وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

بناء الأسلوب في القصيدة الصوفية في ديوان "غنائية آخر التيه" لـ : ياسين بن عبيد أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر الأداب واللغة العربية

تخصص:أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة :

جويدة ساعد

إشراف الأستاذة:

علجية مودع

السنة الجامعية :

1436/1435هـ

2015/2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان:

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا في إنجازه.

نتقدم بالشكر إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد،وإلى أساتذة قسم الآداب واللغة العربية.

ونخص بالذكرالأستاذة المشرفة "علجية مودع"التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها و نصائحها القيمة .

ولا يفوتنا أن نشكر الأستاذ "علي بخوش" الذي كان عونا في إتمام هذا البحث.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى عمال المكتبة الذين ساعدوا على كتابة وطباعة هذه المذكرة.

مقدمة

مقدمة :

تعد القصيدة الصوفية المعاصرة حصيلة معاناة صادقة نابعة من تجارب الشاعر الصوفي، فهي تجربة متميزة تفرغ الألفاظ من دلالاتها لتكسبها معاني روحية وتشحنها بإيحاءات تبعدها عن مقاصدها الأولية مستدعية فعل القراءة بقوة.

لذلك فالنص الصوفي خير من مثل لذلك العالم المليء بالأسرار والألغاز، أين يجد القارئ نفسه داخل متاهة البحث عن المعنى، قصد الوصول الى تلك القيم التي تميزت بها اللغة الصوفية،ولذلك لجأنا إلى الظواهر الجمالية ،وما تحققه هذه الأخيرة من جماليات تضفي إلى الإبداع رونقا وجمالا ،وكذلك اعتمدنا على بنية الإيقاع الذي بدونه لا يكون للمنجز الشعري قيمة، فهو جوهر الإبداع وأساس من أساسيات الجمال فيه باعتباره الحد الفاصل بين الشعر والنثر.

فقد كان الشاعر "ياسين بن عبيد" من الشعراء الصوفيون المعاصرون الذين تناولوا هذا النوع من الأسلوب، مما جعلنا نتناول هذا الموضوع بالدراسة تحت عنوان (**بناء الأسلوب في القصيدة الصوفية في ديوان "غنائية آخر التّيه" لياسين بن عبيد أنموذجا**).

وفي هذا الإطار فقد حاولت هذه الدراسة أن تجيب عن إشكال معرفي ألا وهو :

.كيف نستطيع الوصول إلى جمالية اللغة الصوفية المعاصرة ، خاصة وأن النص المعاصر يقوم على اللغة البسيطة التي تحمل في ثناياها إشارات و دلالات متعددة ؟

ولتحقيق هذه الغاية كان لزاما علينا أن نجيب عن تساؤلات عدة منها :

- ✓هل خدم الإيقاع غاية الشاعر العرفانية؟
- ✓ إلى أي مدى استطاع "ياسين بن عبيد" أن يشحن ديوانه بتلك الظواهر الجمالية؟
- ✓ هل الشعراء المعاصرون يكينون بوعي صوفي أم أنهم أرادوا ركب موجة اقتداء بالآخرين؟

وقد كان لاختيار هذا الموضوع أسباب منها :

- ندرة الدراسات حول الشعر الجزائري المعاصر وخاصة"ياسين بن عبيد" رغم تعدد دواوينه.

- البحث عن الخصوصية الأسلوبية لما لها أهمية بارزة ومؤثرة في بنية القصيدة الصوفية.
- قلة الدراسات التي تناولت القصيدة الصوفية المعاصرة مقارنة بالقصيدة الصوفية القديمة.

ومنه انتهجت هذه الدراسة الخطة التالية :

. مقدمة

. يليها مدخل : جاء بعنوان (**جمالية القصيدة الصوفية المعاصرة**) الذي تناول ماهية التصوف في اللغة والإصلاح، إضافة إلى تحديد العناصر المشتركة بين التجربة الشعرية والصوفية، والتطرق إلى خصوصية اللغة الصوفية في الشعر المعاصر.

. أما الفصل الأول:فقد عنون بـ:(**البنية الإيقاعية في ديوان "غنائية آخر التّيه"**) الذي خصص لتحديد مفهوم الإيقاع في اللغة والاصطلاح، ثم التطرّق إلى أنواعه .

. في حين ركّز الفصل الثاني : الذي عنون بـ: (**الظواهر الجمالية في ديوان "غنائية آخر التّيه"**) ضمّ هذا الفصل أربعة عناصر:

أولا. "الانزياح" تحديد ماهيته ثم التطرق إلى أنواعه .

ثانيا. "المفارقة": حيث تطرقنا إلى تحديد ماهيتها وتوضيح أنواعها.

ثالثا. "الرمز الصوفي" : حيث وقفنا إلى مفهوم الرمز ثم تحديد أنواعه .

رابعا. "التناص" : قمنا بتحديد ماهيته ثم توضيح أنواعه.

. لنصل في الأخير إلى خاتمة: أجملت فيها مختلف النتائج المتوصل إليها في بحثنا فبي تلك المتاهات النصية فيالديوان محل الدراسة.

. يليها ملحق : نبرز فيه التعريف بالشاعر "ياسين بن عبيد" وبديوانه "غنائية آخر التّيه".

معتمدين في ذلك على المنهج الأسلوبي المعتمد على تقنية الإحصاء.

وذلك بالاستناد إلى مجموعة من المصادر والمراجع نذكر أهمها :

ديوان غنائية آخر التيه لياسين بن عبيد و كتاب التصوف في الشعر العربي الإسلامي لعبد الحكيم حساني،الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي لآمنة بلعلى،كذلك الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر لسعيد بوسقطة،و التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر لجمال مباركي،و حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لحسن الغرفي.

إضافة إلى بعض المجلات والمخطوطات...

أما عن الصعوبات التي واجهتنا طيلة هذا البحث فتكمل في:

صعوبة التعامل من النصوص الشعرية الصوفية بسبب انفتاح أبعادها الرمزية، مما يصعب على القارئ قبض مدلولاتها ، أضف إلى ذلك نقص الدراسات النقدية حول شعر "ياسين بن عبيد" مقارنة بالشعراء الآخرون.

ونخلص بالشكر والحمد لله تعالى وللأستاذة المشرفة (علجية مودع) وإلى السادة الأساتذة الأفاضل الذين تجشموا قراء هذا البحث بغية إقامة ما فيه من اعوجاج وإكمال ما فيه من نقص، حتى تصبح هذه المذكرة في قالب يليق بها.

مدخل: جمالية القصيدة الصوفية المعاصرة

أولا - ماهية التصوف.

ثانيا - تعالق التجربة الشعرية والصوفية.

ثالثا - خصوصية اللغة الصوفية في الشعر المعاصر.

أولا- ماهية التصوف:

إن اسم (صوفي) لفظ قديم انتشر في عصر الإسلام، فقد عرف هذا الاسم في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة أي إبان القرن **3**هـ الموافق لثامن ميلادي، وقيل أنه أطلق أول الأمر على **"جابر بن حيان"**[1]،«فقد ظهر في اليونان القديمة، ومن قبلها الهند وبلاد فارس ومن قبلهم جميعا مصر القديمة، ونجده أيضا في سائر الديانات أي أنه بدأ مع البواكير الأولى للحضارة العربية الإسلامية، وامتد معها حتى يومنا هذا»[2].

حيث أنه ظهر«كنزعات فردية تدعوا إلى الزهد وشدة العبادة، ثم تطورت فيما بعد لتصبح توجها فكريا يتوخّ ى تربية النفس والسمو بها، بغية الوصول إلى المعرفة الإلهية عن طريق إتباع معالم الدين الحنيف والشريعة الإسلامية»[3].

أي أن الشاعر الصوفي يدعوا إلى الزهد وشدة العبادة، وذلك للوصول إلى المراتب العليا أي إلى الذات الإلهية لتحقيق الهدف المنشود إليه.

وبالتالي ما حقيقة التصوف كفكر وكتجربة حياتية ؟

نجد القصّ ف يرد في **الماهية اللغوية** بآراء متعددة، إذ يبدو لنا أنه من العسير تحديد مفهوم التصوف في تراثنا الإسلامي، حيث تضاربت الآراء حول هذه التسمية واشتقاقاتها، فقيل أنها نسبة إلى الصف الأول، وأيضا نسبة إلى أهل الصفة، ونسبة إلى قبيلة من العرب الجاهلية، أو من(الصّ فاء والصّ وف) أي من صفاء القلوب ونقاء أسرارها[4].

---

[1] -ينظر ،محمد علي أبو ريان: الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2007، ص 15.

[2] -يوسف زيدان : المتواليات دراسة في التصوف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1998، ص7.

[3] -علجية مودع : (النص الصوفي وفضاءات التأويل قراءة في تجربة "ابن القارض" الصوفية من خلال قصيدته "التائية")، مخطوط لنيل شهادة الماجستير، تخصص نقد الأدبي، إ. صالح مفقودة، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 20112010، ص 34.

[4]- ينظر،مسعود وقاد وآخرون :"مجلة علوم اللغة العربية وآدابها"، العدد4، مطبعة منصور، منشورات جامعة الوادي، الجزائر، 2012، ص 74، نقلا من : www.univ.eloued dz/index.Php/home.
يوم : 14/ 01/ 2015، على الساعة 17:10.

رغم أن الاشتقاق اللغوي من صفاء صوفي، إلا أن الصوفيّة ربطوا التصوّف بصفاء القلب والنفس لأن صفاء القلب لذكر الله تعالى، هو سمو روحي عمل النبي (ص) على تعزيزه في قلوب أصحابه»[1].

استنادا إلى التعريف اللغوي وعلى الآراء التي قدمت من أجل الوصول إلى اشتقاق مصطلح التصوف نجد أنه من الصّفاء أي صفاء القلوب و نقاءها.

أما في **الماهية الاصطلاحية** فإننا نجد **"الوصفي"** يذكر رأيا يرجع فيه هذه تسمية إلى:«كلمة (صوفيا) اليونانية ومعناها الحكمة، ودليل هذا الرأي أن تلك الكلمة ليس لها اشتقاق ولا قياس من حيث العربية، وفي الأخير يرجع اسم صوفيا إلى لبس الصوف»[2].

أي أنه يرجع أصل المصدر المصوغ من (صوف) إلى لبس الصوف.

وبالنسبة إلى **"ابن عمر"** فقد أكد هو أيضا إلى أن أصل المصطلح تصوّف هو لبس الصّوف، لأن لبس الصّوف كان علم الزهادة منذ القدم، فقد كان لباس **"موسى وعيسى عليهما السلام"**، والمتحنفين، إذ يقول:«كنت مع النبي (صلى الله عليه وسلم) في غزاة فأتاه قوم من قبل المغرب عليهم ثياب الصّوف»[3].

أي أن لبس الصّوف كان دأب الأنبياء والصديقين والمتحنفين وكان شعارا للتصوّف، كما أن المسيح كان يلبس الصّوف توافقا وكسرا للكبرياء.

---

[1]-محمد ماجد الدخيل : (طقوس الحب في الشعر الصوفي وصناعتها دراسة نظرية وتطبيقية)، كلية الآداب، جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن، 2008، ص8، نقلا من : www.philadelphia.edu jo/arts/13th/paper s mohdaldakhel.doc

يوم : 2015/01/16، على الساعة : 12.40 .

[2]- مسعود وقاد وآخرون : "مجلة علوم اللغة العربية وآدابها"، ص 75.

[3]-عبد الحكيم حسان : التصوف في الشعر العربي الإسلامي "نشأته وتطوره في آخر القرن الثالث هجري"، دار الغراب للدراسات وللنشر والترجمة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2010، ص 69.

لذلك نجد أن العلماء لم يتفوقوا في وضع تعريف جامع له، فاصطلحوا تعريفات كثيرة اختلفت وفقا للظروف التي أحيطت به، فمنهم من يرى أن الرؤية الصوفية لا يمكن أن توصف، بناءً على ذلك فإن أي محاولة لتعريفها تبوء بالفشل.

فقد أوصلها«**الحافظ أبو نعيم**"(ت.430 هـ) في كتابه **"حلية الأولياء وطبقات الأصفياء"** إلى ثمانمائة تعريف، أما الشيخ **"زروق"** فقد أوصلها إلى ألفين، ومن أجل هذا لا نستطيع أن نعطي تعريفامحددا للتصرف سواء كسلوك أو كعلم»[1].

كما نجد **"بشر الحافي"** يقول أن الصوفي من صفا قلبه لله، فالتصفية هنا بمعنى التطهير، أي أن لب التصوف هو تصفية القلب[2].

إذن، نستنتج من خلال هذا التعريف الذي تضمن معاني السمات الظاهرة للصوفي، من حيث عزوفه عن مظاهر الدنيا وزخرفها، وذلك في تقشفه وزهده في المطالب العاجلة ليبرز به قرب الشاعر الصوفي من الله وربط نفسه بالحق.

استنادًا لما سلف ذكره، نجد **ألصوفيون** تخلوا عن زخرف الدنيا وزهدوا فيها سعيا للتقرب من جلالته واكتساب رضاه.

لذلك«فقد كانت الفكرة الأولى للتصوف هي الزهد، والهدف منه هو تحقيق التوازن بين النزعة المادية والروحية، ولا تطغى أحدهما على الأخرى»[3].

إذنفالزهد هنا يعتبر الفكرة الأساسية وطريقا للمعرفة عند المتصوف، فهو يجعله يكبح من الشهوات ويخلص لله في أعماله، ويصدق في أقواله.

[1]- نور الهدى الكتاني : الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 8.

[2]- ينظر،محمد علي أبو ريان : الحركة الصوفية في الإسلام، ص 18. 19.

[3]-ضياء مجيد الموسوي : غاية التصوف وأدوات المتصوف مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2011، ص 92.

ومن التعاريف التي تساوي بين الصوفي والزاهد : قول **"سمنون"**:«إذا رأيت الصوفي يعني بظاهره فاعلم أن باطنه خراب»[1].

أي أننا يجب نساوي بين الصوفي والزاهد، لأن حاصل كل منهما توجّها نحو ربّه منقطعا عن الخلق، ولكن الفرق بينهما أن زهد الزاهد محصور في البعد عن حطام الدنيا ومتاعها رغبة في الآخرة، أما زهد الصوفي فيتجاوز ذلك، فهو يرغب بمزايا الآخرة إضافة إلى رغبته بتطلع إلى رؤية وجه محبوبه.

إستنادا لما سبق، نرى أن التصوف في المعنى اللغوي هو ليس الصوف، أما حسب آراء النقاد العرب والغرب فهو الزهد والتقشف عن متاع الدنيا، رغبة في مزايا الآخرة وحبا في الاتحاد مع الخالق.

ثانيا-. تعالق التجربة الشعرية والصوفية:

لقد اهتم الشعر العربي عبر سيرورته بالعديد من الظواهر الفنية (تراثية كانت أم حداثية)، والتي أسهمت بلا شك في تشكيل مضامينه وإثرائها، ومن أهم هذه الظواهر:التجربة الصوفية التي يعود سر الاهتمام بها لما يجمع بينهما وبين التجربة الشعرية من علاقات وروابط متينة، هذا ما يجعل القارئ يجد صعوبة في التمييز بين التجربتين.

ومن هنا تتساءل ما هي العناصر المشتركة بين التجربتين؟

يؤكد أغلب الدّارسين للخطاب الصوفي بأن التصوف باعتباره أحد منجزات الفكر البشري، تربطه بمختلف المعارف علاقات وطيدة، بحيث نجد أن للتصوف والشعر و شائج قربى تتمثل في أن كليهما يحيل على العاطفة والوجدان، وأن التجربة الصوفية أو الشعرية تنطوي على أن القارئ لا يجد صعوبة في كشف ذلك التشابه الكبير، بين حالتي المخاض الصوفي والوجه الشعري خلال عملية الإبداع[2].

أي أن كل من التجربتين الصوفية والشعرية يتخذان من القلب والوجدان طريقا للإلهام،أن القرّاء لا يجدون صعوبة في إيجاد عناصر مشتركة بينهما.

[1]-مسعود وقاد وآخرون : "مجلة علوم اللغة العربية وآدابها"، ص77.

[2]-ينظر،السعيد بوسقطة : الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط2، 2008، ص 34.

وبالتالي « يرتبط الحديث عن التجربة الشعرية بالمعاناةإذ يتفتح وعي الشّاعر على الألم الموجود في الحياة الإنسانية والصراعات التي تقصف بها فضلا عن الاغتراب، الذي يحول الشاعر إلى بؤرة للألم والتوتّر»[1].

ومن هنا فإن هذه التجربة قد تعني المعاناة أو الإلهامولكنها بصفة عامة تعني الشّكل الذي يتحقق في القصيدة أو النص ذاتهومنه فالشّاعر هو الذي يحول الإدراكالسّاكن إلى إدراك متحرك، وبذلك يحول لنا هذا الشاعر المتألم المغترب ذلك الإحساس الصادق في قصائد ونصوصه.

وعندها نجد أن «النص الصّوفي مثل النص الشّعري، يتميز بصدق التجربة لكونها وليدة معاناة، ذلك لأن الصوفي عاشق، يتنفس عن مشاعره بكلمات تتسم بالرمزية التي تفرضها طبيعة المعاني الروحية، فهو لا يعبر بلغة العموم بل يلجأ إلى لغة الخصوص»[2].

ومنه نرى أن التجربتان الفنية والصوفية مرتبطتان، فهما يقومان على صدق التجربة الناتجة عن معاناةالحياة، وبذلك يحولان هذه المعاناة إلى إنتاج شعري يتّسم بالصدق.

وتبعا لذلك فإن « تحول اللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس، هو أكثر الدرجات صدقا وتواصلا إذ تصبح اللغة صافية، أي أن الذّات هنا تصبح محورا لصور الكون وأشيائه»[3].

أي إن تأمل الذات يؤدي بالفنان إلى صياغة تجربته، التي تهدف إلى التواصل مع الآخر، وبذلك تعدّ القصيدة جسرا بين الذات والآخر فاشاعر أشبه بالصوفي، فرحلته للوصول إلى الإبداع تشبه رحلة الصوفي للوصول إلى غايته للتحرّر من الدنيا رغبة لالتقاء وجه ربه والاتصال به.

إضافة إلى هذا، نجد أن كل من التجربتين متداخلتين مع اختلاف الدافع والغاية، فكلاهما يستندان إلى الذات للوصول إلى الغاية، ويعتبران الخيال والحدس والعلم ركائز أساسية في العملية

[1]-علي مصطفى عشا : "تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور"، المجلد 25، العدد1، مجلة جامعة، دمشق، 2009، ص 195. 196.

[2]- السعيد بوسقطة : الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 137.

[3]- علي مصطفى عشا : "تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور"، ص 199.

الإبداعية، حيث تلجأ كل من التجربتين للرموز والإيحاء، ولاسيما مع التجربة الصوفية التي تعتمد على لغة خاصة ذات رؤية واسعة[1].

إذن، نستنتج أن كل من التجربتين يعتمدان على الذات للوصول إلى الغاية أو الهدف، وبذلك تلجأ كليهما إلى الرمز والإيحاء أي إيصال الهدف، ولكن بطريقة غير مباشرة وبالأخص التجربة الصوفية، نجدها تعتمد على اللغة الخاصة.

ومنه فكل من التجربتين يقومان على اللغة الإيحائية والرمزية، للوصول إلى الهدف والغاية ، وهذا سر اللقاء بين الشاعر المعاصر والشاعر الصوفي.

ثالثا- خصوصية اللغة الصوفية في الشعر المعاصر:

لقد أنتجت المتصوفة نصوصا حصلت تحصيلا كافيا بصيغها الصرفية ، وقواعدها النحوية، وأوجه دلالات وألفاظها وأساليبها في التعبير والتبليغ، تلك الأساليب النثرية التي اصطنعوها ضمن سياقات معرفية وثقافية معقدة، كانت منطلقا لتحديد الخطاب الصوفي، أي أن النصوص الصوفية تقوم على سياقات وتعابير معقدة وألفاظ مبهمة وغامضة قصد الإبتعاد عن المباشرة.

. لذلك نتساءل بماذا تتميز اللغة الصوفية في الشعر المعاصر؟

إن أهم ما يميز النص الصوفي عن غيره من النصوص هو صعوبة تحديده كوجود وكفعل إبداعي، لاحتوائه على سياقات متنوعة ومرنة لا تخضع للمرجعية اللغوية (المعجمية) بل يحتوي على دلالات معظمها عرفانية[2].

وعلى ذلك فإلغة النص الصّوفي هي لغة خصوصية غير ثابتة تتشكل من دائرة لغوية تشترك فيها الكلمات من حيث الوضع، وتستمد وجودها من العلاقات التي تربطها باللغة الدينية، وبالتالي تولده يختلف عن تولد أي نص آخر.

[1]- ينظر، السعيد بوسقطة : الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 138.

[2]- ينظر،علجية مودع : (النص الصوفي وفضاءات التأويل)، ص 34.

فهذه التجارب الصوفية لا يعبر عنها عامة، وإنما بلغة خاصة أي يعبر عنها بالرمز، لذلك فالرموز موجودة بكثرة في الشعر الصوفي سواء تعلق الأمر بالرمز الغزلي أو الخمري أو رموز الطبيعة[1].

إذن نجد أن الصوفيّون كانت ألفاظهم وعباراتهم تعبيرا عن حبهم الإلهي، وذلك مما خلفوه من اصطناع ألفاظ غزلية وخمرية تنساب في القصيدة الصوفية.

وتبعا لذلك «فاللغة الصوفية هي مجموعة من الإشارات والرموز الموحية في قلب الصوفي من تجارب وجدانية وذوقية، ومن حقائق باطنية وذاتية بعيدا عن الواقع المعاش»[2].

ولذلك فإن دارس الأدب الصوفي نجده يعتمد الأساليب الرمزية والألفاظ والعبارات الرمزية الغامضة.

وعليه «استثمر الشعر الصوفي إمكانات الشّعر المعروفة ناقلا إياها إلى مستويات متعددة، إذ انطلق باللغة من سياقاتها المعهودة إلى مستويات جديدة عنيت بالطاقات الإيحائية»[3].

أي أن الشعر الصوفي انطلق من اللغة العادية إلى لغة الإيحاء لتتماشى مع التجربة الصوفية القائمة على مبدأ حب الذات العليا، فالشّاعر الصوفي يسعى لتحقيق التطابق بين المحب والمحبوب أو العاشق والمعشوق، وبذلك نجد الصوفي دائما متطلع لمعرفة الذات الكبرى.

لذلك كان «التصوف هو المعنى في الكتابة الصوفية، وهو اللفظ الذي دلّوا به على الطريق إلى الله، وهو بهذا المعنى أقرب إلى الموقف من الحياة، والسعي نحو عالم خاص هو عالم الشعور وليس مجرد قواعد يطبقها الصّوفي في موضوعه دون أن يلزم حياته بها»[4].

أي أن الشّاعر الصوفي يعبر في كتاباته الصوفية على الطريقة التي توصله إلى الله، وتعكس له حياته التي يعيشها والعالم الذي يشعر به.

فالتجربة الصوفية «جزء من الكتابات الصوفيّة (...)، حيث نجد أن هذه الأخيرة تصور لنا التجربة

---

[1]-محمد ماجد الدخيل : (طقوس الحب في الشعر الصوفي وصناعتها)، ص 8.

[2]- عبد الحكيم حسان : التصوف في الشعر العربي الإسلامي، ص 15.16.

[3]- السعيد بوسقطة : الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص87.

[4]- آمنة بلعلي : الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2001، ص 18.

التي يعيشها الشّاعر الصوفي في علاقاته بالألهوية »[1].

أي أن الشاّعر الصّوفي هنا يستعمل مفاهيم صوفية للتعبير عن التجربة التي يعيشها وعن علاقاته خلال هذه التجربة، وذلك باختيار قصائد تعكس له بناء شخصيته الفنية.

وتبعا لذلك«فاللّغة الصوفية هي لغة عالية تفتح تساؤلات وتحمل تأويلات كثيرة لأنها لغة رمز وإشارة، فلابد لنا أن نتأمل ما وراء النص الصوفي، لكي نجد أنها لغة أحدثت تغييرا كبيرا في اللغة العربية، لذلك كان التصوّف قادة الثورة اللغوية في التاريخ العربي»[2].

ومن بين الذين تأثّروا بالتصوّف وباللغة الصوفية نجد الشاعر: **"ياسين بن عبيد"** كواحد من أهم الشّعراء المعاصرين، باعتباره مناص دراستنا.

وسنحاول من خلال ديوانه **"غنائية آخر التيه"** الكشف عن خصوصية اللغة الصوفية، سواء في الظواهر الجمالية المعتمدة، أو في البنية الإيقاعية، باعتبارهم أكثر الوسائل التي يعتمد إليها الشاعر للتّعبير عن مشاعره وأحاسيسه النفسية اتجاه الذات العليا.

ونخلص أن التصوّف كمفهوم صعب التّحديد، وذلك راجع لاختلاف آراء النقاد ونظرتهم إليه. بحيث نجد أن التجربة الشعريّة والصوفيّة تتعالقان مع بعضهما، لأنهما يستندان إلى الحفر في الذات للوصول إلى الغاية والهدف، وذلك باستخدامه لغة مكثفة دلاليا تقوم على فكرة الاشارية والرمزية، والتي يصعب على الباحث أو الدّارس القبض على مضامينها الداخلية والعميقة.

[1]-عبد الحق منصف : أبعاد التجربة الصوفية، إفريقيا الشرق للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2007، ص 267.

[2]-عبد الحكيم حسان : التصوف في الشعر العربي الإسلامي، ص 65.

الفصل الأول:البنية الإيقاعية في ديوان "غنائية آخر التيه

أولا- مفهوم الإيقاع:

ثانيا- الأنواع:

1.الإيقاع الخارجي: أ.الوزن

ب.القافية

ج.الروي

2.الإيقاع الداخلي: أ.التكرار

ب.التنغيم

ج.النبر

أولا- مفهوم الإيقاع :

يرتبط الإيقاع بحياتنا الإنسانية وحاجاتها، إذ يمتلك صفة كونية تظهر في الطبيعة بأشكال متعددة، فسقوط حبات المطر يترك إيقاعا معينا، ودوران الأفلاك عبر الأنظمة يشير إلى إيقاع خاص أيضا، لذلك فالإيقاع لا يكون مقتصرا على ميدان الشعر وحده بل يتعداه إلى غيره من مفردات الحياة اليومية.[1]

- ولكن ما الإيقاع فهل له ارتباط الوزن ؟

ورد مفهوم الإيقاع لغة عند**"ابن منظور"** على أنه:«وقع على الشيء منه ويقع وقعا وقوعا: سقط ووقع الشيء من يدي كذلك أوقعه غيره ووقعت من كذا وعن كذا وقعا ووقع المطر بالأرض، ويقال سمعت وقع المطر ووقع منه الأمر موقعا حسنا وسيئا»[2].

وبالتالي:الإيقاع تتابع أصوات أو حركات بانتظام وتوازن:«إيقاع خطي فهو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء:رقص على إيقاع، وتوازن، اتزان:إيقاع عبارات»[3]

مما سبق نجد أن كل المعاجم تجعل الإيقاع بمعنى البيان والتوضيح وأنه يؤدي إلى عملية إحداث اللحون والغناء والرقص.

يعد الإيقاع من أهم العناصر الأساسية المكونة للشعر، حيث تنتظم فيه الأصوات وفقا لأنساق إيقاعية مطردة من القيم الزمنية، وهو ما يميزه عن الكلام النثري حيث يكون فيه لحن وموسيقى على عكس الكلام النثري.

[1] www ar.wikipedia.org/wik يوم:2015.06.04 الساعة:17:30

[2]- ابن منظور : لسان العرب،ج8، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)،1869 مادَتةَعَ "، ص 402، 403.

[3]-مأمون الحموي وأخرون :المنجد الوسيط ،دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2003،ص1131.

وبذلك يأتي الإيقاع في معناه **عند العرب** مرتبط بالموسيقى، فهو من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان وبينها[1].

ويعتبر **"ابن طباطبا"** من الأوائل الذين استعملوا مصطلح الإيقاع في كتابه **"عيار الشعر"**، إذ قال:«والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوبه وما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة المعنى(...)،تم قبوله واشتماله عليه وإن تقص جزء من أجزائه التي يعمل بها كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه»[2]، والملاحظ هنا أن "ابن طباطبا" جمع بين الوزن والإيقاع ثم أضاف إليه حُسن التركيب واعتدال الأجزاء.

