الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

كلية الآداب و العلوم الإنسانية
جامعة الحاج لخضر -باتنة-

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
قسم اللغة العربية و آدابها

جماليات المكوّنات الشعريّة في شعر ياسين بن عبيد

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إعداد الطالب:
بلّعريـــبي العايب

إشراف الدكتور:
معمّر حجيج

2009/2008

مقـــدّمـــــــــــة:

القصيدة الشّعريّة مجموعة من الجماليات، وهي حصيلة معاناة صادقة، نابعة من تجارب تختلف من شاعر إلى آخر؛ فهي ليست مجموعة من الألفاظ، والحروف تتجاور اعتباطا، بل إنّ الحرف الذي يستخدمه الشاعر يكون قد مرّ في ذهنه مرّات؛ وبذلك يقع من النّفس الموقع الحسن، و مثلُه الكلمةُ ، فالجملة، و مِنْ ثَمّ الفكرة الّتي أظهرت للوجود قصيدة هي محصّلة صراع داخليّ وخارجيّ على السّواء، قد بلغت المتلقّي في صورتها النّهائيّة معبّرةً مؤثّرةً.

والقصيدة الشّعريّة –أيضاً- قائمة على إيقاع، وبدونه لا يكـــون العمـــل الأدبيّ ذا قيمة، فهو جوهر الإبداع، و أساس من أساسيّات الجمال فيه؛ باعتباره الحدّ الفاصل بين الشّعر و النّثر، و بدونه تتماهى الفواصلُ.

وإذا كان اللّفظ من جماليات النصّ الشّعريّ، فالرّمز الّذي يُعتبـــــر أحد معطيات اللّفظ يُمثّل تلك الصّورة، فنجد رمزية اللّفظ، ورمزية الصّورة، ورمزيّة النصّ، ولذا فإنّه من علامات الإبداع. لكنّ الحكم على النصّ لا يُستمدّ منه فقط، بل أيضا من صـــدق التّجربة، وروعة الأداء، وبالتّالي تظهر لدينا صورة من صور الجمال في النص الشعري.

إنّ التصوّف أضحى رافدا مهمّا من روافد الشّاعر المعاصر، الذّي يسلك في لغته الشعرية طريقا يجعله يبتدع في توليد المعاني الداخلية لأن اللغة عملية إبداعية، فيمنحها إطارا رمزيا يُغلّف المعنى الذي يقصده، وهذا ما يكسب لغته تميزا وتفردا.

لقد تعرّضت الكثير من الدّراسات للّرمز الصّوفيّ كظـــاهرة في الشّـــعر الجزائـــري متناولة بالدّراسة جملة من الشّعراء في الآن نفسه في محاولة لاستقراء بنية الرّموز الصّـــوفيّة عند جملة من الشّعراء، أو دراسة التصوّف كسلوك عند مبدع واحد،

وكان **ياسين بن عبيد** واحدا من الّذين أسالوا الكثير من الحبر جملة و تفصيلا، فقد تناوله مثلا **الدّكتور عمر أحمد بوقرورة** ضمن جيل من الكتّاب في دراســـته الموســـومة بـــ: **دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر.**

و **الدكتور عبد الحميد هيمة** ضمن سلسلة من المؤلّفات قد أُسمّي منـــها: **علامـــات في الإبداع الجزائري**، و **الأستاذة ربيعة بعلي** بدراستها المخطوطة بجامعة باتنة/ معهد اللّغة العربيّة و آدابها : **بنية الرّمز الصّوفي في الشعر الجزائري المعاصر.**

كما أُفرد **ابن عبيد** بالدّراسة ضمن مخطوطة بجامعة بسكرة **للباحثة دليلـــة مكســـح.** و هذه الدّراسات جميعها قد تناولت جوانب مهمّة، فليس لي الادّعاءُ أنّي أحطـــت بمـــا لم تُحط به، و إنّما – الفرق فيما أُقدّر- أنّي تناولت الرّمز الصّوفيّ ضمن باقي المكوّنـــات منطلقا من اعتقاد: أنّ للشّاعر الحقَّ في أن يقول، و أن يفعل، و قد يُصدر اليوم عن توجّه صوفيّ، و بعد فترة عن حسّ رومانسيّ. بل قد تكون القصيدة الصّوفيّة مجاورة لقصـــيدة غزليّة (و أقصد الغزل بمفهومه العامّ لا المفهوم الصّوفيّ الّذي يقول بالغزل الإلهي) لأنّـــه أوّلا و قبل أيّ اعتبار إنسانٌ من حقّه أن يُحبّ ويعشق و يتأثّر، ثمّ هـــو شـــاعر لـــه أن يُسجّل أحاسيسه، و يُعبّر عن عواطفه مُتبنّيا أيّ طريقة في التّعبير، أو قلْ إن شئت وفـــق أيّ توجّه يختار، أو بشكل أصحّ يفرضه عليه الموضوع..و ليس لأيّ كان أن يقول له لو فعلت كذا لكان كذا.. أو نراك حدت عن توجّهك الصّوفيّ فهل هي ردّة؟! لـــيس ذاك، و إنّما هو دأب الشّعراء أن يتغنّوا بما و من شاءوا، و كيف شاءوا، والضّابط الأوحد أن يُصدروا عن صدق في الشّعور، يعقبه صدق في التّعبير، و صدق في التّجربة.

و منه كانت فكرة الدّراسة الّتي جاءت في ثلاثة فصول، سبقها فصـــل تمهيـــديّ، تناولت فيه: التّجربة الصّوفيّة في الشعر الجزائري المعاصر، مُركّزا في ذلك علـــى أربعـــة أعلام بالإضافة إلى الشّاعر موضوع الدّراسة، و كان ترتيبي لهم ترتيبا زمنيّا وفق تـــواريخ الميلاد، و إنْ أُشكل الأمر و تقاربت السنّ، نظرت تاريخ أوّل إصدار؛ كما هي الحـــال بين **حمّادي** و **الغماري**؛ و قدّمت الشّاعر وفقا لذاك.

ثم كان **الفصل الأول** نظريّا: تناول المكوّنات الشّعريّة إجمالا، و تعرّض إليها من حيث: المفهوم اللّغويّ و الاصطلاحيّ لدى الغرب، و العرب على السّواء.

أعقبه **فصل ثانٍ**: تناول الرّمز بشكل عامّ، و خصّصتُ له حيّزا كبيرا، انقسم بدوره إلى مباحث شملت الرّموز الصّوفيّة في شعر **ابن عبيد**، و قَصَرْتُ الحديثَ على أكثرها حضورا كرمز الخمرة، و المرأة، و الطّير –على أشكالها-و ما ترمز إليه.

وفي مبحث آخر كانت محاولة الإحاطة برموز أخرى كالرّموز التّاريخيّة: أشخاص وأماكن.

وأمّا **الفصل الثّالث**: فجمع بين مكوّنين رئيسين لارتباطهما« ارتباط وجهي الورقة الواحدة لا نُمزّق صفحة دون تمزّق الصّفحة الأخرى». و هذان المكوّنان هما: الإيقاع وما يستوجبه، و الأسلوب و خصائصه، في محاولة منّي لتوضيح علاقتهما بالحالة النّفسيّة للشّاعر من جهة، و مدى تأثيرها في المتلقّي ليعيش التّجربة بخياله، بل و يُشارك فيها بانفعالاته من جهة أخرى.

وكانت الخاتمة تسجيلا لأهمّ نتائج البحث الّذي أقطع في يقين لا يكتنفه أدنى شكّ أنّي لم أُحط بكلّ جوانبه، و إنّما بالنزر القليل.

وأضفت ملحقا للتّعريف ببعض الأعلام الذّين تعرّضت لهم في المتن، و رأيت التّعريف بهم استزادةً في قيمة البحث – و الفضل في هذا راجع لمن أشار عليّ **د. عبد الملك ضيف**، فله جزيل الثّناء-.

اعتمدت في ذلك منهجا جمع بين **التّأويل** سيّما في الفصل الأوّل حيث المجال لذكر الرّموز، و انفتاحها على التّأويلات العديدة، لكون التّجربة **البنعبيديّة** تتميّز بفيض صوفيّ، و **المنهج الجماليّ** الّذي يروم الرّبط بين الحالة النّفسيّة للمبدع و ما يُبدع على مستوى الحروف، والألفاظ، و القوافي... و بين إحساس المتلقّي بما يقرأ، و مشاركته في العمليّة الإبداعيّة، الّتي أطرافها الأساسيّة: مرسل، و مرسل إليه، و رسالة. و حين ينفعل المتلقّي مع العمل الإبداعيّ سيتفاعل مع صاحبه، مستجلّيا –بذلك- **المسكوت عنه**، وسينفتح النصّ أمامه على رؤى جديدة كلّما أعاد القراءة.

وإذا جرت العادة في مثل هذه الأبحاث أن يُؤتى على ذكرِ الصّعوباتِ الّتي اعترضت الباحث في مهمّته،فإنّي سأحيد عن المألوف بالقول: أنّي لا أُعدّ ما صادفني صعوبة، بل هو شرف لا يحظى به إلاّ من وفّقه الله لاستكمال الدّراسات العليا الّتي راضها الكثير من طلبة الأدب فتمنّعت، و وُفّق إليها آخرون – وقليلٌ مُا هُمْ-؛ فالحمد للّه من قبل و من بعد، والشّكر موصول لكلّ من أعانني، و أخصّ الرّاحل **الدّكتور محمّد زغينة** الّذي كنت أتمنّى –و ما أصعب تحقيق أمنيتي**!** – أن يكون حاضرا لمناقشة بحثي، ولكن توفّته الملائكة قبل ذلك، فعلى روحه المرِحة آلاف الرّحمات، و عليه من الله سلام و أمان**.** ولا أنسى فضل **أستاذي المشرف الدّكتور: معمّر حجيج**، الّذي تخطّت علاقتي به علاقة الطّالب بأستاذه، لتبلغ حدّا لا أَبْعُدُ إن سمّيته تبنّيا-و نعم الوالد كان-؛ فله جزيل الشّكر، و بالغ الاعتذار على ما فرّطتُ..

... وبعد فإن كنت آسى على أمر في رحلة بحثي، فإنّي آسف لمراجع وقع عليها بصري، و تصفّحتها يداي دون أن يكون لي منها إلاّ ما يمتُّ بصلة للموضوع، فحُرمت بذلك فضلها، وما حَوَتْ..و عدت منها ظمآنَ لم أُصبْ رَيًّا لعطشي.. وعسى أن يدُلّني الله عليها، و يُرشدني إلى غيرها.. في رحلة بحث أخرى، تُزكّيها **جامعة باتنة...** وسأصبر حتّى يحكم الله لي و هو خير الحاكمين..

مـــــــــــدخل:

أصل التصوّف في طور نشأته الأولى هو العكوف على العبـــادة والانقطـــاع إلى الله- تعالى- والإعراض عن زُخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يُقبل عليه الناس من لـــذّة ومالٍ و جاهٍ، والانفراد عن الخلق في الخُلوة للعبادة.

والتصوّف الذي عُرف بالجزائر هو من هذا الضرب (الزهد)، ثمّ اعتـــراه تطـــوّرٌ محسوس في موضوعاته وأساليب سلوكه، وفي نظرة الزهّاد إليه وفي مزجـــه بالأبحـــاث الفلسفيّة. فصار يستحقّ لقب التصوّف، على معنى أنّه: «طريقة ســـلوكيّة في العبـــادة وأسلوب ذو طابعٍ معيّنٍ في التفكير واكتساب المعرفة».[1]

وهذا المدخل استقراءٌ للتجربة الصوفيّة في الشعر الجزائريّ المعاصر وأبرز الشـــعراء الذّين اتّخذوا التصوّف منهجا فنّيا، ومحاولةٌ للوقوف على أهمّ خصائص صـــوفيّة كـــلّ منهم، وهل تتماهى الفوارق بينهم أم أنّ لكلّ خصيصةً يؤسّس بها لاتّجاه قائم بذاتـــه؟؟ وقبل هذا وجبت الإشارة إلى التجربة الشعريّة في مشهد التحامها بالتجربـــة الصـــوفيّة ودواعي اللّقاء بين التجربتين وتداخلهما؛ ما حاجة الشعر/الشاعر إلى التصـــوّف؟ ومـــا حاجة التصوّف /المتصوِّف إلى الشعر؟

تنبع القصيدة الحديثة من أعماق الشاعر حين يتأثّر بحدثٍ ما.. فتأتي معبّـــرةً عـــن وجدانه وذاته. وصدقُ التجربة مقترن بمدى معايشة الشاعر لها وإدمانه فيهـــا ملاحظـــة واستغراقا، ثمّ يبرزها عملا قائما بنفسه له كيانه وصفاته.[2] ولفظ التّجربة لـــيس معنـــاه المحاولة، بل هو -كما ذهب إليه **لا.آ.كرومي** فيما أورده **خفاجي**- ما يعرض للإنســـان من فكرٍ وإحساسٍ.[3] ويُعرّف الدكتور **محمّـــد غنيمـــي هـــلال** التجربـــة الشـــعريّة بأنّها:«الصّورة الكاملة النفسيّة أو الكونيّة التي يُصدرها الشاعر حين يُفكّر في أمـــرٍ مـــن الأمور تفكيرا ينِمّ عن عمق شعوره وإحساسه».[4] وتأتي القصيدة ثمرةَ تلاحـــم الـــذّات الشاعرة وتجربتها الشعريّة، ويتحوّل الانفعـــال الـــذّاتيُّ إلى انفعـــال تعـــبيريٍّ وســـيلته

---

[1] – رابح بونار: المغرب العربي(تاريخه و ثقافته)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، طبعة ثانية،**1981**، ص**115**.

[2] ــ محمّد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانيّة، القاهرة، طبعة ثانية،**2003**، ص**142**.

[3] ــ المرجع نفسه، ص**140**.

[4] - محمّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، **1973**،ص**290**.

اللّغةُ،[1] وقِوامُه الأحاسيس والمشاعر التي تتدفّق تِباعا، فيُنظّمها الفكر ويقيم منها بناءً متكاملا ،ثمّ الخيال بتركيبه للصّور و الموسيقى بإيحاءاتها الحالمةِ.[2]

وأمّا التجربة الشعريّة الصوفيّة «فهي مجموعة من التجلّيات الوجدانيّة المؤيّدة بأطوارٍ روحانيّة يسلكها جملةٌ من الشعراء الّذين يجتازون مرحلة الزهد إلى مراحل تتدرّج حتى تبلغ بهم مدارج السّالكين الواصلين».[3] وكما يحتاج الصّوفيّ إلى الشعر ليصف رؤاه يحتاج الشاعر إلى التصوّف ليرقى برؤيته الشعريّة، وليتحرّر من اللّغة الآليّة إلى لغةٍ رمزيّة، محاولا بذلك الإفلات من عالم المحسوسات إلى عامل المثل العليا و التلطيف من المادّية الخشنة.[4] وبذلك تمكّن الشاعر الصّوفيّ –كما رأى إحسان عباس فيما نقله صاحب الرؤية و التأويل- من الربط بين التجربة السّلوكيّة والتجربة الإبداعيّة، واستطاع التصوّف أن يُقدّم نفسه للبشريّة كبنية معرفيّة فضلا عن كونه نزعة روحانيّة، وكاتّجاه فنّي فكريّ إضافة إلى كونه مذهبا اعتقاديّا.[5] كما استطاعت لغة الشعر العربي أن تنقل أفكار الصّوفيّة «ذوي القلوب المتألّمة والأحوال المحزونة».[6] وأكسبها التصوّف جمالا ساحرا بكثرة الرموز والكنايات والإشارات و المفارقات والألغاز.[7]

وهي لا تحمل أسرار المتخيَّل(بفتح الياء) وحده بل تحمل أسرار الذّات وتقول أكثر ممّا يقول ظاهر الكلمات.[8] و تكون الكتابة في مثل هذه الحال غامضةً بالضرورة وغيرَ قابلة للقراءة لمن دأبُه الجمود الفكري، و الخمول الروحي.[1]

---

(1) - محمّد بنعمارة: الصّوفيّة في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم والتجلّيات)، المدارس، الدار البيضاء- المغرب، 2000،ص38.

(2) - محمّد عبد المنعم خفاجي: المرجع نفسه، ص142.

(3) - عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، الجزائر، 2004، ص97.

(4) - عبد القادر فيدوح: الرؤية و التأويل، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص51.

(5) - حسين جمعة: جمالية التصوّف(مفهوما ولغة)، مجلّة الموقف الأدبي،دمشق، العدد364، أوت2001، ص11.

(6) - محمّد بنعمارة: المرجع نفسه، ص45.

(7) - حسين جمعة: المرجع نفسه، ص19.

(8) - أدونيس: الصّوفيّة و السورياليّة، دار الساقي، بيروت، طبعة ثالثة، 2006، ص185.

(1) - المرجع نفسه، ص58.

و إنّ من دواعي التّماس بين الصّوفيّة والشعر: فكونُها تجربة روحيّة والشعر يقتفي أثر التجارب الروحيّة ويعبّر عنها، ثمّ أنّهما معا يحاولان الإمساك بالحقيقة والشاعر العربيّ المعاصر«مجنون من مجانين الحقيقة؛ يبحث عنها ويتبع ظلّها».[2]ويحاولان الوصول إلى جوهر الأشياء دون الاكتفاء بظواهرها. وثراء التجربة الصّوفيّة- في جوانبها السّلوكيّة والإبداعيّة- أوجد صيغة الامتزاج بين التجربتين، ووجد الشاعر المعاصر التراثَ الصّوفيّ مصدرًا يستمدّ منه شخصيّاتٍ و أصواتا يعبّر من خلالها عن أبعاد تجربته.[3]وليس أدلَّ على عمق الرابطة بين الصّوفيّ والشاعر من أنّ كبار الصّوفيّة كانوا شعراء أيضا.[4]

و أمّا الشاعر الجزائري فإنّه وجد في التصوّف راحة من الظلم الّذي عمّ البلاد إبّان فترة الاحتلال،[5] وفي الرؤية الصّوفيّة خلاصا من مرارة الواقع وتحليقا في رحابٍ أوسعَ يعوّض به النقص والإحباط.[6] وصحِبْتُهُ هذه الرؤية بعد الاستقلال وكانت أكثر قتامة ؛ فشاعت في شعره معاني الحزن والإحساس بالغربة،والهروب من الذّات الغارقة في الأوهام إلى ذات موغلة في القتامة؛ «ومن وطن الشعارات..إلى وطن الغربة بعدما لم تعُدْ هذه الأوطان أوطاناً».[7]

إنّ ما تزخر به الصّوفيّة من طاقات فنّية غيّر نظرة المبدع الجزائريّ للخطاب الشعريّ فأوغل في الغموض والرموز المعقّدة والاصطلاحات الخاصّة.[1]

وبداية تجلّي التجربة الصّوفيّة في الشعر الجزائري المعاصر كانت مع **محمّد العيد آل خليفة**(1904/1979)؛ الّذي أدرك زمن الاستقلال، وما يحمل في طيّاته من

---

(2)- محمّد بنعمارة: المرجع نفسه، ص53.

(3)- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة، طبعة ثالثة، 2006، ص105.

(4)- المرجع نفسه: نفس الصّفحة.

(5)– عبد الله ركيبي: الشعر الدّيني الجزائري الحديث، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص02.

(6)- عبد القادر فيدوح: المرجع نفسه، ص 52.

(7)- أحمد يوسف: يتم النصّ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص190.

(1)- برند مانوئيل فايشر: الشرق في مرآة الغرب، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1982، ص52.

تناقضاتٍ فكريّةٍ وإيديولوجيّة دفعته إلى الاحتماء بالإسلام فكرا و فنّا،[2]و إلى الاقتداء بأقطاب الصّوفيّة الّذين أعجب -أيّما إعجاب- بانشغالهم عن الدّنيا و متعها، و توجّههم إلى الخالق –سبحانه-،يقول في ذلك:

جمال الله أذهلهم فهاموا و أدهش بالهم منه الجلال

فما سكنوا إلى الدّنيا قلوبا و ما ركنوا لزخرفها و مالوا[3]

وما يميّز صوفيّته أنّها كانت صوفيّة معتدلة تقوم على الكتاب والسّنّة، وكان شعره يترع نحو التأمّل أكثر من الإثارة.[4]وأمّا لغته فقد تميّزت بحسن الاستعمال «فلست واجدا في شعره إلاّ الألفاظ الفصحى التي صقلها الاستعمال و وضُحت مدلولاتها».[5]

لقد عاش **العيد** تجربة التصوّف من خلال المناجاة الروحيّة التي سمت إليها نفسه في أواخر حياته، حيث كان يترع إلى دار البقاء،وكانت قصائده أقربَ إلى زهديّات **أبي العتاهيّة** (748م-826م) منها إلى صوفيّة ابن **الفارض** و **الحلاّج** و**ابن عربي**، و ممّا قال:

سأمضي إلى دار البقاء كما مضت خلائق قبلي لا تُعدُّ ولا تُحصى

وآوي إلى أكناف أرحم راحمٍ برحمته عمّ الورى و بها أوصى

وغاية كلّ الخلق لا ريب رجعةٌ إلى الله داعيها يُجاب ولا يُعصى[6]

وأمّا بعده فقد ظهرت الكثير من الأصوات الشعريّة التي تجلّت لديها هذه الترعة ، وبشكلٍ أكثر وعيا، لعلّ أبرزها **مصطفى الغماري** (1948م-.....) الّذي يُعدّ صاحب اتّجاهٍ شعريٍّ قائم بنفسه في الجزائر؛[1] فقد أوغل في الرمز والإيحاء ممّا بهر كثيرا من

---

[2] – عمر أحمد بوقرورة: المرجع نفسه، ص**101**.

[3] – محمد العيد آل خليفة: الديوان، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، **1979**، ص**280**.

[4] - عبد الله حمّادي: أصوات من الشعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، **2001/2000**، ص**216**.

[5] - محمّد مصايف: فصول في النقد الأدبيّ الجزائري الحديث، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، **1981**، ص**19**.

[6] – محمد العيد: الدّيوان، ص **535**.

[1] - عبد الملك مرتاض: التجربة الشعريّة الحداثيّة في الجزائر **62-90**، مجلّة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد**5**،السنة**2000**،ص**234**.

الشعراء الشباب الّذين راحوا يقلّدونه، ويقتفون أثره.[2] وصوفيّته- في أغلبـــها- ثـــورة وصراع بينه وبين شعراء الإيديولوجيّة الماركسيّة؛[3] فممّا قال:

على زمن الدّعاوى..كم تعاوى
ذئاب.. تملأ الأرض الفضاء!
تغنّي دَبْكَةً وتُعدُّ أخرى
لطارئة..تُلمّ بها فجاءَ !
فلم أر أمّة من قبل ديستْ
بمن كادوا..فكانوا الأوصياء
تولّوا أمرها زمنا فهيضتْ
وفدّوها..وهم سرقوا الفداء!
رجال كريهة في السّلم..لكن
لدى الهيجاء تحسبهم إماء. [4]

وصوفيّته-أيضا- إحساسٌ مستمرّ بالنّفي والغربة وشوقٌ إلى الوصـــال،[5] وحضـــورٌ **لليلى العامريّة** في علاقتها **بالمجنون..**وقد عبّر عن ذلك كغيره من المتصوّفة«بعبارات عذبة وأبيات جميلة ورموز شفافة»،[1] فيقول:

جدائل ليلى رُؤى المشرقِ
وآفاق إلهامها المطلـــــق
تجلّت..وكان الوجود مواتا

---

[2] - محمّد ناصر: الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته وخصائصه الفنّية)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، طبعـــة ثانيـــة، **2006**،ص **332**.

[3] – عمر أحمد بوقرورة: المرجع نفسه، ص**11**.

[4] - مصطفى الغماري: بوحٌ في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، **1985**، ص**68** .

[5] - عبد الحميد هيمة: الخطاب الصّوفي و آليّات التّأويل(قراءة في الشّعر المغاربي المعاصر)،م.رابطة أهل القلم، سطيف، **2008**، ص**96**.

[1] - برند مانوئيل فايشر: المرجع نفسه، ص**43**.

