

لجنة المناقشة

د. عبد الرحمن تبرماسين	أستاذ محاضر	بسكرة	رئيسا
د.علي عالية	أستاذ محاضر	باتنة	مشرفاومقررا
د.محمد فورار	أستاذ محاضر	بسكرة	ممتحنا
أ.د.علي خذري	أستاذ محاضر	باتنة	ممتحنا

1426-1427هـ
2006- 2007 م

بسم الله الرحمن الرحيم

فـاتحـــة

ويهزني عبق العقيدة سـاريا بدمي يلعلع نبضـة تتسـاب
صافحتني والعمر ينزف والمنى تهوي وأنت على الشفاه رضاب

(ياسين بن عبيد)
الوهج العذري

سأبقى أعاود نبضي
وأسرج حزني
لآخر أعصارنا الجاثمات
على ربوة الفاتحين

(ياسين بن عبيد)
معلقات على أستار الروح

المقـــدمـــة

المقدمـــــة

الشعر عالم مليء بالأسرار ومحاط بالألغاز، ترتسم على ملامحه مظاهر الغموض والإبهام، والدخول إلى مجاهيله يتطلب عدة نقدية معتبرة يسيرها عقل واع بأسرار الحياة وبحركة الكون، يسايرها قلب مرهف الإحساس يستطيع الولوج في الأعماق، فيتحسس مواطن الدفء والصقيع فيها، وفي الحقيقة لم أكن أعرف عن تجربة الشاعر الجزائري المعاصر "ياسين بن عبيد" غير مقطوعة أو مقطوعتين تابعتها في كتب تهتم بدراسة الشعر الجزائري،إلى أن دلني عليها زميل من زملاء دراسة ما بعد التدرج، الذي منحني ديوانين للشاعر، ودراسة حول شعره، وتخوفتُ في البداية من هذه التجربة التي استصعبت لغتها أولا، ومضمونها ثانيا، ولكنني وجدتني فيما بعد أتشبث بها وأميل إليها بعد قراءات أولية لنصوصها، كشفت لي عن رؤية متميزة أساسها توجه فكري متفرد، وهو التوجه الصوفي، إلا أن هذه الرؤية التي بهرتني جعلتني أقف منها موقف المتسائل، خاصة عن أهم العوامل التي شكلتها وبلورتها، وعن الدوافع الحقيقية التي جعلت الشاعر يستفرد بها دون غيرها،فما هي التجربة الشعرية عند الشاعر ياسين بن عبيد؟ ،وما هي خصائصها ومميزاتها؟،وما موقعه من خلالها في ساحة الشعر الجزائري المعاصر؟وما هي الإضافات التي قدمها فكريا وفنيا؟، وتأسست من ذلك نواة الدراسة محاولة الإجابة عن كم معتبر من التساؤلات هدفها الوصول إلى تشكيل رؤية كاشفة ومتطلعة وموازية لرؤية الشاعر ،وتحددت الانطلاقة الأولية في اقتراح البعد الصوفي كإشكالية يتم البحث فيها، إلا أن الأستاذ المشرف أعانني بتوسيع الإشكالية، وعدم حصرها في البعد المذكور، حيث اقترح عليّ البحث في المرجعيات الفكرية والفنية للتجربة؛ لأنها تناسب الهدف المنشود المتعلق بالكشف عن العوامل والدوافع المؤدية لتشكيل رؤية الشاعر بملامح صوفية، واقتضى الأمر أن تأسست الدراسة على الخطوات الآتية: مقدمة وفصلان وخاتمة.

خصصت الفصل الأول للبحث في المرجعيات الفكرية التي استندت عليها التجربة، وإبراز أهم العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية التي أدت بالشاعر إلى اختيارات فكرية معينة، وكيفيات تشكلها متتبعة التجربة من بدايتها إلى نهايتها.

أما الفصل الثاني فقد عالجت فيه الجانب الفني للتجربة متتبعة أهم المرجعيات الفنية التي اعتمد عليها الشاعر في إقامة نصوصه، وتمييزها عن غيرها، مركزة على أهمية هذا الجانب في إبراز رؤيته، وأنهيت الدراسة بخاتمة عرضت فيها ملخصا وافيا لها مع أهم النتائج المتوصل إليها، وفهارس للمصادر والمراجع والموضوعات.

إن قيام الدراسة على هذه الخطة الخاصة بالمرجعيات الفكرية والفنية تطلبت الاستناد على الوصف والتحليل لرصد الظواهر المختلفة في التجربة ،ثم الانطلاق من مجموعة مناهج حداثية كان أهمها المنهج السيميائي لقراءة تلك الظواهر قراءة متعمقة تكشف عن جمالياتها،وأبعادها

الدلالية،بالإضافة إلى المنهج الموضاعاتي، كما استعنت بقواعد منهجية تقوم عليها كل دراسة، كان من أبرزها الاهتمام بتقديم تمهيد وتلخيص لكل فصل، ولكل مرجعية، حتى أضع الظواهر في إطارها المناسب، وأبرز النتائج المتوصل إليها، واستخلص تأثيراتها على تجربة الشاعر.

إن هذه الدراسة هي محاولة من مجموع محاولات باحثة اهتمت بصوت شعري جزائري متميز، فأبرزت بعضا من خصائص تجربته، وحاولت الإحاطة برؤيته الإبداعية منطلقة من مرجعياتها الفكرية مختتمة ببنائها الفني الذي قدمها في أبهى حلة، ولجمع شملها اعتمدت بشكل أساس على دواوين الشاعر الثلاثة"الوهج العذري"،و"أهديك أحزاني"،و"معلقات على أستار الروح" كما اعتمدت على مجموعة هامة من المراجع القديمة والحديثة أثبتها في فهرس المراجع،والتي استأنست بها في التنظير لبعض القضايا، وفي الشرح والتحليل،وهي كثيرة ومتنوعة.

لقد عانت الدراسة من مجموعة صعوبات أهمها:

- اتساع الموضوع الذي شمل مجموعة معتبرة من المرجعيات بدءا بالفكرية التي تشكلت من مرجعيات واقعية ،وتاريخية، ودينية ،وصوفية، وانتهاء بالفنية التي تشكلت من مرجعيات لغوية، ورمزية ،وصوتية.
- كثرة المراجع لا قلتها، حيث تطلب تشعب الدراسة الاستعانة بمراجع ومصادر متعددة تنتمي لحقول معرفية مختلفة.
- اتساع المادة الشعرية في حد ذاتها، حيث تأسست الدراسة على دواوين ثلاثة بأكملها تطلبت جهدا معتبرا من ناحية القراءة، والتصنيف، والتحليل.

و بعد: فإني لا أزعم أن دراستي قد استوفت بالدرس والتحليل كل خصائص ومميزات تجربة الشاعر "ياسين بن عبيد"، وإن كانت قد أشرت لمعظمها تأشيرة عامة، كما لا أدعي أنها قد أجابت على جل الإشكاليات التي تم طرحها، أو انتهت إلى غاياتها المرجوة، وإني لمتيقنة من أن هناك ثغرات كثيرة في كل جوانبها ستحتاج إلى تمحيص وتدقيق ومراجعة، وستحتاج إلى من يملؤها بالبحث فيهامن جديد،والغوص في أعماقها المكتنزة؛ لأن هذه التجربة ما زالت مليئة بالأسرار والألغاز التي تتطلب فكها، وأؤكد أن هذه الثمرة لم تكن بجهدي الفردي، بل هي خلاصة منه ،ومن جهود الأستاذ المشرف الذي لم يبخل عليّ بنصائحه القيمة، ومنحني تأشيرةالدخول إلى عالم البحث دون تردد، وأملي أن أكون قد أسهمتُ في رفع الحجب عن تجربة شعرية متميزة.

و في الأخير أتقدم بخالص شكري لكل من ساندني في إنجاز هذه الدراسة من قريب أو بعيد، ولكل من شجعني بالكلمات الطيبة والمستحثة ودعمني للوصول إلى بر الأمان.

و الله من وراء القصد

و هو ولي التوفيق

الخـــاتمة

خـاتمــة

لقد كان الهدف الرئيس من هذه الدراسة هو الكشف عن أهم العوامل التي ساهمت في تشكيل تجربة الشاعر "ياسين بن عبيد"، وعن المؤثرات المختلفة التي تركت آثارها فيها، وكان القصد من وراء ذلك هو الوقوف على خصائص رؤيتها الإبداعية، وكيفيات وأسباب تشكلها، ولأن هذه الرؤية معبر عنها بطريقة متميزة هي الطريقة الشعرية، فقد تم تقسيم الدراسة إلى مرجعيتين فكرية وفنية، يتم من خلالهما البحث عن خصائص التجربة، وأثر الرؤية في تكوينها.

لقد أضفت القراءات المتكررة للدواوين الثلاثة "الوهج العذري" و"أهديك أحزاني" و"معلقات على أستار الروح" إلى تكوين فكرة عامة عن أهم خاصية لتجربة الشاعر، وهي الخاصية الحداثية، حيث انكشف لي تطلعها وعدم انحصارها في بوتقة واحدة، كما لمست فيها محاولات تريد التشبث بما هو شمولي، بالإضافة إلى وسطيتها التي تغرف من الماضي، وتنهل من الحاضر لتؤسس كيانها في المستقبل، ولفهم طبيعتها قمت برحلة اكتشافية في أعماقها أفرزت لي عن كنز رئيوي متميز، ولأن الدراسة تأسست على البحث في المرجعيات، فقد كان لزاما أن أربط خصائص تلك الرؤية بمصادر مختلفة تدل عليها آثار لها، بعضها بارز، وبعضها الآخر مختف في ثنايا القصائد، فتم الكشف عن أهم عاملين جعلا الشاعر يتميز برؤيته، وهما: عامل التبعية والصراع، وعامل الاغتراب، واستنتجت من خلالهما أن الأوضاع المأساوية هي التي تدفع المبدع دوما لارتشاف عوالم مغايرة، وأن الاغتراب خاصة عامل ضروري لإنشاء رؤية بديلة، فلولا إحساس الشاعر باغترابه الاجتماعي لما تمكن من تكوين وجهة فكرية جديدة، ولما أجهد نفسه بالبحث عن بديل رؤيوي.

إن تجربة الشاعر بن عبيد قد تأسست أصلا لرفض ما قدمه جيل السبيعنات، ذلك الجيل الذي امتطى الحداثة بمفاهيمها الغربية التي لا تتلاءم مع معطيات واقع الأمة العربية، ولا مع ماضيها ومقومات حضارتها، وقد انطلق الموقف الرافض للشاعر من الماضي نفسه، والمقومات نفسها معلنا عن حداثة مغايرة لما هو متداول عند الغربيين أو من تبعهم من العرب، وكانت الحداثة الحقيقية لديه وان لم يفصح عنها بطريق مباشر، هي تلك التي تنطلق من الحاضر، فتتأسس أطروحاتها من معطياته، ومن الماضي فتنهل منه ثوابته لتكوين مقوماتها وأسسها، إلا أن ذلك لا يعني أن الشاعر قد انطلق من العدم لتأسيس حداثته الخاصة به، وإنما كانت انطلاقته من بعض خصائص الحداثة الغربية نفسها، حيث تمسك منها بما يلائم مقومات أمته، وتخلى عما لا يلائمها فطرح مفهومها القائم على خرق وكسر كل ثابت، وأخذ مفهومها حول الرؤية الشمولية التي تدعو إلى تأسيسها، ودعوته إلى رفض الرؤى الأفقية، وعدم التقيد بالحوادث والابتعاد عن المنطق الخطابي.. وإن كانت هذه المظاهر الأخيرة قد برزت في ديوان "الوهج العذري" فإنه تم التخلص منها في التجارب اللاحقة، حيث تم

تأسيس الرؤية على منطق شمولي لا يعترف إلا بالمحبة أساسا لبناء العالم، هذه المحبة التي خلص إليها بعد اجتهادات باحثة في مقومات الأمة العربية.

لقد وقفت في نهاية تتبع تجربة الشاعر بن عبيد، وبعد دراستها على جملة من النتائج يتعلق بعضها بطبيعتها، وبعضها الآخر بطبيعة الشعر ومفهومه عامة، وعلاقته بكيانات أخرى تسهم في تشكيل كينونته، وأذكر في الآتي أهمها:

1- إن الحداثة الحقيقية التي ينبغي على شعرائنا تحقيقها في تجاربهم هي تلك التي تنطلق من واقعهم، وحاضرهم، وثوابت أمتهم ،وحضارتهم.

2- إن تجربة الشاعر بن عبيد كانت حداثية، حيث تأسست على جملة من الأسس كان أهمها محاولة تأسيس رؤية شمولية وعميقة أساسها الدين الإسلامي.

3- إن ظاهرة الاغتراب عامة، عامل ضروري لإنشاء رؤى بديلة.

4- إن التمسك بالتصوف كاتجاه فكري يعني الجمع بين خصائص الشعر المؤسسة على البحث في المطلق وتجاوز الواقع، وبين خصائص الدين الإسلامي المؤسسة على الشمولية والبحث عن الكمال ومحاولة تحقيقه.

5- إن تغيير العالم وتقديم البديل يبدأ من تغيير الذات الشاعرة في حد ذاتها.

6- إن تجربة الشاعر بن عبيد بدأت متعرجة في ديوان "الوهج العذري" تحاول التشبث بالعالم الصوفي واستحضار ألوانه، ثم اشتد عودها في ديوان "أهديك أحزاني"، إلى أن حققت مبتغاها في ديوان "معلقات على أستار الروح".

7- إن الاستعانة بالشخصيات الشعرية الثورية لم يكن بهدف تحميلها دلالات جديدة، وإنما استخدمت كوسيلة داعمة للشاعر.

8- إن الاستعانة بمبادئ التصوف كانت من أجل فتح آفاق رحبة للغته وتجربته الشعرية.

9- إن التغزل بالمرأة كان عند الشاعر مطية لتحقيق دلالات جديدة تتعلق بالواقع وبالتجربة.

10-إن المحبة التي أسسها في تجربته جعلها ينبوعا عظيما لتكوين رؤيته للعالم البديل، مثله مثل الصوفي الذي يبحث عن الحقيقة في عالم آخر بالمحبة.

11-إن الشاعر جسد أعظم ميزة صوفية في تجربته، وهي التوحد، حيث توحد بالقصيدة، فصارت ذاته ذات القصيدة، وذات القصيدة هي ذاته.

12-إن توحد الشاعر بالقصيدة والانطلاق من مبادئ التصوف لتحقيق ذلك كان مغزاه تأسيس ماهية الشعر من ماهية التصوف.

13-إن مبادئ التصوف الرئيسية (المحبة والفناء والبقاء) تم منحها دلالات جديدة في عالم بن عبيد الشعري، حيث صارت مرتبطة به وبتجربته وبقراء هذه التجربة.

14-إن الأسس التي بنى عليها الشاعر عالمه البديل هي التي يريد مستقبلا تغيير الواقع بها وبنائه من جديد، أي أنه يسعى إلى تأسيس واقع تملؤه المحبة، ويفنى فيه فاعلوه، بمعطياته وثوابته، فيؤسسون مبادئ وقيم باقية خالدة تتوحد بهم، متوحدين من جانبهم بماضيهم وحاضرهم لتحقيق كينونتهم مستقبلا.

15-إن العلاقة بين المبدِع والمبدَع لدى الشاعر هي نفسها العلاقة بين العابد والمعبود عند الصوفيين مؤسسة على المحبة والفناء في ذات المحبوب والتوحد فيه والبقاء به.

16-إن القلب عند الشاعر هو مصدر الإلهام والإبداع والبصيرة الشعرية.

17-إن السكر عنده نظير لحظات الإلهام، والشرب نظير البحث عن المعاني وتذوقها والنهل منها.

18-إن الشعر يشترك مع التصوف في التأسس على الخصائص الذوقية ،وإثارة المشاعر، والاهتمام بها.

إن ما ذكر من نتائج متعلق بالجانب الفكري، وما تم استخلاصه بعد البحث في المرجعيات الفكرية، أما البحث في المرجعيات الفنية فقد أضفى إلى استخلاص مجموعة نتائج من أهمها:

1- إن التجربة تأسست على الفكر الصوفي ولغته في الآن نفسه منزاحة بكليهما إلى ما يلائم طبيعتها.

2- إن الاستعانة بالتراكيب اللغوية المختلفة كان الهدف منه تفعيل حركة التجربة وإبراز مواطن التوتر والهدوء فيها.

3- إن الاستعانة بأسلوب الاستفهام والمتعلق بالزمنين الماضي والحاضر كان الهدف منه الدلالة على محاولات البحث المتكررة في رحم الماضي لمعرفة حقيقة الحاضر، ومنها تكوين رؤية للمستقبل وإعداد العدة له.

4- إن الاستعانة بأسلوب الأمر كان مغزاه استشراف عناصر بنائية جديدة ،والاستنجاد بشخصيات داعمة.

5- إن التناص مع شعر الحلاج كان الهدف منه تقريب التجربتين ومنحهما بعدا فكريا واحدا.

6- إن التثنية لم تكن دلالة على رغبات نفسية معينة تريد التوحد فحسب ،بل هي صورة عن الترابط الحاصل بين الجسد والروح، وبين ذات فانية وذات خالدة، ومن بينها ذات الشاعر التي تريد الخلود من خلال تجربتها.

7- إن العطف كان صورة عن التثنية استخدم للشرح والتفصيل كما يفعل الصوفيون.

8- إن التضاد كان صورة دالة على تضاد الكون عامة ،وتضاد مظاهر الكون الشعري بصفة خاصة.

9- إن التكرار أسهم في إبراز مواطن التوتر والإلحاح لدى الشاعر ومحاولات التأكيد.

10- إن الانزياح تطلبته طبيعة التجربة التي تبحث في المطلق.

11- إن الرمز وسيلة توازن بين خصائص العالم المرئي والعالم اللامرئي.

12- إن استخدام المرأة فنيا كان دلالة على كونها وسيطا بين الشاعر ،وبين الفطرة البريئة التي تتحقق بمبادئ الإسلام، وكانت بذلك معادلا للحياة والوطن والفطرة والعقيدة والقصيدة.

13- إن الشاعر استعان بفكرة الفاعل والمنفعل في استخدامه لرمز المرأة من خلال صيغتي المذكر والمؤنث.

14- إن رمز المرأة قد تطور في ديوان "أهديك أحزاني" حيث بات متعلقا بالقصيدة التي تمنح للشاعر الرؤية الشمولية، وفي ديوان "معلقات على أستار الروح" متعلق بالرؤية الشمولية، ورؤية الواقع بحداثة لفهم حقائقه.

15- إن رمز ليلى عند الشاعر معادل للجمال الإبداعي، والقصيدة النموذجية التي يرنو إلى تحقيقها، أما الجواري فهن رمز لقصائد مختلفة تحمل رؤى متنوعة.

16- إن الشاعر قد انتهى برمز المرأة إلى الدلالة على اللحظات الإلهامية التي تتشكل فيها قصائده ورؤاه من الرؤية الشمولية.

17- إن أية تجربة شعرية تريد البحث في المطلق تحتاج إلى نظرية اتصال إبداعية مثلها مثل التجارب الصوفية.

18- إن الغيبة عند الصوفيين لا ترتبط بالخمرة كمادة مسكرة، بل تتعلق بقصة خلق حواء من آدم.

19- إن الاستعانة بشخصية حسان بن ثابت كانت من أجل بيان توجه الشاعر الأدبي الثوري، أما شخصية الحلاج فلبيان التوجه الأدبي الصوفي، وشخصية الأمير عبد القادر لبيان التوجه الذي يسعى للربط بين مظاهر الشعر ومظاهر الواقع.

20- إن الاستعانة بشخصية كسرى كان لبيان خطورة المنطقة الجغرافية ،والثقافة التي تنتمي إليها، وهي "إيران" بمقوماتها الحضارية، أما شخصيتا سجاح ومسيلمة فكانتا لتصوير الواقع الثقافي الكاذب الذي يعيشه الشاعر.

21- إن الاستعانة برمز العنقاء كان لإبراز مظاهر الحياة والتجدد سواء تعلق الأمر بالخير أو الشر، أما رمز الكف فكان لتقديم صورة عن كيفية قراءة رؤية الشاعر في قصائده، أما الظفيرة فكانت للدلالة على الخصوبة والنماء.

22- إن استخدام اللون الأخضر كان دلالة على الجهاد والرفض، وعلى الحياة الأصيلة، أما الأحمر فدلالة على الخطورة، والأسود على كل كلام عقيم وعلى الموت والخطورة أيضا.

23- إن تمسك الشاعر بالنظام العمودي سببه إظهار هويته وانتمائه، وإبراز مدى نجاعة تراث أمته، والتأصيل لحداثة مغايرة.

24- إن القصائد العمودية ساهمت في إبراز المواقف الثابتة للشاعر.

25- إن البحور ساهمت بتنوعها في إبراز مواقف الشاعر وانفعالاته.

26- إن الروي والوصل منحا مساحات صوتية معتبرة، أما الردف والتأسيس فنوعا القوافي وآزرا الدلالات وشكلا إيقاعات متميزة.

27- إن القافية في نظام العمودي أسهمت في تأكيد الدلالات والمواقف وإثباتها، وفي نظام المقطوعات أسهمت في تنويع المظاهر الإيقاعية. وفي النظام الحر أسهمت في إبراز مستويات نغمية متعددة.

28- إن القوافي بعامة ساهمت في مؤازرة الدلالات، وإبراز مواقف الشاعر.

29- إن التدوير والتوازي أسهما في توقيع نغمات داخلية متميزة، تنبئ عن حالات توتر، أو تأكيد وإثبات.

30- إن الأصوات الداخلية بجهرها وهمسها كانت صورة ناطقة عن نفسية الشاعر وما يمور فيها، وصورة عن خصائص رؤيته الإبداعية.

إن ما يمكن قوله في نهاية هذا المطاف أن من يريد قراءة تجربة الشاعر الجزائري "ياسين بن عبيد" عليه أن يتصف بصفات الصوفي، فيجتهد ويبحث ويغوص في الأعماق، ويصبر على آلام البحث والغوص ويرتحل من قراءة إلى قراءة، وعليه أن يتحلى بالمحبة وعدم النفور مما سيلقاه من صعوبات لغوية وفكرية، ليحقق في الأخير فناءه في خصائص التجربة فيتوحد بها وينبئ عن طبيعتها وأسرارها.

الفهـــرس

الموضوع **الصفحة**

المقدمة ا

الفصل الأول-المرجعيات الفكرية **(08-99)**

تمهيد.....08

أولا-المرجعية الواقعية **(14-36)**

توطئة.....14

التبعية والصراع.....19

الاغتراب.....27

ثانيا-المرجعيةالتاريخية **(37-45)**

توطئة.....37

الثورة.....38

ثالثا-المرجعية الدينية **(46-58)**

توطئة.....46

الجهاد.....48

الهجرة.....52

رابعا-المرجعية الصوفية **(59-99)**

توطئة.....59

المحبة.....70

الفناء.....81

التوحد.....88

الفصل الثاني-المرجعيات الفنيــة **(101-289)**

تمهيد.....101

أولا-المرجعية اللغوية **(104-185)**

توطئة.....104

مرجعية لفظية/دلالية (106-126)

ا)الألفاظ الدالة على المحبة.....108

ب)الألفاظ الدالة على الفناءو البقاء.....116

ج)الالفاظ الدالة على السكر.....122

مرجعية تركيبية/أسلوبية (127-185)

ا)مرجعية تركيبية.....(128-157)

-تراكيب عامة.....(128-147)

1-تراكيب خبرية.....(128-134)

1-ا-الجمل الاسمية.....129

1-ب-الجمل الفعلية.....131

2- تراكيب انشائية.....(134-147)

2-ا-الجمل الاستفهامية.....134

2-ب-الجمل الأمرية.....138

2-ج-الجمل الندائية.....142

-تراكيب متناصة.....(147-157)

1-تراكيب قرآنية.....148

2-تراكيب شعرية.....151

ب)مرجعية أسلوبية.....(157-185)

1-التثنية.....158

2-العطف.....163

3-التضاد.....168

4-التكرار.....174

5-الانزياح.....180

ثانيا-المرجعية الرمزية **(187-240)**
توطئة.....187
رموز صوفية (188-211)
ا)رمزالمرأة.....189
ب)رمز الرحلة..... 201
ج)رمز الخمرة..... 207
رموز تاريخية (213-227)
ا)رموز شخصيات أدبية.....(214-220)
1-شخصية حسان بن ثابت.....215
2-شخصية الحسين بن منصور الحلاج.....217
3-شخصية الأمير عبد القادر الجزائري.....219
ب)رموز شخصيات غير أدبية.....(221-228)
1-شخصيات الفاتحين.....222
2-شخصيات متباينة.....224
رموز ميثولوجية (228-240)
ا)رموز أسطورية.....229
ب)رمزية الألوان.....233

ثالثا-المرجعية الصوتية **(241-290)**
توطئة.....241
الايقاع الخارجي (242-275)
ا)البحور.....243
ب)القوافي.....251
الايقاع الداخلي (274-290)
ا)التدوير.....276
ب)التوازي..... 279
ج)مظاهرصوتية..... 286
الخاتمة 292
المصادر والمراجع 298
الفهرس 306

ثالثا_ المرجـعية الصـوتيـة:

توطئـــة:

تقوم اللغة عامة على مجموعة من الأصوات التي يتميز بعضها بالتقارب، وبعضها الآخر بالتنافر، ولقد ابتدع لها الإنسان أشكالا مختلفة لتدوينها والحفاظ عليها وتمييزها، وأهمية الجانب الصوتي في اللغة تنبه له النقاد منذ القدم، فهذا ابن جني يعرف اللغة قائلا:"أما حدها، فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]. وقد انتبه لقيمة الصوت في اللغة بغض النظر عن المعاني والمواضيع التي يريد المتكلمون التكلم عنها، وتتميز اللغة العربية حسب عبده بدوي بتعدد الدرجات الصوتية، حيث تتباين أصواتها بين القوة والضعف، كما أن فيها تناسبا بين حروفها المتقاربة، وارتباطا بين أوزانها ومعانيها[2]، وإذا كانت اللغة تقوم على الأصوات بترابطها، فإن الشعر يتأسس على هذا الجانب بالذات مع اهتمامه بتقديمه في حلل إيقاعية، أي لا يكتفي برصف الأصوات ضمن كلمات وتراكيب، بل يشكلها حسب قوانين نظمية متعارف عليها، حتى يمنح التراكيب مميزات موسيقية تميزها عن التراكيب النثرية، والشعر العربي في بداياته تأسس حسب محمد غنيمي هلال على صياغات تقوم على توقيعات موسيقية مترابطة، ووحدات في النظم تشد من أزر المعاني، وذلك من خلال ما يسمى بالبحور، والأوزان، والقوافي التي وصلت إلى عصرنا ناضجة وكاملة[3]، ولمتغيرات تطلبها الزمن ظهر الشعر الحر في بداية الخمسينات جنبا إلى جنب مع صياغات الشعر العربي القديم والذي تأسس على مظاهر تجديدية من خلال كسر عمود الشعر، والتخلص من بعض القوانين التي تضبطه.

إن تجربة الشاعر ابن عبيد تقوم على الأسس الصوتية الخارجية والداخلية حسب القوانين الشعرية التي تضبط الشعر العربي، حيث تأسست على مجموعة من البحور والأوزان المعروفة، وعلى كم معتبر من القوافي المتنوعة ،بالإضافة إلى بعض المظاهر الإيقاعية الداخلية التي تأسست على دور الحروف في إثراء التجربة داخليا من الناحية الصوتية، ودراسة الجانب الصوتي في دواوين الشاعر ابن عبيد ستنطلق من محاولة إثباته كمرجعية، ثم إظهار مدى إسهامه في تشكيل التجربة سواء من الناحية الدلالية أو الفنية، بالإضافة إلى دوره المرتبط بالجانب النفسي والانفعالي المتعلق بالشاعر وبمواقفه وبالسياق الذي يكتب فيه؛ لأن الإبداع الموسيقي أيّا كان ومنه الشعري قائم حسب عبد القادر فيدوح على الأساس النفسي الذي يوحد بين الإحساس والشكل في جميع صوره، والنابع من تآلف الأصوات بعضها ببعض، وانسجام الحركات وفق مثيرات خاصة تخضع في الأساس لقواعد

([1]) أبو فتح عثمان، بن جني: الخصائص، ص33.

([2]) عبده، بدوي: نظرات في الشعر العربي الحديث، ص13، 14.

([3]) محمد غنيمي، هلال: النقد الأدبي الحديث، ص461.

الحياة في وقع حركاتها، واتحاد أشكالها[1]، وقد آثرت تقديم الجانب الصوتي تحت مظهر الإيقاع؛ لأن الأصوات في الشعر مهمتها تشكيل الإيقاع والنغمات خارجيا وداخليا سواء تم ضبطها على أوزان كاملة أو غير كاملة.

***الإيقـاع الخارجـي:**

إن البحث عن الإيقاع الخارجي في القصائد يتم بالتركيز على الأوزان، والبحور، والقوافي سواء أكانت ذات نظام عمودي، أم نظام حر؛ لأن لكل نظام خصائصه ومميزاته، وإن كانا يشتركان في الأوزان والبحور نفسها، والتركيز على الإيقاع الخارجي في الدراسات الصوتية يهدف إلى التمييز بين القصائد صوتيا؛ لأن لكل وزن وبحر خصائص صوتية معينة تتوالى ما بين السكنات، والحركات، وتسهم في بث المعاني إلى جانب العناصر الفنية الأخرى، ويقوم الإيقاع حسب رمضان الصباغ على عنصرين أساسيين هما التكرار والتوقع، بالإضافة إلى التناسب والتتابع وعنصر المفاجاة[2]، ولكن حضوره في النظامين العمودي والحر يختلف، فهو في الأول يخضع إلى الأوزان الخليلية ويرتبط بها في تفاعلات ثابتة ومتكررة، أما في الثاني فيخضع للحركة الداخلية، ولخاصيات النبر، ولا يرتبط بتفاعلات ثابتة مع الوزن؛ لأن القصائد الحرة لا تخضع لثبات الأوزان الخليلية، وإنما تتشكل منها بحسب ما تقتضيه كل تجربة، وذلك يعود حسب محمد بنيس إلى كون الحداثة الشعرية المعاصرة تحاول إعادة بناء المعطى القبلي المتمثل في الإيقاع برمته لإنتاج الدلالات، وبناء هذا المعطى يتمثل في التوجه إلى إعادة البناء الإيقاعي برمته، بالخروج على العروض المألوفة[3]، لذلك وانطلاقا مما سبق سأبدأ دراستي للإيقاع الخارجي بالمرور من تصنيف أنظمة القصائد وتتبع بحورها، وأوزانها، وقوافيها، والظواهر الصوتية فيها،وإبراز دورها في توضيح المعاني والدلالات.

تقوم تجربة الشاعر ابن عبيد على مرجعيتين نظميتين الأولى تنتسب فيها القصائد إلى عمود الشعر العربي الذي ظهر في العصر العباسي في القرن الثالث الهجري[4]، أما الثانية فتنسب فيها القصائد إلى النظام الحر الذي أنشئت وبرزت منه القصائد الحرة، في أوائل الخمسينات مع نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور[5]، وفي محاولة إحصاء لكمية الإستخدام الخاص بالنظامين وجدت أن التجربة قامت على تسع وخمسين(59) قصيدة عمودية منها ثلاث(03) قصائد مشطورة،أما القصائد الحرة فبلغ عددها تسع(09) قصائد، هذا الاهتمام بالنظام العمودي أكثر من النظام الحر يعود إلى

([1]) عبد القادر، فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص445.

([2]) رمضان، الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص172، 177.

([3]) محمد، بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاته، ج3، ص109.

([4]) محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل، بيروت ،لبنان، ط1، 1992، ص09.

([5]) عبد القادر ، قيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص457.

رغبة ذاتية وفنية للشاعر، فقد ذكر في حوار له مع جريدة المساء أن ميله للكتابة العمودية مرده موقف يتبناه دوما بشكل يشبه الانحياز على الصعيد الفني، ويرى أن التمسك بالعمودي شاهد منه على مرجعية يحاربها البعض ويرفضون كتَابها لتصوراتهم الأصيلة، دون أن يكون عدوا لأحد؛ لأنه يدرك أن هناك توجها حداثيا معتدلا يحافظ على الكيان الجوهري لروح القصيدة العربية بغنائيتها ومعظم مقوماتها الفنية[1]، هذه النظرة الاعتدالية تنم عن رؤية حداثية واعية بحقيقة الإبداع، وهذا ما أثبتته التجربة من خلال الاستعانة بالنظام الحر في مجموعة من القصائد، والجدول الآتي يبين بالتفصيل الحضور الكمي للنظامين في كل ديوان:

الديوان	عدد القصائد العمودية	عدد القصائد الحرة
الوهج العذري	27	00
أهديك أحزاني	16	04
معلقات على أستار الروح	15	05
المجموع	**58**	**09**

إن هذه الأغلبية التي أحرزتها القصائد العمودية كان لها وقعها الفني في تجربة الشاعر، بحيث أبرزت بثباتها الوزني وإيقاعاتها المتناسبة مواقفه ورؤاه التي انبنت على توجه واحد يرمي إلى التشبث بشمولية العقيدة، وبماهية الشعر الحقيقية، كما رسمت الملامح الانفعالية المختلفة التي تكونت منها التجربة، وآزرتها في ذلك القصائد الحرة التي أبرزت بتباين تفعيلاتها كميا من سطر لآخر الدفقات الشعورية المختلفة حسب المواقف والرؤى التي تقتضيها، وأنتقل الآن إلى مجموعة البحور والقوافي التي شكلت الإيقاع الخارجي لتجربة الشاعر ابن عبيد، وأبرزت مرجعيتها العروضية الخليلية، كما بينت إصرارها الدائم على الارتباط بالتراث والانتماء له، وحذرها المؤقت من الجديد قبل الاطمئنان إليه.

أ)البحــور:

البحور هي مجموعة أوزان تتشكل من حركات وسكنات منتظمة على أشكال مختلفة يقوم الشعراء بنسج قصائدهم على نظامها، وقد وجدت هذه الأوزان منذ القدم، وكانت في بداياتها سماعية، يتناقلها الشعراء من جيل لآخر حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي صنفها وجعل لها رموزا تعرف بها من خلال منح الحروف الساكنة رمز(0)، والحروف المتحركة (/)، وبرزت بذلك التفعيلات التي شكّلها من خلال تلك الرموز، فتميزت بها البحور التي يبلغ عددها ستة عشر(16)

([1]) الطاهر، يحياوي: الشاعر ياسين بن عبيد لـ: آفاق، التهافت على الأشكال الشعرية أسس للرداءة، جريدة المساء 01 أفريل 1996، ص12.

بحرا شعريا[1]، والشاعر ياسين بن عبيد كغيره من الشعراء نهل من هذه المرجعية الخليلية واستفاد منها بطرق متعددة، حيث استخدم اثني عشر بحرا (12) وظف أغلبها في قصائده العمودية، وكان للبحر البسيط الحضور الأكبر، بحيث تأسست عليه تسعة عشر(19) قصيدة، ويتميز هذا البحر حسب حازم القرطاجني الذي يعد أول من بحث من القدماء –في حدود معلوماتي– في وظيفة الأوزان النفسية، وارتباطها بانفعالات الشعراء والدلالات التي يريدون تقديمها، قلنا يتميز هذا البحر بالسباطة والطلاوة على حد قول القرطاجني[2]، والسباطة تعني السهولة والاسترسال، أما الطلاوة فتعني الحسن والبهجة، وهما ميزتان لهذا البحر إذ تومئ تفعيلاته بوجود سهولة إيقاعية منسابة ومسترسلة مما يمنح القصائد المؤسسة عليه حسنا ورونقا، ويتيح له استخدامات أوفر تصلح لمعظم الأغراض والانفعالات لذلك يركز ابن عبيد على هذا البحر الذي يمكنه تحمل كل الدفقات الفكرية والشعورية له، فيقدمها في حلة متميزة، بالإضافة إلى هذا البحر يستعين بالبحر الكامل، حيث تتأسست عليه ستة عشر(16) قصيدة، واحدة منها ذات نظام حر ويتميز هذا البحر بالجزالة، وحسن الاطراد[3]، أي قوة الفصاحة والتتابع هاتان الميزتان تساهمان في إضفاء نوع من الليونة والبساطة، وتعينان على احتضان النغمات الحزينة والعواطف الملتاعة[4]، وتعين على ذلك الحركات المتتابعة التي تميز تفعيلاته، أما البحر الموالي الذي تميز أيضا بحضوره القوي هو البحر المتقارب الذي تأسست عليه ثماني(08) قصائد، خمس(05) عمودية وثلاث(03) حرة، ويتميز هذا البحر حسب حازم القرطاجني بالبساطة والسهولة[5]، فهو يقوم على تفعيلة واحدة بسيطة متكررة، أما البحور المتبقية فكان استعمالها كالآتي:

البحر	المتدارك	الخفيف	الوافر	الرمل	السريع	المديد	الهزج	الرجز
حضوره الكمي	04	03	02	02	02	01	01	01

و أنتقل الآن إلى تتبع حضور كل بحر في الدواوين الثلاثة بالتفصيل والشرح.

يتأسس "الوهج العذري" على مجموعة بحور أقامت بنيان قصائده العمودية وكان الحضور الأكبر للبحر البسيط الذي تأسست عليه تسع(09) قصائد ارتبطت جميعا بقضايا الوطن، والأمة العربية جمعاء، وقد أبرز هذا الوزن السلس رؤى الشاعر على مدى القصائد التي تأسست عليه، كما كان له دور قوي في ملاءمة انفعالات الشاعر التي تراوحت بين النداءات والتساؤلات، ففي قوله:

([1]) محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، ص22.

([2]) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص269.

([3]) المرجع نفسه: ص269.

([4]) حلمي علي، مرزوق: في النظرية الأدبية والحداثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004، ص170.

([5]) حازم، القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص269.

يا غربة الروح في أوطاني انكسرت أشطارها.. اتسخت جراءها الهمـم[1]

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

يظهر النداء مبرزا حرقة الشاعر التي سببتها أحاسيسه بالغربة وقد أضفت عليه طبيعة التفعيلات نوعا من الانكسارات الداخلية التي رسمتها السواكن، فكأن أنفاس الشاعر تتقطع إزاء تلك الغربة التي هدتها، وفي قصيدة أخرى تتكرر التقطعات ودلالات الحسرة، وتسهم في إبرازها حركات وسواكن البحر البسيط، إذ يقول الشاعر:

أنا المغرّب.. في الأزمان.. طائله قد كان لي قدرا.. أن تهدري رغدي[2]

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

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

لقد أسهمت السواكن في إبراز انفعالات الشاعر من خلال الامتدادات الصوتية، والخفة الإيقاعية التي شكلتها التفعيلات باسترسالها المناسب لانفعالاته المسترسلة والمتتابعة إزاء حادثة اغتيال الرئيس محمد بوضياف، تلك الانفعالات التي تشكلت عبر تساؤلات لم تجد أجوبة ،وعبر نداءات تحاول التشبث بما هو أصلح وأكثر نجاعة.

أما البحر الثاني الذي كان له حضور أوفر هو البحر الكامل الذي تساوى مع البحر البسيط، حيث تأسست عليه تسع(09) قصائد، وإيقاع البحر الكامل كما هو معروف "إيقاع سريع ومتدفق"[3]، ويسهم بتدفقه هذا في تحريك التجربة، حيث تتميز معظم القصائد المؤسسة عليه بإبراز مواقف الشاعر وتحديد انفعالاته، وتقديم تتابعها وترابطها بظروفه، ففي قصيدة "بيني وبينك" مثلا تسهم تفعيلات البحر الكامل على إبداء مواقف وانفعالات الشاعر المتعددة إزاء طهران وما يأتي منها من معتقدات وأفكار:

بيني.. وبينك.. سدة وحجاب ألف.. وعام.. في هواك سراب ! [4]

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

متفاعلن متفا علن متفاعل متفا علن متفاعلن مـتفاعل

و يعين البحر الكامل أيضا بكثرة حركاته على تفعيل حركة القصائد، ففي قصيدة "طفل أنا" التي تتأسس على البحر الكامل يعبر الشاعر عن معاناته في عالميه الواقعي والشعري، وتسهم تفعيلات هذا البحر في إبراز تلك الحركات الانفعالية التي يموج بها وجدانه:

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص11.

([2]) المصدر نفسه: ص44.

([3]) حسني عبد الجليل، يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص102.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص43.

قلب أنا حصد الظنون جريحة عضت رؤاه ندية الأطواق

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

متفاعلن متفا علن متفا علن متفاعلن متفا علن متفاعل

و مسافر سفر الخريف لشمسه تلقاك في كبد السما أوراقي[1]

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

أما البحر الثالث الذي يحظى بحضور معتبر أيضا هو البحر المتقارب الذي يتميز بكثرة حركاته، خاصة إذا تشكلت "فعولن" في بعض الأبيات على شكل "فعول" أو "فعلن" ويتأسس ديوان "الوهج العذري" على أربع(04) قصائد من البحر المتقارب الذي يبرز مواقف الشاعر من خلال حركيته التي تشكل إيقاعات متميزة، ففي قصيدة "أنا الفجر" تتشكل أسباب وأوتاد البحر في تناغم إنشادي يناسب موقف الشاعر الداعي للثورة والتشبث بكل ما هو أصيل وخالد:

سأمضي إلى القمة الشامخة سأقدم لن أنثني راضخهْ[2]

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

فعولن فعولن فعولن فعل فعول فعولن فعولن فعل

إن الحركات المتتالية تناسبت مع دلالات المضي، والإقدام وأسهمت تفعيلتا (العروض والضرب)، واللتان جاءتا على شكل "فعل" في منح نهاية سكونية تميل إلى الثقل الذي يتلاءم مع الموقف التأكيدي للشاعر، وفي قصيدة "تعالي هنا الموعد" التي يقول الشاعر في أحد أبياتها:

أعيدي.. أعيدي.. أغاني المصيف[3]

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

فعولن فعولن فعلون فعول

تظهر حركية متسارعة تحس حيالها بوجود انفعالات متسارعة ميزت تجربة الشاعر إزاء آماله، وأحلامه الإبداعية، وإلى جانب هذا البحر يتموقع البحر الطويل في قصيدتين اثنتين، حيث أسهم بتوسعه في احتواء مواقف الشاعر وانفعالاته المتعددة إزاء الظروف والوطن والأمة العربية جمعاء:

أعيدي حديث الأمس إنك موئلي و دلي احتياري في متاهته أردى[4]

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

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص35.

([2]) المصدر نفسه: ص54.

([3]) المصدر نفسه: ص21.

([4]) ياسين، بن عبيد، الوهج العذري، ص14.

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

و كانت لتفعيلاته المتكررة بين القصر والطول مساهمات صوتية بارزة تراوحت بين الحركة والسكون، وما يلحظ على ديوان "الوهج العذري" أن القصائد العمودية لم تكن مجرد شكل تبناه الشاعر، بل كانت ضرورية في تجربته، فمواقفه التي تشكلت بأشكال الرفض تطلبت توازنات نفسية وانفعالية إزاء الواقع أولا، وإزاء الذات الإبداعية ثانيا، فكان للأوزان الخليلية دورها الأساسي في ذلك، حيث أسهمت ببساطتها وطلاوتها حينا، وبجزالتها وإطرادها، وتتابعها حينا آخر في منح تجربة الشاعر بعدها الحقيقي دلاليا وفنيا، وإذا كانت البحور قد أثبتت قوتها في هذا الديوان فإنها في الديوانين الآخرين كان لها باع طويل سواء في النظام العمودي أو الحر، وقد كان حضورها الكمي متساويا تقريبا مع حضورها في ديوان "الوهج العذري"، والجدول الآتي يبين حضورها في ديوان "أهديك أحزاني":

البحر	البسيط	الكامل	الطويل	المتقارب
حضوره الكمي	05	05	04	02

لقد أسهمت هذه البحور في إرساء الدلالات والمعاني التي ترتبط بمحاولات الشاعر التأسيسية فتساوى حضور البسيط مع الكامل، وتقارب مع البحر الطويل، وتركزت هذه البحور في القصائد العمودية، أما المتقارب فكان حضوره في القصائد الحرة أوفر، حيث أسهم بحركاته في إبراز التواصل الانفعالي في القصائد، ففي قول الشاعر:

لأنا غريبان

// 0/ 0 //0/0 /

فعولن فعولن ف

وحدنا نبض هذا التراب

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

عول فعولن فعولن فعول

بأعراسنا

0// 0/0//

فعولن فعو

و انزوى في ركام السحاب

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

لن فعولن فعولن فعول

بأنفاسانا

0// 0/0//

فعولن فعو

هذه مدني يا ملوك الصهيل

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

لن فعول فعولن فعولن فعول

استحمي بأضوائها

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

ن فعولن فعولن فعو

أسلمتك الهوى والحنين! [1]

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

لن فعولن فعولن فعولْ

إن الحركات المتتابعة لهذا البحر تتناسب مع انفعالات الشاعر التي تتشكل عبر الأسطر المتتالية، والتي أبرزتها أكثر خاصية التدوير، وهذه الحركات التي تتوالى دون انقطاع وبسرعة وحركية تضفي في النهاية إلى تنفيس إيقاعي يتمثل في إنهاء الانفعالات بساكنين ملتقيين، وتنوعت البحور أيضا في ديوان "معلقات على أستار الروح" والجدول الآتي يبين ذلك:

البحر	البسيط	الكامل	الطويل	المتدارك	المتقارب
حضوره الكمي	05	02	02	03	02

و يبين الجدول الحضور الكمي للبسيط حيث تأسست عليه خمس(05) قصائد، وإذا كنت في الديوانين السابقين قد ركزت على البحر البسيط، والكامل، والطويل، والمتقارب، فإنني في هذا ألتفت إلى البحر المتدارك، الذي أسهم في بناء الجانب الصوتي للقصائد، والتي تميزت بمحاولات الانطلاق الدائم، وعدم الثبات على ملمح انفعالي واحد، ففي قصيدة "أنت يا نبضة من طفولة كل قمر" يسهم البحر المتدارك ببساطته في تفعيل نبضات القصيدة الإيقاعية خاصة الخارجية، حيث تمنح التفعيلات لحظات انفعالية متباينة يساعدها قصر السطر أو طوله في ذلك:

وطني

0 / / /

فعلن

في جبينك منفاي

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

(1) ياسين، بن عبيد، أهديك أحزاني، ص33.

فاعلن فعلن فاع

ما عدت أبحث لي عن وطن[1]

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

لن فاعلن فعلن فاعلن

ففي هذا المقطع يسهم الوزن في تفعيل السياق من خلال التفعيلة (فَعِلن) التي تميزت بثلاث حركات متتالية، وانتهت بسكون، حيث منحت الحركات للنداء الخفي سرعة وازدياد وتيرة، وأنهت ذلك بسكون مؤقت لتنتقل التفاعلات الصوتية إلى حجم إيقاعي مغاير يميل إلى الإطالة التي تمنح نوعا من الارتياح والتنفيس الناتج عن التفعيلة(فَاعِلُنَ)، ليكون التهيؤ لحركة جديدة تربط بين السطر الثاني والثالث في ظاهرة تدويرية، لاتتيح التوقف ولا ترضى بالانقطاع.

لقد آثرت التركيز على مجموعة البحور التي كان لها الحضور الأوفر في التجربة وهي البسيط، والكامل، والمتقارب، والطويل، والمتدارك، حيث ساهمت بأوزانها المختلفة المتباينة ما بين الطول والقصر، والليونة والغلظة، والخفة والثقل في رسم ملامح التجربة العبيدية، وإيصال خصائصها إلى القارئ من خلال الجانب الصوتي، فساهمت الحركات الثقيلة مثلا في بيان رتابة الانفعال، مثلما ساهمت الحركات الخفيفة في إبراز الانفعالات المسترسلة، فمثلا عندما يستعين الشاعر بالتفعيلة (مَفَاعِلُنْ) بدل (مستفعلن) في البحر البسيط ومع بداية البيت، لها وقعها على الجانب الدلالي، ولنتتبع ذلك في المثال الآتي:

تنهدي غيمتي واستنفدي ألمي	و عانقي رحلتي الوعرى إلى الحمم[2]
// 0//0 /0 //0 /0 0// 0/ 0/0// /// 0	// 0 // 0 /0/ 0 0// 0/ 0 / 0 /0//0 /// 0
مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مفاعلن فاعلن مستتفعلن فعلن

إن أول تفعيلة من الشطرين الأول والثاني يظهر دخول الخبن عليها، وهوحذف ثاني الجزء الساكن،فتحولت (مستفعلن) إلى (متفعلن)، ولأن هذه الأخيرة غير مستعملة فإنها تستبدل بمفاعلن[3].

هذا الحذف الواقع في أول سكون يبتدئه البيت يضفي نوعا من الثقل؛ لأن السكون يمنح امتدادا صوتيا، وفترة زمنية أطول، وانعكس ذلك على الكلمة "تنهدي" التي أسهم فيها حرف الهاء على

([1]) ياسين، بن عبيد، معلقات على أستار الروح، ص38.

([2]) ياسين، بن عبيد، أهديك أحزاني، ص89.

([3])انظر، عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص25، 26.

إضفاء الثقل صوتيا ودلاليا، وألحظ أن الوزن قد أسهم بإيقاعاته المختلفة في إبراز سياق البيت، إذ انفتح الإيقاع بعدما ارتسمت التفعيلة (مستفعلن) التي يمنح سكونها نوعا من التنفيس الذي يضفي في النهاية إلى تسارع إيقاعي تشكله التفعيلة (فعلن) وفي الشطر الثاني تشكلت التفعيلات نفسهاوالتي قامت بالوظيفة الصوتية نفسها؛ لأن الألف في كلمة عانقي، كسرت ثقل التفعيلة ومنحت امتدادا صوتيا، وإن كان يبدو مثقلا ورتيبا، وفي قصيدة "على ضوء القمر" يسهم بحر الهزج في إضفاء خفة موسيقية بتفعيلته المتكررة:

تعرى الحسن لوزيا على غصنين من تيه[1]

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

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

يتيح السببان الخفيفان في مفاعيلن // 0 /0 /0 * خفة وحركية على التفعيلات ويبرزان خصائص
و س س

طربية تتناسب مع انفعالات الشاعر التي اهتزت لحسن التجليات، فتغنت بها ورقصت لها متشبثة بأضوائها التي شكلت ألوانها من خلال إيقاع القصيدة.

لقد أسهم الوزن باختلافاته من بحر لبحر في التأثير على التجربة العبيدية؛ لأن إيقاعها حسب حسني عبد الجليل يوسف يتأثر بإيقاع الوزن، والعكس أيضا، فكلاهما يصبغان بعضهما بألوان إيقاعية متناسبة[2]، فإذا كانت التجربة مليئة بالتوترات والانفعالات الحادة برز ذلك في أوزانها، كما أن خصائص الأوزان تسهم في تكوين التجربة وتأطيرها، ذلك لأن التجربة حسب الكاتب نفسه تكتسب شعريتها من الوزن والإيقاع والتشكيل الصوتي إلى جانب العناصر الفنية الأخرى طبعا[3].

لقد أسهمت البحور في بناء التجربة، فمن غيرها لا يمكن لها أن تتشكل شعريا، وقد رأينا أن البحر الغالب في تركيبها كان البحر البسيط الذي يتميز بخفته وسلاسته، هذا في القصائد العمودية،أما في القصائد الحرة، فكان المتدارك هو الغالب فيها، حيث أسهم بخفته في حركية التجربة التي تطلبتها الرؤى التي تحملها.

أنتقل الآن إلى جانب مهم يسهم في البناء الصوتي وتشكيل الإيقاع الخارجي، وبيان الامتدادات الصوتية المختلفة، وأقصد به القوافي التي سأتناول أنواعها ،وما يرتبط بها من أحرف تسهم في إبراز أنواعها لأكشف من خلال ذلك أدوارها في بنية الإيقاع الخارجي.

ب)القوافـــي :

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص80.

* و= وتد مجموع، س= سبب خفيف.

([2]) حسني عبد الجليل، يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، ص46.

([3]) المرجع نفسه: ص46، 47.

تعد القوافي عنصرا هاما من عناصر التشكيل الصوتي داخل القصائد التي تبنى عليها، خاصة العمودية منها التي تلتزم نظاما واحدا يمنحها توازنا فريدا بالإضافة طبعا إلى القصائد الحرة، التي تحولت فيها القوافي إلى امتلاك أدوار جديدة مع بعض خصائصها القديمة مثل المحافظة على توازن القصيدة، وإن لم تعد ملتزمة بأبيات متساوية، ويرى حسن الغرفي أن أهمية القافية ودورها في إقامة التوازن الصوتي هو الذي جعل الشعراء يتفننون في تشكيلها، والانتقال بها من إطار النظام الواحد الملتزم إلى أنظمة متعددة ومتنوعة لا تلتزم بأطر عروضية واحدة[1]؛ ولأن القافية تسهم في تفعيل الإيقاع، فقد عدّها بعض القدامى شريكة للأوزان الشعرية، ومن بينهم ابن رشيق في عمدته، والذي يرى أنه لا يمكن أن تقوم للشعر قائمة من غير وجود الوزن والقافية[2]، فهما يتظافران معا من أجل بناء القصائد حرفا حرفا، وبيتا بيتا، ولا تكمن أهمية القافية في الجانب الصوتي فقط، بل لها وظائف نفسية كشف عنها المحدثون، خاصة في الشعر الحر، فبالإضافة إلى كونها عنصرا أساسيا في بناء القصيدة فإنها حسب عبد القادر فيدوح تسهم برويها المتكرر في جلب انتباه الأسماع بمتعة الإيقاع الذي تستريح له النفوس، من خلال مسافات زمنية منتظمة، وتسهم في التنفيس الشعوري، فعندما يقوم الشاعر بدفع شحنات نفسية، تساعده القافية على إنهائها بتوقيعات موسيقية تنفيسية صوتيا ودلاليا[3]، تلك التوقيعات التي تتشكل عبر حركات إعرابية مختلفة، تسهم كل حركة بخصائصها التي تميزها، وإذا ركزنا على الجانب العروضي للقافية نجدها تتمثل في الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري[4]، تلك الحروف التي تتنوع بين روي، وخروج ،وردف ،وتأسيس، ودراستي للقوافي في تجربة الشاعر ابن عبيد هي دراسة تركز على الجانب المرجعي لهذا العنصر من عناصر البناء، وستنطلق من الحروف المذكورة، بدء بالروي باعتباره الحرف الأهم في حروف القافية، ثم أنتقل إلى رصد أنواعها المتعددة.

1-الـروي:

يعتمد الشاعر ابن عبيد في بناء قصائده وقوافيه على ما هو مألوف إذ يستند على خصائص القافية المعروفة، ويستفيد منها في تشكيل تجربته التي أقيمت على مرجعيتين تشكيليتين، الأولى تختص بالنسق التقليدي والثانية بالنسق التجديدي، وتقوم القوافي التي شكلها عبر قصائده على مجموعة حروف، من بينها حرف الروي، وهو من الأحرف المهمة في القافية ويأتي في آخرها، وكانت القصائد قديما تتسمى به، فسميت لامية الشنفرى لامية؛ لأن رويها كان حرف لام، وسميت نونية

([1]) حسن، الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2001، ص68.

([2]) المرجع نفسه: ص68.

([3]) أبو علي الحسن، بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص209.

([4]) عبد القادر، فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص470، 471.

الأعشى نونية؛ لأن رويها كان حرف النون، وكذلك الأمر مع عينية أبي ذؤيب الهذلي، وسينية البحتري..و غيرها من القصائد التي تتسمى بحرف رويها، وإذا كان هذا الحرف في النظام العمودي يتكرر عبر أبيات القصيدة الواحدة، فيسهم في بنائها، فإنه في أنظمة أخرى كنظام المقطوعات والموشحات، والنظام الحر، يتنوع ويتعدد، ولكنه يبقى مسهما في البناء من خلال ذلك التنوع؛ لأن القيمة الإيقاعية له حسب أماني سليمان داود تتعلق دوما بتكراره على مسافات ثابتة[1]، وإن كان رأي هذه الكاتبة يتعلق فقط بالأنظمة العمودية؛ لأن دراستها اقتضت ذلك، فإني أرى أن
تلك القيمة المذكورة تتحقق أيضا في الشعر الحر، رغم عدم ثبات المسافات الصوتية ويبقى تكرره مثيرا دوما لمظاهر إيقاعية متنوعة.

تعتمد تجربة الشاعر ابن عبيد كغيرها من التجارب على أصوات اللغة العربية، والاستفادة من خصائصها في اختيارها رويا، وتحفل باستخدام ثمانية عشر (18) صوتا كروي لقصائده التي تنوعت ما بين قصائد عمودية ذات نظام التزامي وبعضها ذات نظام مقطوعاتي، لكل مقطوعة قافية وروي خاصين، وبين قصائد حرة تفاوتت في استخدام الروي من نوعين فأكثر، والجدول الآتي يبين الحضور الكمي لكل حرف من الحروف التي شكلت الروي.

الحرف	الراء	الباء	اللام	الدال	الميم	النون	القاف	الهاء	الحاء
الحضور الكمي	19	17	15	15	14	13	11	10	10
الحرف	التاء	الكاف	الياء	الهمزة	العين	الفاء	السين	الخاء	الألف
الحضور الكمي	10	10	07	05	05	03	01	01	01

إن ما يلحظ في تجربة الشاعر تساوي الأحرف المهموسة الخاصة بالروي مع الأحرف المجهورة، وهو تساو فريد من نوعه، جعل التجربة تزخر بجانب صوتي مهم تآلفت فيه الأصوات المهموسة مع المجهورة، لبث المظاهر الإيقاعية المتنوعة التي تتناسب مع تنوع المظاهر الدلالية، وابتعد الشاعر عن بعض الأحرف ولم يستخدمها، وهي الثاء، والجيم، والذال، والزاي، والضاد والصاد، والطاء، والظاء، والشين، والغين، وهو أمر ليس بغريب فأغلبية هذه الحروف قل شيوعها حسب أماني سيلمان داود في الشعر العربي القديم كروي[2]،ويتباين حضورأحرف الروي المستعملة من ديوان لآخر، فحرف الراء الذي ظفر بنسبة عالية من الحضور في التجربة كاملة، تباين استخدامه حسب ما يقتضيه سياق كل ديوان، ففي "الوهج العذري" استخدم في ثماني(08) قصائد، وفي "أهديك أحزاني" مرتين(02) فقط، وفي "معلقات على أستار الروح" تسع(09) مرات، ويتميز حرف الراء بخصائص الجهر، وله

(1) أماني، سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، ص46.

(2) أماني،سليمان داود:الاسلوبية والصوفية، ص47.

جرس قوي يوحي بالتكرار والتتابع، كما يعد من الأحرف الخفيفة النطق التي ينزلق بها اللسان[1]، ووجوده في التراكيب اللغوية يمنح نوعا من الحركة والسرعة، فما بالك إذا كان رويا، ففي قصيدة "الفجر الأخضر" يسهم حرف الروي في إيقاعيتها التي تزداد بوجود الوصل، حيث منحها هذا الأخير انفتاحا ممتدا يميزه الجرس القوي للراء، فعندما نلحظ قول الشاعر:

مخرنا عباب الشعر.. أشرعة سمرا على نغم الفجرين.. ما أعذب الشعرا
إلى موعد النجمين سارت ركابنا نعانق في حضنيهما الموسم الحرا[2]

نجد أن قوة "الراء" واتصالها بالمد الذي يمنحها امتدادا متواصلا، تساند دلالات القصيدة التي تتعلق بذات الشاعر التي تريد الانطلاق والانفتاح على آفاق شعرية جديدة، والاستمرار في الوجود شعريا، وإذا كان حرف الراء هنا دالا على الانفتاح، فإنه في مواضع أخرى يسهم في منح مظاهر أخرى جديدة، ففي قصيدة "ألقاك" يسهم الروي المضموم في تفعيل حركيتها ، وفي منح دفقات شعورية وإيقاعية توحي بامتداد صوتي تنفيسي، يمنح ارتياحا صوتيا ودلاليا:

ألقاك من سفر الدنيا لنا خبر تدني مشاحطنا الخضراء والسور
ألقاك ما استلك الليلان من كبدي ليل اغترابي.. وليل داؤه الضجر[3]

أما الحرف الثاني الذي كان له حضور كمي هو حرف الباء، ويتميز بخصائصه المجهورة والانفجارية الشديدة[4]، وقد أسهم بشدته وانفجاريته في مؤازرة الدلالات والدفقات الشعورية المختلفة، ففي قصيدة "بيني وبينك" التي تحمل بعضا من مواقف الشاعر الرافضة تتبدى الباء كروي مساندة هذه المواقف، فتبدو حاسمة في إنهاء الانفعالات في آخر كل بيت، خاصة وأنها أتت مضمومة:

كولي مطابك فوق غير موائدي فالهجر دونك جنة وثواب
و استأنفي إن شئت كل ضلالة بيني وبينك حجة وكتاب ![5]

و في قصيدة أخرى نجد الروي حرف "الباء" يتأسس على حركة الكسر، ويسهم صوتيا في منح القصيدة مظهرا إيقاعيا جميلا يؤازر دلالاتها التي ترتبط بالانطلاق خاصة:

راح في عينه الصباح شريدا حائر الخطو موغلا في الذهاب
وانتهى في لعالع الروح جمرا ملهم الأغنيات سحر التهاب[6]

([1]) ابراهيم، أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية،مصر، ط3، 1999، ص59، 60.
([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص54.
([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص97.
([4]) ابراهيم، أنيس: الأصوات اللغوية، ص43، 44.
([5]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص43.
([6]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص78.

كما يمنح هذا الروي المتميز مظهرا انسيابيا تتأسس عليه بعض القصائد وتتميز، خاصة إذا ارتبط بالردف الذي يسهل من عملية انسيابه:

مازلت أنزف والجراح قصيـدة ظمأى وعيناك امتـداد دروبي

أمشي على مثل الهجير وفي دمـي سيف الحنين وطعنة المضروب[1]

بالإضافة إلى الراء، والباء، كان اللام ،والدال حرفين متساويين في الاحتفاء بهما كروي، ويتميز الأول بجرسه الخفيف، وخصائص التفخيم والترقيق معا، بالإضافة إلى غنته المهموسة[2]، أما الدال فيتميز بالجهر والشدة والقوة والصلابة[3]، وحضور هذين الحرفين بالتساوي أتاحا للتجربة حركية صوتية هائلة من خلال هذا التواشج ما بين الجهر والهمس:

إنا غريبان هز العمر أجنحـة حولي وحولك والأعوام تنفتـل

لا تأس..بي وله.. لولا بناولـه جدت مياسمه.. ما نحن والمثـل

إلا غريبان لم يفرش لنا كنـف في الأرض أو يؤويانا..السهل والجبل[4]

إن اللام بغنتها الخفيفة قد أسهمت في إثراء السياق، ومساندة الجانب الدلالي من خلال امتدادها الصوتي المضموم الذي يميل إلى الانفعالات، والانسياب، والإطلاق، ويسهم الروي "اللام" دوما في منح السياق مؤازرات صوتية هامة ممتدة في الغالب بواسطة غنتها الرقيقة:

في حجر بغداد امحيت وهزني دفء وساهرني الفرات طويـلا

حبي الخصيب من الحسين ظلاله شعت ودرت في الحصار نخيـلا

وتنهدت قمرا يربت في يدي بيدي ويلبسني الردى إكليـلا[5]

إن انفتاح اللام هنا بغنتها عبر امتداد صوتي صنعته الألف، قد ساندت الجانب الدلالي، ومنحت دفقات إيقاعية ملائمة لدفقات الشاعر الشعورية التي تحاول الانفتاح والانطلاق بعيدا، والتشبث بما يمنح لها الحياة والإبداع في ملمح سياقي متميز، وإذا كانت اللام قد أسهمت في مؤازرة الكثير من الدلالات، فإن الدال أيضا كان لها التأثير نفسه، حيث أسهمت بقوتها وجهرها في إرساء ملامح التثبيت والتشبث إلى جانب حرف اللام:

ها..عاود الضوء السريب مجلجلا في درب صيحاتي.. وبات عتادي!

أرجوحتان من اليمين.. إلى اليمي ن تسافران بمحنتي.. وشدادي[6]

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص22.

([2]) ابراهيم، أنيس: الأصوات اللغوية، ص58.

([3]) الرجع نفسه: ص46.

([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص18.

([5]) المصدر نفسه: ص34.

([6]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص09.

فالدال بقوتها تؤازر المعاني، وتؤكد عليها، وقد كانت ياء المتكلم التي أتت وصلا، سندا في تركيز ذلك التأكيد على ذاتية الشاعر المبدعة، فمنحته قوة صوتية ودلالية في الآن نفسه، وتحتفظ الدال دوما في تجربة الشاعر بخاصية المؤازرة والتأكيد على الدلالة بشدتها وصلابتها:

لليلى شعار في الهوى أم تردد	و نار لليلى في الرؤى أم تنهد
عيوني أرانيها الهوى جزرا نأت	و لكنما ليلى بها تتسهـد
على الموج جاءت من نواد أحبها	لها الجرح ممشى والشراع ممدد[1]

إن قوة الدال تتآزر مع المد المضموم لتمنح نفسا صوتيا ممتدا يدفع إلى تأكيد الدلالة، وإعلاء صوتها، مما لو كانت "تنهدا" أو "تنهدي" فقوتها أضفت عليها الحركة المضمومة قوة أخرى ساهمت في تأكيد الدلالات، وتأكيد الأفعال التي تتعلق بذات الشاعر، وذات محبوبته، وإلى جانب هذه الحروف التي كانت رويا، كان للحروف المتبقية المذكورة سابقا في الجدول، دور هام في إثراء الجوانب الإيقاعية للتجربة حيث أسهم كل حرف بخصائصه الصوتية في مساندة الدلالات، وتفعيل حركة القصائد بالقوة حينا، وباللين حينا آخر، ولن أقف عند الروي كثيرا؛ لأن تأثيره لا يكون إلا بارتباطه بحروف القافية الأخرى من وصل، وردف، وتأسيس، وهذا ما سأبينه فيما تبقى مستدلة بحروف الروي المتبقية كمحاولة لتصفح حيثيات التجربة في جانبها الصوتي المرجعي، وأريد التنبيه قبل المرور إلى ذلك، إلى كوني لم أقدم أمثلة عن النظام المقطوعاتي أو النظام الحر لأبين حضور أكثر من روي في القصيدة الواحدة، وذلك لأنه سيتكرر بعد تناول الردف والتأسيس، وفي أنواع القافية الأخرى الخاصة بالوزن، أو في علاقاتها ببعضها، وتفاديا للتكرار والإعادة سأتكفل ببيانه في موضع لاحق، وأنتقل الآن إلى حرف آخر من حروف القافية، حضوره يرتبط بالروي فقط، فيعينه ويمنحه امتدادات صوتية مختلفة.

2-الوصـل:

يعد الوصل حرفا من حروف القافية، ويكون حضوره بعد الروي المتحرك، وهو أنواع فإما أن يكون حرف مد ألفا، أو ياء، أو واوا، والألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحا، والياء ما قبلها إلامكسورا، والواو ما قبلهاإلا مضموما، أو يكون الوصل هاء بشرط أن يكون ما قبلها متحركا وهذه الهاء قد تكون ساكنة، أو متحركة مفتوحة ، أو متحركة مضمومة، وبالإضافة إلى هذه الخاصية يسهم الوصل مع الروي في تحديد بعض أنواع القافية من حيث خاتمتها، فتتسمى القوافي التي تكون خاتمتها متحركة بالقوافي المطلقة، أما التي تكون خاتمتها ساكنة فتعرف بالمقيدة[2]، ولذلك ستقوم دراستي بتحديد

([1]) ياسين ،بن عبيد:معلقات على أستار الروح،ص32.

([2]) محمد عبد المنعم خفاجي،و عزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، ص129، 130.

حروف الوصل في القصائد، ومدى مساهمتها في تحديد القوافي المطلقة، مع إطلالة موجزة عن القوافي المقيدة باعتبارها مقابلا للمطلقة.

يستعير الشاعر من المرجعية الصوفية والإيقاعية في اللغة العربية، والشعر العربي ظاهرة الوصل التي يحاول من خلالها منح خاتمة لافتة للانتباه، ومؤدية لدورها الإيقاعي والدلالي، وفي تتبعي للتجربة الشعرية وجدت أن القوافي المطلقة بلغت مائة وثلاث وثلاثين (133) قافية، أما المقيدة فبلغت واحدا وأربعين (41) قافية، وللتفصيل أكثر يمكن تتبع الجدول الآتي لمعرفة الفارق بين النوعين في كل ديوان:

نوع القافية / الديوان	القافية المطلقة	القافية المقيدة
الوهج العذري	75	17
أهديك أحزاني	31	05
معلقات على أستار الروح	27	19

إن كثرة القوافي المطلقة التي تتشكل من حركة الروي ،والوصل تدل على مظاهر الحركة الدائمة التي يتجشمها الشاعر من أجل الانفتاح على آفاق إبداعية جديدة، تستمر انطلاقاته إليها لكسب لغة متميزة، والظفر بفكرة ورؤية متجددة.

إن تحقق الإطلاق لا يكون إلا إذا كان الروي متحركا بالفتحة، أو الكسرة، أو الضمة، ويكون دور الوصل هو تمديد صوت الروي بحسب حركته الإعرابية، والتجربة العبيدية تحفل بالوصل المكسور أكثر من غيره، إذ يبلغ عدد القوافي المطلقة بالوصل المكسور خمسا وأربعين(45) قافية في مقابل سبع وثلاثين (37) قافية مطلقة بوصل مفتوح، واثنين وعشرين (22) قافية مطلقة بوصل مضموم، إلا أن هذا التفاوت يتباين في الدواوين الثلاثة، ففي "الوهج العذري" يبلغ الوصل المكسور عشرين (20) وصلا في مقابل تسع وعشرين (29) وصلا مفتوحا، وثمانية(08) بالنسبة للوصل المضموم، وثلاثة(03) للوصل الخاص بالهاء الساكنة، وترى أماني سليمان داود أن الفتحة تتميز بعدم وجود عقبات أو اعتراضات أثناء نطقها، وبذلك تكون واضحة ومسموعة ومنكشفة[1]، ويبدو أن كثرة الوصل المفتوح في ديوان "الوهج العذري" يرتبط بمواقف الشاعر التي كانت واضحة وجلية، حيث أعلن ومنذ البداية أنه سيفتح أفقا مغايرا كرد فعل على سابقيه، ومعاصريه من الذين امتطوا فرس الحداثة دون وعي بأسرار الامتطاء، فيقول الشاعر:

([1]) أماني، سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، ص72.

فاسلك سبيلك.. في الورى..متفردا و الق الزمان.. على جراحك..جاثيا
لا تكتئب..فالأرض دائرة الهوى تأتي.. وتذهب.. لا تقر كما هيا ![1]

و يقول أيضا:

فلسنا في محبتها نبالـي و لا نخشى المثالب.. والمعابا[2]

وفي قوله:

جئناك حرفا.. فلا القاموس ذربه و لا حوته بنو الدنيا.. بما اكتتبا!
جئناك يوما.. روى التاريخ مقدمنا كنا الشهاب.. على فرعائك التهبا!
جئنا.. وجاءت مع الأحقاب..محبلة أقدارنا.. غصنك الزيتون والعنبا!
معا.. إلى الربوة الخضراء..نلثمها عمري..وعمرك..في الأسفار قد ذهبا! ![3]

إن جل مواقف الشاعر البادية فيما قدمت من أمثلة واضحة وجلية، يحاول إيصالها إلى القارئ بطريقة بسيطة أبرزتها أكثر مظاهر الوصل المفتوحة، وحضور الوصل المكسور لا يقل عن سابقه، فقد استعان به الشاعر عشرين(20) مرة محاولا من خلاله إيصال مظاهر دلالية أخرى، فيقول في إحدى قصائده:

قولي فما غضبي راس على شفة مبيعة في مزاد الصمت والنكب
قولي أقل ما يقال اليوم مستترا و ما يدار لديهم صاخب الجلب[4]

إن الشاعر في هذه المقطوعة تملؤه حمية الدفاع عن كل ما هو أصيل، فيأمر ويستجدي، ولكن كل تلك الانفعالات ينهيها بروي انفجاري مجهور يحمله كل طاقاته الانفعالية ، ليتنفس بعدها صوتيا من خلال الوصل المكسور الذي يتيح له خاتمة تنفيسية، وترى أماني سليمان داود أن الوصل المكسور يؤشر على انفعالات الشعراء، وإذا كان حضوره وافرا دل على علوها كما أنه يليق بالذات إذا كان ظاهرا على شكل ياء متكلم، فيكون مرتبطا بها بانكساراته وتخفيضاته الصوتية، ويتيح لها دلالات الامتلاك والأحقية[5].

يقول الشاعر في إحدى قصائده:

كم ألتقي في الخافقين صداكِ سيان بين مسامعي وندائك
لبيك في حزني وصفعة مهجتي في غربتي لما يئن سهاك[6]

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص28.
([2]) المصدر نفسه : ص22.
([3]) المصدر نفسه: ص38.
([4]) المصدر نفسه: ص56.
([5]) أماني، سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، ص68، 69.
([6]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص48.

إن كاف الخطاب التي ترتبط بذات أنثوية يخاطبها الشاعر، يعينها الوصل المكسور على تحقيق ذلك الارتباط، فيصبح النداء والسهى من ممتلكاتها، يميزانها عن غيرها.

يقول الشاعر أيضا:

يا قبلة الحزن.. هيضت في منارتها قد طوق الغدر.. ويح الغدر..عنق غدي

كنا.. وكنت.. وكان الحلم ننشده تاريخ حبك.. ملء الصدر.. ملء يد[1]

إن الشاعر يرى أن "عنابة" التي غدرت بالرئيس وخانته، قد أضرت به قبل كل شئ، وبمستقبله الإبداعي، وتسهم ياء المتكلم في إبراز ذلك من خلال ارتباطها بكلمة "غد"، كما أسهمت بصوتها في منح الروي قوة التعبير عن دلالات التحسر والأسى والحزن.

إن الوصل المكسور في هذه الأمثلة المقدمة قد منح للروي خصائص انكسارية تميل إلى تخفيض الصوت من خلال كسره، وكأن الشاعر بعد تقديم مواقفه وما يصحبها من انفعالات ينهي ذلك بتخفيض الصوت ولو كان مجهورا،لينهي حدة الانفعال القائمة.

إذا انتقلنا إلى ديوان "أهديك أحزاني" نجد الوصل المفتوح يتناقص في مقابل الوصل المكسور، حيث يبلغ الأول أربعة(04) أوصال، والثاني ستة عشر(16) وصلا، بالإضافة إلى الوصل المضموم الذي بلغ سبعة(07) أوصال، وإذا كان الوصلان المفتوح والمكسور يمنحان دلالات خاصة بهما ترتبط بالوضوح والانكشاف للأول،والانفعال والانخفاض للثاني، فإن للوصل المضموم دلالاته الخاصة فهو حسب أماني سليمان داود يتيح إظهار القوة والتماسك، ويجسد الفخر والاعتزاز والشموخ والتعالي[2]، لذلك يظهر الشاعر ابن عبيد الذي أبدى مواقفه في مواضع بوضوح دون توار، وحاول التمسك بذاته أكثر ليمنحها القوة، فإنه من جانب آخر وهو الذي اختار الجهاد شعريا من أجل المبادئ الأصيلة، يحاول إظهار قوته وتماسكه للوصول إلى الآفاق التي يصبو إليها، وليكون من خلالها بنية شعرية متينة:

دربي ودربك غيمة وشهـاب و قصيدة فجريـة.. وخطاب

إني إليك على الرموش مسافر ضاقت ببوحي تربة ورحاب

بيدي بلادي والهوى.. وكآبتي الخضراء نجم والذمام ركاب[3]

و كلما اعترت الشاعر انفعالات متأججة استعان لها بالوصل المكسور، لإظهارها ومنحها دلالات التأجج ،والانكسار، والتعب، في مثل قوله:

نبض الأهلة في عينيك يغشانـي فمالئي العمر يا دقات أحزاني

([1]) المصدر نفسه : ص44.

([2]) أماني، سليمان داود: الأسلوبية الصوفية، ص71.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص15.

و عوضي أمنياتي في المدى انتقبت كالعمر شتى سفينا دون ربان[1]

أو في قوله:

أسرى أنا.. وأنت والحزن الذي اغتربت أنفاسه في جفوني غربة الأرق[2]

و لإظهار القوة والتماسك يستعين الشاعر بالوصل المضموم في مثل قوله:

كلا! ..فبعضي من رؤاك ذهابه بزحيره.. وسكوته المرتاب !

أناما انتهيت ولا تعبث بمأثمي فيك.. القديم.. تحفني الأسراب ! [3]

أو في قوله:

أتيت ما اتدأت روحي ولا وجعي و رحت.. لا ينتهي الإغراب..و الوعر

دربي إذا انفرجت عنه مواجعنا يأباه من خسروا الأعمار واتسروا[4]

و يحتفي ديوان "معلقات على أستار الروح" بظاهرة الوصل نفسها حتى فيحضر الوصل المفتوح في أربعة(04) قصائد، والمكسورفي تسعة (09)، والمضموم في سبعة(07)، أما الوصل الذي هو عبارة عن "هاء"، فقد استعمل مرة واحدة، وذلك في قول الشاعر:

لم تجبها الجموع.. استوت

ثم رقتْ لها باهتهْ

عن دليلة فتشت كل الزوايا

و فوق السطوح

و فوق القراميد شارتها اللافتهْ[5]

تسهم "الهاء" الساكنة إلى جانب الروي "التاء"في بث دلالات الحسرة، والأسى، والألم من خلال خصائص الهمس، وإيقاف الصوت بطريقة حنجرية رخوة ترسمها الهاء، ويظهر الوصل المكسور في هذا الديوان، بحضور أوفر، ويعود ذلك إلى تجربة الشاعر التي اقتضت هذا الجانب الصوتي، فهي تجربة يحاول من خلالها التشبث بالقصيدة، وبالقضية الإبداعية ليشكل عالمه الشعري ،فيقول في إحدى قصائده:

هنا بجفني التقت ألوانها.. غزلا يشم كالعطر في طي المناديل

([1]) المصدر نفسه: ص23.

([2]) المصدر نفسه : ص28.

([3]) المصدر نفسه: ص72.

([4]) المصدر نفسه: ص98.

([5]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص46.

يشتاقني في صدى حزني..و في هدبي إيماؤها بهوى طي الأزاميل[1]

و يقول في إحداها:

صاغتك أحلامي صياغة شاعر محلولك الرؤيا ملح شحوب

متجرد الكفين جئتك حالما كمسالم يلقاك بعد حروب[2]

هذا العالم الشعري الذي بدأ الشاعر تشكيل بنيانه يحتاج منه قوة وتماسكا، وثباتا على مبادئه ومواقفه، تلك المواقف التي ترتكز على شمولية الرؤية، فيقول في إحدى قصائده:

لعينيك أتلو غربتي.. وقصائدي كبعض كآباتي لهم مضاء

إلى آخر الأحزان تحملها الخطى و يلبس أيامي الهجود شتاء[3]

و يقول في إحداها:

فما صدها عني بريق ظلامها و لا صدني عنها هوى يتصيد

أنا في هواها جملة غير واحد أنا في هواها واحد يتعدد[4]

و بمقابل ما ذكرت من وصل ممدود يساهم بالفتح، والكسر، والضم في تشكيل معالم صوتية ودلالية في التجربة، فإن هناك جانبا آخر آثرت ذكره، وهو ظاهرة التقييد التي يغيب فيها الوصل على عكس الإطلاق الذي يتشكل به، وأريد من خلاله بيان الثراء الموجود في تجربة الشاعر ابن عبيد التي مازجت بين القوافي المطلقة والمقيدة، أين تخلت في هذه الأخيرة عن الوصل لتبقي الروي ساكنا، ويفيد التقييد إبراز مظاهر الهدوء والسكون والاتزان[5]، ولذلك أجد التجربة بانفعالاتها واضطراباتها تحتاج من حين لآخر لبعض الهدوء والثبات فيحضر التقييد لتحقيق ذلك، ولتمكين الشاعر من استرجاع أنفاسه للانطلاق مرة أخرى، وفي محاولة إحصائية وجدت أن التقييد يحضر غالبا في القصائد ذات النظام المقطوعاتي والحر، أي أن الشاعر استعان بهذا الأخير في القصائد التي يحضر فيها الإطلاق لتحقيق توازنات صوتية وانفعالية معينة، ففي قصيدة "أنا الفجر" ذات النظام المقطوعاتي يستعين الشاعر بالتقييد لإضفاء نوع من الهدوء على انفعالاته ومواقفه:

أبيت السفور وترك الخفر أصون حيائي كصون الدرر

و لا أحتذي من سباها الغرر أضاعت هداها وعقلا رشيدا

....

أعاهد ربي عهود الحرائر سأبني المعالي بأرضي "الجزائر"

([1]) المصدر، نفسه: ص20.

([2]) المصدر، نفسه: ص22.

([3]) المصدر،نفسه : ص17.

([4]) المصدر،نفسه : ص31.

([5]) أماني، سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، ص47.

و أدعو لهدي يزكي السرائر يعيد لقومي عهدا سعيـدا ! ![1]

إذ تبدو في عداد عشر مقطوعات تكون القصيدة مقطوعتان مقيد فيها البيت الأول كما هو ظاهر في المثال، ويبقى التقييد في تجربة الشاعر مقابلا لمظاهر الانفعال، والحركة، والاضطراب، والتوتر حيث يتكفل بمنح لحظات هادئة وساكنة لاسترجاع الأنفاس في مثل قوله:

على النار أصحو وعيناك تختزلان المدى
توقظان ارتعاش الجنوب
على جسدي ارتبكت شفتاه وهجرني للمغيب!
تنكر لي وامحى في يدي
و جفناك يرتقبان الصدى
من بعيد لعلي على قدر
أستمد مرايا الغواية من شفتيّ
و من مستقر انقراضك جمرا وطيب! [2]

أو في مثل قوله:

أم باعت فوانيسها
و اشترت بلدي
و استوت قصة فوق كل الظنونْ
تركت لي غدي
و امحت في مناديلها
و تراث مواجعها اختصرته مراثي العيونْ[3]

لقد أسهم الوصل باعتباره حرفا من حروف القافية في إثراء تجربة الشاعر خاصة في جانبها الإيقاعي، حيث منح للروي امتدادات متنوعة مفتوحة، ومكسورة، ومضمومة من ناحية، ومن ناحية أخيرة ساهم بكونه "هاء" ساكنة في تقديم مظاهر إيقاعية مقابلة للمظاهر الامتدادية، فتنوعت بذلك الأرصدة الصوتية للتجربة إلى جانب تنوع الدلالات المختلفة، حيث أسهمت الخصائص الصوتية في إبراز الدلالات ومؤازرتها، وإذا كان الوصل قد وجد ضالته في النظام العمودي الذي يتأسس على نظام واحد، وعلى قافية واحدة مما منح إطلاقا متنوعا، فإن التقييد كانت له مساهماته الخاصة من خلال توقيف الحركات، وصنع لحظات صوتية هادئة، برزت أكثر في القصائد المقطوعاتية والحرة التي

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص54، 55.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص49.

([3]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص45.

منحت تمزجات بين الإطلاق والتقييد، وأنتقل الآن إلى حرفين آخرين يكونان القوافي، ويساهمان في منحها تنويعا جديدا، إنهما الردف، والتأسيس.

3-الردف والتأسيـس:

لقد آثرت الجمع بين الردف ،والتأسيس لكونهما يشكلان نوعين من القوافي متقابلين، ويسهم كل منهما في منح القافية مساحات متجددة من الأصوات والإيقاعات، وحرف الردف هو حرف لين يأتي قبل الروي مباشرة ويكون ألفا، أو ياء، أو واو، ويرى بعض الدارسين أنه يجوز للواو التي تقع ردفا في بعض أبيات القصيدة أن تقابلها الياء كردف في بعضها الآخر، ويكون الردف واجبا إذا التقى ساكنان في آخر البيت، أما التأسيس فهو ألف يفصل بينهما وبين الروي حرف متحرك، وهذه الألف إما أن تكون من كلمة الروي، أو من غير ذلك بشرط أن يكون الروي ضميرا أو بعض ضمير[1]، ولكلا الحرفين خصائص صوتية ودلالية أيضا يتكفل بإبرازها سياق كل تجربة.

إن تجربة الشاعر كغيرها من التجارب استندت على خصائص القوافي وأحرفها كما وجدت في الشعر العربي، وحاولت الاستفادة منها بما تقتضيه القصائد المتشكلة بشتى الأنظمة، وفي تتبعي للجانب الكمي للردف والتأسيس وجدت أن القصائد المردوفة أي التي تتأسس قوافيها على الردف، يبلغ حضورها أربعين(40) قصيدة، أما القصائد المؤسسة التي تقوم على حرف التأسيس بلغت ثمانية (08) قصائد فقط، وهو فارق كمي هائل سأبين دلالته فيما بعد، والجدول الآتي يبين الفارق بين حضور النوعين في كل ديوان من دواوين الشاعر:

نوع القافية / الديوان	القافية المردوفة	القافيةالمؤسسة
الوهج العذري	14	06
أهديك أحزاني	14	00
معلقات على أستار الروح	12	02

إذا كان الروي والوصل يسهمان في منح القوافي خواتم إيقاعية متنوعة، فإن الردف والتأسيس يسهمان في تفعيل الإيقاع الداخلي للقوافي، وذلك بحكم موقعهما قبل الروي، وفي تتبعي للقوافي المردوفة وجدت أن أغلبها يتأسس على الألف، وقليلا ما يكون الردف واوا، أو ياء، هذا التركيز على الألف يعود إلى خاصية هذا الحرف الذي يتوافق مع الفتحة في منح دلالات الوضوح والانكشاف، كما يمنح زمنا صوتيا أطول من خلال خاصية المد فيه، ففي قول الشعر مثلا:

([1]) محمد عبد المنعم،و عبد العزيز شرف: الأصول الفنيةلأوزان الشعر العربي،ص130،131.

من تكونين.. يا ابنة الريح.. قولـي من دهاني.. برعدتي.. ودهاك ؟
حدثيني.. عن التي قد تنـاهت في عيون الرياح.. صوب رباك[1]

أجد أن الردف، والمتمثل في الألف القائمة قبل الروي "الكاف" تمنح امتدادا صوتيا لحرفي الهاء، والياء مما يمنحهما خاصية ندائية يتبدى فيها الشاعر منفعلا ومناديا من أجل فهم الحقيقة، وفي قول الشاعر:

يا جارة الوادي سرحت كئيبـة سبحاتُ عينك في الفؤاد بواقـي
كم سرت في ليلي المسهد طفلة عذرية الأغصـان والأوراق[2]

يسهم الردف في هذين البيتين في تشكيل امتداد هوائي يتيح للقافية زمنا مؤقتا من الامتداد الذي يقع على حرفي "الواو" ،و"الراء" ويصبح ذلك الامتداد الإيقاعي صورة عن دلالات النداء، وتمديد الصوت لبعض الوقت، وإذا كان الردف فيما قدمت من أمثلة يرتبط بالحرف الذي قبله من خلال منحه خاصية الامتداد، فإنه من جانب آخر يرتبط بالروي الذي يساعده على إيقاف امتداده، ففي قول الشاعر مثلا:

ما زلت أحمل أحلامي على كتفي تمضي قروني مضيا غير مزدان
أنا القصيد: شفاه الفجر لازمتي وفي القصيدة راياتي ونيشاني! [3]

أجد الردف بعد منحه امتدادا صوتيا لكل من حرفي "الدال" ،و"الشين" ساعده الروي حرف "النون" على إيقاف الامتداد بتشكيل غنة بكائية ممتدة بامتداد الروي، وألحظ أن هذا الجانب الإيقاعي قد أبرز مظهرا من مظاهر الشاعر الانفعالية، حيث أسهم في إبداء صرخته، وحزنه، وأساه، ومدى ما يبديه من مجهودات مضنية لتشكيل القصيدة.

يقول أيضا في إحدى قصائده:

و أصبح في عيونك لي عيـون وأسئلة تحبب لي الجراحا
تورطني عيونك في دمـائي و تنفضني انقباضا وانشراحا[4]

إن الردف في هذين البيتين قد منح لحرف "الراء" الذي يتميز بصخبه وقوة جرسه امتدادا صوتيا، مما جعل القافية تنفتح بالجهر لتلائم انفعالات الشاعر القوية ،والمضطربة التي تمتد عبر صوت جهري وشديد، يوقف صخبه الروي الذي يمنح رخاوة رسمها حرف "الحاء"، مما يتيح لحدة الانفعال أن تميل إلى الهدوء والسكينة، وإذا كان الردف فيما سبق قد أتاح للقافية مساحة صوتية متميزة وواضحة سايرت انفعالات الشاعر التي تميزت بالاضطراب والتوتر الدائمين، في مقابل الثبات على

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص26، ص27.
([2]) المصدر نفسه: ص35.
([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص25.
([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص28.

الرؤية الواضحة والجلية، وكل ذلك أتاحه حرف "الألف" فإن حرفي "الياء" ،و"الواو" لهما خصائصهما التي تمنحهما أدوارا مغايرة، ففي قول الشاعر مثلا:

تعالي.. فهذا شموخ السحاب
على عتبتيك وطيء السفوح
تعالي..أبيدي لئام السراب
فإني غريب..وشيك الجموح[1]

أجد الردف يتناوب ما بين الألف والواو، وإذا كان الأول يتيح امتدادات واضحة، فإن الثاني يمنح امتدادات مضمومة تحاول إظهار القوة التي تثبتها النهاية الساكنة، وتتيح الواو إظهار مدى الانفعال الذي يتراوح بين الهمس والرخاوة، وبين الجهر والصلابة من خلال حرفي "الفاء"، و"الميم".

يقول الشاعر في إحدى قصائده:

مازلت أنزف والجراح قصيدة ظمأى وعيناك امتداد دروبي
أمشي على مثل الهجير وفي دمي سيف الحنين وطعنة المضروب
وحدي فلا وطن سواكِ أحبه و يريحني من قصتي وكروبي[2]

يسهم الردف المضموم في هذه المقطوعة في منح امتدادات صوتية قوية، خاصة وأن حرف"الراء" تكرر عبر جل أبيات القصيدة، فمنحه الردف إلى جانب جرسه القوي امتدادا هائلا للدلالة على مدى شدة معاناة الشاعر التي تنتهي بانفجار انفعالي رسمته الباء الانفجارية.

تسهم الياء كردف أيضا في منح القوافي امتدادات صوتية منخفضة، تميل إلى الانكسار والانخفاض المتواصل متلائمة مع مظاهر انفعالية متعددة، في مثل قوله:

إليك المسار يهز سكونـي فألقى لديك القصيد نديمـا
و أعنو لشعرك صب الجبـاه أرى عرفه من شجوني نجيما[3]

تتيح "الياء" امتدادا صوتيا منخفضا لحرفي "الدال" ،و"الجيم" لتتيح للروي بعد ذلك انطلاقا عاليا، وهذا الامتداد الصوتي المنخفض يلائم مواقف الشاعر، التي تحاول التشبث بما هو أصيل حيث تبدو منهمكة في جلال وقوة، يدل عليها الصوت الممتد امتدادا انكساريا، لتنفتح تلك القوة فيما بعد في ترابطها مع حرف الميم الذي يعد رويا قويا غنيا ومجهورا، منفتحا على آفاق صوفية، تلائم انفتاح مواقف الشاعر على ما هو أصيل وشمولي.

يقول الشاعر أيضا في بعض قصائده:

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص21.

([2]) المصدر نفسه: ص22.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص41.

لاح لي في دجاي نجم بعيد و طريقي وما انطلقت طويل
لست أدري وها قريب صداها ممكن لي الوصول أم مستحيل[1]

يساعد الردف في هذين البيتين على منح القافية امتدادا أوليا يطال حرفي "الواو" ،و"الحاء" وألحظ أن هذا الامتداد يلائم انفعالات الشاعر التي تتميز بالتوجس والخوف من القادم، ويؤازر هذه الدلالات صوتيا حرف الروي الذي يدعم ذلك الامتداد الانخفاضي الذي رسمه الردف من خلال حرف اللام الذي يتميز بضعف جرسه، وغنته المهموسة.

إن الردف حرف ضروري للقافية؛ لأنه يسهم في منحها امتدادات صوتية وزمنية، تعينها على إبراز خصائص إيقاعية معينة تؤازر مواقف الشاعر، ودلالات انفعالية متعددة، وإلى جانب الردف يتبدى التأسيس كحرف له أهميته في بناء القوافي، حيث يمنح امتدادات صوتية، وإيقاعات متميزة تسمح بتقديم الإعانة للدلالات كي تتبدى بصورة أفضل.

يقول الشاعر في إحدى قصائده التي تتكئ على التأسيس:

ذوبي على شفقي المضرج فضة و امضي بسري من رواعش واجد
كوني.. أكن.. وكما تكوني..كائن أنا في دروب العشق أتلو شاهدي
و سأخلع النعل المسافر في دمي و أحل.. في وصلي..جميع معاقدي ! ![2]

لقد أضفى التأسيس في هذه المقطوعة نوعا من الإيقاعية على القافية، حيث منحها امتدادا صوتيا يتلاءم مع الدلالة التي تتبدى من خلالها قوة الشاعر، ومحاولاته المتعددة من أجل الوصول إلى الآفاق الحقيقية للشعر، والرؤية الإبداعية.

يقول الشاعر أيضا:

قل للأبوة.. في شموخك..فانزلي دوني.. ودونك.. عمرنا متفانيا
و القي بقاياكِ القديمة موعدا ساعاته الحرى..تفور.. حوانيا ![3]

و ألحظ أن التأسيس في هذين البيتين قد أسهم بامتداداته الصوتية لحرفي "الفاء" ،و"الواو" في تشكيل جانب إيقاعي متميز يميل إلى الهدوء والثبات، آزره في ذلك الروي الموصول بالياء الذي واصل الامتداد المفتوح، من أجل ملاءمة دلالة المقطوعة التي تحمل معاني ثبات الشاعر على مواقفه مهما كانت الظروف.

لقد ساهم الردف والتأسيس معا في تنويع القافية أولا، من خلال منحها امتدادات صوتية متميزة أتاحت لها صنع مظاهر إيقاعية متنوعة آزرت مواقف الشاعر، ودلالات قصائده كل حسب

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص24.
([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص17.
([3]) ياسين ،بن عبيد:الوهج العذري، ص28.

خصائصها ومميزاتها المختلفة، وما لاحظته على التجربة العبيدية هو غلبة الردف على التأسيس من حيث الحضور الكمي كما أسلفت آنفا[1]، ويعود ذلك إلى كون التجربة مؤسسة في الغالب على مظاهر انفعالية متعددة، وعلى قيم ثابتة وواضحة، مما كان لزاما على الشاعر الاتكاء على الردف لكونه يحقق امتدادات صوتية قريبة من الروي، و يتيح له الظفر بمساحات صوتية معتبرة ومتتالية في القافية الواحدة، فيساعده ذلك على إرساء دلالاته، وتقديم مواقفه من خلال المؤازرة الإيقاعية، إلا أن ذلك لا ينفي دور التأسيس وإن كان قليلا، فقد منح بدوره مساحات إيقاعية للقوافي وأسهم في مؤازرة الدلالات.

أنتقل الآن إلى مظهرين آخرين يعينان على تشكيل الإيقاع الخارجي، حيث سيتم التركيز على علاقة القوافي ببعضها في القصيدة الواحدة إذ تتيح تلك العلاقات رسم شكل القصيدة إيقاعيا، كما سيتم التركيز على علاقة القوافي بالوزن والحركات العروضية، وما تسهم به في تفصيل مجموعة أنواع من القوافي، يتيح كل نوع منها تشكل مظاهر إيقاعية مختلفة.

4-علاقة القوافـي ببعضهـا:

تعد علاقة القوافي ببعضها البعض في القصيدة الواحدة صورة من صور التشكيل الإيقاعي حيث يسهم ترابطها أو تنافرها في تقديم مظاهر صوتية متعددة تبعا لنوع القصيدة، التي تتطلب نوعا واحدا من القوافي أو عدة أنواع، ولأجل ذلك وجب علي أن أبين نوع الأنظمة التي تأسست عليها تجربة الشاعر ،حيث تقوم على النظامين العمودي والحر معا، مما يتيح تنويعا إيقاعيا متعددا، والجدول الآتي يبين الأنظمة التي تأسس عليها كل ديوان:

الديوان	***الوهج العذري***		***أهديك أحزاني***		***معلقات على أستار الروح***	
نوع النظام	عمودي	حر	عمودي	حر	عمودي	حر
الحضور الكمي	22	00	16	04	17	05

هذا التفاوت في استخدام الأنظمة وتنويعها أتاح للتجربة مظاهر متعددة من الناحية الإيقاعية، فنظام الالتزام يمنح ثباتا للقافية على مستوى القصيدة الواحدة، مما يتيح نغما إيقاعيا واحدا متكررا، ومسهما في إرساء دفقة شعورية واحدة، ففي قول الشاعر مثلا:

ألقاك نضرى..ومن حسادك العجبـا ينزو على الكبد الحرى.. بما اجتلبا ! !
صرعى قرون.. أعادوا الأمس.. منثنيا يعروك منهم سقام الصدر.. لا سببا !
إني هنا.. أرقب الأطوار معتليـا مرقاتك..الأرض..و التاريخ..و الشهبا[2]

([1]) انظر هذه الدراسة: ص230.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص37.

تسهم القافية في إرساء صوت إيقاعي واحد ومنتظم من خلال رويها ووصلها، ومن خلال المدة الزمنية التي تقتضي نطقها، وهذا الانتظام يتيح للشاعر تحديد انفعالاته، وضبطها، وإيضاحها، وتبيان مواقفه عبر مساحات صوتية محددة، والأمر نفسه يتحقق في قول الشاعر أيضا:

تلك الغياهب.. هل دون الضحى أجل ألقاك وحدي شتاتا ضمّ من فرق
أسوم العمر أحزانا وبعض منى و ينثني كبرياء الجمر في طرقي[1]

إن القافية في هذين البيتين تمنح مساحة صوتية منتظمة تنتظم بها مواقف الشاعر،فتبدو متوحدة لها منطلق واحد هو الصبر على الألم من أجل الظفر بالرؤية الأصيلة، ويقول أيضا في إحدى قصائده:

في لحظة الحزن أتلوها ولي وجع ثان ولي جسد يمشي على شرر
هفت إليها طيور في حواصلها روحي وفي كبدي ترتاح من سفر
التيه كانت لولا التيه ما كبرت فيّ القصائد رسما غير مندثر[2]

تتيح القافية في هذه المقطوعة ثباتا إيقاعيا من خلال رويها حرف "الراء" وكذلك طبيعتها الخالية من الردف والتأسيس، هذه الطبيعة التي تتكرر عبر القصيدة لتشكل نظاما صوتيا واحدا يناسب تفاعلات الشاعر، وعلاقاته، ومواقفه الثابتة إزاء القصيدة ولحظات إبداعها، وإزاء الرؤية الشمولية التي يسعى دائما إلى تكوين تجربته عليها.

يعد نظام المقطوعات من بين الأنظمة التقليدية التي استعان بها الشاعر، حيث شكل العديد من قصائده على الشكل العمودي، ولكنه قدم تلك القصائد على نظام المقطوعات التي تنفرد فيه كل مقطوعة بقافية خاصة، وذلك من أجل تحقيق توازنات إيقاعية تختص بها كل مقطوعة، والاعتماد على هذا النوع يتيح للشاعر استغلال طاقات صوتية متنوعة ومتغيرة تمنحه مظاهر إيقاعية متعددة، وتعينه على تقديم مواقفه، ففي قوله:

تروع الظلال غوائر وجدي فأهفو إلى الربوة الساهرهْ
لعلي أذرب فيها شفاهي و أنسى هناك الدنى البائرهْ
و ألقى السنا يستحث مسائي إلى الفجر يدعو الخطى الحائرهْ
و أسلو سلو الغريب يلاقي حميما.. بأضلعه الفائرهْ[3]

تتبدى القافية موحدة، مما تمنح مظهرا إيقاعيا واحدا يلائم أحوال الشاعر التي تتميز بالضياع، والبحث الدائم عن الحقيقة، ولكن هذه الأحوال التي تتغير فيما بعد في القصيدة نفسها احتاجت إلى

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص31.
([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص41.
([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص41.

قافية أخرى مغايرة تناسب ذلك التغير، فكان أن تشكلت القصيدة على نظام المقطوعات، حيث تقوم المقطوعة الثانية على تقفية مغايرة فيقول الشاعر:

إليك المسار يهز سكونـي فألقى لديك القصيد نديما
و أغدو لشعرك صب الجبـاه أرى عرفه من شجوني نجيما
أرى مذهبي في الجنون سويا و كيف أعانق غصنا حميما
شجيا.. أرجع نغم الخلـود أطوق منه الصدى والنسيما[1]

إن القافية في هذه المقطوعة تتخذ شكلا مغايرا إذ يبدو رويها موصولا بالمد المفتوح على خلاف المقطوعة السابقة التي بدا رويها موصولا بالهاء الساكنة، ويعود ذلك إلى سياق كل مقطوعة وما يتطلبه من تغييرات، فعندما كان الشاعر يحس بالضياع والتيه، ولا يجد لنفسه سبيلا يؤدي به إلى آفاق إبداعية متميزة استعان بالقافية التي تكون خاتمتها ساكنة بالهاء المهموسة، ليمنح لانفعالاته صدى إيقاعيا متميزا، ولما تمكن من الظفر ببعض الحقيقة، وتبدت له بعض السبل التي تعينه على مواصلة المسير في العالم الإبداعي استعان بتقفية مغايرة، اتخذ فيها الوصل المفتوح مطية إيقاعية للدلالة على انفتاحه، ووضوح السبيل التي سيسلكها مستقبلا، وإذا كان النسق التقليدي قد أسهم بأنظمته في رسم معالم صوتية وإيقاعية متنوعة لتجربة الشاعر، كما أسهم في مؤازرة مواقفه وانفعالاته، حيث تميزت الأولى بالثبات والوضوح، والثانية بالتغير والحركة الدائمة، فإن النسق الحر قد كانت له أدوار متعددة أهمها ما يتعلق بالتقفية التي منحت للقصائد الحرة أشكالا مختلفة وسمحت بظهور مظاهر إيقاعية متنوعة، وفي رصدي لنوع القوافي التي تشكلت في النظام الحر، وجدتها تتنوع ما بين قوافي متشابكة ومتراسلة، حيث تتشكل الأولى حسب حسن الغرفي على أساس من التشابك بين ثلاث أو أربع قوافي، أما الثانية فتكون قوافيها ذات نظام واحد[2]، أي مثلها مثل القوافي في نظام الالتزام والفارق أنها في النظام الحر لا تخضع لمسافات زمنية واحدة فمن النوع المتشابك أورد قول الشارع:

1- عائدات إلي البدايات
2- من ذكريات أبي
3- من بكور الطيور على شفتيه
4- و فوق يدي
5- رفرفت صفحة من كتاب
6-عائدات إلى البدايات
7- من كف أمي

([1]) المصدر نفسه: ص41.

([2]) حسن، الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص31،76.

8- إذا أوغلت في ملامحها

9- كلما فرغت في يديها العطايا

10- تناولني همسة

11- ريثما تنقضي ساعة من عناء. [1]

تتبدى القافية في المثال متشابكة، إذ تتغير من سطر لآخر فيظهر في السطر الثاني(02) والرابع(04) موصول رويها بالكسر، وفي السطر الخامس(05) رويها ساكن، ثم في السطر الثامن(08) موصولة بالهاء المفتوحة، وفي السطر التاسع(09) والحادي عشر(11) ساكنة، هذا التنوع والتشابك الحاصل أتاح للقصيدة مواقع نغمية متعددة، تناسب التجربة الانفعالية للشاعر التي تتأرجح صعودا ونزولا، جهرا وهمسا، أما النوع الثاني وهو القوافي المتراسلة التي تتوحد من خلال القوافي في القصيدة الواحدة ذات النظام الحر مع إمكانية وجود نغمات داخلية تؤازرها، أورد قول الشاعر:

1- من هناك على إثرها

2- ممعنا في النشيد

3- يمر إلى مغرب النجم

4- مقتفيا همسها

5- و الظلال التي هناك مضت للشتاتْ؟

6- قالها وانثنى للوراء

7- يلاحقها قبضة من غبار تجلى

8- على المنحنى ظمأ يثربيا جريح السماتْ

9- "أبتي شقني من صداها البعيد

10- شعاع

11- كذاك الذي خفق الحاجبان له

12- و به نبض الأفق والصبح آتْ[2]

تتبدى القافية في هذه الأسطر متراسلة من خلال التتالي الواضح لها في كلمات:

شتات –السمات –آتْ، مع وجود نغمات داخلية رسمتها كل من: إثرها –همسها –النشيد –البعيد ، وهذا التراسل في النغمات والقوافي رغم بعد المسافات الزمنية بين قافية وأخرى، فإنه منح القصيدة تموقعات صوتية متميزة، أتاحت للشاعر لحظات تنفيسية رسمها الردف، والروي الساكن(اتْ)؛ لأن

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص44، 45.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص64، 65.

