الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــة الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

# بناء القصيدة في ديوان "غنائية آخر التّيه"

## لـ: ياسين بن عبيد

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص : نقـــد أدبـــي

إعداد الطالب: لخضر دهان

إشراف الدكتورة: نوال أقطي

السنة الجامعية: 1436 /1437هـ

2015 / 2016 م

# مقـــدمة

إنّ الإنسان كائن يبرّر وجوده بوجود مشاعره وأحاسيسه، فالكلمة الشّعرية الرّاقية ملجأٌ آمن من كل أشكال العبودية، وتحرّر من السلطة الماديّة، والشّعر لا يقف في منأى عن التّغيرات والظروف المحيطة، التي يشوبها كثير من التعقيد، ليتشكّل في ثوبه الجديد، فيعكس الحياة ويبرّر حقيقة الإنسان وجوهره، فهو فسحة لذلك الاغتراب الرّوحي والمعاناة الدّائمة دوام وجود الإنسان، وهذا ما فرض على كثير من الشّعراء النّزوح إلى الكلمة الرّاقية، الّتي لا تلغي مبدأ التّطور والتّجدد مادام "الإنسان كائن اجتماعيّ بطبعه".

إنّ مبدأ التّطور حقيقة حتمية تلازم حياة الإنسان وفكره، لذا فالارتقاء لصيق بالنص الشعري ،لاسيما وهو حمولة ثقافية فكرية، لذلك فقد قطع الشعر أشواطا كثيرة ليتشكّل على ما هو عليه اليوم، حيث مسّ التّغيير جوانب مختلفة في بناء القصيدة العربية شكلا ومضمونا، وهو ما جعلها لا تلتزم ذلك النّسق القديم رغم ما فيه من روح الأصالة والتّراث.

وحتّى لا يتّهم الشّعر بالجمود والعزلة والاغتراب ، فيفقد تأثيره ودوره على شتّى مناحي الحياة، وهو ما جعل الشاعر المعاصر يركض وراء تجربة حداثية في بناء النّص الشّعري، حاول فيها أنْ يعكس رؤيته الشّعرية ببراعة تتناسب وروح العصر، ويمنح القدْرَ الأوفر للغة تنصهر في عالم يفرض نفسه على الشّاعر، وهذا لا يعني مطلقا أن يتنصَّلَ الشّاعر كليا من قوالب النّص القديم،وإنّما هي مراوغة الكلمة الشّعرية ليتجلّى النّص بمضمون جديد، وربما مظهرا جديدا أيضا،كما هو الحال عند شاعرنا في النّص الّذي نحن بصدد دراسته ،حيث اتّخذ من التّجربة الشّعرية الصّوفية رؤية جديدة يتجلى فيها حسّ المعاصرة ،رغم أنّ كثيرا من النّصوص الشّعرية حافظت على الشّكل العمودي للنص، فجعلت القارئ يستعسر الإمساك بالدّلالة الخفيّة لنصّ مفعم بالتجريد والإيحاءات.

إنّ محاولة الكشف عن المعنى المخبوء والدلالة العميقة الّتي يختصّ بها النّصّ المعاصر، وما يستفزُّ المتلقّي من جماليات في التّصوير واختلاف في الإيقاع، وغيرها من الخصائص الإبداعية الجمالية، هي التي جعلت اختيارنا يقع على النص الشعري، لشّاعر "ياسين بن عبيد" باعتباره

واحدا من رواد التجربة الشعرية المعاصرة في الجزائر، فجاءت دراستنا موسومة بـ"**بناء القصيدة في ديوان غنائية آخر التيه" لياسين بن عبيد**، وذلك بغية الإجابة على الإشكالية الآتية:

**ما أهمُّ المقوّمات النّصّية اللّغوية وأثرها الجمالي؟ وما أبرز عناصر التّصوير الشّعري والإيقاعي؟ و ما أبعادها الجمالية والدّلالية؟**

وللإجابة عن هذا الطّرح ارتأينا السّير وفق خطة نرى أنّها تتناسبُ وموضوع البحث جاءت مقسمة إلى فصلين ،فأما الفصل الأول فتناولنا فيه بنية اللّغة ،وتضمن مفهوم البنية والإنشاء والخبر، وظاهرة التّقديم والتّأخير والحذف، وآثارها البلاغية والجمالية والدّلالية في النّص الشّعري، ثمّ اللّغة الصّوفية الّتي أكسبت النّصّ خصوصية الرّؤية الشّعرية.

وجاء الفصل الثاني متضمّنا مبحثين رئيسين هما: بنية الصّورة والبنية الإيقاعيّة، فأما بنية الصّورة فشملت أهم مرتكزات التّصوير المجازي الشّعري الوارد في الدّيوان، وهي الاستعارة والمفارقة والرّمز وآثارها البلاغية والجمالية، لما تمنحه هذه الظّواهر من ربط بين الوعي والانفعال، وبين الشّعور والإدراك، وأما البنية الإيقاعيّة فتطرقنا لها من زاويتين هما: البنية العروضية من حيث البحور المهيمنة وعلاقتها بالبنية الدّاخلية للنّصّ الشّعري، والقافية وأنواعها والتّدوير، ومن ثمَّة ربط هذه الظّواهر بدلالات النّصّ وانفعالات المبدع، كونها لم تعد تقتصر على التّشكيل الإيقاعي الخارجي في منظور النّقد المعاصر، وإنما هي مرتبطة بدلالة النّصّ العميقة، وكذلك بنية الإيقاع البصرية الّتي تمخضت من جراء انفتاح الأدب على العديد من المعارف الأخرى ،حيث تعكس الكثير من رؤية المبدع وتتواشج مع دلالات النّصّ المختلفة.

وللكشف عن هذه الرّؤية الشّعرية من منظور حداثي اعتمدنا المنهج الفنيّ الاستقرائي،الّذي يتناسب مع البحث الجمالي ،ويمنح القارئ رؤية أشمل حول مضمون النّصّ الشّعري، ولم يمنع هذا من الاستنجاد ببعض المناهج الأخرى ،كالمنهج الوصفي.

وكعادة كل بحث لابد أنْ يستمدّ منطلقاته من مراجع ودراسات سابقة تعضّده وتوّجّهه، فأما المراجع نذكر منها: كتاب الصورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري، لمحمد ابراهيم عوض،ومعجم ألفاظ الصوفية لحسن الشرقاوي، وكتاب القصيدة العربية الحديثة ـ حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى،جيل الرواد والستينات ـ لمحمد صابر عبيد، كما اعتمدنا على كتاب "استدعاء االشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر"لعلي زايد عشري، وكتاب"دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشّعري الحديث"لموفق قاسم الخاتوني، وأما الدراسات فمنها: مذكرة ماجستير موسومة بـ"جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد" لـ:بلعربي العايب، وأطروحة دكتوراه موسومة بـ"بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ـ فترة التسعينات وما بعدها"لـ:صبيرة قاسي، ومراجع ودراسات أخرى لا يسع المقام لذكرها، كان لها فضل كبير في تحديد مسار التّحليل والمعالجة للنّص الشّعري.

وإنْ كان هناك بعض الصّعوبات الّتي لابد من ذكرها، هي طبيعة النّص الشّعري الصّوفي الّذي يتّسم بالكثير من التّجريد ، وخصوصية التّجربة الصّوفية، الّتي تتميّز بحقلها المفهومي الّذي يرفض سلطة العقل، ويغوص في جوهر الرّوح حتى التّماهي في الغيبيات، مما يجعل المتلقّي يعجز عن حصر مجال إدراكها ، وبذلك تتنوع وتنفتح الدّلالة، وتتخطّى المألوف، وتكسر أفق توقع القارئ مرّة تلو الأخرى.

ولا يفوتنا قبل الختام أنْ نحمد الله ونثني عليه ثناءً يليق بجلاله، على توفيقه وفضله في كل شيء، ثمّ الشّكر لكلّ من أسهم في إتمام هذا البحث ولو بالنّزر اليسير، ونخص الأستاذة المشرفة "نوال أقطي" الّتي لم تقصّر ولم تبخل بجهدها وسهرها في تقويمه ونصحنا، فلها منّا شكرا لا تسعه هذه الكلمات القليلة، ولم يشكر الله من لم يشكر النّاس،وحتّى لا نبخسَ النّاس أشياءهم.

الفصل الأول

# بـــــنية اللغـــــة

# الفصل الأول : بنـــــية اللـــغة

**1/ مفهوم البنية**

**2/ الإنشاء**

**3/ الخبـــر**

**4/ التقديم والتأخير**

**5/ الحذف**

**6/ اللغة الصوفية**

## 1/مفهوم البنية :

**1/1/لغة:** ورد في الصحاح للجوهري في مادة (بنا) «بَنَى فُلانٌ بيتا من البُنيان وبَنَى على أهله بناءً فيهما،أي زفها ، وابْتَنَى دارًا، و بَنَى بمعنى، والُبنيانُ الحائط والبِنَى بالضّم مقصورٌ من البِنَى، وبِنْيةٌ وبِنىً بِكَسْر البَاء مَقْصُورٌ وفُلاَنٌ صحيح البِنْيَةِ، أي الفِطرة، وابْتَنَيْتُ فُلانًا، أي جعلته يَبْنِي بيتًا»[1]، ومن خلال التعريف الوارد فالبنية من البناء، وهو التشييد وإقامة الشيء ،وهكذا فبناء النص لدى المبدع يعني ضمُّ عناصره وتآلفُها كما يتآلف ويشيد البناء بأدوات المبدع اللغوية والبلاغية وغيرها.

**2/1/اصطلاحا** : إنّ الحديث عن مفهوم البنية واسع ومتشعب وله ارتباطات مختلفة في كثير من الميادين والمجالات العلمية ،حيث يقول مؤيد عباس حسين :«لقد استعمل لفظ بنية لمدة طويلة واتخذ معاني شتى قبل أن تعطيه البنيوية معناه الاصطلاحي ،إنّ الميدان المعماري هو الأصل الذي جاء منه هذا اللفظ ، فقد كان يعني الكيفية التي شيد عليها بناء معين ، وعليه فالبنيوية معجميا مشتقة من النص اللاتيني streers الذي يعني البناء أو التشييد»[2]؛ ومن خلال هذا التعريف فإنّ البنية في الأدب والنقد من حيث المفهوم غير بعيدة عن المفاهيم اللغوية التي أوردناها مسبقا، والبنية عموما تعني «مجموعة العلاقات الداخلية الثابتة التي يتميز بها بناء شيء معين بحيث تكون هناك أسبقية منطقية للكل على الأجزاء، وعليه لا يتخذ أي عنصر من عناصر البنية معناه إلا بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة»[3]، وعلى ضوء هذا التصور نسج المنهج البنيوي أسسه في دراسة الأدب ونقده ، إلا أن هذا لا يعنينا كثيرا إلا من حيث الحديث عن مفهوم البنية ،لأننا لا نتقيد بمنهج بعينه، بل كل ما يهمّنا هو محاولة استجلاء جماليات النص الشعري بحسب ما تقتضيه

---

[1] إسماعيل بن حماد الجوهري ،تاج اللغة وصحاح العربية ،تحقيق أحمد عبد الغفور ،دار العلم للملايين ، بيروت ،لبنان ، مادة (بنا)، مجلد 6، ،ط4 ،1990 ،ص2286.

[2] مؤيد عباس حسين ، البنيوية ، دار رند للنشر و التوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2010 ، ص29.

[3] المرجع نفسه ، ص30

الدراسة، ولهذا جاءت فصول البحث الثلاثة موسومة بمصطلح"بنية "، لأننا بصدد إبراز المكونات والعناصر الأساسية التي يقوم عليها النص على مستوى اللغة والصور والإيقاع ،ولذلك وقع اختيارنا على تسمية الفصل الأول بـ "**بنية اللغة**"، والتي سنبرز ضمنها أهم الخصائص اللغوية، من حيث الأساليب المهيمنة على بنية النص، والتراكيب والمعجم الشعري، وأثرها الدلالي والبلاغي والجمالي في تكوين النص، فجاء الفصل الأول (بنية اللغة) مقسما إلى مباحث تندرج تحتها مطالب، وسنعرض لها تفصيلا حسب ما تقتضيه الدراسة.

## 2/الإنشاء :

إنّ الكلام في اللغة العربية إما خبر وإما إنشاء ، والإنشاء في أبسط تعريفاته «هو ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولا يصح أن يقال لقائله أنه صادق أو كاذب، لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه على النطق به»[1]، فالإنشاء أسلوب في الكلام يعرف من خلال عدم قبول الحكم عليه بالصدق أو عكسه، وهو قرين الخبر لا غنى عنه لتوقف كثير من أغراض المتكلم عليه، والإنشاء على قسمين طلبي و آخر غير طلبي .

### 1/2/الإنشاء الطلبي:

لا تتحقق كثير من أغراض المخاطبين في الكلام إلا من خلال الإنشاء الطلبي، ولاسيما في أساليب الشعر، والإنشاء الطلبي هو «ما يستدعي مطلوبا حاصلا وقت الطلب ،لامتناع تحصيل الحاصل، ويشمل جملة الأمر والنهي والاستفهام والتمني والتّرجي والنداء والتّحضيض»[2]، فكل هذه الضروب الواردة في التعريف لا تتحقق إلا من خلال الطلب ولهذا سمي طلبيا، وسنتطرق إلى الإنشاء الطلبي بحسب أبرز ضروبه الواردة في النص وهي :

#### 1/1/2/الاستفهام:

ويعرف الاستفهام بأنه«طلب الفهم ،أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوما بوساطة أداة من أدواته،وهي الهمزة، وهل، ومن ...الخ»[3] ،ونمثل للاستفهام بقول الشاعر في قصيدة "آخر التيه":

**كيف اهتديتي إلى نجمي سكرت به  أم كان بينكما عهد ومنـــــــتظر** [4]

---

[1] عبد السلام محمد هارون ،الأساليب الإنشائية في النحو العربي ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ،ط5 ، 2001 ،ص13.

[2] المرجع نفسه ، ص13

[3] المرجع نفسه ، ص18.

[4] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، منشورات أرتيستيك ، القبة ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص49.

وقوله : **أي السبيلين ضعنا في متاهمـــــا  درباي منفاك ..أم درباك لي خطر** [1]

وينم هذا الاستفهام على اضطراب الشاعر وقلقه ،حيث يمثل السكر حالة من النشوة الروحية،ويتجسد هذا القلق الروحي في التساؤل عن سبيل الخلاص من هذا الضياع الذي يعتريه،ويبدو أن القلق الروحي يزداد لدى الصوفي ويشتدّ ببلوغه الرعشة القصوى ،لذا فالاستفهام هو جسر السؤال والكشف الذي يعتد به كل باحث عن الحقيقة، وآملا في بلوغ منازل الصفوة.

وقد ورد الاستفهام أيضا في قول الشاعر من قصيدته "الهجرة الى القمر الجنوبي ":

**فأين الأولى بالأعصر البيض أذنوا  وأين أنا من كل تلك الفجائع** [2]

فالاستفهام في هذه الأبيات يبدو جليا وواضحا، وهو لا يخلو من النظرة التأملية وهاجس التساؤل عن وجود الذات في الوجود، حيث تعتبر هذه الفكرة إحدى ركائز بناء النص الصوفي،ولعل انتقال السؤال من صدر البيت إلى عجزه، هو تعزيز للصيغة الاستفهامية التي ترافق لغة الصّوفي لتطعّمها ببلاغة التأكيد والإيجاز.

### 2/1/2/ النداء :

يعد النداء من بين أهم أقسام الاستفهام الطلبي وأكثرها حضورا في النص الشعري والنداء هو طلب المنادى بأحد حروف النداء الثمانية ،يا ،وا ،وغيرها[3] ، ونمثل للنداء بقول الشاعر في قصيدة "مرثية الجمر والياسمين ":

**يا رائع لبوح للأخرى لـــــــه  قد أينع البرق في ممشاك والسحب** [4]

---

[1] المصدر السابق ، ص49

[2] المصدر نفسه ، ص61.

[3] ينظر،عبد السلام محمد هارون ،الأساليب الإنشائية في النحو العربي ،ص136.

[4] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ، ص41

ويقول أيضا في القصيدة نفسها :

**يا شاعر الورد لم تحرج مصادحة إلا خزايا من الأقمار ما شربـــــوا** [1]

وقوله أيضا :

**كنا غريبين في الدنيا تعلقنـــا بالليل عمر المدى فلتذكري شهب**

**يا أيها الوجع ألمًا كان يملؤني لولا مرايا رعاها الصمت والصخب** [2]

نلحظ في هذه الأبيات أن النداء موجه إلى شاعر آخر وهو نزار، كما صرح به شاعرنا عقب عنوان القصيدة (إلى الوهج الخالد نزار قباني)، حيث يتوجه الشاعر إلى مقاسمة هواجسه وأوجاعه مع أكثر الناس وعيا لها وبالمرارة نفسها؛ لأنّ الخطاب كان موجها منذ بدايته إلى نزار قباني ،كرائد تجربة شعرية ناضجة ومتكاملة، إلا أنّ شاعرنا بهذا الاستدعاء لشخصية نزار ليس الغرض منه رثاؤه، بقدر ما هي شكل من التّرميز والإيحاء على تميز الشاعر، كصاحب قضية ورسالة يتفرد بها عن غيره من الناس،ويتّضح لنا هذا النمط من الإيحاء من خلال تكرار استدعاء الشخصيات وتحويرها إلى رموز للمعاناة والأوجاع الذّاتية الّتي يعيشها الشاعر مثلما يقول في قصيدة "الوساطة بين أبي تمام والبردوني ":

**وكلّما ضعف المسرى بما ثقـــلت به النجوم رأيت الفجر مغتصبـــا !**

**يا زفرة من أبي تمام جاوبهـــــــا من ساح صنعاء مكروب بها انجذبا** [3]

نلحظ في هذه الأبيات أنّ النّداء موجه إلى شيء معنوي "زفرة "، ليشارك الشاعر فيها أبي تمام؛لأنّه ينسبها له عن تصريح واضح ،مما يؤكد أنّ الاستدعاء لشخصيات الشعراء هو شكل من التّرميز إلى الحالة التي يعيشها الشاعر دون سواه من الناس، وهذا شكل من الاغتراب الروحي

---

[1] المصدر السابق ، ص43

[2] المصدر نفسه ، ص43

[3] المصدر نفســه ، ص116

الذي يسدّه الشاعر الصّوفي بالهروب إلى الماضي المتألّق والمليء بالأمجاد والمفاخر، وقد كان أغلب النداء الوارد في النص الشعري بأداة النداء "الياء" لأنها تلائم نداء البعيد والقريب معا .

**3/1/2/الأمر :**

كما كان للاستفهام والنداء أثر عميق في بناء النص الشعري، كذلك هو الحال مع الأمر الذي هو «طلب الفعل بصيغة مخصوصة ،وقيل طلب حصول الفعل بصيغة مخصوصة مع علو الرتبة والإلزام»[1]، والأمر بهذا يشترط فيه أن يكون الآمرُ على منزلة أعلى من المأمور، وعرفه السكاكي في المفتاح فقال «عبارة عن استعمال نحو؛لينزل ،انزل ،وصه على سبيل الاستعلاء ممن هو أعلى مرتبة»[2]، وبهذا فلا يتحقق الأمر إلا بشرط الاستعلاء وتضمنه قصد الطلب لكونه يصنف ضمن الإنشاء الطلبي ،وإذا لم يكن الآمر على منزلة أعلى من المأمور خرج لأغراض أخرى يحددها المقام ،كالتضرع والدعاء والتلطف ..الخ[3] ،وقد ورد الأمر في النص الشعري في عدة مواضع نمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "مرثية الجمر والياسمين "

**اسكب جراحك كأسا فوق ذاكرة  تروى بها شفتي الظّمأى ..وتلتــهب**

**انعي وميضك فوق النعش يحمله  حزنان ،باد إلى الدنيا ومحتـــــجب [4]**

يتوجه الشاعر في هذين البيتين بالخطاب إلى شاعر غير حاضر في حقيقته، وإنما يخاطبه بوصفه ذات يستحضرها كي تقاسمه المعاناة والأوجاع، ويحولها إلى نموذج تعبيري فني وآخر نفسي،وهي ظاهرة رائجة في الأدب المعاصر، وخصوصا في الشعر الحديث والمعاصر، حيث يقول الدكتور علي عشري زايد «إن توظيف الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر تعني استخدامها تعبيريا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر ـ أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء

---

[1] عاطف فضل ، تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث ، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، ط1 ، 2004 ، ص93

[2] أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن السكاكي ، مفتاح العلوم ، د تحقيق ، المكتبة العلمية ، بيروت، لبنان ، د ط ، ص152

[3] ينظر ، عبد السلام محمد هارون ، الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، ص14

[4] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص41

في يد الشاعر يعبر من خلالها أو يعبر بها ـ عن رؤياه المعاصرة»[1]، وبذلك فالاستحضار للشخصيات ينبع من ابتغاء الشاعر إلى بثّ التّعبير والإيحاء في شكل فنّي جديد في الشعر المعاصر، كما ورد أسلوب الأمر في قول الشاعر من قصيدة "وجع ساحلي":

**ارحلي ألف عام**

**فأنت هنا وجع منتظرْ**

**ارحلي امرأة**

**في القناديل نامت**

**على زندها الأرض لاحت ضفائرها**

**واستقلت**[2]

ويقول أيضا في القصيدة نفسها مواصلا كلامه بالأمر:

**أعود إلى زمني وإلى موعد في المطرْ**

**اذكريني**

**اذكري**

**وحده يعرف الزمن اللولبي**

**بأنّي محب قديم**

**تحمل وجهك**

**فوق الرمال**

**ومال إليك**

---

[1] علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،دار الفكر ،القاهرة ،د ط ،1997 ، ص13

[2] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ، ص65

**تغنين في شرفة للقمرْ** [1]

يتوجه الشاعر في ظاهر الخطاب إلى امرأة يعاتبها، وهو يأمرها بالرحيل، ويؤكد هذا الأمر بالتكرار للفعل ارحلي ،بل قد يتوهّمُ القارئ من خلال افتتاح القصيدة بأسلوب الأمر أنّه أمر حقيقيا، لكن من خلال البنية العميقة للنص وتحول فعل الخطاب من السلب"ارحلي ارحلي" إلى الإيجاب "اذكريني اذكري"، ندرك أن الغرض الحقيقي ليس الأمر، وإنّما هو شكل من التّغزل بالذات الإلهية عند المتصوفة، وملء للفراغ الروحي الذي يعيشه الصوفي في خلواته،كما يعد أسلوبا شاعريًّا لدى الشاعر الصوفي، ويدل على ذلك اجتماع المعاناة والوجع مع المحبة القديمة، التي لا تحتاج إلى منْ يبرّرُها إلا الزمن كشاهد عليه .

ويقول الشاعر في قصيدة "تراتيل الغروب ":

**فافتح ذراعيك أعبر منهما زمني  في الضوء ته وفي ليل له سبـــل**

**أنعي وميضك فوق العرش يحمله  حزنان ،باد الى الدنيا ومحتجب** [2]

إنّ ظاهر الخطاب في هذين البيتين من حيث الغرض هو الأمر، إلا أنّه من خلال البنية العميقة للنص ،ندرك أنّ الشاعر يناجي ربه ويلتمس القرب إليه ،كما هي عادة الصّوفي في ارتعاشاته وهذه أهم أغراض الإنشاء الطلبي حضورا في النص ، حيث أسهمت في بنائه وتعدد معانيه ،وإثرائه بلاغيا وجماليا، ومن الجدير الإشارة إلى أنّ هذه الأقسام الواردة في الإنشاء الطلبي، قد تخرج عن مقتضى الظاهر في بعض الأحيان ،كما هو الحال مع الأمر والنداء ،حيث خرجا إلى غرض الدعاء والاستغاثة وغيرها من الأغراض التي تلائم مقام الصوفي، الذي يرتكز على تجسيد هذه المعاني التي تتوافق مع مبتغاه الروحي وتروي عطشه النفسي.

---

[1] المصدر السابق ،ص66

[2] المصدر نفسه ، ص38

## 2/2/الإنشاء غير الطلبي:

كما سلف الذكر الإنشاء على قسمين طلبي كالأمر والنداء وغيرها وآخر غير طلبي وهو ما لا يستلزم مطلوبا حاصلا وقت الطلب، ومنه أفعال التعجب والمدح والذم وصيغ العقود ورب، وكم الخبرية ..الخ[1]، ولم يظهر الإنشاء غير الطلبي في النص الشعري إلا نادرا ،ونمثل له بمايلي:

### 1/2/2/ التّعجب:

والتعجب على ضربين قياسيّ وآخر سماعيّ، وقد وقع الكثير من الخلاف حول فهم الجملة التعجبية [2]ـ إلا أن هذا الخلاف لا يعنينا هنا ـ والتّعجب من الصيغ الإنشائية غير الطلبية الواردة في النص الشعري، إلا أن حضوره كان باهتا لعدم تحقيقه لأغرض النص الشعري، ونمثل له بقول الشاعر في قصيدة "ذكرى قمر ..وحزن أخضر ":

**ذكرى ..وتختبئ الألحان في جسدي تمضي ويبقى لقلبي لحنـــه الشاكي**
**شاك ..توحد بالنجوى على خطـــر لوْزيةُ الهمس جاءت من حنايـــاك**
**يا رب لحظة آلام سعدت بهـــا طفلا..تورطني في الحلم عينـــاك**
**تيه بعينيك ..أم عطر الصبا بهمـــا إما تراءيت زان التيه مـــــــرآك!؟**
**فوق الغصون غصون العمر ناديــة غنيت لحن دمي ..ما كان أنـــداك !!**
**(أعيذها نظرات) كنت أشربهـــا ضوءا وتشربني طيرا بأشـــــــراك!!** [3]

يقف الشاعر من خلال هذه الأبيات في حالة من الهوس الروحي، حيث يتذكر طفولته بشيء من العناء والتّحسر على ما مضى من لحظات سعد فيها بخلوته مع خالقه، وقد فتح الشاعر العنان لخياله في وصف الذات الإلهية ، لكنه وصف يعتريه الكثير من الغموض الذي

---

[1] ينظر ، عبد السلام محمد هارون ، الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، ص13

[2] ينظر ،المرجع نفسه ، ص93

[3] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه ، ص95 ـ 96

يصدر عن إطلاق العنان للخيال من طرف الشاعر ،والذي يعد ميزة جمالية في الشعر الحديث والمعاصر، ثم ينتقل إلى حالة من الحيرة والتعجب البادي في الأبيات الثلاثة الأخيرة

**تيه بعينيك ..أم عطر الصبا بهما إما تراءيت زان التيه مرآك!؟**

ففي هذا البيت تعجب واستفهام في الآن نفسه لأن الشاعر يقف وقفة حائر من إحساسه في حضرة الذّات الإلهية، ويتعجب من حالة التّيه الّتي تزّينُ له رؤية الذّات الإلهية، وقد اختار الشاعر "التيه" عنوان لديوانه الشعري الذي نحن بصدد دراسته كفكرة جوهرية، والتيه حالة من الذهول والشرود النفسي الذي يعتري الشاعر في حضرة النور الإلهي، وقد تعمّد إظهار علامة التعجب(!؟) في نهاية هذا البيت متبوعة بعلامة الاستفهام ،وبذلك نستدل على الجمع بين التعجب والاستفهام عنده،والتعجب ظاهر من خلال صيغته السماعية، وكيف لا وهو الشاعر الصوفي الذي يطلق العنان للخيال المجنح، ويكسر القوالب المعتادة ، كما يظهر التعجب في البيت الذي يليه "ما كان أنداك !!" بصيغته السماعية أيضا، حيث يتعجب من السبب الذي جعل غصون العمر تندى ،والنّدى ربما يقصد به الشاعر تحول حالته النفسية من حالة لأخرى تعاكسها؛ كما لو كان أحدا من الناس يضحك لحظة الحزن، فالحالتان لا تجتمعان .

وقد ورد التعجب بالصيغة القياسية في الديوان مرة واحدة وهي قول الشاعر في قصيدة "الوساطة بين أبي تمام والبردوني":

**وضعضعت هدبا نامت على وجع أحزانه والتقت في الغيم من ذهبـــا**

**ما أوغل الشعر في صدريكما أمدا إلا استحر وإما استنفذتما الكـــربا**[1]

تظهر في البيت الأخير صيغة التعجب القياسية"ما أوغل "واضحة تنم عن بعد عاطفي مفعم بالتوتر والانفعال لدى الشاعر،حيث أنّه يتعجب من حال الشاعرين ومن عمق بواعث الشعر

[1] المصدر السابق ، ص113

وإيغاله عندهما( أبو تمام*[1] والبردوني **)، و يجسد الشاعر من خلالهما البعد التعبيري والفني ،كما فعل مع الشاعر نزار قباني ؛لأنّ الشعراء أصاحب قضايا وتجارب في الحياة ،وهذا ما يبرر سبب إبداعهم ،وقد كان للشاعرين هدف مشترك في حفظ اللغة العربية وتكريسها، والتمسك بالتراث العربي رغم ما بينهما من العصور ، فالصيغة القياسية "ما أوغل" تدل على عظمة التعجب في نفس الشاعر وشدة إعجابه بالشاعرين .

