وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر –بسكرة–

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

لغة الخطاب الصوفي في ديوان"أهديك أحزاني"

لشاعر "ياسين بن عبيد"

دراسة (صوتيّة دلاليّة)

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص :علوم اللسان العربي

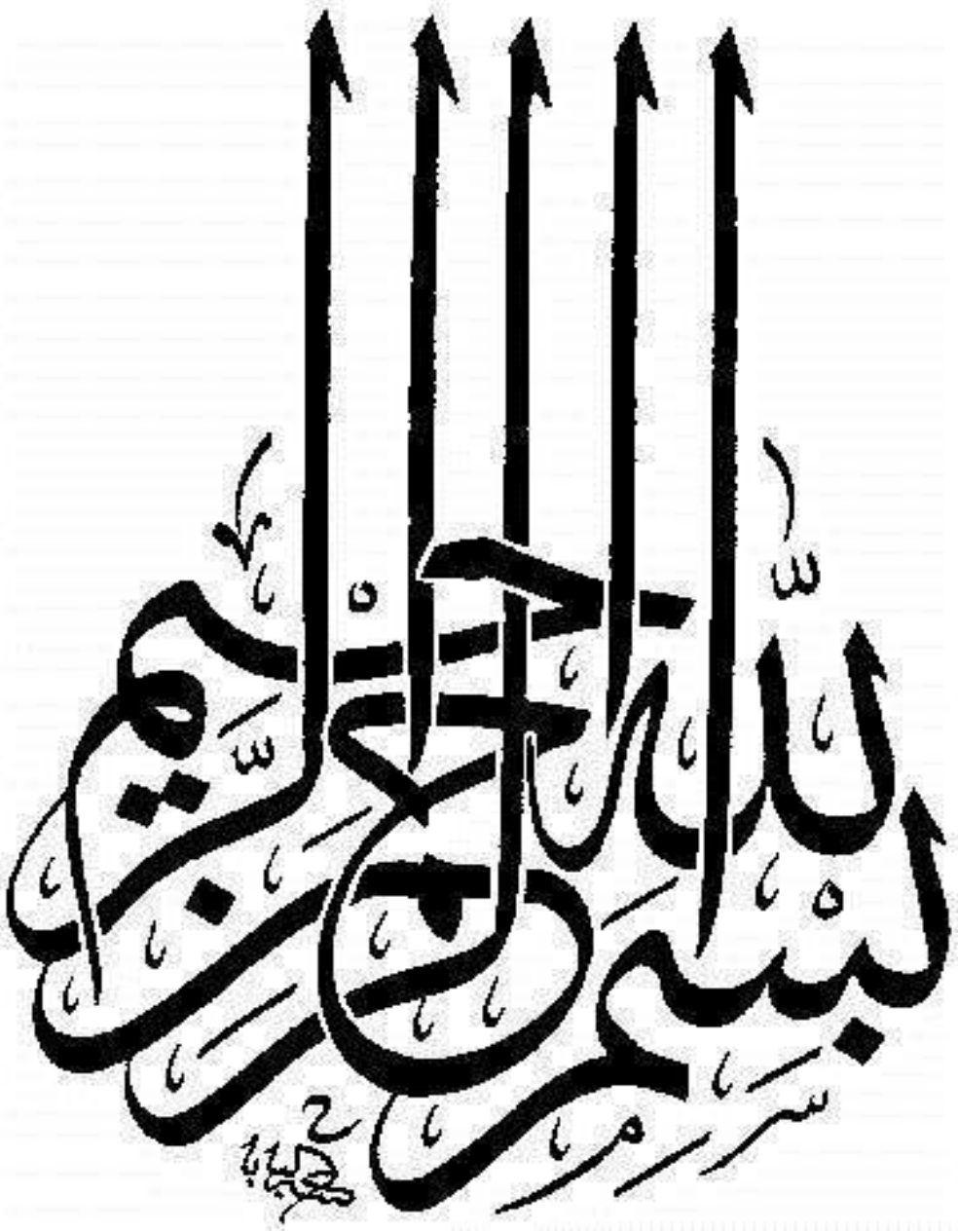
إعداد الطالبة: كريمة شريف

إشراف الدكتورة: نورة بن حمزة

السنة الجامعية:

1435 /1436هـ

2014 /2015م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي هدانّا إلى نور العلم، والذي يسرّ طريقنا وأعطانا من موجبات رحمته الإرادة والعزيمة على إتمام هذا العمل.

نحمل أرقى وأسمى معاني وعبارات الشكر والامتنان للأستاذة "نورة بن حمزة" على متابعتها لنا في إنجاز هذا البحث فكانت نعم المرشدة والموجهة، جعلها الله شمعة مضيئة تضيء أجيال المستقبل.

وكذا لا يفوتنا أن نشكر الأستاذة "علجية مودع" و الدكتور "بحري محد الامين" على ما قدمه لنا من عون ومساعدة.

ويبقى لنا أن نتقدم بالشكر الجزيل الى كل من مد لنا يد العون والمساعدة من قريب أو بعيد، ونسأل الله تعالى أن يجزيهم خير الجزّاء وأن يجعل ذلك في ميزّان حسناتهم.

مقدمـــــة

لقد تميزّت التجربّة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة في الثمانينيات بتطور كبير، وذلك بسبب سعي ومحاولة الشعراء إغنائها بقيم فنّية جديدة يكون فيها تجاوز للواقع وتجاوز للوعي نفسه، ذلك الواقع الذي تتكاثف فيه ظلّمات المادة والأوضاع المتردية والعجز عن مسايرة العصر إلى رؤيّة فنّية جديدة منتقاة من التراث العربي الإسلامي كبديل لما إفتقدوه من راحة وطمأنّينة، ووجدوا في رحابه أمانا، إنه عالم الإشراق والسمو الذي الذي تنطلق منه الروح إلى عالم المثل العليا مبتعدة فيه عن الدنيا وملذاتها أملا في الوصول إلى الخلاص وأنوار الحق وظاهرة التصوف التي تعتبر رؤيّة مجردة.

فهي نِتاج العقل البشري التي تكون فيها الروح في حالة متّعالية على بقية الأحوال، وهي عبارة عن وجهة نظر أرادت أن تزيل الحواجز لتعلن توحد الذات البشرية.

والتجربّة الصوفية العربية المعاصرة كان لها دور كبير في إجترار ما كان يسير على منوال القدامى والخروج عن المألوف، فهي تجربة لغوية فريّدة من نوعها، ذلك لأن اللغة تمّد الدين بوصال وثيق، وهي أساس علاقة المخلوق بخاقله والآدميين فيما بينهم، وتتميز اللغة الصوفية عن اللغة العادية في أن اللغة الصوفية لغة رمزية تحمل في طياتها دلالات جديدة مختلفة عن دلالات اللغة العادية المألوفة.

والخطاب الصوفي هو فعالية خطابية كغيره من الخطابات؛ إلا أنه يكتسب أبعاد مختلفة تميزه عن غيره من الخطابات لأنه جاء كمحاولة لفك رموز تلك التفاصيل الممتنعة عن الإستقصاء.

ولقد كان لهذا البحث دوافع بنيت أساسا على الرغبة في معرفة الأدب الجزائري، وإبراز مدى توجه الشعراء الجزائريين إلى هذا الفّن وقدرتهم على الإبداع بتصوراتهم الخاصة فيه.

إن الهدف من البحث الإجابة على إشكالياته، وذلك بالوقوف على التجربة الصوفية في الشعر المعاصر وكذلك معرفة مدى تجليه في الشعر الجزائري المعاصر.

ولتأطير هذه الرغبة جاء موضوع بحثنا لتسليط الضوء على أحد الأعمال الأدبية الجزائرية المعاصرة بقلم الشاعر "**ياسين بن عبيد**"، ومن خلال هذه الدراسة إرتأينا أن نطرح الإشكاليات: ما هو التصوف؟ ما مدى تجلي التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر؟ وفيما تجلت جماليات الخطاب الشعري الصوفي عند " **ياسين بن عبيد**"؟ من خلال دراسة إيقاعه الموسيقى ودراسة مستواه الدلالي والمعجمي؟

وقد إتبعنا في إنجازنا لهذا البحث على خطة بحث إشتملت على مقدمة ومدخل، وكذلك فصلين وخاتمة، وقد جاءت هذه العناصر على النحو التالي:

مدخل: موسوم بالتجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر، خصص فيه الحديث عن مفهوم التصوف والتجربة الصوفية في الشعر المعاصر وكذلك التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر.

أما الفصل الأول: فكان بعنوان بنية الإيقاع في الديوان وضم مبحثين هما:

- المبحث الأول: الإيقاع الخارجي.
- المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي.

والفصل الثاني: الموسوم بالمستوى المعجمي والدلالي في الديوان ضم مبحثين هما:

- المبحث الأول: الحقول الدلالية(حقل الطبيعة، حقل الحجاب، حقل الخمرة، حقل الإحساس والوجدان).
- المبحث الثاني: العلاقات الدلالية: الترادف، التضاد.

لتكون آخر عناصر هذا العمل الخاتمة التي تم التركيز فيها على أهم النتائج المتحصل من البحث، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الأسلوبي بالاعتماد على المنهج الإحصائي، لتحليل الرموز والأفكار الصوفية.

وللبحث في موضوع الدراسة اعتمدنا "على مجموعة من المصادر والمراجع كان أهمها: "لسان العرب" لإبن منظور، كما استفدنا من كتاب "الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر" لطالب المعمري وكتاب في "لغة القصيدة الصوفية" لمحمد علي الكندي وكتاب "التصوف في الجزائر خلال القرنين الـ6 و7 الهجريين/ الـ 12 و13 الميلادي" لطاهر بونابي، وكاتب "الصوفية معتقدا ومسلكا" لصابر طعيمة وكتاب "عناصر تحقيق الدلالة في العربية" لصائل رشدي، كما اعتمدنا على المصدر الأساسي وهو الديوان "أهديك أحزاني" الذي اعتمدناه في المجال التطبيقي.

وقد لاقينا بعض الصعوبات التي اعترت مسارنا في هذا البحث تعود بالأساس إلى طبيعة النص الصوفي المتسم بالغموض كما يتطلب منا عند دراسة هذا الديوان القراءة الواعية التحليلية لفك شيفراته التي تتسم بالانفتاح والانغلاق، فلا تكاد تقبض بخيط حتى يفلت منه خيط آخر.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بالشكر إلى الله سبحانه وتعالى الذي أنعم علينا بنعمة العلم والمعرفة، وأشكر الأستاذة المشرفة وكل من ساندني وكان لي عون من قريب وبعيد.

مدخـــل: التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر

أولا: تعريف التصوف:

أ- لغة

ب- اصطلاحا

ثانيا: التجربة الصوفية في الشعر المعاصر

ثالثا: التصوف في الشعر الجزائري المعاصر

أ- التصوف لغة:

إن اسم صوفي لفظ قديم انتشر في عصر الاسلام إبان القرن الثالث الهجري الموافق لـ الثامن ميلادي وقيل أنه اطلق أول الأمر على "جابر بن حيان"[1]، «حيث أنه ظهر كنزعات فردية تدعو إلى الزهد وشدة العبادة، ثم تطور فيما بعد ليصبح توجها فكريا، يتوخى تربية النفس والسمو بها بغية الوصول إلى المعرفة الإلهية عن طريق إتباع معالم الدين الحنيف والشريعة الإسلامية»[2]، وقد وردت لفظة "التصوف" في العديد من المعاجم اللغوية ومن بينهما لسان العرب الذي جاءت فيه لفظة التصوف في كلمة (صوف) «بمعنى الصوف الذي يغطي الظان وما أشبهه "الجوهري" الصوف للشاة والصوفة أخص منه "لابن سيدة": الصوف للغنم كالشعر للمعز والوبر للإبل والجمع أصواف، ويقد يُقال الصوف للواحدة على تسمية الطائفة باسم الجميع»[3]، كما وردت في أساس البلاغة "للزمخشري" الصوفية: «نسبوا إليهم تشبيها بهم في النسك والتعبد أو إلى أهل الصُفة، فقيل مكان الصوفية بقلب أحد الفاءين واوا للتخفيف أو إلى الصوف الذي هو لباس العُباد وأهل الصوامع»[4].

وجاء في قاموس محيط المحيط "التصوف" «التخلق بالأخلاق الإلهية أو هو الوقوف مع الآداب الشرعية، وقيل هو تصفية القلب عن موافقة البرية ومفارقة الاخلاق الطبيعية وإخماد الصفات البشرية ومجانبة الدعاوى النفسانية»[5]، وبالرغم من تعدد التعاريف اللغوية

(1) ينظر: محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الاسلام، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د.ط) 2007، ص 15

(2) علجية مودع، النص الصوفي وفضاءات التأويل، قراءة في تجربة "ابن الفارض" الصوفية من خلال قصيدة "التائية" مخطوط لنيل الماجستير، تخصص نقد أدبي، إ: صالح مفقودة، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2010، ص 34.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ص وف)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1992، مجلد 2،ص 919.