أما عن **"ابن سينا"** فالإيقاع عنده«تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا وإن اتفق أن كانت هذه النقرات محدثة للحروف المنتظم فيها كلاما كان الإيقاع شعريا»[3].

إذن، فالإيقاع في الأصل حسب **"ابن 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 يحدث حركات الرقص على إيقاع الموسيقى، وقد يحدث إيقاع في اللعب مع الهز صعودا وهبوطا في الإيقاع مع البحر، فللإيقاع القدرة على التحرك في الوقت المناسب لضربات ثابتة »[4]

من خلال هذه التعاريف نجد الإيقاع يقترن باستمرار بمصطلح الوزن على الرغم من أنه ظاهرة أعم

[1]-ينظر أماني سليمان داود : الأسلوبية الصوفية دراسة في شعر"الحسين بن منصور الحلاج"، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1 2002، ص 35

[2]- ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 34.

[3]- أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفية، ص 35.

[4]- Michel Ashby : Oxford advanced learner's Dixionary of current English, oxford University press, sixth edition, , p 1098

وأشمل منه في الشعر، فهو الوحدة النغمية التي تتكرّر على نحو ما في الكلام وفي البيت ليحدث الرقص

إذن، فالإيقاع والوزن يرتبطان ارتباطا مطلقا حتى يمكن القول أنه الوسيلة التي يتحدد الإيقاع بمقتضاها، كما أنه الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى[1].

ومن جهة ثانية نرى أن البعض من النقاد والباحثين **العرب** قد أثبت على الفصل بين الإيقاع والوزن ذلك أن الإيقاع يعد عنصرا من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي لكنه في الحقيقة ليس عنصرا منفصلا من العناصر الأخرى بل هو متغلغل في مكونات البيت الشعري جميعا نجده في الحركات والصوامت والمقاطع[2].

ومنه فالإيقاع يعد الوسيلة التي ينقل بواسطتها الشاعر تجربته إلى المتلقي وذلك بلغة موسيقية التي تضم الحركات والصوامت

حيث نجد أن اللغة في جوهرها إيقاع يشغل مجموعة من المتتاليات الصوتية وليس وجود الوزن شرطا لازما لتحقيق الإيقاع وذلك لأن الوزن نتيجة تجمع خصائص صوتية معينة.

ولعلّ تعريف **"محمد مندور"** أقرب إلى الدقة، إذ يقول:«الإيقاع(...) عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة»[3].

أي أن الإيقاع هو تكرار ظاهرة صوتية على مسافات متساوية.

[1]- ينظر، رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 19.

[2]-ينظر، ممدوح عبد الرحمان : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 1994، ص 12.

[3]-سامية راجح ساعد : تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2010، ص 220.

ويقف **"كمال أبو ديب"** نفس الموقف ويعرفه بقوله:«ينشأ الإيقاع (...) من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في نفس النص، وهو ينشأ غالبا من تفاعل عنصرين متمايزين»[1].

حيث نجد**"كمال أبو ديب"**يتفق مع**"محمد مندور"** في أن التكرار ظاهرة صوتية على مسافات إلا أنه لا يشترط أن تكون متساوية لأنه ينشأ تفاعل عنصرين متمايزين أي وجود حركة.

وفي ذلك يقول أيضا:«أن الإيقاع هو الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقّي ذي الحساسة المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحده نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية»[2].

انطلاقا من هذا التعريف فالإيقاع قائم على فعالية الحركة، إذ يخرج السكون لتحصل الحيوية التي تبعث النشاط والإحساس بالفرح.

إضافة إلى القديم**"كمال أبو ديب"** كان لنقاد آخرين إسهامات فاعلة على المستوى النظري، فهو عند "خالدة سعيد":«لا يقتصر على الصوت ،إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب»[3].

أي أن الإيقاع لا يقوم على تكرار الصوت فقط بل يكون حتى في توالي أنظمة الكلمات أو الجمل

فكلمة إيقاع **عند الغرب** انحدرت من أصل إغريقي ويطلق لفظ ***Rythmos***، ولم يكن يفرق بينها وبين القافية للظن بأنهما من أصل واحد ثم انتقلت إلى اللاتنية باسم **rythmus** وبقي الاختلاط سائدا بين المصطلحين"الإيقاع، قافية"، إلى غاية القرن **16** تم التفريق بينهما وأصبح لكل منهما دلالة ومعناه المستقل[4].

---

[1]- مقداد محمد شكر قاسم : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار الدجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 24.

[2]- كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981، ص 230.

[3]- خالدة سعيد : حركية الإيداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 111.

[4]- ينظر،عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 80.

نجد الشاعر الفرنسي"**بودليو**"حسّه الشعري أدرك أن القافية ليست في غنى عن الإيقاع ولا الإيقاع في غنى عنها، ولهما ميزة مشتركة عميقة لا خلط بينهما لأنهما كما يقول:«أنهما يستجيبان إلى الحاجيات الخالدة والرتيبة والمفاجأة ...»[1].

من خلال التعريف نرى أن القافية والإيقاع مرتبطان ولا يستغنيان عن بعض، فكلاهما يشكلان لحنا وموسيقى ويوصلان غاية الشاعر للمتلقي.

يعتبر"**هنري ميشونيك**"من أبرز المفكرين الذين كتبوا في الإيقاع، فهو مصطلح قائما بذاته، حيث يقول:«إنّ الإيقاع هو المعنى »[2].

وتبعا لذلك فالإيقاع هو الركيزة الأساسية التي يفهم بها الخطاب الشعري، وبطبيعة الحال فإن هذا المصطلح تدعمه أشكال صوتية كالسّجع والقافية والجناس ...ليشكّل المعنى.

أما **اليونانيون** فقد استعملوا الإيقاع بمعنى الجريان أو التدفق أو التوتر المتتابع بين حالتي الصوت والصّمت، أو الحركة والسكون...فهو يمثل العلاقة بين الأجزاء ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم، حيث يستطيع الفنان أن يعتمد على الإيقاع بإتباعه طريقة من ثلاثة:التكرار، التعاقب، الترابط[3].

إذن، فالإيقاع حسب **اليونانيون**هو العلاقة المنتظمة بين الأجزاء المكرّرة أو المترابطة أو المتعاقبة لأنه يتحقق بالتوالي والتحرك بانتظام.

وخلاصة الأمر نجدأن الوزن باعتباره أحد مظاهر الإيقاع وجزءًا من قاعدته العامة وشرط ضروري لتحقيق الشعر إلا أنه ليس الشّرط الوحيد، ذلك أن الإيقاع لا ينشأ من المقومات الصوتية

[1]-عبد الرحمان تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 91.
[2]-محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاته :ج1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص178.
[3]-ينظر مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 71.

الإجبارية كالوزن والقافية فقط بل يتولّد من تكرار كلمات معينة في مواقع مختلفة كالجناس والتصريع، وهذه التكرارات تتداخل مع بعضها لتكون لنا مزيجا صوتيا[1].

فالإيقاع قسمان إيقاع خارجي، يتضمن الوزن والقافية والرّوي، وإيقاع داخلي، يضم كل من التكرار بأنواعه إضافة إلى النّبر والتنغيم.

ثانيا– أنواع الإيقاع:

1- الإيقاع الخارجي:

من المعروف أن موسيقى الوزن والقافية أو ما يسمى بالإيقاع الخارجي هي الإطار الذي التزم به شعرنا العربي، والذي حفظ للقصيدة العربية نظامها وبنائها حتى الآن، وعلى أساس هذه التجربة ذات النسق الإيقاعي القائم على نظام الشطرين، تتكون القصيدة الشعرية العمودية، إذ تقوم على الوزن والقافية الروي حيث يشكلون نغما رئيسيا متشابها كأنه مقطوعة موسيقية واحدة متكررة[2]

أ. الوزن:

جاء في **المنجد الوسيط**(وَزَنَ وَزِنَةً :أي قدر ثقل الشيء بالميزان (وزن بضاعة) و(وزن كلامه) وَوَزْنٌ :جمع أوزان:مقدار الثقل مجهول، زنة (وزن شاحنة) ،مقياس ثقل الإنسان (راقب وزنه) صيغة من صيغ (موازنة على وزن مفاعلة) ما بنت عليه العرب أشعارها (أوزان البحور الشعرية) و (وزن بيت شعر) أي تعطيه قياسا على تفاعيله)[3].

إذن، حسب المفهوم اللغوي فإن الوزن هو عبارة عن أوزان البحور الشعرية، أي أن لكل بيت شعر تفعيلات وبحر يتزن عليه.

---

[1]- ينظر، محمد القاسمي : التكرارات الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 57.

[2]- ينظر، رابح بن خوية : في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص 107

[3]-مأمون الحموي وآخرون : المنجد الوسيط، ص 1108.

أما عن **التعريف الاصطلاحي** نرى أن القصيدة تحتوي على الجانب الهام الذي يربطها بالموسيقى أو هو النغمة الجميلة التي تجعل الكلمة مشحونة بالدلالات والإيحاءات[1].

حيث نجد**"محمد العمري"** يقول عن الوزن أنه«ذو طبيعة تجريدية مكون من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسبابا وأوتادا تمثل بصيغ صرفية أو تفعيلات حسب نظام الخليل»[2].

وعليه فالوزن هو توالي حركات وسكنات في البيت الشعري والتي تسمى تفعيلات التي تشكل تفعيلات بحر من البحور الخليلية.

وقد وضع**"الخليل بن أحمد الفراهدي"**«خمسة عشر وزن سمي كل منها بحرا، وذلك كما يقولون لأنه أشبه البحر الذي لا يتناهى بما يفترق منه في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر»[3].

أي أن هذه البحور لا تتقيّد بأبيات معينة فقط بل يوزن بها ما لا يتناهى من الشعر والبحر هنا يعد من أهم المفاهيم المشتركة في الإيقاع.

ويعتبر أيضا الخصيصة الأساسية لموسيقى الشعر إذ هو معيار يتم وفق ترتيب مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعري، وهو المعيار الأساسي الذي يساعد الباحث في الحكم على الألفاظ بالقبول وعدمه[4].

أي أن الوزن هو الذي يساعد الشاعر على اختيار الألفاظ التي لها إيحاء شعري، حيث نجد تعريف**" تيماشفسكي" *Tima Shifiski*** أقرب توضيحا، حيث يقول أن البحر هو المعيار

[1]-ينظر، سامية راجح ساعد : تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين"، ص 208.

[2]- أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفية، ص 37.

[3] -إبراهيم أنيس :موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5 ، 1978، ص 51.

[4]- ينظر ،حسن الغرفي : حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2001، ص 108 .

الذي بواسطته نصف مجموعة من الكلمات بأنها مقبولة أو غير مقبولة في صيغة شعرية مختارة، وأنه المعيار الذي تتفاد له اللغة الشعرية[1]

إذن، حسب هذا التعريف يلحظ أن البحر هو المعيار الذي يساعد على قبول الألفاظ أو رفضها، لأن البيت الشعري يجب أن يكون منتظما حسب بحر معين، فهو السمة التي تميز الأبيات الشعرية من النثرية.

إن دراسة الوزن في ديوان **"غنائية آخر التيه"** لـ **"ياسين بن عبيد"** يجعلنا نقف أمام نوعين من القصائد هما : العمودية والحرة، إلا أن الشكل العمودي طغى على أغلب قصائد الديوان وأيضا نجد أن هناك قصائد تحتوي الشكلين معا (العمودي والحر).

من القصائد العمودية التي وردت في هذا الديوان قصيدة **"قطرة حزن"**، إذ يقول :

عَلَى كَفِّكِ الطَّيْرُ خَارَتْ بِلاَدًا وَعَرَّسَ فِي شَفَتَيْكِ الرَّمَادْ

لْقَيْتُ قَبْلَ الإِيَابِ شِرَاعًا عَلَى المَوْجِ تَمْشِي وَرَاكِ المُرَادْ[2]

- فقد جاءت تفعيلات هذه الأبيات على النحو التالي :

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولْ

نظمت هذه الأبيات على بحر **"المتقارب"** فقدسمي بالبحر المتقارب لقرب أوتاده من أسبابه، وأسبابه من أوتاده، لأن بين كل وتدين سببا واحد أو بين كل سببين وتد واحد، وقيل لتقارب أجزائه وتماثلها وعدم الطول والبعد فيها لأنها كلها خماسية لم تطل ولم تتباعد[3] .

وهذا يدل على أن الشّاعر يحب دائما التقرب والاتصال من الذات العليا الذي لا يعشق سواها.

---

[1]- ينظر،المرجع السابق،ص108

[2]- الديوان ، ص 55.

[3] -ينظر،عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 50.

- ومن القصائد الحرة التي وردت في هذا الديوان قصيدة "**وجع ساحلي**"، يقول فيها :

ا ِر ْحَ لِي أَلْفَ عَام

فَأَنْت ِ هُنَا وَجْعٌ مُنْتَظَر[1]

. - فقد نظّم هذا المقطع على بحر **"المتدارك"** وجاءت تفعيلاته على النحو التالي :

فَاعِ لُنْ فَاعِ لاَتْ

سمي بالمتدارك لأن الخليل لم يذكره وتحاشاه بالرغم من وجوده ضمن دائرة المتفق، ولعل ذلك يعود إلى أن العرب القدماء تحاشوه ويقال أن "الأفقش" تداركه على الخليل[2].

وما يجلب النظر في هذا الديوان هو كتابة العديد من القصائد على أنها شعر عمودي أي كتابتها على نظام الصدر والعجز، في حين يمكننا ردها إلى الشّعر الحرّ باعتماده نظام السطر الشعري، و نختار من القصائد قصيدة **"اسقني الضوء"** في قوله :

ا ِطْوِ قَارِبَّي نَا وَاطْوِهْ قِنِي الضَّوءَ مِن يَدَيْكَ سَأَشْرَبْ

ويمكن ردها إلى الشكل الحر على النحو التالي :

لَمْ تَخُنِّي مَقَاصِدِي غَيْرَ أَنِّي[3] **.**

- وقد جاءت تفعيلاته على النحو التالي:

فَاعِ لُنْ فَاعِ لُنْ فَعِ لاَتُنْ فَاعِ لُنْ فَاعِ لُنْ فَعِ لاَتُنْ

[1]- الديوان،ص65

[2]- ينظر،عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 52.

[3]- الديوان، ص 81، 82.

قد نظمت هذه الأبيات على البحر المتدارك الذي تحاشاه الخليل.وكأن الشّاعر هنا يحاول إيصال رسالته بهذا البحر ، فهو يطلب من الذات العليا بأن يطوي ويتحاشا ما كان بينهم في الماضي لأنه يريد تقرب منه بصفته إنسان آخر متدينا عابدا له، ويطلب منه أن يضيء له طريقه بنوره فسوف يطيع له، ودليل ذلك عند قوله "اسقني الضوء من يديك سأشرب" .

الملاحظ هنا أن كل القصائد الواردة في الديوان لم تتخل عن الوزن سواء في شكلها العمودي الطاغي أو في شكلها الحر ،أو في القصائد التي مزج فيها بين الشكلين محاولا مما تقدم أن لا يخرج في بناء شعر بشكل عام عن البحور الخليل .

لقد انتقى **"ياسين بن عبيد"** من هذه الدوائر الوهمية لأوزان الشعر العربي بفطرته ما يتلاءم مع عاطفته وحالته الشعرية والنفسية، الذي يتجسد في تحديد الإيقاع والقوالب التي تنظم الشعر، وبذلك نستخرج البحر السائد في الديوان يتعرف على الحالة التي يشعر بها الشاعر.

- كما هو مبين في الجدول التالي :

التسلسل	البحر	عدد القصائد
01	البسيط	09 قصائد
02	الطويل	04 قصائد
03	المتدارك	03 قصائد
04	المتقارب	02 قصائد

لقد أفرز الإحصاء نتائج استثمار **"ياسين بن عبيد"** لبحور الشعر العربي، فقد نظم ديوانه بمختلف فنونه الشعرية الدالة على جودة طبعه، فإحساسه الفني الدقيق دفعه إلى براءة النظم بها فكان من نتاج هذا الأمر تنوع الإيقاع بمختلف طبقاته ونغماته الموسيقية، التي أتاحت له إثراء تجاربه

الشعرية المتباينة مع الألفاظ ضمن تراكيبها السياقية التي احتواها الأثر الفني بجمال الموسيقى المتدفقة منها انفعالات نفسية بألوان مختلفة. وقد احتل البحر البسيط في نظم قصائد "ياسين بن عبيد" العدد الأكثر فبلغ عدد القصائد المنظمة على هذا البحر **09** قصائد.

يبدو أن الشاعر قد حرص على اختيار **البحر البسيط** للدلالة على أزمته النفسية وهذا بدا مناسبا، وذلك بإيقاعه الهادئ الرصين لشفافية الأسى المنسابة في الديوان، لأنه يسعى بأن يظهر أمام معشوقه بمظهر الإنسان الهادئ التائب السائل الغفران.

ب. القافية:

جاء في **"معجم العين"** تأنها «هو أن يتبع شيئا وقفوته، أَقفُوهُ قَفْوًا وتَقْفِيتِهِ أي اتْبَعَتْهُ ، وسميت القافية قافية لأنها تقفوا البيت وهي خلف البيت كله»[1]، أما **"ابن منظور"**:يعرفها بأنها مأخوذة مقَفَا يَقْفُوا (تبع الأثر)، إذا تبع ما بعدها من البيت وينتظم بها (والقافية كل شيء آخره) »[2].

إذن، القافية حسب المفهوم اللغوي هو أنها تأتي في آخر البيت أي كل شيء آخره، لذلك سميت قافية لأنها تطفوا الكلام أي تأتي في آخره، وهي مفردة لجمع قوافي في اللغة أي نهاية العنق.

كما لم يتفق العلماء على تحديدها فقد ذهب **"الخليل بن حمد" (ت.175 هـ)** على أنها«من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن » و"الأخفش" (ت.279 هـ) على أنها « هي آخر كلمة في البيت أجمع»[3].

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي : العين، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 420.

[2]- ابن منظور : لسان العرب ، ص 196.

[3]-حميد آدم ثويني : علم العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 230.

إذن فهي تعد من أكثر المفاهيم إلتصاقا بالشعر وأكثر المصطلحات جريانا في خطاب الشاعرين قديما وحديثا[1]، ولقد اهتم النقاد بالقافية، إذ جعلت شريكة للوزن في الاختصاص بالشعر، وأنها وضعت بجوافر الشعر أي عليها جريانه[2].

أي أنها تعتبر ركن أساسي في الشعر لأنها شريكة الوزن اللذان يشكلان إيقاعا في الشعر، وذلك عند تكرار القافية في الأبيات الشعرية. وتبعا لذلك نجد الدكتور**:"إبراهيم أنيس"** يقول في القافية«ليستإلا عدة أصوات تتكر ّر في أواخر الأشطروالأبيات من القصيدة، وتكرارها جزء هاما من الموسيقى الشعرية ...»[3]

فهي تكرار أصوات آخر أبيات القصيدة وهذا ينتج إيقاعا ولحن يطرب السامع ونجدها في الشعر الحر تتجلّى في حالات متعددة حيث يقول**:"عز الدين إسماعيل"** في ذلك« القافية هي نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية »[4].

إذن، فغند **"عز الدين إسماعيل"** تتجلّى حتى في الشعر الحر فهي تأتي في نهاية السطر الشعري. أي أن معنى القافية يتحدد في التناغم الموسيقي لحرف الر ّوي واتفاقه مع أحاسيس الشاعر، وهي اشتراك ببيتين أو أكثر في الحرف الأخير حيث لا يفرق بينهما[5].

من خلال هذا يتضح لنا أن القافية تتجلى في نهاية كل بيت في القصيدة وهي تتحدد فيمن خلال الروي الذي تعتمد عليه هذه القصيدة لتعبر عن ما ينخلج في نفسية الشاعر .

ب.1.-أنواع القافية:

[1]- ينظر،خميس الورتاني : الإيقاع في الشعر العربي "خليل الحاوي أنموذجا"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2005، ص 243.

[2]- ينظر، مقداد محمد شكر قاسم : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 128.

[3]-حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي الأوزان والقوافي والفنون، دارالوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1،2009 ص 139.

[4]-عبد الرحمان تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، ص 108.

[5]- ينظر، أبو السعود سلامة أبو السعود : الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ط)، 2002، ص 97.

تعتبر القافية من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعا لعلاقاتها العضوية باللغة الشعرية، حيث تختزل أبلغ سمة للشعر وهي التوازي الصوتي[1]، حيث نجد أنواع للقافية منها:

ب.1.1. القافية المتوالية :

وهي التي تتم وفق نظام (أ أ،ب ب...) حيث تتماثل القوافي على مستويي الصوت والصفة[2] كما هو الشأن في قصيدة **"عزف على شاطئ الليل"**:

يَا مَهْجَتِي لَنْ أَرْدَعَ الأَسْرَابَ أَتْلُو نُهُوبِ يَشُوبُ الجُرْحَ مُلْتَحِفُ

تَمْتَدُّ فِيكِ مَسَافَاتِي مَضْيَقَةً بِخَيْلُولِهَا وَقْتٍ مُحْتَرِفُ

وَيَسْتَبِيحُ اشْتِهَائِي فِي تَوَهُّجِ القَاتِلُونَ وَمَا بَاؤُوا بِمَا اقْتَرَفُوا

وَالخَّاصِتُونَ بَارَكُوا بِيَدٍ مَشْلُولَةٍ عَضَّا التَّهْوِيلِ انْصَرَفُوا[3]

أي الانتقال من زوج قافوي إلى زوج آخر، حيث جاءت تفعيلاته على البحر البسيط :

نْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُتَفْعِ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

إذن، فالانتقال المفاجئ إلى لغة الجمع يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الشاعر حين يخاطب الذات العليا فإنه يخاطب بذلك مجموعة الأشياء من حوله، وبذلك نجده يخاطب في هذه القصيدة لبنان بأنها تداوي الجروح الملتهبة ثم ينتقل إلى الجمع بقوله:"افترقوا وانصرفوا" والحديث بلغة الجمع هنا سقطت نفسية تفضح ما في أعماق الشاعرلأنه يريد التواصل معهم، إنه شعور حاد بالغربة والانقطاع عنه وهنا يطلب العفو من ذاته العليا، وبذلك تهجس في نفسه أصوات الخوف والرجاء والغربة والتردّد.

[1]-ينظر،حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 68.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 74.

[3]- الديوان،ص108.

ب.1. 2. القافية المتعانقة:

و تأتي« رباعية وتكون قافية السطر الأول مثل الرابع والثاني مثل الثالث »[1]، ويتم هذا النمط وفق نظام (أ ب ب أ) ،كما أننا نجد هذا النمط يتوفر في كثير من قصائد الديوان منها قصيدة **"هل يطوي شراعك ما بي"** وذلك في قوله:

تَخَالَّتُمْ يَالمَجْرَيُوبِ عَلَى يَدِي ... يَخْضَرُّ فَوقَ سَحَابِ

هَوَى كَانَ لِيَمَمَتِنِ الرَّقِيحَدِيَعَمْتُوَاحِيشًا لَمْ يَعْتَصِرْهُ شَرَابِي

زَمَنَالَّذِيقُوأَمَابِي حَاجَةً ... أَنْ يَعُبِسَوَالَهُمْرُ بَعْضَ شَبَابِي

فَلَمْ يَبْقَ مِنْ ذِكْرَاهُمْ غَيْرَ مَبِالأَنَاشَفَقٌ آتٍ وَمَضَ شِهَابِ [2]

حيث تقوم هذه القوافي في هذا النموذج على التماثل الصوتي والمقطعي في آن واحد، فقد نظّم الشاعر**"ياسين بن عبيد"**هذه القصيدة على **البحر الطويل** الذي جاءت تفعيلاتها كالتالي :

ُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ ... فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلْ

نستطيع أن نقول:اختيار الشاعر لهذا البحر لأنه الوحيد القادر على تحمل مثل هذه الشحنة من الكلمات التي تبدو نوعية في الاختيار، أي أنها كلها مجتمعة لتخدم غرض الشاعر في إظهار قدرة النور الإلهي على الطغيان المطلق للوجود بأكمله، وذلك في معنى الشاعر بأن الدم يخضرُّ فوق السّحاب أي أن **"الله"** قادر على أن يسامح وتصبح النارالدم الأحمر جنة خضراء لكل من تاب إليه وكان طائعاوالأره، ولذلك يردد الشّاعر طلبه بحبّه للاتصال بمعشوقه ويظل ينتهزه ويعانق زمانه حتى لو فقد شبابه إلى أن يشفق ويحن إليه ذاته ويتصل به ويحبه، وهنا تتحدد الذاتين ويصل الشاعر إلى رغبته.

[1]-عبد الرحمان تبرماسين :العروض وايقاع الشعر العربي ، ص87 .

[2]- الديوان، ص 28.

ب.1. 3. القافية المتقاطعة:

وهي « التي تتحدد في قافية البيت الأول مع الثالث والثاني مع الرابع »[1]، ويتم هذا النظام كالتالي (أ ب، أ ب) ومثال ذلك في قصيدة **"إسقني الضوء"**، وذلك في قوله :

كَانَ فَوْقِي الوُشْوشِيُّ وَأَرْحَبْ

كَبَّلَتْنِي قَصَائِدِي وَأَوْرَقَتْهَا

وَرْدَةٌ مِنْ كَآبَتِي تَتَسَرَّب

كُنْتُ مُنْهَزِلاً وَنَدَامَى[2]

فقد نظمت هذه القصيدة على **البحر المتدارك** الذي تحاشاه الخليل أي أن الشاعر هنا يعبر عن إحساسه بهذا البحر وذلك في قوله : كبلتني قصائدي أي أن القصائد التي يكتبها ويخاطب بها ذاته لم تنفقه لأن معشوقه لم يشفق عليه وما زال يأخذه من هذه الدنيا ليتصل به، فقد بقي وحيد في هذه الحياة التي وصفها بالوردة التي تذبل ومن كثرة كآبته وحزنه تسربت هذه الحياة أيضا أي أنه لم يتصل ولم يرتبط بمعشوقه ولم يعش حياته باستقرار وسعادة، بقي متكبّل في هذه الدنيا الذي وضع فيها وتركه وحيدا.

ب.1. 4.القافية المتراسلة:

تتم وفق نظام (أ،أ،أ ...)، حيث يتواتر التماثل صوتيا في أغلب الأحيان في نفس المقطع[3] مثل قوله في قصيدة **"كالريح هي"**:

زُنِ سِرَّ اشْتِهَاءَاتِي لَهُ العَلَنُ لِلشِّعْرِ كُلُّ انْكِسَارَاتِي هُنَا أَهِنُ

[1]- عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 87.

[2]- الديوان، ص 82.

[3]-ينظر،حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 76.

كُلُّ ظَلَّقَ عُوَئِضُهُ مْرٌ فَانُوسُ أُمْنِيَّةٍ لَمْ تُطْفِهِ المِحَنُ

عُشْبًا وَمَاءً أُغَنِّيهِمَلْ..زَمَنٍ وَفَشِيدُنُظَوِ الدُّنْيَا أَنَا وَثَنُ

أَبْنِي بِهَا وَطَنًا فَوْقَ الرُّمُوشِ وَمَا غَيْرِفِيلَقَوَانِينِ الهَوَىسُنَنُ [1]

فقد جاءت هذه القصيدة على **البحر البسيط** يبدو أن الشاعر **"ياسين بن عبيد"** لم يقتصر على هذاالبحر فقط بل سعى إلى اختيار الإيقاع الحزين، وذلك بتناسق القصيدة بالألفاظ الحزينة، وذلك في قوله : (الحزن، الانكسار ...)، وقد ربط أيضا العشب والماء الذي يتغنى بهما لأنهما أساس الحياة، وفي نظره أن الدنيا لا معنى لها من دون حبه فهو أساس حياته، لذلك يريد أن يبني وطنا فوق الرموش أي يعيش في الحياة الثانية وبذلك يتقرب من معشوقه الذي يحبه، لهذا اختار الشاعر البحر البسيط لأن إيقاعه هادئ يجعل من يسمعه يشفق عليه.