**2/2/2/رب:** وهي من بين أنماط الإنشاء غير الطلبي ،إلا أنّ استعمالها نادر ،فلم ترد في الديوان إلا مرة واحدة في القصيدة السابقة الذكر "ذكرى ..قمر.. وحزن أخضر"حيث يقول الشاعر :

**شاك ..توحد بالنجوى على خطـر لوزية الهمس جاءت من حنايـــاك**

**يا ربّ لحظة آلامٍ سعدت بهـــا طفلا..تورطني في الحلم عينـــاك[1]**

وردت في البيت الثاني "ربّ" عن غير مقتضى الظاهر؛ لأنّها جاءت للتمني والتّحسر وليس بمعناها الحقيقي، والتمني يندرج تحت أقسام الإنشاء الطلبي، فالشاعر يتحسر على لحظة عاشها في الماضي ويتمنى عودتها ليعيد الكرة، إلا أنّ ما يستدعي الانتباه هنا هو المفارقة العجيبة التي مفادها اقتران السعادة بالألم ،فكيف يمكن التلذذ بالألم؟، ويبدو أنّ الشاعر يستوحي من معين مفاهيـــم

---

* أَبو تَمّام: ولد (188 – 231 هـ / 788–845 م) حبيب بن أوس بن الحارث الطائي، أحد أمراء البيان، ولد بمدينة جاسم (من قرى حوران بسورية) ورحل إلى مصر واستقدمه المعتصم إلى بغداد فأجازه وقدمه على شعراء وقته فأقام في العراق ثم ولي بريد الموصل فلم يتم سنتيـــن حتى توفي بها .

** البردوني : ولد البردوني عام 1929 في قرية البردوني في محافظة ذمار، وأصيب بالجدري الذي أدى إلى فقدان بصره وهو في الخامسة من عمره. تلقى تعليمه الأولي فيها قبل أن ينتقل مع أسرته إلى مدينة ذمار، ويلتحق بالمدرسة الشمسية الزيدية المذهب. بدأ اهتمامه بالشعر والأدب وهو في الثالثة عشر، ودأب على حفظ ما يقع بين يديه من قصائد، وانتقل إلى صنعاء في أواسط العشرينات من عمره ،ونال جائزة التفوق اللغوي من دار العلوم الشرعية ، وأدخل السجن في عهد الإمام أحمد بن يحيى ،لمساندته ثورة الدستور عام 1948.

[1] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص95

الرومانسية التي تجعل من الحزن والألم لذة .

ونلحظ من خلال دراستنا للإنشاء بقسميه الطلبي وغير الطلبي،أن غالبية الإنشاء الوارد في النص الشعري كان إنشاء طلبيا، أما الإنشاء غير الطلبي فهو نادر جدا في النص الشعري،إضافة إلى كونه خارج عن مقتضى الظاهر،كخروجه إلى التمني والالتماس، اللذان هما من أغراض الإنشاء الطلبي،كما قد خرجت بعض ضروب الإنشاء الطلبي لتحلّ محلّ بعضها بعضا، من حيث تأدية الأغراض ،كخروج الأمر إلى الدعاء والالتماس والرجاء، فهذه الأغراض الطاغية والمكثفة الحضور تسهم في بناء النص الشعري الصوفي؛ لأنّ الشاعر كان في أغلب شعره بصدد مناجاة خالقه في ارتعاشاته وخلواته .

## 3/الخبر:

يعرف الخبر في أبسط تعريفاته على أنّه «ما احتمل الصدق والكذب لذاته ،فإن طابق الواقع فهو صادق وإنْ خالفه فهو كاذب»[1]،وقد كان للخبر دور كبير في بناء النص الشعري،وسنحاول استجلاء الأسلوب الخبري من خلال بنية الجملتين الاسمية والفعلية، من حيث الجملة الخبرية المؤكدة والجملة الخبرية المنفية ،وذلك لما تمنحه من أبعاد دلالية وجمالية مختلفة.

### 1/3/الجملة الخبرية المؤكدة:

الأصل أنْ يلقى الخبر إذا كان السامع خاليَ الذهن منه مجردا من أدوات التّوكيد ،ويسمى هذا الضرب ابتدائيا، فإن كان شاكا أو مترددا في قبول مضمونه ،أُكّد بأداة واحدة، ويسمى هنا طلبيا، وأما إن كان منكرا له أكد بأكثر من أداة ويسمى هذا الضرب إنكاريا[2]، غير أنّه قد يخرج الخبر عن هذه الضوابط اللغوية إلى صناعة الفارق الجمالي في الخطاب الشعري، لأن الشعر ليس

---

[1] عبد السلام محمد هارون ، أساليب الإنشاء في النحو العربي ، ص13

[2] ينظر ، توفيق الفيل ،بلاغة التراكيب ـ دراسة في علم المعاني ـ ،مكتبة الآداب ،القاهرة ، د ط ، 1991، ص15.

مثل الكلام العادي،حيث تؤكد الجملة الخبرية لتمكين الكلام في نفس المتلقي ،وإزالة التجوز في الكلام ،ومن أبرز أساليب التوكيد الأداة ،وقد يؤكد الخبر بتكرار اللفظة وهو ما يسمى التوكيد اللفظي:

### 1/1/3/ التوكيد اللفظي:

ويعد التوكيد اللفظي من الأساليب البارزة في النص الشعري ،التي تعكس حالة توتر الذات الشاعرة ،ويكون من خلال تكرار لفظة اسما أو حرفا أو فعلا أو تكرار جملة بعينها ،ونمثل لهذا النمط من التوكيد بما يلي:

**1/1/1/3/ تكرار الاسم**: ونمثل له بقول الشاعر في قصيدة "غنائية آخر التيه" :

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

**الماء عيناك لولا الماء ما نضجت يدي الخضيبة أو ما شقني الحجـر**

**والضوء عيناك ما ابتلت به ظلمى رؤى شربتها تندى وتنكســــــــر** [1]

كرّر الشاعر في هذه الأبيات لفظة القمر وعيناك والماء ،فأما لفظة القمر فهي دالة على رفعة الذات المخاطبة ،وهي الذات الإلهية ،والتعبير عن فكرة تجليها للشاعر،وهذا ما يجعله يغوص في حزنه أثناء خلوته في حضرتها، ويجعل الليل والسفر يطول أثناء رحلة الصوفي ،لأنّ القمر يقترن بالرفعة والعلو في المقامات، والماء يمثل الغيث والطهر في رحلة الشاعر، فالألفاظ المتكررة توحي بعمق الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر في هذه الرحلة الصوفية وارتقائها في المقامات، والانتقال من مقام إلى المقام الذي يليه.

[1] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ،ص47

وورد تكرار لفظة حبيب ثلاث مرات في قصيدة "الوساطة بين أبي تمام والبردوني "حيث يقول الشاعر:

**حبيب..كنت لعبد الله ملهمـــه استلهم الفجر من عينيك لا الكتبا**

وقوله:

**حبيب..يا واصفا فجرا ملامحـــه في منتدى لملم التاريخ والغضبا**

وقوله:

**متى ..حبيب ..أحقا تنجلي محن والليل ينسج في أحشائه الصخبا**[1]

فقد تكررت لفظة حبيب في القصيدة دالة على رفعة المخاطب ومكانته في نفس الشاعر،بما يوحي أن التعلق والمحبة تمثل هاجسا لا يفارق الشاعر، إنها الذات العليا التي تجتاحه وتأسر وجوده حيثما يكون ،فهي ذات تنجلي لتلهمه الطريق وتبث الحياة بعطائها ،ليتجاوز المحن والمعاناة التي تحل بليله الطويل ،وهذا ما تعززه صيغة الاستفهام(متى) المتضمنة معنى الاستغاثة والدعاء .

**2/1/1/3/ تكرار الحرف:** كما كان لتكرار الاسم أثر في توكيد الخبر فكذلك الحرف ،الذي تجسد في تكرار الضمير المتكلم والمخاطب مقترنين ونمثل لذلك بقول الشاعر في قصيدة "حلمان وافترق الصدى":

**فوق الأديم منابع الماضي ارتمت عبثا تلملم حلمها المقتولا**

**كنا: أنا ..وأنا ..أنا الثلاثة واحد يهب القصائد صهوة وخيولا**[2]

---

[1] ينظر، المصدر السابق ،ص116

[2] المصدر نفسه ،ص22

حيث تكرر الضمير أنا ثلاث مرات على التوالي للدلالة على تشذر الذات ،واختلافها في الانتقال بين المقامات التي تعد من أبرز مفاهيم الصوفية ،كما تشكل تعبيرا جماليا يعكس حالة الشاعر المضطربة والمتوترة .ويتكرر تعبير مشابه لهذا التعبير في قول الشاعر في قصيدة "قطرة حزن":

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

ينبع في هذا التعبير تكرار الضمير "أنت" وهو تجسيد لسلطة المخَاطب على نفسية الشاعر؛ لأنّه في لحظة مناجاة لخالقه، إلا أننا نلحظ مفارقة عجيبة في قوله "بينكما الموت عادي الجياد"، فالشاعر من خلال عجز البيت يفصل بين "أنت" الأولى و"أنت" الثانية دلاليا؛ لأن "أنت" الأولى متعلقة بذات الشاعر عندما يرى نفسه في مقام أرفع من الحال التي هو عليها، والثانية متعلقة بذات الخالق، وهذا تعبير عن فكرة بلوغ الذات الشاعرة أعلى المقامات عند الصوفية ،ولا يفصله عن الذات العليا إلا الموت الذي يعد الوسيلة الوحيدة لانتقال الذات الشاعرة إلى حضرة خالقها، فالشاعر لحظة الخلوة يكون على أشد الاتصال بالخالق ،لأنه يرى ذاته روحا تنتقل إلى حضرة خالقها وكل ما يبقى هو الجسد الذي لا يتاح له الانتقال إلا بالموت.

### 2/1/3/ الخبر المؤكد بالأداة:

يؤكد الخبر في كثير من الأحيان للسامع بأدوات مختلفة "وللتأكيد في العربية أدوات وطرق لابد لدارس البلاغة من معرفتها، وهذه الأدوات كما ذكرها النحويون والبلاغيون هي؛ أن ،ولام الابتداء، وضمير الفصل ،والقسم، وأما الشرطية، وحرفا التنبيه ..الخ[2]،وقد وردت بعض أدوات التوكيد في النص، نمثل لها بما يلي:

---

[1] المصدر السابق ، ص55

[2] فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها ـ علم المعاني ـ ،دار الفرقان ، عمان ، الأردن ، ط 4 ، 1997 ، ص114

**1/2/1/3/ التوكيد بالأداة "إنّ"** : وقد اعتمدها الشاعر في توكيد الخبر كثيرا، وهي من أشهر أدوات التوكيد والأصل فيها[1]، ووردت في النص مرات متعددة، نمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "ضجيج الصمت":

**غردي**

**مثلما شئت**

**فوق ضلوع السنين**

**فإنّ**

**على كبدي غربة دائمة**[2]

يؤكد الشاعر الخبر للمتلقي في المثال الوارد بأداة التوكيد "إن" التي تقتضي الخبر القطعي ، ليس لكون الذات المخاطبة منكرة للخبر وإنما لقوة الانفعال النفسي الذي يعيشه الشاعر فهو يعاني من الغربة الدائمة التي تصدر عن رفض هذه السنين ،التي يعيشها في الدنيا والتي لا محالة تنقضي وتأتي بعدها الحياة الآخرة ،التي هي دار السعادة والنعيم.

ويستخدم الشاعر التوكيد بـ "إنّ" في قصيدته "تقاطعات الليل والمنفى"

**لوّحت من خلالك الشمس ليلا  للمواعيد..فاشرأب زمـــــاني**

**طلعت في العيان شمسا،فلما  أفلت أشرقت بأفق جنانـــي**

**قال لي الطهرـ بيننا مشتهاها ـ  "إنّنا دون رجعة مبحـــــــران"** [3]

ورد عجز البيت الشعري الثالث مؤكدا بأداة التوكيد "إن" و هي من أبلغ أدوات التوكيد،التي وقعت في جملة مقول القول، حيث يؤكد الشاعر الحالة الانفعالية العميقة التي تعتري الصوفي عندما

---

[1] ينظر ، المرجع السابق ،ص115

[2] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص85 ـ 86

[3] المصدر نفسه ، ص91

يبلغ درجة الارتقاء بروحه وخياله لحظة التجلي والكشف ،وذلك لأن الشاعر ذكر قرائن تدل على حال المقام الذي هو فيه؛ طلعت /أشرقت /شمسا ،فهذه صفات تختص بها الصوفية في وصف الذات الإلهية ،فعندما يبلغ الشاعر أوج العطاء الروحي إلى درجة تجعله يؤكد ذلك بتشبيهه بالإبحار دون الرجوع، ويبدو أن تلك أمنية كل توّاق إلى عدم انتهاء لحظة النشوة الوجدانية الحاصلة من وراء العشق.

**2/2/1/3/ التوكيد بالأداة "قد"**: وهي من الحروف التي لا تدخل إلا على الفعل ،فإن دخلت على الماضي تكون للتقريب أو للتحقيق ،وإن دخلت على الماضي تكون للتكثير أو التقليل[1].وما يهمنا أنها للتوكيد إذا قصد منها تحقيق الفعل الذي دخلت عليه ،وهي من أدوات التوكيد التي تكررت في النص الشعري ونمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "تراتيل الغروب"

**ولا أنا واجد ممشاك أعبـــــره إليّ من ذاتيَ امتدت ولا أصل**

**قد أدركتني عيون الشمس هاربة للأفق ..فوق سرير الليل تبتذل**[2]

تكررت في هذه الأبيات أداة التأكيد "قد"،وجاءت لتأكيد الفعل الماضي أو المضارع ،ففي المثال الأول يؤكد الشاعر من خلال البنية العميقة للنص والشاهد الوارد إن الذات الشاعرة تجتاحها رغبة كبيرة الى الاتصال بالذات الإلهية ،لأنها تمر بحالة من الارتقاء الروحي فالذات الإلهية متواجدة في ذات الشاعر دوما إلا انه يسعى إلى الأكثر ولا يرضى بالمقام الدنيوي ،فتعتريه حالة من الارتعاش حين يختلي في حضرة الخالق ليلا ،فالشاعر يستدعي أداة التحقيق ليؤكد هذا الشعور الذي لا يدركه إلا الصوفي ولان ذات الخالق ترى الشاعر وتتواجد معه كما تتجلى الشمس في أفق السماء.

---

[1] ينظر ، فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها ـ علم المعاني ـ ، ص119

[2] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ،ص35

وقوله في قصيدة "عزف على شاطئ الليل":

**ممشاك ممشاي لولا أن يكذبنـــــي هذا السلام الذي يرمي به الشـــرف**

**لقد تراءى لعيني في الضحى دجنا فهزني الشجن العجاج..والقـــــــرف**[1]

يؤكد الشاعر أن الذات الإلهية تتجلى له كما يتجلى الشيء في وقت الضحى، فيهتز من الحزن في مقام الصفوة ،وهو ما عبر عنه بالشجن العجاج ،فأداة التوكيد جاءت تنم عن الحالة المتوترة التي يعانيها الشاعر.

وقوله في قصيدة "الوساطة بين أبي تمام والبردوني ":

**لو كنتما مثلما قد قيل لي زمنـــا في المنحنى تعصران التين والعنبـــــا**

**لجئت تنساق في ممشاكما سبلي شاخ الصبا في مجاري العمر واحتجبا**[2]

وأما في هذا الشاهد فوظف الشاعر مؤكدين للخبر وهما قد ولام الابتداء على التوالي وذلك ليؤكد الشاعر على ما بلغه عن الشاعرين من أخبار بكونهما كان ماجنين ولاهيين بملذات الحياة،ثم يؤكد على إعجابه بهما وابتغاء سبيلهما إلى درجة تجعله يكبر ويشيخ في صباه ،وذلك لان الشاعر يرى صدق التجربة عندهما واعتلاء فضلهما على مساوئهما ،فالتوكيد هنا نابع عن إعجاب الشاعر بالشاعرين وامتداح فضائلهما .

وقد وردت مؤكدات أخرى للخبر إلا انه لم يرتكز عليها بناء النص كثيرا مثل "إن" التي هي من أدوات التوكيد ،ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة"مقطعة العشق الأخير":

**ألمّا انتحى نجماك فوق غمامة ألمت بك الأوعار إلمام مزلق**

---

[1] المصدر السابق ، ص109

[2] المصدر نفسه ، ص115

**كأنك إن يخطئك سهم توجـــــع جديد يعاودك اختناق مطوق**[1]

وقوله في قصيدة "تراتيل الغروب":

**وامكث بحبك لا ترتحل بأشرعة دكناء ..إن كان منها العطر ينهمل**[2]

فقد وردت إن في الشاهدين شرطية ومؤكدة للشرط كي يحصل جوابه ويتحقق، فهي تدخل على الأسلوب الخبري لتؤكده، ففي الشاهد الثاني يظهر جواب الشرط سابقا للشرط ،وذلك لان الشاعر يخاطب ربه فيكون مقام الخطاب استعطاف ودعاء لعلو مرتبة المأمور على الآمر ، ،ويعزز هذا مقام النص وغرضه انطلاقا من العنوان "تراتيل الغروب" ،وهذا ما يجعل الشاعر يلتمس ويدعو خالقه ،فيقدم جواب الشرط على الشرط .

ويعكس هذا الأسلوب خصوصية النص من جهة،وحالة التوتر النفسي للشاعر من جهة أخرى،كما ورد ضمير الفصل،الذي سمي ضمير تجوزا ليفصل بين المبتدأ وخبره[3] في بعض المواضع ونمثل له بقول الشاعر في قصيدة"تراتيل الغروب ":

**هذا هو العمر ما ابيضت أنامله إلا ليكتب أعراسي ويرتحـــــل**[4]

ورد الضمير "هو"في البيت ـ ضمير فصل بين المبتدأ والخبر ـ ليؤكد الشاعر الخبر المتعلق بالعمر في كونه ما ولد ـ وهو ما كنى عليه بقوله ابيضت أنامله ـ لأن هذه صفة للصبي في صغره إلا أنه كان يقصد لازم المعنى وهو المجيء إلى عالم الدنيا ،واقتصر الخبر في قصد أن يعيش معتكفا في

---

(1) المصدر السابق ، ص76

(2) المصدر نفسه ، ص38

(3) ينظر ، فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها ـ علم المعاني ـ ، ص116

(4) ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص37

حضرة الخالق تعالى .ثم يرتحل منها إلى عالم الآخرة ، العالم الأبدي .ويؤكد من خلال المعنى العام للبيت غاية وجود الإنسان في الحياة.

**2/3/ الجملة الخبرية المنفية:**

وهي الجملة الفعلية أو الاسمية التي تقدمتها أداة نافية ،لسلب مضمون علاقة الإسناد بين طرفيها حسب أغراض الكلام ،وما يقتضيه المقام[1]،وللنفي أدوات منها، لم ،لما ،إن ، لا،لات،غير، ومن هذه الأدوات ما هو مختص بالجملة الفعلية ،ومنها ما هو مختص بالجملة الاسمية ومنها ما هو مشترك بينهما[2]، وقد كان للخبر المنفي أثر لا يقل عن الخبر المؤكد في بناء النص وإثراء معانيه،ونمثل للخبر المنفي بأهم الأدوات الداخلة عليه والتي كان لها حضور مكثف بما يلي:

**1/2/3/ النفي بالأداة "لا"**: وهي من أهم أدوات النفي التي كان لها أثر واضح في بنية النص،حيث تواتر حضورها بشكل لافت للانتباه «وهي من أقدم حروف النفي العربية»[3]،ونمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "تراتيل الغروب "

**ضاءت مناك ولم تضمم أشعتها يمناك قل لي لمن في الحب تمتثـل**

**فليس تحلو أمانينا..على مضض جاءتك وكل الذي من حولنا خلـــل**

**ولا أنا واجد ممشاك أعبـــــره إليّ من ذاتي امتدت ..ولا أصـــــل**[4]

ورد في هذا المثال تكرار صيغة النفي للخبر"ليس تحلو أمانينا"،"ولا أنا واجد ممشاك" ،وأيضا قوله"لا أصلُ" ،ويجسد تكرار النفي الحالة الانفعالية للشاعر ،لأنه جاء بصيغة النفي بعد صيغة

---

(1) محمد خان ،لغة القرآن الكريم ، دراسة لسانية للجملة في سورة البقرة ، دار الهدى ،عين مليلة ، ط1 ، 2003 ، ص121

(2) المرجع نفسه ،ص224

(3) المرجع نفسه ، ص125

(4) ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص34

الاستفهام ،وكأنه يريد أن يبرر شعوره حينما يحتج بعدم راحته ، وأيضا افتقاره إلى القرب من الله يجعله يخرج المعنى العام للبيت إلى غرض الدعاء.

**2/2/3/ النفي بالأداة "لم"**: وهي إحدى أدوات النفي التي كان لها أثر دلالي بارز في النص الشعري، حيث أنها نافية وعاملة، وعملها الجزم للفعل المضارع وصرف معناه إلى الماضي[1]، وهي من أكثر الأدوات حضورا في النص ،ونمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "تراتيل الغروب":

**حبان لم أقترف في العشق غيرهما  في بعد قربهما أخبو وأشتعل**

**وأشبه النخل في قاماته اشتعلت  مواسمي ..بعيون الليل تغتسل**

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

ورد في هذه الأبيات نفي الخبر بأداة النفي "لم" التي داخلت على الفعل المضارع والفعل الماضي ،وقد أدى النفي في المثال الأول "لم أقترف" حصر كل حب الشاعر في حبين لا أكثر والأرجح أن الحب الأول مختص بحب ذات الخالق سبحانه وتعالى و التماهي فيه إلى درجة العشق كما صرح به الشاعر ،وذلك لا يكون إلا في حالة يبلغ فيها أقصى مراتب الارتقاء والصفوة وذلك أن الشاعر يصرح بهذا المقام حين يشبهه بالنخلة التي تتميز بقوامها وارتفاعها .وأما المثال الثاني في قوله "إذا لم أحترق شلل"فهو دلالة على حل الشاعر لحظة بلوغ تلك المرتبة القصوى في حضرة الذات الإلهية عند الصوفي، والدليل على ذلك أن الشاعر يرجو بلوغ لحظة تجلي الذات الإلهية ويخشى الاحتراق بنورها ،لأن نور الله يطغى كل شيء ولا يمكن أن يطيق رؤيته العبد ،كما في قصة سيدنا موسى عليه السلام حينما أراد رؤية الله تعالى ،فلما تجلى له ربه ـ تعالى ـ لم يطق رؤيته من شدة نوره سبحانه وتعالى وأغمي عليه ،قال تعالى :﴿**وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ**

---

[1] ينظر، علي أبو المكارم، الظواهر اللغوية في التراث النحوي ،دار غريب، القاهرة، ط1، 2007، ص168

[2] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص34

**أَرِنِي أَنْظُر إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنْ أُنْظُرْ إِلَى الجَبَلِ فَإِنْ اِسْتَقَرَ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَلُ المُؤْمِنِينَ﴾**[1] والقصة واردة في كتب التفسير .

**3/2/3/النّفي بالأداة "ما"**: أداة مشتركة تنفي الجملة الاسمية كما تنفي الجملة الفعلية ،فإذا دخلت على الجمل الاسمية عملت عمل ليس في لغة الحجاز ،وإذا دخلت على الماضي كانت بمعنى (لم) ،وأما إذا دخلت على المضارع فإنها تخلصه للحال[2] ،وتأتي "ما" النافية في المرتبة الثالثة من حيث التواتر في النص بعد لا النافية ولم أيضا ،كان لها حضور وأثر في النص ،كما منحت الشاعر التعبير عن الكثير من المعاني التي تثور داخله ،ونمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "غنائية آخر التيه":

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

**الماء عيناك لولا الماء ما نضجت  يدي الخضيبة أو ما شقني الحجر** [3]

وقد ورد النفي للفعل الماضي بأداة النفي "ما" في البيت الثاني مرتين ،مرة في الصدر وأخرى في العجز ،ووردت بعد الشرط الذي تحقق بحرف امتناع لوجود "لولا" لتحقق جوابه المنفي ،وأما دلالتها في السياق فهي أن الشاعر يعبر عن محبة خالقه وحاجته الدائمة إليه كما تكون حاجة الكائنات كلها للماء ،ويعبر عن ذلك بصورة شعرية ،مفادها أنه يسقط صفات الثمار الذي لا ينضج إلا بتوفر الماء ،فيده كذلك لا تعطي وهجها الروحي لولا تواجدها في حضرة الخالق.

ووردت ما النافية أيضا في قول الشاعر من قصيدة "مرثية الجمر والياسمين"

**حتى أتيت تقول:" الضوء لي لغـــــة  إني أتيت ولي عيناك منقلـــــب**

---

[1] سورة الأعراف، الآية 143

[2] ينظر، علي أبو المكارم، الظواهر اللغوية في التراث النحوي ، ص168

[3] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ، ص 47

**"ما كان بعدك فوق الأرض من وطن غير القصائد ضوءا منك ينسكب [1]**

وردت في هذا البيت "ما" النافية ،نافية للجملة الاسمية المنسوخة "ما كان بعدك فوق الأرض من وطن" وهو نفي قطعي ورد فيه استثناء للقصائد ،فالشاعر ينفي وجود وطن في الماضي غير قصائد نزار التي كانت مثل الضوء الذي ينير عتمة الواقع المعاش ،فنزار كان شاعر الأمة العربية في زمن سادت فيه الاضطرابات السياسية ،وكان رجلا له باع في السياسة و صاحب تجربة في الحياة .

شكل النفي في النص الشعري عموما وسيلة ملحة في التعبير البلاغي والجمالي، وإثراء المعاني واتساع دلالاته ،ولم يقف الخبر المنفي على استعمال هذه الأدوات التي ذكرناها، بل تعداها إلى غيرها من أدوات النفي مثل "ليس"التي تدخل على الجملة الاسمية ،ولن وغيرهما من أدوات النفي التي تنفي الجملة الخبرية ،إلا أن الشاعر استعمل الأدوات التي ذكرناها بتواتر جلي ولافت للانتباه أكثر.

وأما الجملة المؤكدة فقد جاءت أغلبها مؤكدة بأدوات التوكيد ،وأغلب الجمل الخبرية المؤكدة أكدت بأنّ أو بأداة التحقيق "قد"، كما ورد التوكيد اللفظي في كثير من المواضع بتكرار الاسم أو الحرف،وكان التوكيد مرتبط بتوتر الحالة النفسية للشاعر والمضطربة في أغلب النص الشعري،وخصوصا في مقام الإخبار عن شطحات الصوفي وارتعاشاته، التي تتزايد وترتقي من مقام أدنى إلى مقام أعلى، ليصل من خلالها الشاعر إلى مقام الصفوة والتجلي والمكاشفة .

## 4/ التقديم والتأخير :

تتميز اللغة العربية بمرونتها ودقة معانيها على خلاف كثير من اللغات الأخرى ،وتكتسب هذه الخصوصية عن طريق الظواهر البلاغية واللغوية المختلفة ،ومن أبرزها ظاهرة التقديم والتأخير التي عرض لها الكثير من البلاغيين العرب القدامى والمحدثين ،ومن أبرز البلاغيين الذين تناولوا الحديث

[1] المصدر السابق ، ص28

عن ظاهرة التقديم والتأخير عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز حيث يصفه بقوله «هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف ،بعيد الغاية ،لا يزال يفتر لك عن بديعه ،ويفضي بك إلى لطيفه ،ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ،ويلطف لديك موقعه ،ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك ،أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»[1] ،فعبد القاهر يرى أنّ للتقديم والتأخير أغراض بلاغية تكون السر في جمال الكلام وبيانه ولا تقف عند حدود العناية والاهتمام ،لذالك ينعته بقوله بعيد الغاية ،ومن المعلوم أن التقديم يكون في الجملة الاسمية كما يكون في الجملة الفعلية ،بتقديم أحد ركني الجملة على الآخر ،ومن المعلوم أن ركني الجملة هما المسند والمسند إليه (إما المبتدأ والخبر في الجملة الاسمية أو الفعل والفاعل في الجملة الفعلية التي فعلها لازم والفعل والفاعل والمفعول في الجملة الفعلية التي فعلها متعدي) ،ولا يمنع هذا أن يكون التقديم والتأخير في بعض متممات الجملة ،كالمفعول به في الجملة التي فعلها لازم ،والجار والمجرور

والصفة على الموصوف وغيرها ،وسنتطرق الى بعض مواطن التقديم والتأخير التي وردت في النص الشعري والتي كان لها أثر بلاغي وجمالي وآخر دلالي ،كتقديم الخبر على المبتدأ وتقديم متممات الجملة على طرفي الإسناد ،كتقديم الجار والمجرور.

## 1/4/ التقديم والتأخير في الجملة الاسمية:

الأصل في الجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ على خبره «حيث أن الصورة التي يتخذها تتابع أجزاء الكلام هي صورة ترتب المعاني في الذهن ...وعليك أن تعلم أن مرتبة المسند إليه التقدم»[2]، وقد ورد ترتيب عناصر الجملة الاسمية على أصله في مواضع كثيرة كقول الشاعر في قصيدة "تراتيل الغروب":

---

[1] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي ،دلائل الإعجاز ،قراءة وتعليق محمود محمد شاكر ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ،مصر ، ط3 ، 1992 ،ص102

[2] عيسى علي العاكوب وسعد الشتيوي ، الكافي في علوم البلاغة العربية ، دار الهناء للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1993 ، ص133

**غيم بعينيك لا يجلوه غير دمـــــي وغير طارئة في جفنها غـــــزل**

**أنت المسجّى على أعطاف ذاكرة فوق الرمال تغني والهوى خضل** [1]

جاء في هذين البيتين المبتدأ والخبر على أصلهما في الترتيب ،حيث تقدم المبتدأ على خبره "غيم بعينيك" و"أنت المسجى" وقوله"الهوى خضل" ؛فكل من غيم وأنت والهوى مبتدأ مخبر عنه،فالشاعر يولي العناية للمبتدأ فلا يخرجه عن الأصل في الترتيب كما أن ذلك يوحي بأهمية المخبر عنه في نفسية الشاعر ، فالمبتدأ "أنت" يقصد به الشاعر الذات الإلهية ،فيأتي الشاعر على تقديمها لأنها المحكوم عليه بالخبر المسجى كما أن موضوع النص يدور حول مناجاة وحب الشاعر لها،فيستعجل في ذكرها لدواعي انفعالية ونفسية ثم يخبر عنها.