انفعالاته تميزت بالأسى والتحسر على الحاضر والوطن، فكان التواصل الخاص بالتقفية الأنسب لتلك الانفعالات المتراسلة.

لقد شكلت علاقة القوافي ببعضها مظاهر إيقاعية متنوعة كان لها غرضها الخاص بها، ففي النظام العمودي أسهمت القافية المنتظمة والمتكررة بالمظاهر الصوتية نفسها في إيضاح المعاني، والحفاظ على المواقف والانفعالات وتأكيدها، وإثباتها، وإيضاحها، أما في نظام المقطوعات فقد ساعدت القوافي بتغيرها من مقطوعة لأخرى في تنويع المظاهر الإيقاعية بما يلائم تنوع الانفعالات في القصيدة، أما النظام الحر فكان له باع آخر حيث أبرزت المسافات غير المتشابهة بين قافية وأخرى بالإضافة إلى تنوعها، مستويات نغمية متعددة بعضها يتميز بالانفعال والحركة، وبعضها يتميز بالهدوء والسكون، أو يميل بعضها للقوة والجهر، والبعض الآخر للضعف والهمس، وذلك حسب السياق الذي يتطلبها، وإذا كانت علاقة القوافي ببضعها قد أسهمت بما ذكرت، فإن علاقة القوافي بالوزن والحركات الإيقاعية كان لها دور مهم في إضفاء نغمات متعددة وفي إبراز أنواع أخرى من القوافي.

5-علاقة القوافي بالأوزان:

ترتبط القوافي في طبيعتها بالأوزان الشعرية، إذ يمنحها كل وزن شكلا مغايرا بحسب التفعيلات التي يتكون منها، فتساهم الحركات والسكنات للتفعيلة الواحدة في تحديد نوع القافية من هذه الناحية المرتبطة بالوزن، ويعدد حسن الغرفي أنواعا متعددة من القوافي في علاقتها بالأوزان الشعرية، وأولها القوافي المترادفة(//00) التي يجتمع في آخرها ساكنان، ثم المتواترة (//0/0) التي تكون نتيجة وجود حركة بين ساكنين، وإيقاعها مناسب لإيقاع (مفاعيلن) و(فاعلاتن) و(فعلاتن) و(مفعولن)..أما المتداركة (//0//0) فهي التي تجتمع فيها حركتان بين ساكنين، وأما المتراكبة (//0///0) فهي التي تتكون من ثلاث حركات بين ساكنين، ثم المتكاوسة (//0////0) التي تتكون من أربع حركات بين ساكنين[1].

إن هذا التنوع في القوافي من خلال علاقتها بالأوزان الشعرية يتيح تشكل مظاهر نغمية متميزة، وقد استند الشاعر ابن عبيد على أغلبها، ماعدا القوافي المتكاوسة التي تتميز بثقلها، ويبلغ مجموع كل نوع موجود في تجربة الشاعر كما يلي:

- القوافي المترادفة : 24 قافية.

([1]) انظر حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص137.

و انظر: عبد الرحمان، تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص105.

- القوافي المتواترة: 75 قافية.
- القوافي المتداركة: 38 قافية.
- القوافي المتراكبة: 21 قافية.
- القوافي المتكاوسة: لا شئ.

و كما هو ملاحظ فإن القوافي المتواترة هي التي حظيت باستعمال أكثر، ويعود ذلك لخفتها ولوجودها في التفعيلات التي كان لها حضور أوفر في البحور المستعملة من طرف الشاعر، وتلك التفعيلات هي: مفاعلن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلن، ولقد رأينا سابقا أن البحور التي تميزت بحضورها المكثف في تجربة الشاعر هي البحر الكامل، والبسيط ،والمتقارب[1]، وهو ما يفسر كثافة حضور القوافي المتواترة، ولكن عند تتبعي لحضور كل نوع في الديوان الواحد، وجدت أن الأمر يختلف بحسب السياق الذي يقتضيها، والجدول الآتي يوضح الحضور الكمي لتلك الأنواع:

([1]) انظر، هذه الدراسة: ص205، 206.

الديوان	نوع القافية	عدد القصائد
الوهج العذري	المترادفة	07
	المتواترة	32
	المتداركة	22
	المتراكبة	06
أهديك أحزاني	المترادفة	04
	المتواترة	28
	المتداركة	09
	المتراكبة	08
معلقات على أستار الروح	المترادفة	13
	المتواترة	15
	المتداركة	07
	المتراكبة	07

إن القافية المتواترة التي كان لها حضور مكثف في تجربة الشاعر، تطلبتها التفاعلات والمعاناة التي جسدها الشاعر في محاولاته من أجل الوصول إلى تحقيق رؤية شمولية وأصيلة، فتميزت تجربته بالحركة الدائمة، والانفعالات المستمرة، فكانت طبيعة القافية المتواترة التي تجتمع فيها الحركتين مع الساكنين، الملائمة لإبراز مظاهر الثبات والحركة الدائمين، ففي قول الشاعر:

دربي الجديد على هداك جيادي لهفى تعاجل طلعة الميلاد !

أنا ما ولدت اليوم إلا ساربا من وجنتيك برعشة وسهاد

و سنابلي حبلى.. ووردك ذائب بيدي.. ووجهك من شعاع زنادي[1]

تظهر القافية المتوحدة في جميع الأبيات مسهمة في حركة القصيدة، بحيث تقف بتركيبتها (/0/0) مؤازرة موقف الشاعر الذي بدا متأججا ومتحمسا لمرحلة جديدة في مشواره الإبداعي.

يقول الشاعر أيضا في إحدى قصائده:

يا صخرة فرشتْ دربي.. وأجنحتي شلتْ..مخلدة أسري وحرماني

لمي الجراح فمن يأسى على رجل مثلي على غده كر الجديدان؟

خذي معذبتي أوجاع قافية سالت مهربة من بعض تحناني[2]

إن القافية المتواترة التي تتكرر في الأبيات تسهم في تدعيم الحركة الانفعالية للشاعر التي تتعلق بالمعاناة، والحرمان، والتعب وتصبح النغمات الممتدة على شكل (/0/0) تنفيسا وامتدادا لصوت

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص09.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص104، 105.

يعاني ويبحث عن مخرج مريح، وإذا كانت القوافي المتواترة قد منحت مواصفات صوتية تلاءم حركة التجربة، فإن القوافي المتداركة قد أسهمت هي أيضا في مؤازرة تلك الحركة، ولكن ليس بالحدة التي تتميز بها القوافي المتواترة؛ لأن المتداركة تحتوي على حركتين مجتمعتين تتيحان للصوت فترة ثبات يسيرة، ففي قول الشاعر مثلا:

أسير إليها الليل وهجا معطـرا و أكتب بالنار القديمة رحلتي
و أكبر في روحي لهاة شظيـة تشق دروب العاشقين بشهقة
و أرشح من عين الرضا بمحبـة أليفا..أرود الواح..فارس صهوة ! [1]

تسهم القافية المتداركة (0//0/) في منح وقفات صوتية هادئة، بعد السكون، وذلك من خلال حركتيها المجتمعتين اللتين تناسبان مواقف الشاعر التي تريد الارتكاز على رؤية واحدة أصيلة أساسها التصوف، ومعانقة المطلق من أجل تشكيل تجربة متوازنة.

يقول أيضا في إحدى قصائده:

وطنــي
في جبينك منفـايَ
ماعدت أبحث لي عن وطنْ
كل هذي الجهات
احتواء لما بي
و كل البلاد التي لم تسعن كفنْ[2]

تتبدى القافية المتداركة في كلمتي وطن وكفن، وتسهم بحركتيها المجتمعتين في إبداء موقف الشاعر الذي يميل إلى التحديد، والإبانة، وتنتهي بالسكون الذي يمنح الموقف نهاية أكيدة، بالإضافة إلى هذا النوع تحضر القوافي المترادفة التي يجتمع ساكنان في آخرها، مما يمنحها نهاية صوتية ممتدة، ففي قول الشاعر:

لا تكوني أنت أخـرى ألتقيها بالشهيـق
فإذاها غير حيـرى في انسياب لا يفيق
تمتطي موجا وبحـرا لا تبالي بالغريـقْ[3]

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني ،ص105،104.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص38.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص47.

تسهم القافية المترادفة (/00) في إمداد القصيدة، بنغمات ممتدة وموحدة تتيح للتجربة الشعرية إبداء مظاهر الضنى الذي يعانيه الشاعر، فتمتد صرخاته عاليا من أجل التنفيس عن انفعالاته، والانطلاق بها إلى آفاق أرحب.

يقول الشاعر أيضا في احدى قصائده:

عيونها موج وشعرها طيورْ
و خطوها المحال ممكن العبورْ
أمشي إليها مرهقا وفي حقائبي العصورْ
سيدة لوزية الجنونْ
تمر بي وفي يد كتابْ
و في يد أسطورة وغيمة وما تبقى من عتابْ[1]

إن هذا المقطع يتأسس على القافية المترادفة التي تنوع رويها ما بين الراء، والنون، والباء، وقد أسهمت بتشكيلتها في إضفاء انفتاحات صوتية، تلاءم سياق القصيدة الذي انبنى على معاناة الشاعر، وارتحالاته المستمرة في ملكوت الإبداع، تلك الارتحالات المضنية، التي جعلته يمدّ صوته عاليا وبقوة.

أنتقل إلى نوع آخر من القوافي، وهو المتراكبة التي أسهمت بخصائصها في بناء التجربة صوتيا، وذلك من خلال ميزتها الأساسية التي تتمثل في توالي ثلاث(03) حركات، مما يطبعها بالهدوء والسكون، ففي قول الشاعر مثلا:

ما كان للوز أن ينزاح مكتئبا ومن بعيد يراعي الهمس والنبأا
ما كان للوز أن يطغى غضارته أم راعه غزلي المشبوب فانكفأا [2]

يتبدى هدوء البيتين في ضربيهما، حيث تمنح القافية المتراكبة هدوء نسبيا من خلال حركاتها الثلاثة، كما تمنح إلى جانب ذلك قوة صوتية تنتهي بالامتداد من خلال الروي الموصول بالفتح، ويناسب ذلك الهدوء، وتلك القوة ،موقف الشاعر الذي يبدو ثابتا أساسه الرؤية السليمة، والمبادئ الصحيحة.

يقول ابن عبيد أيضا:

من يرعوي عن نسيج الرعب يغزله من خيط مشتعل الأحشاء ملتهب ؟
تنسد عن أفقه الآفاق تائهــة مكشوفة الضوء ضوء الوحي والكتب

و ينتهي العالم الفضفاض في يده سيفا سليلا على أجناسه الغرب[3]

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص16.
([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص61.
([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص57.

تسهم القافية المتراكبة أيضا في هذه المقطوعة، في إضفاء هدوء نسبي نابع عن موقف الشاعر الذي يبدو فيه هادئا ومتمسكا بأفكاره ومبادئه، كما تسهم في بيان رؤيته وإيضاحها من خلال منح حركات متتالية تسمح بوقفة صوتية مؤقتة.

لقد أسهمت علاقة القوافي بالأوزان في رصد مجموعة من الأنواع كان لها دورها المهم في بناء المظاهر الإيقاعية الخارجية لتجربة الشاعر، وأسهمت في إضفاء حركية متميزة من خلال حركاتها وسكناتها المتنوعة التي اقتضتها دلالات القصائد وسياق كل واحدة منها، بالإضافة إلى ذلك فإن القوافي بعامة سواء من حيث حروفها التي تكونها، أو في علاقتها ببعضها، أو بالأوزان الشعرية، كان لها دورها في البناء الصوتي والإيقاعي، حيث قامت بمعية البحور في تكوين تجربة الشاعر إيقاعيا من الناحية الخارجية، فمنحت خصائص صوتية متعددة لها تلاءمت مع ليونة المواقف أحيانا، أو شدتها أحيانا أخرى، كما أسهمت في تشكيل الدلالات من خلال طبيعتها الصوتية، إذ كان لكل وزن دوره في بناء السياق والتدليل عليه، بالإضافة إلى القوافي أيضا، كما كان للأنظمة التي تأسست عليها التجربة الدور الأكبر في بيان أسس إيقاعها الخارجي من خلال النمطية أو الحركية، وإذا كان الإيقاع الخارجي قد اضطلع بكل هاته الأدوار، فإن الإيقاع الداخلي لا مناص منه، فمن خلاله تتأسس التجربة في أصغر وحداتها الصوتية التي تسهم في بنائها وإعلاء صرحها.

***الإيقـاع الداخلـي:**

يرتبط الإيقاع الداخلي في الشعر بمجموعة مظاهر صوتية تسهم في تصعيد وتيرة النغمات الإيقاعية أو تخفيضها، كما تعين على تماسك النسيج الصوتي واللغوي للبيت أو السطر، ومنها القصيدة بأكملها، وتتأسس تجربة الشاعر ابن عبيد على مجموعة من المظاهر التي ساهمت في بناء القصائد إيقاعيا، وآزرت الدلالات المختلفة على الظهور من خلال النغمات المتنوعة بترابط بعض الحروف أو تكرارها، ومن بين تلك المظاهر التدوير، والتوازي، وهما مظهران أساسيان شكل وجودهما ملمحا إيقاعيا داخليا متميزا، بالإضافة إلى أنماط أخرى ثانوية أسهمت في بناء الجانب الصوتي للتجربة، ويرى حسن الغرفي أن الاستعانة بمجموعة من الأنماط الإيقاعية دافعه إحساس الشعراء بضرورة تعزيز البنية الشعرية بقيم متوازنة من الأصوات المختلفة التي تعمل على تناسق تلك البنية، وانسجام وحداتها، وإضفاء لون من الكثافة على المعاني، ويعدد نوعين من تلك الأنماط، وهما نمط الصوت المفرد، وإيقاع اللفظة المفردة[1]، لذلك سيكون تقديمي لهذا الجزء من الدراسة مرتكزا على أبرز المظاهر التي ميزت قصائد الشاعر، بالإضافة إلى أنماط أخرى ساهمت في بناء البنية الصوتية للتجربة وستكون البداية مع التدوير.

أ)التدويـر:

([1]) حسن، الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص35،...ص43.

يعد التدوير من المظاهر الإيقاعية التي ظهرت في الشعر القديم، ومازالت لحد اليوم مظهرا متميزا في التشكيل البنائي والصوتي للقصائد، إذ يسهم في تفعيل حركة القصيدة، وإعلاء وتيرتها الصوتية والانفعالية المرتبطة بمواقف الشاعر، وإذا ركزنا على التدوير من الناحية العروضية لتعريفه، نجده يعني ذلك "البيت المدور الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه، أي شطريه غير قابلة للتقسيم إنشاديا"[1]، ويعدد عبد الرحمن تبرماسين الأشكال التي يأتي عليها التدوير وهي أنواع، أولها انفصال "أل" التعريف عن الكلمة وهو انفصال لا يضر بالدلالة؛ لأن أداة التعريف قابلة للانفصال أصلا، أما النوع الثاني فهو الذي لا يقبل اللفظ فيه الانفصال، والنوع الثالث هو الذي يتمظهر في الشعر الحر، حيث يمتد السطر الشعري ويرتبط بما يليه من أسطر فيندمج فيها ويتداخل، ويكون ذلك الارتباط عروضيا، أي من الناحية الوزنية أو دلاليا يقتضيه النسق النحوي[2]، مما يتيح تشكل مسافات صوتية مترابطة، وفي تتبعي لتجربة الشاعر وجدت أن مظاهر التدوير تحضر في أكثر من قصيدة، وتتنوع بعدة أشكال، وذلك تبعا لما يقتضيه السياق؛ لأن التدوير حسب رمضان الصباغ ليس موضة يقلدها البعض، بل هو محاولة استيطيقية تقتضيها تجربة ذات طبيعة درامية، كما يتيح فرصة تعدد الأصوات داخل القصيدة الواحدة[3]، فيمنحها أبعادا دلالية وانفعالية مختلفة، ومن بين أنواع التدوير التي استعان بها الشاعر أكثر من غيرها، ذلك النوع الذي يكون فيه اللفظ غير قابل للانفصال، ففي قوله مثلا:

أرجوحتان من اليمين إلى اليمي (م) ن تسافران بمحنتي وشـدادي[4]

تظهر اللفظة التي وقع فيها التدوير غير قابلة للانفصال، ويفيد هذا تحقيق علاقات تواصلية أساسها انفعالات الشاعر التي تقتضي عدم الانفصال؛ لأن من أهم وظائف التدوير عكس الحالة الشعورية والنفسية لدى الشاعر الذي يرغب في مواصلة السرد، والإنشاد، ويبقى لديه بمثابة نبع فكري وشعوري لا ينتهي[5]، ويقول أيضا في إحدى قصائده:

يا أنت قد أقفرت عيناك فادخري (م) ني ألف أغنية بالنار تحتلم[6]

([1]) أحمد، كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004، ص07.

([2]) عبد الرحمن، تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص123،...143.

([3]) رمضان، الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص239.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص09.

([5]) عبد الرحمن، تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص148.

([6]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص11.

فالتدوير هنا حاصل على لفظة لا تقبل الانفصال، إلا أن ذلك اقتضاه سياق البيت الذي لا يحتمل الفصل، بل إنه يريد التواصل لآداء المعنى كاملا، لتحديد طبيعة انفعال الشاعر الذي يعاني من أجل بناء قصيدة مدوية، وقوية أساسها رؤية ثورية رافضة لكل فساد.

يقول الشاعر في إحدى قصائده:

سافرت في كبدي الجريحة ليتهااجـ (م) تتك من عمق الجراح جراحي[1]

يسهم التدوير بشكله الذي يتمثل في لفظة غير قابلة للانفصال في منح البيت صوتا متفردا غير متقطع، هو صوت الشاعر الذي تتعالى وتيرة انفعاله، من أجل إسماعه وإبداء معاناته التي لا تنتهي.

يقول أيضا:

طويتك يا قلب عند المرايا الـ (م) تي هشمتك كطي كتـاب

تسافر فيك لياليك والأغـ (م) نيات القدامى خطى في التراب[2]

يبدو أن التدوير هنا قد استفرد ببيتين كاملين منحهما لحظة انفعالية واحدة، امتدت برهة من الزمن لتفيد استمرار الموقف، وترابط الدلالات، بالإضافة إلى هذا النوع من التدوير، يستعين الشاعر بالنوع الذي تكون فيه اللفظة قابلة للانفصال حيث اعتمد على بيت واحد فقط في قوله:

أذوب في وجهك العلوي يا وجـع ال (م) قرون ما خبت أو خابت في النذر[3]

ويمنح التدوير هنا امتدادا صوتيا متواصلا يلائم مشاعر الشاعر، التي يبدو من خلالها متشبثا بشخصية معينة، تلهمه وتعينه على مواصلة المسير.

إن ما لحظته على حضور التدوير في القصائد العمودية هو قلته بل وندرته، حيث يتبدى في بيت واحد أو بيتين في القصيدة الواحدة، ويساعد حضوره على إبراز مواضع تصاعد وتيرة الانفعال، كما يقوم بكسر التكرار الشطري؛ لأن هذا الكسر حسب أحمد كشك وظيفته إبعاد الإيقاع عن الرتابة والتكرار، مما يجعل القصيدة تتميز بإثراء إيقاعي داخلي[4]، يتيح له فسحة واسعة لتشكيل الدلالات، والمعاني، وإذا كان التدوير في القصائد العمودية قد أتاح ما أتاح، فإنه في الشعر الحر له أدوار أخرى أهمها تفعيل مظاهر التوتر لدى الشاعر، حيث يتبدى عروضيا ودلاليا، في مثل قوله:

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص83.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص23.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص98.

([4]) أحمد كشك: التدوير في الشعر، ص141.

لأنا غريبــان //0/0 0/0// / 1-

وحدنا نبض هذا التراب /0// 0/0// 0/0// /0/ 2-

بأعراسنا //0/0 0// 3-

وانزوى في ركام السحاب /0// 0/0// 0/0// 0/ 4-

بأنفاسنا //0/0 0// 5-

هذه مدني يا ملوك الصهيل /0// 0/0// 0/0// /0// 0/ 6-

استحمي بأضوائها 0 //0/0 //0/0 0// 7-

أسلمتك الهوى والحنين[1] /0 //0/0 //0/0 //00 8-

و يتبدى التدوير كما هو ظاهر في ترابط الأسطر الشعرية عروضيا، حيث يظهر السطران الأول والثاني مرتبطان من خلال التفعيلة (فعول) التي يبقى حرف "الفاء" منها في السطر الأول، و"عول" في السطر الثاني، ويتمظهر هذا التدوير أيضا في السطرين الثالث والرابع، حيث تتشكل أجزاء التفعيلة في كلا السطرين، الأول يضم "فعو"، والثاني يضم "لن" بالإضافة إلى التدوير الدلالي الذي يربط معاني الأسطر، ويمنحها وتيرة انفعالية مترابطة قد تعلو أو تنخفض، ولكنها تبقى النواة التي تمنح الجانب الإيقاعي حيويته.

يقول الشاعر في إحدى قصائده:

صاحب للمحب البكاء / 0// 0/ 0//0/ 0 //0 / / 1-

تعالي تري كيف يخذلني جسدي // 0 /0//0/ 0//0/ 0/// 0/// 2-

كيف تجثو الطيور /0//0/ 0//0/ / 3-

على قمر في يدي //0 ///0 /0//0 4-

ثم تمضي لآخرها /0//0 0//0/ 0//0/ 0/// 5-

تستقيني من الحزن معزوفة للشقاءْ[2] /0//0 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 00 6-

يظهر التدوير العروضي في الأسطر التالية: الأول ،والثاني ،والثالث، والرابع، حيث يضم الأول والثالث حرف "الفاء" من التفعيلة "فعلن"، ويضم الثاني والرابع "علن"، وما يلحظ على التدوير في بداية المثال عدم مساهمته في حركية القصيدة، حيث يضطر القارئ إلى التوقف عند حرف الهمزة من كلمة "البكاء" ليواصل القراءة بعدها، إلا أنه في الأسطر الموالية يسهم عروضيا ودلاليا في إبراز مظهر الترابط الذي يدل على استمرار الحدث في الأسطر، وحركية الانفعال وتفاعله مع الدرجات

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص33.

([2]) ياسين، بن عبيد:معلقات على أستار الروح، ص42.

الإيقاعية المختلفة والمتتالية في الأسطر المتبقية، و يظهر التدوير الدلالي في قصيدة "أنت يا نبضة من طفولة كل قمر" بحيث يتشكل بمؤازرة التدوير العروضي:

1- لم يعد لي 0/ 0// 0/

2- الغناء الذي كان //0 /0//0/ 0/

3- لم يبق لي منه غيري /0 /0//0/ 0//0/ 0/

4- على شاطئ القلب //0 /0//0/ 0/

5- تنبت كل الطيور /0 ///0/ 0/// /

6- تورطني //0 0///

7- في تذكر من أشعل البحر[1] /0// 0/// 0//0/ 0/// /0/

....

إن التدوير الدلالي يتبدى في ترابط السطر الأول مع الثاني، والرابع مع الخامس، والسادس مع السابع دلاليا ونحويا، يسانده التدوير العروضي الحاصل أحيانا، ويتحقق في بعض الأسطر من غيره مثل السطر السادس الذي تكتمل فيه التفعيلة (فعلن)، ولا ترتبط عروضيا بما يليها في السطر السابع من تفعيلات رغم وجود تدوير دلالي.

لقد كان للتدوير إسهامات متميزة سواء في القصائد العمودية أو الحرة، ففي الأولى رغم قلته في القصيدة الواحدة كان له دور مهم في كسر رتابة التكرار الشطري من خلال مواصلة الامتداد الصوتي داخليا إلى نهاية البيت، وذلك من أجل ملاءمة انفعالات الشاعر وتوتراته، التي تقتضي مواصلة الإنشاد، أما الثانية فإن التدوير فيها تراوح بين العروضي والدلالي، فأسهم في تماسك بنية القصائد من خلال ربط أسطرها ببعض، ومنها ربط معانيها ودلالاتها لتتشكل التجربة متكاملة خارجيا وداخليا، بالإضافة إلى التدوير هناك مظهر آخر له إسهاماته في تفعيل الإيقاع الداخلي، وهو التوازي الذي يتميز بخصائص متعددة تتعلق بالجانب الوزني، واللفظي للكلمات أو العبارات المتوازية.

ب)التــوازي:

يعد التوازي من المظاهر التركيبية والصوتية التي تتيح تشكل نغمات وإيقاعات داخلية، إذ يمنح من خلال تقابل كلمتين أو عبارتين أفقيا أو عموديا، وتشتركان في الصفة والوزن، أومن خلال تكرارهما لحظات صوتية متميزة، ويرى بعض الدارسين أن التوازي مصطلح لساني ظهر حديثا، فحسن الغرفي يذكر أنه مصطلح نقدي ظهر عن طريق كتابات "ياكبسون"(Jakobson) [2]، أما عبد الرحمن تبرماسين، فيرى أن أول من أشار إليه كوسيلة للتحليل هو الراهب "روبرت لوث" Robert lowth)

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص38.

([2]) حسن، الغرفي:حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص100.

([1])، ويقابل التوازي في النقد العربي جل المظاهر البديعية التي عرفتها البلاغة العربية من مساواة، وطباق، وترصيع، وتكرار...و غيرها من الأشكال، فجميل عبد المجيد يرى أن التوازي وإن لم يظهر كمصطلح في البلاغة العربية، فإن هذه الأخيرة عرفتْ أشكالاً متنوعة تحمل من خصائص التوازي الحديث الكثير، وأغلبها خصائص صوتية تساهم في بناء النص إيقاعيًا[2]، وتركيبيا أيضا؛ لأن الصوت في التوازي يتأسس من التراكيب المتوازية نحويا وصوتيا، وتجربة الشاعر ابن عبيد تنبني على مجموعة من مظاهر التوازي المختلفة، حيث تساهم مجتمعة في البناء التركيبي والصوتي للقصائد، وتؤازر المعاني من خلال خصائصها المتعددة ويتبدى التوازي متنوعا من موضع لآخر، حيث تتبدى له أنواع مختلفة بعضها تام، وبعضها غير تام، فمن النوع الأول يتمظهر التوازي المزدوج، والأحادي، أما النوع الثاني فيظهر منه الشطري، والكلمي بالإضافة إلى التكرار الذي أسهم في تقديم مظاهر تركيبية وصوتية متوازية.

1- التـوازي التام:

تعتمد تجربة الشاعر ابن عبيد على مجموعة أنواع من التوازي التام، الذي يسهم في البناء التركيبي والصوتي لها، خاصة الجانب الداخلي من خلال تظافرها مع مظاهر الإيقاع الخارجية في تكوين البنية الصوتية، ومؤازرة البنية الدلالية، ومن بين تلك الأنواع التوازي المزدوج الذي يتكون من بيتين في الشعر العمودي، أو من سطرين في الشعر الحر[3] ، ومن أمثلته لدى الشاعر:

يوم كان منك الجفا والعداءُ
يوم كنت لك العناد رداءُ
كان مني الرضا ومني الفداءُ
كان مني الصدى ومني النداءُ[4]

و يظهر التوازي المزدوج في كل شطرين متتاليين، حيث يتوازى الشطر الأول مع الثاني، والثالث مع الرابع مشكلين جميعا توازنات صوتية تسهم في إظهار النغمات الداخلية، ففي الشطرين الثالث والرابع مثلا يساعد تكرار عبارة (كان مني) في تشكيل توقيع صوتي واحد يقوم بتأكيد النغمات والدلالات معا، بالإضافة إلى التوازي الحاصل بين (الرضا والصدى)، فكلاهما يتميزان بنهاية منفتحة متقاربة صوتيا؛ لأن"الدال"،و"لضاد" حرفان قطعيان مجهوران[5] ومتقاربان في النطق، وكأن الشاعر يريد من خلال

([1]) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص252.

([2]) جميل، عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دت، ص126.

([3]) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص269.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص52.

([5]) انظر، ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص46.

شدتهما، التركيز على معاناته إزاء جفاء وعناد محبوبته، فكان التوازي وسيلة تركيبية وصوتية منحتْ للسياق تقابلات دلالية منفردة.

يقول أيضا في إحدى قصائده التي تعتمد على التوازي المزدوج:

1- أجرحان: أنت وما صوبنا/خلفنا

2- من ضباب الحياة

3- و من نرجس ظفرته الغيوم

4- و عن نفسه راودته النجوم

5- و حاط به شبقا نورسان

6- و قاتله بتنهده الياسمين؟[1]

يظهر التوازي في الشطرين الثالث والرابع، حيث يتوازيان نحويا وعروضيا، ويتيح ذلك مظهرًا إيقاعيا متميزًا شكلته البداية المتمثلة في شبه الجملتين، بالإضافة إلى ترابط حرفي النون، والسين من كلمتي "نرجس" و"نفس" حيث يشكلان نغما إيقاعيا متقاربا للكلمتين، وارتباط الضمير بالفعلين والذي يتيح مخرجا صوتيا هوائيا مهموسا يرتبط بامتدادات صوتية أخرى تشكلها كلمتا "الغيوم" و"النجوم" اللتان تنهيان التوازي بتركيب وصوت مماثل، وتكمن أهمية هذا التوازي في منحه لحركة الانفعال مظهرًا ملائمًا ، والتي لم ينته تأثيرها في الشطر الأول فانتقلت إلى الشطر الثاني الذي تشكل كنظير ليمنح للانفعال مساحة أخرى تُكْمِلُ حركته.

النوع الثاني من التوازي التام الذي كان له حضور مماثل هو التوازي الأحادي الذي يشبه التكرار الأفقي، ولكنه ينفرد ببيت واحد، ويكثر في القصائد العمودية نظرًا لتوازي شطريها، ويتمظهر في السطر الواحد من القصائد الحرة[2]، ويسهم هذا النوع في تشكيل إيقاعات داخلية متميزة من خلال تقارب الكلمات صيغة وصوتا، وللتمثيل أورد قول الشاعر:

على الرسل رحت رواح الرغيب إلى كل حلم جديد وغابر

لتنفض قلبي كنفض عقاب وتثلج صدرًا بصول الكواسر

كأن الأماني وقفن الأماني على ضرب قلب شديد المعاثر[3]

يظهر التوازي الأحادي في هذه المقطوعة من خلال كل بيت، ففي البيت الأول تتبدى كلمتا "رحت" و"رواح" لتشكلا توازيا أحاديا منح البيت رجعا وصدى من خلال توالي الحروف نفسها، وكأن الشاعر يريد التركيز على الرواح من خلال تقديمه كحركة أبانها الفعل، بالإضافة إلى تقديم صفة تلك

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص39.

([2]) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص271.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص31.

الحركة التي أبانها الاسم واتصالها بالمضاف إليه "الرغيب"، أما البيت الثاني فيظهر التوازي الأحادي فيه من خلال كلمتي "تنفض"، و"نفض" اللتان تسهمان صوتيا في صنع تكرير وصدى من خلال تكرار حروف "النون" ،و"الفاء"، و"الضاد" وتساهمان دلاليا في تأكيد الحالة الانفعالية للشاعر، وفي البيت الثالث يتبدى التوازي نفسه في كلمة "الأماني" التي تتكرر في الشطر الأول لتتيح تناغمات صوتية متميزة وتأكيدية.

يقول الشاعر أيضا في قصيدة أخرى:

مجتاحتي.. إني بسرك متعب أفضي وأسراري وراء لغاتي

وحدائقي كحرائقي لك مشهد زاه بطيفك ضاوي الخطوات[1]

يتبدى التوازي الأحادي في كلا البيتين حيث تظهر في البيت الأول كلمتا "سر" ،و"أسراري" اللتان تمنحاه إيقاعا داخليا متميزا، تشكله "الراء" و"السين" الأولى بخاصيتها التكرارية، والثانية بخاصيتها الصفيرية، لتلائما اللحظات الانفعالية للشاعر، وفي البيت الثاني تتبدى كلمتا "حدائق" و"حرائق" المتقاربتان صوتيا، المتماثلتان صيغة وتركيبا، والتوازي هنا يتيح إيقاعا داخليا متوحدا بين قوة "الدال" وانفجاريتها، وبين قوة الراء وتكراريتها، وذلك لتلاءم موقف الشاعر الذي يجمع فيه بين خصائص التجربة المتناقضة فهي مزهرة من جانب كالحدائق، ومحرقة من جانب آخر كالنار، لما تحمله من رؤى أصيلة توقظ وعي القارئ، وتلهب عاطفته، وتفتح له الآفاق المتعددة، بالإضافة إلى هذا يقول الشاعر أيضا:

"صاحب.." لي صباح

أعرتك فيه يدي مخضبتين

و زهرة ماءْ[2]

يظهر التوازي الأحادي في السطر الأول من خلال كلمتي (صاحب) و(صباح) المشتركتين في الحروف نفسها، واللتين تتيحان إيقاعا داخليا يُفَعل حركة القصيدة، ويمنحان توازنا صوتيا فريدا، وإلى جانب هذا التوازي الأحادي الذي صنع نغمات داخلية في البيت الواحد، والسطر الواحد ففعّل حركة كل منهما صوتيا، وكان حضوره مسهما في إثراء الجوانب التركيبية والصوتية للتجربة، يظهر نوع آخر منه يمنحه عبد الرحمن تبرماسين صفة الخفاء، إذ يسميه التوازي الخفي وهو أقرب عنده من شبه التوازي، ولكن يعده من النوع الأحادي[3]لِتَحَققِه في بيت واحد، وهذا النوع الخفي هو ما يعرف

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص46.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص43.

([3]) عبد الرحمان، تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص274.

بالترصيع، حيث تنفرد مطالع الكثير من القصائد العمودية بهذه الظاهرة التي تسهم في توقيع نغمات داخلية، من خلال تشكيل كلمات متوافقة مع القوافي.

يقول الشاعر ابن عبيد في أحد مطالع قصائده:

دربي الجديد على هداك جيادي لهفى تعاجل طلعة الميلاد[1]

و يقول أيضا في مطلع قصيدة أخرى:

ليل المرابع ملء الصمت أوعاك فأية الأرض أستهدي لألقاك[2]

و في قوله:

دربي ودربك غيمة وشهاب و قصيدة فجرية.. وخطاب[3]

إن هذه المطالع التي تميزت بوجود ظاهرة الترصيع قد أسهمت في تشكيل إيقاعات داخلية، وكانت بمثابة وقفات، أو قواف داخلية حيث يتوقف فعل القراءة مع نهاية كل شطر أول، لتنطلق مرة أخرى مع الشطر الثاني، وبالإضافة إلى تشكيل الإيقاع منحت هذه الظاهرة توازيا شطريا، وإن لم يكن الشطران ذو صيغة وتركيب واحد، ولا أظن أن الاستعانة بهذا النوع من التوازي الخفي مرده تشكيل الإيقاع فحسب، بل هو وسيلة لتأكيد مواقف الشاعر، فمثلما كان للقوافي دورها في بناء الإيقاع والدلالة معا، فإن نظيرتها في الأشطر الأولى للأبيات تحظى بالدور نفسه، إذ تزيد من فاعلية القافية وأدوارها وتؤازرها صوتيا بالدرجة الأولى.

2-شبه التـوازي:

شبه التوازي هو نمط من الأنماط المشابهة للتوازي، لا يشمل البيت أو السطر بأكمله، بل يستأثر بجزء معين فيه، ويضم أنواعا عديدة نهلت منها تجربة الشاعر نوعين هما الشطري، والكلمي اللذين ساهما في تفعيل الإيقاع الداخلي، فمن النوع الأول أورد الأمثلة الآتية، يقول الشاعر في إحدى قصائده:

حيرى وفي كبدي تحرق مهجتي و على ضفافي ترقص الضرّاء

غضبى وفي حدقي مجاهل وجهتي و صبابتي.. والقبلة العصماء

صرعى وفي نفسي المروع محنتي سكنت جميع مقاتلي الأدواء[4]

يظهر التوازي الشطري في هذه المقطوعة من خلال الأشطر الثلاثة المتوازية نحويا وعروضيا، والتي تمنح عناصرها بدايات منفتحة صوتيا، ونهايات ممتدة نحو الانخفاض، بالإضافة إلى الامتدادات

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص09.

([2]) المصدر ،نفسه : ص15.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص15.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص39.

داخل الشطر الواحد التي يشترك فيها حرف الجر (في) والأسماء المجرورة المرتبطة بياء المتكلم (كبدي)، (حدقي)، (نفسي)، ونلاحظ أن هذا التواري يشكل دورات إيقاعية، فبعد انتهاء الشطر الثاني ينتقل القارئ إلى تشكيل إيقاعي واحد، ينبئ عن شدة انفعال الشاعر الذي لم يكتف بموقف واحد، وإنما يقدم موقفه، ويعيد التأكيد على مواقف أخرى ترتبط به تحت صيغة ووزن وتقارب صوتي واحد.

يقول في موضع آخر:

تغدو.. وفي كفك العلياء ساطعة و يمسح الله من مسراك من صغروا

تصحو.. ومن فمك الخضراء ناطقة حبا هو الدين لا مسخ ولا نكر[1]

يشكل صدرا البيتين توازيا شطريا نحويا وعروضيا، بالإضافة إلى التقارب الصوتي الذي يسمح بتشكيل إيقاعات داخلية، ويمنح الدلالة بعدا صوتيا متميزا، ففي البيت الأول تتبدى لفظة (تغدو) في مقابل (تصحو) من البيت الثاني، وتظهر قوة الأولى على الثانية من خلال الأحرف المكونة لهما فالغين حلقية مجهورة، ولكنها تتميز بالرخاوة، بالإضافة إلى الدال التي تتميز بجهرها وعلوها وشدتها مما يضفي على اللفظة الأولى (تغدو) قوة جهرية وشدة تتناسب مع سياق البيت الذي يرتبط بالكف التي من ميزاتها القوة والبطش، وإذا كانت تحت إمرة دين سمح وشمولي، فستكون قوتها أكبر بكثير، ودورها عظيم، أما اللفظة الثانية (تصحو) فإن حرف الصاد فيها يتميز برخاوته وهمسه؛ إلا أن ميزته الصفيرية تمنحه بعض الظهور والحدة الصوتية، أما الحاء فهو صوت مهموس أيضا يتميز برخاوته ورقته، وهذان الحرفان على رقتهما ،وهمسهما، ورخاوتهما يتناسبان مع سياق البيت الثاني الذي ترتبط فيه لفظة (تصحو) بالبوح والكلام، وهو كلام أساسه العقيدة السمحة التي تتميز بالليونة، وحتى التقابلات المتبقية ما بين (كفك)، و(فمك) ،و(العلياء)، و(الخضراء)، و(ساطعة) ،و(ناطقة) ترتبط بالخصائص الصوتية والدلالية لكلمتي (تغدو)، و(تصحو)، وما يلحظ على هذا التوازي أنه أتاح ترابطا صوتيا بين الشطرين وأنتج نغمات داخلية تراوحت بين الجهر والهمس، بالإضافة إلى الترابط الدلالي الذي كون سياق البيتين، وموقف الشاعر من الشعر الحقيقي الذي لا يكون حقيقيا حسبه إلا بالارتباط بالرؤية الإسلامية، وإلى جانب التوازي الشطري، يظهر التوازي الكلمي كنوع من أنواع شبه التوازي بحيث يتيح بدوره تشكيل نغمات داخلية في الأبيات والأسطر.

يقول الشاعر في إحدى قصائده:

و يمسحان قرونا... في مهابتها قد ساكن الورد في تاريخها الرقعا

و يذهبان بوجه الشمس.. منحدرا إلى غروب..يلي الإشراق..و النّصعا[2]

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص99.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص24.

ويظهر التوازي الكلمي في بدايات الشطرين الأوليين،حيث تتوازى كلمتا (يمسحان) و(يذهبان) صيغة ووزنا، ويمنحان تعادلا صوتيا على مستوى بدايات البيتين، كما يسهم التوازي إلى جانب العطف في الربط بين البيتين صوتيا ودلاليا، وإذا كان هذا التوازي قد حصل في بدايات الصدور فإنه في مواضع أخرى يتمظهر في نهاياتها، في مثل قول الشاعر:

صرعى قرون.. أعادوا الأمس..منثنيا يعروك منهم سقام الصدر..لا سببا !

إني هنا.. أرقب الأوطار معتليا مرقاتك..الأرض..و التاريخ..و الشهبا[1]

يظهر التوازي الكلمي من خلال كلمتي (منثنيا) و(معتليا)، ويتيح موضعهما نغما داخليا شبيها بالتقفية الداخلية في الشعر الحر، كما يمنح ذلك وقفات صوتية بين الأسطر تناسب دلالات البيتين التي تتعلق بحال الجزائر، ودور أبنائها في نفعها أو ضرّها، فكلمة (منثنيا) تتيح وقفة صوتية حزينة ومختنقة ترسمها النون الساكنة بعد الياء وكذلك (معتليا)، وكأن الشاعر بتوازيهما يحقق وقفة زمنية للتنفس.

إذا كان التوازي الكلمي قد أتاح في المثال السابق شبه تقفية داخلية، فإنه في الشعر الحر كذلك يمنح نغمات داخلية بمثابة قوافي داخلية تؤازر القوافي الخارجية، في مثل قول الشاعر:

على صفحة القلبِ

شمعا

حصارا

بقايا فتونٍ

بها انهمر الشعر أغنية / موعدا للأنين !!

فهل تشبهُ الطير إلا جناحا

و تعتصر الخافقين التياحا

و ترسو على بلدي.. بلد الطيبينْ

نوارا ذَوَى

و البقية يعرفها صاحباك الطليق / السجينْ ! [2]

و يظهر التوازي الكلمي في السطرين السادس والسابع، فيسهم في تشكيل تقفية داخلية مؤازرة للتقفية الخارجية التي أتت مترادفة (/00)، أما التقفية الداخلية فكانت متواترة (/0/0)، ومنح توازي كلمتي (جناحا) و(التياحا) إيقاعا داخليا ناسب حشرجة الشاعر التي لاءمها صوت الحاء الممتدة، في مقابل صوت المعاناة البادي بغنته البكائية الظاهرة.

([1]) المصدر نفسه: ص37

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص35.

لقد كان لشبه التوازي دور مهم في صناعة الإيقاع الداخلي، سواء بنوعيه الشطري الذي منح مساحة معتبرة لتكوين النغمات التي تسهم في بيان مواقف الشاعر، أو بنوعه الكلمي الذي أسهم في ربط الأبيات أو الأسطر ببعضها، وتشكيل قواف داخلية إذا كان في نهاية الأشطر أو الأسطر، ودور شبه التوازي شبيه بدور التوازي التام، فكليهما يمنحان مساحات صوتية متقاربة، ويشكلان تراكيب متناسبة ومتعادلة كما يضفيان على الدلالات جوانب صوتية مؤازرة تمنحها أبعادها الجمالية.

إذا كان التدوير والتوازي ظاهرتين شعريتين ساهمتا في تفعيل الإيقاع الداخلي بخصائصهما، وأنواعهما المختلفة، فإن هناك مظاهر أخرى عرفتها التجربة العبيدية، وأسهمت بدورها في صنع النغم الداخلي سواء أكانت صوتا مفردا، أم كلمة، ويتمثل تفعيلهما في كونهما من أصغر الوحدات التي تصنع التجانس الصوتي أو تنافره داخل سياق التجربة.

ج)مظاهـر صوتية:

يتحدد الإيقاع في الأصوات المفردة، والكلمات من خلال خاصية التكرار, فورودها عدة مرات في البيت أوفي السطر الواحد، أوفي مقطوعة أوفي قصيدة معينة يشكل مجموعة تناغمات صوتية تحددها خصائص الصوت أو الكلمة المتكررين، وفي تتبعي لبعض المظاهر الصوتية في التجربة العبيدية، لاحظت أن مجموعة من الأصوات تبرز بحضورها في البيت أو السطر الواحد،أو تتبعثر عبر ثنايا مقطوعة معينة لتشكل إيقاعا داخليا متميزًا، ولتنتج حركة داخلية فاعلة،ففي مثل قول الشاعر:

مخرنا عباب الشعر... أشرعة سمرا على نغم الفجرين...ما أعذب الشعرا !! [1]

يبرز حرف "الراء" بصفة كبيرة، والذي يتميز بتكراريته المجهورة، وله جرس قوي[2]، وقد منح وجوده في البيت المذكور مظهرا تكراريا، وإيقاعيا متميزا يدل على استمرارية الحدث وتواصله، كما أتاح خصائص إنشادية تناسب حركة الحدث.

يقول الشاعر أيضا:

بحرية العينين لحت فها أنا منفى تجدد في ضحى أفراحي

نبتت على صدر القداس قصائدي فإلى ذراها الحائرات انزاحي [3]

و يتبدى حرف "الحاء" في هذين البيتين مساندًا حرف الروي، فيتيح بتكراره نغما موسيقيا مميزًا، والحاء من الحروف التي تنطلق من الحلق وتتميز برخاوتها وهمسها[4]، وورودها فيما سبق يمنح إحساسا

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص18.

([2]) ابراهيم، أنيس: الأصوات اللغوية، ص59، 60.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص84.

([4]) ابراهيم، أنيس: الأصوات اللغوية، ص77.

بتأوهات الشاعر التي تتبع من داخله حارة ومرهقة، وبروز هذا الحرف كان مرده الموضع الذي ورد فيه، وهو موضع النبر من التفعيلة الواحدة مما منحه ظهورًا أبرزْ.

يقول الشاعر في موضع آخر:

ضاعت ولم يكتب حنينها سوايْ
و لا بحسنها استحم فارسٌ سوايْ
ثم اختفى بلا أثرْ!! [1]

و يبرز في هذه الأسطر حرف "السين" الذي يتميز به السطر الثاني، ومن خصائص هذا الحرف الصفير، وهو صوت رخو ومهموس أيضاً[2]،و تكرره في السطر المذكور شكل حدة صفيرية تمازجت ما بين الحركة والسكون، وتناسبتْ مع الموقف التأكيدي لسياق السطر، وإذا كانت الأحرف المتكررة في البيت والسطر الواحد تمنح نغمات صوتية بارزة، فإن ورودها في مقطوعة معينة يمنحها حركة داخلية خاصة تناسب سياقها، ففي قول الشاعر:

رسم البرق من ظـلال رؤاكِ وبقاياي...هجرتي...لسنـاكِ
لستُ أنسى...متى التقينا...صباء في عناقٍ...أضاعني...ورعاكِ
وانصببنا..من الغيوب..أسارى كنت طفلا..من الأنين..أتـاك[3]

يبرز حرف "السين" متصدرًا بدايات الأبيات، رغم عدم وروده في بداية الكلمات، وحدة صفيره هي التي منحته بروزًا فريدًا رسم بدايات صوتية لافتة للانتباه، وآزره في ذلك حرف"الصاد" من كلمة (انصببنا)، حيث بدتْ النون خافتة في مقابل الصاد الذي برز ومنح صفيرًا قويًا ،ويبدو أن سياق البيتين تطلب هذه الحدة الصوتية للفت انتباه مسامع القارئ إلى معاناة الشاعر، بالإضافة إلى ما ذُكِرَ تبرزُ وتتظافر أحيانا في المقطوعة الواحدة أحرف متقاربة مهموسة أو مجهورة مما يعزز من خاصية الإيقاع الداخلي، ففي قول الشاعر:

تجلت فعرت وردتني وأَنْجُمَا ومال بها فيض العذوبة مفعما
تجلت بما ليلا توحد ساهر وكان الذي دون المَعَاين أعظما
جنوبيه العينين كاتمت الضحى وعاها شهيدا وامحى متجهما
ألحت حكاياها ألحت شهية ولم تلتئم إلا لتعتنق السمـا[4]

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص14.
([2]) ابراهيم، أنيس: الأصوات اللغوية، ص66، 67.
([3]) ياسين ،بن عبيد:الوهج العذري،ص26.
([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص68.

تتظافر في هذه المقطوعة الأصوات المهموسة مشكلة إيقاعا داخليا هادئا وحركة ثقيلة، وهذه الأصوات هي صوت اللام، والعين، والحاء، والهاء، والفاء، والتاء، وإن اختلفت خصائصها من حيث الشدة أو الرخاوة فإنها تجتمع في خاصية الهمس التي منحت المقطوعة دفقة إيقاعية هادئة مناسبة للدفقة الشعورية للشاعر، التي بدتْ هادئة هي أيضا بحكم السياق الذي أنتجها.

تجتمع أحيانا في المقطوعة الواحدة حروف غير متجانسة تتيح تشكل إيقاع داخلي متميز، كأن تجتمع حروف الصفير، مع حروف أخرى رغم عدم وجود تقارب بينها فيشكلون نغمات متميزة، في مثل قول الشاعر:

قرأت على مرمر الأغنياتِ
صِرير يديكِ توهجتا عنبًا
بعد بلقيس كلمتاني من الصرح
و كي من زجاج الجراح أطلُّ مساءً
و أستأنف الوجع المتجلي
على سبأ من أنين الغيوبْ ! [1]

يظهر في هذه المقطوعة اجتماع الحروف الصفيرية (السين، الصاد) مع حرفي (الجيم)، و(الراء) رغم عدم وجود تقارب بينهما، فالأولى تتميز بصفيريتها ورخاوتها وهمسها، وأما الثانية فتتميز بقوة جرسها وشدتها وجهرها، وقد أتاح هذا التمازج إيقاعا داخليا متميزًا تلاحم فيه الصفير بقوة الجرس، والرخاوة بالشدة، والهمس بالجهر، فارتباط الصاد مع الراء مثلا في كلمة (صرير) شكل صوتا صفيريًا ومتكررًا ومستمرًا، وارتباط الزاي بالجيم في كلمة(زجاج) شكل جانبا صفيريا ومجهورًا في الوقت نفسه؛ لأن الزاي صفيرية ومجهورة، أما الجيم فانفجارية ومجهورة أيضا، وهو تلاحم شكل إيقاعًا متميزًا استفاد فيه الشاعر من صفيرية الأصوات، وشدتها، ورخاوتها ،وتكراريتها ليضع صوتا متفردًا حادًا، ومستمرًا، ليلائم حالته الانفعالية التي تريد الظهور، وإبراز قوتها وجلَدَتِهَا.

إذا كانت الأصوات قد أسهمت في بناء الإيقاع الداخلي، فإنها من جانب آخر آزرت الايقاع الخارجي بخصائصها الصوتية المتعددة، ففي قول الشاعر مثلا:

مبحرات مراكبي في ارتيابي دربها الموج ممعنا في اصطخاب
عن صداها تحدثتْ ذكريات طويت في الزمان طي كتـاب
لفني السحر يوم كنت هواها ومن السحر مسحة لا تحابـي
وامحوت ولي عليها عتاب ضائعًا بين غيمة وعبـاب

[1]) المصدر نفسه: ص50.

قال لي الساهران: بعدك لاحت خصلتان تراءتا من سحـاب

أوحيا لي بنجمة من بعيد ثم قالا: هنا بقايا العـذاب[1]

يظهر في هذه المقطوعة مظهر صوتي متميز، فإلى جانب تحقق ظاهرة الترصيع في البيت الأول، تتبدى إيقاعات داخلية في عروض الأبيات المتبقية تساند القوافي، ففي البيت الثاني مثلا تساند التاء من كلمة "ذكريات" نظيرتها في كلمة "كتاب" التي تتشكل فيها القافية، وتتقارب الهاء من البيت الموالي في كلمة "هواها" مع الحاء في كلمة "تحابي"، وتشترك العين في"عتاب" مع العين في "عباب"، بالإضافة إلى الحاء في "لاحت" مع الهاء في "سحاب" ،والعين، والدال في "بعيد" مع العين والذال في "العذاب".

هذا التناسب والتقارب والتشابه بين الأصوات منح تلاحما بين أشطر المقطوعة، وساند الإيقاع الداخلي من خلالها، في مساندة الإيقاع الخارجي، وبناء الجانب الصوتي للقصيدة.

يقول الشاعر أيضا:

قال لي غن ما وجدت غناء واغترب غربتي هنا وشتاتي

و انظم الحزن لوحة وقصيدا غن مالم تغنه سنواتـي

غن من غير صمت (ولا نط ق ولا مثل نغمة الأصوات)

لكلينا مسالك وحكايـا وعلى القلب جمرة الذكريات ! [2]

يبدو دور الكلمة في هذه المقطوعة من خلال كلمة (غن) التي تكررت عدة مرات، وأسهمت في تشكيل إيقاع داخلي متميز من خلال الغُنَّة التي تحدثها "الغين" و"النون" بما يتناسب مع دلالات التأكيد على خاصية الغناء، والإنشاد الذي سيضطلع به الشاعر عما قريب، ويقول أيضا:

ربة النور قل لها كيف أنسى كيف أخفي الهوى بحزن سمات؟

كيف أنسى وكنتُ آنست نارًا واصطلينا ونحن واحد ذات؟[3]

و يظهر هنا تكرركلمتي (كيف) و(أنسى)، حيث يساهمان بتكررهما في إضفاء ملامح الحيرة والتيه والتأكيد عليهما في خدمة الإيقاع الداخلي، الذي يتكفل بتقديم مظاهر تصاعد انفعالات الشاعر؛لأن التكرار حسب عبد الرحمن تبرماسين هو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإثارة [4]، وحروف كلمتي (كيف) ،و(أنسى) قد أسهمتا في تشكيل الإثارة أيضا خاصة من خلال حرفي "الفاء" و"السين"، فالأول صوت أسناني شفوي احتكاكي رخو،ويتميز بصفتي الهمس والرقة،أما الثاني فهو

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص78.

([2]) المصدر نفسه: ص12.

([3]) المصدر نفسه: ص13.

([4]) عبد الرحمن، تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص194.

صوت أسناني لثوي احتكاكي رخو ،ومهموس مرقق[1]، إلا أن لهذا الحرف خصائص صفيرية تمنحه حدة صوتية.

لقد كان للصوت المفرد والكلمة المتكررين في ثنايا بعض الأبيات والقصائد دور مثير في بنية الإيقاع الداخلي، حيث ساعد تكرر الصوت المفرد على تشكيل نغمات متميزة متقاربة أحيانا، ومتنافرة أحيانا أخرى ساهمت جميعا في تفعيل الحركة الصوتية الداخلية مُشَكِّلَةً بُعْدًا جماليا أساسه مواقف الشاعر وخصائص الرؤية، كما كان للكلمات المتكررة في البيت الواحد، أو في المقطوعة الواحدة دور متميز في البناء التركيبي أولا، والصوتي ثانيا، والدلالي ثالثا، لِمَا لخاصية التكرار من تفعيل فني.

إن دراسة الجانب الصوتي في تجربة الشاعر ابن عبيد كان أمرًا ضروريا، حيث كشفتُ من خلاله عن أهم العناصر الصوتية التي استند عليها الشاعر، وهي عناصر معروفة في صناعة الشعر فتأسست بذلك تجربته على مجموعة غير يسيرة من البحور الشعرية المألوفة مُشَكِّلاً من خلالها قصائد على نظامين هما العمودي والحر، بالإضافة إلى القوافي التي أَبْرَزَ منها أنوعا متعددة ساهمت في بناء الإيقاع الخارجي، أما الإيقاع الداخلي فكان له نصيبه الأوفر أيضا، إذ تميزتْ التجربة بظاهرتين هما التدوير والتوازي، واللذان ساهما في بنائها تركيبيا وصوتيا، وآزرا المستوى الدلالي بخصائصهما الفنية، بالإضافة إلى خصائص الصوت المفرد، والكلمة الواحدة بتكررهما داخلها، ودورهما في تفعيل حركة الإيقاع ، ومساندة انفعالات الشاعر، وخصائص مواقفه التي تطلبت نوعًا معينًا من الأصوات والكلمات الخاصة.

([1]) عبد القادر، عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط1998،1،ص158، 163.

الفصل الثاني

المرجعيات الفنية

تمهيـــد

*المرجعية اللغوية

*المرجعية الرمزية

*المرجعية الصوتية

تمهيد:

إن الألفاظ، والتراكيب، والأساليب، والرموز، والأصوات الخارجية والداخلية كلها عناصر فنية، تتأسس عليها النصوص الشعرية، وكلما تمكن الشاعر من استغلالها وتوظيفها بطريقة حسنة ساعدته على إيصال أفكاره ورؤاه للقارئ، فتحرك شعوره، وتثبت في ذهنه، وتخلد في التاريخ الأدبي إذا ما احتوت على أسرار البقاء والخلود، كما حدث للكثير من القصائد، والأبيات، والحكم، والأمثال، والأقوال التي بقيت خالدة رغم مرور الزمان؛ لأنها تحمل في ثناياها قوة الفكرة، وعمق التجربة، وبراعة الإيحاء، وصدق العاطفة، ورهافة الشعور، بالإضافة إلى ثراء الخيال، وجودة الصياغة، منصهرة كلها في بوتقة واحدة، وتساهم هذه العناصر الفنية في إحداث التميز بين النصوص من خلال التفاوت الحاصل في تقديم المعاني والأفكار بأساليب جمالية متفاوتة، تتشكل خلالها التراكيب، والصور المختلفة، وضرورة العناصر الفنية كضرورة الجوانب الفكرية، فهما وجهان لعملة واحدة هي عملية الإبداع، وما ينتج عنها من نصوص، إذ يحضر خلال تشكلها الجانبان الفكري والفني معا في لحظة واحدة، دون إمكانية الفصل بينهما فتتقاطع خصائصهما يخدم كل منهما الآخر في حضور واحد، لأن التجربة الشعرية كل متكامل لا يمكن فصل عناصرها وأجزائها عن بعضهما البعض.

لقد تنبه القدماء العرب لضرورة ارتباط الفكر بخصائص اللغة، وجماليات الأسلوب، حيث رأوا أنه من غير الطبيعي أن تطرح الأفكار والمعاني دون أن تصاغ بكلام منتظم وفق قواعد، وأسس، ونظم متعارف عليها، فهذا عبد القاهر الجرجاني يقول في كتابه دلائل الإعجاز: "و مما ينبغي أن يعلمه الإنسان، ويجعله على ذكر، أنه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفرادا مجردة من معاني النحو"[1] ،وهو يرى أن الجانب الفني والمتمثل في النحو ضروري لبسط الأفكار وتقديمها، فقد نتكلم عن فكرة ما، ولكن إذا كان كلامنا غير مؤسس على صياغات نحوية مضبوطة، فإنه يعد هراء لغويا، ولذلك فعبد القاهر الجرجاني يرى أنه "لا يصح في عقل أن يتفكر متفكر في معنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم، ولا أن يتفكر في معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه وجعله فاعلا له، ومفعولا، أو يريد منه حكما سوى ذلك مثل أن يريد جعله مبتدأ، أو خبرا، أو صفة، أو حالا، أو ما شاكل ذلك"[2]، وإذا كان الجرجاني قد تكلم بصفة عامة عن ضرورة الخصائص الفنية، فإن ابن رشيق يحدثنا عن ضرورتها في الشعر، ويرى أن هذا الأخير لا يقوم بعد النية إلا من أربعة أشياء، أولها

([1]) عبد القاهر، الجرجاني: دلائل الإعجاز، تق: علي أبو زقية، موفم للنشر، الجزائر، 1991، ص369.

([2]) المرجع نفسه:ص369.

اللفظ، وثانيها الوزن، وثالثها المعنى، ورابعها القافية، وعنده القصد والنية من أولويات قيام حد الشعر، فقد يكون الكلام موزونا ومقفى، ولكنه ليس بشعر لفقدانه خاصية القصد والنية[1].

إن الجانب التشكيلي لا يمكن له أن يؤدي دورا من غير احتضانه لجوانب فكرية وشعورية من أجل إيصالها للمتلقي؛ لأن الاستعانة بالأساليب المختلفة داخل النص الشعري لن تؤدي دورها إلا إذا حُمِّلت بفكرة مناسبة، وإذا كنا في الدراسات المختلفة حول النصوص الشعرية نتتبع طريقة تجزيئية تتم من خلال فصل عناصر النص الواحد، ودراستها على حدة، فلا يعني أن تلك العناصر ليس بينها أي رابط، أو أية علاقة؛ لأن ذلك مجرد "نوع من التحليل"[2] يبدأ بالتجزيء، وينتهي بالتجميع؛ لأن التجربة شاملة وكلية، وتبقى براعة الشعراء وحدسهم الإبداعي هو العملية الأكثر قوة في التأليف الفني، فبناء تجربة متكاملة لا يحتاج إلى فكرة عميقة فحسب، بل إلى صياغة فنية ملائمة لحيثيات الموضوع، وتتمثل العناصر الفنية في عدة وسائل أهمها اللغة التي تخضع لمخيال الشاعر وحدسه الفني، وتنضوي تحتها بقية العناصر الأخرى كالرموز المختلفة، والجوانب الإيقاعية المتعددة، والتي تؤدي مجتمعة في النهاية إلى تشكيل فني شعري يتأبط مجموعة من الأفكار والمعاني التي لا يمكنها الانفصال عن العناصر الفنية التي تتكفل بإبرازها في أبهى حلة للمتلقي.

إنني لا أريد في هذا المقام التوقف عند تشكيلات الشاعر المختلفة التي كون من خلالها صوره، ومعانيه، وإنما سأتناولها في إطار مرجعي كما فعلت في الفصل السابق الخاص بالمرجعيات الفكرية، إذ سأركز على المرجعيات الفنية التي انكفأ الشاعر عليها، واستعان بخصوصياتها لتشكيل تجربته الشعرية، هذه الخصوصيات تتعلق أكثر بما يتصل بالتراث، خاصة الأدبي منه؛ لأن علاقة الشعر بالتراث ليس لها حدود، ولا تقف عند مستوى معين، بل تتشابك وتتعقد مع كل مظاهره، بحسب حاجة الشاعر إليه، وبذلك يصبح كل نص أدبي نتاجا طبيعيا للتراث، ليتحول بدوره فيما بعد إلى رصيد ضمن ذلك التراث[3]، وإذا كانت صلة الشاعر بالتراث الفكري قوية، حيث حاول بناء عالمه من خلال مرجعيات تراثية نبش فيها، واستخرج مكنوناتها بالجهد المتواصل، واستقر من خلالها على تشكيل الأسس الملائمة لتجربته ومخياله، فإن الجانب الفني لا يشذ عن ذلك أيضا، إذ حاول الشاعر ضمن علاقة تأثير وتأثر قد تكون قصدية أم غير قصدية، إقامة أساس فني قويم يمكنه تحمل الأبعاد الفكرية التي يريد تقديمها للقارئ، فلم يكتف بحساسيته وبراعته الشعرية في تشكيل المعاني والصور،

([1]) أبو علي الحسن، بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تق: صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص208، 209.

([2]) رمضان، الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص122.

([3]) مدحت، الجيار: الشاعر والتراث، ص71، 72..

بل استعان بمرجعيات لغوية، ورمزية، وإيقاعية لتكون لنصوصه وأفكاره سندا قويا ومتينا، وليتمكن من إبراز رؤيته الإبداعية، وإذا كانت الحداثة المتداولة تدعو إلى خرق السائد والمألوف مهما كان نوعه فكريا أو فنيا، فإن عودة الشاعر إلى المألوف والمعروف في نظري هو الحداثة بعينها ولكن من غير تقليد واجترار، فهو يعود إلى التراث ليس بهدف تكراره، وإنما ليغرف منه الأبعاد الفكرية والفنية وتوظيفها توظيفا ملائما لرؤيته، وعصره، وطبيعة تجربته، ولا يكتفي بالوقوف عند الدلالات الملاكة... ،بل يمزج بين أبعادها التراثية وأبعادها المعاصرة، ويضفي عليها من خياله الذاتي، وإذا كان الشاعر حداثيا من ناحية الطرح الفكري بأبعاده المتعددة، ومن ناحية رؤيته لماهية الشعر الحقيقية، ومحاولة تجسيدها على أرض التجربة الشعرية، فإنه لابد أن يكون حداثيا على الطرف الآخر، وهو الطرف الفني، وهذا ما حدث حيث استعان بأكبر خاصية من خصائص الحداثة، وهي الانزياح*، فانحرف بالمعاني من خلال التراكيب التي شكلها محاولا خلق دلالات غير مألوفة، تقرب للمتلقي تجربته الشعرية أكثر، ويتمكن من إقامة رؤيته بأسسها وأبعادها، وسأحاول فيما تبقى من الدراسة إرساء المرجعيات الفنية التي اتكأ عليها ، متتبعة مواطن الاستناد، ومواطن الإبداع في كل مرجعية بدء باللغوية بجانبيها المعجمي/ الدلالي والتركيبي /الأسلوبي، مرورا بالمرجعية الرمزية بما تحتويه من رموز صوفية، وتارخية، وأنثروبولوجية، وانتهاء بالمرجعية الصوتية التي ستخصص لتتبع جانبين وهما: الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي، وسيكون لرؤية الشاعر الحداثية الحضور في كل مرجعية بتشكيلاتها؛ لأن التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة، ومن بينها تجربة الشاعر بن عبيد تحاول حسب عبد الحميد هيمة الخروج عن التقاليد التي كانت تحكم النصوص فيما سبق، خاصة فترة السبعينات، حيث تستند على الموروث كقاعدة لبلوغ أفق الحداثة الحقيقي[1]، الذي لا يهتم ببريق الأشكال بقدر ما يحاول الجمع بين إبداع الشكل وإبداع الأفكار، تلك التي بدأ بن عبيد بتأسيسها عبر المرجعية الصوفية، فأسدل بريقها على أبعاد رؤيته.

*الانزياح:ظاهرة اسلوبية تخرج بالتعبير عن السائد ،وتسمى الانحراف أيضا ،أما بعض القدامى فيسمونها العدول.

[1]) عبد الحميد، هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص108.

أولا_المرجعيـــــة اللغويـــة:

توطئـة:

تعد اللغة أَفضل ما يتميز به الإنسان عن سائر الخلق، فهو الكائن الوحيد الناطق بين الكائنات؛ لأن الله سبحانه وتعالى ميزه بميزة العقل، واصطفاه حتى يؤدي دوره المنوط به على وجه الدنيا.

إن اللغة العربية، هي نوع من عدة لغات تنتشر عبر العالم ظهرت عبر التاريخ وتطورت بتطوره، وتعد من أفضل اللغات، فهي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم على الرسول صلى الله عليه وسلم، وتتميز عن غيرها بعدة مميزات أهمها القدرة على الاستيعاب، ومواكبة كل التطورات والتغيرات على جل المستويات الفكرية والعلمية والفنية، ويحكي التاريخ أن أول من تكلم اللغة العربية هو يعرب بن قحطان أبو اليمن الذي منه جاء الحميريون التباعنة ملوك اليمن[1]، وهناك مصادر أخرى تقول أن أول من تكلم بها إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام[2].

تتشكل اللغة بصفة عامة من مجموعة ألفاظ،والتي تتكون بعد ترابط الأصوات بعضها ببعض على شكل أبنية ثنائية أو ثلاثية أو أكثر، وقد حظيت اللغة بالاهتمام والدرس والتعريف منذ القدم، فهذا ابن جني يعرفها في كتابه الخصائص فيقول:" أما حدها، فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[3]، وهو تعريف عام لا يختص بلغة معينة؛ لأن كل اللغات هي مجموعة من الأصوات، ويكمن الاختلاف بينها في طريقة الربط بين هذه الأصوات وطريقة ترتيبها ونطقها وتصريفها والدلالات الخاصة بها، وأما حديثا فإن اللغة تعد مصطلحا يستعمله النقاد، واللسانيون للدلالة على رموز متعارف عليها صوتيا ودلاليا داخل المجتمع، أي أنها تتشكل بعيدا عن إرادة الأفراد، وتتجدد مفرداتها في ظل الاكتشافات العلمية والصناعية، والتكنولوجية، كما يعدد الدارسون أنواعا، منها اللغة العلمية، والأدبية والشعرية والرمزية...الخ[4]، ويتم إنتاج النصوص كما يعرف من مادة اللغة، ولكن بطريقة توزيعية حسب جوليا كريستيفا Julia Kristiva إذ يقوم النص حسبها بإعادة توزيع اللغة، وذلك بإقامة علاقة بين الكلام الاتصالي، وبين مختلف أنماط الملفوظات السابقة والموالية، أي أن هذه العلاقة هي عملية مرتبطة بمفهوم التناص بطريقة مباشرة[5]؛ لأن أي نص عند لحظات تشكيله هو بالضرورة مرتبط

([1]) شوقي، عبد الحكيم: الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص25.

([2]) محمد، بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص28.

([3]) أبو فتح، عثمان، بن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج1، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، دت، ص333.

([4]) سمير، سعيد حجازي: النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، مدينة نصر، القاهرة، مصر، 2004، ص166، 168.

([5]) المرجع نفسه: ص140.

بميراث ضخم من الألفاظ، والتراكيب، والأساليب، ولكن بطريقة انتقائية يتم من خلالها اختيار الكلمات المطلوبة، وإعادة توزيعها بطريقة مناسبة للموضوع، والأفكار المنشأ لأجلها.

إن الشعر هو الأكثر ارتباطا باللغة والاستفادة من مكوناتها؛لأنها مادته الأساسية، ومن غيرها لا يمكن له الاستمرار، فهي الوحيدة التي يتمكن بها من إنتاج نصوصه، وتكوين أفكاره وتركيب صوره، وتجسيد خيالاته، وبها جميعا يتحدد مصيره، فهي رحم مختبره حسب محمد بنيس، وتصبح بذلك للشعر لغة خاصة به لها قوانينها، وأسسها، وخصائصها، واللغة الشعرية العربية خاصة لغة الشعر المعاصر لغة سؤال مستمر متواصل عبر الزمان والمكان، ولكن لا أجوبة له؛ لأنه يبحث في المطلق واللانهائي، ولكنه مشروط دائما بالمقدسات: القرآن والحديث، والشعر الجاهلي[1]، ولكل شاعر طريقته الخاصة في استخدام اللغة، بألفاظها المتعددة، والاستعانة بالتراكيب والأساليب المتنوعة مما يمنحه تميزا وتفردا في مجموعة الشعراء من خلال استخدامات لغوية خاصة به؛ لأن الشاعر الحقيقي هو الذي يستفيد من قديم الشعر ومعاصره، ويحاول أن يقف موقف المغايرة منهما، بأن يبحث في آفاق أخرى لبناء الدلالات، وتشكيل فضاءات شعرية خاصة.

إن اللغة كما هو معروف مرتبطة بالمجتمع مما يعني أنها ظاهرة اجتماعية تتوازى دوما مع الحركة الاجتماعية، وتتجدد ألفاظها وتراكيبها، وتتنوع دلالاتها من خلالها، وهذا ما ينطبق على اللغة الشعرية التي تطورت عبر العصور والظروف المتعددة، إذ تحولت مع الزمن من وصف العالم المادي الخارجي بمظاهره المتنوعة إلى وصف العالم الداخلي للشاعر، أي العالم النفسي الذاتي مع ربطه بحركة العالم، من خلال استخدام لغة تعبيرية مكثفة، تناسب كثافة المشاعر بدلا من وصفها بطريقة مادية مباشرة[2].

إن لغة الشعر لغة متميزة تختلف عن لغة العلم، والفلسفة... إذ لها شخصيتها الخاصة بها، تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي نقلا أمينا تمتلئ من خلاله بالمحتوى، وهي لغة فردية وإن كانت مادتها الأولية ترتبط بحركة المجتمع، لذلك فألفاظها تكون أكثر حيوية خاصة بجانبها الصوتي، لأن العلاقة بين الأصوات في الشعر يمكنها إثارة متعة تذوق الانسجام بين المعنى والشكل سواء بالأجزاء المتكررة، أو المتنوعة، أو المتناسبة، ولذلك فالكلمة الشعرية يجب أن تتوافر فيها عناصر ثلاثة: المحتوى، والإيحاء عن طريق المخيلة، والصوت الخالص، ويجب أن تكون العلاقة بين كلماتها منطلقة من أساس إيقاعي بحيث يؤدي التلوين الإيقاعي إلى الغاية المرجوة[3].

([1]) محمد، بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص78.

([2]) رجاء، عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2003، ص63.

([3]) عز الدين، اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر، القاهرة، مصر، 2000، ص 294، 295.

لقد اكتسبت اللغة الشعرية مميزات خاصة، تطورت بها نحو الأفضل وتحولت مع الشعر المعاصر إلى فضاء للتأمل والخلق الرؤيوي، كما حملت عبء التعبير عن الفكر الحداثي، هذا الأخير الذي لم يتحقق في شعرنا العربي، إلا عبر اللغة بتشكيلاتها وألفاظها، فعندما عجز أصحاب الحداثة عن تغيير الواقع الخارجي، واستبدال معاييره بمعايير أخرى، لجئوا إلى اللغة فقاموا بهدمها وإعادة بنائها بالشكل الذي يرضيهم[1]، ولكن يبدو أن اللغة الشعرية الحالية لم تعد تهتم بالهدم، بقدر ما تصبو إلى تفسير العالم ومحاولة تغييره، والبحث عن عالم بديل معتمدة على الخرق والتجاوز والتحليق المستمر.

لقد حاول الشاعر ابن عبيد لكونه شاعرا معاصرا امتطاء فرس الحداثة اللغوية حيث استفاد من بعض خصوصيات اللغة التراثية سواء أكانت في جانبها اللفظي بما يحمله من دلالات، أو في جانبها التركيبي وما يعتمد عليه من أساليب، ولم يكتف بالاستناد على تلك الخصوصيات، بل حاول النفخ فيها من روح عصره ورؤيته، فألبسها لباسا جديدا أحيانا، وأبقى على روحها القديمة أحيانا أخرى، وقد كانت الركيزة الأساسية في مرجعيته اللغوية، ذلك الثراء الكبير في اللغة العربية، ولكنه ركز على جانب مهم فيه وهو المعجم الصوفي، حيث استفاد من مكوناته اللفظية والدلالية في تقديم رؤيته وتشكيل تجربته محملا بعض الألفاظ دلالات جديدة متجاوزا بها نحو بناء عالمه البديل.

***مرجعيــة لفظيــة/دلاليــة:**

إن تقديم الرؤى المغايرة، والبحث عن آفاق شعرية بديلة لا يتطلب أفكارا جديدة فقط، بل يتطلب أيضا تشكيلا لغويا جديدا يمكنه تحمل البدائل، وإيصال الدلالات المطلوبة، ولكن محاولات تقديم البدائل لن تنطلق من العدم، بل يجب أن تستند على مواد خام، أساسها الثراء اللغوي الذي تتميز به اللغة، تلك المواد التي تكون مناسبة للرؤى المشكلة، ملائمة لطبيعة التجربة الشعرية بعناصرها المختلفة، ولأن تجربة الشاعر بن عبيد تميزت بطابع النزوع نحو الذاتية التي تلونت باللون الصوفي، وتأسست على مبادئه الفكرية، فإن لغته لابد وأن تتلون بهذا اللون أيضا بغض النظر عن تجاوزاتها لدلالاته أو عدم التجاوز؛ لأن الشاعر لابد وأن يشعر بتجربته، ويصنع لها ما يلائمها، وما يقدم عناصرها وملامحها للمتلقي بلغة معبرة، وموحية تؤدي دورها المطلوب، فالشعر لا يكتفي بالدلالات المعجمية للكلمات، بل يطوعها ويلونها بما يشاء، وبما يناسب تجربته؛ لأن أية كلمة حسب اللساني التشكيلي كرامسكي Kramsky تتميز بخاصيات شكلية ودلالية، كما أنها تمتلك معنى حقيقيا بوصفها عنصرا في السياق، ومعنى كامنا بوصفها عنصرا في نظام المعجم، ويقدم تمام حسان الرأي نفسه،

([1]) عدنان، حسي قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص267.

حيث يرى أن السياق يسهم كثيرا في توليد الدلالات المختلفة للكلمة الواحدة، أما الدلالة المعجمية فإنها تبقى ثابتة لا تتغير[1].

تكتسب اللغة في التجربة الصوفية دلالات جديدة، حيث طوع الصوفيون الكلمات، ومنحوها معاني مختلفة لتلائم مواجدهم وأفكارهم، كما حملوها بطابع رمزي أكسبهم معجما لغويا خاصا بهم، وصارت اللغة في تجاربهم تتخذ منحى ازدواجيا، حيث تقدم الكلمات بدلالاتها المألوفة، ثم تفرغ من تلك الدلالات وتحمل بأخرى ،أي أن القارئ يمكنه أن يقرأ القصائد المتلونة بالتصوف بالمدلولات المألوفة، أو يتجاوزها إلى تفهم اللغة الصوفية المشفرة، برمزيتها الخاصة بها، والمحددة، ويعد الصوفيون حسب رجاء عيد هم أول من قام بتشفير لغة الشعر العربي حيث اعتمدوا على اصطناع لغة تكتسب الكلمات فيها مدلولات جديدة، وذلك بإدراجها في أنساق رمزية مختلفة ومرتبطة بمواجدهم وعالمهم التجريدي[2].

إن سبب هذا التشفير اللغوي في المعجم الصوفي يعود إلى طبيعة التجربة الصوفية في حد ذاتها التي تحاول الوصول إلى المطلق، ولذلك تكثر في الكتابات التي تتعلق بهذه التجربة الملامح الرمزية، لتلائم مظاهر التجريد التي تتجسد فيها، ولتكشف عن الدواخل، وتقف على لامرئيات الكون المكثفة في كون النص، أي أن اللغة في التجربة الصوفية تتوغل في اللامرئيات، لتتوحد وتتوغل من جديد، من خلال ممارستها للإحالات المتوهجة التي تتجاوز الحدود الواهية بين الأناوالمطلق متنزلة في عمق التجربة الابداعية[3]، ويرى عبد الحميد هيمة أن العودة إلى الكتابة الصوفية والاستعانة بمشفراتها اللغوية يعد نوعا من العودة إلى اللاشعور الجمعي الذي يصبو إلى محاولات تجاوز الفرد ذاكرة الإنسانية، وأساطيرها وماضيها بوصفه نوعا من اللاوعي[4].

لقد استعان الشاعر بن عبيد بالمعجم الصوفي، وما يكتنزه من ألفاظ مختلفة، وهي ألفاظ مألوفة في المعجم الشعري العربي، وخاصة المعجم الغزلي، ولكن أغلبها لا يحمل الدلالة نفسها، وإنما طُعِّمَ بمعان جديدة، كما أضاف إليها مظاهر دلالية أخرى، تبعا لسياق تجربته التي تأسست على ثلاثة أبعاد فكرية بارزة، وهي فكرة المحبة، وفكرة الفناء، وفكرة التوحد والبقاء، ولذلك جاءت الألفاظ ملائمة للأفكار الواردة إذ استعان الشاعر بألفاظ دالة على المحبة، وأخرى دالة على الفناء والبقاء، وأخرى على السكر متشكلة في سياق التجربة بمعان متجددة.

([1]) كريم، زكي حسام الدين: التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه، ج1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص04.

([2]) رجاء، عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص279.

([3]) غالية، خوجة: قلق النص، ص49.

([4]) عبد الحميد، هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص95.

أ) الألفـاظ الدالـة على المحبــة:

تعد المحبة فكرة رئيسية، وموضوعا أساسيا لدى الصوفيين، فمن خلالها تقوم دعائم تجاربهم الوجدانية والفكرية، وتتواصل بخصائصها، ولقد ذكرت في المرجعية الصوفية أن الشاعر ابن عبيد قد استعان بها كفكرة أساسية لإرساء دعائم تجربته الشعرية التي يصبو من خلالها إلى تشكيل رؤية إبداعية نافذة يتمكن بها من إقامة معالم الواقع البديل، وإذا كان الصوفيون في توجههم إلى الذات العليا، ومناجاتها، وندائها، والتعلق بها يتجاوز تلك العلاقة القائمة بين العابد والمعبود، والمخلوق والخالق، إلى علاقة العاشق بالمعشوق، وتكون رغبة الاتصال والتشوق لذلك لا مناص منها للصوفي بحيث لا يخلص في شئ إلا لله وحده[1]، فإن الشاعر بن عبيد يستعين بهذه الفكرة لتكون علاقته كمبدع بما هو مبدع، مثل علاقة الصوفي بالذات الإلهية، لأن الشاعر لا ينظر إلى الشعر كوسيلة يمارس من خلالها فنيا ما يشاء ويتلاعب بالكلمات، والدلالات كيفما يشاء، بل ينظر إليه ككائن حي يستحق الإخلاص، والمحبة، لأنه كالأرض التي كلما أغدقنا عليها من الجهد، والعمل والرعاية أغدقت علينا بالخيرات والبركات، وكذلك الشعر كلما بذل الشاعر جهدا وأبدى حبا وإخلاصا لفكرته ولموهبته، ولوسيلته وسلاحه، برزت تجربته في أبهى صورها وأعانته على تشكيل رؤيته وإيضاحها.

لقد استعان الشاعر بن عبيد للتعبير عن فكرة المحبة بالمعجم الغزلي، وما يحتويه من ألفاظ متنوعة بعضها يتعلق بالمحبة في ذاتها، والبعض الآخر بأسبابها، ودرجاتها ونتائجها، ومتعلقاتها مع التنويع بين ما هو حسي وما هو معنوي، وقد اعتمد الشاعر على التكرارات المختلفة، وذلك باستخدام المشتقات المتعددة للفظة الواحدة، كما استعان بالمترادفات من أجل التعبير عن فكرة المحبة تعبيرا وافيا، ولن أتوقف في هذا المقام لأحدد رمزية المحبوب الذي اختاره الشاعر للتغزل، وإنما سأركز فقط على الألفاظ، ودلالاتها مع التمثيل ببعض الأبيات لإظهار الصياغة التي وردت بها.

ترتبط المحبة بعضو أساسي في الجسد، وهو القلب ولن أتكلم عن وظيفته العضوية، بل وظيفته المعنوية في تطهير النفس أو تلويثها، لأن الصوفيين لا يرون القلب مجرد عضو، بل يعدوّنه البصيرة، والنور الباطن والإلهام والحدس، والعقل، لأنه الأقدر إدراكا لجمال الأشياء والمعاني، والمظاهر من العين المجردة، ولذلك كان الحب عندهم تابعا للمعرفة وإدراك الحقيقة، فكلما تحقق للصوفي الحب والإخلاص والطاعة تحققت له المعرفة، وتكشَّفت حجبها للناظرين[2].

([1]) أماني، سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص155.

([2]) عبد الحميد، خطاب: إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام، ص 49.

لقد حاول الشاعر التعبير عن المحبة بالتركيز على معانيها المرتبطة بهذا العضو المتميز، حيث استعان بلفظتي (فؤاد وقلب) على بسط التجربة الشعرية، وطعّمهما بدلالتين اثنتين الأولى ترتبط بوظيفة القلب في إثارة المشاعر، ومن بينها مشاعر الحب، والثانية ترتبط في دلالتها على البصيرة الإبداعية، والإلهام الشعري الذي يرتبط دائما بمعاني الإخلاص للرؤية الشاملة، والوسطية، فاستعمال لفظة الفؤاد للدلالة على المحبة وما يتعلق بها من معاناة وعذابات وردت مرات عدة، مثل قول الشاعر، وهو يتغزل بمحبوبه:

لا فؤادي منك يعرى أو يند في طريق
لست أنسى كل ذكرى منك لاحت كالحريق[1]

فالفؤاد هنا متعلق بمعاني المحبة التي تتطلب صبرا على الألم والعذاب، والأمر نفسه في قوله:

أمدينتي لك في الفؤاد شواطئ ضوئية...و مهاجر... ورطاب[2]

فلفظة الفؤاد متعلقة أيضا بالدلالة على المحبة التي يكنها الشاعر لمدينة قسنطينة العريقة، ولتاريخها، ورموزها، أما فيما يرتبط بالدلالة على البصيرة، والإلهام نلمح ذلك في قوله:

(يوليو) الملاحم في جبينك شاهد مني.. تألق والمضيء فؤادي[3]

ففؤاد الشاعر في هذا البيت متعلق بالرؤية الثورية الرافضة التي تجسدت في شهر يوليو كنتيجة لثورة عظيمة دامت سبع(07) سنوات، وهو يتعلق ببصيرة لا تنظر إلى يوليو كشهر للفرح والانتصار فحسب، بل ملمحا من ملامح الجهاد، والثورة على الطغيان، ويتردد الأمر نفسه في استعمال كلمة (قلب)، ففي قول الشاعر:

جرحي على الأرض وانبثت تسير به من غيرما يمحي من رفضها رغب
تعطي لمن قامة حلم تسلقهـا وراءها صوت قلبي ظل ينتحب[4]

تتعلق لفظة القلب بدلالات المحبة، وما يعانيه الشاعر جراءها من ألم وحسرة، أما الدلالة على البصيرة فنلمحها في قوله الآتي:

طويتك يا قلب عند المرايا التي هشمتك كطي كتـاب
تسافر فيك لياليك والأغ نيات القدامى خطى في التراب[5]

فلفظة القلب في هذه الأبيات تحمل دلالات الاستبصار والرؤية، والتي دلت عليها لفظة المرايا التي لم تسعف القلب على آداء وظيفته، وإنما هشمته، ويلحظ أن صفة التهشم وردت مشتركة في البيت بين

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري ص47.
([2]) ياسين، بن عبيد، أهديك أحزاني، ص18.
([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص09.
([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص33.
([5])ياسين بن عبيد:معلقات على أستار الروح، ص23.

القلب والمرايا؛ لأنها في الحقيقة هي صفة للمرايا لا القلب، ولكن الشاعر جمعهما بصفة واحدة للدلالة على البصيرة ،والرؤية، والوضوح، والانعكاس، ويتخلى الشاعر أحيانا عن ذكر القلب، أو الفؤاد بالإبقاء على بعض صفاته كالخفق، والنبض، والنجوى في مثل قوله:

حنانيك أنفاسي.. اكتمي.. وتكتمي عسى الخفق المستور يعدو بي الصهدا[1]

فالشاعر يستعير الخفق بدل ذكر القلب ليقرب الصورة أكثر للمتلقي، صورة الاضطراب، والتوتر، والانفعال، وفي قوله:

تشكلت موسوما بضوء زنودها و في يدها مني مرايا توقد

و نبض خفي ليس يبدى لسائر سواي.. و لي خلف العوالم موعد[2]

يستعين الشاعر بلفظة نبض بدل قلب،لأنها تعني الحركة والحياة، وبدل لفظة خفق؛ لأن هذه الأخيرة تدل على الحركة البطيئة، والهادئة، والخفية، ولا بد أنه اختارها لتكون الصورة التي يريد تقديمها واضحة وجلية، وللتعبير عن المحبة يستعين بلفظة الحب والهوى باشتقاقاتهما المختلفة من أسماء، وأفعال، كما يستعين بألفاظ أخرى كمرادفات للمحبة مثل : الصبا، والعشق، والوجد،ففي استعماله للمشتقات الخاصة بلفظتي الحب، والهوى أورد الأمثلة الآتية، يقول الشاعر:

حببتك نضري... ما الذي حال بيننا و داهم في أحداقنا البسمة الوجدى[3]

و يقول أيضا في موضع آخر:

و رائي قصيدي فدونك خذه مواويل حب وتاريخ ثائر[4]

و في قوله:

غرناطة أخرى فمن تكون ؟

ما كالتي أحببتُ

لكن مثلها تئن[5]

و قوله:

وحدي فلا وطن سواك أحبه و يريحني من قصتي وكروبي[6]

و قوله:

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص12.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص31.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص13.

([4]) المصدر نفسه: ص31.

([5]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص14.

([6])ياسين، بن عبيد:معلقات على أستار الروح، ص22.

عفوا إذا لم أبد كل توجعي فالصمت في حبيك من أسلوبي[1]

لقد استعمل الشاعر في هذه الأمثلة لفظة الحب باشتقاقاتها المختلفة ما بين حببتُ، حب، أحببتُ، أحب، حبيك، وذلك حسب سياق التجربة، والقصيدة، والأمر نفسه يحدث مع لفظة الهوى التي يتأرجح استعمالها ما بين الأفعال:

عودي لأكتب من رؤياك ملحمتي عودي فيومك أهواه... ويهواني[2]

و ما بين الأسماء:

-"اقرأ هواك تقول لي مشبوبة ما مستحيل المشتهى كمتاح"[3]

-أنافي هواها جملة غير واحد أنا في هواها واحد يتعدد[4]

-الله أعلم.. ما في الأمرمن علل إلا بأن الهوى من مثلها عجب[5]

بالإضافة إلى المترادفات المختلفة التي تحمل معاني المحبة مثل لفظة العشق التي تعني لدى الصوفيين ضياع العاشق حتى لا يصبح له قرار يذكر، وهي مقام من المقامات التابعة للمحبة، والمرتبطة بها[6]، وقد استعملها الشاعر عدة مرات في مثل قوله:

و لي جسد/غيم توضأ عاشقا و عانقها.. رغم المسرة.. موجعا[7]

و في قوله:

ينتابني وأنا لطهرك عاشق أطوى وأنشر في زلازل ذاتي[8]

و قوله:

إن ذاكرتي أيها الناس متعبة بي مسافرة للحجر
كنت في أول العشق
أمتد عطرا خصيبا
على صدري اشتعلت جمرة واحتواني العراء[9]

([1]) المصدر نفسه:ص22.

([2])ياسين بن عبيد:الوهج العذري ،ص51.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص86.

([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص31.

([5]) المصدر نفسه: ص33.

([6]) عبد الحميد، خطاب: إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام، ص121.

([7]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص42 .

([8]) المصدر نفسه، ص 44.

([9]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص45.

كما يستعين بلفظتي الصبا والوجد ليقرب القارئ لرؤيته أكثر:

ردّ ردَّ المتصبي و تسامى واستطال

مهرنا روح المحب هكذا أهل الدلال[1]

و ليوضح فكرة المحبة التي أسس عليها عالمه الشعري:

كالشاطئ المهجور كنت فعادني منك الصبا بالورد والتفاح[2]

و ليبتعد عن مظاهر التكرار المتواصل بتنويع المترادفات:

لو كان يمنحك السحاب لجئته تطوي السحاب مواجدي وجناحي[3]

ولا يكتفي الشاعر بذكر وسيلة الحب المتمثلة في القلب، ولا يتوقف عند حدود البوح بالحب، والهوى، والعشق، وإنما ينهل من المعجم الغزلي الكثير من الألفاظ، حيث يتناول ما هو مناسب لفكرة المحبة، والتعبير عن المشاعر، والصفات، والممارسات التي كان أقلها الحسي، وأكثرها المعنوي، ولأن المحبة مرتبطة بالألم فإن الشاعر يستعين بألفاظ دالة على ذلك،أذكر أهمها في الجدول الآتي مع التمثيل:

الكلمة	الديوان	البيــت	ص
أوجاعي	الوهج العذري	أنا آخر القصاد ناءت حقائبي بأوجاعي الكبرى.. تئن.. ولا تهدا	12
توجعي		على صدرك الأحنى زرعت توجعي وفي سره كأسى..و دفئي..فلا بردا	12
الجراح	أهديك أحزاني	لمي الجراح فمن يأسى على رجل مثلي على غده كر الجديدان ؟	24
الأنات		سأقول حبك همسة مغصوبة من صمتك السادي..و من أناتي؟	47
النزيف	معلقات على أستار الروح	كل النزيف الذي عيناك تحمله إلي من عمقك الشفاف أجوبتي ؟	35
البلاء		كأنك تبلوني بهاجس وحدة تمادت..و مالي من بلاك شفاء ؟	17

وللدلالة على مظاهر الاحتراق والالتهاب يستعين الشاعر بألفاظ متعددة أذكربعضها مع التمثيل في الجدول الآتي:

الكلمة	الديوان	البــيت	ص
الأوار	الوهج العذري	(يوليو)المروى من أوار صبابتي وهويتي..ومتاعبي..ومدادي	09

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص47.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص74.

([3]) المصدر نفسه: ص83.

	أهديك أحزاني	أبعد النشيد الأوار		50
التهبنا	الوهج العذري	والتهبنا..فكنت فيك شهابا	وعلى جذوتي..تلاقت يداك	26
الاحتراق	أهديك أحزاني	وحدائقي كحرائقيلك مشهد	زاه بطيفك ضاوي الخطوات	46
	معلقات على أستار الروح	بكت من حنين فمال اليها لا شيء في أجفانها احترقا	وضاق به حزنه فاحترق حقا ولاعني روى الحرقا	23 25
الصهد	أهديك أحزاني	اخرى صبأت ولم تأبي مساهدتي	تروي نجومك من صهدي ومن ارقي	30
الاشتعال	معلقات على أستار الروح	دربا الى المنتهى ضاعوا بقارعة	فيه..وضيعهم وهم..به اشتعلوا	18
اللظى	الوهج العذري	ساكبا مهجتي ..بكل جليد	ليس يطفي الجليد..في..لظاك	26

تشترك ألفاظ هذين الجدولين في تقديم صورة عن معاناة الشاعر الذي يحاول تأسيس المحبة كلبنة ضرورية لقيام تجربته ،فيعاني جراءها الكثير من الآلام ،و الجراح ،والالتهابات ،ويستحضر الألفاظ المناسبة لها ،بالإضافة الى هاته الألفاظ التي جسدت جزءا من معاناة الشاعر يحضر نوع آخر يبينه الجدول الآتي:

الكلمة	الديوان	البيــت	ص
الضيق	أهديك أحزاني	أنت الرحاب إذا امتدت إليك يدي ضاقت بحماي أسرابي ولم تضق	30
الشهيق	الوهج العذري	لا تكوني أنت أخرى ألتقيها بالشهيق	47
الغصة	أهديك أحزاني	و طرقت صمتك غيمتين أريقتا جمرا..سؤالا غصة بلهاتي	47
الانقباض	الوهج العذري	ابتسم لي فقد شجاني انقباضك	52
	معلقات على أستار الروح	تورطني عيونك في دمائي وتنفضني انقباضا وانشراحا	28

و يرتبط الغزل عند الشاعر بالمظاهر الحسية والمعنوية معا، فإلى جانب الألفاظ التالية التي تحمل دلالات حسية:

الكلمة	**الديوان**	**البيــت**	**ص**
اللثم	الوهج العذري	عار عليك إذا اشرأببت راضية وفي جراحك من لثمي يد وفم	11

العناق	أهديك أحزاني	هي التوحد فينا والضياع معا فعانقيني وقولي: هاهنا احترق !!	29
		و لي جسد/غيم توضأ عاشقا وعانقها..رغم المسرة..موجعا	42
الفاه والشفاه	الوهج العذري	و فوك..المسافر..في مد معي	20
		صاغني البرد من شفاهك لحنا يقرأ الجرح..في عيون سهاك	26
العيون والمقل	معلقات على أستار الروح	مرت على الورد عيناها وكم مسحت دمي فسحّ دمي في المجاهيل	21
		ساحر أنت يا ندى مقلتيها أنا وحدي على نداك دليل	24
الوجنات	الوهج العذري	وضعت على وجنتيك سبيا وضاعت هناك جميع المآثر	31

تظهر ألفاظ أخرى تقترن بما هو معنوي، وتشترك مع الألفاظ السابقة في بناء فكرة المحبة:

الكلمة	الديوان	البيـــت	ص
الوفاء	الوهج العذري	ووهبت الوفا ففيم احتيارك ؟	52
الهيام والوصال	الوهج العذري	ليهيم الفؤاد فيك هياما	52
		و يزف لك الوصال سلاما	
		صل فؤادي واسقه عذبا زلالا فك عنه قيده وانس الدلالا !	53
الحنين	أهديك أحزاني	صوفية العينين (سرتا) خانني فيك الحنين وما علي عتاب !!	17
	معلقات على أستار الروح	أمشي على مثل الهجير وفي دمي سيف الحنين وطعنة المضروب	22
الشوق	معلقات على أستار الروح	هنا التقتني على شوق بها امرأة كالريح راحت وجاءت بالتهاويل	21
الشبوب	معلقات على أستار الروح	فتلقفت عيناك سر توحدي وتفهمت عيناك رمز شبوبي	22

إن هذا الجمع بين المظاهر الحسية والمعنوية، وتراصف الألفاظ الدالة عليها في القصيدة الواحدة جنبا إلى جنب، مظهر تعددت ملامحه وتنوعت في الشعر العربي قديمه وحديثه، ولكن الشاعر بن عبيد لا يتوقف كثيرا عند المظاهر الحسية في تغزله، إذ يعمد إلى تجاوز المدلولات المادية إلى أخرى معنوية، فيوسع المظهر الحسي، ويمنحه أفقا أرحب، في مثل قوله:

أهواك غضربوأهوى الفجر منتزعا من ناظريك...يعيد الأرض... مرتبعا[1]

فناظري المحبوبة في هذا البيت لا يتم وصف مظاهرهما الحسية البادية للعيان، وإنما يتجاوز الشاعر تلك الحسية إلى تكوين مظهر دلالي غير حسي، حيث يمنحها صفة البريق والوضوح من خلال لفظة الفجر، وإن كان البريق صفة مألوفة في التغزل بالعيون إلا أنه في هذا البيت غير مألوف لأنه يمنح الحياة، ويزيل الضبابية، ويكشف الحجب، ويتيح للناظرين رؤية الحقيقة منبلجة، ولا يبدو أن الشاعر

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص24.

يريد التغزل بتلك النواظر، بقدر ما يريد منحها صفة الرؤية الجلية، والشاملة والنقية، فمن خلالها تتبدى له الحقائق والمجاهيل، ويدرك الكثير من المعاني، ولا تصبح العيون مجرد عضو يستعمل للنظر، بل تتحول إلى وسيلة لتجاوز الظلام، وتشكيل نور الحقيقة، واليقين.

إن المحبة دائما ترتبط بالألم والعذاب، وتتنوع نتائجها باللقيا، أو عدمها ولذلك تتنوع الألفاظ التي يرمز بها الشاعر لمحبوبته، فهي ندية:

أنت الندية في صبحي أراودها قد آنس الدرب.. كل الدرب.. معناك[1]

و معذبة في الآن نفسه:

خذي معذبتي أوجاع قافية سالت مهربة من بعض تحناني[2]

إنها جرح قصائده الذي ما يفتأ يؤلمه، ويزيد من عذاباته:

منفى/أمان..أنت جرح قصائدي إني كتبتك والضياع أداتي[3]

و إلى جانب الاشتقاقات والمترادفات المختلفة التي استند عليها الشاعر لإرساء فكرة المحبة، اعتمد على تضاد الألفاظ تبعا لتضاد أحواله، وهو يتدرج في المقامات الشعرية، فإلى جانب الوصال، واللقيا، ولم الشمل:

–و عربد الشوق في صدري فهزهزه للوصل أعددت أقوالي وألحاني[4]

–كأنك الزمن الهاوي بعترتـه لا أنت مني ولا الأوطان أوطاني

–أو ضمني الشمل في ناديه محتفيا أو عشت قبلك في أهلي وخلاني[5]

نجد النوى، والهجران، والبعد والمنفى:

–أبرأت مني ذماما كنت أحفظه يا خيبة العمر بالهجران تلقاني[6]

–قد شربت النوى شراب غروب لشموس عتيقة.. في مداك[7]

و إلى جانب الاستقرار:

و مرابط في ليل صاحبة السرى أرنو لسارية هوت بمآقي[8]

([1]) المصدر نفسه: ص15.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص24.

([3]) المصدر نفسه: ص46.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص50.

([5]) ياسين ،بن عبيد:الوهج العذري، ص50.

([6]) المصدر نفسه: ص50.

([7]) المصدر نفسه: ص26.

([8])المصدر نفسه: ص35.

نجد الارتحال، والسفر بحثا عن الأمل، وردعا للألم:

و مسافر سفر الخريف لشمسه تلقاك في كبد السما أوراقي[1]

و إلى جانب الارتواء:

نامت على الجرح أجفاني وفي كبدي منه بقايا ارتوت من ضوئها شفتي[2]

نجد الظمأ، والعطش القاتل:

أدنى على الرغم مما أدعي ظمأ كان اعتراك قديما دون أوردتي[3]

و إلى جانب الانقباض نجد الانشراح، وهي مظاهر متعاقبة لدى الصوفيين، فكل غيبة يتبعها صحو، وكل قبض يتبعه بسط، وكل انقباض يتبعه انشراح:

تورطني عيونك في دمائي و تنفضني انقباضا وانشراحا[4]

إن الألفاظ الدالة على المحبة قد أحسن الشاعر استغلالها إذ وظفها حسب الحاجة التي تقتضيها، وحمّلها من ملامح التصوف وألوانه ما يلائم تجربته، مثل لفظتي القلب، والفؤاد اللتين استعملهما بدلالة البصيرة، والإلهام، كما استعان بخصائص اللغة العربية اللفظية من مثل الاشتقاق والترادف والتضاد، في تقديم الألفاظ ليتمكن من تشكيل الدلالة المناسبة، وما يلحظ من خلال مرجعية الألفاظ الدالة على المحبة اهتمام الشاعر بالجانب المعنوي دون الحسي، إذ لا يقف عند التغزل بما هو حسي حتى يتجاوز به إلى ما هو معنوي، وسأنتقل الآن إلى الألفاظ الدالة على فكرتي الفناء ،والتوحد لأقف على أهم ما اختاره الشاعر من المعجم اللغوي، والصوفي من كلمات متنوعة، ومختلفة، ولأقف على دلالاتها المستقاة من الفكر الصوفي، ولأكشف عن تجاوز الشاعر لها أم عدم تجاوزه، وسأركز على مميزات استعمالها مثل الاشتقاق والتضاد وتقارب الألفاظ في المعنى.

ب)الألفاظ الدالة على الفناء والبقاء:

لقد آثرت الجمع بين ألفاظ الفناء، وألفاظ البقاء، لأن فكرة الفناء مرتبطة بالبقاء وتفضي إليها، وإذا لم يتحقق ذلك فإنه لا يعد فناء، أما البقاء الذي قد يتحقق بوجود الفناء فإنه في ظروف يمكن أن يتحقق من دونه، ولذلك سأحاول منذ البداية عدم الفصل بينهما؛ لأن الشاعر كلما تحدث في تجربته عن فنائه، إلا وأفضى في النهاية إلى توحده، وبقائه، وولادته من جديد، وهي خاصية من خصائص التصوف التي لا يتوقف فيها حال أو مظهر، وحتى إن استقر الصوفي في مقام ما، إلا وأنذر نفسه للحركة مرة أخرى بممارسة أحوال جديدة، والوقوف عند مقامات مختلفة، والتنقل من مقام لآخر هو

([1]) المصدرنفسه:ص35.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص35.

([3]) المصدر نفسه: ص36.

([4]) المصدر نفسه، ص28.