ج. الروي :

هو حرف صامت يلتزمه الشاعر في آخر كل بيت من قصيدته وهو الموقف الطبيعي للبيت وعليه تبنى القصيدةإذا كان حرف الرّوي ساكن وجب أن يضل ساكنا في كل أبيات القصيدة وإذا كان متحركا وجب على الشاعر أن يلتزم بنوع حركته[2].

أي أن الروي هنا هو أساس كل قصيدة ،وهذه الأخيرة تكون منسوبة اليه وتلتزم به ،سواء في الحركة أو السكون .

وتبعا لذلك«لحرف الروي هو الذي تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال: قصيدة رائية أو دالية أو لامية... ويلزم في آخر كل بيت منها ولابد لكل شعوري»[3].

---

[1]- الديوان، ص 17.

[2]- ينظر، سميح أبو مغلي : العروض والقوافي، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 55.

[3]- عبد الرحمان تبرماسين : محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، ج1، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000، 2001، ص 30.

وذلك باختيارنا مثلا قصيدة **"تراتيل الغروب"**:

غَيْمٌ بِعَيْنَيْكَ لاَ يَجْلُوْمُرَ دَهُوَيَغِيْرَ طَارِئَةً فِي جَفْنِهَا غَزَلُ

أَنْتَ المُسَجَّىعَلَىأَذَاكِفَوْقَ الرِّمالِ تُغَنِّي وَالهَوَى خَضِلُ [1]

ج.1.المقيدة :

"ذات الروي الساكن" **«** والتي لا ينتهي حرفها الأخير بحركة أو صوت قصير، فلا يشبع الحرف الأخير بسبب تقيده بالسّكون والقصر عن الحركة »[2].

فقد جاءت في قصيدة **"قطرة حزن" 12 بيت**اجاءت على الرّوي (الدّال الساكن)، إذ يقول :

عَلَى كَفِّكِ الطَّيْرُ خَارَتْ بِلاَدًا وَعرَّسَ فِي شَفَتَيْكِ الرَّمَادْ

كُنْتُ قَبْلَ الإِيَابِ شِرَاعًا عَلَى المَوْجِ تَمْشِي وَرَاكَ المُرَادْ [3]

من خلال هذه الأبيات يبدو لنا أن استخدام الشاعر للرّوي الساكن قليلا، ولعلّ هذا يؤشر إلى حالة التوتر والاضطراب عند **"ياسين بن عبيد"** وانخفاض الهدوء والسكون والاتزان، فقد كانت حياته حركة دائمة وفي ذلك يشبّه نفسه بالطير الذي يتحرك في البلاد كلّها، وكانت أيضا حياته في صراع دائم، حيث يقول ألقيت قبل الإياب شراعا على الموج يمشي، أي حياته شبيهة بالشراع الذي يصارع الموج ليتحرّك ويستقر.

وللانسجام مع هذه الحركة وعدم الثّبات في الصوفية لجأ **"ياسين بن عبيد"** لا واعيا إلى الإكثار من الرّوي المتحرك، وهذا كله للتعبير عن مشاعره وأفكاره ورغبته بالعروج، لذلك نجده يستخدم القافية المطلقة بكثرة.

---

[1]- الديوان، ص 33.

[2]- حميد آدم ثويني : علم العروض والقوافي، ص 132.

[3]- الديوان، ص 55.

ج.2.المطلقة :

هي« القافية التي أعرب حرفها الأخير، بحيث يكون مرفوعا أو منصوبا أو مجرورا »[1]،

أي أن يخلص الروي لحركة واحدة إما فتح أو ضم، أو كسر الرّوي.

ج.2. 1-المضمومة :

والواردة في الأبيات التي جاء وصل قافيتها مضموما مثل قصيدة "غنائية آخر التيه"، في قوله :

مْرِي يَشْرُفْ بِكِ القَمَرُ فِي حُزْنِ عَيْنَيْكِ طَالَ اللَّيْلُ والسَّفَرُ

المَاءُ عَيْنَاكِ لَوْلاَ المَاءُ مَا نَضِجَتْ الْخَضِيبَةُ أَوْ مَا شَقَّتِي الحَجَرُ [2]

يبدو أن الشّاعر في هذه الأبيات كان متظاهرا بالقوة،محاولا التماسك ومجاهدة النفس على المواجهة، فيظهر شيئا من العزّة ويبطن تواضعا وكشفا للذات العليا، وهذا يتجسد في قوله أنه لو تاه ولم يستجب له معشوقه سوف يشرق القمر وأنه حتى ولو طال حزنه سوف يكمل حياته، ولو طال الليل والسفر سيتحمّل الألم وحبّه بالاتصال بذاته.

ج.2.2-المكسورة:

نجد **"ياسين بن عبيد"** يوضح ذلك في نماذج كثيرة من الديوان ،ولتوضيح ذلك نختار قصيدة **"تقاطعات اللّيل والمنفى" :**

مِنْ هُنَا مَرَّتْ القَوَافِلُ ثُمَّ لاَحَتْ لِلُّهَا وَسَرْبُ أَمَانِ

وَمَا حَذَاهَا الحَنِينُ لِكَوْنِ لاَيَ مَا دَهَاهَا مِنَ الغُرُبِ دَهَانِي[3]

---

[1]-حميد آدم ثويني : علم العروض والقوافي، ص 231.

[2]-الديوان، ص 47.

[3]-المصدر نفسه، ص 89.

لقد أضفى هذا الصوت المكسور في القصيدة إيقاعا خاصا انسجم مع إيقاع الحشو الذي تكّرر فيه الكسر مرارا، ولعلّ ذلك الصوت المنخفض يدل على الانهيار والحزن والحرقة، وذلك عندما قال الشّاعر في آخر البيت أمانِ أي أن أمنية الشّاعر الاتصال بذاته ولكن لم يستجب له، والقصيدة تقاطعات الليل والمنفى تدل على ذلك أي أن الشاعر في الليل في السّكون والهدوء يحاول التقرّب من الذات العليا بالغفران والتوسّل له ليحبه ويحن عليه، ولكن في هذا الليل الهادئ تتقاطع مع المنفى أي أن **"الله"** ينفي الشاعر ولا يستجيب لطلباته وأمنياته وهذا يؤدي إلى الانهيار والحزن الذي يدل عليه الحرف المكسور

ج.2. 3-المفتوحة :

أما عن الأبيات التي جاء وصل قافيتها مفتوحا في القصيدة (حلمان..وافترق الصدى) تجد نسبة الفئة أدنى نسبة من الكسر والضم « فالفتحة تسمع بوضوح من مسافة أبعد بكثير مما يسمع غيرها من الأصوات.

ولما كانت أصوات اللّين ذات نسب مختلفة في الوضوح السمعي فأصوات الليل المتسعة أوضح من الضيقة »[1] حيث يقول الشّاعر :

المَجَايِثَةَ عَلَطْرِفَافَةِ وَ اللَّيْلُ يَرْقُدُ فِي نِدَاهِ مَلُولاً

رَشَحَ التَذَكُّرُ مِنْ عُصَارَةِ جُرْحِهِ يَذْكُرُ عُمْرَهُ المَبْذُولاَ[2]

لقد ارتبط صوت الفتحة بحرف المد ليحاول الشاعر من خلالها أن يوصل الرسالة بصوت عال للتعبير عن فكره وطريقته، ويرغب أن يكون تعبيره واضحا ورسالته جليّة، فيلجأ إلى الفتح الممدود وهو ما يتناسب مع المعنى الصّريح. إذن، نرى أن شاعرنا **"ياسين بن عبيد"** استخدم الموسيقى

[1]-إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1979، ص 86، 87.

[2]- الديوان، ص 21.

الخارجية بإتقان ونجده استعمل أربعة بحور من البحور الخليلية، وذلك يتنوع القوافي اختلاف في الرّوي.من خلال ما سلف ذكره نجد أن الوزن والقافية وسيلتان يعتمد عليهما الشاعر لتعبير عن نفسيته ،وذلك حسب الروي يظهر لنا في نهاية كل بيت والوزن الذي تعتمده كل قصيدة .

2. الإيقاع الداخلي:

إن الإيقاع الشعري لا ينحصر على الوزن والقافية فقط بل يتعدّاه إلى طبيعة التركيب اللغوي من تكرارا وتنغيما، إضافة إلى الغير أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، ولما كان البيت هو الوحدة الإيقاعية والتركيبية الهامة فإن دراسة التشكيل الإيقاعي يجب أن تنطلق منه.

أ-التكرلر:

يعد التكرار واحدا من الأساليب التعبيرية الدقيقة التي تظهر بوضوح في نتاج الشعراء والأدباء على حد سواء وتشف عن أبعاد مختلفة في العمل الأدبي، ويعكس جوانب فنية فيها يتعلق بحضور الأديب وحالات تفاعله مع الأشياء من حوله، باعتبار المادة الأدبية وثيقة الأديب وبصمته الدالة عليه في الوجود[1].

إذن، فالتكرار هنا يعتبر أسلوب واضح يظهر من خلال نتاج الشعراء للتعبير عن مشاعرهم الداخلية وتوصيله إلى المتلقي.

فقد ورد التكرار عند"**ابن منظور**"في عرّفه:«الكَرُّ : الرجوع.ويقال:كَرَّ وكَرَّ بنفسه يتعدى، مصدر كَرَّ عليه،الكَرْكُرُّ:كَرًّا و كُرُورًا و تِكْرَارًا »[2].أما عن التّكرار فهو:«كلمة في نص، إعادة القول مرة بعد مرة، وتِكْرَارًا:مرّة تَكَرَّرَ : حدث مرة بعد مرة »[3].

[1]-ينظر، فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 11.

[2]- ابن منظور : لسان العرب، مادة كرر، ص 390.

[3]- مأمون الحموي وآخرون : المنجد الوسيط، ص 894.

ومنه التكرار حسب المعاجم اللغوية مأخوذ من الكر، أي بمعنى إعادة اللفظ مرتين أو أكثر.

أما في **الاصطلاح** « فأسلوب التكرار جاء بمعنى إعادة الكلمة أو العبارة بلفظها ومعناها، إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التعظيم، أو للتلذّذ بذكر المكرّر»[1]

أي أن التكرار هو إعادة الكلمة أو العبارة، إما لتأكيد المعنى الذي يريد الشاعر توصيله أو بغية إحداث موسيقى في شعره .

نجد **«"ابن قتيبة" (ت 176هـ)** من أوائل النقاد اللذين تناولوا هذه الظاهرة في دراستهم البلاغية، حيث تعرض لبيان أسلوب التكرار في بعض سور القرآن الكريم كسورة "الكافرون"، ففي هذه السورة يقول **"سبحانه وتعالى"** على لسانه نبيه عليه السلام مخاطب الكافرين **﴿لا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ وَلاَ أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ وَلاَ أَنَا عَابِدٌ مَا عَبَدْتُمْ وَلاَ أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ﴾**[2] يذهب**"ابن قتيبة"** في تفسير ذلك : إلى أن هذا التكرار قد جاء على مذاهب العرب .وأن الغرض الهام منه التوكيد والإفهام وشرح موجب تأكيد المعنى بتكرار اللفظة الدالة عليه في سورة الكافرون،فيقول:إن الكفار أرادوا مساومة **الرسول صلى الله عليه وسلم"** بأن يعبد ما يعبدون ليعبدوا ما يعبد، وأعادوا ذلك فأراد الله حسم أطماعهم وأطماع ظنونهم فأبدأ وأعاد في الجواب[3].

ومنه نستنتج أن **"ابن قتيبة"** اهتم بالتكرار في القرآن وجعله بمعنى التوكيد والإفهام وأهمل هذه الظاهرة في ناحية الشّعر

لقد نظر بعض البلاغيون للتكرار من وجهة نظر سلبية، إذ اعتبره بعضهم أنه عنصر يولد الثقل وهذا ما أشار إليه بوضوح الدكتور **"محمد عبد المطلب"** في معرض حديثه عن التكرار من وجهة

[1] عصام شرتح : جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص 13.

[2]- المرجع نفسه ،ص 16.

[3]- الكافرون، (2، 3،،5,4).

[4]-ينظر، عصام شرتح : جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 16.

نظر البلاغيين القدماء،إذ يقول:«بدوا نظرة النقاد القدامى إلى مثل هذا اللون من التكرار قائمة على كراهية التماثل المولد للثقل حتى ولو كانت المخارج متباعدة، ذلك أن الأساس هو طبيعة توالي الحروف وما ينشأ عن تواليها من صعوبة توقع صاحبها في التعثر»[1].

إذن، فنظرة القدماء للتكرار هي نظرة سلبية وذلك من حيث توالي الحروف، وهذا قد يوقع صاحبها في فقدان المعنى والتعثر والثقل لمخارج الحروف.

وقد نظر آخرون لهذه الظاهرة من الناحية الايجابية، فنجد **"ابن فارس" (ت 395 هـ)** يقول : « ومن سنن العرب التكرير والإعادة وذلك لإرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر».

وتبعا لذلك نجد **"أبو الهلال العسكري" (ت 395 هـ)** يقول:«المجاورة تردد لفظة البيت ووقوع كل واحد منهما بجنب الأخرى أو قريب منها، من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليها»[2] .

ومنه فالتكرار حسب رأي **"ابن فارس"** و**"العسكري"** مهم وايجابي، وذلك لإحداث الإيقاع والعناية بالأمر المكرّر، والمجاورة هنا تشكل جانب مهم في التكوين التكراري للنسق اللغوي .

نجد«قضية التّكرار في الشعر ترى أن أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من امكانات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يعني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة»[3].

من هنا فإن للتكرار كلمة أو عبارة في الكلام نعطيها أولوية واهتمام على الكلمات الأخرى

كذلك التكرار هو«ظاهرة عامة في الفنون التي تعتمد على الحركة الإيقاعية سواء كانت صوتية أو لفظية »[1] أي أن التكرار بالإضافة إلى إعطاء أهمية للكلمة على حساب الأخرى فهو يضيف أيضا في الكلام إيقاع خاص سواء بالصوت أو اللّفظ .

---

[1]-المرجع السابق، ص 14.

[2]- فايز عارف القرعان : في بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 120.

[3]-ممدوح عبد الرحمان : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص 157.

ويشير التكرار أيضا إلى«كشف فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية مستقلة، إذ أن كل تكرار قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع وهذا الأخير يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا يجعله أكثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه إليه»[2].

من خلال هذا التعريف ترى أن التكرار قادر عل تجسيد مشاعر وإحساس الشاعر، وبذلك يحفز السامع أو المتلقي لسماعه وذلك بتكرار العبارات التي تثير في نفسية السامع.

وتبعا لذلك فإن« ظاهرة التكرار تتشكّل بأشكال مختلفة، فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة أو إلى العبارة وإلى بيت شعري، وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار، وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر القائم على التكرار والإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة وهذه الأصوات تثير في النفس الانفصال »[3].

أي أن التكرار سواء كان صوتا أو كلمة أو عبارة فهو يعمل بهدف تؤثر السامع به، وكذلك بهدف جعل الشعر يتسم بالإيقاع لكي تثير هذه التكرارات في نفسية المتلقي.

نجد أيضا**"نازك الملائكة"**ير إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي وبيّ نت أن«التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه بد الشاعر التي تبعت الحياة في الكلمات ...»[4].

إذن، فـ**"نازك الملائكة"**ترى أن التّكرار ليس إضافة إيقاع وجمال للقصيدة وذلك بغية التأثير في السامع، بل إن الكلمات المكررة تأتي في موقعها، وذلك بإضافة لمسة الشاعر التي تعطي لهذه الكلمات الأهمية والحياة .

---

[1]-عبد الرحمان تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، ص 192.

[2]-موسى ربابعة : التكرار في الشعر الجاهلي، جامعة اليرموك، الأردن، (د.ط)، 1988، ص 15.

[3]-إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،مصر، ط5، 1978، ص 8.

[4]-نازك الملائكة : قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1989، ص 263.

وهي في موضع آخر يقول:«أن التكرار في حقيقة هو إلحاح على جهة هامة في العبارة التي يعني بها الشاعر أو أكثر من عنايته بسواها...فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كتابه»[1].

في ضوء ما تقدم نجد أن ذلك الإلحاح يأتي مصحوبا في غرض التراكيب والمفردات المكررة دون سواها أي التركيز عليها في أكثر من غيرها، بحيث نجد تكرار العبارات تدل وتكشف لنا عن نفسية الشّاعر.

إذن، فمفهوم التكرار عموما نجد من خلال الشواهد الشعرية أو النثرية، وقد قامت الدراسات الحديثة في تتبع هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم والحديث، وكشفت عن دلالاته ووظائفه النفسية والبنائية وغيرها[2].

ويتضح هذا في ديوان **"ياسين بن عبيد"** الذي جاء بصورة لافتة للنظر تتشكل فيه الظاهرة ضمن محاور متنوعة وقعت في الكلمة وظهرت في شعره بشكل واضح، وشكّل منها إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيش الحدث الشعري المكرر وتنقله إلى نفسية الشاعر، لأنه كان يضفي في هذه التكرارات مشاعره الخاصة وبذلك نجد للتكرار مستويات. اذن التكرار حسب ما ورد في التعريف اللغوي ،وتعريفات النقاد،نجده عبارة عن اعادة اللفظ مرتين أو أكثر.

أ.1. مستويات التكرار:نجد للتكرار ثلاث مستويات:

أ.1.1.تكرار الحرف:

[1]-عادل نذير الحساني : الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص 244.

[2]-ينظر،فايز عارف القرعان : في بلاغة الضمير والتكرار، ص 117.

إن ظاهرة تكرار الحروف أو الأصوات موجودة في الشعر العربي ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي، فهو قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلا، وقد يربط بتكرار حرف داخل القصيدة يكون له نغمته التي تطغى على النص[1].

أي أن الشّاعر يقوم بتكرار الحروف التي يراها مناسبة للتعبير عن إحساسه ومشاعره، ويستطيع بهذا التكرار أن يوصل إلى المتلقي مراده ويؤثر فيه، وقد يكون هذا في تكرار الحرف الأخير أو ما يسمى بالقافية أو حرف في داخل القصيدة. « بحيث يحمل تكرار الحروف قيمة دلالية ويضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة، ويسهم في تعزيز معنى العبارة ويعقد بين أجزاء البيت نطاق يزيدها تماسكا وارتباطا»[2].

إذن، لتكرار الحروف قيمة فهي تحدث للعبارة نغمات وتسهم لتوصيل المعنى، وذلك بالتركيز على تلك العبارة مما تجعل هذه الأبيات متماسكة وتثير في المتلقي.

وشواهد ذلك كثيرة في شعر **"ياسين بن عبيد"** منها في قصيدة **"تراتيل الغروب"** فيها تكرار لصوت **(القاف) 4 مرات** بانتظام قائما على التساوي، فكان لكل شطر مرتين وذلك في قوله :

وَكُنَّا فَوْقَ هَذَا الْقُرْهُونَا عِشْقًا قَدِيمًا عَلَى أَجْفَانِهِ بَلَلُ [3].

يلجأالشّاعر 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 مارًّا بالحنجرة بحيث ينفذ مجراه

[1]-ينظر،عصام شرتح : جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 482.
[2]-ممدوح عبد الرحمان : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص 94.
[3]-الديوان، ص 33.

في الحلق حتى يصل إلى أدناه، ويحتبس الهواء باتصال الحلق بأقصى اللسان ثم ينفصل العضوان انفصالا مفاجئا، فيحدث الهواء صوتا انفجاريا شديدة هو حرف **"القاف"**[1].

لقد كانت رحلة عبور حرف **"القاف"**من أقصى الحلق إلى أدناه هي رحلة فيها مشقّة أشبه برحلة الانتقال التي يسعى إليها الشّاعر أي من الحياة إلى الذات العليا.

ومثل ذلك أيضا في تكرار حرف **"النون"** أربع مرات تكرارا قائما على التساوي لكل شطر، وذلك في قوله في قصيدة**كالرّيح هي..."**، حيث يقول:

لِلْحُزْنِ يَلْهَثُ خَلْفَ خُطَايَ لِلشِّعْرِ كُلُّ انْكِسَارِ وَاتِّهَامِ أَهُنُ [2]

ولقد كرّر أيضا صوت **(النون)** في نفس القصيدة**كالرّيح هي..."**، ولكن بتكرار **غير منتظم** أي أنه يورد الصوت في الصدر بعدد يخالف تكراره في العجز، وقد احتوى الصدر **ثلاث** تكرارات والعجز **أربع** تكرارات، وذلك مثل في قوله:

عُشْبًا وَمَاءً أُغَنِّيهِ لِلزَّمَنِ وَأَشْعِلُ فَوْضَى الدُّنَى أَنَا وَثَنُ [3]

النون هنا صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، ففي النطق يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتين ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى، فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع[4].

فالشّاعر هنا على مدار هذه الأبيات يصف حالته التي تعج بالشكوى والألم والحزن لما تعرض له من صدود من معشوقة أي الذات العليا، بحيث يكّرر حرف النون مرتين في الصدر، إذ يقول :

---

[1]-ينظر، إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص 86، 87.

[2]- الديوان، ص 17.

[3]-المصدر نفسه ، ص 17.

[4]-ينظر، إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص 66.

الحزن، العلن أي أنه يعلن حزنه بهذا الصوت الحزين علّهُ يشفق عليه. و نجد أيضا العجز احتوى على نفس العدد، وذلك بقوله : انكساراتي، أهن وبذلك يعبر على أنه يكتب شعره الحزين المنكسر لمعشوقه، فهو يخاطبه بهذا الأسلوب وهو باك وغارق في الدموع عله يفقر له ويأخذه ليتصل به، وهذا كله ينسجم مع صوت النّون للتعبير عن ذلك أي أن شعره منكسر بقدر حزنه، ثم يذهبويكرّر حرف**النّون**سبع مرات، فكرّر هذا الحرف ثلاث مرات في الصدر ثم أربع مرات في العجز، وذلك في فنه أنه لم يسمعه بهذا الصوت الحفيف والحزين، فأضاف صوت آخر عله يطغي حرقته وحزنه لأنه تاب وندم عن الماضي، فهو يغني ويُنشد بفضائله وقدرته من ماء وعشب... غير أنه لم يلب رغبته لذلك رأى أن هذه الدنيا وهذا العيش والتمتع بفضائله لا يستحقها ولا تهمّه بل يهمّه ذاته ويريد العيش معه ويريد حبّه.

ويكرّر أيضا حرف **التّاء"**تكرارا مكثّفا في القصائد ونأخذمنها قصيدة "قطرة حزن" وكانت تغلب عليها تاء التأنيث، وذلك في قوله :

عَلَى كَفِّك الطَّيْرُ خَارَتْ بِلاَدًا وَعَرَّسَ فِي شَفَتَيْك الرَّمَادْ

يَدَاك وَيَلْمَسُ فَاضَتْ فَرَاغًا جَدِيدًا وَزِنْبَقَةَ النَّفَادْ

أيضا : **وَلِلغيرتَالفُصَّتْ رُكَامًا وَعَرَّبِيَّانَدَاهَا الحَصَادْ**[1]

ولعلّ مجيء التّاء هنا ساكنة لا محل لها من الإعراب ينسجم مع الألم الذي يعانيه الشّاعر، فقد غرق في الهموم والحزن والعذاب بعد أن رمي بسهام العشق أي عشق الذات العليا دون أن يتحصل على رغبته ولا على قليل من البسط، فكان لا محل له في عين محبوبه، والتاء هنا تعتبر صوت مهموس يدل على الشكوى والألم، بذلك عنون قصيدته بقطرة حزن للتعبير عن حاله، وربط التاء بالفعل خارت وذلك**الطَّيْرُ**في قوله**خَارَتْ بِلاَدًا** فهو هنا يشبه نفسه بالطّير التي تتجول في البلدان وليس لها

[1]-الديوان، ص 55، 56 .

مأوى، لأنه لا يريدالاستقرار بل يريد الذهاب إلى ذاته ويستقرّ ، وكذلك في الفعل **فاضت** أي أن حياته لا تهمه حتى لو انتهت وتسربت بل يهمه معشوقه، لذلك جاءت هذه الأفعال (خارت، فاضت، تعرت)ماضية لأن الحاضر لا يوسع الشّاعر مكان ولا يمنحه أملا، فهو يكفّر عن ماضيه ليستقرّ حاضره.

ونجد الشاعر **"ياسين بن عبيد"** يورد تكرار الحرف في مواضع أفقيا وفي مواضع أخرى عموديا، ومثال ذلك في قصيدة **"كالريح هي..."**، وذلك بتكرار حرف**(السّين)** أفقيا في قوله :

قَى هِي َ المَ سْ ؤُولُ كعَنْ أَسَ فِي لَوْ مَ ا اشْتَ عَلَتْ بِهَ ا مَ ا لَمَّنِي وَ طَنٌ [1]

- وفي قصيدة **"تراتيل الغروب"** تكرر هذا الحرف عموديا، وذلك في قوله :

فَوْ قِي المَ سَ افَاتُ لاَ خَطْوِي لِأُشْلِوِيعَرُنْدِي يَ عْصُ مُنِي مِ مَّا بِهِ مَ لَلُ

كَالظَّائِجْرِ غَنَّى نَمْ ضِ سَوِ مَقَلِهْ تَرَ بَّتْ عَلَى دِ فءٍ لَهُ مُقَلُ [2]

من خلالهذا ترى أن الشّاعر قد نجح في استقلال الدلالة الموسيقية في تكرار حرف **السين** وهو حرف مهموس مرفق، فنشأ من الترديد الصوتي له إيقاعا حزينا هادئا ينسجم مع حالة الأسى العميق الذي خيّم على القصيدة[3]. أي أن الشّاعر في هذه القصيدة **"كالريح هي..."** يلوم تلك الحياة التي عاشها في القديم أي حياة الخمرة والترف، فهي المسؤولة عن أسفه وتبقى هي المسؤولة عن حزنه، وفي قصيدة "تراتيل الغروب" يوضح عن نتيجة تلك الحياة وبذلك وضعت الذات العليا مسافات بينه وبينها وجعلته يتحرق لملاقتها.

وكذلك نجده يكرر حروف اللين **(ألف، ياء، واو)** فهي حروف المد والحركات، لها وظيفة فنية صوتية إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة، فهي ذات مرونة

[1]- المصدر السابق ،18.

[2]الديوان ، ص34 .

[3]-ينظر، مدحت جبار : الصورة الشعرية عند "أبي قاسم الشابي"، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، (د.ط)، 1984، ص 47.

عالية وذات سعة في إمكاناتها الصوتية، فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي يشبه ذلك التأثير الذي يحققه اللحن الموسيقي[1]. أي أن حروف اللّين أو ما يسمى بحروف المد تجعل للأبيات تنوعا وتخفي إيقاعا خاصا، لأنها ذات أصوات عالية ولها تأثير في المتلقي أو السامع.

-وشواهد ذلك كثيرة منها في قصيدة **"حلمان .. وافرق الصدى"**، إذ يقول :

جَاثَ عَلَى شَفَةِ المَدِينَةِ مُطْرِقًا وَ اللَّيْلُ يُوقِدُ نَدَاهِ مَلُولاَ

يَذَكُّرُ مِنْ عَصَارَةِ حُزْنِهِ وَ التَّاجَ يَذْكُرُ عُمْرَهُ المَبْذُولاَ[2]

هذه الأصوات إذن، تمتاز بوضوحها في السمع وتحتاج لنطقها إلى زمن طويل يتناسب مع الصوت المصاحب للنّداء، وفي ذلك مناجاة الشاعر للذات العليا (المعشوقة) التي يتعلق بها ويتشوق للاتصال بها، وذلك شرحا لحالته الذي يعاني من ألم وأنين وحزن، وهنا النداء يستمر ولا ينتهي إلا بانتهاء نطق الصوت نفسه، وذلك يتمثل في قوله **نداه، ملولا، عصارة**، ويبقى يناديه لعله يستجيب له، فهو يناديه في اللّيل بحيث ينام على مناداته وهو يائس وحزين لأنه كره تذكر قديمه على ما فعل، ويأسف على عمره الذي مرّ به وكان مبذولا ومكروها من عند ذاته، بحيث لا يتمنى ولا يحلم إلا بحب معشوقه ومخاطبته فهو يحاول أن يعوض صدى ماضيه لكي يغفر له ذاته.