### 1/1/4/ تقديم الخبر على المبتدأ:

قد يتقدم الخبر عن المبتدأ في كثير من المواضع لدواعي بلاغية وجمالية ،وهي ما تستقطب انتباه القارئ أكثر مما يستقطب مجيء الكلام على أصله ،لأن تقديم المبتدأ على خبره قد لا يتعدى داعي الإخبار عن الشيء، فالكلام العادي يستعمل فيه المتحدث هذا الأصل، وتكمن بلاغة وجمال النص الشعري في كثير من المواضع في تجاوز الأصل ،ليصنع المبدع الفارق ويستقطب إدراك المتلقي ،فيقدم الخبر عن مبتدئه كما فعل الشاعر في كثير من المواضع ،ونمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "غنائية آخر التيه":

**أدنو على قدر أشواقي ويسكنني كمارد بلحاف الجمر يتـــــــزر**

**فأنثني وقد ازورت مواعـــــدنا بعيدةٌ أنت بعدا ليس يختصـــــر** [2]

ورد تقديم الخبر على المبتدأ في البيت الثاني "بعيدة أنت"،وذلك ليعجل الشاعر بالحكم،

---

[1] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص33

[2] المصدر نفسه ، ص82

ويوحي هذا التقديم بحالة الشاعر التي تتحسر على بعد الذات المخاطبة "أنت"فالحالة المتأزمة تستعجل بالإنباء بما هو أكثر تأثيرا وأعمق إحساسا، ويبدوا أن هذه الذات تفرض وجودها وسلطة أهميتها لدى الشاعر، فهي الذات التي تختص ببعد لا يمكن طيه، إنّها الذّات العليا.

وقد استعمل الشاعر مثل هذا التقديم لحالته المتوترة كقوله في قصيدة أخرى :

**وأقتفيني ..وظلي فوق أشرعتي صبح ..جنوبية عيناه..يحتفـــــل**

**دوني المواسم أجلوها ..تورطني فيك النهايات يمشي فوقنا الأزل**[1]

ورد الخبر في البيت الثاني متقدما على مبتدئه "دوني المواسم" والأصل أن يقول المواسم دوني وذلك لأن الشاعر في حالة توتر يستعجل بذكر الخبر الذي جاء ظرف مكان مقترن بياء المتكلم.

و نمثل لتقدم الخبر على مبتدئه أيضا في قول الشاعر من قصيدة "غنائية آخر التيه":

**كيف اهتديتي إلى نجمي سكرت به أم كان بينكما عهد ومنتظـــر**

**وشم الينابيع في زنديك ماضيـــــة أنفاسه حيث لا يجلوك معتصر**[2]

تقدم المبتدأ "ماضية"على الخبر "أنفاسه" لأن أصل الكلام "أنفاسه ماضية "،وقد أخر الشاعر المبتدأ ليضفي عنصر التشويق للمتلقي حينما يسمع الخبر فينتظر المحكوم عليه(المبتدأ)، والشاعر قدم متعلقات المبتدأ على المبتدأ والخبر معا، ليجعل المتلقي يركض وراء المعنى ،فالبناء التركيبي المقلوب من خلال ظاهرة التقديم والتأخير يشي بكسر توقع القارئ، فلا يمسك الدلالة المقصودة إلا بعد إعادة صياغة التركيب ذهنيا وهو ما يمنح النص الفارق الجمالي.

---

[1] المصدر السابق ، ص70

[2] المصدر نفسه ، ص49

## 2/4/ التقديم والتأخير في الجملة الفعلية :

يطرأ على الجملة الفعلية تغيرات في الرتبة كتأخير الفاعل وأما تقدم الفاعل على الفعل فيخرجها من كونها جملة فعلية إلى جملة اسمية خبرها جملة فعليـــــــة ـ على رأي البصريين ـ لأن الأصل في الجملة الفعلية أن يتقدم الفعل عن الفاعل والمفعول ،يقول أحمد عبد العظيم عبد الغني: «أما الجملة الفعلية التي تصوروا ـ النحاة ـ تقدم الفعل فيها وتأخر مرفوعه عنه أصلا، فقد أوجب من سموا جمهور النّحاة اِلتزام ذلك الترتيب بين ركني الجملة الفعلية التزاما يترتب على نقضه خروج الجملة من دائرة الفعلية إلى الاسمية ،على حين أن اتجاها نحويا أطلق عليه الاتجاه الكوفي رأى أنّ الرتبة بين ركني الجملة الفعلية رتبة حرة لا بأس أن يتقدم فيها الركن الفعلي على الركن الاسمي أو يتأخر عنه»[1]، ومن خلال هذا فالاتجاه البصري عكس الاتجاه الكوفي، حيث يرى النحاة البصريون أن الرتبة في الجملة الفعلية ليست رتبة حرة ،ونحن أميل إلى هذا الرأي ،وبذلك فكل جملة تقدم فيها الفاعل عن الفعل هي جملة اسمية ،إلا أنه قد يطرأ التقديم والتأخير بين الفاعل والمفعول ،كما تقدم المفعول به في كثير من المواضع.

### 1/2/4/ تأخير الفاعل عن الفعل دون التغيير في الرتبة:

كما سبق الذكر فإن الأصل أن يأتي الفاعل مباشرة بعد الفعل إلا أنه قد يفصل بين الفعل وفاعله متعلقات كالظرف والجار والمجرور، تجعل الفاعل يتأخر في سياق الحديث، فيصنع من خلال هذا التأخير بعدا بلاغيا وجماليا،وقد ورد هذا التأخير في بعض المواضع نمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "تراتيل الغروب":

**هذا هو العمر ما ابيضت أنامله إلا ليكتب أعراسي ويرتحـــــــل**

**تنهدت فوق غصن القلب أنجمه سكرى يغني على إيقاعها الحجل**[2]

---

[1] أحمد عبد العظيم عبد الغني ،القاعدة النحوية دراسة تحليلية نقدية ، دار الثقافة ،القاهرة ،د ط ، 1990 ، ص187

[2] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص37

ورد في البيت الثاني تأخير الفاعل أنجم على الفعل تنهدت لأن الفاعل مذكور بالتأخير ،وهذا التعبير يعتمده الشاعر ليصنع مسافة انتظار المتلقي والتشويق إلى صاحب الفعل حيث ينتظر المتلقي الفاعل الحقيقي للفعل تنهدت حتى يفاجأ بخيبة انتظاره ويدرك أن الفاعل غير حقيقي لأنه صورة شعرية تمثلت في الاستعارة المكنية ،تنهدت أنجمه حيث شبه الأنجم بالإنسان والقرينة هي الفعل تنهد ،كما يوحي الفعل تنهدت إلى حالة الشاعر التي يصل بها الاضطراب والتوتر إلى أقصى درجات التعب ،نتيجة التأمل في معاني الحياة وأسباب هذا الوجود للذات وغايتها في هذه الدنيا التي يحل بها الإنسان ضيفا ثم يغادرها ،وهي معاني يرتكز عليها بناء النص الصوفي وذلك أن مفاهيمه حاضرة من خلال بعض الألفاظ كالسكر الذي يعرف به المتصوفة وهو حالة يبلغها الصوفي من الشرود والاضطراب.

وقد تكرر تأخير الفاعل في عدة مواضع نمثل لها أيضا بقول الشاعر في قصيدة "غنائية آخر التيه":

**أكبو وفي شفتي نجم تخللـــــه من شرفة الليل إيماض هو الوطر**

**نامت على صدر أيامي هواجسها واستيقظت لعيون الصبح تعتـذر**[1]

تكرر تأخير الفاعل في البيتين على السواء ،حيث فصل بين الفعل والفاعل متعلقات جعلت الفاعل يتأخر في الذكر"تخلله من شرفة الليل ايماض " و"نامت على صدر أيامي هواجسها" ،بما يضفي عنصر التشويق لدى المتلقي ويصنع عنده لحظة أفق انتظار ،وكثيرا ما يكسر الشاعر أفق انتظار المتلقي ،حينما يجعل الشاعر المسند إليه (الفاعل) مجازيا ،ليخلق المسافة الجمالية من خلاله وتنفتح دلالة النص أمام المتلقي فيركض وراء المعنى العميق الذي يرمي إليه المبدع.

### 2/2/4/تقدم المفعول به على الفاعل في الجملة التي فعلها متعدي:

المفعول به في الجملة الفعلية التي فعلها متعدي عنصر أساس في تمام المعنى لا غنى عنه في أصل الكلام ورتبته بعد الفاعل مباشرة ،إلا انه قد يتقدم على أحد طرفي الإسناد أو كلاهما ،كما ورد في النص الشعري تقدمه على الفاعل .

[1] المصدر السابق ، ص48

ونمثل لهذا التقديم بقول الشاعر في قصيدة "يا طالعا من عيون المشتهى شجرا":

**دوني المواسم أجلوها ..تورطني فيك النهايات يمشي فوقنا الأزل**[1]

وقول الشاعر في قصيدة "خلني للمرايا الخضر":

**كن لي أكن لك يوما هل نسر به زاد المعاد إذا ارتد الألى انسحبوا**

**إنّما انكسرنا على أبوابه زمـــــنا واستنزفت همنا الأوجاع والحقب**[2]

ورد في هذه الأبيات تقدم المفعول به على الفاعل في قوله"تورطني فيك النهايات"وقوله"استنزفت همنا الأوجاع"،ففي المثال الثاني قدم الشاعر المفعول به همنا على الأوجاع لما للهم من دلالات نفسية تدل على توتر واضطراب حالة الشاعر ،ومن جهة أخرى تجعل المتلقي ينتظر المسند اليه،كما أن الفعل تستنزف يوحي بعمق المأساة والمعاناة لدى الشاعر.

### 3/4/ تقديم متعلقات الجملة على ركنيها الأصليين:

تلي الجملة العربية بقسميها اسمية أو فعلية متممات يصطلح عليها ،المكملات والفضلات والمتعلقات ،وقد آثرنا مصطلح المتعلقات على الفضلات لكونها متعلقة بغيرها في إتمام المعنى كما أنّ مصطلح المتعلقات أقرب للتهذيب وغيرها من المصوغات ،حتى ولو كان القصد من المصطلح أنها فضلة على طرفي الإسناد لا المعنى ،وقد عرض النحاة إلى الحديث عن ما وراء ركني الجملة،وافترضوا رتبا لتلك المتعلقات فيما بينها وبين عنصري الإسناد الأصلي (المسند والمسند إليه) سواء كان في الجملة الاسمية أو الجملة الفعلية،والأصل أن تأتي تلك المتعلقات تبعا لركني الإسناد[3] إلا أنها قد تتقدم تلك المتعلقات على ركني الإسناد لأغراض بلاغية وجمالية في النص الشعري،ونمثل لها بما يلي :

---

[1] المصدر السابق ،ص 70

[2] المصدر نفســه، ص103

[3] ينظر ،أحمد عبد العظيم عبد الغني ،القاعدة النحوية دراسة تحليلية نقدية ، ص187

### 1/3/4/ تقدم الجار والمجرور:

ورد في النص الشعري تقدم الجار والمجرور على ركني الجملة لأغراض متعددة ،ونمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "ضجيج الصمت"

**للضحى**

**وجهك المتدفق أغنية**

**لمواسمك القادمه**[1]

ونلحظ في هذا المثال أن الشاعر أستهل النص بشبه الجملة (جار ومجرور) المتعلق بالمبتدأ والخبر اللذان هما بعده ،وذلك ليخلق لحظة انتظار وتوقع عند المتلقي ،وهو ما يسميه البلاغيون القدامى عنصر التشويق إلى الذات التي يخاطبها ويصفها بذات الوجه المتدفق وحال هذا الوجه أنه أغنية ،فمن خلال هذه الملامح يدرك القارئ أنها ذات تختص بصفات تميزها وترتقي بها إلى كونها ليست امرأة يخاطبها الشاعر وإنما هو مناجاة ظاهرها غزل وهي طريقة يسلكها الشاعر الصوفي ليعبر بها عن أوجاعه في شكل فني متميز،كما يفصل الشاعر بين المتعلقين "للضحى ولمواسمك القادمه" ويمنحه هذا التقديم أيضا التصرف في الوزن .

كما نجد الجار والمجرور يتقدم أحد طرفي الإسناد في بعض المواضع، ونمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "تقاطعات الليل والمنفى":

**هكذا هي للأهلة نبـــض  بعد عمر طوته في الكتمان**

**هي لي سورة بطي كتاب  ولها من تنهدي آيتـــــــان**[2]

---

[1] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ،ص85

[2] المصدر نفسه ، ص91

تقدم في البيتين الجار والمجرور على الخبر في قوله "هي للأهلة نبض" ،حيث يعود الضمير هي على الذات الإلهية، من خلال المعنى العميق للنص، ومسوغ هذا التقديم هو ارتباط الأهلة (الجار والمجرور) بالارتقاء في المكانة والعلو في المرتبة ومع ذلك فهي تستمد تغيراتها وحركاتها بقدرة الذات الإلهية الخالقة، وقد خص الشاعر الأهلة لأنها تحمل دلالة الزمن ولم يقل للقمر،حيث وردت في القرآن الكريم مقترنة بدلالة الزمن في كثير من المواضع،كما يقول الله ـ سبحانه وتعالى ـ في كتابه الكريم:﴿**يسأَلُونَكَ عَنِ الأَهِلَّةَ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالحَجِّ**﴾[1]، والنبض هو خفقان القلب الذي يعني الحياة ،ومن هذا فالضمير "هي" يختص بالذات الخالقة والواهبة للحياة لجميع الكائنات، حتى للأهلة التي في أعلى السماء ،ويؤكد ذلك البيت الذي يليه في قوله "هي لي سورة بطيء كتاب"،والسورة تختص بالقرآن الكريم الذي هو كتاب الله تعالى ،والآيتان هي صفات الله في كتابه سبحانه، ومبرر تقدم الجار والمجرور على الخبر هو حالة الشاعر الروحية والمتوترة التي تجعله يرتبط ويقترب بذاته إلى الذات الخالقة .

فقد أسهم تقديم الجار والمجرور على أحد طرفي الإسناد أو كلاهما في الكشف عن حالة التوتر النفسي والاضطراب الروحي للذات الشاعرة ،وإضفاء عنصر التشويق لدى المتلقي .

### 2/3/4/ تقدم الصفة على الموصوف:

لم يستعمل الشاعر تأخير الصفة على الموصوف في النص الشعري إلا في مواضع قليلة ،نمثل لها بقول الشاعر في قصيدة"يا طالعا من عيون المشتهى شجرا":

**ما زلت أنت..كأنْتَ..الآن في حرقي  أمشي إليك على جفني أبتهل**

**واقتفيني ..وظلي فوق أشرعـــــــتي  صبح..جنوبية عيناه..يحتــفل**[2]

---

[1] سورة البقرة، الآية 189

[2] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص70

ورد في البيت الثاني تقدم الصفة "جنوبية" على الموصوف "عيناه"،ليصنع الشاعر بعدا جماليا من خلال كسر الرتبة الأصلية بين الصفة والموصوف ،فتأخير الموصوف عن الصفة يجعل المتلقي يتساءل عن نسبة هذه الصفة"جنوبية" لمن ؟ وهي أفق انتظار لدى المتلقي يتوقع من خلاله وجود موصوف حقيقي بين الصفة والموصوف، سرعان ما يخيب بعدما يدرك أنّ الموصوف عيناه يستحيل أن يتصف بتلك الصفة ،لأن الصبح شيء مجرد يضفي عليه الشاعر طابعا تجسيديا، من خلال هذه الصورة التخيلية المجازية ،وتتعمق دهشة المتلقي بتأخير الموصوف.

نلحظ من خلال دراستنا لظاهرة التقديم والتأخير التي طرأت على النص الشعري، أنّها كانت على مستويين ،المستوى الأول في ركني الجملة الأصليين في الجملة الاسمية تقدم الخبر في كثير من المواضع ،وأما الجملة الفعلية فإن العنصر الغالب في هذه الظاهرة هو تأخير الفاعل في بعض المواضع من النص الشعري ،أما تقدم الفاعل عن الفعل فلم نتطرق إليه لأنه في أصله جملة اسمية خبرها جملة فعلية رتبتها صحيحة لم يطرأ عليها التقديم والتأخير ،كما ورد تقديم بعض المتعلقات عن عنصري الإسناد الأصلي أو عن أحدهما ،كتقدم الجار والمجرور عن المبتدأ والخبر معا أو عن الخبر فقط ،كما تقدمت الصفة عن الموصوف ،وقد كانت ظاهرة التقديم والتأخير إما عن قصد من الشاعر ليصنع بلاغيا عنصر التشويق، وجماليا أفق انتظار ،وأحيانا خيبة انتظار لدى المتلقي، أو عن غير قصد وهذا لأن الشاعر يصل الى حالة من التوتر والانفعال تجعله يعجل بتقديم ما حقه التأخير ويؤخر ما حقه التقديم.

وقد تظافرت هذه الظواهر اللغوية ليتشكل النص كبنية متكاملة ،حيث تبرز جمالية النص من خلال استقطاب القارئ ضمن خاصية اللعب الحر باللغة.

## 5/ الحذف:

يعرف الحذف في اللغة على أنه الإسقاط "حَذَفَ الحَجَّامُ الشَّعْرَ وأَسْقَطَهُ"[1]،وأما الحذف في الاصطلاح فهو غير بعيد عن معناه في اللغة ،ويعد الحذف من الظواهر البلاغية الشائعة في الدرس البلاغي القديم، ويعرفه عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز بقوله" الحذف باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر ،شبيه بالسحر فإنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ،وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[2]، إنّ ظاهرة الحذف من الظواهر البلاغية العجيبة التي لها أثر كبير في البيان العربي،ويعد الحذف من الظواهر البلاغية التي ارتكز عليها الشاعر كثيرا في النص الشعري، وللحذف مواضع كثيرة نذكر منها :

### 1/5/ حذف المبتدأ:

وقد ورد حذف المبتدأ كثيرا في النص الشعري وهو من السمات البلاغية الواردة في اللغة بشكل كبير ،ونمثل لذلك بقوله في قصيدة "حلمان ..وافترق الصدى ":

**جاث على شفة المدينة مطرقا والليل يرقد في نداه ملـــولا**

**رشح التذكر من عصارة حزنه و التاح يذكر عمره المبـــذولا**

**ظمآن ..يرجمه الصدى بصبابة ذهبت وشيعها الغروب قتيلا[3]**

ورد حذف المبتدأ في هذه الأبيات مرتين حيث حذف مبتدأ الخبر"جاث" الذي تقديره "هو" ـ بحسب الضمير العائد عليه في نداه ـ كما حذف مبتدأ الخبر ظمآن في البيت الثالث ومصوغات هذا الحذف من الناحية البلاغية، هي أن ذكره يعد ضربا من الحشو لوجود ضمير

---

[1] شعبان عبد العاطي عطية وآخرون، المعجم الوسيط ،باب الهمزة ،مكتبة الشروق الدولية ، ط4 ، 2004 ، ص162

[2] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي ،دلائل الإعجاز ،ص146

[3] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ،ص21

عائد عليه رغم أن الذكر هو الأصل ،ومن الناحية الجمالية فإن التعبير يكون أكثر استقطابا للمتلقي في حالة حذف المبتدأ ،لأن الذكر يعني التعين والمعين لا يسأل عنه لأنه معلوم بالذكر،وجاث حالة من الشرود التي تعكس حالة الشاعر وقد استهل الشاعر بها قصيدته لما لها من علاقة بنفسيته تجعله يفرغ من مكبوتا ته ،كما يمثل الظمأ بعدا رمزيا كثيرا ما يستدعيه الصوفي للتعبير عن الشوق إلى الخالق بشيء من الحزن ،وهو ما عبر عنه الشاعر بالصبابة .

وقد تكرر حذف المبتدأ على هذا النحو كما في قوله من قصيدة"عزف على شاطئ الليل"

**تعانق الجمرات الخضر يملأهـا طيف السنين من الأقمار يغتــرف**

**وترتمي في جهاتي رجع أغنيـــة عذراء مشبوبة الأنغام تأتلـــــــف**

**منسوجة من ضياء الفجر نبرتها حبلى العطور صباها الغض مكتنف**[1]

ورد في هذه الأبيات حذف مبتدأ الخبر "منسوجة"، كما يمكن حمل عذراءٌ على الرفع خبر لمبتدأ محذوف أيضا ،ويلجأ الشاعر إلى هذا الحذف لدواعي بلاغية كالإيجاز ،كما أن ذكر المسند إليه قد يقلل من تركيز المتلقي في البحث عن المحكوم عنه بهذه الإخبار ،وأيضا يعكس الحذف للمبتدأ تسارع نبض قلب الشاعر وتعجيله بالخبر مما جعله لم يمنح المتلقي معرفة المحكوم عليه إلا بعد الاستراحة التي جاءت نتيجة الاسترسال وتوالي الجمل ،في قوله:

**كانت هنا ياجراحي بوح ذاكرة تضرمت وشظايا العمر ترتـــــجف**

**فقيل لي إن في لبنان متكـــأ للراحلين على أوجاعها وقفـــــــوا**

**اتبعتها وجعي ما كنت أمسكه من بعدها وزوايا الحزن تختـــــــلف**

**لبنان يا مهجر الأسراب أتعبها درب الجنوب بثوب الجرح ملتحف**[2]

---

[1] المصدر السابق ،ص107ـ 108

[2] المصدر نفسه ، ص108

ففي هذه الأبيات صرح الشاعر بالمبتدأ وأكد عليه بأداة التوكيد "إنّ"، فالشاعر يذكر لبنان بشيء من التحسر والرثاء ،وموقفه من أمرها يجعله يسترسل في وصف حالها، ولا يذكرها إلا بعد استغراق طويل في الوصف والرثاء، ليصنع بعدا جماليا من جهة،ويعكس مشاعره تجاهها من جهة أخرى.

## 2/5/ حذف الخبر:

الخبر هو الركن الثاني في الجملة الاسمية ،والأصل فيه أن يذكر ،إلا أنه قد يحذف في مواضع معينة لأغراض بلاغية وأخرى جمالية ،وقد ورد حذف الخبر في النص الشعري في عدة مواضع،ونمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "يا طالعا من عيون المشتهى شجرا":

**لا وجه غيرك للأرض التي انبجســـت منها عيوني وفاض التّيه والوجل**

**مازلت أنت ..كأنْتَ ..الآن في حرقي أمشي إليك على جفني أبتهــل**[1]

حذف الشاعر في البيت الثاني خبر مازال حذفا قصديا ،وعمد إلى ذكر المبتدأ (اسم مازال) "أنت" العائد على الذات الإلهية ،وقد لجأ الشاعر إلى مثل هذا الحذف لكسر أفق توقع المتلقي الذي سرعان ما ينتظر الخبر ،ومن خلال هذا الحذف يصنع الشاعر البعد الجمالي من خلال الانزياح التركيبي الذي لم يعتده المتلقي؛ لأن الحذف من الناحية البلاغية يصح في حذف اسم مازال، ولا يصح في حذف خبرها لعدم وجود قرينة تدل عليه ،ويتجاوز الشاعر هذا الانزياح إلى التشبيه بالمماثلة (تشبيه الشيء بالشيء نفسه) ،أنت كأنت ،وذلك من الناحية البلاغية عيب من عيوب التشبيه ،حيث لا يشبه الشيء بمثله،إلا أننا عندما نغوص إلى المعنى العميق للنص نجد الضمير أنت عائد على الذات الإلهية التي لا يجوز تشبيهها بأي شيء ،لأنه لا مثل ولا أكثر من الله شيء كما يقول تعالى في كتابه الكريم : ﴿ **فَاطِرِ السَّمَاواتِ والأَرْضِ جَعَلَ لَكُم مِن أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا**

[1] المصدر السابق ، ص70

﴿وَمِنْ الأَنْعَامِ أَزْوَاجًا يَذْرَؤُكُمْ فِيهِ لَيسَ كَمِثْلِهِ شَيءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ﴾[1]،كما يوحي التشبيه أيضا للدلالة على بقائه ـ سبحانه ـ في عطائه وجوده وكل صفاته منذ خلق الخلق،وقد تكرر حذف الخبر على هذه الشاكلة في مواضع كثيرة كانت أغلب مواطن حذف الخبر كما في قول الشاعر في قصيدة "قطرة حزن":

**وحتام ليلك يـــــمتد نصفا نزيفـا.. ونصفا لسوق المزاد**

**فأنت ..كأنك أنت..امّحاءً وبينكما الموت عادي الجياد**[2]

كما أشرنا سابقا فقد تكررت صيغة حذف الخبر بعد الضمير "أنت" الذي جاء مبتدأ، وتكررت صيغة التشبيه بالمماثلة ،إلا أن الجملة هنا في هذا المثال لم تأتي منسوخة ،كما أن الخبر حذف مرتين على التوالي ،والمغزى من حذف الخبر هنا مع ترك الفراغ هو دلالة على طلب الشاعر مشاركة المتلقي في ملء الفراغ ،لأن الذات المخبر عنها هي الخالق سبحانه ،والإخبار إنما يكون لما هو مجهول، لا عن ما هو غني عن الذكر،كما يوحي الحذف إلى دلالة أخرى، تتمثل في حالة الانفعال لدى الشاعر الذي عجز عن وصف الذات الإلهية، ليبلغ به ذلك الانفعال الدهشة وعمق المحبة، وهي حالة تنتاب الإنسان عند الانفعال والتوتر فيلجأ من خلالها إلى الحذف لعدم وجود كلمات تعبر عن حقيقة الموقف.

### 3/5/حذف المفعول به :

كما يطرأ الحذف في الجملة الاسمية بحذف المبتدأ أو الخبر فكذلك يحذف المفعول به في الجملة الفعلية ،حيث تناول حذف المفعول به الكثير من البلاغيين من أمثال عبد القاهر الجرجاني في الدلائل«وإذا بدأنا في الحذف بذكر المبتدأ، وهو حذف اسم، إذ لا يكون المبتدأ إلا اسما ، فإني أتبع ذلك بحذف المفعول بها ذا حذف خصوصا ،فإن الحاجة إليه أمس،و هوبما نحن بصدده

[1] سورة الشورى، الآية 11

[2] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ،ص55

أخص ،واللطائف فيه كأنها أكثر»[1] تطرق عبد القاهر إلى الحديث عن حذف المفعول به بعد أن تحدث عن حذف المبتدأ،وأعطى أهميته القصوى في الحديث عن حذف المبتدأ وحذف المفعول به، لكثرة وقوع هذا الحذف في اللغة ولما له من اللطائف والمزايا، ونمثل لحذف المفعول به بقول الشاعر في قصيدة "تراتيل الغروب":

**أعرتني وجه من كانت تواجهنـــي ضفيرة من شحوب الليل تنتشل**

**وبحت لي شاعرا صيغت قصائده شمسا على جسدي تهمى وتنفعل**

**إني المرحّل مني فوق ذاكـــــرة من معدن الحجر الوردي تختـــزل**[2]

حذف الشاعر المفعول به في هذه الأبيات، رغم أن حقه الذكر لكونه يأتي بعد أفعال متعدية،حيث أن المفعول به في الجملة التي فعلها متعد ركن أساس في تمام الكلام كما هو معلوم، إلا أنه حذف في هذه الأبيات بعد الفعل "تنتشل"والفعل "تختزل" فالمتلقي حين يسمع الفعل تنتشل ينتظر مفعولا به لهذا الفعل لأن المعنى مقطوع ،وكأن الفائدة من الكلام لم تتم ،إلا أن مثل هذا الحذف يستدعيه الشاعر ليصنع من خلاله بعدا جماليا يتمثل في كسر أفق توقع المتلقي من جهة، وترك فجوات يملؤها المتلقي ويجعله يتابع النص بغية الإمساك بالدلالة ،كما يضفي هذا الحذف سمة جمالية أخرى تتمثل في جعل الشيء الجامد والمجرد ذات طابع تجسيدي وحسي،كما ترتبط دلالة هذه الأفعال بحالة الشاعر النفسية المضطربة والمنفعلة من خلال الفعل تنفعل وتنتشل .

كما ورد حذف المفعول به في قصيدة "هل يطوي شراعك ما بي":

**فهذا الذي ترجوه منك شعائري ولي زورق الأنوار خلف حجاب**

**أبوح.. وهذا الحب تذبح خيله بصدري ويستلقي نجي تـــراب**[3]

---

[1] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي ، دلائل الإعجاز ،ص153

[2] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص36

[3] المصدر نفسه ، ص27

ورد في البيت الثاني حذف المفعول به للفعل أبوح ،لأن البوح غير معلوم هنا أهو بوح بسر أم بشعور ينتاب الشاعر؟ أم هو غير ذلك كله؟، ومن خلال سياق النص وألفاظه يتضح لنا أن المفعول به هو "بالوجع" ،أي تقدير الكلام أبوح أنا بالوجع ،لأن دلالة الذبح على الصدر توحي بذلك بعد الفعل أبوح ،كما أن دلالة البوح توحي بالشيء الذي فيه معاناة أو سر بعد كتمانه،لأن الشاعر كان باستطاعته أن يقول أخبر أو أتكلم أو نحوها ، وهذا الشعور هو حالة تنتاب الصوفي في خلواته وارتعاشاته.

### 4/5/حذف حرف النداء:

لم يقتصر الحذف على ما ذكرنا من حذف المبتدأ، أو الخبر، أو حذف المفعول به، بل ورد حذف الحرف أيضا لان حذف الحرف من السمات التي تتصف بها اللغة العربية إلى جانب حذف الاسم من مبتدأ و خبر ونحوه لأنّ «الحذف في العربية لا يقتصر أمره عند حذف المسند إليه أو المسند،فقد يكون في الحرف»[1]، وقد حذف حرف النداء في عدة مواضع نمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "تراتيل الغروب ":

**ماذا أراك فعلت الآن مختبئـــــــا في الصمت تجلوك إشراقاتك الأول**

**أم قد تراك أقلت الكون مكترثـــــا بعلتي..أم ترى تعييك في الحيـــل**

**لا واهب القلب أنت الآن تكبرني حزنا ..وأكبر عرسا حافه الأمـــــل[2]**

حذف الشاعر حرف النداء بعد لام النهي في هذا البيت "لا واهب القلب" لأن أصل الكلام "لا يا واهب القلب" ،وحذف حرف النداء هنا لا يبرره ضيق المقام أو المحافظة على الوزن بقدر ما هو سمة جمالية في النص كما أن النهي لا يليق في هذا المقام لأن الشاعر لا يمكنه أن

---

[1] توفيق الفيل ، بلاغة التراكيب ـ دراسة في علم المعاني ـ ، ص50

[2] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص36

ينهى الذات الإلهية ،وإنما هو دعاء واستغاثة ،ويبرر كون المنادى هو الله قوله في الأبيات السابقة "تحلوك إشراقاتك الأول" ،والتجلي والإشراق ألفاظ يختص بها المتصوفة في وصف الذات الإلهية.