إحساس السالك بأن ذلك المقام مفتقر لإتمام المعرفة، والكشف عن الحقيقة، فينتقل بحثا عن مقام آخر[1]، ويتعلق الفناء بمظاهر أخرى كالغيبة، والسكر إلا أنهما مؤقتان على عكس الفناء الذي استعان به الشاعر كفكرة لتحقيق ذاته، وبنائها،و منها بناء عالمه بعد الارتحال والسفر، كما اتكأ على المعجم اللغوي الذي اشتمل على ألفاظ الموت، والفناء، والتوحد، والبقاء، واستعان بالاشتقاق والتضاد، ليشكل رؤيته الإبداعية، ويقدمها للقارئ خالصة متكاملة، وللتعبير عن فكرة الفناء استخدم ألفاظا عديدة مشتقة أو متقاربة من مثل لفظة الموت باشتقاقاتها المتعددة من أسماء وأفعال:

-و موتي على صدرك الأزرق

ففيم الشتات..؟ وفيم الرحيل؟ ![2]

-تميت..ضحى..حرائقها..رؤانا و تحيينا.. حمياها.. انتسابا[3]

و ألحظ في البيت الأخير أن الفناء المتحقق بموت رؤى الشاعر لا يلبث أن يحيله لتحقيق الحياة، والولادة من جديد، بالإضافة إلى لفظة الموت يستعين بألفاظ مقاربة لها تشترك معها في تحقيق الفناء، من مثل المنايا والقتل والانتهاء:

-و انحاز بعدك مقتولا يؤبنه وجه الحياة يناديني: "هنا التفت"[4]

-وارشفي غربة الهوى..و ذريني أنتهي..منتهاي..فوق ذراك[5]

و من مثل الاغتيال والفناء:

-تعال اغتل بعتبتها انكساري هنا راياتها كالجمر خضر[6]

-تغتالني بالتثني إذا ابتعدت تغتالني بالتثني حين تقترب[7]

-ليت لي جسدا

ضد ما ينبت الشوك منه

تقاسيم جرح

نذرت تورطه للفناء[1]

([1]) ربيعة، بعلي: بنية الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في نظرية الأدب والنقد الأدبي، مخطوط، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004-2005، ص191.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص20.

([3]) المصدر نفسه: ص22.

([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 36.

([5]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص26.

([6]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص29.

([7])المصدر نفسه: ص32.

و مثل الانتحار:

في فصل أحلامي انتحرت كما أنا ثم انتثرت على الربا أوراقا[2]

و يستعين الشاعر بهذه الألفاظ حسب السياق الذي يناسبها، فالاغتيال مثلا ليس هو نفسه الانتحار، فالأول يقتضي طرفا آخر يقوم بعملية القتل، أما الثاني فيرتبط بالذات التي تهلك نفسها دون وسيط، بالإضافة إلى هذا الجانب المتعلق بالفناء والهلاك استعان الشاعر بألفاظ أخرى تحمل من الدلالات ما يوضح مظهرا من مظاهر الموت، وليس الموت والفناء في حد ذاته بعضها يتعلق بفناء مؤقت يعقبه التغير، مثل الغفو الذي يعقبه الصحو، والطي الذي يعقبه الانتشار، مركزا على تضاد الألفاظ التي تحمل دلالات الفناء والبقاء، مثل قوله:

تغفو وتصحو.. في ضحاك طفولة أخرى.. يرددها صدى الأجداد[3]

و تترابط في هذا البيت لفظتا تغفو وتصحو المتضادتين، حيث تمنح الأولى مظهرا من مظاهر الفناء المؤقت الذي يعقبه صحو وبقاء مؤقت.

يقول الشاعرأيضا:

حضرت وغيبي ساعة أبدية تؤاتي من الأعصار رجعي وردتي[4]

و يظهر في البيت ملمح تضادي بين الحضور والغياب اللذين يمثلان حالا من الأحوال الصوفية التي يتعانق فيها الفناء المؤقت بالبقاء المؤقت، واستخدام هاتين اللفظتين المتضادتين في سياق وزمن واحد الغاية منه تصوير حالة الشاعر أثناء لحظات الإلهام التي يكون غائبا فيها عن ظروف الواقع، حاضرا فيه برؤيته وإبداعه، مدركا لبواطنه، بالإضافة إلى هذه الألفاظ هناك أنواع أخرى تتعلق دلالاتها بمظاهر تؤدي إلى تحقق الموت مؤقتا كان أو مستمرا، مثل الذوبان:

أنا في عيونك.. ذبت.. وإني أسير.. أسيرا.. ولا زلت سائر[5]

و الذوبان هنا مؤقت يحيل إلى بقاء الشاعر من خلال بقاء رؤيته واستمرارها، إذ عندما يتحقق له الذوبان في عيون المحبوبة يواصل مسيرته الإبداعية عبر رؤيتها التي توحدت برؤيته، بالإضافة إلى لفظ الذوبان هناك لفظ الأفول:

على جدار من التاريخ منتحبا أفلت كالنجمة السمراء في أرقي[6]

و لفظتا الغيب والمحو:

([1]) المصدر نفسه: ص42.

([2]) ياسين، بن عبيد:أهديك أحزاني، ص76.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص09.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 105.

([5]) ياسين، بن عبيد:الوهج العذري، ص31.

([6])المصدر نفسه: ص33.

أريدك حران الرؤى متلبسا بغيب يجليني.. يدي سماء

و يمحو ثبوتي في رموش مدينة تلقت كتابي.. دفتاه شهاء[1]

و لفظ الامتصاص:

هنا اتشحتك أحلاما أرتلها وحدي وعيناك تمتصان أزمنتي[2]

و يستعين الشاعر أحيانا بألفاظ تدل على الموت مثل الدفن والرفات:

دفنت على عتبتيك رفاتي و شدت من المفرقين المعابر[3]

و مثل الأكفان:

كل هذي الجهات

احتواء لما بي

و كل البلاد التي لم تسعن كفن[4]

و لأن مظاهر الفناء تتعلق بالبقاء فإن الشاعر يوظف الألفاظ الدالة على الموت والفناء إلى جانب الألفاظ الدالة على الحياة والبقاء، لتكون الفكرة والرؤية متكاملة، فيقول في إحدى قصائده:

من منتهى بدئي ابتداء نهايتي في ملتقى دربي حقيقة واردي[5]

فلفظ المنتهى يقابله لفظ الابتداء، ولفظ البدء يقابله لفظ النهاية، وهي ألفاظ متضادة، ولكنها متعلقة بالدلالة على الفناء، والبقاء، بالإضافة إلى متضادات أخرى لفظية مثل قوله:

و نجمع من جوارحنا.. حطاما على آثارها.. أضحت ترابا[6]

فلفظ الجمع في ارتباطه بالحطام يدل على الحياة، والبقاء، وإعادة البعث، وفي مثل قوله:

ألهمتني الموت / الحياة توحدا بالضوء يعبرني صداك العاتي[7]

فلفظتا الموت، والحياة المتجاورتان هما صورة لمظهر الفناء المتوحد بالبقاء القائم على أسس الكشف عن المعارف والحقائق.

إن الفناء الذي يفضي إلى البقاء، وتجدد الحياة عبّر عنه الشاعر إلى جانب الألفاظ المتضادة، بألفاظ أخرى تحمل دلالات الحياة، والاستقرار، والبعث بعد الموت، والفناء مثل ألفاظ بقيتي، ما تبقى، البقايا:

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص17.

([2]) المصدر نفسه:ص36.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص31.

([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص38.

([5]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص22.

([6]) ياسين ،بن عبيد:الوهج العذري، ص22.

([7]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص44.

–من ألف باب لو أطلت العيون

رأت بقيتي كمرفأ رست به القرون[1]

–تقول منا البقايا أين من مدن مرت بها الريح عطشى الروح والحلم[2]

و مثل التجدد والجمع:

–"سار..أنا.. وبي الحياة تجددت حرية خضراء.. نغمة شاد"[3]

–آه يراودني ضياؤك فجأة فألم من قبر الشتات قيادي[4]

و التجلي الذي يكون بعد الظلام الدال على الموت ، والسكون:

يا سيد الوجع اللازوردي

تجل على قامتي

أعطني شفتي[5]

و الألفاظ المذكورة كلها تدل على عودة الحياة، والاستقرار، وقد اشتقها الشاعر دلاليا من دلالة اللفظ الصوفي "البقاء" الذي عبّر عنه في أكثر من موضع، وانحاز بدلالته الصوفية إلى دلالات أخرى تتعلق بالشعر، حيث غدا بقاء الشاعر متعلقا بقصائده، وبقاء قصائد الشاعر يكون برؤيته، وذلك بعد تحقق التوحد طبعا، ويتجسد ذلك في قوله مثلا:

لأنا غريبان

حول القصائد حمنا طيورا

تبدل تيها يتيه

يوحدنا

نبض هذا التراب بنا[6]

و في قوله:

فتلقفت عيناك سر توحدي و تفهمت عيناك رمز شبوبي[7]

و في قوله:

أنا في هواها جملة غير واحد أنا في هواها واحد يتعدد[1]

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص13.

([2]) المصدر نفسه:ص27.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص09.

([4]) المصدر نفسه: ص09.

([5]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص38.

([6])ياسين،بن عبيد:معلقات على أستار الروح، ص19.

([7]) المصدر نفسه: ص22.

و يستقر الشاعر على لفظ البقاء للدلالة على بقائه في مملكة الشعر، والإبداع، فيتعدد اللفظ في أكثر من موضع، وخاصة في ديوان "معلقات على أستار الروح" الذي تشكل فيه عالم الشاعر الإبداعي المؤسس على المحبة، والفناء، و التوحد المفضي إلى البقاء فيقول:

كنا كماء ظل مرتحلا فيه البقاء كلما ادفقا[2]

و يقول أيضا:

مدخل الصدق أدخلني

مخرج الصدق أخرجني

عندها سلت من كمه أثرا للبقاء[3]

لقد كانت لفظة البقاء هي الأنسب أخيرا للدلالة على الحالة التي آل إليها الشاعر، وقد استعان بها وبدلالاتها من المعجم الصوفي، وذلك بعد إرهاصات، ومحاولات متعددة استقى فيها الكثير من الألفاظ الدالة على الحياة، والتجدد، والبعث.

لقد تمكن الشاعر من التعبير عن فكرة الفناء والتوحد باستغلال المعجم اللغوي، من خلال العودة إلى الألفاظ الدالة على الاختفاء، والتواري، والموت، مثل: المحو، والذوبان، والغفو، والاغتيال، والانتحار... إلى أن استقر على لفظة الفناء، حيث استند على دلالتها الصوفية التي تعني فناء ذات العبد في ذات المعبود، وانحاز بها إلى الدلالة على كل ذاتين فانيتين في بعضهما، ومنها: فناء ذات الشاعر الإبداعية في ذات الشعر وماهيته، ولأن فكرة الفناء تقتضي حدوث التوحد بين ذاتين، فقد استعان الشاعر بالألفاظ الدالة على التوحد وعلى البقاء في الآن نفسه؛ لأن التوحد يفضي في النهاية إلى بقاء ذات واحدة متصرفة، فاستعمل الألفاظ الموحية على دلالات الحياة والتجدد، ولم يكتف بألفاظ محددة، بل حاول البحث عن مشتقاتها، ومرادفاتها، ومتضاداتها لتكون للدلالتين المتضادتين "الفناء والبقاء" لفظا، المترابطتين دلالة صورتها الجلية، وتشكيلها الواضح، تلك الدلالة التي يتجاوز بها الشاعر من منبعها الصوفي ليطبقها على عالمه الشعري،و يصوغها من جديد على شاكلته.

لقد ذكرت في المرجعية الصوفية[4] أن السكر نوع من الفناء، ولكنه فناء مؤقت حيث يغيب فيه الصوفي، ويسكر بلذة المعاني، و يفقد إحساسه بالواقع والماديات، ويرتبط بالمعنويات، ولكن لا يلبث أن يصحو ويستيقظ ليعود إلى واقعه المحسوس، ولذلك آثرت أن أجعل لألفاظ السكر مساحة منفصلة عن ألفاظ الفناء؛ لأن هذا الأخير يعد مصطلحا في الصوفية له دلالاته الثابتة، ولا يتحقق إلا

([1]) المصدر نفسه: ص31.

([2])المصدر نفسه: ص25.

([3]) المصدر نفسه: ص46.

([4]) انظر هذه الدراسة، ص112.

بعد ممارسات متواصلة من السكر، والغيبات، فالسكر يمتد على مدى التجربة، يعيشه الصوفي كلما تلقى معارف جديدة، وهو مثله مثل المحبة التي يستمر حضورها حتى النهاية، ولذلك ففصل ألفاظه عن ألفاظ الفناء أمر ضروري؛ لأن السكر نهايته الصحو، أما الفناء فنهايته التوحد والبقاء، وسأحاول تتبع ألفاظه في العنصر الموالي من مرجعية الألفاظ ودلالاتها مركزة على الاشتقاقات المختلفة والمترادفات، والمتضادات المتنوعة، باحثة عن استقرار الدلالات، أو تغيرها في سياق التجربة الشعرية.

ج)الألفـاظ الدالة على السكـر:

إن غاية الصوفي في ممارساته، وسلوكاته هو الوصول إلى المعارف الربانية، والمعارف الكونية التي لا يمكن الكشف عنها إلا بامتلاك زاد المحبة، والإخلاص، والإيمان، والوصول إلى المعاني والكشف عنها بإزالة حجبها يتطلب مهارات ذوقية؛ لأن الصوفي لا يدرك المعرفة بعقله، بل يتذوقها بقلبه ومشاعره، وهذا التذوق يؤدي به إلى ارتياد حالات مختلفة حسب قوة المعاني والمعارف، إذ كلما وردت على الصوفي معرفة ما، إلا وأحس حيالها بصحو، أو سكر، أو قبض، أو بسط، أو هيبة، أو أنس... إلى غير ذلك من الحالات[1]، وسبب هذا التنوع في الحالات يعود إلى نوع المعرفة الواردة.

إن هذه الخاصية التذوقية، والتي يتذوق حيالها الصوفي الكثير من المشاعر والأحاسيس، ومن بينها الإحساس بالسكر هي التي جعلت الصوفيين يستعينون برمز الخمرة وأحوالها من شرب، وذوق، وري، وسكر، وإدمان... وما يصاحبها من غفو وصحو، وبسط وقبض، للدلالة على ما يصيبهم أثناء تلقي المعارف والواردات*، واستعانوا بالألفاظ المألوفة في الشعر العربي، وخاصة الشعر الذي يتغنى بالخمرة وصفاتها، منحرفين بها إلى دلالات معنوية خاصة بفكرهم الصوفي، ولأن الشعر مثل التصوف كلاهما يتأسس على الخصائص الذوقية، وإثارة المشاعر والاهتمام بها، فإنني أجد الشاعر ابن عبيد يحذو حذو الصوفيين، فبعدما أسس عالمه على أفكارهم ومبادئهم، استعار ألفاظهم مع الانحراف بها إلى ما يلائم تجربته، ومن بينها الألفاظ الدالة على السكر للتعبير عن حالاته الإلهامية أثناء لحظات الإبداع، وارتياد العوالم المجهولة، وليقدم ملامح التجربة إلى القارئ على أكمل وجه؛ لأن الشاعر الذي يستغرق في عوالمه الداخلية حسب عدنان حسين قاسم يجد نفسه منفصلا لبعض الوقت عن العالم المحسوس، ويتيح له ذلك الاستغراق أن يعيش حالة يستقبل فيها الرؤيا، والإلهام، والمعاني[2]، فيسكر بها ويتعلق بخصائصها، ويغيب عن الإحساس بالعالم من حوله في لحظات الإبداع، فلا يحس إلا بتجربته التي تتشكل من المظاهر الداخلية للشاعر، والمظاهر الخارجية لعالمه.

([1]) محمد بن علي بن محي الدين، بن عربي: الفتوحات المكية، ج2، دار صادر، بيروت، (د. ت)، ص566.

(*) الورادات: مصطلح صوفي يعني المعارف التي ترد على قلب السالك فيحصل لديه العلم بشئ ما.

([2]) عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص81.

لقد استعار الشاعر الكثير من الألفاظ التي تنتمي إلى المعجم الصوفي خاصة المتعلق منها بأحوال السكر، والغيبات، وذلك للدلالة على حالات الإبداع لديه ولحظات البحث عن المعاني لإقامة أسس التجربة، وأول هذه الألفاظ ما يتعلق بمسبب السكر وهو "الخمرة" في حد ذاتها التي تجاوز بها الشاعر إلى رمزية جديدة تتعلق بعالمه الشعري، بدل العالم الصوفي الذي ظهرت فيه بخصوصياتها المعنوية، وقد تعددت تسمياتها لدى الشاعر، فيسميها باسمها المألوف الخمرة فيقول:

قريب وبعدي عن صفات تواجدي بعيد... وقربي من معاصر خمرتي[1]

و يسميها في مواضع أخرى الراح:

اقرأ كتابك في شعاع مواعدي أنا شاعر نسج الضياء قصائدي

أنا ذاهب.. والراح في جنباتها عذري..و ذعري.. وانتشاء عوائدي[2]

و الراح هنا معنوية تتعلق بقصائده وارداتها قبل التشكل كما يظهر في البيتين، وتبدو مظاهر السكر الصوفي الذي حققته الراح في لفظة "انتشاء"؛ لأن السكر لدى الصوفيين، لا يورث إلا الطرب والانتشاء، وإذا لم يورث شيئا يصير فناء[3]، ولذلك يبدو أن الشاعر أراد بيان حاله التي لم تصل بعد إلى تحقق الفناء،فلم يذكر السكر لفظا، بل أبقى على صفة من الصفات التي تأتي من بعده وهي الانتشاء، ولفظتا الراح والانتشاء دلالاتهما في البيت تتجاوز الأرضية الصوفية لتستقر على الأرضية الشعرية للشاعر بن عبيد.

يقول في قصيدة أخرى:

إنا شربنا على أيد قصائدنا لوزية الراح لم تكتب بغير دم[4]

و ألحظ أن الشاعر بالإضافة إلى ربطه معاني السكر والتلذذ بالخمرة بجانب معنوي يتعلق بالشعر والتجربة الشعرية، يضيف دلالة جديدة تتعلق بطعم الخمرة، وهي صفة اللوزية للدلالة على حلاوتها ولذتها، و المفارقة التي حدثت بين الصفة والموصوف هو أن اللوز يؤكل والراح تشرب، ولكن الجامع بينهما هو الطعم، بالإضافة إلى لفظ الراح يمنح الشاعر للخمرة تسميات جديدة، حيث ربطها بمن يقدمها، فيقول:

و لا ساق يناولها نديما و لا من للنزيف... يداه طهر

فيا ساقي نداماها جميعا تعال لك الفؤاد هفا وشعر[5]

و يقول أيضا :

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص106.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص16.

([3]) محمد بن علي بن محي الدين، بن عربي: الفتوحات المكية،ج2، ص545.

([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص27.

([5]) المصدر نفسه:ص29.

هاموا سكارى بذات الساق والتهبوا حبا... يغازلها كل على فنـن

و يدعي الكل ذات الساق عاشقة أحرى به الوصل في عزوفي أمن[1]

لقد ربط الشاعر الخمرة بلفظة "ذات" وجعلها مرتبطة بساقيها الذي يقدمها ويمنحها للآخرين فيسكرون بها ويهيمون، وهو ربط لم يبد حسب علمي في تجارب شعرية أخرى، ولأن السكر بالخمرة يتطلب تذوقها فإن الشاعر يستعير الألفاظ الدالة على شربها، وهي ألفاظ لها دلالات خاصة بها في المعجم الصوفي، فالتذوق يعني أول مبادئ التجليات الإلهية، والشرب أوسطها، ثم يأتي الري، ثم السكر الذي هو رابع التجليات[2]، ويستند الشاعر على لفظ الشرب ومشتقاته أكثر من غيره، وقد يكون ذلك دلالة على أنه قد تجاوز مرحلة التذوق والتجليات الأولى، وصار في مرحلة ثانية من التجليات الشعرية والإبداعية طبعا:

تهادت فذبنا واستقلت صبيحة فشاد هواها في جوانحنا.. وكرا

سقتنا حمياها بروقا.. ورعدة شربنا على نجوى صبابتها..جمرا[3]

و يبدو أن شرب الشاعر لم يكن بالأمر الهين، فقد زاده حرقة وآلاما من أجل الظفر بمعان جديدة غير مكشوفة:

شربت من ضيائها كأس حزن هذه الروح من وراء حجاب[4]

و الشرب معنوي يتعلق في عرف الشاعر بأضواء الإلهام الشعري:

و اقرأ التيه في عينيه من زمن ظلت تقولان لي: اشرب من قناديلي[5]

بالإضافة إلى لفظة الشرب يستعين الشاعر بألفاظ أخرى مثل الإدمان:

ألست الذي قد شربت الضيا

و أدمنت في خصلتيك الشمم[6]

و مثل الري الذي ذكرت أنه يأتي في الدرجة الثالثة من التجليات:

بحبيك أروى رؤى الكبريا

تريني الصبابات درب القمم[7]

إن الشاعر يستعير الري بدلالاته الصوفية ليصوغها ضمن تجربته الشعرية:

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص30.

([2]) محمد عبد المنعم، خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، مصر، د.ت، ص261.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص18.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص78.

([5]) المصدر نفسه:ص20.

([6]) ياسين، بن عبيد:الوهج العذري، ص20.

([7])المصدر نفسه :ص20.

و تشرئب.. على خيلي... مزمزمة تنادم الهادرين النار.. والغضبا

ريا... من السلسلبيل الحر...مشربها تهوي على حدقي..صبحا..قد اقتربا[1]

إن الري في هذه المقطوعة دلالة على تقدم الشاعر الملحوظ في تذوق المعاني، والواردات الشعرية التي ستفتح له آفاقا جديدة.

استعان الشاعر أيضا بلفظة "السكر" التي تحقق له الطرب والانتشاء في عالم الشعر فيقول:

لا حلول... ولا اتحاد... ولكن للهوى شرعه... ولي سكراتي[2]

و تنحرف دلالة السكر الصوفية إلى أرضية جديدة تختص بالشاعر وبعالمه الشعري الذي يمنح لقلبه الكثير من الحقائق:

تذكي صفائحه...قلبي... وتضرمها وجدا إذا سكر الوجدان والفكر[3]

و لا يكتفي الشاعر بذكر الألفاظ الخاصة بتسميات الخمرة وشربها وتذوقها، بل يحاول الاستعانة بمعظم الألفاظ المتعلقة بها وبالسكر الناتج عنها، أذكر أهمها في الجدول الآتي:

الكلمة	الديوان	البيـــت	ص
الدوالي والكروم	الوهج العذري	و تخمرت منها الدوالي روعة عصرت كروم العشق فوق موائدي	17
	أهديك أحزاني	و عودي كروم الله فيضايعبني وذكرى اشتعالي في حماك بصرختي !	104
	معلقات على أستار الروح	تهمي وتمطرا آهات ودالية مظفورة عنبا ما شكله عنب	32
الكؤوس	أهديك أحزاني	أديري حمياك الصبوح فموعدي سجود إلى الأسنى بكأس عتيقة	104
	الوهج العذري	تهادت في يديها الكأس نشوى أدارتها... حنينا... واجتذابا	22

و يستوقف القارئ بألفاظ أخرى أهمها:

الكلمة	الديوان	البيـــت	ص
الندامة	الوهج العذري	عذرية السفر المعذب ساقيا ليل النديم بشعلة ودهاق	35
	معلقات على أستار الروح	فيا ساقي نداماها جميعا تعال لك الفؤاد هفا وشعر	29
السقيا	الوهج العذري	سقتنا.. من هواجرها العذابا وهل تخشى...معذبة... عتابا ؟ !	22
الصحو	أهديك أحزاني	وعدت وذياك النديم مصافحا بوجدي وأحوالي وصحوي وسكرتي	105-106

إن ما لاحظته على معظم الألفاظ التي استعان بها الشاعر، والمتعلقة بالسكر إبقاؤها على دلالاتها المألوفة، مع محاولة تصويغ التجربة على منوالها، كما شد انتباهي تدرج الشاعر في ذكر أحواله الإبداعية، واستعارة الألفاظ التي تناسب ذلك التدرج مستندا على مدلولاتها الصوفية بالأخص،

([1]) المصدر نفسه:ص37.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص13.

([3]) المصدر نفسه: ص98.

مثل الذوق، والشرب، والري، والسكر، إلا أنه لم يكتف في مواضع عديدة بدلالاتها الوضعية، بل يتجاوز بها من حين لآخر إلى متعلقات جديدة تلائم تجربته، فلم يكن الشرب عنده مثلا مجرد نهل من الخمرة المعنوية، بل ربطه بخمرة خاصة به تتعلق بعالمه الشعري، وكذلك السكر الذي لم يعد عنده غيبة لحدوث وارد قوي يتنزل على الشاعر، بل هو غيبة بوارد شعري يأتيه دون إنذار، فيسكره ويغدق عليه من الرؤى والأفكار الكثير.

لقد أثبت الشاعر ابن عبيد حداثته الشعرية في تعامله مع الألفاظ، إذ لم يقف عند حدود دلالاتها المألوفة، ولم تكن عودته للموروث اللغوي بغية التقليد، بل كانت تشبثا به من جهة، وتطويعه من جهة أخيرة، ليتلاءم مع عصره وظروفه، وهي محاولة جادة لتأسيس لغة خاصة به برزت منذ ديوان "أهديك أحزاني" ثاني تجربة له، هذه اللغة هي التي تكفلت بتحمل رؤيته وإلهامه الشعري، تساير متطلبات ذاته الإبداعية، كما تساير متطلبات الشعر وماهيته فكان منطلقه لغة متميزة استند عليها تتأرجح بين ثبات دلالاتها الوضعية، وبين رمزيتها المستحدثة، فنهل منها ما يشاء مستقرا على دلالاتها المألوفة أحيانا، متجاوزا إياها إلى دلالات جديدة أحيانا أخرى، ولم يكتف بالنهل من ألفاظ المعجم الصوفي، بل حاول الاستناد على بعض الخصائص الأسلوبية للغة الصوفية، فاستفاد منها، وسار على منوالها في تشكيل قصائده، بالإضافة إلى بعض التراكيب القرآنية والشعرية ووظفها بما يناسب تجربته، متعلقا ببعض التشكيلات الحداثية التي تميز بها الشعر المعاصر، وسيتم بيانها فيما تبقى من المرجعية اللغوية.

***مرجعيــة تركيبية / أسلوبيــة:**

إذا كانت الألفاظ بدلالاتها المختلفة تسهم في تشكيل قوام النصوص وهويتها، فإن التراكيب والأساليب تساهم أكثر، لأنه من خلالها تتحدد الدلالات الكلية للنصوص، وتستبين مقصديتها ويتضح السياق الذي تنطوي تحته الألفاظ، كما أن النص الواحد هو مجموعة من وحدات صغيرة تتمثل في الحروف والكلمات، ومجموعة من وحدات كبيرة تتمثل في الجمل التي تتشكل من مجموعة ألفاظ مترابطة فيما بينها وفق أسلوب معين يؤدي غرضا ما، وتهتم النصوص الأدبية عامة، والنصوص الشعرية خاصة بتشكيل التراكيب اللغوية المختلفة، وتوظيف الأساليب المتنوعة من أجل إيصال الأفكار والمعاني بطريقة شيقة تعتمد الإيضاح أحيانا، والغموض أحايين أخرى، ولذلك تبدو اللغة في الأدب جد ثرية بالإيحاءات، والإيماءات، والجماليات على مستوى الكلمات، والتراكيب، وحتى الأصوات؛لأن وظيفتها في المجال الأدبي تختلف عنها في المجالات غير الأدبية، إذ تطالب باستغلال جميع الإمكانيات المتوفرة لديها من أجل القيام بوظيفتها على أكمل وجه، وإذا كانت التراكيب في النثر تخضع لقواعد النحو والمنطق والعرف، فإنها تتمرد في الشعر، وتتجاوز تلك الأعراف وتستحدث أشكالا جديدة غير مألوفة دلاليا.

إن أي نص لا بد وأن يستفيد من تشكيلات النصوص المعاصرة، والنصوص القديمة، وينفتح على التراكيب، والأساليب المختلفة فيستعيرها، ويقولبها حسب مقومات التجربة الإبداعية، ونصوص الشاعر ابن عبيد لا تبتعد عن ذلك، إذ تنفتح على آفاق تركيبية وأسلوبية مختلفة ضمن علاقات تفاعلية مع النصوص القديمة والمعاصرة من أجل التأسيس اللغوي، والدلالي، ومن أجل الارتباط بالسياق الشعري، وتختلف أساليب التفاعل مع النصوص السابقة بحسب قدرة الشاعر التي تجعله مكتفيا بالتقليد والاجترار، أو تعينه على التجاوز لتكوين أبنية جديدة يرجع إليها من طرف النصوص اللاحقة مستقبلا.

إن هذه التفاعلات القائمة بين النصوص هي ما يدعى في النقد الحداثي بالتناص وهو مصطلح نقدي ظهر حديثا ويقصد به تعالق النصوص، وتقاطعها، وإقامة الحوار فيما بينها[1]، بغض النظر عن مستويات التقاطع فكرية كانت أم فنية، والمتتبع للنصوص العبيدية –نسبة للشاعر ابن عبيد– يجد بعض التقاطع اللفظي أولا مع مجموعة من المعاجم اللغوية، خاصة المعجم الصوفي، كما يجد حضور التقاطع في التراكيب والجمل أيضا بمختلف مرجعياتها من آيات قرآنية كريمة وأبيات شعرية ،هذا التقاطع يتباين من تركيب لآخر حسب ما يقتضيه سياق القصيدة، ولكن قبل البدء في استخراج التراكيب المتناص معها، بودي أن ألفت الانتباه بصفة شاملة إلى الأساس التركيبي للأبيات الذي انطلق منه الشاعر في تشكيل قصائده، وهو أساس مرجعيته اللغة العربية بخصائصها، ومميزاتها إذ سأقوم بتصنيف الجمل على مدار قسمين هما الجمل الخبرية، والجمل الإنشائية مع الاستشهاد بالأمثلة من الدواوين الثلاثة للشاعر، والوقوف على أهم الظواهر فيها.

أ)مرجعيـــة تركيـــبيـة :

أثناء دراستي للدواوين الثلاثة للشاعر ياسين بن عبيد وجدت أن القصائد تقوم على أسلوبين ظاهرين، وهما الأسلوب الخبري، والأسلوب الإنشائي اللذين من خلالهما تعددت، وتنوعت الأسس التركيبية، فكان لزاما علي أن أصنف الأبيات على منوالي الأسلوبين المذكورين، ولكن التصنيف لم يكن إحصائيا، إذ اكتفيت بالملاحظة والبحث عن المتغيرات دون النظر إلى الجانب الكمي، فكان التقسيم كالآتي: تراكيب خبرية تنضوي تحتها تراكيب اسمية وأخرى فعلية، وتراكيب إنشائية ينضوي تحتها ما هو طلبي أوردته تحت تسمية تراكيب عامة، أما النوع الثاني الذي ينتمي إلى تفاعلات التناص، فقد أطلقت عليه تسمية تراكيب متناصة.

–تراكـيب عـامة:

يقول عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبين بعضا على

([1]) جمال، مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د.ت، ص37.

بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك، هذا ما يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس"[1]، فالكلام عند عبد القاهر الجرجاني لا يتحقق إلا بعد وجود ترابط وانسجام بين الكلمات يؤدي في النهاية إلى تشكيل جمل، وتراكيب، فكل كلمة في الجملة لها دورها الخاص بها، فإذا وقع خلل فيها برز على مستوى التركيب، ويرى ابن جني في خصائصه أن الهدف من ترابط الكلمات، وتشكل الجمل هو آداء المعنى وصناعته، فيقول:"أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل...فكل لفظ استقل بنفسه، وجنيت منه ثمرة معناه فهو الكلام"[2]، ولإيضاح المعاني والرؤى استعان الشاعر ابن عبيد بما تعرفه اللغة العربية من أنواع تركيبية، فتأسست قصائده على تركيبين معروفين وهما التراكيب الخبرية والإنشائية.

1-تراكيب خبريــة:

نشأ مفهوم الخبر والإنشاء ومنه تقسيم الكلام على منوالهما منذ نشأة الجدل في عصر المأمون، الذي كانت مادة نقاشه الكلام،و الفرق بينه من خلال صدقه أو كذبه، وكان مرد هذا النقاش هو ظهور تيارات فكرية في ذلك الوقت تقوم بالتأمل في القرآن الكريم ودراسته، وكان من بين من دخل في دائرة النقاش "المعتزلة" الذين قالوا إن القرآن وإن كان وحيا فهو مخلوق، وحددوا من خلال قولهم هذا أن الخبر قد يكون كذبا أو صدقا بحسب مطابقته لاعتقاد المخبر[3]، ولا يهمني البحث عن صدق كلام الشاعر أو كذبه؛ لأن هذا الأمر في نظري لا يضيف إلى الدراسة أية فائدة، ولأن الحكم على الجمل الشعرية بالصدق أو الكذب سيفوّت على الدارسين الكثير من الجماليات المؤسسة على الغرابة والانزياح، ولذلك سأقف فقط على بيان طبيعة الجمل التي حملت أسلوب الإخبار.

تتكون الجمل الخبرية حسب المناطقة والبلاغيين من ركنين أساسيين هما المحكوم عليه، أو ما يعرف بالمسند إليه، والمحكوم به وهو ما يعرف بالمسند[4]، وقد استعان الشاعرابن عبيد بكلا الركنين في تشكيل الجمل الإسمية والفعلية ذوات الأسلوب الخبري لأداء المعاني المطلوبة.

أ-1-الجمل الاسميــة:

تنوعت الجمل الاسمية في دواوين الشاعر ابن عبيد، وتعددت أشكالها وتراوحت بين الطول والقصر، ولكن أغلبها تميز بطوله، إما مرتبطا بكان وأخواتها، أو يكون الخبر فيها جملة فعلية، فمن الجمل الاسمية التي ارتبطت بكان وأخواتها، أذكر قول الشاعر:

([1]) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص79.

([2]) أبو فتح عثمان، بن جني: الخصائص، ج1، ص17.

([3]) عبد العزيز، عتيق: في البلاغة العربية، علم المعاني، البيان، البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (دت)، ص39.

([4]) المرجع نفسه:ص44.

فلسنا في محبتهـا نبالي و لا نخشى المثالب... والمعابا[1]

و يلحظ دخول "ليس" على الجملة الاسمية المتكونة من المبتدأ، والمتمثل في الضمير المتصل "نا" ، والخبر المتمثل في الجملة الفعلية "نبالي"، كما يلحظ تقدم شبه الجملة في "محبتها" على جملة الخبر، وكأن الشاعر يريد التركيز على المحبة، قبل ذكر دلالة اللامبالاة التي توحي بشدة صبره، وقوة المعاناة التي يعانيها من أجل تحقيق مبدأ المحبة.

يقول أيضا في إحدى قصائده:

و انصببنا من الغيوب أسارى كنت طفلا.. من الأنين.. أتاك[2]

و يظهر في البيت دخول "كان" على الاسم المتمثل في "التاء" فجعلته في محل الرفع، ودخلت على الخبر المتمثل في "طفلا" فجعلته منصوبا، وقد أفادت كان في هذا البيت معنى الحال، وارتبطت بالجملة الاسمية طبعا لتفيد تأكيد وتثبيت تلك الحال التي كان عليها الشاعر ذات يوم، إذ كان طفلا مليئا بمعاني الطهر والبراءة والألم في الوقت نفسه، ولا يحفل الشاعر بأخوات كان كثيرا، فمعظم الجمل المنسوخة نسخت بكان؛ لأن هذه الأخيرة تفيد الكثير من المعاني أغلبها، يرتبط بتأكيد الحدوث والوجود والصيرورة، أما الجمل التي ارتبطت بأن وأخواتها، فقد استعان الشاعر بأداة النصب والتوكيد "إن" ولم يحفل بأخواتها إلا قليلا، ذلك لأنها تفيد التأكيد، والشاعر يحتاج إلى ما يؤكده مواقفه.

يقول في إحدى قصائده:

إني ألوح على بعد فيجرحني عمر التراب وبعض الجرح أهواه[3]

لقد استعان في هذا البيت بالأداة "إن" التي نصبت الاسم، والمتمثل في "ياء المتكلم" ورفعت الخبر والمتمثل في الجملة الفعلية "ألوح"، وقد أفادت هذه الأداة تأكيد المعنى، والحالة التي يكابدها الشاعر من خلال خصائصها التوكيدية، وبينت معاناته وثبتتها أكثر.

يقول في قصيدة أخرى مستعينا بالأداة نفسها:

إن ذاكرتي أيها النـاس متعبة بي مسافرة للحجر[4]

إذ دخلت على الاسم "ذاكرتي" والخبر" متعبة "الذي أخر وقدمت عليه جملة النداء "أيها الناس" للفت الانتباه، قبل حدوث الإخبار، أما أخوات "إن" فإن الشاعر لم يحفل بها إلا قليلا؛ لأنها تتعلق بالتركيب الإنشائي، ولا تفيد الإخبار في الغالب، بل تفيد التشبيه أو التمني، أو الترجي، أو الاستدراك، ولا تختص بالتأكيد.

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص22.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص32، 33.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص57.

([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص45.

إن تميز الجمل الاسمية الواردة في الدواوين بالطول يعود إلى طبيعة الخبر الذي ورد جملا فعلية في الغالب، وقد اعتنى الشاعر بهذا النوع؛ لأنه يفيد التجدد والتغير، ولأنه يريد الانطلاق والتحرر، فقد اعتنى بالجمل الفعلية بدل الاسمية، ولم يرد لديه الخبر اسما تاما إلا نادرا ومن الأمثلة التي برز فيها الخبر جملة فعلية أذكر قول الشاعر:

أنا الفجر جئت لأمحو الظلاما و أبعث حيا بأرضي السلاما[1]

و قوله:

الشعر...يا معناك..ضاق بأنجمي أبحرت فيه بذبحتي وتكتمي[2]

و ما يلحظ على الجمل الاسمية أن الشاعر يحاول دائما إحالة ثباتها إلى حركة وانطلاق، بالاعتماد على جعل الخبر جملا فعلية، فبرزت في دواوينه الثلاثة دلالات الحركة، وعدم الاستقرار على حال من الأحوال،فقصيدة "شظايا الرياح" مثلا تتميز بحركيتها من خلال جملها الفعلية الغالبة في تراكيبها، وحتى الجمل الاسمية التي وردت فيها، وقع خبرها جملا فعلية، ليفعل حركة السياق، ويؤازر الجمل الفعلية، في مثل قول الشاعر:

لست أنسى... متى التقينا... صباء في عناق... أضاعني... ورعاك[3]

و قوله:

كنت أصحو... عليك...ملء جنوني أستدر... من الفصول شذاك[4]

و يلحظ في البيتين ورود الخبر جملة فعلية سواء في جملة "لست أنسى" أو جملة "كنت أصحو" ويساهم بفعليته في تحريك سياق القصيدة وتنويع الأفعال فيها، وفي قصيدة "من مغربك الشروق" تحضر الجمل الاسمية، بخبرها الواقع جملا فعلية، لتسهم في تفعيل حركتها ومؤازرة دلالاتها، بالإضافة إلى خصائصها التأكيدية، التي تبرز من خلال ثبات الاسم، فيقول الشاعر:

صدري يحدث بالجراح ألم تريْ نطقت لغاه وما ارعوى خفّاقا[5]

و يقول:

الشعر في شفتي ضاع مقاصدا الشعر في شفتيك ضيع موسمي[6]

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص54.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 76.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص26.

([4]) المصدر نفسه: ص26.

([5]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص75.

([6]) المصدر نفسه: ص77.

و يظهر الخبر في البيتين جملا فعلية "يحدث"، "ضاع مقاصدا"،" ضيع موسمي" محركا سياقهما، كما أنه في البيت الثاني منفصل عن المبتدأ بوجود شبه الجملتين "في شفتي"، "في شفتيك"، وكأن الشاعر يريد بتأخير الخبر استرجاع الأنفاس وإثارة المتلقي قبل الإدلاء به، ومنها يتحقق تأكيده،و تركيز الانتباه عليه.

أنتقل الآن إلى الجمل الفعلية ذات الأسلوب الخبري لأقف على أهم خصائصها.

ب-1-الجمل الفعليـة:

تكثر الجمل الفعلية في قصائد الشاعر ابن عبيد مقابل الجمل الاسمية لأنه لا يتوقف عند حدود الوصف والإخبار، بل يبحث عن الحركة لربط التجربة بالزمان، لذلك يستعين بهذا النوع من الجمل الذي يفيد الحدوث في زمن معين، ويرى عبد الحميد هيمة أن طغيان الفعلية على الاسمية يعد محاولة لكسر الرتابة، والبحث عن الحركة والتفاؤل والأمل[1]، وقد وردت الجمل الفعلية في دواوين الشاعر على ثلاثة أشكال وهي:

فعل + فاعل-فعل + فاعل + مفعول به – فعل + فاعل + شبه جملة.

و ما يلحظ على هذه الأشكال، استخدام الشاعر للنوعين الثاني والثالث بكثرة، لكونهما تركيبان يتميزان بالطول، مما يسمح له بتشكيل المعاني وتقديم الرؤى، وإقامة الصور، وخلق الصيغ المختلفة، فمن النوع الذي تشكلت فيه الجمل الفعلية من فعل وفاعل، أذكر قول الشاعر:

تنسى (فرنسا) والعهود مضية و مضارب (الأوراس) دون غماد[2]

و قوله:

ضاق المكان وضاقت كل أزمنة كانت تغرب أقصانا وتنسحب[3]

و ألحظ هنا أن الجمل الفعلية القصيرة ما تلبث أن ترتبط بجمل أخرى اسمية كانت أو فعلية لمواصلة فعل الإخبار، مما يتيح للأبيات حركة واستمرارية، رغم قصر الجمل التي أخذت الصدارة.

أما النوع الثاني من الجمل الفعلية المتشكلة من فعل+فاعل+مفعول به، فحضورها كان وافرا تطلبتها المواقف المختلفة لابن عبيد أثناء إقامة عوالمه الشعرية في مثل قوله:

علمتني السهد ما علمت محمـدة و أذهب الوشم من رؤياك مؤتمني[4]

و قوله:

جلبوا الممثل والمسارح كلها و مضوا وهم فوق التراب تراب[5] !!

([1]) عبد الحميد، هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص51.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص10.

([3]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص32، 33.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص29.

([5]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص21.

و قوله:

ألقى عيونك في الفراغ كسيرة سيف القطيعة مشهرا مسلـولا[1]

و ما يلحظ على هذه الجمل ملاءمتها لحركية مشاعر الشاعر ونفسيته التي تتطلب جملا فعلية لا تكتفي بالفعل والفاعل، بل تتعدى إلى المفعول به، أو ترتبط بأشباه الجمل، فيقول مثلا:

شبت على شاطئيك.. النار والحمم و ذاب في شفتيك الفكر والقيم

و استوحشت في الثنايا كل سائلة عني تردد في تسآلها البكم[2]

و يظهر في هذين البيتين ارتباط الجملتين الفعليتين "شبت النار" و"استوحشت كل سائلة" بشبه الجملتين "على شاطئيك" و"في الثنايا"، ولكن ما يلحظ على طريقة نظم الجمل الفعلية في هذين البيتين اعتماد الشاعر على الفصل بين المتلازمين (الفعل والفاعل) بشبه الجملة التي تقدمت، وتأخر الفاعل وذلك بهدف لفت انتباه القارئ وتهيئته للتوقع.

يقول أيضا في إحدى قصائده:

ركبت لها الأتعاب موجا وحيرة و بؤت بعمر في دجاه تلعثما[3]

و يقول:

صاغ مني الشتات هذي البقايا من فصول توهجت من كياني

أطلقتني إلى المتاه يداها ثم ضمت كضمة الأفعوان[4]

لقد ساهمت أشباه الجمل في الأمثلة المقدمة سواء أكانت متقدمة على الفاعل أم متأخرة في منح الجمل طولا مناسبا لانفعالات الشاعر ونفسيته التي تتطلب الحركة، وعدم الثبات على حال واحد، والتغير المستمر، كما ساهمت في تقديم الدلالات التي تتعلق باستمرارية الأحداث، وتحتاج إلى حركات زمنية متتالية.

بالإضافة إلى هذا النوع في تشكيل الجمل الفعلية، برز زمن الأفعال في حد ذاته، والذي تراوح بين الماضي والحاضر والمستقبل مشكلا كونا شعريا قوامه تنوع الزمن، ففي هذه الأمثلة:

الكلمة	الزمن	الديوان	البيـــت		ص
نشرت	الماضي	الوهج العذري	نشرت ظلالي هناك كطفل	على شفتيه..إليك يسافر	31
تاه		أهديك أحزاني	تاه الفضول على شفاهك مربكا	وسألتني سني سؤال مزاح	74
تشكلتُ		المعلقات	تشكلت موسوما بضوء زنودها	وفي يدها مني مرايا توقد	31

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص31.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص11.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص71.

([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص24.

يسامرني		الوهج العذري	يسامرني طيفك الأزلي ويرسمك الحلم ملء المناظر	32
أسوم	الحاضر	أهديك أحزاني	أسوم العمر أحزانا وبعض مني وينثني كبرياء الجمر في طرقي	31
ينزاح		المعلقات	ينزاح..يا بغداد..وجه عروبة غابت ملامحه..و لاح شليلا	34
هاجر	الحاضر والمستقبل	الوهج العذري	هاجر ببوحك..فالمواسم قد هوت وأقم يسك..فوقسرك..شاديا	28
كن		أهديك أحزاني	جسدي امتدادك في اغترابي قائلا إني أموت فكن شهيد شتاتي	46
تلفت		المعلقات	ياأيها المجذوب من زمن هنا تلفت.. دونك الغرقا	25

إن الأزمنة في هذه الأمثلة المقدمة تتنوع ما بين الماضي والحاضر والمستقبل لتتناسب مع سياق الأبيات والقصائد التي تأسست فيها مواقف الشاعر وحالاته الإلهامية، ورؤيته الإبداعية التي ارتبطت بماضيه، وبحاضره، وبمستقبله الذي يستشرفه.

لقد كان الاهتمام بالتراكيب الفعلية نابعا من سياق التجربة الذي يتطلب نفسا طويلا ينبئ عنه طول التراكيب، وتقتضيه طبيعة الأسلوب الذي قدمت به رؤى الشاعر، فكان أن بدا تنوع في التشكيلات الفعلية سواء من حيث الأزمنة، أو من ناحية استمرارية الفعل وتعديه إلى عناصر أخرى، وقد شكل هذا النوع من التراكيب إلى جانب التراكيب الاسمية في إنشاء النوع الخبري وربطه بالحركة والتجدد اللذين استدعتهما طبيعة التجربة الشعرية، حيث كان لزاما على الشاعر أن ينبئ عن مواقفه، وأسس رؤيته، ويتعامل معها بتراكيب ذات طبيعة أسلوبية خبرية، ولم تكن هذه الأخيرة هي الطاغية على قصائده، بل تقاسمت الأدوار مع تراكيب أخرى وهي التراكيب الإنشائية.

2-تراكيب إنشائيــة:

يتصل الإنشاء بكل كلام لا يمكننا تحميله صفة الصدق أو الكذب، ويقسمه البلاغيون إلى قسمين: طلبي وغير طلبي، فأما الأول فهو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، وهو خمسة أنواع: الأمر، النهي، الاستفهام، التمني، النداء، وأما الثاني فهو الذي لا يستدعي مطلوبا، وله أساليب وصيغ كثيرة منها: صيغ المدح والذم، والتعجب، والقسم، والرجاء... [1]، وإذا كان الشاعر في التراكيب الخبرية قد أراد إثبات ذاته ورؤيته، ومحاولات انطلاقه نحو العالم البديل، فإن التراكيب الإنشائية التي استعان بها منحته أمرين، الأول تأكيد الانتماء الشعري الحداثي، والثاني إبراز ما يعتور نفسيته وذاته كمبدع، وسأقف عند أهم التراكيب الإنشائية التي كان لها الحضور الأوفر في قصائده، والتي تميزت بخاصيتها الطلبية كالاستفهام، والأمر، والنداء.

أ-2-الجمل الاستفهاميــة:

يتميز الشعر المعاصر بعدم الاكتفاء بما هو واضح وجلي، بل يحاول البحث دوما في المجاهيل، واكتشاف ما لم يكتشف، ولذلك يتأسس على التساؤل المستمر، والاستفسار المتواصل من أجل تحويل العالم، وينعكس تساؤله على مستوى الصياغة، فتتبدى على شكل جمل استفاهمية تبحث

([1]) عبد العزيز، عتيق: في البلاغة العربية، ص65...، ص68.

عن أجوبة مقنعة، قد تصل إليها فتظهر في سياق الرؤى، وقد لا تصل إليها، فتنشأ تساؤلات جديدة، ولأن الواقع حسب محمد بوشحيط قائم على الجدل، فإن الأجوبة لا تكون إلا في خضم ذلك الجدل الذي تنبثق منه التساؤلات المختلفة[1].

لقد انطلق الشاعر من موقف الإحساس بالغربة ورفض بعض الرؤى فتشكلت له الكثير من التساؤلات إزاءها، ، ويرى عمر أحمد بوقرورة أن صيغة الاستفهام هي الأنسب في المواقف التي تعبر عن الغربة، حيث يتساءل الشاعر الذي يعاني المصير المجهول، ويتطلع إلى وجود الحلول، ولا يجد متنفسا له إلا في خضم التساؤل الذي يستدعيه التأمل، وعدم التسليم بالمظاهر[2].

لقد تنوعت الجمل الاستفهامية بتنوع أدوات الاستفهام، وذلك تبعا لسياق التساؤل، وكان في كل ديوان بروز متميز لأدوات معينة، ففي ديوان "الوهج العذري" استعان الشاعر أكثر بالأدوات التالية: من –أ– ما، حيث تناسب تساؤلاته الأولية التي أقامها ضد الواقع باحثا من خلالها عن أجوبة مقنعة، فمن استعمالاته للأداة "من" أورد المثالين التاليين فيقول في أحدهما:

من تكونين.. يا ابنة الريح.. قولي من دهاني.. برعدتي.. ودهاك؟[3]

و يقول في الآخر:

من كنت.. في زمن الذين تحبهم صمت المواسم..من غموضك..آتيا؟[4]

إن استعمال الأداة "من" في هذه الأبيات قد أسهم في إبداء مظاهر الانفعال والتوتر التي أصابت الشاعر جراء ظروف الواقع المعيش، ودعمت الجانب الدلالي القائم على السؤال حول ماهية الأشياء والغموض الذي يكتنفها، ذلك أن واقعه الذي تميز بالاضطراب، وعدم فهمه له، ولمظاهره وتوتراته جعله يركز على هذه الأداة التي تتعلق بخصائص الأشياء وماهيتها، بالإضافة إلى "من" استعان الشاعر "بألف الاستفهام" التي اتخذها لإبراز مظاهر الاختلاط الرؤيوي لديه، فهذا الواقع الذي أنهكه بالغموض، وتأسست جراءه الأسئلة المختلفة التي ظل يبحث لها عن أجوبة في حياته اليومية، وفي تاريخ أمته، فاختلطت عليه المظاهر والعلامات، فكان لألف الاستفهام الدور المناسب لإبراز صعوبة الاختيارات التي وقع فيها فيقول في إحدى قصائده:

من تكونين يا ابنة الريح.. قولي من دهاني برعدتي ودهاك ؟
حدثيني عن التي قد تناهت في عيون الرياح..صوب رباك
أهي الأرض..و السماء..بعيدا طوياها..كما الغموض طواك؟ ! [5]

([1]) محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1994، ص38.

([2]) عمر أحمد، بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة باتنة، 1997، ص234.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص26.

([4]) المصدر نفسه: ص28.

([5]) المصدر نفسه: ص26، 27.

و يقول:

أراعك النوم في أنفاس مكتب أم راعك الحلم..في أحضان محترق[1]

ففي المثال الأول يتساءل الشاعر حول ماهية ابنة الريح، ويبحث عما يكشف له عن خصائصها وعلاماتها، وتتبدى له شبه إجابة يحسبها تشفي غليل سؤاله، فيتساءل "أهي الأرض؟" أما في المثال الثاني، فالشاعر يقع في حيرة أعظم لكثرة الرؤى والأفكار التي تراوده، إنه لا يستطيع معرفة الفكرة والإجابة المناسبتين لتجربته، وتساؤلاته فيقع بين فكي الاختيار، فهل محبوبته جنت على نفسها بالنوم أم بالحلم؟،وكان لألف الاستفهام خاصية إبراز هذا الاضطراب والتوتر الذي ميز رؤية الشاعر، ومحاولاته في البحث عن الإجابات المناسبة.

استعان الشاعر أيضا بالأداة "ما" فيقول في إحدى قصائده:

لعل رأسك لا يحويك مجتمعا فما انتصابك مجانا بلا ثمن ؟ !

و ما اغتصابك نار الفجر من دمنا ميادة الصدر والأعطاف والجفن؟ ! [2]

و يقول أيضا:

قد وهبت الهوى ففيم انطواءك ؟

ووهبت الوفا ففيم احتيارك ؟[3]

و إذا كانت الأداة "من" قد ارتبطت بالتساؤلات المتعلقة بماهية الأشياء وطبائعها، وألف الاستفهام بمجموعة اختيارات تتعلق بأجوبة معينة، فإن الأداة "ما" ارتبطت بدلالات معلومة لدى الشاعر وبرؤى واضحة يريد من خلالها التعمق أكثر لاستدراك الأجوبة، ففي المثال الأول يظهر الشاعر مدركا لخصائص وطبائع مخاطبه، فهو يدرك أنه يعمل لفئة معينة دون نيل فائدة تذكر، وأنه مساهم في اضطراب الواقع، ولكن تساؤله يتعلق بالأسباب التي دفعت مخاطبه ليفعل ما فعل، وفي المثال الثاني يتساءل حول الأسباب التي جعلت محبوبه منطويا وحائرا، وقد أسهمت الأداة "ما" في إبراز ذلك.

إن ما يلحظ على ديوان "الوهج العذري" أن جل التساؤلات فيه ارتبطت بالواقع وتناقضاته، وماهية الأشياء والظواهر فيه وأسبابها وعواملها، وهي تساؤلات مشروعة كان منطلقها رغبة الشاعر في فهم الظواهر، ومنها بناء ظواهر بديلة، أما الديوان الثاني "أهديك أحزاني" فقد تميز باستعمال الأدوات: هل-أ- من بكثرة، بالإضافة إلى استعمالات متفاوتة للأدوات الأخرى مثل: كيف، وأين.

يقول الشاعر في إحدى قصائده التي استعمل فيها الأداة "هل":

هل كان قبل فجرك فارس أحلامه البيضاء فوق رموشها الأسراب؟ !

([1]) المصدر نفسه: ص33.

([2]) ياسين بن عبيد:الوهج العذري،ص29.

([3]) المصدر نفسه:ص52.

كلا !..و عمر الفجر بعدك مبطئ أنت الغضار.. وما سواك ضباب[1]

و يقول:

هل كان يعصرني التراب غمامة مني إلي.. بمائها تنساب ؟!

كلا !..فبعضي من رؤاك ذهابه بزحيره..و سكوته المرتاب[2]

و يلحظ في هذين المثالين استعانة الشاعر بالأداة "هل" ليؤدي أبعادا دلالية ترتبط بمواقفه الإبداعية، ولذلك يأتي الجواب مباشرة من بعد جملتي الاستفهام كما هو ملحوظ في المثالين، نافيا ما قبله من طرح مستخدما "كلا" التي تفيد الردع والزجر وتنبيه المخاطب على بطلان كلامه، وطرحه، أما استعماله للألف، فأذكر قوله:

أعرفتني؟ أعرفت وجها عاشقا كتب الملاحم غيمه المنساب ؟[3]

و قوله:

يا قارئ اللوز في كفي أتقرأه حرفا له موجعات الصدر عنوان ؟ ! [4]

إن ألف الاستفهام في هذين المثالين تسهم في إبراز إلحاحية الشاعر من أجل الظفر بإجابة مقنعة فتظهر الألف متكررة (أعرفتني/أعرفت) وكأن الشاعر يريد التأكيد على أهمية سؤاله الذي يبحث له عن إجابة وافية، وفي المثال الثاني نلمس وجها من وجوه التعجب الذي تسهم من خلاله ألف الاستفهام في بيان حيرة الشاعر وتعجبه.

إن ما يلحظ على الجمل الاستفهامية في هذا الديوان أن أغلب دلالاتها تعلقت بماهية الشعر، وماهية اللغة الشعرية، وبدور الشاعر إزاءها أثناء تشكيل قصائده، ولا يبتعد الشاعر عن الأدوات نفسها في ديوانه "معلقات على أستار الروح" حيث يستعين بالأداة "هل" إضافة إلى "كيف" و"أين" و"ماذا" ويبدو أن مجال التساؤل في هذا الديوان لم يعد يكتفي بتناقضات الواقع، ولا بدور اللغة والشعر معا، بل انتقل إلى عمل آخر يتمثل في التساؤل عن كيفيات البناء والتغيير، فيقول:

بعيد فهل غيمة من بلادي و هل وجهة بعد طول المسير[5]

و يقول أيضا:

فماذا إذن في ظلالك ينطوي كطي سراب.. والتذكر داء؟ !

و ماذا ستجدي ذكريات نزيفها إذا لم يكن للأغنيات بكاء؟ ! [1]

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص16.

([2]) المصدر نفسه: ص72.

([3]) المصدر نفسه: ص18.

([4]) المصدر نفسه: ص56.

([5]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص23.

و يقول في موضع آخر:

كيف التسلي ومن حولي مواقفها على الدوام وفي سري لها سبب؟[2]

إن الشاعر في هذه الأمثلة التي تحمل الاستفهام يبحث عن آفاق جديدة، ويتساءل عن طبيعتها، وخصائصها، وكيفية الوصول إليها والاستفادة منها، من أجل تشكيل رؤيته الجديدة والمغايرة، وإذا كان الشاعر قد استعان بالأدوات المذكورة "هل، ماذا، كيف" للبحث عن كيفيات البناء، فإنه يستعين في مواضع أخرى بالأداة "أين" للبحث عن الآفاق التي ستجيب عن أسئلته أو تمنحه الأسس التي سيقيم بها عالمه البديل، فيقول:

سمعت مثل قائل يقول: أين مبعث الأنين ؟

خلف الخراب

فارس أجابه بلهجة ليلية

في كفه مدينة مسيج غروبها

ضاعت ولم يكتب حنينها سوايْ

و لا بحسنها استحم فارس سوايْ

ثم اختفى بلا أثرْ ؟ [3]!

و يقول أيضا:

تقول منا البقايا أين من مدن مرت بها الريح عطشى الروح والحلم[4]

إن أغلب الجمل الاستفهامية في ديوان "معلقات على أستار الروح" تعلقت بالزمنين الماضي والحاضر، إذ تنطلق تساؤلات الشاعر نحو الماضي، وتعود إلى الحاضر بحثا عن الأجوبة، وإذا كان الاستفهام قد دل على محاولات بحث متكررة يدفعها حب الاكتشاف، وتؤازرها الحيرة، حيث لم يكن بوسع الشاعر إلا التساؤل إزاء تناقضات الواقع، والعلاقة بينه وبين الشعر، فإن الجمل الأمرية أبرزت حيرته أكثر إزاء سديمية الكون والوجود.

ب-2-الجمل الأمريــة:

إذا كانت الجمل الاستفهامية قد تشكلت عبر زمنين اثنين هما الماضي والحاضر، فإن الجمل الأمرية تشكلت للدلالة على هذا الحاضر، وعلى المستقبل، فبعد أن كان الشاعر يقف متأملا في الماضي والحاضر متسائلا وباحثا عن سبب يهديه إلى منابع الحقيقة، صار من جانب آخر يبحث

([1]) المصدر نفسه: ص17.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص33.

([3]) المصدر نفسه: ص17.

([4]) المصدر نفسه: ص27.

عن "الصيرورة والتحول"[1]، من خلال الجمل الأمرية التي لم تتعلق به كآمر فقط، بل تنوعت حسب ملامح التجربة التي تقتضيها، فكان أن تعلق الأمر بالضمير "أنت" أحيانا أخرى، كما بدا موجها في مواضع أخرى للشاعر من طرف آمر مذكر أو مؤنث.

إن حضور الأمر في القصائد يتجاوز أحيانا مقدار الجمل الأخرى ذات الأسلوب الإنشائي وذلك في القصائد التي يكون فيها النوع الإنشائي أكثر من النوع الخبري، ففي قصيدة "تراتيل المشكاة الخضراء"[2] مثلا، تتعدد التراكيب الأمرية، وتتنوع الأفعال المتعلقة بها التي ترتبط بالضمير "أنتَ" مثل: اقرأ، ارفع، عانق، اخفق، ارقب، عرج، اعبر، تدن، قل...، إلى جانب كمّ بسيط من الأفعال المرتبطة بالضمير "أنتِ" مثل: ذوبي، امضي، كوني...

إن هذا الكم المعتبر من الجمل الأمرية في قصيدة واحدة دعته حاجة الشاعر الإبداعية، إذ كان في بدايات التجربة التي تحتاج إلى دعم خاص، فلم يكن له إلا الاستعانة بهذا النوع من الجمل للاستنجاد بشخصية شعرية تؤازره، وتمنحه نكهة الرؤية الصوفية:

اقرأ كتابك في شعاع مواعدي أنا شاعر نسج الضياء قصائدي
هذي شفاهي..للرياح مثابة غضري..تلألأ.. في خضاب قصائدي
فاخفق لها.. فالنيران ركابها و ارقب سراياها العتاق بساهد[3]

و يظهر الأمر في هذه المقطوعة غير حقيقي؛ لأن الشخصية الشعرية التي يأمرها الشاعر غير حاضرة، وهي شخصية الحلاج، كما أن هذا الأمر خرج إلى غرض بلاغي آخر تبينت فيه وجه الالتماس والتمني، فالشاعر يأمل أن ترتبط تجربته بتجربة الحلاج، وتتلون بلونها الثائر، فيقول:

ذوبي على شفقي المضرج فضة وامضي بسري من رواعش واجد
كوني..أكن..و كما تكوني..كائن أنا في دروب العشق أتلو شاهدي[4]

إنه يريد حمل مشعل الصوفية، فيمشي بنوره في العالم الشعري بحثا عن مكامن الحقيقة الشعرية، وتحقيق لحظة التوحد بها،ولم يستعن الشاعر بالأفعال فقط لتحقيق الأمر، بل استعان باسم الفعل "هلم" فيقول في إحدى قصائده على لسان سراييفو:

فهلم فاعزف من لحون مواجعي لغة الأمان تعبها الحوباء
و افزع إلي من الكرامة ناجما فأنا القداسة ضامني السفهاء[5]

([1]) عبد المالك، ضيف: الحضور والغياب، مقاربة تطبيقية لشعرية الخطاب في قصيدة حديث الشمس والذاكرة لمصطفى محمد الغماري، مجلة الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد08، 2005، ص264.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص16.

([3]) المصدر نفسه:ص16.

([4]) المصدر نفسه: ص17.

([5]) المصدر نفسه: ص39.

و تفيد "هلم" في هذين البيتين الإسراع، وقد صور فيهما الشاعر معاناة سراييفو التي ترزح تحت نير الحقد الصليبي، وقدم صرخاتها ونداءاتها المتواصلة مستخدما اسم الفعل "هلم" ليبين رجاءها المتواصل لإخوانها من الأمم الإسلامية كي تنجدها سريعا، وتفك كربتها، وإذا قمنا بنظرة عامة إلى جمل الأمر في ديوان "الوهج العذري" نجد جل الأفعال ترتبط بدلالات الكلام والصمت، ذلك أن الشاعر كان همه الأكبر إرساء لغة شعرية جديدة، لتكوين رؤية إبداعية مغايرة، والجدول الآتي يبين معظمها:

الفعل	الديوان	القصيدة	ص
اكتمي	الوهج العذري	عروس الكآبة	12
أعيدي		تعالي هنا الموعد	21
اقرأ		ترتيل المشكاة الخضراء	16
قل		على أثري	31
اذكريني		شظايا الرياح	26
انظميني		شظايا الرياح	26
حدثيني		شظايا الرياح	27
قولي		عصفورة الفجر	56

بالإضافة إلى دلالات الصمت والكلام، تظهر الأفعال التي تتعلق بارتباطات الأمكنة، أورد بعضها في الجدول الآتي:

الفعل	الديوان	القصيدة	ص
ارقب	الوهج العذري	تراتيل المشكاة الخضراء	16
عرج		//	16
اعبر		//	16
تدن		الفجر الأخضر	19
ازرعيني		شظايا الرياح	27
انزل		لا تكتئب	28
اسلك		//	28
أصعدي		طفلة الزيتون	33
غادري		عصفورة الفجر	56

و تعكس هذه الأفعال المرتبطة بدلالات المكان طبيعة تجربة الشاعر التي تتميز ببدايتها المتعرجة التي ما زالت متمسكة بما هو سفلي، ولم تنطلق بعد إلى ما هو علوي.

أما جمل الأمر في ديوان "أهديك أحزاني" فتظهر موجهة في الغالب إلى ذات الشاعر، فبعد أن كان هذا الأخير هو الآمر صار هو المأمور، كي يتتبع سبل ارتشاف العوالم المجهولة، ففي قصيدة "أغنية

النار الخضراء"[1] تتبدى جمل الأمر موجهة من ذاتين إلى ذات واحدة، هي ذات الشاعر، حيث يتقاطع الضميران أنتَ/أنتِ متربعين على عرش الجمل الأمرية، ففي مقابل قوله الذي يرتبط بالضمير "أنتَ":

قال لي غن ما وجدت غناء و اغتربْ غربتي هنا وشتاتي
و انظم الحزن لوحة وقصيدا غن ما لم تغنه سنواتـي
غن من غير صمت و(لا نط ق ولا مثل نغمة الأصوات) [2]

يظهر الارتباط بالضمير "أنتِ" في شق آخر من القصيدة:

غن قالت وما عليك عتاب وقف العمر شادي المأساة
غنني..غنني فأنت شهودي يا ذهولا على مشارف ذاتي[3]

هذا التمازج بين الضميرين "أنتَ" و"أنتِ" وعلاقتهما بالأمر تظهر فيه علامات التأكيد من خلال تكرار الفعل "غن"، وهو ينبئ عن مدى فاعلية الشاعر الذي ألح مخاطباه على مواصلة الدرب، واستعادة النكهة الصوفية في شعره.

إن ما استرعى انتباهي في الجمل الأمرية، هو ورود الأمر بأغراضه الحقيقية، وقليلا ما يتحول إلى أغراض تعبيرية أخرى يقتضيها السياق، مثل قول الشاعر:

أدعوك يا قدري باللوز فاستجبِ[4]

يخرج الأمر في هذا السطر عن دلالاته الحقيقية إلى دلالات الرجاء والتوسل، حيث ارتبطت الدعوة بأمر الاستجابة الذي انتهى صوتيا بالكسرة بدل السكون، فيكون "استجب" ومنحت هذه النهاية المكسورة دلالات الضعف والتوسل، وتتعدد تراكيب الأمر التي تخرج إلى سياق التوسل والرجاء في أكثر من موضع، والجدول الآتي يوضح ذلك:

الفعل	الديوان	البيت	ص
عانقيني	أهديك أحزاني	هي التوحد فينا والضياع مع فعانقيني وقولي: هاهنا احترق	29
خلني		و قال لي: "خلني للصمت وانسحب !"	62
خذني		و يا أنت أنى ما اعتريتك طفلة فخذني شظايا من زمان تحطما	70
ناوليني		و ناوليني مرايا الحسن ألثمها وساهدي لغتي الأفلاك وابتسمي	89

يستعين الشاعر أيضا إلى جانب الأفعال باسم لفعل "دونك" الذي يحمل دلالات الأمر، مثل قوله:

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص12.

([2]) المصدر نفسه:ص12.

([3])المصدر نفسه: ص13.

([4]) المصدر نفسه: ص61.

فدونكها يا أيها الجسد الذي تضاءل في واح المتاعب ملهما[1]

و تسهم "دونك" في هذا البيت في تحقيق الأمر الصارم والمباشر الذي يبرز قوة الشاعر وصرامته.

تتعلق تراكيب الأمر في ديوان "معلقات على أستار الروح" بذات الشاعر أكثر، هذه الذات التي امتلكت مفاتيح عالمها البديل:

–و اقرأ التيه في عينيه من زمن ظلت تقولان: اشرب من قناديلي

و اكتب بحزنك ما يأتيك من زجل مني.. يغنيك مجروح التراتيل[2]

–قالت: أنا لك معنى غير مكتشف مغسولة بمعانيه محاصيلي

هذي يدي من غصون الروح أقطعها اكتب بها ألمي واكتب بها تآويلي[3]

و تظهر إلى جانب الجمل الأمرية في هذا الديوان جمل أخرى تتعلق بالنهي الذي يخرج إلى دلالات الأمر، مثل قول الشاعر:

لا تأس بي وله..لولا بناوله جدت مياسمه ما نحن والمثل[4]

و قوله:

فلا تزرع على جسدي صداها فمالي في الهوى من بعد سكر[5]

يبدو النهي واضحا في التركيبين "لا تأس" و"لا تزرع"، إلا أنه يخرج إلى دلالات الأمر، منطلقا من ذات الشاعر الآمرة إلى ذوات أخرى مأمورة، ينهيها عن تحقيق أفعال معينة، حتى تكتمل رؤيته، وتبنى تجربته.

يستعين الشاعر أحيانا بأفعال مضارعة، ويخرج بها إلى سياق الأمر في مثل قوله:

أريدك حران الرؤى متلبسا بغيب يجليني.. يدي سماء

و يمحو ثبوتي في رموش مدينة تلقت كتابي.. دفتاه شهاء[6]

إن الفعل المضارع "أريد" يخرج إلى سياق الأمر غير المباشر، ويرتبط بالزمان الحاضر والمستقبل؛ لأن الشاعر يريد ربط حاضره بالمستقبل، واستشراف رؤى وحلول ناجعة تحول الحاضر إلى مستقبل زاهر متأسس على الفكر الشمولي، ولذلك يخرج المضارع المرتبط بالزمان الحاضر، والمستقبل إلى صيغة الأمر.

([1])ياسين ،بن عبيد:أهديك أحزاني، ص71.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص20.

([3]) المصدر نفسه: ص21.

([4])المصدر نفسه: ص18.

([5]) المصدر نفسه: ص29.

([6]) المصدر نفسه:ص17.

لقد تعلقت الجمل الأمرية في الدواوين الثلاثة بصيغة المفرد، فالشاعر إما آمر لذات واحدة، أو مأمور من ذات واحدة أيضا، ويبدو ذلك مناسبا في نظري لطبيعته الإبداعية التي تريد التفرد من خلال التعلق بذاتها، ولذلك كان الأمر مرتبطا بها أو بذات واحدة تريد التعلق بها،كما أن غالبية الأفعال التي وردت في الجمل الأمرية تنتمي لحقل الكلام والصمت، ويعود ذلك لغاية الشاعر في امتلاك صوت الحقيقة والقصيدة معا ضمن رؤية شمولية منبعها الدين الإسلامي، وخصائص التصوف الحقيقي.

أنتقل الآن إلى جمل أخرى تنتمي للتراكيب الإنشائية، وهي الجمل الندائية التي تتظافر مع ما سبقها لإنشاء الدلالات، وتشكيل رؤية الشاعر ومواقفه ورسم ملامح تجربته.

ج-2-الجمل الندائيــة:

تعتبر الجمل الندائية من أهم التراكيب التي استعان بها الشعراء الصوفيون في تشكيل نتاجاتهم؛ لأنهم كثيرا ما يقفون في أسفارهم وانتقالهم من حال لحال منبهرين تعتورهم أحاسيس مختلفة، فيلجئون إلى النداء المتواصل لذواتهم لمواصلة المسير، أو للذوات اللواتي يقفون بها وبجمالها، ويستعير الشاعر ابن عبيد منهم هذه النداءات ليشكلها ضمن مرجعيته التركيبية، فيستغلها في ملامح تجربته، ويرى عمر أحمد بوقرورة أن النداء هو واحد من الخصائص التي أدت بشعر الصوفيين الأوائل إلى الضعف؛ لأنه يساهم في تشكيل أسلوب تقريري وصفي، كما يرى أن شعر ابن عبيد، وهو يستعين بهذا النوع من الجمل، يميل إلى التقرير والوصف، وذلك لأن لغته لم تنتج شيئا جديدا، وإنما أعادت اكتشاف ما سبق فنيا في شكل إيحاءات صوفية، معدّا هذه اللغة أنها لم تتعد مرحلة الانبهار بالنموذج الصوفي بعد[1]، وهذا الكلام في نظري لا ينطبق إلا على ديوان "الوهج العذري" الذي يمثل باكورة نتاج الشاعر؛ لأن استعماله للجمل الندائية يفوق عدد مثيلاتها في الديوانين اللاحقين، و الجدول الآتي يبين ذلك:

الديوان	عدد الجمل الندائية	مجموع الجمل الندائية
الوهج العذري	54 جملة	104 جملة
أهديك أحزاني	27 جملة	
معلقات على أستار الروح	23 جملة	

هذا الكم المعتبر يبرز مدى التطور الملحوظ الذي اكتنف تجربة الشاعر ابن عبيد، ولم يبق النداء عنده مجرد صرخة أو حيرة، وتشبث بمعادلات موضوعية، بل تحول إلى ركيزة تأسست عليها لغته التي تحاول التشبث بالمطلق فتذوب فيه، وتتشكل من جديد لتبني رؤيته وتجربته.

لقد استعان الشاعر في بناء الجمل الندائية بمختلف أدوات النداء وهي: يا، أي، أيا،والهمزة، فمن استعمالاته للأداة "يا" أورد قوله:

([1]) عمر أحمد، بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص129.

فكم قرأتك.. ملء الحلم.. يا أملا في روعة الصبح.. جاب الفجر.. والحقبا[1]

و قوله:

يا ربة الحسن المضيع مسربي كيف الخلاص وما ملكت سراحـي[2]

و قوله:

ساحر أنت يا ندى مقلتيها أنـا وحدي على نداك دليـل[3]

و تستعمل أداة النداء "يا" للبعيد، ونادرا ما تكون للقريب، لذلك استعان بها الشاعر لإفادة القارئ بالصورة الحقيقية لمعاناته، وبمكابداته من أجل الظفر بالمعاني الأصيلة التي تبدو بعيدة، وتحتاج منه امتلاك المزيد من الأدوات والرؤى، لذلك يظهر متوسلا، ومستصرخا للأمل البعيد، وللمحبوبة النائية، وللمقلتين اللتين لم يظفر منهما إلا بندى يستدل به عليهما، ويبعث فيه بعض الحياة والتجدد.

أما الأداة "أي" فاستعملها الشاعر مرتبطة بـ "ها" لأن المنادى في أغلبه معرف، فيقول:

أيها الساكنان غيم المرايـا عللاني بنبضة من شهـاب[4]

و يقول أيضا:

أيهذا اليريد الخلاص من الأرض

لي المرتقى[5]

يستفيد الشاعر من الأداة "أي" في هذين المثالين لتشكيل ملامح نداء قريب مرتبط بمنادى معلوم، وقد يكون هذا الأخير في أحايين أخرى بعيدا أو غير مدرك من طرف الشاعر فيجمع بين أداتين اثنتين في مثل قوله:

ياأيها الفاتح الريا سحابته ري الينابيع لم تنضب ولم تدم[6]

و في قوله:

يا أيها الجسد الممحو صورته إذا تراءت فمن رعشاته السحب[7]

إن هذا الجمع بين الأداتين "يا" و"أيها" ينبئ عن صور تأكيدية يحاول من خلالها الشاعر تأكيد النداء ولفت الانتباه إلى المنادى وصفاته، هذا المنادى القريب من فكر ابن عبيد، البعيد عن نظره ،استعمل الشاعر أيضا "الهمزة" وهي حرف للنداء، فيقول:

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص37.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص83.

([3]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص24.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص79.

([5]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص45.

([6]) المصدر نفسه: ص26، 27.

([7]) المصدر نفسه: ص32.

أمدينتي لك في الفؤاد شواطئ ضوئية.. ومهاجر.. ورطاب[1]

و هو الاستعمال الوحيد لهذا الحرف الندائي الذي يفيد القرب، وقد استخدمه الشاعر كي يبين العلاقة التي تربطه بمدينته وتقرب بينه وبينها، واستعان أيضا بالأداة "أيا" مرة واحدة فيقول:

أيا شمسا.. نعانقها سكارى أعنت في مشارقهـا..الرقابـا[2]

و تلائم هذه الأداة سياق البيت الذي ينبني على نداء مرهق يستعمله الشاعر لمناداة منادى بعيد لا يريد الاقتراب والكشف عن حقيقته، رغم سطوعه المتكرر،بالإضافة إلى تنوع أدوات النداء، استعان الشاعر أيضا بتنوع المنادى الذي أتى مضافا، أو نكرة، أو ضميرا حسب السياق الذي يقتضيه، فمن النوع الأول يقول:

طهران.. يا بعد المسافة بيننا و منارة.. في غيها تنسـاب[3]

و يقول:

يا رعشة العمر في صدري مياسمها وحدي أجرع بلواها على خطر[4]

و قد ساعد هذا النوع على تحقيق المعاني وتكملتها من خلال تشكله من مضاف ومضاف إليه، فالبعد في المثال الأول لا يكتمل إلا بإضافة المسافة، والرعشة في المثال الثاني لا يكتمل معناها إلا بإضافة العمر.

أما النوع الثاني الذي يكون فيه المنادى نكرة أورد قول الشاعر:

يا صخرة فرشت دربي.. وأجنحتي شلت.. مخلدة.. أسري وحرماني[5]

و قوله:

يا دليلا حار قلبـي في خطاه للجمـال[6]

و المنادى في هذين البيتين معلوم،مقصود في الأول، غير مقصود في الثاني وينبئ عن الإرهاصات الأولية لخطوات الشاعر المتقدمة في إدراكه لمشكلات الواقع، وتحديد المبادئ التي سيبني عليها عالمه البديل.

أما النوع الثالث الذي يكون فيه المنادى ضميرا فقد كان وروده بكثرة في قصائد الشاعر على خلاف الأساليب العربية المألوفة التي لا تميل إلى هذا النوع، في مثل قوله:

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص18.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص23.

([3]) المصدر نفسه: ص43.

([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص40.

([5]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص24.

([6]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص47.

يا أنت ذا صدري المحزون مرتقب ساعات نشوتنا في الموعد الهاني[1]

و في قوله:

أنا أراك يا أنا

و في خطاك المنحنى وفي يديك المنتظر[2]

و قوله أيضا:

يا أنت.. قد أقفرت عيناك فادخري ني ألف أغنية بالنار تحتلم[3]

و يبدو أن العودة إلى المنادى الضمير، الهدف منها عدم تحديد المنادى أو ربطه بإضافة ما خاصة في استعماله للضميرين "أنتَ" و"أنتِ" أو لإبراز القوة والتشبث بالذات أكثر وذلك باستعماله للضمير "أنا".

لقد ساهمت الجمل الندائية في ربط تجربة الشاعر بتجارب وآفاق شعرية أخرى، من خلال إبراز أوجه التعلق بين ذاته المنادية والذوات الأخرى المناداة، كما أتاحت أدوات النداء المختلفة إبراز ملامح القرب والبعد بين الشاعر، وبين أنواع المنادى، ومحاولاته المتكررة لكسر مظاهر البعد من أجل الوصول إلى النهايات التي تمنحه أسس البناء.

إن ما يمكن الوقوف عليه كنتيجة نهائية حول التراكيب الخبرية والإنشائية هو تقاسمهما الأدوار داخل القصيدة الواحدة، إذ تبتدئ بعض القصائد بجمل خبرية، وتنتهي بجمل إنشائية، مثل قصيدة "وشم على زند الضياع"[4] و"عروس الكآبة"[5]، أو يكون العكس حيث تبتدئ القصائد بجمل إنشائية، وتنتهي بجمل خبرية، مثل قصيدة "تراتيل المشكاة الخضراء"[6]و "أهديك أحزاني"[7] "و عائد من سفر التلوين"[8]... وأحيانا يستحوذ نوع منها على قصيدة بأكملها تبعا للسياق الذي تجري فيه، فقصيدة "أغنية النار الخضراء"[9] مثلا، تتأسس على التراكيب الإنشائية خاصة جمل الأمر، ومثل قصيدة "لا تسألي موعد العناب"[10] التي تتأسس على الجمل الاستفهامية، دلالة على صدمة الشاعر

([1]) ياسين ،بن عبيد:الوهج العذري ، ص51.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص15.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص11.

([4]) المصدر نفسه: ص11.

([5]) المصدر نفسه: ص12.

([6]) المصدر نفسه: ص16.

([7]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص44.

([8]) ياسين، بن عبيد:معلقات على أستار الروح، ص24.

([9]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص12.

([10]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص09.

إثر اغتيال الرئيس محمد بوضياف، بالإضافة إلى ذلك يتبدى حضور التركيبين معا الخبري والإنشائي في البيت الواحد مثل:

و تضم ضحواتي الدجى بيمينها يا ليل زل عن منزعي المرتاد[1]

إذ يمثل الشطر الأول تركيبا خبريا مؤسسا على جملة فعلية، والشطر الثاني يمثل تركيبا إنشائيا مؤسسا على جملة ندائية، وإذا كان للتراكيب العامة دور مهم في بناء تجربة الشاعر فنيا، وفي تشكيل الدلالات المطلوبة من خلال التنوع الذي تكفلت به الجمل الاسمية بثباتها، والجمل الفعلية بحركيتها، كما ساهمت جمل الاستفهام، والأمر، والنداء في إبراز ملامح تلك التجربة وإيقاف القارئ على خصائص الذات الشاعرة، وطبيعة مواقفها، فإن التراكيب المتناصة التي سأقف عليها لاحقا كان لها دور آخر في بيان أسس التجربة، وفي ربطها بخيوط الحاضر، وبخيوط الماضي، ومنحها انتماء واضحا.

-تراكيب متناصـــة:

تتعدد أشكال النصوص وأنماطها، ولكن يبقى دائما بين معظمها خيط وصل قد يكون دلاليا، أولغويا،وقد يجمع بينهما في الآن نفسه وفق مستويات متباينة من نص لنص، ومن كاتب لكاتب، هذه العلاقات التواصلية القائمة بين النصوص لفتت انتباه الكثير من الدارسين القدماء والمحدثين من الغربيين والعرب، وأطلقوا عليها –على مدى التاريخ– العديد من التسميات حسب نوعها وخصائصها كالسرقات، والتضمين، والاقتباس، والانتحال، والامتصاص، والتلاص، والحوار، والتفاعل، إلى أن استقر الأمر حديثا عند أغلبهم على مصطلح التناص L'intertextualité والذي بات ضروريا في الدراسات الأدبية، ويعد التناص من المظاهر الأدبية والنقدية التي جادت بها قرائح دارسي اللغة والأدب والنقد، والباحثين والمبدعين في هاته المجالات المذكورة، إذ يتيح للقارئ رؤى خاصة، ومتجددة تمكنه من التغلغل في باطن التاريخ الإنساني قديمه ومعاصره، كما يعين الأديب عموما، والشاعر خصوصا على إبراز توجهاته، بالاستناد على مشتركات لفظية، وفكرية تعينه على إبراز ما يصبو إليه، وتمده بالقابلية من طرف الآخرين؛ لأنه يقترب منهم من خلال هذا المشترك الذي يتقاسمه معهم في مظهر تناصي، ولا يكتفي التناص بهذه الخاصية بل يسهم في الحفاظ على الخصائص الفكرية والثقافية لكل أمة، باعتماده على هذا التواصل المستمر، والتفاعل الدائم والحضور المتميز في كل الإبداعات.

إن النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة لا تستثنى من الاستفادة من مظاهر التناص، إذ يتميز أغلبها بالثراء الناتج عن انفتاحها على المأثور من التجارب الفنية القديمة والحديثة وفق مستويات متعددة، هذا الانفتاح مرده عدم القناعة والرضا بالواقع، والسعي إلى تغييره باستشراف أسس

([1]) ياسين ،بن عبيد :الوهج العذري ،ص09.

للمستقبل[1]، وهو عمل حداثي بالتأكيد يسعى إلى التغيير من خلال الاستناد على مقومات عربية وإسلامية، حفاظا على خصائص الانتماء والهوية، وتجربة الشاعر ابن عبيد هي جزء من هذا الكم الهائل من التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة؛ لأنها "تمكنت من كتابة نصوص مفتوحة تدعو القارئ للمشاركة في إعادة تركيبها، والمساهمة في إنتاجها"[2]، ولا أريد الوقوف عند التناص بمظاهره الدلالية، وإنما سأركز على التناص اللغوي والتركيبي تبعا لما تقتضيه الدراسة مع تقديم قراءات دلالية بالطبع لكل تركيب يقع فيه التناص.

لقد استفاد الشاعر من عدة مرجعيات لغوية وتركيبية لإنشاء نصوصه مستندا على الاجترار والامتصاص، وأول هذه المرجعيات القرآن الكريم لما يتميز به من ثراء لغوي ودلالي بالإضافة إلى مرجعيات شعرية متعددة.

1 –تراكيب قرآنيــة:

يعد القرآن الكريم معجزة من المعجزات التي أرسلها الله تعالى إلى عباده، ليجعلهم يتأملون في ملكوته، ويتنزلون من أبراج غرورهم وجهلهم، ليستمعوا لصوت الحق أينما كان، وقد نزل القرآن الكريم كما هو معروف لإعجاز العرب الذين تميزوا بالفصاحة والبلاغة، فتميز بتشكيل لغوي وتركيبي إعجازي أتاح للغة العربية الانفتاح على صيغ جديدة، ودلالات متنوعة، ومنذ ظهوره حاول الكثيرون الاغتراف من منابعه لغويا ودلاليا معتمدين على الاجترار والامتصاص لا الحوار؛ لأنه لا يمكن لأي كان أن يحاور كلام الله ويناقضه.

إن من أهم السور التي استند عليها الشاعر وعلى بعض تراكيبها سورة مريم، وسورة المسد، وسورة يوسف، وسورة طه، وسورة النمل، حيث استقى ما يلائمه من تراكيبهن بطريقة امتصاصية استفاد من خلالها ببعض الدلالات القرآنية التي استخدمها بما يلائم تجربته.

يقول في قصيدة "كما يشتهينا الموج":

أنا صهيلك نامي في رخام يدي و استنطقي من لغاتي ما مضى وبقي
هزي إليك بجذع العمر حانية ضمي إليك بقايا الروح والرمق[3]

إذ يقوم الشاعر باقتباس الآية الكريمة:**(وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً)** [4] ويلحظ أن التناص هنا امتصاصي حيث استعان ابن عبيد بالتركيب القرآني للجملة "و هزي إليك بجذع النخلة"، وقام باستبدال لفظة "النخلة" بلفظة "العمر" مبقيا على الدلالة نفسها، فمريم قد أمرها الله تعالى بهز

([1]) جمال، مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص21.

([2]) المرجع نفسه : ص31.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص32.

([4]) مريم:25.

جذع النخلة للظفر بأكل طيب، والشاعر يأمر القصيدة بأن تهز جذع عمره الذي لابد وأنه يقصد به دينه ومبادئه وخبراته وظروفه التي شكلته على مدى سنوات، وأن تغترف منه ومن أيامه، وتظفر بثمار تجاربه، والهز في كلا التركيبين القرآني والشعري يحملان دلالة الظفر بشئ ذي قيمة، ويحضر التناص نفسه في قصيدة "توقيع على وثيقة جرح" ،إذ يقول الشاعر:

أغادر الجسد المضنى لغربته يبقى وأعبر أحلامي وقافيتي
ليلا إليك أهز الجذع مخترقا كآبتي في يدي خيلي وذاكرتي[1]

حيث يحور الشاعر الدلالة الفعلية المتعلقة بالضمير "أنتِ" إلى الضمير "أنا" ويصبح حدث الهز ينطبق على جسد الشاعر، لا على شئ خارج عن ذاته، ولكن يبقى مرتبطا بدلالات الظفر بشئ ذي أهمية، فالشاعر يريد هز جسمه، والتحليق به إلى العوالم المجهولة، لاكتشاف المعاني والرؤى، ويستعين بآية أخرى تنتمي لسورة مريم أيضا وهي الآية القائلة : **(فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَاناً قَصِيّاً)** [2]، حيث يركز على التركيب الآتي: "مكانا قصيا" فيستنصصه بطريقة امتصاصية تمنحه دلالة تتعلق بقضاء حاجاته الإبداعية، كما فعلت مريم التي اتخذت مكانا بعيدا لقضاء حاجتها البيولوجية، وهي الولادة، وإذا كان المكان في الآية يتميز بالبعد، فإن الشاعر يمنحه دلالة الاستواء:

و هيمان في أسفار بوحي أنتحي مكانا سويا علني أطفئ الوقدا [3]

كما يستحضر الشاعر آية كريمة من سورة يوسف التي يقول فيها الله عزوجل: **(وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ)** [4]. إذ تبدو مظاهر التناص معها في المقطع ألآتي:

و عن نفسه راودته النجوم
و حاط به –شبقا– نورسان
و قاتله بتنهد الياسمين؟ [5]

حيث يستعير الشاعر من الآية الكريمة لفظتي "راودته" و"نفسه" مقدما الثانية على الأولى حسب السياق الذي تقتضيه،والذي يرمي إلى إبراز الذات المراودَة قبل الذات المراودِة، بالإضافة إلى ذلك فالشاعر يحدث المفارقة من خلال كلمة "النجوم" التي وظفها كفاعل يقوم بفعل المراودَة الذي تعلق بشخصية المرأة في الآية، وتحول إلى شئ آخر في القصيدة وهو النجوم ،ولكن فعل المراودة لديه يختلف عنه لدى البشر،فهو يتعلق بأنواره التي يطلقها في عالم الشاعر الإبداعي فتستفزه، وفي

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص37.
([2]) مريم: 21.
([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص13.
([4]) يوسف: 23.
([5]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص39.

القصيدة التي خلدت حادثة اغتيال الرئيس محمد بوضياف يستنجد الشاعر في صب جام غضبه على عنابة بسورة المسد حيث يستند على الآيات: **(تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ۞ مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ ۞ سَيَصْلَى نَاراً ذَاتَ لَهَبٍ)** [1]، ويستعير منها اللفظتين "تبت" و"يدا" فيقول:

تبت يداك.. يدا الغدار..أطفأتا عمر الربيع.. بحجم الحلم.. متقد[2]

و يلحظ أن الشاعر استعان بالتركيب نفسه مع تحوير نسبة اليدين إلى عنابة بدلا من أبي لهب، وأبقى على الدلالة نفسها التي تحمل الدعاء بالهلاك، إلا أن الفارق بين التركيبين المتناصين هو أن لفظة اليدين في القصيدة مربوطة بكاف الخطاب، بالإضافة إلى اختلاف وظيفتها، فيدا أبي لهب لم تطفآ شعلة الإسلام ونوره، أما يدا عنابة فقد أطفأتا الكثير من الأشياء الجميلة التي تميزت بها الجزائر، وتميز بها الشاعر، ومن نفس سورة المسد يستعين ابن عبيد بالآية الكريمة: **(وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ ۞ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ)** [3]، فيقول في قصيدة عصفورة الفجر:

عصفورة الفجر ماأودى بروعتنا شعبا يساجل في الأعراق والنخب

الا السفاهة يا حزني مراودة في ضفتينا صغار النفس والسبب

الناطقين لغات البغي مرعبة العابرين الى غاي بلا ركب

الذاهبين إلى عنق الزجاج على أعقاب نائحة حمالة الحطب[4]

حيث استند الشاعر على التركيب "حمالة الحطب" مع إفراغه من خصائصه الدلالية، وذلك ملاءمة لسياق التجربة التي تتناول جانبا من الحياة الواقعية للشاعر، التي ميزت فترة التسعينات وتلونت باللون الديني، ولكي يثبت عدم نجاعتها، استعار لها التركيب القرآني "حمالة الحطب" للدلالة على خطورتها، وخطورة ما تحمله وهو الحطب الذي يمكنه الالتهاب في أي وقت.

بالإضافة إلى ما ذكرت يستند الشاعر على مجموع آيات من سورة طه، موضوعها يختص بشخصية موسى عليه السلام، حيث يقول عزوجل:(**وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى ۞ إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى ۞ فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى ۞**)[5].

و يعتمد الشاعر على حادثة خلع النعل فيستعملها في تجربته قائلا:

و سأخلع النعل المسافر في دمي و أحل.. في وصلي.. جميع معاقدي !! [6]

([1]) المسد: 1، 2، 3.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص45.

([3]) المسد: 4، 5.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص57.

([5]) طه: 9، 10، 11، 12.

([6]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص17.

بحيث استند الشاعر على التركيب القرآني "فاخلع نعليك" وقام بتحويل الإسناد، فبعد أن كان الله تعالى يأمر موسى عليه السلام بخلع النعل، يقابلنا صوت الشاعر وكأنه يستجيب لذلك النداء فيقول : وسأخلع النعل، وهو خلع مرتبط بالمستقبل دلت عليه "السين" ،وكأن الشاعر بذلك يتقمص شخصية موسى عليه السلام ويتكلم نيابة عنه، ولكن الدلالة لم تبق على حالها،و إن كان التشابه قد حدث على المستوى التركيبي، حيث يتعلق نعل الشاعر بسلاحه اللغوي والفكري وهو الشعر، وفي الحادثة نفسها يتعالق نص من نصوص الشاعر مع آية من سورة النمل التي يقول فيها الله عزوجل: **(إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَاراً سَآتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَّعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ)** [1]، بحيث استند الشاعر على التركيب الآتي"إني آنست نارا"، فيقول:

كيف أنسى وكنت آنست نارا واصطلينا ونحن واحد ذات[2]

و استبدل لفظة "إني" التي تدل على التأكيد، بلفظة "كنت" التي تحيل إلى الماضي مبقيا على عناصر التركيب الأخرى,ولقد اعتمد الشاعر على هذا التركيب مبقيا على دلالته في المصدر الصوفي, فالصوفيون يرون أن النار التي رآها موسى عليه السلام، هي نار الحقيقة التي جعلته يكلم الله، ويتعرف إليه، ولكن موسى حسب الصوفيين اكتفى بالخبر وصرف نفسه عن النظر[3]، والشاعر في استناده على هذا التركيب إنما يريد الربط بين دلالة تلك النار، وبين شعره، إذ جعل لهذا الأخير نارا تدل على حقيقته، وماهيته والتي اطلع عليها في زمن مضى، وقرر من خلالها أن لا حلول ولا إتحاد في رؤيته، وإنما له أسسه الخاصة في فهم العالم، وما يلحظ كنتيجة نهائية أن استحضار التراكيب القرآنية لم يكن بطريقة اجترارية تبقي على التركيب والدلالة دون تغيير، وإنما حاول الشاعر الاعتماد على طريقة الامتصاص، من خلال إعادة تشكيل التركيب بما يلائم السياق، ومنحه دلالة جديدة، أو تطوير الدلالة الأصلية، وتطبيقها على الجانب المضموني والدلالي؛ لأن الدراسة تتطلب منا التركيز على الجانب التركيبي، وأنتقل الآن إلى نوع من التراكيب كان لها قدر من الحضور في شعر ابن عبيد، وهي التراكيب الشعرية التي أسهمت بدورها في تشكيل تجربته.

2- تراكـيب شعرية:

إذا كان القرآن الكريم نبعا ثريا يستقي منه الشعراء الكثير من الصيغ اللغوية، والأنماط الدلالية، فإن الشعر يعد أيضا نبعا هاما وضروريا؛ لأن أي شاعر لابد وأن ينطلق من قواعد شعرية ينسج على منوالها إيقاعيا، ولغويا، ودلاليا، ولم يستند الشاعر ابن عبيد على الشعر العربي القديم وحده بل استند على بعض التراكيب الشعرية المعاصرة، هذه الاستفادة والاستناد على الشعر قديمه

([1]) النمل: 07.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص13.

([3]) الحسين بن منصور، الحلاج: ديوان الحلاج، ص69.

ومعاصره هي حسب جمال مباركي محاولة تكشف للقارئ عن أرضية ثقافية يتأسس عليها سياق التجربة، كما تسهم في تحريك النصوص من الحيز الأحادية المقلق إلى الحيز المتعدد والمنفتح، ومن ثم فالتناص في الشعر ليس مجرد لعبة لغوية مجانية، بل له جماليات متعددة يقدمها للنصوص[1].

لقد استعار الشاعر ابن عبيد بعض التراكيب الشعرية التي تميز بها شعر الحلاج، محاولا توظيفها في متنه الشعري بطريقة اجترارية أو امتصاصية، ولا بد أن هذا التركيز على شعر الحلاج خصوصا هو محاولة منح بطاقة انتماء، وهوية لنصوصه الشعرية ،وفتح آفاق البحث للقارئ حتى يتمكن من الوقوف على المنابع الشعرية الصوفية ، يقول في "أغنية النار الخضراء":

قال لي غن ما وجدت غناء و اغترب غربتي هنا وشتاتي
و انظم الحزن لوحة وقصيدا غن ما لم تغنه سنواتـي
غن من غير صمت (و لانط ق ولا مثل نغمة الأصوات) [2]

إذ نلحظ أن الشاعر قد استعار التركيب "و لا نطق ولا مثل نغمة الأصوات" من أبيات الحلاج القائل فيها:

لي حبيب أزور في الخلوات حاضر غائب عن اللحظات
ما تراني أصغي إليه بسري كي أعي ما يقول من كلمات
كلمات من غير شكل ولا نط ق ولا مثل نغمة الأصوات[3]

و التناص هنا اجتراري من ناحية التركيب، حيث استند الشاعر على الكلمات نفسها، والتشكيل نفسه وأبقى على التدوير، ولكن الذي تغير هي الدلالة، فالحلاج يتكلم عن الكلمات التي يخاطبه بها محبوبه في الخلوات، تلك الكلمات التي لم يستطع وصفها؛ أما الشاعر وبطريقة إبداعية ذكية جعل نفسه يستلم المهمة التي قام بها الحلاج من قبل، فيغترب مثله في الخلوات، ولكن يبقى مدليا بصوته، يتغنى وينظم بالطريقة نفسها التي كان المحبوب يكلم بها الحلاج، وقد جعل ابن عبيد معادله الموضوعي المتمثل في الحلاج في صفة الآمر، ولذلك ألحظ أن التناص لم يكن في الجانب التركيبي فحسب، بل أسهم في ربط تجربة ابن عبيد المعاصرة بتجربة الحلاج، ومن المقطع نفسه يستعير الشاعر تركيبا ثانيا ، إذ يقول:

رب منها جلالة وشظايـا وزعتني فما التقت أشتـاتي
هي (أدنى من الضمير إلى الوهـ ـم وأخفى من لائح الخطرات) [4]

([1]) جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص309.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص12.

([3]) الحسين بن منصور، الحلاج: ديوان الحلاج، ص126.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص13.

و التركيب يتناص مع قول الحلاج:

حاضر غائب قريب بعيد و هو لم تحوه رسوم الصفات

هو أدنى من الضمير إلى الوهـ م وأخفى من لائح الخطـرات[1]

و نلحظ أن الشاعر اعتمد على التركيب نفسه، والكلمات نفسها ما عدا طبيعة المسند إليه، إذ يتعلق التركيب لدى ابن عبيد بالضمير "هي" وعند الحلاج بالضمير "هو" ، ويبدو أن لسياق التجربتين دخل في ذلك، فالحلاج الذي يتغنى بالذات الإلهية، يبين المرحلة التي وصل إليها في تدرجه نحو الظفر برؤية تلك الذات، والتوحد بها، لذلك كان الضمير "هو" دلالة على تلك الذات، أما ابن عبيد فلا يهدف الوصول إلى تلك الذات؛ لأنه لا يؤمن بنظريات الحلول والاتحاد:

لا حلول.. ولا اتحاد.. ولكن للهوى شرعه.. ولي سكراتي ! [2]

و إنما يهدف إلى التغني بذات أخرى مغايرة تتمثل في القصيدة، ونار الاحتراق أثناء تشكيلها، نار الإلهام والإبداع، ويواصل الشاعر امتصاصه للتراكيب الشعرية، وإعطائها دلالات جديدة تلائم تجربته، فيقول في إحدى قصائده:

اقرأ كتابك في شعاع مواعدي أنا شاعر نسج الضياء قصائدي[3]

حيث يتقاطع التركيب (اقرأ كتابك) مع قول الشاعر مفدي زكريا:

و اقرأ كتابك للأنام مفصـلا تقرأ به الدنيا الحديث الأروعا ! [4]

و يلحظ أن كلا التركيبين يحملان صفة الأمر، أما مفدي زكريا فيربطها بشعب الجزائر، وذلك تبعا لسياق القصيدتين؛ لكن الذي يجمع بين المخاطبين أنهما يحملان صفة الثورة على الظلم والفساد، فالحلاج والشعب الجزائري تقاسما دور الثورة، حيث ثار الأول ضد فساد الحكام ودعا إلى نصرة المظلومين، وتدخل في شؤون السلاطين ودعاهم للتقرب من العامة، وثار الثاني على الاحتلال الفرنسي وظلمه وفساده طيلة قرن ونصف.

يقول الشاعر أيضا في تقاطع تركيبي مع إحدى أبيات الشاعر مفدي زكريا:

يا جارة الوادي سرحت كئيبـة سبحات عينك في الفؤاد بواقـي

كم سرت في ليلي المسهد طفلـة عذرية الأغصـان والأوراق[5]

و يقول مفدي زكريا متغنيا بلبنان:

يا جارة الوادي (ببردونها) طربت في فردوسك

([1]) الحسين بن منصور، الحلاج: ديوان الحلاج، ص126.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص13.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص16.

([4]) مفدي زكريا: اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص57.

([5]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص35.

و همت في (زحلة) رغم النهى بظبيك المستنفر الفارع[1]

و التقاطع يبدو في التركيب القائم على النداء "يا جارة الوادي"، والتناص هنا لغوي تركيبي فقط لا يشترك في الدلالة، وهذا النوع من التناص يعد ضعيفا؛ لأنه لا يفتح آفاقا جديدة أو يمنح مساحة حوارية بين التجربتين الشعريتين لابن عبيد، ومفدي زكريا، ولكن على العكس من هذا تبدو فاعلية التناص في تقاطع قصائد الشاعر، بقصائد معاصرة له حيث تتفاعل التجارب، وتنفتح على بعضها البعض، ففي قصيدة "ألقاك" التي أهداها للشاعر مصطفى الغماري نجد الكثير من التقاطع بينها وبين إحدى قصائد الشاعر المذكور، يقول ابن عبيد:

ألقاك من سفر الدنيا...لنا خبر تدني مشاحطنا الخضراء والسور
ألقاك ما استلك الليلان من كبدي ليل اغترابي وليل داؤه الضجر
ألقاك في الغضب الثوري مغردة عصماؤك البكر لا تبقي ولا تذر
تعلو بها صهوات الجمر..ملهبة صدر المبادئ لا ترعى الألى غدروا[2]

و يقول الغماري:

ألقاك ألقاك يا خضراء في قممي
في السهل فوق الحدود السود ألقاها[3]

بالإضافة إلى أبيات الغماري، يضيف جمال مباركي قصيدة أخرى للشاعر عبد الله حمادي تتقاطع مع القصيدتين معا لابن عبيد، والغماري[4].

يقول عبد الله حمادي في إحدى قصائده:

ألقاك والدرب المطير حكاية
ظمأى تناغي منتهاك ومخلدي
ألقاك والنور المفتت بسمة
خضراء يورق في ضحاها تعبدي[5]

و يلحظ أن التناص واقع في التركيب "ألقاك" حيث ورد لدى ابن عبيد مرتبطا بالضمير "أنت" أما لدى الغماري وحمادي مرتبط بالضمير "أنتِ" ويرى جمال مباركي أن التناص الموجود في المقاطع المذكورة، يمكننا رصده من خلال مجموعة مؤشرات تناصية أهمها: تفجر النص الحاضر وهو نص

([1]) مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص330.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص97.

([3]) مصطفى الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص51.

([4]) انظر ،جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص288.

([5]) عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1982، ص182.