رياضا تموّج بالزنبـــــقِ!![2]

كما أنّ صوفيّته ملكةٌ نفسيّة ونزعة روحيّة إلى عالم الطهر والصّفاء،[3] حيث تتحرّر الذّات من دنس العالم بتفاصيله المكرورة:[4]

مُري القلب.. أيّتها الآمرهْ

مريه ..فأشواقه عامرهْ

ودنياه..لولاك أرضٌ يبابٌ

يرود الضياع بها خاطرهْ !

مري القلب يعشوشب القلب رؤيا

ومن مقلتيك القوى الباصرهْ

وجودي بأنفاسك المبدعاتِ

ظلالٌ من الفرحة الغامرهْ![5]

والصّوت الآخر الّذي كانت له تجربة صوفيّة متميّزة هـــو **عبـــد الله حمّـــادي** (1947م/.....)، وقد بدأ تجربته مستخدما الشّكل العمودي للقصيدة ثمّ تحوّل إلى كتابة الشعر الجديد. [1] وفي الحالين وُفّق إلى استخدام صورٍ نفسيّة ناجحةٍ،[2] وتميّـــزت لغتُـــه بمستوى معتبرٍ لأنّها مستوحاة من التراث، ولأنّ ثقافته اللّغويّة تمتدّ جـــذورها في الأدب العربي القديم الّذي يمدُّها بالحصيلة اللّغويّة الكافيّة.[3]

---

[2] - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص45.

[3] - طاهر يحياوي: البعد الفنّي و الفكري عند الشاعر مصطفى محمّد الغماري، المؤسّسة الوطنيّـــة للكتـــاب، الجزائـــر، 1989، ص132.

[4] - أحمد يوسف: المرجع نفسه، ص190.

[5] – مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص52.

[1] – عبد الملك مرتاض: المرجع نفسه، ص235.

[2] – محمد ناصر: المرجع نفسه، ص529.

[3] – المرجع نفسه، ص360.

وأمّا ما تميّزت به تجربته الصّوفيّة فكونه يُغرق في أجواءٍ غيبية[4] تجلّت في الكثير من أشعاره، و منها قوله:

هل من دوارٍ يثير النّبض في شفتي أو من خلاصٍ يهزُّ صدر أغنيتي
ما زلت أكتب للأقمار من سفرٍ دامي التّسرّي على أنوار أشرعتي[5]

و يترع إلى الاتّحاد بالمطلق والفناء في الذّات الإلهيّة[6] على طريقة **السهروردي**ّ المقتول وشهيدة العشق الإلهيّ **رابعة العدويّة**؛ يقول حمّادي:

حبيبتي النور طهرٌ فالثمي أغصانه والحزن وعدٌ فاركبي شطآنه(...)
و يد الإله..حقيقة أزليّة فتبرّجي و استسمحي أحضانه
ومن الغباوة أن تسافر في مدى و مرايا دربك لوّثت نيرانه[7]

وقد رافقت الترعة الصّوفيّة الشاعرَ في مجموعته الموسومة بـ: **"البرزخ والسّكّين"** التي يمكن اعتبارها نهاية منطقيّة لنضج تجربة حمّادي الشعريّة[8] سيّما قصيدة: **"يا امرأة من ورق التوت"**، حيث «التغاير باتّجاه اللّغة والبحث عن جوهر الشّعر».[9] ومنها:

فكيف أُقاوم فعل العشق
وطلعته؟
(...) أنا المخمور وخمرته
كنت قديما يسكنني
شيء من فضل غوايته
فاللّيل لليلى يسكبني

---

[4] – عبد الحميد هيمة: الخطاب الصّوفي و آليات التأويل، ص**102**.

[5] - عبد الله حمّادي: تحزّب العشق ياليلى، دار البعث، قسنطينة، **1982**،ص**165**.

[6] – عبد الحميد هيمة: المرجع نفسه، ص**105**.

[7] - عبد الله حمادي: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،**1983**، ص**81**.

[8] - حسين خمري: شعريّة الانزياح في "يا امرأة من ورق التوت"،مجلّة الآداب،جامعة منتوري،قسنطينة، العدد**05**،السّنة**2000**، ص**181**.

[9] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

لحناً يرتاب ويُرهقني

ويَمُدُّ الجسرَ فيعبرني

و أغُضُّ الطرف فيسلبني

فأنا المعشوق وعاشقُه

و أنا المقتول وقاتلُـــــه

و يكون الحبُّ بدايتَه

ويكون القصف نهايتـــَه

فيعود السّكرُ لسكرتِه ويعود البدرُ لطلعتـــــه[1]

وجملة القول في صوفيّة حمّادي أنّها استطاعت أن تُقدّم صوراً تجاوزت كلَّ الأبعاد، وحلّقت في سماء المطلق الذّي لا يُدركُه إلاّ الحدسُ الشعوريّ، لأنّه رفضٌ للواقع واستلهامٌ لقوى خفيّة تكمن خلف مظاهر الأشياء.[2]

و نُعرِّج على صوت آخر هو **عثمان لوصيف**، الّذي سجلّ حضـــورَه في المشـــهد الشعريّ الجزائري بما أبدعه من مجموعات شعريّة بلغت ستّ عشرة مجموعةً. تَـــنِمُّ -في أغلبها- عن تجربة مُفعمة بالرّموز الصّوفيّة؛ ففي صورة المعشوق البشريّ يقول:

تلك صوفيّتي أن أطالع في نور وجهك سرّ الحياة

وسرّ الغوايات

و أن أتوضّأ في ظلّ عينيك.[1]

ويحلّق بحثاً عن المطلق في:

السّماوات التي لا تنتهي

لم يزل يشربه مطلقُها

عندما حلّق في أزرقها أزرقُها

---

[1] - عبد الله حمّادي: البرزخ والسّكّين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، **2001/2000**، ص**154**.

[2] – عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي و آليات التأويل، ص**118**.

[1] - عثمان لوصيف: براءة، دار هومة، الجزائر، **1997**، ص**44**.

و المجرّات على جبهته
أهرٌ يغمره رقراقها
يلمس الضّوء فتنساب الرؤى
يتهادى في المدى زورقُها
و السّماوات التي لا تنتهي
لم يزل يمتصّه أعمقها.[2]

ولأنّ المرأة هي رمز المبدأ الأنثويّ الفعّال، كما كانت **(إيزيس)** في الدّيانة المصريّة القديمة رمزا للكينونة والوجود؛[3] وكانت زهرة **(اللّوتس)** المقدّسة رمزا لهذا الجوهر الأنثويّ،[4] نجد **لوصيف** يستثمر البعد الميثولوجي لرمز الأنثى،[5] خاصّة في ديوانه الموسوم بـ: **"قالت الوردة"** إذ يقول:

آه.. يا وردة السّهو
غنّي لمعجزة الخلق وابتهجي
ثمّ صوغي نشيدا تردّده الكائنات
آية.. من لواعجها
هذه الشّطحات و هذا الأرج![1]

و تجربته في مجملها تنبئُ بميلاد شاعرٍ يحقّ للمجتمع أن يستقبله كحاملٍ لشعلة النور الإنسانيّ؛فذاتُه تُصِرُّ على أن تكون خارج الزّمان والمكان حيث القوى الغيبيّة المجهولة، إضافة إلى لغته الشعريّة التّي يستخدمها اِستخداما سحريّا.

---

(2) - عثمان لوصيف: شبق الياسمين، دار هومة، الجزائر، 1986، ص43.
(3) - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصّوفيّة، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983، ص 126.
(4) –المرجع نفسه: ص125.
(5) - عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي و آليات التأويل، ص 162.
(1) - عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، 2000،ص 07.

فإذا كانت فترة التسعينيّات- وما أفرزته من تغيّراتٍ سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة- برز إلى السّاحة الأدبيّة في الجزائر صوتٌ جديدٌ- هو محور هذه الدراسة-، وظهرت باكورة أعماله **"الوهج العذريّ"**. وإذا كانت الصّلة الرّوحيّة الّتي عاشها **البياتي** بجانب أضرحة شيوخ الصّوفيّة الكبار دفعت به إلى علاقة عميقة بمفاهيمهم ورؤاهم،[2] فإنّ الصّلة نفسها دفعت **ياسين بن عبيد** إلى البحث عن الخفيِّ، وإدراكِ الغامض، و الغوصِ في تجربة الغيب ؛ لقد تتلمذ للعالم الصّوفيّ **أبي حفص الزمّوري**، وصحِبه في أخريات أيّامه صحبة مُريدٍ. وظلّ ممتنًّا لشيخه فأهداه باكورة أعماله.[3] وكانت مدينة **زمّورة** - بأجوائها الصّوفيّة- باعثاً له للتّعلّق بالرؤى الغيبيّة؛ فأراد لتجربته الشّعريّة أن يمتزج فيها الاختراق الصّوفيّ بالاحتراق الشّعريّ..شأن كبار الصّوفيّة الّذين كتبوا مكابداتهم ومحنهم ومعاناتهم.[4] وكانت تجربته الغارقة في عالم الشّهود تجربةً متميّزةً في الشّعر الجزائريّ المعاصر.[5]وتجلّت في **"الوهج العذريّ"** صوفيّتُه منذ التقديم؛ الّذي آثر أن يكون بقلمه- لا بقلم الغير- اعتماداً على سلوكٍ صوفيّ يفرض المغايرة والتفرّدَ، وعدمَ الاطمئنان إلى الآخر،[1]الّذي يقصُر به الفهمُ عن إدراك ما يريده(الشّاعر). فهو لذلك يترجّى القارئَ أن يتلمّسَه «في الأثناء الّتي يقرأُها سطورا و في وجوه الصّور الّتي تنتظم حياله إذا تناول الوهج العذريّ».[2] وهي المجموعة الّتي اعتبرها بعض الدّارسين لبنة جديدة في صرح التّجربة الشّعريّة في الجزائر؛[3]لأنّها تُلمِع إلى صوفيّة استغراقيّة تختلف عن سابقاتها من حيث انبناءاتُها:[4]

---

(2) – محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر،ص53.

(3) - يُنظر : ياسين بن عبيد: الوهج العذريّ، المطبوعات الجميلة، الجزائر،1995.

(4) – محمد بنعمارة: المرجع نفسه، ص53.

(5) – عمر أحمد بو قرورة: المرجع نفسه، ص102.

(1) –المرجع نفسه: ص121.

(2) - ياسين بن عبيد: الوهج العذريّ، ص06.

(3) - عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، سطيف- الجزائر،2006، ص65.

(4) - عمر أحمد بوقرورة: المرجع نفسه، ص121.

-انطلاقا من توظيف لغة الغزل الحسّي في جلّ قصائد المجموعة،و مرورا بالثورة على الواقع المتردّي-ليس واقع الشاعر فحسب، بل واقع الأمّة جمعاء-، و انتهاءً باختراق الآفاق في محاولة –يائسة- لتجاوز الواقع، و بلوغ عالم أكثر إشراقا؛فحطّ الرّحال في فضاء عالم رؤيويّ رحب.(5)

ثمّ أصدر **ابن عبيد** بعد **الوهج العذريّ** مجموعاتٍ شعريّةً أخرى، لا شكّ أنّها اتّسمت بنُضج التّجربة. و لكن هل كان يُصدر- دوماً- عن حسّ صوفيّ؟ أم تغيّرت الحالُ؟ و كيف اِنعكس أثر هذا النّضج على لغته الشعريّة؟ و كيف كان استخدامه للرّموز؟ و هل كان لها مورد واحد يستقي منه؟ هو المنهل الصّوفي؛ أم تعدّدت المناهل؛ وبالتّالي تعدّدت طبيعة الرّموز في شعره، و تنوّعت دلالاتها؟

إنّ الدّارس لتجربة أيّ شاعر لا يمكن أن يُغفل صدى تلك الأصوات التّي قرأها، وظهرت بصماتها فيما أبدعه من نصوص؛ لأنّها في حقيقة الأمر تتشكّل من مجموع نصوص غائبة؛ أو ما اِصطُلح على تسميّته –حديثا- **بالتّناص**. و إذا علمنا أنّ للتّناصّ قوانينَ ، فوفق أيّ منها يُمكن دراسته في شعر **ابن عبيد؟**

والإيقاع و يحتلّ مكانة لا يُستهان بها؛ فهو أهمّ ما يُميّز الشّعر عن النّثر، و غير خاف علاقة الحالة النفسيّة للشّاعر بما يتخيّره من بحور، و قوافٍ، و بما يتوارد في شعره من حروف، أو كلمات... فما أبرز ما يُميّز الإيقاع في التجربة **البنعبيديّة؟**

هذا ما ستحاول الفصول القادمة الإجابة عنه.

إنّ أيّ إبداع أدبيّ يحمل وظائف الإثارة والإمتاع في الوقت الذي يحمل وظيفة التوصيل والإبلاغ والإفادة بنقل الأفكار... ولهذا فوظيفة الخطاب الشّعريّ ذات وجوه متعددة؛ بعكس الأسلوب العاديّ بين الناس. فهو ظاهرة إنسانيّة تجمع بين عناصر الأدب، والفنّ، واللّغة، والحياة في بنية فنّية مثيرة للعاطفة والوجدان والعقل.... باعتبار ما تكتنزه من أسرار موحية في الشّكل والمضمون...ولّما كان الإحساسُ بالجمال استجابةً روحيّة وموضوعيّة لمكوّناته في الأشياء والظواهر ؛كانت هذه الدّراسة لتفهّم الجماليّة الّتي

---

(5) – ينظر: الوهج العذري: - تراتيل المشكاة الخضراءص16، -ياعاشق من..؟ ص29، -لا تكتئب ص28.....

أَوْجدتْ شعر **ياسين بن عبيد**، و رسمتْ له السّبُلَ الّتي يتفاعل فيها فنّياً مع المتلقّي، وينْفعل به؛ مع تمام الوعي بأنّ الأقاويل الشّعريّة عموماً و الصّوفيّة بوجه أخصٍّ هي من أصعب ما يسعى الدّارسُ إلى مَفْهَمَةِ جمالهِ.

الفصل الأوّل:

مقاربات نظريّة في المكوّنات الشّعريّة

أوّلا - الرّمز في الشّعر العربي الحديث:

1- في مفهوم الرّمز:

لقد أصبح استعمال الرّموز في الشّعر المعاصر ظاهرةً لافتةً للاِنتباه، بعد أن تفنّن الشّعراء في توظيف أنماطٍ مختلفة منها تبعا لاختلاف التّجارب، والمواقف؛[1] مُبتعدين- بذلك- قدر الإمكان عن الوضوح، و التّحديد لأنّ فيهما مللاً،[2] و لأنّ اللّغة العاديّة بقواعدها المألوفة تقف عاجزةً أمام اِستيعاب التّجارب المعقّدة الغامضة؛ فكان لِزاماً اختيارُ أسلوبٍ غير مباشر يخترق القواعد، و يتجاوز البسيط إلى المعقّد.[3] وكان ميلادُ الرّمز إيْذانًا بفتحٍ حضاريّ عظيم، يحقّ لمعشر الشّعراء أن يتباهَوْا به، لأنّهم بلغوا درجةً من الكشف لا يرقى إليها إلاّ المرسلون.[4]

فما مفهوم الرّمز(لغة و اصطلاحا)؟

---

[1] – شلتاغ عبّود شرّاد: حركة الشّعر الحرّ في الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1985، ص 159.

[2] – محمّد ناصر: المرجع نفسه، ص 549و550.

[3] – إبراهيم رمّاني: الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1991، ص 273.

[4] - ربيعة بعلي: بنية الرمز الصّوفي في الشّعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير(مخطوطة)، ،جامعة باتنة، 05/04، ص16.

إنّ مادّة "**رمز**" تعني لغةً: الإشارة و الإيماء. لكن ما طبيعتهما، أيكونان باللّفظ؟ أم بجوارح أخرى غير اللّسان؟

لقد رأى **الزّمخشريّ**(ت.عام 538هـ) أنّها تكون بالشّفتين، و الحاجبين، و أورد المثال الموالي: «دخلتُ عليهم فتغامزوا و ترامزوا».[5]و أُطلق لفظ الرّمز على الخفيّ من الكلام، ومثاله ما أورده **الطّبريّ**(ت.عام310 هـ) في تفسيره:[6] «وكان يُكلّم الأبطال رمزًا»؛ فاستنتجَ أنّ: الرّمز حديثٌ خفيٌّ، وأنّه يكون بالتّلميح دون التّصريح. و قد توسّع **الفيروز آبادي**(ت.عام817هـ)[7] أكثر حين رأى بأنّه يتمُّ بالشّفتين أو العينين أو الحاجبين، أو اليد، أو اللّسان. و رأى **الجاحظ** أنّ الإشارة – زيادة على الجوارح- يُمكن أن تكون «بالمنكب إذا تباعد الشّخصان، و بالثّوب، و بالسّيف».[1]

أمّا **ابن منظور**(ت.عام711هـ) فقد كان أوضح وأدقَّ، إذ رأى أنّ الإشارة تكون أيضًا «تصويتًا خفيًّا باللّسان كالهمس، و يكون تحريك الشّفتين بالكلام غير المفهوم باللّفظ من غير إبانة إنّما هو إشارة بالشّفتين.و قيل: الرّمز إشارة و إيماءٌ بالعينين، و الحاجبين والشّفتين و الفم. و الرّمز في اللّغة كلٌّ...ما يُبانُ بلفظ».[2] و في هذا المعنى يُمكن إدراج قوله تعالى - مخاطبا **زكرياء** (عليه السّلام)-: ﴿**قال ربّ اجعل لي آية. قال آيتك ألاّ تُكلّم النّاس ثلاثة أيّام إلاّ رمزا...**﴾.[3]جاء في **الكشّاف للزّمخشري**: «(**إلاّ رمزا**) إلاّ إشارة بيد، أو برأس، أو غيرهما، وأصله التّحرّك. يقال **اِرْتَمَزَ**: إذا تحرّك، و منه قيل للبحر: الراموز... فإن قلتَ: الرّمز ليس من جنس الكلام، فكيف استثنى منه؟ قلتُ: لمّا أدّى مُؤَدّى الكلام، و فُهِم منه ما يُفهم منه سُمّي كلامًا...».[4]

---

(5) – الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1998، ج1/ ص385.

(6) – الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: أحمد اسماعيل شكوكاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005، مج7/ص122.

(7) – الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق: نعيم العرق سوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2006، ص611.

(1) - الجاحظ: البيان و التّبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، 1968، ج1/ ص 57.

(2) – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1997، ج5/ص 356.

(3) - سورة آل عمران: الآية 41.

(4) – الزّمخشري: الكشّاف، دار الفكر،بيروت، ط1، 1977، ج1، ص429.

أمّا **اِصطلاحا:** فقد عرف العرب التّعبير الرّمزي في أدبهم قبل الإسلام و بعـــده، إذ كانوا يتذوّقونه بمعناه لا بلفظه الصّريح، و عرفوه بعد الإسلام مصطلحا نقديّا متـــداولا بلفظه أحيانا، و بما ينوب عنه من المصطلحات في أكثر الأحيان كالإشارة، و المجـــاز، و البديع.[5]

و إذا كان الرّمز بمعناه الاِصطلاحي الحديث هو:« الإيحاء أي التّعبير غير المباشر عن النّواحي النّفسيّة المستترة الّتي لا تقوى على أدائها اللّغة في دلالتها الوضـــعيّة»؛[6] وهـــو «كلّ ما يحلّ محلّ شيءٍ آخر في الدّلالة عليه. لا بطريق المطابقة التّامّة، و إنّما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضِيَّة، أو متعارف عليها، و عادة يكون الرّمز بهذا المعنى ملموســـا يحـــلّ محلّ المجرّد»؛[1] فإنّ **اِمرأَ القيس** –مثلا- قد استخدم هذا اللّون مـــن التّعـــبير الإيحـــائيّ المستتر في معلّقته عندما يصف اللّيل؛[2] فهو لا يقصد ظواهر الألفاظ، و ما تُشير إليه من دلالات معروفة متداولة، و إنّما يُصوّر حالة من حالاته النّفسيّة المضطربة، و عاطفة مـــن عواطفه المنفعلة لما نزل عليه من هموم الدّنيا لتختبر قدرته على التّحمّل. و قد لجأ لتحقيق ذلك إلى المجاز و الإيحاء. ممّا يدُلّ على أنّ التّعبير بالرّمز كانت له إرهاصـــاتٌ في الأدب العربيّ القديم، و لم يستَوِ على عُودِهِ كمصطلح إلاّ بعد ظهور حركة نقديّـــة، و بلاغيّـــة على يد مجموعة من البلاغيّين: **كابن المعتزّ، وقدامة بن جعفر، و أبي هلال العسكري، و ابن رشيق، و عبد القاهر الجرجاني، وابن الأثير...**

و حديثًا أصبح **الرّمز** «اللّغة الّتي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة الّتي تتكوّن في وعي القارئ بعد قراءة القصيدة..إنّه البرق الّذي يُتيح للـــوعي أن يستشـــفّ عالَماً لا حدودَ له».[3] و هو يُحلّق بالقارئ بعيداً عن حدود القصيدة، ونصِّها المباشر بما يحملُه من معانٍ خفيّة، و من إيحاءٍ، و اِمتلاء، فتبوّأ منزلة رفيعة لدى المبدعين، و صـــار«

---

(5) - السّعدي مسايل: الرمز الصّوفي في شعر ابن عربي، رسالة ماجستير(مخطوطة)، جامعة باتنة،02/01، ص119 .

(6) – غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص 398.

(1) - مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص181.

(2) – الشنتمرّي: أشعار الشّعراء السّتّة الجاهليين، شرح و تعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992،ص 36.

(3) - أدونيس: زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1980، ص 160.

كلُّ ما في الكون رمزًا. و كلُّ ما يقع في متناول الحواس رمزًا يستمدّ قوّته من ملاحظة الفنّان لِما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات».[4] و هو ينبثق من المجاز اللّغويّ نفسه حين يضغط الشّاعر على بعض الألفاظ في القصيدة ضغطًا مُركّزًا يتجاوز كثيرا حدّ الإشارة.[5] ويكون أداةً للتّعبير حين تقف اللّغة العاديّة عاجزةً عن اِحتواء التّجربة الشّعوريّة، و إخراج ما في اللاّشعور، و توليد الأفكار الكثيرة في ذهن المتلقّي. بالرّمز تستطيع اللّغة نقل هذه التّجربة، و به تتوالد المعاني تِباعًا لأنّ طبيعته غنيّة، و مثيرةٌ.

و الرّمز لا ينفتح على تأويلات أرحب ما لم يُوظَّف توظيفًا فنّيا جماليّاً يَأْسِرُ المتلقّي؛ فيُحقّق بذلك غايته إذْ « ليست وظيفة الرّمز أنْ ينقلَ إليك أبعاد الأشياء، و هيئاتِها كاملة؛ و لكنَّ وظيفته أن يُوقِعَ في نفسك ما وَقَعَ في نفس الشّاعر من إحساساتٍ».[1]

و الرّمز على أنواع منه: الدّيني، والتّاريخي، و السّياسي، و الثّوري، والأسطوري، والاِجتماعي، والطبيعي.....

2- أهمّية الرّمز و علاقته بالصّورة:

يأخذ الرّمز حيّزًا هامّا في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، ولعلّ السّبب يعود إلى حصوله على مساحة واسعة في الشّعر المعاصر، و إلى حضوره المتميّز فيه، فصار أحد أهمّ سمات القصيدة المعاصرة.

و يحمل الرّمز- في داخله- أكثر من دلالة، يربط بينها قطبان رئيسان:- يتمثّل الأوّل: بالبعد الظاهر للرّمز وهو ما تتلقّاه الحواسّ منه مباشرة.

- و يتمثّل الثّاني: بالبُعد الباطن، أو البعد المُراد إيصالُه من خلال الرّمز. و هناك علاقة وطيدة بين ظاهر الرّمز، و باطنه، و يمكن للصّورة أن تفقد قيمتها إذا حدث تنافر أو عدم اِنسجام بين القطبين المذكورين.[2] و ترتبط مستويات اِستخدام الرّمز بتطوّر الوعي الإبداعيّ، و بقدرته على التّجريد، كما أنّه مرتبطٌ بتجربة الشّاعر، و

---

(4) – أحمد فتّوح: الرّمز و الرّمزيّة في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص 112.