ونجد الشاعر يلجأ إلى حذف حرف النداء في مواضع أخرى وقد يحذف الحرف مع المنادى معا كما في قوله من قصيدة "وجع ساحلي":

**ارحلي ألف عام**

**فأنت هنا وجع منتظر**

**ارحلي امرأة**

**في القناديل نامت**[1]

حذف في هذه الأسطر حرف النداء والمنادى في قوله "ارحلي ألف عام"؛ لأن أصل الكلام"ارحلي يا امرأة.."،وتكرر حذف الحرف وذكر المنادى بعدها في قوله "ارحلي امرأة"،وقد تعمد الشاعر حذف المنادى مع حرف النداء في السطر الأول ،ليجعل المتلقي يتابع القراءة أو الاستماع من أجل معرفة المأمور ،فالشاعر يحذف حرف النداء لأنه لا يريد تحقيق نداء حقيقي وإنما هو استدعاء لوجود الحب والعاطفة بينه وبين الذات المخاطبة ،وليس كونها امرأة حقيقة،بل إن عاطفة الشاعر ترتقي عن التصريح بحب امرأة إلى حب الذات الإلهية .وذلك أنّ الشاعر يقول فيما بعد من القصيدة نفسها:

**خولت لي السماوات**

**أن تهبطي في يدي**[2]

ومن خلال بنية النص ندرك أن غرضه طرح الشاعر لمعاناته وشوقه للذات الإلهية، وما المرأة إلا رمزا للحب والعطاء، يستدعيه الشاعر لإضفاء بعدا جماليا للنص.

---

[1] المصدر السابق ،ص65

[2] المصدر نفسه ، ص65

نخلص من خلال دراستنا لظاهرة الحذف إلى أن هذه الظاهرة البلاغية لم تكن حكرا على النص القديم ،فالشاعر الحديث والمعاصر لا زال يوظفها على مختلف مستوياتها ،ليضفي أبعادا جمالية وأخرى بلاغية ذلك أن البعد الجمالي من أولويات الإبداع المعاصر ،وقد طرأ الحذف في بناء الجملة الاسمية بركنيها ،المبتدأ والخبر ،كما حذف المفعول به في الجملة الفعلية ،كما حذف حرف النداء في كثير من المواضع ،وكان أغلب الحذف الوارد في النص بغية استقطاب تركيز المتلقي للكشف عن المعنى العميق للنص ،كما تعكس ظاهرة الحذف الكثير من حالات التوتر والاضطراب الذي يعانيه الشاعر في شطحاته وخلواته في حضرة الخالق ،بما ينم عن الأبعاد الصوفية في هذه التجربة الشعرية.

## 6/ اللغة الصوفية :

يشكل التصوف أحد التيارات الرئيسة في الحياة الروحية الإسلامية ، وقد ظهر التصوف منذ فجر الإسلام ،ولا يزال قائما حتى أيامنا هذه، وهو يتميز بجملة من الصفات أهمها؛ التخلي عن العالم الدنيوي والزهد فيه، والتعويل على الكشف والذوق والمعرفة الباطنية،والتصوف علم يعرف به كيفية السلوك إلى حضرة ملك الملوك، وتصفية الباطن من الرذائل وتحليتها بأنواع الفضائل[1]، فالتصوف تجربة ذوقية يعبر عنها كل متصوف بطريقته الخاصة، وبوساطة أساليب يختص بها المتصوفة، وهناك الكثير من الشعراء الذين اتخذوا التجربة الشعرية منبرا للإبداع الشعري ، فالخطاب الشعري الصوفي «هو فعالية خطابية تمتلك من الآليات والشروط التي توفر له ما يجعله يكتسب الأبعاد المختلفة التي تضمن الانسجام وشروط التواصل من خلال دوراته ضمن معايير الاتصال الأدبي العام»[2]، وهذا ما يؤكد أن الصوفية لم تعد تنحصر في مجال الجانب الأخلاقي الديني

---

[1] ينظر ، هدي فاطمة الزهراء ، جمالية الرمز في الشعر الصوفي. محي الدين بن عربي - أنموذجا - ،مذكرة ماجيستر، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، 2006، ص20 . 21

[2] آمنة بلعلى ، تحليل الخطاب الصوفي ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2002 ، ص19

بقدر ما هي طريقة يسلكها المبدع ليجسد فيها تجربته الإبداعية، وما يؤكد ذلك قول أحد رواد الحركة الصوفية المعاصرة في الجزائر وهو الدكتور محمد بن بريكة، حيث ينعته بالتجربة الذوقية «التصوف هو تجربة ذوقية في شكلها الأكبر»[1]،وعلى غرار هذه الآراء البحث في لغة النص الشعري واستجلاء صوفية التجربة الشعرية، من خلال المعجم اللغوي الصوفي؛ لأن الشعر الصوفي له مصطلحاته وألفاظه الخاصة به، كما تقول سعاد الحكيم في المعجم الصوفي : «إن التجربة الصوفية هي، الظاهر ،والتعبير هو المظهر فلا تظهر التجربة إلا في مظهرها متحققة في كلمات»[2]، ومن أبرز المصطلحات الصوفية الواردة في النص الشعري :

## 1/6/ الحزن :

يعد لفظ الحزن من الألفاظ التي ارتكز الشاعر على توظيفها بكثافة في النص الشعري «والحزن من أوصاف الصوفية في سلوكاتهم وحياتهم ،والمُريد الحزين عند أئمة الصوفية ييسر له الانتقال من مقام إلى مقام أثناء رحلة مجاهداته»[3]، وأما الحزن من حيث المفهوم عند الصوفية فهو «انقباض القلب من التشتت في الغفلات ..،والحزين هو العارف والخبير بحال الدنيا ،فهو يعرف أنها لهو وعبث..،فهو لا يطمئن لها ولا يفرح بما أتاه»[4] ،وقد استخدم الشاعر لفظة الحزن في مواطن كثيرة كقوله في قصيدة "كالريح هي..":

**للحزن سرُّ اشتهاءاتي له العلـــن  للشعر كل انكساراتي..وما أهنُ**
**كل القصائد عمر ظل يومـــضه  فانوس أمنية لم تطفه المـــحن**
**عشبا وماءً أغنيها..ومن زمـــــن  أشدو...وفي نظر الدنيا أنا وثـن**

---

(1) محمد بن بريكة ،التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان ، دار المتون ،الجزائر ،ط 1 ، 2002 ، ص 19

(2) سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ،دندرة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1981 ، ص16

(3) حسن الشرقاوي ، معجم ألفاظ الصوفية ، مؤسسة مختار ،القاهرة ، ط1 ، 1987 ، ص16

(4) المرجع نفسه ، ص122

**أبني بها وطنا فوق الرموش وما غيري لها في قوانين الهوى..سنن**

**لها اعتقادي بأنّ العمر مندثــر لكن سيبقى لها من حزنه سكن** [1]

فالحزن عند الشاعر هاجس ومعاناة يبوح بها إلى حدّ يجعل الحزن ملجأه "حزنه سكن"،فهو لا يطمئن لهذا العمر الذي يمضي ويندثر ،لذا وجد دفء الحزن أنيسا لقلبه الذي يعاني الوحدة التي تطوقه ،كما أن الحزن طريق للسعادة عند الصوفي ، لأن حزنه نابع من الشوق إلى الذات الإلهية لذلك يقول "للحزن سر اشتهاءاتي" ،فالحزن شكل من تخطي سلطة الزمن .

## 2/6/ المحبة:

الإنسان كيان عاطفي يتفاعل مع من حوله ويبادلهم الشعور ، والحب أساس لكل العواطف الجميلة ، وأعظم درجات المحبة حب العبد لخالقه سبحانه ،«والحب والمحبة ميل النفس إلى ما تراه أو تظنه خيرا ،أما محبة العبد لربه فهي تعظيم له ،وطلب للتقرب إليه وذلك بطاعته ،كما أن الله يحب عباده المخلصين برضائه عنهم»[2]،وقد استعمل الشاعر لفظ المحبة في مواضع كثيرة نمثل لها بقوله في قصيدة "هل يطوي شراعك ما بي":

**أبوح ..وهذا الحب تذبح خيلــه بصدري وتستلقي نجي ترابــي** [3]

ويقول في القصيدة نفسها:

**حبيب..ولكن أنت..كل أحبتي مضوا وجعا ألقى صداه ببابي** [4]

وقوله في قصيدة "تراتيل الغروب":

---

[1] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ، ص17

[2] حسن الشرقاوي ، معجم ألفاظ الصوفية ، ص154

[3] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ،ص27

[4] المصدر نفسه ، ص28

**حبان لم أقترف في العشق غيرهما  في بعد قولهما أخبو وأشتعل [1]**

تظهر في هذه الأبيات فكرة المحبة التي يستند إليها الشاعر الصوفي ، حيث يتماهى الشاعر في محبة خالقه ويستغني بحب الخالق عن محبة ما سواه من الخلق ،وذلك حين يقول "أنت كل أحبتي" ،ويكبر هذا الحب إلى درجة العشق الإلهي الذي يعرف عند الكثير من المتصوفة ،كما هو معروف عند صاحبة العشق الإلهي "رابعة العدوية"،ولعل الحب طريق إلى الوجد والفناء في الذات الإلهية ،لذا يعده الصوفي سبيله إلى بلوغ مقامات أرفع.

## 3/6/أنا أنت وأنت أنا:

من أشهر الأفكار التي يعرف بها المتصوفة إضافة إلى ما سبق فكرة الحلول الذي يتهم به المتصوفة ،إلا أن الكثير من المتصوفة ينكرون على من يتهمهم بالحلول، لأن قصد الصوفي حين يقول أنا أنت أو عكسها هو لا يريد ـ حسب رأي حسن الشرقاوي ـ بأنْ يقول أنّه والله شيء واحد « لم يقل أحد من المتصوفة أنه والله شيء واحد ،بل أنهم يفرقون بين مقام العبودية ومقام الربوبية، إلا أن كثيرا من المتصوفة قد اتهموا بالقول بفكرة الحلول والاتحاد والوحدة، ولم يخرج محي الدين بن عربي من هذا الاتهام ..،ويدافع ابن عربي عن نفسه فيقول :"لقد كتبت ما كتبت وأنا بحمد الله لم أذكر أمرا غير مشروع..،وفي الواقع لم يقل ابن عربي أنا والله شيء واحد..،وإنما قال أنا عبد مفتقر إليه سابح في ملكوته ..الخ،وكل معرفة لله هي معرفة ناقصة »[2]،وقد استعمل الشاعر مثل هذا التعبير في مواضع كثيرة من النص الشعري ،نمثل لها بقوله في قصيدة "الهجرة إلى القمر الجنوبي":

**وأنت ..أنا ..سربان حطّا بغيمة  ونهرانِ ..نهرانا بعيدَا الّتقاطع[3]**

---

[1] المصدر السابق ، ص33

[2] حسن الشرقاوي ، معجم ألفاظ الصوفية ،ص57.58

[3] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص60

وقوله في قصيدة "تقاطعات الليل والمنفى":

**ها أنا أنت في مدارك وحدي  قل لها :هو في الأباعد دانٍ**[1]

وأيضا قوله في قصيدة "ذكرى ..قمر ..وحزن أخضر":

**بيني وبينك أحزان وأزمنـــــــة  طولى إذا اختصرتني كنت إياك**

**أو كنت أنت أنا طيفا توحده  أشتاته..من بعيد العمر لبـــــاك** [2]

يجسد الشاعر من خلال الأبيات السابقة فكرة القرب من الخالق إلى درجة تجعل خياله يصور له الوقوف بين يدي الذات الإلهية ومناجاتها دون واسطة ،إلا أنه يقر بالفرق بينه وبين خالقه وبعد الصفات بينهما في البيت الأول "نهرانا بعيدا التقاطع" وذلك ليدرك المتلقي أن الشاعر لا يقصد الحلول في قوله "أنا ..أنت"،وقد عمد الشاعر إلى ترك البياض لكي لا يقع التشبيه البليغ الذي يجعل من المشبه عين المشبه به، لم يقتصر الشاعر على التعبير عن قربه إلى الذات الإلهية بفكرة "أنت أنا وأنا أنت،وكنت إياك"،بل أصهرها في قالب من الحزن والتشتت الذي لا يطفئه إلا وجوده في حضرة الخالق ،وهذا تجسيد واضح لارتعاشات وشطحات الصوفي في خلواته .

## 3/6/ الحجاب:

الحجاب من الالفاظ الشائعة التي كثيرا ما يستدعيها الشاعر الصوفي في نصه، وقد وردت كلمة حجاب في القرآن الكريم بمعنى الستر والمنع ،سواء كان هذا الستر ماديا أو معنويا ،كما وردت بمعنى محجوب ؛أي ممنوع ،ووردت آيات كثيرة بهذا المعنى ،وذلك في قوله تعالى: ﴿**وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّ بِسِيمَاهُمْ** ﴾[3]،وقوله تعالى :﴿**كَلَّا إِنَّهُمْ عَنْ رَبِّهِمْ يَوْمَئِذٍ لَمَحْجُوبُونَ**﴾[4]،والصوفية يستخدمون كلمة الحجاب بمعان متعددة حسب الحال الذي يتكلمون

---

[1] المصدر السابق ، ص92

[2] المصدر نفسه ،ص96

[3] سورة الأعراف، الآية 46

[4] سورة المطففين، الآية 15

فيه[1]،وقد استعمل الشاعر لفظة الحجاب والاحتجاب ومحتجب وغيرها من الألفاظ التي تنطوي تحتها في مواضع كثيرة من النص الشعري ، ونمثل له بقوله في قصيدة "اسقني الضوء":

**أنت للروح منية تتهـــــــــادى مرة ..ثم مرة ..تتحجـــــــب[2]**

وقوله في قصيدة"مرثية الجمر والياسمين":

**أنعي وميضك فوق النعش يحمله حزنان: باد الى الدنيا ومحتجب[3]**

وقد يستعمل الشاعر أحيانا أكثر من لفظ صوفي في البيت الواحد كالحجاب والكشف وغيرها

حيث«يستعمل الكشف في المعنويات والحسيات ..كما يقال عند الصوفية كشف عنه الحجاب؛أي حجاب الظلمة»[4]، وقد استعمل الشاعر مثل هذا التعبير الذي يتلازم فيه ذكر الحجاب مع الكشف، ومثال ذلك قوله في قصيدة "خلني للمرايا الخضر":

**إنّا انبسطنا على الدنيا نكاشفها غيبا يلعلع لا سد ولا حجب[5]**

نلحظ في هذا البيت الشعري أن الشاعر استعمل لفظة الحجاب متلازمة مع الكشف، فالشاعر هنا يتجاوز المرئي إلى المحجوب ،ويدل على هذا لفظة الغيب التي هي أيضا من الألفاظ الصوفية الشائعة، وعالم الغيب هو المحجوب الذي يتطلع الصوفي إلى مكاشفته،«ويختلف معنى الغيب عند الصوفية عن معنى الغيب الذي يختص بعلمه الحق تعالى ،والذي يقصده الصوفية بالغيب هو ما ستره الله تعالى عن عباده»[6]،فحضور الكشف الى جانب الحجاب جعل الشاعر

---

[1] ينظر ، حسن الشرقاوي ، معجم ألفاظ الصوفية ، ص 118

[2] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص81

[3] المصدر نفسه ،ص41

[4] حسن الشرقاوي ، معجم ألفاظ الصوفية ، ص118

[5] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ،ص102

[6] حسن الشرقاوي ،معجم ألفاظ الصوفية، ص217

الشاعر يستخدم ثنائية ضدية يجمع فيها بين الستر (الحجاب) وبين المكاشفة ،وذلك لأن الصوفي يعيش الصراع الضدّي، والنفس بين ضفتين تتحول في المراتب والمقامات ؛فالاضطراب النفسي يجعل التضاد حاضرا، فالبرزخ حاضر/ غائب ،وظاهر/خفي، والحجاب كشف وستر في الآن ذاته.

وقد وردت الكثير من الألفاظ الصوفية الأخرى التي لم نمثل لها من النص الشعري ،كالسكر والظمأ والطهر والموت والفناء والقرب والبعد وغيرها ،رغم أنها تندرج تحت المعجم الصوفي، وقد تضمنتها معاجم الصوفية بالشرح والتفصيل ، إلا أن أكثر الألفاظ حضورا هي التي أوردناها ،ونجد أن الشاعر قد استدعى الألفاظ الصوفية التي أسهمت في بناء النص ببراعة ،مما يجعل المتلقي يدرك وجهة التجربة الشعرية عند الشاعر منذ الوهلة الأولى التي يقرأ فيها أول بيت شعري في الديوان حيث يقول الشاعر :

**للحزن سر اشتهاءاتي له العلن  للشعر كل انكساراتي ..وما أهن**[1]

في هذا البيت جسد الشاعر براعة استخدام المعجم الصوفي إلى درجة اللعب الحر باللغة، فقد كانت أغلب الألفاظ المستخدمة في هذا البيت واردة من المعجم الصوفي "الحزن، الشهوة، السر، الانكسار ،العلن" ،كما شكل الشاعر هنا ثنائية ضدية ؛السرّ / العلن،وهي من أبرز جماليات التعبير الحداثي، ويبدو أن الشاعر أعطى عناية بالغة للمعجم اللغوي الصوفي لما يتيح للشاعر من أساليب متنوعة وشاعرية فيّاضة.

ونخلص في نهاية هذا الفصل من خلال ما تطرقنا إليه من سمات الأسلوبين الإنشائي والخبري، وأيضا بعض الظواهر البلاغية والجمالية الأخرى، كالتقديم والتأخير، والحذف إلى أن النص الشعري الذي بين أيدينا ،رغم ما يشوبه من كثرة التجريد إلا أن بناءه كأن ينم عن كفاءة

[1] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص17

مبدعه ،حيث كشف لنا تنوع الأسلوب وتواشجه في بنية النص ،على قدرة الشاعر في اللعب الحر باللغة ،كما كشفت لنا حركة الأفعال الدّؤبة والدائمة عن حركية النص وقدرة الشاعر على التشكيل اللغوي ،فقد تنوعت أغراض الإنشاء ،وخاصة الإنشاء الطلبي منه الذي يلائم مقام النص الصوفي، وذلك ما جعل الإنشاء غير الطلبي نادرا إلى حد بعيد، وإن وجد كان أغلبه خارجا إلى أغراض الإنشاء الطلبي، إضافة إلى ذلك خروج بعض أغراض الإنشاء الطلبي إلى أغراض أخرى كالدعاء والرجاء والالتماس والتمني لملاءمتها نفسية الشاعر وانفعالاته في مقام التصوف ،والتجربة الشعرية الصوفية ،و بالإضافة إلى الظواهر البلاغية الأخرى من تقديم وتأخير وحذف، التي لا تقف على حد كونها أساليب بلاغية معيارية ،فهي ذات أبعاد جمالية مختلفة تنم وتكشف عن الحالة الشعورية للمبدع والمضطربة ،وهو ما يتوجه إليه نظر النقد المعاصر والحديث ،وبهذا فالشاعر يبني نصا شعريا يفرض وجوده في ساحة الإبداع المعاصر بقوة رغم قدم النص الصوفي كوجهة للإبداع منذ زمن بعيد وضارب في التاريخ الإسلامي ،فمثل هذه العوامل تدفع المتلقي إلى الركض وراء المعنى الحقيقي للنص ،وهو ما يجعل الإمساك بالدلالة عند القارئ والمتلقي عموما ،يكاد يكون مستحيلا أمام امتزاج اللغة الصوفية المفعمة بالتجريد إضافة إلى خصيصة النص الحداثي الذي يكتنفه الكثير من الغموض ،إلا أن هذا الأخير لا يعد عيبا فيه بقدر ما هو تقنية فنية في الإبداع المعاصر والحديث كما علق على ذلك الدكتور صلاح فضل:«إن الشعر التجريدي الحداثي لم يعد تجربة في الحياة بقدر ما أصبح تجربة في اللغة وعملا في الثقافة»[1]، ويزيد هذا تأكيدا تصريح الشاعر بن عبيد ذاته في قوله«ليس هناك تجربة تكتفي باللغة ،ولكن أزعم أن ليس هناك تجارب خارج اللغة»[2]، ومن هنا يتضح الاهتمام باللغة عند الشاعر ،من حيث الجماليات والأسلوب والبعد الإيحائي ومراوغة القارئ أمام نص يتمنع ،فيتخذ اللغة الصوفية منبرا للإبداع الشعري لما تتيحه من كثافة للمعنى وانفتاحا في الدلالة .

---

[1] صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للنشر، القاهرة ، مصر ، د ط ،1998 ، ص276

[2] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ،ص9

الفصل الثاني

# بنية الصورة والإيقاع

# الفصل الثاني: بنية الصورة والإيقاع

## 1/ بنية الصورة

### 1/1/ مفهوم الصورة

### 2/1/ الاستعارة

### 3/1/ المفارقة

### 4/1/ الرمز

## 2/ بنية الإيقاع

### 1/2/ الإيقاع بنية عروضية

### 2/2/ الإيقاع بنية بصرية

## 1/بنية الصورة:

### 1/1/ مفهوم الصورة الشعرية :

يعد الخيال سمة جوهرية في النّص الأدبي، والصورة الشعرية من أبرز مظاهر الخيال، بما ينطوي تحتها من أساليب التعبير المجازي، فالصورة الشعرية من بين أهم الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء نصه الشعري، ويجسد من خلالها تجربته الشعرية ، يقول محمد إبراهيم عوض : «بواسطة الصورة يشكل الشاعر أفكاره وخواطره في شكل محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره»[1]، وبالرغم من أن مصطلح الصورة الشعرية مصطلح حديث، إلا أننا نجد الكثير من الدارسين والنقاد القدامى قد أشاروا إليه، من أمثال الجاحظ في كتابه "الحيوان" إذ يقول: «الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[2]، ويؤكد كثير من النقاد على أن مقولة الجاحظ هذه أقدم مقولة وردت فيها لفظة التصوير، بالرغم من تعدد وجهات النظر في تفسيرها،كما أوردها ابن طباطبا في عيار الشعر حين تحدث عن ضروب التشبيهات «والتشبيهات على ضروب مختلفة ،فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ،ومنها تشبيهه به معنى، منها تشبيهه به حركة وبطأ وسرعة» [3]،فقد ذكر ابن طباطبا في تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة لفظة الصورة والهيئة، بما يجعل الشيء المشبه محسوسا ظاهرا ومشاهدا، وتعدُّ آراء حازم القرطاجني من بين أنضج الآراء حول مفهوم التخيل والمحاكاة والتشبيه، حيث يقول القرطاجني في" منهاج البلغاء وسراج الأدباء": «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك جعلت له صورة في الذهن تطابق لما

---

[1] محمد إبراهيم عوض ،الصورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري ،دار العلم والإيمان ،دسوق ،ط1 ، 2009،ص29.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ،الحيوان،تحقيق عبد السلام محمد هارون ،المجمع العربي الإسلامي ،بيروت ،لبنان ،ط3، 1996 ،ص 131.

[3] محمد أحمد بن طباطبا العلوي ،عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط2 ، 2005 ، ص23.

أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم»[1]، ففي هذا القول ربط القرطاجني بين المعاني المجردة في الذهن وتقريبها عن طريق التشبيه والتخييل، وهنا يكمن دور التشبيه في تقريب المعنى وتوضيحه للمستمع .

وأما الصورة في الأدب و النقد الحديث والمعاصر، فقد أولى لها الأدباء و الدارسون على السواء أهمية بالغة، لما لها من أثر دلالي وآخر جمالي في بناء النص، وقد تعددت تعريفاتهم وزوايا نظرهم لها، فيرى على سبيل المثال أحمد مطلوب ،أن الصورة هي: «طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته»[2]، وترى عهود عبد الواحد العكيلي أن الصورة هي: «قدرة الأديب على جعل الألفاظ تعبر عن وجدانه وانفعالاته وتنقل تجربته العاطفية بأسلوب فني مؤثر» [3]، ومن خلال التعريفين السابقين للصورة الشعرية نجد أنهما لا يخرجان عن التركيز عن الجانب الانفعالي والعاطفي، الذي تحدثه الصورة الشعرية بين المبدع والمتلقي.

وقد أسهمت الصورة الشعرية أيما إسهام في بناء النص الشعري الذي بين أدينا، ولا مناغصة في أهمية اكتساب الشاعر للأدوات التي يعبر بها عن تجربته في الحياة، فتوظيف الشاعر للصورة الشعرية بأنماطها المختلفة، ينم عن كفاءته اللغوية والبلاغية، ومن أبرز مضامين الصورة الشعرية الواردة في النص، الاستعارة بنمطيها التصريحية والمكنية، والمفارقة والرمز الشعري، وسنأتي على ذكر هذه المضامين تفصيلا فيما سيأتي:

---

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار المغرب الإسلامي ،بيروت، لبنان، ط2 ، 1981، ص18 . 19.

[2] أحمد مطلوب ، الصورة في شعر الأخطل الصغير ، دار الفكر ،عمان ، د ط ، 1985 ، ص35.

[3] عهود عبد الواحد العكيلي ، الصورة الشعرية عند ذي الرمة ، دار صفاء ، عمان ، ط1 ، 2010 ، ص23

## 2/1/ الاستعارة :

### 1/2/1/ مفهوم الاستعارة :

وتمثل الاستعارة بنمطيها التصريحية والمكنية، إحدى أهم ركائز التعبير البلاغي والجمالي في الأدب، والشعر خصوصا، سواء القديم منه أو الحديث، ولازال الشاعر العربي يتخذ من الاستعارة أداة في التعبير عن آرائه وتطلعاته وهواجسه المختلفة، ليشاركه القارئ تلك المعاناة بتقريبها عن طريق الاستعارة وغيرها من أساليب النص البلاغية والجمالية ،وقد تعددت تعريفات الاستعارة بين القدماء والمحدثين حيث عرفها عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة في قوله: «أما الاستعارة، فهي ضربٌ من التشبيه، ونَمَطٌ من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتُدركه العقول، وتُسْتَفتَى فيه الأفهامُ والأذهان، لا الأسماع والآذان»[1]، وبذلك تعد الاستعارة صنفا من أصناف التشبيه الذي يدرك بالعقل والقلب معا، كما يرى صاحب العمدة في محاسن الشعر أن الاستعارة تشمل البديع والبيان معا ،فيقول فيها:«والاستعارة أفضل المجاز وأول أبواب البديع،وليس في حلي الشعر أعجب منها ،وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها»[2].

وأما من آراء المحدثين في الاستعارة نذكر رأي الدكتور بسيوني عبد الفتاح، ورأي الدكتور أبو العدوس، فالدكتور عبد الفتاح يرى أن الاستعارة: «هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي»[3]، وأما الدكتور يوسف أبو العدوس فقـــد أفاض

---

[1] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني ، أسرار البلاغة ،تحقيق محمود محمد شاكر ،دار المدني ، جدة ،ط1 ، 1991 ، ص20.

[2] أبو الحسن ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ،دار الجيل، سوريا، ج 1، ط5 ، 1981 ، ص268.

[3] بسيوني عبد الفتاح فيود ، علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان ،مؤسسة المختار ،القاهرة ، ط2 ،1998 ، ص169

في الحديث عنها و أعطى لها حصيلة شاملة تحت ظل ثلاث نظريات وهي :

ـ **النظرية الاستبدالية** :ويرى أصحاب هذه النظرية أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها شأن التشبيه، وتتميز عنه بأنها تعتمد الاستبدال ، فالمعنى فيها لا يقدم بطريقة مباشرة.

ـ **النظرية السياقية** : وترى أن الاستعارة عملية خلق جديد في اللغة ، ولغة داخل لغة ، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات .

ـ **النظرية التفاعلية** : وترى أن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة ،وهي تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها ،وترى هذه الأخيرة أن للاستعارة هدفا جماليا وتشخيصيا وتجسيديا وتخيليا وآخر عاطفيا ، وقد اهتم الغرب بهذه النظرية كثيرا لما لها من جذور فكرية وفلسفية [1]

ومن خلال ما سبق منح أبو العدوس تعريفا مجملا للاستعارة حيث يقول: «إن الصورة الاستعارية المعجبة في الشعر هي تلك الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة نفسية، وتأسيسا على ذلك أصبحت الصورة الاستعارية، هي التي تثير انفعالاتنا النفسية وتحرك أفكارنا، وهي التي تتشكل على المستوى النفسي والدلالي ...،ولا تصدر الصورة الاستعارية إلا على تأمل وتفكير، وهذا التفكير لا يأخذ طابعا عقليا بحتا، وإنما يختلط بالشعور والخيال وبأعماق النفس، وعندما يختلط هذا التفكير والانفعال تتولد الاستعارة»[2] .