ويضيف الشّاعر إلى حروف المد حرف النداء **(يا)**، وذلك مثلا في قصيدة **"مرثية الجمر والياسمين"** في قوله :

يَا رَائِعَ القَلْبِ المَوْجِعِ لِلأُخْرَى نَحْوَ البَرْقُ فِي مَمْشَاكِ وَ السُّحْبُ[3]

[1]-ينظر، إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص 30.
[2]الديوان، ص21
[3]- المصدرالسابق ، ص 41.

ويقول أيضا :

ا الو َ ج َ ع ُ أَلَم ً ا كَانَ ي َ م ْ لأُذِي لَو ْ لاَ م َ ر َ اي َ ا ر َ ع َ اهَ ا الصَّم ْ تُ و َ الصَّخ َ ب ُ [1]

فالشّاعر هنا يكرر حرف النداء **(يا)** وذلك بارتباطها بوصف **رلذَالله ِع:َ البَ و ْ حِ** أي يتغزّل به عله يحن عليه ويصف قدرته بأنه قادر على كل شيء، فهو يعلم ما في السموات وما في الأرض، وكذلك يربط حرف **النِّيُّهَ ا:الو َ ج َ ع ُ** ، أي أن الشّاعر يتألم وحزين من ذاته لأنها لم تغفر له عله يخفف وجعه وألمه الذي يملأه، وبذلك يكرّر حرف النداء ذلك سعيا إلى استعطاف الحبيب له، الذي بات يناديه، فهو كان يلبّيه مرارا علّه بمناداته يحن ويعرج به إلى المراتب العليا ويحقق نداءه ورغبته بالاتصال بمعشوقه.

أ.1. 2.تكرار الكلمة:

يعتبر تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار شيوعا بين أشكاله المختلفة، وهذا هو ما وقف عليه القدماء كثيرا وأفاضوا في الحديث عنه قيما أسموه التكرار اللفظي[2]

إذن، لتكرار الكلمة إيقاعا في القصيدة ،فهي تهدف لتقوية المعنى. وتبرز هذه الظاهرة في شعر **"ياسين بن عبيد"** .ففي ديوانه جملة واسعة من الألفاظ المتكررة سواء في البيت الواحد أو في المقطوعة بعينها أو في الديوان كله، وهي عبر هذا التكرار والحضور تحقق قيمة إيقاعية واضحة

فنجد تكرار الأفقي أي التكرار المجار، الذي أكّد فيه الشّاعر على المعنى وزاد ترسيخا لدى المتلقي في قوله في قصيدة **"الهجرة إلى القمر الجنوبي"**، إذ يقول :

لَمَّا المَ اءُ و َ يَمَرَا ْ لثق ُ اهُ ن ْ غَدٍ غَدَ ا أحْ م َ دُ يَ ا م َ شْ ر َ عَ ا لِ لطَّوالِ عِ [3]

[1]- المصدر نفسه ، ص 43.

[2]-ينظر، فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش، ص 60.

[3]الديوان، ص 59.

- ونجد تكرارا عمودي وذلك في قصيدة "غنائية آخر التيه"، في قوله :

الماءُ عَيْنَاكَ لَوْلاَ المتَاهُ مَا ينَضِجَ الخَضِيبةُ أَوْ مَا شَقَّنِي الحَجَرْ

عَيْنَاكَ مَا ابْتَلَتْ بِهِ ظُلمِي رُؤَى شرَيتُهُمَا تنَدَّى وَتَنْكَسِرْ [1]

تؤشر كثافة التكرار لكلمة **(عيناك)** في القصيدة إلى المبالغة في تأكيد غموض الحالة الصوفية التي يعيشها الشاعر ورغبته من الاقتراب من الذات العليا. وكذلك تكرار لكلمة الماء التي لا يستطيع الإنسان العيش من دونها فهي مصدر الحياة والرزق، هذا يدل على أن الشاعر من دون معشوقه لا يستطيع الاستقرار والهدوء.

ونجده أيضا يكرّر الفعل، وقد خص **"ياسين بن عبيد"** أمثلة كثيرة لتكرار الفعل الماضي، وذلك في قوله في قصيدة **"اسقني الضوء":**

لَيْتَ أَنْتَ اخْتَفَيْتَ مَوْعِدَ نَجْمٍ وَتَجَلَّيْتَ كَوْكَبْ [2]

إن ترديد الفعل في صيغة الماضي قليل في مدونة الشّاعر ولعل السبب يعود إلى أن هذه الصيغة توحي بشيء من الجمود والانتهاء، لأن فعل الماضي يدل على الجمود وهذا الأمر لا يتوافق ونفسية "بن عبيد" الذي يرفض الركود والاستسلام للشدائد.

- أما عن تكرار فعل المضارع فيتوفر في كثير من القصائدمثلا في قصيدة "تراتيل الغروب"، إذ يقول :

أَنْتَ المُسَجَّى عَرَلَى أَعطَافِ الرِّمالِ نُغَنِّي وَالهَوَى خَضِلُ [3]

- ويقول أيضا في نفس القصيدة :

[1]-المصدرنفسه ، ص 47.
[2]-المصدر نفسه، ص 81.
[3]-نفسه،ص 33.

وَ لَوْ لاَ الطَّهْرُ مَا اغْلَسَلَتْ بِهَا الجُفُونُ وَ لَمْ تَصْدَحْ بِهَا المُقَلُ [1]

إن الشّاعر"**ياسين بن عبيد**" يكرّر الفعل المضارع كثيرا أيضا، لأن زمن المضارع يدل على الاستقرار والهدوء والطمأنينة، والشاعر لم يكرره لأنه لم يستقر بعد ما زال ينادي ويتألم ويبكي لحزنه ورغبته بالاستقرار والاتصال بالذات العليا.

أول ما يشدّنا في هذا الديوان هو تكرار للفعل في صيغة الأمر، هذا التكرار المكثف للفعل (**تيهي**) في باكورة أعمال الشاعر، وذلك في قوله :

تِيهِي عَلَى قَمَرِي يُشْرِقْ بِكِ القَمَرُ زِنْ عَيْنَيْكِ طَالَ اللَّيْلُ السَّفَرُ [2]

تِيهِي لَكِ الشَّمْسُ أيضا :خَلْجَانٌ على مَهَلِ تَنْسَابُ نَشْوَى فَيَلْتَفُّ والشَّجَرُ

لو رْدُ أَيَّامِي وكذلك :تِيهِي تِيهِي مِنْهَا يُنَاجِزُهَا التَّقْرِيبُ وَ الضَّجَرُ

لَكِ التِّيهُ أَحْلَى وقولوا أيضا: فِرَةً لَهَا دَمِي صَهْوَةٌ وَ الخَيْلُ وَ المَطَرُ [3]

لقد كرر الشّاعر الفعل (**تيهي**) ذلك لتكثيف الطلب وزيادة الإلحاح عليه مصوّرا بموجبه ما يعانيه من اغتراب، فقد كرّر الفعل أربع مرات في بداية الأبيات الشعرية مشكلا بذلك من هذا الفعل وحدة صوتية أو موسيقية ذات إيحاءات، وأن دوران النص حول المرتكز الدلالي "**تيهي**" خلق ترصدا شعوريا في نسيج النص وترديده، مشكلا نغمة عالية وحادة.

وإضافة إلى الإشعاع اللحني المنبعث من الأسماء التالية (**لَكِ الشَّمْسُ ، لَكِ الوَرْدُ**). "**ياسين بن عبيد**" بهذا يحاول أن يجعل للتكرار وظيفة جمالية لأنها تقوم بمثابة المولد للصورة الشعرية،

[1]- المصدرالسابق،ص 37

[2]- المصدر نفسه، ص 47.

[3]-المصدر نفسه، ص 49، 50.

وهي في نفس الوقت الجزء الثابت بين مجموعة من الصور الشعرية، مما يجعل للكلمة دلالات جديدة في كل مرة تعكس في ننفس الوقت إلحاح الشاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي[1].

أيضا يكرّر الشّاعر الفعل في صيغة الماضي ثم يحوّله صيغة المضارع، وهذا تجده متمثلا في قصيدة **"حلمان.. وافترق الصدى"**، حيث يقول :

يا نأَجْلاَمِي إذَا اتَّسَعَتْ هُوَ ضَاقَتْ بِمَا اتَّسَعَتْ سَبِيلاً [2]

هنا الشّاعر يكرّر الفعل الماضي **(ضاقت)** في قصيدة **"حلمان.. وافترق الصدى"**، ثم يرد بصيغة المضارع **(تَضِقْتُ)** وهذا التكرار حمل معنى التكرار التأكيدي، واختلاف الزمنين هنا أضاف إلى الإيقاع الذي أوحى به في المقطوعة، حيث أنه يؤكد على علاقة الشّاعر مع معشوقة **(الذات العليا)**التي كانت على علاقة دائمةبحركة الشّاعر.

أما عن تكرار الأسماء فقد كرّر الشّاعر كلمة**(السّفر)** في قصيدة **"غنائية آخر التيه"**:

مْرِي يُشْرِقْ بِكِ القَمَرُ فِي حُزْنِ عَيْنَيْكِ طَالَ اللَّيْلُ وَ السَّفَرُ [3]

- وفي القصيدة نفسها يقول:

لِنَخْلِتِهَلِلْتِيلَةُالصَّحَنَاوَجِيْوأَنْى وَ يَكْبُرُ فِي أَحْضَانِكَ السَّفَرُ [4]

إن تكرار كلمة السّفر يوحي أن الشّاعر يدور في فلك معين ولا يخرج عليه، بل يعزّزه كما أتيح له ذلك، بحيث تصبح المسافة بينه وبين هذه الذات التي يقف عندها.

[1]- ينظر،مدحت جبار : الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص 47.
[2]- الديوان، ص 22.
[3]- المصدر نفسه ، ص 47.
[4]- نفسه ص 50.

فمن شده حبّه يبالغ في اقترابه فيقترب عنفسه أحيانا ليصل إليها، وهذه الحالة تقرّ به إلى الجنون والخروج عن المألوف، وهذا التكرار لكلمة **(سفر)** يمنح المقطوعة إيقاعا موسيقيا.

نجد **"ياسين بن عبيدأ"**يضا يكرّر الضمير المنفصل **(أنت)** في الديوان تكرار مكثّفا، ونجده في قصيدة **"قطرة حزن"**، حيث يقول :

ا فأنت كأنك أنت وبينكما الموت عادي الجياد

وأيظن كوربي قالي وبيني أنت نإجدى الأماني الجياد [1]

الشّاعر هنا يؤكد في قصيدته إلحاحه على المخاطب فهو خارج عن الإحساس الطبيعي بالأشياء، ولأن الحالة التي تسكنه هنا الوجه الصوفي والرغبة للوصول إلى الذات العليا، حيث يلجأ إلى مستوى من التكرار يتناسب مع تعبيره ليوحي بقدر عال وشده التعلق بالمخاطب أي الذات العليا.

أ.3.1.تكرار العبارة:

هذا النمط موجود في القصائد المعاصرة ويكون بتكرار عبارة في القصيدة، وإذا جاء هذا النمط في بداية القصيدة أو نهايتها فإنه يساعد على تقوية الإحساس بوحدتها، لأنه يعمل على الرجوع إلى النقطة التي بدأ منها[2].

- نجد هذا التكرار مثلا في قصيدة **"حلمان.. وافترق الصدى"**، حيث يقول

يا من عيونك رتوي سحب الكآبة بكرة وأصيلا

عطر موا سمي وأتحن لي جسدا بماء المشتهى مغسولا

يا أحسلارمي إذا اتسعفقت هوا ضقت بما اتسعت سبيلا [1]

---

[1]-المصدر السابق، ص 55، 56.

[2]-ينظر،محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر العربي المعاصر، سراب للنشر والتوزيع، تونس، (د.ط)، 1985، ص 129.

هنا الشاعر يردد (**يا نسرو**)يكرّر هذه العبارة عله يستجيب لمناداته، فالنسر دلالة على العلاء لعله يستجيب له ويخبر الذات العليا على رغبته بالاتصال به والذهاب إليه. استنادا لما سبق نجد أن التكرار عبارة عن الحاح الشاعر على توصيل لذاته العليا عن مدى حبه وألمه لبعده ،وذلك بالاعتماد على هذه الوسيلة ،وهذه الأخيرة عبارة عن تكرار سواءا بالحرف أو بالكلمة أو بالجملة،

ب. التنغيم:

لقد عرفه **المعجم العربي اللغوي** بأنه مأخوذ من«نَغْمًا : تكلّم بكلام خفي : (سكن وما نغم، بحرف) جمع أَنْغَام صوْت موسيقي موضوع لأغنية ومُوقَّع عليها لحن (نغم وشعبي) نَغْمَةٌ : رنّة وقع الصوت (نغمة آلية موسيقية) »[2]،والنَّغَمُ محركة وتسكن : الكلام الخفي الواحد بهاء، ونغم في الغناء كضرب ونَظَرَ وسَمِعَ ، وتَنْغيم ونَغَّمَ في القراب »[3]،

أي أن التنغيم حسب التعريف اللغوي مأخوذ من الغناء وهو صوت موسيقي ورنة تحدث في الكلام.

أما عن **التعريف الاصطلاحي** فيمكننا تعريف التنغيم بالتغيرات التي تطرأ عل ى درجة الأصوات، أو بمعنى آخر لتغيرات في درجة الموسيقى التي تنهجها الأحبال الصوتية، ففي الكلام العادي نلاحظ أن درجة الصوت في تغيير وحفظه في أثناء الكلام للدلالة على النفي والتهكم والاستفهام[4].

إذن، التنغيم هو التغيرات التي تحدث على الأصوات أثناء الكلام للدلالة على النفي والاستفهام.

ولعلّ أشهر من نبه على دراسة التنغيم الدكتور **"إبراهيم أنيس"** الذي يرى أن التنغيم هو « موسيقى الكلام لأن الإنسان حين ينطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد قد

---

[1]-الديوان، ص 22.

[2]- مأمون الحموي وآخرون : المنجد الوسيط، ص 1035.

[3]- الفيروز آبادي الشيرازي الشافعي : قاموس المحيط، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 158.

[4]- ينظر،فضيلة مسعودي : التكرارات الصوتية في القراءات القرآنية، دار حامد، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 40.

يختلف في درجة الصوت وكذلك الكلمات، وتختلف معاني الكلمات تبعا لاختلاف درجة الصوت عند النطق بالكلمة »[1].

ومنه **"فإبراهيم أنيس"** يرى أن التنغيم يرتبط بالكلام، وأن اختلاف في درجة الصوت فلا يغير من نطق الكلمة ومعناها

أما عن **"أحمد مختار عمر"** فهو يفرق في كتابه **(دراسة الصوت اللغوي)** بين النغمة والتنغيم، يقول فيه« إن هناك نوع يسمى بالنغمة وهنا تقوم درجات الصوت المختلفة بدورها المميز على مستوى الكلمة، ونوع يسمى بالتنغيم وهنا تقوم درجات الصوت المختلفة بدورها المميز على مستوى الجملة أو العبارة أو مجموعة الكلمات »[2]، ومن هذا التعريف يتضح لنا أن النغمة تطرأ على مستوى الكلمة، أما التنغيم على مستوى الجملة أو العبارة بحيث يحول الجملة من أسلوب خبري إلى إنشائي.

وتبعا لذلك فإننا نجد التنغيم في ديوان **"غنائية آخر التيه" "لياسين بن عبيد"**يتجلّى على أمثلة كثيرة، وذلك في تراكيب تخلو من **أداة الاستفهام**، ولكنها في الحقيقة هي استعمال لتراكيب استفهامية يستقبلها السّامع بإدراك واضح، ويتعين الاستفهام في مثل هذه الصياغات بالتنغيم، ومن ذلك قوله في قصيدة **"مقطعة العشق الأخير"**، إذ يقول في ذلك :

ا انتَحَى نَجْمَاكِ فَوْقَ غُمَامَةً أَلَمَّتْ بِكِ الأَوعَارُ إِلْمَامَ مُزْلِقِ [3]

وكأن الشّاعر هنا يتساءل عن مصير هذا العشق وما سيحدث له في الأخير، حيث أنه يطلبه ويناديه وهو لا يستجيب لمناداته، وذلك بصوت عال علو صوت الاستفهام (حرف الهمزة) في قوله : ألمّا التي تنتج لنا استفهام الشّاعر واستغرابه لمّا يخاطب معشوقه لا يستجيب لخطابه ما مصيره من هذا.

[1]- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص 124.
[2]- أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط4، 2006، ص 225.
[3]- الديوان، ص 75.

وقد نجد أيضا التنغيم في الأداة **(لولا)** الشطرية للاستفهام على سبيل التحضيض، فكيف أدرك النحاة هذا التحضيض، إنه لا يتأتى من خلال الجملة المكتوبة ولكن القرينة الحالية ثم القرينة التنغيمية الدالة عليها هي التي غيرت معنى **(لولا)** من الدلالة الشرطية إلى الدلالة التحضيضية[1].ونجد هذا يتوفر في شواهد كثيرة منها قصيدة "مرثية الجمر والياسمين"، حيث نجده يقول :

لَا الوَجَعُ ألَمًا كَانَ يَمْلأُنِي لَوْلاَ مَرَايَا رَعَاهَا الصَّمْتُ والصَّخَبُ [2]

هنا نجد الشّاعر يتحاور مع نفسه ويتساءل عن الوجع الذي يملأه، لو أنه لا يحبه لما تألم بهذا القدر ولكنه يعشقه ويطيع لأوامره وهو صامت لا يحاوره ولا يستجيب لخطابه، لذلك بقي يتألم لأن رغبته بالاتصال بذاته والارتباط لم تتحقق، وبذلك يستفهمه ويسأله بسؤال يليق بمقامه وقدرته في هذا الوجود أي بسؤال محض وحزين.

وقد يكون أيضا لصيغة الأمر دلالات يؤديها التنغيم، بحيث يتفرع كل باب منها إلى فروع شتىّ مثل : **الفعل الأمر** (**اكتب**) قد يكون طلبا محضا وقد يكون رجاء، فالجملة العربية تقع في صيغ وموازين تنغيمية هي هياكل من الأنساق النغمية ذات أشكال محددة، ولكن جملة صيغة تنغيمية خاصة والصيغ التنغيمية هي منحى نغمي خاص بالجملة يعين على الكشف عن معناها النحوي، والتنغيم في الكلام يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة وبذلك التنغيم أوضح الدلالة عن المعنى[3].

- لذلك نجده يقول في قصيدة "مرثية الجمر والياسمين" :

بَوْحِ لِلأُخْرَى لَهُ قِدَمُ قَدْ أَيْنَعَ البَرْقُ فِي مَمْشَاكِ وَالسُّحُبُ

بِ جِرَاحَكَ كَأْسًا فَوْقَ ذَاكِرَةٍ تَرْوَى بِهَا شَفَتَي الضَّوْءِ فَالْتَهِبُ [4]

---

[1]-ينظر، تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها، الشركة الجديدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، (د.ط)، 1985، ص 226.

[2]-الديوان، ص 43.

[3]-ينظر، تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها، ص 226.

[4]-الديوان، ص 41.

أي أن الشّاعر من خلال هذا الفعل (**اسكب**) يطلب من ذاته العليا ويترجاه أيضا بأن ينسى شخصيته في القديم، وبأن يسكب تلك الكأس التي كان يشربها الممتلئة بالخمر لكي يلتهب بها الآن بعدما تاب عله ينسى جرحه، والشيء الذي يؤلمه منه ويسامحه فهو مستعد ليصيبه أي شيء لكي يغفر له معشوقه وينسى ماضيه ويتوب إليه ويستجيب لطلباته، بأن يأخذه ليتصل به ويتحد معه وبذلك ينتهي حزنه وألمه.اذن نستنتج من خلال ما سبق أن التنغيم وسيلة يعتمد عليها الشاعر من أجل التعبير عن استفهامه ،لماذا لا يلبي محبوبه رغبته ،فهو أصبح العبد الطائع السائل لغفرانه .

03-النّبر:

مأخوذ من «نَبَرَ ارتفع الصّوت بعد خفض به نبرا (ونغنيّ) رَ تُطابع صوت تغير حدّة ضبوتَة (صَوْتها) يميز صوتا عن غيره، رفع الصّوت بعد خفض به (قَ قويَّةً) »[1]، ويقال حة الفزع، ونَبْرَة المُغنيِّ ، ونَبْرَ الغُلام: رَعَ ... والنَّبَة : وسط النقرة وكل شيء ارتفع من شيء : نبرة لانتباره[2].إذن، فالنّبر في اللغة هو ارتفاع الصوت بعد انخفاضه.

أما في **الاصطلاح** فهو «ارتفاع 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 إن كافة المقاطع المنطوقة تحمل درجة من علو شديدة أو ضعيفة، وإن درجة من هذه الدرجات يمكن أن تسمى نبرا»[3].

ومنه:فالنَّبر حسب التعريف الاصطلاحي هو علو الصوت وارتفاعه، وذلك بفعل الضغط المندفع من الرئتين ليبرز مقطع أكثر من الآخر.

[1]- مأمون الحموي وآخرون : المنجد الوسيط، ص 998.

[2]- ينظر،خالد عبد الحليم العبسي : التبر في العربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2011، ص 29.

[3]- عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 93.

حيث نجده عند اللغويين القدامى "بمعنى الهمزة وهي أولى 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"[1]. أي أن اللغويين اعتبروه بمثابة سؤال، أي عند ارتفاع المقطع الذي مخرجه من الحلق الناتج عن الضّغط يولد لنا تساؤل واستغراب.

ونجد **"تمام حسان"** يقول:«هو وضوح نسبي لصوت أو مقطع، إذا قورن ببقية الأصوات أو المقاطع في الكلام»[2]، ومن هذا التعريف نرى أن النَّبر هو بروز صوت عن آخر في أثناء الكلام.

أما عن **"عبد العزيز مطر"** يقول«يراد بالنَّبر الضغط على أحد المقاطع، بحيث يتميز عن غيره من مقاطع الكلمة ويزداد وضوحا فيسلّم مع، وهذا الضغط يبرز لنا الصوت»[3]، وعليه فالنبر حسب **"عبد العزيز مطر"** هو الضغط على أحد المقاطع ليتميز عن غيره بحيث يتضح لنا في السّمع.

بحيث يرى أيضا **"عبد الله ربيع محمود"**«أنهم يطلقون على ظاهرة النبر في الانجليزية **(Accent)** و **(Stress)**، وفي الفرنسية مصطلح **(L'accent)**، والألمانية مصطلحات عديدة منها **(Aksent)** و **(Betonung)**»[4]، إذن، حسب رأي **"عبد الله ربيع محمود"** أن النَّبر بمعنى الضغط حتى في اللغات الأجنبية. يمكن أن نلحظ من خلال هذه التعاريف أن النَّبر هو الشدة على المقطع والضغط عليه ليحدث إيقاع الحرف، بل لا يكتفي بأحداث رنة موسيقية فقط بل ليتغلغل إلى المعنى لأن لكل حرف دلالة تختلف عن الآخر، حيث نجد الشّاعر **"ياسين بن عبيد"** استخدم التلوين الإيقاعي في شعره بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، والجدول التالي يوضح لنا تكرار كل حرف أو صوت من هذه الأصوات.

---

[1]- خالد عبد الحليم العبسي : النبر في العربية، ص 31.

[2]- المرجع نفسه ،ص 34.

[3]- المرجع نفسه،ص 35.

[2]- المرجع نفسه،ص75

وسيوضح هذا من خلال قصيدة **"قطرة حزن"** لتقف على الصوت الغالب مبرزين ما يعكس على نفسية الشّاعر.:

الأصوات المهموسة	تكرارها
همزة	96
تاء	22
فاء	18
هاء	09
قاف	07
كاف	13
سين	11
حاء	07
طاء	02
شين	04
خاء	02
صاء	04
ثاء	00
المجموع:	195

الأصوات المجهورة	تكرارها
لام	46
ميم	23
باء	37
واو	23
نون	21
باء	16
راء	18
دال	24
عين	12
غين	06
جيم	06
ذال	01
زاي	04
صاد	03
المجموع:	240

لقد تبين ّ لنا بعد الإحصاء لقصيدة "قطرة حزن"أن الشّاعر أكثر من الأحرف المجهورة، وكان تكرارها **240** بينما الأحرف المهموسة **195** ّ ة، وهذا يدل أن الشاعر وظّف الأحرف المجهورة

أكثر من المهموسة في قصيدة **"قطرة حزن"**أي أنه وظّف الأحرف الشديدة بنسب عالية لتعبر ّ عن حرقة الش ّاعر إزاء الذات العليا ليكتفي بذلك الجهر مع الشدة.

من خلال ما تقدم،نستنتج أن الايقاع سواءا الداخلي أو الخارجي يحدث نوعا من الجمالية في القصيدة الصوفية المعاصرة وذلك من أجل تعبير شاعرنا الصوفي عن مدى حبه لذاته العليا والرغبة بالاتحاد معه .

الفصل الثاني:الظواهر الجمالية في ديوان" غنائية آخر التيه"

أولا-الانزياح: 1. الماهية

2.الأنواع:أ.الانزياح الدلالي

ب.الانزياح التركيبي

ثانيا-المفارقة: 1.الماهية

2.الأنواع:أ.التضادية

ب.السخرية

ثالثا-الرمز الصوفي: 1.الماهية

2 .الأنواع:أ.رمز المرأة

ب.رمز الخمرة

ج.رمز الطبيعة

رابعا-التناص: 1.الماهية

2 .الأنواع : أ.التناص القرآني

ب.التناص الأدبي

ج.التناص الأسطوري

أولا– الانزياح:

تعتبر ظاهرة الانزياح من الظواهر الأكثر رواجا في الشعر المعاصر، لما تضفيه على النص من شحنة جمالية تزيد من فنية المنجز الإبداعي ،ولذلك سنحاول التطرق إلى ماهيته في اللغة والإصطلاح من أجل القبض على خصوصية هذا المصطلح وعلى إستخدامه الإدبي.

1 . الماهية:

لقد دأب علماء الأسلوب ومنظروا الأدب على توظيف مصطلح الانزياح في دراستهم للنصوص الأدبية، إذ يشق هذا المصطلح طريقه إلى الدراسات النقدية العربية ليشكل نموذجا حيًّا لشحونه وإشكالاته حين تدعوا الحاجة إلى استخدامه[1].

كما نجده يرد في **الماهية اللغوية** عند "**ابن منظور**"تحت مادة:«نَزَحَ، نَزَحَ الشَّيء، ينزحه نَزْحًا وَنُزُوحًا، وشيء نُزِحَ ونُزُوحاً، نَازِحٌ، أنشد ثعلب:إن المذلّة منزل نزُحٌ، عن دار قومك، فاتركي شتمي، ونَزَحَت الدار فهي تَنزح نُزوحًا، إذًا بعدت»[2].

ويقصد به الإبتعاد والإنحراف من مكان إلى آخر، أي تحول الشيء وإنزياحه من مكانه.

أما من ناحية **الماهية الاصطلاحية** فإننا نجد لهذا المصطلح عدة إشكالات، لما تم تبنيه في الساحة النقدية الغربية فأثر ذلك في تسميته تبعًا للثقافة التي إنحدر منها، سواء الثقافة الفرنسية أو الانجليزية، أي أنه يصعب إيجاد تعريف جامع وشامل له[3].

فنجده في **الإستخدام الغربي** عند "**جون كوهن**" (*John Cohen*)«الذي يسمي الإنزياح بالمجاوزة وهدفه فك بناء اللغة ورفض الوظيفة الإتصالية لها، والتحويل النوعي للمعنى الموصوف، من معنى تصوري إلى معنى شعوري»[4].

---

[1] --ينظر، محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2011، ص 39.

[2] --ابن منظور : لسان العرب، مادة نَزَحَ، ص 614.

[3]– –ينظر، أحمد مبارك الخطيب : الانزياح الشعري عند المتنبي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2009، ص 30.

4--مسعود بودوخة : الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2001، ص 40.

فإستنادا لهذا التعريف نجد "**جون كوهن**" يجعل الإنزياح هو خرق للقواعد العامة، من حيث تركيبها ودلالتها، من أجل فك بناء اللغة والجملة وتغيير معناها.