(5) - السّعدي مسايل: المرجع نفسه، ص 120.

(1) – أحمد فتّوح: المرجع نفسه، ص 241.

(2) – عبد الله خلف العسّاف: الرمز في الشعر السوري المعاصر، دار القلم، دمشق، 2006، ص 25.

بأبعادها، وبالمرجعيّات الّتي تنبثق منها أو تُؤَثّرُ فيها. و الرّمز متعدّد الدّلالاتِ؛ فهو يحمل في داخله -إلى جانب المعنى الإشاريّ- البعد الاَجتماعيّ، و النّفسيّ، و الفكريّ، و العاطفيّ، و ما إلى ذلك...

و يُمكن القولُ بهذا الصّدد أنّ الرّمز في الشّعر لا يولدُ من فراغٍ، و إنّما هو اِنعكاسٌ لشيء ما. ولعلّ إحدى مهمّات الشّاعر لا تنحصر فقط بقوّة اِكتشاف ذلك الاِنعكاس وطبيعته- و هي لاشكَّ مهمّة كبيرة و صعبة-، و إنّما في الكشف أيضا عن مجمل الأحاسيس الّتي خُزّنت من وراء ذلك. و «بقدر ما يحمل هذا الاِكتشافُ من سمات ذاتيّة يُسبغها الشّاعرُ على الرّمز المكتشف فإنّه يعكس عُرْفًا جماعيًّا لم يُفصحْ عنه».[1] فالشّاعرُ لا يُشكّل الرّمز من العدم، أو بعيدًا عن العُرف، و إنّما هو يكتشفه، ويُضيف إليه؛ و كلّما كان الرّمز ممثّلا لما هو(عُرْفِيٌّ) اِزداد تأثيرًا و أصالةً.

و الرّمز بفضل الرؤيا المنسجمة للشّاعر، و بفضل تجسيده له ضمن السّياق يعكس رؤية الفرد، و المجتمع الّذي ينتمي إليه ثقافيًّا. و قد يكون انغلاقُ الرّمز على ذاته، وخروجُه عن العرف العامّ سببًا في سقوط كثيرٍ من الرّموز، و عدم فاعليّتها؛ «إنّنا نواجه -في كثير من الأحيان- رموزًا لا نُحسُّ بها، و لا تُثير فينا شيئا..ربّما لأنّها مُغرِقةٌ في الذّاتية... فاِستخدام الرّمز في الشّعر أمرٌ حسّاسٌ جدّا، و أيُّ خطأ يحدث في ذلك الاِستخدام يُعطّل الرّمز، و يُبطل فاعليّة الصّورة؛ و من ثَمَّ قوّةَ النّصّ التّأثيريّة في المتلقّي».[2]

إنّ العلاقة بين الرّمز، و الصّورة علاقة تفاعلٍ ضمن جدليّة التّأثير، و التّأثّر؛ فالصّورة هي الرّحم الدّافئ الّذي ينمو فيه الرّمزُ، و تزدادُ خصوصيّتُه؛ فهي تُضيف له أشياء جديدة، وتضعُه في مناخ خاصّ يكفل وصوله إلى المتلقّي، و يؤثّر فيه؛ و هي —من خلال طبيعتها الحسّية- تساعد على تجسيد الرّمز، فيؤثّر على العقل، و الإرادة،

---

[1] – المرجع نفسه، ص 31

[2] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

والحواسّ. والصّورة –أيضا- تُعمّق أبعاد الرّمز، و تنقله إلى أنموذج، أو مثال جماليّ يُعبّر عن حالة جماعيّة في فترة من الفترات.[3]

و أمّا تأثير الرّمز في الصّورة فيتجلّى في عدّة أمورٍ لعلّ أهمّها:

أ- أنّه يُركّز الصّورة، و يضبط اِستطالاتِها، و يُوحّد أبعادها، و يدفعها نحو التّكثيف والإيحاء.

ب- يساعد على تعميق الوعي ضمن الصّورة: فالرّمز يحمل بداخله مخزونا خاصًّا يضيفه حين يتّحد بها. و مثلما تجعل الصّورةُ الرّمزَ مشخّصًا محسوسًا؛ فإنّه يمنحها البعد الدّلاليَّ الّذي يختزنه.

ج- يساهم في توسيع المساحتين الزّمنيّة، و المكانيّة للصّورة: فالرّمز التّاريخيّ-على سبيل المثال- حين ينضمُّ إلى الصّورة ينقل ذهن المتلقّي، و إحساسَه إلى الفترة الزّمنيّة الّتي أُنْشِئَ فيها، و إلى المكان الّذي نما فيه، و تطوّرَ. و الصّورة-مقابل ذلك- تسعى إلى إسقاط ذلك الرّمز على موضوع معاصر.. و هكذا يكون الرّمزُ سببًا في إغناء الصّورة، و في إعطائها أبعادًا جديدة، وآفاقًا متنوّعةً.[1]

3-التقاطع بين الرّمز و التّصوّف:

يُعدُّ الرّمز الصّوفي أهمَّ رمز دينيّ يفرض ثقلَه في الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر عامّة؛ ويستمدُّ كثيرا من دواله الرّمزيّة من الطبيعة؛ كما تمتزج فيه رموز المكان، والزّمان، والشّخوص... ممّا جعله أكثر أنواع الرّموز ثراءً، و تنوّعًا، و اِتّساعاً.[2] ولعلّ هذا ما جعل الكثير من النقّاد يحيطونه باهتمام، و عناية كبيرين؛ فاشْرَأَبَّتْ إليه أعناقُهم بدْءًا من تناولهم إيّاه في طور نشأته الأولى لدى أعلام الصّوفيّة الكبار **كابن عربي**، و **ابن الفارض**،و**السّهروردي المقتول**،... و غيرهم، و انتهاءً بانعكاساته على الشّعر العربيّ

---

[3] – المرجع نفسه: الصفحة **40**.

[1] – المرجع نفسه: ص **43-49**.

[2] – ربيعة بعلي: المرجع نفسه، ص **67**.

المعاصر. و سعت الدّراسات الحديثة - في محاولة التّنظير و التّقعيد- إلى ضبط عددٍ هائل من المصطلحات النّقدية الّتي من شأنها أن تحكم الخطاب الشعري المعاصر من قريب، أو بعيد.[3]فأُلّفت معاجم متخصّصة: **كالمعجم الصّوفي لـــ"سعاد الحكيم"**، و **الموسوعة الصّوفية لـــ"عبد المنعم الحفني"...**

و أُنجزت دراساتٌ تناولت التّصوّف موضوعا: كالدّراسة القيّمة الموسومة بـــ**"ابن عربي وميلاد لغة جديدة" لسعاد الحكيم**، و ما كتبه **نصر حامد أبو زيد** من دراسات حـــول القراءة و التّأويل ككتابيه: **"إشكاليات القراءة و آليات التّأويل"** و **"هكذا تكلّم ابـــن عربي"**. ولا نُغفل- في معرض الحديث عن الدّراسات الّتي تناولـــت الرّمـــز الصّـــوفي- الدّراسة الموسومة بـــ: **"الرّمز الشّعري عند الصّوفية"** للدّكتور **عاطف جودت نصر.**

و قد اِنطلقت هذه الدّراساتُ من مُسَلَّمَةِ أنّ الألفاظ، و التعابير الصّوفية لا يتـــأتّى فهمُها، و إدراك أبعادها إلاّ بآليات خاصّة؛ ذلك لأنّها لغةٌ تقوم على الرّمز و الإشـــارة، وقد صاغ أصحابها «تعابير جديدة تعتمـــد علـــى ســـيمياء اللّغـــة في تغـــيير مقـــام الكلمات»،[1]كما أنّ ميلادها اِرتكز على الموروث، و بعثَهُ في هالـــة مـــن المتغيّـــرات، فالحديث-مثلا- عن الثّنائيّات الضّدّية في الخطاب الصّوفي له أصولٌ في العقيدة الإسلاميّة بل هو أُسٌّ من أُسسها؛ فأسماء الله الحسنى —في أغلبها- ثنائيّات ضدّية: المحيي/المميـــت، والقابض/الباسط، والخافض/الرافع، و المعزُّ/المذلّ...كما يشير القرآن الكريم إلى مثل هذه الثّنائيّات: الحياة/الموت، والظلمات/النّور،و الجنّة/النّار؛ بل إنّ الكون كلّـــه قـــام علـــى الصّراع بين قوى الشّر ممثّلةً في إبليس، و جندِه/و قوى الخير مجسّدة في رسل الله، و مـــن ناصرهم.

وقد حطّم الصّوفيّة حدود الألفاظ، و ألْغَوا الحواجز بين الأشياء؛ لتفنى في بعضـــها البعض، ومن ثَمَّ تُفْضِي إلى الوحدانيّة« حيث تتراح الألفاظ، و يتداخل بعضها في بعض، وتكاد تتحوّل جميعها إلى نغم واحد في فم الصّوفيّ: يحمل أشواقه، و مواجده، و يُجسّـــد

---

[3] – المرجع نفسه، ص68.

[1] – عبد الحميد جيدة: الإتّجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر، مؤسّسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص 103.

تطلّعاته، و تصوّراته، و رؤاه »؛[2] ممّا يُعدُّ سببا آخر من أِسباب الغموض في الخطاب الصّوفيّ.

و السّفر الصّوفيّ تكتنفه حركةُ مدٍّ و جزرٍ مزدوجةُ الاِتّجاه؛ إذْ ينطلق الصّوفيّ في رحلته متوجّها إلى الذّات الإلهيّة ليكشف عن وحدتها، ثمّ يواصل في حركة معاكسة ليُزيح السّتار عن الكثرة الباطنيّة من خلال الوحدة الحقّة،« فإذا ما اِستوت لديه الأضداد -في تكاملها، وانسجامها، و توحّدها الرّوحي العميق- عاد من رحلته ليَشهَد اللهَ في كلّ الوجود...»،[1] وكان لِزاما أن تنعكس هذه السّمات الصّوفيّة على الأدب عموما، و على الشّعر المعاصر بوجه أخصّ حيث استقى من التّصوّف الكثير من رموزه.

ثانيا- الإيقاع في الشّعر العربي:

1- في مفهوم الإيقاع:

للألفاظ في اللّغة العربيّة قيمة موسيقيّة إلى جانب دلالتها المعنويّة. و القصيدة العربيّة بنية متكاملة العناصر ذات دلالات متوحّدة الغاية، و تختلف باختلاف قدرة الشّاعر على استغلال طاقات اللّغة، و إيحاءاتها لخلق نصّ فنّيّ تحتلّ الموسيقى- ضمن مكوّناته الأخرى- جانبا مهمّا حيث«تنساب أنغامها في وجدان الشّاعر ألحانا ذات دلالة، و تصقل موهبته النّغميّة، و توقظ لديه التّلوين الإيقاعيّ الّذي يستخدمه، و تخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة، و نبر اللّفظ، و تطبع أذنه بطابع الانتقاء و الاختيار».[2]

و هي ضروريّة لإحداث التّجاوب بين المتلقّي و الأنغام التّي تُمثّل جزءا هامّا من التّجربة الجماليّة، و إطارا انفعاليّا للغة الشّعر، الّذي هو «تنظيم لنسق من أصوات اللّغة، وقد استجاب الشّاعر للإيقاع المنظّم بوحي من فطرته، و طبيعته الحسّاسة حين جعل تطريب النّفس بالموسيقى هدفا لرسالة شعره».[3]

---

[2] – عامر النجّار: التّصوّف الإسلامي ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2002،ص139.

[1] – ربيعة بعلي: المرجع نفسه، ص139.

[2] – عبّاس عجلان: عناصر الإبداع الفنّي في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، القاهرة، 1985، ص 64.

[3] – علي إبراهيم أبو زيد: الصّورة الفنّية في شعر دعبل الخزعي، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص 373.

و لعلّ السّبب في شيوع الشّعر، و انتشاره على ألسنة النّاس هو تلك اللّذّة السّمعيّة الّتي تُوفّرها موسيقاه؛ فيطرب المتلقّي للأنغام و الإيقاعات قبل إدراك المعاني و الصّور، وتبلغ اللّحظة الجماليّة أوجها عندما تلتقي في النّفس دلالات المعنى، و الموسيقى في كلّ متناغم يُعبّر عن تجربة الشّاعر، و قدراته.[1]

و **الإيقاع**: من إيقاع اللّحن و الغناء، و هو أن يوقّع الألحان و يبنيها.[2] و قد استنتج الباحث **عبد الرحمن تبرماسين** أنّ هذا التّعريف المعجمي لم يحدْ عن إطار الغناء و الموسيقى مماثلا في ذلك مفهوم الإيقاع عند الغربيّين.[3]

كما رأى أنّ أوّل من استعمل الإيقاع عند العرب هو **ابن طباطبا** مستندا إلى ما أورده في **عيار الشّعر**؛[4]إذ يقول:« للشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، و ما يرد عليه من حسن تركيبه، و اعتدال أجزائه. فإذا اجتمع الفهم مع صحّة وزن الشّعر: صحّة المعنى، و عذوبة اللفّظ؛ فصفا مسموعة و معقولة من الكدر تمّ قبوله و اشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه الّتي يعمل بها و هي: اعتدال الوزن، و صواب المعنى، و حسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه».[5]

و الملاحظ أنّ **ابن طباطبا** جمع بين الوزن و الإيقاع، ثمّ أضاف إليه حسن التركيب، واعتدال الأجزاء.

و أمّا **اصطلاحا** فهو« تتابع الحركة و السّكون بنسب، و وفق معايير ذوقيّة إبداعيّة. ويعود على مسافات زمنيّة محدّدة النّسب، و على سلامته تقوم سلامة الوزن، و أيّ إخلال به إخلال بموسيقى الشّعر».[6]

و قد ركّز عليه أغلب الدّارسين لكونه يتمّ بالوزن و دون وزن؛ و يعني ذلك أنّ

---

[1] – عبد الخالق محمّد العف: تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلّة الجامعة الإسلامية، غزّة –فلسطين، مج9/ع2، 2001، ص14.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، مادة وقع، مج8، ص 408.

[3] – عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، 2003، ص93.

[4] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[5] – ابن طباطبا: عيار الشّعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندريّة، ط3/ 1986، ص 53.

[6] – قاسم مومني: نقد الشّعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة،1982، ص 157.

كلّ ما يدخل في بناء موسيقى الإطار أو الحشو يُقدّم في شكل أنظمة إيقاعيّة في النّهاية تستقطب كلّ الجوانب الفنّية الأخرى لتشكّل أثرا كلّيا و ربّما هذا ما جعل بعض النّقّاد لا يرى في الإيقاع إلاّ ترادفا للأسلوب، و من ثمّ يرى أنّ الذّي يجعل من القصيدة قصيدة في رأيه ليس موضوعها، و ليس تتابع المقاطع المنبورة، و غير المنبورة، أو بناء الجمل البسيطة، وإنّما هو« الإيقاع الموسيقي بصفته مصدرا للمعرفة.. و الإيقاع هو ما ينصبّ على نحو شامل خلال العمل، و يحدّد التأليف المتماسك، إنّه الأسلوب المسموع –و هو في الرّموز الأسلوب المرئيّ- و هو طابع الذّاتية الّذي يوحّد كلّ الأجزاء المتفرّقة.. لكنّ الشّعر والجمل النّثريّة لا يُمكن أن تُساعد القلم الّذي يُطبّق الإيقاع على نحو مؤكّد؛ كما هو الحال في الموسيقى الّتي تجتاحُنا على نحو لا يُقاوم».[1]

و قد سيطر الإيقاع على الدّراسات الشّعريّة إلى درجة بلغ معها مستوى المركزيّة الكلّية حيث تتوحّد فيه كلّ الجوانب الفنّية الأخرى بجميع إيماءاتها، وإحالاتها النّفسيّة والواقعيّة.[2]

و شاع لدى المحدثين من العرب مصطلحُ **موسيقى الشّعر** الّذي يتناولون فيه الأصوات، و المحسّنات البديعيّة؛ واقفين عمّا تُحدثه من جرس موسيقيّ يوحي بالنّغم أويُحدثُه داخل النصّ. و نادرا ما يربطونه بالصّور الّتي تتشكّل منها القصيدة.[3]لكنّ في الاتّصال بالغرب من جهة، و في إعادة قراءة التّراث العربيّ وفق ما تُمليه الدّراسات الحديثة من جهة أخرى جُعِلَ لمصطلح **الإيقاع** حضورٌ في المشهد النّقديّ.

و من بواكير الجهود في هذا المجال جهد **شكري عيّاد** الّذي انطلق من تعريف **ريتشاردز:** «الإيقاع هو هذا النّسيج من التّوقّعات، و الإشباعات، و الاختلافات،

---

[1] – إميل ستايجر: الزّمن و الخيال الشّعري (حاضر النقد الأدبي)، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1975، ص 135.

[2] – معمّر حجيج: محاضرات في موسيقى الشّعر (مخطوطة)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة باتنة، 07/06، ص 34.

[3] – عبد الحميد تبرماسين: المرجع نفسه، ص 95.

والمفاجآت الّتي يُحدثها تتابع المقاطع».[4]

و النّسيج يقتضي تسلسل النصّ، و تضافره، و تتابعه، و ترابطه لفظا و معنى. والإشباعاو الاختلافات يوفّران ما توفّره الحركات، و السّكنات من امتداد الصّوت، و إطالته، وانقباضه، و هذه الحركات، و السّكنات أشبه ما تكون بحركة الشّهيق و الزّفير، أو حركة دوران الأرض حول نفسها؛ فيكون تعاقب اللّيل و النّهار، أو دورانها حول الشّمس فيكون تتالي الفصول الأربعة.[1]

و من الجهود الأخرى الّتي استوجبت الوقوف عندها جهد الدكتور **بسّام السّاعي** الّذي انطلق- هو أيضا- من تعريف **ريتشاردز** السّابق؛ لكنّه ظلّ مضطربا بين مصطلح **"الموسيقى"** و **"الوزن"**؛ إذ لم يستقر على مصطلح واحد؛ و ذلك راجع إلى ما فُطر عليه العرب من ميل إلى الموسيقى، فتنافسوا في إجادة الشّعر« و تخيّروا من أشعارهم أرقاها، وأجودها لتُنشد على الملأ في المجامع و الأسواق».[2] و هم في اهتمامهم بالإنشاد لم يُغفلوا الوزن الّذي يُصاحب الإيقاع الخليليّ. فنجد **السّاعي** يوظّف مصطلح الموسيقى إذ يقول أنّ:«الموسيقى العروضيّة هي أهمّ عنصر موسيقيّ أوجدته الثّورة الحديثة في الشّعر العربيّ»،[3] ثمّ يستعمل مصطلح الإيقاع حين يرى أنّ «الإيقاع العروضيّ يكاد يكون الوسيلة الوحيدة لدى أصحاب الأنواع الشّعريّة الحديثة ليُعلنوا عن قرب انتهاء القصيدة، أو المقطع».[4]

أمّا الإيقاع في نظر **كمال أبو ديب** فهو« الفاعليّة الّتي تنتقل إلى المتلقّي ذي الحساسيّة المرهفة الشّعور بوجود حركة داخليّة ذات حيويّة متناميّة تمنح التّتابع الحركيّ وحدة نغميّة عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركيّة».[1]

---

[1] – خالد سليمان فليفل: في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربيّة المعاصرة، مجلّة كلّية الآداب، جامعة القاهرة، مج1/ع1، يناير1999، ص 06.

[2] – عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص 93.

[3] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، مطبعة الأنجلو مصريّة، القاهرة، ط3، 1965، ص 164.

[4] – بسّام السّاعي: حركة الشّعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، 1980، ص 275.

[5] – المرجع نفسه: الصّفحة 279.

[1] – كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2 ، 1981، ص 230.

و من خلال هذا التّعريف نجد الإيقاع قائما على الفاعليّة الّتي تعني الحركة لتُخرج السّكون الدّائم و الموت من دائرتها، لتحصل الحيويّة الّتي تبعث في المتلقّي النّشاط والإحساس بالفرح أو توقظ فيه مواطن الحزن فيتأسّى و يتألّم. فبحصول هذه الحركة المنتجة للحيويّة يتواصل الإدراك و الإحساس معا. و يقول:«الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعليّة الّتي تمنح الحياة للعلامات الموسيقيّة المتغايرة الّتي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقيّة».[2] كما أنّ النّظام الإيقاعيّ لديه مبنيّ على النّبر، و محصور في ثلاث مستويات هي: -مستوى النّواة الإيقاعيّة؛ و تقابل السّبب الخفيف، و الوتد المجموع. -و الوحدة الإيقاعيّة وتقابل الأجزاء في النّظام الخليلي. -و الشّكل الإيقاعيّ و يُقابل البحر.[3]

ثمّ نقف عند **خالدة سعيد** الّتي تحدّثت عن الإيقاع قائلة:«إنّه ليس مجرّد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنّما يفهمها قبل الأذن الحواسّ، الوعي الحاضر و الغائب، لهذه اللّغة علاقة ثنائيّة بالأجواء الشّعريّة الّتي تستحضرها الأجواء...الإيقاع ليس مجرّد تكرار الأصوات و الأوزان تكرارا يتناوب تناوبا معيّنا، و ليس عددا من المقاطع اثني عشريّة مزدوجة، أو خماسيّة مفردة، وليس قوافي تتكرّر بعد مسافة صوتيّة معيّنة لتُشكّل قرارا».[4]

و قولها هذا يُحيل على تعريف **ابن طباطبا** السّالف؛ فالشّعور بالإيقاع في القصيدة يجعلنا نتحسّس الأجواء الشّعريّة لها، و ربطها بالحالة النّفسيّة للشّاعر أثناء صياغته لها؛ فتتشكّل علاقة بين المتلقّي و القصيدة «علاقة إحساس، و تذوّق، و شعور بعالم القصيدة، وما يكتنفه من مؤثّرات فنّية، و فكريّة، و مادّية، و روحيّة قائمة على أساس النّظام».[1]

---

[2] - المرجع نفسه: الصفحة **231**.

[3] – يُنظر: كمال أبوديب: المرجع نفسه، ص **48**. - و معمرّ حجيج: المرجع نفسه، ص **04**.

[4] – خالدة سعيد: حركيّة الإبداع، دار العودة، بيروت، ط**2**، **1982**، ص **111**.

[1] – عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص **100**.

و النّظام و المؤثّر مكوّنان رئيسان من مكوّنات الإيقاع؛ فالأوّل ينشأ عن التّتـــالي، والتّناوب ممّا يُضفي الحركة، و الجريان، و الثّاني يستفزّ المتلقّي، و يُشعره بالوقع الصّوتي في السّماع.[2] تقول **خالدة سعيد**:«النّظام الّذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما، أو جوّ ما. و هو نظام أمواج صوتيّة، و معنويّة، و شكليّة».[3]

و الشّعر يُحقّق وظيفته الجماليّة من خلال توجّهه نحو العاطفة، و الجانب الموسيقيّ هو الأسرع من غيره تأثيرا في النّفوس؛ و بالتّالي في التّعبير عن العاطفة.[4]

و قد أولى **الشّكلانيّون الرّوس** الإيقاع أهمّية قصوى فهو مثله مثل الصّور الرّمزيّة، يُقصد به الكشف عن النّمط التّحتي للحقيقة العليا؛ أي عن غور المعنى الكامن.[5]

و هو كما عرّفه **هنري ميشونيك** « تعاقب انتظاميّ لوحدة أو وحدات وفق وضع معيّن، و عدد محدّد، و مدّة زمنيّة معيّنة».[6]

إنّ المقارنة بين هذه التّعريفات- غربيّة كانت أو شرقيّة، و على تنوّع صـــياغتها- قادت الباحث التّونسي **محمّد العيّاشي** إلى تعريف أقلّ ما يوصف به أنّه تعريف دقيـــق؛ حيث قال:«أمّا الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سيره، و عـــدوه، و خطـــوة النّاقة، و ما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي: النّسبيّة في الكمّيات، و التّناسب في الكيفيّات، و النّظام، و المعاودة الدّوريّة، و تلك هي لوازم الإيقاع».[1]

و التّعريف تطرّق إلى عدّة أمور وجب الوقوف عندها، و هـــي: الحركـــة، و النّســـبة، والتّناسب، و النّظام، و المعاودة الدّوريّة؛ فالإيقاع متّصل بالحركة و غير منفصل عنـــها، ولا ينفصل إلاّ إذا كانت غير فنّية. و النّسبة تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين

---

[2] – المرجع نفسه: ص **101**.