وبهذا الطرح المتقدم نجمل أن مفهوم الاستعارة لم يخرج عن الجانب الانفعالي والنفسي عموما، من حيث الوظيفة البلاغية والجمالية في التعبير وتجسيد المعنوي وتشخيص المجرد، ويرتبط

---

[1] ينظر،يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ،د ت، ص 45 .97 ـ 127

[2] المرجع نفسه ،ص254

ذلك كله بمقدرة الأديب الإبداعية، وقد كان النص الشعري الذي بين أيدينا زاخرا بالاستعارة بمختلف أنواعها، ولاسيما أشهرها من الاستعارات المكنية و التصريحية ،ونمثل لها بحسب ما ورد في النص بهذين النمطين :

### 2/2/1/ الاستعارة المكنية :

ووردت في كتب البلاغين القدامى بمصطلح "استعارة بالكناية" ويعرفها السكاكي في المفتاح فيقول : «وهي كما عرفت أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئا من لوازم المشبه به»[1]، وأما بسيوني عبد الفتاح فيرى أنّ: «الاستعارة المكنية هي التي لا يصرح فيها بلفظ المشبه به ،بل يطوى ويرمز له بلازم من لوازمه، ويسند هذا اللازم الى المشبه» [2]،وقد وردت الاستعارة المكنية في مواضع كثيرة نمثل لها بقول الشاعر في قصيدة "حلمان ..وافترق الصدى":

**جاث على شفة المدينة مطرقا  والليل يرقد في نداه ملولا**[3]

فالشاعر في هذا البيت استدعى حسه الخيالي بكثافة وشاعرية جعلته يجسدها في الاستعارة المكنية مرتين ،فأما الاستعارة الأولى فهي قوله "جاث على شفة المدينة"، حيث شبه المدينة بالإنسان فذكر المشبه ألا وهو المدينة وحذف المشبه به "الإنسان" وجاء بقرينة تدل عليه وهي الشفة على سبيل الاستعارة المكنية ،والاستعارة الثانية هي قوله "الليل يرقد في نداه ملولا" فهنا شبه أيضا الليل بالإنسان فذكر المشبه وحذف المشبه به وجاء بقرينتين تدلان عليه وهما صفة النوم "يرقد" ثم جاء بقرينة ثانية وهي صفة الملل ،لأن الصفة الأولى قد يخرج بها المشبه به عن كونه

---

(1) أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي ،مفتاح العلوم ،مطبعة الميمنية ،مصر ، د ط ، د ت، ص162

(2) بسيوني عبد الفتاح فيود ، علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان ، ص187.

(3) ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ، ص21

الإنسان ، فصفة النوم يشترك فيها الإنسان مع غيره من الكائنات ، على سبيل الاستعارة المكنية أيضا، وفي الاستعارة الأولى يبث الشاعر من خلال عنصر التخييل الاستعاري على الجماد، خصيصة الحياة والحركية ، وفي الاستعارة الثانية يعمق الشاعر فاعلية عنصر الخيال إلى درجة تجعله يشخص المجرد الذي هو الليل، وبالرغم ما لهذه الصورة من حركية، إلا أنها تحيل إلى جمود المدينة تحت عتمة الليل ،كما تشي بصورة عشق مازج بين المدينة والليل، فتعكس صورة هذا الفضاء السوداوي الشاحب.

ونمثل للاستعارة المكنية أيضا بقول الشاعر في القصيدة ذاتها إذ يقول :

**صاحت جراحك فالتمس لبقيـــــة منها دما فيه كبرت نخيـــــــلا**

**فوق العروش وسعت حزنك ضاويا ليلا يقايض بالدجى قنديـــــلا**

**فوق الرموش أقمت صرحك آتيــا من تيه سحرك فارسا مـــــأمولا** [1]

فالاستعارة المكنية في قوله "صاحت جراحك" حيث شبه الجراح بالإنسان الذي يصرخ فذكر المشبه وهو الجراح وحذف المشبه به "الإنسان"، وجاء بقرينة دالة عليه،وهي الفعل "صاح" على سبيل الاستعارة المكنية ،كذلك وردت الاستعارة المكنية في قوله "ليلا يقايض" ،وأيضا في قوله "فوق الرموش أقمت صرحك"، حيث شبه الرموش بالموضع أو المكان الذي يقام عليه الصرح فحذف المشبه به وذكر ما يدل عليه وهو الفعل "أقمت" من البناء وكذلك الصرح قرينة دالة على وجود المكان والموضع لقيامها ، ولا تخرج أغلب الأمثلة التي ذكرناها عن تجسيد ما هو معنوي وتشخيص المجرد وبث الحياة فيه وإثراء النص بلاغيا وجماليا، حيث يستقطب الشاعر القارئ ويشاركه في معاناته ويقاسمه هواجسه المخبوءة في نفسه، ولا تقف الاستعارة المكنية على حد ما مثلنا به من شواهد، بل تطغى على النص إلى درجة تجعل القارئ أو المتلقي لا يكاد يقرأ أو يسمع

---

[1] المصدر السابق ، ص23

بيتا أو سطرا من الشعر، إلا يقف مذهولا من توالي الأسلوب المجازي ،وخاصة الاستعارة كأداة أساسية في بناء النص الشعري .

### 3/2/1/ الاستعارة التصريحية:

وتعد الاستعارة التصريحية النمط الثاني للاستعارة من حيث كثافة الحضور في النص ـ حسب رأينا ـ وقد كان لها أثر لا يقل كثيرا عن الاستعارة المكنية في البعد البلاغي والجمالي للنص وتعرف الاستعارة التصريحية بأنها «ما صرح فيها بلفظ المشبه به ،أو ما أستعير فيها لفظ المشبه به للمشبه»[1] ،فمن خلال التعريف نلحظ أن الفرق بين الاستعارة المكنية والتصريحية يكمن في أن الأولى يكنى فيها عن المشبه به ولا يصرح به، بينما الثانية يصرح فيها بلفظ المشبه به،ونمثل للاستعارة التصريحية في النص الشعري بقول الشاعر في قصيدة " مرثية الجمر والياسمين" التي استدعى فيها شخصية الشاعر "نزار قباني" كرجل صاحب قضية وتجربة شعرية عميقة لينوِّهَ فيها بخصاله الفريدة إلى درجة تجعله يشبه قضيته بالشمس،ويجعل من ذاته سليل لشعراء القضية، الحامل للواء الإغتراب اللغوي، مصرحا أنه المقتات على البقايا(ما ترك الأول للآخر شيئا) فيقول :

**وكنت تحمل شمسا بعدك انطفأت  أقتاتها شاعرا في البوح يغتـــرب**[2]

شبه الشاعر في هذا البيت القضية العربية والقومية التي كان يحملها نزار بالشمس، فصرح الشاعر بلفظ المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية ،وكان لهذه الاستعارة أثرا واضحا في البعد الدلالي والجمالي ، حيث يجسد من خلالها المعنوي ويجعله مرئيا للعيان ،ولا تقف براعة الشاعر على هذا الحد لأننا نلحظ أن المشبه به "الشمس"، مألوف في استخدامه في التشبيه التراثي، إلا أن التشبيه هذه المرة انحرف من حيث نسبته للمشبه ،حيث كان يشبه الرجل لرفعته وعلو منزلته

---

[1] عبد العزيز عتيق ، علم البيان ،دار النهضة العربية ،بيروت ،لبنان ،د ط ، 1985 ،ص176.

[2] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ،ص42

بالشمس أو القمر كما تشبه المرأة لحسنها بالشمس ،وأما في التشبيه الوارد هنا فهو تشبيه المعنوي المجرد بما هو حسي ،وهنا تكمن حداثية النص الشعري.

كما وردت الاستعارة التصريحية في قوله من قصيدة "وجع ساحلي":

**خوَّلتْ لي السماواتُ**

**أنْ تهبطي في يديّ**

**محمّلةً عبقًا**

**ونزيف السّنين على مفرقي**

**يضمحلُّ** [1]

جاء الشاعر هنا بالاستعارة التصريحية والمتمثلة في قوله "نزيف السنين على مفرقي يضمحل" فقد شبه الشاعر أوجاعه وهمومه بنزيف السنين، فذكر المشبه به وجاء بقرينة تربطه بالمشبه المحذوف وهي الفعل "يضمحل"، الذي هو بمعنى يفتر ويقل، ونجد في هذه الاستعارة أيضا تجسيدا للمعنوي "الوجع والهموم" بالنزيف الذي يشترك مع المشبه في صفة الألم .

ومن خلال الشواهد التي عرضناها على سبيل التمثيل، نلحظ أن النص الشعري الذي بين أيدينا ثري بعنصر التخييل الشعري ، الذي تجسد في الاستعارة بنمطيها المكنية والتصريحية التي ملأت مساحة شاسعة من جماليات النص ،ومنحته الكثير من الأبعاد الدلالية، لما للاستعارة من خصائص يبث من خلالها الشاعر أفكاره، وتجربته على مستواها الانفعالي ،وبالتالي تحدث مشاركة المتلقي في بث المعنى العميق للنص من جهة، وإحداث التأثير من جهة أخرى، حيث لم يعد يقتصر دور الاستعارة في الشعر الحديث والمعاصر على الجانب البلاغي ،بل تعداه إلى إحداث

[1] المصدر السابق ،ص66.

الأثر التفاعلي والسيكولوجي، اللذان عقد لهما الدكتور يوسف أبو العدوس بابين في كتابه "الاستعارة في النقد الأدبي الحديث"؛ حيث تتم عناصر التفاعل عن طريق التشخيص والتجسيد بما يحدث أثرا نفسيا يجعل المتلقي يشارك المبدع، ويبرر هذا قول الدكتور بسيوني عبد الفتاح «من خصائص الاستعارة تجسيد المعنويات وتشخيص المجردات ،وخلع الحياة على مالا حياة فيه، فتصبح المعنويات والأمور المجردة شاخصة أمام الأعين، ويصير فاقد الحياة بالاستعارة حيّا متحركا»[1]، وبهذا فالاستعارة لم تعد تنحصر في الجانب البلاغي الذي عرفت به قديما ،وإنما تعدته في نظر النقد المعاصر إلى بث الجانب التفاعلي بين المبدع والمتلقي ،والتشخيص والتجسيد للمعنوي المجرد.

### 3/1/ المفارقة:

تعد المفارقة من أبرز عناصر الصورة الشعرية، والمفارقة في الاصطلاح لم يضبط لها تعريف معين ،لأنها ارتبطت بعدة حقول معرفية، انطلاقا من الحقل الفلسفي ،حيث يقول أيمن إبراهيم «يعود ظهور مفهوم المفارقة بادئ الأمر إلى الحقل الفلسفي»[2] ،ولم ترد المفارقة بالمفهوم الشائع اليوم في النقد العربي القديم؛ لأن أصل المفارقة مرتبط بدراسات الغرب، لذلك واجه مفهومها عدة إشكاليات، انطلاقا من إشكالية الترجمة ،مما دعى إلى طرح الإشكالية التالية: هل المفارقة ترجمة للمصطلح "Ironi" أم للمصطلح "Paradox"؟وماذا يعني كلا من المصطلحين؟" وقد أجمع الكثير من النقاد والدارسين على أن المصطلح الأول يعني المفارقة بينما المصطلح الثاني يعني النَّقيضَةُ [3]، ولا يسعنا المقام هنا للتفصيل في مفاهيم المصطلح، إلا أن أغلب الدارسين أجمعـــوا

---

[1] بسيوني عبد الفتاح فيود ، علم البيان ـ دراسة تحليلية لمسائل البيان ،ص231.

[2] أيمن إبراهيم صوالحه ،المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار اليازوري ،عمان ،الأردن ،ط1 ،2012،ص21.

[3] أحمد عادل عبد المولى ، بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية ،مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 1 ،2009، ص23.

على أن المفارقة مفادها "التباين بين الحقيقة والظاهر"؛ لأن المفارقة طريقة في التعبير تعتمد التباين والغموض بشكل أساس وجوهري لسبك المعنى المراد التعبير عنه «وهي تحول الكلمات عن معناها المباشر والواضح،وهي تتجاوز معنى المجاز كونها تضفي حركية على هذا التحول، وتبدو المفارقة كأنها مجاز للمجاز ،وهي بالتالي مفهوم يتجاوز نطاق عدول اللفظ عن معناه ليصبح مغامرة بلاغية تسهم في إضفاء هالة من الغموض»[1] ،فالمفارقة من خلال هذا التعريف توظف المجاز لكن بطريقة تتجاوز المفهوم السطحي للمجاز إلى المعنى الأعمق والأبعد، وتصنف المفارقة إلى ثلاث أنماط رئيسة في نظر الدارسين هي على التوالي:

ـ المفارقة اللفظية (تعبير/معنى)

ـ المفارقة في الطريقة والرمز (ظاهر/حقيقي)

ـ المفارقة الدرامية (كائن/متوقع)

وهذه التصنيفات هي أشهر أصناف المفارقة ،إلا أنّه لابد الإشارة إلى أنّ المفارقة لا تنحصر في حدود هذه الأصناف الثلاث المذكورة ،لأنها قد تتفرع عنها أنماط أخرى[2]، ونمثل للمفارقة في النص الشعري بحسب ورودها بما يلي:

### 1/3/1/المفارقة اللفظية:

وهذا الصنف من المفارقة عرض له العديد من الدارسين ،وله حضور بارز في نص الأدب العربي «والمفارقة اللفظية هي التي يكون فيها المعنى الظاهري واضحا ،ولا يتسم بالغموض وله قوة دلالية

---

[1] نوال أقطي ،جماليات شعر التفعيلة في الجزائر (1980 ـ 2008) ،مذكرة دكتوراه علوم ، قسم الآداب واللغة العربية ، كلية الآداب واللغات ،جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2014 /2015 ،ص181.

[2] ينظر ،المرجع نفسه ،ص181

مؤثرة»[1]، ويعرفها أحد الباحثين تعريفا أكثر بساطة ودقة فيقول «هي شكل من أشكال القول،يساق فيه معنى ما ،في حين يقصد منه معنى آخر ،يخالف المعنى السطحي الظاهر»[2]، فمن خلال هذا التعريف ندرك أن المفارقة اللفظية ترتكز على مخالفة الظاهر من الألفاظ للمعنى المقصود،ونمثل لهذا النمط من المفارقة بقول الشاعر في قصيدة "ضجيج الصمت":

**هنا**

**ظمأ موشك**

**إن أنا أفلتت من يدي الخاتمهْ**

**أنت صرح الغروب**

**وأول ما في الهبوب**

**إذا أجج الصمت**

**صمت الينابيع من حولنا**[3]

يلفت انتباهنا منذ الوهلة الأولى مفارقة العنوان "ضجيج الصمت" ،الذي أعاد صياغته الشاعر في متن النص بطريقة مشابهة للعنوان "إذا أجج الصمت"،فتظهر المفارقة اللفظية متنامية لتستقطب المتلقي بغية كشف المعنى المخبوء وراء هذا التناقض الصريح منذ البداية على مستوى اللفظ والمتمثل في الطباق(ضجيج/صمت)، وتحيلنا هذه المفارقة إلى الكثير من المعاني التي من أبرزها حالة الهوس الروحي الذي ينتاب الشاعر لحظة خلوته في التعبد، حيث يرتقي بهذا الإحساس إلى درجة

---

(1) متولي نعمان عبد السميع، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، دسوق ،ط1 ، 2014 ، ص18

(2) أحمد عادل المولى ، بناء المفارقة ـ دراسة نظرية تطبيقية ـ ، ص56.

(3) ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ،ص86

تجعله يسمع الصمت وفي هذا إيحاء إلى تميز إحساس الشاعر عن بقية الناس ممن لم يبلغوا مقامه وحالته.

ووردت المفارقة اللفظية أيضا في قصيدة"اسقني الضوء"إذ يقول الشاعر:

**اطو ما بيننا اطوه وتقـــــــرب واسقني الضوء من يديك سأشرب**

**في ضفاف الوجود يرقد حلـمي ساهرا..لا يرى لغيرك مذهـــــب**

**أنت للروح منية تتهـــــادى مرة..ثم مرة ..تتحـــــــــــجب**[1]

تبدو المفارقة اللفظية في البيت الثاني جلية وواضحة "يرقد حلمي ساهرا" ،فالمتلقي يصطدم بالتناقض المتجسد في الثنائية الضدية (يرقد/ساهرا) ،فالحالتان لا تجتمعان في آن واحد ،وتوحي هذه المفارقة إلى الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر جراء التأمل في الحياة والتمعن في أسباب وجوده،كما توحي هذه المفارقة الضدية إلى حالة الانكسار الروحي والتشتت إلى درجة تجعل الشاعر يتجاوز رغبته البيولوجية المتمثلة في النوم ،ليبقى على اتصال بالخالق لحظة سكون الخلق .

و يوظف الشاعر المفارقة اللفظية مرة أخرى ليكثف في العمق الحسي الانفعالي في قصيدة "ذكرى.. قمر وحزن أخضر" إذ يقول:

**ذكرى.. وتختبئ الألحان في جسدي تمضي ويبقى لقلبي لحنه الشاكي**

**شاك..توحد بالنجوى على خطـــــر لوزية الهمس جاءت من حنايـاك**

**يا رب لحظة آلام سعدت بهـــــا طفلا ..تورطني في الحلم عينـــاك**[2]

تظهر المفارقة في البيت الأخير منذ البداية مستقطبة لتركيز المتلقي وحذاقته، بغية الكشف عن المعنى المتستر وراء الألفاظ ،فكيف يكون الألم سببا في سعادة الشاعر؟ ثم إن التمعن في النص

---

[1] المصدر السابق ، ص81

[2] المصدر نفسه ،ص95

يجعلنا ندرك أنّ السر في هذه السعادة، هو خصوصية الإحساس والانفعال الذي يعتري الصوفي،فيجعله يتجاوز الظاهر إلى الباطن في حقيقة الإنسان ،فالإنسان يركن إلى ملذات الحياة،وينسى أنه خلق ليشقى ويتعب من أجل سعادة أخروية ترقى عن كل وصف ،كما جاء في قوله (تعالى):﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ فِي كَبَدٍ﴾[1]، وذلك أن الشاعر يرى في التعب أثناء خلواته وتعبده إحساس بالحزن لعدم الرّضا على نفسه جراء تقصيره ،كما أنه يحزن لانقضاء لحظات الخلوة والعبادة والأُنس التي عاشها من قبل بين يدي الخالق ، فيسعد لأنه تلذذ بها لحظة حدوثها ، وهو حزين لانقضائها ،ومن هنا تتجسد المفارقة اللفظية المرتكزة على الثنائية الضدية (ألم وحزن/سعادة وسرور) .

## 2/3/1/ المفارقة التصويرية:

وتعد المفارقة التصويرية من المفارقات التي تدرك من خلال استخدام الخيال الإبداعي،وهي «تقنية فنية تقوم على إبراز التناقض بين طرفين متقابلين»[2]، ويشيع استخدام هذا النمط من المفارقة في الشعر أكثر من النثر ،ونمثل للمفارقة التصويرية بحسب ما جاء في النص بقول الشاعر في قصيدة "هل يطوي شراعك ما بي":

**أعانق أزماني وما بي حاجـــــــــة سوى أن يعب العمر بعض شبابي**

**فلم يبــق من ذكراهم غير ما أنـــا به شفق آت وومض شهـــــــاب**

**أقامت عروس الروح عرس فجائعي وضمت تناجي طفلة وتحابـــــي**[3]

---

(1) سورة البلد ،الآية 4

(2) أحمد عادل عبد المولى ، بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية ،ص191.

(3) ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ، ص28

تظهر المفارقة التصويرية جلية في هذه الأبيات ،وهي قول الشاعر "أعانق أزماني وما بي حاجة" فالمتلقي يلمح توظيف الشاعر للخيال إضافة للتناقض في فعله ،فالمعانقة تكون لشخص نحبه ونجد فيه الحب والحنان ،وأما نعانقه دون وجود حاجة ففي الأمر ما يخفى على المتلقي ،كما نجد المفارقة أيضا في قوله "أقامت عروس الروح عرس فجائعي "ففي هذا مفارقة عجيبة ،لأن إقامة العرس مرتبطة بالفرح والسرور لا الفجائع التي هي مبعث للحزن ،ومفاد المفارقة هي التلذذ بالألم والصبر في الطاعة دون الركون إلى التخاذل ،وتجاوز متاعب الحياة لتكون سبيلا في العبادة ،ذلك أنّ موقف الصوفي في حضرة الخالق يكون بالحزن على بعده منه ،وبذلك الحزن يتحقق الرِّضى ويبلغ منزلة الصفوة الروحية.

لقد منحت المفارقة النص الشعري أبعادا دلالية جديدة ومعبرة عن تطلعات الشاعر من خلال تجربته الشعرية الصوفية ،فاستطاع من خلال المفارقة اللفظية التي كان لها حضور مكثف في النص أن يتجاوز نمط التعبير الكلاسيكي الذي اعتادته البلاغة العربية الى نموذج جديد في التعبير،إلا أن هذا لا ينقص من قيمتها التعبيرية ولا يتناقض وحداثة النص ،بل لربما كثيرا ما انطلق الشاعر من النماذج المعتادة في التعبير ليشكل أساليب جديدة عن طريق المفارقة كما هو الحال في توظيف التضاد ،الذي يمتد في أصوله الى البديع العربي كالطباق والمقابلة،حيث منحته سمة الضدية منفذا لابتكار المفارقة اللفظية ،كما كان لأنماط أخرى من المفارقة ،كالمفارقة التصويرية إسهام في بناء النص وتكثيف دلالاته وجمالياته.

وتعكس المفارقة بجميع أنماطها حالة من التوتر والانفعال الذي يتجاوز فيه الشاعر التعبير بالاستعارة إلى التعبير بالمفارقة فيمنح المتلقي مجالا أخصب في جمال التعبير والتأويل على مستوى الصورة الشعرية ،وهنا تنطلق الرؤية الحداثية للنص الصوفي.

## 4/1/ الرمز:

يعد الرمز من أبرز جماليات الشعر الحديث والمعاصر التي كثيرا ما يلجأ إليها الشاعر،ولا شك أنه يلجأ باستمرار إلى استدعاء الرمز لنقل تجربته الشعرية وبث معاناته وأوجاعه وهواجسه المختلفة، وذلك لما يتيحه الرمز من أبعاد دلالية مختلفة كما يتيح للشاعر تكثيف المعاني المراد التعبير عنها بأقل الألفاظ ، والشاعر الصوفي كثيرا ما يلجأ إلى استدعاء الرمز في شعره ليمنح النص انفتاحا في الدلالة وتعدد في المعنى، والرمز في اللغة يعني «الإشارة والإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان»[1] ،وأما الرمز في الشعر فقد استعمله الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي وإن كان لم يرق إلى الكثافة الدلالية التي يمنحها الرمز الشعري الحديث ،وهو من منظور حديث يعني «الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواح النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية»[2]، فالرمز يمنح للشاعر لغة مكثفة في أقل الألفاظ ،ويخلق مسافة جمالية تتجاوز المواضعة اللغوية بين المبدع والمتلقي، ويعرفه رائد التجربة الشعرية الحديثة "علي أحمد سعيد (أدونيس)" «بأنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة ،أو هو القصيدة التي تتكون في وعي القارئ بعد قراءة القصيدة»[3] ،فالرمز لا يكثف دلالته إلا بعد وعي المتلقي ،لأن الدلالة في الرمز يشترك فيها المبدع والمتلقي وإن كانت تتفاوت بينهما بحسب سعة الثقافة والوعي الجمالي للنص ،فقد يتجاوز المتلقي المبدع في منح الرمز أبْعادهُ الدلالية والجمالية ،وقد يحدث العكس.

والشاعر الصوفي يُولي عناية فائقة للرمز الشعري ،ولاسيما الحداثي منه ،كما هو الحال عند شاعرنا "ياسين بن عبيد" ،الذي أولى للرمز عناية كبيرة لما يمنحه من أبعاد جمالية ودلالية مكثفة،وقد تطرق إلى دراسة الرمز في شعر بن عبيد دارسون كان لهم فضل السبق كما هو الحال

---

(1) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي ،القاموس المحيط، تحقيق أنس محمد الشامي و زكرياء جابر أحمد ،دار الحديث، القاهرة ،دط، 2008 ، ص669.

(2) محمد غنيمي هلال ،الأدب المقارن ،دار العودة ،بيروت ،ط3 ، 1983 ، ص 398

(3) أدونيس ،زمن الشعر ،دار العودة ،بيروت ،لبنان ،ط3 ، 1980 ،ص160.

مع الباحث "بلعربي العايب" في دراسته الموسومة بعنوان "جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد" وقد أولى فيها عناية كبيرة لدراسة الرمز ،حيث شكل الرمز ظاهرة جمالية واضحة ومستقطبة لاهتمام المتلقي، وكانت الرموز الشعرية متنوعة إلا أنها لم تحد عن مسار التجربة الصوفية في الغالب ،وهذه الرموز هي :

### 1/4/1/ رمز المرأة :

يعد رمز المرأة علامة واضحة في الشعر العربي وخصوصا الصوفي منه، «إن بواكير رمز المرأة في شعر الحب الصوفي ،إنما يكمن في طائفة من الأشعار والروايات ،التي تناقلها الرواة عن شخصية قيس بن الملوح"مجنون ليلى"..، باعتبار أن شعره يمثل تيار الغزل العذري العفـــيف وتعد شخصيته إرهاصا مبكرا لما شاع عند الصوفية من أحوال الوجد والفناء والذهول والاستغراق والجنون»[1]، فرمز المرأة ضارب في أعماق التاريخ ونابع من التراث العربي القديم ، الحب العفيف فيه ترفع عن المحسوسات والارتقاء بالروح ،وقد استخدم شاعرنا رمز المرأة في مواضع كثيرة تمثل لها بقوله في قصيدة "كالريح هي.."

**لها اعتقادي بأن العمر مندثـــــــــــر  لكن سيبقى لها من حزنه سكـــن**

**نعم ..هي امرأة حلت ظفائرهـــــــــا  فوق الرياح ..ومنها امتدت المــدن**

**مثل النساء جميعا غير أن لهـــــــــا  عينين من شجر مجناهـما فتـــــــن**

**كانت ستبقى هي المسؤول عن أسفي  لو ما اشتغلت بها ما لمـــــني وطـن**[2]

---

[1] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الكندي ، بيروت ، د ط ،1978 ، ص132

[2] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ، ص17 ـ 18.

استدعى الشاعر في الأبيات الواردة رمز المرأة للتعبير عن وجده الروحي ،وإحساسه الراقي إلى درجة الاعتقاد المؤكد بوجود نهاية لهذه الحياة هي الموت ،فالشاعر لا يجعلها امرأة كذات ثابتة، بل هي موجودة في كل مكان،كما دل العنوان على ذلك"كالريح هي.."، مما يجعلنا ندرك أنه يجعل من الحب بينه وبين المرأة، وما يبذله كل منهما في سبيل الوصل تمثلا لتلك المحبة بينه وبين خالقه،فهو حب مطلق يرقى إلى حب الذات الإلهية والتعلق بها،وتجليها في كل الموجودات التي حولنا ،فالريح لا تحصره حدود،والمرأة التي يتحدث عنها الشاعر يحل وجودها وتحل صفاتها في كل مكان وفي كل المخلوقات.

ويتكرر استدعاء رمز المرأة عند الشاعر في النص الشعري ،كقوله في قصيدة"وجع ساحلي":

**ارحلي ألف عام**

**فأنت هنا وجع منتظر**

**ارحلي امرأة**

**في القناديل نامت**

**على زندها الأرض حلت ضفائرها**

**واستقلت**

**على عرشها في الشجر**

**خولت لي السموات**

**أن تهبطي في يدي**[1]

---

[1] المصدر السابق ، ص65.

يعمق الشاعر في هذه الأسطر البعد الرمزي للمرأة ،فيجعلها تحتل وجودا في كل الموجودات"في القناديل نامت" ،و"على عرشها في الشجر"، فهي كائن ذاتي وقناعة روحية تتخطى الثبات ،وهذا الوصف للعاطفة المتنامية التي تختلج نفس الشاعر ،هو إحساس بالصلة الدائمة بينه وبين الخالق ،"خولت لي السموات"،"أن تهبطي في يدي "،فهي ذات عليا تفرض وجودها عليه لأنّ المرأة ما هي إلا شكل راقي للحب وتجربة نعايشها ، «فالفلسفة الصوفية تقوم على مبدأ أساسي مفاده أن أهم صفات الألوهية ليست الإرادة المطلقة المسيطرة على كل شيء ،بل إن الجمال والحب المطلقين المنبثين في سائر أنحاء الوجود ،والعالم في نظرهم مظهر من مظاهر الإرادة الإلهية من غير شك،ولكنه فوق ذلك مرآة ينعكس على صفحتها الجمال الإلهي»[1]،وعلى هذا التوجه الفلسفي عند الصوفية يرتكز الشاعر في توظيف رمز المرأة كصورة للمعاناة الروحية من وجد وشوق للذات العليا.

### 2/4/1/ رمز الخمرة:

تعد الخمرة من الرموز الشائعة في الشعر الصوفي ،والخمرة تجمع بين المقدس والمدنس ،فهي من جهة سائل مرتبط بالماء الذي جعل منه كل شيء حي،وحمرتها حمرة الدم الذي له ارتباط وثيق بالحياة ،ثم هي تفعل بشاربها ما لا يفعله سواها من الأشربة ،فيبلغ النشوة حين يسكر،ويحس أنه متفرد عن الأحياء جميعا ،وأنه ملك لايقوض ملكه،لأن الخمرة قد حررت نفسه من عقال الجسد وأسره ،وحلقت بها في عوالم أرحب سامحة لها بالاتحاد بالمطلق، الأمر الذي جعل الصوفية يشغفون بها، فأشربوها في قلوبهم ،وتغزلوا بها في أشعارهم[2] ،كما أنّ السكر عند الصوفية يتجلـــــــــى

---

[1] أبو العلاء عفيفي ،التصوف الثورة الروحية في الإسلام ،دار الشعب ،بيروت ،لبنان ،دط، د ت، ص191 .

[2] ينظر ،بلعربي العايب ،جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد ، مذكرة ماجيستير، قسم الأدب العربي ،كلية الآداب واللغة العربية، ،جامعة الحاج لخضر، باتنة ،2009/2008 ،ص46.