ابن عبيد من الدوال اللغوية نفسها التي تفجر منها النصان الغائبان، كما يبدو أنهم يشتغلون على الدلالات نفسها حسب رأيه[1]، ولكن يبدو أن التناص هنا هو أقرب لأبيات الغماري؛ لأن ابن عبيد يكون قد تعمد ذلك، فقد قام بتقديم القصيدة المذكورة "ألقاك" إلى الشاعر مصطفى الغماري قائلا:"مهداة إلى الأستاذ مصطفى الغماري...رجلا.. وفكرة"[2]، كما أن القصيدتين معا –قصيدة ابن عبيد والغماري– تتعلقان بدور القصيدة الأصيلة التي تتكئ على الأسس الشمولية، والتي لا تتقيد بزمان أو مكان، وإنما تحلق مخترقة كل الحدود، بالإضافة إلى هذا التقاطع يبرز في قصائد الشاعر ابن عبيد كثير من التناص التركيبي واللغوي مع قصائد الشاعر الغماري، إلى جانب التناص القائم على مستوى الأفكار، لأنهما تقريبا يتجهان الوجهة نفسها من رفض للواقع، ومحاولة الثورة عليه، وتغييره بأسس شمولية منبعها الإسلام، ولكن لكل شاعر خصوصياته في ذلك، فابن عبيد يحاول التأسيس انطلاقا من الأبعاد الصوفية الصحيحة، وانطلاقا من خصائص ذاته الإبداعية التي تريد التشكل من خلال تلك الأبعاد، ومنها العودة إلى الواقع بتشكيل جديد،أما الغماري فينطلق من الواقع مباشرة، ويحاول تغييره دون عودة إلى الذات لتغييرها وتجديد أسسها.

يقول ابن عبيد في إحدى قصائده متغنيا بالخمرة ومعانيها:

إليك كروم الله تحبو هويتي و تفتن أوتاري وتهتز مهجتي
صحا بي عذري يا هواك وراعني فضاء.. فضاء.. رهن نار مضيئة[3]

و نجد التركيب "إليك كروم الله" يتقاطع مع قول الغماري:

لأجلك كروم الله..أهوى الشوك..أحترق لأجلك تأكل الأسفار خطوي فالخطى رهق[4]

و التغير قائم في اللفظة التي تتصدر التركيب، فهي عند ابن عبيد "إليك" وعند الغماري "لأجلك" وكليهما شبه جملة، ويلحظ أن التناص هنا لم يكن على المستوى التركيبي فقط، بل انزاح أيضا إلى المستوى الدلالي، فكلا الشاعرين يتحملان مشاق الارتحال والبحث عن مصادر الخمرة، فابن عبيد يسافر نحوها مرهقا بالظنون والذهول والتيه المتواصل:

فكان ابتدائي في الذهول منارة و مفضاي إذ شاد اليقين مسرتي
رحلت..إلي.. من ضياء عيونها و أعتقت في حجي مناسك لوعتي[5]

([1]) جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص289.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص97.

([3]) المصدر نفسه : ص103.

([4]) مصطفى، الغماري: أسرار الغربة، ص118.

([5]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص103.

و الغماري يسافر نحوها محترقا، ومتعبا، ومتحملا آلام المسير، ولأن من يرفض الواقع، ولا تلائمه ظروفه فإنه سيجد نفسه غريبا عن أوضاعه ومسلماته، ويشترك ابن عبيد والغماري في تقاسم تلك الغربة، ويعبران عنها بالتركيب نفسه، يقول الشاعر ابن عبيد:

يا غربة الروح في أوطاني انكسرت أشطارها.. اتسخت جراءها الهمم

شاخت قواربك التعبى إذا مخرت ظمأى على ثبج الأحزان تنفصم[1]

و ينادي الغماري مثله:

تواثب الرفض.. طوفانا من الغضب

يا غربة الروح في أبعاد مغترب[2]

و التناص هنا اجتراري، حيث كلا التركيبين يؤديان دلالة الاغتراب في الموطن الواحد، ومن القصيدة نفسها للغماري يقع التناص أيضا:

فيقول هذا الاخير:

وواحة من ضحى عينيك أعشقها

وأشرب الضوء من شلالها السرب[3]

أما ابن عبيد فيقول:

لم تعد ترتوي

من تقاسيمها اللحظة المشتهاة

لم تعد تشرب الضوء

من كفها الطير

أو يرضع السحر من خدها الفجر[4]

و يقول أيضا:

أوحيا لي بنجمة من بعيد ثم قالا: هنا بقايا العذاب

شربت من ضيائها كأس حزن هذه الروح من وراء حجاب[5]

و التناص هنا قائم في التركيب الذي يجمع بين فعل الشرب، ومادته المتمثلة في الضوء، مع اختلاف في الصياغة وفي إسناد فعل الشرب، فابن عبيد ينسب الفعل إلى الضمير "هي" أما الغماري فينسب الفعل لذاته.

([1])ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص11.

([2]) مصطفى، الغماري، أسرار الغربة، ص149.

([3]) المصدر نفسه :ص149.

([4]) ياسين،بن عبيد:أهديك أحزاني،ص63.

([5]) المصدر نفسه:78.

لقد ساهمت التراكيب الشعرية المتناصة في ربط تجربة الشاعر بتجارب أخرى تتجه الوجهة الفكرية نفسها ،والتي تتعلق بالرؤية الشاملة المنطلقة من شمولية الدين الإسلامي الذي ينفتح على الإنسانية جمعاء ،ورسمت له دربا منفتحا يرشده إلى منابع فكرية ودلالية لا تنضب.

لقد استفاد الشاعر ابن عبيد كغيره من الشعراء من أهم المنابع اللغوية والتركيبية التي تنتمي لعقيدته وتراثه وثقافته في تشكيل بعض قصائده، متبعا طريقتين هما الاجترار والامتصاص وذلك حسب السياق الذي يقتضي نوع الطريقة التناصية، ولكن لا يعني ذلك أن الشاعر كان مقلدا، بل هي ضرورة تتطلبها أية كتابة تريد الانفتاح وتقديم الجديد ،واذا كان التركيب لبنة من لبنات تأسيس الكتابة يعتمد من خلاله الكتاب على مجموعة من القواعد المألوفة في لغتهم، وهو ما فعله ابن عبيد الذي استعان بالصيغ والقواعد النحوية في اللغة العربية من جمل خبرية وإنشائية، وما ينضوي تحتهما من أنواع، كما استعان بجمل وتراكيب استعملها غيره بالكلمات نفسها، فإنه لا يمكن لأي تركيب إلا أن ينتج أسلوبا ما، فالجمع بين الكلمات ينتج في الآن نفسه تركيبا وأسلوبا، ولذلك سأنتقل إلى بيان أهم الأساليب التي برزت في قصائد الشاعر لأرصدها وأقدم أثرها في بناء التجربة الشعرية فنيا.

ب)مرجعيـــة أســلوبية:

يرتبط الأدب في عمومه بحسن الصياغة اللفظية والدلالية، فتساهم الألفاظ والتراكيب المختلفة، والأصوات والأساليب المتنوعة في تقديم ذلك الحسن الذي لا يتحقق إلا تحت طائلة قوانين بلاغية، أو محاولات تشكيلية متجددة، تحاول مخالفة القديم باستعمال أسس مختلفة، والشعراء هم جزء من أولئك الذين ينتمون للحقل الأدبي تتمثل صنعتهم في خلق الدلالات، أو إعادة تشكيل المألوف منها، هذا الخلق أوإعادة التشكيل يخضع لقواعد معروفة تسهم في تكوين جماليات نصوصهم، ويخضع أيضا لقدراتهم الإبداعية التي يحاولون الانطلاق من خلالها نحو صناعة غير مألوفة، ومن بين ما يسهم في تشكيلاتهم هذه "الظواهر الأسلوبية" التي اهتم القدماء والمحدثون برصدها ودراستها، ولذلك تعددت تعاريف الأسلوب من زمن لآخر، ومن بيئة ثقافية لأخرى، فقد عده بعض النقاد مجرد إضافة إلى اللغة بعد تركيب ألفاظها مثل انكفست Enkvist وهـ.زايدلر H.Seidler [1]، وعده البعض الآخر اختيارا، أي أن الكاتب أثناء إنشاء نصوصه يفكر في نوعية الأسلوب الذي سيستعين به، والذي يراه الأقدر على خدمة رؤيته وموقفه، وتحقيق الاستجابة لدى المتلقي، ومن بين من يدعم هذا الرأي سعد مصلوح، وأندريق Anderegg وبولر Buhler[2]، أما الفريق الثالث فهو الذي يرى أن الأسلوب انحراف، وهو من أكثر التعريفات التي تقدمها الأسلوبية ويسميه البعض الانزياح، وهو مرتبط

([1]) موسى سامح، ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص22.

([2]) المرجع نفسه: ص26.

بالاختيار ارتباطا وثيقا؛ لأن هذا الأخير يقوم على إمكانيات متعددة تفتح المجال لحدوث الانحراف، وممن يدعمون هذا الرأي عبد القاهر الجرجاني، وس.ماركوس s.Marcous وبليت Plett[1]، ويبدو لي أن الرأيين الأخيرين هما الأصح، فإذا عددنا الأسلوب إضافة، فذلك يعني أن الكاتب يكتب نصه وفق تراكيب معينة، ثم يضيف عليه الأسلوب، كما تضاف البهارات إلى الأطعمة لتحسين طعمها، ولذلك فترجيح الكفة ناحية الرأيين الأخيرين هو ناتج من أن كل كاتب مقتدر لابد وأن ينشئ نصوصه وفق أساليب مألوفة يختار منها ما يناسبه، كما أن اعتماده على تلك الأساليب يساعده على إنشاء انزياحات، وانحرافات مختلفة في التراكيب والدلالات،وهذا ما سأقدمه في ثنايا دواوين الشاعر ابن عبيد الذي حاول الاستفادة من بعض الأساليب المألوفة بما يلائم تجربته، كما استعان بخاصية الانحراف أو الانزياح لإثارة المتلقين أثناء تقديم رؤيته بخصائصها المتعددة، ومن الأساليب والصيغ المألوفة التي استفاد منها أذكر باختصار التثنية والتكرار والعطف والتضاد، بالإضافة إلى الانزياح أو الانحراف الذي سأقدمه كخاصية حداثية تأسست عليها قصائد الشاعر.

1-التثنيـــة:

لقد اهتم الشعراء بمختلف الصيغ في تشكيل قصائدهم فتفننوا فيها، وأدلى كل واحد منهم بدلوه على مدى العصور، ومن بين الصيغ التي برزت في أشعارهم صيغة التثنية التي كانت أولا صيغة ضرورية للدلالة، وكانت ثانيا صورة عاكسة للكثير من الظواهر النفسية والاجتماعية للشعراء، فإذا نُظر إليها من ناحية نحوية فإنها تعد إحدى الصيغ العربية مبنية للدلالة على الاثنين، وأصلها حسب اللغويين العطف، فعندما نقول مثلا: قام الزيدان وذهب العمران، فإن الأصل فيهما: قام زيد وزيد، وذهب عمر وعمر، إلا أنه تم حذف أحدهما، وزيد على آخره زيادة تدل على التثنية من أجل الإيجاز والاختصار[2]، أما من ناحية كونها صورة عاكسة لمجموعة ظواهر نفسية، واجتماعية أقول بأنها برزت في الشعر الجاهلي لكونه اللسان الناطق في ذلك العصر عن أحوال أهله وظروفهم ،إذ كانت علامة بارزة توحي حسب صالح مفقودة برغبة نفسية في تحقيق التثنية بالنسبة للشاعر والمتلقي، وفي الوقت نفسه كانت صورة للكون الذي يقوم على مجموعة عناصر متقابلة، إلا أن هذه التثنية حسبه كانت الغلبة فيها لأحد على الآخر، وذلك ما ينعكس من الناحية النحوية إذ يتغلب المذكر في التثنية على المؤنث ويسيطر على الدلالة[3]، ولم تكن التثنية ميزة الشعر الجاهلي فقط، فقد كانت علامة مميزة أيضا في الشعر الصوفي، فهذا الحلاج يقول في إحدى قصائده:

([1]) موسى سامح،ربابعة:الاسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ،ص34،35.

([2])أبو البركات، الأنباري: كتاب أسرار العربية، تح: فخر صالح قدارة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص63.

([3]) صالح، مفقودة: الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003، ص121.

ذكره ذكري وذكري ذكـره هل يكون الذاكران إلا معـا ؟[1]

و يقول أيضا:

ثلاثة أحرف لا عجم فيهـا و معجومان وانقطع الكـلام[2]

وفي قوله:

أنا أهوى ومن أهوى أنـا نحن روحان حللنا بدنـا[3]

و يقول:

رقيبان مني شاهدان لحبه واثنان مني شاهدان ترانـي[4]

و لا أظن أن التثنية مجرد صيغة دالة على محاولات تحقيق رغبة نفسية تربط بين الشاعر والمتلقي، وإنما هي أوسع من ذلك، فالشعراء الصوفيون الذين يتغنون بذواتهم، وبالمرأة التي تعد وسيطا جماليا، وبالذات الإلهية التي تمثل النهاية المرجوة تكون التثنية لديهم صورة لتلك المحاولات التي كانوا يقومون بها من أجل تأكيد ثنائية الذوات التي تتشكل من طابع معنوي، وهو الروح، ومن طابع مادي، وهو الجسد وهو ما يشكل في النهاية ذاتا واحدة أثناء تحقق التوحد كما يزعمون، ويدعم رأيي هذا رأي لابن عربي نقلته عن عاطف جودت نصر ،حيث يرى أن أكمل المحبين من الصوفية هم الذين يحبون الله لذاته ولذواتهم في آن واحد، وتكشف فيهم هذه القدرة عن توحيد طبيعتهم الثنائية التي تتحقق بتجلي المحبوب المتعالي[5]، وهو ما يؤكد بروز ظاهرة التثنية في الشعر الصوفي، وفي أغلب الشعر الذي يحاول فيه صاحبه التخلص من تبعات المادة، والتشبث بالمنابع الروحية والمعنوية.

تكثر مظاهر التثنية، وتتعدد دلالاتها في قصائد الشاعر ابن عبيد خاصة في ديواني "الوهج العذري" و"أهديك أحزاني"، إذ تدل مباشرة على تثنية حقيقية معنوية أو مادية، ترتبط بجانب التغزل بالمحبوبة أو المحبوب، أو تحمل دلالات صوفية معينة أو يميل بها الشاعر في مواضع أخرى للتفرقة بين واقع مضى وواقع قائم وحاضر، كما ترتبط بظاهرة أخرى في اللغة العربية، وهي الجمع بين مادتين في صفة واحدة مثناة، إذ يستعين بهذا النوع كثيرا مقدما إياه ضمن أسلوب الفك في مقابل السبك، فمن الدلالات المباشرة والحقيقية للتثنية أورد الأمثلة التالية، يقول الشاعر متغنيا بعيني محبوبته:

و أهدر الحب.. في بلواه.. كل دم و ألهب الشعر في عينيه عيناك[6]

([1]) الحسين بن منصور، الحلاج: ديوان الحلاج، ص145.

([2]) المصدر نفسه: ص154.

([3]) المصدر نفسه: ص158.

([4]) المصدر نفسه، ص159.

([5]) عاطف جودت، نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص140.

([6])ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص15.

إن العينين في حقيقتهما اثنتان في كل إنسان سواء أكانتا سليمتين أو مريضتين، جمليتين أو قبيحتين، وهي دلالة مباشرة متعلقة بالمحبوبة، ويتغنى الشاعر أيضا في مواضع أخرى بماله صفة التثنية في المحبوبة مثل الوجنتين، والخصلتين، والشفتين، والناظرين، وهي جميعا تحمل دلالات التثنية ويصبغ أحيانا أشياء بصبغة مثناة لتقديم دلالة معينة، ففي قصيدته "لا تسألي موعد العناب"[1]، يخاطب عنابة بصاحبة الوجهين، وجه مبتسم ضاحك، ووجه عبوس حاقد، فيقول:

لا يعرف الفجر.. من وجهيك.. ناحية يد مصافحة.. أم سلك محتشد[2]

و يستعين الشاعر أحيانا ببعض المصطلحات الصوفية، ويصبغها بصبغة التثنية مثل القطب الذي يعني الغوث وهو موضع نظر الله من العالم في كل زمان[3]، ولكن الشاعر لا يبقي على دلالة القطب الصوفية، وإنما يربطها بواقعه المعيش الذي تتجاذبه رؤيتان، وفكرتان معينتان ليس أصلهما الدين الحنيف:

يحلو لك الصد والأرحام نائحة نأى بعينك للأوهام قطبان

قطبان –و البعد بعد عن مشارقنا– في موطئ الرجل لو قدرت أوزاني[4]

و للتعبير عن مظاهر الماضي، والحاضر يستعين الشاعر أيضا بالتثنية كصيغة تجمع بين شيئين:

فأجبت: "لي عمران.. أقنعك الجوا ب؟ لم السؤال؟ لقد أضقت فساحي !!

عمر تناءى.. في ظفائرك اختفى و الآخر استبقاه رعب جناحي[5]

لقد استعان الشاعر في هذه المقطوعة بالتفصيل، حيث أعاد التثنية إلى أصلها المبني على العطف لبيان الاختلاف بين طرفي التثنية، وقد برزت هذه الخاصية في أكثر من موضع:

ألقاك ما استلك الليلان من كبدي ليل اغترابي.. وليل داؤه الضجر[6]

([1]) المصدر نفسه: ص44.

([2]) المصدر نفسه: ص45.

([3]) محمد عبد المنعم، خفاجي:الأدب في التراث الصوفي، ص259.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص50.

([5]) ياسين، بن عبيد:أهديك أحزاني،ص74.

([6]) المصدر نفسه: ص97.

* الفك في مقابل السبك: ظاهرة أسلوبية تتمثل في تفصيل أجزاء لفظية مثناة، وتكون مرتبطة بالأشطر الثانية للبيت الواحد، وتسهم في تحسين صياغة الأبيات وتهذيبها وترصيف ألفاظها، ومعانيها وأورد نموذجا لها:

كأنما مهجتي شلو بمسبعة ينتابها الضاربان الذئب والأسد

قد غاب عن مقلتي نومي لبعدكم و خانني المسعدان الصبر والجلد

بالإضافة إلى ما ذُكر استعان الشاعر بأسلوب الفك في مقابل السبك* المعروف في الأشعار العربية القديمة، حيث كانت تتأسس عليه قصائد بأكملها؛ إلا أن الشاعر ابن عبيد لم يهتم بهذا الأسلوب على مدى أبيات قصائده وإنما أورده في شطر أو شطرين، ويعود ذلك إلى تجربته وطبيعة ذاته الإبداعية التي تحاول الابتعاد عن التكلف، يقول الشاعر في إحدى قصائده:

و تقاسم الأدوار قسمة زائغ الضاربان الفأس والحطاب

ألقاك..ألقاك الجراح قديمة و أنا كعهدي مشكلي البواب !! [1]

إن الشاعر يتخلى عن أسلوب الفك في مقابل السبك في الأبيات الموالية ويكتفي ببيت واحد، يسهم في كسر الرتابة ويضفي بعدا جماليا، إلا أنه في مواضع أخرى يستحضره في بيتين وهو أقصى قدر في استعمال هذه الظاهرة الأسلوبية، فيقول:

سمراء في مهجتي.. حبلى.. وفي حرقي تعانق الثائرين الجرح.. والحربا

و تشرئب.. على خيلي.. مزمزمة تنادم الهادرين النار.. والغضبا[2]

و إذا كان استعماله في هذه المقطوعة متتاليا، فإنه في موضع آخر يأتي منفصلا في مثل قول الشاعر:

يصافح المطر العذري.. ملء يد في صدره الصادحان القلب والضلع

....

يلقي عليك هديل الشعر..منتثرا مواله الجالبان الجرح والوجع[3]

لقد أسهم هذا المظهر الأسلوبي "الفك في مقابل السبك" الوارد في الأمثلة المقدمة في إثراء الجانب الفني لقصائد الشاعر ابن عبيد، وفي تفصيل المعاني المختلفة من خلال تجزئة معاني الألفاظ المثناة إلى معنيين مترابطين في صفة واحدة.

يستعين الشاعر بالإضافة إلى هذا النوع من التثنية باسماء مثناة تجمع بين شيئين يشتركان في صفة واحدة، ولكن من غير تفصيل كما يحدث في ظاهرة "الفك في مقابل السبك" مثل قوله:

أصغى إليك الخافقان مرددا يوم اليقين.. برجعة الأطواد[4]

أمسي وأصبح من تذكاركم وصبا يرثي له المشفقان الأهل والولد

و للاستزادة أكثر ينظر: ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر 1994، ص154.

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص21.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص37.

([3]) المصدر نفسه: ص46.

([4]) ياسين،بن عبيد:الوهج العذري، ص09.

و الخافقان هما المشرق والمغرب[1]، والشاعر يكتفي بالصفة الجامعة بينهما "الخافقان" دون ذكر ما يفصل معناها، وفي مثل قوله:

أبرحت في رمد العصرين منكسرا معلق البصر المخدوع في وسن[2]

و العصران يعنيان النهار والليل في اللغة العربية[3]، ولكن يبدو أن الشاعر ينزاح بدلالة اللفظة إلى دلالات أخرى ترتبط بالماضي والحاضر؛ لأن التثنية في أصلها عطف، فقد استعان ابن عبيد بالأصل بدل التثنية المتمثلة في لفظة واحدة، فيقول في إحدى قصائده:

شاخ الطريق...مداه الحر منقطع عام.. وعام.. أعارا الدرب للزلق[4]

و يقول في إحداها:

معا.. إلى الربوة الخضراء.. نلثمها عمري.. عمرك.. في الأسفار قد ذهبا[5]

و الغرض من إيراد التثنية بأصلها المتمثل في العطف هو التأكيد والتمييز، ففي قوله: "عام وعام" يبدو مؤكدا، ومبرزا خصوصية العامين اللذين أوديا بالجزائر إلى الهاوية، وفي قوله:"عمري وعمرك" أراد التمييز بين عمره وعمر مخاطبه رغم ما يشتركان فيه من إياب وارتحال مستمر للبحث عن الحقيقة، ولم يكتف الشاعر بالتثنية الخاصة بالأسماء، بل استعان أيضا بالأفعال مستندا على حركيتها مثل: عللاني، احملاني، توظآ، حللنا، يلتقيان.. وهذا النوع من التثنية المتعلق بالأفعال يكثر حضوره في ديوان "أهديك أحزاني" يقول في إحدى قصائده:

على النار أصحو وعيناك تختزلان المدى
توقظان ارتعاش الجنوب

على جسدي ارتبكت شفتاه وهجرني للمغيب ! [6]

و يقول أيضا:

أيها الساكنان غيم المرايا عللاني بنبضه من شهاب
و احملاني من الجراح إليها علّ فيها من الجراح متابي[7]

و يقول أيضا:

([1]) علي بن هادية وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991، ص299.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص29.

([3]) علي، بن هادية وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، ص677.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص33.

([5]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص38.

([6]) ياسين، بن عبيد:أهديك أحزاني، ص49.

([7]) المصدر نفسه: ص79.

هما لي جميعا لو أنا أنتهي أنا إلى حيث تعدو الروح يلتقيان[1]

و يبدو تشبث الشاعر بأسلوب التثنية هو صورة عن ذاته التي تحاول الارتباط بماضيها وحاضرها أملا في إعانتها بتغيرات حقيقية وتحركات فاعلة.

لقد كان لصيغ التثنية الاسمية والفعلية دور كبير في اثراء نصوص الشاعر ابن عبيد، وتأسيس رؤيته التي تقوم على الربط بين عالمين، العالم الشعري المعنوي والعالم الواقعي المادي، بين الماضي والحاضر، بين دور الجسد ودور الروح، بين ذات الشاعر وذات القصيدة، وأسهمت في بعث حركية القصائد من خلال الأفعال التي تشكلت على صيغة التثنية، كما منحت قيمة جمالية من خلال أسلوب "الفك في مقابل السبك" الذي أسهم أسلوبيا وإيقاعيا في تقديم صورة فنية جمالية للأبيات وللدلالات، ولم يكتف الشاعر بصيغة التثنية فقط، بل اعتمد أيضا عل صيغ من بينها العطف الذي أسهم بدوره في إثراء الجانب الأسلوبي لقصائده.

2-العطف :

لقد استعان الشاعر بن عبيد بهذا النوع من الأساليب العربية حيث استفاد من خصائصه المتعددة، وكان تركيزه الأكبر على عطف المفردات مستعينا بالواو أكثر من غيرها، لذلك ارتأيت الوقوف عند هذه الظاهرة التي تكررت أكثر من مرة في دواوينه ، وارتبطت بالأشطر الأخيرة للأبيات في غالب الأحيان، وعند بحثي في المتن الشعري العربي وجدت أن هذه الظاهرة تستخدم بكثرة في الشعر الصوفي، بحيث ترد ألفاظ معينة في القصائد، وتليها لفظتان معطوفتان للشرح والتفصيل، بالإضافة إلى أغراض أخرى يقتضيها العطف الذي يعد أسلوبا مميزا لكونه يصل بين التراكيب ويربط بينها، وبين معانيها حتى تكتمل النصوص، ويرى عبد القاهر الجرجاني أن عطف الجمل على بعضها البعض يعد من أسرار البلاغة، وهو أنواع قد يكون في المفرد، أي يشترك اللفظ الثاني في إعراب اللفظ الأول، أما النوع الثاني فهو الجمل المعطوف بعضها على بعض، وفيما يتعلق بحروف العطف، يرى أن الواو هي التي يقع فيها الإشكال دون غيرها من الحروف، لأنها تفيد مع الإشراك معان متعددة[2].

تتعدد مظاهر العطف في قصائد الشاعر بن عبيد بين عطف الألفاظ مفردها وجمعها، أو عطف الأفعال بأزمنتها المختلفة، ويتعدى أحيانا إلى عطف ثلاث كلمات، بالإضافة إلى الجمل المعطوفة التي تتراوح بين الاسمية والفعلية وأشباه الجمل، وكل نوع له حضوره الخاص المتعلق بسياق القصائد، ولكن النوع الأول الخاص بعطف الألفاظ بعضها على بعض هو الذي كان له الحضور

([1]) المصدر نفسه: ص54.

([2]) عبد القاهر، الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص216.

الأوفر، ولقد ذكرت أن هذه الظاهرة وجدت في الشعر الصوفي بكثرة، وأستعين بنماذج للحلاج لبيان ذلك، يقول الحلاج في إحدى قصائده:

و في التفرق اثنان إذا اجتمعا بالافتراق هما عبد ومولاء[1]

و يقول أيضا:

لبيك لبيك يا سري ونجوائـي لبيك لبيك يا قصدي ومعنائي[2]

و يقول أيضا:

تأمل بعين العقل ما أنا واصف فللعقل أسماع وعاة وأبصار[3]

و يلحظ أن العطف الوارد غرضه الشرح والتفصيل، كما أنه صورة عن الفكر الصوفي الذي يلحظ الأمور كونها قائمة على التثنية، بالإضافة إلى هذا تبدو ظاهرة أخرى وهي تضاد المعطوفات في هذا النوع من الشعر، وكأنه صورة من صور الكون التي تجمع بين الأشياء ومتضاداتها، ولن أحفل بهذا النوع من المتضادات، لأن له موضعا آخر سأعود إليه أثناءها.

إن هذا النوع من المعطوفات الذي قدمته ضمن أبيات الحلاج هو الذي نسج على منواله الشاعر بن عبيد، حيث التزم بإيراد الألفاظ المعطوف بعضها على بعض لغاية الشرح والتفصيل، مع الوقوف في بعض المواضع عند الأنواع الأخرى من العطف، وأبدأ بالنوع الذي تكون فيه الألفاظ معطوف بعضها على بعض، إذ تنوعت بين الأسماء سواء أكانت مفردة أو جمعا، نكرة أو معرفة،و بين الأفعال التي تراوحت بين الماضي والمضارع، والنوع المتعلق بالأسماء يكثر في ديوان "الوهج العذري" خاصة الأسماء المعرفة، والجدول الآتي يبين ذلك:

الفعل	الديوان	القصيدة	ص
الأحلام والأجساد	الوهج العذري	على حد الوردة والسيف	09
الأغلال والأصفاد		// // //	09
الفكر والقيم		وشم على زند الضياع	11
الخذلان والندم		// // // //	11
الأغصان و الأوراق		طفل أنا	35
الأعراف والأعراق		// //	35
الشعر والأدب		قراءة في الوجه الذبيح	37
الليل والسحب		// // //	37
الصدى والنسيما		على أعتاب الضلمأ العاتي	41

(1) الحسين بن منصور، الحلاج: ديوان الحلاج، ص117.

(2) المصدر نفسه: ص118.

(3) الحسين بن منصور، الحلاج، ص132.

الجفاء والعداء		إبتسم لي	52
الأسر والسلب		عصفورة الفجر	56

و نلاحظ في الجدول أن هذا النوع من العطف، يرد بكثرة في بعض القصائد وذلك راجع إلى السياق أو الموقف الذي تاسست عليه القصائد، حيث حملها الشاعر موقفه إزاء الواقع وبعض القيم والأفكار، فاستعان بعطف الألفاظ المعرفة للتأكيد والشرح والتفصيل في مثل قوله:

شبت على شاطئيك.. النار والحمم وذاب في شفتيك..الفكر والقيم[1].

و في قوله:

مالي معفرة تربي.. وأجنحتي غرَّي مرواحها الخذلان والندم[2].

و نلاحظ أن العطف الذي استقل أواخر الشطرين قد أسهم في اثراء الجانب الفني وهو قريب من ظاهرة "الفك في مقابل السبك" إذ يشترك معها في تحسين صياغة الأبيات، وقد تعددت هذه الظاهرة في أكثر من قصيدة مثل "يوم بانت سعاد"[3]و"طفل أنا"[4] "بيني وبينك"[5]، ويعود ذلك حسب وجهة نظري إلى كون ديوان"الوهج العذري" قد تميز بوجود صراع فكري في قصائده بين قيم الواقع المادية. والقيم الإنسانية المعنوية، وأن الشاعر كان يبحث عن النفوذ من خلال البحث المتواصل من البدائل الفكرية والرئيوية، فإن العطف الذي كان غرضه الشرح والتفصيل والمؤسس على حرف الواو هو الغالب، فالشاعر هو وقف موقفا مغايرا المادية الواقع وكان نرا ما عليه أن يبين موقفه ذاك ويفسر مبتغاه، ولم يكتف الشاعر بهذا النوع من المعطوفات الذي يشتمل على الأسماء، بل استعان بياء المتكلم لربط الرؤية بذاته الابداعية، والجدول الآتي يبين بعض الكلمات المعطوفة المرتبطة بياء المتكلم:

الكلمتان المعطوفتان	الديوان	البيت	ص
طبعي وخلقي	الوهج العذري	بيني وبينك نار كلمات نزفت ألغيت ما كان من طبعي ومن خلقي	30
صهدي وأرقي		أخرى صبأت ولم تأبي مساهدتي تروي نجومك من صهدي ومن أرقي	30
نعشي وأوسمتي		أنا قدمت على نعشي..وأوسمتي نكر تجذر في تاريخ خوان	23
خيلي وأشرعتي		خيلي وأشرعتي والراي صافقة والموج يسهل في وجهي وشرياني	23
شعري وأوردتي		و يسكن المنتهى شعري ووأوردتي جمرا وتغتالني بالصمت أغصاني	23

و نلحظ أن جل المعطوفات بينها وجه اشراك وربط ، فالصهد والأرق كلاهما يعذبان الشاعر ويرهقانه، والشعر والأوردة مثلا يشتركان في تحديد مصير الشاعر، وهويته، وانتمائه، وبهما يحيا أو

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص11.

([2]) المصدر نفسه: ص11.

([3]) المصدر نفسه: ص24.

([4]) المصدر نفسه: ص35.

([5]) المصدر نفسه: ص 43.

يموت، كما نلحظ أن هذا العطف قد برز في قصائد معينة، وساهم في تفصيل المعاني وشرحها، وتقديم مواقف الشاعر التي بدت في هذا النوع المرتبط بياء المتكلم متعلقة بذاته الإبداعية، بالإضافة إلى ما سبق يستعين الشاعر بالأفعال لبعث حركيتها في الابيات، وحسب السياق الذي يتطلب الحركة والتغيير، والجدول الآتي يبين بعضها:

الفعلان المعطوفان	الديوان	البيـــت	ص
نجحوا وغابوا	أهديك أحزاني	أنسى بباحك كيف كنت بهامش نهب الألى ذبحوا الحضور وغابوا	20
تظمأ وتروى		و تظمأ أنت وتروى	38
أعاود وأسرج		سأبقى أعاود نبضي و أسرج حزني	39
أطوى وأنشر		ينتابني وأنا لطهرك عاشق أطوى وأنشر في زلازل ذاتي	44

و يلحظ أن الاستعانة بالأفعال المعطوفة لم يكن الغرض منه التفصيل والشرح، بل خرجت وظيفة الواو إلى وظيفة الفاء أو ثم، في المثال الأول الظاهر في الجدول تحمل "الواو" دلالات "ثم" التي توجب الترتيب مع التراخي وأصل الجملة يكون: ذبحوا الحضور ثم غابوا؛ لأن الغياب لا يأتي مباشرة مع الذبح، إذ يحدث الذبح أولا وهو معنوي استعاره الشاعر للدلالة على أولئك الشعراء الذين ينسبون أنفسهم لعالم الشعر وهم ليسوا منه، فيلقون على مسامع الحضور ما يمج النفوس ويقتلها، وبعد عملية الذبح هذه يأتي ثانيا غيابهم ورحيلهم، وبذلك فالواو لم تكتف بدلالاتها بل تعدت إلى دلالات ثم، وأما الواو التي تحمل دلالات الفاء فتظهر في المثال الأخير من الجدول والتي تفيد الترتيب مع عدم التراخي، وأصل الجملة يكون: غابت ملامحه فلاح شليلا، فغياب ملامح وجه العروبة يعني أن يلوح مباشرة إلى ظهور ملامح أخرى مختلفة، أي أن الغياب والظهور يتطلبان ترتيبا مباشرا وسريعا من غير تراخ، ولذلك فدلالة الواو تنزاح إلى دلالات الفاء تبعا لسياق البيت، وللدلالة على التوحد يستعين الشاعر بعطف الأفعال التي يكون أحدها مرتبطا بياء المتكلم، والآخر بكاف الخطاب أو الهاء للدلالة على الاشتراك في الحدث نفسه، مثل قوله:

مزن وضوئي لا جنس وعنب خضر الظفائر أهواها وتهواني[1]

لقد استعان الشاعر بالعطف القائم بين الفعلين أهواها وتهواني للدلالة على الاشتراك القائم بينه وبين محبوبته، مبرزا نسبة الهوى للذاتين معا –ذاته وذات المحبوب– من خلال الضميرين "ها" و"ياء المتكلم" ويتعدد العطف ولا يبقى عند حدود لفظين معطوفين، بل يتعدى إلى عدة ألفاظ، في مثل قول الشاعر:

و لم تخب ناري إذ طلبتك نازفا ضياء.. وموجا.. واتساع معان[1]

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص55.

و يلحظ أن سياق البيت الذي يتناول لحظات الإبداع والبحث عن أسس لتشكيل الرؤية، واللغة والدلالة يتطلب وجود مجموعة ألفاظ معطوفة تتعلق جميعا بشكل القصيدة التي يصبو إليها الشاعر، وتتعلق بلحظات الاحتراق أثناء تكوينها، والتي تتطلب رؤية واضحة استعار لها لفظة الضياء، وتتطلب الحركة والاضطراب والاصطدام، فكانت لفظة الموج دالة على ذلك، بالإضافة إلى المعاني الجديدة والمتسعة ولم يكن هذا المظهر الأسلوبي متعلقا بالألفاظ فقط، بل قام الشاعر بعطف الجمل على بعضها البعض، حيث تظهر في بعض القصائد مجموعة أبيات معطوفة مثل قوله:

كالطيف من وهج السنين مهاجرا عودي بدفئك عجلي إغراقي

و تحملي خفقات وجدي سمحـة و اذري رؤاك شظية الإشراق

و ترفقي رسم الدلال وهـوني و استقبلي حرم النوى بعناق[2]

إن العطف في هذه المقطوعة يساهم في توسيع الدلالات وربط بعضها ببعض، ومواصلة صيرورة الحدث من خلال عطف الأفعال عودي، تحملي، اذري، ترفقي، استقبلي ويشكل هذا الترابط في النهاية تكثيفا زمنيا ودلاليا يقابل كثافة حلم الشاعر بملاقاة محبوبته والتلاشي في خصائصها.

و إذا كان العطف في ما ذكر من أمثلة يتعلق بالأفعال، فإنه في مواضع أخرى يتعلق أشباه الجمل، في مثل قوله:

عني.. وعنك.. وعن دمي ومواجعي كل المواجع في هواك ثواب[3]

و في قوله:

بيني.. وبينك.. سدة وحجـاب ألف.. وعام.. في هواك سراب[4]

و في قوله أيضا:

و يحتفي ببقايا الروح يشربهـا كأس الشماتة من إثم ومن رهب[5]

و تساهم أشباه الجمل إلى جانب الجمل الفعلية في بعث حركة الأبيات من خلال تدعيمها بتراكيب مختلفة، وسياقات متجددة ترسمها حروف الجر، أو الظروف المتنوعة زمانية كانت أم مكانية، كما أنها تحقق لحمة بين الدلالات المتعددة في مقابل تعلق الجار والمجرور، ويساهم العطف في الربط بين عناصر أشباه الجمل برابط دلالي معين، ففي قوله: "عني وعنك" يتمكن العطف بحرف الواو من الربط بين ذات الشاعر وذات المحبوبة، وتحقيق سياق خاص بهما وبمعاناتهما، وفي قوله: "بيني وبينك" رغم وجود تنافر بين ذات الشاعر وذات المخاطب، إلا أن العطف حقق الترابط الدلالي

([1])ياسين، بن عبيد:أهديك أحزاني، ص 55.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص35.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص16.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج لعذري، ص43.

([5])المصدرنفسه: ص 56.

من خلال خاصية الحجاب، فكلا الذاتين تشتركان في دلالة الاحتجاب عن الآخر، بالإضافة إلى هذه الخاصية التي أفادها العطف، فقد ساهم في الشرح والتفصيل، كما في قوله: "من إثم ومن رهب" حيث فصل في شرح خصائص الشرب المعنوي وعوامله، والذي يتعلق في البيت بمجموعة الأفكار المضللة.

لقد كان للعطف دور كبير في إثراء تجربة الشاعر، حيث ساهم في التفصيل والشرح، وتوسيع المعاني والدلالات، سواء أكان العطف واقعا على الألفاظ أوالجمل، كما ساهم حرف الواو في ربط الدلالات وإثرائها من خلال خروجه إلى وظيفة بعض أحرف العطف كالفاء، وثم، بالإضافة إلى ورود بعض المعطوفات المتضادة التي سأقوم ببيانها في الأسلوب الموالي وهو أسلوب التضاد.

3-التضـــاد:

يعد التضاد أسلوبا فريدا من نوعه، إذ يمنح للتراكيب التي يرد فيها الكثير من الحركة والحيوية، لما تحمله من دلالات متضادة، ولحظات نفسية مختلفة تتقابل في سياق واحد، ويرى عبد القادر فيدوح أن وجود التضاد الذي يسميه التقابل في النصوص الشعرية هو انعكاس لنقائض الذات التي تتأرجح بين متناقضات متعددة، كما أنه صورة للجدل القائم بين الذات والواقع، والزمن[1]، وهذه الظاهرة التضادية أو التقابلية ليست حكرا على الشاعر بن عبيد فقط، بل هي منتشرة في الأشعار القديمة ومن بينها نصوص الحلاج التي أورد نماذج من أبياتها، فيقول في بعضها:

و العلم علمان: منبوذ ومكتسب و البحر بحران: مركوب ومرهوب

و الدهر دهران: مذموم وممتدح و الناس اثنان: ممدوح ومسلوب[2]

و يقول أيضا:

نزلت بمنزل الأعداء مني و بنت فلا تزور ولا تُـزار[3]

و يقول:

كأنني بين أفواج تقلبنـي مقلبا بين أصعاد ومنحدر[4]

و يلحظ أن الحلاج قد جمع بين التثنية والعطف، والتضاد في لحظة واحدة، مما أثرى تجربته، ومنحها حضورا إبداعيا رائعا، وهذه الظاهرة أيضا منتشرة في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة بكثرة، وقد عدها عبد الحميد هيمة ناتجة عن ولوع الشعراء بالتنافر بين عناصر الصورة[5]، وهي رغبة فنية على ما يبدو وتريد تحقيق التنافر على المستوى التركيبي، ومنه الدلالي طبعا، بالإضافة إلى ذلك، فإنه يرى أن بنيات التضاد تشترك جميعا في التعبير عن التوتر الحاد للشعراء، وعن أحوالهم النفسية

([1]) عبد القادر، فيدوح: شعرية الأقلام الغضة، ص165.

([2]) الحسين بن منصور، الحلاج: ديوان الحلاج، ص101.

([3])المصدر نفسه: ص 133.

([4]) الحسين بن منصور،الحلاج:ديوان الحلاج، ص 133.

([5]) عبد الحميد، هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص14.

المتأزمة[1]، ولا أظن أن مجرد الولع بالصور المتنافرة هو الذي يدفع الشعراء إلى تشكيل مجموعة من البنيات المتضادة، فلابد أن هناك مؤثرات داخلية، وأخرى خارجية تتصارع مع الذات الشاعرة وتتصادم معها، ومع خصوصيتها ومبادئها، فترتسم في صورة متضادات تركيبية ودلالية تنبئ عن حالات الذات المختلفة في علاقتها مع نفسها، وواقعها ووسيلتها الإبداعية.

إذا ما نظرنا إلى التضاد من الناحية الفنية يبدو متنوعا من ناحية طرفية، إذ يتراوحان بين تضاد الأسماء بشتى صيغها وبين تضاد الأفعال بمختلف أزمنتها، وسأرصد أنواعه فنيا فيما يأتي:

تحضر الأسماء والصفات المتضادة في قصائد الشاعر بن عبيد بكثرة، وكأنها صورة لهذا الواقع الذي أرهقه بمتناقضاته الفكرية والمعيشية، وحتى العقيدية، كما أنه صورة لذاته الإبداعية التي تحاول الجمع بين مبادئها الفطرية ومبادئها العقيدية، ومبادئها الإبداعية، ولذلك أجد الكثير من المتضادات المتعددة، التي أبين أهمها في الجدول الآتي:

الكلمتان المتضادتان	الديوان	البيت	ص
مضيقة/فسيح	الوهج العذري	رب الحياة مضيقة بفسيحها في قبضة الأغلال.. والأصفاد	09
اليوم/أمس		هم صادروك اليوم..أمس.و طالما عنوت لهم..طوعا..فكانوا لك الضدا	13
صغيرة/كبيرة		كتب القصيد علي كل صغيرة وكبيرة...فهوت رحاب معابدي	16
الطليق/ السجين	أهديك أحزاني	و البقية يعرفها صاحباك الطليق / السجين !	35
البرد / الدفء		و من ناظريها انساب سحر مدجج وضدان من برد ودفء تجمعا	41
السكوت /الكلام		سيان سافر في السكوت وفي الكلام	93
كشف / حجاب	معلقات على أستار الروح	و بيننا كشف / حجاب.. !	16
الممكن/ المستحيل		و الممكن المستحيل وباقي الصحابْ	44

إن معظم الأسماء المتضادة المبينة في الجدول كلمات مفردة، وتكون متواجدة على مستوى البيت الواحد، أو السطر الواحد، وأحيانا مرتبطة ببعضها مثل: "الكشف والحجاب" "البرد والدفء" إلا أن هناك متضادات أخرى تبرز على مستوى بيتين أو أكثر، في مثل قول الشاعر:

ولدي تعجل فالرحاب مضيمة و الساهرون على الربى غرباء !!

و الراقدون على جراح مواسمي أكبادنا..أرحامنا..القرباء !! [2]

([1]) المرجع نفسه: ص 15.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص39.

إن الشاعر في تعبيره عن وضعية سراييفو استعان بالتضاد القائم عل مستوى البيتين من خلال كلمتي "الساهرون والراقدون" وكلمتي "غرباء وقرباء" وبين من خلالهن جميعا الواقع المتناقض الذي تعيشه سراييفو ما بين أعداء يسهرون على إيذائها، وبين أشقاء نائمون وغافلون عن الدفاع عنها، وفي تعبيره عن صعوبة الوصول إلى الرؤية الإبداعية الشاملة يستعمل التضاد أيضا لإبراز حجم المعاناة التي يتكبدها، فيقول:

و تترا مراياك العتاق.. وطالما خفيت بعيدا والحدود دوان[1]

و استعان الشاعر بلفظتي "بعيدا" و"دوان" للدلالة على الصعوبات المتعلقة بتشكيل الرؤى، فرغم قرب الحدود بين الشاعر، ومواطن الحقيقة الكونية والإبداعية، إلا أنه لم يتمكن من استشراف الرؤية المتكاملة، ويقول في موضع آخر:

جبل كالجبال
و لكن تربع فوق الرمال
و ضم إلى ركبتيه الرحاب
هكذا بلدي في الخرائط كان
و لكنه الآن
يا سيدي قطعة من عذاب[2]

إن الوطن الذي كان يتميز بالصمود والقوة صار مضطربا ومتوترا، واستعان الشاعر للتعبير عن ذلك بالتضاد الذي تعلق بشيئين محسوسين وشيئين غير محسوسين، حيث استعمل لفظتي "الجبال" و"الرمال" للدلالة على صفة معينة في الوطن، الأولى تتعلق بزمان مضى وتوحي بالصلابة والثبات، والثانية تتعلق بالزمن الحاضر، وتوحي بالاضطراب وعدم الثبات، وهما لفظتان متضادتان من ناحية حسية، كما استعمل لفظتي "كان" و"الآن" لتطويق الموقف بفواصل زمنية تتعلق بتحول تلك الصفات –الصلابة والاضطراب– وهي فواصل بعضها مضى، وبعضها حاضر، وكثيرا ما يعمد الشاعر إلى صنع التضاد في البيت الواحد مرتبطة طرفاه بالعطف، فيقول:

و رائي فانظر.. لعل قصيدي يلوح برسمي.. حميم المسابر
على الرسل رحت رواح الغريب إلى كل حلم.. جديد وغابر[3]

لقد استعمل الشاعر الكلمات المتضادة متوالية في الشطر الواحد، معطوفة على بعضها وهو تشكيل تعدد في أكثر من موضع، مثل قوله:

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص53.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص44.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص31.

أنت الفجائع والأعراس أنت أنا أمتد فيك وفيك امتد بي قلقي[1]

و قوله:

و إذا انهمرت على الجراح قصيدة ريا..و ظمأى..أرخبيل صفات[2]

هذا النوع من التضاد المعطوف يشكل للقارئ صورة عن مظاهر التوحد بين المتضادات في العالم الشعري الذي هو صورة من صور العالم الواقعي الذي تجتمع فيه المتناقضات:

فهل تشبه الطير إلا جناحا

و تعتصر الخافقين التياحا

و ترسو على بلدي..بلد الطيبين

نوارا ذوى

و البقية يعرفها صاحباك الطليق/ السجين[3]

فالمعرفة أو البقية التي تبدو لنا مجهولة هي معلومة لدي شخصين متحدين، في صفة الاصطحاب والمعرفة، رغم تناقضهما فأحدهما طليق والآخر سجين، وقد أسهم هذا التضاد في منح السياق صورة متنافرة وقوية من خلال اشتراك نقيضين في صفة واحدة.

إن الأسماء ليست وحدها من حظي بالتضاد في تجربة الشاعر، بل الأفعال أيضا أسهمت من جانب آخر في تفعيل التضاد وتحريك القصائد. يقول الشاعر في إحدى قصائده:

فأنا..أنا.. الوله القديم مهللا سيان.. يقصر أو يطول.. غياب[4]

إن التضاد في هذا البيت يفعل موقف الشاعر، ويظهر مدى إصراره ووفائه لمبادئه مهما طال الغياب، ويقول أيضا:

أطلقتني إلى المتاه يداها ثم ضمت كضمة الأفعوان[5]

يسهم التضاد في هذا البيت في بيان شدة العذاب الذي يعانيه الشاعر في بحثه عن الرؤية الشاملة، والمتكاملة التي سيبني بها تجربته من خلال الإطلاق والضم، وفي قوله:

أم باعت فوانيسها

و اشترت بلدي

و استوت قصة فوق كل الظنون[6]

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص31.

([2]) المصدر نفسه: ص47.

([3]) المصدر نفسه: ص35.

([4])المصدر نفسه: ص18.

([5]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص24.

([6]) المصدر نفسه: ص45.

إن أم الشاعر في هذه الأسطر أم عظيمة ومضحية، وهاتان الصفتان أبرزها التضاد الذي شكله الشاعر من خلال الفعلين "باعت" و"اشترت".

إن ما يلحظ على التضادات، والتقابلات الواردة في القصائد أن أغلبها يتصل بحالات الشاعر الإلهامية، وحالاته إزاء ذاته وواقعه مستخدما الألفاظ والمصطلحات الصوفية، والجدول الآتي يبين بعضها:

الكلمة	الضد	الديوان	الصفحة
الانتهاء	البدء	الوهج العذري	18
السكر	الصحو		18
السخط	الرضا		28
البقاء	الفناء	أهديك أحزاني	26
الجمع	المفترق		30
المريد	المراد		42
الكشف	الحجاب	معلقات على أستار الروح	16
المحو	الثبوت		17
الانقباض	الانشراح		28

إن عالم الشاعر الذي ينقسم إلى واقع مر معيش، وواقع عذب متخيل، يحتاج منه أن يستخدم ألفاظا دالة على ذلك، وهو ما فعله حيث قسم المتضادات إلى ما يدل على النور والظلمة، الأولى تتعلق بالعالم المنشود المليء بالطهر والنقاء، والثانية تتعلق بالعالم المعيش المليء بالفساد، والجدول الآتي يبين ذلك:

الكلمة	الضد	الديوان	الصفحة
الصبح	الممسى	الوهج العذري	15
الضوء	الليل		18
الضحى	الليل		26
الضحوات	الدجى		09
الفلق	الليل	أهديك أحزاني	27
الأنوار	الظلم		91
الصبح	الليل		101
النار	الظلمة	معلقات على أستار الروح	17
المجتلى	الخفاء		17
الضوء	الغيم		24
البريق	الظلام		31

إن الشاعر يريد من خلال هذه المتضادات القائمة على صفتي النور والظلام، الموازنة بين العالم النقي الذي يأمل الوصول إليه والعيش فيه، وبين العالم الواقعي المادي المتميز بالعفونة والاضطراب والفساد، لذلك يعاني الكثير من أجل تحقيق التوازن بين عالم النور وعالم الظلام:

فمن أنا.. يا أنا المعطى لتائهة من خصرها تشرق الأنوار في الظلم[1]

و تتعدد المتضادات في دواوين الشاعر، والمرتبطة بالعالم الصوفي والتي استقاها ليعبر من خلالها عن عالمه الشعري الذي يحاول فيه الموازنة بين الداخل والخارج فيقول:

فما صدها عني بريق ظلامها و لا صدني عنها هوى يتصيد[2]

و يقول أيضا:

و هكذا العمر.. تهنا.. في منازله قبضا وبسطا.. على أعتاب ذكراك[3]

إن الشاعر يستعين بأحوال الصوفيين المتناقضة للدلالة على حالاته النفسية التي تراوحت بين القبض والبسط من أجل تحقيق التوازن.

لقد كان التضاد أسلوبا متميزا، إذ سمح للشاعر بالتعبير عن حالاته المختلفة إزاء ذاته وواقعه، والعالم الذي ينشده وإزاء لحظات الكشف والإلهام، كما ساهم جماليا في إثراء القصائد من خلال التقابلات المتنوعة الاسمية والفعلية، وقد كان للمصطلحات الصوفية المتناقضة والمرتبطة ببعضها

([1])ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص91.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص31.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص15.

حضور مهم ومتميز لما حمّلها الشاعر من ارتباطات جديدة، ودلالات متوسعة، وسأنتقل الآن إلى أسلوب آخر وظيفته الأساسية التأكيد وذلك بالاعتماد على التكرار المتعدد للألفاظ والجمل.

4-التـكرار:

يعد التكرار ظاهرة أسلوبية فريدة، يعتمد على إعادة كلمة أو تركيب في جملة واحدة، أو في عدة جمل لتحقيق أغراض فنية، ودلالية معينة يعمد الشاعر إلى إثارتها وإبرازها، ولهذه الظاهرة حضور وافر في التراث الشعري العربي، إذ كان الشعراء يستخدمون التكرار لتحقيق عدة أغراض من بينها حسب رجاء عيد تأكيد وإبراز عنصر تهديد أو انتقام أو ترهيب، وإبراز صورة التحقير والتهوين، وتكرار التوق إلى الماضي بذكر الأماكن المشوقة عدة مرات، ولم يحظ نوع معين من الأشعار بظاهرة التكرار، بل لقد برز في معظمها، خاصة في قصائد الغزل والمدح، و قصائد الزهد والتصوف، والمدائح النبوية[1]، وأقدم بعض النماذج الشعرية الصوفية التي تبرز ظاهرة التكرار، إذ يقول الحلاج في إحدى قصائده مستعيرا نداءات الحجاج وهم يهتفون: لبيك، لبيك:

لبيك لبيك يا سري ونجوائي لبيك لبيك يا قصدي ومعنائي[2]

و تعد لفظة "لبيك" مصدرا منصوبا على المفعولية المطلقة، وثنيّ على معنى التأكيد، أي أنه إلى جانب تكراره يفيد التأكيد، ومعناه إني متجه إليك، ومقيم على طاعتك ومقبل على أمرك إلبابا بعد إلباب، وإجابة بعد إجابة[3]، والتكرار هنا مؤسس على تأكيد التلبية والإجابة، ويقول أيضا:

قد قام بعضي ببعض بعضي و هام كلي بكل كلـي[4]

و تتكرر "بعض" في الشطر الأول و"كل" في الشطر الثاني، والغرض من التكرار إبراز حالة من الحالات التي اعترت الحلاج، فجعلته يحقق نوعا من الشطح الصوفي الذي تداخلت من خلاله الألفاظ والمعاني واذا كان التكرار في الأشعار القديمة الغرض منه غالبا تأكيد ألفاظ وعبارات ومعان معينة، فإنه أصبح في الشعر الحديث، ينزع من خلاله الشاعر إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي، وتحول التكرار المألوف في الشعر الصوفي بنغمته المخدرة إلى مناجاة رامزة داعية للانبعاث الروحي الذي ينتظره الشعراء وأمتهم[5].

إن الشعر الجزائري المعاصر هو جزء من ذلك الكم العظيم من النتاجات الشعرية العربية ينطبق عليه ما ينطبق عليها، وظاهرة التكرار ليست غريبة عنه، بل وجودها فيه يعد ضرورة نظرا للواقع المضطرب والمتوتر الذي عايشه كل مبدع، وتشترك نصوص الشاعر بن عبيد في تقاسم هذه

([1]) رجاء، عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص135، 136، 137.

([2]) الحسين بن منصور، الحلاج: ديوان الحلاج، ص118.

([3]) علي بن هادية، وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، ص941.

([4]) الحسين بن منصور، الحلاج: ديوان الحلاج، ص169.

([5]) رجاء عيد: لغة الشعر، ص138، 142.

الظاهرة مع النصوص الشعرية الأخرى، حيث تعددت مظاهر التكرار، وطالت الضمائر والأسماء، والأفعال والجمل بأنواعها، والظروف، كما تلونت بلون اللازمة التي برزت في بعض القصائد وخاصة في ديوان "الوهج العذري" يقول الشاعر في إحدى قصائده:

شتات.. شتات.. لا يداهن وحدة و أكبر من عينيك مشهده امتدا[1]

لقد جاء التكرار في هذا البيت لإفادة تأكيد الضياع والشتات الذي يعانيه الوطن ويتضرر منه، ويقول في قصيدة أخرى:

تراءت لنا الخضراء من كل مشرق فجبنا إلى ميعادها الحقبة الوعرى

و همنا فلا الخضراء لجت مريبة بوصل.. ولا الخضراء عنت لنا نفرى[2]

لقد تشكل التكرار متعلقا بلفظة "الخضراء" وهو تكرار غرضه تأكيد القول على صفة الخضراء المتعلقة بالدين الإسلامي الحنيف، ورؤيته الشاملة، أملا في تحقيق مبادئه السمحة والدعوة لها من خلال الشعر كما كان يفعل الأولون، ويقول أيضا في أبيات أخرى:

إيه (الأمير) وفي جلالك صامتا يبقى الشموخ وتذهب الأسباب

و من الشموخ عقيدة وردية و مسارب يرتادها الأصحاب

و من الشموخ منارة روعى اللغى رغم السكوت لها صدى وجواب[3]

لقد جاء التأكيد متعلقا بلفظة "الشموخ" ونتج ذلك عن تكرارها فلما ربطها الشاعر بالأمير عبد القادر بدأ بتفصيل صفاتها الحقيقية، فكان التكرار أقدر معبر عن أهميتها، كما بين إحساس الشاعر بفقدان هذه الصفة العظيمة في واقعه المعيش، وتكراره يعني أنه يأمل تحققه في هذا الواقع؛ ولأن التعلق بالأماكن غالبا ما يكون مرتبطا بشئ فيها يكون عزيزا علينا، فإن الشاعر يتعلق بسرتا؛ لأن الأمير عبد القادر مخلد فيها بالجامعة التي حظيت بحمل اسمه، فيتكرر ذكرها عبر ثنايا القصيدة، فيقول:

(سرتا) فرشت على رباك متاعبي و ملابسي في رحلتي الأتعاب

....

صوفية العينين (سرتا) خانني فيك الحنين وما علي عتاب !!

(سرتا) ويعتصر (الأمير) جوارحي و تضيء لي من ضوئه الأهداب

....

(سرتا) نزحت من الظنون مصفدا و على فؤادي القيد والأنياب[4]

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص13.

([2]) المصدر نفسه: ص18.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص19.

([4]) المصدر نفسه: ص16، 17.

هذا التكرار المتواصل لسرتا في ثنايا القصيدة يوحي بمحاولات الشاعر من أجل بعث وإحياء أمجادها، ويوحي بتمسكه وتشبثه بتاريخها وهويتها، كما يقدم لنا صورة عن استمرارها وبقائها الأبدي في ذاكرة أبنائها المخلصين، ولا يتعلق التكرار بأسماء معينة وصفات خاصة، بل ينتقل إلى الضمائر والجمل الاسمية، فتظهر متناثرة هنا وهناك حسب السياق الذي يقتضيها، يقول الشاعر في بعض أبياته:

فأنا..أنا الوله القديم مهللا سيان.. يقصر أو يطول.. غياب[1]

و يلحظ أن الضمير "أنا" تكرر مرتين، وهو يحمل دلالة التأكيد والإبراز، فلم يكتف الشاعر بضمير واحد للدلالة على ولهه، بل كرره لتأكيد وجوده وإبراز إصراره وإرادته.

يقول في موضع آخر من قصائده:

أنا الفجر جئت لأمحو الظلاما و أبعث حيا بأرضي السلاما

....

أنا مشرق النور لاح سنيا بأرض دهاها السراب عصيا[2]

إن تكرار الضمير "أنا" في هذه القصيدة كان دوره التأكيد عل صفات الفتاة الجزائرية المسلمة التي حملت رؤية الشاعر إزاء الواقع، وفي قصيدة أخرى يتكرر تركيب "عصفورة الفجر" في صورة تبدو ندائية وإن كانت أداة النداء مغيبة، فيقول الشاعر:

عصفورة الفجر طال الليل فاحتسبي ألحانك الغضر للأوطان والحقب

....

عصفورة الفجر ما أدهى على وجعي من صمتك المنتهي للقبر والحجب

....

عصفورة الفجر ما أودى بروعتنا شعبا يساجل في الأعراق والنخب

....

عصفورة الفجر تاه الفجر فانتظري يوما..أسير..لألقى الله في النجب[3]

إن عصفورة الفجر هي مقابل هذه الأمة المنكوبة والمتعذبة، الغارقة في المعاناة والألم، دون أن يسمع صرخاتها أحد، لذلك يظهر الشاعر مناديا في كل مرة "عصفورة الفجر" وكأنه يريد انتشالها من معاناتها لبعض الوقت ولفت انتباهها من حين لآخر، ويتلون التكرار من موضع لآخر، فيتعلق بالأفعال ويتشبث من خلالها الشاعر بأمر يختص بمحبوبته، أو بذاته أو بعقيدته، أو قصيدته، فيقول:

([1]) ياسين ،بن عبيد:أهديك أحزاني، ص18.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص56.

([3]) المصدر نفسه: ص58.

تعالي.. تعالي.. فإني هنا
هنا.. حيث ألقت يداك الرماح
.....
تعالي.. فهذا شموخ السحاب
.....
تعالي.. أبيدي لثام السراب
.....
أعيدي.. أعيدي.. أغاني المصف[1]

إن تكرار الفعل "تعالي" يحيل إلى إلحاحية الشاعر في وصال حبيبته والالتقاء بها، وسماع صوتها مرة أخرى، والذي أنبأ عنه الفعل المتكرر "أعيدي" ويرى عبد الحميد هيمة أن حبيبة الشاعر التي كرر لأجلها الفعل "تعالي" كي يحقق التواصل معها، ما هي إلا العقيدة الإسلامية التي يتمسك بها رغم الجراح والآلام، ويستعذب كل مرّ لأجلها، كما يرى أن التكرار قد رسم صورة جسدت قمة الاتصال والتوحد بين الشاعر ومحبوبته[2]،ولكن لا يبدو أن الشاعرقد حقق بعد التوحد بها،ولو كان ذلك لما استمر في رجائها والتوسل اليها، ولأن أية تجربة شعرية تقوم على التساؤل والبحث، فإن الشاعر يستعين بتكرار الجمل الاستفهامية لبيان صعوبة الوصول إلى أجوبة مقنعة، يقول حول عنابة التي تنكرت لأبنائها متسائلا عمّا دهاها:

ماذا أقول.. لبنت النجم؟ قد وقعت عشيقة الجمر.. لا تحنو على أحد
ماذا أقول لها..؟ عما أرادوها؟ أسيرة شدها حبلان.. من مسد[3]

إن تكرار صيغة الاستفهام "ماذا أقول" ينبئ عن حيرة وقلق الشاعر إزاء ما فعلته عنابة التي غدرت بأحد أبنائها واغتالته، كما يبرز محاولاته المستمرة للبحث عن الطمأنينة والأمان من خلال معرفة الأسباب التي دفعتها لارتكاب جريمتها، بالإضافة إلى الجمل الاستفهامية وتكرارها تكررت
الجمل الندائية في قصائد الشاعر، لتظهر دلالات وأغراض مختلفة، ففي قصيدة "لا تسألي موعد العناب"[4] ينادي الشاعر عنابة مصطدما بغدرها:

يا قبلة الحزن.. هيضت في منارتها قد طوق الغدر..ويح الغدر..عنق غدي
....

([1])ياسين،بن عبيد:الوهج العذري، ص21.
([2]) عبد الحميد، هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص50.
([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص45.
([4]) المصدر نفسه : ص44.

يا قبلة الحزن..راع الليل أجنحتي و عربد الذعر..في روحي..و في جسدي[1]

و يبدو النداء المتكرر كأنه صرخة عالية منطلقة من جوف الشاعر الذي عربد فيه الخوف من الأيام القادمة بعد مقتل الرئيس محمد بوضياف، وكسرت أجنحته، فلم يعد يستطيع التحليق عاليا، وفي قصيدة "بيني وبينك"[2] ينادي متوسلا لعله يفهم معنى لمظاهر التقتيل والاضطراب الذي عم الجزائر عشرية كاملة، فيصرخ في وجه طهران غاضبا:

طهران.. يا بعد المسافة بيننا و منارة في غيها تنساب

....

طهران..يا سفر السنين بمفرقي تتنفضين.. فتصفق الأعتاب

....

طهران يا فوضى العقائد والنهى أدى إليك على المدى سرداب[3]

إن تكرار لفظة طهران يؤدي إلى تنفيس مكبوتات الشاعر من خلال ذلك الآداء المتواتر، وكأن ذكر طهران مرة واحدة لا يكفي للتخلص من تلك الحسرات التي يكنها بن عبيد لها، فهي التي منحته أملا مزيفا من خلال ثورتها الإسلامية، فرأى فيها الفرج والبديل والأمان، ولكنه اصطدم بغدرها وخيانتها، بالإضافة إلى ما ذكرت من جمل مكررة كان هناك نوع من الجمل استعمله الشاعر كلازمة متكررة في بعض القصائد، ففي قصيدة "ابتسم لي"[4] يقوم بتكرار جملة "ابتسم لي"، في نهاية كل مقطع، ففي المقطع الأول مثلا يطالب محبوبته بالابتسام، والالتفات والاهتمام به، وينهيه بجملة "ابتسم لي" وفي المقطع الثاني ينتقل إلى تشكيل موقف آخر يتعلق بمجموعة تساؤلات متعلقة بالمحبوبة ثم ينهيه بالجملة المذكورة، وهذا التكرار من مقطع لآخر جعل سياق القصيدة يتعلق بلفت الانتباه والتذكير، وكأن الشاعر في كل موقف يجسده إزاء محبوبته، يلفتها من حين لآخرليناديها أو يتوسل إليها بالابتسام:

ابتسم لي فقد شجاني انقباضك
آه ! أدرت القفا وولى انشراحك
قد وهبت الوفا ففيم احتيارك ؟
ابتسم لي ! [5]

([1]) ياسين، بن عبيد:الوهج العذري، ص44.

([2]) المصدر نفسه: ص43.

([3]) المصدر نفسه: ص43.

([4]) المصدر نفسه: ص52.

([5]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص52.

و في قصيدة "صل فؤادي"[1] يستعين الشاعر بتكرار لازمتين الأولى تتمثل في بيت كامل، والثانية في جملة ندائية، وهو تكرار متعلق بجانب غزلي مرتبط بمحبوب الشاعر، غرضه الرجاء، والتوسل من أجل التواصل والاتحاد:

صل فؤادي واسقه عذبا زلالا فك عنه قيده وانس الدلالا !

إنه اليوم أسيرك لا أميرك

خانه منه نصيرك و ضميرك

و انزوى عنه عشيرك و بشيرك

لا تسل عنه الندامى

أين يختار المقاما

ليقول مستهاما: يا ملاكي ! [2]

لقد أسهم التكرار في تشكيل ملامح التجربة أكثر، بحيث بين فيها المواضع التي تحمل توترات الشاعر، أو تساؤلاته إزاء موقف ما، كما منح له مجالا فنيا أوسع لتلوين مواقفه المتعددة، وفي إرساء معالم رؤيته، بالإضافة إلى الجماليات التي أضفاها على القصائد بمنحها تماثلات لغوية وتركيبية وصوتية، هذا ما يمكن قوله حول التكرار الذي لم يطل جانبا معينا فقط، بل تنوع بين الأسماء، والأفعال والضمائر والجمل حتى اتسع إلى الأبيات كلازمة، وإذا كانت الأساليب المتناولة سابقا تعد مألوفة في التآليف الشعرية العربية، ومنحت لقصائد الشاعر إلى جانب خصائصها الفنية وإسهاماتها في تقديم رؤيته، حضورا وانتماء متميزين في المتن الشعري العربي، فإن الأسلوب الذي سأتناوله في الآتي يمنح لقصائد الشاعر بن عبيد حضورا على مستوى آخر، وهو المستوى الحداثي إلى جانب الرؤية واللغة طبعا.

([1]) المصدر نفسه: ص53.

([2]) المصدر نفسه: ص53.

5-الانزيــاح:

اللغة الشعرية لغة غير عادية تمنح للشعراء إمكانية الغوص في ذواتهم، وذوات مجتمعاتهم، كما تمنحهم إمكانيات التحليق في أبعاد المتخيل والمطلق، ومرد ذلك كونها لغة متمردة على الصيغ والتراكيب المعروفة، والدلالات المألوفة، وهي خاصية أسلوبية تلونها، وتلون معظم الكتابات الأدبية، وقد التفت إليها الكثير من الدارسين القدماء منهم، والمحدثون، واتخذت تسميات عدة كالانزياح، والانحراف، والتشويش، والاتساع، والعدول، والتغيير للدلالة على كل الظواهر التي يتم من خلالها اختراق ما هو سائد لغويا، ودلاليا[1]، وتكمن أهمية هذا الاختراق في خلق إمكانيات جديدة للتعبير،و من جهة المتلقين فإنها تثيرهم وتصدم أذواقهم بتقديم غير المألوف، وتمنحهم إمكانية ارتياد العوالم المجهولة والمتخيلة مثلهم مثل الشعراء[2]، وتزخر دواوين الشاعر ابن عبيد بالكثير من الانزياحات اللغوية والدلالية التي أضفت على القصائد حركة غير عادية، كما ألبست رؤى الشاعر لباسا إبداعيا رائعا يجعل القارئ يتلقفها منبهرا بما تحمله من متنافرات وخروج عن مألوف اللغة والدلالة، هذه الظواهر الأسلوبية المنزاحة تتزايد بكثرة في ديواني "أهديك أحزاني" و"معلقات على أستار الروح" حيث يبدأ الشاعر بامتلاك ناصية اللغة، فيغوص فيها، ويكتشف مجاهيلها الانزياحية من أجل تشكيل رؤيته التي تتطلب منه نوعا لغويا غير مألوف يكسر فيها الملاءمة التي يعرفها سامح الرواشدة، بأنها إسناد شئ إلى شئ يناسبه أو إسناد صفة المحسوس للمحسوس وغير المحسوس لغير المحسوس[3]، أي أن الانزياح هو أن يتم إسناد شئ لشئ لا يناسبه، أو إسناد صفة المحسوس لغير المحسوس والعكس، وسأحاول تتبع بعض الظواهر الانزياحية في الدواوين الثلاثة ، لأقف على مدى تأثيرها جماليا ودلاليا، يقول الشاعر بن عبيد في قصيدة "في مراياها انكسرنا":

و ترسو في مرافئها.. منانـا و يحكي الحب..قصتنا..عجابا !

و تبحر مقلتانا.. في دجاهـا و نركب.. في محاجئرها..العبابا[4]

إن درب الشاعر الإبداعي الذي يريد اتخاذه سبيلا يتطلب منه جهودا مضنية، ولأن البحث عن الحقيقة والرؤية الشاملة هو عبارة عن رحلة ذهنية يقوم بها بن عبيد، فإننا نجده يستعمل كلمات مثل: ترسو ،مرافئ، تبحر، نركب، عباب، ليمنح لرحلته صفة الرحلات البحرية، ولكن رحلة الشاعر ليس فيها قوارب خشبية، ولا معدات خاصة بالإبحار، وإنما معداته لغوية وشعرية، وفي رسمه لهذه الرحلة يظهر مستعينا بالانزياح فيبقي على دلالات الرسو والمرافئ والإبحار، ولكنه يربطها بجانب معنوي، وهو

([1]) عبده، بدوي: نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص46.

([2]) موسى مسامح، الربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، ص58.

([3]) سامح، الرواشدة: فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن، 1999، ص47.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص22.

الرؤية الصوفية تلك التي يبحر إليها جاهدا ليغرف منها ما يشاء، كما أنه يربط المحسوس بغير المحسوس حيث لا يجعل المرافئ لرسو القوارب، بل للأماني والأحلام التي يرنو جمع من الشعراء إلى تحقيقها، فيصبح الإبحار مهمة لا تقوم بها القوارب العادية، بل العيون هي التي تجدف وتبحر في بحر غير عادي، إنها تبحر في الدجى بحثا عن النور والحقيقة، لقد جعلنا ابن عبيد بصفتنا قراء نبحر معه في رحلة معنوية من خلال استعارة متعلقات الرسو والإبحار، وربطها بدلالات معنوية غير حسية، منحت لموقف الشاعر صبغة إبداعية متميزة بخروجه عن مألوف الدلالات والصفات.

يقول في قصيدة "وشم على زند الضياع":

شبتْ على شاطئيك.. النار والحمم و ذاب في شفتيك.. الفكر والقيم

و استوحشت في الثنايا..كل سائلة عني تردد في تسآلها البكـم

و استعجم الزمن العاتي يساجلني صمتا بصمت على فوضاك يبتسم[1]

من خلال هذه الأبيات تتبدى لنا بعض من معاناة الشاعر في واقع وزمن مريرين، وفي وطن سجين بين أبناء ناكرين، ذلك الوطن الذي شبتْ على شواطئه نيران الحقد والكراهية وفساد التفكير وسوء التدبير، فلم يجد الشاعر غير الصمت ملاذا في عالم مليء بالفوضى، وإذا كانت صفة الاستعجام من خصائص اللسان الذي يتكفل بالنطق والكلام، فإن الشاعر يستعيرها في استخدام غير مألوف فيربطها بالزمن ويجعله ناطقا ومتكلما ولكنه كلام غير مفهوم لا يوصل الحقائق كما هي، ولا يتقن إلا تعذيب الشاعر.

يقول أيضا في قصيدة أخرى:

نبض الأهلة في عينيك يغشاني فمالئي العمر يا دقات أحزانـي[2]

يقدم الشاعر في هذا البيت انزياحين دلالين غير مألوفين، فيجعل لأحزانه قلبا وعيونا، وكأن لها روحا تنبض بالحياة، ويربط صفة النبض بالأهلة في صورة توحي بوجود حياة ضوئية، يريد الشاعر أن ينهل منها بعض الأسرار التي تعينه على فهم الواقع ورؤيته بعمق، بالإضافة إلى الخاصية الدلالية التي شكلها فإن الانزياح قد منح للبيت أبعادا جمالية فتحت أفقا مغايرا للمتلقي:

قرأت على مرمر الأغنيات

صرير يديك توهجتا عنبا

بعد بلقيس كلمتاني من الصرح

كي أستعيد صهيلي[1]

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص11.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص23.

إن الشاعر الذي يصدح في كل الظروف يستعير لنفسه صفة الصهيل المرتبطة بالأحصنة، وهي صفة توحي بالتأهب والانطلاق، هذه الصفة التي انزاحت عما هو مألوف في ارتباطها بحيوان معين، وصارت بفضل لغة الشاعر صفة من صفات البشر، وكان اختياره للصهيل دون غيره من الأصوات لما يتميز به الحصان من قوة، ومكانة لدى الناس حتى أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: **(الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة)** [2]، وما صهيل الشاعر إلا شعره الذي نذره لجهاد فكري ولغوي ودلالي، ويظهر في الأبيات المذكورة انزياح دلالي أيضا خاص بكلمة يديك، حيث استعار لها الشاعر صفة الصرير التي تتعلق بالقلم، ولابد أنه من خلال هذا التركيب غير المألوف أراد أن يجعل من اليدين قلما في حد ذاته يتوهج له بشتى الأفكار والرؤى.

يقول الشاعر في موضع آخر:

ألحتْ حكاياها ألحت شهية و ألقت وراء الموج ظلا ملثما[3]

فمحبوبة الشاعر التي تجلت له وطالت حكاياها لم تلق له في نهاية المطاف إلا رؤية محلولكة وضبابية لم يستطع جراءها الوصول إلى غايته، وهي التوحد بها وبضوئها، تلك الرؤية غير الواضحة عبر عنها بكلمة الظل لماله من خصائص تتعلق بعدم بيان الملامح، والألوان والأشكال والأحجام، فكانت هذه الكلمة بديلا للتعبير عن رؤيته المذكورة، ولكنه بالإضافة إلى هذه الخصائص الساترة والمخفية أضاف صفة أخرى في ربط غير مألوف، وذلك للتأكيد على التخفي أكثر فقال: "و ألقت وراء الموج ظلا ملثما" ،فالظل إلى جانب خصائص عدم الوضوح ارتبط بالتلثم حتى تكتمل صورة التخفي، وهو انزياح دلالي كما يظهر، إذ قام الشاعر بمنح لفظة الظل صفة غير مألوفة في الاستخدامات اللغوية والدلالية.

إن الشعر واللغة عند بن عبيد غيمة تكون أحيانا مدرارة وأحيانا شحيحة، ولكنها غيمة لا تمطر ماء، وإنما تصدر أصواتا وآهات وتنهدات:

لي رجع هذا الصدى إني أردده تنهدي غيمتي في قحط أخيلتي

نامت على الجرح أجفاني وفي كبدي منه بقايا ارتوت من ضوئها شفتي[4]

([1])ياسين،بن عبيد:أهديك أحزاني،50.

([2]) الإمام، النووي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، ص396.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص68.

([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص35.

و يصبح التنهد خاصية من خصائص غيمة ليس لها من صفات البشر شئ، وذلك لأنهاُ ألبست معنى جديدا، وتعلقت بعالم ليس عالمها السماوي المألوف، إنه عالم الشعر الذي له غيومه الخاصة.

إذا كان الشاعر قد استعان بهذه الانزياحات الدلالية ليشكل معان غير مألوفة تؤسس له مواقفه وراؤه، وتصنع له ملامح عالمه البديل، فإن هناك ظاهرة أخرى تجمع بين خاصيتي الانزياح والتضاد في الآن نفسه، وهي المفارقة التي يعدها ناصر شبانة منهجا معرفيا بلاغيا فلسفيا يدعو لإشراك القارئ في متعة الملاحظة[1]، لما يحمله من تنافرات دلالية تنزاح بالقارئ إلى عوالم غير مألوفة لغويا، ودلاليا، يقول بن عبيد:

فما صدها عني بريق ظلامها و لا صدني عنها هوى يتصيد[2]

إن المفارقة متحققة في التركيب "بريق ظلامها" فالظلام الذي يعني غياب النور بأي شكل نجد الشاعر يستعير له صفة البريق ليجعل له ضوءا ونورا خاصا به لا يفقهه إلا هو، وبذلك يحدث الانزياح الدلالي تحت طائلة التنافر الحاصل، ولكن إذا ما نظرنا إلى الانزياح الحاصل من ناحية صوفية يمكننا تفهم اقتران البريق بالظلام، فالليل عندهم هو الحالة الأصلية للأشياء وميقات التجلي الإلهي، كما أنه في طبيعته حجاب تتراءى من ورائه الأشياء، وقد تلاشت بينها المسافات وأدغم بعضها في بعض[3]، ولذلك فظلام محبوبة الشاعر هو أصل الإلهام لديه، وتشكل رؤاه، ويتم له من خلاله التجلي الإبداعي لذلك كان البريق مرتبطا بحضور الظلام ووجوده، ومن غيره لا يمكن أن نفرق بين ما هو مضيء، وما هو مظلم، وإذا كانت المفارقة قد حدثت في ارتباط البريق بالظلام، فإنها في إحدى القصائد ترتبط بالصمت والكلام، يقول بن عبيد:

ما خانها صمت وقد طرقت بابي ولكن صمتها شهقا[4]

إن الصمت هو الانقطاع عن الكلام، ومحبوبة الشاعر التي قابلته بالصمت المتواصل، ينتهي بها المطاف إلى الشهيق، ولكنه شهيق غير عادي وغير مرئي ولا مسموع، الشاعر وحده من يفهمه، وتظهر المفارقة حاصلة بين الصمت والشهيق من ناحية انقطاع الصوت وسماعه في الآن نفسه.

يقول الشاعر في إحدى قصائده:

على جمر التوجس جئت أمشي كما لو أن سحرك لن يتاحا
يفصل لي ترقبك الحكايا كمثل الريح تطعمني رياحا[1]

([1]) ناصر، شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش، نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2002، ص74.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص21.

([3]) عاطف جودت، نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص202.

([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص25.

إن التوجس استماع لصوت ما بخوف وترقب[2]، وإذا كان من ناحية طبيعية غير محسوس، فإن الشاعر منحه شيئا من المحسوسية لترتبط به وتصبح من خصوصياته، وذلك للتعبير عن حرقته والتهابه في صدره، وكان بإمكان الشاعر أن يستعمل كلمات أخرى مثل: لهب التوجس، حرقة التوجس، نار التوجس...و لكنه ربطه بمادة محسوسة لتحقيق انزياح غير مألوف أولا، وتقريب صورة الألم والارتباك والمعاناة من القارئ ثانيا، فالجمهور هو منبع الالتهاب والاحتراق، وهو باعث النار، ودليل على رسوخ آلام التوجس في قلب الشاعر.

إن كل شئ في الشعر له حياة ويتحرك ويتألم مثله مثل بني البشر، وذلك تحت طائلة الانزياحات اللغوية والدلالية، يقول الشاعر في إحدى قصائده:

يوحدنـا

نبض هذا التراب بنا

و يرينا الهوى ونريه[3]

إن التراب عند الشاعر ليس مجرد مادة أولية، بل هو كائن له حياة مرتبطة بحياة أهله ومن يعيش على أديمه، ولذلك كان للفظة "النبض" الأثر البارز في رسم صورة ذلك التوحد والترابط القائم بين الوطن الواحد وأبنائه، وجعلت التراب كمادة محسوسة تتشخص وتمتلك خاصية الحياة والحب.

إن أسلوب الانزياح ظاهرة فريدة من نوعها وضرورية في الشعر المعاصر خاصة، لأنها هي الكفيلة برسم تناقضات الواقع، واختلاف ظروفه، واختراقها إلى العوالم اللامحدودة بكسر اللغة، وإعادة بنائها وإنشاء الدلالات من جديد، وخلق ترابط فريد بين المحسوسات وغير المحسوسات، وقد كان للانزياح حضور متميز في تجربة الشاعر بن عبيد كما رأينا، فمن خلاله تمكن من تقديم معاناته الإبداعية إزاء فهم الواقع ، وفهم ذاته، والبحث عن ملامح عالم بديل، ولم يكن أسلوب الإنزياح هو الوحيد الذي تكفل بما ذكرت، بل بمؤازرة التراكيب المتنوعة التي ساهمت بثباتها وحركيتها، وبأساليبها المتعددة من إثراء تجربة الشاعر، ورسم معالمها وتشكيلها تشكيلا متميزًا.

إن ما يمكن قوله في نهاية هذا المطاف الخاص بالمرجعية اللغوية أن التجربة التي تحاول طرح البدائل، وحمل على عاتقها التغيير لابد وأن تنطلق من الأسس التي تريد استبدالها لتتمكن من فهمها وهضمها، ومن ثم تقديم بديلها، وقد لاحظنا أن الشاعر ابن عبيد الذي أراد تغيير ملامح الواقع بالبحث عن قواعد تأسيسية، قد ثَبَّتَ قدميه على تناقضات ذلك الواقع خاصة الفكرية منها، ووصل في نهاية الأمر إلى إيجاد المنفذ الذي يؤدي به نحو إستشراف الحلول، فكانت الرؤية الصوفية منفذه

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص28.

([2]) علي بن هادية، وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، ص230.

([3]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص19.

الوحيد في هذا الزمن، ولأن الفكرة تتأسس باللغة فقد تشكلت لغة الشاعر من اللغة الصوفية نفسها، حيث أثرت تجربته بالعديد من مصطلحاتها الخاصة بالمحبة، والفناء، والبقاء، والسكر، وتوظيفه لهذه المصطلحات لم يكن تقليديا، واجترارية بل شملها بنظرته الحداثية التي لا تتوقف عند حدود التقليد ،بل تتكئ على القديم لتبني من خلاله الجديد والمغاير، فكان أن تلبست الألفاظ بمعاني وارتباطات جديدة تتعلق بالقصيدة، والإبداع، والواقع في حد ذاته، واستعمال المصطلحات لا يكون منفصلا بالطبع عن التراكيب التي تتشكل من خلال مجموعة علاقات بين الألفاظ، وقد تنوعت تلك التراكيب تبعا للسياق الذي يقتضيها، فتشكلت ضمن نوعين أحدهما خبري، والآخر إنشائي بالإضافة إلى تراكيب أخرى متناصة تبين مدى تفاعل تجربة الشاعر مع تجارب شعرية، ومع مصادر ضرورية كالقرآن الكريم، ولأن كل نوع من التراكيب لابد وأن ينشأ عنه أسلوب مختلف، فقد تنوعت الأساليب في تجربة بن عبيد، وبرز بعضها كظواهر متميزة في القصائد كالتثنية ،والعطف والتضاد، والتكرار، بالإضافة إلى الانزياح الذي يعد أسلوبا شعريا صرفا قد نجده في النثر، ولكن حضوره في الشعر أوفر، وإذا كانت اللغة هي الأساس الذي تتشكل به تجربة أي شاعر، فإن هناك نوعا من التشكيل يظل لحضوره في القصائد تميزا غير عادي، إذا ما استطاع الشاعر توظيفه بطريقة جيدة، إنه الرمز بمختلف أنواعه، وسأحاول فيما يلي تتبعه ضمن المرجعية الرمزية.

ثانيا_ المرجعيـــة الرمزيـــة:

توطئــة:

التراث الأدبي العربي مليء بالكنوز المعرفية والثقافية المتنوعة، وبالظواهر الفنية المتعددة، ومن بينها ظاهرة الرموز، وإذا كانت عودة شعرائنا إليها في فترات النهضة يعد وسيلة لإقامة أواصر التواصل بالماضي، وإبراز الهوية، والتمييز بين ثقافات وتراث الأمم الأخرى، بالإضافة إلى الاستفادة من بعض خصائصها ومميزاتها المختلفة، فإنها في الوقت الحاضر صارت تأصيلا لمرحلة جديدة تستفيد من الرموز، وتطور بعض خصوصياتها فتمنحها أبعادا جديدة بما يلائم ظروف ظروف كل تجربة، وتكمن أهمية استخدام الرمز وتوظيفه في النصوص الشعرية حسب رجاء عيد في جعل الشعر يعود إلى فطرته الأولى، لأنه لا يظهر الأشياء بصورتها المحسوسة، بل يعمل على بث موجات من المشاعر تدفع القارئ للإحساس بوجود عالم مختلف، يتكون خلف عالمه المرئي[1]،و عليه أن يستفيد من الرمز، ومن القرائن التي يوظفها الشاعر بمحاذاته، ليتمكن من الوقوف عند حدود العالم المجهول لديه ليتأمله، ويلجأ بعد ذلك مطمئنا، وسبب هذه الأهمية التي تجعل القارئ يحس بعالم لا مرئي مختلف يعود إلى كون الرمز ظاهرة تجريدية، ولها كثير من الخصوصية التي تخاطب حدوسنا في نظر غاليه خوجة، إذ تلون العلائقيات بلا متناهيات تمنحها للمعنى المبني للمجهول حسبها، والذي يمثل بؤرة الرمز الرئيوية ليظهرها احتمالات قابلة للتواصل[2]، فالرمز يقترب من فكر القارئ ومشاعره أكثر من اللغة العادية والمباشرة، كما يجعله مساهما في قراءته كظاهرة, ومعرفة خصوصياته، ومن ثم يمنح له القدرة على التطلع أكثر، واستغلال قدراته في قراءة النصوص، وعندما يوظف الشاعر الرمز بطريقة جيدة فإنه حسب عثمان حشلاف يقوم بالربط بينه وبين العالم المرئي في علاقة تتلون بالتوتر، والتفاعل والتأثر المتبادل بقصد الوصول إلى نوع من الانسجام والتوازن، وتحقيق قدر من المصالحة بين الذات والموضوع[3]، ولا أظن أن الرمز يتوقف عند هذه الحدود فقط، بل لابد أنه يحقق المصالحة والتوازن أيضا بين خصائص العالم المرئي واللامرئي في الآن نفسه؛ لأن الرمز بتجريديته التي يستنجد بها الشاعر تصبح بعد توظيفها توظيفا جيدا مادة ربط بين ما هو واقع ومرئي، وبين ما هو تجريدي لامرئي، فإذا ما نظرنا مثلا إلى التوظيف التالي لرمز السندباد:

أنا سندباد الشمس عمري عجائب و في كل يوم مرفئي بجزيرة[4]

([1]) رجاء، عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص193.

([2]) غالية، خوجة: قلق النص، مخارق الحداثة، ص119.

([3]) عثمان ، حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص05.

([4]) عثمان، لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص45.

أجد أن الرمز يربط بين واقعية ومرئية حياة الشاعر التي تتميز بالترحال الدائم في ملكوت التأمل، والشعر والإبداع بحثا عن مرافئ متعددة ينشئ على سطوحها قصائده المتنوعة، وبين تجريدية ولا مرئية تجعل القارئ يحلق أولا في اللامتناهيات ليفهم المتناهيات؛ لأن الرمز لم يظهر محسوسية معاناة الشاعر الإبداعية رغم انتهائنا بعد القراءة إلى الوقوف على ملامح تلك المعاناة، وإنما صورها لنا بطريقة تجريدية حلقت بنا إلى عالم مختلف تماما عن عالمنا، تتشكل فيه الأحاسيس قبل الفكرة، وتنشأ فيه المحسوسات من لدن اللامحسوسات، وإذا ما نظرنا إلى الرموز بصفة عامة نجدها تتنوع وتتعدد وذلك راجع إلى منابعها المتنوعة والمختلفة، وأولها الابتداع الذاتي حيث يتشكل الرمز من مكونات ومخزونات الحياة الباطنية للشاعر ومدى قدرته على تشكيل صور متفردة تتجاوز سطوح الأشياء إلى بواطنها، أما المنبع الثاني فيتمثل في الحياة الواقعية التي تمد حاضر أية أمة بواقعها الاجتماعي والسياسي والفكري والاقتصادي، أما المنبع الثالث فهو التراث الذي يعد منبعا أصيلا من منابع الرمز حيث تتنوع فيه المشارب من منابع تاريخية، وأدبية ودينية وشعبية[1]، ولن أركز في دراستي هذه على المنبعين الخاصين بالابتداع الذاتي، وبالحياة الواقعية وإنما سأقف على الرموز ضمن منابعها التراثية التي استفاد منها الشاعر بن عبيد، ووظائفها في تجربته بدرجات متفاوتة تبعا لما يقتضيه سياق كل رمز، وعددت ثلاثة منابع كان أهمها المنبع الصوفي الذي استفاد منه الشاعر فكريا وفنيا، بالإضافة إلى المنبع التاريخي الذي استقى منه بعض الشخصيات كرموز، وأخيرا المنبع الميثولوجي الذي ضم الأساطير ورمزية الألوان ، ولقد ساهمت كل هذه المنابع في إثراء تجربة الشاعر حيث منحت لها فسحة واسعة للم شمل العديد من الرؤى التي أراد بن عبيد تقديمها، وتلك خاصية من خصائص الرمز التي تختصر المسافات، ويمكنها جمع عدة مدلولات ومواضيع في لفظة واحدة، فعندما نقول "سندباد" مثلا تجتمع لدينا عدة إيماءات أهمها السفر المتواصل، والعجائب المتعددة والأخطار المتنوعة وسأحاول الوقوف عند كل منبع لأبين أهم الرموز التي استفاد منها الشاعر وطريقة توظيفها له في تجربته.

***رمـــوز صوفيــة:**

يعد المنبع الصوفي من أزخر المنابع فكريا، ولغويا، وموضوعاتيا، بحيث يتيح لمرتاديه الاستفادة من شتى الظواهر التأملية، والاصطلاحية، والدلالية، ولم يكن ابن عبيد إلا واحدا من أولئك الذين نهلوا من هذا المنبع الثري إذ لم يكتف بالجانب الفكري واللغوي منه، بل نهل من رموزه بكيفياتها المختلفة متجاوزا دلالاتها الوضعية، متوسعا بها إلى آفاق أرحب تتعلق بلحظاته الإلهامية وتشكيلاته الإبداعية؛ لأن الرموز في الفكر الصوفي لها دلالاتها الخاصة بها التي لا تتغير، وهي متعلقة بحقائق

([1]) عدنان، حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية، لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، دت، ص195، 197، 199.

النفوس وعلاقاتها بالذات الإلهية ضمن نظرة دينية بحتة أشربها الصوفيون بخصائص رؤاهم ذات الطابع الوجداني الذوقي، وابن الفارض قد عبروا عن هذه النظرة كما وجدت في الفكر الصوفي، فإن ذلك راجع إلى كونهم متصوفين حقيقيين لا شعراء فقط، أما شعراؤنا المعاصرون فإنني لا أجد حسب علمي من جمل على عاتقه الدفاع عن الفكر الصوفي كما هو وتطويره مثلما حدث في عهد الإحياء مع الأمير عبد القادر، محمد بن سليمان، ومصطفى العليوي* مثلا، بل اكتفوا من من التصوف بالرؤية التي تتشبث باللامرئيات، وتحاول إقامة توازن بينهما وبين المرئيات وتحويرها للدلالة على مواجيدهم الإلهية التي تتقاطع مع أحوال الصوفيين، أو أخذوا منه بعض الرموز والدلالات لرسم ملامح الصراع بين الماديات والمثاليات في واقعهم المعيش، ويرى عبد الحميد أن العودة إلى الرموز الصوفية تمثل مكانة هامة في تجارب شعراءنا الشباب كما يسميهم، إذ يتحول عند بعضهم إلى وسيلة من وسائل التغلب على الهموم[1]، ومن الرموز التي استعان بها الشاعر بن عبيد من المرجعية الصوفية، رمز المرأة ورمز الرحلة ورمز الخمرة، وسأقدم التقاطعات التي تبرز بين هذه الرموز في استعمالاتها الحالية، وبين حقيقتها في المنبع الصوفي، وسيكون الاهتمام الأول برمز المرأة الذي يعد أساس فكرة المحبة التي قامت عليها تجربة الشاعر.

أ)رمـز المـرأة:

إن التغني بالمرأة واتخاذها رمزا متعدد الدلالات ليس وليد العصر الحالي، بل ظهر منذ القدم، حيث كان الشعراء القدامى يتغنون بالمرأة ويجعلونها ركيزة هامة في أشعارهم فهي ملاذهم وقت الشدة، ونعيمهم وقت السعة يتشببون بجمالها الحسي والمعنوي، يستنجدون بها لتخفف عنهم مرارة الحياة وشظف العيش وآلامه، كما اهتم بها الصوفيون في كرهم وأشعارهم مهيبين عليها دلالات جديدة، مبقين على أصول التغني بها والهيام بجمالها مع توسيع ذلك إلى دلالات رمزية غامضة تطلبتها ظروف معينة، وبذلك لم تعد المرأة لدى الصوفيين مجرد محبوبة يتغنى بها، بل أشربت رمزا معرفيا، وحسب عاطف جودت نصر فقد جعلوها صورة مجسدة للنفس، ولما كانت هذه الأخيرة هي معراجهم إلى الله تعالى لمعرفته، فقد كان لزاما أن يبدأوا بمعرفة المرأة، ويكشفوا حقائقها التي تعني كشف حقائق النفس، وذلك بالارتكاز على عاطفة الحب للوصول إلى الله ومعرفته حق المعرفة[2]، وصارت المرأة عند الصوفيين بذلك لها دلالتان، دلالة النفس التي يسعى الصوفي إلى معرفتها وهي كامنة فيه، ودلالة

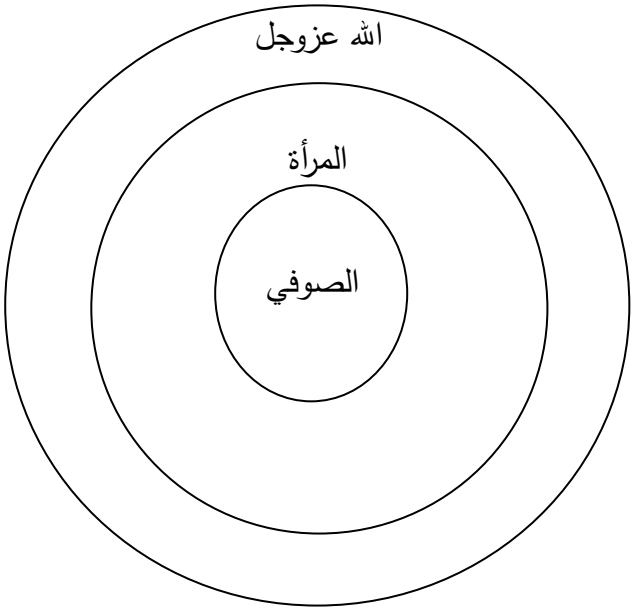
---

* الأمير عبد القادر، ومحمد بن سليمان، مصطفى العليوي هم ثلة من الشعراء الجزائريين الذين برزوا في الفترات الأولى من الاستعمار الفرنسي للجزائر وتميزت أشعارهم بالنزعة الصوفية في محاولات منهم لإثبات الهوية الجزائرية العربية الإسلامية، وللإفادة أكثر انظر: عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1980.

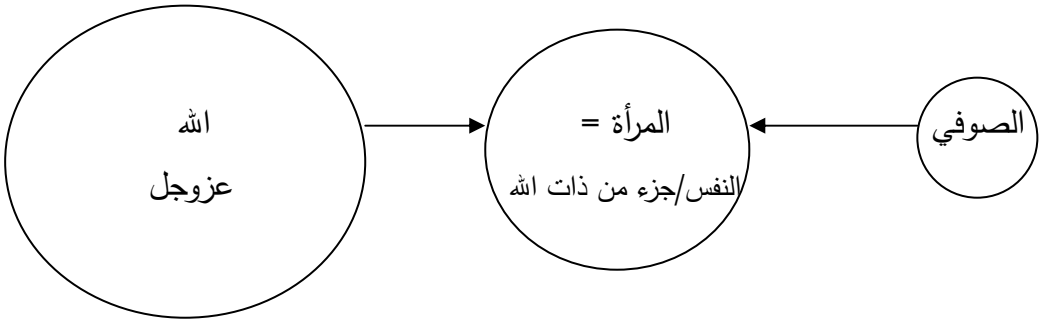
([1]) عبد الحميد، هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص111.

([2]) عاطف جودت، نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص152، 153.

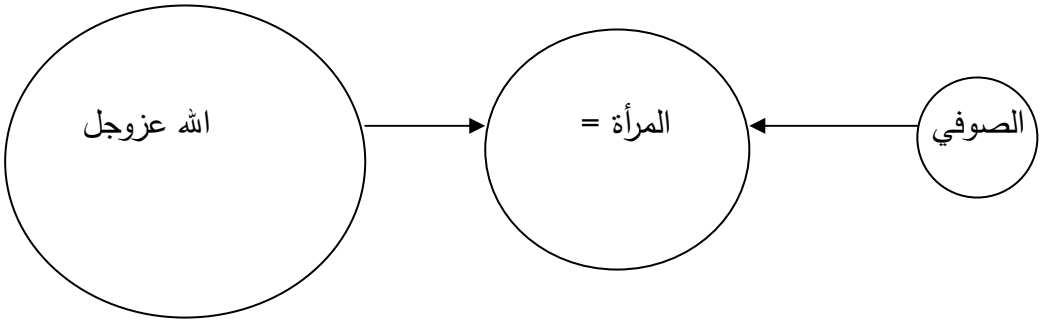
كونها مظهر للتجلي، أي أن يتجلى في صور عينية ومحسوسة، ومن أهمها صورة المرأة التي يعدونها من أكمل صور التجلي، والرسم البياني الآتي يوضح طبيعة المرأة كرمز عرفاني لدى الصوفيين:

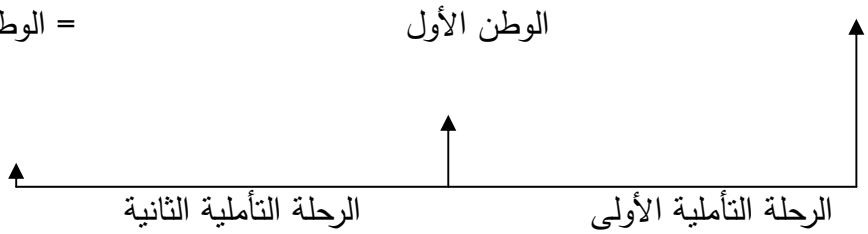


إن هذا الرسم الذي شكلته بعد لدلالات المرأة لدى الصوفيين يبين طبيعة الصوفي الباحثة والمتأملة في المرأة، حيث يسعى إلى فهمها حتى يفهم حقيقته كنفس، ثم ليعرف بعد ذلك حقيقة من خلق تلك النفس، أي حقيقة الله عزوجل، والرسم الموالي يوضح الأمر أكثر:



إن المرأة عند الصوفيين تعد وسيطا بينهم وبين خالقهم، وبينهم وبين أنفسهم فتتجلى لهم في صور مختلفة، أما الله عزوجل فيتجلى حسبهم في صورة امرأة باعتبارها من أكمل صور التجلي ليعرف بنفسه ويعرفه عباده، وبذلك يقوم الصوفي برحلتين، الأولى تنطلق منه وإليه فتتجلى له نفسه في صورة امرأة فيتعرف على خصائصها، والثانية تنطلق من المرأة كصورة متجلية لمعرفة الله والرسم التالي يبين ذلك:





لقد أفضى هذا الاستخدام الرمزي المعرفي إلى الانتهاء برمز الأنثى في شعر الصوفيين إلى كونه صورة تجمع بين المظهر الإلهي، والمظهر الإنساني ومن يريد الوصول إلى المعرفة عليه أن يتغنى بجوانبها الروحية والجسدية معا، ولكن هذه الأخيرة لم تكن بالشكل الفاضح الذي عرف في بعض الأشعار الغزلية الصريحة، وإنما يقف الشعراء الصوفيون على بعض المظاهر الحسية دون وصفها بطريقة خاضعة، يجعلونها وسيلة تنبئ حسب عاطف جودت نصر عن وعي باطن بالغير بوصفه جسما وامتدادا مصطبغا بالروح والحياة، ويكشف عن نفوذ الروحي في الفيزيائي[1]، بالإضافة إلى ذلك فقد ارتبط رمز المرأة لدى الصوفيين بظاهرة الحنين،فالشاعر الذي يتغنى بالمرأة هو في حنين دائم إليها وإلى معرفة صفاتها وحقائقها، ويعود ذلك حسبهم إلى موطنه الآخر الذي يمثل كينونته وهو الله سبحانه وتعالى[2]، ويتم ذلك طبعا بالتفكر والتدبر والتأمل الذي دعانا إليه الإسلام الحنيف في مختلف الآيات والأحاديث، وبذلك يمكننا أن نفهم سبب تأسس الفكر الصوفي عامة على زمر المرأة، فهي في نظرهم وسيط جمالي ومعرفي يوصلهم إلى الذات الإلهية، ولابد أن الشاعر بن عبيد في استعانته بالفكر الصوفي في أكثر من موضع قد تأثر بهذا الجانب الرمزي، واستعان بتلك الرؤية التي تجعل المرأة وسيطا للوصول إلى المطلق، وصورة لتجسيد الحنين والشوق لعالم مختلف، ولكنه لم يكتف بمكوناتها الصوفية، بل وسّع من دلالاتها جاعلا إياها رمزا شعريا خالصا يتعلق بلحظات الإلهام والإبداع حينا، وبوظيفة الشعر والشاعر حينا آخر، ففي ديوانه "الوهج العذري" جعل كل مظهر للتغزل والتشبيب مرتبطا بصورة المرأة /الأم وقد أبدى ذلك في مقدمة ديوانه إذ قال: "فلأمي معنى الحياة في انسيابيتها المفعمة بدفء الروح، وشفافية الحس إذ تراكم صفاء وطهرا، وهمس في الخاطر، وفي الجوارح بفيض الرأفة والانكسار"[3]، وإذا كان رمز المرأة عند الصوفيين حقيقة للنفس، فإن أم الشاعر هي حقيقة الحياة بكل معانيها الجميلة، ولأن حياته تمكن بوجوده في وطنه الصغير والكبير معا، فإن التغني بالأم أو البكاء على أطلالها هو تشبث بتلك الكينونة الأولية وبالوطن في حد ذاته، ولذلك ارتبطت المرأة في هذا الديوان بدلالتين هما الحياة والوطن ومعرفتهما لا تتم إلا بعد المرور بهما ومعرفتهما يقول في إحدى قصائده:

([1]) عاطف جودت، نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص223.

([2])المرجع نفسه: ص152.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص05.