[3] – خالدة سعيد: المرجع نفسه، ص **111**.

[4] – إبراهيم أنيس: المرجع نفسه، ص **193**.

[5] – يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشّعري – قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين **7** و**8** هـــ-، منشورات وزارة الثقافة السّوريّة، دمشق، **2004**، ص **25**.

[6] – المرجع نفسه: ص **07**.

[1] – محمد العيّاشي: نظرية إيقاع الشّعر العربي، المطبعة العصريّة، تونس، **1978**، ص **144**.

في الحركة، و الزّمان، و الأداء. و التّناسب يعمل على التّوفيق بينهما، و النّظام يعني التّرتيب والتّناسق، و المعاودة الدّوريّة ضروريّة لكي يتحقّق الإيقاع؛ إذ لا إيقاع بلا تكرار، ومعاودة.[2]

2- الإيقاع في النّقد العربيّ:

إنّ الوزن الشّعريّ حركة متزامنة مع المعنى في النّقد العربيّ؛ فهو تزيين مضاف إلى المعنى المترتّب في النّفس أوّلا؛ و من ثمّ جاءت تعاريف الشّعر تُلحّ على الخاصّية الصّوتيّة؛فهو«الكلام المنظوم »، و هو « كلام موزون مقفّى يدلّ على معنى »،

و هو« يقوم على أربعة أشياء، و هي: اللّفظ و الوزن و المعنى و القافية»؛ و بذلك أصبح الوزن مكوّنا أساسيّا لا يستقيم الشّعر إلاّ به. لذا قال **ابن رشيق**: «...الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر و أولاها به خصوصيّة. و هو مشتمل على القافية، و جالب لها ضرورةً إلاّ أن تختلف القوافي؛ فيكون ذلك عيبا في التّقفية لا في الوزن».[3]

و من هنا كان الاهتمام بالتّشكيل الوزني الخاصّ، و المعروف نظريّا بالبحور الّتي استخلصها الخليل ابن أحمد، و اتّصفت بصفة الإلزاميّة في الشّعريّة العربيّة، و كلّ خروج عنها هو خروج عن معايير الصّناعة الشّعريّة العربيّة؛ و لهذا كان تشديد النّقّاد على هذا العنصر في التّفريق بين الشّعر، و النّثر.[4]

و قد أدّى هذا الاهتمام إلى الاعتقاد أنّ البحور الخليليّة نماذج تامّة، و أيّ تغيير يقع عليها يُعدّ عيبا؛ فالشّعر كلّه «...من الأسباب و الأوتاد خاصّة، يركب بعضهما على بعض فتتركّب الفواصل منهما..».[1] و عمليّة التّأليف العروضي في النّقد العربي تمرّ بمستويات عدّة: مستوى الحروف، و مستوى الأسباب و الأوتاد، و مستوى التفعيلات،

---

[2] – عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص **102**.

[3] – ابن رشيق: العمدة، ج**1**/ ص**134**.

[4] – مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة الجزائر المركزيّة، الجزائر، **1994/1993**، ص **127**.

[1] – ابن رشيق: العمدة، ج**1**/ ص **138**.

و مستوى البيت.[2] فالبيت وحدة صوتيّة، وخطّية، و دلاليّة قائمة بذاتها، و مستقلّة.[3] و القصيدة هي أكبر وحدة في البناء الشّعري مكوّنة من وحدات صغرى متجانسة في الوزن، و متّحدة في القافية. فالقصيدة إذا هي مجموع التّشكيل الوزني الّذي تتساوى فيه الوحدات العروضيّة الّتي تتكوّن كلّ وحدة منها من نظام معيّن من الحركات و السّكنات.

إنّ ما كان سائدا في النّقد العربيّ يؤكّد على أنّ الوزن قالبٌ تصبّ فيه التّجربة، أو هو تزيين للمعاني المسبقة. و يُغيّب الوظيفة البنائيّة للوزن المرتبطة بالوظيفة النّصّية؛ لذا جاءت الحداثة بمفهوم **الإيقاع** كوعي عميق بالبنية الإيقاعيّة المتشكّلة من داخل النصّ ذاته، وليست من خارجه تُضفي عليه خصائص صوتيّة بعينها. فالإيقاع أشمل من الوزن إذ « يعكس النّظام الدّلاليّ للقصيدة في تنوّع علاقاتها، و تعقّدها».[4]

إنّ الوزن في التّصوّر الحديث بدأ يتراجع إلى المرتبة الثّانية من الاهتمام. و تمّ التّوجّه إلى الإيقاع باعتباره أساسا بنائيّا للشّعر، و بذلك فقد صفة التّجريد، و صار قابلا للمعاينة؛ لأنّه مرتبط بالجملة؛ و لعلّ ذلك ما قصد إليه **بارتون جونسون** فيما نقله الباحث **مشري ابن خليفة** « إنّ الإيقاع كيانٌ نصّيٌ معارض للوزن الّذي هو نظاميّ. فالإيقاع متغيّر، والوزن هو الثّابت. و الوزن هو نمط مجرّد يُتَعَرَّفُ عليه بواسطة التّقطيع».[2]

فالإيقاع حسب ما تقدّم أوسع من العروض؛ فهذا الأخير ارتبط ببنية اللّغة و مقاطعها. لكنّ الإيقاع يتجسّد في الخطاب ككُلّ.

و ينبغي عدم الخلط بين الدّافع الإيقاعي و النّمط. فالنّمط سكونيّ، و الدّافع الإيقاعيّ ديناميكي يؤثّر في اختيار الكلمات و تركيبها؛ و من ثمّ في المعنى العامّ للشّعر. وفي ذلك قال **تشيفسكي**-toma chévski :« الدّافع الإيقاعيّ مختلف عن الوزن؛ لأنّه

---

[2] – مشري بن خليفة: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] – يُنظر: مصطفى حركات: قواعد الشّعر (العروض و القافية)، طبع موفم للنشر، الجزائر، ط1، 1989.

[4] – جابر عصفور: مفهوم الشّعر (دراسة في التّراث النّقدي)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط5، 1995، ص 265.

[1] – مشري بن خليفة: المرجع نفسه، ص 129.

أخفّ بكثير من صرامة الوزن، فهو لا يُحدّد الاختيار المطلق للأشكال الخاصّة (التفعيلات و نوعيّتها)، و لكن تفضيل أشكال على أخرى. و ثانيا ينظّم الاندفاع الإيقاعيّ لا الظّواهر المتحقّقة في الحقل المُضيء للوعي، و المتجسدنة على هذا النّحو في العروض التّقليدي فقط، و لكن أيضا كلّ تركيب للظّواهر الّتي لها قيمة جماليّة مهما كان الإحساس بها غامضا. و ثالثا لأنّ الشّاعر –و هو يخضع للاندفاع الإيقاعيّ- يقلّ احترامه للقوانين التّقليديّة إلى الحدّ الّذي لا يسعى فيه لتنظيم الخطاب، و هو يتبع قوانين إيقاع الكلام..قوانين أهمّ للملاحظ بكثير من تحليل الضّوابط العروضيّة. و قد آلت إلى التّرسّخ، و التّحجّر...».[1]

و هكذا يغدو الشّعر في ذاته خطابا نوعيّا؛ تُشارك كلّ العناصر المشكّلة له في خاصّيته الشّعريّة، و يتخلّص بذلك من سلطة الشّكل الوزني الملائم الّذي كان يعتقده القدامى؛ ففي تصوّرهم كانوا يفترضون تحليل الصّوت بمعزل تامّ عن المعنى. الأمر الّذي أدّى إلى اعتبار الوزن خارجا عن نظام الخطاب في بنيته و أدلّته، و لم يُنظر إليه بوصفه عنصرا نظميّا في علاقته بالدّلالة البنائيّة للنّبرة الشّعريّة و الخطابيّة. و هذا التّصوّر جُوبِه بالرّفض، و هُدّم، وعلى أنقاضه قامت رؤى تُبرز **المسكوت عنه**- le non-dit في الشّعريّة العربيّة خاصّة ظاهرة الإيقاع، و معاينتها في الخطاب الشّعريّ كأساس بنائيّ يُحدّد مجمل عناصره السّمعيّة، أو غير السّمعيّة.[1]

3- وظائف الإيقاع:

انطلاقا من أنّ الوحدة الأساسيّة في الإيقاع ليست التّفعيلة، و إنّما هي البيت كلّه، والتّفعيلات ليس لها وجود مُستقلّ، و لا توجد إلاّ في علاقتها بكامل القصيدة، مثلها مثل البيت الّذي لا يوجد خارج الصّلة مع أبيات أخرى، و من ثمّ يكون الانتقال من شعريّة اللّغة إلى شعريّة الخطاب؛ الأمر الّذي يُكسب الإيقاع وظيفتين رئيستين:

---

[2] – نقلا عن: محمّد بنّيس: الشّعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، ج1 " التقليدية"، دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء-المغرب، ط2، 2001، ص 175.

[1] – مشري بن خليفة: المرجع نفسه، ص 129.

أ- الوظيفة البنائيّة:

يتحكّم الإيقاع في نسق الخطاب؛ أي بناء عناصره، و مكوّناته ضمن تنظيم، وترتيب يستقلّ بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات. و بناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذّات الكاتبة في اللّغة بغاية تغيير مسارها، و لكنّ هذا البناء متحرّك كما هو متفرّد.[2]

ب- الوظيفة الدّلاليّة:

و هي ملازمة للأولى، و مترتّبة عنها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليّته، ولطريقة إنتاج معناه؛ فليس للكلمات معنى قبليّ سابق لتركيبها في الخطاب، كما ليس للّغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب. إنّ الإيقاع هو المعنى، و إنّ شكل القصيدة الحديثة شكلٌ حيويٌّ يختزن الإيقاع بداخله، و يتعدّد بصريّا و دلاليّا.

الأمر الّذي أدّى إلى ظهور محاولات لإعادة صياغة العروض العربي على أساس نظام المقاطع و الكم، حيث رُتّبت المقاطع على أساس الطّول و القصر.[3]

4- الإيقاع و القافية:

إنّ الإيقاع يقوم على عنصرين أساسيّين: أوّلهما الوزن و يشمل امتداد البيت حشوا وعروضا و ضربا، و ثانيهما القافية و تشمل أضرب الأبيات؛ لذا عُدّت الرّكيزة الأساسيّة الّتي تختزل كلّ موسيقى البيت/ السّطر الشّعريّ. و **القافية** لغة: من قفا، يقفو أي تبع أثره. و سُمّيت بهذا الاسم لأنّها تتبع ما بعدها من البيت، و ينتظم بها.[1] و هي تُطلق على القصيدة كما تُطلق على البيت الواحد من الشّعر. يقول صاحب كتاب **العمدة**:«القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، و لا يُسمّى شعرا حتّى يكون له وزن و قافية».[2]

---

[2] – محمّد بنّيس: ، الشّعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، ج1 " التقليدية"، ص 178.

[3] – ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص 167.

[1] – ابن منظور: لسان العرب، م15/ ص 196، مادّة قفا.

[2] – ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر و نقده، ج1/ ص 243.

أمّا **اصطلاحا:** فقد اختلف العروضيّون في القافية ما هي؟ فقال **الخليل:** القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مِن قبلَه، مع حركة الحرف الّذي قبله؛ فالقافية تكون مرّة بعض كلمة، و مرّة كلمة، و مرّة كلمتين...[3]

و أمّا القافية عند **الأخفش** فهي آخر كلمة في البيت ككلّ.[4] و هناك من اختزلها في حرف الرّويّ.*

و حديثا أخذت القافية مفهوما آخر، و اكتست أهمّية كبرى في الدّراسات النّقديّة؛ عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر/ الأسطر، و تكرارها هذا يُكوّن جزءا هامّا من الإيقاع. فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها، و يستمتع به لأنّه يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة، و بعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام يُسمّى الوزن.[5]

و هي قائمة في الشّعر المعاصر الجديد، و إن أخذت شكلا آخر هو في الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة.[1] و حدّدت علاقتها بالوزن من جهة، و بحرف الرّويّ من جهة أخرى، و قد أتاحت على مستوييهما تنوّعا، و انتقالا ينأى بها عن الرّتابة و الإملال.[2]

إنّ القافية من الأركان الأساسيّة في بنية الشّعر العربي، و تُحقّق جماليات النّصّ الشّعري بالنّظر إليها في علاقاتها مع الأركان الأخرى، و العناصر المُشكّلة لها، و دور كلّ عنصر يعمل على تحقيق الانسجام في الإيقاع المتكرّر المنتظم في نهاية الأبيات.[3] و هنا مكمن الجمال؛ إذ تحدث المتعة الفنّية من هذا التّوقّع المستمرّ المنسحب على النصّ ككلّ.

ثالثا- اللّغة و الأسلوب:

1- طبيعة اللّغة الشّعريّة:

---

[3] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[4] – المرجع نفسه: ص **244**.

* - و من هؤلاء: قطرب، و ثعلب.

[5] – إبراهيم أنيس: المرجع نفسه، ص **264**.

[1] – عز الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنّية و المعنوية)، دار العودة، بيروت، ط**3**، **1981**، ص **113**.

[2] – المرجع نفسه: ص **114**.

[3] – معمّر حجيج: المرجع نفسه، ص **31**.

إنّ اللّغة هي المادّة الأساسيّة المشكّلة لوجودنا الثقافيّ والحضاريّ، وبالضرورة هي الأساس أيضاً في عملية الإبداع الفنّيّ؛ لذلك فإنّ لكلّ أديب طريقةً خاصّةً في استخدام الكلمة وتركيب الجملة.[4]

إنّ الأديب لا يركّب الجملة ليعبّر بها عن معنى تقريريّ مألوف، وإنّما يتعامل مع اللّغة بطريقة تفجّر فيها خواص التعبير الأدبيّ، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوّة، تتعدّى الدّلالة المباشرة، وتنقل الأصل إلى المجاز، لتفيَ بحاجة الفنّ في التعبير والتصوير.[5]

إنّ التركيب/ التّشكيل اللّغويّ هو «المادة الحقيقية المشكِّلة لفنّ الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرف على كيفية استخدام الأديب للّغة».[6]

إنّ الشّعر يتميَّز بتشكيله اللّغويّ الخاصّ، الّذي يرقى به عن مستوى الكلام العاديّ و الأديب مشكّل /مركّب، مثله مثل الفنان التشكيلي؛ فهذا يرسم بالألوان، وذاك يرسم بالكلمات، ولعلّ هذا ما أشار إليه **ملارميه-** Mallarmé(1842-1898) حين قال: «إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات»،[1]كما اعتبر المبدع مركّبا؛[2] وأكّد على دوره في خلق تراكيبه الشّعرية، بانزياحها عن النّمط المألوف. و لن يكون ثمّة شعرٌ «إلا بقدر تأمّل اللّغة، وإعادة خلقها مع كلّ خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثّابتة للّغة وقواعد النحو، وقوانين الخطاب».[3]

إنّ التّشكيل اللّغويّ الخاصّ بالشّعر يجب أن يخلق مسافة تميِّز التراكيب الشّعرية من النّثريّة؛ ومما لا شكّ فيه أنّ اللّغة الشعرية تستمدّ جمالها من هذه التّشكيلات، لأنّها لغة إبداعية، واللّغة الإبداعيّة من طبيعتها الانزياح، لذلك يمكن القول: «إنّ الشّاعر خالقُ كلمات وليس خالقَ أفكار، وترجع عبقريّته كلّها إلى الإبداع اللّغويّ».[4]

---

[4] – طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف، القاهرة،ط2، 1989، ص 25.

[5] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[6] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[1] – جان كوهن: بنية اللّغة الشّعريّة، ص 41.

[2] – المرجع نفسه: ص 176.

[3] –المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[4] – جان كوهن: المرجع نفسه، ص 40.

إنّ الشّعر لا يتميّز بالمضمون، و إنّما بالتّراكيب الّتي قد تستدعي في كثير من الأحيان خرق القواعد المألوفة تبعا لذوق الشّاعر، و أحاسيسه، و انفعالاته، و ميوله. وإنّ لغة الشّعر تختلف عن الاستعمال اللّغويّ المشترك؛ فالشّاعر قد يستخدم كلمات متداولة، لكنّه يُكسبها دلالة مغايرة للمألوف، فتنطق قصيدته بشيءٍ، و لكنّها تقصد أشياء أخرى. دون أن تكون هذه المغايرة هدفا لذاتها، وإلاّ تحوّل النصّ إلى عبث لغويّ، وفوضى في الرّسالة. وإنّما هي (المغايرة) وسيلة الشّاعر إلى خلق لغة شعريّة داخل لغة النثر.[5]يكون فيها تفرّده، وتتبدّى من خلالها شاعريّته.

2-أهمّية دراسة اللّغة الشّعريّة:

إنّ دراسة اللّغة لدى شاعر معيّن تكشف حقيقة تعامله مع القواعد اللغوية، وكيفية الاستفادة منها. فإذا كان متمكّنا من الثّروة اللّغويّة، و له من الخبرة ما يكفي وظّفها حسب رغبته وفي الحدود التي تفرضها الضرورة الشعرية.

أمّا إن كان غيرَ ذلك فسيأتي النصّ الإبداعيّ ضعيفا؛ لما للّغة من تأثير قويّ بسلامتها يسلم الهيكل ككلّ ، و إن اعتورها ضعف شعر المتلقّي بالخلل، و الاضطراب، و تسرّب إلى نفسه السّأمُ، و سرعان ما ينفر من هذا النصّ إلى غيره.

وليس شرطا أن يكون استخدام الشّاعر للّغة على حسب القواعد بل يفترض فيه أن يثبت قدرته اللّغوية في الخروج على تلك القواعد والإعراض عن المألوف؛ مؤكّدا قدرته على التّقديم والتّأخير، و الحذف، و مغايرة التّراكيب، و التّكرار... وذلك كلّه يقاس بمدى انفعاله، وحدة مشاعره التي تعكس طبيعة تعامله مع اللّغة. وبذلك تكتسب لغة الشّاعر في قصيدته تميّزا يبتعد بها عن المألوف؛ فـ «طبيعة الشّعر تُفهم من خلال تكوّنها من ألفاظ بنيت على نسق معيّن، فاكتسبت بهذا التنظيم البنائيّ صفتها وحيويّتها، وشخصيّتها؛ حيث أنّ هذا التنظيم المعيّن للألفاظ أكسبها علاقات ودلالات جديدة».[1]

---

[5] – خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط 1، 1991، ص 99.

[1] – ضياء الصدّيق: فصول في النقد الأدبي و تاريخه(دراسة و تطبيق)، دار الوفاء، المنصورة-مصر، ط 1، 1989، ص 238.

إنّ اللّغة أداة التّعبير عن المشاعر، و الانفعالات. يستخدمها المبدع بأسلوب فنّي يختلف عن استخدام الشّخص العاديّ لها في التعبير عن مشاعره. فهي إذا مقياس التّمايز والتفرد بينهما. ويختلف استخدامها بين الشّعراء أنفسهم، ففي الوقت الّذي نتفاعل مع قصيدة معيّنة، وتأسرنا بألفاظها الرّقيقة، ولغتها العذبة، نجد أنفسنا ننفر من قصيدة أخرى لبرود ألفاظها ورتابة لغتها.

إنّنا نتفاعل مع التّجارب الصّوفيّة –مثلا-، و نتذوّقها على ما فيها من أساليب، ورموز، ومجازات، و نستشفّ أبعادها، لأنّ هذه التّجارب وسّعت مجال اللّغة الشّعريّة، وبعثت فيها روحا، و نفسا جديدين، متّخذة من الإشارة لا العبارة مدخلا رئيسا.[2]

و لعلّ هذا ما دفع **أدونيس** إلى التّأكيد على أنّه«إذا كان الشّعر تجاوزًا للظّواهر،ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما، أو في العالم كله، فإنّ على اللّغة أن تحيد عن معناها العاديّ؛ ذلك أنّ المعنى الّذي تتّخذه عادة لا يقود إلى رؤًى أليفة مشتركة. إنّ لغة الشّعر هي لغة الإشارة، في حين أنّ اللّغة العاديّة هي لغة الإيضاح. فالشّعر هو بمعنى ما: جَعْلُ اللّغة تقول ما لم تتعلّم أن تقولَه».[1]

إنّ الوضوح ليس شرطا في الشعر، فالشّاعر« لا ينطلق من فكرة واضحة محدّدة، بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة».[2] و وظيفة اللّغة الشّعريّة «تكمن أساسًا في السّحر والإشارة فهي لا تُعبّر، و لا تصف، أي لا تبوح، ولا تصرح، وهذا مصدر غموضها».[3]و الشّاعر شخصٌ أسرته الكلمات،فاتّبع غوايتها، و راح يفتح أبواب عالم ليس استنساخا لهذا العالم المرئيّ، و إنّما هو عالم شعريّ قوامه اللّغة الشّعريّة الّتي تتّخذ من وحدة الأضداد حقلا للّعبة اللّغويّة.[4]

---

[2] – أدونيس: الصّوفيّة و السوريالية، ص 23.

[1] –أدونيس: مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 125- 126.

[2] – المرجع نفسه: ص 125.

[3] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث –بنياته و إبدالاتها-، ج3-المعاصرة،دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2001، ص97.

[4] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

3- التّشكيل الأسلوبي:

أ-مفهوم الأسلوب:

الأسلوب- في مفهومه اللّغويّ العامّ- هو «طريقة في الكتابة، ومذهب في التّعبير عن الأفكار والمشاعر، ووجه من أوجه إفصاح الكاتب عن شخصيته المتميّزة عمّا سواها»،[5]كما أنّ مفهومه يمتدّ ويتّسع، فيشمل مناحي الحياة المختلفة، كطريقة اللباس، والأكل والمعاش، والمسكن وترتيب أثاث البيت... وكلّها طرق وأساليب تختلف، في قليل أو كثير، من شخص إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، وكلّها أيضاً طرق تعبّر عن ذات أصحابها وعن سلوكهم، و تأخذ من ثقافتهم وحضارتهم وعصرهم.[1]

ب-الأسلوب في الدّراسات الحديثة:

و قد اختلفت الدّراسات الحديثة في محاولة تحديد الظاهرة الأسلوبيّة، فمنها الّتي نظرت إليها من زاوية المرسل/ المخاطِب،[2]ومنها الّتي تعاملت معها من جهة المرسل إليه / المخاطَب،[3] ومنها الّتي أغفلت الاثنين، و راحت تتعامل معها كأثر/ رسالة، على اعتبار أنّها كيانٌ حياديّ مغلقٌ.[4]

ب/1- الدّراسات الغربيّة:

إنّ الدّراسات الّتي اعتمدت المرسل مرجعيّتها الأساسيّة في تحديد مفهوم الأسلوب، انطلقت في أغلبها من مقولة بيفون-Buffon(1707-1788) : « الأسلوب هو الشّخص ذاته»؛* حيث ربط فيها بين الرؤية والتّعبير، وجعل من طريقة التّعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير، ومبرزة للشّخصيّة الفرديّة، فالتّعبير ما هو إلاّ تجلّيات للباطن في الظاهر، والانطلاق من دراسة الظاهر ما هو إلاّ سبيل ومنفذ إلى كشف طبائع الباطن، والوقوف

---

[5] – جبّور عبد النّور: المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 20.

[1] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[2] – عبد السّلام المسدّي: الأسلوبية و الأسلوب، الدرا العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 1982، ص57.

[3] – المرجع نفسه: ص 79.

[4] – المرجع نفسه: ص 88.

* -«Le style c'est la personne lui-même ».