في مظهرين «سكر بخمر المودة ،وسكر بكأس المحبة»[1] ،ويمثل السكر عند الصوفية حالة من الاضطراب الروحي ،حيث يصل المتصوف إلى النشوة الروحية التي يتخطى فيها قيود العقل إلى الارتقاء بالروح ،والملاحظ أنّ الشاعر قد لا يذكر الخمر بلفظه وإنما يسرد حالة السكر عنده ،وقد وظف الشاعر رمز الخمرة في مواضع منها قوله في قصيدة "مرثية الجمر والياسمين":

**يا رائع البوح للأخرى له قـــــدم قد اينع البرق في ممشاك والسحب**

**اسكب جراحك كأسا فوق ذاكرة تروى بها شفتي الظمــأى ..وتلتهب[2]**

وقوله في قصيدة"غنائية آخر التيه":

**تيهي لك الشمس خلجان على مهـــل تنساب نشوى فيغفو النجم والشجر**

**كيف اهتديت الى نجم سكرت بـــــه أم كان بينكما عهد ومنتظـــــــــر[3]**

يستدعي الشاعر في هذه الأبيات رمز الخمرة ليجسد من خلالها معاناته الروحية،إزاء تذكر الشاعر "نزار"،الذي تحمّل معاناة الأمّة العربية في زمنه ،فشاعرنا يخاطب نزار بشيء من التّحسر على حال ما تعيشه الأمة في زمن الشاعر، فيجعل السكر ملاذا آمنا للهروب من هذا الواقع المرير والمتردّي،وسبيلا للخلاص ،كما يجعل في التأمل إلى الوجود والطبيعة من شمس وخلجان وشجر،حالة من النشوة التي يهتز إثرها الشاعر،فيتجاوز السكر بالخمر إلى السكر بالتأمل في الوجود الذي تخفى وراءه أسرار وغيبيات يتطلع الشاعر الصوفي إلى بلوغ حقيقتها، ولا جواب إلا عند الخالق،فهو يجعل التأمل حالة من السكر الذي يرتقي به إلى بلوغ الحقيقة.

---

[1] عبد المنعم الحفني ،الموسوعة الصوفية ،مكتبة مديولي ،القاهرة ،ط1، 2003 ، ص795.

[2] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ، ص41

[3] المصدر نفسه ،ص49

### 3/4/1/ رمز الطير :

يعد رمز الطير من الرموز الشعرية التي يوليها الشاعر الصوفي اهتماما بالغا،وقد وردت في التراث الصوفي مؤلفات تناولت رمز الطير، حيث بنيت قصص ورسائل كاملة في التراث الصوفي الإسلامي على رمز الطير ،لعلّ أشهرها على الإطلاق منظومة منطق الطير لفريد الدين العطار،وهي منظومة شعرية وصوفية رمزية محورها رحلة طويلة ،تقوم بها مجموعة من الطيور المختلفة بقيادة الهدهد بحثا عن سلطان لها ،وهي ترمز لسالكي الطريق إلى الحضرة الإلهية[1].

ولا زال الشاعر الصوفي يغرف من معين التراث ويستمد منه طاقته اللغوية والتعبيرية ،فرمز الطير كثيرا ما يستدعيه الشاعر في التعبير عن المعانات والأوجاع التي تنتاب الأمة ،كما هو الحال مع الشاعر ياسين بن عبيد،حينما يجعل رمز الطير دلالة على آلامه وأوجاعه ،فيقول في قصيدة "عزف على شاطئ الليل":

**لبنان.. يا مهجر الأسراب أتعبها  درب الجنوب بثوب الجرح ملتحف**

**تمتد فيك مسافاتي مضيعـــــة  يدوسا بخيول الموت محتـــــرف**

**ويستبيح اشتهائي في توهجـــه  القاتلون وما باؤوا بما اقترفـــــوا**

**والصامتون خصوم باركوا بيـــــد  مشلولة عضها التهويد وانصرفـــوا**

**جاءتك من تعب الأوطان مترعة  نواريسي حداياها الغيم والأســـــف[2]**

---

[1] ينظر، بلعربي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد ،ص72

[2] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ،ص108 ـ 109.

يستدعي الشاعر في هذه الأبيات رمز الطير "أسرب" و"نواريسي" للتعبير عن المعاناة التي شهدتها لبنان في القرن الماضي(حرب لبنان)*[1] ،غير أن دلالة الأسراب تختلف عن الدلالة التي يمنحها لنواريسي، فالأسراب دلالة على السالكين والعارفين بالله من أصحاب الطريقة، الذين كانوا يجدون متنفسا وملاذا في توسيع معارفهم، بما تكتنزه لبنان بلاد العلم والحضارة من تراث علمي ومعرفي ،فتحسره على لبنان انتفاضة على الصامتين من قضيتها (العرب) الذين شبههم بمن يبارك المصائب ،وهي مفارقة تمنح النص أبعادا جمالية مختلفة.

والشاعر يجعل جراحه تمتد وتشتد إلى حد يشبهها بطائر النورس، الذي يمثل الضحية البريئة للظلم الذي تعانيه لبنان وموقف التخاذل العربي، فهو الرمز الذي يجعل موقف الشاعر رافضا وفي الوقت نفسه عاجزا،أو واقعا بين الرفض والاستسلام ،وهذه الصورة يستمدها الشاعر من الصور التي يعبر بها السرياليون ،كما فعل شارل بودلير "Chrles Baudelaire"(1821 .1867) في قصيدة "النورس Lalbatros"، حيث أوجد التقاطع السلوكي بين البحارة والقراصنة،فالشاعر يرى نفسه غريبا عن الأرض ويخالجه شعور بالوحدة ،فطائر النورس ضحية بين طرفين،والشاعر كذلك[(2)].

ونجده يكرر استدعاء هذا الرمز الشعري ،إلا أنه لا يقف به على حد لفظ واحد، فمرة يستخدمه بلفظ الأسراب للدلالة على الجموع من أهل الطريقة والسالكين (المتصوفة)،كما في قوله من قصيدة "ضجيج الصمت ":

**واحتمى عاشق**

---

*** حرب لبنان 1982 وتسمى أيضا بغزو لبنان، أو ما أطلقت عليه إسرائيل اسم" عملية السلام و عملية الصنوبر" ،وهي حرب عصفت بلبنان، فتحولت أراضيه إلى ساحة قتال بين منظمة التحرير الفلسطينية وسوريا وإسرائيل. .**

**(1) ينظر، بلعربي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد ،ص75**

**بالسطوح**

**يلاحق سربا الى المدن النائمهْ** [1]

فهنا يستدعي الشاعر رمز السّرب الدلالة على الخصوصية التي تتميز بها طائفة من العباد الذين يميزهم عن سائر الناس، وهم السالكين إلى حضرة ملك الملوك ،لأنهم سرب لا أسراب ،وهو العاشق للذات العليا ،الذي يحتمي بالسطوح ليرتفع في المقام فيدرك طريقهم وسلوكهم.

ويستخدم الشاعر رمز الطير أحيانا بلفظه العام"الطير" ،كما يقول في قصيدة أخرى:

**يا روضة تعبى المعطاء يعزفهـــا قصيدة بطيور القلب تنتشر**

**في نبضها ليلتي حلم وأجنحتي فاضت تلوح من بعد وتستتر**[2]

يوظف الشاعر هنا رمز الطير للتعبير عن حلمه في بلوغ حضرة الذات العليا ،فطيور القلب حالة من الارتقاء بالنفس إلى الخالق ،الذي يتراءى له ثم يحتجب ،وهي بداية دخول الصوفي إلى مرحلة الارتقاء والتجلي.

رغم أن هذا الرمز غالبا ما يرتبط بخصوصيات المتصوفة في رحلتهم إلى الذات العليا ،فالطير يمثل الارتقاء والعلو في المنزلة ،إلا أن هذا لم يمنع الشاعر من جعله يتجاوز به هذه الدلالات إلى دلالات أخرى، كالتعبير عن قضايا الأمة العربية وموقفه منها،فمن خلال رمز الطير عبر الشاعر عن معاناته الروحية من جهة ،وموقفه تجاه قضايا أمته العربية من جهة أخرى.

---

[1] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ،ص86

[2] المصدر نفسه، ص47 ـ 48

### 4/4/1/رموز الشخصيات:

إن الشاعر لم يقتصر على الرمز الصوفي النابع من التراث كما سبق،فقد أضفى على النص الشعري مسحة حداثية مكثفة ،كما هو الحال في استدعاء رموز الشخصيات، التي هي سمة يتميز بها النص الحداثي في التعبير والإيحاء، مما جعل الدكتور علي عشري زايد يوليها بالعناية كما سبق الذكر في الفصل الأول من دراستنا، في كتابه "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر"، حيث يعبر عن هذه السمة الحداثية في النص الشعري المعاصر فيقول: «شاعت في شعرنا المعاصر ظاهر استخدام الشخصيات التراثية على نحو لم يعرفه شعرنا من قبل ..، وكانت شخصيات التراث هي هذه الأصوات التي استطاع من خلالها أن يعبر عن كل أتراحه وأفراحه»[1]،وقد تعدد استدعاء الشخصيات في النص الشعري على نحو يجعلنا ندرك تلك المسحة الجمالية والأبعاد الرمزية لتلك الشخصيات ،فيوازي بينه وبين غيره من الشعراء في تقاسم الأوجاع والمعاناة التي يختص بها الشاعر لما له من إحساس مرهف وشعور يتجاوز إدراك بقية الناس فيقول في قصيدة "مرثية الجمر والياسمين":

**يا رائع البوح للأخرى له قدم قد أينع البرق في ممشاك والسحب** [2]

فلطالما كان الشاعر نزار يبوح بما يعجز عنه غيره بطريقة مخالفة ،إنها الكلمة الشعرية المتوهجة

**وكنت تحمل شمسا بعدك انطفأت أقتاتها شاعرا في البوح يغترب**[3]

فالشاعر نزار يغترب بإحساسه الحاد ،وهو الذي كان يعيش أحداثا يشهدها الموقف العربي بين التخاذل والنفاق، حيث جسد تلك المعاناة الثائرة عبر الكلمة الشعرية المفعمة والشجاعة الأدبية المتكاملة، وتلك جراح يتقاسمها الشاعر مع نزار شاعر القومية والقضية العربية .

---

(1) علي عشري زايد ،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،ص7

(2) ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص41

(3) المصدر نفسه ، ص42

**آه ..عليك أفي عينيك أسئلـــــــتي راحت أم ارتدها منفى ومحتجب**

**أطوي إليك المدى في كف قارئـــة فنجانها..وعـــــيوني شقها لهب** [1]

هنا يظهر الشاعر نزار كمعادلا موضوعيا يقاسم الشاعر المعاناة والأوجاع الروحية ،التي تتخطى حدود الزمان والمكان ،فنزار كان يحمل هم الأمة وشاعرنا يحمل هم الشوق إلى الذات العليا، التي تتراءى مرة وتحتجب أخرى ،فالشاعر نزار رمز للمعاناة عند شاعرنا.

ويعود الشاعر ليعمق الفارق الزمني ،ومن ثمة الفارق الدلالي في استدعاء الشخصيات التراثية كما في قوله من قصيدة "الوساطة بين أبي تمام والبردوني":

**ما أوغل الشعر في صدريكما أمد إلا استحر وما استنفدتما الكربـــا**

**حبيب..كنت لعبد الله ملهمـــــه استلهم الفجر من عينيك لا الكتبا**

**قد قيل لي حملتك الأرض في رحم مـــــمتاحة من ترابي العشق والتعبا**

**السيف أصدق قالت كل قافيـــة كتبتماها فكيف انزاح وانسحبـــــا ؟**[2]

يرى الشاعر أن الشعر كان رابطة تربط الشعراء بوقع الكلمة المفعمة بالإحساس الصادق والشعور الراقي ،كما تربطه هو بهذين الشاعرين ،حيث يستلهم منهما تجربته ويرقى بها إلى معرفة الذات العليا ،والعيش في قربها،فالشعر طاقة روحية تمنح الشاعر الولوج إلى عوالم الغيب وكشف أسرار الوجود.

فمن خلال الرمز يكتسب النص أبعادا دلالية وأخرى جمالية مفتوحة ، تنم عن ثقافة الشاعر وحسن توظيفه للرمز ،لأنه يحاول من خلاله تجاوز المواضعة اللغوية ،وتخطي النمط المعتاد والتعبير بلغة شاعرية فياضة ومفعمة بالحياة، فالرمز في النص الشعري منفتح الدلالة، متعدد التأويل، ولعلّ هذا الانفتاح للمعنى يزيد في النص الصوفي، وإذا كان الرمز الصوفي قد مثل أهم

---

[1] المصدر السابق، ص43

[2] المصدر نفسه ،ص114

الأدوات التي منحت الشاعر التعبير عن رؤيته الشعرية الصوفية ، فأحيانا نجده يعود إلى الموروث الصوفي ليغرف من معينه، ويضفي عليه مسحة حداثية، من حيث التجدد في الدلالة وانفتاحها، وأحيانا أخرى يستدعي رموزا شعرية من مثل توظيف الشخصيات التراثية التي ميزت نصه الشعري وأضفت عليه طابع الخصوصية الحداثية.

والرمز عند الشاعر الصوفي هو شكل من التجسيد الحسي للمجردات ،التي تختلج نفسيته فيحاول تقريبها للإدراك بواسطته ،وهذا التمثل الحسي يمنح للمتلقي مسافة تربطه بمقصود المبدع، وجسرا للتأويل، إلا أن ذلك بأية حال لا يعني إمساك القارئ بدلالة النص دون عناء، ومرد ذلك إلى طبيعة النص الصوفي الذي يتخطى قوانين العقل البشري إلى حالة من الهوس،تجعلنا في كثير من الأحيان ننزاح عن فهم مقصدية المبدع، ودلالة النص الحقيقية، وهذا ما يستدعي من القارئ الانطلاق من أرضية خصبة يجمع فيها آليات القراءة لولوج عالم النص، فلا يجعل النص الصوفي موازيا للنص العادي ،لما لهذا الأخير من خصوصيات.

إنّ الصورة منحت الشاعر القدرة على تجسيد رؤيته الشعرية ،من خلال الاستعارة بنمطيها المكنية والتصريحية ،التي جسد فيها الشاعر حسه الانفعالي من تشخيص للمعنوي وتجسيد للمجرد، فالاستعارة لم تقتصر على إضفاء الجانب البلاغي للنص ،بل توظيفها كان ينم عن الكثير من البراعة لدى الشاعر، الذي أثرى نصه بنماذج استعارية توحي ببراعة الاختيار التخييلي والحس الجمالي،فالاستعارة نموذج بلاغي في حلة حداثية، وهذا ما يميز الصورة الشعرية في الأدب الحديث والمعاصر، فالجانب الجمالي هو ما يرتكز عليه المبدع، وكما لعبت الاستعارة دورا بارزا في بنية الصورة الشعرية كان لعنصر المفارقة إلحاح في فرض تلك المسْحَةِ الجمالية التي تنم عن حسن الممازجة بين الموروث البلاغي العربي والمفارقة التي تمتد جذورها في أعماق الأدب الغربي ،إلا أنّ ذلك لا يعني أن الشاعر يلغي موروثه ليؤسس لنموذج حداثي منفصل كل الانفصال ،فالبلاغة العربية مفحمة بعنصر المفارقة وإن لم تتجلى كمفهوم مستقل ،فالثنائيات الضدية التي تكتسح

ميادين البلاغة العربية من طباق ومقابلة وصور شعرية وغيرها ،كانت بمثابة المادة الخام التي شكل منها الشاعر عنصر المفارقة سواء اللفظية منها أو التصويرية ،وذلك أن «للمفارقة وظيفة مهمة في الأدب بشكل والشعر بشكل خاص، فهي في الشعر تتجاوز حدود الفطنة وشدة الانتباه، إلى إيجاد التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء ...وكلما اشتد التضاد ،ازدادت حدة المفارقة في النص»[1]، فالتوتر الدلالي سمة جوهرية في المفارقة ،وهو ينم عن توتر وانفعال الذات الشاعرة ،إلى درجة تجعل القارئ يقف منبهرا أمام فاعلية التضاد والتجاوز المنطقي للّغة .

لم تقتصر الصورة الشعرية في النص على عنصري الاستعارة والمفارقة، حيث اكتسحتا مساحة شاسعة من بنية الصورة الشعرية،فالرمز الشعري كان بمثابة لغة جديدة للنص ،فما قد عجزت على حمله الاستعارة والمفارقة حلق به الرمز في آفاق الدلالة المنفتحة والمعنى المتوهج.

إنّ الرمز في تصورنا لغة خلال اللغة ،واعتراف بعجز اللغة المألوفة ـ لتميّز لغة الرمزـ التي يكتسبها المبدع في التعبير عن المعنى المخبوء وراء النص ،كحل وحيد ،أو حل أخير، لأنّ الرمز حل جذري،أو لا مفر منه لما لم يقله المبدع وكان من حقه أن يقال، لغة تتجاوز التعبير بالكلمات إلى التعبير بكلمة مخصوصة تفجر المعنى إلى حد يجعل المتلقي هو الآخر عاجزا عن تسديد كفاءة الرمز في النص الشعري.

ومن هنا فنحن لا نقصر الصورة الشعرية على مزية واحدة من هذه العناصر على بقية العناصر الأخرى ،فالنص كيان متكامل، تتآلف عناصره ليشكل إبداعا موحدا، متواشجا يَبْلُغُ شاعريته ويبلِّغُ شعور مبدعه من وهج الروح ،ومعاناة الشاعر الصوفي الذي يختص بتوجهه ،ورؤيته الخاصة بالنسبة للشعر الصوفي من جهة، والشعر الحداثي عموما من جهة أخرى.

---

[1] نعمان عبد السميع متولي ، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم ،ص14

## 2/ بنية الإيقاع :

### 1/2/ مفهوم الإيقاع:

لقد تعرض النقاد القدامى إلى مفهوم الشعر وحدوده وخصائصه، ومن المعلوم أن الخاصية الجوهرية في تحديد مفهومه هي الجانب الشكلي في القصيدة، فقديما عرف الشعر بأنه «كلام منظوم، بائن عن المنثور»[1] ،إلا أن هذا التعريف أصبح قاصرا عن الإلمام بحد الشعر الحديث،لما طرأ على هذا الأخير من تطور وتغير مس جانب الشكل والمضمون على السواء، وبذلك أصبح إيجاد مفهوم للشعر ضرورة ملحة في ظل تضارب المفاهيم المختلفة، ولا خلاف أن من بين أهم المفاهيم التي تقف أمام الدارسين مفهوم الإيقاع الذي اختلف النقاد في ضبط مفاهيمه وأدوات إنتاجه، والإيقاع سمة جوهرية في الشعر «فالإيقاع ليس مجموعة من القوالب الجاهزة المضافة إلى الكلام ليتحول إلى شعر، ولكنه مكون عضوي من مكونات الشعر»[2].

ويراهن الكثير من النقاد على أن الإيقاع عنصر أساس في جمالية القصيدة ودلالتها ،وقد اختلفت الآراء في تحديد مفهومه كذلك،لأنه يرتبط ببنية النص الداخلية، ولا يقف عند حدود الجانب الشكلي للنص الشعري، فالوزن يرتبط بالصوت من حيث هو فتحه أو ضمه ...،أما الإيقاع فيرتبط بالصوت من حيث خصائصه السياقية كالدرجة والمدى والنبر والتردد[3]،وقد كان الشاعر قديما يختار أنسب الأوزان للتعبير عن المعاني ،وهذا ما يؤكد الصلة بين الوزن والمعنى،وحديثا أصبح الإيقاع جوهرا في تحليل حالة الشاعر من حيث توظيف الأصوات ونبرتها ،ولا يفهم من هذا

---

(1) محمد أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، دار الكتب العلمية ، شرح وتحقيق ،عباس عبد الستار ،بيروت ،ط1 ، 1982 ، ص20

(2) صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ـ فترة التسعينات وما بعدها، أطروحة دكتوراه، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة فرحات عباس ،سطيف، 2010/ 2011 ،ص7

(3) ينظر ،محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية ـ الأصول والتجليات ـ ، دار غريب للطباعة ،القاهرة ،2006 ،ص424

أن الشاعر يجمع الأصوات ليكون النص،بل هو أمر يحدث تلقائيا في الغالب.

ويذهب الكثير من الدارسين على أن هناك علاقة حتمية بين الإيقاع والتركيب «إنَّ الإيقاع أكثر اتصالا بالتركيب منه بالوزن ،إذ لا يعني ذلك دور الوزن معطل في لغة الشعر ،بقدر ما يعني أنّ استخدامه في العديد من النماذج الشعرية المتميزة هو الذي يؤدي إلى تماسك الوحدات التركيبية وتكثيف إيحاءاتها الدلالية»[1]، فالإيقاع والوزن والتركيب عناصر تتضافر لتشحن دلالة النص الشعري، ولا يمكن عزل واحدة منها في النص الشعري،لأنها تتكامل فيما بينها لتشكله،فالإيقاع له جوهر وأثر في الدلالة ،ونلمح هذه السمة في النص الشعري الذي بين أيدينا بشكل لافت للنظر،وعلى هذا ارتأينا التطرق لبنية الإيقاع من وجهتين هما؛ البنية العروضية؛ وندرس ضمنها أهم البحور التي شكل بها الشاعر نصه ،وخاصية التدوير وإيحاءاتها في النص ثم القافية وأنماطها المستخدمة في النص ،وأما الوجهة الثانية كما هو معلوم في التحليل الشعري الحداثي،فهي البنية البصرية للنص بما فيها من سواد وبياض، وعلامات ترقيم .

## 2/2/الإيقاع بنية عروضية:

### 1/2/2/مفهوم العروض:

يعد العروض من العلوم المهمة التي لا غنى عنها في دراسة الشعر،وهو الفرق الجوهري بين الشعر والنثر ،ويعرف العروض بأنه «صناعة يعرف بها صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها وما يعتريها من زحافات وعلل»[2]، فالعروض يهتم بدراسة الشعر من حيث الوزن والقافية والروي وغيرها، لذلك يعرفه عبد العزيز عتيق تعريفا مبسطا، فيقول «هو علم ميزان الشعر أو موسيقى الشعر»[3]،ومن المفاهيم التي يتطرق لها علم العروض في الشعر البحور الشعرية، والقافية والتـدوير

---

[1] محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ـ دراسة أسلوبية ـ ،عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ،دط،2010، ص78

[2] محمد بن فلاح المطيري ،القواعد العروضية وأحكام القافية العربية ، مكتبة أهل الأثر ، الكويت ، ط1 ، 2004 ، ص19

[3] عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ،لبنان ، د ط، 1987، ص11

والروي ،وسنحاول في دراستنا استجلاء أهم تلك العناصر العروضية ودورها في إضفاء التكامل النصي،وأسباب هيمنة بعض البحور الشعرية على سواها؛ لأنّ طبيعة التجربة الشعرية قد تفرض على الشاعر اختيار البحر الشعري الذي يسعها، كما عبر عن ذلك أحد الدارسين «تزداد أهمية الوزن الشعري كلما أصبح عنصرا دلاليا في النص يلتحم ويتفاعل مع بؤرة المعنى يعمقها ويجسدها لكي يعبر عن التجربة الشعرية بكل عمقها وثرائها وتعقيدها»[1]، فالوزن عنصر فاعل في النص، يعمق الدلالة ويتلاءم مع الحس الانفعالي والتوتري للشاعر،ومع ذلك لا ندعي أن الشاعر يعمد إلى تصنيف الأوزان ثم ينسج على منوالها قصائده، فيصنف البحر كذا للدلالة على كذا،وإنما هي فاعلية تتميز بالكثير من العفوية في غالب الأحيان، بل كلما كانت العفوية أكثر من حيث طبيعة الوزن في النسج الشعري ،كانت التجربة الشعرية أصدق وأكثر تواشجا مع البنية العميقة للنص،وبعد استجلاء مضامين البحور المهيمنة في النص ودلالتها سنحاول إبراز التوتر والانفعال وغير ذلك من العوامل النفسية وربطها بظاهرة التدوير ونمط القافية.

### 2/2/2/البحور المهيمنة:

هناك علاقة دلالية بين الوزن الشعري والموضوع لا يمكن إنكارها أو التغاضي عنها ،لأنّ الذات المضطربة حين تنتج كلاما تتميز بنبرة صوتية توحي باضطرابها وانفعالها،كما أنّ الذّات الهادئة لها نبرة صوتية توحي بحالها ،وكذلك الشاعر وهو أكثر الذوات تفاعلا مع تجارب الحياة، حينما يتجه للكتابة في تجربته الشعرية.

ويعكس الإيقاع الكثير من ذلك التفاعل الذي يظهر في طبيعة الأصوات وتواترها ونمط الأوزان «فالشاعر يحاول عن طريق الإيقاع أن يخلق توافقا نفسيا بينه وبين العالم الخارجي،فيهيأ لنا

---

[1] موفق قاسم الخاتوني ، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،دار نينوى للدراسات والنشر،سورية، دمشق، دط ، 2013 ،ص33.

حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي تتفق مع انطباعاته النفسية»[1]،وعلى هذا نجد الشاعر يرتكز في تجربته على بعض الأوزان الشعرية بشكل أكبر،مما يدفعنا إلى محاولة تفسير ذلك الحضور البارز لبعض الأوزان الشعرية في الديوان وربطها بالدلالة العميقة للنص.

### 1/2/2/2/مفهوم البحر الشعري (الوزن):

يعرف البحر الشعري على أنه «سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه،مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران ،التفاعيل ،الأسباب والأوتاد»[2]،ويعرف الوزن الشعري من منظور حداثي على أنه «مجموعة وحدات تسمى التفعيلات ينشأ إيقاعها ويعتمد على عنصر التكرار ،والتي تتحدد بداخلها مكونات إيقاعية أصغر تعرف بالأسباب والأوتاد،ثم هناك كم أدق هو المتحركات والسواكن ،ولذلك فالتعاقب الزمني المتكرر تكرارا متواصلا للحركات والسكنات،هو الذي يصنع التشكيل العروضي للوزن الشعري»[3]،والوزن الشعري علم يكتسب بالدربة والممارسة الذوقية،وهو بالنسبة للشاعر ضرورة لا يمكن الخوض بدونها في ميدان الإبداع الشعري.

وقد جاء أغلب الديوان شعرا عموديا عدا قصيدتين منه جاءتا على نمط الشعر الحر،مما يوحي بقدرة الشاعر على التنويع والمهارة في بناء النص، واعتمد الشاعر في بناء قصائده على مجموعة من البحور الشعرية ،نمثل لأهمها حضورا وأكثرها أثرا في تكامل البناء الشعري :

### 2/2/2/2/2/بحر البسيط:

وقد ورد نصف الديوان الشعري منسوجا على البحر البسيط ،وتفعيلاته الأصلية هي: (مستفعلن ،فاعلن ،مستفعلن ،فاعلن) ،وهو من البحور ذات التفعيلات غير الصافية، ويأتي تاما

---

[1] المرجع السابق ،ص19.

[2] مصطفى حركات، أوزان الشعر ،الدار الثقافية للنشر ،القاهرة ،ط1 ،1998،ص7.

[3] موفق قاسم الخاتوني ، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص32.

وقد يأتي مجزوءا أحيانا[1].

ونمثل لذلك من قصيدة"تراتيل الغروب":

**غيــم بعينيــك لا يجلوه غـــير دمي وغيـــر طـــارئة في جفـــنها غـــزل**[2]

**0///، 0//0/0، 0//0/، 0//0/0، 0///، 0//0/0 ، 0/// ، 0//0// 0///، 0//0/0، 0//0/0**

**مستفعلن، فاعلن ، مستفعلن ،فعلن مُتَفْعلُنْ ،فعلن ،مستفعلن ،فعلن**

ونمثل له أيضا بقوله من قصيدة "غنائية آخر التيه":

**تيهي علـــى قمـــري يشرق بك القمـــر في حزن عيـــنيك طـــال الليـــل والسفر**[3]

**0///، 0//0/0، 0//0/0، 0//0/، 0///، 0//0/0، 0///، 0//0/0**

**مستفعلن، فعلن ،مستفعلن ،فعلن مستفعلن، فاعلن ،مستفعلن ، فعلن**

الزحافات والعلل الواردة هي: **مستفعلن ـــــ مُتَفْعلُنْ /فاعلن ـــــ فَعِلُنْ.**

ورد أغلب النص الشعري في الديوان على وزن البحر البسيط ،حيث نجد تسع قصائد عمودية على وزن هذا البحر،وهو من البحور غير الصافية (مستفعلن،فاعلن)، وتتكون التفعيلة الأولى من سببين خفيفين ووتد مجموع(/0//0/) ،وذلك عندما تأتي التفعيلة تامة لا يشوبها زحاف أوعلة، وقد جاءت التفعيلات في الغالب تامة، عدا بعض الأبيات القليلة التي وردت فيها معتلة (متفعلن)،وأما التفعيلة الثانية فهي (فاعلن) وتتكون في الأصل من سبب خفيف ووتد مجموع(/0//) ،و جاءت في أغلب الأبيات مخبونة (فعلن)،كما نشير إلى أنّ أغلب استعمالات هذا البحر في الديوان جاءت تامة(غير مجزوء).

---

[1] أبو السعود سلامة، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم والإيمان ،دسوق ،ط1 ،2009،ص38

[2] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ،ص33

[3] المصدر نفسه ، ص47

ويوحي استدعاء بحر البسيط عموما إلى مطاوعة النص لانفعالات الشاعر التي يشوبها الاضطراب بين الانقباض الشعوري والترسل العاطفي، لأن التغيير في التفعيلات ينم عن التغير في الحالة النفسية، حيث أنّ « التداخل يمنح النص تلوينا إيقاعيا عبر التنوع والتمازج الوزني،الذي جاء نتيجة عاطفة محتدمة ومشاعر مأزومة دفعت اللغة الشعرية إلى الانتقال من وزن لآخر ،أي أن التغيير هو تلبية لحاجات نفسية تكمن في سياقات النص»[1]،وهي حالة موازية لحالة الشاعر الصوفي الذي يتدرج تلقائيا في حالة بلوغ المقامات،ليصل إلى مرحلة التجلي والصفوة.