(4) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، الجزء الأول، ص 564.

(5) المعلم بطرس البستاني، محمد المحيط، مادة (ص وف)، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، (دط)، 1998 ص 525.

للتصوف في المعاجم اللغوية والتباين فيما بينها نرى أن كل هذه التعاريف تصب في إطار واحد وموضوع واحد، ويذكر صاحب الموسوعة الصوفية «الصوفي على الصوف باعتباره لباس الزهاد والنساك، وأن الرسول صلى الله عليه وسلم يفضله»[1]، نرى أن صاحب الموسوعة الصوفية يبرز حب الرسول صلى الله عليه وسلم للبس الصوف، ويرجع معنى التصوف له، كما أنه جاء من «مصدر الفعل الخماسي المصّوغ من "صوف" دلالة على لبس الصوف، وثمة كان التجرد لحياة الصوفية»[2]، من خلال عرضنا لجملة هذه التعريفات نرى أن التصوف مستمد من ظاهرة لباس الصوف ؛ بينما البعض يرجعه إلى الصفاء والتحلي بالأخلاق الكريمة.

(1) عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 839.

(2) ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، در الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1914، ص 25.

ب- **التصوف اصطلاحا:**

إن المتتبع لمصطلح التصوف في المراجع العربية يجده قد ورد بمفاهيم متعددة لكن أغلبها استقرت على أن التصوف هو «العكوف على العبادة والانقطاع عن العمل، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيها يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه»[1]، وهذا ما نجده عن "صابر طعيمة" في تناوله لمفهوم التصوف في كتابه "الصوفية معتقدا ومسلكا" بوصفة للتصوف بأنه «تجريد العمل لله تعالى والزهد في الدنيا وترك دواعي الشهرة والميل إلى التواضع والخمول»[2]، وهو عند المتصوفة أيضا «الطريق الذي يسلكه الزاهد ليصل إلى المحبة الإلهية، والمعرفة الكاملة اللدنية التي عندها يفنى خيال الوجود الشخصي في حقيقة الكائن الإلهي الشامل لكل شيء»[3].

وبعد عرضنا لجملة التعريفات السابقة التي خص بها مفهوم التصوف حتى وإن وجدناها اختلفت في بعض النقاط؛ إلا أنها اشتركت في العديد منها، فجُل هذه التعريفات ذهبت إلى أن التصوف سِمة أساسية للزهد وتجريد العمل لله تعالى للوصول إلى المحبة الإلهية والإعراض عن زخرف الدنيا وترك دواعي الشهرة والميل إلى التواضع.

كما قد ورد عند بعض الدارسين، ودليلنا في ذلك قول "أبو الحفص النيسابوري" «التصوف كله أدب لكل وقت أدب، ولكل مقام أدب، فمن لزم آداب الأوقات بلغ مبلغ الرجال، ومن ضيع الآداب فهو بعيد من حيث يظن»[4]، وقد أثارنا ذكر هذا الجانب بمعزل عن التعريفات السابقة لأنه دعامة قائمة بعينها عن التعريفات السابقة، لأنه دعامة

(1) سعد بوفلاقة، في سيمياء الشعر العربي القديم ودراسات أخرى، إتحاد الكتاب الجزائريين، ديدوش مراد، الجزائر ط1، 2004، ص 209.

(2) صابر طعيمة، الصوفية معتقدا ومسلكا، دار عالم الكتب للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، ص 90.

(3) يوسف خليفة، حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط1 1967، ص 202.

(4) امين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، دار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008 ص 13.

قائمة بعينها في استكمال مفهوم التصوف «فلا تصوف بلا أخلاق، ولعل مستند الصوفية الأخلاقية ينبع من عين الآية القرآنية التي يمدح الله تعالى رسوله صلى الله عليه وسلم بقوله ﴿ **وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيم** ﴾، القلم [4]،، ثم ما ورد في السنة من قوله صلى الله عليه وسلم **(إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق)**.

لذلك نجد «الصوفية يعتدون بهذا الأصل أيما اعتداد، والتصوف عندهم مقرون بالأدب دون منازع» [(1)]، وقد عني التصوف بـ «عزوف النفس عن الدنيا والعكوف على العبادة والانقطاع إلى الله والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الناس من لذة ومال وجاه والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة» [(2)]، نرى أن بعض الأدباء من ربط التصوف بالأدب لأنه يحمل في طياته التحلي بالآداب والأخلاق والحسنة.

وهناك من رأى أن التصوف اتجاه علمي وعملي يلجأ إليه الانسان في قولهم أن التصوف «منزع علمي نزعت إليه الحياة الروحية الاسلامية يخضع إليه الانسان نفسه بألوان من الرياضة والمجاهدة، ويعد فيها قلبه لمعرفة الحقائق عن طريق الكشف والمشاهدة والتصوف يقوم على الزهد والتنسك» [(3)]، بمعنى أن الإنسان يلجأ إلى التصوف من منظور عملي؛ أي من حيث تطبيقه في الحياة كألوان من الرياضة، وأيضا للتعبد والتحلي بالصفات الحسنة.

وقد ورد في الموسوعة الفلسفية العربية تعريف التصوف أنه «فلسفة حياة تهدف إلى الترقي بالنفس أخلاقيا وتتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الاحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى»[(4)]؛ بينما نجد "الهجويري" يربط التصوف «بالصفاء من

(1)hسابقا لمرجع ال

(2) الطاهر بونابي، التصوف في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1،2004، ص 34.

(3) محمد الصالح آيت علجت، صحف التصوف الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،(د.ط) 2001،ص 31.

(4) عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التحويل، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2008، ص 163.

جهة المعنى غير معتد بالاشتقاق اللفظي ويرجع له أصلا هو انقطاع القلب عن الأغيار وفرعا هو خلو اليد من الدنيا الغادرة»[1]؛ إن القارئ لمفهوم التصوف عند "الهجويري" يرى أنه يربط بين جهتين من جهة المعنى وهو انقطاع النفس عن الملذات والشهوات وهو أصلا- وفرع خلو من غدر الدنيا.

التجربة الصوفية في الشعر العربي المعاصر:

إن المتعمق في دراسة الخطاب الصوفي سيرى أنه في مرحلة مبكرة استطاع إكتشاف عوالم جديدة، والغموض في أنحاء غائرة واستخدام لغة رمزية خاصة تنسجم والرؤية الصوفية للكون والحياة و علاقة الصوفي بالذات الإلهية، وهناك طرق لمواضع الممنوع في الخطاب الديني لم يتجرأ أي خطاب قبل ذلك على الولوج إليها، ورغم التحديد الدقيق لتأسيس التصوف ونشأته يبدو عسيرا [2]، ولقد اختلفت الروايات في ظهور التصوف؛ حيث أن بعضها يقول أن ظهوره كان خلال العصر الجاهلي «بينما ترى أغلب مصادر التصوف على أن ظهوره كان قبل أن تكتمل المائة الثانية للهجرة، ومن هؤلاء "**أبو القاسم القشيري**" و"**السراج الطوسي**" و"**عبد الرحمن ابن خلدون**"، وقد بدأ التصوف عندهم في شكل حركة زهدية هي نِتاج اعتكافهم على تلاوة القرآن والتدبر فيه باعتباره يضم عددا كبيرا من الآيات الداعية إلى الزهد والتصوف والاتعاظ بسيرة النبي صلى الله عليه وسلم وأقواله في الزهد»[3]، إن المطلّع حول ظهور التصوف الذي لقى تطورا كبيرا؛ بحيث أصبح«علم ونظام شديد في العبادة وصار اتجاها نفسيا وعقليا وسلوكيا، وعملا وعبادة، ويعد بوجه عام فلسفة حياة وطريقة معينة في السلوكات يتخذها المتصوف لتحقيق كماله الأخلاقي

(1) محمد مصطفى العزام، التواصل الصوفي بين المشرق والمغرب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2014 ص 106.

(2) ينظر: طالب المعمري، الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان ط1، 2010، ص 19.

(3) ينظر: الطاهر بونابي، التصوف في الجزائري، ص 36.

وعرفانه بالحقيقة»[1]، وقد نشأت الصوفية في حياة بسيطة تسعى إلى تصفية القلوب وتطهيرها وتنشد الانسانية؛ حيث أنها «تسعى نحو الكمال البشري بوسائل مادية وروحية»[2]؛ أي أنها تحاول تجسيد قيم جمالية وإنسانية عامة.

وقد ارتبطت التجربة الصوفية بالشعر المعاصر ارتباطا كبيرا لدى الكثير من الشعراء المعاصرين للتعبير عن أبعاد تجربتهم في جوانبها المختلفة؛ حيث أنه لا يخفى على أي باحث في الشعر العربي المعاصر تلك الصلة الموجودة بينه والتجربة الصوفية «حيث يُعد التراث الصوفي من أهم المصادر التي استخدمها الشاعر المعاصر كشخصيات وأصوات يعبر من خلالها عن أبعاد تجربته في جوانبها المختلفة فكرية، روحية، سياسية، اجتماعية ولعل سر توجه الذات إلى هذه الوسيلة (التجربة الصوفية) كانت نتيجة ثورة الضمير؛ فالإنسان يسعى إلى تجنب ظلم نفسه، وهذا السلوك مقترن بتصفية القلوب من كل الشوائب، خاصة وأن التجربة النفسية الأساس في التصوف،ولعل انكباب الشاعر العربي المعاصر والصوفي على المجرد والمطلق والمعنوي قد جعل منهما كائنين ينشدان الحرية في أرقى معارجها. وقد تعددت الأسباب التي جعلت الشعر العربي ينكب على التصوف وينفتح عليه؛ إلا أن كلها اشتركت في كونها «هروبا من واقع مادي واجتماعي وسياسي مأزوم وبحثا عن عالم أكثر روحانية وشفافية وصفاء تنحصر فيه قوة المادة أو تذوب، والتصوف عنصر مهم من عناصر التجربة الشعرية المعاصرة، بالتجربة الصوفية؛ إذ أن هناك علائق وشيجة بين كلتا التجربتين الإبداعيتين الصوفية والمعاصرة؛ حيث شكلت التجربة المعاصرة مجالا ملائما لمواقف الرفض والتضحية، كما فعلت التجربة الصوفية من قبل» [3]. لأن كل من الشاعر والصوفي يسعى إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع.

(1)ينظر: الطاهر بونابي، التصوف في الجزائري ، ص 38.

(2) محمد علي الكندي، لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 54.

(3) طالب المعمري، الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 36.

ونظرا لتوسع التجربة الصوفية في الشعر العربي المعاصر واتجاه الشعراء إليها كلون فني جديد؛ حيث أجادوا فيها أجمل ما قيل من القصائد، فقد جذبت الصوفية أيضا أنظار «الشعراء المغاربة الذين تفطنوا لما تزخر به التجربة الصوفية من طاقات إبداعية فراحوا يغرفون من ينبوعها الفياض»[1]، لعل أبرز ما جذب الشعراء المغاربة في الخطاب الصوفي هو اختلافه عن الشعر التقليدي لأنه عالم التخطي والرموز لا يمكن للقارئ التمكن منه بسهولة لأنه عالم التجاوز،

التصوف في الشعر الجزائري المعاصر:

نظرا لتميز عصرنا الحديث بالنزعة العلمية والعقلية ذات الصبغة المادية والطبيعية التجريبية وإختلافه عن الشعر التقليدي الذي يشكل عالما مفهوما يستطيع القارئ الوصول إليه والغوص بداخل دون قيود وإشكال غير أن الحديث أصبح عالم التخطي والسعي وراء المطلق؛ بينما التجربة الشعرية الصوفية «فهي من التجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد إلى مراحل تتدرج حتى تبلغ بهم مدارج السالكين الواصلين»[2]؛ في حين يمثل التصوف «تيار الشطح والأحلام، ويعبر عن نزعة مثالية في الإنسان وموقفه الكلي من الكون والحياة؛ أي أنه يعبر عن واقع الحلم»[3]؛ أي أن الإنسان يلجأ إلى التصوف من خلال موقفه من الكون والحياة والإنقطاع عن الدنيا وملذاتها للاتصال بالله تعالى؛ ففي العصر الحديث، وبفضل إطلاع الشعراء على التراث العربي القديم «وجد البعض في التصوف مرتكزا تراثيا يتساوق والتأثر بالمذاهب الغربية التي تجعل للخيال النصيب الأوفر في الشعر خصوصا وأن الواقع العربي

(1) عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التحويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، ص 163.
(2) عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، الجزائر، (د.ط)، 2004، ص 97.
(3) عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (د.ط)، 2000، ص 45.