على ماهيته وكنهه وفلسفة صاحبه في الوجود؛ فيكون الأسلوب بذلك هو مطابقة التّعبير، بوصفه حركة ظاهرية، لروح صاحبه، بوصفه حركة باطنيّة، وكأنّ الرّوح هو الفاعل والتّعبير هو القابل.[5]

إنّ أهمّ الدّراسات الغربيّة الّتي اعتمدت مقولة **بيفون** مرجعيّة –كما يرى الباحث الجزائري **مختار حبّار**- دراسة **هنري موريير**-Henri Morier الموسومة بـ: **«سيكولوجية الأسلوب»**،** وهي الدّراسة الّتي حاول الباحث فيها «استكشاف ما أسماه: رؤية المؤلّف الخاصّة للعالم من خلال أسلوبه، واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أنّ هناك خمس تيّارات كبرى تتحرّك داخل الأنا العميقة (...) وهي : القوّة، والإيقاع، والرّغبة، والحكم، والتّلاحم، وهي الأنماط التي تُشكّل نظام الذّات الداخليّة، وقد يظهر كل نمط منها في شكل إيجابيّ أو سلبيّ، فالقوّة قد تكون قاعدتها الشدّة أو الضّعف، والإيقاع قد يكون متّسقاً أو ناشزاً، والرّغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة، والالتحام قد يكون واثقاً أو متردّداً، والحكم قد يكون واثقاً أو متشائماً».[1]

إنّ دراسة **موريير** تعاملت مع العمل الأدبيّ من حيث «الألوان التّعبيريّة... كالأفعال والصّور، واختيار صيغ المضارع والمستقبل والأمر، واستخدام علامات التّرقيم على نحو معيّن، واللّجوء إلى الإكثار من وضع النقط أو علامات التعجب، أو علامات الاستفهام، واللّجوء إلى ألوان من الحروف الصّوامت أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة، ودلالات ذلك كلّه على ما يسود الأنا العميقة».[2]

و ممّا عيب على هذه الدّراسة أنّها انطلقت من أفكار مسبقة، و قزّمت الأنا العميقة على شساعتها، وأنّها حاولت ليّ عنق العمل الأدبيّ في تعسّف؛ حتّى توائم ألوانه التعبيرية، من صور وصيغ وأدوات ترقيم.[3]

---

[5] – مختار حبّار: شعر أبي مدين التّلمساني – الرؤيا و التشكيل-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 169 .

** -La psychologie des styles, 1959.

[1] – يُنظر: مختار حبّار: المرجع نفسه، ص 169.

[2] – أحمد درويش: الأسلوب و الأسلوبيّة، مجلّة فصول، مج5/ ع1، ديسمبر 1984، ص 67.

[3] – مختار حبّار: المرجع نفسه، ص 170.

و أمّا الدّراسة الّتي قدّمها النّمساويُّ : **ليو ســبيتزر-** Léo spitzer(1887-1960) في كتابه : «**اللغة والتاريخ الأدبي**»، فقد حاولت عدم الانطلاق من أحكــام مســبقة، وتعاملت مع الأسلوب باعتباره نابعا من الإنتاج، و ليس من مبادئ مسبقة. و الإنتــاج كلّ متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشّمسي الّذي تدور حوله بقية كواكب العمــل ونجومه، ولابدّ من البحث عن التّلاحم الدّاخليّ. ومحور العمل الأدبيّ هو الكاتب الضّمنيّ نفسه لا الصّريح، وهو الّذي ينبغي استكشافه انطلاقاً من البنية السّطحية، وقــد يكــون مجموعة قيم تَؤُولُ في النّهاية إلى قيمة نفسيّة، أو شعوريّة واحدة.[1]

كما رأى **سبيتزر** أنّ الدّراسة الأسلوبيّة ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغويّــة لأنّ الاستعمال اللّغويّ، وأدوات التّعبير الفنّية تعكس شخصيّة الكاتب وتبــوح **بالمســكوت عنه**، وتحمل في طياتها ملامح الكاتب الضمنيّ المنشود في العمل الأدبي، الذّي لن يحظــى بهذه السّمة إلاّ بمقدار ما فيه من انحراف وعدول باللّغة من الكلام المرســل إلى الكــلام البديع أو الفنيّ؛ وأنّ الانحراف والعدول لا يتمّ إلاّ من أجل حمل بصــمات شخصــية، وشحنات عاطفيّة ومواقف أدبيّة فرديّة، هي بالضرورة ملامح الكاتب الضمنيّ المبحوث عنه في العمل الأدبيّ.[2]

إنّ أهمّ المقولات الغربيّة التي حدّدت الأسلوب انطلاقاً من عمليــة التنــاظر بــين الكاتب والمتلقّي، مقولة **ماكس جــاكوب-** Max Jacob (1876-1944): «إنّ جــوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته»، و **بول كلوديل-** Paul Claudel (1868-1955) في مقولته: «الأسلوب هو نغم شخصية الإنسان»، و **بروست-** marcel Prouste (1871-1922) في مقولته:« الأسلوب بصمات تحملها صيّاغة الخطاب، فتكون كالشّهادة التي لا تمّحي ».[3] وهي مقولات تتفق في مجملها مع منهج **ليو سبيتزر** في بحثه عــن الكاتــب الضّمنيّ، ومع **موريير** في بحثه عن رؤية الكاتب للعالم، وكلّ أولئــك يــذهبون إلى أنّ

---

[1] – المرجع نفسه: ص **171**.

[2] – المرجع نفسه: ص **172**.

[3] – يُنظر: عبد السّلام المسدّي: المرجع نفسه، ص **67**، **68**، **70**.

الأسلوب هو الطريقة الّتي يُشكّل بها المؤلّفُ ذاتــه في عملــه الأدبيّ تشــكيلاً فكريّــاً، وشخصيّة، وموقفاً، وعاطفة.[4]

ب/2- الدّراسات العربيّة:

من الدّراسات الأسلوبيّة العربيّة الّتي اتّخذت فكرة **بيفون** مرجعيّة لها في النظــر إلى تحديد مفهوم الأسلوب ودراسته،دراسة الأستاذ **أحمد الشّايب** في كتابــه **الأســلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، حيث يربط العلاقــة بــين الأديــب وأسلوبه،و يرى أنّه على الرّغم من أنّ الموضوع قد يكــون واحــداً ، إلاّ أنّ الأدبــاء يتعدّدون وأسلوبهم يختلف، فلكلّ منهم طابع خاص في تفكيره وتعبيره وتصويره يُميّــزه عن غيره. و هذا ما يدفع إلى القول أنّ الأسلوب هو الأديب أو هو الرّجل.[1]

و يذهب إلى عقد صلة بين الأسلوب وشخصية الأديب، ويُعرّف الشّخصيّة بأنّها مجموع الصّفات الجسميّة، والعقليّة، والخلقيّة الّتي يتّصف بها الإنسان: كالصّــدق، والشــجاعة، والكرم، وكالذّكاء وعمق التّفكير، وكالقوّة، والضّعف، والنّباهة، والخمول، ... وغــير ذلك من الطبائع. والأدب معرض لظهور شخصيّة الأديب في طبيعة من تلك الطبائع ، و يخلص إلى «أنّ الأديب حين يعبّر عن شخصيّته تعبيراً صادقاً، يصف تجاربهــا ونزعاتهــا ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة، ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبيّ ممتاز في طريقة الــتّفكير والتّصوير والتّعبير، هو أسلوبه المشتقّ من نفسه هو : من عقله وعواطفه وخياله ولغتــه، تلك العناصر التي لا تتوافر لغيره من الأدباء، ومن ذلك تكثر الأساليب بعــدد الكتــاب والمنشئين».[2]

و أمّا ثاني دارس يُمكن اعتباره رائدا للدّراسات الأسلوبيّة العربيّة فهو الأستاذ **عبد السّلام المسدّي** الّذي يرى أنّ «الأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه، من حيث إنّه قناة

---

[4] – مختار حبّار: المرجع نفسه، ص **173**.

[1] – أحمد الشّايب: الأسلوب –دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية-، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط **8**، **1988**، ص**121**.

[2] – المرجع نفسه: ص **127-128**.

العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنّية فحسب بل الوجودية مطلقاً ».[3] و هو يُصدر في ذلك عن فكرة **بيفون** –المطروحة سابقا- .كما يقول بالعوامل الخارجيّة والدّاخليّة الّتي تطبع شخصيّة الأديب بطابعها، ثمّ تنعكس خصائصها على إنتاجه، فتكون منه بمثابة الفاعل، ويكون هو منها بمثابة القابل. و منه فالأسلوب في رأيه ليس الموضوعَ الشعريَّ في حدّ ذاته، ولا هو بؤرة الفعل أو شخصيّة الذّات الشّاعرة ، ولكنّه حصيلة ثنائيّة تجليّ ملامح الذّات الشّاعرة في الصّوغ الشّعريّ شكلاً ومضموناً، و بتعبير بسيط هو إسقاط الذّات على الموضوع.[1]

و من الرّوّاد –أيضا- الأستاذ **محمّد عبد المطّلب** بدراسته الموسومة بـ: **الأفكار الأسلوبيّة في نقد العقّاد**، و هو كما خلُصَ إلى ذلك الباحث **مختار حبّار** يرى أنّ الأفكار الأسلوبيّة، تتحرّك من دائرة اللّغة بكلّ شمولها، ومن كونها مرآة تعكس طبيعة أصحابها، ثمّ تتوقّف عند كلّ مبدع على حدة لتأخذ خصوصيّته، نتيجة لتمايز المبدعين- -باطنياً- تمايزاً يُحقّق لكلّ منهم شخصيّة مستقلّة ذات سلوك تعبيريّ متتابع لا يختلف إلاّ نادراً، ولا يمكن الوقوف على هذا الباطن الخفيّ –الّذي هو أساسا الكاتب الضمنيّ- إلاّ بالتدقيق في الوسيلة المادّية الملموسة وهي الصّياغة.[2] و هو بذلك لا يُخالف فكرة **بيفون** من أنّ الأسلوب هو الشّخص نفسه.

لقد نظرت هذه الدّراسات إلى الأسلوب من زاوية المرسل/ المبدع، في علاقته برسالته/ إنتاجه؛ الأمر الّذي دفع إلى الوقوف عندها –و إن بشكل موجز- لما لها من علاقة مع القراءة الأسلوبيّة لشعر **ياسين بن عبيد**.

---

[3] – عبد السّلام المسدّي: المرجع نفسه، ص**68**.

[1] – مختار حبّار: المرجع نفسه، ص **178**.

[2] – مختار حبّار: المرجع نفسه، ص **181**.

الفصل الثّاني:

جماليات الـــــرّمز
في
شعر ابن عبيـــــد

كيف يُمكن التّعبير بالواضح عن الغامض؟و بالبسيط عن المعقّد؟ إنّ اللّغة المتداولة بقواعدها، و نظمها تقف عاجزة عن ذلك؛ فيكون من المحتّم تجاوزُها، و اختراق قواعدها بتبنّي أسلوب غير مباشر يُمكنه احتواء تلك الدّلالات على تعقّدها، و هذا الأسلوب الّذي لا يُعوزه العنصر الجماليّ هو ما صار يُعرف **باللّغة الرّمزيّة.**

و لقد تفنّن الشّعراء في استعمال الرّموز، و في التّعامل مع أنماط مختلفة منها، تبعا لاختلاف تجاربهم، و مواقفهم في الحياة، و هذه الرّموز مكّنت الشّعراء -و **ابن عبيد**- واحد منهم من أن يُعطوا الكلمات الخام دلالات بعيدة، بعد وضعها في سياق شعريّ خاصّ.[1] و هذا ما سيتّضح من خلال استقراء الرّموز و دلالاتها في شعر **ابن عبيد.**

1 - الرّمز الصّوفيّ:

كان اِتّجاه **ابن عبيد** إلى التّصوّف ضرورةً فكريّةً نابعة من تتلمذه على يد قطب من أقطابه في الجزائر،* و إعجابه الشّديد به، و إدراكه ما في التّصوّف من تنوّعٍ diversité وتعدّدية pluralité يسمحان بسعة الرؤيا و اختراق الآفاق.[2] و لم يكتف بالجانب اللّغوي والفكريّ بل تجاوزهما إلى الرّموز الصّوفيّة على اِختلاف دلالاتها[3]، ومن الرّموز الّتي تكرّرت وكان حضورُها لافتًا في شعره –حال شعراء الصّوفيّة على اِختلاف العصور و الأمصار- نجدُ:

1-1/رمز الخمرة:

لقد كان للخمرة حضورٌ قويٌّ في الشّعر العربيّ القديم، سلبت ألباب الشّعراء، فاستفتحوا بها مطوّلاتِهم مُنْزِلِيْنَهَا مترلة الحبيبة الظاعِنة،يقول **عمرو بن كلثوم:**

ألا هُبّي بصحنك فاصبحينا و لا تبقي خمور الأندرينا

مشعشعة كأنّ الحصّ فيها إذا ما الماء خالطها سخينا

---

[1] –شلتاغ عبود شراد: حركة الشّعر الحرّ في الجزائر، ص **159**.

* -الشّيخ عمر أبو حفص الزّموري (**1913-1990**).

[2] - ياسين بن عبيد: الشّعر الصّوفي الجزائري (المفاهيم و الإنجازات)، وزارة الثقافة الجزائريّة، الجزائر، **2007**، ص**11**.

[3] – دليلة مكسح: المرجعيّات الفكريّة و الفنّية في شعر بن عبيد، رسالة ماجستير(مخطوطة)، جامعة بسكرة، **07/06**، ص**188**

تجور بذي اللّبانة عن هواه إذا ما ذاقها حتّى يلينـــا[1]

و ليس **عمرو بن كلثوم** وحده في العصر الجاهلي من تحدّث عن الخمرة، بل هناك شعراء آخرون مثل **اِمرئ القيس**، و **الأعشى ميمون**، و **طرفة بن العبد** الّذي جعلـها ملاذا من الهموم فيقول:

فإن تبغني في حلْقة القوم تلْقني و إن تلْتمسني في الحوانيت تصْطدِ

نداماي بيضٌ كالنّجوم و قَينة تروح علينا بين برد و مجســـدِ

ألا أيّهذا اللائمي أحضر الوغى وأن أشهد اللّذات هل أنت مخلدي[2]

وقد «كانت الخمرة شيئا نفيسا عند المتاعيّين* لأنّها تقتل الهمّ الشّديد... و تُـوهِمُ صاحبَها أنّها تسدّ فراغ حياته»؛[3] ممّا دفع **أبا نـوّاس** أن يجهـر بشـربها، و يُسـجّل مسامراته مع كؤوس الرّاح ليل نهار:

فعيش الفتى في سكرة بعد سكرة فإن طال هذا عنده قصُر الدّهـرُ

و ما الغبن إلاّ أن تراني صاحـــيا و ما الغُنم إلاّ أن يُتَعْتِعَني السّكرُ[4]

إنّ مفعولها السّحريّ في نفس شاربها، و ما نسجته الشّعوب -منذ فجر التـاريخ- حولها من أساطير تُقدّسها عناصرُ جعلت منها موضوعا جديرا باهتمام الشّعراء؛«فهـي عند مُخامرتها العقل، و في أُنْسِ مجلسها و بهجته تصلُ الواقع الموجود بـالحلم المؤسّـس على اِنطلاق الغرائز وهي تطلب فرحَها».[5]

إنّ الخمرة تجمع بين المقدّس و المدنّس: فهي من جهة سائل مرتبط بالماء الّذي جعل الله منه كلَّ شيءٍ حيٍّ، وحمرتها حمرة الدّم الّذي له اِرتباطٌ وثيقٌ بالحياة؛ ثمّ هـي تفعـل بشاربها ما لا يفعله سواها من الأشربة، فيبلغ النّشوة حين يسكر، و يُحسّ أنّه متفرّد عن

---

[1] – الزّوزني: شرح المعلّقات السّبع، دار بيروت للطباعة و النشر،بيروت،1970،ص118.

[2] – المرجع نفسه، ص57.

* -أي الّذين يطلبونها للمتعة.

[3] – موهوب مصطفاي: المثاليّة في الشّعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر،1982،ص 363.

[4] – أبو نوّاس: الدّيوان، ت.أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، 1953،ص245.

[5] - حسين واد: جماليّة الأنا في شعر الأعشى الكبير،المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص82 و 83.

الأحياء جميعا، و أنّه ملكٌ لا يُقوّض ملكُه، لأنّ الخمرة قد حرّرت نفسه من عقال الجسد وأسره، و حلّقت بها في عوالم أرحب سامحة لها بالإتّحاد بالمطلق،[1] الأمر الذّي جعل الصّوفيّةَ يُشغفون بها، فأُشربوها في قلوبهم، و تغزّلوا بها في أشعارهم.

و مع أوائل المتصوّفة كان الشّغفُ بها؛ فقد ذكر **القشيري** أنّ **يحي بن مَعاذ**(ت.258هـ) كتب إلى **أبي يزيد البسطامي**(ت.261هـ):« هاهنا من شرب كأسا من المحبّة لم يظمأْ بعدها»، فردّ عليه **أبو يزيد:**«عجبت لضعف حالك، هاهنا من يحتسي بحار الحبّ و هو فاغر فاهُ يتزيّد».[2]

والمتتبّع لأثر الخمرة في أهل التّصوّف يجد أنّهم يمرّون بثلاث مراحل: مرحلة التّذوّق، و يليها الشّرب، ثمّ يعقبها الرّيُّ بعد الظّمأِ الشّديد؛ «فمن جملة ما يجري في كلامهم الذّوق و الشّرب ....ثمّ الرّيّ؛ فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، و وفاء منازلاتهم يوجب لهم الشّرب، و دوام مواصلاتهم يقتضي لهم الرّيّ: فصاحب الشّوق متساكرٌ، و صاحب الشّرب سكران، وصاحب الرّيّ صاحٍ، و من قوي حبُّه تسرمد شربُه».[3]

لقد اِكتسبت الخمرة عند الصّوفيّة دلالاتٍ جديدةً بسبب قدرتها على تعطيل الإدراك الّذي يُمثّل تعطيل الواقع، ممّا يؤدّي إلى تعطيل الوعي، و تنشيط اللاّوعي؛ فتعلو الذّات على الحقائق المادّية الثّابتة، و تلج عالم المُثل و المطلق؛ لأنّها «أسبق في الوجود من الواقع».[1]

وهم يُحلّلون السّكرَ تحليلا نفسيّا عميقا و دقيقا بِاعتباره من الأحوال الوجوديّة الذّاتية الّتي تعتري الإنسانَ؛ فيهيم في جمال المحبوب الأزليّ (الله) لأنّه مصدر كلِّ جميلٍ؛

---

[1] – المرجع نفسه: ص83.

[2] – القشيري: الرّسالة القشيريّة في علم التّصوّف، تحقيق: أحمد عناية-محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، دمشق-القاهرة، ط1، 2004، ص39.

[3] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[1] – عبد المنعم تليمة: مقدّمة في نظريّة الأدب، دار الثّقافة للطّباعة و النّشر، القاهرة، 1976، ص 194.

«فالسّكر..دهَش يلحق سرّ المحبّ عند مشاهدة جمال المحبوب – فجأة -، فيذهل الحسّ، ويلمّ بالباطن فرح و هِزّة وانبساط، لتباعده عن عالم التّفرقة...».[2]

فما كان الصّوفيّة يقصدون إلى الخمرة الحسّية لذاتها – كما قد يظنّ ظانٌّ-، و إنّما كانوا يُلمِعون إلى ما يَعْتَورِهُمْ من حالات الوجد الصّوفيّ، فتعدّدت دلالاتُها لديهم ؛ فهي: الدّهشة والإنبهار، و هي الحيرة و القلق، ثمّ هي أخيراً – و في أقصى مراحلها- الوَلَهُ والهُيَامُ[3]. والسّكر سكران: «سكر بخمر المودّة، و سكرٌ بكأس المحبّة، و الأوّل منشؤه النّظر إلى النّعمة، و الثّاني لا علّة له سوى النّظر إلى المنعم.... و صاحب السّكر قد يكون حاله هو حال الإنبساط فقط إذا لم يستوفِ حال سكره، و قد تكون حاله هو حال المتساكر إذا لم يستوف الوارد الّذي يستحدث فيه السّكر... و لا يكون السّكر إلاّ لأصحاب المواجيد عندما يُكاشَف العبد بنعت الجمال، فتطيب الرّوح و يهيم القلب و يحصل السّكر».[4]

إنّ عودة الشّاعر المعاصر إلى هذا الرّمز هروب من الواقع العربيّ المتردّي، واستشرافٌ للموت بشتّى أشكاله[5]، و الخمرة لدى **إبن عبيد** – كما هي عند المتصوّفة- ملاذٌ يطلبه حثيثًا، فيقول في قصيدة أهداها إلى ندماء الوجد الصّوفيّ:

سقتنا..من هواجرها العذابا و هل تخشى معذّبة..عتابا؟؟

تراءت في نوادينا...شهابا يُقلّ الروعة الكبرى..إلتهابا

تهادت في يديها الكأس نشوى أدارتها..حنينا..وإجتذابا [1]

إنّه هروب من العذاب إلى العذاب كالمستجير من الرّمضاء بالنّار؛ حتّى إذا فعلت فعلتها

---

[2] – ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصّوفيّة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2003، ص 795 (مادّة: سكر).

[3] – السّعدي مسايل: المرجع نفسه، ص55.

[4] – عبد المنعم الحفني: المرجع نفسه، نفس الصّفحة.

[5] – يُنظر: - عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبيّة في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998،ص50.

- دليلة مكسح: المرجع نفسه، ص 207.

[1] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 22.

في عقل الشّاعر وعقول صحبه صارت رقيقةً لطيفة قد تماهى ما بينها و بين القينة الّـــتي تسقيهم إيّاها؛ فلا نكاد ندرك أيّهما الموصوف: الخمرة أم السّاقية؟! يقول **ابن عبيد:**

و لفّت..من حوالينا..عُراها و نحَّت..دون مقتلنا..النّقابا

و جاست..من مشارفها..حمانا و والت..في مسامعنا..الخطابا

و رقّت..في لطائفها..المعاني و مدّ القلبُ مسمعه..فذابا![2]

و هي مُتَمنّعةٌ لا تنساق إلاّ لمن أوتي صبرا و قدرة على قهر نفسه، و عدم الإكتراث لمـــا يُمكن أن يلحقه من مخاطر، و ما يعترض طريقه من أهوال:

فلسنا في محبّتها نبـــــــالي و لا نخشى المثالب..و المعابا[3]

لأنّها شمسه الّتي تُسعد الكون بإشراقها، وكم سيكون موحِشاً لو اِحتجبت ذات نهارٍ:

أيا شمسا..نعانقها سكارى أعنّت*..في مشارقها.. الرّقابا

و في ألوانها..الخضراءُ غارت و عزّت..دون شانئها..جنابا

فمهما غُصّة البعدين طالت و غاصت..في مناحرنا..حرابا

و مهما زُلت..و الدّنيا زوال تزالين..الأماني...و الطّلابا!!![4]

خمرة الشّاعر إذًا شراب يُحي النّفوس دون أن يذهب بالعقول، و أيُّ شيء فعـــل ذلك بالإنسانيّة عبر تاريخها الطويل غيرُ العقيدة السّمحة الخضراء. و قد جحد فضـــلها الجاحدون «**فعزّت دون شانئها جنابا**»؛ كما عزَّ صاحبُ الرّسالة دون شانئه الأبتر.

و منذ البدء يميّز الشّاعر بين سُكْرَيْنِ: - سكر عشّاق الحقيقة الأزليّة كحاله وحال ندمائه.

- و سكر البُغاة نخب الغواني، و على أشلاء المستضعفين من الشّعوب:

و الغادرون بلا خُلْقٍ و لا شيـــــــم ساقوك للوهم في هوس و في رعن

هاموا سكارى بذات السّاق و التهبوا حبّا.. يُغازلها كلّ على فنـــــــن

---

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع السّابق: نفس الصّفحة.

* - أخضعت،و أذلّت.

[4] - المرجع نفسه: ص23.