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدى أعيدي بقاياه سأقرأها وردا
أعيدي..و لا تأني..حديك بلسم من المعضل المزري بروعتنا اودى
و هاتيه..من ذكراك..تشربه الرؤى سأمعن في نجواه..دونكه وعدا[1]

إن الشاعر يستعين برمز الأنثى التي منحها صورة الأم باعتبارها المثل الأعلى لديه، ليعبر بها عن الحياة في وطن جريح متألم، حيث يطالبها بإعادة الأيام السابقة للاستفادة منها، مثل أيام الثورة المظفرة التي وإن تميزت بالألم إلا أنها منحت للإنسان الجزائري كرامته، وأعادت إليه اعتزازه وثقته بالنفس:

أعيدي من السبع الشداد مثابتـي حديثا بجيبها نديا.. ولا أنـدى
أعيدي.. أعيديه انسياب ظفيرة على كتف الأعراس أعراسنا الجردا[2]

و يتنوع رمز المرأة/الأم في إحالاته ففي قصيدة"قراءة في الوجه الذبيح" يعني الجزائر التي منحها الشاعر صفة السمراء، فيقول:

سمراء في مهجي..حبلى.. وفي حرقي تعانق الثائرين الجرح..و الحربا
و تشرئب على خيلي.. مزمزمـة تنادم الهادرين النار.. والغضبا[3]

إن معرفة السمراء تتطلب من الشاعر أن يحبه ويضحي لأجلها حتى يتمكن من فهم حاضرها الذي أثقلته الهموم، ولم يجد جوابا لإشكالاته:

من أنت؟ من أنت؟ هذا السؤل حيرني وجه من الغيب...في أرواحنا اغتربا
أم عقدة في عر الأيام راقـدة؟ أم دمع حر على أوجاعنا.. انسكبا ؟[4]

و لا يشمل رمز المرأة وطن الشاعر، الجزائر فقط، بل يمتد إلى كل بلد إسلامي يعاني ظروفا قاسية، فتغدو سراييفو مثلا معادلا لرمز المرأة/الأم التي تستنجد به من خلال رسالة تبعثها إليه، تحكي له عن مآسيها وآلامها، لعله يفك أغلاله وحصارها:

(سرييف) يا ولدي وراعد أضلعي بالرعب يطعم صدرها الرضعاء
(سرييف) يا ولدي جنازة محتد طارت به في ليها العنقـاء
وحدي تناهضني الجموع سفيهة قل النصير وبادت الكرمـاء[5]

و تتمنى لو أن هناك من يمسح دمعتها ويطفئ وقدها:

ويحي على الزمن المعفر في الردى ركب السيول هشاشة وغثاء

([1])المصدر نفسه: ص12.
([2]) المصدر نفسه: ص12.
([3]) المصدر نفسه: ص37.
([4]) المصدر نفسه: ص37.
([5]) ياسن، بن عبيد: الوهج العذري، ص39.

من لي بهمة ثـائر متوثب لم تثنه عن وجهتي الأهواء[1]

و إذا كان الشاعر قد استعان بالمرأة كرمز دال على الحياة ومعانيها، فإنه من جانب آخر جعلها وسيطا للوصول إلى جمال تلك الحياة وعذوبتها، ذلك الجمال الذي يبقى حانا، متشوقا لوصاله والعيش تحت كنفه:

آه.. أرددها لحن الوصـال متى حطت على روضة الآمال كفاك

أشدو صداها إلى الآفاق موجدة كبرى.. وملحمة في أرض نجواك[2]

إن ذلك الجمال الذي يصبو إليه الشاعر هو جمال لا تصنعه إلا عقيدة سمحة، وشاملة وهي العقيدة الإسلامية التي تكفل للشاعر ولغيره العيش في هناء اليوم وغدا إذا عرفت كيفية استغلال مبادئها ومناهجها:

تعالي... تعالي... فإني هنا

هنا... حيث ألقت يداك الرماح

و شاد المغيب لي الموطنـا

كئيبا..وراءك أحسوا الجراح[3]

إن الشاعر ينادي المرأة ويأمرها بالاقتراب منه كي يفهمها ويكشف عن معانيها، ويرى عبد الحميد هيمة أن هذه الأبيات تحمل رغبة متأججة وتوقا عنيفا في وصال الحبيبة رغم العذاب والألم، ويبدي الشاعر فيها تمسكا شديدا بها، تلك الحبيبة التي لا تعني إلا الدين الإسلامي[4]، وإذا كان رمز المرأة عند الصوفيين يتعلق بجانب ديني ذي طابع وجداني بحت يبحث عن طرق الوصال بين ذات العبد وذات الإله، فإنها لدى الشاعر واسطة أيضا تحاول الربط بين فطرته ومبادئ الإسلام، تلك الفطرة التي رمز لها بالطفولة قائلا:"و لطفولتي الحضور المتأبد بالاعتبار البريء الذي تصدر عنه الفطرة في كل وضع"[5]، لذلك يصبح كل بحث عن الجمال هو بحث عن مبادئ سمحة يجدها في الدين الإسلامي مجسدة في صورة أمه الحياة التي تعذبه، وتسقيه في الآن نفسه من خمرة معانيها، وتكشف له أحيانا عن بعض حقائقها فتميته تارة وتحييه أخرى:

–سقتنا.. من هو أجرها العذابا و هل تخشى.. معذوبة.. عتابا ؟

....

–تهادت في يديها الكأس نشوى أدارتها حنينا.. واجتذابـا

([1]) المصدر نفسه: ص39.

([2]) المصدر نفسه: ص15.

([3]) المصدر نفسه: ص21.

([4]) عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص50.

([5]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص05.

و لفت من حوالينا.. عراها و نحت.. دون مقلتنا..النقابا

....

–تميت حرائقها.. رؤانا و تحبنا.. حمياها.. انتسابا[1]

إن الشاعر في تغنيه بالمرأة لم يكن حسيا أبدا، وحتى ذكره لبعض الملامح الحسية، لا يعدو أن يكون مجرد ذكر عابر لا يحمل من الشهوانية شيئا، بل يرتبط دائما بما هو معنوي وأسمى، ففي تشبيهه بالوجنتين مثلا، يتجاوز تلك الظواهر الحسية المتعلقة بهما من مثل شكلهما، أو لونهما، وإنما يمنحهما بعدا آخر يرتبط بما هو معنوي:

شببت التي في حضون الأصيل
غصونا تعب نزيف انكساري
على وجنتيك بقايا اخضراري
و في وردتيك دماء القتيل ! [2]

بالإضافة إلى هذا التركيز على المعنويات بدل الحسيات يستعمل الشاعر صيغتي المذكر والمؤنث في استخدام رمز المرأة ويعود ذلك إلى كون الصوفيين يعدون المرأة في رمزيتها المعرفية ذات صفتين "فاعلة ومنفعلة" والفاعل عندهم يتعلق بصفات المذكر، والمنفعل بصفات المؤنث، ولكنها تجمع بينهما إذا كانت صورة كاملة للتجلي[3]، لذلك يجمع الشاعر بين الصيغتين في صفة المحبوب الواحد فيقول في المقطع الأول من إحدى قصائده:

يا دليلا حار قلبي في خطاه للجمال
كلما طاف بلبي و استقام كالمثال
زادني رعبا لرعبي و احتواني كالغلال[4]

و يبدو بن عبيد متعلقا بمحبوب مذكر هذا المحبوب الذي يخبره أن الظفر لا يكون إلا بتقديم روحه عربونا لذلك، ويظهر المحبوب في صورة الفاعل في ذات الشاعر، حيث يجعلها حائرة وتائهة في حبه، وإذا انتقلنا إلى المقطع الثاني من القصيدة نفسها نجد الصيغة تتحور وتنتقل إلى التأنيث فيقول:

لا فؤادي منط يعرى أو يند في طريق
لست أنس كل ذكرى منك لاحت كالحريق

([1]) المصدر نفسه: ص22.

([2]) المصدر نفسه: ص20.

([3]) عاطف جودت، نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص156.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص47.

و تهادت مثل سكرى و تلالت كالبريق[1]

إلى أن يصل إلى قوله:

لا تكوني أنتِ أخرى ألتقيتها بالشهيق

فإذاها غير حيري في انسياب لا تفيق

تمتطي موجا وبحرا لا تبالي بالغريق [2]!!

إن الشاعر تحول إلى الفاعل، والمحبوب إلى المنفعل بعد امتطائه صيغة التأنيث، فأصبح بن عبيد، هو الذي يأمر ويفعل، أما المحبوبة فهي التي تتلقى الأوامر، وتنفعل بها فتصاب هي أيضا بالحيرة والدهشة إزاء فاعليته.

إذا ما انتقلنا إلى الديوان الثاني "أهديك أحزاني" نجد رمز المرأة يتخلى عن دلالته المتعلقة بالحياة والوطن، وارتباطاته المتعلقة بالأم، وينتقل إلى توظيف آخر، حيث تتحول المرأة إلى القصيدة بذاتها، وذلك لأن الشاعر الذي اصطدم بمرارة الحياة، وأراد الثورة على بعض الأوضاع فيها، خاصة تلك المتعلقة بالإبداع، كان لابد له أن يناضل بقصيدته وكلماته، ولأنه رآها غير مؤهلة لذلك فقد بات يبحث عن القصيدة النموذجية في حاضره وماضيه معانقا المتون الشعرية المختلفة، ومتنقلا من منبع فكري لآخر بحثا عن سند يدعم رؤيته، ولذلك تأسس رمز المرأة في الديوان المذكور على مفهوم القصيدة، والبحث عنها، والتضوع لأجلها، فتصبح مظاهر الحب ومعاناته متعلقة بمعاناة الكتابة والإلهام، يقول بن عبيد في إحدى قصائده:

أحبيبتي وجعا.. أم صفعتني مدنا أخرى تجلى بها الباقي على الغاني !!!

فإنني الدائم الأسفار في شفة خضراء..أغنى بها ما كنت أوطاني!!!! [3]

فما التي أحبتْ الشاعر وأوجاعه، إلا قصيدته التي تلبست برمز الأنثى، حتى يمنحها شمولية أساسها الدين الإسلامي الحنيف، ما دامت القصيدة وطنه، وملاذه وكينونته.

ويقول في قصيدة أخرى:

بيني وبينك نار كلما نزفت ألفيت ما كان من طبعي ومن خلقي

هل تذكرينك في دربي مهاجرة مني.. إلي.. على صهوات منعتقي

أخرى صبأت ولم تأبى مساعدتي تروى نجومك من صهدي ومن أرقي

كأنك المستحيل ارفض في مدني إذا اشرأبت إلى الدنيا على عنقي[4]

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص47.

([2]) المصدر نفسه: ص47.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص26.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص30.

إن محبوبة الشاعر، أو رمز المرأة عنده يعادل القصيدة، تلك التي تشعل نار التفكير والإبداع بينه وبينها، حتى يتمكن من إنشائها صورة عن نفسها وعن نفسه، وإن كانت الحقائق التي يريد الوصول إليها لم تتبد له بعد، إلا أنه يستمر في البحث والمجازفة، وتحمل الآلام والصعاب حتى يتمكن من الظفر بها:

و من ناظريها انساب سحر مدجج و ضدان من برد ودفء تجمعا
فناولتها مني ضبابية المنى و أمعنت في التغريد بوحا ومسمعا
هي المستحيل المختبي هواجسي هي الممكن المختال بان فأطمعا[1]

هذا الظفر الذي لن يتحقق إلا إذا تقاسم الشاعر، ومحبوبته الآلام والأحلام نفسها، وتضوعا معا كل مكروه:

إذا ارتبكت أصداؤها هزني دمي و فاجأني ضيقي وأمعن مشرعا
و آتت حياتي من موات عيونها غدا..صب فيه الضوء حلما وملمعا[2]

و علاقة الشاعر بمحبوبته مرتبطة دائما بالمعاناة والألم، تلك المحبوبة التي تتلون بالألوان الصوفية والمبادئ الفطرية الطاهرة، فيحاول الشاعر أن يتجرع مقامات الموت والحياة في حضرتها من أجل تشكيل قصيدة أو مجموعة قصائد تتلون بألوانها:

ألهمتنمي الموت/الحياة توحدا بالضوء يعبرني صداك العاتي
ينتابني وأنا لطهرك عاشق أطوى وأنشر في زلازل ذاتي
قدرا توزعني/توحد نبضه بالشعر يملأني بغيم جهاتي
و قصائدي امرأة مضت قزحية لو كنتها يا موعدا لم يات[3]

إن رمز المرأة هنا يصبح لدى الشاعر الرؤية الشاملة التي تنطلق من براءة الروح، والتي من خلالها، ومن خلال معرفة أسراراها يمكن له أن يصل إلى غاياته في تشكيل القصيدة الحقيقية:

رقراقة الأصداء كنت وكان لي ألق المعاد وغربة الكلمات
فوضاك..سيدة الضياء..منارة للتيه.. شذت بين ذات سمات
لك في لغات الضوء زخم أشعة و سواك ليل في لجاج فلاة[4]

بداية القصيدة التي تتلون بلون الإيمان والصفاء، لتغني لمأساة الإنسان والعالم معا:

و إذا انهمرت على الجراح قصيدة ريا.. وظمأى.. أرخبيل صفات

([1]) المصدر نفسه: ص41.

([2]) المصدر نفسه: ص42.

([3]) المصدر نفسه: ص44.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص45، 46.

سأقول حبك همسة مغصوبة من صمتك السادي.. ومن أناتي:
"أحببت وجدك إذ يرودك موطنا للأغنيات الخضر.. للمأساة"[1]

إذا كان رمز المرأة في بدايات تجربة الشاعر قد تلون بالحياة، والواقع وارتبط بمعاناته ومعاناة الوطن، ثم تلون بتشكيل القصيدة، وكيفيات بنائها، فإنه ف الديوان الأخير "معلقات على أستار الروح قد أشربت بدلالات عرفانية تجمع الرؤية الصوفية التي بدت أشكالها الأولية في الديوان الثاني، وبين الرؤية الحداثية التي تصبوا إلى ضم حيثيات الواقع بحيثيات القصيدة، وحيثيات المبدع في الوقت ذاته تحت رحمة نظرة شمولية واضحة، فتصبح المرأة تعادل الرؤية والحقيقة التي يجب على الشاعر أن يمتلكها ليمتلك أسرار القصيدة واللغة النموذجية:

تمر بي ولا تجيب
سيدة بحرية بلا ظلال
عيونها موج وشعرها طيور
و خطوطها المحال ممكن العبور
أمشي إليها مرهقا وفي حقائبي العصور[2]

و عليه أن يتوحد بتلك الرؤية، ويكشف الحجب الحائلة بينه وبينها، حجب الرؤية والتفكير والنظرات القاصرة:

سيدة لوزية الهوى قديمة الجنون
تمر بي وفي يد الكتاب
وفي يد أسطورة وغيمة وما تبقى من عتاب
تقول لي بلا لغة:
"يا سيدي أنت أنا
و بيننا كشف/حجاب ! [3]

إن المرأة في هذا الديوان تصبح الملاذ الوحيد للشاعر الذي يعينه على تشكيل رؤاه، وبناء حقيقة الأشياء، تلك المرأة التي تتلون بلون السماء وتأتي له بأنسام الصباح كي يستفيق من غفلته:

سمائية اللون حيتني الجراح بها من شرفة الصبح هبت من مواويلي
هبت على الصبح عينيها.. وأغنية جمرية.. وبقايا من أكاليـل

([1]) المصدر نفسه: ص47.
([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص16.
([3]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص16.

هنا يخفي التقت ألوانها.. غزلا يشم كالعطر في طي المناديل[1]

و يكتشف بذلك المعاني الحقيقية للحياة والإبداع:

قالت: أنا لك معنى غير مكتشف مغسولة بمعانيه محاصيلي

هذي يدي من غصون الروح أقطفها اكتب بها ألمي واكتب تآويلي[2]

و إذا كانت المرأة عند الصوفيين هي التي تصنع الإنسان بحيث تجعله متنقلا من مقام لآخر بحثا عنها، ومن خلالها عن الذات العلية، فإن بن عبيد هو الذي يصونها بطريقته كي تتجلى له في شكل القصيدة:

صاغتك أحلامي صياغة شاعر محلولك الرؤيا ملح شحوب

متجرد الكفين جئتك حالما كمساهم يلقاك بعد حروب[3]

و إذا كان الصوفيون يتغنون بالجواري، والغواني، وبنات الخدور، ويوازي ذلك عندهم النفوس العرفانية الكاملة، حيث كل جارية تعني لديهم نفسا عرفانية ما، نجد بن عبيد يستعين بالرمز نفسه، حيث يستخدم التسميات المشهورة لمعشوقات الشعراء فيستحضر سعدى، وسعاد، فيقول:

(بانت سعاد) تؤج اليوم في وجعي ما أعجب الأمس بحبي البؤس والوجعا

في ملتقى الذكريات العز..طوح بي عمر من الحزن.. في أنفاس اهتجعا

بانت سعاد.. وبانت في عواقبها معزوفة الموج.. في شطآنها اضطجعا[4]

و في قوله:

نغني.. في ثراها..وجه سعدى و نلثم.. في عواقبها.. الرحابا

فلسنا في محبتها نبالي و لا نخشى المثالب.. والمعابا[5]

و يستحضر "ليلى" رمز الجمال الإلهي المتكامل والعشق الطاهر، فيتغنى بها وبحبها فيقول:

لليلى شعار في الهوى أم تردد و نار لليلى في الرؤى أم تنهد

عيوني أرانيها الهوى جزرا نأت و لكنما ليلى بها تتسهد

على الموج باءت من نواد أحبها لها الجراح ممشى والشراع ممد[6]

و يقول أيضا:

ليلى شعاري إذا أحببت لا النخب لم تبل عهدي بها الأحداث والحقب

([1]) المصدر نفسه: ص20.

([2]) المصدر نفسه: ص22.

([3]) عاطف جودت، نصر: ارمز الشعري عند الصوفية، ص214.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص25.

([5]) المصدر نفسه: ص22.

([6]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح،31.

سري إذا علمت سري وساورها منه ارتياب.. هواها كله تعب[1]

و يكتفي أحيانا بذكر اسم جامع لهم كالجواري والصبايا:

قيل لي هبت الصبايا بأرض ما إليها ولو أوردت طريق

بينهن وبينك المنتهى.. في كفهن مسافة وحريـق

ليس بيني وبينهن حجاب غير سري ولي الظلام صديق[2]

إن جواري ومعشوقات الشاعر لسن نفوسا عرفانية ، كما وظفت لدى الصوفيين، فقد حولهن إلى نفوس شعرية إبداعية، إنهن القصائد المتشكلة عبر رؤى متعددة، إنهن تلك اللحظات الإلهية التي تحضر الشاعر في أوقات متباينة، فيعتصر جوارحه كي يقيم لهن مملكة من الضوء قوامها الكلمات الجميلة، والدلالات العميقة:

قالوا خطاها السحر ممكنـة هاجر إليها واحمل الفلقا

البحر عيناها بلا سفـن تجتازه فاركب إليها القلقا[3]

و كي يصبحن مرآة عاكسة لذاته وما يختلجها، فتصير رؤيتهن هي رؤيته ورؤيته هي رؤيتهن:

و أصبح في عيونك لي عيـون و أسئلة تجيب لي الجراحـا[4]

و إذا كانت ليلى هي رمز الجمال الإلهي والعشق فإنها لدى بن عبيد رمز للجمال الإبداعي إنها رمز القصيدة النموذجية التي يتوحد بجمالها، وبعباراتها ودلالاتها ورؤاها:

و من ذاتها ذاتي فدنت تلاشتا معا.. أي رسم بعدها يتعهـد[5]

إنها رمز الإلهام الذي يعبر به إلى غيابات المجهول كي ينهل منه الكثير:

تهمي وتمطر آهات ودالية إذا تراءت فمن رعشاته السحب[6]

إن الشاعر ينتهي برمز المرأة إلى جعله دلالة على تلك اللحظات الإلهية التي تتشكل فيها رؤاه المستمدة من رؤية شمولية لا تنضب، فتتكون من خلالهما القصيدة محملة بآمال الشاعر وأحلامه:

هنا اتشحتك أحلاما أرتلهـا وحدي وعيناك تمتصان أزمنتي

ماذا أسميك إما جئت من حجر بالضوء مترعة الممشى بسنبلة؟ !

أكاد أولد من عينين من عسل و تمسح العالم العلوي أجنحتي[7]

([1])المصدر نفسه: ص32.

([2]) المصدر نفسه: ص24.

([3]) المصدر نفسه: ص25.

([4]) المصدر نفسه : ص28.

([5]) المصدر نفسه: ص31.

([6]) المصدر نفسه : ص32.

([7]) ياسين ،بن عبيد:معلقات على أستار الروح، ص36.

و محملة بأوجاعه وعذاباته:

في لحظة الحزن أتلوها ولي وجع ثان ولي جسد يمشي على شرر[1]

لقد كان لرمز المرأة حضورا متميزا في قصائد الشاعر ابن عبيد حيث امتزجت في بداية التجربة بحياته وبحياة مجتمعه ووطنه، وكان قد ألبسها لباس الأم ومنحها صفاتها المليئة بالطهر والحنان والسعة، ولأن الحياة كانت صعبة بقضاياها، ومشكلاتها، وبأسئلتها التي لم تتح للشاعر فرصة إيجاد أجوبة لها، فتحول رمز المرأة إلى ملاذ جديد يعادل القصيدة، حيث باتت هذه الأخيرة ملاذ الشاعر الوحيد يلقي فيها همومه، وينشئ على ملامحها أحلامه، وآماله مرتحلا بها بحثا عن رؤية ساطع يلونها بها، فكانت الرؤية الصوفية هي ما ناسبه ولاءم توجهه، وأحلامه فتحول رمز المرأة إلى دلالات القصيدة التي تتلون بجمال الرؤية الشاملة تلك التي تتقاسم خصائص المادة والروح معا.

إن الشاعر لم يكتف برمز المرأة ودلالاته كما وجدت في المنبع الصوفي، بل حاول تطويرها من خلال استعارتها، وتطبيقها على لحظات الإبداع، فإذا كان الصوفيون يتمسكون بالمرأة/النفس والتجلي للظفر برؤية الذات العلية، فإن الشاعر يتمسك بالمرأة/القصيدة والتجلي للظفر برؤية الحقيقة الإبداعية.

إن هذه الحقائق التي نذر الشاعر لها نفسه، لم تكن لتتحقق لولا تنقلات وارتحالات مستمرة في متن الفكر والشعر بحثا عنها، ولذلك سأنتقل للوقوف على رمز ثان، وهو رمز الرحلة لأكشف عن منابعه وخصائصه وطرق توظيفه لدى الشاعر.

([1]) المصدر نفسه : ص41.

ب)رمز الرحـــلة:

تميزت حياة الإنسان العربي في الجاهلية بالترحال المستمر بحثا عن مكان آمن، ورزق واسع، وبرزت أحوال هذه الحياة التي لا تستقر على حال في أشعارهم، التي كانت وسيلتهم الوحيدة آنذاك لتخليد مآثرهم وأيامهم، فكان رمز الرحلة ظاهرة متواترة لدى شعرائهم، وقاعدة أساسية في قوام قصائدهم، واستمرت هذه الظاهرة الفنية حتى مجيء الإسلام وبعده، وما زالت لحد الآن، وإن لم تعد توظف بالطريقة نفسها، ولم يستثن الشعر الصوفي من ذلك، فكان حاله من حال الشعر العربي القديم، حيث لم يتخل عن ظاهرة الرحلة، بل أسس رؤاه وأفكاره عليها، مصبغا عليها صبغات مختلفة تتعلق بالدين، ففي مقابل الرحلة إلى ديار المحبوب في الخارج، كما يرى عاطف جودت نصر، تتبدى الرحلة الصوفية ذات طابع روحي، تساق فيه الأنفس السالكة والطالبة للوجود الواحد الحق، ومثلما تمر قوافل المسافرين بعيون الماء وقد سطا عليها الليل فتشاهد في ترحالها نارا تشتعل لضال أو عابر سبيل لعله يهتدي بضوئها، كذلك نجد المظاهر نفسها في الرحلة الصوفية، حيث يقطع المحبون في تربصهم بالتجليات الإلهية مسافة أنفسهم التي تتبدى لهم حجابا على الحقائق، فيسيرون في ظلمة الأكوان حتى يلوح لهم برق، أو نور ينبئ عن تجل إلهي لهم؛ لأن النار عند الصوفيين رمز للوجود الإلهي في سطوعه وإحراقه وهدايته، فتهب عليهم نسائم الرحمان، ويقعون على العلم العرفاني ماثلا لهم في عيون الماء حيث مرتعهم الأخير[1].

لقد أخذ الصوفيون ظاهرة الرحلة من الشعر العربي القديم كما هي؛ ولكنهم وظفوها بما يلائم تصوراتهم فمنحوها صفات معنوية، وجعلوا غاياتها الوصول إلى التجليات الإلهية، والظفر بها، ولأن الشعر الحداثي يتأسس على ديمومة البحث عن المجاهيل والحقائق المتسترة، فإنه يتقاطع مع الشعر الصوفي الذي يتأسس هو أيضا على تلك الديمومة، لذلك لم أركز على رمز الرحلة ضمن مرجعيته الجاهلية الأولى ؛ لأنها في ذلك الوقت كانت واقعا معيشا، وإنما آثرت أخذها من المنبع الصوفي لما اتسمت به في هذا الأخير من سمات معنوية وتجريدية تتقاطع مع تجريدية التجربة الشعرية.

إن حياة الصوفي عبارة عن سفر روحي طويل مزود بالتوبة،والمجاهدة، والخلوة، والتقوى، والورع...ذلك السفر الذي يمتد في أغوار النفس قاطعا فيافيها القاحلة، وسهولها اليانعة، وينابيعها الضحلة، وبحارها المتأججة، متحملا مشاق السفر، ممارسا رياضة نفسية مضنية، غايته من ذلك الوصول إلى الحقيقة المتمثلة في الله سبحانه وتعالى[2]، وكذلك الشاعر الذي ينذر حياته الإبداعية لغاية واحدة هي الوصول إلى الحقيقة، والكشف عنها للقارئ، فتكون حياته مثل حياة الصوفي عبارة

([1]) عاطف جودت، نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص180.

([2]) ثريا، عبد الفتاح ملحس: القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، حتى منتصف القرن20، 1950، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1964، ص97، 113.

عن سفر ذهني طويل في ملكوت الكون والإبداع، مزود هو أيضا بالزاد الذي يلائمه كشاعر من أجل الوصول إلى حقيقة ذلك الإبداع، كي يستنجد بها، ويأخذ منها زادا جديدا يستعين به في جهاده الشعري، وإذا كانت نظرية الاتصال عند الصوفيين حسب سارة بنت عبد المحسن آل سعود تتأسس على مجموعة وسائل، ومقدمات، وحالات لتحقق نتائج معينة ضمن سفر روحي شاق[1]، فإنني أرى أيضا أن التجربة الشعرية التي تسعى للوصول إلى الحقيقة، تحتاج هي أيضا لنظرية اتصال شعرية تتأسس بدورها على مجموعة وسائل ومقدمات وحالات لتحقيق نتائج إبداعية معينة، بعد سفر إبداعي شاق، وهذا ما سأحاول بيانه وإثباته ضمن رمز الرحلة لدى الشاعر ابن عبيد الذي تقاطع مع الرمز نفسه لدى الصوفيين، وتأسس على قواعد نظرية الاتصال مع تغيير طفيف.

تعد نظرية الاتصال من أهم النظريات في الفكر الصوفي، إذ تقوم على رغبة الصوفي المخلوق في الاتصال بالخالق، ولولا وجود هذه الرغبة لما تأسست الممارسات الصوفية أصلا، فعند وجود الرغبة تبدأ رحلة الصوفي التي يتزود فيها بوسائل معينة كالتوبة ،والمجاهدة، وصحبة شيخ مقتدر ومخلص يقلده ويستند عليه، ويبدأ الاتصال بتذوق المحبة والتشوق، والخوف حتى تعتوره حالات الاتصال مثل الأنس، والسكر، لتحقق له في النهاية نتائج الاتصال أو بعضا منها وهي المعرفة، والكرامات، وإسقاط التكاليف، وبتحقق النتائج تكون رحلة الصوفي قد انتهت، وعليه البدء برحلة جديدة، ولأن رحلة الشاعر كرحلة الصوفي في البحث عن الحقيقة، فقد كان لابد أن تكون لديه الرغبة لتحقيق الاتصال، وقد تبدت لنا منذ أول بيت في أول قصيدة من ديوانه الأول "الوهج العذري" حيث أعلن ماهية دربه واتجاهه الذي سيسلكه ويتبناه، دافعه التوبة من أدران زيف الحداثة التي تلبست بها نتاجات من سبقه:

دربي الجديد على هداك جيادي لهفى تعاجل طلعة الميلاد !
أناما ولدت اليوم إلا ساربا من وجنتيك برعشة وسهاد[2]

هذه الرحلة التي ستكون للبوح الدائم، والنظم المتواصل:

وهيمان في أسفار بوحي أنتحي مكانا سويا علني أطفئ الوقدا[3]

و يعلن رحلته واستعداده لتحمل النتائج مهما كان شكلها أو حجمها:

أنا ذاهب.. والراح في جنباتها عذري.. وذعري.. وانتشاء عوائدي !
للممكنات إذا استحال نوالها للمستحيل.. إذا تأبط ساعدي[4]

([1]) سارة، بنت عبد المحسن آل سعود: نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط1، 1991، ص88، ص208.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص09.

([3]) المصدر نفسه: ص13.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص16.

و تبتدأ رحلة الشاعر، رحلة في عباب الشعر وصخبه زاده المحبة ،والرضا:

مخرنا عباب الشعر.. أشرعة سمرا على نغم الفجرين.. ما أعذب الشعرا !!

إلى موعد النجمين سارت ركابنا نعانق في حضنيهما الموسم الحرا[1]

و لأن أصعب الأمور بداياتها، فإن الشاعر تحوطه الحيرة والخوف من عدم الوصول والظفر بالحقيقة:

ليل المرابع ملء الصمت أوعاك فأية الأرض أستهدي لألقاك؟ ! [2]

و إذا كان رمز الرحلة في الشعر الصوفي يتراوح بين الأرض والسماء، فإنه عند ابن عبيد يلتصق بالأرض والسماء والبحر من أجل تحقيق الاتصال، فنجده يرتحل برؤيته بحثا عن سند فكري يدعم أفكاره في رحلة يصبغها بصبغة الموج والبحار حتى يمنحها صورة الاضطراب تارة، والسكون تارة أخرى:

و تبحر مقلتانا... في دجاها و نركب في محاجرها.. العبابا

نضيع.. ووجنتاها.. مرفآنا و يقرأ وجه غربتنا.. كتابا[3]

ذلك الاضطراب والسكون ما هو إلا حالات تعتري الشاعر،وهويصادف كمّا من المعاني ،والدلالات لا يدري أيهما أصلح لتجربته:

مبحرات مراكبي في ارتيابي دربها الموج ممعنا في اصطخاب

عن صداها تحدثت ذكريات طويت في الزمان طي كتاب[4]

و لأن رحلة الصوفي تبدأ بالعودة إلى الله تعالى للوصول إليه فيما بعد، فكذلك الشاعر ابن عبيد يبتدأ رحلته الشعرية باقتفاء ظلال الله:

عصفورة الفجر.. تاه الفجر.. فانتظري يوما.. أسير.. لألقى الله في النجب

وأقتفي لظلال الله داعيــة للحب صفاقة روحي لمنقلبي !! [5]

يدفعه في ذلك شوق كبير، وحب عظيم لا تثنيه العقبات:

و هزّ مني جلال الحسن أجنحـة طارت إليك تقل الروح قرباني

و عربد الشوق في صدري فهزهزه للوصل أعددت أقوالي وألحاني[6]

([1]) المصدر نفسه: ص18.

([2]) المصدر نفسه: ص15.

([3]) المصدر نفسه: ص22.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص78.

([5]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص58.

([6]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص50.

و لأن نار الحقيقة لا تتبدى إلا في الظلام، فإن رحلات الشاعر لا تتم إلا في الليل، حيث يتدبر ويتفكر، ويتأمل لعله يحظى بقبس إلهامي:

أهواك ليلا.. سكنت اليوم سدته　　أرود فيك فجاج الحلم.. منقطعا

و ملهما سفري العذري منعتقا　　أقاطن الحزن.. في نجواك..و الريعا[1]

و لأن تتبع الأشياء يكون بتتبع آثارها، فكذلك ابن عبيد نجده يستعين بظاهرة الآثار ليمنحنا صورة البحث المتواصل عن محبوبته:

أنا في خطاك.. رسوم حيارى　　و في نجمتيك أعاني المسادر

كتبت بضوء شفاهك سطرا　　سأقرأه فوق كل المنابر[2]

ذلك البحث الذي ينتهي أحيانا بمرابطة الشاعر على رؤية معينة ،أو فكرة ما تهز شكوكه حتى يبلغه اليقين:

و مرابط في ليل صاحبة السرى　　أرنو لسارية هوت بمآقي

و دعت كل مضاجعي لمعذبي　　و رقيت للأمل البعيد طباقي[3]

إننا كلما تقدمنا في تتبع آثار رحلات الشاعر نجدها تسير من ناحية مظاهرها جنبا إلى جنب مع الرحلات الصوفية، فها هو يستعين بالخلوة فلربما تتبدى له حقيقة ما:

و أنثني في قفار الوهم أعبرها　　دربا إلى النار.. أنسى العمر..أنساه

أمتد في جسدي جمرا وقافية　　و في امتدادي ضياعي خطه الآه[4]

و لكن خلوة الشاعر ليست مكانا يمتد على مساحة معينة، فخلوته من نوع خاص تتعلق بشعره، وفكره، ولغته، وحالاته الإلهامية التي ينفرد بها في لحظات صمت، وتفكير كي تنبت له من أكلها الإبداعي:

إني ولدت من القصيدة راحلا　　بعض الرحيل كحزنك المتبسم

أرضاك؟ هل أرضاك أني سارب　　وحدي إليكِ وعمر فجرك ملهمي !؟

أرتاب لا تخفي الضياع مناظري　　في ظلك الغادي سراب تنعمي[5]

و تمتد رحلات الشاعر متعددة ومختلفة حسب الرؤية التي تدفعها،ويستعير لها وسائلا بعضها أرضي، وبعضها الآخر بحري:

خيلي وأشرعتي.. والراي صافقة　　و الموج يصهل في وجهي وشرياني[6]

([1]) المصدر نفسه: ص24.

([2]) المصدر نفسه : ص31.

([3]) المصدر نفسه: ص35.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص57.

([5]) المصدر نفسه: ص76، 77.

([6]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص23.

و رغم الصعوبات التي تلاقيه إلا أنه يواصل مسيرته مستعيرا صفات ومظاهر الرحلات البحرية لما تلاقيه من اضطرابات وارتدادات، وتحطمات ومخاطر:

تنهدي لغتي واستنفدي ألمي وعانقي رحلتي الوعرى إلى الحمم
و ناوليني مرايا الحسن ألثمها و ساهدي لغتي الأفلاك وابتسمي
و لملمي سفني الحيرى إذا مخرت بحري يعذبها الإبحار من قدم[1]

إن رحلة الشاعر أبدية، مستمرة في عالم التفكير:

أتيت ما اتأدت روحي ولا وجعي و رحت.. لا ينتهي الإغراب.. والوعر
دربي إذا انفرجت عنه مواجعنا يأباه من خسروا الأعمار.. واتسروا[2]

الغاية منها الوصول إلى منابع المعاني الحقيقية؛ لكي يشرب منها ويرتوي:

إليك كروم الله تحبو هويتي و تفتن أوتاري وتهتز مهجتي[3]

و تكون بدايتها من ذاته التي تحتاج إلى ضياء يفرج لها عن منابع الطهر والصفاء:

فكان ابتدائي في الذهول منارة و مفضاي إذ شاد اليقين مسرتي
رحلت..إلي.. من ضياء عيونها و أعتقت في حجي مناسك لوعتي[4]

و لمواصلة الرحلة، لابد وأن يرتاح المرتحل بعض الشئ ليستعيد قوته ونشاطه، فنجد الشاعر يستكين أحيانا لينطلق مرة أخرى:

من ألف باب لو أطلت العيون
رأت بقيتي كمرفأ رست به القرون
و حولها قوافل الغيوم تلتقي
فمن هنا مرورها
و من هنا طريقها إلى الحنين
و كنت في نصف الطريق
خلفي أنا
أمامي الظلام وحده الرفيق[5]

في رحلات جديدة تتكشف له فيها أشياء لم ينتبه لها بعض الشعراء المارين بها:

إنا وجدنا طريقا غير منكشف لمن سروا قبلنا.. بالنار.. وارتجلوا[1]

([1]) المصدر نفسه: ص89.

([2]) المصدر نفسه: ص98.

([3]) المصدر نفسه: ص103.

([4]) المصدر نفسه: ص103.

([5]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص13.

لقد تكشف للشاعر أخيرا طريق يهديه بعد رحلات مضنية حلقت به في عوالم الشعر،واللغة، والفكر، فانطلق بروحه معلنا رحلة جديدة تحلق فيها أمانيه وأحلامه لإنشاء القصيدة الحقيقية:

أغادر الجسد المضنى لغربته يبقى وأعبر أحلامي وقافيتي
ليلا إليك أهز الجذع مخترقا كآبتي في يدي خيلي وذاكرتي
لمي صداي جراحا قد توزعها دربي.. وإلا فخليني لمشكلتي !! [2]

و أخيرا تحقق للشاعر ما يتحقق للصوفي بعد تحقيقه للاتصال، لقد تكشفت له معاني الشعر، ومعاني الفكر ليتوحد بعالمه الإبداعي بعد عناء طويل، مستندا على شيخ يعينه في النكبات بفكره النير:

رجل في الكتاتيب ألبسني قامة من حرير
و ناولني طلعة من قمر
.....
على صدري اشتعلت جمرة واحتواني العراء
قال لي:
أيهذا اليريد الخلاص من الأرض
لي المرتقى
لا سبيل إلى الملتقى
غير أن تحمل العمر في الكف
وحدك تأتيني
فارغا منك حتى يطيب اللقاء
مدخل الصدق أدخلني
مخرج الصدق أخرجني
عندها سلت من كمه أثرا للبقاء[3]

إذا كانت تجربة ابن عبيد قد تأسست على فكرة المحبة، والفناء، والبقاء، فإن رمز الرحلة كان له أثر كبير في بنيانها، فمن خلاله تكونت وتحركت أوصالها، وكان لخصائصها في المنبع الصوفي التلاؤم الأكبر مع خصائصها في تجربة الشاعر، إذ تقاطعت من ناحية الأسباب الداعية إلى تشكيلها كظاهرة، ومن ناحية مظاهرها ،وأنواعها ،والأحوال المصاحبة لها كالتشوق، والخوف والحيرة، ومن ناحية وسائلها كالمرابطة، والخلوة، وتتبع الآثار،والرسوم الدراسة، وقد كانت الاستعانة بهذا النوع من

([1]) المصدر نفسه: ص18.
([2]) المصدر نفسه: ص37.
([3]) المصدر نفسه: ص45، 46.

الرموز جد حداثية حيث لم يكتف الشاعر بأخذ خصائصه، بل حاول تطويعها ومنحها روحا جديدة تلائم الشعر والإبداع، لتظفر برمزيتها الشعرية إلى جانب رمزية الرحلة الصوفية المتعلقة بملاقاة الحقيقة مهما كانت، وإذا كان رمز المرأة والرحلة قد تظافرا معا في إنشاء التجربة الشعرية، فإن هناك رمزا آخر لا تكتمل المعادلة إلا به فلنقف على خصائصه.

ج)رمـز الخمــرة:

تتحول كل الظواهر التي عرفت في الشعر العربي القديم إلى رموز عرفانية في الشعر الصوفي، حيث تتلون بخصائص جديدة تمنحها مدلولات مختلفة، تناسب أفكار الصوفيين التي تحاول الوصول إلى المطلق، وكشف أشكاله ومتعلقاته، ومن بين تلك الرموز رمز "الخمرة" الذي له حضور متميز في الشعر العربي والصوفي منه خاصة، بحيث تحول فيه حسب عاطف جودت نصر كما تحول الغزل العذري إلى رمز عرفاني يدل على ما ينازل الصوفيين من وجد باطن، وتقابل كل صفة محسوسة لها في الواقع ظاهرة عرفانية ما، فصرافتها مثلا تكافئ من ناحية الرمز التوحيد الخالص، وشهود الحق بالحق بفناء ما سواه، أما الخمرة الممتزجة فهي رمز عرفاني على مزج الوجود الحق بصور الكائنات العدمية، ويقابل رمز الخمرة في غالب الأحيان الحب والوجد الإلهي؛ لأن هذا الأخير هو الباعث على أحوال الوجد، والسكر المعنوي، والغيبة بالواردات القوية، أما ثنائية الخمر، والكرم في تكوينها الواقعي تقابل عند الصوفيين ثنائية عرفانية تجمع بين التجلي الأمري الوجودي، وعالم الأمكان، كما تشير أيضا إلى الصوفي الذي يتلون بهما، فإما يشاهد الخمرة بوصفها رمزا للعلو وحبه، أو يشهد الكرم فقط فيكون في مقام الفرق، ولا خمرة في هذه الحال؛ لأن الوجود الواحد يكون قد تحقق[1]، ويرى عبد الحميد هيمة أن العودة إلى هذا الرمز واستخدامه يعد وسيلة من وسائل التغلب على الهموم النفسية، التي يعانيها الإنسان الحالي[2]، فمثلما تغيب الخمرة الحسية العقل مؤقتا، فإن الاستعانة بها كرمز هي محاولة للتغييب واستشراف للموت بشتى أشكاله.

إن من خصائص الخمرة الإسكار، وتغييب العقل وتبديد أفكاره، ولكن الخمرة الصوفية إلى جانب الإسكار تبقي على خصائص اليقظة، ولكنها يقظة قلبية مليئة بالأحاسيس، حيث تتبدى لشاربها تجليات متعددة، فتؤدي به إلى الإحساس بالفرح، فيتمنى أن ينهل منها ثانية وإلى الأبد، وإذا كان رمز المرأة، والتشوق إليها لكونها وطنا للتجلي يحاول الصوفي فهمه، وكشف حقائقه لفهم ذاته ثم الوصول إلى الحق، فإن رمز الخمرة بخاصيتي الغيبة والسكر يهدف به أيضا إلى تحقيق التجلي، وكشف الحجب والمعرفة، والتجلي لا يحدث إلا أثناء غيبة الصوفي، أي عندما يسكر ويغيب عن الحسيات في ظلام دامس، ويبدو في نظري أن سبب حدوث التجلي في أوقات الغيبة فقط يعود إلى حادثة تتعلق

([1]) عاطف، جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص363،...ص 371.

([2]) عبد الحميد، هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص50.

بآدم وحواء أثناء الخلق، فحواء عندما خلقت من ضلع آدم، خُلقت وهو نائم، غائب عن إحساس خروج مخلوق من لحمه ودمه، وعندما استيقظ وجد حواء، فأصابته الدهشة والحيرة من هذا المخلوق الجديد الذي اكتشف فيما بعد أنه جزء منه خُلق من جنبه، وبذلك بدأ آدم بمحاولة التعرف على نفسه من خلال هذا المخلوق "حواء"، وذلك ما أثبته الصوفيون في رمز المرأة، التي ذكروا أنها موطن آدم، ومعرفة نفسه تبدأ من معرفتها، ولابد أن الصوفيين لتحقيق تلك المعرفة أرادوا أن يفعلوا فعل آدم، أي أن يغيبوا لعل حقيقة ما تتجلى لهم من ذواتهم، وهذه الغيبة لا تتحقق إلا بتناول الخمرة التي منحوها صفات معنوية؛ لأنها تتعلق بالمعرفة، والمعرفة الإلهية بالذات، ولذلك يبدو لي أن رمز الخمرة في التصوف لم يكن للهروب، أو التغلب على الهموم وإنما كان له دافع عرفاني يتعلق بعلاقات الخلق، وحقيقة الأشياء، وحقيقة الذات الإلهية، والذات البشرية أيضا.

لقد رأينا أن الخمرة قد تحولت عند الصوفيين إلى رمز عرفاني، وهم أول من منحها هذه الصفة العرفانية التي تتعلق بالمعنويات، واللامتناهيات، والشاعر ابن عبيد يتشبث بهذا النوع من الرموز كظاهرة بدل خصائصه الحسية، وذلك لتتناسب مع تجربته الشعرية، التي حملت على عاتقها الوصول إلى حقيقة الإبداع القائم على شمولية الرؤية، ونقاوتها، فتلونت باللون الصوفي، وكان رمز الخمرة جزءا من ذلك، حيث استعان به الشاعر للدلالة على تلك اللحظات الإلهامية، التي تأتيه كتجليات مضيئة تفتح له الآفاق الجديدة لتشكيل الرؤى، وإنشاء القصائد فيغيب برهة عن واقعه الحسي، ليتوحد بالإبداع لحظات معينة تتشكل فيها القصيدة ممتزجة بشتى العناصر، خالصة من شوائب الفكر واللغة، تحاول أن تكون صورة كاملة لماهية الإبداع الحقيقي، حاملة رؤية شمولية لا تنضب كنوزها، وإذا كانت الخمرة الصوفية تتميز بالرقة والصفاء والعذوبة، فكذلك خمرة الشاعر تتميز بالصفات نفسها، فمعانيها رقيقة ألهبت وجدانه وحركت فيه لواعج البحث:

و جاست..من مشاربها... حمانا ووالت.. في مسامعنا... الخطابا
و رقت..في لطائفها.. المعاني و مد القلب مسمعه.. فذابـا !
فجاءتها جوانحنا... سبايا تؤانس.. في صبابتها.. السحابا[1]

هذه الخمرة ليست في متناول الشاعر، والوصول إليها يتطلب منه أن يحلق أكثر باللغة المتفجرة بدلالات جديدة، ورؤى متكاملة يرود بها العلا، حيث السحاب موطن تلك الخمرة التي ستمطر له يوما إن تمكن من الظفر بمعانيها:

فلسنا في محبتهـا نبالـي و لا نخشى المثالب.. والمعابـا[2]

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص22.

([2]) المصدر نفسه: ص22.

و معانيها تتعلق بالعقيدة الإسلامية السمحة التي تتطلب منه صبرا ،وجهادا نفسيا، ولغويا، وفكريا ليتمكن من معانقة ضوئها:

أيا شمسا.. نعانقها سكارى أعنتْ..في مشارقها.. الرقابا

و في ألوانها..الخضراء غارت و عزت..دون شانئها..جنابا

فمهما غصة البعدين طالت و غاصت..في مناحرنا..حرابا

ومهما زلتِ..والدنيا زوال تزالين..الأماني.. والطلابا !!! [1]

إن المعاني الجميلة، والشاملة، والمبادئ السمحة لا يمكن لها أن تزول من على وجه الأرض، وإنما زوالها يتعلق بغيابها من أذهان وقلوب الناس؛ لأنها معاني ومبادئ مرتعها الدين الإسلامي الشامل:

سقتنا حمياها بروقا.. ورعدة شربنا على نجوى صبابتها...جمرا !

نجمنا إليها.. من غروب مروع مساربها روعى.. وأهواؤنا تترا[2]

إن الشاعرابن عبيد يريد إقامة تجربته الشعرية على خصائص العقيدةالإسلامية، وخصائص الشعر الصوفي فيهيم بهما في ملكوت الإبداع متلذذا بمعانيهما، ولذلك كان رمز الخمرة لديه مؤسسا عليهما؛ لأن المعاني التي يريد الوصول إليها منبعها الإسلام والتصوف معا:

عذبت مواردها.. تعانقها الرؤى صوفية.. شربت مناهل عابد !

يأتي بها الحلاج منقطع الهوى و يلوح معلمها البعيد لقاصد

و تخمرت منها الدوالي روعة عصرت كروم العشق فوق موائدي[3]

و الوصول إليها يتطلب منه الرحيل الدائم عبر الآفاق الدلالية، والفكرية لتذوق المعاني الأصيلة، وعندها يمكنه التوقف عن الرحيل:

و سأخلع النعل المسافر في دمي و أحل في وصلي.. جميع معاقدي !! [4]

بعد أن يظفر بمعانيها الخالدة والعذبة في النفوس التي تريد التوحد بالعلو والحقيقة، وهذا الظفر لا يتحقق إلا بعد حب عميق يسهم في تشكيل مظاهر الغيبة والسكر والانتشاء بالخمرة المعنوية:

صل فؤادي واسقه عذبا زلالا فك عنه قيده، وانس الدلالا !

اسقنيها من هواكْ و رضاكْ

و اذكر العهد فذاكْ من وفاكْ

و امحُ ذنبي من جفاك كي أراكْ

([1]) المصدر نفسه: ص23.

([2]) المصدر نفسه: ص18.

([3]) المصدر نفسه: ص17.

([4]) المصدر نفسه: ص17.

راكبا موجي العصيا
ماضي العزم إليا
تهب القلب سخيّا يا ملاكي ! [1]

و لأن رحلة الشاعر أبدية، فإنه ينهل من الخمرة في كل فرصة، ويتلذذ بذوقها ومعانيها ليشكل القصائد الجميلة:

ظامي المنابع أحبو في مضايقها لولا المخارج من ديني وإيماني
مزن وضوئي لا جنس ولا عنب خضر الضفائر أهواها وتهواني[2]

و يستعير أيضا صفة الضوء والنور للخمرة كما نجدها في التصوف، ليدل على نقاوتها وصفائها:

شربتْ من ضيائها كأس حزن هذه الروح من وراء حجـاب
و استفاقت بها طفولة حلـم لؤلؤي مطرز بخضــاب[3]

ولا يتغنى الشاعر بالخمرة وصفاتهافحسب، بل يحاول الوصول إلى منابعها حيث الكروم التي تعتصر منها، وهي كروم معنوية مثلها مثل الكروم الصوفية التي يسعى إليها السالك ليحظى من خلالها بلحظات يشهد فيها الحق:

إليك كروم الله تحبو هويتـي و تفتن أوتاري وتهتز مهجتي[4]

و الوصول إلى الكروم يتحقق بظهور ضوء بارق يسطع أمامه فيهديه سواء السبيل:

أضاءت سبيلي والدروب مظنـة لريب ظنون وارتباك محجة[5]

إن الشاعر يريد أن يعب من منابع المعاني، ويتوحد بضوئها ونسائها:

إليك انتهائي يحمل الروح وارد لي الموت يحلو دون وصل وضمة[6]

و يتمكن ابن عبيد من الوصول إلى تلك المنابع فيسكر بها، ويصحو على إيقاعات برقها، فيتحقق له التوحد بالحقيقة فيشاهدها، ويعود بالمعرفة التي لا تنضب منابعها:

و عدت وذياك النديم مصافحا بوجدي وأحوالي وصحوي وسكرتي
....
أنا هو.. يا هو.. الذي كله أنا مطاف يراد الله فيه بحجــة
....

([1]) ياسين ،بن عبيد:الوهج العذري، ص53.
([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص25.
([3]) المصدر نفسه: ص78.
([4]) المصدر نفسه: ص103.
([5]) المصدر نفسه: ص103.
([6]) المصدر نفسه: ص104.

أنيس.. وفي كفي منابع كرمها و في نبرتي أصداء حان.. وصبوة
قريب.. وبعدي عن صفات تواجدي بعيد.. وقربي من معاصر خمرتي[1]

لقد عاد الشاعر وكفه مليئة بالمعاني والقيم الأصيلة ليشق طريقه من جديد على آثارضوئها ،وشذاها متغنيا بلحظة وصالها آنا:

إنا شربنا على أيد قصائدنـا لوزية الراح لم تكتب بغير دم[2]

و بسحرها الذي لا يأفل آنا آخر:

لرونقها بقايا تستمـر بها علل الحياة وتستقر
فلا أرض تقل ولا سمـاء ولا بحر يوعب المعنى وبر
....
فيا ساقي نداماها جميعـا تعال لك الفؤاد هفا وشعر[3]

و الذي يظل كغيمة ماطرة تحيي بوار القصائد، فتمنحها روحا جديدا، فتتصدع وتتشقق لتخرج كنوزها المدفونة في قلب الشاعر:

تهمي وتمطر آهات ودالية مظفورة عنبا ما شكله عنب
إني لتجرحني..إن تفض بحتها جرحا على كبدي يندى وينسكب[4]

لقد منح رمز الخمرة لتجربة الشاعر حركة جديدة، خاصة وأنه تعلق منها بذلك الجانب المعنوي، ولونها بألوان الإلهام والإبداع والتشكل الشعري، فلونت له أسطر القصائد وأبياتها بألوان الإشراق والصفاء الدائم فسطعت رؤاه من سطوة ضوئها، وإن كان هذا الرمز لدى الصوفيين يتعلق بغايات التجلي والتوحد بالذات الإلهية، فإنه لدى الشاعر قد تلبس بلباسين، لباسه الأصلي في خضم التصوف، ولباسه الجديد في خضم التجربة الشعرية التي منحته نفسا جديدا، رغم توحد مظاهره وصفاته ومتعلقاته بين العالمين، العالم الصوفي بكل متونه، والعالم العبيدي بكل مكوناته، بالإضافة إلى ذلك فقد قرّب التجربة من القارئ أكثر بمنحه فسحة من التأمل في حركية التجربة، وكيفيات تشكلها من خلال رمز الخمرة الذي تظافر مع رمزي المرأة، والرحلة في إبراز مكونات التجربة الإبداعية من رؤى ومواقف وقناعات معينة تأسست عليها، كما أسهم هذا الرمز أيضا في تكوين صورة جامعة بين الحسيات واللاحسيات من خلال تقديم حالات السكر والصحو، الرضا والسخط ، الأنس والخوف في ترابطات تحيل إلى الحسي لتسمو به نحو اللاحسي، فعندما يتناول الشاعر مثلا لذة

([1]) ياسين ،بن غبيد:أهديك أحزاني، ص105، 106.
([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص27.
([3]) المصدر نفسه: ص29.
([4]) المصدر نفسه: ص32.

الخمرة فإنه يقدم لنا جانبا حسيا، ثم ينزاح به بمجموعة قرائن ليطعمه بجوانب لا حسية تمنحه دلالات جديدة تمكنه من ارتياد آفاق أوسع.

لقد كان للرموز الصوفية أثر متميز في إثراء تجربة الشاعر، حيث منحت لها نوافذ تمكن القارئ من القيام بإطلالة على عالم الشاعر اللامرئي، واستشراف معالمه ضمن احتمالات متعددة، في إطار ينبني على اختصار المسافات؛ لأن الرمز هو بوتقة تجمع أطراف المتناهيات واللامتناهيات في شكل واحد، تمنح قراءته الكثير من الانفتاحات، وتتبع الرموز الصوفية في أية تجربة أو توظيفها يتيح إمكانية الدخول إلى العالم الصوفي ومعرفة أسراره، وإمكانية الدخول إلى العالم الشعري ومعرفة كوامنه وهما عالمان يتقاطعان في أكثر من موضع، وقد كان للرموز الثلاثة المتميزة في تجربة الشاعر ابن عبيد(رمز المرأة، ورمز الرحلة ،ورمز الخمرة)أثرا طيبا وواسعا في معرفة أسس التجربة ومميزاتها، من خلال طبيعة كل رمز وما منحته من اشتغالات قرائية، ورؤى للشاعر والقارئ معا، فالرموز بصوفيتها منحت توسعا لا مثيل له من ناحية الدلالة، فسمحت للشاعر بتقديم رؤاه المؤسسة على المحبة والفناء والبقاء، وأسهمت في رسم وبيان كل أساس، كما ساعدته على تقريب عالمه الشعري ،وبيان صفاته من خلال الانزياحات التي أحدثها عبر الرموز التي منحها روحا جديدة لا تتقوقع في النطاق الصوفي، وإنما تمتد إلى كل محاولات الانطلاق، ومنها المحاولات الشعرية التي تسعى إلى معانقة المطلق، ولم تكن الرموز الصوفية هي من تحمل عبء بيان أسس التجربة وتقديمها، بل أثريت القصائد برموز أخرى ساهمت في إرساء بعض الأفكار ، ومنحت للتجربة أبعادا فكرية وفنية متجددة، وتتعلق هذه الرموز بالجانب التاريخي، بحيث سيكون التركيز على الشخصيات التي كان لها حضور متميز في تجربة الشاعر، وهي شخصيات تاريخية تميزت بأدوارها المتعددة وكان الاستعانة بها لحاجة خاصة سأتكفل ببيانها وبيان آثارها وطرق توظيفها، وقد آثرت تسميتها بالرموز التاريخية؛ لأنها رموز لشخصيات كان لها أثرها في مسيرة التاريخ العربي فلنتتبع خطواتها فيما يأتي.

***رمـــوز تاريخيـــــة:**

توطئـــة:

التاريخ العربي مليء بالأحداث المختلفة، والشخصيات الفاعلة في شتى المجالات سواء أكانت إيجابية أم سلبية، والتي أسهمت في دفع دواليب التاريخ وتحريكها، كما رسمت لحظات ومواقف لا تنسى، وتعد عودة الشعراء المعاصرين إلى تلك الأحداث والشخصيات وتفعيلها في تجاربهم ضرورة تسهم في ربط الحاضر بالماضي، والاستفادة منه، ومن مكوناته ومواقفه التي تبقى خالدة بحضورها، وعناصرها، وفاعليتها؛ لأن الأحداث التاريخية ،والشخصيات التراثية حسب علي عشري زايد ليست

مجرد ظواهر عابرة انتهت بانتهائها الواقعي في زمن مضى، بل لها إلى جانب تلك الماضوية دلالات الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد[1]، حسب الظروف التي تقتضي استدعاءها واستلهامها، ذلك لأنها تمس جوانبا كثيرة من الحياة الإنسانية العقلية، والوجدانية، ولا أريد الوقوف في دراستي هذه على المواقف والأحداث التاريخية؛ لأنها ليست بالصورة والكم الذي يتطلب التركيز عليها، وإقامة جانب من الدراسة للبحث فيها، وإنما سأكتفي بالشخصيات كرموز استعان بها الشاعر موظفا إياها بطرق مختلفة، بما يلائم تجربته.

يتم استدعاء الشخصيات التراثية –بصفة عامة– بأسلوبين اثنين كما يرى عبده بدوي، وهما التعبير عن الموروث والتعبير بالموروث، فأما الأول فيقف الشاعر من خلاله محاولا إحياء التراث وإعادة تقديمه، كما فعل البارودي، وأحمد شوقي في فترة الإحياء، حيث نذرا شعرهما لإحياء الشعر العربي القديم، فكريا وفنيا، وكان همهما التعبير عن الموروث وفقط، وتلك مسألة اقتضتها الفترات التي عاش فيها كلا الشاعرين، وأما الأسلوب الثاني وهو ما يسمى التعبير بالموروث، حيث تتم الاستعانة بالتراث للتعبير عن قضايا راهنة، لا لإعادة إحيائه فحسب، بل لمنحه طاقات جديدة، ودلالات متنوعة، وكان العقاد، وأبو شادي من الذين اعتنقوا هذا الأسلوب وكرسوا خدماتهم له[2]، وتهتم معظم التجارب الشعرية العربية المعاصرة بالنوع الثاني الذي يقوم على خصائص التعبير بالموروث سواء ما تعلق بالأحداث، أو ما تعلق بالشخصيات،أو ما تعلق بالتوجهات الفكرية، بحيث يعودون إلى التراث ليتعرفوا على كوامنه، فيستفيدون منها، ويستلهمونها كنماذج لتوظيفها بطرق وأساليب جديدة تقتضيها تجاربهم، وظروفهم، "و كلما كان توظيف الأنموذج غير مباشر، أو مجرد حالة بلاغية، كان العمل جيدا ذلك؛ لأن المطلوب هو تعميق العمل الذي يأخذ الشاعر به نفسه"[3].

إن استدعاء الشخصيات كعنصر تراثي في الشعر العربي المعاصر لا يقف على نوع معين كأن يركز على الشخصيات الشعرية أو الأدبية مثلا؛ بل إنه يستفيد من كليهما معا، بالإضافة إلى الكم الهائل من الشخصيات الأخرى الدينية، والسياسية؛ والشعبية حسب نوع التجربة التي تقتضي نوع الدلالة والموقف والاستلهام؛ لأن الشعر مفتوح على كل عناصر الكون ومجالات الحياة، ولا يرتبط بجانب واحد، همه التعبير عن كل موقف يصادفه ويثير حميته الإبداعية.

لقد كان الشاعر ابن عبيد في دواوينه الثلاثة كثير الاهتمام بالجانب الفني القائم على استلهام الشخصيات التراثية ،واستدعائها للقيام بمهمات خاصة تعينه على تشكيل بنيات التجربة، وقد آثرت تقسيمها إلى نوعين، نوع الشخصيات الأدبية، ونوع الشخصيات غير الأدبية، فأما الأول فيضم

([1])علي، عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص120.

([2]) عبده، بدوي: نظرات في الشعر العربي الحديث، ص64.

([3]) المرجع نفسه : ص64.

شخصيات شعرية لها تجارب قيمة، وكان لها حضور فاعل في تاريخ الأمة العربية ،خاصة في جانبها النضالي، أما الثاني فيضم شخصيات عرفت بمواقف تاريخية، صارت من مستلزماتها، وسأتتبع كليهما فيما سيأتي متناولة طرق استدعائها واستخدامها في التجربة، مبينة الفروق الماثلة بينها.

أ)رموز شخصيات أدبيــة:

تحفل تجربة الشاعر ابن عبيد بالشخصيات الأدبية، حيث تستحضرها في أكثر من موضع للاستفادة منها، ومنحها روحا جديدة، تنبت فيها فتحييها من جديد في تجربة جديدة، ومن الطبيعي جدا أن يكون الموروث الأدبي حسب علي عشري زايد من أهم المصادر وأقربها إلى نفوس الشعراء المعاصرين، كي ينهلوا منها ما يشاءون خاصة الشخصيات الشعرية؛ لأنها هي التي يمكنها منح التجربة مصداقية أكثر بحكم التقاطع الحاصل بين التجارب[1]، ومن بين الشخصيات الأدبية التي استعان بها الشاعر ابن عبيد ثلاث شخصيات شعرية كان لها حضورها ودورها المتميز في حركة التاريخ، سواء في الحياة الاجتماعية، أو في الحياة الشعرية، وهذه الشخصيات هي: حسان بن ثابت، والحلاج، والأمير عبد القادر، وتشترك كلها في المظهر الثوري الجهادي ضد الشرك والظلم والفساد، سلاحها الكلمة، أو السيف والكلمة معا، وللشاعر غايات يريد الوصول إليها من خلال اختياره لهذه الشخصيات الثلاثة دون غيرها، تلك الغايات التي ترتبط بدلالات معينة سأتتبعها في الآتي:

1-شخصيــة حسان بن ثابت:

تعتبر شخصية حسان بن ثابت* من أشهر الشخصيات الشعرية التي رافقت الرسول صلى الله عليه وسلم، وذادت عنه كيد الكفار والمشركين، ووقفت لهم بالمرصاد تساند الرسول، والمسلمين معا من أجل إعلاء كلمة الحق، وهي شخصية عرفت بهجائها الشديد للكفار من الشعراء، وغير الشعراء، فكان شعرها أشد قسوة عليهم من السهام والرماح التي يتلقونها من المسلمين، وإذا كان المسلمون في بداية الإسلام يدافعون بالسيوف والرماح، فإن الشعراء لم يكن في أيديهم غير سلاحهم اللغوي والشعري، والذي يعد سلاحا لا يستهان به، وما انهزام الكفار أمام مد الإسلام إلا بوقع الكلمة الذي أحدثته الآيات القرآنية بفصاحتها وبلاغتها فأعجزت فصحاء قريش.

إن العودة إلى شخصية شعرية فذة، في مثل شخصية حسان بن ثابت ، يعود لعوامل عدة أهمها العوامل الفكرية، فالشاعر ابن عبيد الذي اصطدم بواقع يعلي من شأن الرداءة، ويسقط ما هو

([1]) علي، عشري، زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص138.

جيد، قرر أن يثور على مبادئ هذا الواقع المزيفة ليعلي كلمة الحق بدوره في زمن لا يشبه زمن حسان بن ثابت؛ ولكن الفساد فيه يتطلب نضالا واقعيا، وفكريا، وفنيا أساسه المبادئ نفسها التي انطلق منها حسان بن ثابت، وهي مبادئ الإسلام بشموليتها،فكانت شخصية هذا الشاعر هي المناسبة كرمز فني يحمل العديد من الدلالات أهمها الدفاع عن كلمة الحق، والثورة على المفسدين، وقد تباينت طرق استخدام هذه الشخصية الرمز بحسب السياق الذي يقتضيها، ويعدد علي عشري زايد مجموعة من الأساليب التي تستخدم فيها الشخصيات، حيث يرى أن الشاعر عندما يستعين بشخصية ما فإنه يركز على ملامحها حسب ما تقتضيه التجربة، فقد يستعير صفة من صفاتها التي تميزت بها، أو بعض أحداث حياتها، أويقتبس بعض أقوالها، أو يستعير مدلولها العام، متتبعا طرقا فنية متعددة، إذ يتحد بالشخصية إما بصفة من صفاتها، أو حدث في حياتها، أو يتكلم بأقوالها وذلك ضمن ضمير المتكلم، أو يجعلها مقيمة إزاءه تدعمه بأقوالها وصفاتها، ويستعمل عند ذاك ضمير المخاطب أو يكتفي بالحديث عنها بصيغة الغائب[1]، وعندما وقفت على طريقة تناول شخصية حسان بن ثابت في تجربة الشاعر ابن عبيد وجدته مركزا على مدلولها العام كشخصية شعرية مناضلة بالكلمة الأصيلة، كلمة الحق التي لا تثنيها لومة لائم، وهذا التركيز على المدلول العام للشخصية يوحي بتوجه الشاعر ابن عبيد الذي يتقاطع مع توجه تلك الشخصية، إذ ينبئ من خلال استحضارها أنه سائر على دربها الشعري، ويريد أن يكون فاعلا مثلها، متسلما أدوارها، فيقول:

في بحتي.. في أنيني.. في صدى ألمي أنا بقاياك يا أصداء حسان[2]

و يقول أيضا:

فيا فجر حسان تدن مذهبـا لنلثم في أحضانك النجمة البكرا[3]

إن استحضار شخصية حسان بن ثابت في بدايتها لم يضف إلى التجربة أي بعد فني قوي، وإنما بدت المباشرة في تقديم الموقف الخاص بالشاعر ابن عبيد، لذلك لا يلبث أن يتخلى عن هذا الأسلوب القائم على المدلول العام، ليلوذ ببعض ملامح الشخصية الخاصة بحدث من أحداث حياتها، حيث يركز على معركة بدر، وهي أول معركة للمسلمين ضد المشركين، شارك فيها حسان بن ثابت بشعره إلى أن تم الانتصار للحق:

و نصحو على حسان ينفث روحه تزف من العلياء عائدة غضري

---

* هو حسان بن ثابت بن المنذر بن حرام بن عمرو بن زيد مناة شاعر مخضرم، عاش في الجاهلية 60 عاما وأدرك الإسلام، لقب بشاعر النبي صلى الله عليه وسلم لأنه عاضده بشعره في السلم والحرب، تميز بشدة هجائه للكفار، توفي في المدينة المنورة وهو ابن عشرين ومائة (120) سنة.

([1]) علي، عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص194،...ص209.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص26.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص19.

فنهفو إلى بدر نلم شتاتنـا و نرتد من حسان ألوية طهرا[1]

إن الشاعر لم يكتف برصد جانب من حياة حسان بن ثابت والمتمثل في معركة بدر، بل أعاد إليه الحياة واستحضره في حاضره كي يحي الأحداث القديمة ويعيدها إلى حياتنا المعاصرة بأبعادها الاجتماعية والسياسية والثقافية، وألحظ أن أسلوب الاستخدام كان أبلغ من خلال منح الشخصية الرمز بعدا جديدا يتمثل في اتصافها بصفات خارقة من خلال إعادة الحياة إليها بعد موتها، وهي صورة تحاول تقديم الدلالة الخاصة بخلود كل ما يرتبط بالحق والأصالة، وعودة حسان إلى الحياة ليست حقيقية، وإنما دلالة على قوة أفكاره ومبادئه وشعره، وخلوده إلى اليوم، بالإضافة إلى معركة بدر التي تعد حدثا مرتبطا بحياة الشخصية الرمز ومنحها دلالات النجاعة وإمكانية استحداثها في الحاضر بما يلائمه، ومثلما حققت الانتصار بالأمس، يمكنها تحقيقه اليوم:

نوالي على الأوثـان معول مهتد و نحمل يا حسان من بدرنا الذكرى[2]

تعد الاستعانة بشخصية حسان بن ثابت كرمز للنضال والثبات على المبادئ السمحة، ونذر الشعر للدفاع عن الحق من أولى محاولات الشاعر لبيان توجهه الأدبي، ورسم مواقفه ولكنه لم يتوقف عند حدود هذه الشخصية التي تناولها، وقدم أبعادها بطريق مباشر، وإنما ركز على شخصية أخرى كان لها الفضل في رسم منعرج هام في تجربته ، إنها شخصية الحلاج التي تعد من أثرى الشخصيات وأكثرها استعمالا في الشعر كشخصية رمزية.

2-شخصية الحسين بن منصور الحلاج:

يعد الحلاج واحدا من الشعراء المتصوفين الذين نذروا أنفسهم لهذا النوع من الفكر، يتأملون في ذواتهم، وفيما يحيط بهم لمعرفة أنفسهم ومعرفة خالقهم، ولأنه لم يكن مثل الصوفيين الذين ينعزلون عن أمور الدنيا، ولا يتدخلون في شؤونها المختلفة، بحيث كان يجمع بين ما هو إنساني، وما هو سماوي في محاولة منه للبحث عن سبيل جديد في التصوف يجمع بين اتصال الإنسان بربه، وبين اتصاله بالحياة، ودفاعه عن حقه فيها، ولأجل تحقيق ذلك كان يرتحل من مكان إلى مكان برفقة زوجته يدعو الناس إلى الزهد والتصوف من جانب، والثورة على الظلم والفساد من جانب آخر، وكان بذلك يؤلب السلاطين والحكام عليه، هؤلاء الذين تعودوا على صمت وانعزال جماعة المتصوفين، فلم يعجبهم ما بدر منه ويقال أيضا أن تعمقه في بعض المسائل الكونية، جعل بعض المتصوفين ينقلبون عليه، فكانت نهايته القتل بالصلب بإجماع أهل الحكم، وأهل التصوف على ذلك، وقد عُدّ من مناصريه بعد

([1]) المصدر نفسه: ص18.

([2]) المصدر نفسه: ص19.

ذلك شهيدا للكلمة، ولكن اللافت للنظر أن شعر الحلاج ظل بعيدا عن الحياة الواقعية التي تحيط به، والتي كان يناضل لأجلها، بل كان شعرا صوفيا خالصا[1].

إن العودة إلى هذه الشخصية الشعرية المتصوفة لن يكون غريبا بالطبع، فشعراؤنا المعاصرون أدركوا أن لا نشاز بين تجاربهم وتجارب المتصوفين، وعرفوا أن هناك صلات بين التجربتين، خاصة في الجانب الذي يهتم بالبحث في علامات هذا الكون وآياته للكشف عن مجاهيله؛ لأن التجربتين تميلان "إلى تجاوز الواقع وإلى تحقيق نوع من الاتحاد بكل مظاهر الوجود"[2]، ويعد استعمال شخصية الحلاج من أهم الدلائل التي تدل على تقارب التجربتين، كما يعد استعمالها الأكثر شيوعا في التجارب الشعرية المعاصرة، ويعود ذلك بالتأكيد لمجموع الصفات التي تميزت بها، بحيث لم تكن شخصية منعزلة عن الواقع، أو منغمسة في مادياته، بل كانت وسطا بين الروحيات والماديات، محاولة الدفاع عن الكلمة الحق، وعند تتبعي لاستخدامات الشاعر ابن عبيد لهذه الشخصية، لم أجدها تختلف كثيرا عن استعمال شخصية حسان بن ثابت، بحيث يرتبط بمدلولها العام أحيانا، والذي يتمثل في كونها شخصية شاركت في الحياة العامة، وثارت ضد الظلم والفساد، وماتت من أجل الحق، فعلا كان أو كلمة:

أنا.. وأنت كسرب ضاع في غده ... وودع الجرح.. والأثداء في نزق!

و صافح العمر.. كالحلاج..مزدهيا ... و راقص الجن والأوطان في غرق[3]

لقد استعان الشاعر بالتشبيه للدلالة على تشابه معاناته، مع معاناة الحلاج، ولكنه منحها صفة الازدهاء ليدل عن فاعليتها في الحياة، والإبداع معا، بالإضافة إلى هذا يتكئ الشاعر على هذه الشخصية بمنحها فعلا جديدا يدل على الترابط بينهما، فيقول:

عذبت موردها.. تعانقها الرؤى ... صوفية.. شربت مناهل عابد !

يأتي بها الحلاج منقطع الهوى ... و يلوح معلمها البعيد لقاصد[4]

إن الشاعر يقيم لحظات تواصل مؤسسة على صيغة الغائب بينه وبين شخصية الحلاج التي ستمنحه تراتيل المشكاة الخضراء، أو المشكاة في حد ذاتها، كي يستكمل ما لم يستكمله الحلاج في سياق إخباري ينبئ عن حوار باطني بين شخصية الشاعر والشخصية الرمز.

ينتقل بن عبيد في الديوان "أهديك أحزاني" إلى دور جديد في استخدام شخصية الحلاج، حيث يستعين بأقوالها، وبعض الأحداث في حياتها ويقيم معها حوارا في صيغة الغائب، كما يربطها بالتجلي

([1]) أماني، سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، ص18، 19، 25.

([2]) علي ، عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص105، 106.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص33.

([4]) ياسين، بن عبيد:الوهج العذري، ص17.

وهو ما ذكرته سابقا حول نظرية الاتصال، حيث قلت أن من وسائل الاتصال وجود الشيخ المساند[1]، والشاعر ابن عبيد الذي يريد الوصول إلى حقيقة الإبداع يحاول الاستناد على شخصية يتكئ على أفكارها ومعونتها الشعرية لتمنحه القوة، لما تحمله من مواصفات يبحث عنها ،ويريد امتلاكها:

قالي لي غن ما وجدت غنـاء و اغترب غربتي هنا وشتاتي
و انظم الحزن لوحة وقصيدا غن ما لم تغنه سنواتـي
غن من غير صمت (ولا نط ق ولا مثل نغمة الأصوات)
لكلينا مسالك وحكايـا و على القلب جمرة الذكريات[2]

لقد استعان الشاعر بقول للحلاج، وهو الموجود بين القوسين في المقطوعة المذكورة وقد ذكر في التراكيب المتناصة، كما أنه استعان ببعض من أحداث حياته والمتمثلة في غربته داخل المجتمع العباسي الذي لم يتقبل أقواله ودعواته، وقد تم تقديم الحلاج بصيغة الغائب، واعتماد أسلوب الحوار معه الذي منح للتجربة بعدا فنيا أبلغ، فالقارئ لهذه المقطوعة يحس وكأن الحلاج قائم بمحاذاة ابن عبيد، يمنحه آخر وصاياه، هذا الحضور الذي دل عليه رمز النار الخضراء في عنوان القصيدة التي تنتمي إليها المقطوعة ،والذي برز كمظهر لتجلي الحلاج للشاعر ومنحه المعرفة، كي يستكمل المهمة ويظفر بتحوله إلى مظهر للتجلي هو أيضا:

غن قالت وما عليك عتاب و قف العمر شادي المأساة
غنني.. غنني فأنت شهودي يا ذهولا على مشارف ذاتي[3]

لقد منحت شخصية الحلاج كرمز، انفتاحا أوسع، واستخداما أوفر للشاعر، بحيث عبدت له الدرب الشعري لكي يواصل المسيرة، كما منحت لتجربته انتماء للعالم الصوفي الثوري، مثلما منحتها شخصية حسان بن ثابت انتماء للعالم الديني الجهادي القائم على جهاد الكلمة، كما أسهمت باستخداماتها المتنوعة من التركيز على مدلولها العام ،إلى التركيز على حدث من أحداث حياتها، وذلك تحت صيغ متنوعة أهمها صيغة الحوار، وصيغة الغائب، ساهمت في منح التجربة أبعادا فنية قيمة، ومصداقية شعرية قائمة على سبل الاستناد على هذه الشخصية، ولم يكتف الشاعر بالرغم من ذلك، فبعد استعانته بشخصية شعرية ناضلت في الحياة الواقعية، فدافعت بالكلمة، انتقل إلى شخصية أخرى لم تكتف بالواقع، بل حاولت الجمع بين عالمين، عالم مثالي روحي، وعالم مادي واقعي، هذه الشخصية التي انتقل إليها أخيرا جمعت بين العالم الروحي الذي أسهمت فيه بالكثير من الأفكار والتآليف، وبين العالم الواقعي الذي أسهمت فيه بالكلمة والسيف.

([1]) انظر هذه الدراسة، ص137.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص12.

([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص13.

3- شخصية الأمير عبد القادر الجزائري:

إن الأمير عبد القادر الجزائري من أبرز الشخصيات التي عرفها التاريخ الحديث للجزائر، حيث يعد قائدا سياسيا محنكا قاد ثورة عظيمة في بداية الاحتلال الفرنسي، فكبد هذا الأخير خسائر كبيرة، ودامت ثورته قرابة أربع عشرة(14) سنة برزت فيها بسالته وحنكته وبراعته في القيادة، ولم تكن تلك ميزته فحسب، بل كان رجلا متصوفا، دارسا للقرآن والحديث وعلم التوحيد، مؤلفا الكتب حولهم، كما تميز بشعره السلس الذي يعده محمد بن سمينة من الآثار الأدبية التي تعد باكورة الأدب الجزائري الحديث[1]، وعند تتبعي لتجربة الشاعر ابن عبيد في استعمالها لهذه الشخصية وجدتها مقلة، ويعود ذلك إلى سياقها وغاياته فيها، إذ أفرد لها قصيدة واحدة جمع فيها بين عظمتها وعظمة قسنطينة التي خلدتها، ورغم أن شخصية الأمير عبد القادر هي التي تبدو جامعة لصفات حسان بن ثابت التي ناضلت واقعيا بشعرها ،وبين صفات الحلاج التي ناضلت واقعيا بالدعوة مع تمسكها بالزهد والتصوف؛ إلا أن تناولها ارتكز على دلالات التحسر والبكاء على أوضاع الحاضر، ومناداتها، واستحضارها بصيغة الغائب أحيانا في محاولات ربط بين تجربتها وتجربة الشاعر، ومحاولة إبراز التوجه نفسه الذي يأمل الانضواء تحت مظلته، ذلك التوجه الذي يصبح من خلاله ثوريا مجاهدا على الصعيدين الواقعي والشعري، بأفكاره، وكلماته، ومبادئ الإسلام التي لا تموت:

(سرتا) ويعتصر (الأمير) جوارحي و تضئ لي من ضوئه الأهداب
مالي ملاذ.. والمداخل سدها في ريبه المستوحش المرتاب[2]

إن الشاعر يكتفي باستحضار شخصية الأمير كعنصر في صورة جزئية، للدلالة على آثاره وسيرته اللواتي تركهن قدوة لمن يريد أن يقتدي من الشعراء، أو غيرهم متخذينها أساسا لرؤاهم الفكرية والفنية، وقد دل على ذلك بقوله: "و تضيء لي من ضوئه الأهداب" ،هذا النوع من الاستحضار والاستخدام للشخصيات الرموز يعد من أبسط الاستخدامات؛ لأن الشخصية تنتهي وظيفتها "بمجرد تحقيق الصلة بين وعي المتلقي، وفكره، ووجدانه، وبين هذا المقابل الواقعي"[3]، وللربط أكثر بين التجربتين يستعين الشاعر بصيغة الغائب لتشكيل ملامح ترابط خفية:

نادى (الأمير) فكان زاد حقائبي شعري.. وشعري الزاد والألقاب !!
جرحي أتى بي والمسافة وردة لم تأت بي الزعماء والأحزاب !!

([1]) محمد، بن سمينة: في الأدب العربي الحديث بالجزائر، الفنون الأدبية في آثار الإمام عبد الحميد بن باديس، مطبعة الكاهنة، الجزائر، 2003، ص13.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص17.

([3])علي، عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص220.

إذ نلمح وجود تقارب من خلال المناداة التي منحها لشخصية الأمير التي تبدو مناداتها متوجهة للشاعر بنفسه، كي ينهل من معينها الفكري والشعري، ويحاول الشاعر ابن عبيد من جانب آخر التفعيل من خلال تأسيس حوار إزاء مناداة الأمير، فيقول بتحسر:

إيه (الأمير) وفي جلالك صامتا يبقى الشموخ وتذهب الأسباب
و من الشموخ عقيدة ورديــة و مسارب يرتادها الأصحاب
و من الشموخ منارة روعي اللغى رغم السكوت لها صدى وجواب[1]

محاولا التوحد بتجربة الأمير، فينهل منها صمودها وشموخها:

صافحتني.. والعمر ينزف.. والمنى تهوي.. وأنت على الشفاه رضاب
و منائر خضراء تطمس شاهقا و منابع أوعت هداك.. عذاب
شيخ الصروح ذراك معلم سنــة باق بصوتك والكتاب كتــاب
رسمتك أعوامي وميض كواكب و حناجري غنتك والأحقاب[2]

لقد حاول ابن عبيد التوحد بتجربة الأمير عبد القادر من خلال تبني مواقفه الداعية إلى الصمود ومجابهة الظلم بأي سلاح؛ إلا أن استخدام هذه الشخصية الرمز لم يكن بالصورة الكافية التي تجعل منها رمزا حقيقيا يمكننا تحميله صفاتا وأبعادا معينة مع إخضاعها لسياق التجربة، فلو توحدت بصيغة المتكلم مثلا لكان الأمر أبلغ، ولكن يبدو أن الشاعر لا يبحث عن الجانب الفني بقدر ما يريد أن يتميز بتجربته من خلال الاستفادة من التجارب الأخرى، وهذا ما لمسته من خلال استعمال الشخصيات كرموز في محاولات ربط بين تجربته وتجاربها ، إذ قام بالاستعانة بالصيغ المختلفة من مخاطب وغائب مع الاستفادة من ملامحها كالصفات، والأحداث، والأقوال المتعلقة بها من أجل تفعيل أواصر الترابط، ولم يجعل منها رموزا بالمعنى التام، إذ لم يحاول التوحيد بينها وبينه كشاعر، أي لم يستعن بصيغة المتكلم، كأن يقول: أنا حسان، أنا الحلاج، أنا الأمير.. وإنما أبقى مسافة فاصلة تميزه عنهم، إذ له تجربته وحضوره الخاص به، بغيته فقط تتبع مسارهم الفكري والشعري للاستفادة منهم، وإذا كان دور هذه الشخصيات الثلاثة المذكورة إبراز خصائص التجربة في جانبيها الفكري والفني، فإن الشخصيات غير الأدبية قد ساهمت في إبراز ميزتين لتجربة الشاعر ابن عبيد سأقوم ببيانها في الآتي.

ب)رموز شخصيات غير أدبيــة:

إذا كانت الشخصيات الأدبية قد أسهمت في ربط تجربة الشاعر بتجارب مجموعة من الشعراء، وقربت خصائصها لبعضها، ومنحت له مساحة وبعدا لإبراز تلك الخصائص، فإن

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص19.

([2]) المصدر نفسه: ص20.

الشخصيات غير الأدبية لها وقع ثان، فهي ترتبط بمجالات أخرى غير الأدب، ولكنها تساهم في منحه أبعادا جديدة، تتعلق بالفكر خاصة، ويكون استخدام هذا النوع من الشخصيات قائما في الغالب على التركيز على حادثة تميزت فيها واشتهرت بها، أو قالت قولة ذاع صيتها، واستحضارها يكون على أساس ما اشتهرت به، وتبقى لكل تجربة شعرية ميزتها فهي التي تبقي على الشخصية كما هي، أو تمنحها مظهرا جديدا، أو توسع في خصائصها، ويبقى استحضار مواقفها "استثارة لبعض المعطيات الفكرية أو الاجتماعية أو السياسية"[1] التي يحتاجها الشاعر فيستعين بها، ويوظفها بالطريقة التي يرغب.

إن الاستعانة بالشخصيات غير الأدبية لم يختلف كثيرا عن الشخصيات الأدبية، حيث أبقى الشاعر بينه وبينهم مسافة فاصلة، تبقي على خصائصهم وتميز خصائصه عنهم، واستخدامهم كان بمجرد توظيف موقف أو موقفين لإثراء التجربة، ومنحها أبعادا فكرية تسهم في إبراز مواقف الشاعر وبيانها للقارئ بجهد يسير، وإذا ما نظرنا إلى طبيعة الشخصيات فإننا نجدها متباينة، فبعضها تميز بأدواره الإيجابية، والبعض الآخر تميز بأدواره السلبية ومن بين هذه الشخصيات أذكر: موسى بن نصير، طارق بن زياد، مسيلمة الكذاب، كسرى ملك الفرس.

1-شخصيات الفاتحيــن:

علمتنا كتب التاريخ أن نسمي من يقود جيوش المسلمين لفتح بلاد أجنبية، ونشر الإسلام فيها "فاتحا"، وقد عرف التاريخ العربي الكثير من الفاتحين الذين شرفوا الإسلام ببطولاتهم، ونشروه في أصقاع العالم، محلّين الأمن والأمان أينما حلوا مثل عقبة بن نافع، وخالد بن الوليد، وموسى بن نصير، وطارق بن زياد، وعمرو بن العاص...، وقد استعان ابن عبيد بشخصيتين بارزتين في تاريخ المغرب العربي، وهما موسى بن نصير، وطارق بن زياد، بالإضافة إلى شخصية عامة هي شخصية الفاتح، والشخصيتان المذكورتان تمت الاستعانة بهما في فاتحة ديوان "الوهج العذري" وذلك في قصيدة "على حد الوردة والسيف"، فالشاعر الذي أعلن توجهه الجديد:

دربي الجديد على هداك جيـادي لهفى تعاجل طلعة الميلاد ! [2]

هذا الدرب الذي سيصل من خلاله إلى عوالم أخرى مختلفة يشدو فيها بقوة المبادئ التي سيؤسس عليها تجربته:

أشدو.. وللتاريخ رهبة واقف بحيال عذراء الذرا.. منقاد !

([1]) عدنان، حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص204.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص09.

يروي صداي الفاتحان تواردا موسى.. من التاريخ.. وابن زياد
الصادحان على الملا.. بمحجة بيضاء.. ينشرها منار بـلادي
الراحلان إلى المدائن رحلـة ورديـة.. هي شاهدي.. وعمادي[1]

إن الشاعر يقيم عالما هو مركزه يؤسسه على الشعر الذي ينهل من محجة الرسول صلى الله عليه وسلم البيضاء، وتحدث المفارقة في محاولة منح الشخصيتين لحظات انعكاسية، بحيث يصبح الشاعر متقدما عليهما زمنيا، فيأتيان من بعده يرويان صداه في الأصقاع، وهما يفتحانها بدل أن يروي هو مآثرهما، وبطولاتهما في الحاضر، ولم يحاول الشاعر التوحد بتلك الشخصيتين بل تميزعنهما من خلال إنشاء تلك المفارقة التي أبرزت توجهه، إنه يريد أن يفتح ممالك الشعر ويكشف ما فيها، مثله مثل الفاتحين موسى بن نصير، وطارق بن زياد، زاده الدين الإسلامي بقرآنه الكريم، وسنة الرسول صلى الله عليه وسلم:

ثم انتحيت.. إلى المآرب.. جمـة و تلاقت الأمجاد.. بالأمجـاد !! [2]

و إذا كانت شخصيات الفاتحين هنا معلومة، فإنها في قصيدة أخرى من قصائد ديوان " معلقات على أستار الروح" غير معلومة، فالشاعر منحها صفة الشمولية ولم يحددها، وأقام عليها ديوانه المذكور، إذ يقول في فاتحته: "إلى القائم على مملكة : "الفتوحات".

فارسا صهوته الضوء
و سيفه الروحانية
و مضماره التجريد
لك حمد النّعمى...
رأيتك كما لا ترى إلا حلما
فكانت بعض هذه القصائد من غير تعيين"[3].

إن الشاعر لم يعين فاتحا معروفا، بل ترك الأمر مفتوحا للقارئ كي ينهل من خصائص هذا الفاتح، ومن نسائم مملكته التي سيلجها ،ويقيم منها عالمه:

خطاك إلي البحر فاغتنم المدى مداك به.. نار أضاءت..و مـاء
تعرت بنار.. هي نارك.. ظلمـة و أصغت.. ومن طي القرون حداء[4]

([1]) المصدر نفسه :ص10.

([2]) المصدر نفسه: ص10.

([3]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص05.

([4]) المصدر نفسه: ص17.

إن الشاعرفي هذين البيتين يمنح شخصية الفاتح بعدا جديدا، بحيث تصبح مركزا للتجلي، تتجلى له بضوئها كي ينهل منها الرؤى والمعارف، فيرجع محملا بزاد يعينه على تشكيل قصائده:

أريدك حران الرؤى متلبسا بغيب يجليني.. يدي سماء[1]

و إذا كانت الاستعانة بشخصيتي موسى بن نصير، وطارق بن زياد قد تميزت بالمباشرة، بحيث لم تمنح للتجربة إلا إبراز بعد فكري فيها عن طريق المفارقة القائمة، فإن شخصية الفاتح قد طورها الشاعر، وحاول التوحد بها:

لأنا غريبان
حول القصائد حمنا طيورا
تبدل تيهابتيه
يوحدنا
نبض هذا التراب بنا
ويرينا الهوى ونريه[2]

و لم يقيدها بجانب واحد، بل تركها مفتوحة للتأويل، ملونا إياها بلون تجريدي يمنحها مساحات أوسع للقراءة، بحيث يمكن للقارئ أن يربطها بالواقع ،أو اللاواقع دون أن تفقد بريقها:

هذا هو الفاتح الممتد من وهج فوق الخرائط ملتما على شمم
لم يركب النجم إلا ضوءه فرس وشمسه الشمس لم تخطئ نجوم فمي
دم غريب تحلى من أرومته شيء من القمر المحبوس في قلمي
ما كان أدناه لو كنا إلى زمن نأتي على زمن نمشي بلا قدم[3]

إن شخصية الفاتح في هذه القصيدة تتبدى للقارئ بشكل واضح على خلاف وجودها في القصائد الأخرى، حيث يعمد الشاعر إلى أسلوب الإشارة كي يمنحها حضورا وبروزا وافيا، مع ربطها بمجموع صفات تزيد من قوة حضورها، كما يستعين بالمناداة في محاولات لتوحيد تجربته بحركة هذه الشخصية وحضورها:

يا أيها الفاتح الريا سحابته ري الينابيع لم تنضب ولم تدم
لابد من وله كنابه جسدا مخضوضبا نازف الأحزان والنغم[4]

ذلك الحضور الذي يعين الشاعر على ولوج مملكات الضوء والشعر، كي يشكل منها تجربته:

([1]) المصدر نفسه : ص17.

([2]) المصدر نفسه: ص19.

([3]) ياسين ،بن عبيد:معلقات على أستار الروح، ص26.

([4]) المصدر نفسه: ص27.

إنا شربنا على أيد قصائدنـا لوزية الراح لم تكتب بغير دم[1]

متحديا الظروف ،وأشكال المعاناة:

أنى أعرس تمحوني وتثبتني منها شظايا وباق من صدى قمر

كانت أحبته أحلامي وما انبجست من حبه غير مأساتي ومنكدري[2]

لقد ساهمت شخصيات الفاتحين في بناء تجربة الشاعر، وإن كانت الشخصيتان التاريخيتان لم توظفا بالطريقة المناسبة حسب تقديري؛ إلا أن الشخصية العامة للفاتح قد أرست خصائصها في ديوان "معلقات على أستار الروح" ،حيث انبنت التجربة على المملكات الفكرية التي يقيم عليها الفاتح قواعده، كما أسهمت في بيان مواقف الشاعر اتجاه الواقع والشعر معا، ودوره فيهما، ولا أتوقف عند هذا النوع من الشخصيات، بل أنتقل إلى أنواع أخرى لأقف على خصائصها وأدوراها في التجربة، وهي شخصيات لها أدوار مختلفة عن أدوار الفاتحين

2-شخصيات متباينــة:

ارتأيت إطلاق هذا العنوان على بعض الشخصيات التي تباينت أدوارها وخصائصها، ولكنها اشتركت في صناعة التاريخ بشتى أشكاله وظروفه؛ لأن التاريخ تصنعه الأحداث السيئة والحسنة معا، وتتظافر في تشكيل معالمه، ومن بين هذه الشخصيات كسرى ملك الفرس الذي انهزم أمام جحافل جيوش المسلمين، ويذكر ابن خلدون في مقدمته أنه كان لكسرى هذا راية تسمى "زركش كاويان" مرسوم عليها وفق مئيني عددي منسوج بالذهب في أوضاع فلكية رُصدت لذلك الوفق، وقد وُجدت هذه الراية بالقادسية واقعة على الأرض بعد انهزام الفرس، وقد كانت الطلسمات بها مخصوصة للغلبة يوم الحروب، إلا أن المدد الإلهي من إيمان أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم عارضها وهزمها فانحل كل عقد سحري ولم يثبت[3]، وإذا كان نصر هذه الشخصية في الماضي قد ارتبط براية تحمل طلاسما سحرية، فإن الشاعر يربط نصرها بأمر آخر سأبينه فيما بعد.

لقد استند ابن عبيد على شخصية كسرى لتقديم جانب من الواقع المعيش، فبعد استعانته بطهران التي قدمها في صورة الحاقد الذي يحمل الشر والضغينة للأمة، استعان بشخصية كسرى المنتمية لذلك الجزء الجغرافي والقومي فيقول:

طهران.. يا بعد المسافة بيننا و منارة في غيها تنساب

رسم العناد على جبينك قطعة بغبارها تتربد الأحقاب

....

([1]) المصدر نفسه : ص27.

([2]) المصدر نفسه: ص40.

([3]) عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص463.

يا شهقة الحقد القديم.. تلهبت في حلق من تحت المخالب ذابوا

تتخلعين على الضفاف مغيظة تحسو معابك شيعة وصحاب

....

محسوبة النسب الزكي تذرعا تتلففين.. فتحتويك قباب

و إليك كسرى في المواعد نافث لمعاده تتعدد الأسباب[1]

إن الشاعر يستند على خصائصها التاريخية مانحا إياها بعدا تاريخيا جديدا حتى يقدم موقفه المؤسس على أن بلاد الفرس وأهلها هم سبب بعض آلام الأمة العربية، ومن بينها أزمة الإرهاب، هذا الإرهاب الملوث حسبه بالأفكار التي تنفثها إيران إلى العالم العربي، وهو صورة من صور انتصار الفرس على العرب، ولكن ليس من خلال الراية القديمة، بل من خلال نار الحقد والكره والتطرف، تلك النار التي تبدو براقة، ودافئة تحمل اليقين والمعرفة كما تحملها للصوفي، ولكنها في الحقيقة غير ذلك، إنها رمز لتلك الأفكار الملوثة بالفساد والعدوانية، الغاية منها إحلال الهلاك بدل السلام:

أقمت بالحجر المسموم مملكة بقية الروح من تاريخ مفتتن

بلوثة الفرس جئت اليوم منتفضا يا عاشق النار من أغراك بالوثن[2]

إن الاستناد على شخصية كسرى، يبقي على خصائصها كونها عدوة المسلمين، ولكن ذلك العداء يمدده الشاعر إلى الوقت الحاضر، فيمنح الشخصية حضورا تاريخيا مستمرا من خلال أعوانها الذين يواصلون مسيرتها كي يغصبوا حرف الله كما يقول الشاعر:

فلول كسرى من التاريخ راكضة لتغصب الحب حرف الله في بدني

موءودة الأمس هذا الصبح وائدة في روع مستلب الأعناق والرسن[3]

و يبدي الشاعر من خلال هذه الشخصية وما يرتبط بها من وسائل النصر المستخدمة ضد العرب موقفه الرافض لها، وهو رفض لا يرتبط بها كشخصية قد ولت في التاريخ، وإنما هو دلالة على رفض الأفكار التي تصنعها الأمة الفارسية وتنشرها باسم حماية الدين، وكان بإمكان الشاعر أن يستعين بأية شخصية إيرانية معاصرة ليبدي مواقفه ولكنه ابتعد عن التحديد، وقنّع الأشخاص بقناع كسرى وفلوله وناره، ليبقي التجربة مفتوحة للتأويل عبر مدلولات الشخصية العامة ويتحول بذلك كسرى إلى رمز مرتبط بالنار دلالة على خطره وانتمائه إلى عقيدة إلحادية، فالمجوسية التي كانت تقوم على عبادة النار، هي من أقدم الديانات التي تميزت بها بلاد الفرس.

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص43.

([2]) المصدر نفسه: ص29.

([3]) ياسين نبن عبيد:الوهج العذري، ص29.

إن استحضار النار إلى جنب كسرى هو محاولة من الشاعر لإبراز مدى انحراف الأفكار التي تأتي من إيران حاليا خاصة ما يتعلق بالجانب العقيدي:

يا نار كسرى إلى الأوطـان زاحفة يرعاك قيصر لا قومي ولا وطني
و تخمة الكبر سلي السيف من عنقي أهدرت عصري باسم الدين والسنن
يحلو لك الغدر والأبصار جاثمة على صدورك مثل النوق في عطن[1]

لقد منحت شخصية كسرى الرمز إمكانية تقديم الموقف الرافض من الشاعر بعيدا عن أي تحديد قد يضر أكثر مما ينفع، كما أسهمت في تشكيل قناع خاص بإيران ذاتها ليقدم موقفه إزاءها دون الحكم على شخصية ما وإبعاد أخرى، وبعيدا عن هذه الشخصية غير العربية التي اتخذها الشاعر رمزا للدلالة على إيران بعقائدها، وأفكارها المختلفة التي أسهمت في إيذاء الشعب العربي، يستعين الشاعر بشخصيتين عربيتين تنتميان لعقر دار العرب، ولكنهما أيضا آذتا الوطن والتاريخ، والاستعانة بهما محاولة لإبراز ما يشبههما في الوقت الحاضر، ممن يؤذون الأمة العربية من ابنائها وهما سجاح*، ومسيلمة الكذاب**.

استعان الشاعر بهاتين الشخصيتين للدلالة على مظاهر الكذب والادعاءات الباطلة التي تظهر هنا وهناك في الحياة اليومية، وعلى شتى المستويات خاصة الجانب الثقافي الذي ينتمي اليه الشاعر:

ماذا أجادوا سوى التهريج معتقدا يستنفرون على القصي والداني
و لوثوا الشعر من حسان منحدرا عذرا ومغفرة يا شعر حسان !
أمتْ سجاح صفوف القوم واعجبي و استقبلوها.. هنا شعار أديان
رادت بهم شاطئ النكران عابثة خالوا نوافثها شراع ربـان[2]

لقد استحضر الشاعر رمز سجاح بمدلولاتها التاريخية، ومنحها حضورا عصريا بإعادة إحيائها وربطها بمدلولات الشعر في استخدامات رمزية متجددة، تسهم في بيان مواقفه ضد مجموع الشعراء الذين يحتفلون بالكذب الشعري، ويدعون النبوة الشعرية– كما ادعت سجاح النبوة– فيوهمون القراء والمستمعين، ويبتعدون عن وظيفة الشعر الحقيقية التي تتطلب منهم مسؤولية أكبر، وإلى جانب هذه

([1]) المصدر نفسه : ص30.

*سجاح: امرأة عربية من بني تميم، ادعت النبوة بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم،تزوجت مسيلمة الكذاب،وأسلمت بعد قتله.

**مسيلمة الكذاب: هو مسيلمة الحنفي الذي اشتهر بالكذب، وتلفيق الروايات.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص50.

الشخصية، وتحت ظلال المدلولات نفسها يستعين الشاعر بشخصية مسيلمة التي يربطها بشخصية سجاح لمنح المظهر الثقافي الخادع في واقعه دلالات أوضح ،وصور أبلغ:

إنا قتلنا على دعوى مسيلمـة يغشى سجاحا.. وما نحن القتيلان

في تيهه الزمن الليلي حاكمنـي أقصيت ذا رحم يا تيه أزماني !! [1]

لقد كانت الشخصيتان المذكورتان رمزا لصورة الادعاءات الكاذبة التي رسمت بعض ملامح التاريخ العربي قديما، وترسم ملامحه حديثا، وقد حاول الشاعر من خلالهما الربط بين مدلولاتهما وخصائصهما التاريخية، وبين مدلولات الحاضر المتعلق بشخصيات اليوم التي تحمل الخصائص نفسها، خاصة في المجال الثقافي الذي يعاني فيه الشاعر الكثير.

لقد كان لمجموع هذه الشخصيات التي تختلف عن شخصيات الفاتحين دورها في إبراز تناقضات الحياة، والأفكار، والمواقف، كما منحت مساحة للشاعر كي يعبر من خلالها عن مواقفه الرافضة للأفكار التي تتلبس بالدين وهي على خلافه، وأعانته الشخصيتان الأخيرتان على إبراز ملامح الجو الثقافي السائد وحال الشعراء فيه، وبدون النظر إلى أفعال تلك الشخصيات والأحداث التي ارتبطت بها، فإن رموز الشخصيات بعامة كان لها دورها الخاص بها في بناء التجربة الشعرية، بحيث ربطتها بالكم التراثي الخاص بالشخصيات سواء أكان مرتبطا بفكرة معينة، أو حادثة ما، أو دور من الأدوار، كما ساعدت الشاعر على منح مصداقية لمواقفه من خلال الاستدلال، والاتكاء على مجموع هذه الشخصيات التي وظفها بطرق مختلفة، أهمها الاتكاء على مدلولاتها العامة، وتوسيعها واستحضار عناصرها لإبراز مواقفه، وكان للشخصيات الأدبية الحظ الأوفر في الاستفادة من مساحات أكبر؛ لأن تجربة الشاعر ترتبط طبيعيا بتجارب هذه الشخصيات وقد لاحظنا كيفيات استغلالها في التجربة من أجل بيان توجهاته الفكرية والشعرية، وكان لشخصيتي حسان بن ثابت، والحلاج الدور الأكبر في تلقف تلك التوجهات وبيانها، أما الشخصيات غير الأدبية فقد ساهم بعضها في رسم توجه الشاعر، وبعضها الآخر كان له دوره في رسم المواقف المختلفة له إزاء الواقع، والشعر وأصحابه، ولن أتوقف عند هذا الجانب الذي اهتم بإبراز الرموز التاريخية، بل سأنتقل إلى جانب آخر مليء بالرموز المختلفة، وله إسهامات ثرية في التجارب الشعرية يمتد في التاريخ قديمه، وحديثه وينافس عصرنا التكنولوجي بنكهته المميزة، إنه الجانب الميثولوجي بمكوناته المختلفة والثرية وسأقدم إطلالة حول ضرورته واستخداماته في الشعر العربي المعاصر،لأقف على أهم خصائصه التي تلونت بها تجربة الشاعر ابن عبيد.

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص25.

***رمـوز ميثــولـوجية:**

تعد الميثولوجيا جزءا من علم الأنثربولوجيا الذي يهتم بدراسة الإنسان ،وما يتعلق به من عادات ،وثقافات ،وسلوكات، ومعتقدات ،وتهتم الميثولوجيا بالجانب الأسطوري الخرافي الذي يمكن عده جانبا من الجوانب الفولكلورية التي تزخر بها ثقافة كل أمة ،وإن كنا نعيش اليوم في عصر التكنولوجياوالتطور ،فإن آثار الميثولوجيا مازالت متغلغلة في أفكارنا ،ومعتقداتنا،وسلوكاتنا اليومية، وحتى في تجارب أدبائنا خاصة الشعراء منهم ،حيث نجد في ثنايا قصائدهم ملامح لهذه الميثولوجيا سواء أكان توظيفها عن وعي، أودون وعي ،ومن بين تلك التجارب تجربة الشاعر ياسين بن عبيد التي برزت فيها الكثير من الملامح الميثولوجية،مابين توظيف لبعض العناصروالرموزالأسطورية، وبين توظيف لرمزية الألوان، وكلاهما من الملامح الميثولوجية التي تلونت بهما التجربة العبيدية، وإذا كانت الأساطير في الأزمنة الماضية وسيلة من وسائل تفسير هذا العالم وفهمه،فإن الشعر أيضا يعد وسيلة من وسائل تفسيرهذا العالم ، ولذلك يرى عدنان حسين قاسم أن اعتناء الشعراء المعاصرين بتوظيف الأساطيريعود إلى التقائها مع الشعر في طبيعة التركيب الذي ينفلت من ضوابط العقل والمنطق بغية اختراق الحدود للوصول إلى العوالم اللانهائية[1] ،ولكن هذه العودة إلى الأسطورة لا تعني أن الشعر يريد الانفلات من الضوابط ،إنه لا يريد أن يفسر العالم بسذاجة كما فعلت الأسطورة، بل إنه حسب رمضان الصباغ يفهم وبوعي طبيعة هذه الأسطورة، ويحاول توظيفها ليعبر بها عن قيم انسيابية محددة، أو يتخذها قناعا للتستر من أجل التعبير عن أفكار ومعتقدات معينة[2]يهتم الشعراء بإخفائها عن أعين الآخرين، مما يمنح لهم مساحات أوسع للتعبير عما يريدون دون التفكير في العواقب التي ستنتج عن ذلك، وعند تتبعي لتجربة الشاعر ابن عبيد وجدت فيها مجموعة من التقاطعات الميثولوجية المختلفة، الأول منها يتبدى من خلال مجموعة عناصرأسطورية،وشبه أسطورية تتعلق ببعض التفسيرات التي كانت سائدة في الماضي، أما الثاني فيتشكل من خلال مجموعة الألوان التي عددتها

---

[1]عدنان،حسين قاسم:الابداع ومصادره الثقافيةعند أدونيس،ص155.