كان مهيئا يومذاك للتأثر بمثل هذه الاتجاهات نتيجة ظروف القلق والقهر»[1]، ولعل أبرز الأسباب التي أدت إلى هذه الظروف هو الاستعمار الذي كان له دور كبير في معاناة الإنسان العربي، ونتيجة الظروف التي عانا منها الإنسان العربي والمعاصر كانت عودة هذا التيار الصوفي، وظهوره في شعرنا المعاصر بالمغرب الكبير، وكان ذلك «تحقيق التواصل فني بجزء من تراثنا الأدبي الروحي الذي صار له امتداد في الحاضر من ناحية، وهو من ناحية أخرى يُعد رمز إحتجاج على مظالم الاستعمار الإستيطاني»[2]، وعلى هذا فقد أورد الشعراء المعاصرين علاقة واضحة بين التصوف والشعر للتعبير عن أبعاد تجربتهم في جوانبها المختلفة، وهناك من يرى بأن التصوف والشعر للتعبير عن أبعاد تجربتهم في جوانبها المختلفة، وهناك من يرى أن الصوفية هي «أقرب الفلسفات إلى الشعر لأنها سعي متواصل لكشف الغامض والمبهم والتعبير عن عوالم النفس الداخلية...وهي غاية الفن ككل»[3]، وعليه فإن أهمية التصوف اليوم تتمثل في كونه «نزعة حدسية كشفية، فهو من هذه الناحية وثيق الصلة بالفن في مفهومه الحديث وإن الشاعر إذا مثل الصوفي يسعى لإنهاء نقص العالم، وعلى هذا فإن الصلة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر، كمالا من عالم الواقع ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفضاعة الواقع وشدة وطأته على النفس وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا»[4]، وقد أكدت العديد من الدراسات الحديثة العلاقة الموجودة بين التصوف والشعر العربي المعاصر عامة والجزائري بصفة خاصة، وذلك لاتجاه العديد من الشعراء الجزائريين على هذا النوع من الخطاب حبا في الله تعالى والتعلق به وتصفية القلوب وتطهيرها من الشوائب والظلم، وهذا ما وجدناه عند الشاعر "ياسين بن عبيد" من

(1) عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي في الشعر العربي الحديث، http ://www.startimes.com 10/04/2015, 11 :20.

(2) عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 45.

(3) محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص 102.

(4) عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي في الشعر العربي الحديث، ص11 /1.

خلال دراستنا **لديوانه "أهديك أحزاني"** التي دعت فيها معظم قصائد إلى ذلك مثل قوله في قصيدة "صهوة الأنين":

توعر محلاّك الصبوح وهّزني صهيل وطهر في انتياء عنا

وكنت وذّياك البريق منادمي على أمل في مشتهاك عراني

تصوفت في هدبيك. ليلا توسدا لغاتي ... وهاهدباك مخترقاني [1]

ويلتقي الشعر العربي المعاصر والتصوف في الكثير من الأمور التي تجمع بينهما ونذكر من بينها:

1. تشابه تجربة الشاعر المعاصر بتجربة الصوفي في ارتباطها بالوجود، وسعي كل منهما إلى الإدماج في الكون والإتحاد بإيقاعه الخفي.
2. إتحاد التجربتين في طريقة التعبير والتي تقوم على الإيحاء وتجنب الوضوح وإعتماد لغة الرمز والإشارة.
3. ظاهرة الإغتراب التي نجدها عند الشاعر المعاصر، كما نجدها عند الصوفي فهي تمثل عندهم حالا من احوال المتصوفة [2].

وفي الأخير يُعد الإتجاه إلى الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر في الجزائر التي كانت مسرحا للاستعمار لجلب الحرية ورفع الظلم الذي لحق بالإنسان، نجده اليوم يحارب ظلم التنكر لتراث الإسلام والعروبة، وتعد الصحوة الإسلامية المعاصرة أثر في إحياء هذا التراث.

(1) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، ط1، 1998، ص 52.

(2) عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي في الشعر العربي الحديث، ص3/11.

في الأخير نخلص إلى أن التصوف هو عزوف النفس عن الدنيا والعكوف على العبادة والإنقطاع إلى الله والإعراض عن زخرف الحياة وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الناس من لذة ومال وجاه والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة.

والتصوف مبني على مبدأ أساسه الحب وهو حب الله تعالى والتعلق به، وهذا ما جلب أنظار الكثير من الشعراء الجزائريين إلى هذا الإتجاه لما تزخر به التجربة الصوفية من طاقات إبداعية وهذا ما أدى إلى التقاء التصوف بالشعر الجزائري المعاصر في الكثير من الأمور التي جمعت بينهما.

الفصل الأول:

بنية الإيقاع في ديوان "أهديك أحزاني" لـ"ياسين بن عبيد"

أولا: الإيقاع الخارجي.

ثانيا: الإيقاع الداخلي.

الإيقاع:

تميّز الشعر عن النثر بالموسيقي، ذلك لما تثيره من شعور وتحريك للوجدان فتجعلنا نشعر بالجمال؛ إذ يُعد الإيقاع أهم عناصر الشعر، وهذا بإنتظام الأصوات فيه والإيقاع عند العرب هو: «إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان بينها» [1].

أما الإيقاع في الاصطلاح هو «وحدة النغمة التي تتكرر على نحو الكلام أو في البيت» [2]؛ فالإيقاع هو اللحن والموسيقى التي تولد نغمات تجعل المتلقي يلتفت إليها.

أما عن "**إبن سينا**" الإيقاع عنده «تقدير ما لزمان النقرات، فإن إتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإن إتفق أن كانت هذه النقرات محدثة للحروف المنتظم فيها كلاما الإيقاع شعريا» [3]؛ إذن فالإيقاع في الأصل حسب "**إبن سينا**" من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علم اللغة، فهو يقدر حسب زمان النقرات.

أما عند **الغرب** فقد ورد في **قاموس** "**Oxford**": «الإيقاع نمط منتظم قوي متكرر يُحدث حركات الرقص على إيقاع الموسيقى، وقد يحدث إيقاع في اللعب مع الهز صعودا أو هبوطا في الإيقاع مع البحر؛ فللإيقاع القدرة على التحرك في الوقت المناسب لضربات ثابتة» [4]، لهذا نرى أن الإيقاع يُعد عنصرا من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (و ق ع) ج54، ص 4897.

(2) أماني سليمان داود، الأسلوبية و الصوفية "دراسة في شعر الحسين ابن منصور الحلاج"، الجزائر، ط1، 2006 ص 35.

(3) المرجع نفسه، ص 35.

(4). Michel Ashby : Oxford dadranced learners dictionary of englishof Osford university, 6ed, P.1098.

ومن خلال دراستنا لديوان "**ياسين بن عبيد**" نقوم بعرض الإيقاع الداخلي والخارجي لمجموعة من القصائد.

أولا/ الإيقاع الخارجي:

وله وحدات ثلاث يحكم بها النص وهي على النحو التالي:

1/ الوزن: بالعودة إلى الشعر نجد الإيقاع مرتبط بإستمرار بالوزن على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعم من الوزن في الشعر فهو «وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، أما الوزن فهو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت»[1].

وجاء في "العمدة" أن «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به...وهو مشتمل على القافية وجالب لها وعد الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنسا –على أن لم يذكر المتدارك» [2]، وقد تعددت الأوزان في شعر "**ياسين بن عبيد**".

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، 2004، ص 435.
(2) إن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، لبنان، ط1 2001، ص 1/121.

يمثل الجدول التالي بعض البحور المستخرجة من الديوان:

القصيدة	البحر	الصفحة
اغنية النار الخضراء	**بحر الخفيف**	**12**
كما يشتهينا الموج	**بحر البسيط**	**27**
الجسد الغيم	**بحر الطويل**	**41**
أهديك أحزاني	**بحر الكامل**	**46**
قالها وبه وجع من حنين	**بحر المتدارك**	**64**
تغريبه المهاجر اليثربي	**بحر الطويل**	**68**
من مغربك الشروق	**بحر الكامل**	**73**
على ضوء القمر	**بحر الهزج**	**80**
قبلة على جبين القمر الاخضر	**بحر الكامل**	**17**

نجد أن الشاعر في هذه القصائد قد نوع في البحور وهي: بحر الخفيف، الطويل، الكامل، المتدارك، الهزج، أما البحر الذي أخذ النسبة العالية فهو البحر الكامل، فقد ورد في 03 قصائد من أصل 09 مختارة، أما الطويل فقد ورد في قصيدتين.

نلاحظ أن الشاعر أعطى الأولوية **لبحر الكامل** الذي يعد بحر كثير الحركات؛ مما يجعل القصيدة في حركة إيقاعية سريعة، ونغمات متوالية، وهنا يكمل جمال القصيدة وأمثلة ذلك فيما ورد في قصيدة "**أهديك أحزاني**":

وطرقت صمتك غيمتين أريقتا

جمرًا...سؤالً...غصّة بلهاتي

وطرقت صمتك غيمتين أريقتا

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

متفاعلن متـــفاعلـن متفاعلـن

جمرن...سؤالن...غصصتن بلهاتي [1]

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

متـفاعـــلن متـــــفاعلن متفاعلن

لقد إختار الشاعر **البحر الكامل** لأنه يتناسب والحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر وكونه يتلائم وحالات الحزن والعواطف الجياشة، وكأن الشاعر هنا يحاول إيصال رسالته للوصول إلى المحبة الإلهية والمعرفة الكاملة اللدينة التي عندها يفنى خيال الوجود الشخصي ولتحقيق كماله الأخلاقي عرفانه بالحقيقة وسعى الشاعر الصوفي دوما نحو «الكمال البشري بوسائل مادية وروحية» [2]، وهنا يكمل جمال القصيدة الصوفية المعاصرة.

(1) ياسين بن عبيد ،أهديك أحزاني، ص 47.

(2) محمد علي كندي، لغة القصيدة الصوفية، ص54.

أما **البحر المتدارك** فقد ورد في قصيدة "**قالها وبه وجع من حنين**" في قوله:

ليتني في مرايا الرمال عثرت على سرّها

ليتني في مرايرمالي عثرت على سررها [1]

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

فاعلن فا عاـن فعلن فا علن فـــــعلن فـاعلـن

سمي هذا **البحر بالمتدارك** لأن الخليل لم يذكره وتحاشاه بالرغم من وجوده ضمن دائرة المتفق، ولعل ذلك يعود إلى أن العرب القدماء تحاشوه، ويقال أن «**الأخفش**" تداركه على "**الخليل**"[2]، فقد نظمت هذه الأبيات على **البحر المتدارك** الذي تحاشاه الخليل، وكأن الشاعر هنا يحاول إيصال رسالته بهذا الذي تحاشاه، فهو يتمنى لو أن عثر على سر الحقيقة الوجودية من قبل ويتحاشا ما كان في الماضي فهو يريد التقرب من الذات العليا بصفته إنسان آخر عابدا له ومتدينا.

نلاحظ هنا أن كل القصائد لم تتخل عن الوزن سواء في شكلها العمودي أو شكلها العمودي أو شكلها الحر، محاولا مما تقدم ألا يخرج في بناء شعره بشكل عام عن بحور الخليل.

2/ القافية:

عند حديثنا عن الوزن لابد لنا بالضرورة أن نتكلم عن القافية وذلك لإقترانها بالوزن.

---

(1) ياسين بن عبيد ،أهديك أحزاني، ص 64.

(2) ينظر: عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، (د.ط)، 2003 ص 50.

ومن المعروف أن موسيقى الوزن والقافية وهي الإطار الذي إلتزم به شعرنا العربي والذي حفظ للقصيدة العربية نظامها وبناءها حتى الآن وبنيتا الوزن والقافية وحدهما يصدران نغما رتيبا متشابها كأنه مقطوعة موسيقية واحدة متكررة [1].

وقد حددت القافة من «آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قلبه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن» [2].

وقد أشار "**إبن جني**" إلى أهمية القافية فقال: «ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع» [3].

حدود القافية: هناك خمس حدود للقافية وهي:

- **القافية المتكاوسة:** وهي التي يبلغ عدد المتحركات بين ساكنيها أربعة.
- **القافية المتراكبة:** وهي التي يبلغ عدد المتحركات بعد ساكنيها إثنين.
- **القافية المتواترة:** وهي التي ليس فيها بين ساكنيها إلا حركة واحدة.
- **القافية المترادفة:** وهي التي ليس فيها بين ساكنيها أي متحرك، وإلتقى فيها الساكنان [4].

(1) رابح بن حورية، في البنية الصوتية والإيقاعية، ناشر عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص 107.
(2) ابن رشيق العمدة، 135/1.
(3)عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 84/1.
(4) الدوكالي محمد ناصر، جامع الدروس العربية والقافية، منشورات ELGA، (د.ط)، 2010، ص 126.

يمثل الجدول التالي القافية وشكلها في بعض القصائد من الديوان :

القصيدة	القافية	شكلها	الصفحة
اغنية النار الخضراء	متواترة	0/0/	12
كما يشتهينا الموج	متراكبة	0///0/	27
الجسد الغيم	متداركة	00//0	41
أهديك أحزاني	متواترة	0/0/	47
قالها وبه وجع من حنين	متداركة	0//0	64
تغريبة المهاجر اليثربي	متداركة	0//0	68
من مغربك الشروق	متواترة	0/0/	73
على ضوء القمر	متواترة	0/0/	80
قبلة على جبين القمر الأخضر	متواترة	0/0/	17

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن القافية مثلت عنصرا فعالا في تشكيل الجانب الإيقاعي؛ فقد حازت القافية المتواترة على النسبة العليا في التواتر، فقد ظهرت في خمسة قصائد، وقد أتت مطلقة ومقيدة والقافية المتداركة ظهرت في ثلاث قصائد مقيدة.