**/3/2/2/2 بحر الطويل:**

وقد بنى الشاعر على وزن البحر الطويل ثلاث قصائد من أصل تسعة عشر قصيدة،وبذلك يكون البحر الطويل هو الثاني من حيث الحضور في الديوان،وهو من البحور ذات التفعيلات غير الصافية، وتفعيلات البحر الطويل في الأصل هي: (فعولن،مفاعيلن،فعولن، مفاعيلن) [2] ،ونمثل له بقول الشاعر في قصيدة"الهجرة الى القمر الجنوبي":

**سحـــابا تمــادى في سمــاء تــنكرت ولـم تبقهــا للصحو أيـدي الفظـائع[3]**

**0//0// ، /0// ، 0/0/0// ، 0/0// 0//0// ،0/0// ،0/0/0// ،0/0//**

**فعولن ، مفاعيلن ،فعولن ، مفاعلن فعول ، مفاعيلن ،فعول ، مفاعلن**

ونمثل للبحر الطويل أيضا من قصيدة "هل يطوي شراعك ما بي":

**حبيب..ولكن أنت..كل أحبـــــــتي مضوا وجعـــا ألقى صداه ببـــابي**

---

[1] موفق قاسم الخاتوني ،دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث ،ص75

[2] ينظر ،أبو السعود سلامة ،البنية الإيقاعية في الشعر العربي ،ص27

[3] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ،ص60.

**0/0// ،0/0// ،0/0/0//، /0//  0//0// ، /0// ،0 /0/0// ،0/0//**

**فعولن ، مفاعيلن ، فعول ، مفاعلن  فعول ،مفاعيلن ، فعولن ، مفاعلْ**

**خطـاهم على جــفني تسرب همسها  وتـأكل بعــض الروح رغـــم عتابي[1]**

**0//0// ، /0// ، 0/0/0// ، /0// ،0//0// ، 0/0/0//، 0/0//**

**فعولن ، مفاعيلن ، فعول ، مفاعلن  فعول ، مفاعيلن ، فعول ، مفاعلن**

الزحافات والعلل الواردة في التفعيلات هي:

**فعولن ـــــ فعولُ / مَفَاعِيلُنْ ـــــــ مَفَاعِلُنْ أو مَفَاعِلْ.**

يحتل بحر الطويل المرتبة الثانية من حيث الحضور في الديوان الشعري كما أشرنا سابقا، وهو من البحور التي تتلاءم مع العديد من الأغراض الشعرية حسب رأي بعض النقاد ،ويشترك البحر الطويل مع البحر البسيط الذي احتل المنصب الأكثر حضورا في النص، من حيث أنهمـــا يصنفان ضمن البحور غير الصافية، أو البحور ذات التفعيلات المركبة ،(الطويل:فعولن ،مفاعيلن) و(البسيط: مستفعلن ،فاعلن) ،ومن خلال هذا التشكيل الإيقاعي الذي ينحو إلى الكثير من التوجه الكلاسيكي في بناء النص الشعري على مستوى الوزن،إلا أن البنية العميقة للنص التي تنكشف عبر المستوى الداخلي، من حيث تسخير التجربة الصوفية كميدان للكتابة الشعرية، وبنية الصورة الشعرية التي تنم عن الكثير من البراعة في توظيف آليات النص الحداثي ،كالمفارقة والرمز الشعري بما في ذلك توظيف الشخصية التراثية وتطويع الرمز الشعري نحو الرؤية الحداثية ،يفسر تخطي الشاعر لبوتقة الانغلاق ويعكس حداثية النص،فالشاعر يشكل من خلال الممازجة بين النمط الشكلي للقصيدة العمودية، والرؤية الشعرية الحداثية بما فيها من مضامين وصور

[1] المصدر السابق ،ص28

شعرية،أساليب تعبيرية جديدة تتجاوز النص المغلق إلى نص منفتح، يتجدد بمهارة القارئ وحسن اختيار المنافذ النصية لولوج عالمه الخاص والمتميز،وتتضح هذه الرؤية الحداثية بمجرد المرور على الشكل العام للنص الشعري، حيث ينوع الشاعر بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة، فقد وردت ضمن الديوان قصيدتان من الشعر الحر، وقصيدة أخرى زاوج فيها الشاعر بين الشكل العمودي والشكل الحر،وأيضا نشير إلى العديد من النصوص الشعرية الأخرى، التي زاوج فيها الشاعر بين الشعر العمودي والشعر الحر في دواوينه الأخرى،بما يجعلنا ندرك أن الكتابة في الشعر الحر بحد ذاتها رؤية شعرية، وليست عجزا أو هروبا من قيود الشعر العمودي،ونمثل لنموذج الشعر الحر الوارد في الديوان بقصيدة "ضجيج الصمت":

**للضحى /0//0 (فاعلن)**

**وجهك المتدفق أغنيةً /0//0،///0،///0،///0 (فاعلن،فعلن ،فعلن،فعلن)**

**لمواسمك القادمهْ ///0،///0،/0//0 (فعلن ،فعلن،فاعلن)**

**أين منه أنا /0//0،///0 (فاعلن،فعلن)**

**ولمن هذه اللحظة الحالمهْ ///0،/0//0،/0//0،/0//0(فعلن،فاعلن،فاعلن،فاعلن)**

**غردي /0//0 (فاعلن)**

**مثلما شئتِ /0//0،/0/ (فاعلن،فاع...)**

**فوق ضلوع السنين /0،///0،/0//0،/ (..لن،فعلن،فاعلن،ف...)**

**فإن //0، / (...علن ،ف...)**

**على كبدي غربة دائمهْ //0،///0،/0//0،/0//0(..علن،فعلن،فاعلن،فاعلن)**

**غردي ..غردي** /0//0/،0//0/ 0 (فاعلن،فاعلن)

**هذه شهوة البدء لاحتْ** /0//0/،0//0/،0//0/،0/ 0 (فاعلن،فاعلن،فاعلن،فا..)

**هنا** // 0 (..علن)

**ظمأ موشكٌ** ///0/،0//0 (فعلن،فاعلن)

**إن أنا أفلتت من يدي الخاتمهْ**[1] /0//0/،0//0/،0//0/،0//0/،0//0

**(فاعلن،فاعلن،فاعلن،فاعلن)**

وردت هذه الأسطر الشعرية على وزن المتدارك، وهو من البحور ذات التفعيلة الصافية، وأصل تفعيلته(فاعلن)، ويتميز بالمطاوعة وسهولة التشكيل الإيقاعي،إلا أن الكثير من النقاد والباحثين يلحظون انصراف الشعراء عن توظيفه في النص الشعري الحديث والمعاصر،رغم ما فيه من الخصائص.حيث ويبدأ الشاعر سرد قصة تعلقه بالذات الغائبة، بشكل هادئ،ثم تزداد حدة المد الانفعالي بزيادة التوتر المصاحب للصيغة الاستفهامية،كما تعكس التغيرات الطارئة على التفعيلات تلك النبرة الوجدانية المتصاعدة ،ويمكن القول إن ظاهرة التدوير الرابطة بين الأسطر الشعرية التي تمتد من السطر السابع إلى السطر الحادي عشر ،تعمل على بعث الانسجام النصي ،وتنامي الجملة الشعرية بما يصنع تسارعا في الإيقاع ،ينم عن زيادة التوتر والانفعال لدى الذات الشاعرة.

كما تُظهر صيغة الأمر المكررة ذلك الإصرار على بلوغ منزلة الذات المخاطبة،لينصرف الشاعر إلى وصف عطشه حيال ذلك البعد،إنها الذات التي تفرض وجودها فوق كل الوجود،حيث لم ييأس الشاعر من المحاولة في بلوغها وهو العاشق الذي يجد في الارتقاء والعلو في المقامات ما يسد ظمأه:

---

[1] المصدر السابق ،ص85 ـ 86.

**واحتمى عاشق /0//0،/0//0 (فاعلن،فاعلن)**

**بالسطوح /0//0،/ (فاعلن،ف..)**

**يلاحق سربا إلى المدن النائمة[1] //0،///0،/0//0،///0،/0//0**

**(..علن،فعلن،فاعلن،فعلن،فاعلن)**

تظهر أغلب التفعيلات في هذه الأسطر الأخيرة صحيحة، وكأن بالشاعر يعود إلى حالته الطبيعية ويتراجع عن حدة التوتر إلى الهدوء بعد ذلك الانفعال الشديد، فيسترجع أنفاسه بعدما وصل إلى أوج عطائه الروحي،حيث احتمى عاشقا بالسطوح وبلغ منزلة السالكين والعارفين ،لأن الانتهاك لطبيعة الوحدة الإيقاعية باستعمالها زاحفة يعبر عن حالة الانفعال،كما أن ورودها صحيحة يعبر عن العودة إلى الحال الطبيعية والتراجع عن حالة التوتر.

وقد استعمل الشاعر بعض البحور الشعرية الأخرى كالمتقارب والكامل والخفيف، إلا أنه لم يكن لها تواتر في الاستعمال بما يجعلها تلفت انتباه المتلقي،فكان اهتمامنا منصبا على البحور التي لها حظ أوفر، من حيث الحضور والتواتر، الذي يعكس الأثر الدلالي والبعد الانفعالي للنص الشعري.

**2/2/3/التدوير:**

كما تطرقنا الى خاصية التدوير آنفا بشيء من الإيجاز، وكان حقها أن تذكر في هذا المطلب، إلا أن العلاقة الدلالية بين المعنى العميق للنص ونوع البحر وخاصية التدوير، جعلتنا لا نستطيع فصلها عن بعضها بعضا من جهة، ولا نتغاضى عنها لأهميتها في التحليل من جهة أخرى، وسنحاول الوقوف على هذه الظاهرة بوصفها خاصية جمالية أسلوبية، توحي بالعديد من الدلالات

[1] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه ،ص86.

العميقة والضمنية للنص،حيث لم يعد ينظر إليها في التحليل الشعري الحديث كخاصية طارئة من الخصائص العروضية التي لا تتجاوز الوصف السطحي أو الخارجي ،لأن وجودها يكشف عن حالة التوتر للذات المبدعة ،كما أن غيابها قد يوحي بما هو عكس ذلك ،والتدوير في الموروث العروضي هو«البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة،بأن يكون بعضها في الشطر الأول،وبعضها في الشطر الثاني»[1] ،ونلحظ أن أغلب النص الشعري الذي جاء عموديا لم تطرأ عليه ظاهرة التدوير إلا نادرا، أما القصيدتين الحرتين فقد تخللهما الكثير من التدوير.

ويختلف التدوير في القصيدة الحرة عن التدوير في القصيدة العمودية،حيث إنّه في شعر التفعيلة انشطار التفعيلة إلى جزأين لا الكلمة فيكون أولهما في نهاية السطر الشعري، وما تبقى منها في السطر الذي يليه ،إذ يشكل جزءا التفعيلة المدورة رابطا إيقاعيا بين السطرين يحدث نوعا من التلاحم والاستمرارية اللغوية [2]،وقد وردت إحدى قصائد الديوان(وجع ساحلي) مفحمة بظاهرة التدوير الجملي والمقطعي ولم يوظف الشاعر إلا هذين النمطين من التدوير.

### 1/3/2/2/التدوير الجملي:

ويظهر هذا النمط من خلال الجمل الشعرية التي يصب بعضها في بعض حيث «يقوم هذا النمط على تدوير الجملة الشعرية الكاملة ،إذ ينتهي التدوير بنهايتها،ليبدأ التدوير مع الجمل الشعرية الأخرى،وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدورة ،وقد يكسر الشاعر هذا النظام إذ قد يدور بعضها ،وقد تتخللها جمل غير مدورة»[3]، ويوحي هذا النمط من التدوير إلى حالة الشاعر المضطربة والمنفعلة، ونمثل لهذه الخاصية العروضية ببعض أبيات من القصيدة السابقـــة "ضجيج الصمت"إذ يقول الشاعر:

---

(1) موفق قاسم الخاتوني ،دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث ،ص127

(2) ينظر، المرجع نفسه ، ص128.

(3) المرجع نفسه ، ص130

**غردي** /0//0 (فاعلن)

**مثلما شئتِ** /0//0،/0/ (فاعلن،فاع...)

**فوق ضلوع السنين** /0،///0،//0//0،/ (..لن،فعلن،فاعلن،ف...)

**فإن** //0، / (...علن ،ف...)

**على كبدي غربة دائمةْ** [1] //0،///0،//0//0،//0//0(..علن،فعلن،فاعلن،فاعلن)

تظهر الجمل في هذه الأسطر،متمفصلة من خلال التدوير الجملي الذي ينتج عن النفس الشعري الطويل ،حيث نجد الشاعر يعمد إلى التدوير ليربط بين الجمل الشعرية الطويلة،وتكتمل التفعيلات باكتمال تلك الأسطر، ثم لا يلبث أن يعود التدوير مرة أخرى بالوتيرة الإيقاعية ذاتها،كما هو الحال بعد سطر فعل الأمر الذي غاب فيه التدوير ثم عاد بعده بمجيء الجملة الشعرية الكاملة، وكأن بالشاعر يأخذ نفسا ليستمر من جديد،ويسترسل بفعل الوصف ،ويتشكل عبارة عن مقاطع مفصولة في الإيقاع والدلالة «لأن التدوير أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيق مرمى نفسي ودلالي يقصده الشاعر»[2]،فالتدوير ليس بالظاهرة العروضية الشكلية بقدر ما هو نسج إيقاعي يتآلف مع الوقع الدلالي للنص.

### 2/2/3/2/2/التدوير المقطعي:

كما وظف الشاعر التدوير الجملي الذي ينم عن الحركة المتواصلة للإيقاع ضمن الجمل الشعرية، فقد وظف أيضا التدوير المقطعي الذي يتجسد ضمن المقاطع الشعرية كاملة أو ضمن بعض الأسطر في النص «إن القصيدة الحرة في الشعر العربي المعاصر، قد يأتي أحد مقاطعها

---

[1] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ،ص85 ـ 86.

[2] موفق قاسم الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص130

مدورا تدويرا كاملا أو مقطعان أو ثلاثة وهكذا،وقد تأتي كل مقاطع القصيدة مدورة على شرط أن يستقل كل مقطع من المقاطع بنظامه التّدويري الخاص»[1]،ونلمح هذا النمط من التدوير في قصيدة"وجع ساحلي"حيث يقول الشاعر:

**ارحلي ألف عام /0//0/،0//0/،0 (فاعلن،فاعلن،فا..)**

**فأنت هنا وجع منتظر //0/،0///،0///،0//0/ (..علن،فعلن،فعلن،فاعلن)**

**ارحلي امرأة /0//0/،0/// (فاعلن،فعلن)**

**في القناديل نامت /0//0/،0//0/،0 (فاعلن ،فاعلن،فا..)**

**على زندها الأرض حلت ظفائرها //0/،0//0/،0//0/،0//0/،0///**

**(..علن،فاعلن،فاعلن،فاعلن،فعلن)**

**واستقلت /0//0/،0 (فاعلن،فا..)**

**على عرشها في الشجر //0/،0//0/،0//0/،0//0 (..علن،فاعلن،فاعلن)**

**خولت لي السموات /0//0/،0//،/0 (فاعلن،فاعلُ،فا..)**

**أن تهبطي في يدي /0/،0//0/،0//0/،0//0/، (..لن،فاعلن،فاعلن،ف..)**

**محملة عبقا //0/،0///،0///،0 (..علن،فعلن،فعلن)**

---

[1] **محمد صابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة ـ حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات ،عالم الكتب الحديث ،اربد ، ط1، 2010 ،ص186**

**ونزيف السنين على مفرقي ///0،/0//0،///0،/0//0 (فعلن،فاعلن،فعلن،فاعلن)**

**يضمحل /0//0،/ (فاعلن،ف..)**

**وشيئا فشيئا //0،/0//0،/0 (..علن،فاعلن،فا..)**

**أعود إلى زمني وإلى موعد في المطر[1] //0،///0،///0،/0//0،/0//0**

**(علن،فعلن،فعلن،فعلن،فاعلن،فاعلن)**

نلحظ من خلال التقطيع الوارد لهذه الأسطر الشعرية ظاهرة التدوير لافتة للانتباه ،حيث يوظف الشاعر نمط التدوير المقطعي، الذي تخلل المقاطع الشعرية،وأكسبها طابع الاسترسال على مستوى الدلالة وأيضا الإيقاع،حيث تظهر المقاطع المدورة متشابكة في تمام الدلالة،فينتهي التدوير غالبا بانتهاء المقطع الشعري،ليعود من جديد في المقطع اللاحق لذلك المقطع،ومن ثمة ترتبط المقاطع في القصيدة ببعضها دلاليا وإيقاعيا،وهكذا تظهر القصيدة مجموعة من المقاطع الشعرية الكبرى المتوالية والمتتابعة في المعنى والمتواصلة في الإيقاع،ليكسر الشاعر تلك الرتابة التي اعتادها في القصيدة العمودية،ففي المقطع المطلع للقصيدة تظهر فاعلية التدوير من خلال توافق الإيقاع مع دلالة العميقة، حيث تظهر نسب التفعيلات لبحر المتدارك في الأسطر الواردة التي جاءت منها (22تفعيلة تامة ـ فاعلن)،و(14 تفعيلة مخبونة ـ فعلن) و(تفعيلة واحدة مقبوضة ـ فاعلُ)،ويوحي تغلب نسب التفعيلات الصحيحة على التفعيلات غير الصحيحة،إلى أن ظاهرة التدوير تقع موقع كسر رتابة الوزن، التي فرضت نفسها على الشاعر في شكل القصيدة العمودية،فهو يجعل هذا التنويع شكل من أشكال الترويح ،وأما التدوير فهو شكل من تجاوز ذلك الوقف الذي تفرضه القصيدة العمودية بين الشّطرين والأبيات،ومن ناحية أخرى فالتدوير يمنح الشاعر مساحة أكبر للتفريغ من انفعالاته الحادة، التي لم تتوقف مع الإيقاع الرباعي لوزن المتدارك،بل تجاوزته

[1] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ،ص65.

بالاسترسال ضمن المقطع كاملا،ليصبح المقطع تراكما روحيا يروح فيه الشاعر عن كروبه وأوجاعه المتلهفة للقاء خالقه لحظة التجلي،فما المرأة إلا رمزا لذلك الحب الذي يتماهى فيه الشاعر فيصبح هاجسا وطيفا يراوده في كل مكان ،في القناديل لحظة السكون،على الشجر،وأوجاعه لا تنطفئ.

### 4/2/2/القافية:

تعد القافية من بين المكونات الإيقاعية المهمة في النص الشعري«وهي في معناها الفني الإجرائي مصطلح يتعلق بآخر البيت ،يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها،فهي عند الخليل بن أحمد آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما،وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت»[1]،إنّ القافية كما هو معلوم ليست عنصرا مستحدثا في الشعر الحديث،كما أنها لا تتوقف على حد كونها جزء لا يتجاوز بنية الإيقاع الشكلي الخارجي،بل لربما كثيرا ما شكلت القافية نواة الدلالة العميقة للنص وأبانت ما عجزت عنه بقية العناصر الأخرى المكونة للنص، ويبرر هذا القول رأي"جان كوهن" ،حيث يرى أن القافية «ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر،بل هي عامل مستقل،صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقة إلا في علاقتها بالمعنى»[2]، فهي بذلك تتجاوز المستوى الشكلي الإيقاعي إلى تحقيق التوتر الدلالي النابض بالحياة «إن للقافية دورا دلاليا إلى جانب دورها الصوتي الإيقاعي،فهي إحدى الركائز الأساسية التي تنهض على محاولة إيجاد رابط صميمي بين الإيقاع والدلالة في النص»[3]،فالقافية إضافة إلى كونها عنصر إيقاعي مهم في إكساب النص جرسا موسيقيا ،هي مكون دلالي تنعكس إثره عواطف المبدع وانفعالاته، وقد

---

[1] محمد صابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة ـ حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات ـ ، ص87

[2] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،ط1 ،1986 ،ص74

[3] موفق قاسم الخاتوني دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص90

وردت القافية في النص الشعري على وجهين،بسيطة في النص العمودي وأخرى مقطعية في القصيدة الحرة.

**1/4/2/2/القافية البسيطة(الموحدة):**

يتجسد هذا النمط من القافية في أغلب النص الشعري الذي بين أيدينا، ذلك أن الشاعر يعمد إلى نمط القصيدة القديمة على المستوى الشكلي غالبا،حيث يرتكز على قافية واحدة،ونمثل لهذا النمط بقول الشاعر في قصيدة "الجمر والياسمين":

**خلفي خطاي وخلف الشمس قافية والليل يأخذ من عيني مَا يَهَبُ ( /0///0)**

**يقتات من بردى حزني وقافيـــــتي وحيا..وما جاده الزيتون والعنبُ (/0///0)**

**من ألف أغنية في ليلنا ذهبــت هدرا..إلى رحم الأحزان تنسحبُ (/0///0)**

**أمتد في سفري الأضنى..أعانقه علَّ الذي بيننا في الحلم يقتـــربُ[1] (/0///0)**

وهذا النمط من القافية يرتكز على الجانب الموسيقي الغنائي أكثر منه على الدلالة ،وهي قافية طويلة حيث تشتمل أربع حروف متحركة وساكنين(/0///0)،حيث جاءت القصيدة على بحر البسيط الذي يمنح للشاعر الكثير من المطاوعة ،وتمثلت القافية في سبب خفيف(/0) وتفعيلة مخبونة(فعلن) ويوحي هذا التكرار للتفعيلة غير الصحيحة إلى شيء من الاضطراب النفسي الذي ينجر عن القلق الروحي لدى الشاعر، فهو لا يجد ما يسد به هذا الفراغ الروحي إلا حلما ينشد بلوغه ولحظات يحققها في مقامات التجلي للذات الالهية فالسفر ورحلة الذات الشاعرة إلى الذات الخالقة مشقة يتمسك بها الشاعر رغم العناء ليحقق حلمه في التجلي.

[1] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ،ص44

**2/2/4/2/2/القافية الحرة المقطعية:**

ويظهر هذا النمط من القافية في القصيدة الحرة،حيث يعمد الشاعر إلى تقفية نهاية كل مقطع شعري، وهي التي «يتم فيها تنويع القوافي بحيث كل قافية فيها عند حدود المقطع، وتتغير مع كل مقطع جديد، وقد تتمثل بتكرار قافية أساسية في كل مقطع سواء أكانت واحدة أم مزدوجة»[1]،وقد اعتمد الشاعر هذا النمط من التقفية في القصيدتين الحرتين، ونمثل لهذا النمط بالقافية الموحدة التي تتكرر نهاية كل مقطع من قصيدة "وجع ساحلي":

**ارحلي ألف عام**

**فأنت هنا وجع مُنْتَظَرْ (/0//0)**

**ارحلي امرأة**

**في القناديل نامت**

**على زندها الأرض حلت ظفائرها**

**واستقلت**

**على عرشها فِي الشَّجَرْ (/0//0)**

**خولت لي السموات**

**أن تهبطي في يدي**

**محملة عبقا**

**ونزيف السنين على مفرقي**

**يضمحل**

**وشيئا فشيئا**

---

[1] موفق قاسم الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،ص113

**أعود إلى زمني وإلى موعد فِي الْمَطَرْ[1] (/0//0)**

تظهر القافية في الأسطر الواردة في نهاية كل مقطع شعري مستقل(منتظرْ ،في الشجرْ ،في المطرْ) وهي متمثلة في القافية المتداركة "سبب خفيف ووتد مجموع (/0//0)"،ويوحي تكرار حرف الروي (الراء المقيدة) بحالة الترجيع الانفعالي المستمر،كما أن الشاعر يكون مضطرا للوقوف لتجديد النفس الشعري ليواصل المقطع الموالي،وبهذا تأتي القصيدة مفعمة بالدلالات التي تستمدها من خاصية حرف الروي المقيد إضافة إلى ما يشحنه (حرف الراء) من عواطف وتوتر كبير ينفلت من الشاعر ليتواشج مع البنية الداخلية ويسهم في التماسك النصي الذي، حيث ينم فعل الأمر المكرر القاضي بالرحيل إلى المرأة على كون هذه الذات لا يمكن أن تكون امرأة حقيقة لأن خاصية الترجيع الانفعالي في القافية يمنح النص دلالة تتوافق مع كونها ذات يتأسف لبعدها الشاعر فيطالبها بالرحيل عن ذاتها لتحل في ذاته، فهي طيف يحل في كل لحظة ومكان،في القناديل(الليل) على عرشها(التعالي) وفي كل مكان حتى الشجر.

ومن هنا فالقافية تتجاوز في كثير من النصوص الجانب الإيقاعي الموسيقي لتتظافر مع البنية العميقة للنص، وتكسر بدورها تلك الرتابة التي تفرضها القصيدة العمودية من قيود يلتزمها الشاعر فينحاز في كثير من الأحيان إلى الحفاظ على الإيقاع الخارجي على حساب الدلالة، فالقافية لا يمكن أن تحقق وقعها الدلالي إلا من خلال القصيدة الحرة؛ لأن القافية تترصد الكلمة الأخيرة التي يقع الشاعر لحظة كتابتها أمام مجموعة من الاحتمالات العاطفية المنفعلة، فيختار أكثرها دلالة عما يختلجه، ويحقق أعلى نموذج ممكن من الشاعرية «لأنها أفضل وأنسب كلمة تأتي في نهاية السطر،ولا يعتمد فيها الشاعر على ثقافته اللغوية بل تبعا لحاجته الفنية لها»[2]،وهذا ما أكسب

---

[1] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه ،ص65.

[2] موفق قاسم الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،ص91

القصيدة الحرة أبعاد دلالية مختلفة تتخطى الطابع الغنائي إلى تجسيد التجربة الشعرية بعيدا عن رتابة الإيقاع وسلطة الشطرين.

## 3/2/الإيقاع بنية بصرية:

إنّ تطور القصيدة العربية وأساليب التحليل الشعري، تمخضت عنه الكثير من الاهتمامات ولاسيما انتقال الشعر من حالة المشافهة التي ميزت القصيدة الجاهلية، إلى نموذج القصيدة المكتوبة من طرف مبدعها ،لأن الكتابة الإبداعية الشعرية أصبحت إحدى التحديات التي تواجه الشاعر كمنتج للنص ،فتضعه في عدسة المجهر النقدي على كافة مستويات العمل الإبداعي،وهذا في ظل انفتاح الأدب على العديد من المجالات العلمية والمعرفية الأخرى،لأن الاهتمام النقدي لم يعد يقف على مضمون النص الداخلي من تراكيب وأساليب ولا على البنية الإيقاعية الخارجية،فالشكل البصري للنص وخصوصا الشعر المعاصر بما فيه من بياض وسواد،وعلامات ترقيم وغيرها، أصبحت تلفت النظر إلى ربطها بحقيقة الإنتاج الإبداعي وتفاعل المبدع معه،بل إنّ الشكل البصري للقصيدة هو أول ما يلفت انتباه القارئ، فيبدي إثره انطباع مبدي على النص،وهذا ما نواجهه في النص الشعري الذي بين أيدينا.

### 1/3/2/السواد والبياض:

إنّ ثنائية السواد/البياض هي أول العتبات النصية التي يقف عليها القارئ فيبدي إثرها انطباعا مبدئيا على نموذج النص ورؤية المبدع، لأن الكتابة الإبداعية لحظة الانفعال تعكس الكثير من تصورات المبدع وحالته التوترية،فتوزيع السواد (الكتابة) على البياض(الورقة) يمثل عنصرا من عناصر الدلالة،فالكتابة نوع من التجسيد السلوكي والصراع الخارجي «إن البياض يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخليا عن مساحة معينة للبياض،ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة

للقارئ»[1]،كما أنّ البياض يمثل الصمت والسواد يمثل الصوت، والصوت والصمت يعكسان الدلالة العميقة للنص من خلال زمن التلفظ وزمن الصمت، فالقصيدة تمتلك عالما خاصا بها يتجسد في الشكل البصري لثنائية السواد والبياض،حيث تبرز هذه الظاهرة الفنية في قصائد مختلفة من الديوان، ونمثل لها بقول الشاعر من قصيدة "اسقني الضوء":

**اطو ما بيننا اطوه وتقـــــــرب واسقني الضوء من يديك سأشربْ**

**في ضفاف الوجود يرقد حلمي ساهرا ..لا يرى لغيــرك مذهبْ**

**أنت للروح منية تتهـــــــادى مرة ...ثم مرة..تتـــــــحجبْ**

**ليت أنت اختفيت موعد نجم وتجليت...إذ تجلت ...كـوكبْ**

**لم تخني مقاصدي غير أني**

**كان فوقي الوجود..أشهى وأرحبْ**

**كبلتني قصائدي أورقتها**

**وردة من كآبتي تتســـرَّبْ**

**كنت منها منازلا وندامى**

**وطيوفا بـــــذكرها أتعــذبْ**

**ينبت العمر كوكبا ساحليا**

**غير أنَّ صدى شفاهك أخصب** [2]

---

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة ـ حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات ،ص48.

[2] ياسين بن عبيد،غنائية آخر التيه ،ص81 ـ 82.