أما عن "**ميشال ريفاتير**" (***mechel Rafatyr)*** فهو يعرف أسلوب الإنزياح بأنه:«النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية، ولجوء إلى ندر من الصيغ»[1].

ف"**ريفاتير**" هنا يتوافق مع بقية النقاد الغربيين بأن أسلوب الإنزياح هو الخروج عن المستوى العادي للغة وخرق ما أقره علماء النحو واللغويون.

غير أن هذه الظاهرة لم تستقر عند الغربيين فقد بل تعدّاها أيضا إلى **الثقافة العربية،** إذ نجد " **عبد السلام المسدي**"«أحصى من الألفاظ التي يقصد بها أصحاب التعبير عن هذه الظاهرة اثنتي عشرة لفظا، منها : التجاوز، اإانحراف، الإختلال، الإطاحة....»[2].

من خلال هذا التعريف نجد أن النقاد العرب أيضا وقعوا في إشكالية تحديد المصطلح، ولذلك أطلقوا عليه ألفاظ متنوعة للتعبير عنه.

وإستنادًا لما تقدم نجد أن هذه الظاهرة الأسلوبية رغم اختلاف النقاد الغرب والعرب في وضع مصطلح واحد لها، فقد واجهوا إشكالات عدة أثناء الترجمة، إلا أنهم إستطاعوا في الأخير الوصول إلى أن لهذه الظاهرة أثر جمالي في نفسية السّامع، بحيث يستغل الشاعر هذه الظاهرة كوسيلة لتوصيل مشاعره بطرق مختلفة، لذلك حاول علماء الأسلوب تصنيف أنواع الانزياح إلى نوعين : تركيبي ودلالي.

2- أنواع الانزياح:

[1]-محمد بن يحي : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 40.

[2] -مسعود بودوخة : الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 39.

لعل مما يؤكد أهمية الانزياح أنه لا ينحصر في جزء أو إثنين من أجزاء النص، وإنما له أن يشمل أجزاء كثيفة متنوعة، وإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات وجمل، فإن الانزياح قادر على أن يأتي في الكثير من هذه الكلمات وهذه الجمل[1].

وعليه فالانزياح ينقسم إلى نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح.

أ. الانزياح الدلالي:

يتمثل مثل هذا الانزياح في جوهر المادة اللغوية، أي لما يحدث فيها من ربط في المصطلحات، وذلك يوضع دلالات ولوازم لمعرفة ذلك الشيء، ويقوم هذا النوع على أشكال متنوعة تتمثل في : الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل.

أ.1.. الاستعارة:

تعتبر عماد هذا النوع من الانزياح، وأهم الصور البلاغية، وقد رأى بعضهم أنها (ليست مجرد شكل من أشكال البلاغة، بل هي الشكل البلاغي ككل) وانطلاقا من هذه الرؤية كان التركيز على الاستعارة يحتل المقام الأول[2].

أي أن الاستعارة هي أساس الانزياح الدلالي وأساس البلاغة، لأنها أفضل وسيلة يعتمدها الشّاعر لنقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معان أخرى وذلك بترك صلة بينهما.

ونجد هذه الأخيرة –أي الاستعارة– تنقسم إلى استعارة مكنية، وأخرى تصريحية.

أ.1.1–الاستعارة المكنية:

[1]–ينظر، أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ط1، 2005، ص 111.

[2]– ينظر، أحمد مبارك الخطيب : الانزياح الشعري عند المتنبي، ص 180.

تتمثل هذه الاستعارة عند حذف المشبه به وترك المشبه، حيث تتجلّى هذه الوسيلة في كثير من قصائد ديوان "**غنائية آخر التّيه**"، ولتوضيح ذلك نأخذ قصيدة (**تراتيل الغروب**) الذي يقول فيها :

ولا أنا واجد ممشاك أعبره إلي من ذاتي امتدت ..ولا أصل

قَدْ أَدْرَكَتْنِي عُيُونُ الشَّمسِ هَارِبَةٌ لِلأُفُقِ.. فَوْقَ سِرِيرِ اللّيْلِ تَبْتَذِلُ[1]

عيون الشمس هاربة فالشّاعر هنا حذف المشبه به وهو الإنسان وترك صفة من صفاته وهي الهروب، وبالتالي شبه الشمس بالإنسان أي حذف المشبه به وأبقى بالمشبه على سبيل الاستعارة المكنية، وذلك بغية الوصول بهذه الاستعارة إلى الغرض المنشود إليه لتوضيح المعنى ولفت انتباه السامع ، لقدرة خالقه بأنه وبقوته وقدرته جعل الشمس تغرب و تهرب كالإنسان ، لذلك حذف الإنسان وأبقى بصفة في حياة هذا المخلوق وترك الشمس التي بواسطتها وبغروبها يأتي الليل ، لذلك شبه الشمس الإنسان ليعبر عن رغبته .

وفي موضع آخر نجده يقول في قصيدة غنائية آخر التيه :

فاضت لتوقد جرحي عندما انسكبت ذكراك نازفة يروى بها العمر

واستنشقت لغة الأحلام عطر دمي لما طلعت بليل كان يحتضر[2]

من خلال ما تقدم في هذه الأبيات نجد أن الشاعر قام بحذف المشبه به النار وأبقى على صفة من صفاتها وهي الوقود وترك المشبه الذكرى ،أي أنه شبه النار بالذكرى على سبيل الاستعارة المكنية ليوصل لنا كم يتألم لذكرى الماضي المؤلم الذي عند تذكره توقد نار الحسرة والأسف.

استنادا لما تقدم نجد أن شاعرنا يعتمد على هذا النوع من الاستعارة ليعبر بها عن حالته ومدى رغبته في الاتحاد بذاته.

أ.1. 2-الاستعارة التصريحية:

[1] -الديوان، ص 35.

[2] -المصدر نفسه ،ص48

تتمثل هذه الاستعارة عند التصريح بالمشبه به وحذف المشبه، حيث نجد أن هذه الاستعارة لا تتوفر في ديواننا بقدر ما تتوفر الاستعارة المكنية لأن الشاعر الصوفي المعاصر يحاول دائما أن يجعل شعره يتصف بالغموض واللبس ويجعله مثير لتساؤل والتأويل

وشواهد ذلك في قوله مثلا في قصيدة الهجرة إلى القمر الجنوبي

حملت رياحي و الجنوب هو الهوى غريبين صرنا ضائعا إثر ضائع

هواي الجنوب الحر وردا تنهد الحسي ن به باقات ضوء المنابع[1]

فالشاعر هنا حذف المشبه الإنسان وترك لازم من لوازمه وهي الحمل وصرح بالمشبه به الريح أي أنه شبه الإنسان بالريح على سبيل الاستعارة التصريحية ،وذلك ليوصل لنا بأن الإنسان يبقى حاملا لأفعاله أينما ذهب مثل الرياح التي تحمل الأشياء أينما ذهبت،حتى ولو ندم لن تذهب أفعاله .

استنادا لما سلف ذكره نجد أن شاعرنا يعتمد على وسيلة الاستعارة التي هي أساس الانزياح الدلالي، وذلك باعتماده على حذف أحد طرفي التشبيه سواء المشبه أو المشبه به من أجل إيصال مشاعره ورغبته للمتلقي.

إذ نجده يعتمد على الاستعارة المكنية الذي يركز فيها على ترك المشبه من أجل توصيل مدى قدرة خالقه ،ونجده لا يعتمد على الاستعارة التصريحية كثيرة ليترك في القارئ الرغبة لمعرفة المخاطب وبذلك يحتاج إلى قراءات متعددة وتأويلات متنوعة ،وهذا ما يهدف إليه النص الصوفي .

أ.2.الكناية:

هي لفظ لا يقصد به المعنى الحقيقي وإنما معنى ملازم للمعنى الحقيقي، وتعتبر أحد أساليب البلاغة،حيث نجد علماء البلاغة يذهبون إلى أن الكناية ذكر الشيء الذي يدل به عن غيره، أو أن يتكلم به وهو يريد غيره[2].

[1]-المصدر السابق ،ص59

[2] ينظر، أحمد محمد الخطيب : الانزياح الشعري عند المتنبي، ص 211.

أي أن الكناية غرض من الأغراض الذي يعمد إليها الشاعر المعاصر، ليشير بها إلى الوظيفة الدلالية للإنزياح

وغالبا ما تصنف هذه الظاهرة حسب المعنى المكنى به إلى : كناية عن صفة، عن موصوف، وعن نسبة.

أ.2. 1-كناية عن صفة :

هي التي يطلب بها نفس الصفة، والمراد بها هنا صفة معنوية، حيث نجد شاعرنا يلجأ إلى توظيف هذا النوع من الكناية في كثير من قصائد ديوانه، ولتوضيح ذلك نختار قصيدة (**غنائية آخر التّيه**)

و الضوء عيناك ما ابتلت به ظلمي رؤى شربتهما تندى و تنكسر

يا روضة تعبي المعطاء يعزفها قصيدة بطيور القلب تنتشر[1].

استند الشاعر في هذا المقطع إلى كناية عن صفة الكرم، أي أنه يصف ذاته وكرم هذا الخالق ، ولذلك نجد أن لهذه الصورة الكنائية قيمة دلالية تمكن الشاعر للتعبير عن مشاعره بكل حرية دون أن يكشف ويفتضح أمره، فهي تعطي لشعره بعدًا تأمليا كاملا، وتجعل من المتلقي ينفعل انفعالا شديدا، حيث لا يجد نفسه إلا وهو متأثر بكلامه، لذلك استعمل شاعرنا هذه الصفة لكي يعبر عن قدرة محبوبه و مدى كرمه بجعله لليل ضوء ونور لينير لنا الظلام .

أ.2.2-كناية عن موصوف:

هي التي يطلب بها نفس الموصوف، ويجب أن تكون الكناية هنا مختصة بالمكنى عنه، إذ تتوفر أمثلة كثيرة في ديوان "غنائية آخر التيه" منها قصيدة (**مرثية الجمر والياسمين**)، إذ يقول فيها :

وَأَمْكُثُ بِحُبِّكَ لَا تَرْتَحِلْ بِأَشْرِعَةٍ ذَكْنَاءَ.. إِنْ كَانَ مِنْهَا العِطْرُ يَنْهَمِلُ

إني إذا لم أجد الآن مستويا في كل أخيلتي طيفا له زجل[1]

[1] الديوان، ص 47.

يعتمد الشاعر في هذا البيت كناية عن موصوف فقد كنى بها عن من يحب، وهو بذلك يحاول التعبير عن حبّه لذاته، الذي لا يحب سواه ولا يتألم إلا عن بعده عنه، فيعبر بذلك عن ما يشعر به ويحسه تجاه هذا الخالق، الذي خلق كل شيء ليوصل بهذا عن مدى رغبته بالاتصال والإتحاد معه، أي يريد المكوث في العالم السماوي قرب معشوقه.

أ.2. 3-كناية عن نسبة:

أي إثبات لأمر أو بعبارة أخرى تخصيص الصفة بالموصوف، وشواهد هذا النوع كثيرة في الديوان إذ نجد شاعرنا يوظفها في قصائده، منها قصيدة (تراتيل الغروب)،يقول فيها

وَأَشْبَهُ النَّخْلِ فِي قَامَتِهِ اِشْتَعَلَتْ مَوَاسِمِي.. بِعُيُونِ اللَّيْلِ تَغْتَسِلُ

فكن كما شئت في عيني أغنية يمتد منها إذا لم أحترق شلل[2]

لقد اعتمد الشاعر في هذا البيت على نوع من أنواع الكناية ألا وهو كناية عن نسبة، إذ نسب فيه القامة إلى النخل، وهذه النسبة كناية عن شموخ وعلاء ذاته، فهو هنا وبهذه النسبة يحاول أن يوصل لنا بأن قدرة ذاته بجعل النخل بهذه القامة، وذلك لمعرفة مدى قدرته وقوته، وأنه بعلائه هذا يرى كل ما في السماوات والأرض، ولا يخفى عنه شيء، أي يستطيع بهذا المثال أن يصور مشاعره وإحساسه وانبهاره بذاته وجمال خلقه وقدرته.

وفي الأخير نجد أن الكناية لفظ لا يقصد به المعنى المنطوق مباشرة، بل هو معنى يحتاج إلى التأويل لفك رموزه لقصد معرفة المعنى الحقيقي، وهي تعتبر أحد الأساليب التي يعتمدها الشاعر في الإنزياح الدلالي ليعبر بها عن حرقته ومحبته لذاته العليا، ولذلك نجد هذه الظاهرة أو الوسيلة تنقسم إلى كناية عن صفة، عن موصوف، عن نسبة، وذلك من أجل إيصال ما يشعر به شاعرنا، ومن أجل جعل المتلقي ينفعل انفعالا شديدا.

أ.3.المجاز المرسل:

[1] المصدر السابق ، ص 38.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

من المجاز اللغوي، مختص باللفظ إذ تستعمل فيه الكلمة في غير ما وضعت له في اللغة، مع قرينة تمنع إرادة المعنى الأصلي، أي أنه أسلوب من الكلام قوامه الاستغناء عن اللفظ الأصلي والتعبير عن المعنى بلفظ يدل على معنى آخر، حيث نجد لهذا المجاز علاقات كثيرة لذلك سموه "مرسلا" أي أنه غير مقيد بعلاقة واحدة[1].

ولتوضيح ذلك نجد "**ياسين بن عبيد**" يعتمد على هذه الوسيلة من الإنزياح بعلاقاتها في قصائد ديوانه.

أ.3 .1–علاقة مسببية :

معناه تسمية الشيء باسم مسببه أي بما يتسبب عنه، ويتمثل هذا في كثير من القصائد الموجودة في ديوان "**غنائية آخر التيه**".

وعلى سبيل المثال قصيدة (**مرثية الجمر والياسمين**)، إذ يقول فيها :

يا رائع البوح للأخرى له قدم قد أينع البرق في ممشاك والسحب

أُسْكُبْ جِرَاحَكَ كَأْسًا فَوْقَ ذّاكِرَةٍ تُرْوَى بِهَا شَفَتِي الضَّمْأَى.. وَتَلْتَهِبْ[2]

اعتمد الشاعر في هذا البيت علاقة مسببية، أي تسمية الشيء باسم مسببه، وهو بذلك ذكر النتيجة وهي الجراح وقصد بها الألم الذي يعيشه في هذا العالم الذي لا يود العيش فيه، فهو يريد الذهاب والموت للعيش بقرب ذاته، لذلك ذكر الشاعر اسكب جراحك لكي ينسى هذا الألم الذي يُولِّد الجراح والعذاب وذلك باللجوء إلى الخمر ليعيش وقتها بالسعادة ونسيان الألم والجرح الذي تركه فيه ذاته عند صده.

أ.3. 2–علاقة سببية:

أي تسمية الشيء باسم سببه معناه السبب مذكور والنتيجة محذوفة.

[1] –ينظر، محمد بن يحي : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 173.

[2] –الديوان، ص 41.

فقد اعتمد شاعرنا في ديوانه هذه العلاقة في كثير من القصائد ليعبر بها عن ألمه، ومن القصائد الواردة فيها هذه العلاقة قصيدة (**الوساطة بين أبي تمام والبردوني**) :

(السَّيف أَصْدَقُ) قَالَتْ كُلُّ قَافِيَةٌ كَتَبْتُمَاهَا فَكَيْفَ اِنْزَاحَ وَ اِنْسَحَبَا ؟

في وقفة الغضب الفجري خلتكما وجهين لاحا إذ التاحا وما شربا[1]

يعتمد الشاعر هنا العلاقة السببية، فذكر السبب وهو السيف وحذف المقصود وهو القوة، الذي بواسطته تقرر الحقيقة وينتصر الشعب في المعارك، لذلك الشاعر اِكتفى بذكر السبب الذي يجعله يصبر في تلك المعركة التي تدخله في اغتراب بينه وبين نفسه، من أجل النضال للوصول إلى رغبته بالإتحاد بخالقه، وبذلك يحقق ما يهدف إليه وما يريده.

استنادًا لما تقدم نجد أن المجاز المرسل هو كلمة استعملت في غير معناها الحقيقي والأصلي، وذلك بوجود علاقات معينة والتي بدورها تقوم على الاعتماد على أسلوب معين ليعبر به الشاعر عن إحساسه ليوصلها إلى المتلقي.

وفي الأخير نستنتج أن الانزياح الدلالي يعتبر سمة أسلوبية من أساليب الانزياح التي يستند إليها شاعرنا ليوضح للمتلقي أو المخاطب مشاعره، من أجل التأثير فيه وترك له مجال ليستوعب من خلال هذا السياق ما يريد الشاعر إيصاله وذلك بالاعتماد على أشكال متنوعة.

ب. الانزياح التركيبي :

يحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة ربط التراكيب في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية خاصة يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي، بحيث نجد المبدع هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات[2]، ومنه نجد أن هذا النمط يشمل على ظواهر متنوعة منها :

التقديم والتأخير و الحذف.

[1] – المصدر السابق ،ص 114.

[2] –ينظر،أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 120.

ب.1.التقديم والتأخير :

إن ظاهرة التقديم والتأخير، هي التغيرات التي تطرأ على التسلسل الموضعي للمكونات اللغوية على مدار الخط الأفقي، وهذه الظاهرة التي تقع في بؤرة الظواهر الأسلوبية الدائرة في فضاء التركيب، تكتسب أهمية خاصة لأنها تخضع في كل لغة للطابع الخاص بها فيما يتعلق بترتيب الأجزاء داخل التركيب.

يتضح مما سلف ذكره أن اللغة العربية تحفل بأسلوب التقديم والتأخير، الذي يقدم للشاعر المعاصر فرصا كثيرة لانزياحات بين أجزاء الجمل وترتيبها داخل التركيب[1].

إذ من المألوف أن يتصدر الفعل في الإطار النسقي للتراكيب الفعلية النمطية المتمثلة من (فعل- فاعل- مفعول)، ولكن بمقتضى قواعد التحويل يحصل تغيير في نظام التركيبة، ويفقد الفعل الصدارة ويؤخر وبذلك ينتقل معموليه إلى مقدمة الجملة.

وشواهد ذلك كثيرة في ديوان "**غنائية آخر التيه**" ولتوضيح ذلك قمنا باختيار قصيدة (**قطرة حزن**)، الذي يقول فيها :

عَلَى كَفِكِ الطَيْرُ خَارَتْ بِلَادًا وَعَرَّسَ عَلَى شَفَتَيْكِ الرّمَادْ[2]

خرق الشاعر هنا نظام الجملة عندما قدم المفعول به والفاعل على الفعل، أي أنه قام بتأخير الفعل على معموله، وبذلك نجده قد وفّر بأسلوب التأخير هذا تركيزه على الفعل "خارت" من أجل لفت انتباه السّامع على العنصر المؤخر الذي يريد به أن يوصل، عن مدى رغبته أن يصبح مثل الطير الذي ينتقل من مكان إلى آخر، وذلك بحثا عن الأمان، أي أنه يتمنى أن ينتقل هو أيضا من هذا العالم الذي يكره العيش فيه ومن هذه الدنيا وما فيها من ملذّات، إلى العالم السماوي قرب محبوبه وخالقه أي رغبة في مزايا الآخرة، ويتحد حينها مع ذاته الذي لا يتمنى سواه.

[1] -ينظر،سوزان الكردي : المستوى التركيبي عند السيوطي "في كتابه الإتقان"، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 124.

[2]- الديوان، ص 55.

نجد شاعرنا يعتمد على هذه الظاهرة في العديد من قصائده، حيث نجده مثلا في قصيدة (**اسقني الضوء**) يقدم الخبر ، إذ يقول فيها :

لَمْ تَخُنِّي مَقَاصِدِي غَيْرَ أَنِيْ

كَانَ فَوقِي الوُجُودُ.. أَشْهَى وَأَرْحَبْ

كَبَلَتْنِي قَصَائِدِي أَورَقَتْهَا[1]

يظهر من خلال هذا أن الشاعر قام بتوظيف ظاهرة الانزياح التركيبي، وذلك باستخدامه لأسلوب التقديم، إذ نجده قدم خبر كان "فوقي" الذي هو بدوره ظرف مكان في محل نصب خبر لكان، حيث نجده قد وفّر بأسلوب التقديم لهذا الظرف ليدل على جلالته ذاته العليا الذي يعيش في العلاء، أي فوق هذا العالم الذي خلقه، فقد استعمل هذا العنصر المقدم ليعطيه الأولوية والاهتمام والعناية، ليعبر عن ما يشعر به وما يرغب فيه أي بالعيش فوق هذا العالم الذي يعيش فيه، أي قرب خالقه وخالق السماوات والأرض.

وفي موضع آخر نختار قصيدة من القصائد التي وظفت فيها هذه التقنية، ليتضح لنا مدى أهمية التأخير في ديوان شاعرنا، نختار قصيدة (**تراتيل الغروب**)، الذي يقول فيها :

تَمْشِي عَلى كَفِّهَا الأَعْوَامُ لَا قَمَرُ يَصُدُّهَا عَنْ ضُحَى فِي خَدّهِ رُحَلُ

تستوعب الوجع الأدهى على مهل إن حوصر إلى فيضها الأسباب و العلل [2]

الشّاعر هنا أخّر الفاعل (الأعوام) من أجل لفت انتباه السامع أو القارئ للعنصر المؤخر، وذلك ليوصل لنا أن الأعوام تمشي والحياة تمشي معها، وأننا لا نجد في الآخرة إلا الأفعال التي تقوم بها في هذه الحياة، وبذلك يوفر بهذه التقنية أي تقنية التأخير ليوضح لنا بأنه نادم على الأعوام التي مرت ولم يعمل فيها العمل الذي يلقاه في الآخرة والذي يقابل به وجه ربه، وبعد ثقته بأن حياته لم

[1] – المصدر السابق ، ص 82.

[2] –المصدر نفسه ، ص 37.

تتوقف، أصبح العبد الصالح التائب الذي يحاول من أجل التقرب من ذاته وليمحي ذلك الماضي المؤلم، وبذلك يصل إلى مبتغاه وهو التمتع بمزايا الآخرة.

استنادًا لما سبق وإلى هذه الشواهد المختارة، نجد أن شاعرنا حاول أن يوصل لنا مشاعره اعتمادا على هذه التقنية أي لما قدم لما له أهمية ، وجعل العنصر المؤخر وسيلة ليلفت بها انتباه القارئ أو السامع لما يريد إيصاله.

ب.2.الحذف:

هو القطع أو إسقاط كلمة أو عبارة عن حذف بعض لفضه، لدلالة الباقي عليه، حيث يلجأ إليه الشّاعر لغرض بلاغي شعري ويكون ثمة إشارة إلى هذا الحذف كالبياض، النقاط، وعلى القارئ ملء هذا البياض حتى يتم اكتمال المعنى المطلوب[1].

أي أن الشاعر يلجأ إلى الحذف ليوصل به غرضه، وهذه الآلية تتم بقطع وحذف الشيء من أجل اكتمال المعنى، وذلك بوضع إشارة لمعرفة أن هناك حذف.

وشواهد ذلك كثيرة في ديوان "**غنائية آخر التيه**" منها قصيدة (**حلمان.. وافترق الصدى**) :

حُلْمَانِ..وَافْتَرَقَ الصَّدَى مُتَكَسِّرًا فَوْقَ الغُيُوم يُلاَحِقُ المَجْهُولَا

فوق الأديم منابع الماضي ارتمت عبثا تلملم حلمها المقتولا[2]

يلجأ الشاعر هنا إلى سمة الحذف، وذلك بترك إشارة للدلالة على حذفه بتوظيف النقاط ليترك المجال للقارئ ليملأ هذا الفراغ، الذي تعمّد الشاعر تركه وذلك عن طريق القرينة التي تركها ليجعل شعره يتصف بالنقص، وعلى السامع إكمال المعنى المطلوب وذلك بتأويلاته المتعددة ليشترك مع المتلقي في إيصال المعنى، أي بوضع نقاط الحذف أمام حلمان ليجعل السامع يكمل حلم الشاعر الصوفي ويملأ ذلك الفراغ بما يناسبه أي مدى حلم الشاعر بالاتصال بمحبوبه.

وفي موضع آخر نختار قصيدة (**اسقني الضوء**) لتوضيح ذلك، إذ نجده يقول :

[1] –ينظر،حيدر حسين عبيد : الحذف بين النحويين والبلاغيين "دراسة تطبيقية"، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 16، 17.

[2] – الديوان، ص 22.

في ضفاف الوجود يرقد حلمي ساهرا ..لا يروى لغيرك مذهب

أَنْتَ لِلرُّوحِ مَنِيَةً تَتَهَادَى مَرَّةً... ثُمَّ مَرَّةً.. تَتَحَجَّبْ[1]

من خلال هذا نرى شاعرنا قد وظّف وسيلة الحذف في بيته، وذلك بوضع نقاط الحذف لمعرفة أنه يوجد حذف أي وضع نقاط أمام "مرة"، وبذلك نجده حذف عنصر "تسقيني" ليتمم بها عناصر البيت الأخرى فيوصل المعنى إلى القارئ واضح، ولكي لا يطيل عليه ويشعر بالملل، حذف هذا الفعل لأن المعنى واضح فالقصيدة (اسقني الضوء) التي تدل على أن الشاعر يطلب من ذاته أن يسقيه بنوره ويحقق حلمه بأن يعيش بقرب هذا النور، فقد كرر الفعل "مرة" ليوضح لنا بأن ذاته "مرة" سقاه من نوره وشعر بقليل من الفرح بأنه استجاب لدعواته.

أما في "مرة" الثانية فقد رجع لتوظيف وسيلة الحذف فوضع نقاط حذف ليجعل السّامع يؤول إلى المعنى الذي يريد الشاعر، وبذلك يجعله في حيرة ماذا حدث في المرة الثانية بعدما استجاب الخالق لعبده ؟ وبذلك نجد أن الشّاعر يحاول أن يوصل لنا بأن ذاته لم يسامحه ولم يلب رغبته إلى حد الآن، فقد رجع مرة ثانية واحتجب عنه وحجب نوره.

استنادًا لما سلف ذكره نرى بأن هذه الوسيلة يعتمدها الشّاعر لكي يوصل بها آلامه، وذلك بحذف عنصر معين ليتم بقية العناصر الأخرى ويكتمل بذلك المعنى، بإضافة السامع تأويلاته لكي يوصل ما يشعر به شاعرنا ويحسه من ألم.

وفي الأخير نجد أن هذه الظاهرة الجمالية رغم اختلاف النقاد الغرب والعرب على تحديدها إلا أنها تعتبر كسر القواعد العامة من أجل توصيل للسامع ما يريد الشاعر المعاصر الصوفي توصيله، وذلك بما تضفيه في نفسيته.

حيث نجد أن هذه الأخيرة تنقسم إلى قسمين:الانزياح الدلالي الذي بدوره يتكون من الاستعارة، الكناية، والمجاز المرسل، أما النوع الثاني:الانزياح التركيبي يشمل كل من التقديم

[1]- المصدر السابق ، ص 81.

والتأخير، والحذف، حيث نجد أن هذه السّمات يستعملها الشّاعر من أجل توصيل ما يشعر به من ألم وفقدان الرغبة في العيش في هذا العالم، و رغبة للعيش في دنيا أخرى أي قرب محبوبه الذي يتعذب لرؤيته والاتحاد معه.

ثانيا – المفارقة :

تعتبر ظاهرة المفارقة من الظواهر التي واجهت الدارسين، وذلك في وضع إشكالية أولية تتعلق بترجمة المصطلح، أو بعبارة أدق بالمقابل الأجنبي المترجم عنه وهذا أمر قد يبدو طبيعيا، حينما نعلم أن هناك اختلافا في فهم مدلول المصطلح نظرا للتاريخ الطويل الذي مر به[1].

وتمثل الأشكال في جعل المفارقة ترجمة للمصطلح (Irony) أو (Paradox) ؟

1.الماهية :

لقد اتجه كثير من الدّارسين إلى القول بأن (Irony) تعني المفارقة، أما (Paradox) فتعني التقضية، إلا أنه لم يتحدد مفهومها في تعريف واحد.

حيث نجدها في **الماهية اللغوية** وكما وردت في **لسان العرب** "**لابن منظور**" أنها«اسم مشتق من (فَارق) وجذره الثلاثي (فَرَقَ) بفتح الفاء، والرّاء والقاف، فَرَقَ، الفَرْقُ:خلاف الجمع، فَرَّقَهُ، يُفَرِّقُهُ، فَرْقًا وَفرَّقَهُ، ويقال : فَارَقَ الشّيء مُفَارَقَةً، وَفُرَاقًا»[2].