وبالتوجه إلى قصائد "**ياسين بن عبيد**" نلاحظ أن القافية جاءت متواترة؛ أي «التي ليس فيها بين ساكنيها إلى حركة واحدة»[1]، وقد إستخدم كذلك القافية المطلقة والتي يكون فيها الروي متحرك؛ فالشاعر الصوفي يسعى دائما نحو المطلق، وعدم التقيد؛ فالقافية المطلقة لابد

(1) الدوكالي محمد ناصر، جامع الدروس العربية، ص 126.

أن تكون منتهية بحركة طويلة كقوله في قصيدة "**الجسد الغيم**":

وطيفن....ولوزا....بالخرافة مُترعا[1].

فالفتحة وحرف الألف الذي يتناسب وحالة الشاعر الصوفي الذي يحس بالحزن والضياع الذي يقوقع الصوفي نفسه فيهما نتيجة بحثه عن الذات الإلهية.

وطغيان القافية المطلقة في قصائد الشاعر "**ياسين بن عبيد**" دليل على رمز الحركة والإستقرار.

3/ الروي:

إن للقافية حروف كثيرة منها لتأسيس والدخيل والردف والوصل والخروج...ولعل أهمها هو الروي.

والروي **لغة** هو «الجمع والإتصال والضم، ومن ذلك الرواء وهو الحبل الذي يشد به المتاع والأحمال.

إصطلاحا: هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيُقال: قصيدة رائية أو دالية أو سينية، ويلزم في آخر كل بيت منها ولابد لكل شعر قل أو كثر من روي» [2].

وهو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتنسب إليه مثل سينية **شوقي** وعينية **البارودي** نونية **إبن زيدون**، وهكذا... [3].

---

(1) ياسين بن عبيد ،أهديك أحزاني، ص 41.

(2) عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العرب، ص 37.

(3) أبو السعود سلامة أبو السعود، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، العلم والإيمان للنشر، كفر الشيخ، مصر، ط1 2009، ص 106.

وسميت بهذا الاسم «لأنها تقفو أثر كل بيت؛ أي تأتي في آخره، وقيل هي قافية بمعنى مقفوة» [1].

وقد نوّع الشاعر في هذه القصائد التسعة مما أحدث تناغما موسيقيا الهدف منه كسر الملل والرتابة، وقد جاءت تارة بإشباع ومرة بدونه أي بين القيد والطلاقة، وهذا ما دل على نفسية الشاعر التي كانت مرة صريحة مطلقة وتارة تدل على الكتمان، وقد ساهم التنويع في الروي في تحديد نغم القصيدة مبرزا لقيمتها الجمالية، وفيما يلي سنعرض نماذج من بعض القصائد نوضح فيها القافية والروي ومن ذلك ما ورد في قصيدة "**أغنية النار الخضراء**" إذا يقول الشاعر:

قال لي غن ما وجدت غناءً واغترب غربتي وشتاتي

قاللیغن نماوجد تغناءن وغتربغر بتيهنا و شتاتي

0/0/// 0//0// 0/0//0/ 0/0/// 0//0// 0/0//0/ [2].

جاءت القافية في هذه الأبيات متواترة، وحرف رويها هو "**التاء**" «وهو صوت شديد مهموس لا فرق بينه وبين الدال سوى أن التاء مهموسة والدال نظيرها المجهور؛ ففي التاء لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم، حتى ينحبس بإلتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا فإذا إنفصالا فجائيا، سمع ذلك الصوت الإنفجاري» [3]. فالشاعر

---

(1) يوسف أبو العدوس، موسيقى الشعر وعلم العروض، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 1999 ص 36.

(2) ياسين بن عبيد ،أهديك أحزاني، ص 12.

(3) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو، القاهرة، مصر، ط5 ،1979، ص21.

من خلال هذه الأبيات يصف حالته التي تعج بالألم والحزن، لما تعرض له من صدود من معشوقته؛ أي من الذات العليا، وهذا كله ينسجم وحرف "**التاء**"، وهذا الحرف الذي يناسب الغناء، خاصة إذا علمنا أن الصوفية يهتمون بالغناء والإنشاد، فهوم يغنون وينشدون فضائل الذات الإلهية.

وجاء في قصيدة "**الجسد الغيم**" حرف الروي **(العين)**.

ومثال ذلك في قوله:

اتت من جهات القلب همسا توجعا

أتتمن جهاتلقل بهمسن توججعا

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

وطيفا...ولوزا بالخرافة مُترعًا [1].

وطيفن ولوزنبل خراف تمترعا

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

جاءت القافية هنا متداركة والروي حرف **(العين)** وهو «صوت مجهور مخرجه وسط الحلق، فعند النطق به يندفع الهواء مارا بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتين حتى إذا وصل إلى وسط الحلق ضاق المجرى، ولكن ضيق مجراه عند مخرجه أقل من ضيقه مع الغين؛ مما يجعل العين أقل رخاوة من الغين»[2]، نجد الشاعر هنا يتحدث عن الوجع الذي يملأه،

(1) ياسين بن عبيد ،أهديك أحزاني، ص 41.

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 82.

لو أنه لا يحبه لما تألم بهذا القدر لأن قلبه مملوء بحبه وعشقه للذات العليا وبقائه يتألم رغبة فالاتصال بذاته وتحقيق هذا الاتصال بالبحث عن الحقيقة الوجودية التي توصله إلى ذلك وحرف العين يتناسب والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

ثانيا/ الإيقاع الداخلي:

- **التكرار:**

لغة: هو مصدر (كرر) إذا ردّد وأعاد؛ فالكّر: الرجوع ويقال: كره كر بنفسه، والكرّ مصدر (كرّ) عليه يكرّ كرا وكرورا وتكرارا.

أما في **الإصطلاح**؛ فبالرغم من تباين العلماء في تعريفهم للتكرار، وإختلافهم حوله؛ إلا أن رؤيتهم لحقيقته ظلت متقاربة إلى حد بعيد؛ فهي لم تخرج عن حدود إعتباره إعادة للفظ أو المعنى، ويعرّفه "**ابن معصوم**" بأنه «هو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة»[(1)].

والتكرار ظاهرة أسلوبية مميزة عالجها البلاغيون والنقاد قديما وحديثا، وأسلوب التكرار هو «إعادة الكلمة أو عبارة بلفظها ومعناها إما للتوكيد أم لزيادة التنبيه أو للتهويل أو للتعظيم أو لتلذذ بذكر المكرر والتكرار هو «أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر» [(2)]، وعبّرت عنه "**نازك الملائكة**" بقولها أن «التكرار في الحقيقة إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنايته

(1) ينظر: ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الصنايع، بيروت لبنان، ط1، 2004، ص 21.

(2) عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010 ص 13.

بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كاملا في كل تكرار يخطر على البال...وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمته»[1]، ويصبح التكرار بهذا مشكّلا لإيقاع الموسيقى يمكن بواسطته نقل تجربة شعورية.

ولتكرار أنماط عديدة عُرفت في الشعر سواء التي إعتنى بها في الشعر القديم (العمودي) أو التي أعتنى بها في الشعر الحديث (الحر)، ولعل من بين أبرز هذه الأنماط نذكر:

1/ تكرار الحرف / الصوت المفرد:

يتم فيها « تكرار صوت معين من شأنه أن يعطي جرسا صوتيا فريدا إلى جانب الأصوات السابقة أو اللاحقة المكونة للفظ، وقد يتكرر على مستوى المفردة الواحدة، كما يمكن أن يتكرر على مستوى الألفاظ المتجاورة المكونة للجملة الواحدة» [2].

فالذي يقوم بتكرار حرف معين يجد فيه القدرة على إحتواء المعنى فيكرر «فالتكرير الحرفي له خاصية الترميز التي يتكفل بها الذهن ويقوم بتفكيك شفراتها وتحويلها إلى دلالات إيمائية تخدم عملية التواصل[...]لأن المزية في التكرير هي الفرع الداعي إلى الإستلذاذ بالنغم على أساس الظفر بالمعنى»[3]، وقد يرتبط بتكرار حرف داخل القصيدة تكون له نغمته التي تطغى على النص لأن الشيء الذي لا يختلف عليه إثنان أن لا وجود لشعر موسيقي دون

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1989، ص 276.

(2) فضيلة مسعودي، التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية، قراءة نافع "أنموذجا"، دارحامد، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص21.

(3) محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة لبنان المعرفة، كفر الدوار، مصر، (د.ط)، 2006 ص 347.

شيء من الإدراك العام لمعناه أو نغمته الإنفعالية[1]، وتُعد ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة من الوسائل التي تُثري الإيقاع الداخلي، وشعر "**إبن عبيد**" تتردد فيه حروف دون أخرى قد يتعذر تتبعها في كل القصائد.

يمثل الجدول التالي تكرار بعض الحروف الموجودة في بعض القصائد من الديوان.

الحرف المكرر	عنوان القصيدة	عدد التكرارات	الصفحة
حرف النون	أغنية النار الخضراء	57	14
حرف الراء	في محراب الحزن أتلوك	28	23
حرف الميم	قبلة على جبين القمر الأخضر	73	15
حرف الياء	كما يشتهينا الموج	107	27
حرف الهاء	قالها وبه وجع من حنين	41	63
حرف السين	الظلال الجريحة	20	93
حرف القاف	كما يشتهينا الموج	54	27

إذن لتكرار الحروف قيمة؛ فهي تحدث للعبارة نغمات وتسهم في توصيل المعنى، وذلك بالتركيز على تلك العبارة؛ مما يجعل هذه الأبيات متماسكة وتثير المتلقي، وشواهد ذلك كثيرة في شعر "**ياسين بن عبيد**" منها في قصيدة "**كما يشتهينا الموج**" فيها تكرار (القاف) (54) مرة بانتظام وذلك في قوله:

قصيدة من دمي تسقى ومن حدقي

آه...أعزب في عُرفي ومعتقدي [1].

(1). عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر. 482.

يلجأ الشاعر هنا في هذه القصيدة إلى تكرار حرف (القاف) الذي يحمل في ذاته قدرا من القوة والقسوة، وهو «صوت وقفي لهوي مهموس؛ إذ يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة؛ حيث ينفذ مجراه في الحلق حتى يصل إلى أدناه، ويحتبس الهواء بإتصال الحلق بأقصى اللسان، ثم ينفصل العضوان انفصالا مفاجئا، فيُحدث الهواء انفجارا شديدا هو حرف "القاف»"[(2)]، لقد كانت رحلة عبور حرف "**القاف**" من أقصى الحلق إلى أدانه هي رحلة فيها مشتقة أشبه برحلة الانتقال التي يسعى إليها الشاعر؛ أي من الحياة إلى الذات العليا.

ونجد أن الشاعر "**ياسين بن عبيد**" قد وظف تكرار حرف "**السين**"؛ ومثال ذلك في قصيدة "**الظلال الجريحة**" التي كرر فيها (20) مرة في قوله:

سيّان سافر في السكوت وفي الكلام [(3)].

لجأ الشاعر إلى تكرار حرف (السين)، وهو «حرف مهموس مرفق، فنشأ من الترديد الصوتي، له إيقاعا حزينا هادئا ينسجم مع حالة الأسى العميق الذي يخيم على القصيدة»[(4)]فالشاعر في هذه القصيدة يتحدث عن الحزن الذي ينتابه والذي كان سببا في سفره، كما نجد الشاعر قد كرر حرف (**الراء**) (28) مرة في قصيدة "**في محراب الحزن أتلوك**"، ومثال ذلك في قوله:

لمي الجراح فمن يأسى على رجل

---

(1)ياسين بن عبيد ،أهديك أحزاني، ص 27.

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 86، 87.

(3) ياسين بن عبيد ،أهديك أحزاني، ص 93.

(4) ينظر: مدحت جبار، الصورة الشعرية عند "أبي القاسم الشابي"، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، (د.ط)، 1984 ص 47.

مثلي على غده كرّ الجديدان [1].

«وحرف الراء هو حرف لثوي مجهور، وكذلك جعلت الراء على سمت الحدث (الجراح) المعبّر عنه في القصيدة، وشحنت الوحدات الفعلية بخصائص الوحدة الصوتية ذاتها، لذلك يحس المتلقي بتكرير دلالات الدوام والثبات» [2]، وهو يخدم الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

2/ تكرار الكلمة:

«إن ارتباط الحروف ببعضها يكون كلمات ذات معاني ودلالات، وتكرار الكلمات من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة» [3]، وهذا التكرار هو «ما وقف عليه القدماء كثيرا وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه **التكرار اللفظي** ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلا لكان لفظية متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلاّ قبولها» [4]؛ إذ يُعد هذا النوع المظهر الثاني من مظاهر التكرار.

---

(1) ياسين بن عبيد ،أهديك أحزاني، ص24.