و يدّعي الكلُّ ذات السّاق عاشقـــــة أحرى به الوصل في عزٍّ و في أمن!![1]

لهم من خمرتهم نشوتُها، و للشّاعر من خمرته الشّوق إلى الذّات العلويّة لأنّهـــا(الخمـــرة) منها(الذّات)، و بها لا بسواها يُدرك المترلة؛ فهي كالشّمس للكون تنير دروبه، و تُبـــدّدُ ظُلَمَهُ، فلا غَرْوَ أن يجهر بهذا الشّوق قائلا:

إليك كرومَ الله تحبو هويّـــــــتي و تفتنّ أوتاري و تهتزّ مهجتي

صحا بي عذري يا هواك و راعني فضاءٌ..فضاءٌ..رهن نار مضيئة

أضاءت سبيلي و الدّروب مظنّة لريب ظنون و اِرتباك محجّـــة[2]

و هي كالفيض الّذي يحلّ فيُطهّر الأرض، و أمّا الشّاعر فيريد بها الخـــلاص مـــن ربقـــة الجسد. وإذا كان غيرُه تُطفأُ نار الجوى في أحشائه بوصل الحبيب و ضمّه؛ فإنّ نـــاره لا سبيل لإخمادها إلاّ الموت:

و عودي كروم الله فيضا يعبُّني و ذكرى اِشتعالي في حماك بصرختي !

إليك اِنتهائي يحمل الرّوح واردٌ لي الموت يحلو دون وصل و ضمّة

نجاة إلى نشوى اليدين.. بربوة تُخضّبني طهرا.. و ترشف غربـــتي[3]

هناك يجتمع الحبيب بحبيبه؛ فيتّحد به، و يشكو إليه معاناته في دنيـــا النّـــاس، و غربتـــه بينهم، ثمّ يحمد للخمرة صنيعها فلولاها ما كان هذ التّلاقي:

أنا هو.. يا هو ..الّذي كلُّه أنـــا مطافٌ يُراد الله فيه بحجّـــــــة

غريب..و أوطان الجراح مسارحي تُطهّر شطآن الضّباب بنظـــرتي

أنيسٌ..و في كفّي منابع كرمـــها و في نبرتي أصداء حانٍ..و صبوة[1]

و الآن و قد التقى بمن يُحبّ، هل روى ظمأه؟ و شفى غليله؟ فينتهي بذلك شوقُه ويريح، و يستريح! أم أنّ شوقه أبديّ و ظمأه دائم؟ و لا راحة له، و لأمثاله كما قـــال أحد أعلام الصّوفيّة *– و قد سئل: متى الرّاحة؟- فأجاب: عند أوّل قدم تطأ الجنّة!!

---

(1) – المرجع نفسه: ص 30.

(2) – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1، 1998، ص103.

(3) – المرجع نفسه: ص 104.

(1) – المرجع نفسه: ص106

إنّ أهل المحبّة«...دائما ظمئ لهذا الحبّ، يريدون الشّرب حتّى الريّ ولكـــن هيهـــات، وحتّى الماء...»[2] لا يجدون له طعما، فيُعاودون رحلة البحث عمّا يُطفئ الظمأ:

إنّي هنا..أرقب الأوطار معتليـــا مرقاتك..الأرض..و التّاريخ..و الشّهبا

ظمآن..في دمي الورديّ..معتقدي قلبٌ تكسّر..في حجريك.. و التهبـــا![3]

إنّ ظمأ الشّاعر إحساس مستمرٌ قد لزمه طول نهاره، و سواد ليله :

جاثٍ على شفة المدينة مطرقًا و اللّيل يرقد في نداه ملـــــولا

رشح التّذكّر من عصارة حزنه و اِلْتَاحَ يذكر عمره المبـــذولا

ظمآن..يرجمه الصّدى بصبابة ذهبت و شيّعها الغروب قتيلا![4]

هو ظمأ أحدثه " رشح التّذكّر" و" العمر المبذول"، و من ذا بمقدوره أن يُرجـــع أحبّـــة ظاعنين! أو يُعيد لحظة من عمر مضى! فلو شرب بحرا بعد بحر سبعة أبحر ما اِرتـــوى؛ و لكن لو رماه الأحبّة بنظرة من عيونهم لسُقي بعد ظمأ، و لشُفي بعد علّة:

الماء عيناك لولا الماء ما نضجت يدي الخضيبة أو ما شقّني الحجرُ[5]

و لعلّه آن لنا أن نعلم سرّ التماهي بين الخمرة و المرأة – الّذي كانت الإشـــارة إليـــه في بداية المبحث- لأنّه سكرٌ من عيني الحبيبة دون الخمرة .

يشتدّ ظمأ الشّاعر، فيضغط على جلّ قصائده؛ و تكون حاجته إلى الماء حاجـــة إلى الحياة، لأنّه سرّها؛ فمنه كلّ شيء حيّ.* و هذا الظّمأ الّذي يداهم القصائد « جاء لأنّ الشّاعر يقف بمفرده أمام دواعي الحياة؛ و لذلك حينما يتنبّه إلى حالته تحت لهيب الظّمأ، يتدارك الحال بأن يتوجّه...» [1] نحو الذّات؛ سالكا – بـــذلك- مســـلكا صـــوفيّا[2].

---

* - أبو القاسم الجنيد بن محمّد الجنيد.

[2] – عبد المنعم الحفني: ص 860.

[3] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 37.

[4] - ياسين بن عبيد: غنائيّة آخر التّيه، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط1، 2007، ص 21.

[5] - المرجع نفسه: ص 47.

* - إشارة إلى قوله تعالى: " و جعلنا من الماء كلّ شيء حيّ " الأنبياء 30.

[1] – عبد الله الغذّامي: تشريح النصّ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط 2، 2006، ص 43.

[2] – عبد الله الغذّامي: الخطيئة و التكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب،ط6، 2006، ص240.

وكذلك كان الظمأ لكثير من الشّعراء إيذانًا بالتّحوّل من حال إلى حال، و من فكرة إلى أخرى: فكان مع **العقّاد** في قصيدته " **نفثة**" الّتي يقول فيها:

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام و لا عذب المدام و لا الأنداء ترويني[3]

تطوّرا من شعر الفكرة إلى شعر التّأمّل الوجداني و الإستبطان الذّاتي[4]؛ و كان مع **حمزة شحاتة**(1908-1972م)** في قصيدته " **يا قلب مت ظمأ**"و الّتي منها قوله:

و الماء؟ لا ماء يا قلبي فمت ظمأً و دعْ مدنّسه يهلك به شرقا[5]

تحطيما لكلّ القيم الّتي تحطّمت مع تحطّم علاقته بالآخر، و يأسه منه فكان اِتّجاهه إلى سبر أغوار الذّات[6]. و أمّا **الشّابي** فقد كان ظمؤه مدعاةً لإنطلاق لسانه، حيث يرفع كفّيه مستغيثا:

ظمئت إلى النّور فوق الغصون ظمئت إلى الظلّ تحت الشّجر
ظمئت إلى النّبع بين المروج يُغنّي و يرقص فوق الزّهر
ظمئت على نغمات الطيور و همس النّسيم و لحن المطر
ظمئت إلى الكون أين الوجود و إنّي أرى العالم المنتظر[1]

و يحاول أن ينتصر على العطش فلا يجد ملاذا إلاّ الأمّة؛ فيتوجّه نحوها محاولا أن يُقدّم لها الحياة؛[2] ففي ريّها حياته، و في ظمئها موته و هلاكه:

إليك الفضاء
إليك الضّياء
إليك الثّرى الحالم المزدهر
إليك الجمال الّذي لا يبيد

---

(3) – ينظر:ديوان العقّاد ج1.

(4) – عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط2، 2003، ص 236.

** - شاعر سعوديّ من روّاد الشعر الحداثيّ في الحجاز.

(5) – حمزة شحاتة:نقلا عن عبد الله الغذّامي، الخطيئة و التكفير، ص234.

(6) – عبد الله الغذّامي: المرجع نفسه، ص 240.

(1) – أبو القاسم الشّابي: ديوان الشابي، دار العودة، بيروت، 1972، ص36.

(2) – عبد الله الغذّامي: تشريح النّص: ص 43.

إليك الوجود الرّحيب النّضر[3]

أمّا **ابن عبيد** فإنّه لم يجد لظمئه العاتي ريّا، فحتّى الخمرة التّي كان ينشدها في بداية تجربته لم تعدْ تستهويه، إذْ اِرتبط لونُها الأحمر بالجمر، و الدّم، و القبح فعافها:

قالت نوارسُه الجريحة
إنّنا أكلَ التّواطؤ لحمنا
و استترف التّهويد ما كان اِدّعاء
عروبة أبقاهُ!!
كم نبضة شقّت صفائح
كبرنا..لكنّهم لم يأبهوا لشظية
حمـــــــــــراء
تأكل أخضر الأنفاس
تبتلع الصّدى ضاقت به الجدران
و احتبست خطاه!![1]

و اِرتبطت الحُمرة بشعارات جماعات تتربّص بأمّة الشّـــاعر الـــدّوائر، و كانـــت أحقادها شرارات جمر متطايرة:

أم دولة الجمر..في أفرانها اِنطفأت سكرى.. تُجذّر في أعراقها الصّخـــبا؟
أم شيعة..خرّق البارود شملتـــها يُخاصر الوهم منها..الرأس..والذّنبا؟[2]

كما رمّلت الحمرةُ (بحاء مهملة) النّساء، و يتّمت الأطفال في **سراييفو**؛ فأهدرت الدّماء، وأسالت الدّموع، و تتّحد عواطف الشّاعر بعواطف أبناء سراييفو، و تكون مأساتهم هي مأساته، و يكون الشاعرُ هو المتلقّي لخطاب الأمّ الثّكلى في **"رسالة أمّي من سراييفو"**:

ولدي تعجّل فالرّحاب مضيمة و السّاهرون على الرّبى غرباء!!

---

[3] – أبو القاسم الشابي: ديوان الشابي، ص37.

[1] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 95.

[2] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري،ص 37.

و الراقدون على جراح مواسمي أكبادنا..أرحامنا..القربـــاء!!

و على الرّفات تراقصت محمومة دول المكائد همّها الإقصـــاء!! [3]

و دول المكائد تلك قد رفعت راياتها الحُمْرَ إيذانا بحرب صليبيّة حاقدة:

و هنا النّواجم من سلالة حاقد تعلو الرّبى راياتها الحمـــــراء

عُمران يا ولدي يجوبهما دمي و على ضفافهما تلوّت الحرباء

عجّل خطاك إلى الحمى لا تتّئد فحياة أمّك دمعة و دمـــــاء!![4]

فيستمرّ الإحساس بالظمأ، و يُعلن الشّاعر أنّ اِختياره لهذا السّبيل(التّصوّف) سيمنع عنه الرّيّ:

ممشاي في نار الرّموز بداية و الرّائحون تلحّفوا بسوادي[5]

و سيكون هذا الشّعور ملازما له ليلا و نهارا، إذ لا سبيل إلى الخلاص إلاّ باللّقـــاء مـــع المعشوق، و هل يُمكن أن تُطوى المسافات، و تمّحي الخرائط، و تُضرب المواعيد:

أغفو و أصحو مرّتين على ظمأ و أعود مجلوّا من الأبعـــــــاد

كأسي..و في شفتي الحكاية كلّها و يدي كصهوة للصّدى منقاد

قل لي أتغترب الجراح قتيـــــلة تتوغّل المعـــــــنى بغير معاد

أم تمّحي فيك الخرائط..بعضها نار..و بعض نشوة الميعـــــاد[1]

و لأنّ ذلك لم يتحقّق بدأ رحلة البحث عن شراب آخر يكون بديلا عن الخمرة و الحُمرة، واختار الضّوء، و هو في هذا الاِنتقال« يعمد إلى تشغيل الخيال التّـــأمّلي، بعـــد إخفاق الخيال البصريّ، و الخيال السّمعي في إفراغ حمولة الرّمز، و اِكتشاف قوانينه»[2]؛

---

[3] – المرجع نفسه: ص **39**.

[4] – المرجع نفسه: ص **40**.

[5] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر،**2007**، ص **13**.

[1] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[2] – محمّد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة السّوريّة، دمشق، ط**1**، **2005**، ص**44**.

فلطالما كانت الكتابة بالضّوء «كتابة لونيّة تُحيل العالم كلّه على عتمة ليستقبل كلمات هذه الكتابة وسطورها...».[3]

و الضّوء و الضّياء عند الصّوفيّة «رؤية الأغيار بعين الحقّ، فإنّ الحقّ بذاته نور لا يُدرَك و لا يُدرك به، و من حيث أسماؤه نورٌ يدرَك و يُدرَك به، فإذا تجلّى للقلب... شاهدت البصيرة المنوّرة الأغيار بنوره...»[4]، لذلك يطلب الشّاعر من محبوبه أن يسقيه الضّوء فتُطوى به المسافات و تتكشّف الحجب:

اِطو ما بيننا اِطوه و تقرّب و اِسقني الضّوء من يديك سأشرب
في ضفاف الوجود يرقد حلمي ساهرا..لا يرى لغيرك مذهب[5]

و هذا الضّوء لا تحتويه آنية، و لاتسقيه قينة؛ و إنّما هو يتلقّاه من مصدره الأزليّ(الشّمس)؛ فتتطهّر به اليد، و ينطلق اللّسان؛ لأنّه أصيل طيّب المنبت كالنّخلة*:

يا رضيع السّحاب دونك شمسا اِستحمّت يدي بها و لساني
أشرب الضّوء من يديها نخيلا و قوافي تنهّدت ببناني[1]

و في محاولة يائسة يبحث عن الضّوء في غير مصدره؛ فيضلّ الطريق، و تتبخّر أحلامه، ويخلّف أمانيه وراءه دون أن يهتدي، و يلفّه الظلام؛ فيُحسّ بالوحشة و الوحدة:

إنّي أهاجر من ضوئي إلى شهب حيرى و أحمل دربي في يدي شررُ
معي صباي أجوب اللّيل مبتئسًا خلف الأماني صباي الغضّ ينهمرُ[2]

حينها يعود منكسراً إلى أمّ الكون راجيًا أن تتقبّل توبته، و تصفح عن زلّته، و تسقيه الضّوء عذْبا زلالا كدأبها مع الفجر:

---

[3] – المرجع السّابق: ص **13**.

[4] – عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفيّة، ص **850**.

[5] – ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص **81**.

* - إشارة إلى قوله سبحانه: "ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيّبة كشجرة طيبة أصلها ثابت و فرعها في السّماء" سورة إبراهيم **24**.

[1] – ياسين بن عبيد: غنائيّة آخر التيه ، ص **90**.

[2] – المرجع نفسه: ص **48**.

طفلا تجدّدتُ محزون الرؤى أبدا و اِستهلكتني مسافاتٌ و منحدرُ

إذْ أنتِ في واحة الأحلام غارسة وجها ظليلا..و نخلا..هابه النّظرُ

يُعانق الفجـــــر في عينيك قامته و يشرب الضّوء لم يعلق به كدرُ[3]

كما أنّه و هو يتوجّه إلى الشّمس يريد ضوءها للاِهتداء به، و ليستمدّ منه الـــدّفء الّذي يذيب به الجليد، فتعود المياه إلى جريانها، و تعود العواطـــف النّبيلـــة إلى ســـالف عهدها، و ما أحوج الإنسانيّة جمعاء إلى أن تجتمع بعد شتاتٍ:

من شهوة الرّوح..آهٍ..أنت مشرقة ليلاً..و أينعتِ في شعري و معتقدي

فأخصب الشّعر و الممشى يفـــرّقنا كلٌّ إلى جهة.. و العمر للنّكـــــدِ

يا طلعة من صباباتي و من ألمـــــي غنّيتها ذاهبا للدّفء من صـــردي[4]

و لعلّنا أن نخلص إلى القول – و قد حاولنا استقراء رمز الخمرة في شعر ابن عبيد-: أنّ هذا الرّمز قد منح تجربة الشّاعر حركة جديدة؛ فلوّنها بـــألوان الإلهـــام و الإبـــداع والتّشكّل الشّعري؛ فسطعت قصائده من سطوة ضوئها،و إن كان هذا الرّمـــز الصّـــوفيّ يُحيل إلى التّوحّد بالذّات المقدّسة، فإنّه عند **ابن عبيد** قد تلبّس بلباسين:-لباسه الأصـــليّ في خضمّ التّصوّف.

- و لباسه في إطار التّجربة الشّعريّة الّتي منحته نفسًا جديدا؛ بالجمع بين ما هو حسّـــيّ ولا حسّيّ من خلال الجمع بين السّكر و الصّحو، و الرّضـــا و السّـــخط، و الأنـــس والخوف في ترابطات تُحيل إلى الحسّيّ لِتسمو به نحو اللاّحسّي؛ فعندما يتناول الشّـــاعر لذّة الخمرة «فإنّه يُقدّم لنا جانبًا حسّيا، ثمّ يتراح به بمجموعة قرائن ليُطعّمه بجوانـــب لا حسّية تمنحه دلالات جديدة تُمكّنه من اِرتياد آفاقٍ أوسع»[1].

1-2/ رمز المرأة:

---

[3] – المرجع نفسه: ص **49**.

[4] – ياسين بن عبيد: هناك اِلتقينا ضبابا و شمسا،ص **60**.

[1] – دليلة مكسح: المرجع نفسه، ص **212**.

حظي موضوع الحبّ بمكانة هامّة في الشّعر العربيّ قديما، و حديثا؛ كونه من أكثر المواضيع اِرتباطا بالوجدان، و لأنّه يُعبّر عن حاجة فطريّة غرسها الله عزّ و جلّ في وجدان البشر عامّة.

لذلك كان هذا الموضوع ثروة مشتركة بين الآداب العالميّة جمعاء. و قد أخذ في الأدب العربي شكلين غزليّين اثنين: مادّيا حسّيا يصف مفاتن المرأة، و محاسنها، و لا يُعير الجوهر اِهتماما، و عفيفا عذريّا همّه من المرأة عفّتها و طهارتها، و ذا هو الشّكل الّذي استقى من روافده الصّوفيّةُ، و طوّروه ليرقى إلى الذّات العلويّة؛ فيصير غزلا صوفيّا[2]،مُرتقين – في ذلك- بالمرأة إلى جوهرها الأصليّ، فهي مصدر الوجود، و هي تجلّي الذّات الإلهيّة.

و لم يُسعفهم غرضٌ شعريّ يُحمّلونه مواجيدهم غير الغزل؛ فاستعاروا لغة الغزليّين، وأسماء معشوقاتهم اللّواتي غدَوْنَ رمزا للمعشوق الأزليّ.[1]

و لذلك فإنّ الفلسفة الصّوفيّة تقوم على مبدأ أساسيّ مفادُه « أنّ أهمّ صفات الألوهية ليست الإرادة المطلقة المسيطرة على كلّ شيء، بل الجمال، و الحبّ المطلقين المنبثّين في سائر أنحاء الوجود. و العالم في نظرهم مظهر من مظاهر الإرادة الإلهيّة من غير شكّ، ولكنّه فوق ذلك مرآة ينعكس على صفحتها الجمال الإلهي، و صورة يتجلّى فيها الحبّ الإلهيّ، واللهُ الّذي صوّره أوائل الزّهّاد بصورة (المعبود) الّذي يجب أن يذلّ له العبد ويخشاه؛ صوّره هؤلاء بصورة (المحبوب) الّذي يُحبّه العبد، و يُناجيه، و يستأنس بقربه، ويطمئنّ إلى جواره،ويشاهد جماله في قلبه، و في كلّ ما ظهر في الوجود من آثاره»،[2]وفي مقدّمة هذه الآثار المرأة الّتي تحضر بشكل مثير في الكتابة الصّوفيّة كتجلٍّ للجمال المقدّس.

---

[2] – عبد الحميد هيمة: الخطاب الصّوفي و آليّات التأويل، ص 62.

[1] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[2] – أبو العلاء عفيفي: التّصوّف الثورة الرّوحيّة في الإسلام، دار الشّعب، بيروت، د.ت، ص 191.

و لذلك فإنّ «الشّوق، و الحنين، والتّعلّق، و الإفتتان هي الرّوابط الرّئيسة الّتي شدّت الصّوفيَّ إلى المرأة الّتي ترك غيابُها عن ناظره مجالا للحلم و الخيال الخلاّق، و هو الخيال الّذي شكّل المرأة من الحجارة المكوّمة في تجارب الغزل، خاصّة منه العذريّ».[3]

و هذا يكشف الصّلة القويّة بين الغزل العذريّ، و الحبّ الصّوفيّ، «ففي هذا الحبّ يتعلّق المحبّ بمحبوبه تعلّقا مثاليّا؛ بعيدا عن إغراءات الجسد، و هذا يتشاكل مع طبيعة التّجربة الصّوفيّة».[4]

و لعلّ هذا ما دفع الكثير من أعلام التّصوّف قديما إلى الميل إلى لغة المحبّين العذريّين، و من هؤلاء **عمر بن الفارض** صاحب التائيّة الكبرى، و الّتي منها:

ففي النّشأة الأولى تراءت لآدم بمظهر حوّاء قبل حكم الأمومة
و تظهر للعشّاق في كلّ مظهر من اللّبس في أشكال حسن بديعة
ففي مرّة لبنى، و أخرى بثينة و آونة تُدعى بعزّة عزّتِ[1]

و قد علّق صاحب الموسوعة على الأبيات بقوله: «يعني أنّ ربّه ظهر لآدم في صورة حوّاء، وظهر لقيس في صورة لبنى، و لجميل في صورة بثينة، و لكثيّر في صورة عزّة، وليست **حوّاء**، أو **لبنى** ،أو **بثينة**، أو **عزّة** سوى **الحقيقة الإلهيّة** تعدّدت أشكالها، و هي واحدة».[2]

والشّاعر« إن نظم بيتا في اِمرأة كصورة شخصت له ... فقلبه متعلّقٌ بصاحب الصّورة الّذي هو خالقها كما يفعل المحبّ مع محبوبه في الدّنيا حين يحبّ أشياءه، و قد يلثم المكان الّذي جلس فيه، أو شيئا مرّت عليه يداه».[3] و قد رُوي عن **قيس المجنون-** لّما ساءت حاله، و اِستحكم جنونه- أنّه كان يمرّ على ديار **العامريّة** فيُقبّل أحجارها،

---

[3] – سليمان القرشي: الحضور الأنثوي في التّجربة الصّوفيّة بين الجمالي و المقدّس، مجلّة فكر و نقد، الرّباط، ع**40**، يونيو،**2001**.

[4] –عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي و آليات التأويل، ص **64**.

[1] – يُنظر: عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفيّة، ص **457**.

[2] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] – آمنة بلّعلى: المرجع نفسه، ص **76**.

ويُمرّغ وجهه في ترابها، فلمّا أُنكِر عليه ذلك، قال:«و الله إنّي لا أُقبّل إلاّ وجه ليلى». و قد رُئِيَ بعد ذلك في غير منازلها باكيا لاثما التّراب، و الأحجار، فقيل له:« ما بالـــك! و الدّار ليست دارَ ليلى!؟» ، فأجهش بالبكاء، وأنشأ قائلاً:

لا تقلْ دارها بشرقي نجدٍ كـــــلّ نجدٍ للعامريّة دارُ

فلها مترل على كلّ أرض و عـــــلى كلّ دمنة آثار[4]

في هذين البيتين نرى أن الشاعر يلامس الرؤيا الصوفية حينما يسمو بليلى إلى درجة الجوهر الروحي الذي يتراءى له في كل الموجودات، فكل نجد دار للعامرية، وكل أرض مترل لها، وعلى كل قبر آثار. وكذلك الشأن عند الصوفية الذين يرون الذات الإلهية متجلية في كل المخلوقات، ومن بينها المرأة، ولذلك فقد كان الغزل العذري إرهاصًا لرمز المرأة في الشّعر الصّوفيّ، والّذي تمّ فيه المزج بين الحبّ الإنساني، والحب الإلهي، بين الجمالي والقدسي، فكان أن جاء الحب الإلهي متّشِحًا بلغة العواطف البشرية.[1]

و المتتبّع للحضور الأنثوي في اللغّة الصّوفيّة يجد أنّه ينقسم إلى اِتّجاهين هما: الاتجاه العذري، ويتّسم بسيطرة لغة الشوق والحنين، والاتجاه المادي، ويتّسم بالحضور الواضح لجسد المرأة بشكل صريح، حيث يُضمّنُ الشاعر المعاصر قصائده نصوصًا مستلهمة من المعجم الغزلي الصّريح التي شاعت في الشّعر العربيّ على يد أقطاب الغزل الصّريح كاِمرئِ **القيسِ** و**الأعشى** وغيرهما.