وفي **المنجد الوسيط** فهي«فرق،فرقا:بين متشابهين، بين أوجه الاختلاف بينهما أي بين شيئين، فصل وميز أحدهما عن الآخر فرق: ج. فروق، وفرق: مفارقة وفراقا: ترك شخصا: مبتعد عنه مدة طويلة، مُفَارِقًا: ميال إلى المفارقة»[3].

إذن، المفارقة حسب التعريف اللغوي هي الابتعاد ومفارقة الشيء، وذلك لتحديد الاختلاف بين شيئين يفصلهما عن بعض من أجل الوصول إلى التمييز بينهما.

[1] –ينظر، أحمد عادل عبد المولى : بناء المفارقة "دراسة نظرية تطبيقية"، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 23.

[2] –ابن منظور : لسان العرب، مادة (فرق)، ص 2397.

[3] –مأمون الحموي وآخرون : المنجد الوسيط، ، ص 439.

أما في **الماهية الاصطلاحية** ،نجد أن المفارقة مصطلح غربي لم تعرفه العربية، ا إلاَّ في وقت قريب عبر الترجمة، والحقيقة أن هذا المصطلح سبّب جدلا واسعا حوله في الغرب، فهو مصطلح غامض يثير الالتباس.

حيث نجد«"Irony المشتقة من Eirôneia، التي ورد في "**جمهورية أفلاطون**" على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط، وهي طريقة معينة في المحاورات تعني عند "**أرسطو**" الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة، التي يندرج تحتها المدح في صيغة الذم، والذم في صيغة المدح»[1].

ومنه فالمصطلح Irony مصطلح قديم جدا، ظهر في جمهورية أفلاطون الذي يستخدم من أجل السخرية التي تتمثل في المدح في صيغة الذم أو العكس، وذلك للتعبير عن صيغة تناقض الظاهر.

وتبعا لذلك نجدها«تتمثل في سخرية سقراط في محاورات أفلاطون التي تتميز بالتظاهر بالجهل وإخفاء الذكاء، وباستعداده للتسليم بآراء مختلفة عن رأيه بغية الوصول إلى البرهنة على بطلانها، فتتمثل السخرية حينها في منهج جدلي يعتمد على الاستفهام مع التظاهر بالجهل قصد جعل الطرف الآخر يدلي برأي خاطئ يضطر إلى تصحيحه بنفسه»[2].

إذن، فسخرية سقراط هنا سخرية عبقرية، أي أنه يتظاهر ويدعي الجهل من أجل الاستفادة بآراء مختلفة وذلك بالاعتماد على ذكائه.

لذلك فالوصول إلى تعريف جامع لهذا المصطلح أمر صعب، بسبب عمره المديد، إذ مرّ بمراحل عدة طرأت عليه، وتطورات كثيرة تجعل من الصعوبة الاكتفاء بتعريف واحد لها[3]، فقد تطرق حينها هذا المصطلح لتعريف من ناحية النقاد الغرب والعرب.

---

[1] –أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 66.

[2] – أحمد عادل عبد المولي : بناء المفارقة، ص 28.

[3] –ينظر، ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 21.

إذ نجد من "**سيزا قاسم**" التي أشارت إلى مفهوم المفارقة في دراستها للمفارقة في القص العربي المعاصر، حيث تعرفها«بأنها إستراتيجية قول نقدي ساخر»[1].

ويقصد من هذا التعريف بأن المفارقة تعني السخرية والتهكم والاستهزاء، أي قول ساخر وبذلك يكون العقل عكس ما يقول الإنسان.

أما عند "**فردريك شليجل**" (Friedrich Schlegel) فهي«شكل من التقضية (Aform of Paradox)، وهي إدراك لحقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على التناقض»[2].

أي أنه يرى بأن العالم يقوم على التناقض والتضاد، وذلك يحدث عند تضاد المعنى الخفي مع المعنى الظاهر.

أما عند **النقاد العرب** فمفهوم المفارقة لا يبتعد عن مفهومها عند الغرب، فإذا مضينا على هذا السبيل نجد "**نصرت عبد الرحمان**"«يضع المفارقة ترجمة لـ:Irony والتناقض paradox، ويشرح ما تقيده المفارقة عند الغربيين، بأنها(تعبير عن موقف ما على غير ما يستلزمه ذلك الموقف،كأن نقول للمسيء تهكما:أحسنت**!** أو نقول للمخطئ:يا للبراعة**!**، وتعني المفارقة هنا حدوث ما لا يتوقع)، أما (التناقض فهو أن يكون في العبارة تعارض ظاهري)»[3].

من خلال هذا المفهوم نرى بأن المفارقة عبارة عن سخرية وتهكم من شخص، أي قول شيء في غير موضعه، أما التناقض فهو تعارض شيء خفي مع شيء ظاهر أي تضاد شيئين، ولذلك يجب على القارئ أو السامع البحث دائما على دلالة ومعنى الجملة.

[1] –حسني عبد الجليل يوسف : المفارقة في شعر عدوى بن زيد "الموقف والأداة"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009، ص 14.

[2] –نجاة علي: المفارقة من قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 45.

[3] –أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 68.

وبالنسبة للدكتورة "**نبيلة إبراهيم**" فترى«بأن فن المفارقة هو فن بلاغي بكل تأكيد لم يعرفه بلغاء العرب (...)، فهو الكلام الذي يهرب من تحديد المعنى، أو بقول شيء ويعني شيء آخر»[1].

أي أن الدكتورة "**نبيلة إبراهيم**" تذهب لما يذهب إليه النقاد الآخرون، بأن المفارقة هي قول شيء ولكن يعني شيء آخر لأي وضع السامع في دوامة من التساؤلات، وذلك لعدم إبانة المعنى الحقيقي أو الكلام المقصود.

استنادًا إلى هذه التعاريف نجد أن النقاد الغرب والعرب نظروا إلى أن المفارقة تعني التضاد، وذلك بإبراز المعنى الخفي في تضاد ملموس مع المعنى الظاهر، وكذلك اعتمدوا على نوع الاستهزاء والسخرية أي قول شيء والرجوع فيه أو قول شيء عكس ما يستلزم، وذلك باعتمادهم على أسلوب الذم في صيغة المدح أو العكس...

2. الأنواع:

نجد أن المفارقة أنواع ولتوضيح الفكرة أكثر، نتعمق في فهم قصائد ديوان "**غنائية آخر التيه**" الذي يعتمد فيه شاعرنا "**ياسين بن عبيد**" على الكثير من الشواهد حول هذه الظاهرة وبأنواعها، حيث نجده يعتمد على نوع المفارقة التضادية، و السخرية باستخدام الذم في صيغة المدح أو المدح في صيغة الذم...

أ–المفارقة التضادية:

تقوم بنية المفارقة على اجتماع عناصر ثنائية متضادة لا يتوقع لها أن تجمع في سياق واحد، أي أن المفارقة نوع من التضاد بين المعنى المباشر والمنطوق والمعنى غير المباشر.

ولتوضيح هذا النوع من المفارقة نختار قصيدة من هذه القصائد التي اعتمد فيها شاعرنا المفارقة التضادية، منها قصيدة (**حلمان.. وافترق الصدى**)، الذي يقول فيها :

[1] –حسني عبد الجليل يوسف : المفارقة في شعر عدوى بن زيد، ص 12.

يَانِسْرْ.. أَحْلَامِي إِذَا اِتَّسَعَتْ هُنَا ضَاقَتْ وَ ضِقْتُ بِمَا اِتَّسَعَتْ سَبِيلَا

كانت تربت في جفونك نخلة فيها اختفى ظمأالرمال طويلا[1]

من خلال هذا البيت نجد أن البنية الجدلية (ضاقت، اتسعت) تولد لنا نوع من أنواع المفارقة، ألا وهي المفارقة التضادية، فهذا المثال هو جوهر مفارقة الأضداد، إذ تقوم هي بدورها على تحديد نقائض وأضداد تولد موضعا حركيا وتثير انتباه القارئ، لأن الأشياء لا تفهم إلا بنقيضها فأحلام الشاعر كلما اتسعت وكبرت بملاقاة ذاته، تضيق مباشرة عند صده وعدم تلبية أحلامه فتضيق وتنكسر ويكره العيش والحياة، وبذلك يصبح التضاد عنصر حيويا في بناء المفارقة التضادية فهو محور المعاني، إذ تعبر عن إحساس الشاعر ورغبته في لفت انتباه السامع وتحفيزه للتفكير والتأمل ومعرفة مدى حزنه وألمه، لعدم تحقق أحلامه ورغباته بالاتحاد بهذا الخالق المحبوب.

وفي موضع آخر نختار قصيدة (**غنائية آخر التيه**) لإبراز المعنى أكثر وتوضيحه،إذ نجده يقول: **نَمَتْ**

عَلَى صَدْرِ أَيَامِي هَوَاجِسُهَا وَاِسْتَيْقَظَتْ لِعُيُونِ الصُبْحِ تَعْتَذِرُ[2]

يصوّر الشاعر لنا في هذا المقطع المفارقة التضادية المتمثلة في الثنائية الضدية (نامت، استيقظت)، الذي يصنع بها وسيلة ليمنح للقارئ أو المتلقي انفعالا لأنها تمنحه حسا قويا ومقدرة في اكتشاف علاقات خفية في النص الشعري، فهو هنا يجمع بين عنصرين متضادين لا يتوقع أن نجمع بينهما في بيت واحد من أجل لفت انتباه السامع عن مدى مأساته ومعاناته في هذه الدنيا، فيحاول من خلال هذه الثنائية الضدية إيصال مشاعره، بأنه يريد ثنائية الانفصال والاتصال أي انفصاله من هذه الدنيا واتصاله بدنيا أخرى أي قرب محبوبه وخالقه، فيجسد هذه المشاعر بثنائية النوم والاستيقاظ، وبذلك يوصل للمخاطب مدى رغبته بالنوم الدائم وليستقض في العالم السماوي وتتحقق رغباته.

[1] – الديوان، ص 22.

[2] –المصدر نفسه، ص 48.

استنادًا لما تقدم نجد أن هذا النوع أي المفارقة التضادية تعتبر أهم سمة في المفارقة إذ نغدو عملية ووسيلة يعتمدها الشاعر المعاصر ليجسد من خلالها طابع الصراع الذي هو سمة من سمات الحياة المعاصرة، وذلك لتعبير عن نفسيتهم المتوترة، إذ إن لغة التضاد تمثل أحد المنابع الرئيسية التي تعبر عن فجوة ومسافات التوتر.

ب–السخرية:

يقوم هذا النوع من المفارقة من أجل وضع للقارئ ابتسامة هادئة يأتي من ورائها سخرية من الضحية، نجد أمثلة ذلك كثيرة في ديوان "**غنائية آخر التيه**" إذ نختار قصيدة من بين القصائد التي وظف فيها شاعرنا هذا النوع من المفارقة من أجل خلق التوتر الدلالي في القصيدة، وذلك باستخدامه أسلوب الذم في صيغة المدح من أجل تحقيق خصائص هذه السخرية، التي لا تترك القارئ إلا بعد رسم في شفتيه ابتسامة ناتجة من السخرية والذم بأسلوب غير مباشر، ومن بين هذه القصائد التي اعتمدها الشاعر ليعبر بها هذا النوع من المفارقة قصيدة (**قطرة حزن**) الذي يقول فيها :

وَحَتَّامَ لَيْلَكَ يَمْتَدُّ نِصْفًا نَزِيفًا .. وَنِصْفًا لِسُوقِ المَزَاد

فأنت ..كأنك أنت..امحاء وبينكما الموت عادي الجياد[1]

اعتمد شاعرنا في هذا البيت أسلوب من أساليب السخرية أي الذم في صيغة المدح، فيأتي بألفاظ موجهة ظاهرها مدح ولكن باطنها ذم، ليوهم أنه يمدح نفسه ولكن العكس، وهذا يقر بذكاء شاعرنا وقدرته على المراوغة اللغوية، فهو هنا يريد أن يوصل بأنه خسر حب ذاته العليا، وهو يحاول أن يرجع هذا الحب الذي لا يستطيع العيش إلا برضاه عليه، ولكنه يأبى أن يوصل هذه الحقيقة على نحو غير مباشر، لكي يحقق ما يهدف إليه أي تعليق السامع أو المخاطب بين حقيقتين لا تستطيع أن تدعي أحدهما بأنه نصف نزيفا أي أنه خسر حب ذاته له، ونصف لسوق

[1]– المصدر السابق، ص 55.

المراد أي أن محبوبه أصبح يحبه أكثر من قبل أن حبه يزيد يوما عن يوم، وبالتالي تكون المفارقة هنا قد حققت أهم خصائصها وهي أن تترك القارئ في ابتسامة تصحبها سخرية، وذلك من أجل جعل القارئ يفكر ويتأمل للوصول إلى فك لغز ورموز شاعرنا، ومن أجل وضعه في دوامة من التساؤلات عله يشفق عليه.

وفي الأخير نصل إلى أن المفارقة هي ترجمة لمصطلح Irony لأنه أسبق في الظهور من Paradox، وهي حسب ما ورد في المعاجم العربية وحسب آراء النقاد الغرب والعرب تعني تناقض بين الإحاطة بها، منها المفارقة التضادية التي يعتمدها شاعرنا من أجل خلق التوتر الدلالي في قصائده، ونجده يعتمد أيضا على نوع آخر وهو السخرية التي يستخدم فيها أسلوب الذم في صيغة المدح، من أجل ترك للمتلقي أثر يمتزج بين الألم والتسلية، ليرسم في القارئ ابتسامة هادئة تصحبها سخرية وتهكّمًا.

ثالثا–الرمز الصوفي:

إن الرمز يحتل مساحة معتبرة في الشعر العربي المعاصر، فقد جعل الشعراء منه وسيلة إلى كشف رؤاهم، والتعبير عن تجربتهم ومعاناتهم ، لذلك استخدام الرمز ليس بالأمر الهين، بل إن ذلك يقتضي من المبدع سعة الاطلاع والمعرفة التامة بكل جوانب الرمز حتى يؤدي الغاية المتوخاة يحقق المقصد المطلوب.[1]

ولهذا نتساءل عن ماهية الرمز الصوفي، ولماذا اتجه إليه الشعراء المعاصرون؟

1. الماهية:

[1]–www.anfasse.org/index.php يوم:2015/06/04. الساعة:17:20

إن محاولة تحديد الرمز الصوفي كمفهوم فلسفي وفكري وإبداعي في خطابنا الشعري المعاصر هي محاولة، لإستكناه مواطن القوة في فكرنا وعقيدتنا، مما أدى بشعرائنا إلى العودة إلى التراث، محاولين سير مواطن الجدة فيه.[1]

ولذلك نجده في **الماهية اللغوية** في "**المنجد الوسيط**" قد عرف بأنه « الرمز ج رموز: ايماء واشارة (كلمهم رمزا) و (الميزان رمز للعدالة)، رمزي: الذي يرمز إلى الشيء الذي يتضمن رمزا (الحمامة صورة رمزية للسلام(الذي يعبر مباشرة عن الافكار بعلامات من شأنها لأن توحي بالأشياء، (كتابة رمزية) من أنصار الرمزية (شاعر رمزي) » [2]

كما وردت لفظة رمز في "**القرآن الكريم**" وذلك على لسان النبي زكرياء، عندما سمع نداء الملائكة تبشره بأنه سيرزق بيحي عليه السلام: «**قال رب اجعل لي آية، قال آتيك ألا تكلم الناس ثلاث أيام إلا رمزا، وأذكر ربك كثيرا بالعشي والإبكار**»[3] وورد في تفسير ربه علامة يأتون بها أن نداء الملائكة إلهي رحماني وليس وسوسة شيطان، لكي يطمئن قلبه بتلك الإشارة.[4]

الرمز حسب ما ورد على النبي زكرياء عليه السلام هو علامة وإشارة ليتيقن بمباشرة من الملائكة ليطمئن قلبه بتلك الإشارة.

إذن الرمز حسب الماهية اللغوية لا يكون في الشعر وحده بل يتوفر حتى في حياتنا اليومية من أجل التعبير عن أغراضنا الشخصية، فكثير ما نرمز أو نشير إلى أمر ما بحركة عضو من أعضاء الجسم من أجل الإخفاء وعدم الإفصاح عنه.

---

[1]-ينظر، محمد كعوان : التأويل وخطاب الرمز" قراءة في الخطاب الشعر الصوفي العربي المعاصر"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 11.

[2]-مأمون الحموي وآخرون: المنجد الوسيط، ص 439.

[3] -آل عمران،الآية 41.

[4]-ينظم، هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرمز الصوفي، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2009، ص 20.

أما في **الماهية الاصطلاحية** فيعتبر الرمز أكثر المصطلحات التي عرفت اضطرابا وتناقضنا في تحديد ماهيتها ولعل ذلك راجع، كما ألح أحد الباحثين إلى طبيعة النظر إليه وتحديد ماهيته، فلابد لنا من تتبع حركيته وسيرورته مع المدارس العربية والغربية.

فنجده عند **العرب** يوافق إل حد ما معناه في اللغة والقرآن، فهو عبارة عن حركات تقوم بها إحدى الحواس، أي التعبير غير مباشر عن النواحي النفسية المستترة.[1]

أي أنه عبارة عن حركة يقوم بها الجسم ليدل على شيء ما وبذلك يعبر عن نفسية بطريقة غير مباشرة.

وتبعا لذلك فتجده متداخلا عند علوم البلاغة، ويعد "**ابن رشيق**" «من الأوائل الذين أشاروا إليه في المصطلحات البلاغية والنقدية، حيث جعله من أنواع الإشارة، وهو بذلك يقترب في التعامل مع الرمزية المعاصرة ويقول أن أصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم.»[2]

ومنه نرى أن الرمز يرتبط بعلوم البلاغة، أي بمعنى قول كلام والإشارة به إلى كلام آخر لا يفهم مباشرة.

إضافة إلى "**ابن رشيق**" نجد " **المصري**" يعرف الرمز بأن« فحواه أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما في كلامه مع إرادته إفهام المخاطب ما أخفاه فيرمز له في ضمنه رمزا يهتدي به إلى طريق استخدام ما أخفاه من كلامه.»[3] أي أن الرمز حسب "**المصري**" هو إخفاء الشاعر ما يريد إخفاءه ويرمز له لكي يقوم المخاطب باستخراج هذا الشيء مباشرة.

ونظرا لتعدد الرؤى حول طبيعة الرمز وانتمائه في الشعر العربي فقد صنفه أحد الباحثين إلى مستويات منها ما يجنح إلى الرمزية العربية ذات الأصالة والجذور الممتدة في الشعر الجاهلي إلى

[1]- ينظر، ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 10.
[2]- السعيد بوسقطة : الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 25.
[3]- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 44.

زمننا الحاضر، وبذلك نجد أن أغلب الدراسات العربية المعاصرة يقترب تعاملها مع هذه الوسيلة مع المفهوم الغربي.[1]

أي أن الرمز أسلوب من أساليب التعبير ظهر مفهومه في الدراسات العربية والغربية لإيصال نزعة الشعراء الصوفيون من شوقهم وحبهم للذات الإلهية ورغبتهم للعروج من العالم الأرضي إلى العالم الدنيوي.

فنجد عند **الغرب**«يدور حول فلسفتين كبيرتين هما: المحاكاة عند "**أرسطو**" والمثالية عند "**أفلاطون**"، ففي أيام هذا الأخير يعود الإهتمام به في الجوانب الرمزية في التعبير عن آرائه، ولذلك اتخذت الرمزية طريقا في التعبير عن الانطباعات النفسية عن طريق الألغاز والتلميح بدلا من الأسلوب التقريري المباشر. أما "**أرسطو**" فيعتبر الكلمات رموزا لمعاني الأشياء.»[2]

ومنه نرى أن "**أفلاطون**" جعل الرمز طريقا لتعبير عن الإحساس بواسطة الألغاز المبهمة بدلا من المباشرة أما عن "**أرسطو**" فقد حصره في الكلمات باعتبارها رموزا لدلالات الأشياء أي أنها تنوب عنها في الدلالة.

ولقد تفرعت من هذين المنطلقين "**أرسطو، أفلاطون**" عدت تعاريف تجلت عند كوكبة من المفكرين الغربيين حيث نجد "**بودلير**" (**Baudelaire**) يصرح«بأن كل ما في الكون رمز، وكل ما يقع في متناول الحواس رمز، و يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علامات»[3]

[1]- ينظر،السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 27.

[2]- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 23

[3]-ا لسعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 31.

هنا نرى أن "**بودلير**" قد ربط الرمز في كل ما خلفه الله تعالى وبذلك نجد الشاعر الصوفي برمز إلى كل ما في الكون ويتغنى بجماله أي جمال هذا الخالق وذلك لقدرته وجلالته في هذه الدنيا.

أما عن "**فريزر**" (**Frazer**) قال: «إن الرمز إلى جانب كونه إشارة تتحدد فهو وسيلة فنية يمكننا أن نوحي لها ونعبر بها عن أية حالة من الحالات النفسية، وكل ما في الكون ينزع إلى أن يكون رمزا»[1] ومنه نجد "**فريزر**" يتفق مع "**بودلير**" في كون الرمز إشارة ووسيلة فنية يعبر بها الشاعر الصوفي عن إحساسه تجاه ذاته وعن إعجابه بخلقه.

بينما "**إرنست كاسبيرز**" (**Ernst Cassirer**) يرى بأنه « ثمة فرق بين الرمز والإشارة، إذ يعتبر الإشارة جزءا من عالم الوجود المادي، حيث يعتبر الرمز جزءا من عالم المعنى الانساني».[2]

أي أن الإشارة تنحصر في اطار محدود لا يتغير بينما الرمز يتفتح على فاعلية التغير.

أما "**وبستر**" (**Webster**) يرى بأن الرمز«هو كل ما يومن إلى شيء عن طريق علاقة بينهما كمجرد الاقتران أو التشابه العرض غير المقصود»[3]

أي أن الرمز يرتبط بالشيء المرموز له ولذلك "بشتركان" ولكن بطريقة "غير مباشرة وغير مقصودة".

استنادا لها تقدم نجد الرمز الصوفي يعتبر وسيلة فنية ايجابية يستعملها الشاعر المعاصر من أجل التعبير عما لا يمكن الإفصاح عنه، مهما كان مذهب ذلك الشاعر أو اتجاهه

[1]–هيفرو محمد علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي، ص 21.
[2]–محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 43.
[3]– المرجع نفسه ، ص 29.

وتبعا لذلك فقد أدرك الشاعر بوعيه الكبير ما يكتنزه الرمز الصوفي من طاقات إيحائية أساسها الاختصار فهو يريد التلميح فقط وليس الإبانة و الوضوح كما كان حال الشعر العربي القديم ،وهذا ما عزز من مكانة الرمز الصوفي في القصيدة الصوفية المعاصرة وجعله عنصرا فعالا.

إذن نستنتج أن الرمز الصوفي رغم تعدد مفاهيمه وتعدد آراء النقاد العرب والغرب ،إلا أنه يبقى محصورا بأنه الوسيلة التي يعتمدها الشاعر الصوفي للتعبير عن مدى حبه و رغبته بالاتحاد مع محبوبه وذلك بأسلوب وطريقة غير مباشرة ومتنوعة معتمدين على الإشارة والإيحاء، ولهذا نجد أن الرمز الصوفي أنواع: رمز للمرأة و الخمرة والطبيعة.

2-الأنواع:

إن اللغة الصوفية الرمزية هي المعراج النفسي للإبداع الفني في الأدب الصوفي، فهي لغة تنوء عن الفهم ليسرها أغوار التجربة الباطنية المستعصية على الفهم فهي لغة ذوق وحال، فالرمز يوحي ويستر، فيقدر ما يوحي بما يخفيه من أسرار ودلالات عميقة، بقدر ما يخفي أيضا بدلالاته تلك، لأن الرمز لا يدعونا إلى دلالة واحدة.[1]

ومنه فاللغة الصوفية هنا نجدها تجنح للرمز والإيحاء لتصنع لنفسها عالما خاصا بها، متميزا عن الاستعمال المعتاد للغة في الحياة اليومية، وبذلك فالرمز هو الخلاص الوحيد، في الوقت الذي تعجز فيه اللغة العادية على أن يتسع مداها لاحتضان التجربة الصوفية، وقد تنوعت الرموز بتنوع الأحوال والمقامات والموضوع هو الذي يحكم و يحدد استعمال رمز عن آخر ومن هذه الرموز:

أ.رمز المرأة:

[1]-نيظر محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 115.

تعتبر المرأة من أهم موضوعات الشعر الصوفي لكونها رمزا للذات الإلهية فهي عند الشاعر مسميات لذات واحدة ، وذلك يفسر تغنيه بحبه لنساء على أنهن رموز العشق، بشكل يفوق بكثير تغنيه بحبه للذات الإلهية مادامت النتيجة في الأخير تصب في مشكاة الحب الإلهي.[1]

أي أن المرأة تستخدم كرمز للتعبير عن حب الشاعر الصوفي لذاته وعشقه لها، فعندما يتغنى بالمرأة فهو بذلك يتغنى بجمال معشوقه.

لذلك«تميزت النصوص الصوفية بالتدرج في التعامل مع ظاهرة الحب أو رمز المرأة بعيدا عن المألوف حيث ابتعدت تلك النصوص عن القواعد المتوازنة، جاعلة العنصر الأنثوي معادلا موضوعيا للمحبة الإلهية»[2].

أي أن موضوع المرأة يقابل موضوع المحبة الإلهية و يطابقه من حيث المحبة والجمال...

والملاحظ هنا أن مفهوم الحب يرتبط ارتباطا لنقل الحب الأنثوي من العالم الأرضي إلى العالم السماوي ويتم التعبير عن تلك العاطفة من خلال توظيف جملة من الرموز.

ونجد في قراءتنا لديوان "**ياسين بن عبيد**" أن هناك شواهد كثيرة حول هذا الرمز (رمز المرأة) وذلك بقوله في قصيدة (**كالريح هي...**) إذ يقول فيها:

كانت ستبقى هي المسؤول عن أسفى لو ما اشتعلت بها ما لمني وطن.[3]

وهنا الشاعر بلوم المرأة التي هي رمز للذات الإلهية بأنها المسؤولة عن هذه الأفعال التي يقوم بها والمسؤولة عن أسفه لو أنه لم يحبها ولم يشتعل لجمالها لما وقع عليه اللوم. والشاعر بذلك بعادل

[1]– ينظر، نجلاء يوجه: (التجليات الصوفية في ديوان تحقيق الدين التلمساني)، مخطوط لنيل الماجستير، تخصص أدب جزائري، إ. العربي دحو، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005-2006، ص 125.

[2] –السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 87.

[3]–ا لديوان، ص 18.

موضوع المرأة بالمحبة الإلهية لأن المرأة تتصف بالجمال والتي ينسحر الرجال بجمالها فهو يرمز بهذا الجمال على قدرة خلقه، وأنه لم يستطع مقاومة قدرته وجماله.

ونجده أيضا يتقن بها وذلك بوضعها بالنور في قوله في قصيدة (**ذكرى.. قمر.. وحزن أخضر**):

شمسان شمسك في أضوائها انتحرت بدي.. وشمس جراحي استلهمت فاك

تلألأت في دمي الأزمات مشرفة في ضوء عينيك لاحت.. من حكاياك[1]

من خلال هذه الأبيات نجد "**ياسين بن عبيد**" يصف ويتغزل بالمرأة بوصفها بالشمس التي تنور له حياته وبسبب هذا النور والضوء الذي يظهر من شدة جمالها يجعله يصل إلى شدة الانتحار، ولذلك تعيد وتنهض له جراحه وألمه وذلك لشدة ولهه بها فيصبح هذا الحب والعشق وهذا الوجه الجميل ألما وجرحا كبير. ومن هنا نجد أن الشاعر يصف المرأة بالنور وذلك رمزا للذات الإلهية الذي ينوره يخفي جميع الأنوار فهو ينير السموات والأرض.