(2) رابح بوحوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم ، عنابة، الجزائر، 2006 ص36.

(3) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحر، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ط،) 1978 ص 58.

(4) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 60.

يمثل الجدول تكرار بعض الكلمات المكررة في بعض القصائد من الديوان :

الكلمة المكررة	عنوان القصيدة	عدد التكرارات	الصفحة
غنّ	أغنية النار الخضراء	5	14-12
طائر	على شفتي طائر من حنين	6	39-33
الخيول	على شفتي طائر من حنين	2	37
الكتاب	قبلة على جبين القمر الأخضر	2	20
العمر	في محراب الحزن أتلوك	2	23
الضوء	تغريبة المهاجر اليثربي	2	71
ذكرتك	من مغربك الشروق	2	73
السحر	وانتهينا قصيدة وخطايا	3	78
أطوي	على ضوء القمر	2	80
بحر	تنهدي	4	91-89

ومن نماذج ذلك قول الشاعر في قصيدة "**أغنية النار الخضراء**":

قال لي غنّ ما وجدت غناء واغترب غربتي هنا وشتاتي

وانـظم الحزن لوحة وقصيدا غنّ مـا لـم تغنه سنـــواتي

غنّ من غير صمت ولا نط ـق ولا مثل نغمة الأصوات [1].

يدل تكرار كلمة "غنّ" في بداية هذه القصيدة في الدعوة إلى الفرح والتفاؤل.

كما نجد تكرار كلمة طائر في قصيدة "**على شفتي طائر من حنين**":

(1) ياسين بن عبيد، أهديك أحلامي، ص 12.

وأنت كما أنت يا طائر المختبئ، ثم يرجع فيقول:

فهل تشبه الطير إلا جناحًا [1].

تكرار لفظة طائر في القصيدة دليل على أنه رمز للخلود والبعث، وذلك في قوله تعالى: ﴿ أَنِّيٓ أَخۡلُقُ لَكُم مِّنَ ٱلطِّينِ كَهَيۡـَٔةِ ٱلطَّيۡرِ فَأَنفُخُ فِيهِ ﴾ ، آل عمران الآية [49].

والطير هو رمز الخلود والبعث من أجل الحياة، وهو في عرف المتصوفة «رمز للروح استنادا إلى تلك النظرة الميثيولوجية القديمة التي تعبر خروج الروح من الجسد بعد الموت وتحليقها في الفضاء كالطير الذي يبحث عن مأواه الأولي» [2]، وتكرار لفظة "**الطير**" عند "**ياسين بن عبيد**" كانت رغبة في الإختباء عن الدنيا وملذاتها رغبة في التحليق مع الذات العليا إلى روح الحق.

ويحاول "**ياسين بن عبيد**" أن يجعل للتكرار وظيفة جمالية؛ مما يحيل الكلمة إلى دلالات وإيحاءات جديدة في كل مرة، ولا شك أن ترديد الأصوات يزيد من حلاوة جرسها وتحقيق الانسجام فيما بينها.

3/ تكرار العبارة: يعتبر هذا النمط من التكرار قليل في الشعر المعاصر، وكثير في الشعر الجاهلي.

«ويعتبر هذا النمط أشد تأثيرا من النمط السابق، إذ يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها؛ وحينما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع

(1) المرجع نفسه ، ص34.

(2) مودع علجية، النص الصوفي وفضاءات التأويل، مخطوط لنيل الماجستير، ص 88.

البداية» [1]، ومع هذا فإن "**نازك الملائكة**" ترى أن هذا النمط لا يتوج بالنجاح دائم، تقول «ولنلاحظ أن هذا اللون من التكرار لا ينجح في القصائد التي تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها؛ لأن البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة ثم معناها، ومن ثم فإنه يوقف التسلسل وقفة قصيرة ويهيئ لمقطع جديد» [2]. ونجد هذا النوع من التكرار يقل في شعر "**ياسين بن عبيد**" .

يمثل الجدول التالي بعض العبارات المكررة في الديوان :

العبارا ت المكررة	عنوان القصيدة	عدد التكرارات	الصفحة
ولي جسد	الجسد الغيم	3	42
لم تعد	قالها وبه وجع من حنين	3	63
ما كان للوز	رباعيات اللوز والمرمر	2	61

ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "**الجسد الغيم**":

ولي جسد/ جرح عليها تقطعا!؟

ولي جسد/ غيم توضأ عاشقا

ولي جسد/ تغريبة ...وتمرد [3].

هذا التكرار ليس تكرارا مملا؛ وإنما أكسب الأبيات دلالة إيحائية، وأضفى عليها طابعا من الحزن مبعثه ما أتلف من هذا الجسد (جرح، غيم، تغريبه) والألفاظ تصور

(1) إلياس مستاري، البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة "لعبد الوهاب البياتي، رسالة ماجستير في النقد الأدبي، قسم الادب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2010، ص64.

(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص268.

(3) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 42.

نفسية الشاعر الآسية من هذا العالم، لذا فهي تطوق إلى عالم أكثر إشراقا تتخلص فيه الروح من ألم الجراح.

وأيضا في قصيدة "**قالها به وجع من حنين**"، وذلك في المقطع التالي:

لم يعد وجهها نيرا

لم تعد ترتوي

لم تعد تشرب الضوء [1].

يدل تكرار الشاعر لعبارة (لم يعد) التي نفهم من خلالها النفي المكرر تأكيدا على عدم نيران وجهها، وعدم الإرتواء والإشراق الذي كان وجع وحنين الشاعر سببا فيه، لأن الشاعر هنا يريد من الذات العليا أن يضيء له وجهه وطريقه بنوره وهو نور الحق.

النبـــر:

إستخدم علماء العربية القدماء مصطلح "النبر" «للدلالة على الهمز وارتفاع الصوت في الكلام، فهذا الخليل يذهب في العين إلى أن النبر: هو الهمزة، وكل شيء دفع شيئا فقد نبره»[2]؛ إذن فالنبر في اللغة هو ارتفاع الصوت وجيء للدلالة على الهمز، أما في **الإصطلاح** فهو «إرتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة، وعلى نحو أكثر دقة، يمكن القول أنه كافة المقاطع المنطوقة، وعلى نحو أكثر دقة يمكن القول

(1) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 63.

(2) نادر احمد جرادات، الأصوات اللغوية عند ابن سينا عيوب النطق وعلاجه، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط، 2009، ص 142.

أن كافة المقاطع المنطوقة تحمل درجة من علو شديد أو ضعيفة، وإن درجة من هذه الدرجات يمكن أن تسمى نبرا»[1]، ومنه فالنبر حسب التعريف الإصطلاحي هو علو الصوت وإرتفاعه، وذلك بفعل الضغط المندفع من الرئتين ليبرز مقطع أكثر من الآخر؛ حيث نجده عند:

"**اللغويين القدامى**": «بمعنى الهمزة وهي أول أحرف الهجاء وهي الوقفة الحنجرية المرموز لها في الكتابة الصوتية الدولية (؟) وقد وصفوها بمخرج هذا الصوت وخصائصه؛ حيث ذكر "الخليل" أن مخرجه من أقصى الحلق مهتوت مضغوط» [2]؛ أي أن اللغويين اعتبروه بمثابة سؤال؛ أي عند ارتفاع المقطع الذي مخرجه من الحلق الناتج عن الضغط يولد لنا تساؤلا وإستغرابا.

ونجد "**تمام حسان**" يقول «هو وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات أو المقاطع في الكلام» [3]، ومن هذا التعريف نرى أن النبر هو بروز صوت آخر.

أما عن "**عبد العزيز مطر**" يقول: «يراد بالنبر الضغط على أحد المقاطع؛ بحيث يتميز عن غيره من مقاطع الكلمة، ويزداد وضوحا في السمع، وهذا الضغط يبرز لنا الصوت»[4]؛ وعليه فالنبر حسب "عبد العزيز مطر" هو الضغط على أحد المقاطع ليتميز عن غيره؛ بحيث يتضح هذا المقطع لنا في السمع، ويمكن أن نلحظ من خلال عرضنا

---

(1) ينظر: عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 93.

(2) خالد عبد الحليم العبسي، النبر في العربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2001 ص 29.

(3) المرجع نفسه، ص 34.

(4) المرجع نفسه، ص 35.

لجملة هذه التعريفات أن النبر هو الشدة على المقطع، والضغط عليه ليحدث إرتفاع الحرف؛ بل لا يكتفي بإحداث رنة موسيقية فقط؛ بل يتغلغل إلى المعنى لأن لكل حرف دلالة تختلف عن الآخر؛ بحيث نجد الشاعر "**ياسين بن عبيد**" استخدم التلوين الإيقاعي في شعر بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، والجدول التالي يوضح لنا تكرار كل حرف أو صوت من هذه الأصوات.

وسنوضح هذا من خلال قصيدة (الظلال الجريحة) لنقف على الصوت الغالب مبرزين ما يعكسه على نفسية الشاعر. [1]

الأصوات المجهورة	تكرارها
لام	60
ميم	33
ياء	58
واو	32
نون	27
باء	25
راء	39
الدال	12
العين	18
الغين	7
الجيم	19
الذال	01
الزاي	06
الضاد	08
المجموع	**345**

الأصوات المهموسة	تكرارها
الهمزة	35
تاء	56
فاء	16
هاء	35
قاف	20
كاف	12
سين	20
حاء	16
طاء	04
شين	10
خاء	04
صاد	05
ثاء	01
المجموع	**202**

(1) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني ، ص 92-96.

من خلال إحصائنا للأصوات في قصيدة "**الظلال الجريحة**" تبين لنا أن الشاعر أكثَرَ من الأحرف المجهورة، وكان تكرارها (345) مرة؛ بينما الأحرف المهموسة (202) مرة، وهذا يدل على أنه وظف الأحرف الشديدة بنسب عالية للتعبير عن الغياب الذي مازال يجرحه ليكتفي بذلك الجهر مع الشدة.

3-التنغيم:

يمكننا تعريف التنغيم «بالتغيرات التي تطرأ على درجة الأصوات، أو بمعنى آخر التغيرات في درجة النوتات الموسيقية التي تنتجها الأجبال الصوتية ففي الكلام العادي نلاحظ أن درجة الصوت في تغير مستمر، فعندما تكبر نقول أن هناك تنغيم متزايد وعندما تكون درجة الصوت منخفضة، وعندما تأخذ درجة الصوت مسارا أفقيا خلال فترة زمنية معينة أن هناك تنغيم متوازن أي أنه رفع الصوت وخفضه في أثناء الكلام للدلالة على النفي أو التهكم أو الإستفهام وغير ذلك وهو الذي يفرق بين الاستفهامية والخبرية»[1]

وهذا ما نجده أيضا عند "**حسام أحمد القاسم**" في كتابه "تحويلات الطلب ومحددات الدلالة بأنه: «تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين أو هو تنوع الأصوات بين الارتفاع والانخفاض أثناء الكلام نتيجة لتذبذب الوترين، فيتولد عن ذلك نغمة موسيقية» [2]. ومن هذه التعريفات يتضح أن التنغيم هو التغيرات أو تنوع الأصوات بين الارتفاع والانخفاض أثناء الكلام.

---

(1) فضيلة مسعودي ،التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية،40.

(2) حسام أحمد قاسم، تحويلات الطلب ومحددات الدلالة ،"مدخل إلى تحليل الخطاب النبوي الشريف"، دار الآفاق العربية، القاهرة ،مصر ،ط1، 2007،ص209.

وتبعا لذلك نجد التنغيم في ديوان **أهديك أحزاني** "لياسين بن عبيد" قد تجلى في أمثلة كثيرة ومن بينها في تراكيب الإستفهام ومن بين هذه الصياغات الاستفهامية التي ورد فيها التنغيم قوله في قصيدة:" **قبلة على جبين القمر الأخضر**":

أعرفتني؟ أعرفتني وجها عاشقا كتب الملامح غيمه المنساب؟ (1)

نجد الشاعر هنا يسأل مدينته عن مدى معرفتها له وعن مدى حبه وعشقه لها الذي كان سببا في تنظيمه لأجمل ما قيل من الملاحم والقصائد، إنها أرض العروبة والإسلام. كما ورد أيضا الأسلوب التعجب وهذا ما وجدناه في قصيدة: «**الجسد الغيم**" في قوله:

عجيب كلانا لفه الصمت وانتهى جريحا تمادى في الأنين ولعلعا !! (2)

نجد من خلال هذا البيت الشعري أن الشاعر يتعجب لحال أمته التي ترى الظلم والمعاناة وغياب القيم والمبادئ وظلم التنكر لتراث الإسلام والعروبة ولا يحرك شعبها ساكنها في السعي نحو تغيير الوضع.

أمديتني لك في الفؤاد شواطئ ضوئية ...ومهاجر ...ورطاب. (3)

نجد الشاعر هنا يقف على البحر ويخاطب مدينته التي لها شواطئ في فؤاده، الذي يأمل من خلاله العودة لها بعد الهجر والغربة وحنينه الكبير للعودة جعل في قلبه ضياء وبريق أمل.