[2]رمضان ،الصباغ:في نقد الشعر العربي المعاصر،ص344.

*العنقاء:طائر خرافي عرف في الميثولوجيا العربية كأسطورة تقوم بتفسير مظاهر التجدد والانبعاث ،إذ قيل أنه يولد في أعماق الصحراء ،ثم يرتحل حاملا جثمان والده إلى مذبح بمصر أولبنان، فيبني عشا ،ويصفق بجناحيه ليلتهب ويحترق فيه، وتخرج من رماده بعد ذلك بيضة، أودودة يعاود منها هذا الطائر الحياة والتجدد.

جزءا لا يتجزأ من ظاهرة التفسيرات، فقد كان للون ومازال حضورا متميزا في منح المدلولات والتفسيرات الخاصة ببعض الظواهر في الحياة البشرية، ولذلك سأفرد لكل نوع مساحة خاصة تهتم بإبرازه وبيانه.

أ)رمـوز أسطوريــة:

استعان الشاعر بمجموعة من العناصر التفسيرية الأسطورية التي عرفت في الميثولوجيا العربية والإنسانية عامة، والتي ارتبطت بظواهر مبهمة لم يستطع الإنسان فهمها، فقدم لها تفسيرات متعددة تعتمد على الخيال أكثر من الواقع؛ لكن الشاعر لم يستعن بها لتعينه على التفسير؛ لأن الشعر في رأيي أصبح أرقى، وأوعى بكثير من أن يمنح تفسيرات أسطورية وخرافية قديمة، إنه يتكئ على تلك التفسيرات ليقابل بها قضية ما، فيعيد فيها الحياة ويوسع من دلالاتها، ومن بين العناصر الرمزية التي استخدمها، برز رمز العنقاء* الطائر الخرافي الذي انبعث بدلالاته في تجربة الشاعر ابن عبيد ليوحي بالتجدد والانبعاث المتواصل حينا،وليرتبط بدلالات الموت متخليا عن الانبعاث والحياة من جديد حينا آخر.

يقول في قصيدة "رسالة أمي من سراييفو":

(سرييف) يا ولدي رواعد أضلعي بالرعب يطعم صدرها الرضعاء
(سرييف) يا ولدي جنازة محتد طارت به في ليلها العنقـاء[1]

إن الشاعر في هذه المقطوعة يأخذ من حكاية طائر العنقاء تلك الصورة التي يحمل فيها جثمان أبيه ليحط به في مكان بعيد ليتم الإحتراق والموت بعد ذلك، ودلالات الطيران في هذه الأبيات مرتبطة بسراييفو الجريحة التي طارت بها الهمجية الصليبية لتحط بها في وضع مأساوي أليم.

إن دلالة العنقاء تتخلى عن كونها طائرا خرافيا وتصبح دالة على تلك الهجمات والضغائن الصليبية التي ما تفتأ تظهر، وتنبعث في كل زمان بعد اختفائها وموتها المؤقت لتعبث في البلاد الإسلامية، وتحملها جثة هامدة كما تحمل العنقاء جثة والدها، بالإضافة إلى هذا الاستخدام يستعين الشاعر بالرمز الأسطوري نفسه في موضع آخر، ولكن دون توظيف للفظة العنقاء فيقول:

آه ! يروادني ضياؤك فجأة فألم من قبر الشتات قيـادي
و تضم ضحواتي الدجى بيمينها يا ليل زل عن منزعي المرتاد[2]

و تظهر في الشطر الثاني من البيت الأول دلالات الانبعاث من مظاهر الموت، وإن لم يستعمل الشاعر لفظة العنقاء، إنه يستحضر تلك الأسطورة فيعكسها على ذاته ويتحول إلى طائر العنقاء الخرافي، فيلمّ أشتاته وبقاياه لينطلق من جديد على هدى رؤى وأفكار جديدة، ولا تتعلق دلالات

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص39.
([2]) المصدر نفسه: ص09.

الانبعاث من مظاهر الموت بالشاعر فقط، بل تتعدى أحيانا لتربط بينه وبين محبوباته ،يقول في إحدى قصائده:

و آتت حياتي من موات عيونها غدا.. صبّ فيه الضوء حلما وملمعا

فهل نجمت مني إذا انهمرت صدى و لي جسد/ جرح عليها تقطعا !؟ [1]

إن محبوبة الشاعر هي التي تتلقف مظهر الموت الذي لا يمس إلا عيونها مصدر رؤيتها، واكتشافها للمجاهيل، ولكن هذا الموت لا يؤدي إلى انبعاثها فيما بعد، بل يتعلق بالشاعر الذي ينبعث من موتها ،ويحظى بالتجدد الذي يمنحه طاقات ورؤى مختلفة، ينفذ بها أغوار العالم، ويستعين الشاعر بالرمز نفسه، ليعبر عما يتجلى له من حين لآخر في بحثه عن الحقيقة:

ألحت حكاياها ألحت شهية و ألقت وراء الموج ظلا ملثما

و لم تنطفئ إلا لتربو شعلة و لم تلتئم إلا لتعتنق السما[2]

إن رمز العنقاء يتعالى في هذه الحقيقة والرؤية التي تتجلى للشاعر مشتعلة بعد انطفائها، فتتشكل أمام عينيه، وتكتمل لتحلق به في عنان السماء، كاشفة له الحجب والأستار كي تكتمل رؤاه وقصائده:

كما قمر لاحت صبابات صمتها تقول الذي يطوى به العمر ملجما

....

أراها تربت بعض ريح على يدي و عادت مع الأمطار طيرا مسوما[3]

أنتقل الآن إلى مظهر آخر من المظاهرشبه الأسطورية التي تبدت في تجربة الشاعر، وهو عنصر "راحة اليد" وما يتعلق بها من دلالات الخير، والخصوبة، وقراءة المستقبل، وقد برز الاهتمام بها منذ عهد السومريين حيث ارتبطت بآلهتهم التي لها علاقة بالرزق والإخصاب، كما عرفت عندهم أساليب متعددة لمعرفة الغيب، ومنها استعمال راحة اليد[4]، ولم يبتعد الشاعر كثيرا عن دلالات هذا الرمز حيث استند على خصوصياته القائمة على منح الخير وقراءة الطالع، مع تحوير ذلك من أجل ملاءمته للتجربة التي لا تبحث طبعا عمن يقرأ طالعها، وإنما من يقرأ رؤيتها ويفهمها ضمن ثنايا القصائد.

يقول في إحدى قصائده مستخدما لفظة الكف:

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص42.

([2]) المصدر نفسه: ص68.

([3]) ياسين ،بن عبيد:أهديك أحزاني، ص69، 70.

([4]) شوقي، عبد الكريم: الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص59، 60.

على صدرك الأحنى زرعت توجعي و في سره كأسي.. ودفئي.. فلا بردا

و في كفك التحنان أورق خضرة و ماء.. وريحانا.. وملحمة جودى ! [1]

فالكف هنا تستحضر بدلالات منح الخير والبركة، إنها تمنح للشاعر ولغيره الرحمة والرأفة التي تورق كما تورق الأشجار بالخصب والسعة، ويبدو أن هذه الكف تعني كف الجزائر التي ربطها الشاعر بمعاني الإخضرار، والخصوبة، والانتعاش ليدل على خيراتها، كما ربطها بملحمة، ولا أظنها إلا ملحمة الثورة التي منحت للجزائر الخير الكثير.

يقول أيضا في قصيدة أخرى:

يا قارئ اللوز في كفي أتقرأه حرفا له موجعات الصدر عنوان

غضا تبرج واحتدت مواسمه و أطيب اللوز ما عراه ريعان

اجتاحني..سربا.. تطوي ظفائره مسافة رشها بالأنس ريحان[2]

إن الشاعر يستعير دلالات الكف التي تتعلق بالقراءة، ولكنها قراءة خاصة بالرؤية التي منحها تسمية اللوز بما يحمله من دلالات الحلاوة، والاستساغة، وكف الشاعر لا تمنح طالعا بل تمنح قصائدا عذبة بعذوبة الرؤية وشموليتها، وإذا كانت الكف قد تعلقت بدلالات الخير في تجربة الشاعر، فإن رمز الظفيرة كان له حضور مواز لرمزية الكف، متلحفا بألوانه الأسطورية التي ترتبط "بالأفراح العائلية، وأغاني الميلاد، والزواج، والختان، وكل ما يتصل بإخصاب الحياة وتجددها"[3]. تلك الحياة التي ارتبطت لدى الشاعر بمظاهر العنف، والاضطراب، والتوتر فيحاول أن يعيد إليها خصوبتها، ومن خلالها خصوبة قصائده، فيربط تحقق هذه الخصوبة بالظفيرة التي تتألق بلون السبع الشداد من الثورة الجزائرية المظفرة:

أعيدي من السبع الشداد مثابتي حديثا بحبيها.. نديا.. ولا أندى

أعيدي.. أعيديه انسياب ظفيرة على كتف الأعراس أعراسنا الجردا[4]

و يرتبط رمز الظفيرة لدى الشاعر بالإخصاب والحياة دوما، ولكنه إخصاب يتعلق برؤيته وقصائده التي تمثل حياته الحقيقية في عالم مليء بالاضطرابات، والتي تحاول خنق كل تجدد في رؤاه لذلك العالم:

ليلى شعاري إذا أحببت لا النخب لم تبل عهدي بها الأحداث

....

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص12.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص56.

([3]) عثمان، حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص120.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص12.

تهمي وتمطر آهات ودالية مظفورة عنبا ما شكله من عنب[1]

إن الظفيرة هنا تتبدى بدلالاتها الخصبة، لتمنح للشاعر طاقات أكبر يشكل بها ملامح تجربته التي أسسها على المحبة، والفناء، من خلال ذكر مادة السكر، الذي ارتبط بالظفيرة حتى يقرب من القارئ صورة الحياة المنبعثة فيه.

لقد كان لمجموع الرموز الأسطورية وشبه الأسطورية نكهة خاصة تجعل القارئ يحس بذلك الاشتراك والترابط بينه وبين الشاعر، وبينه وبين الماضي، إذ اسهمت في إبراز مشترك تراثي يجمع بين القراء والمبدعين، كما أسهمت في منح تجربة الشاعر طاقات جديدة مكنتها من إبراز رؤيتها، وما تحمله من مميزات وخصائص فاختصرت المسافات، وقربت الدلالات، وبعثت بحركيتها في أوصال القصائد محاولة إزاحة مظاهر الملل؛ لأن الأسطورة كما يرى رجاء عيد هي توأم للشعر، وعندما تحتضنها القصيدة تتحول في بنيتها إلى طاقة جد خلاقة للآداء الشعري، بحيث تجعلها تتجاوز السرد وسطحية التجريد[2]، وليست الرموز الأسطورية هي وحدها من يحظى بهذه المميزات، فللألوان أيضا حضورها ومميزاتها، فإذا كانت في الفن التشكيلي أساسية وضرورية، فإنها في الشعر تضفي لمسات نادرة ومميزة، خاصة إذا ارتبطت بجانب ميثولوجي فولكلوري.

ب)رمزيــة الألــوان:

لقد ارتأيت جعل رمزية الألوان ضمن الرموز الميثولوجية؛ لأن الخصائص والدلالات التي ترتبط بها لا تخضع لمنطق معين، فعندما نربط دلالات الصفاء بالبياض، ودلالات الخصوبة بالاخضرار مثلا، فإن ذلك حدث عبر تفسيرات إنسانية أولى ربط فيها البشر بين الألوان ووجودها في الطبيعة، ولكن هذه الألوان لا يمكن أن تخضع دوما لهذا التفسير والربط، فقد نستطيع أن نمنحها دلالات جديدة، خاصة في الشعر، كما أن وجودها في أشياء أخرى يبعد عنها دلالاتها المألوفة، فعندما نرى مثلا اللون الأخضر منبسطا على الطبيعة ندرك أن هذه الأخيرة تنعم بالحياة والخصوبة، أما إن رأيناه على لباس مثلا، فلا يعقل أن نمنحه الدلالة نفسها، وإنما نبقي على خاصيته كلون طبيعي فقط، ولذلك جعلت رمزية الألوان ضمن الرموز الميثولوجية مثلها مثل الرموز الأسطورية التي كان بعضها موجودا في الواقع، فمنحها الإنسان دلالات معينة، وتفسيرات مختلفة خضعت لرؤى خاصة، واتخذت أحيانا أشكالا تابوية* تبعا لتلك الرؤى.

إن الاستعانة بالألوان في الشعر يعد خصيصة متميزة، تمنح القصائد مجموعة من الصور الملونة، فإلى جانب التلوينات التركيبية، والأسلوبية، والإيقاعية يسهم اللون في منح خصائص يمكن القول أنها بصرية، وإذا كان الإيقاع يمنحنا وقفات موسيقية تتلقفها آذاننا، فإن الألوان تمنحنا وقفات

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص32.

([2]) رجاء، عيد: لغة الشعر، ص369.

لونية تتلقفها أذهاننا لتربطها بألوان تبرز كل يوم أمام أعيننا، وتسهم أيضا خصائص الألوان حسب عدنان حسين قاسم في استحضار طاقات من الأحاسيس في قلب وعقل القارئ تتعلق بذكريات وأحداث معينة[1]، وهذا ما نبه إليه أيضا أحمد مختار عمر الذي يرى أن الإنسان منذ نشأته تنبه إلى الألوان الموجودة في بيئته، وربط معها علاقات سيئة و حسنة، ووضع لها ألفاظا معينة، ومع مرور الزمن اكتسبت تلك الألوان والألفاظ دلالات اجتماعية، ونفسية متعددة تبعا للظواهر والأحداث والظروف التي صاحبتها[2]، ولن أركز على الألوان التي برزت كاستخدام فردي ذاتي من طرف الشاعر، وإنما سأقف على مجموعة الألوان التي لها مرجعيات تفسيرية جماعية، تخضع لدلالات متواترة برزت في العديد من التجارب والمجالات، ومن بين هذه الألوان الأخضر، والأحمر، والأسود، والأبيض الذين تظافروا في تشكيل الجانب اللوني للتجربة الشعرية.

1_اللـون الأخضـر:

يحظى اللون الأخضر بحضور متميز وبارز في تجربة الشاعر ياسين بن عبيد مرتبطا بدلالاته المألوفة الدالة على النماء، والخصوبة، وسعة الحياة كما يرتبط من جانب آخر بدلالات دينية، فهو لون الإخلاص، والخلود، والتأمل الروحي و يرتبط بالجنة لما فيها من خصوبة ونعيم، ويعد هذا اللون لون الألوان عند المسلمين[3]، وعند الصوفيين بالخصوص، لما يحمله من دلالات ورد ذكرها، ويرى مصطفى السعدني أن الاخضرار في الشعر المعاصر غالبا ما يتجمد حسبه في مظاهر البراءة والشفافية، والأصل الآمن في كل شئ، في الصوت والضوء والشعر والأرض، والمشاعر والأشياء.. ولذلك فهو رمز شائع في الشعر المعاصر عموما[4]، يرتبط أحيانا بدلالات مباشرة، وأحيانا يتعدى ذلك إلى دلالات أوسع، وتتبع الحضور اللوني الخاص بالاخضرار في تجربة الشاعر ابن عبيد يكشف عن حضور مكثف إذ يرتبط بمعان متعددة، ويلوح إلى دلالات متجددة، ولكن الدلالة العامة التي تشمله هي دلالة الحياة، والشمول، فالحرية، والآمال، والبصمات والسنوات والأغنيات، والأسراب، والعمر، والواح، والأنفاس، والمشاحط ،والرايات... كلها تتعلق بالاخضرار، والجيد فيها هو الذي يتلون بهذا اللون الزاهي، فآمال الشاعر الحقيقية هي تلك التي تتلحف بالاخضرار للدلالة على خصوبتها وطراوتها:

يا أخضر الآمال.. يا وهج الرؤى عيناك غاياتي.. ودرب جهادي

---

* التابوية من التابو والذي يعني شيئا ما يكون محرما في مجتمع معين، ككلمة أو سلوك أو شئ مادي...

([1]) عدنان حسين، قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص224.

([2]) أحمد مختار، عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص199.

([3]) أحمدمختار،عمر:اللغة واللون، ص164.

([4]) مصطفى، السعدني: التعريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمعاصرة، قراءة في النص، منشأة المعارف، الأسكندرية، مصر، دت، ص92.

أشدو.. وللتاريخ رهبة واقف بحيال عذراء الذرا.. منقاد ! [1]

إن الاخضرار مرتبط بتلك الآمال التي تصنع للشاعر رؤية شعرية ملونة بلون الجهاد والرفض، واختيار هذا اللون بدل اللون الأحمر المرتبط بالقتل والدم يمنح للسياق صورة عن مظاهر الحياة، والتجديد، والانتعاش، والبراءة الذي يحققه الجهاد الحقيقي، وتصبح الرؤية بذلك هي التي تمنح كل تلك المظاهر المسالمة، أي أن دورها يتمثل في منح الحياة بدل قتلها وهو ما دل عليه اللون الأخضر،وإذا كانت رؤية الشاعر تتلون بالاخضرار للدلالة على خصوبتها، فإن كل شئ يمنح الحياة ويعين على تشكيل رؤى شاملة يتلون بهذا اللون، فالمتن التراثي بفكره وشعره يلونه ابن عبيد بالخضرة:

أنخت بقلبي والمواجد جثم إلى الرحم الخضراء أستنطق العهدا[2]

ويصبح لهذا المتن أناملا خضرا تمنح الشاعر قدرات إبداعية ،يشكل بها قصائدا متنوعة أساسها خصوبة ذلك المتن:

أناملك الخضر في أضلعي
يراع يخط الهوى ملهما
و فوك..المسافر..في مدمعي
إذا افتر..أعذب به..مبسما[3]

ولأن هذا المتن يمنح الشاعر تلك القدرات المتنوعة، فإن ذلك يترك آثاره وبصماته في قصائده فتتلون هي أيضا بالاخضرار، فتكون حية مثله، يستلهم منها اللاحقون رؤاهم وأفكارهم، وتستثير عواطفهم في كل زمان:

ترمي مقاتلي المشاهد غضة صدر تعبئه اخضرارة واح
و غضارة غسل الصبا أعرافها فتلألأتْ مفتنة الألواح[4]

إن رؤية الشاعر التي تصبو لأن تكون شمولية وواضحة، تتمسك بشمولية العقيدة الإسلامية، وتحاول أن تقفو خطاها على مبادئها ونهجها، ولذلك يلون الشاعر هذه العقيدة بالاخضرار دلالة على حيويتها ،وحركيتها ،ونجاعتها في كل زمان ومكان:

تراءت لنا الخضراء من كل مشرق فجبنا إلى ميعادها الحقبة الوعرى
و همنا فلا الخضراء، لجتْ مريبة بوصل.. ولا الخضراء عنت لنا نفرى
تعرت رؤاها.. ذات فجر وفجرت محاسنها في الأرض لُسْنا بها تطرا

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص10.
([2]) ياسين ،بن عبيد:الوهج العذري، ص13.
([3]) المصدر نفسه : ص20.
([4]) المصدر نفسه: ص86.

طوت بجناحيها الأديم.. نجيــة فكنا لها أرضا.. وكانت لنا مسرى[1]

و يرتبط اللون الأخضر بخصوبته وإشعاعاته مع الأجواء الصوفية التي تحلق فيها القصائد فتصبح نار الحقيقة، نارا خضراء، ومشكاة التجلي مشكاة خضراء:

أيا شمسا.. نعانقها سكارى أعنت.. في مشارقها.. الرقابا

و في ألوانها.. الخضراء غارت و عزت.. دون شانئها..جنابا[2]

تلك الألوان التي تمنح للشاعر سندًا رؤيوياً وشعريا لا ينضب:

تدنو... فننظرها بعدًا يراودنا مرآة للسدة الخضراء... للشمم

تنأى.. فنبصر بالأقدار قادمة منا...إلينا..و ذات البين في وجم[3]

يسكر بمعانيه التي تحرق أعصابه، ولكنه يمنحها اخضرارًا دائما،رغم الآلام،والأوجاع التي يتحملها لصنع وتشكيل القصيدة:

تعال اغتل بعتبتها انكساري هنا راياتها كالجمر خضر

فلا أدري بما كتمتك مني ولا مني بخضرتها أبر[4]

القصيدة التي لا تموت وتبقى خالدة باخضرارها:

و حيدا

يريك...يريكَ

الذي فيك يخضر ليلا

و يَنْبُتُ نخلا

و يشرق من راحتيه الحنين[5]

و إلى جانب هذه الإشراقات الخضراء التي تلونتْ بها قصائد الشاعر، والتي حملت معاني التجدد، والحياة المستمرة، والخصوبة المتعلقة جميعا برؤاه، وقصائده، والمصادر الفكرية،والرؤيوية وحتى اللغوية التي استند عليها ونهل منها مادته، يتبدى اللون الأحمر في حضور موازٍ، يحمل دلالات مغايرة للون الأخضر كمظهر تناقضي قائم في التجربة .

2_اللون الأحمـر:

([1]) المصدر نفسه: ص18.

([2]) المصدر نفسه: ص23.

([3]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص29.

([4]) المصدر نفسه: ص39.

([5]) المصدر نفسه : ص39.

يعد اللون الأحمر، اللون البارز الذي يحمل مظاهر التابو في العديد من المجتمعات، والثقافات، كما يتميز بدلالاته الخاصة بالخطر والمنع، ويرى فوزي عيسى أن اللون الأحمر في الشعر غالبا ما يتعلق بالرمز إلى الدماء، أو الاحتراق، أو يتعلق بعناصر مادية كالشفاه،أو الخمر... كما يتفاعل هذا اللون حسبه مع غيره من الألوان في التعبير عن الحرية المفقودة، والتي تَشْغلُ الشعراء المعاصرين[1]، وحضور هذا اللون في التجربة العبيدية يتوازى أو يتقابل مع اللون الأخضر، ويحمل في الغالب دلالات الفساد والخطر، ويتعلق مع مجموع الرؤى والأفكار التي تناقض العقيدة الإسلامية المتلونة باللون الأخضر، وإذا كان الشاعر ينتمي إلى ذلك الجانب الذي يضم مجموعة الشعراء المدافعين عن الإسلام وشموليته، يغرفون من رؤيته لتشكيل رؤاهم، فإن هناك مجموعة أخرى تناقضهم وتسعى لإفساد اخضرار رؤاهم، فيمنحهم لون الحمرة كدلالة على خطرهم، وفسادهم:

حمر الخياشيم بالأستاه قد بركوا على التراث ومجت ريحهم أمم[2]

كما يستحضر ابن عبيد هذا التلاون الاحمراري في قصيدة "رسالة أمي من سراييفو" ليدل على ذلك الاحتلال الصليبي الذي يعيث فسادًا:

فهنا الجهاد... هنا مسارب جنة وهنا العقيدة ضارها الأعداء

و هنا النواجم من سلالة حاقد تعلوا الربى راياتها الحمراء[3]

فإلى جانب الاخضرار الذي يتبدى في لفظة الجنة المرتبطة بالجهاد، والعقيدة الإسلامية يظهر الاحمرار في المقابل المضاد متمثلا في الرايات الحمراء المعلنة على الخطر، وسفك الدماء ،وإذا كانت سراييفو تعاني من رايات العدو التي تؤشر لها بالخطر، فإن الشاعر يعاني من غزو صغار النفوس والعقول، فتصبح غصته متلونة باللون الأحمر:

طفل أنا افترع الكبار موائدي وغزا الصغار مجرتي بنزاق

و توسدوا صدري المعلب ويلهم بالغصة الحمراء.. بالإخفاق[4]

إن كل خطر أو فساد يداهم الشاعر أو، وطنه، أو شعره، أو عقيدته يلونه بالاحمرار لكي يمنحه صورة أقرب بأساسها البصري:

دربي إذا انفجرت عنه مواجعنا يأباه من خسروا الأعمار ...واتسروا

حمر على وسخ الإلحاد عصبتهم قامت مضعضعة تجترها الحمر

أنكى على قيم طهر...بما عبثوا بادوا... وما استححفظت دجالها الزمر[5]

([1]) فوزي، عيسى: تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دت،ص199، 200.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص11.

([3]) المصدر نفسه : ص40.

([4]) المصدر نفسه: ص35.

([5]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص99.

الأساس الذي يسهم بدلالاته الميثولوجية في إبراز مصداقية هذه الصورة:

فنهفو إلى "بدر"...تلم شتاتنا ونرتد من–حسان–ألوية طهرا !

ويهتف فينا روعة وجلالة فنرتج من أصدائه الضفة الحمرا ! [1]

إلى جانب هذين اللونين اللذين منحهما الشاعر مساحات واسعة في تجربته، بحيث تقابلا كمتضادين دلاليين، وأسهما في إثراء التجربة الشعرية، استعان بلونين آخرين وهما الأسود والأبيض كمتقابلين

3_ اللون الأسود:

يقترن اللون الأسود بالظلمة، والستر، والتغطية، والاختفاء، ومشهور بدلالات الموت والخطر أيضا، واستحضاره في الشعر يتعلق بإبراز هذه الدلالات، ومنح الصور التي تحملها مظهرًا إبداعيا قويا يلونها بلون السواد ليشكل الرؤية، والموقف، والمعنى المناسب، ويقترن هذا اللون أيضا عند فوزي عيسى بالجفاف، والظمأ بصورتيهما المادية، والروحية، كما يرتبط بإبراز المعاناة، وما يتعلق بها من آلام وعذابات[2]، ويقوم حضور هذا اللون في تجربة الشاعر على دلالات القتامة كما هو مألوف له، ففي قصيدة "يا عاشق من...؟ "، يمنح بن عبيد صفة السواد للشفاه التي لا تلوك إلا الكلام العقيم، ولا يحمل أصحابها إلا الرؤى الفاسدة التي تَضُرُ بهم وتضر بأمتهم:

تذرب الشفة السوداء مستعرا تخف محتضنا طهران في عدن

علمتني السهد ما علمت محمدة وأذهب الوشمُ من رؤياكَ مؤتمني

قرآنك السيف والأعناق دفته هوى بك الوهم في الأدغال والدمن[3]

إن اللون الأسود هو المناسب حسب الشاعر لمنح دلالات التمسك بأفكار العنف، والتطرف والتي تؤدي إلى أضرار جسيمة مثلما حدث للجزائر التي تضررت بالكثير من الآلام والعذابات، وعاشت فترة مظلمة تلونت بلون الأفكار المظلمة التي صنعتها:

و لا بستْ ظلك المفجوعَ مقبرةٌ أضحتْ صفائحها دارًا لمغترب

وناولتْ من يديها الشوك مزرعة حبلى بألغامها هدارة الحرب

....

لاحت من الوهم ما لانت معاقدها لغيره اليوم لا تصغي لمكتئب

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص18.

([2]) فوزي، عيسى: تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، ص195.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص29.

تغازل المطر السوداء حبتـه لتنثر الشهقة الحرى على الشُهَبِ[1]

إن من مزايا المطر أن يمنح الخير، والبركة، ويبعث الحياة، ولكن الشاعر يلونه بالسواد ليمنحه دلالات الموت والقضاء على كل حياة.

إن المطر يومئ إلى واقع الشاعر الذي امتلأ بمظاهر القتل، والفساد، والخراب، فكانت صفة السواد هي الأنسب لتقديم تلك المظاهر وتكوين الدلالات الخاصة بها.

لقد كان للون الأسود حضور متميز إلى جانب اللون الأحمر، حيث أسهما معا في رسم الدلالات المتعلقة بمواقف الشاعر التي تقف ضد أي فساد لغوي، أو فكري، أو رؤيوي، وساهمت دلالاتهما الميثولوجية، والمألوفة مصداقية فنية ودلالية للمواقف التي تطلبتها ، وأنتقل الآن إلى لون آخر، لونًا مقابلاً للأسود من ناحيته الطبيعية، ومقابلا له وللون الأحمر من ناحية الدلالات التي منحها وأقامها في تجربة الشاعر، موازيًا من جانب آخر للون الأخضر، إنه بالتأكيد اللون الأبيض.

4_ اللون الأبيض:

يتربع اللون الأبيض على عرش الألوان لما له من ميزات الصفاء، والنقاء، ويرتبط دوما بالدلالات التي تحمل معاني الخير، والانتصار، واستحضاره في الشعر يرتبط بهذه الدلالات، ويستفيد منها في تشكيل عناصره، ويذكرنا أحمد مختار عمر بأهمية هذا اللون، حيث ينبهنا إلى وروده إحدى عشر(11) مرة في القرآن الكريم، وما يقرب المائة مرة(100) في الحديث الشريف، وكل الإشارات التي يحملها تتصل برموز النقاء، والبراءة، والطهر،والابتهاج،والسعادة، والنجاح[2]، كما أن هذا اللون يُستحضربكثرة في الفكر الصوفي مرتبطا بالأنوار،و الأضواء، مرافقا الصوفيين إلى جانب اللون الأخضر في كل المقامات، فكل تجل لهم هو عبارة عن أنوار تبزغ لهم، وتهديهم إلى سبيل المعرفة، وهو بذلك عندهم حسب فوزي عيسى يرمز دائما إلى انتصار الخير على الشر فيسحق الظلام، ويبشر بالأمل، والتفاؤل ،والإشراق[3]، وإذا كان ابن عبيد قد استعان باللونين الأحمر والأسود للدلالة على قتامة الأشياء، وخطورتها، فإن الأبيض إلى جانب الأخضر ارتسم في التجربة ليدفع تلك المظاهر، ويضفي نوعا من الصفاء والضياء على بعض مواقفها وجزئياتها، ليذكر القارئ أنه إلى جانب مظاهر الاضمحلال والموت، توجد مظاهر الحياة والانبعاث:

هل كان قبل فجرك فارس أحلامه البيضاء فوق رموشها الأسراب

([1]) ياسين ،بن عبيد:الوهج العذري، ص56.

([2]) أحمد، مختار عمر: اللغة واللون، ص221، 222، 223.

([3]) فوزي، عيسى: تجليات الشعرية، ص192.

كلا ! وعمر الفجر بعدك مبطئ أنت الغضار.. وما سواك ضباب[1]

إن تلك الملامح التي رسمت وجه قسنطينة في نظر الشاعر، والتي صنعت وجها مضيئا للجزائر أجمع، تستحق أن تمنح صفة البياض، وأن تلتحم بأنوار الفجر لتدل على مظاهر الصفاء، والبراءة والازدهار، في مقابل مظاهر القتامة التي منحها صفة الضبابية، وإلى جانب هذا الاستعمال يستعين ابن عبيد باللون الأبيض مقترنا بالأخضر، ليتوحدا معا ويرسما موقفه:

أبحرت في سنواتي الخضر مرتديا أقمارك البيض إبحار الندى العبق

بيني وبينك نار كلما نزفت ألغيت ما كان من طبعي ومن خلقي[2]

إن سنوات الشاعر التي تميزت بالازدهار، هي تلك التي شكل فيها أروع قصائده، القصائد التي تلونت بلون الحقيقة والرؤية الشمولية، وتعانقت مع نسائم العوالم الصوفية، فأبرقت كما تبرق التجليات العرفانية بضوئها ونورها.

لقد ساهمت الألوان بإيحاءاتها المتعددة في إثراء التجربة ومنحها وقفات لونية ودلالية في الآن نفسه، فبرزت مظاهر الاخضرار، والبياض، إلى جانب مظاهر الاحمرار، و الاسوداد ليشكلوا معا لوحة تشكيلية رائعة مزجت بين الصفاء، والنقاء، والخصوبة ،والحياة ،وبين القتامة، والجفاف، والموت، مقيمة مملكة لونية وشعرية هي صورة عن تناقضات الواقع بصفائه وقتامته، ومنحت لمحات تشكيلية كانت أبلغ إلى جانب ما شكلته التراكيب، والأساليب، والرموز المختلفة، فكانت التجربة في النهاية مزيجا من ذلك كله تجمع بين الماديات والمعنويات في صور جد فريدة.

إن الرموز وسيلة وسلاح فني لا يستهان به، تختصر المسافات، والمواقف ،والدلالات في شاكلة لفظة، أو لفظتين، فتصنع عالما رحبا، يجمع ما بين الماضي والحاضر، ليدب بعد ذلك في المستقبل حاملا معه خصائصه ومميزاته، متلحفا بلحافات شتى تقتضيها التجارب، والمواقف التي تحتضنها، ولقد رأينا كم هي ثرية هذه المرجعية التي استقى منها الشاعر ابن عبيد ما يلائم تجربته، فاستقر على بعض الرموز الصوفية، والتاريخية ، والميثولوجية وشكل بها جميعا أسس تجربته، فأسهم كل نوع بما يقدر، فتلقفت الرموز الصوفية مهمة التعبير عن الأسس المعرفية، والفكرية التي بنت بنيان التجربة، وتكفلت الرموز التاريخية بمساندة وتدعيم مواقف الشاعر بسند معرفي، وبمواقف تاريخية متميزة، أما الرموز الميثولوجية فإلى جانب ربط التجربة بموروثات إنسانية متعددة أسهمت في مساعدة الشاعر على تقديم تفسيرات متنوعة تتطلبها رؤاه، لونتها بلمحات بصرية صنعتها تشكيلات الألوان التي حملت دلالات مختلفة، وإذا كانت هذه الأخيرة إلى جانب ما ذكرت من رموز، وما تشكلت منه التجربة من عناصر فنية متعددة قد كانت ضرورية لوجود دواوين الشاعر ابن عبيد وظهورها للأبد،

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص16.

([2]) ياسين ،بن عبيد:أهديك أحزاني، ص29،30.

فإن هناك جانبا آخر يمكّن من التفرقة بين حرف وآخر، وبين قصيدة وأخرى، ولا أظن أن اللغة والكلام يقومان من دونه، إنه نعمة الصوت، وما تقتضيه من اهتزازات وتغيرات، وإيقاعات يتطلبها المجال الشعري خاصة، لذلك ستكون المرجعية الأخيرة متعلقة بالجانب الصوتي.

الفصل الأول

المرجعيات الفكرية

تمهيـــد

*المرجعية الواقعية

*المرجعية التاريخية

*المرجعية الدينية

*المرجعية الصوفية

تمهيـد:

إن النصوص الشعرية لا تعتبر أعمالا مشكلة وفق ضوابط معينة، تضطلع بتحقيق المتع الفنية فحسب، بل هي صياغة ذات شقين، أحدهما فني قوامه لغة، وأساليب متجددة،وبحور، وأوزان مدروسة،وإيقاعات،وأصوات متجانسة، والآخر فكري أساسه المعرفة بمجالاتها واتجاهاتها المختلفة، والقيم المعرفية التي يحتويها الشعر ليس مردها شياطين وادي عبقر، وإنما انفتاح صاحبها على العالم، وعدم انعزاله هو السبب الرئيس في ذلك؛ لأن الشاعر كغيره من المفكرين والمثقفين إنسان مثله مثل السياسي والاقتصادي وعالم الاجتماع مؤثر ومتأثر، فهو يتأثر بتوجهات الجماعة البشرية التي يحيا وسطها، ويتفاعل مع الظروف المحيطة بها، سواء أكان ذلك التفاعل في صالحه ،وصالح مواقفه ككائن اجتماعي أم في غير صالحه؛ لأن حياة الإنسان داخل الجماعة لها ثلاثة طبائع، فقد تكون ذات طابع اندماجي، أو تمردي،أو حيادي،وحتى الحيادية هي نتيجة لتفاعلات عديدة ومتابعات مستمرة في التعامل مع الجماعة بطريقة تبقي الفرد حياديا عن العمل بفكرها، وليس حياديا عن ظروفها وتوتراتها.

لقد انتبه القدماء لكون الشعر إنتاجا فكريا، فدعوا إلى ضرورة تثقف الشاعر وتزويد نفسه بالمعارف المختلفة، فهذا ابن طباطبا يرى أن ثقافة الشاعر ذات أهمية كبرى، إلى جانب معرفة كيفيات النظم واستقامة الشعر طبعا، والشاعر الحق عنده هو الذي استقامت لغته وكثر حفظه للشعر ومعرفته لفنونه وضروبه، وكان واسع الثقافة، عليما بكل ما يتصل بمجاله وعصره والعصور السابقة، بالإضافة إلى معرفته بسنن العرب من معتقدات خرافية وفولكلور عربي[1].

و لم يكن ابن طباطبا الوحيد الذي نبه إلى كون الشعر إنتاجا فكريا، فهذا حازم القرطاجني يرى أن الشاعر الحقيقي هو الذي يفهم الحياة فهما عميقا، ويعرف علائقها، ويدرك مجاري أمورها إدراكا حقيقيا، وهو الذي يمتلك دقة التمييز والملاحظة، مما يمكننا من فهم حقائق الأشياء، ومختلف القضايا[2].

إن الأدب جزء من المذهب الفكري وهو "تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق، هذه الحقيقة ليست في طبيعتها فردية بل جماعية"[3]،وإذا قلنا في البداية إن الشاعر يتأثر بتوجهات الجماعة التي يحيا وسطها، فإنه من جانب آخر يؤثر في تلك الجماعة بما

([1])ابن طباطبا، العلوي: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت،ص 75، 76.

([2]) حازم، القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981، ص 42.

([3]) محمد، غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص333.

يقدمه من تجارب شعرية يتداخل فيها الفكري والفني، ليكونًا معا نتاجا جديدا يضاف إلى السياقات الشعرية، ويكمن أثر الإبداع الشعري في كونه يهدف إلى إثارة الشعور والفكر معا، ويقصد محمد غنيمي هلال بالإثارة أن "يثير في القارئ الشعور بالوسائل الفنية في الصياغة، وذلك بتأليف أصوات موسيقية تضيف موسيقاها إلى قوة التصوير فتراسل بها المشاعر"[1]، ولا أقصد بالأفكار ما يتداول في المجال السياسي من إيديولوجيات ومذاهب مختلفة، أو ما يتداول في عالم الاقتصاد، أو الاجتماع، أو الطب؛ وإنما أقصد الأفكار التي تتعلق بحقائق الشعور والنفوس والكون، فالأفكار التي يصبو إليها الشعر لا تتعلق مثلا باقتصاد السوق، أو ظاهرة العنف في المدارس، أو انتشار وباء الأنفلونزا، وإنما يركز على ما هوأبعد من ذلك، فقد ينطلق من ظاهرة العنف في المدارس كفكرة تؤرق السياسي، والاقتصادي، وأصحاب القطاع التربوي، ولكنه لا يصنع صنيعهم فيعرف الظاهرة ويبحث عن أسبابها وعوامل ظهورها ليخلص إلى نتائج تقويمية لها أو حلول لمشاكلها، وإنما ينظر إليها كمرجع يوحي بأفكار أعمق تتصل بطبيعة الإنسان الشعورية وحقيقة وجوده واتصاله بهذا الكون الرحب؛ لأن الشعر هو الذي يمثل الجانب الفكري للشاعر...،ولكنه فكر مثالي تنشأ عنه الأحاسيس السامية والعواطف النبيلة كما يرى محمدغنيمي هلال[2].

إن الانتصار لمقولة "الفن للفن"* التي تعزل الإبداع عن مبدعه، وعن الظروف التي أنتجته يعد قتلا للعمل الشعري ولجهود الشاعر أيضا،وهذا الأخيرالذي هو فرد مبدع لا يمكن أن تكون كل تجاربه الشعرية قائمة على التخيل والتهويم في عالم الأحلام العابرة، ولن تكون مبنية على قوالب العاطفة وتشكيلاتها فقط، بل هي مزيج من اللاعقلانية التي تحلق بالمبدع إلى عوالم أخرى لا يمكن للإنسان العادي الوصول إليها والتفكير بها أصلا، ومزيج من العقلانية التي تضبط الأمور، وتوازن بينها، وتتأملها بمنطقية لتنتج صورا وأفكارا تساعدها على رسم الحقائق، وبذلك ينتج لنا تشكيل إبداعي هو مجموعة من الأفكار والخيالات والعواطف الجياشة، والنتيجة أن الإبداع الشعري لا يمكنه أن ينطلق من إنسان عادي منعزل عن ضروب الفكر والتدبر، وإنما يتشكل في نطاق تفاعلات قائمة بين إنسان مرهف الحس، عميق التفكير، وبين عالم تتنازعه قوى متناقضة، بغض النظر عن تلك التفاعلات سواء أكانت ذات طابع انسجامي أم غير انسجامي، لأن هذه التفاعلات ستفرز في النهاية "شاعرا وشعرا" هما ثمرة للتفاعل المعقد مع المحيط الذي تتنوع تأثيراته على الإنتاجات الشعرية في ظل رؤية الشاعر الخاصة.

([1])محمد، غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 376.

([2])المرجع نفسه، ص 386.

* مقولة "الفن للفن" ابتدعتها مدرسة "الفن للفن" التي ظهرت في أوربا في القرن 19 كرد فعل على مدرسة الفن "للأخلاق".

إن التجربة الشعرية لا تحتاج للشاعر الذي يتقن النظم والتشكيل والتركيب بشتى الكلمات وإنتاج الصور الخيالية المختلفة، ولا للشاعر الذي يتقن التطبيل المناسباتي دون تقديم رؤية وموقف خاصين به، بقدر ما تحتاج للشاعر المبدع المثقف؛ "لأن الإبداع تعبير عن رؤية وموقف وموهبة ومعرفة وعلم، ومن غيرها لا يكون مبدعا، وإذا كان المبدع غير مثقف، فإنه سرعان ما ينضب إبداعه؛ لأن الإبداع لا يمكن أن يستمر مع ضحالة الثقافة"[1].

إن الشاعر يحتاج إلى مرجعيات ثقافية وفكرية دائمة تعينه على اتخاذ مواقفه الخاصة ورؤاه للعالم والكون والوجود، ومثلما تحتاج الكائنات إلى الهواء والماء لتعيش وتحيا، فكذلك الشاعر يحتاج إلى ضروب المعرفة كي يضطلع بدوره في الحياة، والذي يتمثل في تأويل العالم والوجود، وإعادة خلقهما باللغة النابضة ،والصور الحية ،والإيحاءات العميقة.

إن مهمة الشاعر والشعر الحقيقية كما تدعو الحداثة تتمثل في "خرق المعطيات السائدة... في رؤيا الحياة والعالم، والتي عبر تغييرها مجازا تنشأ صور وطاقات لتغيير العالم"[2]؛ لأن القارئ الحداثي لا يبحث في الشعر عن التجانسات الصوتية والتراكيب اللغوية، وإن كانت تشده في البداية، وتثير فيه بعض الميل الفطري إلى قوة الصوت واللفظ فإنه يميل بعدها للبحث عن الأفكار والمعاني المختلفة التي توقد عقله، وتوقظ أحاسيسه، ويغدو تأثير الشعر أكبر بكثير من تأثير بعض الأنظمة العملية؛ لأنه يحتوي على تجارب إنسانية "تقدم للمتلقي خلاصات تعززها الشواهد العملية والسياقات التي يصنعها المبدع"[3]، وتحاول النصوص الإبداعية المعاصرة الاضطلاع بهذا الدور الصعب الذي ألبسته إياها الحداثة بالابتعاد عن الأساليب التقريرية، والأوصاف المباشرة للواقع تاركة ذلك لعلوم إنسانية أخرى مختلفة، لتقترب من "ميتافيزيقيا الشعر والكون والروح والإنسان"[4]، هذا الاقتراب الذي يعيد لها دورها الحقيقي والمتمثل في تشكيل عوالم مثالية مجهولة وبعيدة عن وعي القارئ ومقابلة لا مناقضة لمادية العالم.

إن النص الشعري كما يرى عبد القادر رابحي تتعايش فيه "الإشكاليات الإبداعية الأساسية المهددة لتواجده كعمل إبداعي بحت من جهة، والإشكاليات الموضوعية الحاملة لهم الشاعر والمولدة

([1]) صلاح، جرار: المثقف والتغيير، قراءات في المشهد الثقافي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص16.

([2]) عدنان، حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، 2000، ص 58، 59.

([3])صلاح، جرار: المثقف والتغيير، ص 28.

([4])غالية ،خوجة: قلق النص محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص20.

لديناميكية الصراع داخل النص، والتي بدونها لا يكون النص الشعري إلا مجرد تهويمات لفظية فارغة من جهة ثانية"[1]، لذلك سأقف على الأسس الفكرية ومرجعياتها المختلفة عند الشاعر الجزائري المعاصر "ياسين بن عبيد"، والتي تراوحت ما بين الواقعية والتاريخية والدينية والصوفية، وقبل أن أنطلق في العمل، أريد التنبيه أولا إلى المرجعية الفكرية الرئيسية للشاعر "ياسين بن عبيد" والتي تأسست عليها مرجعياته الفكرية والفنية معا، وأقصد بذلك "المرجعية الحداثية" بحيث قامت أشعاره على جملة من الأسس والمنطلقات جعلتني، وجعلت غيري يدرج الشاعر وتجربته في نطاق حداثي[2]،ولا أعني هنا الحداثة بمفهومها الغربي، التي تعني القطيعة التامة مع كل ماله صلة بالثبات والسكون من تقاليد سائدة، وعناصر ومعطيات تراثية، وعقائدية، وإن كانت هذه المفاهيم قد لقيت صداها لدى مثقفينا ونقادنا وشعرائنا الذين فتنوا بها، فنقلوها إلينا دون تمحيص أو مراجعة، وظنوا أن كل ما يصلح للغربيين يصلح لنا أيضا، فكانت النتيجة أن سقطوا وسقطنا في متاهات التقليد الأعمى والغيبوبة الفكرية،و إنما أعني تلك الحداثة الحقيقية التي ليست مجرد شعارات وعبارات نلوكها دون فهم مغزاها، وليست مجرد تمرد نعلنه ضد مفاهيم وقيم لا ندرك كنهها، إنها أكبر من ذلك وأوسع، وإذا كانت عند الغربيين قد تلونت بلون الهدم والتدمير لكل ما هو ثابت وساكن، فإنها عندنا لا يمكن أن تتلون باللون نفسه؛ لأن حضارتنا الإسلامية تتأسس على بعض الثوابت والقيم التي لا تتغير، وإذا طبقنا عليها نظرية الحداثة الداعية إلى هدم كل ما هو ثابت لا يتغير، نكون قد تخلصنا من أعظم دعامة تتأسس عليها الحضارة الإسلامية والعربية، إذن علينا أن نجعل الحداثة تلائم أحداثنا وظروفنا وثقافتنا وهويتنا وانتمائنا الحضاري؛لأنها " تبدأ بالحدث وتنتهي به، ولا يمكن تشكيلها وترسيخها سوى بمنطق يحسن استثمار الحدث وإعادة ابتكاره وبعث القوة والحركة فيه، ليعبر عن إمكاناته في تقويم السياسة، أو إثراء الثقافة ،أو بناء المعرفة، أو ترويض السلطة"[3].

إن الحداثة لا يمكن أن يستقيم أمرها إلا في "ظل السياق الخاص بالمتغير الحضاري"[4]، والخاص بنا كأمة اسلامية عربية ،وأي تفسير لها لا يمر عبر هذا "المتغير الحضاري إنما يعد عبثا، بل ويدخل في دائرة النفاق والكذب ،أو التمويه الحضاري الذي يصب خارج دائرة الوعي"[1]،

([1]) عبد القادر، رابحي: النص والتقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، إيديولوجية النص الشعري، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص97.

([2]) انظر، عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، مطبعة هومة، بوزريعة، الجزائر، ط1، 2000،ص51.

و انظر، عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2004، ص157،133.

([3]) محمد شوقي، الزين: إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص12.

([4])عمرأحمد،بوقرورة:دراسات في الشعر الجزائري المعاصر،ص142.

هذا البناء الذي ننتظره من الحداثة لا يمكن أن يبنى أساسه بتقاليد ومفاهيم لفظها أصحابها من قواميس لغتهم، وأطروحات وخلاصات تجاربهم، بل يبنى بتقاليد ومفاهيم أخرى جديدة ومحدثة؛ لأن التغيير وتقديم الرؤى المناسبة يتطلب اليوم "معاجم مفهومية جديدة وأساليب مغايرة في القراءة والتحليل"[2].

انطلاقا من هنا، إذا كان الشعر الجديد كما أورد أدونيس في كتابه زمن الشعر، يتأسس على جملة من المنطلقات وهي: التخلي عن الحادثة، وعن الوقائع، والجزئية، والرؤية الأفقية، والتفكك البنائي، ورفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم، والمنطق الخطابي، ويتخطى الواقع المغلق إلى عالم آخر مجهول، ومنفتح على السديمية والغموض[3]؛ فإن تجربة ياسين بن عبيد تتأسس على جملة مما ذكر، مع الارتكاز على أساس معرفي ينطلق من انتماء الشاعر الحضاري والوجودي وهو الأساس الشمولي النابع من الدين الإسلامي الحنيف، قبل أن ينبع من المثالية وينتسب إليها، وهي خاصية من خصائص الشعر الجديد الذي يرمي إلى السمو بنا نحو عالم أفضل وأكثر رحابة من العالم المادي؛ لأن هذا الشعر كما يرى أدونيس لا يريد أن يعرض الأشياء في شكل جميل كما فعل الشعر القديم نظرا للظروف التي أحاطته في ذلك الزمان، وإنما يريد كشف وتعرية ما لا يقدر بصرنا النفاذ إليه[4]،من أجل هذا فإن تجربة الشاعر انطلقت بخاصيتي الرفض والهدم، واللذين لا يطالان الثوابت العقائدية كما تدعو إليه الحداثة الغربية، بل على العكس من ذلك، إذ انطلق الشاعر من تلك الثوابت نفسها، لرفض وتهديم ما يراه غير مناسب كأطروحة فكرية أو رؤيوية، ولكن في محيط الشعر فقط، لأنه يرفض أصلا الاحتماء تحت المظلات النخبوية، إنه يريد الانطلاق بحرية
تضمنها له كينونة الشعر الحقيقية، فالشعر لدى الشاعر ليس قضية أو ترفا فكريا وهو أهم من الذهاب إلى "قحط السياسي، وبساطة الإجتماعي، واختناقات الثقافي في بلد كالجزائر"[5].

إن التحدي الحقيقي عند الشاعر ياسين بن عبيد هو "إثبات رؤيا جديدة للشعر، وحتى للنقد"[1]، هذا التحدي الذي يريد الشاعر رفع راياته هو الذي جعله يبحث عما هو أشمل في الرؤيا،

---

(2)المرجع نفسه : ص142.

(3) محمد شوقي، الزين:إزاحات فكرية،مقاربات في الحداثة والمثقف،ص14.

(4) علي أحمد سعيد، أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص11، 12، 18، 19.

(5) المرجع نفسه: ص20.

(5) ياسين،بن عبيد:رسالة مرقونة تلقيتها منه يوم 19 مارس2006، بعدما أرسلت إليه مجموعة من الأسئلة تتعلق بتجربته الشعرية.

حتى يؤسس دعامات تجربة غنية تمكنه من تحقيق غايات الشعر الحقيقية، فانطلق من أساس التجربة الوجودية التي يرى أنها الأصل "بوصفها الحالة المنتظمة لجميع عناصر الكون الشعري، وبوصفها الأرضية الحقيقية للمسمى شعرا، حتى وإن كان لم يستوف العبارة عنه"[2].

إذن وقبل الوصول إلى بيان الدعامات الفكرية والرؤيوية التي أسس عليها الشاعر "ياسين بن عبيد" تجربته، وخطّ بها دروب التحدي، سأنطلق أولا من خانة الرفض والهدم، لأبين ضد من أرسى الشاعر قواعد رفضه وتحديه، الذي أقامه على نظرة شمولية كما ذكرت سابقا[3]، وهذا ما سأحاول بيانه في أول مرجعية فكرية استند عليها لإقامة موقفه الحداثي الرافض ،والمتطلع إلى رؤيا مختلفة، وسأبدأ بالبحث في بعض الظروف الاجتماعية والشعرية اللتين صاحبتاه، فكونتا رؤيته الخاصة، ثم أنتقل إلى المرجعيات الفكرية التالية لما هو واقعي، والتي انطلقت منها بدائل الشاعر الرؤيوية.

([1]) الرسالة نفسها: ص05.

([2])الرسالة نفسها: ص04.

([3]) انظر، هذه الدراسة:ص08.

أولا–المرجعيـــة الواقعيـــة:

توطئــة:

قبل أن ألج إلى أغوار تجربة الشاعر، وأهم مرجعياتها أريد التنبيه إلى مفهوم "الواقعية" الذي اتخذته محورا من محاور دراستي، إذ لا أعني به في هذا المقام أن الشاعر ذو مرجعية تتصل بالمناهج الواقعية الإشتراكية والإجتماعية والإنسانية المعروفة، وإنما أقصد بها أن للشاعر مرجعيات فكرية أساسها طبيعة الواقع الذي يعايشه ضمن تكتل اجتماعي له خصوصياته ومميزاته، بحيث ستقف دراستي على أهم الظروف والتوترات التي صاحبت تفاعلات الشاعر مع الواقع، وشكلت توجهه الشعري ،لتنطلق بعد ذلك إلى البحث عن أهم المنطلقات والمفاهيم التي استقاها من ذلك الواقع لرسم مواقفه ورؤاه الإبداعية؛ لأن كل عملية إبداعية هي "ثمرة لحزمة متفاعلة من العوامل المعقدة التي تتصل بالجوانب الفردية للفنان، كما تتصل بالحياة الجمعية من حيث إرثها التاريخي وواقعها المعاصر"[1]، وحسب محمد غنيمي هلال فإن أواصر التواصل والتفاعل بين الأدباء والواقع الذي يعايشونه، تختلف باختلاف العصور والظروف والمجتمعات والهويات، فقد يتخذ المبدع العمل الإبداعي ليكون صورة ناطقة عن حياته، أو عن حياة المجتمع الذي يعيش فيه، وقد يتخذ موقفا هروبيا، فينفصل عن الواقع بعدما يتصل به ولا يستطيع التفاعل معه، فيعلن موقفه الهروبي ليلوذ بعوالم المثالية والأحلام، وقد يتصل بالواقع ثم يرفضه ليقدم البديل والمتمثل في قيم جديدة يتطلع هو إليها، أو المجتمع بأكمله، وذلك من أجل إعادة بناء الإنسان، وتقويمه وإصلاح أفكاره بعد تطهيره من الرواسب النفسية المضرة به عبر مسيرته التاريخية[2].

إن المبدع لا يمكن له أن يسلم من توترات الواقع وظروفه المختلفة، والمرتسمة على نطاق الحياة اليومية، إذ لها دخل واسع في تشكيل رؤاه ومواقفه، وهي التي توجهه الوجهات المختلفة دون أن يكون له الدخل الأكبر في ذلك، ففي فترات الانحطاط الاجتماعي لأي أمة مثلا، تكثر التوترات والصدامات،وتفقد الحلول المناسبة والممكنة، وينعكس ذلك على سلوكات المبدعين وتصرفاتهم، لأنهم مهما حاولوا الصمود أمام تلك التوترات، فإنهم في النهاية سيتأثرون بها حتما، دون النظر إلى نوعية ذلك التأثر، وتتشكل لهم مواقف مختلفة، فمنهم من يحاول التكيف معها وانتهاز فرصها، ومنهم من يؤثر الوقوف ضدها، وإبرازرؤى مخالفة لما هو موجود على أرض الواقع، ومنهم من يختار المنطق الهروبي سواء على المستوى المادي أو المعنوي، وما حدث ومازال يحدث في الجزائر إلا صورة لذلك، ففي أزمة التسعينات وما صاحبها من انحلال وتفتت واصطدام وضبابية في الرؤية، تنوعت جراءها المواقف الصادرة من طرف الأشخاص أو حتى الهيئات المختلفة كالأحزاب والكتل التي كان لها

([1]) عدنان حسين، قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص27.

([2]) محمد، غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص351، 352.

حضور قوي فيما سبق، فمنهم من انتهز الفرصة للاستفادة من الظروف ماديا أو معنويا، ومنهم من وقف للمصادمة، ومنهم من اختار الهروب سواء بالهجرة أو بالانتحار الجسدي، أو الفرار إلى عالم الأحلام والمثالية، وكل حسب موقعه وفعاليته، والشاعر "ياسين بن عبيد" واحد من أفراد المجتمع ينطبق عليه ما ينطبق على الآخرين، وما يميزه عنهم هو مواقفه ورؤاه المشكلة لفهم هذا الواقع والعالم معا.

لقد تميزت فترة السبعينات، ومن بعدها فترة الثمانينات وهما الفترتان اللتان لم يكن الشاعر "ياسين بن عبيد" قد شكل تجربته الشعرية فيهما بعد، بوجود تطورات متسارعة ومتوترة على كل المستويات كان لها وقعها على مسيرة التطور الاجتماعي للشعب الجزائري أفرادا وهيئات فيما بعد، فعلى المستوى السياسي كانت الجزائر تحت وطأة بعض الممارسات السياسية ،وتعيش تطورات سريعة ابتدأت بالاشتراكية، وما صاحبها من تأميمات وثورات لم تؤت أكلها كما ينبغي، وانتهت بالسماح للتيار الديني بالنمو، وهو سبيل خاطئ كما يرى أحمد فارس عبد المنعم، الذي حسبه أن العديد من الدول العربية، ومن بينها الجزائر قد ارتكبت خطأ فادحا لقصر نظرتها ،وذلك باعتمادها على الوقوف على ظهر التيارات الدينية لتحقيق أهداف آنية، ففي الجزائر مثلا كانت البلاد تعاني أزمة هوية وتغريب على جل المستويات، ولم يكن للنظام الحاكم الذي يعاني من الفساد غير الاستنجاد بالتيار الديني، والسماح له بتكوين حزب سياسي رسمي ضم أربع تيارات هي: التيار السلفي، تيار الهجرة والتكفير، تيار الجزأرة ،وتيار جهادي متأثر بفكر تنظيم الجهاد المسلح"[1].

لقد ساعدت أيضا وضعية النظام السياسي الجزائري آنذاك، والذي كان يعاني من أزمة الشرعية السياسية، وتردي الأوضاع الداخلية للبلاد على تحرك المشروع الإسلامي السلفي الذي وجد سنده في الجذر التاريخي للهوية، وساندته السلطة الجزائرية في صياغة نمط إخواني إسلامي معتدل، لكي تواجه أزمة الهوية، ولم يكن المشروع الإسلامي ليجد تربته الخصبة لولا تلك التطورات والظروف التي عجزت السلطة عن التحكم بها كالفساد ،والتغريب، وتآكل الشرعية، والعجز عن إدارة البلاد[2].

هذا على المستوى السياسي، فإذا عدنا إلى المستوى الاقتصادي، فإننا نجده تابعا للعامل السياسي في ظهور الأزمات المتوالية وبخاصة أزمة التسعينات التي تلونت بلون الدم والعنف، فبعد فشل النموذج الوطني للتنمية الذي اعتمدته السلطة بعد فترة وجيزة من استقلال البلاد، وكان ذلك نتيجة ضعف الآداء، والمردودية الاقتصادية، وتوقف الاستثمارات وبخاصة في قطاع الصناعة[3]،

([1]) أحمد فارس، عبد المنعم: ظاهرة الإرهاب في الوطن العربي، مجلة كراسات استراتيجية خليجية، مركز الخليج للدراسات الاستراتيجية، لندن، العدد09، 1998، ص13، 14.

([2]) المجلة نفسها، ص15.

([3]) أحمد فارس، عبد المنعم: ظاهرة الإرهاب في الوطن العربي ، ص20.

توقفت الكثير من المصانع، وسرح آلاف العمال، وفقدوا موارد رزقهم، وباتت البلاد تنتظر الانفجار الحقيقي والذي لم يكن ببعيد، ووجد على إثر هذا الغليان التوجه الإسلامي ضالته كي يطبق مشروعه الجهادي.

أما على المستوى الثقافي، فقد كانت الثقافة الوطنية قابعة تحت سلطان الأدلجة، وأزمة الثنائيات التي كانت صورة من صور أزمة الهوية، فطبعت الخطاب مصطلحات (معرب/مفرنس – تقليدي/حداثي–أصيل/معاصر)، وغيرها من الثنائيات، وكان الخطاب الثقافي الرسمي في تلك الفترة لا يسمح بالحديث في أي مجال إبداعي، إلا عن الاشتراكية وإنجازاتها، ومن يخرج عن ذلك الإطار يعد متخلفا وتقليديا، كما ظهرت الحداثة في هذه الفترة ورُبطت برباط الإيديولوجيا والثنائيات المتصارعة أيضا، وكان الخطاب الثقافي يمارس سلطته من خلال هذه الحداثة الملفقة "دون أن يتحمل مسؤولية بعده الفلسفي وتبعاته، ودون أن يصغي لجوهر المساءلة المطروحة من طرف المجتمع الجزائري، والتي لا زال يبحث لها عن إجابة مقنعة عند المثقفين والمبدعين إلى يومنا هذا"[1].

لقد قسمت النتاجات الشعرية جراء هذه الممارسة الحداثية المرتبطة بالإيديولوجيات والثنائيات المتصارعة إلى قسمين:

*نتاج تقليدي متخلف، ويضم كل النصوص الشعرية العمودية بغض النظر إلى المواضيع التي تتناولها، فهي في نظر الخطاب السبعيني لا يمكنها أن تتحمل مواكبة التطورات أو التعبير عن أي موضوع ثوري، وخاصة ماله ارتباط بالثورات الاشتراكية في ذلك الوقت.

*نتاج حداثي متطور، ويضم كل النصوص الشعرية المتخلصة من نمطية النص العمودي، فهي تعد حداثية من خلال هذا التخلص أولا، ومن خلال موضوعاتها المرتبطة بما ينتجه الواقع من أطروحات فكرية وسياسية، ولا يمكن لها أن تحيد عن ذلك، وإلا سقطت عليها لعنة الخطاب الثقافي المؤدلج، وصار الشاعر في تجربته "لا يضع دلالات جديدة، وإنما يعيد إنتاج الدلالات نفسها التي ينتجها المجتمع بطريقة يكون للشكل فيها دور تعميد النص وإدخاله ضمن دائرة المنتوج الشعري"[2].

هذه المغالطات التي ميزت الفترة السبعينية وامتدت إلى الثمانينات أيضا، والتي جعلت النص السبعيني ينحصر في النص ذي الشكل الجديد الحامل لملامح التغيير الشعري، وينحصر هذا التوجه في الاشتراكية العلمية بوصفها مذهبا إيديولوجيا، وتنحصر اشتراكية الفن والإبداع عموما في الواقعية الاشتراكية باعتبارها مذهبا يعكس التغيير ويؤسس له ،وينبئ به في الوقت نفسه[3].

([1]) عبد القادر،رابحي: النص والتقعيد، ج1، ص66.

([2]) المرجع نفسه: ص81.

([3]) عبد القادر،رابحي: النص والتقعيد ،ج1، ص113.

هذه الحصارات التي انتهى إليها النص السبعيني المتكئ على مغالطات الحداثة أدت به في نهاية الأمر لأن يصير نصا مفرغا من كل ماله صلة بالأدبية، والتي ترتبط بعفوية الآداء والتشكيل اللغوي والدلالي[1]؛ لأن ذلك يعود في النهاية كما يرى عمر أحمد بوقرورة إلى الشعراء أنفسهم الذين تأدلجوا اشتراكيا أو يساريا، فكتبوا في ظل وعي غائب دعّمه غياب وعي الدولة نفسها، وحتى محاولاتهم في ممارسة الحداثة لم تأت بنتيجة، لأنهم ظلوا يتعاملون معها بمنطق تقليدي تبعي للمشارقة، فاقتصر التجديد عندهم في:

أ- التجديد في قاموس اللغة العربية حتى تتلاءم الكلمات الجديدة مع حركة التحديث.

ب- الاعتماد على الغموض في التعبير، والاستعانة بالرموز والصور الغارقة في الأحلام.

ج- القراءات الانتقائية للتراث بما يتلاءم مع مكونهم الإيديولوجي.

د- السخرية والتهكم بالمقدسات[2].

و كانت النتيجة في نهاية الأمر أن عزف من جاء بعدهم عن تلقي إنتاجهم الشعري، إما برفضه أو مقاطعته، ولكن مهما يكن فإن النص السبعيني وإن كان قد أخلّ بالشكل العمودي ،وارتبطت أغلب نصوصه بالواقع والإيديولوجيات المطروحة في ذلك الوقت؛ إلا أنه عكس المرحلة باختلالاتها واهتزازاتها، فعبّر عنها أصدق تعبير، وعبّر عن "صرخة الإنسان العربي في محاولته للدفاع عن مخياله المستلب وجغرافيته المخروقة... فلم يكن منفصلا الانفصال كله عن المتن الشعري العربي، ولم يكن متصلا به تمام الاتصال"[3].

إن من جاء بعد هذه المرحلة من الجيل الجديد* انطلق من مبدأ الرفض والقطيعة، فلم يرفض النصوص السبعينية في حد ذاتها، بل رفض رؤيتها القاصرة المبنية على التبعية والتقليد، والتي أدت إلى تفككها وإفراغها من شعريتها المطلوبة، فأراد هذا الجيل الانطلاق مرة أخرى، ولكن إلى مجال أوسع وأرحب، وإذا كانت النصوص السبعينية تدعي الحداثة معتمدة على مرجعيتها المشرقية، فإن هذه الحداثة مشكلة وفق منظور غربي غير آبهة بالاختلافات بين المجتمع الغربي الذي أنتجها، وبين المجتمع العربي الإسلامي الذي ابتلعها، والجيل الجديد إذ يبين مبدأ الرفض والقطيعة فإنه يريد أن يُشكل حداثة خاصة به، لها قيم متميزة ومنفصلة عن المرجعية الغربية، ولم يقتصر هذا الرفض على الموضوعات والقيم المتناولة، بل على الثنائيات أيضا والتي أرهقت الخطابات الثقافية في الفترات السابقة، فلم يعد هناك داع إلى الفصل بين المعرب والمفرنس، أو بين الأصيل والمعاصر ، أو بين

([1]) المرجع نفسه : ص113، 114.

([2]) عمر أحمد، بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 146، 147، 148.

([3]) عبد القادر، رابحي: النص والتقعيد، ج1، ص46.

* الجيل الجديد تسمية تطلق على الشعراء الذين ظهروا مع نهاية الثمانينات وبداية التسعينات متخذين التراث عضدا، منفتحين على أفق الحداثة بما يلاءم انتماءهم الحضاري مخالفين جيل السبعينات.

النص العمودي والنص الحر، ما داموا جميعا يؤدون الغرض نفسه وهو الارتقاء بذوق القارئ وفتح الآفاق المجهولةأمام عيانه"وراح هؤلاء الشباب يكتبون من خلال اكتشاف الأنا في ظل الوعي الذي كان غائبا"[1]، وهم يعتبرون البداية الحقيقية والممهدة للفن الجيد الواعي الذي سيأتي فيما بعد ويؤسس للتواصل، وذلك لما يحمله نتاجهم من سمات الإيجاب الفكري والفني وما يحتويه من علامات الوعي المشكل في ظل الثابت الوطني والعقيدي والثقافي، وبذلك كان شعرهم منظوما وفق التوازن بين الأنا والجمع، لا بالمتغير الذي أحدثه الواقع المؤدلج،بل بالماضي الزاخر الذي يشمل زمن الثورة بالخصوص[2].

إن الشاعر "ياسين بن عبيد" واحد من هؤلاء الشباب المنتمين، إلى الجيل الجديد الذي يريد أن يحمل على عاتقه الحداثة ليُنظر لها بمنظاره الخاص، ويشكلها بما يلائم انتماءه وهويته دون أن يلغي شيئا من ثوابته؛وإذا كان هذا الجيل قد امتطى صهوة الرفض والقطيعة ، فإن الشاعر أيضا امتطى الصهوة نفسها، وأعلن رفضه لتلك القيم التي طبعت الفترات السابقة، فيقول في مقدمة ديوانه الموسوم بـ:"الوهج العذري" حول ما تحمله قصائده من تركيز على الأنا:" هي مرآة لكياني إذا اهتزواضطرب... أو رساقراره على مرفأ هادئ وديع !..." [3].

إنها قصائد تحمل قيما جديدة مخالفة للقيم السائدة "فيها –أخيرا– حضوري الغائب عن كل آداء فاضح يناهض القيم التي أؤمن بها في الشعر، وفي غيره"[4]، وكل ذلك مؤداه عفوية الآداء التي حمل مشعلها الجيل الجديد كي يعيد للنص الشعري أدبيته الحقة، فيقول: "كما أراني به منتظما في سلك من يصدرون عن عفوية الإيحاء"[5]،إنه يؤكد أن شعره سيكون لبنة من لبنات المرحلة الجديدة في تاريخ الشعر الجزائري المعاصر؛ لأن هذا الشعر هو "شعر ذات قبل أن يكون شعر موضوع، وشعر فكرة قبل أن يكون شعر حدث، وشعر وجدان قبل أن يكون شعر شكل"[6]، ولذلك فإن الشاعر من خلال أول ديوان في تجربته الشعرية، وهو ديوان "الوهج العذري" يحاول التخلص من الخطابية ومن الحدث كباعث أولي لتأسيس القصيدة الواحدة، وإن طبعت هذه المظاهر قصائده الأولية، إلا أنه أبدى مجهودا أكبر للتخلص من ذلك، ومن بين تلك القصائد التي تأسست على الحدث أذكر قصيدة "لا تسألي موعد العناب" [7] التي حمّلها حادثة اغتيال الرئيس محمد بوضياف، وقصيدة "رسالة أمي من سراييفو" [1]

([1]) عمر أحمد، بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 149.

([2]) المرجع نفسه: ص149.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1994، ص4.

([4]) المصدر نفسه: ص4.

([5]) المصدر نفسه: ص6.

([6]) المصدر نفسه: ص 7.

([7]) ياسين بن عبيد: الوهج العذري ،ص44.

التي أراد أن يعبر من خلالها عن معاناة سراييفو مع الاحتلال الصليبي، كما حاول تمرير مشروعه الرؤيوي بنوع من الخطابية في قصيدة "أنا الفجر" [2]، فاستعان بصورة الفتاة الجزائرية المسلمة ليمرر على لسانها مواقفه، ولأن الأمور لا يمكن أن تستقيم من بدايتها، فإن هذه المرحلة ضرورية في تجربة الشاعر "ياسين بن عبيد" تجسد فيها التداخل بين القصائد التي تأسست على حدث معين أو موضوع ما، وبين القصائد التي تحاول أن تتخلص من ذلك بالتركيز على الذات، أو على أفكار معينة، وتحاول الابتعاد عن نمطية المواضيع والأحداث، تحت وقع كل ذلك سأنطلق في تقديم أول لبنة في مقام مرجعية الشاعر الواقعية وهي:

***التبعيــة والصـراع:**

تعتبر التبعية نتيجة من نتائج عدة أفرزها الصراع المستمر بين الأمة العربية، والأمم الغربية، هذه الأخيرة التي سعت ومنذ ظهور الإسلام على الوقوف بالمرصاد لحركة أمتنا، فاستعملت شتى الوسائل والطرق لتنفيذ مخططاتها وتحقيق غاياتها في امتلاك الحضارة وسبل التطور لوحدها فقط، دون أن يستفيد منها الآخرون وبخاصة المسلمون؛ لأنهم هم الذين يملكون مفاتيح التطور الإنساني النابعة من تعاليم الدين الإسلامي، ولا يدركون ذلك، أو لا يستغلونها أحسن استغلال، ومن بين الوسائل التي استخدمتها في عصرنا الحديث الغزو الثقافي، محاولة ضرب ثوابتنا وقيمنا وذلك من أجل "الحيلولة بين شعوب الأمة العربية وبين عناصر بناء ذاتها أو استردادها، وذلك يجعلها في حالة دائمة من الاغتراب، ثم بالاختراق المستمر لها لتفتيت أية محاولة لبناء قاعدة ثقافية وحضارية تسترد بها ذاتها، ثم بالتفريغ المستمر لطاقاتها حتى لا تتكون من هذه الطاقات شحنة تفجر قنبلة وعيها بذاتها الثقافية"[3]، وهذا ما حدث من زمن غير بعيد، ومازال مستمرا إلى الآن، وقد ساعدت أوضاع أمتنا العربية وبخاصة في فترات الاحتلال وما بعدها من تغلغل هذا الغزو إلينا وفي عز يقظتنا دون أن نحرك ساكنا، فبعد استقلال الدول العربية التي أخذت حريتها بالنفس والنفيس، لم تواصل تضحياتها مرة أخرى لتقتلع آثار الاستعمار، وقواعد النفوذ الثقافية التي تركها، ولم تحاول وهي تريد إقامة صرحها الثقافي بعد رحيل المستعمر أن تقدم بدائل ثقافية خاصة بها كأمة عربية إسلامية، بل تأثرت بأفكار وثقافة المستعمر الذي طردته بالأمس القريب، ولم تعلم أن العلوم التجريبية والمسائل الثقافية لا يمكن الخلط بينهما، فإذا كنا نستورد قوانين العلوم التجريبية كما هي، لكونها قوانين واحدة لا تخضع للمتغير الثقافي أو الجغرافي مثلا، فإن المسائل الثقافية غير ذلك، وهذا هو الخطأ الفادح الذي وقعت أمتنا

([1]) المصدر نفسه: ص39.

([2]) المصدر نفسه: ص54.

([3]) محمد سيد، محمد:الغزو الثقافي والمجتمع العربي، دار الفكر العربي،مدينة نصر، القاهرة،مصر،ط1،1994، ص231.

فيه،فاستوردت الكثير من الفلسفات والمناهج الثقافية، وبعض مفاهيم الأدب والفن، وحاولت تطبيقها[1]، فوقعت في شباك التبعية الثقافية، دون أن ننسى الحملات الإعلامية التي ابتلعتها أمتنا كالأسبرين يوما بعد يوم دون تمحيص أو تدقيق.

إننا إذا نظرنا إلى هويتنا العربية الإسلامية، كما يرى محمد صالح الهرماسي، فإننا نجدها تتكون من دعامتين أساسيتين تقوم عليهما،وهما: العروبة لغة،والإسلام دينا وثقافة[2]،ولذلك فالصراع القائم بين أمتنا والغرب سببه تلك الدعامتان المذكورتان، حيث لا يتوانى الغرب في كل مرة من ضرب عروبتنا وديننا حتى يفقدنا هويتنا، وما فكرة الشيوعية التي غزت أمتنا إلا صورة من صور ذلك الغزو الآتي من وراء البحار إلى عقر ديارنا، والتي كانت مؤسسة على إلغاء الدين، ورغم هذا فقد استعين بها في تسيير أنظمتنا، وغزتنا على جميع المستويات، وكان من نتائجها أن تأدلج الأدب عندنا،وفقد وظيفته الحقيقية في النهوض بأمتنا وفق ثوابتها التي لا تتغير، وتبيان السبل الصحيحة في تكوين وعيها الحضاري الغائب، ووصل الأمر ببعض أدبائنا أن دعوا إلى التخلص من بعض الثوابت والسخرية منها في نصوصهم[3]، تبعا لما يدعو إليه ماركس الذي طالب بإلغاء الروابط المادية والروحية التي تربط الإنسان بالدين "،وظل يردد مقولته:"الأديان أفيون الشعوب، والناس يقبلون على الدين لأنه يخدرهم ويلهيهم عن كد الحياة والسعي فيها..."[4].

هذا الأمر أدى إلى ظهور صراعات بين أدباء الأمة الواحدة، ما بين اشتراكي يدعي الحداثة، وما بين محافظ يدعي الأصالة، وهذا ما انبرى الشاعر "ياسين بن عبيد" بفضحه وتبيان المغالطات التي رسمتها الفترة الاشتراكية، فتلونت قصائده بألوان الرفض والقطيعة، لكل أشكال التبعية والانبطاح، ففي قصيدة "كذبوا عليك" [5] يبين أن هؤلاء التبعيين ما هم إلا أناس احترفوا التطبيل، وليس هدفهم حماية ثوابت الأمة، يقول عنهم:

ورثوا الطبول وهذه دقاتهم في غيهبي رنت بها حمّاك[6] ؟

إلا أن حالهم لن يطول بالتأكيد، لأن ما يتأسس على الباطل سيكون مآله الفشل، ويتساءل:

أتراهم يستشرفون غروبهم روما لوصلة من أقام دجاك ؟

([1]) محمد سيد، محمد: الغزو الثقافي والمجتمع العربي، ص 16.

([2]) محمد صالح، الهرماسي: مقاربة في إشكالية الهوية، المغرب العربي المعاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت،لبنان،ودار الفكر، دمشق، سوريا،ط1، 2001، ص27.

([3]) عمر أحمد، بوقرورة: دراسات في الشعر المعاصر، ص148.

([4]) شايف، عكاشة: الصراع الحضاري في العالم الإسلامي، مدخل تحليلي في فلسفة الحضارة عند مالك بن نبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص80.

([5]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص48.

([6]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص48.

أم يبحرون إلى الزمان بدمعة تمساحة تعلو الدنى لمداك؟[1]

إن الشاعر لا يرفض هؤلاء التبعيين كأشخاص، بل يرفض القيم التي تأسس من خلالها وعيهم، ومن بينها تنكرهم لماضي أمتهم وتراثها تبعا لما تمليه عليهم تبعيتهم للغرب الذي ما زال يواصل سلب كراماتهم،وهم منومون تحت تأثير مغناطيس التحضر،والتطور،والتحديث،ولذلك يصفهم الشاعر بحمر الخياشيم، ويقول عنهم:

حمر الخياشيم بالأستاه قد بركوا على التراث ومجت ريحهم أمم[2]

إنهم لوثوا الحاضر، كما لوثوا الماضي ،ومستعدون لتلويث المستقبل إذا لم يردعهم رادع، ولكنهم سيبقون في الحضيض؛ لأن من يبيع كرامته وشرفه يبيعه الآخرون، إنهم حسب الشاعر لا يجيدون سوى التهريج الذي لا يسمن ولا يغني من جوع:

ما أجادوا سوى التهريج معتقدا يستنفرون على القصي والداني

و لوثوا الشعر من حسان منحدرا عذرا ومغفرة يا شعر حسان[3].

و لا يميز الشاعر في نقمته على هؤلاء التبعيين بين تبعي وآخر، بل هم عنده سواء ماداموا يشتركون في إيذاء أمتهم، وفي الكذب على أبنائها، فيجعلون الوضيع في الدرجات العليا، وينزلون العظيم إلى الدرجات السفلى، ويتركونه على هامش الحركة اليومية كما تركوا الشاعر؛ لأن القيم عندهم تبدلت، فصار الحسن رديئا والرديء حسنا ،بل وعظيما يقول في إحدى قصائده:

أنسى بباحك كيف كنت بهامش نهب الألى ذبحوا الحضور وغابوا

أو كيف صفق في بلادي أرنب للراقصين ومالهم أثـواب

جلبوا الممثل والمسارح كلها و مضوا وهم فوق التراب تراب

و تقاسم الأدوار قسمة زائغ الضاربان الفأس والحطـاب[4]

و لأنهم لا يجيدون سوى التهريج، فإن الشاعر يسخر منهم ويصفهم بالضعف، فهم لا يستطيعون تحمل واجباتهم الحقيقية نحو أنفسهم وأمتهم، والتي من المفروض أن تتلون بلون الألم والتضحيات الجسام في سبيل هذه الأمة وأبنائها، ولأنهم ليسوا أهلا لتلك التضحيات فإن الشاعر يبين لهم أنه سائر على الدرب المخالف لدربهم المحاصر بالإلحاد والتبعية، والذي اتخذوه نورا زائفا يهديهم إلى الضلالة فيقول في قصيدة (ألقاك):

دربي إذا انفرجت عنه مواجعنا يأباه من خسروا الأعمار واتسروا

([1]) المصدر نفسه: ص48.

([2]) المصدر نفسه:ص50.

([3]) المصدر نفسه: ص50.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1998، ص20، 21.

حمرعلى وسخ الإلحاد عصبتهم قامت مضعضعة تجترها الحمر

أنكى على قيم طهر بما عبثوا بادوا وما استحفظت دجالها الزمر[1]

إن هؤلاء التبعيين الذين خسروا أعمارهم في الدنيا والآخرة، لن تهون عليهم بعد ذلك إذا خسروا أوطانهم أو بنيها، فهم خونة باعوا ضمائرهم وأتوابالويلات عليها، هاهم يبيعون الجزائر اليوم كما باعوها بالأمس، ولن يتوانوا في بيع أي قطعة من تراب أمتنا إذا ما اقتضى الأمر ذلك، فيقول الشاعر:

هم صادروك اليوم أمس وطالما عنوت لهم طوعا فكانوا لك الضدا[2]

إن هذا الوطن المدرار الخصب الذي قوى سواعدهم واحتضنهم كأم حنون طائعة، ها هم يبيعون فجره ليستبدلوه بالظلام بعدما أزاحوا كل من يريد الخير لهذا الوطن:

سرايا بأسراب النجوم ترحلوا و ما ذادهم عنها الحنين ولا ردا[3]

فتفرق الأبناء إلى شيع، وتحولوا إلى الإخوة الأعداء الذين حولوا البلاد إلى صخرة صلدة قاتلة:

هنا اليوم حالت دولة الحب صخرة تقيم على أكبادنا الحجر الصلدا

فشاهت وجوه والمناظر متعب بها النظر المكؤوب إن طافها عدا[4]

و لا يكتفي الشاعر بصب إصراره الرافض على هؤلاء التبعيين للغرب، المرتدين على قيم وثوابت أمتهم الإسلامية، الهاتفين بأفكار الملحدين، وإنما ينبه القارئ إلى نوع آخر من التبعيين الذين وقفوا ضد من امتطى صهوة الشيوعية،وأرادوا تقديم البديل، ولكنهم وقعوا في خطأ أكبر بكثير من أخطاء الشيوعيين، إنهم أولئك الذين عادوا إلى ماضي الأمة ليستقوا منه الحلول والعبر، ولكنهم لم يأخذوا منه إلا أفكار العنف والتطرف التي ميزت بعض المراحل التاريخية من حياة الأمة العربية، ولم يحاولوا استقصاء جوانبها ليروا ما إذا كانت تلائم عصرنا أم لا، ويركز الشاعر على ذكر إيران في ثنايا قصائده باعتبارها القطرة التي أفاضت حسبه كأس التطرف والعنف الديني، أو بالأحرى المتلون بالدين في عصرنا الحاضر؛ لأن ثورتها الدينية الإسلامية، انعكست أصداؤها على العديد من أقطار الوطن الإسلامي، وقد قامت هذه الثورة عام 1979، وكانت "إيذانا ببدء مرحلة من التوتر وعدم الاستقرار... حيث اعتمدت إيران على تصدير الثورة للدول المجاورة كأحد المبادئ السياسية الحاكمة لعلاقاتها الخارجية واتبعت في ذلك عدة أساليب"[5]. أذكر أهمها بما يلائم الدراسة وأولها"استمالة الشعوب العربية على اعتبار أنها ثورة دينية خلصت إيران من حكم الشاه صاحب العلاقات الوثيقة مع إسرائيل

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني ، ص 98، 99.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص13.

([3]) المصدر نفسه: ص13.

([4]) المصدر نفسه: ص 13.

([5]) أحمد فارس، عبد المنعم: ظاهرة الإرهاب في الوطن العربي، ص21.

والغرب..." [1]،و فعلا لقد استمالت الكثير من الفئات العربية أفرادا وهيئات، فساروا على نهجها يدقون طبول حربهم التي تغذت ببعض الأفكار التي طبعت بعضا من مراحل التاريخ العربي التليد، وتزاحمت الحناجر لتهتف بضرورة الجهاد والتضحية، ومعاداة ما يسمى بالطاغوت، ولو كان جنينا في بطن أمه، وذلك من خلال أبواق ما يدعى بالحمية والوطنية والهوية، ووجدت الانقسامات التاريخية بين المذاهب الإسلامية ضالتها بعد الثورة الإيرانية، فظهرت جماعات انتشرت هنا وهناك ،"كالجهاد والجماعة الإسلامية في مصر، وجبهة الإنقاذ في الجزائر، وحماس والجهاد الإسلامي في فلسطين، وحزب الله في لبنان، والقاعدة وطالبان في أفغانستان"[2]، وغيرها...، ولا يتسع المقام هنا لأبين فيما تختلف، وفيما تشترك هذه الجماعات، ولكن المهم الذي يجب بيانه أنها تنطلق من السند الديني بما يلائم توجهها، دون النظر إلى طبيعة هذا السند، هل يتوافق مع ظروف العصر ومتطلباته أم لا يتوافق؟ وإن كانت هذه الجماعات في فلسطين ولبنان قد وجدت ضالتها في تطبيق فكرة الجهاد على أرض الواقع من خلال محاربة بني صهيون الذين يعيثون فسادا في الأرض العربية، فإنها في الجزائر طبقت تلك الفكرة على أبناء الوطن الواحد الذين تتقاسم معهم الدم والعرق والهوية والعقيدة الواحدة الموحدة، والذين عدّتهم من الكفار والمرتدين، وعليها محاربتهم إن لم ينتهجوا نهجها.

هذه الممارسات التي برزت في إيران وغيرها، كشفت للجميع ما وراء الستار من حقائق، وأظهرت رغبة إيران في الهيمنة على المنطقة... إضافة إلى بعض تطبيقاتها السياسية والاقتصادية التي بدت بعيدة عن صحيح الدين.

لقد أدى كل ذلك إلى تراجع التعاطف معها في نهاية الأمر، وهنا التفتت إيران مرة أخرى إلى أسلوب ثان، ولأنها فشلت في اكتساب التأييد الشعبي العربي والإسلامي لتلك الثورة حاولت التدخل في الشؤون الداخلية للدول المجاورة، وزعزعة أمنها واستقرارها عن طريق تأييد العناصر المتطرفة بها ومساندتها، وهذا ما حدث في مصر... ،والكويت،والسعودية...إضافة إلى الجزائر [3].

هذه الأخيرة التي توترت علاقاتها مع طهران بسبب اتهام الدولة الجزائرية لإيران بدعم المتطرفين بها، وزاد ذلك التوتر أكثر عندما عرضت إيران "التوسط بين السلطات الجزائرية والجماعات المتطرفة، ثم اتهام إيران للحكومة الجزائرية بالتورط في العمليات الإرهابية التي تشهدها الجزائر"[4].

([1]) المجلة نفسها : ص21.

([2]) سليمان ابراهيم، العسكري: حتى لا تفرض علينا التهم، كتاب العربي (الإسلام والغرب)، صراع في زمان العولمة، مجلة العربي، مكتب العربي ، الكويت، العدد49، ط1، 2002، ص105.

([3]أحمد فارس،عبد المنعم :ظاهرة الارهاب في الوطن العربي، ص21،22.

([4])أحمد،فارس عبد المنعم:ظاهرة الارهاب في الوطن العربي، ص22.

(*) انظر: محمد صالح الهرماسي: مقاربة في إشكالية الهوية، المغرب العربي المعاصر، ص63.

كل هذه التوترات رصدها الشاعر ياسين بن عبيد، وعبّر عن نتائجها، من أجل إقامة فكرته المبنية على عنصري التبعية والصراع، مستندا على الواقع كمادة خام لتشكيل موقفه النهائي بعد ذلك، وفي بيانه لحقيقة إيران وثورتها يعود بنا الشاعر إلى حقب تاريخية مضت ليبين لنا أن التاريخ يعيد نفسه، ومثلما كان للفرس دور في ظهور الخوارج والشيعة ذات زمن في بلاد المغرب العربي*، ها هي الفرس الجديدة "إيران" تعيد لعبتها القديمة ببث أفكارها إلى ابناء الجزائر وغيرهم، فيقول:

باعوك يا ذنب القطعان ذات ضحى و رأسك الغفل لم يوزن ولم يزن
أقمت بالحجر المسموم مملكـة بقية الروح من تاريخ مفتتـن
بلوثة الفرس جئت اليوم منتفضا يا عاشق النار من أغراك بالوثن[1]

هذا الحقد الذي تميزت به إيران، هدفه كسر شوكة المسلمين وإبعادهم عن طريق الحق كما يرى الشاعر:

فلول كسرى من التاريخ راكضة لتغصب الحب حرف الله في بدني[2]

و يتساءل الشاعر حول هوية تلك الأزمة التي وقعت فيها الجزائروطبعت حياتهابالناروالدم؛ لأن الموقف الحداثي يتطلب التساؤل المستمر والبحث المتواصل عن الاجوبة، ولو كانت مؤقتة:

سارت إليك من الرمضاء مجمرة عفا عليها سلام الأرض واحتجبا[3]

إنه يتساءل من أين أتت هذه المجمرة؟ ومن بعثها؟ ولم بعثها؟:

من أنت؟ من أنت؟ هذا السؤل حيرني وجه من الغيب في أرواحنا اغتربا
أم عقدة من عرا الأيام راقـدة ؟ أم دمع حر على أوجاعنا انسكبا؟
أم حلقة رسم الأيتام دورتهـا ؟ أم لعنة الحي في أعقاب من ذهبا؟
أم دولة الجمر في أفرانها انطفأت سكرى يخذر في أعراقها الصخبا ؟

أم شيعة خرق البارود شملتها يحاصر الوهم منها الرأس والذنبا؟[4]

هذه الظروف والتوترات التي طبعت مرحلة التسعينات والتي وقف الشاعر إزاءها متساءلا وحائرا، والتي لم يسلم من انتهاكاتها حتى الرجل الأول في البلاد، وأقصد الرئيس "محمد بوضياف" الذي اغتيل في مدينة عنابة التي صورها بذات الوجهين، وجه يستقبل الرئيس ضاحكا، ووجه آخر يحمل علامات الغدر والنكران، فيقول مخاطبا عنابة وناقما عليها:

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص29.
([2]) المصدر نفسه: ص30.
([3]) المصدر نفسه: ص37.
([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص37.

عراك وجهاك فوق الموج والزبد فمت ظمأى وذاب العمر من كمد

يا قبلة الحزن هيضت في منارتها قد طوق الغدر ويح الغدر عنق غدي[1]

لقد قتلت عنابة كل حلم جميل لدى الشاعر، فبات يبكيها، ويبكي أيامها الخوالي:

كنا وكنت وكان الحلم ننشده تاريخ حبك ملء الصدر يد[2]

ها هو الشاعر يطلب من التي يخاطبها بالضمير الغائب، أن لا تسأل ذلك الموعد المشؤوم الذي شق قلبه باغتيال الرئيس:

لا تسألي موعد العناب عن هرم فرعاؤه سامت الأطواد للأبد

لا تسألي موعد العناب عن جسد عظته آكلة الأكباد في القدد

لا تسأليه ففي (عنابة) ذهبت مواعد الأمس في حزن وفي ربد[3]

هذا الموعد الذي أضاعنا وأضاع الجزائر، وحرم الشاعر من الإحساس بالاستقرار ككل أبناء الوطن:

ضاعوا وضاعت من الدنيا محافلهم و يمموا قبلة الهجران والنكد [4]

و شتت الجميع فصاروا شيعا متنافرة عل أرض واحدة:

قد ذبحوا إثرك الأوطان يا أبتي و روعوا طفلك المزروع في البدد

و قلدوه وسام النار خارطة يسلو بها حيث لا سلوى لمكتمد[5]

إن الشاعر، وانطلاقا من هذه التبعية التي أبداها بعض أبناء الجزائر، والتي أودت بنا إلى الهاوية يعلن موقفه الرافض لهذه الفكرة التي لا تبنى على أسس صحيحة، فيقول:

يا نار كسرى إلى الأوطان زاحفة يرعاك قيصر لا قومي ولا وطني

و تخمة الكبر سلي السيف من عنقي أهدرت عصري باسم الدين والسنن[6]

لأن هذه النار ليس من شيمها إلا الغدر لحظة ضعف الآخرين أو غفلتهم وانبهارهم بها:

يحلو لك الغدر والأبصار جاثمة على صدورك مثل النوق في عطن[7]

([1]) المصدر نفسه: ص44.

([2]) المصدر نفسه: ص44.

([3]) المصدر نفسه: ص44.

([4]) المصدر نفسه: ص44.

([5]) المصدر نفسه: ص45.

([6]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص30.

([7]) المصدر نفسه: ص30.

و لأجل تدعيم موقفه الرافض، فإن الشاعر ينشئ قصيدة كاملة بعنوان "بيني وبينك"[1]، محملا فيها مواقفه الرافضة لتلك التبعية التي يراها منتشرة هنا وهناك في عقول وتصرفات الكثيرين، فيقول ومنذ بداية القصيدة:

بيني وبينك سدة وحجاب ألف وعام في هواك سراب ؟[2]

فالشاعر يضع منذ البداية الحواجز بينه وبين التبعية وأهلها، مقيما عالما وحده، وهو يبين في خضم القصيدة أنه وقع ضحية تلك الأفكار التي نشرتها إيران في العالم الإسلامي، فيخاطبها ناقما بعدما أحبها ذات يوم، فغدرت به وكذبت عليه:

طهران يا بعد المسافة بيننا و منارة في غيها تنساب

رسم العناد على جبينك قطعة بغبارها تتربد الأحقاب[3]

ها هو يلوم طهران على فعلتها،ويتمنى لو كانت حقا منارة للإسلام والسلام، لكنها تلبست بالدين والطهر دون أن تفي الدين حقه، فتزينت بالقباب والجبب والنقاب، وبقيت طهران الغادرة المخادعة:

ترعى الموالي قبتيك حمية و يقي عوارك جبة ونقاب[4]

طهران التي تعرت في عصرنا على حقيقتها فصدمت الشاعر بعدما تلحفت أمامه بالنقاب مظهر الدين والإيمان:

فخلعت في زمني عذارك ردة تعلو وجوهك وشمة وخضاب[5]

و ها هو الشاعر يعيدنا إلى الماضي، ليقول لنا أن إيران مدفوعة بحقد قديم، مدفوعة اليوم للغدر بنا وإهلاكنا:

يا شهقة الحقد القديم تلهبت في حلق من تحت المخالب ذابوا

تتخلعين على الضفاف مغيظة تحسو معابك شيعة وصحاب[6]

إن إيران لن تكون مرتعا خصبا لتطبيق مبادئ الدين الحنيف؛ لأنها تحمل في ثناياها عقائدا فوضوية ظهرت عبر التاريخ الإسلامي، وتزندق لأجلها الكثيرون، كالزرادشتية* مثلا:

طهران يا فوضى العقائد والنهى أدى إليك على المدى سرداب

محسوبة النسب الزكي تذرعا تتلففين فتحتويك قباب[1]

([1]) المصدر نفسه: ص43.

([2]) المصدر نفسه: ص43.

([3]) المصدر نفسه: ص43.

([4]) المصدر نفسه: ص43.

([5]) المصدر نفسه: ص43.

([6]) المصدر نفسه : ص43.

و ينهي الشاعر قصيدته، ولكن موقفه الرافض لا ينتهي مادامت طهران متلحفة بالغدر والخداع:

إني المروع في ظلال قصائدي لي دون صدر عفة ومتاب

كولي مطابك فوق غير موائدي فالهجر دونك جنة وثواب

و استأنفي إن شئت كل ضلالة بيني وبينك حجة وكتاب[2]

إن الموقف الرافض الذي أعلنه الشاعر ضد التبعيين بأنواعهم، سواء أكانوا حكاما أو شعراء أو أناسا عاديين، فإنه يقدم في مقابل ذلك بديله القائم على أسس أكثر شمولية وحداثة، حتى يدحض فكرة التبعية السائدة والتي قامت على أساس من الصراع بيننا وبين الغرب، وبيننا وبين أبناء جلدتنا وهويتنا الذين نختلف عنهم ويختلفون عنا في بعض التوجهات ووجهات النظر، وبديل الشاعر سيتمثل في المرجعيات اللاحقة للمرجعية الواقعية، ولكن قبل المرور إلى ذلك علينا الانتقال أولا لبيان الفكرة الثانية التي تأسست عليها مواقف الشاعر "ياسين بن عبيد" والتي مردها الواقع.

*** الاغتـراب:**

إن الانزلاقات التي ميزت بعض المراحل من تاريخ الجزائر، وخاصة فترة التسعينات قد أدت إلى كثير من الاضطرابات والتقهقرات، وشكلت معايير جديدة، وأفرزت كثيرا من المشاكل التي ما زالت الجزائر ترزح تحت وطأتها، كتزايد الإجرام،و انتشار الانتحار،و الانهيارات العصبية والنفسية،و الانحرافات المختلفة لسلوكات الأفراد، ويرى السيد علي شتا أن الإنسان الفاعل** إذا أحس في مرحلة ما أن أهدافه ووسائله ليس لها معنى كاملا، فإنه يصل إلى حالة لا معيارية، وهي الحالة التي تهيئه للاغتراب، ومن هنا يأخذ وضعا معينا من القيم الثقافية السائدة[3]، والأمر نفسه ينطبق على الشاعر "ياسين بن عبيد"، فالرجل شاعر ووظيفته الشعرية تتطلب منه أن يفتح آفاقا واسعة للقراء، ومنتظر منه بعض التغيير، لا على المستوى المادي المعيشي، ولكن على مستوى الوعي والشعور، كما أنه عايش كغيره من أبناء وطنه مرحلة حرجة انهارت فيها القيم، واختلت الموازين، وتبدلت المعايير، وتزاحمت التساؤلات التي لم يوجد لها إجابات مقنعة سواء من الشعراء كأناس فاعلين، أو من غيرهم الذين لهم الفاعلية أيضا في تحريك دفة الواقع، ولأن وسائل الشاعر لم توصله إلى الإجابات الوافية، بدأ يتهيأ للحالة اللامعيارية والتي يعرفها سيمان Seeman أنها: "غياب الوسائل المشروعة لتحقيق الهدف"[4]،

(*) الزرادشتية: مذهب ديني فارسي أسسه زرادشت لتشذيب الديانة المزدية، ظهر في القرن الثاني الميلادي، ويقوم على تقديس النار وعبادة إلهين.

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص43.

([2]) المصدر نفسه: ص43.

(**) الإنسان الفاعل هو الفرد الذي يكون له دور مهم في الحياة وينتظر منه التغيير دائما.

([3]) السيد علي، شتا: الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية، مطبعة الإشعاع الفنية، المنتزه، مصر، 1997، ص48.

([4]) السيد علي، شتا: الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية، ص96.

ويقصد بالوسائل المشروعة ما يكون له الفاعلية للتغيير نحو الأفضل، ولا يقصد بغيابها انتفاؤها من وجه الواقع، ولكن بطلان فاعليتها وصداها لدى أفراد المجتمع، ويضيف فارمر Farmer وكيرك Kirk ومتشل Mitchell جانبين آخرين إلى غياب الوسائل المشروعة، وهما فقدان السيطرة واللامعنى[1].

إن فقدان الشاعر للوسائل المشروعة لتحقيق أهدافه، وفقدانه للسيطرة وشعوره باللامعنى، أدى به إلى حالة من الشعور بالاغتراب ومفهوم اللامعنى هنا لا يعني أن الشاعر عدمي، فقد كانت له بعض المواقف التي لا تريد الانفصال عن الواقع، وتؤمن بضرورة الحياة والكفاح فيها، وإنما معناه أن القيم المؤدلجة التي احتلت مكان القيم الأصيلة هي التي كان لها الباعث الأكبر لإحساس الشاعر بلا معناها، وبلا معنى الأدوار التي تتقلدها أو الأشخاص والهيئات الذين يناضلون لأجلها.

إن الإحساس بالاغتراب والذي بات يخيم على مخيال الشاعر، قد أدى إلى التوجه في نهاية المطاف نحو مواقف الرفض والقطيعة لكل أشكال التبعية، ولكل القيم المزيفة والباطلة، والتي تكلمت عن بعضها فيما يتعلق بالجانب الثقافي خاصة، وذلك في بداية هذا المحور الخاص بالمرجعية الواقعية[2]؛ لأن الشخص المغترب يكون دائما غير راض، ويكون "معارضا للاهتمامات السائدة، والموضوعات والقيم والمعايير وأنشطة المجتمع والتنظيمات التي يكون عضوا بها"[3]، ولذلك فوسائل الشاعر والمتمثلة في اللغة والتشكيل والقصائد لم تتلاءم مع الظروف والتوترات؛ لأن المبادئ التي كان يدعو لها لم تجد مكانا وسط زحمة المعايير والمبادئ الأخرى، التي كان لها صداها وحضورها والمتلونة بلون الإيديولوجيات الغربية أو السلفية، ولأن تلك المرحلة لم تكن لتتقبل هذه الوسائل غير المؤدلجة كمعظم التجارب المنتشرة في ذلك الوقت، فإن قيم الشاعر أسلمته لمرحلة اللامعيارية والاغتراب:

أنا ذاك، لا أني أنا في وحدتي أوحى اغتراب مبادئ بمواجدي
ضمآن في ضوء النخيل مراتعي هيمان في عرس الضباب مواردي[4]

إن صوت الشاعر لم يعد له وقعه في أسماع الآخرين، ولم يعد يلق الاستجابة الكافية، فصار يغرد لذاته ولوحده، لعله يلقى من خلال ذلك التغريد منفذا ينفذ به إلى عوالم أنقى:

أنا طيرك الغريد غربني الدجى على فنني الأقصى أنادمه فردا[5]

([1]) المرجع نفسه: ص96.

([2]) انظر هذه الدراسة:ص11.

([3]) السيد علي شتا: الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية، ص102، 103.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص16.

([5]) ياسين ،بن عبيد:الوهج العذري، ص12.

إن الشاعر كثيرا ما يقف متسائلا حول مبادئه، لم لا تلق صداها الحقيقي رغم أصالتها ونقائها؟ ألأن الزمن صار عفنا فلم يعد يريد رؤية النقاوة؟ أم لأن المعايير تبدلت، وصار الرديء حسنا، والحسن رديئا؟ فيصرخ:

مالي ملاذ والمداخل سدها في ريبه المستوحش المرتاب
لم أدر أوجعني الجواب وضارني سدت لماذا الساح والأعتاب؟ ! [1]

و رغم ما يلقاه الشاعر من نكران وصد، فإنه لا يستسلم وتعاوده النخوة في كل مرة لركوب فرس الرفض، ويعاود اعتصار اللغة، وتشكيل القصيدة، لعلها تسعفه كي يذيع صوتها وصوته للبعيد:

و عربد الشوق في صدري فهزهزه للوصل أعددت أقوالي وألحاني[2]

و لكن هذا الزمن يبقى متصديا في كل مرة للجهود الأصيلة، فيسقطها في العتمة، ولا يترك على الواجهة إلا ما يلوث الضمائر والعقول، ويزيغ بالرؤى كي تطل من نوافذ ضيقة بدل فتح الآفاق على مصارعها، ويقف حجر عثرة في طريق الشاعر، فلا يبقى إلا الحزن صديقا ونديما:

فقطع الصد أعناقي مشردة و ما وجدت نديما غير أحزاني[3]

إن وسائل الشاعر بقيت في كل مرة تبدي له عدم نجاعتها رغم الجهود المبذولة من طرفه للارتقاء بها، وتحيله للصمت المطبق، رغم ما يبديه من همة وتجلد:

أنا قدمت على نعشي وأوسمتي نكر تجذر في تاريخ خـوان
خيلي وأشرعتي والراي صافقة و الموج يصهل في وجهي وشرياني
و يسكن المنتهى شعري وأوردتي جمراوتغتالني بالصمت أغصانـي[4]

و ربما إحساسه أيضا بعدم ملاءمة عمره، ولا أظن أنه يقصد عمره الواقعي، بل الفني لتجسيد الجهاد وبذل النفس والنفيس، جعله يحس بعجز دائم فيقول:

يا شهقة الإصرار في شواظها عاودتني والعمر غير مؤات
من آخر الأوجاع جئت زوابعا ورسمتني بالحزن لوح شتات[5]

إن الشعور بالعجز وعدم ملائمة العمر لحمل مشعل الكلمة هي مظاهر أدت بالشاعر إلى معايشة كثير من الأحاسيس المضطربة كالقلق واليأس والغضب والوحدة والضياع، ويعد السيد علي شتا هذه الأحاسيس مظهرا من مظاهر الاغتراب[6]، والتي حاصرت الشاعر بالحيرة والشك والظن جراء

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص17.
([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص50.
([3]) المصدر نفسه: ص50.
([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص23.
([5]) المصدر نفسه : ص44.
([6]) السيد علي شتا: الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية، ص103.