يتخذ الشاعر في النص الوارد شكلا مزدوجا ،حيث يجمع بين نموذج القصيدة العمودية والقصيدة الحرة ،فجاءت القصيدة في البداية عمودية على مستوى شكلها البصري والإيقاعي أيضا المبني على وزن البحر الخفيف،ثم غير الشاعر الشكل البصري حيث جاءت على منوال الشعر الحر غير أنه حافظ على وتيرة الوزن والتفعيلات والقافية التي جاءت مقيدة ،حيث تعكس البنية البصرية للنص مراوغة الشاعر للقارئ ومحاولة كسر رتابة توزيع السواد على البياض ،حيث تزيد فاعلية الصمت بالانتقال إلى نمط القصيدة الحرة وتقل حدة الصوت،لأن الرجوع إلى بداية السطر يستغرق زمن أطول،ويمنح حرف الروي المقبوض(بْ) خاصية متفردة حيث تنعدم فيه خصوصية الترجيع إلى البت الصوتي المفاجئ،مما يجعل مدة الصمت ملائمة للعودة إلى بداية السطر الشعري،كما نجد أن القصيدة مقحمة بالحذف المعوض بعلامة النقط المتتالية(...) وخصوصا في الأبيات الشعرية الأولى،حيث قد يعمد الشاعر إلى الحذف مرتين على التوالي في عجز البيت، ولم يلجأ لهذا الحذف إلا في العجز،وكأن الشاعر لم يقتنع بذلك الصمت المفاجئ والقصير،لينتقل إلى صمت يمنحه زمنا أطول واستغراق انفعالي أرحب وأنسب ليمتد في الدفقة الشعورية التي تأتي بعد ذلك الصمت.

ونمثل لخاصية السواد والبياض بنموذج آخر يعكس حالة انفعالية أخرى كما هو الحال في قصيدة "وجع ساحلي":

**وشيئا فشيئا**

**أعود إلى زمني وإلى موعد في المطرْ**

**اذكريني**

**اذكري**

**وحده يعرف الزمن اللولبيُّ**

**بأنّي محب قديمٌ**

**تحمل وجهك**

**فوق الرمال**

**ومال إليك**

**تغنين في شرفة للقمرْ**

**وجع ساحليٌّ**

**يرافقني وأنا أرسم الشمسَ**

**في خلسة منك**

**أعبرها**

**واحدا من سبايا الَحجَرْ!** [1]

يختلف في هذه الأسطر الشعرية توزيع السواد على البياض عن القصيدة السابقة مما يوحي بتغير مباشر في الحالة الانفعالية للشاعر،حيث يتضاءل الزمن المستغرق في الصوت(الكتابة) في بعض الأسطر ثم لا يلبث أن يعود مرة أخرى ضمن زمن أطول،ويعكس هذا التغير والتذبذب في توزيع السواد على البياض حالة الشاعر المتوترة،وذلك ما تبرره فاعلية التدوير التي تجعل القصيدة سلسلة من الجمل الشعرية المتلاحقة والمرتبطة ببعضها عن طريق التفعيلات التي تتم بداية السطر الشعري للسطر السابق،وتتم تفعيلات السطر الشعري الحاضر في السطر الموالي له،ففاعلية النقص في

[1] المصدر السابق ،ص66.

التفعيلات تؤكد ذلك التوتر عند الشاعر،فالكتابة نموذج من الانفعال الحاصل لدى الذات المبدعة،كما أن البياض استغراق عاطفي وانفعالي لتوليد انفعال لاحق.

### 2/3/2/علامات التّرقيم:

إنّ علامات الترقيم من بين الاهتمامات الأخرى التي يتوجه إليها نظر القارئ ،وهي في الشعر لم تعد تقف على الجانب التنظيمي للأفكار والوقفات بقدر ما تجسد جانبا دلاليا في النص الشعري المعاصر،بل إن الشاعر يولي لها أهمية كبيرة ليبرز ضمنها شيئا من تجربته الشعرية ويجعلها جسرا لتوصيل انفعالاته ورؤاه المختلفة «فهي حواجز بصرية تغازل المتلقي وتحرضه لتتم ألغاز البنية النصية، إنها فضاء آخر للصمت أو للرمز ينتظر القراءة والتأويل»[1]،إن الشاعر اعتمد هذه الخاصية بشكل مكثف في النص الشعري، وقد حاولنا الحفاظ على الشكل البصري للنص ،فنقلنا النص كما جاء في الديوان تماما في مختلف الشواهد النصية الواردة،ونمثل لهذه الخاصية المرئية ببعض الأمثلة،كما جاء في قصيدة"حلمان وافترق الصدى":

**كنا: أنا..وأنا..أنا الثلاثة واحد  يهب القصائد صهوة وخيولا** [2]

تظهر هنا في هذا البيت الشعري علامات التنقيط الأفقية المتوالية بعد ضمير المتكلم"أنا.." ونقطتان أفقيتان بعد الفعل "كُنَّا:"الوارد بصيغة الجمع،وتحيلنا هذه الفراغات المعوضة بالتنقيط الأفقي (..) وراء الضمير إلى وجود حكم محذوف على المتكلم يقع من الناحية النحوية خبرا ،وقد تعمد الشاعر وضع نقطتين للدلالة على الحذف وليس ثلاث نقاط في هذا الموضع،وفي هذا إشارة إلى ازدواجية الذات الشاعرة ،وهنا تلتحم بنية الكلام مع بنية التأشيرة البصرية للنص،حيث يجسد المعنى فكرة تشتت الذات والانفصام بين الذوات الشاعرة لتحل في مقام الذات العليا كما يعبر

---

[1] نوال اقطي ،جماليات شعر التفعيلة في الجزائر 1980 ـ2008 ،ص432

[2] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ص22

عنها المتصوفة بالحلول ،وأما الذات الثالثة فهي خارجة عن سيطرة الشاعر لأنها متعلقة بالذات الإلهية،لأن الشاعر يحل بين ذات مدنسة ،وهي التي تتموضع على مستوى وجوده الحقيقي كإنسان ،وأما ذاته المقدسة هي التي ينشدها في مقامات أرفع ،فهي الذات الحلم في حضرة الخالق.

ونمثل أيضا لهذه الظاهرة النصية بما جاء في قصيدة"مرثية الجمر والياسمين":

**حتى أتيت تقول : "الضوء لي لغـة إنـــي أتيت ولي عينـــــاك منقلب**

**"ما كان بعدك فوق الأرض من وطن غير القصائد ضوءا منك ينســكب"**

**"ماذا بعينيك مثل الغيم يسكننـــــي وحدي..فهاتي الذي يشفى به التعب"[1]**

اعتمد الشاعر في الأبيات الواردة النقطتان العموديتان بعد مقول القول (:) ثم علامة التنصيص(") في الأعلى من بداية مقول القول ،ونلحظ أن الشاعر لم يستعملها نهاية القول الوارد في البيت الأول، ثم استعملها بعد ذلك في البيتين الموالين، وهو ما يجعلنا ندرك أن الأبيات الثلاثة بعد مقول القول هو كلام للشاعر "نزار" على لسان شاعرنا، وفي حالة حذف علامات التنصيص من البيتين الموالين يمكن أن نلحقهما بكلام شاعرنا ومن هنا تتغير وجهة النص ومقصديته،وترتبط علامات الترقيم هنا بالدلالة ،في إمكانية حضور الشخصية الرمزية،واستنطاقها للتعبير عن آرائه وتطلعاته ،ليعكس من خلالها تلك المماثلة في المعاناة وعمق التجربة الشعرية،لأن الشاعر نزار لم يكن ليبلغ هذه المقام، وهذا الارتقاء ، لولا وقع الكلمة الصادقة وتلك المعاناة التي عاشها الشاعر.

ونجد أيضا ضمن علامات الترقيم الواردة التي تواشجت مع البنية العميقة للنص، فأسهمت في إثراء الدلالة، علامة التعجب ،مثلما جاء في قصيدة "عزف على شاطئ الليل":

**كانت هنا يا جراحي.. بوح ذاكرة تضرمت وشظايا العمر ترتـــجف**

---

[1] المصدر السابق ، ص43

**فقيـل لـــي إن في لبـــنان متكـــأ  للراحلين على أوجاعها وقفـــــوا!** [2]

تظهر علامة التعجب في البيت الثاني ،لتحدد الدلالة العميقة للنص، فلو حذفنا علامة التعجب،كان الكلام من ناحية المعنى لا يتعدى الإخبار بأن هناك راحلين وقفوا على أوجاع لبنان،وبوضع علامة التعجب يصبح الهدف الدلالي يتجاوز الإخبار العادي إلى منطق الذهول والتعجب من حال هؤلاء الراحلين ،لأن الرحيل لا يتعلق برحيل نعتاده لكنه رحيل عن الموقف المشرف والواجب في حق هذا الوطن الذي يعاني الويلات ،فالمعنى هنا يرتكز بشكل جذري على دور علامة التعجب التي تحدد السياق الانفعالي للشاعر الغائر على البلد العربي لبنان.

نخلص من خلال تطرقنا للإيقاع كبنية بصرية،على أن النص الشعري كان مقحما بالدلالات التي تتجاوز تلك الخصائص الخارجية للإيقاع من البحور الشعرية المهيمنة وخصائصها المختلفة والقافية ،إلى دلالات أخرى تمنحها البنية البصرية للنص أو كما يصطلح عليها النقاد "الفضاء النصي الخارجي"،كخاصية البياض والسواد التي تواجه المبدع بوصفه منتجا للنص من جهة،والمتلقي الذي يستكشف أغوار التجربة الشعرية من جهة أخرى،فتوزيع السواد (الكتابة) على البياض (الورقة) يعكس الكثير من الانفعالات والتوترات لدى الشاعر .

والكتابة تمثل الصوت الذي يحمل الانفعال،كما أن البياض يمثل الصمت الذي يستغرقه الشاعر لمواصلة فعل الكتابة «إن حركة السواد على البياض هي حركة الصوت على الصمت»[1] ، وبذلك فإن هذه الثنائية تحمل الكثير من الأبعاد الدلالية للنص،وأيضا تعد علامات الترقيم إحدى الاهتمامات التي يوليها النقد الحديث أهمية لا تقل عن الظواهر النصية الأخرى، لما تعكسه من دلالات مختلفة ،وتجسد الكثير من انفعالات المبدع ومضامين النص التي قد لا تتضح معالمها إلا من خلالها.

---

[2] **المصدر السابق، ص108**

[1] **محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة ـ حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات ،ص51**

إنّ القراءة الممحصة للنص في الجانب الإيقاعي ضمن المستويين العروضي، والبنية البصرية يفضي بنا إلى نتيجة مهمة ،وهي أن ربط الإيقاع بالجانب الدلالي للنص ،أو بتعبير آخر انعكاس البنية الإيقاعية على الدلالة، لا يمكن التغاضي عنه، لما لهذه الأخيرة من أثر جمالي ودلالي في النص،إضافة إلى ما تمنحه البنية الإيقاعية العروضية من خصوصيات للنص الشعري، تميزه عن النص النثري،وهذا أمام انفتاح الأدب على العديد من المعارف الأخرى،فتمخض عنه مراعاة النص من كل الجوانب ولاسيما الشكل الخارجي للنص، الذي يعد من الآليات التي يوظفها المبدع ليستفز القارئ، إلا أننا لا نزعم أن البنية الإيقاعية للنص وحدها كفيلة في الإحاطة عما يريد أن يقوله النص، أو أنها حتما تعكس دلالة النص ،وإنما هي إحدى المعطيات التي تمنح القارئ وجهة تتضافر مع بقية المعطيات الأخرى، من تراكيب وصور ليتشكل النص ويحدد هويته للمتلقي.

# الخـــاتمة

خلص البحث من خلال العناصر التي تطـرقنا لها، إلى أنّ النّصّ الشّعري حقّق الكثيـــــر من التّواشج والانسجام بين مكوناته اللّغوية والتّصويرية والإيقاعية، حيث جسدت هذه العناصر التّكامل النّصي وبراعة الإبداع الشّـــعري، تحت ظلّ الرّؤية الحداثية الصّوفية الّتي تمتلك الكـــثير من الخصوصية في التّعبير والأسلوب واللّغة، الّتي تتجلى للمتلقي عبر المعجم والرّمز الصّوفي سمة بارزة تكشف عن نفسها منذ الوهلة الأولى، وقد توصّل البحث إلى مجموعة من النّتائج هي:

ـ إنّ ارتكاز الشّاعر على الأسلوب الإنشائي الطلبي، يتلاءم ومقتضيات التجربة الصوفية، فخروج الكثير من أغراضه إلى الدّعاء والرّجاء والالتماس، تمنح النّص أبعاد المنجاة الصوفية، الّتي تعكس حالة الذات الشاعر المضطربة والمتوترة، حيث تنتقل بين المقامات لتبلغ أعلى مراتبها لحظة التجلي والصفوة.

ـ شكّل أسلوب الخبر وسيلة ملحة في التعبير الجمالي وإثراء المعاني واتساع الدّلالة، من خلال نمطي الخبر المنفي والمؤكد، إذ منح الخبر الشاعر التعبير عن معاناته وتطلعاته، وتبليغها للمتلقي ليشاركه التجربة، وقد اكتسب النص أبعادا دلالية مكثفة من خلال الخبر المؤكد ، تنم عن الإلحاح الروحي للشاعر في محاولة بلوغ النشوة الروحية، والتّماهي في حضرة الذّات الخالقة.

وعبر النّفي عن عمق المعاناة لدى الذّات الشّاعرة والملحة في بلوغ مقامات تنشدها ،كما منح الخبر الشاعر التعبير عن ذلك الإحساس بالاغتراب في ظلّ التّأزم الرّوحي وسلطة الماديّة الّتي أفقدت الحياة توازنها.

ـ تُظهِر ظاهرة التّقديم والتّأخير، وكذلك ظاهرة الحذف إمكانيات الشاعر اللّغوية وبراعة التّعـبير عن التّجربة الشّعرية في لغة شعرية راقية ،تستدعي آليات الإبداع اللغوية، وتكسبها طابعا حـــــداثيا من خلال اللعب الحرّ باللّغة، وشحنها بدلالات تنمّ عن التّوتر والانفعال، وتضفي على النّص مسحة جمالية تتجاوز المألوف وتكسر أفق توقع القارئ.

ـ يُعدّ المعجم الشّعري الصوفي أهمَّ موجهٍ لزاوية نظر المتلقي،ويمنح النّص بعده الانتمائي وخصوصية التّجربة التي تمتطي صهوة الفكر الصّوفي، لتجسد التّعبير الشّعري الجمالي في حلة حداثية تمـيّزه عن غيره من التّجارب الشّعرية الموازية.

ـ منحت الصّورة الشّعرية النّص أبعادا جمالية وإيحائية تدغدغ كيان المتلقي، فيستجيب لبراعة التّصوير المتمثل في الاستعارة، الّتي أكسبت المعنوي طابع التّجسيد والمجرد طابع التشخيص، والمفارقة الّتي برزت كإحدى مقومات النّص الحداثي، من خلال ظاهرة التّضاد والتّباين ،فأثارت دهشة المتلقي جراء الفارق الحاصل بين اللفظ والمعنى.

وقد أكتسب النّص الشّعري أيضا من خلال الرمز الشعري لغة مكثفة وموحية، تنشـــأ بين براعة الشّاعر في توظيف الرّمـــز، وقدرة القارئ في تأويله وشحنه بالدلالية الإيحائية المقـصودة من طرف المبدع، كما يعكس الرّمز الطابع الجمالي والحداثي للنّص الشّعري.

ـ أولى البحث للجانب الإيقاعي أهميّة بالغة، لما يمنحه الإيقاع للنّص الشّعري من تميز عن النّص النّثري، فيكسبه النغمة الموسيقية التي تثير انتباه المتلقي من جهة، وتعكس البعد الانفعالي للذّات الشّاعرة من جهة أخرى، حيث ينمّ ارتكاز النّص الشّعري على بعض البحور الشّعرية، بأهمية الإيقاع في موازاة الدّلالة النّصية، الّتي تمثلت في تسخير بحر البسيط بقدر أكبر، والطويل والمتدارك في الدرجة الثانية ،حيث تمنح الشاعر المطاوعة الشعرية في الإيقاع، ومحاولة التناسب بين الموضوع ومقتضيات الإبداع النفسية .

ويعكس التّدوير سرعة النّبض والاسترسال العاطفي لدى الشاعر، وأما القافية فجاءت متنوعة بين بسيطة موحدة وأخرى حرة مقطعية،وإنْ كان لابد من ربطها بدلالة النّص فهي توحي ببراعة التنويع والتناسب بين الشكل والمضمون، وكسر الرتابة الّتي تظهر من خلال المزاوجة بين الشّكل العمودي والحر للنّص الشّعري.

ـ وضمن آخر النّتائج المتوصّل إليها هي: أن التّلاقح بين الأدب والمعارف الأخرى انجر عنه مراعاة الشكل البصري للنّص ،ضمن عنصري البياض والسّواد، الّذي يمثل مواجهة للكتابة الشّعرية عند المبدع من جهة، ويمنح تصورا انطباعيا أوّليّا عن الذّات الشّاعرة من طرف المتلقي من جهة أخرى، ويكتنز الكثير من الدّلالات النّصية الّتي تتجلى كمواضعَ للصمت من خلال البياض (الورقة) ومواضع أخرى للصّوت من خلال السّواد (الكتابة) ،كما تمنح علامات التّرقيم زاوية مهـــــمة في تعديل المعنى والدلالة للمتلقي وتفصح عن قصد المبدع، الذي قد لا يتحدد في بعض المواضع إلا من خلالها.

ونشير في النّهاية إلى أهمية التّوافق بين هذه العناصر، ليكتسب النّص القيمة الجمالية والدلالية القصوى، حيث لا يمكن لأحدى مكوّنات النّص اللّغوية، أو التّصويرية، أو الإيقاعية، أن تنهض مستقلة بجمالية النص الشعري، فالنص بناء متكامل ومتماسك.

وهذه أغلب النّتائج الّتي توصلنا إليها من خلال البحث، ولا نزعم أنّنا استوفينا قراءة النّص الشعري لدى ياسين بن عبيد، إلا أنّها محاولة كباقي المحاولات الّتي سبقتها تخطئ وتصيب ، فالنّص الشّعري الذي بين أيدينا يزخر بمواطن كثيرة تستفز القارئ ،وله جوانب عديدة لم نتطرق إليها لما تقتضيه الدراسة، ونشير إلى إشكاليات أخرى تطرح نفسها للدّراسة، يمكن أن نذكر منها جماليات العنوان، وأبعاد الرّمز التّراثي في النّص الشّعري وغيرها من الإشكاليات.

# قائمة

# المصادر والمراجع

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

**1 ـ المصادر:**

ـ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، منشورات أرتيستيك ، القبة ، الجزائر ، ط1 ، 2007.

**2 ـ المراجع العربية:**

**1**ـ أحمد عادل عبد المولى،بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية،مكتبة الآداب،القاهرة،ط 1، 2009

**2** ـ أحمد عبد العظيم عبد الغني، القاعدة النحوية دراسة تحليلية نقدية، دار الثقافة ،القاهرة ، دط، 1990.

**3** ـ أحمد مطلوب ، الصورة في شعر الأخطل الصغير ، دار الفكر ،عمان ، د ط ، 1985.

**4** ـ أدونيس ،زمن الشعر ،دار العودة ،بيروت ،لبنان ،ط3 ، 1980.

**5** ـ آمنة بلعلى ، تحليل الخطاب الصوفي ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2002.

**6** ـ أيمن إبراهيم صوالحه ،المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار اليازوري، عمان، الأردن ،ط1 ،2012.

**7** ـ بسيوني عبد الفتاح فيود ، علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان ،مؤسسة المختار، القاهرة، ط2، 1998.

**8** ـ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي، أسرار البلاغة ،تحقيق محمود شاكر ،دار المدني ، جدة ،ط1 ، 1991.

**9** ـ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز ،قراءة وتعليق محمود محمد شاكر ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ،مصر ، ط3 ، 1992.

**10** ـ توفيق الفيل، بلاغة التراكيب ـ دراسة في علم المعاني ـ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 1991.

**11** ـ أبو الحسن ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ،دار الجيل،سوريا، ج 1، ط5 ، 1981.

**12** ـ أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت لبنان ، ط2 ، 1981.

**13** ـ أبو السعود سلامة، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم والإيمان ،دسوق ،ط1 ، 2009 .

**14** ـ عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي ،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5 ، 2001.

**15** ـ صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للنشر، القاهرة ، مصر، دط، 1998.

**16**ـ عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الكندي ، بيروت ، د ط ، 1978.

**17** ـ عاطف فضل، تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن ، ط1 ، 2004.

**18** ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، المجمع العربي الإسلامي ،بيروت ،لبنان ،ط3، 1996.

**19** ـ عبد العزيز عتيق ، علم البيان ،دار النهضة العربية ،بيروت ،لبنان ،د ط ، 1985

**20** ـ عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، د ط، 1987.

**21** ـ علاء عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، لبنان ،د ت.

**22** ـ علي أبو المكارم، الظواهر اللغوية في التراث النحوي ،دار غريب، القاهرة، ط1، 2007.

**23** ـ علي زايد عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،دار الفكر ، القاهرة، دط ،1997.

**24** ـ عهود عبد الواحد العكيلي ، الصورة الشعرية عند ذي الرمة ، دار صفاء ، عمان، ط1، 2010.

**25** ـ عيسى علي العاكوب وسعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، دار الهناء للنشر والتوزيع، ط1 ، 1993.

**26** ـ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3 ، 1983 .

**27** ـ فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها ـ علم المعاني ـ ،دار الفرقان ، عمان ، الأردن ، ط2 ، 1997.

**28** ـ متولي نعمان عبد السميع، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، دسوق ،ط1 ، 2014 .

**29** ـ محمد إبراهيم عوض ،الصورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري ،دار العلم والإيمان، دسوق، ط1 ، 2009.

**30** ـ محمد أحمد بن طباطبا العلوي ،عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط2 ، 2005.

**31** ـ محمد العياشي كنوني ، شعري القصية العربية المعاصرة ـ دراسة أسلوبية ـ ،عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، دط، 2010.

**32** ـ محمد بن بريكة، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون ،الجزائر، ط1، 2002.

**33** ـ محمد بن فلاح المطيري ،القواعد العروضية وأحكام القافية العربية ، مكتبة أهل الأثر ، الكويت ، ط1 ، 2004 .

**34** ـ محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى، عين مليلة، ط1 ، 2003.

**35** ـ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة ـ حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، عالم الكتب الحديث ،اربد ، ط1، 2010 .

**36** ـ محمد فتوح أحمد،الحداثة الشعرية ـ الأصول والتجليات ـ ، دار غريب للطباعة ،القاهرة ، ط2، 2006.

**37** ـ مصطفى حركات، أوزان الشعر ،الدار الثقافية للنشر ،القاهرة ،ط1 ،1998.

**38** ـ عبد المنعم الحفني ،الموسوعة الصوفية ،مكتبة مديولي ،القاهرة ،ط1، 2003.

**39** ـ موفق قاسم الخاتوني ، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،دار نينوى للدراسات والنشر،سورية، دمشق،د ط،2001.

**40** ـ مؤيد عباس حسين ، البنيوية ، دار رند للنشر و التوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2010.

**41** ـ أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن السكاكي ، مفتاح العلوم ، د ـ تحقيق ، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان ، د ط.

**42** ـ أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي ،مفتاح العلوم ،مطبعة الميمنية ، مصر، د ط ، د ت.

**43** ـ يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث،الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1،دت.

### *3* ـ المراجع المترجمة:

ـ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،ط1 ،1986.

*4* ـ **المعاجم:**

**1** ـ إسماعيل بن حماد الجوهري ،تاج اللغة وصحاح العربية ،تحقيق أحمد عبد الغفور ،دار العلم للملايين، بيروت ،لبنان ، مادة (بنا)، مجلد 6، ،ط4 ،1990.

**2** ـ حسن الشرقاوي ، معجم ألفاظ الصوفية ، مؤسسة مختار ،القاهرة ، ط1 ، 1987

**3** ـ سعاد الحكيم، المعجم الصوفي ،دندرة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1981 .

**4** ـ شعبان عبد العاطي عطية وآخرون، المعجم الوسيط ،باب الهمزة ،مكتبة الشروق الدولية ، ط4 ، 2004 .

**5** ـ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ،القاموس المحيط، تحقيق أنس محمد الشامي و زكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة ، 2008.

*5* ـ **الرسائل الجامعية:**

**1** ـ بلعربي العايب ،جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، مذكرة ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009/2008، ص46.

**2** ـ صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ،فترة التسعينات وما بعدها،أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي،قسم الآداب واللغة العربية،كلية الآداب واللغات ،جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010/ 2011.

**3** ـ نوال أقطي،جماليات شعر التفعيلة في الجزائر (1980 ـ 2008)،أطروحة دكتوراه العلوم،قسم الآداب واللغة العربية،كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2015/2014.

**4** ـ هدي فاطمة الزهراء ، جمالية الرمز في الشعر الصوفي ـ محي الدين بن عربي ـ أنموذجا ـ ، مذكرة ماجيستر ، قسم الآداب واللغة العربية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، 2006.

# فهرس الموضوعات

**مقدمة:** .....أ/ج

**الفصل الأول: بنية اللغة**.....**53/5**

***1/مفهوم البنية*** .....***7***

1/1/لغة.....7

2/1/ اصطلاحا .....7

***2/الإنشاء*.....*9***

1/2/ الإنشاء الطلبي.....9

1/1/2/الاستفهام.....9

**2/1/2**/ النداء .....**10**

**3/1/2**/الأمر .....**12**

2/2/ الإنشاء غير الطلبي.....**15**

**1/2/2**/ التّعجب.....15

**2/2/2**/رب.....**17**

***3/الخبـــر*.....*18***

1/3/الجملة الخبرية المؤكدة.....18

1/1/3/التوكيد اللفظي.....19

1/1/1/3/تكرار الاسم.....19

2/1/1/3/تكرار الحرف.....20

2/1/3/الخبر المؤكد بالأداة.....21

1/2/1/3/ أداة التّوكيد "إن".....22

2/2/1/3/ أداة التّوكيد "قد".....23

2/3/الجملة الخبرية المنفية.....26
1/2/3/النّفي بالأداة"لا".....26
2/2/3/النّفي بالأداة"لم".....27
3/2/3/النّفي بالأداة"ما".....28
***4/التقديم والتأخير*** . .....**29**
1/4/التّقديم والتّأخير في الجملة الاسمية .....30
1/1/4/تقديم الخبر على المبتدأ.....31
2/4/التقديم والتأخير في الجملة الفعليــة .....33
1/2/4/ تأخير الفاعل عن الفعل دون التغيير في الرتبة.....34
3/4/ تقديم متعلقات الجملة على ركنيها الأصليين.....35
1/3/4/ تقدم الجار والمجرور.....36
2/3/4/ تقدم الصفة على الموصوف:.....37
***5/ الحذف:.....38***
1/5/ حذف المبتدأ.....38
2/5/ حذف الخبر.....41
3/5/حذف المفعول به .....42
4/5/حذف حرف النداء.....44
***6/اللغة الصوفية.....46***
1/6/ الحزن.....46
2/6/المحبة.....47
3/6/ أنا أنت وأنت أنا.....49

4/6/ الحجاب .....50

**الفصل الثاني:بنية الصورة والإيقاع.....107/54**

**1/ بنية الصورة الشعرية.....81/56**

***1/1/ مفهوم الصورة الشعرية.....56***

***1/2/ الاستعارة.....58***

1/2/1/ مفهوم الاستعارة .....58

2/2/1/ الاستعارة المكنية.....60

3/2/1/ الاستعارة التصريحية.....62

***1/3/ المفارقة.....64***

1/3/1/المفارقة اللفظية.....65

2/3/1/ المفارقة التصويرية.....68

***1/4/ الرمز..... 70***

1/4/1/ رمز المرأة ..... 71

2/4/1/ رمز الخمرة.....73

3/4/1/ رمز الطير .....75

4/4/1/رموز الشخصيات.....78

**2/ بنية الإيقاع .....82 /107**

***2/1/ مفهوم الإيقاع.....82***

***2/2/الإيقاع بنية عروضية.....83***

1/2/2/مفهوم العروض.....83

2/2/2/البحور المهيمنة.....84

1/2/2/2/مفهوم البحر الشعري (الوزن) .....85

2/2/2/2/بحر البسيط.....85

3/2/2/2/ بحر الطويل.....87

3/2/2/التدوير.....91
1/3/2/2/التدوير الجملي.....92
2/3/2/2/التدوير المقطعي.....93
4/2/2/القافية..... 96
1/4/2/2/القافية البسيطة(الموحدة) .....97
2/4/2/2/القافية الحرة المقطعية.....98
***2/3/الإيقاع بنية بصرية.....100***
1/3/2/السواد والبياض.....100
2/3/2/علامات التّرقيم.....104
***الخاتمة.....108/111***
***قائمة المصادر والمراجع..... 112/117***
***فهرس الموضوعات .....118/122***

**ملخص البحث:**

خاض هذا البحث جماليات بناء القصيدة في ديوان "**غنائية آخر التّيه**"، لـ: "**ياسين بن عبيد**"، الذي جسد فيه رؤيته الشعرية الصوفية الحداثية، عبر مضامين بنية اللغة والصورة والإيقاع، حيث منحت اللغة عبر الأسلوب والظواهر البلاغية من حذف وتقديم وتأخير براعة التعبير البلاغي والجمالي، ويكشف النص عن أبعاده الصوفية من خلال معجمه الشعري، كما تعكس بنية الصورة والإيقاع، حالة الشاعر المتوترة والمضطربة، وتشحذ النص بأبعاد دلالية عميقة ومكثفة، تلتقي بين براعة المبدع في اختيار الصورة المعبر بها ،وقدرة المتلقي على التأويل، وهو ما يجعل النص منفتح الدلالة، متعدد التأويل.

***Summary:***

This study devoted to discuss the aesthetic in the construction of the poem in the collection of poems;" **lyricism of the last loss"** for " **Yassine Ben Abide"**. It is concerned with sophism poetic perspective through the formal language and the aesthetic expression, in addition to sophism syntax. Moreover, it added a metaphor and a rhythm to the semantics and aesthete. In addition to that, it reflected the different reactions and objectives of a poet with semantic language, which exceeds the reality and regenerates every new reading of a text.