---

(1) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني ،ص15.

(2) المصدر نفسه ، ص42.

(3) المصدر نفسه ، ص63.

في الأخير نستنتج من خلال دراسة الإيقاع الذي يعد أهم عناصر الشعر بنوعيه الداخلي والخارجي، نجد أن هذا الأخير قد شكل جانيا من الموسيقى في هذه النصوص، الشعرية والإيقاع الداخلي الذي شكل التكرار أحد جوانبه من خلال تكرار الشاعر للحروف والكلمات والعبارات التي أرست بمستوى إيقاعي كبير بفعل التكرارات الصوتية والنبر والتنغيم اللذين ساهما في تشكيل جرس موسيقي عن طريق تناغم الأصوات.

الفصل الثاني:

المستوى الدلالي والمعجمي في ديوان "أهديك أحزاني"

1/ الحقول الدلالية:

- حقل الطبيعة.
- حقل الحجاب.
- حقل الخمرة.
- حقل الإحساس والوجدان.

2/ العلاقات الدلالية:

- الترادف.
- التضاد.

الحقول الدلالية:

تُعد نظرية الحقول الدلّالية "Semantic Fields" إحدى النظريات الدلّالية الحديثة التي بدأت في الظهور في عشرينيات القرن العشرين تقريبا، وقد تأصلت أسسها وتبلورت أفكارها في مطلع الثلاثينيات وبخاصة عند علماء اللغة السويسريين والألمان، ومنهم العالم "**جيسبن**" (JS Pen) في سنة 1924، والعالم "**جوليز**" (Joles) سنة 1934، وقد قام علماء الأنثروبولوجيا بعمل دراسات حول الحقول الدلالية وقد ركزوا في مجال دراستهم على مجال القرابة، النبات، الحيوان، الألوان والأمراض[1]، من خلال هذا المقتطف نستخلص أن نظرية الحقول الدلالية ظهرت حديثا عند الغرب، وتحديدا عند علماء اللغة بسويسرا وألمانيا كما سلف ذكره.

أما مفهومها فسندرجه عند العالم "**ستيفن أولمان**"؛ إذ يقول «هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة» [2]، ومقصده من ذلك أن الحقل الدلالي يتكون من مفردات اللغة التي تكوّن معجما دلاليا.

والحقل الدلالي عند "**خليفة بوجادي**" هو «كل مجموعة مرتبطة بالدلالة، وتقع تحت مصطلح عام، أو هو مجموعة من المفاهيم تبنى على علائق لسانية مشتركة، ويمكن لها أن تكون بنية من بُنى النظام اللساني كحقل الألوان، وحقل مفهوم المكان والزمان» [3] نرى أن الحقل الدلالي هو المجال العام الذي يجمع الكلمات التي ترتبط في نفس الدلالة وقد إتفق أصحاب نظرية الحقول الدلالية على عدد من المبادئ التي تُعد أساسا للنظرية فمن هذه المبادئ ما يلي:

---

(1) ينظر: حسام البهنساوي، علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، 2009، ص 73.

(2) رزاق جعفر الرزجاوي، نظرية الحقول الدلالية في كتاب المخصص "لإبن سيدة" البنابيع، دمشق، ط1، 2010 ص 113.

(3) خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2009، ص 186.

- لا بد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي.
- لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.
- لا يمكن إغفال السياق اذي ترد فيه الكلمة.
- لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي [1].

وبهذه المبادئ تسهم الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة الألفاظ، وهذا ما نجده عند "**أماني سليمان داود**" إذ تقول "يمكن أن تسهم الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة الألفاظ عند الشاعر، والدلالات التي تقترن بها؛ فضلا عن علاقات مكونات كل حقل مما يفضي إلى جوهر المعنى» [2].

وقد تعددت المعاجم في ديوان "**أهديك أحزاني**" لشاعر **ياسين بن عبيد**" وقد إخترنا بعض المعاجم البارزة التي لفتت انتباهنا وهي كالتالي:

- **حقل الطبيعة.**
- **حقل الحجاب.**
- **حقل الخمرة.**
- **حقل الإحساس والوجدان**

(1) محمد سعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 47.

(2) أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية "دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج"، ص 54.

1/ يمثل الجدول التالي بعض الألفاظ الدالة على حقل الطبيعة :

القصيدة	الألفاظ الدالة على الطبيعة	الصفحة
أغنية النار الخضراء	الماء، الواحة، النار	12
قبلة على جبين القمر الاخضر	التربة، الشاطئ، النخلة، الوردة، أرنب	15
في محراب الحزن أتلوك	الموج، الغيم، الأرض، الشمس، الخيول، الماء، الندى، الضحى	23
على شفتي طائر من حنين	التراب، الغروب، غيمتان، الغروب، قمري، الفصول، النجوم، الياسمين	33
فارس في مملكة الغيم	النار، جمرا، الطيور، عنبا، شاطئ، الريح	48
على صهوة الأنين	غروبا، الفجر، ضباب، ناري، البحر	52
رباعيات اللوز والمرمر	التراب، النار، العنب، الزيتون، النار	56
قالها وبه وجع من حنين	الضوء، الطير، الشمس، الرمال، الغروب	63
وانتهينا من قصيدة وخطايا	النجوم، تراب، الرمال، الماء	78

إن الدارس للمعجم الشعري في ديوان "**أهديك أحزاني**" لـ"**ياسين بن عبيد**" يلاحظ أنه ينتمي إلى المذهب الرومانسي، لأن الشاعر الرومانسي يلجأ إلى توظيفه الكثيرمن عناصر الطبيعة التي تحمل في طياتها دلالات تختلف عن دلالات الأشياء المحسوسة وإعتباره الطبيعة خلاصا من ظروفه، فلجوؤه لها للتخفيف عن آلامه وأحزانه وإعتبارها مصدر إلهامه ومشاعره وأحاسيسه، كما أنها حملت دلالات صوفية، وتوظيفه بعض الأزهار والأشجار مثل **شجرة الزيتون** التي تمثل رمزا للسلام في الوطن العربي، ومثالنا في هذا المعجم قول الشاعر في قصيدة "**قالها وبه وجع من حنين**":

لم تعد تشرب الضوء.

من كفِها الطير

أو يرضع السحر من خدها الفجر.

يا أبتي من أتى هذه الشمس [1].

فالضوء والطير والفجر والشمس كلها رموز للطبيعة، فقد وظّف الشاعر عناصر الطبيعة للتعبير بها عن ألم الفراق والغربة بينه وبين الحبيبة ولعل من بين الألفاظ الدالة على معجم الطبيعة في قصائد "**ياسين بن عبيد**" نجد لفظة «**البحر**»[2]، حيث تدل هذه اللفظة على السر الذي لا يستطيع أحد الغوص فيه والوصول إلى مكمن عمقه، والغموض؛ هذا الغموض الذي يتسم به الصوفي، ويدل على سر جمال الذات العليا لأن كل ما في الطبيعة من مظاهر الجمال دليل على جمال الذات العليا لأن الله جميل ويحب الجمال، وهذه اللفظة هي تصوير لمشاعر الشاعر النفسية، ويريد به إتساع ذلك العالم المتعلق بالكائنات الإلهية.

كما وّظف أيضا لفظة «**الريح**» [3]؛ وهي دليل على المعاناة الكبيرة والصعوبات التي تواجه الإنسان من أجل تحقيق غايته وهي الوصول إلى الحقيقة الوجودية التي ترتبط بالذات الإلهية، فالإنسان يسعى دوما للوصل إلى الذات العليا.

فالشاعر الصوفي يبحث في الطبيعة عن مدى تجلي الذات الإلهية؛ فالطبيعة ترتبط إرتباطا كبيرا بموجدها.

(1) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني،ص 63.

(2) المصدر نفسه، ص 64.

(3)المصدر نفسه ، ص 95.

2/ يمثل الجدول التالي بعض الألفاظ الدالة على حقل الحجاب :

القصيدة	الألفاظ الدالة على االحجاب	الصفحة
أغنية النار الخضراء	الوهم، أخفي، الغيوم	12
قبلة على جبين القمر الأخضر	غيمة الظلام، الحجاب	15
في محراب الحزن أتلوك	غيومي، كتمت، خبأت، تيهه، الليالي، الفاني	23
على شفتي طائر من حنين	غيمتان، المختبي، الظلمات، الغيوم	33
أهديك أحزاني	زوابعا، غيم، تيه، ليل	44
على صهوة الأنين	تيه، غيم، ليلا، ضباب	52
رباعيات اللوز والمرمر	كتمان، الوهم، التيه، كدرت، ضباب، اختبأ	56
من مغربك الشروق	سراب، حجاب، غمامة، الضباب، تكلمي، توهمي	72
وانتهينا من قصيدة وخطايا	غيمة، حجاب، وهمي، غيم	78
أعاصير الروح	تيهي، كتمت، الضباب	103

لقد أكثر الشاعر في قصائده توظيفه لعدد من المفردات والألفاظ التي تحمل معنى الغطاء والستر، التي كان يقصد بها كل ما يحيل ويعيق المُريد للوصول إلى غايته، ويلتفت عن السير إلى حضرة الحق، ولا يخرج العبد من ذلك إلا إذا إتبع العارفين من مشايخ التربيةوالوصول إلى الحقيقة الوجودية، ومثالنا على هذا المعجم قول الشاعر:

يمتد في جسدي السَّبي سَراب

بيني وبينه من نداك حِجَابُ

هل كان يعصرني التراب عَمامة

مني...إليّ.بمائها تنسَابُ؟ (1)

فكل من لفظة **السراب، حجاب، غمامة** كلها تدل على الغطاء والستر لتعبير الشاعر عن الحجاب الذي يحجب بينه وبين معشوقته الذات الإلهية التي يسعى دوما للوصول إليه والتقرب منها طاعة لها وحبا فيه.

وهذا الخطاب دليل على التقارب الروحي بين الشاعر والذات العليا، كما وظف الشاعر أيضا "**الوهم**" في العديد من قصائده، ومثال ذلك قوله:

لبست مرتين وهمي جريحا كلباس الرمال ثوب سراب (2)

نرى أن الشاعر تساوره الأوهام وتسيطر على قلبه، فيمتلأ بالأوهام والشكوك، فتحجب قلبه، ويصبح الإنسان ضائعا وتائها عن نور الحق واليقين، ولكي يصل إلى ذلك الحق يجب أن يصل إلى الحقيقة الوجودية التي تتصل دوما بالحقيقة الإلهية.

ومما يمكن أن نستخلصه من هذا المعجم أنه يُعيق ويحجب الإنسان عن الحقيقة الوجودية التي بها يمكنه الوصول إلى الحقيقة الإلهية والإتحاد معها.

(1) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص72.

(2)المصدر نفسه ، ص78.

3/ يمثل الجدول التالي بعض الألفاظ الدالة على حقل الخمرة :

القصيدة	الألفاظ الدالة على الخمرة	الصفحة
أغنية النار الخضراء	ولي سكراتي	12
رباعيات اللوز والمرمر	يُسكره	56
أعاصير الروح	صحوتي، سكرتي، معاصر، خمرتي	103

إن أول ما يلفت إنتباه القارئ لهذا المعجم هو محدوية توظيفه في شعر "**ياسين بن عبيد**"، ولكن بالرغم من قلة محدوديته على المستوى الكمي؛ إلا أن هذا الحقل يشكل ميزة دلالية على مستوى المعجم؛ حيث أن الخمرة تعد من أهم الرموز البارزة في الشعر الصوفي بشكل كبير و«التي تهدف للوصول إلى المحبة الإلهية التي هي قوام العالم ومركز الدائرة، ولباب الوجود وخطاب كن فيكون» [(1)]، ومثالنا على وجود هذا المعجم في شعر "**ياسين بن عبيد**" قوله:

وعدت وذياك النديم مصافحا

بوجودي وأحوالي وصحوتي وسكراتي [(2)].

فالشاعر هنا يعبر عن صحوته وسكره؛ حيث أن مبعث حالة السكر عند الصوفي هي المحبة الإلهية.

والسكر عند الصوفية هو «إنتشاء الصوفي (المحب) بمشاهدة جمال المحبوب ومطالبة تجليه في الأعيان؛ إنه دهشة وإنبهار وحيرة وولهه، وهيجان، وفي السكر يلم بالباطن نشاط هائل، وفرح زائد يطلق للصوفي العنان فتكسب لغته طرائق جديدة في التعبير»[(3)]ومثال ذلك في قوله «لا حلول ...ولا إتحاد...ولكن للهوى شَرعة...ولي سكراتي» [(4)].

(1) عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التحويل، ص 262.

(2) ياسين بن عبيد،أهديك أحزاني، ص 105، 106.

(3) عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التحويل، ص256

(4) ياسين بن عبيد،أهديك أحزاني ، ص13.

نرى أن الشاعر هنا عندما يسكر يحضره فكره وقلبه لما تبعثه الخمرة من نشوة وطرب لما تتركه محاسن الحب الإلهي من جمال في النفس.