ففي الاِتّجاه الأوّل يتغنّى الشّاعر بالحبّ بِاعتباره عاطفة إنسانيّة صافية مقدّســـة، لا تُدنّسها الرّغبات، و لا تُكدّرُها الأهواءُ، وممّن جسّد شـــعرُه هـــذه القـــيمَ **ذو النّـــون المصري**(283-353هـــ)، حيث يقول:

أموت و ما ماتت إليك صبابتي ولا رُوِيت من صدق حبّك أوطاري

مناي المنى كلّ المنى أنت لي منى و أنت الغنى كلّ الغنى عند إقصاري

و أنت مدى سؤلي و غاية رغبتي و موضع شكواي و مكنون أسراري

---

[4] – العاملي: الكشكول، دار الكتب العلميّة، بيروت،**1998**، ج**1**/ ص**40**.

[1] – عبد الحميد هيمة: الخطاب الصّوفي، ص **66**.

تحمّل قلـــــــبي فيك ما لا أبثّه و إن طال سقمي فيك أو طال إضراري

ألستَ دليل الرّكب إن هم تحيّروا و منقذَ من أشفى على جرفٍ هاري[2]

وأغلب الظن أن الصّوفيّة –كما يقول زكي مبارك- «ابتدأوا حياتهم بالحبّ الحسّي ثم ترقّوا إلى الحبّ الرّوحيّ، والانتقال من حب الجمال إلى التصوف معقول، ولا سيّما في حالة الحرمان من المحبوب».[3]

والحقّ أنّ الكثير من المتصوّفة بدأوا في حبّهم الإلهيّ بالحبّ الإنسانيّ (المادّي) الّذي هو أساس الحبّ الرّوحيّ «وقد هدتنا التّجارب إلى أنّ المحبّين في العوالم الرّوحيّة كانوا في بدايتهم محبّين في الأوديّة الحسّية. والهيام بالجمال الإلهيّ لا يقع إلا بعد الهيام الحسيّ»؛[1] كما هي الحال مع **رابعة العدويّة**(... - ت.185هـ) الّتي كانت جارية تُغنيّ، وتلهو ثم تصوّفت، و**عمر بن الفارض**(576-632هـ) الّذي نشأ يهوى الجمال، ويعشق الحُسن، فلمّا تصوّف جاء شعرُه مصبوغا بصبغة العشق الإنسانيّ. هناك تدرّج إذن وتحوّل من حال إلى حال، منتقلا بذلك من عالم المادّة إلى عالم الرّوح.[2]

وقد استلهم الشاعر المعاصر هذه اللّغة «لبناء نصوص غزليّة في ظاهرها ولكنّها في الحقيقة ذات وظيفة دلاليّة ارتقائيّة متساميّة من الإطار البشريّ إلى الإطار الرّوحيّ، وهذه الثّنائيّة (المادّي/ الرّوحيّ) ليست غريبة على طبيعة العمل الشّعريّ إذ أنّ انصهار الأضداد في بوتقة النّصّ الإبداعيّ هي إحدى خواصّ العمليّة الإبداعيّة».[3] و كان الاستنجاد باللّغة الصّوفيّة الحافلة بالرّموز و الإيحاءات؛ لِتُعبّر عن حالة التّوهّج العاطفيّ بدقّة؛ و بصدق لا متناهيّين؛ الأمر الّذي تبقى أيّ لغة عداها (الضّمير عائد على اللّغة الصّوفيّة) عاجزة أمامه.

هناك إذن تصعيد للمظهر الأنثويّ إلى مستوى عالٍ من الروحانيّة الصّوفيّة،

---

[2] –عبد المنعم الحفني: المرجع نفسه، ص 226.

[3] – زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق، ج2/ ص 189.

[1] – المرجع نفسه: ج1/ص 248.

[2] – عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 453.

[3] –عبد الحميد هيمة: الخطاب الصّوفيّ....ص 73.

«وتلك هيّ جدليّة اللّقاء بين الحبّ الجسديّ، والحبّ الرّوحيّ، والتيّ يتولّد عنها الحبّ الصّوفيّ. يوصل هذا الحب إلى حالة من الوجود الأعلى، والوعي الأعلى: يتّحد العاشق و المعشوق، في حبّه بلا حدّ. يشعر المتصوّف أنّه تحرّر: يخرج خارج ذاته، خارج الحدود الطبيعيّة، والحسّيّة. (يخرج من ذاته لكي يدخل، بشكل أعمق و أبعد، في ذاته)».[4]

إنّها رؤية كونيّة لعاطفة الحبّ، والّتي تسعى للتّوحيد بين الحبّ المادّي، والحبّ الإلهيّ؛ والنظر للمرأة على أنّها جوهر مقدّس؛ لأنّها في نظر الصّوفيّة تجلٍّ للجمال الإلهيّ؛ وهذا يُفسّر شغف الصّوفية القدامى بالحبّ العذرّي «وذلك لما بين العفة في الحب، وبين الزّهد من سمات مشتركة، وملامح متشابهة؛ ففي كليهما نزوع إلى الإعلاء والتّسامي، وشعور حادٌّ بالتّحريم الجنسي، ورغبة في تحقيق ضرب من الانسجام والتّوافق بين ما يُرغب فيه وما يُخشى منه»؛[1] ويتحقّق هذا الانسجامُ في اقتران القدسيّ بالإنسانيّ فتصبح المعشوقات بمثابة المرايا التي تعكس جوهرًا واحدًا هو الجمال المطلق، و لعلّ «ممّا يُتمّم التناظر بين شعر الغزل العذريّ و شعر الحبّ الصّوفيّ، أنّهما بمعزل عن المآرب العاجلة الموقوتة، أو قل إنهما يحقّقان مقولة: الحبّ للحبّ».[2] و هو تجربة عرفان، تُكتشف بها أسرار الوجود؛ فيُصبح «القلبُ العينَ الّتي بفضلها يتأمّل الواحد ذاته؛ وبفضلها...يُصبح الفكر نورا يُضيءُ مجال الرؤية الدّاخليّة، فالحبّ...كالمعرفة، نقطة اِنطلاق للتّجربة، ووسيلتها، و غايتها».[3]

و قد عاش **ابن عبيد** هذه التّجربة بدءا من أوّل إصدار له **" الوهج العذريّ"** ذلك أنّ الوهج يوحي باِنبجاس شيء ما؛ ألا و هو الحبّ، ثمّ اِنفجاره عند بلوغه أقصى درجاته..إنّه حبّ خفيٌّ تراكم إلى أن بلغ الذّروة فانفجر مشتعلا متوهّجا، وهذا الحبّ المتوهّج هو حبّ طاهر نقيٌّ عفيف خالٍ من كلّ الشّوائب المادّية، والأغراض الحسّية.

وتلتقي العناوين الفرعيّة مع العنوان الرئيسي لتُأَكِّدَ عذريّة هذا الحبّ، ثمّ لتُبرز

---

(4) – أدونيس: الصّوفيّة و السّوريالّية، ص 165.

(1) – عاطف جودت نصر: الرّمز الشّعري عند الصوفية، ص 131.

(2) – المرجع نفسه: ص 132.

(3) – أدونيس: الصوفية و السوريالية، ص 165.

مرجعيّة الكثير من عناوين القصائد، وهي مرجعيّة صوفيّة واضحة مثل: تراتيل المشكاة الخضراء[4]،الفجر الأخضر[5]،يا عاشق من؟[6].. فقد يكون النصّ خاليا بشكل تام من أية دوال صوفيّة على مستوى اللّغة، إلا أنّ العنوان الّذي يحمل بعدًا صوفيًا يُضفي على النّصّ كلّه أجواء صوفيّة.

فالعنوان يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النص وقراءته؛ لأنّه المفتاح الأهمّ بين مفاتيح الخطاب الشعري، والمحور الذي يحدّد هويّة النّص، وتدور حوله الدلالات، وتتعالق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد، والعنوان في أيّ نصّ لا يأتي مجانيّاً أو اعتباطياً، فهو ليس كالاسم في الإنسان؛ لأن الإنسان يُسمّى بعد ولادته مباشرة، وربّما لا يكون الاسم دالاً عليه كلّ الدلالة، لأنّه اعتباطي احتمالي، ولكنّ الأمر في النصوص الأدبية مختلف، فالنّص يُسمّى بعد إنتاجه إنتاجاً نهائياً وبعد أن يصبح قابلاً للتّداول، فعلى الاسم أن يكون صالحاً للمسمّى دالاً عليه، ولذلك فإنّ العنوان -هنا- بمكانة الرأس من الجسد لا بمكانة الاسم من المسمّى المولود، والعلاقة بين العنوان والنص رَحِمِيَّةٌ (نسبة إلى الرّحم)، ومادام للعنوان في النص الأدبي هذه المكانةُ فإنّ ما تحت العنوان يكون دالاً عليه، ويكون الرأس (العنوان) متصلاً بالجسد بقنوات وشرايين[1].

فالعناوين بمثابة مفاتيح أساسية تساعدنا في ولوج أغوار النص العميقة، وكشف دلالته المختزنة، ولعل هذا ما أبرزته بوضوح الدراسات السيميائية الحديثة التي ترى أن «العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصّية إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي ...، ويمكن تشغيل العناوين علامات مزدوجة حيث أنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجها، وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر» .[2]

---

[4] – ياسين بن عبيد: الوهج العذريّ، ص 16.

[5] – المرجع نفسه: ص 18.

[6] – المرجع نفسه: ص 29.

[1] – خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 29.

[2] – حسين جمعة: مجلّة أخبار الأدب، دمشق، 3مارس1997، (نسخة إلكترونية).

وهنا نجد أن عناوين القصائد تحتوي النّصوص، وفي الوقت ذاته تكشف عن المرجعية الصّوفية لهذه العناوين، يقول الشّاعر في قصيدة **"عروس الكآبة"**:

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدى أعيـــدي بقايـــاه سأقـــرأها وردا

أعيدي ولا تـــأني .. حـــديثك بلســـم من المعضل المـــزري بروعتنـــا أودى

على صدرك الأحنى زرعـــت توجـــعي وفي سره كأسي..ودفئي..فلا بردا[1]

في هذه القصيدة يستلهم الشاعر لغة الغزل العذريّ، وأجواءه الخاصة، متدرّجا في ذكر صفات المحبوب من الحسّية إلى التّجريد، فقد بدأت القصيدة بذكر الصفات الحسّية لتنتهيَ إلى الحبّ الروحيّ، وأغلب الظنّ أنّ شعراء الصّوفية –كما يرى **زكي مبارك** (1891-1952م) فيما نقله صاحب الموسوعة الصّوفيّة- قد «ابتدأوا حياتهم بالحبّ الحسّيّ، ثم ترقّوا إلى الحبّ الرّوحيّ».[2]

فابنُ عبيد يُزاوج في خطابه الشّعريّ بين لغة الحبّ الحسّي و الحبّ العذريّ، مُتّخذا من محبوبه البشريّ معراجا يرقى به إلى الذّات العلويّة، كما اِنتبذت مريم-عليها السّلام- من أهلها مكانًا شرقيّا* ؛ فيقول:

أنخت بقلبي و المواجـــــــد جُثّمٌ على الرّحم الخضراء أستنطق العهدا

و هيمـــان في أسفار بوحي أنتحي مكانًا سويّا علّني أُطفئُ الوقـــــدا[3]

وإذا كانت العذراء –عليها السّلام- قد تكشّفت لها الحجب و« **أرسلنا إليها روحنا فتمثّل لها بشرا سويّا**»[4]فإنّ سبيل الشّاعر إلى محبوبته/ محبوبه وعرة؛ دونها أهوال ومخاطر:

---

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

[2] – عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصّوفيّة، ص 507.

* - إشارة إلى قوله عزّ و جلّ:" و اذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيّا" سورة مريم 16.

[3] – ياسين بن عبيد: الوهج العذريّ، ص 13.

[4] –سورة مريم الآية 17.

إليكِ سبيلي..و المسالك وعرةٌ و دولتي الآهات..تفدي.. و لا تُفدى![5]

تبتدئُ قصائد الوهج رقيقة عذبة مجسّدةً أشواق عاشق قد برّح به الهوى، فيصف سهده على وقع عيون اِمرأة لا يعرف لها اِسمًا، و لا يَبِيْنُ لها موطنٌ، فيقول:

يا جارة الوادي سرحت كئيبة سبحات عينك في الفؤاد بواقي

كم سرت في ليلي المسهّد طفلة عذريّة الأغصـــــان و الأوراق[1]

و إذا كان السّهر و السّهاد جمر العشّاق فإنّه **لياسين بن عبيد** بلسم و شفاء، فما كان لوجوده معنى دون تينك العينين:

و نثرت صمتك في جميع مساربي كاللّيل يحضن في المدى آفاقي

فجعلت من عدمي وجودك رؤية قدسيّة الأعــراف و الأعراق[2]

بل ما كان ليكون أصلا؛ فهذه المعشوقة، و المستأثرة دون نساء العالمين بقلبه، و لبّه معــا تجري منه مجرى الدّم من العروق:

برتابة العمر الوئيد تعطّفي أنفاس قلبك في دمي الرّقراق[3]

و ترقّ لغة القصيدة فتبلغ حدّا تَدْمى له العيون، و ينفطر لشدّة معاناة العاشق القلبُ. ولا نملك – و نحن نقرأها، و مثيلاتها من المجموعة- إلاّ أن نستحضر غزليّات **ابن زيدون**(394هـ-463هـ) و بالأخصّ قافيّته الّتي مطلعها:

إنّي ذكرتك بالزّهراء مشتاقا و الأفق طلقٌ و وجه الأرض قد راقا

و للنّسيم اِعتلال في أصائله كأنّـــــــــه رقّ لي فاعتلّ إشفاقا[4]

فيقول **ابن عبيد**:

قلنا و قلتِ و ما تلفّظ صمتـــــنا بسوى الجراح نزيلة الأحــداقِ

و سوى السّكوت عن المسابر لعنةً و سوى الخصام بنظرة المشتاقِ

---

[5] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص **14**.

[1] – المرجع نفسه، ص **35**.

[2] -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه،الصفحة نفسها

[4] – ينظر: ديوان ابن زيدون، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، **1978**، ص **141-142**.

قلب أنا حصد الظّنون جريحـــــة عضّت رؤاه نديّة الأطـــــواقِ[5]

وإذا كان **ابن زيدون** يتعاطف مع الطبيعة فيبثّها أحزانه، و يجعلها تشاركه فيما ينتابه؛ فيكون له فيها تخفيف عمّا به، و تعبير عن أشواقه إلى الذّكريات الماضية، ويتّخذها «جسرا ينقل أفكاره إلى محبوبته، وكأنّه يقول: إنّ الدّنيا قد تجاوبت معي فيما أنا فيه، و يدعو **ولاّدة** إلى العودة إلى الماضي، أو على الأقلّ إلى مشاكلة الطبيعة فيما حنّت به عليه»،[1] فإنّ **ابن عبيد** يقلب الأدوار، و يُشارك الطّبيعة حزنها و اِشتياقها إلى مصدر الدّفء:

و مسافر سفر الخريف لشمسه تلقاك في كبد السّما أوراقي[2]

فجأة —و دون سابق إخطار- تتحوّل تلك الرّقة إلى غضب، و يتبدّل حال العاشق المُعَنَّى، و تتغيّر سحنتُه، و يصرخ صرخة تَصُمُّ الآذانَ:

طفلٌ أنا اِفترع الكبار موائدي و غزا الصّغار مجرّتي بنـــزاق

و توسّدوا صدري المعلّب ويلهم بالغصّة الحمراء. بالإخـــفاق[3]

و يلعن ظالميه لأنّهم حالوا بينه و بين من يُحبّ، أو لِنَقُلْ: ما يُحبّ. فقد وجبت الإشارة إلى أنّ هذا المحبوب ليس اِمرأة عادية،بل أحسبها توجّها فكريّا، أو حرّية تعبير، أو وطنا مسلوبا، أو ظُنّ ما شئت يستقمْ لك أمرُه إلاّ أن تكون من بنات حوّاء.

و المتتبّع لقصائد المجموعة يجد أنّ الشّاعر لا يُصرّح بأسماء أنثويّة إنّما يستعيض عنها بصفات مؤنّثة؛ منها: **الملهمة:**

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدى أعيدي بقـــــاياه سأقرأها وِردا[4]

و **جارة الوادي:**

يا جارة الوادي سرحت كئيبة سبحات عينك في الفؤاد بواقي[5]

---

[5] – الوهج العذري،ص 35.

[1] – محمد رضوان الدّاية: في الأدب الأندلسي،دار الفكر، دمشق، 2000، ص 317-318.

[2] -الوهج العذري، ص 35.

[3] - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[4] – المرجع نفسه، ص12.

كما يصفها بأنّها **ربوة الفجر**، حين يقول:

قرأت حلمك و الأجفان صاحية يا ربوة الفجر كم أرّقت أجفاني

و كم مددت رقاب القلب مكتئبا أعنو كطفل وشيك الدّمع حيران[1]

ثمّ يجعل منها **عصفورة** قد طال عليها اللّيل فلا سبيل إلى أن تُغرّد، و لا خلاص لها من يدي سفّاحٍ أراق دمها غدرا:

عصفورة الفجر طال اللّيل فاحتبسي ألحانك الغضر للأوطان و الحقب!

عصفورة الفجر ما أدهى على وجعي من صمتك المنتهى للقبر و الحجب!

يبني على دمك السّفّاحُ دولـــــــته خفّاقة الضّلع و الجنبين و الذّنـــب[2]

والملاحظة نفسها تنسحب على مجموعة **ياسين بن عبيد** الثانية، و الموسومة بـــ: **"أهديك أحزاني"** حيث لا يحضر رمز المرأة بصيغته الأساسية المعروفة **(امرأة)**، بل يأتي بصيغ أخرى، فيشير الشاعر إلى جملة من الصفات، والسمات الأنثوية الخاصة يتخذها رمزًا دالاً على محبوبته، و من تلك السّمات الأنثويّة التّي كان حضورها لافتا نجد:

أ-العيون: و العين بالمفهوم الصّوفيّ إشارة إلى ذات الشّيء الّذي تبدو منه الأشياءُ، وعين الله هو الإنسان الكامل، لأنّه سبحانه ينظر بنظره إلى العالم، و الإنسان هو عين العالم، و عين الحياة مظهر الحقيقة الذّاتية من هذا الوجود.[3]

ففي أولى قصائد المجموعة نجد الحبيب يقدّم لحبيبه أعزّ ما يملك، ليتّخذهما مأوى ، و دار هجرة يُلْقِي فيها عن نفسه أعباء التّيه:

هاك عينيّ مهجرا و متاها و توحّد بخضرة البصـــماتِ

و تلألأ طفولة و حنيـــــنا لا تقلْ لي: الزّمان غير مؤاتِ[4]

---

[5] – المرجع نفسه، ص35.

[1] - المرجع نفسه، ص50.

[2] – المرجع نفسه، ص 56.

[3] - عبد المنعم الحفني: المرجع نفسه، ص 886-887.

[4] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 12.

و لأنّ العرض كان مغريا فقد قبله الشاعر/ العاشق، و آوى إليهما منفيّا علّه يجد الرّاحة، واللّذّة، و عسى أن يكون لما تبقّى من عمره معنى:

قلت للرّمش و البقايا شهود " أنت منفاي أنت كلّ جهاتي"

و انسحبنا إلى ضفاف التّلاشي ثمّ قلنا: هنا بقـــــايا الحياة!![1]

لقد كانت العيون للشّاعر دار هجرة يأوي إليها كما أوى النبيّ ﷺ إلى يثرب/ المدينة المنورة:

و لي العيون اليثربيّة شاطئٌ نامت به الأوجاع و الأعصابُ[2]

و بعد رحلة شاقّة، و طول عناء، وجد راحته عند أنثى ليست اِمرأة، لكنّها مكانٌ في وطن:

(سرتا) فرشت على رباك متاعبي و ملابسي في رحلتي الأتعابُ

صوفيّة العينين (سرتا) خانـــــني فيك الحنين و ما عليّ عتاب[3]

و إذا كان خطرُ البوح على المتصوّفة شديدا فهم إن باحوا بالسّرّ تُباح دماؤهم؛ فإنّ **ابن عبيد** أَمِنَ على نفسه، واطمأنّ على سرّه، و آن له أن يلقيه فهنا لا تذاع أسرارٌ، و هنا كلّ صاحب سرّ آمِنٌ:

مددت لعينيك سرّي

به بحت و المشتهى الصّعب آتٍ

و قلت لأسرابك الخضر: هل تذكرين؟؟

لها شبقي مدن لك صلّتْ

و بعد الغروب تعرّتْ

على وقعك الأحمديّ

فهاك الهواجس..هاك الّذي من وراء الظّنون!

---

[1] – المرجع نفسه: ص 13.

[2] – المرجع نفسه: ص 15.

[3] - المرجع نفسه: ص 16-17.

لها عبقي

و لها وجعي

قلْ لها قاسميه المدى

فأنا قمري متعبٌ مرّتين!![1]

و قد يجد الشّاعر حتفه حين ترمقه العينان اللّتان اعتقد –واهما- أنّهما ملاذه بنظرة ازدراء/ استغراب؛ و كأنّي بهما تسألانه: ما لك وللحبّ؟! و قد تقدّمت بك السّنّ! كم مضى لك من العمر؟! و هل فيك جهدٌ على السهر و السّهاد شوقا لوصال الحبيب؟! وهذا الشّيب قد علا هامتك! أم هي المراهقة دون سنّها الطبيعي..و تلك –لعمري- مراهقة مستقبحة. هذا ما أوحت به تلك النظرات للشاعر الجريح، و لم يتمالك نفسه – و الألم شديد- فصاح صيحة من يُذبح بيدٍ تمتدّ له:

ماذا دهاك فتحت ثغر جراحي بتساؤل..و تنهّدٍ وحـــواحِ!؟

عيناك..أخت الفجر..فجّرتا دمي كالقائل المسعور: هاك رماحي!

تاه الفضول على شفاهك مربكا و سألتني سنّي سؤال مزاح[2]

وإن تقدّمت به السنّ قليلا فإنّ معرفته بها قد أعادت له شبابه، و نضارته؛ و صار أبهى من البدر، و أشدّ من المهر، و أكثر حيويّة من الجمر المتطاير..فهل مع هذا كلّه تُوصِدُ قلبها دون هواه؟ فالسنّ ما كان يوما حائلا إذا كانت الروح شابّة..و من تذوّق حلاوة العشق ظلّت روحه غضّةً؛ يقول **ابن عبيد**:

كالشاطئ المهجور كنتُ فعادني منك الصّبا بالورد و التّفّاح

كالبدر..بل كالمهر..بل كالجمر في جسدٍ..هادى..ظامئٍ مُلتاحِ!![3]

و هكذا فإنّ الشّاعر يوظّف لفظ **العيون** في مجموعته **"أهديك أحزاني"** ما يربو عن أربع عشرة مرّة في أغلب الحالات متّصلا به ضمير المخاطبة "الكاف"، و فيما تبقّى

---

[1] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص **36-37**.

[2] - المرجع نفسه: ص **73-74**.

[3] – المرجع نفسه: ص **74**.

مضافا إلى اسم ظاهر، مثل: صوفيّة العينين، جنوبيّة العينين، بحريّة العينين، أو معرّفا بال التعريف، وفي هذه الحالة غالبا ما يكون منعوتا: العيون اليثربيّة.