ونجد أيضا أسلوب الرمز يتمثل أيضا برمز للذات بأسماء نساء عربيات و ذلك في قصيدة (**غنائية آخر التيه**) يقول فيها:

لتخل تلك الصحاري أنت آيلة نجوى ويكبر في أحضانك السفر[2]

أي أن الشاعر هنا يعتبر حب المرأة جزءا من الحب الإلهي وطريقا إليه، حيث يرتقي إلى ذكر اسم "نجوى" وذلك رمزا لمن أوجدها فجمالها من جمال هذه الذات، وبسبب هذا التشابه نجد شاعرنا الصوفي يستعير اسم "نجوى" وهو اسم عربي معاصر ليرمز به عن جمال ذاته وحبه له الذي لا يملك ولا يحب سواه.

[1]- المصدر السابق،ص 96.

[2]- المصدر نفسه، ص 50

استنادا إلى هذه الأبيات نجد أن الحب الإنساني أي المرأة بالخصوص جزءا من الحب الإلهي وهذا يتمثل حين وضع الشاعر المرأة كبديل للذات الإلهية وذلك بسبب الجمال الذي تتصف به الذي يرمز لجمال محبوبه وهنا يحول هذا الحب من العالم الأرضي إلى العالم السماوي.

ب.رمز الخمرة:

تمثل الخمرة موضوعا بارزا في الشعر العربي التراثي، يكاد يكون قريرا من المقدمة الطللية وذلك لما يتركه من نفس الشاعر من أثر، وما يحدث من إرباك في العقل وما يمثله من هروب من الواقع.[1]

أي أن موضوع الخمرة موضوع متوارث من القدم فهو رمز لحب الله ،فالشاعر يلجأ للخمرة ليتناسى بها العذاب والألم الذي يعيشه من أجل الوصول إلى غايته، ولذلك يلجأ إلى شرب الخمر ليغيب عن الوعي ويشعر بسعادة بأنه وصل إلى الذات الإلهية.

إذن فالشيء الوحيد الذي يبرر استعمال المتصوفة للخمرة التي حرمها الله تعالى، هو معادلة موضوع غياب عن العالم الحسي المؤلم ليعيش عالم الأحلام والسعادة فنجد إن السكر وسيلة لذلك.

ففي "الموسوعة الصوفية"نجده: يلحق المحب عند مشاهدة جمال المحبوب فيذهل الحس، ويلم الباطن فرح وانبساط لتباعده عن عالم التفرقة، وبذلك يصيب بالدهش في النظر في جمال الحق وتسمى هذه الحالة حيتها سكرا[2]

فالسكر حسب ما ورد في "**الموسوعة الصوفية**" أنه ناتج عند رؤية جمال المحبوب وبذلك يرغب بالاتصال معه يلجأ للسكر ليبتعد عن عالم الألم ويعيش عالم يضم السعادة والدهشة بمشاهدة هذا الجمال وذلك عند غيابه عن الوعي.

[1]- ينظر: السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 111.

[2] -ينظر،عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدلولي للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 895 .

أي أن الشعراء الصوفيون يستخدمون مفردات متعددة للتعبير عن حالتهم المؤيدة للغياب عن الوجود ولقاء الحبيب، وهذه المفردات الموظفة نرمز بها إلى الذات العليا، وشواهد ذلك في ديوان غنائية آخر التيه ليا بن عبيد" كثيرة منها: في قصيدة: **(مرتبة الجمر والياسمين)** حيث يقول:

أسكب جراحك كأسا فوق ذاكره تروى بها شفتي الضمأ .. وتلتهب[1]

إن وصف الخمرة الصوفية بالجراح التي تكسب في كؤوس الحب وشربها التي تروي شفة العاشق وتنسيه آلامه عند فقدان الوعي، والضمأ الذي يعتري شاربها بحيث نجد هذا المقطع الشعري يلتمس صدقا في التجربة الروحية فقد عبر شاعرنا بهذه الألفاظ وهي في حقيقة الأمر رموز صوفية، فهذه الخمرة تنتج عن رغبة شاربها باتجاه بذاته فهي إذن ترمز إلى حبه له وبذلك تقابل الذات العليا لأنه من الطبيعي على النفس أن تعشق الجمال وسكر به.

ومن ثمة فإن تسمية الخمرة بالألفاظ المذكورة وارتباطها بها هو أن الشعراء قد أرادوا للخمرة أن ترتبط بمدلول تلك الألفاظ، فإن القاسم المشترك بين هذه الألفاظ هو "**الزمن**" وقد أشار الشعراء بذلك أن تصير 'فكرة الزمن" مصاحبة للوجود الشعري للخمرة وهذا ما جعلهم ولعين بذكر عمرها بألفاظ متعددة: كاليوم –شهر– دهر– شروق، غروب، الليل...

وذلك مثل قوله في قصيدة **(غنائية آخر التيه)** إذ يقول:

تبهي على قمري يشرق بك القمر في حزن عينيك طال الليل والسفر.[2]

استنادا إلى هذا المقطع الشعري ترى أن شاعرنا استدل بالفعل تيهي، ليدل على زمن الليل أي السفر في الليل، ذلك الليل الطويل الذي اختفى به الصوفية ليجعله رمزا لزمن الرحلة ذلك

[1]–الديوان، ص 41.

[2]–المصدر نفسه، ص 47.

لأن البروق واللوامع لا يمكن أن تظهر في النهار تحت سطوه نور الشمس لذلك قال تيهي على قمري أي سافر على ضوء القمر، وهذا الأخير يدل على قدرة الله الذي يجعل الليل نور.

وكما جاء في **الموسوعة الصوفية**«أن مذهب الإشراق أساسه فكرة أن الله تعالى هو نور، بل إنه نور الأنوار وكما جاء في كتاب الصهر وردي (هياكل النور) يقول يا قيوم، أيدنا بالنور، وثبتنا على النور، واحشرنا إلى النور، واجعل منتهى مطالبنا رضاك »[1].

إذن فالليل هذا يعتبر رمزا للرحلة وقد اتخذ هذا الليل زمن الرحلة لما فيه من سكينة و هدوء فهو زمن العبادة والتجرد فنزول الحق إلى سماء الدنيا مرتبطا بالليل.

ج.رمز الطبيعة:

إن من الرموز التي رمز بها المتصوفة رمز الطبيعة، التي شغلت فكرهم أكثر مما شغلت فكر غيرهم من المسلمين وذلك لأنهم ينضرون إلى كل ما في الطبيعة على أنها مصادر للإعجاب ومظاهر لجمال الذات المقدسة.[2]

أي رمز الطبيعة هنا هو تعبير عن جمال الذات الإلهية وجمال خلقها وإبداعها وقدرتها.

ومنه فالرموز الكونية، إذن نستقي عناصرها من المنابع الطبيعية في عالمنا المحسوس من عناصر الطبيعة: كالأرض، الأشجار، الحيوانات، النباتات، والورود، الطيور...

ومن العناصر الطبيعية التي تجلت على قدرة الله الماء "الذي هو أساس الحياة فالشاعر هنا استخدم الماء كوسيلة للوصول إلى مبتغاه فهو يريد أن يصل إل معشوقة ولذلك يقابل ذاته بما خلق ويجعله بديلا له وذلك في قوله في قصيدة (**غنائية آخر التيه**) إذ يقول:

[1]-عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 629.

[2]-ينظر نجلاء يوجه: (التجليات الصوفية في ديوان تحقيق الدين التلمساني)، ص 130.

الماء عيناك لولا الماء ما نضجت يدي الخضيبة أو ما شقني الحجر.[1]

فالماء هنا يشمل رموز عديدة كالموج والبحر ...فقد وظف شاعرنا حقل الماء بمشتقاته ودواله الرامزة في ديوانه بشكل ملفت لنظر ،حيث نجد أن هذه الدوال و العلامات الرامزة، أضحت تحمل دلالة صوفية، فهي وسيط للرحلة العروجية[2].

هنا الشاعر يضع الماء بديلا لقدرة الذات الإلهية لأن الماء مظهر من مظاهر قدرته فهو الذي خلق الماء ليحي به كل شيء وينبت به الزرع ،لذلك جعل شاعرنا الماء بديلا لقدرة خالقه و خالق كل شيء.

ونجد شاعرنا أيضا قد حصر "**الريح**" هذا الرمز الصوفي بكثافة في ديوانه ليعبر عن دلالات متعددة، فقد يعبر عن التحول والتغير كما يرتبط حضوره في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالرحلة الصوفية، وتوظيفه لهذا خلق نوعا من العدول الدلالي، فقد عبر بهذا الدال الرمزي عن الذات الإلهية. ونجده في قصيدة (**الهجرة إلى القمر الجنوبي**) يقول:

حملت رياحي والجنوب هو الهوى غريبين سرنا ضائعا إثر ضائع.[3]

فالريح هنا ترمز إلى الوسيط وهو وسيلة من وسائل الرحلة المروجية إذ لا يمكن الاستغناء عنه.

كما قد تكون هذه الوسيلة سببا في حدوث الرحلة، مثلما هو الحال في توظيف كثير من الصوفية فكلمة الريح إذن تدعوا إلى الريح الربانية وهي ريح العاشق الصوفي من أعماق الكون، حيث توقض المواجع وتنمي الذكرى وتجر الصوفي نحو منابع الحياة فهو بذلك يعتبر وسيلة من وسائل الرحلة وحينها يحقق الشاعر رغبته أي رحلته من العالم الأرضي إلى العالم السماوي.

[1]–الديوان، ص 47.

[2]–ينظر محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 370.

[3] الديوان،59

ونجده في موضع آخر في قصيدة (**تراتيل الغروب**) يصف الطيور وهي تنشد في قوله:

فوقيي المسافات لا خطوي يشفيني لا الورد يعصمني مما به ملل

كطائر الفجر على نبض موسمه وقد تربت على دفء له مفل[1]

يتبين لنا من خلال هذه الأبيات ذكر الطيور وأصواتها وأفعالها فهي تعني و تنشد كما ينشد الشعراء وهذا إذن جدير بالإشارة أي أننا نجد عالم الطيور حاضر في القصيدة فكلما هم الشاعر بالوقوف عند مظهر من مظاهر الطبيعة لتعبير عن قدرة جلاله وخلقه يستحضر الطيور فهي رمز للبحث والخلود حيث نجدها في القرآن أيضا وذلك في قوله تعالى:« **إني أخلق لكم من الطيف كهيئة الطير فانفخ فيه»**[2]

ومن هذه الآية الكريمة والاستناد إلى هذه الأبيات نرى أن الطير يكون بإذن الله فهو رمز للخلود من أجل بعث الحياة والبقاء وبذلك الشاعر "ياسين بن عبيد" يستشهد به من أجل إيصاله لنا وتعبيره عن شعوره اتجاه خالق كل شيء فالطير هنا عنده بديل لمحبة محبوبة وذاته العليا.

وخلاصة لما سبق نجد أن الدارس لنصوص الشاعر **"ياسين بن عبيد"** الشعرية ذات المنحى الرمزي يجد لون شائعا بين الغموض الذي يكتنف الرمزية الصوفية. والغموض يراود أيضا النقاد والمفكرين سواء العرب أو الغرب لتجديد مفهومه.

حيث نجد أن هذا الشعر الجميل قد عبر فيه شاعرنا ثلاث قضايا رئيسية ومتداخلة حول الرمز الصوفي وهي: **رمز المرأة:** هذه المرأة العربية التي يتغزل بها الشاعر "ياسين بن عبيد" كما نقول بها شعراء كثيرون لأنها عنده رمز لذات الإلهية، ثم يأتي رمزا آخر وهو: **رمز الخمرة:** التي يؤدي فقدان الوعي فالشاعر هنا ربما عشق المرأة بعشق الخمرة وهو ربط طبيعي ومألوف لأن من قطرة

[1]-المصدر السابق، ص 34.

[2]- آل عمران، ،الآية 49.

النفس أن نعشق الجمال ونسكر به، وهذا الجمال الذي يتجلى في الكون أي أن هناك رمز آخر لرموز الألوهية وهو: **رمز الطبيعة**: الذي تشرق بها الحياة وبذلك نصل إلى الجمال المطلق وهو جمال الله وبذلك جمال الطبيعة يدل على جمال الخالق، ولهذا نلاحظ أن في شعر "ياسين بن عبيد" تداخل القول بالمرأة مع تعاطي الخمرة مع وصف الطبيعة فهي كلها تصب في جعلها رمز لتجلي الألوهية.

رابعا– التناص:

قبل أن نشرع في الحديث عن التناص كمصطلح نقدي حديث، لابد من التطرق إلى تعريف النص لأنه مادة الاشتقاق الصرفي لهذا المصطلح ولأن النص هو ميدان التناص، ومادته الأساسية بذلك نتساءل ما مفهوم التناص وما أنواعه؟

1–الماهية:

يعرف **النص** بأنه رفع الشيء أي نص الحديث ينصه نص، ورفعه وكلما ظهر فقد نص[1]. وإذا تتبعنا هذه المادة (نص) في أمهات المعاجم العربية، وجدناها تدور حول معان متقاربة، ولعل أبرز هذه المعاجم " **المنجد الوسيط**" إذ يعرفه« بأنه نص: نصا: حدد وعين بموجب نص: (قانون ينص على عقوبة الإعدام)، نص: ج نصوص: صيفه الكلام التي وقعها مؤلف: رجع إلى نص)، أثر مكتوب، مؤلف أدبي، صفة كلام كما ورد مكتوبا: (نص كتاب) صيغة مكتوبة: (نص رسالة)، وكلامه تنصص: اقتباس (قوسان مزدوجان) (" ") يوضع بينهما كل ما يفهم من كلام غيره بالنص»[2]

[1]– ينظر، ظاهر محمد الزواهرة : التناص في الشعر العربي المعاصر، "التناص الديني نموذجا"، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2013، ص 20.

[2]مأمون الحموي وآخرون، المنجد الوسيط، ص 1025-1026.

أي أن النص هو عمل أدبي موجه إلى القارئ، وهنا هذا الأخير يجب عليه أن يكون متطلع للنصوص لأننا لن نكون أمام نص واحد بل سنكون أمام نصوص متداخلة لذلك فالنص يعتبر ميدان التناص ومادته وهذه النصوص قد تكون قديمة أو معاصرة أو مترجمة.

واستناد لما سبق **فالتناص** (**Intertextualité**) في **الماهية الاصطلاحية** هو: ظاهرة من أبرز الظواهر الفنية في الشعر، ولها تأثيره البالغ في التشكيل الجمالي على النص الأدبي، وجذوره تضرب في عمق الماضي، إذ يعاد من خلاله اكتشاف الماضي أو قراءاته في ضوء الحاضر وإعادة تشكيله من جديد[1].

أي أن التناص هو استنباط نصوص متوازنة وإعادتها من جديد وفق نصوص الحاضر أي بألفاظ هذا العصر.

وبذلك يكون حضور فعلي لنص في نص آخر، ويصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام فقد شاعت في الأدب الغربي، وانتقلت لاحقا إلى أدبنا العربي.

إذن يمكن القول بأن التناص ظهر عند العرب بوصفه مصطلحا نقديا "بدأ حديثا مع **الشكلانيين الروس** و الضبط مع " **شلوفسكي**" (**Chloviski**) تم أخذها عنه "**باختين** (**Bakhtime**) الذي حولها إلى نظرية حقيقية، نعتمد على التداخل القائم بين النصوص

ثم أخذته "**جوليا كريستيفا**" (**Julia kristeva**) لتمضي به أشواطا واسعا في دراستها الفنية حيث قالت في تعريفها للنص:« إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»[2]

[1]- ينظر،ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 25.

[2]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، مطبعة هومه، الجزائر، (د ط)، 2003، ص 38.

أي أن النص عند "**كريستيفا**" ليس مجرد خطاب أو قول بل هو موضوع لكثير من النصوص، فكل نص هنا خاضع منذ البداية لسلطة نصوص أخرى وبذلك تشكل هذه النصوص نص يحمل بصمات جديدة. إذن "فكريستيفا" ترى أن التناص أو التداخل النصي أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة أو معاصرة.

واستنادا لما سبق نجد أن نظرية التناص«تدل على أنه لا يجوز لأي كاتب، مهما يلفت قوته، اقتطاع أي نص، مهما بلغت أهميته وجماله، من محيطه الثقافي، فإننا لا نجد نص مكتوبا أو مقروءا في عزلة عما سواه. »[1]

ومنه فتقنية التناص بوصفها توالدا لنصوص جديدة من نصوص سابقة قد أصبحت تؤدي هوية النص الأدبي الذي لا يحقق نصيته إلا من خلالها.

إضافة إلى ذلك نجد "**بارت**" (**R.Barthes**) فقد تناول هذا المصطلح «بالتركيز على الشخص المتكلم أو القارئ والذي يمارس التداخل النصي، ومن هنا يكشف عن أثر الفرد في النصوص المتداخلة لأن التأويل والتحليل لهذه النصوص يعتمد على قدرة الفرد وعلى مخزونه من التناصات السابقة بانص الذي يحلله »[2]

فبارت هنا ركز على الطرف الذي يمارس هذا الاستنباط ،أي أثر هذا الطرف ومدى قدرته على فهم النص الجديد الذي يحلله، لذلك يجب أن يكون لديه مخزون عن تلك النصوص السابقة.

كما نجد التناص أيضا يرتبط بالعرب وهذا ظهر لاحقا فتجد "**محمد بنيس**" استبدل مصطلح التناص ب (**التداخل النص**) الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، أي مجموع النصوص المستترة التي يجنو بها النص الحاضر.[3]

---

[1]- أحمد جبر شعت، جمالية التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 15.

[2]- ظاهرة محمد الزواهرة: :التناص في الشعر العربي المعاصر ،ص32

[3]- ينظر، جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائر المعاصر، ص 43

أي أن "**محمد بنيس**" اصطلح (التداخل النصي) بدل (التناص) إذ يرى أنه تشكيل نص جديد من نصوص سابقة وخلاصة لنصوص تماهت فيما بينها فلم يبقى منها إلا أثرها.

كما استبدل "**محمد مفتاح**" أيضا مصطلح التناص وربطه بالنصوص المتعالقة بعضها مع بعض حيث سماه ب (التعالق النصي) فيقول:«التناص هو تعالق –أي الدخول في علاقة– نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[1]. فالتناص إذن هو الفعل الذي بعيد بموجبه نص ما وكتابته استنادا لنصوص أخرى أي احداث علاقة بينهم.

من خلال ما سبق نستنتج أن التناص لا يحدد بزمان ولا بمكان لأن الشاعر هنا يستحضر نصوص متنوعة وذلك بما يناسب نصه، ويوصف استحضاره بما يملك من مخزون معرفي وثقافي، أي أن هذه النصوص المستحضرة أنواع.

2– أنواع التناص:

إن الخطاب النقدي المعاصر لا ينظر إلى النص على انه نص انعزالي ولكنه نتاج تفاعلي للعديد من النصوص قديمها وحديثها، التي تتناص تناصا متنوعا مع مختلف النصوص الأخرى المتشكلة من إيديولوجيات مختلفة وأنواع مختلفة ونجد:

أ.التناص القرآني:

لقد كان أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر، باعتباره النص الذي يحمل من أبعادا بلا محدود للحياة والإنسان، فكان أثره واضحا في لغة الشعراء ومعانيهم، وذلك لأنهم تربوا على هذا الكتاب، أي أن الشاعر المعاصر يقوم باقتباس نصا من القرآن الكريم وذلك بطريقة مباشرة فيذكره كما هو، أو بطريقة غير مباشرة فيحوره ويوظفه في سياق نصه الجديد وذلك ليزيد من قيمة شعره.

[1]– ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 33.

وتبعا لذلك فإن الخطاب القرآني يمثل نبعا أصيلا للتناص عند الشعراء وهم يحاولون تحقيق وظيفة أساسية من خلال التناص القرآني ،وهذه الشرعية نجد سندها القوي في الخطاب القرآني الذي لا يخلو خطاب شعري حداثي من استدعائه وامتصاصه.[1]

وهناك نماذج كثيرة للتناص القرآني تتأمل بعضها في ديوان "**ياسين بن عبيد**". فعلى سبيل المثال قول الشاعر في قصيدة (**مرتبة الجمر والياسمين**):

بقتات من بردى حزني وقافيتي وحبا... وما جاده الزيتون والعنب[2]

حيث نجد الشاعر هنا وظف نوعين من الفواكه وذلك بتناص أخذه من القرآن الكريم ليبين لنا مدى قدرة ذاته في هذا الكون وذلك للتقرب منه وإيصال له بأنه تائب له وبقرء كتابه المبين ومبتعد عن شهوات الدنيا. فالشاعر هنا بعيد كتابة النص القرآني الغائب، ويوظفه بطريقة فنية وذلك بامتصاص بالآية الكريمة.

قال تعالى:« **ينبت لكم به الورع والزيتون والنخيل والأعناب ومن كل الثمرات إن في ذلك لآية لقوم يتفكرون**».[3]

إن الله يعلمنا بأن النيات لا ينبت لوحده بل يحتاج إلى من ينبته، وهنا يخص الحق سبحانه بألوانه من الزراعة التي لها أثر في الحياة، ويذكر الزيتون، والعنب، وغيرها من الثمرات ليدل على خيرات خالقنا.

ونجده أيضا بذكر النخل في مواقع كثيرة من ديوانه يأخذ منها قصيدة (**تراتيل الغروب**) الذي يقول فيها:

---

[1]- ينظر، أحمد جبر شعث، جمالية التناص، ص 104.

[2]- الديوان، ص 44.

[3]- النحل، الآية 11

وأشبه النخل في فاماته اشتعلت مواسمي... بعيون الليل تغتسل[1]

هنا الشاعر "**ياسين بن عبيد**" ذكر كلمة النحل في بيئة الشعري وذلك للإشارة إلى قدرة الإلهية المبدعة التي تتجلى في خلق النخل بهذا الطول وارتفاعه فوق سطح الأرض ولمقاومة للرياح ولتعدد ثماره وفوائده وبسبب هذه القدرات الفائقة التي وهبها الله إياها، جعل هذا النخل مضرب المثل في القرآن الكريم ولذلك قام شاعرنا "**ياسين بن عبيد**" بامتصاص النحل من القرآن ونشرها في خطابه الفني ليزيد شعره قيمة ورونق وجمال وذلك من خلال تناصه للآية الكريمة..« (...) **ومن النحل من طلعها قنوان دانية (...)»**[2]

إن الله سبحانه وتعالى في هذه الآية يوضح لنا قدرته على خلق كل شيء وفي مقدمتها القدرة على الاستفادة بماء الأرض فيخرج به النخل وبفضله أيضا يعلوا هذا النخل ويصبح دانيا في السماء.

وفي موضع آخر نجد الشاعر "**ياسين بن عبيد**" يستشهد بالفعل "**أمكث**" المأخوذ من الفعل مكث أي مكث في مكان وذلك في قوله في قصيدة (**تراتيل الغروب**):

وامكث بحبك لا ترتجل بأشرعه دكناء... إن كان منها العطر بنهمل[3]

حيث نجد الشاعر قد استنبط إلى الفعل مكث الذي حضر في القرآن الكريم لتعبير وايصال مشاعره ورغبته لله بانه يريد أن يمكث في مكان واحد وهو عنده ويتصل به ويتحد معه وبذلك يغفر له ويحبه كما يحبه هو، وهنا نجده يستدل بالآية الكريمة لتقوية طلبه عله يجن ويرهن عليه

[1]- لديوان، ص 34.
[2]- الأنغام: الآية 99 ا
[3]ا- الديوان، ص 38

ويجتمع معه في العالم السماوي وذلك في قوله عز وجل:« **فمكث عير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به (...)**»[1]

أي مكث في مكان قريب وهذا ما يريده الشاعر أن يكون قريب من محبوبه

واستنادا لم سبق نرى أن الشاعر "**ياسين بن عبيد**" استلهم من القرآن الكريم آيات واستشهد بها في شعره الصوفي ليعبر بها لمحبوبه عن مدى حبه ورغبته بالاتحاد معه وذلك استنادا بكلامه عز وجل ليضيف إلى شعره قيمة أكثر ليحن عليه مولاه ويحقق له رغبته.

حيث نجد أيضا يستند إلى شعراء وذلك باستدعاء نصوص أدبية فيتولد لنا نوع آخر للتناص

ب.التناص الأدبي:

إن الدراس للخطاب الشعري المعاصر يبدو له متن هذا الخطاب مسكونا بذاكرة التاريخ والنصوص القديمة إلى تفاعل معها شعراؤنا ووظفوها في نصوصهم المقروءة، ومن ثم تولدت فاعلية الخلق الشعري..[2]

أي أن الشاعر المعاصر لم ينطلق في كتاباته من الفراغ بل يكتب ووراءه تراث ضخم يأخذ منعما يشاء وما يتناسب مع نصه.

ومن هذا المنطلق وجدنا "**ياسين بن عبيد**" قد لجأ إلى التراث واختار من داخله شخصيات عدة ثم توظيفها في شكل قناع يعبر من خلالها عن تجربته الخاصة، اختار في شعره (**أبو تمام – البردوني–محمود درويش– المتنبي**...) ليمثلوا ظاهرة واضحة في الشعر العربي المعاصر فقد لجأ لاستدعاء هذه الشخصيات وتوظيفها كتقنية فنية مستحدثة للتعبير من خلالها عن معاناته المتعددة

[1]ا–لنمل، الآية 22

[2]– ينظر، جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر، ص 231.

الأوجه، ونجد ذلك يتمثل في ديوانه من خلال قصائده المتنوعة فنجد في قصيدته (**الوساطة بين أبي تمام والبردوي**)، إذ يقول:

يا زفرة من أبي تمام جاوبها من ساح صنعاء مكروب بها انجذبا[1]

حيث نجد شاعرنا الصوفي بذكر اسم الشعراء سواء كان ذلك في متن القصيدة أم في عنوانها بذلك نجد بذكر "**أبي تمام**" واستبدل به عنوان هذه القصيدة وفي متنها وذلك بمنحها طاقات تعبيرية تمتد بجذورها إلى منابع التجربة وذلك باستلهامه من هذه الشخصية التراثية ليعبر بها والأخذ من أشعارها.

ونجد "**ياسين بن عبيد**" أخذ من شعر "**أبي تمام**" في قصيدة (**الوساطة بين أبي تمام أو البردوني**) إذ يقول:

(السيف أصدق) قالت كل قافية كتبتماها فكيف انزاح وانسحبنا؟[2]

فقد امتص جملة (السيف أصدق) المأخوذة من شعر **أبي تمام** (**السيف أصدق من إنباء من الكتب**) إذ يقول فيها:

السيف أصدق إنباء من الكتب من حدها الحد بين الجد واللعب

من خلال هذا نرى أن الشاعر امتص عبارة (السيف أصدق) ليتظاهر بالقوة لأن السيف رمز للقوى، وهذه السيوف الذي يزيل بها الشك والظن تقرر الحقيقة والنصر المبين، أما عن الكتب هي تنزاح وتنسحب فترمز للكذب والخداع، فبهذا السيف الذي يحقق النصر العظيم يعبر الشاعر به عما يرغب فيه. فيفضل هذا الجهاد والمحاولة للتقرب من ذاته والدخول ف المعركة بينه وبين نفسه من أجل ذاته يحقق هدفه ونصره عله يرضي على ويسامحه ويغفر له في يوم الآخرة.

[1]ا-الديوان، ص 116.

[2] – المصدر نفسه ،ص 114.

ونجد أيضا أن شاعرنا الصوفي استدل بكلمة (حبيب) في قصيدته (**الوساطة بين أبي تمام والبردوني**) إذ يقول:

حبيب.. كنت لعبد الله ملهم استلهم الفجر من عينيك لا الكتبا

قد قيل لي حملتك الأرض في رحم ممتاحة من ترابي العشق و التعبا[1]

حيث امتص هذه الكلمة من شعر البردوني (**أبي تمام وعروبة اليوم**) التي تصنع بها حوار بينه وبين أبي تمام حيث يقول:

حبيب تسأل عن حالي وكيف أنا؟ شبابه في شفاه الريح تنتحب

كانت بلادك (رحلا) وظهر (ناحية) أما بلادي فلا ظهر ولا عيب

من خلال هذا نرى أن شاعرنا استدعى شخصية أبي تمام ولكن عن طريق اسم منادى "حبيب" المأخوذة من شعر "البردوني" والذي يخاطب بها "أبي تمام" بأن بلاده كانت رحلا أي ترحال دائم أما بلادي راحلة ولكن ليس كرحيلك أي رحيل داخلي فقط، رحيل من أجل العيش بقرب ذاته والاستقرار معه فهنا وبهذا الامتصاص ينقل مشاعره وإحساسه بالألفة والمحبة وللإيحاء للمتلقي أنه جاء لينقل بالشخصية المتناصة همه الخاص يبين من خلاله شكواه وهمومه وفي موضع آخر نجده يستحضر المدينة الإسرائلية (يافا) وهي أقدم مدن فلسطين إذ يقول في قصيدة الوساطة بين أبي تمام والبردوني:

صدرت أسفا... (يافا) بلا ثمن واستوردت في مجانيها ضحى شحنا[2]

وهذه المدينة مأخوذة من شعر "**محمود درويش**" (**عائد إلى يافا**) وذلك في قوله:

[1] -المصدر السابق ،ص 114.