فالصوفي متعطش دائما لشرب العشق الإلهي.

- يمثل الجدول التالي بعض الألفاظ الدالة على حقل الإحساس و الوجدان :

لقد وظف الشاعر العديد من الألفاظ التي دلت على الأحاسيس والوجدان التي إختلجت الشاعر في مجموعة من القصائد منها:

عنوان القصيدة	ألفاظ الأحاسيس والوجدان	الصفحة
أغنية النار الخضراء	الحزن، حنينا، الهوى، حزن.	12
قبلة على جبين القمرالأخضر	الضيق، الهوى، الأوجاع، الأعصاب، المواجع أغراب، الأتعاب، الحنين، القيد، وحدي، الأسى عاشقا، جرحي.	15
في محراب الحزن أتلوك	أحزاني، الجراح، تهواني، وجعا.	23
كما يشتهينا الموج	جياع، جرحي، الحزن، الحرق، قلقي، وحدي كبرياء.	27
على شفتي طائر من حنين	الهوى، الحنين، جراحي، وجعي، حزني ضيقي.	33
أهديك أحزاني	الأوجاع، جرحي، أحزاني، الضياع، حنينها أحببت.	52
على صهوة الأنين	تيه، الوله، أمل، جرحين، حنانك، أمان.	52
رباعيات اللوز والمرمر	موجعات، يجرحني، أهواه، الحزن، ضياعي.	56
قالها وبه وجع وحنين	الحنين، الحزن	63
تغريبه المهاجر اليثربي	الحنين، جرح، حيرة، تألما	68
من مغربك الشروق	عاشقا، جراحي، حزن، وحدي، الضياع.	72
وانتهينا قصيدة وخطايا	حزن، جراح.	78
إني يقاتلني الغروب	يجرجني، فراغ، أفراحي، وحدي، هواك ضياع.	83

الضلال الجريحة	يجرحه، حزنه، الوجع.	92
ألقاك	ألمي، وجعي، هوى، الحب.	97
أعاصير الروح	هوى، اليقين، تبهي، الجراح.	103

وظّف الشاعر في معظم قصائده ألفاظ دالة على الأحساس والوجدان والتي تفاوت ورودها من قصيدة إلى أخرى، حيث طغت ألفاظ الحزن والحنين على معظم القصائد مثل (حزن، حنين، جراح، وجع،)

لان الألفاظ تصور نفسية الشاعر الحزينة والآسية مثل قوله في قصيدة: "**تغريبه المهاجر اليثربي**":

يحد ثني جرح الينابيع أنها أعادت مراسيم الفجائع بلسم [1]

يعبر الشاعر في هذا البيت عن الجرح الذي يعتصر قلبه من هذا العالم لذا فهو يتوق الى عالم جديد مليء بالأمل والإشراق ليتخلص من هذا الالم والحزن مهما علا.

كما نجد ذلك أيضا في قصيدة: **أهديك أحزاني** حيث يقول:

ثنتان: أنت وأنت عمر هزائمي من منكما جرحي ...ومن لذاتي؟

أهديك أحزاني فليس كبعضها يقفوا جمارك والشكاة شكاتي. [2]

يرى الشاعر هنا أن هناك من يشاركه ألمه وأحزانه وما آلت إليه حالته بعد الفراق كما يشاركه آماله حيث أصبحت الذاتان ذات واحدة.

---

(1) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص70.

(2) المرجع نفسه، ص45 .

العلاقات الدلالية:

تشكل العلاقات الدلالية أحد أهم محاور الدرس الدلالي الحديث، وأهم مباحثه «إذ أن أية نظرية للدلالة المعجمية، ينبغي أن تهتم برصد الدلالات وتحليلها، وأن تتضمن الوسائل الممكنة لتحديد العلاقات الدلالية بين المداخل المعجمية وهذه المولدات الدلالية، وأن تقوم برصد التمييز بين الوحدة المفردة داخل المدخل المعجمي الواحد، والوحدة المتعددة الدلالة التي ترتبط بأكثر من مدخل»[1]؛ أي ان العلاقات الدلالية تقوم برصد وجمع الدلالات الجديدة، هي لغة ما للمفردات الدلالية وبعد ذلك تقوم بشرح وتحليل العلاقة بين الكلمات؛ حيث إن«"العلاقات الدلالية" مصطلح يطلقه الدرس الحديث على ظواهر متعددة تشرح العلاقة بين الكلمات في اللغة الواحدة، ومن نواح عدة، نحو أن يكون اللفظان دالين على معنى واحد، فتسمى العلاقة هنا (الترادف) أو أن يكون معنيان أو أكثر للفظ واحد فتسمى (الإشتراك)، وقد تولد هذا المصطلح حديثا من دراسة الحقول الدلالية»[2]، والعلاقات الدلالية لا تخرج عما يأتي: «علاقة الترادف، علاقة التضاد، علاقة الإشتمال، علاقة الجزء بالكل، علاقة التنافر» [3]، أما نحن في دراستنا للعلاقات الدلالية فقد إخترنا علاقتي الترادف والتضاد؛ ذلك أنها الغالبة نوعا ما في قصائد الشاعر مقارنة بالعلاقات الدلالية الأخرى.

(1) حسام البهنساوي، علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة، ص 117.

(2) خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدلالة، ص 131.

(3) محمد سعد محمد، في علم الدلالة، ص 48.

الترادف:

تُعد ظاهرة الترادف من الظواهر اللغوية التي أولاها العلماء إهتمام كبيرا من حيث كونها وسيلة من وسائل النمو اللغوي والثراء اللفظي بوجه عام، «والترادف في المعنى اللغوي والثراء اللفظي بوجه عام، والترادف في المعنى اللغوي من ردف، والردف ما تبع الشيء، وكل شيء فهو ردفه؛ وإذا تتابع شيء أخلفه شيء فهو: ترادف، والترادف هو التتابع» [1].

وجاء في "**المزهر في علوم اللغة وأنواعها**" لـ "**السيوطي**" بأنه: «هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد» [2]، ونجد "**أحمد مختار عمر**" في كتابه "**علم الدلالة**" قد عرّف الكلمات المترادفة بأنها «الكلمات التي تنتمي إلى نفس النوع الكلامي (أسماء أفعال)، ويمكن أن تتبادل في الموقع دون تغيير المعنى أو التركيب النحوي للجملة» [3].

وهناك من ذهب إلى تعريف الترادف بأنه «تضمن ثنائي؛ أي أن تتضمن كلمة معينة ثانية وتتضمن الثانية معنى الأولى كذلك» [4].

وفي المصطلح اللغوي فهو «دلالة على عدة كلمات مختلفة ومنفردة على المسمى الواحد أو المعنى الواحد دلالة شيء واحد» [5].

وقد وظف الشاعر "**ياسين بن عبيد**" في ديوانه "**أهديك أحزاني**" بعض الترادفات .

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ردف)، ص 114.

(2) جلال الدين عبد الرحمن أبي بكر السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1991، مجلد 1، ص 312.

(3) عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، مكتبة الإشعاع الفنية، (د.ب)، ط1، 1999 ص 54.

(4) رزاق جعفر الزيرجاوي، نظرية الحقول الدلالية في كتاب المخصص لإبن سيدة، ص 132.

(5) مصطفى محمد عبد المجيد خضر، الألفاظ والدلالة، مؤسسة حورس، الإسكندرية، مصر، ط1، 2011 ص 252.

يمثل الجدول بعض الترادفات التي ظهرت في بعض القصائد من الديوان :

عنوان القصيدة	الكلمات المترادفة	النموذج الشعري	الصفحة
أغنية النار الخضراء	الضواءات=النور مهجرا=منفاي	– (صوتها من منابع الضوء آت) (هاك عيني مهجرا ومتاها) – (أنت منفاي أنت كل جهاتي)	13-12 3-12
قبلة على جبين القمر الاخضر	فتشت=أبحث تذهب=مضوا	–(فتشت في عينيك...في فمك الذي أهواك...في حبيك أبحث عن دمي) – (يبقى الشموخ وتذهب الأسباب ومضو وهم فوق التراب تراب)	17-16 21-19
فارس في مملكة الغيم	أصحو= توقظان	– (على النار أصحو وعيناك تختزلان المدى توقظان إرتعاش الجنوب)	49
رباعيات اللوز والمرمر	الطهر=الصفاء	– (مرآتي يسكنني بالطهر وجه صبي تصفو الحياة كما لو لم تكن كدرت	60-59
على صهوة الأنين	بر = أمان	– (تلاشت به راي وبّر أماني)	52
أعاصير الريح	بسيلي= الدروب	–أضاءت سبيلي الدروب مضنة	103

ومثال ذلك الترادف في قصيدة "**فارس في مملكة الغيم**" في كلمة "**أصحو**" التي ترادف كلمة "توقظ" [1].

لأن الصوفي يسعى دائما إلى الحقيقة الوجودية، وكشفها ويكون ذلك بصحوه لكشف أسرار وأمور تغيب عن غيره، وفيه تتجلى الذات الإلهية والحب الإلهي.

(1) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 48.

التضاد:

يعتبر التضاد من أهم مباحث علم الدلالة الذي تناوله العديد من اللغويين العرب القدماء، ولدى بعض المحدثين الذين إتفقوا في تعريفاتهم له بالرغم من بعض الإختلافات الطفيفة.

حيث جاء تعريفه في "**المزهر للسيوطي**"؛ حيث قال: «ابن فارس في فقه اللغة ومن سنن العرب في الأسماء أن يسموا المتضادين بإسم واحد نحو الجَون للأسود والجُون للأبيض، وذكرصاحب الحاصل أن النقيضين لا يوضع لهمالفظ واحد لأن المشترك يجب فيه إفادة التردد بين معنييه» [(1)].

و«المتضاد ضد الشيء وضديده، وضّديته: خلافه والجمع أضداد، وهو في اصطلاح **العرب القدامى:** أن اللفظ ويختلف المعنى فيكون اللفظ الواحد على معنيين فصاعدا»[(2)]؛ ويعرفه "**بالمر**" بقوله: «يستخدم مصطلح (التضاد) في الدلالة على (عكس المعنى)؛ فالكلمات المقابلة (Opposite) هي (Antonyms) وغالبا ما يظن أن التضاد عكس الترادف»[(3)]، كما جاء أيضا أن «الألفاظ التي يستعمل الواحد منها في معنيين متقابلين، والأضداد موجودة في العربية بالرغم من قلتها إذا إستثنينا الألفاظ التي تُعد من قبيل المشترك اللفظي، ورأى أنه ليس شرطا عدّ اللفظة من الأضداد أن تكون من قبيلة واحدة؛ فالعرب عندما أخذوا لغتهم أخذوها من قبائل عدة، والذين عنهم نقلت العربية»[(4)].

(1) الإمام جلال الدين عبد الرحمان أبي بكر السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ص 305.

(2) هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن ،ط2 2011، ص 430.

(3) خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدلالة، ص 148.

(4) صائل رشدي شديد، عناصر تحقيق الدلالة في العربية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004 ص 33.

وقد تجلى التضاد في ديوان "**أهديك أحزاني**" لـ «**ياسين بن عبيد**" بشكل كبير الذي شكلت قصائده سلسلة نصوص معبرة عن تجربته الشعورية في سياق خطاب صوفي تتوتر خلاله الدلالات والمعاني.

يمثل الجدول التالي بعض الألفاظ المتضادة في بعض القصائد من الديوان :

عنوان القصيدة	الكلمات المتضادة	النموذج الشعري	الصفحة
على شفتي طائر من حنين	الطليق≠السجين تظمأ≠ تروي صوبنا≠ خلفنا	-(والبقية يعرفها صاحباك الطليق/السجين) (تظمأ أنت وتروى) - (أجرحان: أنت وما صوبنا/خلفنا)	35 38 39
في قصيدة الجسد الغيم	برد ≠ دفء	- (وضدان من بردٍ ودفءٍ تجمعَا)	41
في قصيدة أهداني احزاني	الموت ≠ الحياة توزعني ≠ توحد	- (ألهمتني الموت/الحياة وتحدا) - (قدرا توزعني/توحد نبضه)	44 44
في قصيدة رباعيات اللوز والمرمر	بوح ≠ كتمان تصفو ≠ كدرت	- (شعر...قواربه بوح وكتمان) - (تصفو الحياة كما لو لم تكن كدرت)	56 60
في قصيدة على ضوء القمر	حياتي ≠ موتي بعض ≠ كل	-(حياتي كلما طالت..وموتي بين أيديه أنا) -(بعض...أنا كل)	80 81
الظلال الجريحة	السكوت ≠ الكلام	- (سيان سافر في السكوت وفي الكلام)	93
أعاصير الروح	حضرت≠ غيبي قريب≠بعدي	- (حضرت وغيبي ساعة أبدية) - (قريب...وبُعدي عن صفات تواجدي)	105 106

دّل التضاد في هذه المقاطع الشعرية عن الحالة النفسية للشاعر، والتناقض والتوتر في الأحاسيس التي تنتابه والكشف عن رؤيته الشعرية، وقد إختلفت دلالة التضاد من قصيدة إلى أخرى، وقد نوع الشاعر في الجمع بين الضداد، ذلك للمساهمة في تأكيد المعنى

وإبرازه بصورة أقوى، كماأنها شكلت معجما صوفيا يظهر من خلال تداخل الألفاظ في علاقات تضاد من حيث الدلالة، ومثال ذلك التضاد ما نجده عند الشاعر في قصيدة "**أعاصير الروح**" من خلال ثنائية «حضرت ≠ غيبي»[1]، هذه الثنائية التي تعني عند المتصوفة أن الغيبة هي «غيبة القلب عن العلم بما يجري من أحوال الخلق لإشتغال الحس بما ورد عليه، ثم يغيب إحساسه بنفسه وبغيره، بوارد من تذكر ثواب أو تفكر عقاب»[2]، أما الحضور عندهم «فقد يكون حاضرا بالحق لأنه إذا غاب عن الخلق حضر بالحق، على معنى: أن يكون كأنه حاضر، وذلك لإستيلاء ذكر الحق على قلبه، فهو حاضر بقلبه بين يدي ربه تعالى»[3]، لأن الصوفي يسعى دائما إلى الوصول لنور الحق، وحضوره وأن الله سبحانه وتعالى حاضر دائما في قلبه.