التساؤلات التي لم يجد لها أجوبة،وجراء ذلك النكران المتواصل الذي يبديه الزمن والواقع ضده، فيمشي في هذه الحياة وحيدا، وتائها،وحيرانا، ومرتحلا إلى مواطن النفي وارتشاف الألم:

حيران أحمل مأساتي على كتفي إليك لاري من حلم ومن خبر
منفى جديد فلو لم يعرني ألـم كفى بحزني محفورا على أثر
يا رعشة العمر في صدري مياسمها وحدي أجرع بلواها على خطر
وحدي تعاودني المأساة قادمـة على خيول الأسى عجلى بلا جذر[1]

هذا العالم الذي يبقي الشاعر غريبا ووحيدا، فترتسم أمامه علامات الشقاء والألم، وتلفه الظلمة، وضبابية الرؤى:

وحدي، وقد شرب الظلام محاجري وأنا بأروقة الأسى جـواب[2]

و أكثر ما يعذب الشاعر قصائده التي تأبى الوصول به إلى ما يريد ويصبو، وتبدي له عجزها في كل مرة؛لأنها لا تجد له أجوبة كافية لأسئلته، فيبقى ظامئا متعطشا للحقيقة:

خذي معذبتي أوجاع قافيـة سالت مهربة من بعض تحناني
ظامي المنابع أحبو في مضايقها لولا المخارج من ديني وإيماني[3]

و يبقى الشاعر حاملا آماله، كما حمل من قبل آلامه لعله يلقى بها بعض القوة لمواصلة المسير:

مازالت أحمل أحلامي على كتفي تمضي قروني مضيا غير مزدان[4]

و ينادي في كل مرة لغته، كي تستعد لثوراته ورحلاته لعله يستطيع المرور وإياها إلى عالم آخر:

و استنقذيني بقايا يا خيول دمي من عهد أشرعة تنساق للغرق
يا آخر الكلمات الطهر يعبرني ماء وقافية سالا على ورق[5]

و تتعدد مظاهر اغتراب الشاعر ما بين الضياع والتيه في خضم التساؤل، والبحث عن الأجوبة المقنعة، التي فشل في الوصول إليها، فيحز ذلك في نفسه دوما، ويحفر فيها الأخاديد:

تروع الظلال غوائر وجدي فأهفو إلى الربوة الساهرة
لعلي أذرب فيها شفاهي و أنسى هناك الدنى البائرة
و ألقى السنى يستحث مسائي إلى الفجر يدعو الخطى الحائرة
و أسلوسلو الغريب يلاقي حميما بأضلعه الفائـرة[6]

([1]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، منشورات دار الكتب،الجزائر، 2003، ص40.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص18.

([3]) المصدر نفسه: ص 24.

([4]) المصدر نفسه : ص25.

([5]) المصدر نفسه: ص29.

([6]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص41.

إن هذا الضياع المستمر يرسم على ملامح الشاعر علامات الكآبة التي تبقى ملازمة له، رغم ما يبذله من جهود نفسية ولغوية، كي يشكل القصيدة:

و رائي قصيدي، كتبتك فيه بلون دمي والجدود العواثر

تربعت فوق العروش كئيبا لي الليل يتلو هواك المهاجر[1]

إن الشاعر يريد الوصول إلى القصيدة التي يمكنها الإجابة عن تساؤلاته المرهقة، ويتعلق أكثرها بالجزائر وواقعها وظروفها:

يا أبتي من أتى هذه الشمس

روعها... واشرأب ضجيجا

ليطفئها...و استمات ؟؟[2]

أبها وجع من يدين

توردتا زمنا

و استباحهما الشعر والحزن والأغنيات؟

مالها لم يعد وجهها... [3]

و لكن القصيدة تبقى دائما في نظره عاجزة عن الوصول به إلى غاياته، وتبقى لغته ضعيفة واهنة، ورؤيته قاصرة كما يرى:

الشعر يا معناك... ضاق بأنجمي أبحرت فيه بذبحتي وتكتمي

إني ولدت من القصيدة راحلا بعض الرحيل كحزنك المتبسم

أرضاك؟ هل أرضاك أني سارب وحدي إليك وعمر فجرك ملهمي؟ ! [4]

و يضيع الشاعر، ومعه شعره السلاح الذي أشهره في وجه الواقع المتوتر، والذي في نظره لم يجن منه إلا الضياع والاغتراب:

أرتاب لا تخفي الضياع مناظري في ظلك الغادي سراب تنعمي

لم أدر اختزن النشيد بقيتي أم كان يذبحني بقافيتي دمي !؟

الشعر في شفتي ضاع مقاصدا الشعر في شفتيك ضيع موسمي !![5]

إن الشاعر وهو يجسد ضياعه ووحدته وحيرته في صورة اغتراب اجتماعي، فإنه يريد الوصول بنا إلى مبدأ الرفض الذي توسم به منذ البداية، ويرى برونينج Browning أن مرحلة الرفض

([1]) المصدر نفسه: ص31.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص63.

([3]) المصدر نفسه: ص66.

([4]) المصدر نفسه : ص76.

([5])ياسين ،بن عبيد:أهديك أحزاني، ص77.

والمعارضة التي يبديها أي شخص هي التي تهيئه ليدخل إلى المرحلة الثالثة من الاغتراب، والتي يعترف فيها بكونه شخصا مغتربا، ويسميها مرحلة العزلة الاجتماعية، حيث يتغرب فيها الشخص روحيا عن واقعه ومجتمعه، ويتكيف من خلالها مع الأوضاع السائدة كموجودات واقعية مع بقائه منفصلا عنها[1]، لذلك نلمح في ثنايا القصائد اعترافات الشاعر المتكررة باغترابه داخل وطنه وواقعه، فبعد مروره بتلك العوارض التي سايرت تجربته الشعرية كالإحساس بالوحدة والكآبة والضياع والعجز، والتي أوصلته إلى الشعور بالاغتراب، تم الاعتراف به والتكيف معه، فيقول في إحدى قصائده:

يا غربة الروح في أوطاني انكسرت أشطارها اتسخت جراءها الهمم[2]

و يعترف أيضا:

أنا المغرب في الأزمان طائلـه قد كان لي قدرا أن تهدري رغدي[3]

و تتكرر اعترافاته بالاغتراب، كي يتهيأ لمرحلة أخرى أقوى، يلتزم فيها بالعمل أكثر:

و الغيم يكبر في صدري وفي شفتي قصيدة من دمي تسقى ومن حدقي
آه... وأغرب في عرفي ومعتقدي طي الجراح التي صاغتك من نسقي
عني تخلت مداراتي وشاخ فمي و استنزفتني جياع الأرض لم تعق[4]

و يقول في موضع آخر:

غريب... وأوطان الجراح مسارحي تطهر شطآن الضباب بنظرتي[5]

و إذا كانت فكرة الاغتراب التي تناولتها في هذا المقام، وذكرت أن أساسها المرجعي هو الواقع، فلابد أنها قد طالت كظاهرة الآخرين أيضا فعايشوا مظاهرها خاصة المثقفين منهم، وقد رصد الشاعر حالات اغترابهم الناتجة عن بحثهم هم أيضا عن الحقيقة، فتقاسم معهم الهموم نفسها في ظل واقع مرير وبلد لا تندمل جراحه، فيجسد ضياعهم الذي هو ضياعه في الوقت نفسه:

نضيع ووجنتاها مرفآنا و يقرأ وجه غربتنا كتابا
و نجمع من جوارحنا حطاما على آثارها أضحت ترابا[6]

و لأن الشاعر وكل أولئك المغتربين ينتمون إلى وطن واحد يجمعهم ويوحد غربتهم فإنهم يتجرعون آلامها معا:

لأنا غريبان

([1]) السيد علي شتا: الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية، ص105.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص10.

([3]) المصدر نفسه: ص 44.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص27.

([5]) المصدر نفسه: ص 106.

([6]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص22.

وحدنا نبض هذا التراب
بأعراسنا
و انزوى في ركام السحاب
بأنفاسنا[1]

و يتقاسمون مرارة النفي الروحي، ويعايشون الألم والوجع في كل مكان ينتمي إلى هذا الانتماء العربي الإسلامي:

إنا غريبان هن العمر أجنحة حولي وحولك والأعوام تنفتل
لا تأس به وله... لولا بنا وله جدت مياسمه ..ما نحن والمثل
إلا غريبان لم يفرش لنا كنف في الأرض أويؤويانا:السهل والجبل [2]

و يقول في موضع آخر:

لأنا غريبان
حول القصائد حمنا طيورا
تبدل تيهابتيه
يوحدنا
نبض هذا التراب بنا
و يرينا الهوى ونريه[3]

و ليس الأشخاص هم الوحيدون الذين يتجرعون مرارة الاغتراب، فكذلك الأوطان تعيش الوجع نفسه ويطالها الاغتراب داخل منظومة انتمائها، فالجزائر الوطن الجريح الذي أوجعته الأزمات المتكررة يعيش لحظات الاغتراب الذي كان نتيجة تنكر الأبناء والأوطان الشقيقة والمجاورة، وتصير الحياة فيه مريرة ويرتسم الظلام عبر زوايا واقعه اليومي:

عصفورة الفجر طال الليل فاحتسبي ألحانك الغضر للأوطان والحقب
سالت على صدرك المخدوع مودعة من نار مفتونة نار على هدبي
و لابست ظلك المفجوع مقبرة أضحت صفائحها دارا لمغترب
و ناولت من يديها الشوك مزرعة حبلى بألغامها هدارة الحرب[4]

و تتغرب فيه المدن، والقيم، والثوابت التي ما فتئت ترسم ملامح التاريخ من قبل:

([1]) ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص33.
([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص18.
([3]) المصدر نفسه : ص19.
([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص56.

فتشت في عينيك.. في فمك الذي في غيم(سرتا) كوكب مجتاب
عني.. وعنك.. وعن دمي ومواجعي كل المواجع في هواك ثواب
قمران والوجه القسنطيني والعطرالمصادر كلنا أغراب[1]

لقد أضحى الوطن في النهاية منفيا مثله مثل من يعيش فيه:

وحدي فلا وطن سواك أحبه و يريحني من قصتي وكروبي
نتجاذب المنفى تجاذب تائق و غريب مشوار هفا لغريب[2]

لأن العهد الذي يعايشه الوطن والشاعر مليء بالانكسارات والخيانات:

و شب من حولنا عهد مواسمه حبلى ولكن عليها ناب ملتهم[3]

بالإضافة إلى الجزائر المتغربة، توجد أوطان أخرى تعيش المصير نفسه، لتنكر البلاد العربية والإسلامية وتخاذلها عن النهوض إلى جنبها،و من هذه الأوطان يتناول الشاعر "سراييفو"* التي تمزقت تحت وطأة الحقد الصليبي، ولم تجد من يشد من أزرها لمجابهته، فيجعل لها لسانا تستنهض به الهمم الإسلامية:

وحدي تناهضني الجموع سفيهة قل النصير وبادت الكرماء
وحدي على شفة الظلام غريبة أردي الصليب تعنه الخصماء[4]

و مثلها العراق الذي بات ذليلا ومهانا أمام مرأى من إخوانه:

ألقى عيونك في الفراغ كسيرة سيف القطيعة مشهرا مسلولا
لا دجلة اغترفت مناي ولا دمي اخترق المحال وشق بي المجهولا[5]

و إذا كان محمد زكي العشماوي، يرى أن الغربة من أمراض القرن العشرين، وأضيف إليها القرن الحالي، لأنها في نظره حالة من انعدام التوازن الذي ينتهي فيه تفكير الإنسان من أن الحقيقة في العالم ليست إلا الفوضى[6]، والتي أدت إلى ظهور الأفكار العدمية الداعية إلى فوضى العالم وعبثه، وأنه مؤسس على اللامعقول؛ فإن هيجل (Hegel) على العكس من ذلك، إذ يرى أن التكيف مع الاغتراب

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص16.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص22.

([3]) المصدر نفسه: ص27.

(*) سراييفو: منطقة إسلامية أوروبية تقع جنوب شرق أوروبا بمحاذاة تركيا، وتنتمي لقطاعي البوسنة والهرسك المجاورين لقطاع الصرب، وقد تشكلت هذه القطاعات من دولة يوغسلافيا المتفككة، وتعرضت سراييفو في فترة التسعينات لمجازر رهيبة دامت عدة سنوات سببها حرب أهلية بين المسلمين والمسيحيين، وأودت بكثير من الضحايا...

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص39.

([5]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص34.

([6]) محمد زكي العشماوي:الأدب وقيم الحياة المعاصرة،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،لبنان،1980، ص47.

يؤدي إلى ظهور نمط من العصيان والثورة، حيث يكون جراءها الفاعل وخاصة المفكر رافضا للأهداف والوسائل المتاحة له ،ويتطلع لبدائل أخرى هذا التطلع الذي يكون أساسه العصيان والتمرد وهو أكثر من ضروري، وذلك للحفاظ على دينامية الثقافة والبناء الاجتماعي[1]، ومن خلال ما سبق يتبين أن الاغتراب كظاهرة ضروري للانتقال من مرحلة إلى أخرى، فلو رضيت كل الفئات بالواقع مستقرا أو متوترا، لما كان هناك تطور وتغير، ولذلك فالإحساس بالاغتراب هو الذي يولد الرفض، ويؤدي في النهاية إلى الثورة للإتيان بالبدائل، ويبدو أن الشاعر قد فهم معنى الاغتراب الحقيقي واستفاد منه، فتطلع إلى عالم آخر مغاير، ليقدم بدائله اللازمةويلبي كل نداء أصيل متجاوزا حزنه وغربته وألمه:

لبيك في حزني وصفعة مهجتي في غربتي لما يئن سهاك[2]

ولأن الشاعر يرى أن المغترب الحقيقي هو ذلك التبعي الذي يكذب على نفسه وعلى الآخرين:

أقصتك نفسك من أوعار غربتها و شيعتك بلا نعش ولا كفن

أبحرت في رمد العصرين منكسرا معلق البصر المخدوع في وسن[3]

فإن مواقفه تتلون بالاغتراب دون نفور منه؛ لأنه يرى أن نورها من وجوده:

عمرها الماء والقصيد شظايا ماردان توظآ باغترابي[4]

إن الإحساس بالاغتراب في هذا الزمن أمر طبيعي وإيجابي أيضا، خاصة إذا كان من دوافعه نظرة دينية؛لأنه يعني في الإسلام الترفع عن موبقات الدنيا، وقد قال "الرسول صلى الله عليه وسلم" حاثا على الترفع المتواصل: "كن في الدنيا كأنك غريب، أو عابر سبيل"[5]. وقال أيضا: "الدنيا سجن المؤمن وجنة الكافر"[6].

إن "الرسول صلى الله عليه وسلم" يدعو المسلم إلى عدم الركون إلى لهذه الدنيا ولا اتخاذها وطنا مستقرا، ولا التعلق منها إلا بما يتعلق به الغريب في وطنه، من ذلك يمكنني تصنيف الشاعر "ياسين بن عبيد" ضمن فئة المغتربين التي يقول عنها حليم بركات أنها تتجاوز عالمها بالتغيير وتقديم البدائل من خلال الإبداع والأمل والحب والمعرفة والحكمة والشجاعة، فتبتكر الطرائق والأفكار

([1]) السيد علي، شتا: الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية، ص110، 111.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص48.

([3]) المصدر نفسه: ص29.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص84.

([5]) الإمام النووي:رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين،تق:محمد جميل غازي،دار الجيل،بيروت،لبنان،د ت، ص182

([6]) المرجع نفسه : ص182.

والوسائل لإنقاذ نفسها والآخرين من اليأس[1]، وبذلك فهي فئة فاعلة لها دور ضروري وحضور قوي لما تسهم به في الواقع المعيش ولو لغويا.

إن الشاعر وانطلاقا من مبادئه الرافضة قد سعى جاهدا لإيجاد الوسائل الملائمة للثورة، فاتجه إلى ما يضمن له الاستمرارية والدوام، وذلك من خلال التشبث بثوابت أمته، وقيم إنسانيته لإقامة عالمه المغاير، وإن كان يتعثر من حين لآخر في مساره نحو العالم الذي يريد إقامته، إلا أنه لا يستسلم، بل يواصل انطلاقاته نحو غاياته، ولأن الشاعر ذو نظرة حداثية حقيقية والتي ترى أن كل فعل حاضر هو بالضرورة متصل ولو بخيط رفيع بالماضي، فقد جسد ذلك في تجربته الشعرية من خلال ربط مواقفه ورؤاه الإبداعية بمنابعها التراثية ،وسأحاول تقديم ذلك في المرجعيات الموالية التي استعان بها الشاعر من أجل إقامة أساس متين يعينه على إقامة عالمه الذي سيتبين لاحقا في ثنايا هذا البحث، وسأجسد أيضا محاولاته التي أبداها لتجاوز الاغتراب، بانتهاجه نهجا مغايرا في استعمال وسائله من لغة وقصائد وتشكيل تجربة مستندا على التراث الزاخر، وعلى رؤاه الخاصة، وما يتطلبه الواقع الحالي، وما سيتطلبه المستقبل.

([1]) السيد علي، شتا: الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية، ص115.

ثانيا– المرجعيــة التاريــخية:

توطئــة:

يعد التراث إحدى الركائز الأساسية التي تتميز بها أمة عن أخرى، إذ يضم كل ما يتعلق بخصوصيات الشعوب من تاريخ، ولغة، وعقيدة، وثقافة، وتقاليد، وسلوكات، ومعارف،وعلوم، وآداب... إلى غير ذلك، ويرتكز تراثنا العربي الإسلامي على خاصيتين أساسيتين هما الإسلام دينا وعقيدة، والعروبة لغة وانتماء، وتحتمي كل عناصر التراث الأخرى تحتهما، حتى وإن ظهر بعض الاختلاف فيما بينها لاتساع رقعة الأمة العربية والإسلامية.

إن الأمة التي تتنكر لتراثها وماضيها بكل جوانبه، سيكون مآلها الاندثار والانسحاق، أو يكون مآلها الذوبان في هويات أخرى، ولن تستطيع الدفاع عن نفسها إذا لم تدافع عن تراثها وخصوصياتها، ولذلك فالحفاظ على تراثنا هو الحفاظ على وجودنا حاضرا ومستقبلا، وهذا الفعل هو مسؤولية من يتقاسم انتماء واحدا وهوية واحدة، ومن بينهم الشعراء الذين تتمثل وظيفتهم الأولى في فتح آفاق واسعة ورحبة للقراء، وتمكينهم من اكتشاف المجاهيل، وتتمثل وظيفتهم الثانية في الحفاظ على هوياتهم، وخصوصياتهم وانتمائهم ضمن رؤية شاملة لا منقوصة.

إن الشاعر "ياسين بن عبيد" قد فهم دوره الأساسي ،خاصة في الحفاظ على هويته وانتمائه، وذلك أثناء تشكيل مواقفه ورؤاه الابداعية من خلال ربطها بما هو تاريخي ينتمي لتراث الأمة العربية الإسلامية.

إن الشاعر الذي أبدى موقفه الرافض، وانزوى كغيره من المثقفين في بوتقة العزلة التي لم تمنعه من تفعيل دوره في المنظومة الاجتماعية، وفي إقامة عالم مختلف عن العالم الواقعي المتعفن بالرياء والفساد، وكانت أولى علامات ذلك التوجه نحو البناء المختلف هو موقفه الثوري ضد أشكال التبعية والانبطاح، ولأن كل شاعر حقيقي يؤمن بأواصر التفاعل بين الماضي والحاضر لصنع المستقبل، فإن الشاعر وفي ردة فعل طبيعة أصيلة أبدى موقفا مغايرا من خلال تواصله مع الماضي قريبا كان أو بعيدا، ليأخذ منه ما يلائم تجربته ومواقفه الشعرية، وليدحض مواقف أولئك التبعيين الذين لم يتمكنوا من استغلال الماضي أحسن استغلال،فأخذوا ما يضرهم،وطرحوا ما ينفعهم وينفع الآخرين، وليبين لأولئك الذين اتبعوا الغرب وقطعوا كل حبل وصل بماضي أمتهم أن تراثهم أغنى بكثير مما يركضون وراءه من إيديولوجيات متنافرة، وأنه هو العنصر الفعال في "بنية الواقع عبر السياق التاريخي والاجتماعي"[1] لهم باعتبارهم أصحاب ذلك التراث، ولكن لا يعني ذلك أن الشاعر متنصل عن واقعه وحاضره، بل إنه يتشبث بحيثيات هذا الواقع دون تنكر للماضي بظروفه الحسنة والسيئة معا، لأن

([1]) مدحت الجيار: الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 1995، ص84.

الموروث "داخل في تركيبه النفسي والاجتماعي والثقافي والفني والفكري ثم الأدبي والشعري"[1]، وهو أيضا "جزء من حاضره... وخصيصة من آلية تفكيره وحدسه وإبداعه، وهو –بلا شك– سيدخل في تكوين رؤيته للذات والواقع والزمان المتجدد لهما، كما سيدخل في تكوين النص (الفني –الأدبي – الشعري) شاء الشاعر أم أبى"[2].

إن التوجه إلى التراث ليس مجرد محاولة لمعرفة خصوصياتنا فحسب، بل هو سلاح في أيدينا، كما في يد الشاعر نواجه به تغيرات الزمان إن حاول سلب هويتنا وانتمائنا، لذلك يرى يوسف حسين بكار أن الاهتمام بالتراث لا يمكن أن يبقى في حدود الإشادة العاطفية به، بل يجب الانتفاع به والوفاء لأنفسنا من خلاله لأنه ليس زينة بل سلاحا، وليس تباهيا وإدلالا، بل نوع من الإعداد، ولون من كسب الثقة بالنفس[3].

إن توجه الشاعر إلى التراث لم يكن جزافا، لأن موقفه الثوري الذي أبداه في ثنايا تجربته الشعرية –و الذي يحتاج إلى رؤيا شاملة ووسائل شعرية قوية– يتطلب منه أن ينطلق من سند معرفي ورؤيوي ولغوي أيضا، ليتجاوز مرحلة الاغتراب، وليتمكن من تحديد مواطن الضعف والقوة في وسائله وفي واقعه أيضا، وليست العودة إلى التراث إلا السفينة التي ترتحل بالشاعر إلى مواطن الأمان والاستقرار، والتاريخ العربي والإسلامي والجزائري خاصة حافل بمظاهر الثورات المختلفة بشتى أسبابها وعواملها ونتائجها، وليس للشاعر إلا أن يختار منها ما يلائم مواقفه الرافضة للتبعيين، والباحثة عن أسس أقوى من اسس الواقع المادية.

***الثـورة:**

إذا كان بعض النقاد، ومنهم علي عشري زايد يرون أن العودة إلى الماضي تعتبر هروبا من الواقع الممزوج بالزيف والتعقيد والتصنع، وذلك للبحث عن عالم آخر أكثر نضارة[4]، فإنني أرى أن تلك العودة ليست هروبا، بل هي ضرورية في كل الأزمان؛ لأن اقتصار الشاعر على رؤية الحاضر فقط دون ربطه بتفاعلات الماضي، سيحجب عنه الكثير من الأمور التي ستتبدى له في المستقبل، وستبقى نظرته قاصرة، فيفقد بذلك وظيفته الحقيقية التي تتمثل في تغيير الواقع، واستشراف حلول أنجع بفتح آفاق أوسع؛ لأن الشاعر الذي يفقد اتصاله بتاريخ أمته وتراثها كما يرى محمد عبد المنعم

([1]) مدحت الجيار: الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، ص84، 85.

([2]) المرجع نفسه: ص 85.

([3])يوسف حسين، بكار: قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص81.

([4]) علي عشري، زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997، ص42.

خفاجي، لا يصلح أن يعبر عن وجدانها المعاصر؛ لأن فقدان وعيه لشخصيتها يجعله أجنبيا عنها، غريبا عليها[1].

إن الشاعر بعودته للماضي لم يكن هاربا، بل أراد البحث عن الثوابت الحضارية التي فقدت في زمننا، واستبدلت بقيم غير ثابتة لا تلائم هويتنا وخصوصياتنا، واسترجاع تلك الثوابت وإرساؤها على أرض الواقع يتطلب من الجميع ثورة فكرية بالخصوص، تستعاد بها مقومات حضارتنا والمتعلقة بإسلامنا وعروبتنا، ولأن سلاح الشاعر هو لغته وقصائده، فإنه يُحملها موقفه الثوري هذا، فيعلن من خلالها هذا التوجه، فيقول :

ورائي قصيدي... فدونك خذه مواويل حب... وتاريخ ثائر
ورائي قصيدي... فبين السطور تقلبت عمرا... شجيا وحائر
إذا شئت أن تلتقيني... فثم تجدني.. الهويني.. إلى الحزن عابر[2]

إنه يعلن موقفه الثوري رغم كره الآخرين لذلك، ولكن من يريد الثورة عليه أن يتحمل الكره والنكران، ليصل إلى بر الأمان:

و لا تسأل الأرض عني بقايا فقد تكره الأرض آثار شاعر
ورائي فانظر..لعل قصيدي يلوح برسمي.. حميم المسابر[3]

و مثلما شبت على شواطئ الوطن النيران والحمم، فإن قصائد الشاعر أيضا اشتعلت وتلونت بلون النار، لتعلن ثورته على هذا الزمن الدموي:

يا أنت.. قد أقفرت عيناك فادخر يني ألف أغنية بالنار تحتلم
و لوني الفجر في كفيك سنبلة حبلى تناثر من آمالها الألم[4]

هذه الثورة التي أنكرها الحاضرون، فلاذ بها الشاعر إلى رحم الماضي حيث سيتعهدها السابقون، حيث يلقى لها السند القوي كي تكتمل وتحقق غاياته:

أنخت بقلبي والمواجد جثم على الرحم الخضراء أستنطق العهدا
و هيمان في أسفار بوحي أنتحي مكانا سويا علني أطفئ الوقدا[5]

([1]) محمد عبد المنعم، خفاجي: عبقرية الأدبي (أسبابه وظواهره)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2001، ص14.

([2]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص31.

([3]) المصدر نفسه: ص31

([4]) المصدر نفسه: ص11.

([5]) المصدر نفسه: ص13.

و أول سند يتكئ عليه الشاعر هو الثورة الجزائرية المظفرة*، التي تعتبر "النموذج الإيجابي...الذي صار مأوى الشعراء ينادونه... راجين فعلا إيجابيا حالا في الآني مغيرا وهاديا إلى الآتي"[1]. فينطلق الشاعر من أوار تلك الثورة لكي يعيد للأذهان حرارتها، فلعلها تهدي أبناء اليوم للسبل الصحيحة كي يثوروا كما ثار آباؤهم وأجدادهم بالأمس القريب.

إن الشاعر يريد أن يتجاوز هذا الواقع بالثورة عليه والارتداد إلى الماضي والذات للبحث عن الأجوبة المقنعة، وعن زاد تراثي يجعله متجاوزا للبكائية والنداءات المتكررة لزمن البطولة، وإذا كان عمر بوقرورة يعد الشاعر "ياسين بن عبيد" من أولئك الشعراء** الذين يشكلون نصوصهم للتجاوز، ولكن بأسلوب بكائي حزين يحكمه النداء المتفجر بالحنين إلى زمن البطولة، يطغى عليه الانفعال المعتمد على شوق متواصل إلى نموذج قيادي غائب في الواقع[2]، فإنني أرى أن ذلك ينطبق على ديوانه الأول "الوهج العذري" فقط؛ لأن الشاعر في الديوانين المواليين "أهديك أحزاني" و"معلقات على أستار الروح" يتخلص من تلك البكائية ويبدأ بتشكيل عالم مغاير مؤيد بالعقيدة الإسلامية وبالرؤية الحداثية الحقيقية،و لذلك فهو يبدأ ثورته ببكائية على الماضي والحاضر، ومناداة متكررة للسنوات السبع المريرة من تاريخ النضال الجزائري، لعلها "تحل في زمان [نا] فتحيي الأفعال الإيجابية التي تؤهل[ه] للحياة كما أهلته ذات يوم"[3]:

أعيدي من السبع الشداد مثابتي حديثابحبيبها.. نديا.. ولا أندى
أعيدي.. أعيديه انسياب ظفيرة على كتف الأعراس أعراسنا الجردا
و روحي.. كما راحت بقية جنتي تضاهي التي للريح أفرشت الخدا[4]

و إذ يتمنى الشاعر من هذا الزمان أن يستعيد صور الثورة الجزائرية، ويهتدي على نهجها، فإنه يعتبر نفسه المسؤول الأول عن إيصال هذه الفكرة للآخرين وهديهم إليها:

أنا طيرك الغريد غربني الدجى على فنني الأقصى أنادمه فردا

(*) الثورة التحريريةالجزائرية:ثورة قامت ضد الاستعمار الفرنسي المتواجد بالجزائر ، ابتدأت سنة 1954 وانتهت بانتصار عظيم حقق الاستقلال التام لأرض الجزائر سنة 1962.

([1]) عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص152.

(**) من أولئك الشعراء نذكر: محمد شايطة، عبد الوهاب زيد، نور الدين درويش، يوسف وغليسي، مصطفى الغماري...

([2]) عمر أحمد، بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص93، 94.

([3]) المرجع نفسه: ص152.

([4]) ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص12.

أنا الحزن يعدو في دمائي موقفا أروع به المرتد والزمن النكدا[1]

و يعد في الوقت نفسه، أنه سيظل مرددا فكرته الثورية، ما دام الزمن لا يأبى استرجاع ثوابت أمته والحفاظ عليها:

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدي أعيدي بقاياه سأقرأها وردا

وهاتيه من ذكراك تشربه الرؤى سأمعن في نجواه.. دونكه وعدا[2]

لأن تلك الثورة هي من أغدق على الجزائريين العيش الهنيء فيما بعد، ولكنهم لم يحسنوا استغلال ذلك، وهي من أعاد إليهم كرامتهم بتثبيت هويتهم واستعادة سيادتهم، بعدما كادتا تندثران تحت أدران المحتل:

وفي كفك التحنان أورق خضرة و ماء ريحانا وملحمة جودى [3]

و تستحق هذه الثورة العظيمة، أن تكون مرجع الشاعر وسنده القوي، ويكون هو ناطقها الرسمي:

أعيدي حديث الأمس إنك موئلي و دلي احتياري في متاهته أردى

إليك سبيلي والمسالك وعرة و دولتي الآهات تفدي ولا تفدى

تعالي.. تعالي.. في اشتهائي تخضبي بفجر بطهر من كواكبي ارتدا[4]

و لا يستعين الشاعر بثورة الجزائر فقط كمرجع ضروري، بل يلتفت إلى ماضي أمته العربية والإسلامية، لينهل منها بعض الأحداث التاريخية التي تساند فكرته الثورية، لعله يستنهض همم الشعراء كي يثوروا بلغتهم ويقدموا رؤى جديدة، لأجل ذلك يستحضر "معركة بدر" التي كانت الفاصل الأكبر بين عهد شرك وكفر سيتولى، وعهد توحيد وإيمان سيقام ويأتي، ولأن سلاح الشاعر لغته، فإنه يربط فكرته الثورية بشخصية شعرية، كان لها دور كبير في معركة بدر وهي شخصية "حسان بن ثابت" إذ يقول:

في بحتي في أنيني في صدى ألمي أنا بقاياك يا اصداء حسـان

أحببتني وجعا.. أم صغتني مدنا أخرى تجلى بها الباقي على الفاني

فإنني الدائم الأسفار في شفة خضراء... أغنى بها ما كنت أوطاني[5]

و مثلما كان حسان يدافع بصوته وكلماته عن حياض المسلمين، ويوصل كلمة الحق، ويدحض أصوات المشركين، فكذلك الشاعر "ياسين بن عبيد" يريد الدفاع بالكلمة عن ثوابت الأمة العربية والإسلامية وتنبيه أهلها إلى الخطر الذي يتهددهم جميعا،ولا يكتفي بالدفاع والتنبيه، بل يتجاوز ذلك

([1]) ياسين ،بن عبيد:الوهج العذري ، ص12.

([2]) المصدر نفسه :ص12.

([3]) المصدر نفسه: ص12.

([4]) المصدر نفسه: ص14.

([5]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص26.

إلى البحث عن عالم بديل؛ لأنه شاعر معاصر لا يتوقف عند بيان ما هو موجود، بل بيان ما هو مجهول أيضا متكئا على الإرث الفكري الثوري مخيرا منه بدرا، وحسان بن ثابت:

و نصحو على "حسان" ينفث روحه ترف من العلياء عائدة غضرى
فنهفو إلى "بدر" نلم شتاتنـا و نرتد من حسان ألوية طهرا[1]

و لا يكتفي الشاعر بشخصية حسان بن ثابت، بل يضيف شخصيات أخرى ليقتسم معها فكرته الثورية، وليؤدي دوره كما يجب:

مخرنا عباب الشعر أشرعة سمرا على نغم الفجرين ما أعذب الشعرا
إلى موعد النجمين سارت ركابنا نعانق في حضنيهماالموسم الحرا
و من فوهة التاريخ آن معادنا نلوح كما لاحت محجتنا... غرا
تراءت لنا الخضراء من كل مشرق فجبنا إلى ميعادها الحقبة الوعرى[2]

و من هاته الشخصيات التي استند عليها وعلى حضورها التاريخي "الأمير عبد القادر الجزائري"* و"الحلاج"**، وهما شخصيتان ثائرتان، الأولى ثارت ضد الاستعباد بالسيف والقلم، فأقامت بالأول دولة متنقلة لا مثيل لها، وأقامت بالثاني شعرا نقيا وفكرا ثريا، أما الثانية فثارت ضد الكلمة الباطلة، ولم تؤثر الصمت كمثيلاتها، فتحدت وأعلنت للملأ قضيتها، فماتت شهيدة للكلمة، يقول الشاعر وهو يستند على شخصية الأمير:

(سرتا) ويعتصر (الأمير) جوارحي و تضيء لي من ضوئه الأهداب
نادى (الأمير) فكان زاد حقائبي شعري وشعري الزاد والألقاب
إيه (الأمير) في جلالك صامتا يبقى الشموخ وتذهب الأسباب[3]

و يقول في استناده على شخصية الحلاج:

و في يدي تعرى نبض أغنية همسا وكان صدى الحلاج غطاني[4]

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص18

([2])المصدرنفسه:ص18.

* الأمير عبد القادر الجزائري: أمير وقائد جزائري وشاعر، ولد سنة 1807م، خاض حربا ضروسا ضد المستعمر الفرنسي دامت قرابة 14 سنة، ابتدأت سنة 1833 وانتهت سنة 1847، وتوفي الأمير بدمشق سنة 1871.

**الحلاج: شاعر ومتصوف نشأ ببغداد، وقُتل بها صلبا بتهمة الزندقة سنة 309هـ.

([3])ياسين، بن عبيد، أهديك أحزاني، ص17،19.

([4])المصدرنفسه:ص24.

و لأنهم جميعا ثاروا ضد القيم الزائفة، وضحوا بأنفسهم لأجل الكلمة ،أو لأجل العقيدة، أو لأجل الأرض، أو لأجلهن جميعا، فإن الشاعر لا يريد أن تكون الثورة لديه مجرد موضوع أو مجموعة بطولات يرويها للآخرين، إنه يريدها أن تكون فكرة نيرة في زماننا نستعين بها على النائبات:

آمنت بالشعر ألحانا وأحصنة للمرتقى الصعب تعدو عدو منعتق[1]

إنه يريدها موقفا نتحلى به في كل الأوقات ،خاصة عندما تمس ثوابتنا وقيمنا الأصيلة، والشاعر هو الأول الذي يجب أن يتخذ الموقف الثوري في تجاربه:

أنا صهيلك نامي في رخام يدي و استنطقي من لغاتي ما مضى وبقي

هزي إليك بجذع العمر حانية ضمي إليك بقايا الروح والرمق[2]

لأن الثورة في الشعر "ليست موضوعا بقدر ما هي موقف يقفه الشاعر من مختلف القضايا، وطابع خاص يطبع به شعره"[3].

إذن فالشاعر يستعين بشقين لتدعيم موقفه الثوري، الأول يتعلق بالثورة الجزائرية بوسائلها ونتائجها، والثاني يتعلق بالشعراء الذين كان همهم إعلاء كلمة الحق والذود عن حماها، والقاسم المشترك بين هذين الشقين أن كليهما كانا يرميان إلى الحفاظ على ثوابت الحضارة الإسلامية، وإبراز الهوية الأصلية، ولذلك تلبس موقف الشاعر الثوري بملامح التضحية والتمسك بالعقيدة في آن واحد، ومثلما استعانت ثورتنا بالعقيدة الإسلامية وتمسكت بها وبالعروبة، كذلك فعل الشاعر، لأن التمسك بهما هو وسيلة من "وسائل تحقيق النصر لما تحمله تلك العقيدة من مبادئ ثورية تدعو إلى رفض العبودية لغير الله، ومقاومة الشرك والطغيان، وتحقيق العدالة والسلام"[4].

هذه الثورة التي يبتدئها بالاتكاء على سند شعري ثوري حتى يتمكن من استكمال الطريق:

ألا إن لي في الحنايا شهودا على أنني للسهى سائر

عتيا.. يرود السحاب زمامي و يقفو خطى لوعتي ثائر

يسير الجمال إلى موعدي و يمسك ثم يدي شاعر

أقول لأمي فلا تحزني سيعصمني ظله الساحر[5]

و حتى يؤدي شعره وظيفته الحقة بالثورة ضد اللامعنى:

فيعذب بالضاد مورده و يغري به في الدجى مبسما

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص28.

([2]) المصدر نفسه: ص 32.

([3]) يحى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا (دراسة فنية تحليلية) دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1987، ص64.

([4]) المرجع نفسه:ص99.

([5]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص41.

و ترسو الفنون على شفتيه كسرب ببر الأمان احتمى

و يعروه وجه (الظما عاتيا) كطير الرياض يريد السما[1]

إن غايات الشاعر من كل ذلك تهديم أوثان العصر المتمثلة في الأفكار المسمومة والقصائد المتعجرفة، ومثلما هدم المسلمون الأوائل الأوثان، وقضوا على أفكار الشرك، فإن الشاعر يحاول بدوره تهديمها بموقفه الثوري، ليصل إلى تحقيق الانتصار الشبيه بما حققته الثورة الجزائرية ذات يوم من أيام شهر يوليو:

(يوليو) الملاحم في جبينك شاهد مني تألق والمضيء فؤادي

(يوليو) المروى من أوار صبابتي و هويتي ومتاعبي ومدادي

يا عنفوان الحادثات توترات نسجت من التابوت فجر وهادي[2]

و ليصل إلى ذلك النصر الذي فتحت به الآفاق الأندلسية حتى يفتح آفاقا أوسع لقرائه:

يروي صداي الفاتحان تواردا موسى من التاريخ وابن زياد[3]

إنه يريد إقامة ملحمته الكبرى في عالمه الشعري أولا ،ثم في عالمه الواقعي الذي يحتاج إلى تضحيات جسيمة:

يؤاتي الهوى منه هوية جرحنا فينبتنا في "القوم" ملحمة أخرى[4]

تلك الملحمة التي اختار لها العقيدة الإسلامية عنوانا، فاستلهم موقف كعب بن زهير وهو بين أيدي الرسول صلى الله عليه وسلم يلقي قصيدته "البردة" التي كانت الفاصل بين الكفر والإيمان، فأخرجت الشاعر من ظلمات الشرك إلى رحاب النور والإيمان، والشاعر بن عبيد إذ يستحضر تلك القصيدة يريد إبداء انتقاله من مرحلة شعرية إلى أخرى ثائرة تأمل الدوس على الألم والوجع لتقيم عالما نقيا أساسه الاعتزاز بالانتماء الحضاري:

(بانت سعاد) تؤج اليوم في وجعي ما أعجب الأمس يحي البؤس والوجعا

(بانت سعاد).. وبانت في عواقبها معزوفة الموج.. في شطآنها اضطجعا[5]

و التعلق بمنارات الماضي:

شرقية الحزن في روعي وفي كبدي نفثت نبرته الحرى بما التفعا

شرقية الرفض من عينيك ملحمتي ومن جبينك شب ارفض واتسعا

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص42.

([2]) المصدر نفسه: ص10.

([3]) المصدر نفسه: ص10.

([4]) المصدر نفسه: ص18.

([5]) المصدر نفسه: ص25.

والشرق شرق.. فلا أرض تنازعه فيك الغضارة والإشراق واللمعا[1]

ليكون في النهاية الأساس الذي سينطلق منه الشاعر متينا وقويا وأصيلا يمكنه من ارتياد المجهول، والوصول إلى منابع الحقيقة والضوء؛لأن غاية الشاعر الحداثي اكتشاف العوالم التي لم تطأها الرؤى من قبل، وعميت عنها الأبصار والبصائر، وذلك لإقامة واقع يرتقي بوعي القارئ وذوقه، وهذا الوصول يحتاج إلى نفس ثوري متواصل، وهذا ما فعله الشاعر، وما سيفعله مادامت الكلمة سلاحه والرؤية الشاملة مبتغاه.

إنه يريد استرجاع ثوابت أمته لإقامة عالمه البديل، ولذلك سأنتقل إلى بيان مرجعية أخرى متعلقة بالتراث، ولكن لها امتدادها الآني متواصلة بصيرورتها في عصرنا ،وهي عصب وجودنا، وقوام حضارتنا وحضورنا، لأكشف من خلالها عن أهم الأفكار التي استقاها الشاعر لإقامة عالمه البديل، وهي المرجعية الدينية بمصدريها القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة.

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص24.

ثالثا- المرجـــعية الديـــنية:

توطئـــة:

إن من بين ما تحتفظ به الأقدار لنا من التراث العربي الإسلامي الدين الحنيف "الإسلام"، وهو حفظ تعهد به الله عزوجل لعباده كي يعرفوا طريق الرشاد، وليدحض كل حجة واهية تصدر منهم، وهذا الدين لا يكتفي بالتغلغل في الماضي وأحداثه بل إنه متواصل بأمر ربه إلى يومنا هذا كحضور ثقافي وأساسي، وسيبقى محفوظا على وجه الأرض إلى أن يأذن الله باندثارها، هذا التواصل أو الامتداد الذي حظي به الدين الإسلامي أساسه تلك النظرة الشمولية التي يتميز بها في معالجة كل الأمور، إذ لا يتعلق بجانب واحد من جوانب الحياة، بل له حضوره في شتى المظاهر المتعلقة بالكون ، وله القدرة على تقديم الحلول المناسبة لكل المشاكل قديمها وحديثها، سواء أكانت متعلقة بالإنسان أم غيره، ولا يفرق هذا الدين بين جنس بشري وآخر، فهم عنده سواسية، عباد لله يمتلكون الغرائز نفسها، ولهم القابلية في التعايش تحت كنفه دون تمييز.

هذه النظرة الشمولية والقدرة على استيعاب المشاكل وحلها هي التي أهّلته لأن يكون آخر الأديان السماوية، فيحفظ من التحريف والتزييف، ومن عبث البشر كما حدث للديانتين اليهودية والمسيحية،ومازال هذا الدين كما يرى زكي ميلاد، وتركي علي الربيعو يحتفظ بقدرة ثقافية حضارية فاعلة، رغم ما أصاب ويصيب العالم الإسلامي من هزائم ونكسات وتخلف، إلا أن هذا الدين لم ينهزم ثقافيا أمام أية قوة عسكرية أو اقتصادية أو حضارية، لا من قوة الروم أو الفرس ولا من قوة المغول والصليبيين، ولا حتى من قوة الغرب الهائلة في التاريخ الحديث، والسر في ذلك أن الإسلام يكتسب قوته من كونه رسالة سماوية هي خاتمة الديانات ،ومن كونه ذا خصائص عالمية وإنسانية متوازنة ومتكاملة وشمولية[1]، بالإضافة إلى ذلك فإن القرآن يحمل في ثناياه نظرة حداثية بالمعنى الحقيقي والتي تعني عدم القطيعة مع الماضي، بل التواصل معه دون التأثر به في كل شئ[2]. ويرشدنا الله عزوجل إلى ذلك في قوله : **(تِلْكَ أُمَّةٌ قَدْ خَلَتْ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَلَكُم مَّا كَسَبْتُمْ وَلاَ تُسْأَلُونَ عَمَّا كَانُوا يَعْمَلُونَ ۞ وَقَالُواْ كُونُواْ هُوداً أَوْ نَصَارَى تَهْتَدُواْ قُلْ بَلْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفاً وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ ۞)**[3].

إن القرآن يدعونا للتواصل مع الماضي حتى نعتبر، ونقارن بين أخطاء الماضي وأخطائنا، و نهتدي للطريق السوي : **(قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِكُمْ سُنَنٌ فَسِيرُواْ فِي الأَرْضِ فَانظُرُواْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكَذِّبِينَ)** [4]. ذلك التواصل الإيجابي الذي سيمكننا من إبراز خصوصياتنا والحفاظ عليها **(قُولُواْ آمَنَّا بِاللّهِ وَمَا**

([1]) زكي ميلاد، تركي علي الربيعو: الإسلام والغرب (الحاضر والمستقبل)، سلسلة حوارات لقرن جديد، دار الفكر، دمشق، سورية، ودار الفكر الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص65،66.

([2]) المرجع نفسه: ص 55.

([3]) البقرة: 134-135.

([4]) آل عمران: 137.

أُنزِلَ إِلَيْنَا وَمَا أُنزِلَ إِلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالأَسْبَاطِ وَمَا أُوتِيَ مُوسَى وَعِيسَى وَمَا أُوتِيَ النَّبِيُّونَ مِن رَّبِّهِمْ لاَ نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ) [1].

هذه الحداثة التي يتميز بها الدين الإسلامي، من خلال دعوته إلى الربط بين الماضي والحاضر ليكون المستقبل أكثر إشراقا، أولى بالعرب أن يأخذوا بزمامها ويدعوا تلك التسميات والأفكار التي يستوردونها من الغرب بخصوص الحداثة، فيقيمون بنيتها بما يتلاءم مع خصوصياتهم وثوابتهم، وما يمكن أن يبين لهم زيف تلك الأفكار المستوردة تصرف الغرب أنفسهم إزاء الحداثة التي اصطنعوها، فهم يؤسسونها كما يرى زكي ميلاد، وتركي علي الربيعو على القطيعة مع الماضي، والتراث عندهم لا يمثل أي مرجعية معرفية في حاضرهم لقراءة الأفكار والمواقف والمناهج والنظم والأحداث، إلا أنهم في علاقتهم بالإسلام لا زالوا مسكونين بالماضي إلى حد كبير إذ ما زالوا يستعيدون ذكريات ما يسمى بالحروب الصليبية في خطاباتهم ، وهي حاضرة حتى في مناهجهم التي يغذون بها أجيالهم الجديدة[2]، وما مقولة صراع الحضارات وتصادمها المتداولة اليوم، إلا ذرة مما يحملونه من عدائهم للإسلام وأهله.

إن الدين الإسلامي وهو يواجه اليوم عداء ملحوظا من الغربيين يتطلب من أهله تمسكا قويا به وتشبثا إلى أبعد الحدود، ويحتاج إلى قوى رادعة تستعمل كل الأساليب المشروعة، ومن هذه القوى جماعة الشعراء الذين يملكون سلاح الكلمة، ووقعها قد أظهر قوته وحضوره على مدى التاريخ، وإذا كان الشاعر بن عبيد قد أظهر تمسكه بتاريخ أمته العربية والإسلامية من خلال استناده على أحداث وشخصيات تاريخية كان لها دور بارز في تاريخ هذه الأمة، وفي الحفاظ على ثوابتها العروبة والإسلام، وذلك لإعطاء فكرته متانتها وقوتها، فإنه ليس غريبا من شاعر يبحث عن الأصالة أن يتمسك بأواصر أعظم دين على وجه البرية، وقد أبدى ذلك منذ بدايات رصد فكرة الثورية في ثنايا تجربته، إذ لاحظت أنه لم يستعن بأحداث ثورية، ولا بشخصيات ثائرة لم يكن هدفها نصرة الدين والحق، وإنما كان متعلقا بكل ماله صلة بهذا الدين الحنيف، ولذلك فالفكرة الثورية التي جسدها وأسس لها سندها المرجعي ضمن قيم وثوابت خاصة تتطور فيما بعد وتتوسع، فلا تبقى مجرد فكرة تعبر عن موقف ثوري ما، وإنما تلتحم بالدين الإسلامي لتصير دعوة إلى الجهاد وبذل النفس والتضحية، فيغذيهابشرعية الإسلام ويؤسس لها سندا أقوى.

إن فكرة الجهاد أكثر خصوصية من فكرة الثورة؛ لأنها تختص بالمسلمين فقط، ولها قوانينها الخاصة، ونتائجها المختلفة إذ لا ترتبط بتحقيق غاية آنية ودنيوية فقط، وإنما تمتد لتشمل الحياة الأخروية أيضا.

([1]) البقرة: 136.

([2]) زكي ميلاد، تركي عالي الربيعو: الإسلام والغرب (الحاضر والمستقبل)، ص 56، 57.

*** الجهـاد:**

إن الجهاد في الدين الإسلامي فكرة عظيمة وعمل ضروري، تبذل فيه كل الطاقات الجسدية والنفسية، لتحقيق غايات نبيلة أهمها إعلاء كلمة الحق ونصرته في سبيل الله تعالى، ونشر أحكامه بين الناس، وإذا كان النقد المعاصر يرى أن الشعر هو في حقيقته ثورة دائمة على كل القيم البالية، وأن وظيفة الشعراء المعاصرين هي الثورة المستمرة من أجل فتح آفاق أوسع، فإن الشاعر المسلم من واجبه أثناء تشكيل موقفه الثوري أن يحمله حملا آخر يتلبس فيه بالجهاد، فلا يغدو شعره مجرد ثورة، وإنما تصبح له غايات أخرى متلونة بلون الجهاد الحقيقي هدفها الوصول إلى تحقيق ما هو أشمل كخدمة الدين الإسلامي، ونصرة الحق والخير أينما كان، لذلك فإن الشاعر بن عبيد يعزز موقفه الثوري ضد القيم البالية، والأفكار التبعية بمظهر أقوى استقاه من المرجع الديني وهو فكرة الجهاد، لكونها تختص بالمسلمين وتميزهم، يقول الله عزوجل في كتابه الحكيم: **(انفِرُواْ خِفَافاً وَثِقَالاً وَجَاهِدُواْ بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللّهِ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ)**[1]، ويقول الرسول صلى الله عليه وسلم في أحد أحاديثه عن أفضل الناس: "**مؤمن يجاهد في سبيل الله بنفسه وماله**"[2]،و الشاعر إذ يعتقد بالجهاد كفرض واجب على كل قادر، فإنه يريد أيضا بيان موقفه وتمييزه من خلال سند معرفي يؤهله لتحقيق غاياته؛ لأن المرحلة التي يعايشها اختلطت فيها مفاهيم الجهاد وتلبست بلباس غير مألوف، وبعيد عن المفهوم الإسلامي الحقيقي، لذلك فإنه يبدي موقفه هذا منذ بداية ديوانه الأول "الوهج العذري" ضمن أنشودة خطابية بعنوان:"أنا الفجر"[3]، فيظهر فكرة الجهاد ضمن مرجعها الديني الحقيقي يريد من ذلك تمييزها عن الجهاد الذي ميز المرحلة التسعينية من تاريخ الجزائر، حيث انبرت طائفة من أبناء الوطن للجهاد ضد إخوانهم من الانتماء نفسه، مستندة على سند رجعي طائفي وضع المفاهيم الجهادية في غير موضعها، وكيف لها من القرآن الكريم ما يناسبها من جانب سطحي غير متعمق في المعاني الحقيقية، وقد بين بن عبيد مخالفته لهم بالعودة إلى المنبع الديني، وحتى لا يقع الخلط في نسبة فكرته إلى فئة الإرهابيين أو الذين أفتوا بجواز الجهاد ضد المسلمين[*]، فقد همّش في القصيدة المذكورة سابقا قوله الآتي:

"ما في هذا النشيد من معنى الجهاد لا يتسق مع رؤية من يمضيه في المسلمين الذين لهم حرمة الإيمان بمقتضى الشهادتين، ومقصود الشاعر بالجهاد جهاد الكفار صريحي الكفر اعتقادا ودعوة"[4]،

([1]) التوبة: 41.

([2]) أبو عبد الله محمد بن اسماعيل: صحيح البخاري، مج2،ج3، شركة الشهاب، الجزائر، 1990، ص201.

([3]) ياسين ، بن عبيد: الوهج العذري ، ص54.

([*])الألباني واحد من المعاصرين الذين أصدروا فتاوى للجهاد ضد المسلمين،وكان مرجعا قويا للكثير من التيارات الارهابية في الوطن العربي و الاسلامي ،ومن بينها التيار المتواجد بالجزائر.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص19.

وانطلاقا من هذا فإن الشاعر قد شكل موقفين ثوريين في شعره: الأول يختص بالثورة على كل ما هو مزيف، سواء صدر عن المسلمين أم عن غيرهم، وذلك ما مثلته في المرجعية التاريخية السابقة الذكر حيث أبدى الشاعر مواقفه الثورية ضد الأفكار الفاسدة سواء كانت نابعة عن تبعية غربية أو عن تبعية محلية رجعية، والثاني هو ما اصطبغ بفكرة الجهاد، ويختص بالثورة على كل فساد صادر عن الملحدين والمشركين، ولأن سلاح الشاعر هو اللغة، فإنه يعلن جهاده اللغوي عبر تجربته الشعرية ويستحضر البدايات الإسلامية التي حطمت فيها الأوثان، ليشكل موقفه، فيقول:

نوالي على الأوثان معول مهتد و تحمل يا حسان من بدرنا الذكرى[1].

إنه يريد المجاهدة بلغته ضد التبعيين والمزيفين، كما جاهد حسان بن ثابت بشعره ضد المشركين، ولكنه لا يريد قتلهم، إنه يرنوا لهدايتهم وتبيان الدرب السوي لهم، وهذا الموقف الجهادي هو من أجل الوطن والأمة الإسلامية جمعاء لحمايتها من كل خطر يمس كيانهما، فيقول الشاعر على لسان الفتاة الجزائرية:

سأمضي وإن لفني الغيهب و أذرو الجمود فذا الغيهب
فإني لمن أخلدوا أعجب أليس الجهاد مسارا سديدا
سأهدي لشعبي الفتى الأروعا يذود العداة ولن يخضعا
يهب إلى القدس كي يزرعا هناك دماه ويقضي شهيدا[2]

و هذا الجهاد أيضا، هو من أجل محاربة العدو الغربي الذي يتربص بالأمة الإسلامية دائما:

فلن يخلب الغرب مني الفؤادا كذا الشرق ذاك التوى ثم بادا
فهم ذات يوم رأونا جمادا أصارهم الحق شبحا طريدا[3]

و لأن الجهاد يتطلب التضحية، فإن الشاعر لا يتوانى عن تقبل ذلك، والإشادة به، وإن كانت تضحيته على المستوى الشعري، وأولى تضحياته يجسدها من أجل الوطن الذي يحتاج لأبناء يفدونه بأنفسهم لإعلاء همته:

لك الفرح المهزوم والمفتدي أنا فمشجيك... مشجيني بأضلاعي احتدا[4]

([2]) المصدر نفسه: ص55.

([3]) المصدر نفسه: ص 55.

([4])المصدر نفسه :ص54 .

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص13.

إنه يريد التضحية بأفراحه ومسراته، من أجل الجزائر التي تحتاج لتضحيات كثيرة ومختلفة؛ لأن حاضرها مليء بالمفسدين الذين عاثوا فسادا بكل الحقائق فيها، ومنها حقيقة الشعر، والعقيدة الإسلامية:

عصفورة الفجر ما أودى بروعتنا شعبا يساجل في الأعراق والنخب
إلا السفاهة يا حزني مراودة في ضفتينا صغار النفس والسبب[1]

إن التضحية واجبة في هذا الزمن أكثر من أي وقت مضى، سواء أكانت مادية أو معنوية؛لأن الوطن يعيش أصعب مراحله:

عصفورة الفجرما أدهى على وجعي من صمتك المنتهي للقبر والحجب
يبني على دمك السفاح دولتـه خفاقة الضلع والجنبين والذنـب
و يحتفي ببقايا الروح يشربـها كأس الشماتة من إثم ومن رهب[2]

و لذلك فمن واجبات الشاعر التضحية بالقول والفعل مهما كلفه ذلك:

قولي فما غضبي راس على شفة مبيعة في مزاد الصمت والنكب
قولي أقل ما يقال اليوم مستترا و ما يدار لديهم صاخب الجلب
مني المعاصم فاستهدي بها فننا يروي هديلك للأقمار والشهـب
ولي المجالب لا غيم يضببها و لي الفضاءات لا تعنو لمحترب[3]

إن التضحية تتطلب الصبر والشجاعة واحتمال الألم، والشاعر يدرك ذلك جيدا، ويعلن أنه سيكون نعم المضحي من أجل أن يصل بالجزائر إلى بر الأمان هو وغيره ممن يحبونها:

هاتي الجراح أنا أحسو مضاربها و لتلتهمني ليالي النار والعصب
و غادري لربا التاريخ شامخة وجه الضباب إلى عقباك منسحبي
أنجو... وتنجين... من عمر هوامشه ظمأى... ومن شفتيها الصمت لم يعب[4].

و تضحية الشاعر تكون بلغته وقصائده، فيلتهب ويحترق من أجل إنارة الطريق للآخرين، والكشف عن الحقائق المستترة:

أنا قدمت على نعشي وأوسمتي نكر تجذر في تاريخ خـوان
خيلي وأشرعتي والراي صافقة و الموج يصهل في وجهي وشرياني[5]

([1]) المصدر نفسه: ص57.
([2]) المصدر نفسه: ص 56.
([3]) المصدر نفسه، ص56، 57.
([4]) المصدر نفسه: ص 57.
([5]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص23.

إن هذا الألم الذي يحتمله الشاعر، والغرق الذي يعانيه في كل إبحار إبداعي هدفه في النهاية كشف كل زائف يدعي الأصالة:

أعري أمانيهم لينفضها الضحى على مسمع الأشهاد أستفرغ الجهدا[1]

لأنه يؤمن بأن الشعر سلاح قوي، وله دوره وأهميته في دفع الهمم وبيان الحقائق وتغيير النظم:

آمنت بالشعر ألحانا وأحصنة للمرتقى الصعب تعدو عدو منعتق[2]

و لكن هذا الدور الذي يضطلع الشعر بآدائه لا يكتمل إلا إذا سقيت القصائد بالجهود المضنية، والرؤى النافذة المتعمقة:

و الغيم يكبر في صدري وفي شفتي قصيدة من دمي تسقى ومن حدقي[3]

إن فكرة الجهاد التي جسدها الشاعر في تجربته ضمن مرجعيتها الدينية الداعية إلى كسر شوكة الكفار والملحدين، لا يمكن أن تقوم إلا إذا استندت على قوة تضمن لها التحقق، وهي القوة التي تتكون بالتكاتف؛ لأن الجهاد جماعي وعمليا لا يتحقق إلا بتظافر الجهود، إنه يمثل صورة حقيقية للدين الإسلامي من ناحية تكافل معتنقيه، فالجهاد مثلا من أجل الوطن يتطلب تظافر جهود أبنائه، هذا التظافر لا يتحقق إلا بتكاتف أخوي بينهم يمكنهم من تحقيق أهدافهم، فلولا إحساس الشاعر مثلا بتقاسمه الأفراح والأحزان مع الآخرين، حتى وإن كان الوطن بأكمله لما دفعه ذلك إلى اتخاذ موقفه القائل:

لك الفرح المهزوم والمفتدي أنا فمشجيك مشجني بأضلاعي احتدا [4]

إن هذا الإحساس بالآخرين والوقوف إلى جنبهم هو قيمة إنسانية رائعة، وهي من مبادئ الدين الإسلامي الذي يدعو إلى كل ما هو إنساني نبيل، ولذلك فتجسيد فكرة الجهاد تتطلب إحساسا أخويا إسلاميا تتظافر فيه الجهود لتكون قوة تمكنها من صد الأخطار والمتتبع "لمسيرة الأمة الإسلامية يلمس بوضوح أنه كل ما كان الإخاء الإسلامي حاضرا، كانت قوة المسلمين قائمة، وكلما غاب الإخاء تكون الضربة التي تفقد التوازن"[5]،وليس التكاتف الأخوي هو الإحساس بالآخر فقط،

بل يتجاوز ذلك إلى الوقوف معه في أوقات الشدة، ونصحه إن مال عن الدرب السوي حتى وإن لم يتقبل منه تلك النصيحة:

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص13.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص27.

([3]) المصدر نفسه: ص 27.

([4])ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص13.

([5]) نور الدين، تويمي: الإخاء الإسلامي، بين التنوع القومي والاختلاف المذهبي والتعدد الحركي (سلسلة اوراق هادفة)،مطابع عمار قرفي، باتنة، 1990، ص20.

أدمنت نصحك لا يذويك مذهبهم في غيبة الصحو ما أحسست إدماني[1]

ولأن الأخوة تعني أن ما يضر الآخرين يضر الشاعر، فإنه يدعو الآخر ليرحل معه وينجو:

أنجو وتنجين من عمر هوامشه ظمأى ومن شفتيها الصمت لم يغب[2]

إن استناد الشاعر على الدين كمرجعية هامة واختياره لفكرة الجهاد التي لا تتحقق إلا بتكاتف وتعاون أخوي بين أفراد المجتمع أساسه التوحيد ونصره الحق، إنما يريد الوصول بالقارئ إلى تحديد المعالم الأولى لعالمه الذي ينوي إقامته كبديل للعالم الواقعي الذي يتخلى عن أهم ثوابت المجتمع الجزائري والعربي و الإسلامي عموما، هذا الجهاد الذي لا يريده أن يكون دمويا هدفه قطع الرؤوس التي أينعت، وإنما يبغي جهادا عقليا بالدرجة الأولى، شعوريا بالدرجة الثانية يتأسس على قيم ثابتة دينية وشاملة، غايته في ذلك التغيير نحو الأفضل، ولأن الواقع صعبة ظروفه ومنفلتة، والتساؤلات إزاءه لا تجد الإجابات الوافية والمقنعة له، فإن الشاعر ياسين بن عبيد يستعير فكرة أخرى من المرجع الديني وهي فكرة "الهجرة" ليؤسس من خلالها رؤية جديدة وبديلة.

***الهجــرة:**

إن من واجبات الشاعر الحقيقي أن تكون مواقفه الشعرية متلونة بلون ثوري رافض، يعينه على مواجهة القيم الفاسدة، والرؤى القاصرة، ومن واجباته أيضا أن يبقى مرتحلا على مستوى القيم واللغة، ليبحث عن مواطن الحقيقة، فلا يكتفي برؤية الواقع، وإبداء التذمر منه، بل عليه الانطلاق دوما نحو عوالم أخرى تتكشف له فيها الحقائق والقيم الأصيلة، ولقد ذكرت سابقا أن عزم الشاعر على الانطلاق إلى البحث عن عالم بديل لا يتأتى إلا بعد شعوره بالاغتراب الذي يدفعه إلى اتخاذ موقف ثوري، إلا أن الشاعر بن عبيد باعتباره فردا مبدعا ينتمي إلى عالم إسلامي، فإنه لم يكتف بموقف ثوري رافض، وإنما ألبسه بلباس جهادي ليبين رؤيته التي ترنو إلى التميز من خلال إظهار المرجعية الدينية الإسلامية، ولأن الواقع المتوتر والمضطرب هو الذي دفع بالشاعر إلى تشكيل موقف ثوري جهادي ضد قيمه، من أجل تكوين معالم واقع بديل، فإنه يبتغي الارتحال في التاريخ والدين الإسلاميين، وفي الكم اللغوي والشعري العربيين، ليستلهم الأسس التي سيبنى بها أسوار العالم البديل، ولكنه لا يكتفي بمصطلح الارتحال، وإنما يصبغه بصبغة مرجعها الدين فيغدو لديه الارتحال هجرة، حتى يتسنى له ربطه بغايات أسمى يبتغي تحقيقها.

إن الهجرة في الدين الإسلامي ترتبط بالبحث عن ظروف أحسن، لنشر الشريعة الإسلامية، وقد كانت أعظم هجرة عرفها التاريخ هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم التي كانت مسافتها بين مكة والمدينة[1].

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري ، ص50.

([2]) المصدر نفسه: ص57.

لقد نوه الدين الإسلامي بضرورة الهجرة إلى المواطن البديلة بحثا عن ظروف أحسن، وحفاظا على الدين ،والأنفس، والأعراض، والممتلكات، ففي القرآن الكريم يقول الله عزوجل: **(وَالَّذِينَ هَاجَرُواْ فِي اللّهِ مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُواْ لَنُبَوِّئَنَّهُمْ فِي الدُّنْيَا حَسَنَةً وَلَأَجْرُ الآخِرَةِ أَكْبَرُ لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ * الَّذِينَ صَبَرُواْ وَعَلَى رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ *)**[2]، ويقول أيضا: **"(الَّذِينَ هَاجَرُواْ وَأُخْرِجُواْ مِن دِيَارِهِمْ وَأُوذُواْ فِي سَبِيلِي وَقَاتَلُواْ وَقُتِلُواْ لأُكَفِّرَنَّ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَلأُدْخِلَنَّهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ ثَوَاباً مِّن عِندِ اللّهِ وَاللّهُ عِندَهُ حُسْنُ الثَّوَابِ)**[3].

إن الهجرة ضرورية مهما كان دافعها، مادامت الغاية الكبرى منها القيام بعمل صالح، إذ يقول الرسول صلى الله عليه وسلم في ذلك: **"الأعمال بالنيات، فمن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها أو امرأة يتزوجها فهجرته إلى ما هاجر إليه ومن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله صلى الله عليه وسلم "**[4].

لقد ثبت في الأزمنة الماضية أن الهجرة كانت طبيعة مميزة للأنبياء والرسل والدعاة والمصلحين، وكل من كان يضطلع بدور فاعل فما من نبي يدعو إلى الله، وما من مصلح يثور على وضع متعفن إلا حاربه قومه وأهله، وألحقوا به ألوانا من الإهانة والعذاب[5]، فيضطر إلى الهجرة بحثا عن مراتع أحسن لنشر دعوته، وأفكاره والحفاظ على دينه ونفسه.

إن الشاعر إذ يبدي موقفا للهجرة إنما يريد بيان رؤيته التي تدعو إلى الارتحال نحو عوالم أخرى للحفاظ على قيم الهجرة والانتماء الثابتة أولا، وللبحث عن رؤى ومواقف أكثر عمقا وشمولا ثانيا؛ لأن الواقع الذي لم يجب على تساؤلاته، ولم يفتح له الآفاق الواسعة، كي يكتشف مواطن الحقيقة، وظل يسلمه للضياع والظنون المتواصلة، يتطلب منه الهجرة بحثا عن سبل أخرى، ليفض عنه اليأس والاكتئاب:

ما للكآبة ألبستك دواهيا أرأيت فيها من سقامك شافيا
ما للكآبة في ضلوعك تنثني فانزل بحزنك غير أرضك ساريا[6]

و ليتخلص من الشكوك التي تراوده حول القيم، والأفكار المتداولة، وليتوصل إلى تكوين رؤية خاصة به:

([1]) محمد الصالح، الصديق: مع الرسول صلى لله عليه وسلم، في بلاغته وهجرته وإسرائه ومعراجه، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1989، ص139.

([2]) النحل: 41، 42.

([3]) آل عمران: 195.

([4]) صحيح البخاري: مج2، ج4، 1990، ص252.

([5]) محمد الصالح الصديق: مع الرسول صلى الله عليه وسلم، ص140.

([6]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص28.

فاسلك سبيلك في الورى متفردا و الق الزمان على جراحك جاثيا[1]

و لكن هذا التفرد لن يتحقق بالهجرة فقط،بل على الشاعرأن يجاهد بالكلمة، ويظل مغردا للحق باحثا عنه:

هاجر ببوحك فالمواسم قد هوت و أقم بسرك فوق سرك شاديا[2]

ذلك البوح الذي سيساعده على إبداء آرائه والوصول إلى الحقيقة التي يبتغي إقامة عالمه من خلالها:

أنت الرحاب إذا امتدت إليك يدي ضاقت بحماي أسرابي ولم تضق[3]

و لا يكتفي الشاعر بهجرة واحدة، إنه يداوم الارتحال، وتحمل المصاعب لعله يحظى بدرب يوصله إلى مبتغاه، فيرتحل عبر البحر الفكري والشعري واللغوي في رحلة روحية لا جسدية، رحلة يبتغي من خلالها الوصول إلى منابع الأفكار والكلمات الأصيلة التي تعينه على تشكيل رؤاه:

فذبت هجرني عينان بحرهما شعر قواربه بوح وكتمان[4]

و يهاجر إلى قسنطينة موطن العلم والعلماء، لعله يكتشف تشكيلا جديدا يجيب عن تساؤلاته:

(سرتا) نزحت من الظنون مصفدا و على فؤادي القيد والأنياب[5]

و يعاود الهجرة إليها، ليقرر أنه باق على ذلك مهما طال به الزمن فقسنطينة أو سرتا التاريخية لا يمكن نكرانها أو نكران ماضيها، والشاعر سيبقى مرتحلا إليها وعبر تاريخها العظيم ليشكل مواقفه ورؤاه:

عامين إني بعد آخر ضمة جئت الهوينى ليس عنك متاب

فأنا أنا الوله القديم مهللا سيان يقصر أو يطول غياب

أمدينتي لك في الفؤاد شواطئ ضوئية ومهاجر ورطاب[6]

و الشاعر لا يهاجر صفر اليدين، بل يحمل دائما معه قصائده وكلماته وظنونه وأوجاعه، لتكون زاده ورفيقه وهداه:

و جئتك أحبو من ظنون بعيدة و ليس لدربي من هدى وأمان[7]

إنه يهاجر محصنا بهويته كجزائري مسلم تهديه إلى الدرب الصحيح عقيدته الإسلامية الخضراء، واضعا قدميه في ركاب الأمان والعهد الذي عاهده به الدين الإسلامي:

([1]) المصدر نفسه: ص28.

([2]) المصدر نفسه، ص28.

([3])ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص30.

([4]) المصدر نفسه: ص56.

([5]) المصدر نفسه: ص 17.

([6]) المصدر نفسه :ص18.

([7]) ياسين ،بن عبيد: أهديك أحزاني ،ص55.

بيدي بلادي والهوى وكآبتي الخضراء نجم والذمام ركاب[1]

لذلك فالشاعر يبقى متمسكا طوال هجراته بعقيدته وثوابت أمته ويستعير صفة (اليثربية) كدليل على الانتماء الإسلامي نسبة إلى يثرب المدينة التي هاجر إليها الرسول صلى الله عليه وسلم لنشر الإسلام، فاستقبلته بصدر رحب فيقول:

و لي العيون اليثربية شاطئ نامت به الأوجاع والأعصاب[2]

و يقول أيضا:

و هاجر إليها يثربيا فإنها تغالب بوحا خانها فتكلما[3]

و يبقى الشاعر مرتحلا هدفه الأساسي تشكيل رؤية القصيدة، بالبحث في التراث العربي الإسلامي:

إني ولدت من القصيدة راحلا بعض الرحيل كحزنك المتبسم[4]

متحملا كل آلامه وأوجاعه وجراحه، لعله يحظى بقبس يرشده إلى المواطن المجهولة:

أيها الساكنان غيم المرايا عللاني بنبضة من شهاب

و احملاني من الجراح إليها علّ فيها من الجراح متابي[5]

إن الشاعر يريد أن يبين من خلال هذا الموقف الذي ضمنه فكرة الهجرةوالارتحال إلى مواطن أخرى، توجهه الذي رسمه على خطوط تجربته الشعرية، ويريد الوصول إلى مواطن رؤيوية ولغوية أكثر اتساعا، مواطن تتلحف بالروحانية والمثالية؛ لأن الظروف التي يعيشها والزمن الذي يحيا فيه يحتاج أكثر من أي وقت مضى إلى هذا التوجه الروحي، فهو الكفيل بإعادة الأمور إلى نصابها وتوجيهها الوجهة السليمة فيقول:

و لملمت شملي بلا موعد إلى قبلتيك بحبي أهاجر[6]

و في قوله:

جئت من وجهتي ربيب الثنايا في عنادي أذوب فوق ثراك

صاغني البرد من شفاهك لحنا يقرأ الجرح في عيون سهاك

قد شربت النوى شراب غروب لشموس عتيقة في مداك[7]

([1]) المصدر نفسه: ص 15.

([2]) المصدر نفسه: ص 15.

([3]) المصدر نفسه: ص71.

([4])المصدر نفسه: ص76.

([5])المصدر نفسه: ص79.

([6]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري: ص 31.

([7]) ياسين ،بن عبيد:الوهج العذري،ص 26.

و ليس الشاعر هو الوحيد الذي يبتغي الهجرة إلى مواطن الروحيات، فهناك من يشاركه الرغبة نفسها، ويبتغي مثله ارتشاف ضوء تلك المواطن، والاندماج بأنفاسها ونسائمها هروبا من نكبات الواقع، وبحثا عن حلول مناسبة وتشكيل رؤى جديدة:

نجمنا إليها من غروب مـروع مساربها روعى وأهواؤنا تترى
تغازلنا الأفلاك في صدرها ضحى فنهتز للأفلاك نستبق الفجرا[1]

إنهم يشتركون مع الشاعر في البحث عن كلمات ومعان جديدة وأصيلة وخالدة، يبقى لها وقعها على مر الأزمان، فتحضر بقوتها كلما حلّ الضعف واليأس والهزائم، وقصرت الرؤى، تلك الكلمات والمعاني مكانها التاريخ بما مضى، تحتضنها مبادئ العقيدة الإسلامية، وتتحرك بها الألسن المختلفة، ولأجل ذلك هاجر الشاعر ومثله الكثيرون[2]، عبر أزمنة متعاقبة إلى النبع الأول الصافي بحثا عن النور الأخضر:

مخرنا عباب الشعر أشرعة سمرا على نغم الفجرين ما أعذب الشعرا
إلى موعد النجمين سارت ركابنا نعانق في حضنيهما الموسم الحرا
و من فوهة التاريخ آن معادنا نلوح كما لاحت محجتنا غـرا[3]

إن الشاعر يريد الاضطلاع بدوره في زمانه، ويعترف بمسؤوليته إزاء القيم والوطن، والواقع، والقارئ والقصيدة واللغة، وليس من حل أمثل إلا العودة إلى الدين الإسلامي لاستشراف الحلول منه:

تراءت لنا الخضراء من كل مشرق فجبنا إلى ميعادها الحقبة الوعرى
و همنا فلا الخضراء لجت مريبة بوصل ولا الخضراء عنت لنا نفرى[4]

إن الشاعر وهو يهاجر إلى المنابع النقية يحاول دوما الاتصال بأولئك الذين سبقوه إلى تلك المنابع، فيتصل بالأمير عبد القادر المجاهد والأديب والمتصوف ليعينه على تخطي الصعاب:

شيخ الصروح ذراك معلم سنـة باق بصوتك والكتاب كتـاب
رسمتك أعوامي وميض كواكب و حناجري غنتك والأحقـاب[5]

و يتصل بالحلاج الشاعر والمتصوف وشهيد الكلمة:

اقرأ كتابك في شعاع مواعدي أنا شاعر نسج الضياء قصائدي

([1]) المصدر نفسه: ص 18.

([2]) هناك الكثير من الشعراء القدماء والمحدثين الذين توجهوا وجهة شعرية تتعلق بالدين والتصوف أمثال: حسان بن ثابت، كعب بن زهير، الحلاج، ابن الفارض، ابن عربي من العصر القديم، خالد سعود، محمد العيد آل خليفة، الغماري... من العصر الحديث.

([3]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري: ص18.

([4]) المصدر نفسه: ص18.

([5]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص20.

أنا ذاهب والراح في جنباتها عذري وذعري وانتشاء عوائدي[1]

لعله يعينه ويقدم له شعلة خضراء تهديه إلى منابع الوجد والحضرة، وتنتهي به إلى امتلاك المعرفة والحقيقة:

يأتي بها الحلاج منقطع الهوى و يلوح معلمها البعيد لقاصد[2]

و يحقق الحلاج له غايته، فيخاطبه مبينا له أسرار الولوج إلى عالم الوجد الصوفي الذي يبتغي الشاعر الوصول إليه، وإن كان لم يدرك معالمه في بداية الأمر، إذ يقول حول توجهه الصوفي: "فقد دعتني إليه دواع في الفطرة، في الطبع، في علم الله... ولم أكن أعرفها أصلا حتى أختار الذهاب إليها"[3]، لذلك فالحلاج يرشده إلى ما يمكن فعله:

غن لي قال لي فأي نشيد منك أحلى صدى على شرفاتي

ها هو الناي فاستعد ما تبقى من أنيني من غربة الكلمات

و انسحب للغيوم إن ضيعتنا من منانا قديمة الأمنيات[4]

إن الشاعر بن عبيد وهو يرتحل بحثا عن عوالم خفية ضمن رحلات نحو الماضي، قد اهتدى في الأخير إلى إيجاد أسس تلائم توجهه وتجربته، وتعينه على تشكيل رؤيته الرامية إلى إقامة عالم بديل، فبعد العودة إلى التاريخ واستلهام المواقف الثورية، ثم ربطها بما هو ديني، ثم اختيار موقف الهجرة للبحث عما هو أفضل وأشمل فكريا وفنيا، أي الذي يمكنه من أن يكون ثوريا جهاديا ومتكفلا بإبراز المعاني السامية، والرؤى الشاملة، فلم يجد ضالته إلا في المنبع الصوفي الذي سيمكنه من إبداء ما يصبو إليه، وهذا ما سأبينه في المرجعية الموالية، والتي من خلالها ترسومواقف الشاعر، وتتبين أبعاده الفكرية بمرجعياتها ومصادرها، وتتحدد معالم الواقع البديل الذي يريد إقامته، وهو واقع يتلبس بالطابع الفكري، يأمل الشاعر من خلاله تقديم أسس ثابتة لعالمه من خلال ما هو ثابت من مقومات الأمة العربية الإسلامية التي ينتمي إليها.

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص16.

([2]) المصدر نفسه، ص17.

([3]) ياسين، بن عبيد: رسالة مرقونة ،ص4.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص14.

رابعا–المرجـــعية الصوفيــة:

توطئــة:

إن كينونة الشعر وطبيعته تتطلب من الشاعر ألا يتوقف عند حدود الشكوى والضجر من حيثيات الواقع وانكساراته، بل يجب أن يظل مستنفرا قدراته الخلاقة للانطلاق الدائم والمستمر بغية البحث والاكتشاف، اكتشاف البدائل الفكرية والشعورية من أجل تكوين قواعد جديدة للرؤية، وتشكيل أسس حداثية للوعي مسايرة للظروف، ومتطلعة إلى آفاق أوسع.

هذه المهمة الشاقة التي يتعين على الشعر القيام بها على أكمل وجه ترنو إلى تكوين عالم جديد وبديل، ولكنه عالم غير ملموس تحتدم فيه الأبعاد المحسوسة والمرئية، بالأبعاد اللامحسوسة وغير المرئية، ومهمة الشاعر في هذا العالم أن يقيم توازنا بين هاته الأبعاد حتى يمتلك ناصية الشعر الحقيقية، فلا يبقى من جهة مكبلا بما هو محسوس فقط فلا يتطلع إلى ما وراء الماديات من أسرار باطنية غير مرئية، ولا يبقى من جهة أخرى محلقا في سماوات لا متناهية من الرؤى المثالية الحالمة، متنصلا عن كينونته الواقعية المعيشة؛ لأن "الرهان الذي يعول عليه في الشعر هو إعادة تركيب العالم"[1] وبنائه من جديد.

إن هذه الإعادة تعني أن الشعر في آدائه لهذه المهمة يتجاوز الكثير من الأمور ليقدم بديلها، ولكن الشعر الحقيقي هو الذي يميز بين ما يمكن تجاوزه وما لا يمكن، فيحافظ على القيم الأصيلة والثابتة ويتجاوز ما لا يمكنه الاستمرار وذلك لإقامة رؤيته إزاء الكون؛ لأن الشعر كما يرى أدونيس هو رؤيا، والرؤيا في طبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة والمتداولة[2]، وتتنوع أساليب الفعل الشعري من شاعر لآخر بحسب مقدرته والظروف المحيطة به، والبيئة التي يعيش فيها، فقد يعبر عن الواقع فقط ويمتزج صوته بصوت الجماعة التي ينتمي إليها، وقد يوغل في ذاتيته منحازا عن تتبع توترات الواقع، وقد يجمع بينهما فينطلق من ذاته ليكشف أسرارها، ويحاول الموازنة بين طبيعتها وطبيعة ذلك الواقع، وقد يحلق بعيدا عنهما إلى عوالم مثالية أسوارها الأحلام وكائناتها أطياف من التمنيات والآمال، ولأن مجال الشعر حسب رمضان الصباغ هو إثارة شعور المتلقي سواء أكان ذلك عن طريق تجربة ذاتية يرسمها الشاعر، ويكشف من خلالها عن جانب ما من جوانب النفس، أو عن طريق النفاذ من تلك التجربة الذاتية إلى مسائل الكون المختلفة، أو إلى مشكلة من مشكلات المجتمع فتتراءى من ثنايا شعوره، وبواطن إحساسه[3]، فإن العودة إلى الذات الشاعرة والحفر فيها للكشف عن أسرارها، وفهم

([1]) عبد العزيز، بومسهولي:الشعر الوجود والزمان،رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق، المغرب،لبنان، 2002، ص46.

([2]) علي أحمد سعيد، أدونيس: زمن الشعر، ص9.

([3]) رمضان، الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص376.

حقيقتها تغدو ضرورية، ويسهم الواقع في إرساء تلك العودة إلى أغوار الذات كلما تميز بالاضطراب والتوتر، واحتدام الإشكاليات التي لا يوجد لها أجوبة مقنعة، فتنكفئ الذات المبدعة على نفسها هربا من جحيم الواقع، وبحثا عن ملاذ آمن ومستقر لتتمكن من التفكير بروية وتركيز،و لتحافظ على خصوصياتها ومميزاتها.

إن الشاعر الذي يعود إلى ذاته، و يستغل ذلك أحسن استغلال لابد أنه سيعود بقوة لا مثيل لها، ينطلق بها لارتياد العوالم التي يبحث عنها، والعودة إلى الذات هي ميزة من ميزات الشعر المعاصر؛لأنه نشأ في فترات تلونت بالاضطرابات المستمرة، والتوترات الحادة، ولأن الاهتمام بالمشاعر الذاتية يستجيب حسب عبد القادر فيدوح "لمتطلبات الضمير الإنساني وما ينوء به من شقاء نتيجة الصراع المحتوم في الذات بين العالم الداخلي، والعالم الخارجي"[1].

إن الذات الإنسانية هي دائما تحت وطأة صراع مستمر بين عالمها الداخلي المليء بالمشاعر والمكبوتات والصدامات، وبين العالم الخارجي المليء بالنكبات والتحديات، ووجه التناقض بين العالمين أن الأول معنوي غير مرئي، والثاني محسوس ومرئي، ولكي تتمكن الذات من تأمين استقرارها يجب أن توازن بين عالميها بالانطلاق من نفسها أولا، ثم التوجه نحو العالم الخارجي لمجابهته وتحدي توتراته، ويرى عبد القادر فيدوح في دراسة له مقدمة ضمن أعمال أحد الملتقيات المهتمة بالأدب الجزائري أن لكل مبدع يوتوبيا خاصة يحاول من خلالها تحقيق ماهية ذاته، وتأكيد هويتها، تلك اليوتوبيا التي تمده بمعطيات يتحدى بها عوائق الحدود[2].

إن الشاعر ياسين بن عبيد الذي كانت ذاته تحتدم ما بين عالمها الداخلي المتطلع إلى آفاق واسعة، وعوالم أكثر طهرا وأمانا، وما بين عالمها الخارجي المتلون بالعفونة والمتشكل ضمن نطاق ضيق من الرؤى والخيارات، قد أسلمه هذا الصراع لأن يبحث عن أدوات وأساليب، ووسائل تمكنه من خلق التوازن بين عالميه ولو على المستوى الفني، فاستبدال المعايير والأشكال تتطلب منه مقاومة ومجاهدة مستمرة، وقد بينت ذلك من خلال المرجعيات السابقة، فلما كان الواقع مضطربا ومعيقا عن الانطلاق ومساهما أحيانا في طمس الهوية الحقيقية لأبناء الوطن العربي، فقد كان لزاما على الشاعر أن ينكفئ على ذاته وخصوصياته داعيا أمته للانكفاء مثله على تراثها وثوابتها، وما عودته إلى التراث العربي والإسلامي للبحث عن أسس للانطلاق الحتمي إلا ليحافظ على هويته، وهوية أمته وحضارته، فشكل موقفه الثوري والجهادي ضمن مرجعيتيهما التاريخية والدينية ليعطيهما صبغتهما الحقيقية، ولأن

([1]) عبد القادر، فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دراسة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص211.

([2]) عبد القادر، فيدوح: شعرية الأقلام الغضة، أعمال الملتقى الوطني الثاني، الأدب الجزائري في ميزان النقد (أيام 10-11-12 ماي 1993)، وزارة التربية الوطنية، جامعة عنابة، معهد اللغة والأدب العربي، المطبعة المركزية، عنابة، ط1، 1994، ص159.

الواقع المعيش لم يتقبل منه ذلك، والواقع الشعري بما فيه القصيدة في حد ذاتها لم يساعده على ارساء موقفه الجهادي، فقد عاد إلى التراث مرة أخرى باحثا عن منطلق يعينه، فوجد في الدين الإسلامي مبدأ الهجرة والارتحال المستمرللبحث عن مواقع أفضل.

إن مَادَتَيْ الشاعر الفكرية والفنية لم تسعفاه في بادئ أمرهما للقيام بمهمته الإبداعية، فاختار الهجرة والسفر إلى مراتع أخرى تفتح له نوافذ للوعي والاستبصار وتعينه على تشكيل لغة جديدة يمكنها تحمّل تجليات رؤاه، فارتحل عبر التراث الإسلامي باحثا عما يحقق له مبتغاه، ولأن تجربته تتطلب منه الانكفاء إلى ذاته أولا، فإنه لم يغفل في عودته إلى التراث البحث عن سند مرجعي يتكئ هو أيضا على أسس الذات وخصائصها، فكانت المرجعية الصوفية محطته الرئيسية.

إن التاريخ الأدبي مليء بالتيارات، والتوجهات التي تؤثر التوجه الذاتي وتمجده، وتتغنى بالوجدان، وتهتم ببيان خصائص النفس البشرية واختلاجاتها، كالسريالية، والرومانسية ،والوجودية؛ إلا أن الشاعر تجاوز كل ذلك واختار التيار الصوفي رغم التقاطع الذي يبرز بينه وبين التيارات المذكورة، ويبدو في نظري أن هذا الاختيار مرده رغبة الشاعر في تأصيل ذاته وهويته والتميز والتفردعن باقي التوجهات المتغنية بالذات بالانطلاق من المادة الصوفية.

إن التجربة الصوفية هي في حد ذاتها الأقرب من ماهية الشعر؛ لأنهما ينفتحان معا حسب عبد العزيز بومسهولي على اللامحتمل ويحاولان البحث في جواهر الأشياء وبواطنها من أجل تحرير الأنا من قيود التناهي الحسي والعقلي، والتحليق بها ضمن مغامرة الوجود ذات الأبعاد اللامتناهية، كما أنهما يهدفان معا إلى تمزيق الحجب التي تحول دون رؤية أبعاد الكون الماورائية[1]، وتكمن خصائصهما في المرور عبر المتناهيات لاستعادة اللامتناهيات، هذه الاستعادة التي ما تفتأ تتكرر في كليهما كتعبير عن إرادة قوة تمتلك العالم لتؤوله، وتعيد خلقه وتجديده[2]، ولذلك فلا غرابة أن يتمسك الشاعر بن عبيد بأواصر التيار الصوفي باعتباره الأقرب إلى طبيعة الشعر ووظيفته، فيستمد منه لغته وخصائصه، ليؤدي دوره الطلائعي من أجل إقامة عالمه البديل، ويرى عثمان حشلاف أن العودة إلى التصوف في الشعر المعاصر غايته الوصول إلى تحقيق أكبر قدر من المصالحة بين الروح والجسد، وإحداث التوازن في الشخصية الحاضرة للإنسان، كما أنها تعتبر محاولة لتحقيق التواصل الفني بجزء لا يستهان به من تراث الأمة العربية الأدبي والروحي من ناحية، ومن ناحية أخرى هو رمز احتجاج على مظالم الواقع وتوتراته؛ لأن من خصائص التصوف الحقيقي الثورة والمقاومة ضد الماديات ،ولذلك فشعور الإنسان المعاصر بالظلم والغبن هو الذي يدفعه إلى الحلم تصوفا أو رمزا، بالبحث في المطلق

([1]) عبد العزيز ،بومسهولي:الشعر الوجود والزمان،ص17،11.

([2]) المرجع نفسه: ص45، 47.

عن الحرية والعدل اللذين فقدهما في واقعه[1]، ويرى عبد الحميد هيمة أن الشاعر ياسين بن عبيد هو واحد من أولئك الشعراء الذين رفعوا شعار "إني إلى ذات سواكم لأميل" إذ يبحثون عن معنى الشئ كممكن وراء المعنى المجازي، وتكفلوا بحمل لواء فضاء الروح، واتخذوا من القصيدة فضاء للجرح والبوح عن الآلام والصدمات، كما جعلوا الكتابة معراجا إلى برزخ الصوفية، وآفاق الروحانية المطلقة، وما يميزهم عن الشعراء السابقين لفترة الثمانينات هو إحداثهم لنقلة نوعية في الرؤية، وفي التعامل مع ماهية الشعر والواقع التاريخي، بحيث لم يعد الشعر عندهم مجرد ممارسة نظرية أو استجابة لنوازع، ومكبوتات ترغب في التحقق عبر الفعل الشعري، بل إنه يتلون بالصدام، ومحاولة التجاوز من أجل إعطاء التجارب الشعرية قوتها[2].

إن العودة إلى الذات ضمن تجربة صوفية هي محاولة للتشبث بالذات نفسها، ومعرفة أسرارها والانطلاق بها إلى البناء الفعال بالارتكاز على رؤية شمولية أساسها العقيدة الإسلامية؛ لأن المبدع الذي تكون له "رؤى عقيدة لا تتحدد بوطن، ولا قومية، ولا لون إنسان (...)تتسع رؤاه بشمولية هذه العقيدة، ويصبح إنسانا منتميا إلى عالم كبير (...) لا يتناقض مع عوالمه الصغيرة في ذاته، وبيئته ووطنه"[3].

إن الانتساب لتيار ما أو التموقع في زاوية محددة قد يكون باختيار الفرد نفسه، ولكن تبقى هناك عوامل أخرى يكون لها الدور الأكبر في الاختيارات والتموقعات، بتهيئة الظروف الملائمة لها، فطباع الإنسان وظروفه، والبيئة التي ينشأ فيها، والجماعة التي يتعامل معها، كلها تساهم في اختياراته، وتوجهاته الفكرية، والشعورية، وتوجه الشاعر ياسين بن عبيد إلى التيار الصوفي لم يكن جزافا، وإن اعترف بأنه لم يكن له دخل في خياره هذا ضمن رسالة تلقيتها منه "لم أعرف أن الشعراء يختارون أقدارهم، وبالنتيجة هم لا يختارون الأوعية التي يصبون فيها إنتاجهم على أن لفهم ظاهرة الفن دخلا أكيدا في المواقف الفلسفية والأستيطيقية للشعراء والذواقين من النقاد، فعلى ذلك يمكن تصنيف الخيارات الشعرية وفقا لمجموع عناصر الملكات التي يختزلها لفظ التجربة، من هنا أيضا تمتنع عليّ دعوى إقامة عالم صوفي، فقد دعتني إليه دواع في الفطرة، في الطبع، في علم الله... ولم أكن أعرفها أصلا حتى أختار الذهاب إليها"[4].

([1]) عثمان، حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، فترة الاستقلال، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000، ص 45، 48، 63.

([2]) عبد الحميد، هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر، ط1998،1،ص11، 12.

([3]) شلتاغ عبود، شراد: الغماري، شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، 2003، ص24.

([4])ياسين،بن عبيد:رسالة مرقونة،ص4.

إلا أن مسيرة الشاعر الحياتية والأدبية تؤكد أن هناك عوامل شتى ساعدته على ذلك التوجه، وإن لم يكن يدرك ذلك بنفسه، فقد كان جده الأول "أحمد بن يوسف" علامة كما ذكر في الرسالة، كما أنه التحق مبكرا بالكتاب، فدرس القرآن الكريم بالجامعة القرآنية (ابن الفرج) على يد أستاذه محمد كشاط، بالإضافة إلى ذلك علاقته بصديق العائلة الأستاذ "عمر بن أبي حفص الزموري" (1913-1990)، حيث كان يرتاد مجالسه كلما حل الشيخ ببرج زمورة زائرا أو لقضاء العطلة الصيفية، ثم انضمامه إليه طلبا للتعلم والمعرفة والاستزادة من معينه، فتلقى على يديه الكثير، وتناول في حضرته المسائل المتعلقة بالتصوف مبكرا[1]، بالإضافة إلى هذه الظروف وارتسامات التنشئة، كانت لقراءاته المتكررة للأدب العربي القديم دور في ميله نحو التيار الصوفي، إذ استوقفه هذا الأخير لما كان يطلع على الأدب العباسي، فأعجب بنصوصه الشعرية خاصة، وتعلق بشخص الحلاج، ثم صار الأدب الصوفي في جميع مراحل حياته محطة قلما انفصل عنها، حتى صارت مراياه منعكسة في كتاباته بشكل واضح، كما قال في حوار له عبر جريدة الشعب[2].

إذا كان الشاعر في بداية تجربته، غير مدرك لتوجهه الصوفي، رغم ما كانت تحفل به أعماله من إنجازات تتعلق بالجانب المذكور، إلا أنه مع مرور الوقت واتساع تجربته قد اكتشف أن ميله صوفي خالص، ولو على مستوى التشكيل الفني فقط، وصار من المدافعين عن هذا التيار دون نكران للتيارات الأخرى إلا ما بطل منها وبان زيفه "نعم أدافع عن الفكر الصوفي وأستلهم نصوصه في كل المذاكرات"[3]، ولم يعد عنده التصوف مجرد نزعة فطرية تدفعه إلى ارتياد عوالم اللامنتهى، بل أصبح سلاحا ووسيلة دفاع ضد أولئك الذين يزعمون التحديث، وينسبون أنفسهم إلى التصوف دون أن يعرفوا كنهه وماهيته، وتعلق دفاع الشاعر بالخلق اللغوي والدلالي، من أجل تأسيس رؤية حقيقية للكون، وليس أولئك الذين وقف حسبه ضد تيارهم إلا قوم تبقوا من "عقدة أدونيس الحداثية، تفننوا في سلخ نصوصه باسم التناص، وتلبسوا بلغته الممسوخة ومنهجه التغريبي"[4]، وقد واجههم الشاعر بالتأسيس للصوفية الأدبية من جديد حيث بين لهم أن "امتطاء الرموز العرفانية الجبارة كالحلاج، وابن عربي، وابن الفارض، والعفيف التلمساني، وابن سبعين، والمسهروردي أمر لا يجدي بعيدا عن التجربة السلوكية"[5].

إن الشاعر لا يفهم أن التصوف مجرد رصف للكلمات التي تنتمي لمعجمه، أو الوقوف عند رموزه لملأ الفراغات الدلالية في النصوص، دون الارتقاء بها إلى مصاف الرؤى المتجددة، بل إن

([1]) ياسين، بن عبيد: رسالة مرقونة، ص1، 2، 3.

([2]) ع، د: الشاعر المتصوف ياسين بن عبيد، جريدة الشعب، 30 مارس 1996، ص15.

([3]) ق، د: أدعياء النقد كثيرون، جريدة المساء، 09 فيفري، 1998، ص10.

([4]) الجريدة، نفسها: ص10.

([5]) الجريدة نفسها: ص10.

التصوف عنده ممارسة وسلوك أولا، واستعانة بالمعجم الصوفي والمعاني والرموز ثانيا، إذ لا يعقل أن ينسب شاعر إلى التصوف فيقال عنه شاعر صوفي، وهو لا يمارس طقوسه، ولا يسلك أحواله ومقاماته، ويكتفي بترصيف ما يتداول من كلمات ومعان مألوفة، دون تقديم أبعاد جديدة لها، تلائم تجربته وعصره.

إن التصوف في حقيقته يعد من أعمق التجارب الدينية وأكثرها انطلاقا في حنايا العالم اللانهائي، والذي يمتد من العالم المادي المحسوس والمرئي، إلى العالم غير المادي وغير المحسوس واللامرئي، وإلى فضاء الحضرة الإلهية[1]، وبذلك فهو ليس تحليقا إلى عوالم حالمة وخيالية، بل هو مزاوجة بين الواقع المعيش، والواقع المتخيل، وبينهما رحلة دائرية تنطلق من أحدهما لتنتهي بالآخر في حركة غير متناهية، والهدف من هذه الدورة المستمرة "تصفية النفس، وتحصيل المعرفة بالكشف والإشراق"[2]؛ لأن الكشف عن المعرفة لدى الصوفيين يكون بالقلب لا بالعقل، وكذلك الشعر فإن تشكيل المعرفة فيه يكون بتشكيل ما يثير الأحاسيس، والمشاعر عبر صور وتراكيب ورموز وأصوات تتكفل بفعل ذلك، والفكرة فيه يتم الكشف عنها، وفهمها من خلال ربطها بمثير يثير الذات القارئة إزاء تلك الفكرة سواء بالفرح أو بالحزن، أو بالحب أو بالكره، وغيرها من المشاعر الإنسانية.

إن الشعر يتكفل بإثارة المشاعر ولكن على حدة ،فكل قارئ لما يقرأ قصيدة ما، فإنه يثار لديه شعور معين قد يشترك به مع مشاعر القراء الآخرين، وقد يختلف معهم؛ لأن الشعر يخاطب كل ذات لوحدها ويثير فيها من المشاعر والأحاسيس حسب تهيئها لذلك، والشعر يتقاطع مع النزعة الصوفية في هذا الجانب خاصة؛ لأن هذه الأخيرة "تقوم على مذهب الذاتية، بمعنى أنها لا تقترن بوجود حقيقي إلا للذات"[3]، وهي في جوهرها "تحليل للوجود الذاتي بوصفه الوجود الحقيقي"[4].

إن هذه النزعة الذاتية التي تتسم بها الصوفية ليس الهدف منها الانغلاق والتقوقع في غياهب الذات، بل هي خبرة باطنية غايتها الكشف عن أسرار الذات الإنسانية، ومن ثم الوصول إلى حقيقة الذات الإلهية، وهي بذلك تجربة شعورية ووجدانية[5]، تحاول السمو بالوجدان الإنساني من خلال البحث عن مراتب الكمال المتحققة في الذات الإلهية، وتنطلق التجربة الصوفية حسب أدونيس من

([1]) يوسف، زيدان: شعراء الصوفية المجهولون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص05.

([2]) جورج سالم، حجار: أخلاق الثورة وسياسة الأخلاق، مجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، العد06، 1981، ص37.

([3]) عبد الرحمان، بدوي: الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، وكالة المطبوعات، الكويت،و دار القلم، لبنان، 1982، ص74.

([4]) المرجع نفسه: ص74.

([5]) أحمد محمود، الجزار: دراسات في التصوف (قضايا وشخصيات صوفية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2001، ص78.

فكرة إن الوجود باطن وظاهر، وإن الوجود الحقيقي هو المتمثل في الباطن[1]، فالمظاهر المتشكلة عبر هذا العالم ما هي إلا أشكال تبدو مختلفة، ولكنها في حقيقتها شئ واحد، وهذه الحقيقة لا يتم الكشف عنها إلا بالعودة إلى الباطن، والوصول إليها لا يكون بالعقل الذي يجرب ويقارن ويستقرئ، وإنما بالقلب الذي يتذوق ويحس ويكشف حتى يقف على الحقيقة وحقيقة الحقيقة.

يقول الله عزوجل في كتابه الحكيم: **(إِنَّ اللَّهَ لاَ يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنْفُسِهِمْ)**[2]، والله عزوجل يبين من خلال هذه الآية الكريمة أن التغيير لن يطرأ من غير فعل أو دوافع تنطلق من الذات الإنسانية نفسها،ليحدث لها التحرك والتبدل ،وبعدما تغير ما بداخلها، يمكنها بعد ذلك تغيير ما بالخارج، ولزاما لذلك فإن الشاعر والمبدع "ياسين بن عبيد" الذي يهدف إلى إقامة عالم بديل، ويرنو إلى التغيير، يتطلب منه أن يبدأ ذلك التغيير من نفسه وذاته، لينطلق بعد ذلك إلى تغيير العالم بالقدر الذي يمكنه فعله، ولابد أن الشاعر يدرك ذلك جيدا، فقد حاول منذ ديوانه الأول "الوهج العذري" العودة إلى ذاته لتغييرها، ولتخليصها من أدران الواقع ليتمكن عبر التجارب اللاحقة من تقديم رؤيته للعالم الذي ينوي تشكيله، وكان التصوف هو الملاذ الذي اطمأن إليه ليحقق من خلاله التغيير المنشود، والتوازن المطلوب بين ذاته والواقع، ولذلك فإن ابن عبيد حتى وإن لم يكن يملك المقومات اللازمة للولوج إلى عالم التصوف ضمن تجربته الأولى، فإنه كان ضروريا أن يمارسه ذهنيا ولغويا، وكأنه يحدث نفسه بكلمات محددة لزيادة الثقة بالنفس ودفعها إلى الأمام؛ لأن علم البرمجة اللغوية العصبية يرى أن الإنسان الذي يبغي تغييرما بذاته، عليه أن يجاملها لغويا وذهنيا، وأن يستحضر لها ما تريد الوصول إليه باللغة والتصور[3].

إذا كان الإنسان العادي يستعين باللغة للتغيير، فلابد أن الشاعر هو الأقرب إلى ذلك وإلى استعمالها، وتفجير طاقاتها من خلال تشكيل أحلامه وعوالمها فنيا لتهيئة ذاته لهذا التغيير، وللتعبير عن مكبوتاتها، لذلك ألحظ الشاعر في ديوانه الأول يحاول معانقة النزعة الصوفية، وتلوين تجربته بألوانها دون الظفر بها كلية، إذ يستحضر بعض أحوالها، ويستعين بمعجمها اللغوي، ويحاول تشكيل حضور ذهني في إحدى حضراتها، بالإضافة إلى الاستناد على شخص الحلاج من حين لآخر، كي يتمكن من تقديم الدعم لذاته[4]، كما لاحظت في مقدمة ديوان "الوهج العذري" إشارة من الشاعر إلى الصراع الذي يحتدم في داخله جراء محاولاته التوفيقية ما بين متطلبات الروح، ومتطلبات الواقع فيستعين بثلاثية يرى أنها الكفيلة بدعمه والوقوف إلى جنبه حتى يمر سالما إلى العالم الذي يحلم به،

([1]) علي أحمد سعيد، أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1982، ص91، 92.

([2]) الرعد: 11.

([3]) ابراهيم، الفقي: البرمجة اللغوية العصبية،وفن الاتصال اللامحدود، المركز الكندي للتنمية البشرية،كندا، 2001، ص37.

([4]) انظر ياسين بن عبيد:الوهج العذري،ص16،20،33،50.

وتتشكل هذه الثلاثية من "الأم" و"الطفولة" و"الروحانية"، وقد بين مغزى كل واحدة منهن، فالأم عنده تعني الحياة بانسابيتها ودفئها وشفافيتها، والطفولة تعني الحضور المستمر للبراءة كنزعة فطرية فيه،أما الروحانية فهي سلطان يبسط حضوره عبرالرحلة الشعرية والوجدانية، ليحاول تلوينها بالطهر والنقاء[1].