[2] ا-المصدر نفسه، ص 117.

هو الأن يرحل عنا

ويسكن يافا

الشاعر هنا يرى نفسه وحاله مثل المدينة "يافا" التي صدرت بلا ثمن وهو بذلك يعبر عن حاله وعن حياته التي أصبح ليس لها ثمن ومعنى بعد أن صده محبوبه ولم يرض عليه، فقد بقي يتأسف ويتغزل بجماله لكن يجن عليه ويتحد معه ولكن بلا فائدة، ولهذا نجده يستحضر هذه القصيدة (عائد إلى يافا) التي كتبت أثر استشهاد القائم الفلسطيني أبو علي إياد الذي عاد شهيدا إلى أصله وهو موطنه (يافا) ليسكن فيها ميتا. والشاعر هنا يتمنى هو أيضا أن يعود إلى خالقه أي من حيث أتى من العالم السماوي.

من خلال هذا التناص الأدبي نجد الشاعر **"ياسين بن عبيد"** يقوم باستنباط النصوص الأدبية الغائبة ويوظفها في ديوانه من أجل إضافة لشعر قيمة وجمال ولتعبير عن شوقه ورغبته للاتصال بمحبوبه.

ج.التناص الأسطوري:

إن الشاعر الصوفي المعاصر يستند إلى الأسطورة لتعبير عن مكبوتاته وإحساسه، فنجد بفهم يكثر منها، والبعض الآخر ينتمي وباختيار ما يناسب نصه. فالتوظيف الأسطوري يجعل النص حافلا بالانفتاح والإيحاء.[1]

إذن فالأسطورة ليست مجرد خرافات قديمة نعيد توظيفها، بل هي ميراث الفن وتنبض من خيال الشعراء لنتيح لشعرهم إيحاءات ورموز أسطورية متنوعة.

ونجد الشاعر "**ياسين بن عبيد**" يستحضر هذا التناص (تناص أسطوري) بكثرة في ديوانه، إذ نختار قصيدة (**مرثية الجمر والياسمين**) الذي يقول فيها:

[1] –جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشاعر الجزائري المعاصر، ص 209.

يا رائع البوح للأخرى له قدم قد أينع البرق في ممشاك والسحب[1]

هنا تجد الشاعر وظف التناص وذلك باستدعائه إلاه من "**آلهة جبل أو ليمبوس**"وهو إلاه البرق والرعد أي الإلاه "**زيوس**" ملك الآلهة وحاكمها ،ليعبر من خلاله عن مدى قدرة خالق الكون وذلك بتوظيفه لهذا الرمز الأسطوري فالبرق والسحب ينتج المطر الذي بغيث منه الكائنات الحيةوبه ينبت الزرع. وهنا الشاعر يحاول التعبير عن حبه لذاته وولعه بقدرته فهو خالق ما في السماوات وما في الأرض

ونجده في موقع آخر يستدعي إلاه من هذه الآلهة وذلك في قصيدة (كالريح هي ...) إذ يقول:

نعم.. هي إمرأة حلت ضفائرها فوق الرياح.. ومنها امتدت المدن

مثل النساء جميعا غير أن لها عينين من شجر مجناهما فتن [2]

فالشاعر هنا استدعى إلاهة الحب والجمال أي الإلاهة "أفروديت" وذلك بتعبيره عن المرأة وجمالها الشي يرمز بواسطتها عن محبوبه، وذلك ليعبر عن مدى حبه لذاته وسفقه بجماله وجمال كونه.

ونجده أيضا في قصيدة: (**مرتبة الخمر والياسمين**) يستدعي إلا آخر إذ يقول :

اسكب جراحك كأسا فوق ذاكرة تروى بها شفتي الضمأى.. وتلتهب [3]

من خلال هذا البيت نجده يستدعي إله الخمر أي الإلاه "**ديونيسوس**" الذي انظم إلى الآلهة بعد أن تنازلت "**هيسيا**" إلاهة الموقد عن منصبها لصالحه، وذلك ليعبر من خلاله أنه من شدة انسحاره بجمال المرأة أي جمال من خلقها وجعلها بهذا الجمال الذي ينسحر به الرجال يصل إلى

[1]-الديوان، ص 41

[2] -المصدر نفسه،ص 18.

[3]- المصدر نفسه ،ص 41.

درجة السكر وشرب الخمر من أجلها. لذلك استدعي هذه الشخصية الأسطورية لتوصيل احساسه بطريقة فنية ةبأسلوب يبهر فيه المتلقى.

ونجد الشاعر "**ياسين بن عبيد**" من أجل التعبير عن حبه لعاشقه يستدعي أيضا إلاه آ خر من خلال قصيدته (**غنائية آخر التيه**) الذي يقول فيها:

تيهي على قمري يشرق بك القمر في حزن عينيك طال الليل والسفر

الماء عيناك لولا الماء ما نضجت يدي الخضيبة أو ما شقني الحجر[1]

و هنا الشاعر يستدعي إلاه السفر أي الإلاه "**هيوميس**" وهو رسول الآلهة، ليرمز به عن مدى رغبه شاعرنا بالسفر والذهاب إلى العالم السماوي أي الاتحاد مع محبوبه والتخلي عن العالم الأرضي وعن ملذات الدنيا وشهواتها وهو بهذا البيت وبهذه الشخصية الأسطورية يخاطب ذاته بأن سفره طال فهو تائه، ويتألم ليجده ويريد أن ينتهي هذا الالم وهذا السفر ليتصل به.

استنادا لما سبق نجد أن الشاعر "**ياسين بن عبيد**" من خلال هذا التناص بأنواعه يحاول أن يضفي بتناصه قيمة وجنال لديوانه ويعبر عن مدى قدرته على الوقوف على الآليات التي اتبعها من خلال حواره مع النص الغائب وبالدلالة التي يوحي بها هذا النص

وخلاصة لما سبق نجد أن الشاعر ياسين بن عبيد حاول شحن ديوانه غنائية آخر التيه بالظواهر الجمالية ليوصل بها عما ينخلج في نفسيته من مشاعر تجاه هذا المحبوب الذي يستند إلى وسائل متعددة ليوصفه أي باستخدام كل من ظاهرة الانزياح والمفارقة والرمز والتناص.

[1]- المصدر السابق،ص 47.

خاتمـة

خاتمة:

نخلص من هذا البحث إلى النقاط التالية :

✓ أن التصوف ظهر كنزعات فردية تدعو إلى الزهد وشدة العبادة، ثم أصبح توجها فكريّا يتوخّى السمو بغية الوصول إلى المعرفة الإلهية، وذلك باتباع الشريعة الإسلامية.

✓ رغم التعريفات التي وضعت لمصطلح التصوف والآراء التي تضاربت لتحديده، إلا أنها لم نضع تعريف جامع لهذه التسمية، حيث نجدها في اللغة جاءت بمعنى لبس الصوف، أما في الاصطلاح بمعنى الزهد والتقشف عن متاع الدنيا رغبة في الآخرة.

✓ إن أغلب الدراسات للخطاب الصوفي تجد أن للتصوف والشعر علاقات قربى، فكليهما يعتمد على صدق التجربة الناتجة عن معاناة الشاعر، بحيث يتخذان من القلب والوجدان طريق للإلهام ويستندان إلى الذات العليا من أجل الوصول إلى الهدف المنشود إليه، غير أنهما يختلفان في الهدف، فالصوفي هدفه الوصول إلى الذّات العليا أما الشاعر فهدفه الوصول إلى الإبداع الأسمى.

✓ يلجأ الشاعر الصوفي إلى لغة الإيحاء والرمز والإشارة، وذلك من أجل التعبير عن حبّهم الإلهي، إذ تميزت هذه اللغة بالابتعاد عن المباشر واللجوء إلى لغة البحث والكشف والسؤال عن المعنى الذي يقصده الشاعر، وذلك لتتماشى مع التجربة الصوفية القائمة على مبدأ حب الذّات العليا.

✓ من أهم الشعراء الصوفيون الشاعر "**ياسين بن عبيد**"، الشاعر الجزائري الذي نجده يعتمد على لغة الإيحاء والإشارة في ديوانه، من أجل جعل شعره مثير للتساؤلات والرغبة للوصول إلى المعنى المقصود.

✓ إن الدراسة كانت منصبة على ديوان الشاعر "**ياسين بن عبيد**" **(غنائية آخر التّيه)** الصادر سنة 2007، المتضمن 18 قصيدة، تقوم على لغة الإيحاء والإشارة، ورغم تنوّع عناوينها إلا أنها تصب في مضمون واحد يريد إيصاله ألا وهو الرغبة بالتحاد بمحبوبه والطمع بمزايا الآخرة.

خاتمة:

✓الايقاع وسيلة يعتمدها الشاعر من أجل إضافة لشعره جمالا ورونقا، فقد تعددت تعريفاته حيث جزموا بعض النقاد في الأخير أن الوزن يعتبر أحد مظاهر الايقاع وشرط ضروري لتحقيق الشعر.

✓ إن الايقاع لا ينشأ من الوزن فقط بل هو يتولد من نوعين، ايقاع خارجي تضمن الوزن والقافية والرّوي، أي باعتماد شاعرنا على البحر البسيط بكثرة بإيقاعه الهادئ لشفافية الأسى، وكذلك القافية والرّوي المتعددة والمتنوعة في ديوانه ليعبّر ما يشعر به ويحسّه من ألم.

✓ نجد الإيقاع لا ينحصر على الموسيقى الخارجية فقط بل تعدّاه إلى الموسيقى الداخلية التي تشمل كل من التكرار والتنغيم والنّبر، حيث نجد شاعرنا جاء بأسلوب التكرار لكي يؤكد به المعنى الذي يريد توصله سواء بتكرار الحرف أو الكلمة أو العبارة بغية أحداث موسيقى في الشعر وإحداث جمالية في شعره.

✓ التنغيم بمعنى التغيرات التي تطرأ على درجة الأصوات أثناء الكلام وذلك لتغيّر معناه، بحيث يحول الجملة من أسلوب خبري إلى إنشائي ليجعل السامع يتساءل عن ألم الشاعر، وذلك يتضح في ديوان شاعرنا الذي طبق فيه هذه الوسيلة للتعبير عن مشاعره.

✓ النبر يعني الضغط والشدة على المقطع ليحدث إيقاع وزنه موسيقية تتغلغل في نفسية السامع، وشاعرنا يعتمد على هذا الأسلوب ليحدث تلوين إيقاعي في شعره ليعبّر به عن مدى حرفته إزّاء ذاته العليا.

✓ لقد استغل الشاعر ديوانه لشحن الظواهر الجمالية المتنوعة، حيث نجد في مقدمتها ظاهرة الانزياح التي نقلت إلينا من الثقافة الغربية، حيث تعرضت هذه الظاهرة للتعريف من طرف النقاد فاعتبروها بعضهم خروج عن المستوى العادي، وخرق ما أقره علماء النحو، ولكن بعضهم جعلها عبارة عن إطفاء الأثر في نفسية السامع.

✓ تحدث لنا ظاهرة الانزياح ربط الألفاظ بدلالات ولوازم مشابهة لمعرفة المعنى الذي يريد شاعرنا إيصاله، فنجد هذا الأخير قد وظّف في ديوانه أنواع الانزياح، باعتماده على الانزياح الدلالي من

خاتمة:

أجل دلالة على اللفظ والإيحاء به لمعرفة الغرض المنشود إليه بأشكال متعددة فيستند إلى استعارة سواء المكنية أو التصريحية بالإضافة إلى الكتابة عن صفة وعن موصوف وعن نسبة وكذلك المجاز المرسل بعلاقاته .

✓ اعتمد الشاعر إلى نوع الانزياح التركيبي وذلك من أجل ربط الألفاظ في تركيب واحد، وذلك باستخدامه في ديوانه وسيلة التقديم والتأخير من أجل العناية بالعنصر المقدم وإلفات انتباه السامع للعنصر المؤخر، كذلك وسيلة الحذف ليكمل بها معنى العناصر الأخرى.

✓ لقد اتجه كثير من الدارسين إلى أن كلمة Irony ترجمة للمفارقة، و Paradox ترجمة للتقيضة، حيث نجد أن هذه الظاهرة تعني اختلاف الباطن مع الظاهر.

✓ المفارقة أسلوب بلاغي يقوم على التباين، وذلك باعتماد شاعرنا على نوع المفارقة التضادية ليجسد بها موقفه من الواقع الذي يعيشه، ويعبّر بها عن بنية الانفصال والرغبة في الاتصال أي الموت، وانفصاله من العالم الأرضي واتصاله بالعالم السماوي.

✓ نجد شاعرنا يستند إلى أسلوب السخرية باستخدام المدح في صيغة الذم، من أجل وضع القارئ في ابتسامة يصحبها سخرية وتهكم لكي يثير انتباه القارئ.

✓ لقد استغل الشاعر أيضا في ديوانه تجسيد ظاهرة الرمز الصوفي الذي يحتل مكانة هامة في تجارب الشعراء المعاصرون، فهو وسيلة من وسائل التغلب عن الهموم وآية من آيات ميلاد نص معاصر يخرج من الدلالات المباشرة إلى الإيحاء والإشارة.

✓ خضعت ظاهرة الرمز الصوفي لتعريفات عدة فكانت في اللغة بمعنى الإشارة والايماء، أما في الاصطلاح فقد بقي محصور بأنه وسيلة يعتمدها الشاعر للتعبير عن مدى حبّه ورغبته بالاتحاد بمحبوبه.

✓ إن الرّمز الصوفي تعدد أنواعه، فنجد هناك رمز المرأة الذي يتخذها الشاعر ديوانه للتعبير عن ذاته، فهو يقابل موضوع المرأة وحبّه لها بموضوع المحبّة الإلاهية فيعبّر عن هذه العاطفة بتوظيفه لرمز المرأة في قصائده.

خاتمة:

✓ يلجأ الشاعر إلى رمز الخمرة كوسيلة ليعبّر عن ولهه بحب ذاته، فهو من شدة الألم والحب يتّخذ من الخمرة وما يلازمها من سكر وغياب عن الوعي مقر ليبتعد عن عالم الألم ويعيش عالم الأحلام والسعادة بأنه قرب ذاته ومحبوبه.

✓ إن رمز الطبيعة نوع من أنواع الرمز الصوفي يعتمده الشاعر في ديوانه للوصول إلى الجمال المطلق وذلك للتعبير عن جمال هذا الخالق ورغبة العيش بقرب هذا الجمال وذلك باستقاء عناصر الطبيعة.

✓ إن ظاهرة التناص مأخوذة من النص الذي هو ميدان التناص ومادته الأساسية، فهو العمل الموجه للقارئ، أما التناص فهو استحضار الشاعر لنصوص متنوعة في نص واحد، وذلك ما يتناسب مع نصه، فيعتبر إذن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات.

✓ الشاعر الصوفي لا يعتمد على نص انعزالي واحد بل للعديد من النصوص، حيث يلجأ إلى القرآن الكريم الذي يعتبر نبعا أصيلا، ولكن بطريقة غير مباشرة من خلال ديوانه ليعبر عن مدى حبّه لذاته وأنه مهتم بكلامه وبكتابه المنزل إلينا.

✓ يلجأ الشاعر "**ياسين بن عبيد**" في ديوانه التناص الأدبي، وذلك باستدعاءه لنصوص أدبية غائبة أو شخصيات، ليضيف لشعره قيمة وجمالا.

✓ إن شاعرنا الصوفي المعاصر يميل إلى استخدام التناص الأسطوري وذلك باستدعائه لآلهة جبل أوليوس، من أجل تحقيق أحلامه وإثراء تجربته الصوفية للتعبير عن مكبوتاته وإحساسه.

وفي آخر دراستنا لموضوع (**بناء الأسلوب في القصيدة الصوفية في ديوان "غنائية آخر التّيه" لياسين بن عبيدأنموذجا**) نجد أنه موضوع جدير بالدراسة ونأمل أن نكون قد وفيناه ولو بالقدر القليل من حقّه.

ملحق:

أولا - التعريف بالشاعر "ياسين بن عبيد"

ثانيا - التعريف بالديوان "غنائية آخر التيه"

ملحق :

أولا. التعريف بالشاعر "ياسين بن عبيد" :

ولد الشاعر "ياسين عبد الحفيظ بن عبيد" عام 1958 بقرية ماوكلان، دائرة بوقاعة، ولاية سطيف، نشأ في مدينة برج زمورة.

. أستاذ مساعد بجامعة سطيف.

. عضو فريق بحث في معهد اللغات والحضارات الشرقية بباريس.

. تحصل على شهادة الليسانس آداب من جامعة سطيف / الجزائر(1995).

. شهادة الدراسات المعمقة D.E.A من معهد اللغات والحضارات INALCO بباريس / فرنسا (2002ـ 2003).

. ماجستير آداب من جامعة سطيف (2003ـ 2004).

. مسجل للدكتوراه في النقد المعاصر، بمعهد اللغات والحضارات الشرقية (باريس).

* صدر له :

. الوهج العذري (شعر) سنة 1995.

. أهديك أحزاني (شعر) سنة 2000.

. معلقات على أستار الرّوح (شعر) سنة 2003.

. غنائية آخر التّيه (شعر) سنة 2007.

. الحلاج شاعرا (دراسة في سيرته الفكرية وإنتاجه الشعري).

. الشعر الصوفي المعاصر في الجزائر (بالفرنسية).

. الشعرية الصوفية (المفاهيم والانجازات / عمر أبو حفص نموذجا).

. عشرات المقالات في النقد النظري والتطبيقي، منشورة في الصحف الوطنية (المساء، الشعب، النصر، الشروق، الخبر).

. من القصص الديني للأطفال ترجمة فرنسية.

. ديوان الشاعرة الفرنسية "جاكلين لالمان" Jacqueline Lallemand (أجنحة الحرية) ترجمة إلى العربية.

ثانيا. التعريف بالديوان

لقد كانت الدراسة منصبة على ديوان من دواوين الشاعر الصوفي "ياسين بن عبيد"، أي باختيار ديوان "غنائية آخر التّيه" الصادر سنة 2007 المتضمنة لـ : (18 قصيدة).

. كالرّيح هي ...

. حلمان .. واقترف الصّدى.

. هل يطوي شراعك ما بي .

. تراتيل الغروب.

. مرثية الجمر والياسمين.

. غنائية آخر التّيه.

. قطرة حزن.

. الهجرة إلى القمر الجنوبي.

. وجع ساحلي.

. يا طالعا من عيون المشتهي شجرا.

. مقطعو العشق الأخير.

. اسقني الضوء.

. ضجيج الصمت

. تقاطعات الليل والمنفى.

. ذكرى .. قمر.. وحزن أخضر.

. خلقي للمرايا الخضر.

. عزف على شاطئ الليل.

. الوساطة بين أبي تمام والبردوني.

لا تطمع لغة هذه القصائد في أكثر من أن تكون شفافة على قدر مؤداها، فهي تقوم على لغة الإيحاء والرمز، ذات المواضيع المختلفة ظاهريا والمتشابهة باطنيا المعتمدة على ظواهر أسلوبية متنوعة، وغير مكتفية بإيقاع واحد، بهدف تحقيق ما ترمز إليه وتنقل لنا عوالم الصوفي الشاسعة.

قائمة

المصادر والمراجع

"

قائمة المصادر والمراجع:

* **القرآن الكريم**:برواية ورش عن نافع.

- **المصادر**:

1. **ياسين بن عبيد** : ديوان غنائية آخر التيه، عاصمة الثقافة العربية منشورات، الجزائر، (د.ط)، 2007.

- **المراجع العربية** :

2. **إبراهيم أنيس** : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1978.
3. **إبراهيم أنيس** : الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1979.
4. **أحمد جبرشعث** : جمالية التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.
5. **أحمد عادل عبد المولي** : بناء المفارقة "دراسة نظرية تطبيقية"، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009.
6. **أحمد مبارك الخطيب** : الانزياح الشعري عند المتنبي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009.
7. **أحمد محمد ويس** : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
8. **أحمد مختار عمر** : دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط4، 2006.
9. **أماني سليمان داود** : الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002.
10. **آمنة بلعلى** : الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، اتحاد الكتب العرب للنشر، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2001.

11. **تمام حسان** : اللغة العربية معناها ومبناها، الشركة الجديدة دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1985.

12. **جمال مباركي** : التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، مطبعة هومة، الجزائر، (د.ط)، 2003.

13. **حسن الغرفي** : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا **الشرق، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2001**.

14. **حسين عبد الجليل يوسف** : المفارقة في شعر عدوى بن زيد "الموقف والأداة"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009.

15. **حسين عبد الجليل يوسف** : موسيقى الشعر العربي الأوزان والقوافي والفنون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، **ط1، 2009**.

16. **عبد الحق منصف** : أبعاد التجربة الصوفية، إفريقيا الشرق للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2007.

17. **عبد الحكيم حسان** : التصوف في الشعر العربي الاسلامي "نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث هجري"، دار الغراب للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2010.

18. **حميد آدم ثويني** : علم العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

19. **حيدر حسين عبيد** : الحذف بين النحويين والبلاغيين "دراسة تطبيقية"، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

20. **خالدة سعيد** : حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

21. **خالد عبد الحليم العبسي** : النبر في العربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011.

22. **الخليل بن أحمد الفرهيدي** : العين، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، **ط1، 2003**.

23. **خميس الورتاني** : الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل الحاوي نموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

24. **رابح بن خوية** : في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2012.

25. **عبد الرحمان تبرماسين** : محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، ج1، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000، 2001.

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

27. **عبد الرحمان تبرماسين** : العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

28. **رشيد شعلال** : البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011.

29. **سامية راجح ساعد**: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان (البرزخ والسكين)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.

30. **أبو السعود سلامة أبو السعود** : الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2002.

31. **السعيد بوسقطة** : الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط2، 2008.

32. **سميح أبو مغلي** : العروض والقوافي، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2009.

33. **سوزان الكردي** : المستوى التركيبي عند السيوطي "في كتابه الإتقان"، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

34. ضياء مجيد الموسمي : غاية التصرف وأدوات المتصرف، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2011.

35. **ابن طباطبا العلوي** : عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

36. **ظاهر محمد الزواهرة** : التناص في الشعر العربي "التناص الديني نموذجا"، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.

37. **عادل نذير بيري الحساني** : الأسلوبية الصوفية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

38. **عصام شرتح** : جمالية التكرار في الشعر المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

39. **فايز عارف القرعان** : في بلاغة الضمير والتكرار، عالم لكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

40. **فضيلة مسعودي** : التكرارات الصوتية في القراءات القرآنية، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

41. **فهد ناصر عاشور** : التكرار في شعر محمود درويش، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

42. **الفيروز أبادي الشيرازي الشافعي** : قاموس المحيط، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

43. **كمال أبو ديب** : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

44. **مأمون الحموي وآخرون** : المنجد الوسيط، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

45. **مجدي وهبة وكامل المهندس** : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

46. **محمد القاسمي** : التكرارات الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.

47. **محمد بن يحي** : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011.

48. **محمد بنيس** : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

49. **محمد علي أبو ريان** : الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2007.

50. **محمد كعوان** : التأويل وخطاب الرمز "قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.

51. **محمد لطفي اليوسفي** : في بنية الشعر العربي المعاصر، سراب للنشر والتوزيع، تونس، (د.ط)، 1985.

52. **مدحت جبار** : الصورة الشعرية عند أبي قاسم الشابي، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، (د.ط)، 1984.

53. **مسعود بودوخة** : الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011.

54. **مقداد محمد شكر قاسم** : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار الدجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010.

55. **ممدوح عبد الرحمن** : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 1994.

56. **ابن منظور** : لسان العرب،ج8،دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،د.ط، 1869، ،مادة نزح.

57. **عبد المنعم الحفني** : الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

58. **موسى ربايعة** : التكرار في الشعر الجاهلي، جامعة اليرموك، الأردن، (د.ط)، 1988.

59. **نازك الملائكة** : قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1989.

60. **ناصر شبانة** : المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

61. **ناصر لوحيشي** : الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

62. **نجاة علي** : المفارقة من قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

63. نور الهدى الكتاني : الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

64. يوسف زيدان : المتواليات دراسة في التصوف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

○ **المراجع المترجمة** :

65. هيفرو محمد علي ديركي : جمالية الرمز الصوفي، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2009.

66Michel Ashby : Oxford advanced learner's dictionary of current English, oxford university press, sixth edition.

○ **المخطوطات** :

67.نجلاء بوجة : (التجليات الصوفية في ديوان عفيف الدين التلمساني)، مخطوط لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب عربي، إ.العربي دحو، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005 2006.

68.محمد ماجد الدخيل : (طقوس الحب في الشعر الصوفي وصناعاتها "دراسة نظرية تطبيقية")، كلية الآداب، جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن، 2008، نقلا من :

www.philadelphia edu jo/arts/13th/ parers/moth oldakhel.doc

69.علجية مودع : (النص الصوفي وفضاءات التأويل قراءة في شعرية "ابن فارض" الصوفية من خلال قصيدته "التائية")، مخطوط لنيل شهادة الماجستير، تخصص نقد أدبي، إ.صالح مفقودة، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010 2011.

- **المجلات** :

70.علي مصطفى عشا : "تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور"، المجلد 25، العدد 1، مجلة جامعة، دمشق، سوريا، 2009.

71.مسعود وقداد وآخرون : "مجلة علوم اللغة العربية وآدابها"، العدد 4، مطبعة منصور، منشورات جامعة الوادي، الجزائر، 2012، نقلا من :

www. Univ. eloued dz/index. php/hom.

الأنترنت:

72. www. arwikipedia. org/wiki

73.www.nizma.com.

فهرس المحتويات

"

الصفحة

شكر وعرفان

مقدمة.....أ-ج

مدخل :جمالية القصيدة الصوفية المعاصرة

أولا.ماهية التصوف.....6

ثانيا.تعالق التجربة الشعرية و الصوفية.....9

ثالثا.خصوصية اللغة الصوفية في الشعر المعاصر.....11

الفصل الأول:البنية الإيقاعية في ديوان" غنائية آخر التيه"

أولا.مفهوم الْإيقاع.....15

ثانيا.أنواع الإيقاع 20

1.الإيقاع الخارجي.....20

أ.الوزن 20

ب.القافية.....25

ج.الروي.....30

2.الإيقاع الداخلي.....34

أ.التكرار.....34

ب.التنغيم.....49

ج.النبر.....52

الفصل الثاني :الظواهر الجمالية في ديوان" غنائية آخر التيه "

أولا .الانزياح.....57

1.الماهية.....57

2.الأنواع.....58

أ.الانزياح الدلالي.....59

أ.1.الإستعارة.....59

أ.2.الكناية.....61

أ.3.المجاز المرسل.....64

ب.الانزياح التركيبي.....65

ب.1.التقديم والتأخير.....66

ب.2.الحذف.....68

ثانيا.المفارقة.....70

1.الماهية.....70

2.الأنواع.....73

أ.التضادية.....73

ب.السخرية.....75

ثالثا.الرمز الصوفي.....76

1.الماهية.....76

2.الأنواع.....81

أ.رمز المرأة.....82

ب.رمز الخمرة.....84

ج.رمز الطبيعة.....86

رابعا.التناص.....89

1.الماهية.....89

2.الأنواع.....92

أ.التناص القرآني.....92

ب.التناص الأدبي 95

ج.التناص الأسطوري.....98

خاتمة.....102

ملحق.....107

قائمة المصادر والمراجع.....111

فهرس المحتويات.....120