كما وضف الشاعر أيضا ثنائية (الموت والحياة) في قصيدة «**أهديك أحزاني**» [4] هذه الثنائية التي يربطها المتصوفة بالفناء والبقاء؛ حيث أشار قوم «بالفناء إلى سقوط الأوصاف الذميمة وأشاروا بالبقاء إلى بروز الاوصاف المحمودة» [5]، لأن الصوفي يسعى دائما إلى التوحد بالله في الحياة والإبتعاد عن الدنيا وملذاتها والتفرغ الى حب الله وعبادته وتطهير النفس، والموت الذي يلتقي فيه مع الله سبحانه وتعالى وتسقط فيه كل الصفات الذميمة.

(1) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 105، 106.

(2) ضياء مجيد الموسوي، غاية التصوف وأدوات التصوف، مؤسسة كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، (دط)،2011 ص59 .

(3) المرجع نفسه، ص 59.

(4) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني ، ص 44.

(5)ضياء مجيد الموسوي، غاية التصوف وأدوات التصوف ، ص 60.

في الأخير وبعد دراستنا للمستوى الدلالي والمعجمي في ديوان الشعر "**ياسين بن عبيد**" نرى أنه قد إعتمد على المعاجم التي عبرت عن الحالة النفسية والعاطفية للشاعر وقد نوّع فيها بين الطبيعة والحجاب والخمرة، كما أنه قد وظف علاقتي الترادف والتضاد لإبراز المعنى وإيصاله للمتلقي بغية التأثير فيه.

الخـــاتمة

إلى هنا نكون قد أنهينا هذه الدراسة التي دارت حول الخطاب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر.

وعليه يمكن إجمال أهم النتائج والملاحظات التي توصل إليها البحث في الآتي:

1. دواعي التصوف الأولى الابتعاد عن زينة الدنيا ونبذ الواقع الحسي للعروج إلى العالم الروحاني.
2. ثراء الأدب الجزائري بفنيات جمالية جديدة بفضل مجموعة من الأدباء على رأسهم "**ياسين بن عبيد**".
3. اتجاه الشعراء الجزائريين المعاصرين إلى الخطاب الصوفي باعتباره مرتكزا ثقافيا ونتيجة للظروف التي كان يعاني منها الإنسان العربي والولوج في عالم الخيال والمثُل العليا.
4. وجود علاقة وطيدة بين التصوف والشعر العربي المعاصر وتشابههما في الكثير من الأمور، ولعل من أبرزها ظاهرة الاغتراب التي يعبر عنها كل من الشاعر الصوفي والشاعر المعاصر.
5. من خلال دراستنا للإيقاع في شعر "**ياسين بن عبيد**" استخلصنا بعض النتائج:

- مثلت الموسيقي الخارجية عنصرا هاما في بناء القصائد؛ إذ نوع الشاعر في قصائده بين البحور والقوافي والروي، التي شكلتها الحالة النفسية الصوفية للشاعر
- بينما ساهمت الموسيقى الداخلية في إطرابنا إيقاعيا من خلال تكرار الأصوات المهموسة والمجهورة، والنبر والتنغيم اللذان ساهما في تشكيل جرسا موسيقيا عن طريق تناغم الأصوات الصوفية.

6. وعند دراستنا للمستوى الدلالي برزت لدى الشاعر حقولا دلالية كشفت لنا معجمه الصوفي وما يحمله من دلالات رمزية؛ حيث نوّع فيها بين الطبيعة والحجاب والخمرة والعلاقات الدلالية مثل: الترادف والتضاد اللذان عبرا عن الحالة النفسية للشاعر والتناقض

والتوتر في الأحاسيس التي تنتابه والكشف عن رؤيته الصوفية التي زادت في إبراز المعنى لدى المتلقي.

7. نرى أن "**ياسين بن عبيد**" من خلال قصائده شحن لغته بدلالات دينية خدمة تجربته الصوفية.
8. نرى أن القصائد المتناولة من ديوان:"**ياسين بن عبيد**" تُظهر تجربة شعرية متميزة تميز الأدب الجزائري.

وفي الاخير لا يسعنا إلا أن نسأل الله عز وجل أن نكون قد وُفقنا فإن حالفنا النجاح فذاك الذي نصبو إليه، وإن لم يحالفنا؛ فحسبنا أننا اجتهدنا ولا ندّعي أننا أتينا بما لا يقدر عليه من بعدنا.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم.

أولا: المصادر والمراجع العربية:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط5 ، 1979 .

2. أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية "دراسة في الشعر الحسين ابن منصور الحلاج"، الجزائر، ط1، 2006.

3. أمين يوسف عودة تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، جدار الكتاب العالمي عمان، الاردن، ط1، 2008.

4. بطرس البستاني، محيط المحيط، مادة (ص و ف) مكتبة لبنان، ناشرون بيروت، 1998.

5. ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى لطباعة، بيروت لبنان، ط 2،ج1.

6. حسام أحمد قاسم، تحويلات الطلب ومحددات الدلالة مدخل إلى تحليل الخطاب النبوي الشريف، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007.

7. حسام البنهساوي، علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة، مكتبة الزهراء الشرق القاهرة، مصر، ط1، 2009.

8. خالد عبد الحليم العبسي، النبر في اللغة العربية، عالم الكتب الحديث للنشر، اربد الاردن، ط1، 2009.

9. خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات، بيت الحكمة الجزائر، ط1، 2004

10. الدوكالي محمد ناصر، جامع الدروس العربية والقافية، منشورات ELGA ،2010

11. رابح بن حوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، ناشر عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط1، 2013.

12. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها غلى الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر عنابة الجزائر، ط1، 1978.

13. عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر، القاهرة مصر، 2003.

14. رزاق جعفر الزيرجاوي، نظرية الحقول الدلالية في كتاب"المخصّص لابن سيدة" الينابيع، دمشق، ط10، 2010.

15. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 2001، ج1.

16. الزمخشري، (القاسم جار الله محمود بن عمر احمد الزمخشري)، أساس البلاغة تحقيق باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998 ، ج1.

17. سعد بوفلاقة، في سيمياء الشعر العربي القديم ودراسات أخرى، اتحاد الكتاب الجزائريين، ديدوش مراد، الجزائر، ط1، 2004.

18. ابو السعود سلامة ابو السعود، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، العلم والإيمان للنشر كفر الشيخ، مصر، ط1، 2009.

19. سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

20. السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن أبي بكر) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، مجلد1.

21. صابر طعيمة، الصوفية معتقدا ومسلكا، دار الكتب للنشر والتوزيع ، الرياض ط2.

22. صائل رشدي شديد، عناصر تحقيق الدلالة في العربية، الأهلية للنشر، عمان الاردن، ط1، 2004.

23. ضياء مجيد الموسوي، غاية التصوف وأدوات التصوف، مؤسسة كنوز الحكمة الأبيار، الجزائر، 2011.

24. طالب المعمري، الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

25. الطاهر بونابي، التصوف في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004.

26. عبد الحميد هيمه، الخطاب الصوفي وآليات التحويل، مرغم للنشر والتوزيع الجزائر، 2008.

27. عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، 2000.

28. عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر دمشق، سوريا، ط1،2010

29. عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، الجزائر 2004.

30. فضيلة مسعودي، التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية، "قراءة نافع أنموذجا،" دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

31. ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ط1، 1914.

32. محمد الصالح آيت علجت صحف التصوف الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2001.

33. محمد سعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة الزهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1 2002.

34. محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، 2007.

35. محمد علي كندي، لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان ط1، 2010.

36. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر 2004.

37. محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز قراءة في الشعر الصوفي العربي المعاصر دار بهاء الدين، الجزائر.

38. محمد مصطفى العزام، التواصل الصوفي بين المشرق والمغرب، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، ط2، 2014.

39. محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة لبنان المعرفية، كفر الدوار، مصر، 2006.

40. مدحت جبار، الصورة الشعرية عند ابي القاسم الشابي، المؤسسة الوطنية للكتاب تونس، 1984.

41. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحّر، منشأ المعارف الإسكندرية، 1978.

42. مصطفى محمد عبد المجيد خضر، الألفاظ و الدلالة، مؤسسة حورس الإسكندرية، مصر، ط1، 2011.

43. ابن منظور، (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي)، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 ،1992، مج 9.

44. المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

45. نادر احمد جرادات، الاصوات اللغوية عند ابن سينا عيوب النطق وعلاجه الأكاديميون للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2009.

46. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8 1989.

47. ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، الصنايع، بيروت، ط1، 2004.

48. هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث للنشر اربد، الاردن، ط2، 2011.

49. عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، مكتبة الإشعاع الفنية، ط1، 1999.

50. ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، ط1، 1998.

51. يوسف أبو العدوس، موسيقى الشعر وعلم العروض، الأهلية للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 1999.

52. يوسف خليفة حياة الشعر في الكوفة الى نهاية القرن الثاني للهجرة، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1967.

ثانيا:المراجع الأجنبية:

53. **Michel ashby : oxford learner's dixionary of english oxford university press ; sixth ediction.**

ثالثا:الرسائل الجامعية :

54. الياس مستاري، البنيات الأسلوبية في ديوان الموت في الحياة لعبد الوهاب البياتي رسالة ماجستير النقد الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر

55. علجية مودع، النص الصوفي فضاءات التأويل قراءة في تجربة "ابن الفارض" الصوفية من خلال قصيدة "التائية"، مذكرة لنيل الماجستير، تخصص نقد أدبي، اشراف صالح مفقودة، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010

رابعا:المواقع الالكترونية:

56. http://www.startimes.com /10-4-2015/10:01

الفهرس

فهرس المحتويات	الصفحة
مقدمة	أ-ب-ج
مدخل: التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر	
أولا: تعريف التصوف:.....	
لغة	
اصطلاحا	
ثانيا: التجربة الصوفية في الشعر المعاصر.....	
ثالثا: التصوف في الشعر الجزائري المعاصر.....	
الفصل الاول: بنية الايقاع في ديوان "أهديك أحزاني"	
أولا: الإيقاع الخارجي.....	
1- الوزن.....	
2-القافية.....	
الروي.....	
ثانيا: الإيقاع الداخلي.....	
التكرار.....	
1- الحرف.....	
2-الكلمة.....	
3-الجملة.....	
الفصل الثاني: المستوى الدلالي والمعجمي في ديوان" أهديك أحزاني".	
أولا: الحقول الدلالية.....	
1-1حقل الطبيعة.....	
1-2 حقل الحجاب.....	
1-3حقل الخمرة.....	
1 -4 حقل الإحساس والوجدان	
ثانيا: العلاقات الدلالية.....	

1-الترادف.....	
2-التضاد.....	
الخاتمة.....	
قائمة المصادر والمراجع.....	
فهرس المحتويات.....	

ملخص:

يعد الخطاب الصوفي من أهم المصادر المنتقاة من التراث العربي الإسلامي باعتبار التصوف هو العكوف على العبادة والانقطاع عن العمل والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها.

واللغة الصوفية لغة رمزية خاصة تنسجم، والرؤية الصوفية للكون والدنيا تحمل في طياتها دلالّات تخّتلف عن اللغة العادية.

وقد ارتبطت التجربة الصوفية بالشعر العربي المعاصر ارتباطا كبيرا لهروب الشعراء من واقع مادي واجتماعي وسياسي مأزوم بحثا عن عالم أكثر روحانية وصفاء.

Summary

The mystic discourse of the most important speech selected from the Arab –Muslim heritage as for worship is getting down to work and valang too symptoms for emboss the world and its adornment.

Language and mystical symbolic languages is consist with private mystrical vision of the universe and the world carries with it connotation different from from ordinary language .

Mystical experience contemporary Arabic poetry has been associated very much linked to exape of physical, social and political painful ,scarch for more spiritual world and clarity.