هذه الثلاثية هي التي ترتسم معالمها في ما تبقى من دواوينه، فتصبح رؤيته متشكلة عبرها، ويصير العالم المنشود مؤسسا عليها، وهذا ما سأبينه لاحقا.

لقد كان الشاعر في بداية تجربته يحاول خلق الهمة في ذاته، وتحفيزها على ارتياد العوالم المختفية عن الأنظار بتمثيلها لها لغويا وذهنيا عبر معجم صوفي، وصور وتراكيب تحاول أن ترسم لها ما تصبو إليه ولو بصورة تقريبية، ولابد أن أي تجربة في بدايتها ستكون متعرجة، ومتدرجة في نموها وتطورها تتجاذبها عدة أطراف عن طريق مباشر أو غير مباشر، ومحاولة بن عبيد في تشكيل أولى معالم العالم البديل لم تسلم هي كذلك من وجود بعض الاحتدامات، إذ يتبين من اللحظة الأولى وجود صراع في نفسية الشاعر ما بين تمسكه بالواقع المادي الذي يعيش فيه، وبين الابتعاد عنه، والبحث عن البديل، لذلك نجد ديوان "الوهج العذري" تتقاسمه ثنائية طرفها الأول يحمل تأوهات الشاعر من الواقع، وطرفها الثاني ترتسم فيه علامات العالم الذي يحلم به، فيلونه بما هو اجتماعي" الأسرة والطفولة" وما هو ثقافي عقيدي "إسلامي روحي"، وما هو وطني خاص "الجزائر"، وعام "القدس وسراييفو "[2].

هاته الثنائية يكاد ينعكس طرفاها في معظم قصائد الديوان، حيث تتشكل علاماتها عبر الأبيات، ومن خلال الكلمات، مبينة الصراع الحاد الذي يعايشه الشاعر ويعاني عذاباته، بعدما بيّن رؤيته وتوجهه الذي ينوي السير من خلاله في تشكيل نصوصه الإبداعية.

إنني في هذا المقام لا أريد تتبع تجربة الشاعر الصوفية من حيث قوتها أو ضعفها، أو أقف على مستوياتها التي شكلتها، ولكنني أريد أن أبين باقتضاب أن هاته التجربة قد "نافسها الواقع بقوة"[3]في بداياتها، فبدت في معظم القصائد ملامح صراع مستمر بين الماديات واللامباديات، إذ تبدأ الغالبية بمحاولة تحليق في النهايات العلوية، وتنتهي بعودة إلى البدايات الأرضية، أي إلى أرض الواقع، وسأستعين بقصيدة واحدة للتمثيل، وبعدها سأعرج على بيان أهم الأفكار التي أخذها الشاعر من المرجعية الصوفية لبناء عالمه.

([1]) ياسين، بن عبيد: مقدمة ديوان الوهج العذري، ص5.

([2]) عمر أحمد، بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص121.

([3]) المرجع نفسه: ص123.

تعد قصيدة "تراتيل المشكاة الخضراء"[1] من ديوان "الوهج العذري" النافذة الرئيسية التي دخل منها الشاعر بن عبيد إلى عالم التصوف، حيث ضمت الكثير من خصائص التصوف كالحب، والفناء ،والتوحد، والشهود... بعد محاولات في الديوان نفسه، تمثلت في بعض القصائد أذكر أهمها: "في محراب الروح"[2]، "في مراياها انكسرنا"[3]، "شظايا الرياح"[4]...، وقد هيأت القصيدة المذكورة ذات الشاعر لارتياد هذا العالم والتلون بألوانه، وتشكيل عالمه البديل من أحواله ومقاماته، فأجده يستمع ذهنيا إلى تراتيل المشكاة دون أن يتمكن من رؤية نورها، إلا بعد مكابدة ومجاهدة، وأجده يستحضر أذكارها في ذهنه، ويحاول تصورها عبر نطاق المتخيل مصارعا جسده وواقعه اللذين يخذلانه ويتركانه عاجزا عن التحليق والصعود إلى الحضرة.

إن هذا الصراع ليس مرده هشاشة التجربة الصوفية لدى الشاعر، بقدر ما هو ضرورة منطقية؛لأن الشاعر لا يمكن له أن يتنصل من الواقع، وإن بدا ضجرا منه باحثا عن بديله، فالصراع بين المادي واللامادي هو حركة أولية ومستمرة حتى تتم الغلبة لأحد الطرفين، وقد حاول عمر أحمد بو قرورة رصد ملامح الصراع في قصيدة "تراتيل المشكاة الخضراء" من خلال الوقوف على لغة القصيدة، حيث صنف بعض العبارات ليبرهن على وجود الصراع بين المادي واللامادي، وفق التقابل الآتي:

"أنا شاعر=عالم الواقع

أنا ذاهب = بداية المعراج الصوفي

أنا ذاك = عالم الشهود والحلول

و رجعت = عالم الواقع

أنا شاعر = عالم الواقع

ركبت = صعود مؤجج

يأتي بها الحلاج = سمة التصوف

سأخلع النعل = في حضرة التصوف، لكن من خلال معادل (الحلاج) والنتيجة

أن الشاعر لم يبلغ بعد عالم الشهود"[5].

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص16، 17.

([2]) المصدر نفسه: ص50.

([3]) المصدر نفسه: ص22.

([4]) المصدر نفسه: ص26.

([5]) عمر أحمد، بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص127.

ألحظ ضمن هذه التقابلات أن ذات الشاعر متأرجحة ما بين محاولة التخلص من كل ما هو مادي معيق ، ومحاولة الظفر والوصول إلى ما هو غير مادي، وتبدأ القصيدة بإبراز محاولات الوصول إلى النهايات العلوية، فالشاعر عازم على التحليق والانطلاق بأفكاره ولغته:

أنا ذاهب والراح في جنباتها عذري وذعري وانتشاء عوائدي
للممكنات إذا استحال نوالها للمستحيل إذا تأبط ساعـدي[1]

إنه يحاول التوحد بالمطلق، وبالحقيقة:

من منتهى بدئي ابتداء نهايتي في ملتقى دربي حقيقة واردي
أنا ذاهب.. يا كوكبي فارفع ذرا عك عانق في العراء فراقدي[2]

و يحاول الدخول إلى عالم الشهود، ولكنه لا يتمكن من الوصول، لحداثة التجربة:

أنا ذاك لا أني أنا في وحدتي أوحى اغتراب مبادئ بمواجدي[3]

و يبقى متعطشا لمعرفة الحقيقة وامتلاك ناصيتها:

ظمآن في ضوء النخيل مراتعي هيمان في عرس الضباب مواردي[4]

إن هذا التحليق في النهايات العلوية، جعل الشاعر يتذوق فيه الكثير من الأحوال الصوفية كالمحبة، والتلذذ بخمرة المعاني:

و ركبت من صهواتها النار التي ضويت بها في العاشقين مراشدي
عذبت مواردها.. تعانقها الرؤى صوفية شربت مناهل عابـد[5]

و محاولة التوحد بالجمال المطلق:

كوني أكن وكما تكوني كائن أنا في دروب العشق أتلو مشاهدي[6]

إن هذا التحليق لم يسلم من مصارعة الواقع ومنافسته، إذ كلما حلق الشاعر عاليا، لينهل من محارب التعبد وما يشتهي من أنوار الوجد الصوفي، عاد إلى الواقع مستسلما وضائعا ومتعبا:

ورجعت من روم المآرب منشـدا أنا شاعر والشعر صرح عقائدي
طاف المشيب بمفرقي فتهـاطلت وحيا من الوحي العتيق مشاهدي

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص16.
([2]) المصدر نفسه:ص16.
([3]) المصدر نفسه: ص16.
([4]) المصدر نفسه: ص16.
([5]) المصدر نفسه: ص 16، 17.
([6]) المصدر نفسه: ص17.

كتب القصيد علي كل صغيـرة و كبيرة فهوت رحاب معابدي[1]

و لكنه رغم هذه العودة التي تتعبه وتبعث الضجر في نفسه، فإنه يعود محملا برؤى جديدة، ولغة متفجرة لها من الطاقات والاتساع ما يحتمل شواهده، ولأن تجربة الشاعر في بداياتها الغضة، فإنه يستند على شخص "الحلاج" ليتمكن لاحقا من الوصول إلى النهايات العلوية، والاستقرار بها دون منافسة مادية للواقع إلا بالقدر الملائم للتجربة.

إن هذا الاتكاء الذي يحفل فيه الشاعر بتجربة الحلاج في عالم التصوف، هو محاولة للدعم، وبعث الثقة في الذات للانطلاق بها عاليا، وفي بواطن الأشياء:

اقرأ كتابك في شعاع مواعدي أنا شاعر نسج الضياء قصائدي
و اقرأ متاهات الحنين بنبضها و اعبر لصهوتها مسالك زاهد
و قل الحياة بسكرها وبصحوها في ملتقاك على ضفاف روافدي
عذري بوح في مسافة همسـه سافرت للأمد البعيد بشاهد[2]

إن هذا الاتكاء هو محاولة أيضا لإبداء المقاومة ضد القيم المادية وظروف الواقع، والمقاومة ضد أي ظاهرة تتطلب المساندة والعون، كما تتطلبها أيضا محاولة سلوك مسلك مغاير، فالمغايرة تحتاج إلى نموذج يتبع ويقلد لتحقيق التغيير، ولاستمرار المقاومة، والمجاهدة وتسمى هذه الطريقة "الزجاج المقاوم"[3]، وهي تعني أن الإنسان يستعين بشخصية ما، كنموذج لديها السلوك أو الصفات التي يريد التحلي بها، وتستحضر كلما أحس بالضعف والارتداد لتكون كزجاج مقاوم لملامح التراجع، ولذلك فعودة ابن عبيد إلى شخص الحلاج هو أولا إقرار بسلوكه للمسلك نفسه، أي التوجه الصوفي، وهو ثانيا محاولة للتحلي بصفات الحلاج نفسها التي اشتهر بها، إذ هو من أولئك الصوفيين المسلمين القلائل الذين لم يتنصلوا عن الواقع، وبقوا مدافعين عن حقوق الناس بمبادئ التصوف، حتى صلب خوفا من إثارة الفتن ضد السلاطين:

عذبت مواردها تعانقها الرؤى صوفية شربت مناهل عابد
يأتي بها الحلاج منقطع الهوى و يلوح معلمها البعيد لقاصد[4]

إن الشاعر ما يفتأ يعود إلى الواقع المعيش، فكلما حلق في عوالم المتخيل المحاطة بالحب، والأمان، والاستقرار يعود مسرعا نحو الحياة الدنيوية، ليحاول فيها ممارسة ما فعله في عوالم الوجد الصوفي؛ لأن الصراع بين المادي واللامادي لا يتوقف في هذه القصيدة فقط، بل يبقى ممتدا عبر

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص 16.

([2])المصدر نفسه: ص16.

([3]) ابراهيم الفقي: البرمجة اللغوية العصبية وفن الاتصال اللامحدود، ص81.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص17.

ثنايا ديوان "الوهج العذري" فيمتثل في كل لحظة يصبو فيها إلى التحليق عاليا، ولا يبدو أنه يتحمل كل هذه الصعاب كي يصير رجلا صوفيا زاهدا، بقدر ما يبحث عن وسيلة تطهر لغته، وتصبح لغة كاشفة يمارس من خلالها حالات، ويستقر عند مقامات تشبه ما عند المتصوفين، وليس ضروريا أن يكون باحثا عن الحقيقة الأزلية، والمعارف الربانية، إنه شاعر يبحث عن حقيقة الشعر، واللغة وما يمكنهما أن تمنحاه من طاقات للبوح والتعبير، لذلك فإنه يبقى عازما على مواصلة المقاومة، والمجاهدة، وتحمل الصعاب والمشاق حتى لا يبقى المستحيل متأبطا ساعده، بل يتحول إلى ممكن مستسهل:

و سأخلع النعل المسافر في دمي و أحل في وصلي جميع معاقدي[1]

و لن أتوقف كثيرا عند رصد القصائد التي احتفت بانتمائها للتصوف في دواوينه كاملة "الوهج العذري" و"أهديك أحزاني" و"معلقات على أستار الروح" وسأبدأ بأول فكرة يقوم عليها التصوف وهي فكرة المحبة، ثم أنتقل إلى فكرتي الفناء،والتوحد مع التنبيه إلى أن هاته الأفكار الثلاثة مترابطة بعضها ببعض، ويصعب التفرقة بينها وسأحاول أن أعطي لكل فكرة حقها، كما يجب العلم أن الأفكار المذكورة هي عبارة عن مقامات في التصوف يتم الوصول إليها بالرحلة، والسفر الدائم، والمرور بحالات متعددة ترد بوارد ما عبر مراحل من السكر والصحو.

***المحبـــة:**

تتنوع تعاريف المحبة حسب مظاهرها، ومستوياتها، ومتعلقاتها ،وأسبابها، ونتائجها، ولن أقف في هذا الدراسة على ما ذكر أو أبحث في مسيرتها كفكرة وموضوع عبر التاريخ، إلا بالقدر المطلوب، إذ سأركز على الجانب الذي تشكل كطرف غير يسير في الأدب خاصة، والفكر الديني عامة، أي سأرسو بها لدى التصوف، وكيف كونت كفكرة لها تأويلاتها الخاصة بها.

تتعلق المحبة لدى المتصوفين بتلك الصفة القائمة بين العبد وخالقه، على أساس من الطاعة والإخلاص، والإيمان، ولا يهتم الصوفيون بالأنواع الأخرى منها، لأنها في نظرهم منزلة ناقصة باستثناء حب الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته وأهل الإيمان والتقوى، وهم يعنون بالجانب المذكور آنفا، لاتصافه بالروحية لأنه مصدر للقيم النبيلة، والفضائل السامية والجماليات[2]، وقد تأسست فكرة المحبة لديهم من طرفين هما: التجلي والشهود، فأما التجلي فيقصد به أن الله المخصص بالمحبة، يتجلى لعباده المتقين في شكل من الأشكال المألوفة، أو غير المألوفة، والتي يسميها الصوفيون الصور العينية، وأما الشهود فيقصد به أن مشاهدة الله وهو يتجلى، لا تتم إلا للعباد الذين

([1]) ياسين،بن عبيد: الوهج العذري،ص17.

([2]) عبد الحميد خطاب:اشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحيةفي الاسلام ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،2004،ص38.

يحبونه حبا حقيقيا لا تشوبه شائبة[1]، وتعد تلك الصور العينية أو الأشكال التي يتجلى فيها الله للعباد المحبين، وسيطا جماليا يمر منه المحبون إلى رؤية الجمال المطلق المتمثل في ذات الله سبحانه وتعالى، وهي ذات تتصف بالكمال يحاول الإنسان تمثل كمالها، والارتقاء إليه[2]، ولذلك نجد المتصوفة يحفلون كثيرا بصورة المرأة كوسيط جمالي يتغنى بجماله وصفاته كتعبير عن الجمال المطلق الذي خلقه، أي أنهم ينطلقون من المحسوس المتمثل في المرأة، إلى اللامحسوس والمتمثل في ذات الله.

إن هذا الانطلاق من المحسوس إلى اللامحسوس قد اقتبسه الصوفيون من فكرة التسامي الأفلاطونية ضمن تأثيرات حصلت عبر التاريخ، حيث يتجه الحب في فلسفة أفلاطون من محبة الحسيات أولا للوصول إلى الكمال في اللاحسي ثانيا[3]، أي أن الصوفيين لا يتغنون بالجمال لأجل الجمال، بل يتعلقون منه بالجانب الروحي، ولما فيه من صفات حسنة، لأن غايتهم الكمال في نبل الصفات وفي محبة الله، ولذلك في تغنيهم بالمرأة وجمالها لا يعنون بما هو حسي فيها إلا كتأويل فقط، بل يعنون أكثر بالجانب المعنوي فيها، غير أن هناك فارقا حسب عبد الحميد خطاب بين المحبة عند أفلاطون والمحبة عند الصوفيين المسلمين، إذ الأولى ترتبط بتحقيق المنفعة والمصلحة، وهي مؤسسة على طرف واحد، أي أن العبد هو المحب دائما، والخالق هو المحبوب دائما ولا مجال لتبادل الأدوار بينهما، أما الثانية فهي مجردة من المنفعة والصوفي الذي يتسامى للظفر بحب الله إنما يحبه لذاته فقط دون طمع في ثوابه، أو خوفا من عقابه، والحب بين العبد والله متبادل عندهم، فمثلما يحب العبد الله، فإن الله أيضا يحب عبده ويحميه[4].

إن المحبة إذن تعدّ من الأساسيات التي يقوم عليها التصوف، لأن كل الأحوال والمقامات* التي يسلكها السالك تتعلق بها، ولا يتم السلوك عبرها إلا بالمحبة، فالصوفي الذي يريد الوصول إلى الله عليه أن يطهر قلبه ويملأه محبة، أي أن الانتقال من مقام إلى مقام، أو من حال لأخرى تتطلب من العبد المحبة، والإيمان، والإخلاص؛ ولأن حياة الصوفي هي رحلة، أو سفر دائم إلى الله، فإنه يحتاج إلى وسيلة تزيل من أمامه الصعاب والعقبات، وتذللها ليصل إلى المعرفة والكشف عن الأنوار الإلهية بإزالة الحجب، وهذه الوسيلة هي قلبه، لأن سفر الصوفي لا يكون جسديا، بل يتعلق بالقلب الذي يتوجه إلى الله ويسافر في الملكوت فيمر بأحوال معينة تغير من حاله كالقبض والبسط، والحزن

([1]) عاطف، جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998، ص140.

([2]) عبد الحميد، خطاب: إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام، ص72.

([3]) المرجع نفسه: ص73.

([4]) المرجع نفسه،ص76.

(*) الأحوال والمقامات عوارض نفسية تغيب الصوفي عن ذاته، والأولى عوارض موهوبة ولكنها تزول، أما الثانية فتحصل بالكسب والمجاهدة وتتصف بالثبات والدوام.

والفرح، ويستقر بمقامات معينة بعد مجاهدة وصبر كمقام التوبة، أو الزهد ،أو الورع... ويحتاج قلب الصوفي أو وسيلته في السفر إلى زاد يعلي من طاقاته، ويزيد من قوته، هذا الزاد يتمثل في المحبة التي تدفع في كل مرة قلب الصوفي إلى الأمام، وتعينه على الشدائد، والأحوال التي تعتريه حتى يستقر في المقامات، وينتقل منها إلى غاياته في الكمال، وحتى يكون الصوفي محبا عليه أن يتصف بمجموعة من الصفات أهمها: المجاهدة في سبيل الله، وعدم الخوف منه، وعدم رجاء مدح المادحين في حبه، وكتمان ما يحكم من الضيق والشدائد، وإظهار ما ينعم به من الألطاف والفوائد والثناء عليه في كل حال، وكثرة التفكير في نعمه، واللهج بذكره، وخلو القلب مما سواه، والحنين والشوق الدائم إليه، وستر محبته وعدم البوح بها[1]، ومن مظاهر المحبة أن يشعر الصوفي بالسكر، أي يعاني من مظهري الغيبة والصحو جراء ما يرد إليه من المعارف والواردات، وأعلى مظاهره أن يفنى العبد في خالقه المحبوب، وتتوحد صفاته بصفاته حسب الزعم الصوفي[2].

إن الشاعر بن عبيد، إذ يستعير فكرة المحبة ضمن المرجعية الصوفية، فإنه يُبقي عليها كأساس لا بديل عنه ولكنه لا يُبقي على خصوصيتها التي عرفت بها في التصوف، إنما يطوعها ليعبر من خلالها عن غاياته التي لا تتمثل في الارتقاء بذاته فحسب، بل الارتقاء باللغة أيضا، تلك اللغة التي تشغله طول الوقت وتعذبه وتزيد من معاناته، لأنها وسيلته في تشكيل عوالمه البديلة، ولأن المحبة في التصوف هي وسيلة للوصول إلى مقامات الفناء والتوحد، فإن الشاعر يستعين بها أيضا للدلالة على محاولاته التي ترمي إلى التوحد مع القصيدة، هذه الأخيرة التي يعدها حبيبته التي يتغنى بها طوال الوقت.

إن الشاعر في رحلاته، وسكراته، وغيباته، وصحواته، إنما يريد الارتقاء بذاته أولا حتى تتوحد بالجمال المطلق الذي يتمثل في نموذج الشاعر الأصيل المدافع عن الحق، المتغني بالمعاني الإنسانية ،وضمن رحلاته تلك يقاوم ويكابد من أجل امتلاك اللغة القوية، والنابضة بالحياة كي تتفجر كينبوع عذب يستقي منه ما يشاء من الألفاظ والمعاني، ويبدأ الشاعر في تشكيل أساس فكرة المحبة منذ ديوانه الأول "الوهج العذري" الذي لونه بألوانها، وأنشأ قصائده من خلالها، حيث ارتسمت كمحاولات متعثرة فيها، ففي قصيدة "تعالي هنا الموعد" [3] مثلا، يحاول التغني بالحياة والتغزل بها، وقد أبدى مفهومها في مقدمته كما ذكرت سابقا[4]، إذ كل تغن بالأنثى في هذا الديوان هو إحالة على رمز الأم الذي

([1]) عبد الحميد ،خطاب:اشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الاسلام،ص116.

([2]) المرجع نفسه: ص110.

([3])ياسين بن عبيد:الوهج العذري، ص20، 21.

([4]) انظر هذه الدراسة، ص87.

يعني عنده الحياة برغدها ورهافتها، ولكنه ضمن هذا التغني يحاول إرساء بعض خصوصيات المحبة المتعلقة بمرجعيتها الصوفية، إذ يربطها بالفناء والتضحية:

على هامتيك أضاء النخيل
طريقي إلى حضنك الزئبقي
و موتي على صدرك الأزرق
ففيم الشتات..؟ وفيم الرحيل؟ ! [1]

كما يصلها بمعاني السكر والإدمان على ارتشاف معانيها ومعاني الحياة:

ألست الذي قد شربت الضيا
و أدمنت في خصلتيك الشمم
بحبيك أروى رؤى الكبريا
تريني الصبابات درب القمم! [2]

و يبين أن فكرة المحبة متعلقة أكثر بغايته في امتلاك اللغة القوية لبناء عالمه البديل:

أناملك الخضر في أضلعي
يراع يخط الهوى ملهما
و فوك.. المسافر.. في مدمعي
إذا افتر.. أعذب به.. مبسما[3]

إن الحياة هي ملهمة الشاعر، وعليه أن يحبها، وأن يرتقي فيها متجاوزا آلامه كما يرتقي الصوفي في مدارجه متجاوزا أشكال المعاناة ليحظى بما يريد:

أعيدي.. أعيدي.. أغاني المصيف
سعيدا.. بنا في عناق.. السحر
بحيث الظلام يضيء السفر
إلى شفتيك.. رقيق.. الحفيف[4]

و تظهر في القصيدة ندرة المظاهر الحسية للمعادل الأنثوي الذي يتغزل به الشاعر، وحتى وجودها لا يتعلق بذلك المظهر الفاحش المألوف في بعض الأشعار العربية القديمة والحديثة؛ لأن الشاعر غايته ذلك الحب الروحي الصافي، فذكر الهامة، والخصلة، والأنامل، والفاه كلها ألفاظ متغزل بها ولكن

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص20.
([2]) المصدر نفسه: ص20.
([3]) المصدر نفسه: ص20.
([4]) المصدر نفسه: ص21.

بطريقة تمنح للفظة معنى مغايرا، فالأنامل مثلا لم يذكر الشاعر نعومتها، أو بياضها، أو رقتها، أو أطرافها المخضبة... وغيرها من الصور المألوفة، ولكنه أصبغ عليها سمة الاخضرار للدلالة على خصوبتها.

إن هذا الجانب الروحي البارز في فكرة المحبة التي يستلهمها الشاعر، نجده مجسدا أكثر في قصيدة "في مراياها انكسرنا" [1]، حيث يتغنى بحلاوة الوجد المخضب بألوان التصوف، وتصبح المعاناة الوجدانية لديه ذات حلاوة، بغض النظر عن الطرف المتغزل به سواء أكان الحياة، أو القصيدة، أو الوطن، فللعذاب والمعاناة وطول الانتظار حلاوة نادرة:

سقتنا من هواجرها العذابا و هل تخشى معذبة عتابا[2]

و للالتهاب بنار الشوق حلاوته أيضا لدى الشاعر:

تراءت في نوادينا شهابا يقل الروعة الكبرى التهابا[3]

تلك النار التي بدت أنوارها له، وهيأته لتذوق حلاوة السكر، والغيبة عن الواقع من بعد مشاهدتها:

تهادت في يديها الكأس نشوى أدارتها حنينا واجتذابا[4]

إن السكر والغيبة هي حالات يعقبها تقبل الشاعر لمجموعة من المعارف والواردات ترد على ذهنه وخياله، وقد يدركها، وقد تمر دون اهتمام بها، ولكن إذا تم إدراكها فإنه سيتذوقها ويتحسس عذوبتها:

و رقت في لطائفها المعاني و مد القلب مسمعه فذابا

فجاءتها جوانحنا سبايا تؤانس في صبابتها السحابا[5]

و يستمر الشاعر في التلذذ بالمعاناة، معتبرا بالصوفي الخالص، متزودا بالمحبة، متحملا آثار البحث عن الحقيقة، والجمال في الحياة، وفي اللغة، وفي تشكيل القصيدة؛لأن للشاعر حياتين، الأولى تتعلق بالواقع المعيش، والثانية تتمثل في عالمه الشعري:

تروع الظلال غوائر وجدي فأهفو إلى الربوة الساهره

لعلي أذرب فيها شفاهي و أنسى هناك الدنى البائره[6]

ولأن الوصول إلى المعاني الأصيلة، والحقائق المجهولة يتطلب الارتحال والبحث، فإن الشاعر يستعير صور الرحلة الصوفية التي ينطلق فيها السالك متجاوزا كل الأحوال والمقامات للوصول إلى المنتهى:

يا دليلا حار قلبي في خطاه للجمال

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص22، 23.

([2]) المصدر نفسه: ص22.

([3]) المصدر نفسه: ص22.

([4]) المصدر نفسه: ص22.

([5]) المصدر نفسه: ص22.

([6]) المصدر نفسه: ص41.

كلما طاف بلبي و استقام كالمثال

زادني رعبا لرعبي و احتواني كالغلال[1]

متزودا بزاد المحبة، وكثرة التساؤل والكشف:

فيم جرمي فيم ذنبي إن بدرت بالسؤال

رد رد المتصبي و تسامى واستطال

مهرنا روح المحب هكذا أهل الدلال[2]

و يبدو أن الشاعر في الديوان الأول "الوهج العذري" لم يتمكن من بسط مكنونات فكرة المحبة بالقدر الوافي؛ لأنه كان في محاولاته المستمرة للتخلص من الحسيات، وإن كان يربط تلك الفكرة من حين لآخر ببعض خصوصياتها الصوفية؛ لأنه في نظري يعود ذلك إلى حداثة التجربة في الديوان المذكور، خاصة وأن الشاعر لم يستلم بعد زمام قيادة توجهه الجديد نحو الكشف والوقوف على الحقائق، فرؤيته بدت غير واضحة ومتعثرة إزاء ما يصبو إليه، وهذا ما جعله يستند على شخصيات معادلة لتجاوز التعرج الطارئ، ففكرة المحبة لم تزل بعد متوشحة ببساطة الرؤية، واللغة والتركيب:

ابتسم لي فقد شجاني انقباضك

آه! أدرت القفا وولى انشراحك

.....

ما لك اليوم لم تعد مثل أمس

أدلالا رميت مقتل نفسي

أم صفاء غدا يروقك بؤسي ؟[3]

و إن حاولت أن تتمسك ببعض الخصوصيات الصوفية، كصبغها بصبغة الشرب والإدمان:

صل فؤادي واسقه عذبا زلالا فك عنه قيده وانس الدلالا

إنه اليوم أسيرك لا أميرك

خانه منك نصيرك و ضميرك

وانزوى عنه عشيرك و بشيرك

لا تسل عنه الندامى[4]

أو ربطها بصور الفناء، والتوحد:

([1]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص47.

([2]) المصدر نفسه: ص47.

([3]) المصدر نفسه: ص52.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص53.

انضممنا مثل روح
و نظرنا للسفوح
فإذا نحن الطموح يا ملاكي! [1]

إذا كانت فكرة المحبة لم تقف على قدميها في ديوان "الوهج العذري" واكتفت بالحبو والتدرج، فإنها في ديواني "أهديك أحزاني" و"معلقات على أستار الروح"، قد استقامت وصارت تركض ركضا بعدما طعّمها الشاعر من أوار تجربته الشعرية، حيث أقام لها أساسها المتين ضمن مرجعيتها الصوفية المطلوبة، وصارت اللبنة الأساسية التي قامت عليها تجربته وقواعد عالمه البديل، وصار يأمل من خلالها الوصول إلى أمرين هما:

*إقامة عالم بديل بالمحبة، والإخلاص، والفناء من أجل المحبوب، ومحاولة التوحد به.

*الارتقاء بعالمه الشعري الذي يمثل الوسيط البنائي الذي سيبني من خلاله عالمه؛ لأن الشاعر إذا لم تكن بينه وبين لغته الشعرية، وتجربته علاقات محبة فإنه لن يجازف في البحث عما يطورها، ويزيد من قوتها وتألقها، ولأن غايته النهائية التي يريد الوصول إلى تحقيقها هي التوحد بالقصيدة فإن المحبة عنده تغدو شكلا خاصا ، ليس الغاية منها التوحد بالذات المطلقة والحلول فيها كما يزعم بعض الصوفيين، بل تصبح مبدأ وفكرة تنشأ منها رؤيته:

لا حلول ولا اتحاد ولكن للهوى شرعه ولي سكراتي[2]

تلك السكرات التي تنبض منها معارفه ورؤاه لينشئ عالمه البديل الذي لا يتطلب لغة رنانة، بقدر ما يحتاج إلى أفكار تقيم بنيانه، ومن بين تلك الأفكار فكرة المحبة التي تناولتها، وما زال البحث جاريا عنها عبر هذه السطور.

إن المحبة حاضرة في كل أحوال ومقامات الصوفي والسالك، عبر سفر مستمر ودائم، والشاعر ابن عبيد مثله مثل الصوفي يكابد سفرا مستمرا يمر أثناءه عبر أحوال ومقامات هي أقرب إلى الشعر منها إلى التصوف، وذلك للوصول إلى المنتهى الذي يعني عنده النموذج المثالي للشاعر وللشعر معا، لذلك سأحاول رصد بعض الرحلات التي شكلها الشاعر عبر تجربته، ليعبر من خلالها عن ارتحاله الدائم في مملكة الشعر، وأبرز من خلالها كيفيات تشكل فكرة المحبة.

تقوم معظم قصائد ديوان "أهديك أحزاني" على محاولات الشاعر الممتدة عبر التدرج في مقامات الشعر، مما يقتضي ارتحالات ممتدة عبر المتخيل الشعري، وعبر التراث، وعبر الحاضر أيضا للبحث عن إجابات لتساؤلاته ، وعن نموذج يحتذى لإقامة العالم البديل، وسأكتفي بقصيدتين أبين فيهما تعرجات الشاعر عبر رحلات لغوية وشعرية، لأكشف عما ذكرت في بداية هذه الفقرة.

([1]) المصدر نفسه: ص53.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص13.

القصيدة الأولى هي "رباعيات اللوز والمرمر" [1]، وهي قصيدة تحمل من معاناة الشاعر الكثير، وترسم أجمل صورة لفكرة المحبة التي تتعلق بعالمه الشعري.

تتأسس القصيدة على سبع(07) رباعيات يستعير فيها الشاعر أحوال الصوفيين للتعبير عن خلجاته أثناء تشكيل القصيدة، والبحث عن المعاني، كما يلمس فيها صورة توحد الشاعر بتجربته وقصائده التي يحاول التحليق بها إلى العوالم العلوية، من خلال رؤيته الشعرية:

غضا تبرج واحتدت مواسمه و أطيب اللوز ما عراه ريعان
اجتاحني.. سربا.. تطوي ضفائره مسافة رشها بالأنس ريحان
فذبت هجرني عينان.. بحرهما شعر.. قواربه بوح وكتمان[2]

لقد أصبحت معرفة معاني القصيدة لا يكون إلا بمعرفة معاناة الشاعر، الذي يسافر في عالم اللوز، العالم المليء بالأمان والمحبة، فيحترق من أجل أن تشتعل القصيدة، وتضيء وتحمل اللهب:

لا تسأل الناس عن معناي يحمله مسافر في ضباب اللوز ممشاه
إني ألوح على بعد فيجرحني عمر التراب وبعض التراب أهواه
أمتد في جسدي جمرا وقافية و في امتدادي ضياعي خطه الآه[3]

و تبدو مظاهر المحبة في توحد الشاعر بتجربته، إذ يعانقان معا ملامح المعاناة في بحثهما عن التشكيل الشعري النموذجي:

نحن الصبيان تهنا في براءتنا هل أنت تذكرنا يا معبد التيه! ؟
أغرى بي اللوز أعطافا مدججة يا حبذا اللوز يغريني وأغريه
تسري طفولتنا مسرى يحيرها نهوى الطفولة نهوى ما نعانيه[4]

و يظهر في هذه المقطوعة أن فكرة المحبة قد تم تقديمها بخصوصياتها الصوتية، فقد تعلق الشاعر من خلالها بما هو روحي، ولم يعن بالحسيات إلا عرضا، واهتم بذكر الأنس والبوح، والكتمان، والجراح، والهمس... ،وابتعد عن ذكر الجمال الحسي، ومظاهره، كما يظهر ربطه لها بالتوحد، فكانت الغاية منها الوصول إلى الفناء التام في القصيدة، والتوحد بجميع صفاتها ومكوناتها.

أما القصيدة الثانية فهي بعنوان"تغريبة المهاجر اليثربي" [5]، ويتبدى فيها مفهوم فكرة المحبة من خلال الشهود والتجلي الذي يعايشه الشاعر؛ لأنها هي "طريق المعرفة، وهذه طريق قائمة على الذوق

([1]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص56..ص62.

([2]) المصدر نفسه: ص56.

([3])المصدر نفسه: ص57.

([4]) المصدر نفسه : ص58.

([5]) ياسين ،بن عبيد:أهدبك أحزاني، ص68.. ص71.

والاتصال"[1]، وما ينبغي معرفته في هذا المقام أن المشاهدة هي الوسيط بين حال المحبة، وحال الفناء، فهي تدفع الصوفي إلى البحث، والكشف عن الحقيقة حتى تتجلى له فيفنى فيها، أي يفنى عن صفاته ببقاء صفاتها، والمحبة، والمشاهدة، والفناء أحوال تحضر وتغيب يعيش من خلالها الصوفي جدلية الحضور والغياب، والاتصال والانفصال، والجمع والفرق، وهي محور وجوده ومعاناته[2].

إن الشاعر ابن عبيد لا يستعير المحبة بمفاهيمها ومتعلقاتها ليعبر عن موقف عاطفي ما، إنه يريد أن يؤسس موقفا شعريا قائما على أسس عدة، أهمها أساس المحبة، ففي هذه القصيدة ترتبط المحبة التي اتخذها زادا في سفره بشهود تجلى له عن أمرما، ولكنه شهود غير واضح ودقيق لحداثة تجربته التي لم تمتلك بعد مقومات بناء عالمه البديل و هذا التجلي الذي بدا له أسكنه في حال أفضت به الى الإحساس بالعذوبة والطمأنينة:

تجلت فعرت وردتين وأنجما و مال بها فيض العذوبة مفعما
تجلت بما ليلا توحد ساهر و كان الذي دون المعاين أعظما
جنوبية العينين كاتمت الضحى وعاها شهيدا وامحى متجهما[3]

إن هذا التجلي الذي حصل بعد طول كد، وسهر، وبذل مجهود معتبر من طرف الشاعر، كان سببه أنوارمتهاطلة، قد تكون أنوار الإلهام الشعري التي زعزعت كيان الشاعر، وجعلته يتحرك بحثا عن الحقيقة الشعرية والكونية معا:

كما قمر لاحت صبابات صمتها تقول الذي يطوي بها العمر ملجما
و كانت مثاباتي وقلبي مطفأ منى هادئات في المآمن جثما
و لما أصرت أن يحوم صهيلها حوالي لم أئن الحنين تكتما[4]

و ألحظ هنا أن كشف المعرفة، والوصول إليها والذي لا يتم إلا بالمحبة يتبدى في هذا الطرف من القصيدة، فالشاعر يرتب الخطى ويعلن الارتحال بحثا عن تلك المعرفة، دافعه الأول محبة الحقيقة في حد ذاتها، ومحاولة الاتحاد بها:

قريبان والأبعاد تمتد فجأة بعيدان ندنو لا نصافح معلما
صبيين تهنا في ممر خطيئة و غبنا امتداد الليل نجتاح ميسما
"أأنت كما في الحلم تسكنك الرؤى تقول وتحظى بالرحيل جهنما؟"
"أم الموسم الغريد باحت بنبضه سنابل أنت الآن جمر لها انتمى؟"[5]

([1]) علي أحمد، أدونيس، الثابت والمتحول، ص94.
([2]) المرجع نفسه: ص94.
([3]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص68.
([4]) المصدر نفسه : ص69.
([5]) ياسين ،بن عبيد: أهديك أحزاني، ص69.

إن ما يدفع الشاعر إلى البحث عن الحقيقة هو ما تسكن ذاته من رؤى وجدانية، والتي تدفعه في كل مرة إلى السؤال والالتهاب والرحيل، ويكتشف بعد طول عناء أن ما يتجلى له، لم يكن سوى القصيدة التي يصبو إلى تشكيلها، واللغة التي يتمنى امتلاكها، والمعاني التي يأمل تجسيدها:

يحدثني جرح الينابيع أنها أعادت مراسيم الفجائع بلسما
أراها تربت بعض ريح على يدي و عادت مع الأمطار طيرا مسوما
و أنت أنين المغربين تنهدا غماما أحاطته الجهات ومأثما[1]

إن ما تجلى للشاعر هو بعض من حقيقة الشعر، وحقيقة التجربة التي يحاول من خلالها الانتساب إلى عالم الإبداع، فيصبح ناطقا بلسانها، معبرا عن خصوصيتها:

و لي لوحت منها السماوات ومضة بزند يرش الضوء من ضوئها دما
تسلقت منها نخلتين فلم أصل و أشرعت كي أرسو بمرفئها فما
ركبت لها الأتعاب موجا وحيرة و بؤت بعمر في دجاه تلعثما
فهاجر إليها يثربيا فإنها تغالب بوحا خانها فتلكما[2]

و إذا كانت فكرة المحبة في ديوان "الوهج العذري" و"أهديك أحزاني" قد ارتبطت برحلات الشاعر المستمرة للبحث عن بدائل شعرية لتأسيس مملكة جديدة، فإن تلك المعاناة قد أفضت به في ديوان "معلقات على أستار الروح" إلى امتلاك زمام الأمور، فبعدما كانت محبوبته متخفية ومحتجبة عن رؤيته، بات هو المتخفي وراء أستار اللغة والمعاني، وصارت هي التي تنوء بحمل رؤيته، فيغدو القارئ الذي يبحث عن المعاني الموجودة في القصيدة، يبحث من جانب آخر عن الشاعر بين السطور؛ لأنه تمكن من التوحد بقصائده، أو محبوباته اللواتي ظل يبحث عنهن في مملكة الشعر،

ففي قصيدة "أنافي هواها جملة" [3]، يتبدى التوحد للعيان بعد تحققه بالمحبة:

لليلى شعار في الهوى أم تردد و نار لليلى في الرؤى أم تنهد
عيوني أرانيها الهوى جزرا نأت و لكنما ليلى بها تتسهد[4]

و إذا كانت الحقيقة في بدايتها محتجبة عن الشاعر، بسبب محبوبته ليلى التي كانت تقف حاجزا منيعا أمامه:

و بيني وبين النور ليلى محيلة على شجر يدني إليه التوحد[5]

([1]) المصدر نفسه: ص70.
([2]) المصدر نفسه: ص71.
([3]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص31.
([4]) المصدر نفسه: ص31.
([5]) المصدر نفسه: ص31.

فإن استناده على المحبة، والتمسك بها، والصبر على ما يأتيه من مكاره يتمكن في النهاية من التوحد بالمحبوبة، والمرور إلى مراتع النور:

تشكلت موسوما بضوء زنودها و في يدها مني مرايا توقد
و نبض خفي ليس يبدى لسائر سواي..و لي خلف العوالم موعد
و من ذاتها ذاتي دنت فتلاشتا معا.. أي رسم بعدها يتعهد[1]

و تتعدد محبة الشاعر ضمن ثنائية التوحد والتعدد:

أنا في هواها جملة غير واحد أنا في هواها واحد يتعدد[2]

إن فكرة المحبة تغدو في هذا الديوان أساسا فكريا يقيمه الشاعر في عالمه الشعري، وينادي به لبناء الإنسان المعاصر الذي يحتاج إلى هذا الأساس، لمواجهة خطر الماديات:

ليلى شعاري إذا أحببت لا النخب لم تبل عهدي بها الأحداث والحقب
سري إذا علمت سري وساورها منه ارتياب... هواها كله تعب[3]

أستنتج في نهاية هذا الجزء من الدراسة أن الشاعر ابن عبيد قد استعان بفكرة المحبة ضمن خصوصياتها الصوفية، ليعبر عن تجربته الشعرية التي اتخذت من الذات الشاعرة مرتعا لها، تنطلق منها لتأسيس عالمها الشعري، ومثلما تعد أساسية في التصوف فإنها أيضا ضرورية حسب الشاعر للبحث في عوالم الشعر، وماهيته للوصول إلى الحقيقة، ولكنها لا تتحقق الغاية منها إلا بعد إفضائها إلى حال أخرى هي حال الفناء، فالمحبة التي يُتزود بها لا يمكن أن يوصل بها إلى الحقيقة إلا بعد فناء المحب في المحبوب، وهذا ما سأبينه في الفكرة الثانية التي حاول من خلالها ابن عبيد بيان موقفه الشعري، وإقامة أساس ثان من أسس عالمه المأمول.

***الفنـــاء:**

لقد ذكرت أن المحبة هي أساس التصوف حيث تنبثق منها جميع الأحوال والمقامات، والهدف الرئيس منها هو الوصول إلى الحقيقة المطلقة بعد الفناء في الذات الإلهية، والتوحد بها، تلك الحقيقة التي يقول عنها الحلاج: "الحقيقة دقيقة، طرفها مضيقة، فيها نيران شهيقة، ودونها مفازة عميقة، الغريب قطعها يخبر عن مقامات الأربعين"[4]، والمرور عبر الأربعين مقاما لا يكون بالسهولة واليسر، بل يتجرع خلالها الصوفي الكثير من الآلام والعذاب، ويكتوي بنيرانها، وصعوبة الوصول إليها؛ لأنها تتطلب مجاهدات مستمرة، يحاول خلالها القلب الثبات على الطاعة، والإيمان، والإخلاص، والمحبة

([1]) المصدر نفسه: ص31.

([2]) المصدر نفسه: ص31.

([3]) المصدر نفسه: ص31.

([4]) الحسين بن منصور، الحلاج: ديوان الحلاج، ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، تح: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002، ص96.

حتى يتمكن من الوقوف على أطرافها، وأجزائها، ثم كلياتها، فضوء المصباح حسب الحلاج هو علم الحقيقة، وحرارته حقيقة حقيقية، والوصول إليه حق الحقيقة[1]، وخاصيتا الفناء، والتوحد لا تتحققان إلا بمجاهدات خالصة من طرف الصوفي، يتم من خلالها كشف حجاب الحس، والاطلاع على عوالم من أمر الله ليس لصاحب الحس إدراك شئ منها، ويتم الكشف المذكور لخاصية الروح إذا رجعت عن الحس الظاهر إلى الباطن، فتضعف أحوال الحس وتقوى أحوال الروح، وتعين على الذكر الذي يفضي عبر مجاهدات مستمرة، وغيبات متواصلة إلى تحقق الفناء[2]؛ لأن غاية الصوفي في النهاية الفناء في الذات الإلهية، والتلذذ بصفاتها وجمالها، ثم التوحد بها، وبذلك تتحقق المعرفة الكاملة له، ويميز الأمير عبد القادر نقلا عن فؤاد صالح السيد بين ثلاثة أنواع من المجاهدات وهي: مجاهدة التقوى، ومجاهدة الاستقامة، ومجاهدة الكشف والاطلاع، وتتأسس جميعا على المحبة، ويعد النوع الثالث الموصل إلى تحقق الفناء، حيث يصبح قلب الصوفي في هذه المرحلة مستعدا لقبول نور اليقين، وبعد هذا النور يدخل الصوفي في حالة من الشعور الخفي، حيث تبدأ النشوة في نفسه للاقتراب من الله، ويأتي بعد ذاك الفناء حيث تتجلى عظمة الخالق على قلب السالك، فلا يرى إلا الله، كما يتحقق له إدراك الكثير من الحقائق التي لا سبيل للعقل الإنساني لإدراكها[3].

إن الفناء لا يعني أن يموت الإنسان ويفنى كما هو مألوف، وإنما هو موت معنوي تغيب فيه صفات البشرية، وتحضر صفات الألوهية فتطغى على حس العبد، وينطلق الصوفيون في هذه النظرية من قول الله تعالى في حديثه القدسي الذي يقول فيه الرسول صلى الله عليه وسلم: "**إن الله تعالى قال: (...) وما يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته، كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي بها، وإن سألني أعطيته ولئن استعاذني لأعيذنه**"[4].

إن العبد الذي يخلص في حب الله ينال من محبة الله الكثير، إذ يتولى كل أفعاله، وحركاته من سمع ،وبصر، وعمل، وتنقل، ودعاء... وهذا ما يريد المتصوفة التنبيه إليه، فالفناء عندهم هو تولي الله سبحانه وتعالى عباده المحبين، والمخلصين فتطغى صفاته على صفاتهم، وأفعاله على أفعالهم، ويجمع الإمام أبو القاسم الجنيد بين المحبة والفناء، ويرى أنهما حال واحدة، فالمحبة تكون نتيجتها الفناء، والفناء يستلزم وجود المحبة حتى يتحقق، ولكنه يكتفي بمصطلح المحبة ليدل به على ما ذكرت، ويعرفها على أنها دخول صفات المحبوب وهو الله تعالى على البدل من صفات المحب

([1]) المصدر نفسه: ص95.

([2]) عبد الرحمان محمد،بن خلدون:مقدمة ابن خلدون،تق: محمد الإسكندراني،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان، ص434.

([3]) فؤاد صالح، السيد: الأمير عبد القادر الجزائري: متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص153، 154، 155.

([4]) الإمام، النووي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، ص153.

وهو العبد، أي أن استيلاء ذكر المحبوب على قلب المحب يجعله متغافلا بالكلية عن صفات نفسه والإحساس بها[1].

يتقاطع مظهر الفناء مع مظهر آخر في التصوف وهو السكر من ناحية طغيان خواص الروح على خواص الجسد أثناء تحققهما، إلا أن السكر غير دائم إذ يعقبه الصحو على عكس الفناء، ويعدّان معا من الغيبات الصوفية، إذ يغيب بهما إحساس العبد عن ذاته.

إن العودة إلى فكرة الموت في الشعر العربي المعاصر، ومن بينها فكرة الفناء تعد مظهرا حداثيا؛ لأن الحداثة في جوهرها تعني بحثا دائما في العوالم المجهولة والغريبة، والموت هو سفر إلى تلك العوالم للبحث عن الجديد فيها[2]، كما أن فكرة الموت توحي دائما بولادة جديدة، وبحياة مختلفة، ولذلك فالعودة إليها ضرورية، إذ يرى خريستو نجم أن الموت عشقا لدى الصوفي هو ولادة جديدة، تنسجم مع مبدأ الوحدة يحاول من خلالها تأكيد وجوده بتوحيد صفاته مع صفات الحق[3]، واستعارة فكرة الفناء في الشعر المعاصر من طرف الشعراء سواء اتصلت بالجانب الصوفي، أو غيره يمكن عدها في الغالب محاولة لتأكيد الذات والوجود من خلال انبثاقات جديدة.

إذا كان الشاعر ابن عبيد قد استعار فكرة المحبة ليتشبث بذاته أكثر ويفهم حقيقتها التي هي حقيقة شعره أولا، وحقيقة عالمه ثانيا، فإن الاستناد على فكرة الفناء يعني أنه قد تكمن من المرور إلى المرحلة التي سيؤسس من خلالها عالمه، ويتحقق له ذلك فيؤكد ذاته التي طالما صارع الواقع ليثبت سجاياها في عالم الشعر، وليوحدها مع القصيدة التي يصبو إلى تشكيلها، والوصول إلى مراتعها.

إن تحقق الفناء، يعني تحقق ذات الشاعر في عالمها الشعري من خلال طغيان ماهية الشعر على ماهيتها، فيصبح البحث عن معنى القصيدة، بحث من طرف آخر عن رؤية الشاعر وفاعليته إزاء العالم، ولكن يجب التنبيه إلى أن فكرة الفناء لم تكتمل ملامحها إلا في ديوان "معلقات على أستار الروح" حيث تأسس عالم الشاعر بالكلية، أما في ديواني "الوهج العذري" و"أهديك أحزاني" فقد انطلق تشكيل الفكرة من خلال غيبات مؤقتة، وتداخلت ما بين الحضور والغياب، والسكر والصحو، ففي ديوان "الوهج العذري" حاول الشاعر استحضار فكرة الفناء، وتجسيدها عبر محاولات متعثرة، إلا أنه فشل في تحقيق ذلك باستثناء انطلاقة بطيئة في قصيدة"شظايا الرياح" [4]، حيث يكتفي بتمني الفناء والتوحد في الحضرة بأسلوب يحمل من الرجاء والتمني الكثير:

فاذكريني.. إذا مآسيك عاشت من سواي إلى المآسي دعاك ؟

([1]) عبد الحميد، خطاب: إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام، ص123.

([2]) عدنان حسين، قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص112.

([3]) خريستو، نجم: النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص299، 300.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص26، 27.

و ارشفي.. غربة الهوى.. وذريني أنتهي.. منتهاي.. فوق ذراك

و انظميني من الظلام قصيدا يعبر الليل..ساريا.. لضحاك[1]

إن الشاعر يريد الفناء في لجج الحضرة والانتهاء فيها، متوحدا بقصائده وشعره، معانقا مواضع النور، والحقيقة، والعوالم المجهولة، بالإضافة إلى هذه القصيدة هناك لمحات خاطفة لفكرة الفناء في قصيدة"على أثري" [2]، حيث يفنى الشاعر مؤقتا وتمتزج ذاته بذات أخرى وبرؤيتها، ويتحقق لها بعض التوحد:

أنا في عيونك..ذبت.. وإني أسير.. أسيرا.. ولا زالت سائر

نشرت ظلالي هناك كطفل على شفتيه.. إليك يسافر[3]

و يعد عبد الحميد هيمة أن ديوان "الوهج العذري" فيه نزوع دائم نحو الموت والفناء، إذ يحاول الشاعر في كل مرة التضحية، ومحاولة الفناء في ذوات أخرى، ففي قصيدة"تعالي هنا.. الموعد! ! "[4]يبحث الشاعر عن الموت والفناء ليحقق التوحد:

على هامتيك أضاء النخيل

طريقي إلى حضنك الزئبقي

و موتي على صدرك الأزرق

ففيم الشتات.. وفيم الرحيل؟! [5]

و تظهر ملامح الفناء غير المكتمل تتقاطع في القصيدة في محاولة لتحقيق الذات:

على وجنتيك بقايا اخضراري

و في وردتيك دماء القتيل ! [6]

حيث تتوحد بقايا رؤاها مع أجزاء من المحبوبة المتغزل بها، تلك الأجزاء التي تعينه على تشكيل رؤاه وأفكاره:

أناملك الخضر في أضلعي

يراع يخط الهوى ملهما

و فوك..المسافر.. في مدمعي

إذا افتر.. أعذب به.. مبسما[1]

([1]) المصدر نفسه: ص26.

([2]) المصدر نفسه: ص31، 32.

([3]) المصدر نفسه: ص31.

([4]) عبد الحميد،هيمه:علامات في الإبداع الجزائري،ص56.

([5])ياسين،بن عبيد : الوهج العذري ،ص20.

([6]) ياسين ،بن عبيد: الوهج العذري، ص20.

إن ديوان "الوهج العذري" لم يحمل من فكرة الفناء إلا ملامح تحاول الانتماء إلى هذه الفكرة على شكل نزعات تميل للموت، والتضحية، ومحاولة التوحد بنماذج معينة فكرية، أو شعرية، أو لغوية...، و إذا عرجنا على ديوان "أهديك أحزاني" نجد الشاعر يرتقي نوعا ما في تجسيد فكرة الفناء ضمن مرجعيتها الصوفية، حيث يشكل في قصائده مظاهر تتصل بالغيبة والصحو، والحضور والغياب، كما يتمكن من تقديم أسس للفكرة المذكورة تتصل بما يتعلق بها من توحد وبقاء ضمن مظاهر الغيبة والصحو الواردة في الديوان يقول الشاعر في إحدى قصائده:

يا شهقة الإصرار في شواظها عاودتني والعمر غير مؤات
من آخر الأوجاع جئت زوابعا و رسمتني بالحزن لوح شتات
ألهمتني الموت/الحياة توحدا بالضوء يعبرني صداك العاتي[2]

فالغيبة والصحو يمتثلان في قوله (الموت/الحياة)، إذ يعيش الموت حينا، والحياة حينا آخر في بحثه عن المعرفة، ومنابعها داخل ذاته المتعطشة إلى الحقيقة، والتوحد بها:

ينتابني وأنا لطهرك عاشق أطوى وأنشر في زلازل ذاتي
قدرا توزعني/ توحد نبضه بالشعر يملأني بغيم جهاتي[3]

إن لحظات الغيبة والصحو تعد فناء مؤقتا يعايش فيه الشاعر تناقضات متعددة تزلزل ذاته، فبينما يتوحد نبض القصيدة، تتوزع رؤى الشاعر، وتتبعثر فلا يتمكن من جمعها وتوحيدها، لذلك يبقى الفناء الغاية التي يصبو إليها لتحقيق التوحد، ولكن الوصول إلى ذلك يتطلب منه مكابدة لحظات الحضور والغياب، إلى أن يحقق الفناء، ومن بعده التوحد:

حضرت وغيبي ساعة أبدية تؤاتي من الأعصار رجعي وردتي
تراءت لمن ضاعوا معاني فاهتدوا و ذاب الحيارى في وجودي ودعوتي[4]

إن هذا الحضور والغياب المتواصلين واللذين يغيب من خلالهما القلب عن علم ما يجري من أحوال الواقع حوله، ويحضر بالحق وثباته فقط هو الذي يوصل في النهاية الشاعر إلى تحقيق التوحد، ولو كان مؤقتا رغم المصاعب المحيلة بينه وبين غاياته:

بيني وبينك نار كلما نزفت ألغيت ما كان من طبعي ومن خلقي
هل تذكرينك في دربي مهاجرة مني.. إلي على صهوات منعتقي
أخرى صبأت ولم تأبي مساهدتي تروي نجومك من صهدي ومن أرقي[5]

([1]) المصدر نفسه: ص20.

([2]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص44.

([3])المصدر نفسه: ص44.

([4])ياسين ،بن عبيد :أهديك أحزاني ، ص105.

([5]) المصدر نفسه: ص30.

فتتوحد ذاته برؤية القصيدة أحيانا وفي أحايين أخرى تتقطع الأسباب بينهما، وينفلت منه زمام التحكم الرؤيوي:

عمر تناءى.. في ظفائرك اختفى و الآخر استبقاه رعب جناحي
كالشاطئ المهجور كنت فعادني منك الصبا بالورد والتفاح[1]

إن محبوبة الشاعر التي تلج به أنفاق العالم بحثا عن الحقيقة تحقق له الفناء في أحلامه مؤقتا، لينتشر بعدها برؤاه، ولغته، وقصائده ليملأ هذا العالم من صداها:

و نما صباك على زنودك جمرة ولجت فتائلها بي الأنفاقا
في فصل أحلامي انتحرت كما أنا ثم انتثرت على الربا أوراقا ! [2]

إن هذا الفناء لا يتحقق إلا بعد التضحية، وبذل الجهد المتواصل والصبر على آلام التساؤل والحيرة من أجل الظفر بالمعاني الحقيقية:

الشعر.. يا معناك.. ضاق بأنجمي أبحرت فيه بذبحتي وتكتمي
إني ولدت من القصيدة راحلا بعض الرحيل كحزنك المتبسم[3]

و إذا كان الشاعر في الديوانين المذكورين آنفا قد نزع نحو الموت والفناء من أجل تحقيق وجود القصيدة، وتمكن أحيانا من ملاحقة مظاهر الفناء، وتحقيقه على المستوى الفكري للدلالة على محاولات تقديم رؤى تجمع بين حقيقة الذات الشاعرة، وحقيقة الذات القصيدة، فإنه في ديوان "معلقات على أستار الروح" يتمكن من امتلاك ماهية الفناء، وتوظيفه فكريا كأساس لإقامة عالم بديل مؤسس على المحبة والفناء والتوحد.

يفتتح الشاعر ديوانه بقصائد تؤسس لرؤيته في تشكيلها لفكرة الفناء، إذ يستسيغ الموت والفناء في محبوبه القائم على مملكة الفتوحات، ذلك الفارس الذي يركب الضوء، ويتقلد سيف الروحانية، ذلك الفارس المجرد الذي يبسط نوره عبر ثنايا الديوان:

ما أجمل القتيل أيها القتيل
أنا أراك يا أنا
و في خطاك المنحنى وفي يديك المنتظر[4]

و يسافر الشاعر في تاريخ الأمة العربية، وفي العوالم الصوفية بفكره ،ورؤيته، وقصائده ليحترق بلظى الحقيقة ونارها، وليتوحد بها، ويفتح الآفاق الواسعة في فكره، وفي شعره:

([1]) المصدر نفسه: ص74.
([2]) المصدر نفسه: ص76.
([3]) المصدر نفسه : ص76.
([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص15.

سيدة لوزية الهوى قديمة الجنون
تمر بي وفي يد كتاب
و في يد أسطورة وغيمة وما تبقى من عتاب
تقول لي بلا لغةْ:
"يا سيدي أنت أنا
و بيننا كشف/ حجابْ...؟"[1]

إن هذا الكشف الذي سيتحقق برفع الحجب، وبغياب الحس وحضور القلب وهو مكتنز بدلائل التوحد، هو ما يدفع الشاعر للمضي سريعا، من أجل تحقيق المكاشفة النهائية:

صداك.. ولي تغريبة وتوهج و بعض حياة.. بيننا.. وجفاء
صداك..نعم.. ريح وعمر مؤجل إذا بعثراني لي هناك بقـاء[2]

إن الشاعر يرنو إلى فناء يحقق من بعده البقاء الأبدي في رحاب الشعر، وإذا كان البقاء في التصوف يعني رؤية العبد قيام الله على كل شئ، ويتحقق بعد تحقق الفناء الذي يكون فيه العبد غائبا عن إدراك أفعاله بقيام الله عليها، فإن الشاعر يستعير فكرة البقاء، ويربطها بالفناء ليدل على رغبته الملحة في تأسيس ماهية الشعر، فيغدو هذا الأخير عالما لا يملك زمامه الشاعر، إلا إذا تمكنت خصائص الشعر من النفاذ في ذاته، والتموقع بها، والتوحد بخصائصها، ويصبح الشعر بذلك هو الذي يسير الشاعر، ويسير العالم، ويغير الواقع بتقديم الرؤى البديلة:

كأنك تبلوني بهاجس وحدة تمادت.. ومالي من بلاك شفـاء
فماذا إذن في ظلالك ينطوي كطي سراب.. والتذكر داء؟ !
و ماذا ستجدي ذكريات نزيفها إذا لم يكن للأغنيات بكـاء؟ ![3]

و تصير بذلك عيون الشاعر هي عيون القصيدة والشعر معا، وتصبح أيضا عيون القصيدة والشعر هي نفسها عيون الشاعر:

و أصبح في عيونك لي عيون و أسئلة تحبب لي الجراحـا
تورطني عيونك في دمائي و تنفضي انقباضا وانشراحـا[4]

و كي تدوم خاصية الفناء في عالم الشاعر، عليه أن يداوم السفر والارتحال، وأن لا يستقر بحال، وأن يبقى باحثا عن الكمال ينمحي تارة، ويثبت تارة أخرى:

([1]) المصدر نفسه: ص16.
([2]) المصدر نفسه : ص17.
([3]) ياسين ،بن عبيد: معلقات على أستار الروح ، ص17.
([4]) المصدر نفسه: ص28.

أنى أعرس تمحوني وتثبتني منها شظايا وباق من صدى قمر
كانت أحبته أحلامي وما انبجست من حبه غير مأساتي ومنكدري[1]

إن هذا المحو، والإثبات، والظهور، والاختفاء يعني أن الشاعر في مرحلة التلوين* التي تتميز بتقلب أحوال الشاعروألوانه الذوقية، وعندما يعود من السفر يكون قد اكتسب بعض المعارف، وتجلت له المشاهدات التي تحدث في قلبه آثارا مختلفة، يتذوقها ،وقد يشربها فيسكر بها، وينمحي انمحاء مؤقتا أو مستمرا، وعندما يتحقق الفناء الكلي يكون قد دخل إلى مرحلة التكوين**، التي تستقر فيها المشاهدات ويبدأ التوحد، فيصبح قلبه هو قلب القصيدة، وكلما بزغت أنوار رؤية ما في ثناياها، بزغت أيضا في ذاته:

ياأيها الجسد الممحو صورته إذا تراءت فمن رعشاته السحب[2]

إن الشاعر الذي يبحث عما يؤسس له العالم البديل نراه قد استعار فكرتين لحد الآن، وهما المحبة، والفناء، حيث لا يقوم عالمه إلا بوجودهما، فمملكة الشعر التي تتربع عليها محبوبته لا يمكن الدخول إليها إلا بتحقيق محبتها، والفناء فيها، وفي صفاتها ليتم التوحد بها في نهاية المطاف.

إن العالم البديل الذي يؤسسه الشاعر لا يريده أن يكون منفصلا عن الواقع، بل إنه يحاول ربطه دوما بحيثيات الظروف والأزمات المتشكلة عبر الحياة اليومية، ولأن غايته تغيير الواقع، وتقديم البديل فإنه يحاول الربط بين الخصائص التي أسسها كلبنات لعالمه المتخيل، وبين خصائص الواقع، حيث جعل المحبة أساسا لتغيير الواقع نحو الأفضل، وذلك بتمسك كل فرد بما يحب، والبقاء وفيا ومدافعا في كل الظروف، وهذا ما جعله الشاعر كأول خطوة للتغيير:

ليلى شعاري إذا أحببت لا النخب لم تبل عهدي بها الأحداث والحقب
سري إذا علمت سري وساورها منه ارتياب.. هواها كله تعب[3]

بالإضافة إلى فكرة المحبة، يحاول الشاعر تغيير الواقع أيضا بفكرة الفناء الذي لا يبقيه بصورته الصوفية، وإنما يجعله متعلقا بالمبادئ والنظريات التي تتزاحم في الواقع، فالفرد الذي يريد بناء العالم عليه أن يتمسك بمبادئه فيفنى فيها، ويتصف بها ليمكنه المقاومة، والشاعر يحاول فعل ذلك في قصائده المنتمية إلى ديوان "معلقات على أستار الروح" حيث يوظف فكرة الفناء في علاقة الإنسان العربي عموما، والشاعر خصوصا بما يجري في الوطن العربي الإسلامي، والدور المنتظر منهما أن يكونا فانيين في ظروف هذه الأمة يضرهم ما يضرها، وينفعهم ما ينفعها:

([1]) المصدر نفسه: ص40.

* التلوين: عدم دوام حال المشاهدة، إذ يلوح تارة، ويختفي تارة أخرى.

** التكوين: دوام حال المشاهدة، واستقراره بدوام الوجدان.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص32.

([3]) ياسين ،بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص32.

في حجر بغداد امحيت وهزني دفء وساهرني الفرات طويلا
حبي الخصيب من الحسين ظلاله شعت ودرت في الحصار نخيلا
و تنهدت قمر يربت في يدي بيدي ويلبسني الردى إكليلا[1]

إن الشاعر لا يستعير فكرة الفناء ليحدثنا عن محاولات الخلاص، ولا يريد إقامة عالم بديل خارج بوتقة الواقع، بل يصبو إلى ربط ما يحلم به ويحاول تجسيده من لبنات فكرية وشعورية بتوترات الواقع وحركته، تلك اللبنات التي تنبثق من نبع الإسلام والتصوف، ولا يكتفي بفكرتي المحبة والفناء، بل يضيف إليهما فكرة التوحد، لأن تحقق المحبة والفناء يفضي بالضرورة إلى التوحد والبقاء.

***التوحـــد:**

إن المحبة التي تعد فكرة أساسية، وسلوكا ضروريا في التصوف، تؤدي في نهاية المطاف إلى تحقق الفناء، ولأن هذا الأخير يعني تداخل صفات المحب مع صفات المحبوب، وذوبانها ذلك يستلزم بالضرورة حدوث التوحد؛ لأن الغاية الكبرى في التصوف هو تحقيق التوحد، فكل العذابات التي يلاقيها الصوفي، وكل الآلام التي يتجرعها عبر تنقلاته المستمرة من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام الغاية منها الوصول إلى مرحلة الفناء والتوحد، إذ يزعم الصوفيون، ومنهم ابن عربي أن التوحد هو الاتصال بالجهد الخالق المتجلي عن الحياة، واتحاد به، وإكمال لفعل الله[2]، ويتحقق التوحد حسبهم أثناء حدوث التجلي، حيث يتقابل العبد والله في وضعية المرايا المتقابلة التي ينعكس بعضها على بعض، فيرى العبد صورة الله منعكسة بقدرتها في نفسه، ومن خلال هذه النفس وخصائصها يكتشف الله ويعرفه، أما الله سبحانه وتعالى فإنه يرى تحقق أسمائه في صورة عبده، ومن خلال هذا الانعكاس المتبادل يتحقق التوحد[3]، ويتداخل مصطلح التوحد أو التوحيد أو الاتحاد بمصطلح الحلول، ولكن الصوفيين يميزون بينهما، إذ يذكر أبو نصر السراج نقلا عن عاطف جودت نصر أن الحلول يتعلق بحلول الإيمان والمعرفة والتوحيد في قلب الإنسان[4]، أي أن هذا الأخير وأثناء سير قلبه في الملكوت، واكتشافه لمظاهر الكون والتأمل فيها، ومجاهدة غرائز الإنسان لتقويمها نحو الأفضل، فإنه في نهاية المطاف إذا تمكن من التغلب على النزوات السيئة فإن الإيمان ومعرفة الله والإيمان بالتوحيد يحل في قلبه ويعد ذلك حلولا، وبذلك فإن أبا نصر السراج ينفي وجود حلول ذات في ذات؛ لأن هذا حسبه يقتضي المجانسة بين الذاتين وهو ليس متحققا؛ لأنه لا يمكن المجانسة بين ذات الله وذات الإنسان، وأما

([1]) المصدر نفسه: ص34.

([2]) عاطف، جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص346.

([3]) عاطف، جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية،: ص141.

([4]) المرجع نفسه: ص465.

الاتحاد عنده إذا تعلق بالمفهوم الخاطئ للحلول، فإنه يكون من باب المحال أيضا، لذلك فإن ابن عربي حاول وضع مفهومين للاتحاد الأول يؤخذ على حد ظهور الواحد في مراتب العدد بحيث يظهر العدد، ويتعين بواسطة الواحد، أما المفهوم الثاني اهتم فيه ببيان تداخل الحق في أوصاف الخلق[1]، فالله سبحانه وتعالى يتصف بعدة صفات مثل الرحمة، والعدل ،والقدرة... وهذه الصفات تتداخل مع أوصاف العباد، إذ نجد في صفات البشرية الرحمة ،والعدل، والقدرة... ولكن ليست بالقدر الذي عليه صفات الله جل وعلا.

يقسم الصوفيون التوحد إلى نوعين هما وحدة الشهود، ووحدة الوجود، فأما الأولى فهي حال أو تجربة يعانيها الصوفي حتى يفنى فيها، وهو ما يطلق عليه صوفية الإسلام اسم الفناء، وعين التوحيد، وحال الجمع، وأما الثانية فلا يقصد بها وحدة الألوهية، بل وحدة الحقيقة الوجودية[2]؛ لأن الوجود عند الصوفيين واحد، وإن تعددت مظاهره، فالمظاهر التي نراها يوميا رغم تعددها، واختلاف أشكالها هي في النهاية تعود إلى وجود واحد، وقد اكتشف الصوفيون من هذا التعدد، والتوحد في آن واحد أن الفاعل واحد، أي أن الوحدة الموجودة في الكون بين مظاهره المختلفة، تعني وجود فاعل واحد يسير الكون[3]، إلا أن هناك من مال بفكرة التوحد إلى مفاهيم لا تمت إلا الإسلام بصلة، فقد ذكر ابن خلدون في مقدمته أن هناك الكثير من الصوفيين يقولون بالوحدة المطلقة، ويزعمون أن الوجود له قوى في تفاصيله بها كانت حقائق الموجودات، وصورها وموادها، ومن بينهم ابن دهقان الذي يحاول تقريب مفهوم الوحدة بظاهرة الألوان، إذ أن الألوان مرتبط وجودها بوجود الضوء، فإذا عدم الضوء لم تكن الألوان موجودة بوجه، وكذلك الموجودات المحسوسة كلها مشروطة بوجود المدرك العقلي، فالحر والبرد والصلابة واللين، إنما وجدت لوجود الحواس المدركة لها[4].

إن هذا الميل بفكرة الوحدة، والتي ترى الوجود يمثل حقيقة واحدة مستقى من الأفلاطونية الحديثة، وهي تخالف ما يتفق عليه جمهور المسلمين، فبعدما قال فريق المتكلمين بوحدة الذات الإلهية، قال الصوفية بوحدة شاملة للوجود كله، وبعدما قال الأولون بفعل الله في كل شئ، قال الآخرون بوجوده كذات في كل شئ.

إن وحدة الوجود بهذا المعنى لا ترى أي فرق بين الوجود المادي والوجود الروحي، فهما يتوحدان معا ويتجانسان ولذلك فإن ذات الله ليست شيئا سوى هوية الكون السارية فيه[5]، ومن علامات حدوث الوحدة لدى الصوفيين تحقق الشطح، إذ يدل حدوثه على بدء تجربة الوحدة مع الله،

([1]) المرجع نفسه: ص465.

([2]) المرجع نفسه: ص314، 315.

([3]) المرجع نفسه: ص 141.

([4]) عبد الرحمان بن محمد، ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص435، 436.

([5]) عدنان، حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص231.

وعلى الكشف عن جوهر المعرفة، وهو علامة على الوجود الحقيقي، والمعرفة الحقيقية في آن واحد، وبذلك تزال الزمانية والمكانية فيحضر الصوفي حسبهم مع الله متحولا إلى نور محض، أو كما يسمونه حضورا محضا[1]، إلا أن أهل التصوف الحقيقيين يفصلون بين ذات الخالق وذات المخلوق، فالله سبحانه وتعالى له ذاته التي لا مثيل لها، أما العباد فلهم ذواتهم الخاصة التي هي من صنع الخالق وقدرته، ولذلك فهم لا يعترفون بفكرة وحدة الوجود، وإنما يدعون إلى التوحيد أي الإيمان بأن الله واحد لا شريك له في الملك والعبودية؛ "لأن الله جل جلاله ذات علية، وكل من فكر في الله سبحانه فكر في ذاته، وكل من آمن بالله تعالى، آمن بذات ليس كمثلها شئ والقول بالذات الإلهية يبطل القول بوحدة الوجود... وقد نهانا الشرع عن الخوض في الكلام عن كنه ذات الله سبحانه"[2].

إن الكشف، ووحدة الوجود من الخصائص الصوفية التي اجتذبت الحداثيين أكثر؛ لأن الأولى حسب عدنان حسين قاسم تعني قدرة الصوفي على اختراق سطوح الأشياء للوصول إلى لبابها وجواهرها، أما الثانية فتعني باختصار الفناء في المطلق، والتسامي فوق الحياة الواقعية، والذوبان في كلية الوجود بجوانبه المادية والروحية[3].

إن الشاعر ابن عبيد الذي استعان بفكرة المحبة، وفكرة الفناء، قد انتهى الأمربه إلى التوحد بتجربته ، وبقصائده التي تفضي بمكبوتاته ومشاعره، ورؤيته للواقع والوجود، كما أسهمت فكرة التوحد في جمع الأسس التي سيقيم بها عالمه البديل، وقد أعلن منذ بداياته في "الوهج العذري" أنه سائر إلى التوحيد برؤيته، وبالرؤية الإسلامية الشمولية حتى يحقق تأسيس عالمه بالأفكار التي اختارها ضمن مرجعيتها الصوفية:

عصفورة الفجر تاه الفجر فانتظري يوما أسير لألقى الله في النجب
و أقتفي لظلال الله داعيــة للحب صفاقة روحي لمنقلبـي[4]

و ينطلق سير الشاعر ضمن الديوان الثاني "أهديك أحزاني" للبحث عما يحقق له الوحدة، ولكنها عند الشاعر لديها خصوصيتها التي تميزها عن خصائص وحدة الوجود التي دعا إليها الصوفيون، والتي تعني حلول ذات في ذات، وإنما هي عنده نتيجة للمحبة التي تؤدي به إلى المعرفة الحقيقية بعد غيبات وصحوات متعددة:

لا حلول ولا اتحاد ولكـن للهوى شرعه ولي سكراتـي[5]

([1]) علي أحمد سعيد، أدونيس: الثابت والمتحول، ص96، 98.

([2]) محمد اسماعيل، ابراهيم: الله والأشواق الروحية، دار الفكر العربي، ط2، دت، ص23.

([3]) عدنان، حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية، ص230، 231.

([4]) ياسين، بن عبيد: الوهج العذري، ص58.

([5]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص13.

و لأن الشاعر يصبو إلى الوحدة مع شعره الذي يحمل حسبه المعرفة، فإنه يحاول في بداياته التوحد بشخصيات الشعراء لاكتساب القوة، والصفات التي تؤهله لحمل مشعل الشعر فيحاول التوحد بالحلاج:

هاك عيني مهجرا ومتاها و توحد بخضرة البصمات
و تلألأ طفولة وحنينا لا تقل لي: الزمان غير مؤات[1]

و يحاول التوحد بالأمير عبد القادر ليكون دربه الشعري مثل دربه، ولتتلون قصائده بالرؤية الإسلامية مثل قصائده:

دربي ودربك غيمة وشهاب و قصيدة فجرية وخطاب
إني إليك على الرموش مسافر ضاقت ببوحي تربة ورحاب[2]

و يحاول التوحد بالأمكنة التي تحمل آثار الأمير، ومن بينها قسنطينة التي يتعلق بها لوجود ما يذكره بالأمير، وإذا كان علماء النفس يرون أن التعلق بشخص ما، وحبه إلى درجة كبيرة يؤدي أحيانا إلى حدوث ما يسمى عندهم بالإزاحة، أي يتحول المحب بحبه من شخص المحبوب إلى ارتباط من ارتباطاته كالمكان، أو الزمان، أو اللباس، أو أشياء أخرى يتعلق بها إلى درجة إزاحة المحبوب[3].فإني أرى أن ابن عبيد في تعلقه بقسنطينة لم يزح شخص الأمير، وإنما تعلق بالأمكنة التي تذكره به، وتقربه منه،وتعلي من صرحه ،يقول مخاطبا قسنطينة:

عامين إني بعد آخر ضمة جئت الهويني ليس عنك متاب
أمدينتي لك في الفؤاد شواطئ ضوئية.. ومهاجر.. ورطاب
أعرفتني؟ أعرفت وجها عاشقا كتب الملاحم غيمه المنساب ؟[4]

إن استناد الشاعر على شخصيات الشعراء، ومحاولته التوحد بهم، وبرؤيتهم هو مجهود يريد به الانتقال إلى التوحد بالقصيدة في نهاية الأمر، ولكن ذلك لن يتحقق بالصورة المطلوبة إلا إذا وحد رؤيته بوجهة محددة تعينه على استكمال مسيرته، وتلك الوجهة تحددت منذ ديوان "الوهج العذري" وارتسمت معالمها عبر الشخصيات التي استند عليها في ديوانه الثاني خاصة، إنها الرؤية الإسلامية التي ينبغي عليه أن يوحد رؤيته بها حتى يضمن لها السلامة:

هي التوحد فينا والضياع معا فعانقيني وقولي: هاهنا احترق
أبحرت في سنواتي الخضر مرتديا أقمارك البيض إبحار الندى العبق[5]

([1]) المصدر نفسه: ص12.

([2]) المصدر نفسه : ص15.

([3]) عبد الحميد، خطاب: إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام، ص139.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص18.

([5]) المصدر نفسه: ص29.

فيستحضر شخص الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ليكون دليله في طريقه الشاق، ليكون نوره الذي يكشف له عن مراتع الضوء في ظلمة الواقع والوجود:

أذوب في وجهك العلوي يا وجع ال قرون.. ما خبت أو خابت في النذر
دهرا.. وهبتك من عمري.. ومن ألمي فلم أجدني.. سواك الدهر.. يا قمر
عيد.. هو العيد.. لما جئتك انعتقت عيناي للملأ الأعلى..عفا الأثر[1]

و ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى محاولات التوحد بماهية الشعر وخصوصياته:

و يسكن المنتهى شعري وأوردتي جمرا وتغتالني بالصمت أغصاني
و في يدي تعرى نبض أغنية همسا وكان صدى الحلاج غطاني[2]

و منه أيضا التوحد بالقصيدة كي تحمل آماله وآلامه في آن واحد:

أنت الفجائع والأعراس أنت أنا أمتد فيك وفيك امتد بي قلقي[3]

و لأن التوحد ليس باليسر تحققه، إذ يتطلب الكثير من المجاهدات والمكابدات التي تستمر بالمحبة حتى تحدث الفناء والتوحد معا، فإن الشاعر يستنجد بالقصيدة، وباللغة كي تعيناه على تحقيق التوحد:

معا كما يشتهينا الموج ألويـة قدسية النبض والأحلام والصفق
عساه عود على بدء.. توحدنا مشارف الجرح في غيبوبة الشفق[4]

لأن ذلك سيعود عليها بالخير والنفع، فيصير لسانها الناطق من خلال توحد رؤيته ورؤيتها:

أنا صهيلك نامي في رخام يدي و استنطقي من لغاتي ما مضى وبقي
هزي إليك بجذع العمر حانية ضمي إليك بقايا الروح والرمـق[5]

و يكتشف الشاعر أن توحده بالقصيدة يتطلب منه أولا معرفة ذاته، وكشف أسرارها ليلائم بينها وبين أسرار الشعر ويوحد بينهما، فيتساءل عن ذاته التي أنهكها البحث والاستشراف:

فمن أنا.. يأنا المعطى لتائهة من خصرها تشرق الأنوار في الظلم[6]

و يبدأ بالبحث عنها في ثنايا ما شكل وقدم من تجارب باح فيها يوما بمكبوتاته ومشاعره إزاء هذا الكون:

عني أفتش في صداك فما ارعوى منك الصدى يمتد في أتراحي
لو كان يمنحك السحاب لجئتـه تطوي السحاب مواجدي وجناحي

([1]) المصدر نفسه: ص98.
([2]) المصدر نفسه : ص23، 24.
([3]) المصدر نفسه: ص31.
([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني،ص31.
([5]) المصدر نفسه: ص32.
([6]) المصدر نفسه: ص91.

و هناك يجرحني المحال قد انطوت شفتاه طيا يحتوي إلحاحي[1]

و لأن الحقيقة صعبة دروبها، فإن الشاعر يحاول أن يسلي ذاته المنهكة وأن يدعمها باستحضار صورة التوحد مع القصيدة في متخيله لعله يدفع بذاته إلى مواصلة المسير ببذل مجهودات أكبر:

أنا ما انطفأت.. إذ انطفأت.. مسهدا إلا احتضنتك في الخيال الصاحي[2]

فيبقى مناديا في كل مرة أنه والقصيدة ذات واحدة آملا أن يحقق ذلك في القريب العاجل:

أنا القصيد شفاه الفجر لازمتي و في القصيدة راياتي ونيشاني[3]

و يتحقق للشاعر مبتغاه فيقدم لنا صورة توحده بمحبوبته / قصيدته، مستعيرا هتافات الصوفيين، وهم في لحظات الانتشاء والذهول الناتج عن التوحد، ويصبح الشاعر شيخا من الشيوخ الذين يستقطبون الآخرين إلى حضرتهم بنورهم:

أنا هو..يا هو.. الذي كله أنا مطاف يراد الله فيه بحجة[4]

و بعد أن كان الشاعر هو الباحث عن الحقيقة صار مصدرا لها بعد تحقيقه التوحد بين حقيقته، وحقيقة القصيدة، والشعر عامة:

و أكبر في روحي لهاة شظية تشق دروب العاشقين بشهقة

و أرشح من عين الرضا بمحبة أليفا.. أرودالواح فارس صهوة[5]

و يستعير الشاعر فكرة التوحد الصوفية، وصورة الغيبة والصحو، ليعبر عن حقيقة الإلهام الشعري الذي أعانه على تحقيق ما يريد:

و عدت وذياك النديم مصافحا بوجدي وأحوالي وصحوي وسكرتي[6]

لقد صار الشاعر حقيقة فارسا من فرسان الشعر يمكنه التحكم بلجامه، والانطلاق به أينما، ومتى وكيفما شاء:

قريب وبعدي عن صفات مواجدي بعيد.. وفي قربي معاصر خمرتي[7]

إنه فارس يمتلك الرؤية المرتوية من كروم الله ومحبتها، لقد صار هو أيضا قطبا للحقيقة، ويمثل وجودا في حد ذاته له حقيقة واحدة رغم تعدد مظاهره التي تتمثل في تجاربه الشعرية.

([1]) المصدر نفسه: ص83.

([2]) المصدر نفسه: ص84.

([3]) المصدر نفسه : ص25.

([4]) ياسين، بن عبيد: أهديك أحزاني، ص106.

([5]) المصدر نفسه: ص105.

([6]) المصدر نفسه: ص106.

([7]) المصدر نفسه: ص106.

إن من يريد البحث عن الشاعر ابن عبيد في التجارب المستقبلية عليه أن يبحث عنه في قصائده حيث تتعدد أشكاله، ومشاعره، وبوحانه، وأفكاره، ولكنها تحيل في الأخير إلى حقيقة واحدة، وإلى تجربة شعرية واحدة، وتحقيق تجليه لنا كقراء لن يتم إلا إذا شربنا من خمرة معانيه، ومعاني قصائده التي تحمل مظاهره وصفاته، كما تحمل مظاهر عالمه ورؤيته أيضا، تلك القصائد التي ستبحر بنا بلغتها ومعانيها إلى معرفة حقيقة الشاعر وحقيقة عالمه، ولن يكتفي القارئ بشرب الخمرة للوصول إلى المعاني ما لم يستعن بضوء النار، نار الكلمات والتراكيب والصور، كما يستعين الصوفي بضوء النار القديمة، وما لم يتذوق أحوال الشعر وحالاته ليصل إلى النتيجة.

فنهج سبيلي ملء نار تقدست بها الوهج الصوفي ناسك حضرة
و شبابتي راي السماوات ما انجلت تراءت لوراد فدانوا لدولتـي[1]

لقد صار للشاعر ابن عبيد دولة شعرية قائمة بذاتها ترتسم معالمها في ديوانه "معلقات على أستار الروح" ولابد أنهاستمتد إلى تجاربه المستقبلية، والبحث عن الحقيقة لا يتم في الديوان المذكور الذي تأسس فيه عالم الشاعر إلا بالعودة إلى الخطوات المذكورة سابقا؛لأن التوحد الحاصل قد أنشأ في تجربته عالما لا يحتاج من القارئ قراءة الأبيات، والمرور مر الكرام عليها، بل يجب البحث والكشف على طريقة المتصوفين عن المعاني المختبئة في ثناياها، وعليه إزالة الحجب الساترة بلبس خرقة الصوفي:

"يا سيدي أنت أنا
و بيننا كشف/ حجاب"[2]

إن التوحد الذي تحقق للشاعر، وأسس من خلاله عالمه المتخيل لم يكن إلا بالمرور بمرحلة التلوين التي أسلمته في نهاية المطاف، وبعد جهد جهيد إلى مرحلة التكوين التي تجلت له فيها الحقائق، حقيقة اللغة، والقصيدة، والشعر، وحقيقته كذات شاعرة، وبدأ من خلالها في تكوين رؤاه وعالمه، يقول في قصيدة"عائد من سفر التلوين" [3]:

ما الذي تأخذ المسافة منـي عندما تنطوي العوالم فيا
عندما تسكب القصائد شكـي و يقيني وحزني الأبديا
هذه.. هذه الكآبة نايـي و نشيدي وما تبقى لديا[4]

([1]) المصدر نفسه: ص106، 107.
([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص16.
([3]) المصدر نفسه: ص24.
([4]) المصدر نفسه: ص24.

لقد سافر الشاعر في ذاته بحثا عن حقيقته، وحقيقة العالم الذي يعيش فيه، لقد اكتشف أن العالم وحدة واحدة، ولكن ليس بالطريقة التي يدعو إليها أصحاب الحلول والاتحاد، وإنما يعني أن حقيقته هي حقيقة العالم، وحقيقة العالم هي حقيقته، وعالم الشاعر هو قصائده التي تحمل حزنه وكآبته، والبحث عن حقيقته لن يكون إلا عبر القصائد لأنه حقق التوحد بها:

ما طريقي إلي غير قصيدي و عبوري إلي غير زماني
صاغ مني الشتات هذي البقايا من فصول توهجت من كياني
أطلقتني إلى المتاه يداها ثم ضمت كضمة الأفعوان[1]

وزمان الشاعر له دلالتان: زمنه الواقعي الذي يعيش فيه بتوتراته وظروفه وأحداثه، وزمنه الصوفي الذي يبين الدرجة، أو المقام الذي وصل إليه، والبحث عنه يتطلب معرفة زمانه بشقيه معا.

لقد عاد الشاعر من سفر التلوين والتقلب، وقد عايش الشتات بحثا عن الضوء في اللامطلق، لقد انطلق من عيون حبيبته، تلك العيون التي كانت موضع الفصل بين الحقائق الليليلة الهيكلية(حقائق الجسد) وبين الحقائق النورانية (حقائق الروح)*، فتشكلت رؤيته ولاح في سفره نجم عارف يدله إلى الطريق الطويلة التي تخوف منها الشاعر في البداية:

ساحر أنت يا ندى مقلتيها أنا وحدي على نداك دليل
لاح لي في دجاي نجم بعيد و طريقي وما انطلقت طويل
لست أدري ها قريب صداها ممكن لي الوصول أم مستحيل[2]

ذلك التخوف الذي يتمكن من صده أثناء سفره، فتتبدى له أنجم المعرفة، وتجيب عن بعض تساؤلاته، وتمنحه سر الخلود في مملكة الشعر:

([1]) المصدر نفسه: ص24.

* يرمز لموضع الفصل بين الحقائق الليلية الهيكلية والحقائق النورية بلفظة "السحر" والشاعر استعار هذه اللفظة واستخدمها بدلالات مختلفة وأحيانا متقاربة في أكثر من موضع.

([2]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص24.

من جنوني أطلت الأرض فيضا من ضياء وحفنة من غروب
و نجوما لبسن ضوء سؤالي و رياحا مسحن غيم شحوبي
أيهذا الذي أنا مشتهاه ما الذي منك عرضة للهبوب[1]

ذلك السر الذي يحتاج من الشاعر كشف الحجب بالإيمان والحب والصبر:

قيل لي هبت الصبايا بأرض ما إليها ولو أردت طريق
بينهن وبينك المنتهى... في كفهن مسافة وحريق
ليس بيني وبينهن حجاب غير سري ولي الظلام صديق[2]

لقد تحقق للشاعر السفر عبر التلوين إلى التوحد بمحبوبته، وتحقيق مظاهر التعدد المختلفة له ولها، وهو يستعير هذه الفكرة كما سبق القول من التصوف، ولكن بتطبيقها على عالم اللغة، لا العالم بأسره، وبتطبيقها على ملكته الشعرية، لا على شخصه باعتباره فردا في مجتمع، فيتصرف مثلما تتصرف الكلمات في القصيدة،ومثلما "يتخذ الله [حسب الصوفيين] أشخاص الناس أو أعيان الوجود الطبيعية حجبا يتقلب فيها"[3]، فإن الشاعر أيضا يتخذ قصائد معينة حجبا يقلب فيها الرؤى والمعاني التي يريد إيصالها للقارئ، تلك القصائد التي تتعدد مظاهرها ،ولكنها تنطلق من ذات واحدة هي ذات الشاعر المتفانية في قلب الشعر:

و من ذاتها ذاتي دنت فتلاشتا معا.. أي رسم بعدها يتعهد
....
أنا في هواها جملة غير واحد أنا في هواها واحد يتعدد[4]

و التي تنتهي بتأسيس العالم البديل الذي يتبدى في إحدى قصائد ديوان "معلقات على أستار الروح" حيث يجسد فيها الشاعر مراحل البحث، ومغامرة الالتقاء، وتحقيق البقاء الذي تظهر فيه الحقيقة على شكل امرأة تحمل الكثير من ألوان المعاني والحقائق، تطل عليه بزرقتها السمائية دلالة على خصوبتها وخصوبة الحياة التي تتأسس عليها، كما تطل بنارها المحرقة، وشذاها المعطر، وعلى الشاعر أن يستوعب كل أشكالها، وألوانها ليشكل منها المعنى الحقيقي:

سمائية اللون حيتني الجراح بها من شرفة الصبح هبت من مواويلي
صبت على الصبح عينيها.. وأغنية جمرية.. وبقايا من أكاليل
هنا بجفني التقت ألوانها غزلا يشم كالعطر في طي المناديل[5]

([1]) المصدر نفسه: ص24.

([2]) المصدر نفسه: ص24.

([3]) عمر، فروخ: التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1981، ص175.

([4]) ياسين، بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص31.

([5]) المصدر نفسه: ص20.

و بتشكيل المعنى الحقيقي يصبح للشاعر قدرة التصرف بالمعاني كيفما شاء:

هذي يدي من غصون الروح أقطفها اكتب بها ألمي واكتب تآويلي[1]

و يعود الشاعر إلى الواقع يريد التغيير بالأسس التي اعتلت عرش مملكته في عالمه المتخيل البديل، فيستعير لواقعه المحبة، ولكنها محبة مطعمة بالحزن، والنحيب ،والعجز، والألم:

"صاحب للمحب البكاء"

تعالي تري كيف يخذلني جسدي

كيف تجثو الطيور

على قمر في يدي

ثم تمضي لآخرها

تستقي من الحزن معزوفة للشقاء[2]

و يستعير له الفناء والتوحد، ليفنى في ظروفه ويتوحد بها:

يا سيد الوجع اللازرودي

تحل على قامتي

أعطني شفتي

و امش بي في عيون الزمن[3]

و ليحاول تغييرها بلغته ورؤيته الإبداعية:

وطني

في جبينك منفاي

ما عدت أبحث لي عن وطن

كل هذي الجهات

احتواء لما بي

و كل البلاد التي لم تسعني كفن[4]

إن الشاعر يريد التغني في هذا الواقع بالأسس التي بنى عليها واقعه البديل ،ويريد إعلاء صوتها حتى يسمعها الآخرون ،ويمنحهم مفاتيح التغيير فيتغيروا ويغيروا واقعهم ،ولقد كانت المرجعية الصوفية بحق الأساس الثري الذي انتهت إليه مسيرة الشاعر الأولية الباحثة عن سند قوي ودائم

([1]) المصدر نفسه: ص21.

([2]) المصدر نفسه: ص42.

([3])ياسين ،بن عبيد:معلقات على أستار الروح ، ص38.

([4]) المصدر نفسه: ص38.

وخالد،كماأتاح للتجربة انفتاحات متواصلة على الواقع والكون بصفة عامة ،وربطها بهويتها الشعرية الحقيقية ،وبمتطلبات الذات الشاعرة التي تنتمي إلى عقيدة متميزة ،ولها هوية خاصة ورؤية متجددة.

لقد تمكن الشاعر من خلال المرجعيات التي استند عليها من تشكيل لبنات عالمه البديل، فقد انطلق مغتربا من واقعه المعيش والشعري، باحثا عن بديل أفضل محاولا تجاوز بعض الرؤى السائدة والتي يراها لا تناسب قيم أمته وثوابتها، وقد اكتشف منذ البداية أن الحل موجود في ذلك التراث المخزون والمغطى، فحاول رفع الحجب للبحث عن بدائل تساعده على الانطلاق، فمر بالتاريخ واستعار فكرة الثورة، ولأن هذه الأخيرة ليست حكرا على أحد ويمكن استعمالها، والاستفادة منها في الأزمنة والأمكنة، فقد أراد الشاعر أن يتفرد في استعمالها إبرازا لهويته الشعرية والذاتية ولتدعيم ذاته إزاء ما أراد تغييره، فاستنجد بالمرجعية الدينية واستعار منها فكرة الجهاد، ولأن الواقع لم يكن ليتقبل ثورة وجهاد شاعر دون أسس واضحة وبدائل مقنعة، فقد كابد الشاعر مرارة البحث عن البديل، فاستعار فكرة الهجرة ليطعم بحثه ورحلته بالطعم الديني، وانطلق في نبش التراث باحثا عن غاياته، ولأن تجسيد التغيير في الجماعة بكاملها لا يمكن له التحقق إلا بتغيير مبدئي في الذات، فإن الشاعر عاد لذاته من أجل تغييرها أولا، متكئا على أساس ومرجع تراثي هو التصوف الإسلامي، فاستعار منه إغراقه في الذاتية والوجدانية ليحقق التغيير فيشكل ذاته من جديد على أسس المحبة، وقبول الفناء والتوحد، مستعيرا رمز أمه للدلالة على الحياة الخصبة، التي يأمل بها، ورمز الطفولة للدلالة على البراءة المجبولة عليها نفوس البشر لو أدركوا حقيقتها، والروحانية للدلالة على حقيقة النفوس التي لا يمكن نكرانها، ويتمكن الشاعر بعد تغيير عالمه الذاتي من تقديم الأسس الناجحة حسب رؤيته لإقامتها في عالم الواقع ،والتي سيجسدها بالتأكيد في تجارب مستقبلية يجمع فيها بين هذه الأسس وظروف الواقع.

إن تجسيد الأفكار سواء أكانت من اجتهاد الشاعر، أو مستعارة من مرجعيات مختلفة تتطلب الوسيلة التي تجسدها، وتقدمها للقارئ فتثير شعوره، وتحرك ذهنه بخصوصيتها، تلك الوسيلة تتمثل في اللغة بألفاظها المختلفة، تتطلب قدرة إبداعية من طرف الشاعر تمكنه من توظيف اللغة، وتطويعها وتشكيل الصور والرموز والتراكيب، والاستفادة من أصواتها، ذلك كله لإثارة المعاني والأفكار والوجدان، وهذا ما سيتكفل به الفصل الثاني بإذن الله، ولكنني سأركز دوما على الجانب المرجعي حيث سأتناول مرجعية الألفاظ والتراكيب المختلفة التي استعان بها الشاعر، كما سأهتم ببيان مرجعية الرموز وأخيرا أعرج على إيضاح مرجعية الجانب الصوتي ببحوره وإيقاعاته.

المصـادر والمـراجـع

القرآن الكريم: رواية ورش

المصـــادر:

1- الحلاج، حسين بن منصور: ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، تعلق: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002.

2- حمادي، عبد الله: تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1982.

3- زكريا، مفدي: اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

4- ابن عبيد، ياسين: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1994.

5- ابن عبيد، ياسين: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1998.

6- ابن عبيد، ياسين: معلقات على أستار الروح، منشورات دار الكتاب، ومطبوعات الجميلة، الجزائر، 2003.

7- الغماري، مصطفى: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

8- لوصيف عثمان: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

المراجـــع:

1- ابراهيم، محمد اسماعيل: الله والأشواق الروحية، دار الفكر العربي، ط2، د.ت.

2- أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

3- // // : الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1982.

4- اسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر، القاهرة، مصر، 2000.

5- آل سعود،سارة بنت عبد المحسن:نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الاسلام ، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط1، 1991.

6- الأنباري، أبو البركات: كتاب أسرار العربية، تحقيق: فخر صالح قدارة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

7- أنيس، ابراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية،مصر، ط3، 1999.

8- البخاري، أبو عبد الله محمد بن اسماعيل: صحيح البخاري، المجلد الثاني، الجزء الثالث والرابع، شركة الشهاب، الجزائر، 1990.

9- بدوي، عبد الرحمان: الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم، لبنان، 1982.

10- بدوي، عبده: نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

11- بكار، يوسف حسين: قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
12- بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، الجزء الثالث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، ط3، 2001.
13- بوشحيط، محمد: الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1994.
14- بوقرورة، عمر أحمد: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 1997.
15- // // : دراسات في الشعر الجزائري المعاصر الحديث، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2004.
16- تبرماسين، عبد الرحمان: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
17- // // : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
18- تويمي، نور الدين: الإخاء الإسلامي بين التنوع القومي والاختلاف المذهبي والتعدد الحركي، مطابع عمار قرفي، باتنة، 1990.
19- جرار، صلاح: المثقف والتغيير، قراءات في المشهد الثقافي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
20- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تقديم علي أبو زقية، موفم للنشر، الجزائر، 1991.
21- الجزار، أحمد محمود: دراسات في التصوف (قضايا وشخصيات صوفية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2001.
22- عبد الجليل، عبد القادر: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998.
23- الجمحي محمد بن سلام: طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1998.
24- ابن جني، أبو فتح عثمان: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الجزء الأول، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.
25- الجيار، مدحت: الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 1995.
26- حجازي، سمير سعيد: النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، مدينة نصر، القاهرة، مصر، 2004.

27- حسام الدين، كريم زكي: التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه، الجزء الأول، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.
28- حشلاف، عثمان: الرمز في شعر المغرب العربي المعاصر، فترة الاستقلال، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000.
29- خطاب، عبد الحميد: إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 2004.
30- خفاجي، محمد عبد المنعم: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب للطباعة ، القاهرة، مصر، د.ت.
31- // // : عبقرية الإبداع الأدبي (أسبابه وظواهره)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2001.
32- // // ، وشرف عبد العزيز: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.
33- ابن خلدون، عبد الرحمان محمد: مقدمة ابن خلدون، تقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005.
34- خوجة، غالية: قلق النص، محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1، 2003.
35- داود، أماني سليمان: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002.
36- رابحي عبد القادر: النص والتقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، إيديولوجية النص الشعري، الجزء الأول، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003.
37- ربابعة، موسى سامح: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
38- ابن رشيق ، أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تقديم: صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
39- الرواشدة، سامح: فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن، 1999.
40- زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997.
41- زيدان، يوسف: شعراء الصوفية المجهولون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

42- الزين، محمد شوقي: إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
43- السعدني، مصطفى: التعريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمعاصرة، قراءة في النص، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت.
44- بن سمينة، محمد: في الأدب العربي الحديث بالجزائر، الفنون الأدبية في آثار الإمام عبد الحميد بن باديس، مطبعة الكاهنة، الجزائر، 2003.
45- السيد، فؤاد صالح: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
46- شبانة، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2002.
47- شتا، السيد علي: الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية، مطبعة الإشعاع الفنية، المنتزه، مصر، 1997.
48- شراد، شلتاغ عبود: الغماري شاعرالعقيدة الإسلامية، دار مدني، 2003.
49- صالح، يحى الشيخ: شعر الثورة عند مفدي زكريا دراسة فنية تحليلية، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1987.
50- الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.
51- الصديق، محمد الصالح: مع الرسول صلى الله عليه وسلم في بلاغته وهجرته وإسرائه ومعراجه، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1989.
52- عبد الحكيم، شوقي: الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
53- عبد الرحمان، ممدوح: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1994.
54- عبد المجيد، جميل: البديع في البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ت.
55- عتيق، عبد العزيز: في البلاغة العربية، علم المعاني، البيان، البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ت.
56- ابن عربي، محمد بن علي بن محي الدين: الفتوحات المكية، الجزء الثاني، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت.
57- العسكري، سليمان ابراهيم: حتى لا تفرض علينا التهم، كتاب العربي (الإسلام والغرب) صراع في زمن العولمة، مكتب العربي، الكويت، العدد 49، ط1، 2002.

58- العشماوي، محمد زكي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ت.
59- عكاشة، شايف: الصراع الحضاري في العالم الإسلامي، مدخل تحليلي في فلسفة الحضارة عند مالك بن نبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
60- العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت.
61- عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.
62- عيد، رجاء: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2003.
63- عيسى، فوزي: تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2003.
64- الغرفي، حسن: حركية الإيقاع في الشعرالعربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، وإفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2001.
65- فروخ، عمر: التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1981.
66- الفقي، ابراهيم: البرمجة اللغوية العصبية وفن الاتصال اللامحدود، المركز الكندي للتنمية البشرية، كندا، 2001.
67- فيدوح: عبد القادر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دراسة دار صفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.
68- قاسم، عدنان حسين: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، د.ت.
69- // // : الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، 2000.
70- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981.
71- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تقديم: صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
72- كشك، أحمد: التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004.
73- مباركي، جمال: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د.ت.

74- مرزوق، حلمي علي: في النظرية الأدبية والحداثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004.
75- محمد، محمد سيد: الغزو الثقافي والمجتمع العربي، دار الفكر العربي، مدينة نصر، مصر، ط1، 1994.
76- مفتاح، محمد: دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط2، 1990.
77- مفقودة، صالح: الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003.
78- ملحس، ثريا عبد الفتاح: القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه حتى منتصف القرن20 دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1964.
79- ميلاد زكي، والربيعو تركي علي: الإسلام والغرب (الحاضر والمستقبل)، حوارات لقرن جديد، دار الفكر، دمشق، سوريا، ودار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
80- نجم، خريستو: النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
81- نصر، عاطف جودت: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1998.
82- النووي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تقديم: محمد جميل غازي، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ت.
83- الهرماسي، محمد صالح: مقاربة في إشكالية الهوية، المغرب العربي المعاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ودار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2001.
84- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973.
85- هيمة، عبد الحميد: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، بوزريعة الجزائر، ط1، 1998.
86- // // : علامات في الإبداع الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 2000.
87- يوسف، حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

القواميــس:

1- بن هادية، وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991.

المذكرات والملتقيــات:

1- بعلي، ربيعة: بنية الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في نظرية الأدب والنقد الأدبي، مخطوط، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2005/2004.

2- فيدوح، عبد القادر: شعرية الأقلام الغضة، أعمال الملتقى الوطني الثاني: الأدب الجزائري في ميزان النقد أيام 10، 11، 12 ماي 1993، وزارة التربية الوطنية، جامعة عنابة، معهد اللغة والأدب العربي، المطبعة المركزية، عنابة، ط1، 1994.

الدوريات والمجلات:

1- حجار، جورج سالم: أخلاق الثورة وسياسة الأخلاق، مجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، العدد06، 1981.

2- د.ق: أدعياء النقد كثيرون، جريدة المساء، 09 فيفري 1998.

3- د.ع: الشاعر المتصوف ياسين بن عبيد، جريدة الشعب، 30مارس 1996.

4- ضيف، عبد المالك: جدلية الحضور والغياب، مقاربة تطبيقية لشعرية الخطاب في قصيدة حديث الشمس والذاكرة لمصطفى محمد الغماري، مجلة الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطنية، العد08، 2005.

5- عبد المنعم، أحمد فارس: ظاهرة الإرهاب في الوطن العربي، مجلة كراسات استراتيجية خليجية، مركز الخليج للدراسات الاستراتيجية، لندن، العدد09، 1998.

6- يحياوي، الطاهر: الشاعر ياسين بن عبيد لآفاق: التهافت على الأشكال الشعرية أسَّس للرداءة، جريدة المساء، 01 أفريل 1996.

رسالة من طرف الشاعر:

1-بن عبيد، ياسين: رسالة مرقونة تلقيتها منه يوم 19 مارس 2006.