و قد لا يُصرَّح بهذا اللّفظ و إنّما بقرائنه؛ من مثل **الناظِرَيْنِ**:

و من ناظريها انساب سحرٌ مدجّج و ضدّان من بردٍ و دفء تجمّعا[1]

أو **الهدبين**، فيقول:

تصوّفت في هدبيك..ليلا..توسّدا لغاتي..و ما هدباك مخترقانـــــي[2]

وأمّا المجموعات الّتي تلتْ **"أهديك أحزاني"** فإنّ حضور هذا الرّمز فيها كان محتشما جدّا؛ ففي **"غنائيّة آخر التّيه"** لا نكاد نصادفه على مساحة تسعة عشر نصّا إلاّ في أربعة مواضع، منها:

أهفو إلى الشّمس في عينيك أقرأها كالعهد تملأُ أعراسي و تنفتلُ[3]

و في قوله:

تلألأت في دمي الأزمان مشرقة من ضوء عينيك لاحت..من حكاياكِ[4]

و في موضع آخر وُظّف هذا الرّمز (العيون)، و لكن مضافا إلى كاف المخاطب المذكّر في قصيدة مرفوعة إلى **مصطفى بلقاسمي**، لتقاطع أوجاعه مع تلك الّتي تضمّها جنباتُ **ياسين ابن عبيد**:

إنّي المسافر في عينيكَ بحتُ هنا بالجرح جرحي لم تضمد له شعبُ

يا أيّها المغتدي و الريح موكبه للمستحيل و راك الجمر و التّعبُ[5]

و أمّا في آخر إصدار للشّاعر **"هناك التقينا ضبابا و شمسا"** فإنّ رمز العيون يضمحلّ شيئا فشيئا حتّى يتلاشى نهائيّا، فاسحا المجال لرموز أخرى هي أقرب إلى لغة الحبّ الحسّي منها إلى الحبّ المعنويّ؛ كالقدّ، و النّهد، و الثّغر، و الشّفاه...و من المواضع

---

[1] – المرجع نفسه: ص **41**.

[2] – المرجع نفسه: ص **53**.

[3] – ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص **71**.

[4] – المرجع نفسه: ص **96**.

[5] – المرجع نفسه: ص **101**.

القليلة التّي كان حضور رمز العيون فيها قوله:

صحوٌ بعينيك أم غيم يعود به تَحنان أزمنة كنّا نُغنّيها[1]

كما يقول في موضع آخر، و في توظيف لعلّه الأجمل؛ إذ يجعل من العينين حدائق غنّاء فيها ما تشتهيه كلّ نفس، و لكنّها أوصدت دون زائريها؛ فحُرموا فَيْأَهَا، و ثمرها:

سلّمي

فحدائق عينيك سيّدتي

غربة أغلقت بابها الأزمنهْ

و توالتْ هواجسها

قطعة قطعةً

و الهديل القديم يراودها من ورايْ[2]

و بهذا نأتي على نهاية هيام **ابن عبيد** بالعيون، و الرموش، و الناظرين.. و ما تعلّق بهذا العضو من الجسد الّذي كان عبر مراحل مختلفة من مسار الشعر العربي مثار اهتمام الشعراء، و الفنانين عامّة؛ لأنّ العينين هما أوّل ما يشدّ الناظر إعجابا، فيقع في أسرهما، كما وقع القائل:

عيون المها بين الرّصافة و الجسر جلبن الهوى من حيث أدري و لا أدري[3]

و في تصوير-عُدّ الأبلغ عند العرب- يكون لهما وقع السّهام؛ لا يبرحان المرشوق إلاّ صريعا، و المؤسف له –و الحالة هذه- ألاّ ديّة على القاتل؛ لأنّ« قتيل الهوى لا يُودَى»؛[1] فيقول قائلهم:

إنّ العيون الّتي في طرفها حـــــور قتلننا ثمّ لم يُحيـــــــين قتلانا

يصرعن ذا اللّبّ حتّى لا حراك به و هنّ أضعف خلق الله إنسانا[2]

---

[1] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 29.

[2] – المرجع نفسه: ص 33.

[3] – ينظر: علي بن الجهم: الديوان، تحقيق: خليل مردم، دار صادر،بيروت، ط3، 1996.

[1] – أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1967، ص 460.

[2] – جرير بن عطيّة: الدّيوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1978، ص 492.

ب- اللّوز:

هو ذا رمز آخر من الرّموز الّتي تجلّى توظيفها في شعر **ابن عبيد** بكثرة، حتّى بلغ في قصيدة واحدة هي **رباعيّات اللّوز و المرمر**[3] خمس عشرة مرّة. ومعلوم أنّ اللّوز من الثّمار الّتي تُغلّفها قشرة صلبة، وبذلك تكون صورتها أشبه بصورة الإنسان الّذي يتكوّن من جسد وروح، والجسد هو بمثابة الغلاف / القشرة للروح، فإذا كسرنا القشرة حصلنا على لبّ الثّمرة، والذي يماثل الروح عند المرأة، وكما أننا لا نحفل بالقشرة، وإنما نحفل باللّبّ، فكذلك في التجربة الصوفية **البنعيبديّة** لأنّ ذا من الرّموز الخاصّة.

ورموز الطبيعة —و اللّوز منها- لم تُتناول في الشعر الصّوفيّ بمعزل عن الجوهر الأنثويّ؛ فقد بسط الصّوفيّة القول في المرأة، و تفنّنوا في وصفها؛ باعتبارها رمزا للفعل والإنفعال، و تلويحا إلى قيمة جماليّة عاليّةٍ.[4]

وقد نوّعوا في استلهامها من طبيعة جرداء هامدة، إلى أخرى أكثر حياةً استلهموها من الطبيعة في حالي الخصب و النّماء؛ و حيث الأغصان المائسة، و الجداول الرّقراقة، والسّحب المتراكمة، و الظّلال الممتدّة، و حيث النّوار، و الجلّنار (نوار اللّوز)، والزّهر على إختلاف ألوانه، و طيب شذاه،[5] وما إلى ذلك من صور تتزيّن بها الطبيعة في فصل الرّبيع خاصّة.

هنا يمدّ **ابن عبيد** كفّه لقارئٍ ليس أقلّ فراسة من قارئة فنجان الشّاعر **نزار قبّاني**؛* ولكن لا ضير إن أرشده صاحب الكفّ إلى بعض ما يؤرّقه، ولا بأس أن يحكي له وجعا أصابه مذ كان للّوز ظهور في حياته:

يا قارئ اللّوز في كفّي أ تقرأه حرفا له موجعات الصّدر عنوانُ!؟
غضّا تبرّج و احتدّت مواسمه و أطيب اللّوز ما عرّاه ريعـــانُ

---

[3] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص **56**.

[4] - عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصّوفيّة، ص **306**.

[5] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

* - إشارة إلى قصيدة قارئة الفنجان (ينظر: نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، **1998**).

فذبت هجّرني عينان..بحرهما شعرٌ..قواربه بـــــوح و كتمانُ[1]

فها هو يعاني الألم، قد أثخنته الجراح، لكنه يستلذّ ذلك، و يظلّ ينكأُ جرحه حتّى يَدْمَى:

لا تسأل النّاس عن معناي يحمله مسافر في ضباب اللّوز ممـــــشاه

إنّي ألوح على بُعدٍ فيجرحـــني عمر التّراب و بعض الجرح أهواه

و أنثني في قفار الوهم أعبـــرها دربا إلى النّار..أنسى العمر..أنساه[2]

إنّ هذا الرّمز (اللّوز) قلما نجده عند الشعراء، و لكنّ **ابن عبيد** ارتقى به حدّا صار معه حافلا بالدّلالات الصّوفيّة شأنه شأن المعتاد من الرّموز، و يُبدع في استخدامه بطريقة تشي بالكثير؛ فها هو اللّفظ/الرّمز يتكرّر مرّتين في أكثر من بيت دون أن يُخِلَّ أو يُمَلَّ:

أغرى بي اللّوز أعطافا مدجّجة يا حبّذا اللّوز يغريني و أغريهِ[3]

و من القصيدة نفسها، يقول:

ما كنتُ أروى بدون اللّوز..هل شربتْ

يُمناي ضوءا..و ضوء اللّوز معتقدي[4]

كدأب شعراء الصّوفيّة إذًا استحوذت المرأة بأنوثتها، و بما دلّ عليها من رموز على مساحة واسعة من مدوّنة الشّاعر **ياسين بن عبيد**؛ لأنّه —و كغيره- استطاع أن يجد في المرأة ذلك الينبوع السّحريّ المتفجّر في قلب الحياة، و فيها دون سواها ظفِر بما يُطفئُ ظمأ القلب إلى الحسن، و الجمال؛ فهي النّصف الجميل الّذي يحمل رحيق الحياة، وسلسبيل المحبّة، و هي الطّيف السّماويّ الّذي يُعلّم البشريّة طهارة النّفس، فكيف لا تُعشق؟! و إنّه لا يراها على غير هذه الصّورة —على حدّ زعم الصّوفيّة- إلاّ قلوبٌ

---

(1) – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 56.

(2) – المرجع نفسه: ص 57.

(3) – المرجع نفسه: ص 58.

(4) – المرجع نفسه: ص 59.

موصدةٌ كأفئدة الصّخور؛[1] و إنّ منها لما يشّقّق، فيخرج منه الماء.

1-3/الطيـــــــــــر:

بُنيت قصص، ورسائل كاملة في التراث الصوفي الإسلامي على رمز الطيّـــر لعـــلّ أشهرها على الإطلاق منظومة **منطق الطير لفريد الدين العطار.** عاش صـــاحبُها بـــين القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وألّف أعمالاً عديدة؛ أعظمها، وأكثرها ذيوعًا كتاب **منطق الطير**؛ وهو منظومة شعرية صوفية رمزية، فاق عددُ أبياتها الأربعة آلاف وستمائة بيت.[2] محورُها رحلةٌ طويلة، تقوم بها الطيور المختلفة بقيادة الهدهد بحثًا عن ســـلطان لها. وفي هذه المنظومة الّتي تضج بالرّموز، ترمز الطيور إلى سالكي الطّريق إلى الحضـــرة الإلهية، فيما يرمز الهدهد إلى شيخ المريدين؛ فقد رمزَ **العطّار** للنفوس البشرية بـــالطيور، وكل طير يمتلك معرفة، ويحمل رسالة يريد إيصالها، والطيور هي الأرواح التي هجـــرت مواطنها الأصليّة في السماء، ونزلت إلى الأرض، وعندما أحسّت بالغربة في مقامها الطيني أرادت العودة إلى مواطنها الأولى، و**الهدهد** هو القائد الروحي لهذه الطيـــور، ورســـول الغيب، وحامل الأسرار الإلهية، ورمز **الهدهد** مستمد من القرآن الكريم، فهو
الطائر الذي يُنبئُ نوحاً بظهور اليابسة.[1] فالروح الصّوفية طائر فارق العرش، جاء مـــن وطن لا يُحدّ، وضلّ في عالم المادّة فذاق ألوانَ عذاب الغربة.و يظلّ على ذي الحال حتّى يصل إلى اللّطيفة الرّوحيّة.[2]

و الطيّور الّتي كثُر الحديث عنها لدى الصّوفيّة أربعة: **الورقاء** و هي الحمامة الّـــتي يُضرب لونها إلى الخضرة، و تُشبّه بها النفس الكلّية/ اللّوح المحفـــوظ، و سمّيـــت **ورقـــاءَ** لُطفِ تترّلها من الحقّ إلى الأشباح المُسوَّاة.[3]

---

[1] – أبو القاسم الشّابي: الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسيّة للنّشر، تونس، 1975، ص 71.

[2] – ينظر: فريد الدين العطّار: منطق الطير، ترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984.

[1] – وَضْحى يونس: القضايا النقدية في النثـــر الصـــوفي (حـــتى القـــرن الســـابع الهجـــري)، منشـــورات اتحـــاد الكتـــاب العرب،دمشق،2006، ص114-115.

[2] – عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 851.

[3] – المرجع نفسه: ص 1003.

و من أشهر الشّعر في **الورقاء** قصيدة **ابن سيناء** الّتي مطلعها:

هبطت إليك من المحلّ الأرفع ورقاء ذات تعزّز و تمنّعِ[4]

و أمّا الطائر الثّاني الّذي حظي بمنزلة في الشّعر الصّوفيّ فهو **العنقاء** ذلك الطائر الخرافيّ، و قد حيكت حوله الأساطير و القصص، و سُمع عنه دون أن يُرى. و لعلّ هذه نقطة التّلاقي بينه و بين **الهيولى** إذ جُعل رمزا لها؛ و هي مادّة افتراضيّة قيل هي الأصل الأوّل للأشياء.[5]

و كذلك كانت **للعقاب** مترلته من الرّموز الصّوفيّة، و هو طير شديد يرمز لمرتبة **العقل** الأوّل الذي يختطف **الورقاء** من عالمها السفلي، وحضيضها الجسماني إلى العالم العُلّوي. و قيل لّما كان العقاب أرفع صعودا في طيرانه نحو الجوّ من الطّيور شابه **القلم** لأنّه أعلى، و أرفع ما وُجد في العالم المقدّس.[6]

و أمّا رابع هذه الطيور فهو **الغراب**، و كما كان لدى الشّعراء القدامى رمزا لكلّ شؤم، و كان نعيقه أمارة للموت، و الفناء، و البين، فإنّه كان أسْوَأَ حظّا لدى الصّوفيّة؛ فهو عندهم رمز للجسم الكلّي؛ « و لّما كان هذا الجسم هو أصل الصّور الجسميّة الغالب عليها غسق الإمكان و سواده، فكان في غاية البعد عن عالم القدس...سُمّي **بالغراب** الّذي هو مثله في البعد و السّواد ».[1]

إنّ رمز الطير عند الصوفية رمزٌ لبحث الصوفي عن المعرفة. وهو رمزٌ متكرّر في نتاجهم، مُعّبرٌ عن رغبة دائمة عارمة في التّحليق بحُرّيةٍ غير محدودة في سماوات لا نهاية لها.[2]

و ما كان عند **ابن عبيد** غير هذا؛ إذ يتوق إلى الإنعتاق بعيدا عن عالم فرّقته الأهواء، والشّيع، فيقول:

---

[4] – يُنظر: ابن سيناء: الديوان، تحقيق:حسين علي محفوظ، مطبعة الحيدري، طهران، **1957**.

[5] – عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص **886**.

[6] – المرجع نفسه: ص **875**.

[1] – المرجع نفسه: ص **890**.

[2] – وضحى يونس: المرجع نفسه، ص **115**.

طيرٌ تشحّط فوق السّحب..محترقا وجدا عليكِ.مدى الأحقاب..ينتجعُ

بنى هنالك..في أطباقها..فننـــا تنساه في خطبه..الأحلاف و الشّيعُ[3]

و **للعنقاء** – أيضا- حضور في مجموعته الأولى فقط، إذ المتتبع لباقي المجموعات لا يكاد يتبيّن أيّ دالّ على هذا الرّمز الأسطوريّ، و هو رمز له من الثّقل التّراثيّ، و نصاعة التّعبير الشّعريّ، و له من الإختزالات، و التّحوّلات الأسلوبيّة، ما يجعله قادرا -و بامتياز- على أن يوقف المدّ السّرديّ لأيّ نصّ، و أن يؤسّس لمفارقة دراميّة حاضنة لكشوف جماليّة تمتدّ في قدرة أيّ كان فردا أو أمّة على النّهوض من كبوته.[4]لأنّ مثار الدّهشة -فيما حِيْك حول هذا الكائن من أساطير، مثله مثل طائر **الفنيق** تماما- هو انبعاثه من رماد بعد أن يحرق نفسه، فيكون موتُه حياتَه. غير أنّ **ابن عبيد** لا يُدهشه في العنقاء هذا الانبعاث، وإنّما يوظّفه دالاّ على البطش ، و القوّة، فقد أوتي من القدرة على التّخفّي ما يستطيع أن يختطف به أفرادا بل قبائل بأكملها دون أن يعترضه أحد فهو أوّلا، و آخرا خرافيّ، ثمّ إنّه يتصيّد فريسته حين يحلّ الظلام:

(سرييف) يا ولدي جنازة محتِدٍ طارت به في ليلها العنقاء[1]

إنّنا لا نرى **للعنقاء** هنا تلك الصّورة الّتي رُسمت له في مخيّلة الشعراء أخّاذة بما فيها من غرابة، و ما يكتنفها من غموض، و إنّما هي صورة بشعة لطائر يخطف الجنائز ليلتهمها دون أن تدركه الأبصار. هو طائر غربيّ يُذكي أحقادا صليبيّة، و يأتي على كلّ ما هو أخضر، مع ما لهذا اللّون من إيحاء في الموروث الإسلاميّ، طائر ظالم قد آلم **العذراءَ** ظلمُهُ فتبرّأت منه، ومن تصرّفاته لكن دون أن يرعوي، و غير آبه بالعذراء، و بأصوات الثّكالى مستغيثاتٍ:

وحدي على شفة الظلام غريبة أردي الصّليب تُعنّه الخصماءُ

عاف الوجود شعاره و دثــاره و تبرّأت من ضيمه(العــذراءُ)

---

[3] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص **46**.

[4] – موسى إبراهيم الدّقّة: الأسطورة و المرأة في ديوان" فصول كلها تموز" لعلاء الغول، مجلة الجامعة الإسلامية، جامعة الأقصى- غزّة- فلسطين، مج**12**/ع**2**، يونيو **2004**، ص **33**.

[1] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص **39**.

ويحي على الزّمن المعفّر في الرّدى ركب السّيول هشاشةٌ و إباءُ[2]

يتوالى توظيف رمز الطّير في شعر **ابن عبيد** بشكل أكثر تكثيفا، و أعمق دلالة، ويكون محورا رئيسا في الكثير من قصائده ليس كرمز عابر، بل كرمز فاعل، و مؤثّر في البنية الكلّية للقصيدة بدءا من العنوان: **"على شفتي طائر من حنين"**،[3] و **"في منطق الطّير"**[4]، كما تحضر أجناس طيور عُرفت في شعر الصّوفيّة، قد تقدّم الحديث عنها؛ من مثل الحمامة/ الورقاء،[5]و أجناسا أخرى لم تكن متداولة في معجم الرّموز الصّوفيّة كالخطّاف،[1] والنّورس[2]، فهذا الطائر الرّمز –مثلا- كان له حضور كبير في شعر السّورياليين، وبالأخصّ مذ كتب **شارل بودلير**- Charles Baudelaire (1821-1867) قصيدته **النّورس**-L'Albatros - [3]الّتي تلقّاها الشعراء بإعجاب شديد بلغ حدّ الإنبهار، فراحوا يحاكونها،و لعلّ ما شدّهم فيها أكثر تلك الصّور الشّعريّة الرّائعة، و الحديثة في الآن نفسه، و ذلك التّقاطع السّلوكي الّذي أوجده بين هذا الطائر رفيق البحّارة، و القراصنة، و بين الشّاعر الّذي يحسّ نفسه غريبا عن الأرض، و يخالجه شعور دائم بالوحدة، و على قدر ما يُثير الشّفقة يثير السّخريّة أيضا؛ تماما كالنّورس حين يقع بين أيـــدي البحّـــارة، ويتّخذونه أداة للتسليّة، حتّى يُمضوا وقتهم.[4]

أمّا ابن عبيد فقد أنطق نوارسه الجريحة بلسان الشّعب العربيّ المضطهد الّذي فـــرّق التواطؤ شمله، و سلب أرضه:

قالت نوارسه الجريحةُ

إنّنا أكل التّواطؤ لحمنا

---

[2] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 33.

[4] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص50.

[5] – المرجع نفسه: ص 32.

[1] – المرجع نفسه: ص 38.

[2] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 95.

[3] - Charles Baudelaire: Les fleurs du mal, ed.maxi-livres, paris, 200 p159.

[4]-Ibid: p 160&159.

و استترف التّهويد ما كان ادّعاءُ

عروبة أبقاه!![5]

و لأّنه أحد أفراد هذا الشّعب، فهو يشاركه المسرّات، و يقاسمه الهموم، يأبى أن يكـــون تغريده بعيدا عن سربه، فتلك الطّيور/ الشّعوب تبحث لها عن وطن يؤويها، و عن يـــد تمتدّ إليها فتلثمها:

على كبدي بلدي

و الطّيور الّتي حوّمت فوقه ظمأ

لثمت في يدي

أثر العابرين![1]

و طائره مختبئ داخل نفسه، قد اتّحد بالشّاعر فصارا واحدا:

أنا أنت يا طائري المتوحّد بالضّوء

يا بوحها المتجلّي علـــــى قمم المتعبين

تطول بنا الغربة اليثربيّة

ينفضني عاتقاي

و تمضي الخيول أمامي جيلا فجيلا

أقول: بمن يا خيول غدي تحتمين؟[2]

و مثل هذا الاتّحاد مع الطائر يصادفنا مرارا في شعر **ابن عبيد** إلى درجـــة يصـــير لـــه جناحان كما للطّائر:

لو كان يمنحك السّحابُ لجئته تطوي السّحابَ مواجدي و جناحي[3]

---

[5] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص **95**.

[1] – المرجع نفسه: ص **35**.

[2] – المرجع نفسه: ص **37**.

[3] - المرجع نفسه: ص **83**.

و الغريب أن يراه الآخرون على هاته الصّورة؛ فيرونه طائرا يطير ثمّ يحطّ، و تكون لـــه صورة الطفل الطائر له من الأوّل البراءة، و الطّهر، و له من الثّاني خفّة الرّوح، و جمـــال الهيئة:

قالت عشقتك طفلا حطّ فوق يدي في موعد أمويٍّ و الهوى سرِبُ[4]

و من الاتّحاد/ التّحوّل إلى هيئة طائر –أيضا- قوله:

هما جناحان ما انضمّا على جسدي حتّى طوتنا المرايا السّمر و العصرُ[5]

و كما رأته الحبيبة طفلا طائرا كذلك رآه هو حمامة أو عصفورة أَلِفَتْهُ، فلا يطيـــب لهـــا المقام إلاّ على يديه قد اتّخذت منهما فَنَنَا:

ارحلي امرأةً

في القناديل نامت

على زندها الأرض حلّن ضفائرها

و استقلّتْ

على عرشها في الشّجرْ

خوّلت لي السّماوات أن تهبطي في يديَّ[1]

و للحمامة نصيب من اهتمام الشّاعر بصورتها:

ريشة ورّطتني

و لي في جناح الحمامة

سنبلتان و ناي![2]

أو بهديلها/ نوحها الّذي أثار مواجيد الشّعراء العرب منذ القديم، فيقول:

سلّمي

فحدائق عينيك سيّدتي

---

[4] – ياسين بن عبيد: غنائيّة آخر التّيه، ص 42.

[5] – المرجع نفسه: ص 51.

[1] – المرجع نفسه: ص 65.

[2] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 32.

غربة أغلقت بابها الأزمنهْ

و توالت هواجسها

قطعة قطعةً

و الهديل القديم يراودها من ورايْ[3]

ولعلَّ الشاعر هنا قدِ اتّحدَ مع هذه الحمامةِ اتّحاداً روحيا نفسيا؛ لتكونَ المعادل الموضوعيّ أو الفنّيّ له في مشهدِهِ؛ كما هو حال معظم الشعراء الذين يستحضرون هذا الرّمز البديع الذي وجد ضالّتَهَ أكثر ما وجدها في العصر الأمويّ. وكلّ ما يحدثُ للحمامةِ في رمزيّة معاناتِها، وفقدها يحدث للشاعر؛ فَفَقْدُ الحمامةِ أولادَها (أو إلفَها) ما هو إلاّ فَقْدُ الشَّاعرِ محبوبته (رمز الحياة الأوّل)، ورمز الواقع المرفوض لديهِ، و لم يقوَ على التأقلم معه والعيش فيه. وهذا الصّقر الذي التهمَ وليدها أو أولادها، أو إلفَها ما هو إلاّ رمزٌ للزمن (العدوّ الأكبر للشاعر) الذي كانَ سبباً لهذه الغربة التي يعيشها في واقعه.و لعلَّ نواح الحمامة على غصنِ الأيكِ ما هو إلا معاناة الشاعر وأحزانه وهمومه التي يتصارع مع نفسه مراراً، وتكراراً للخلاص منها بعد أن أهلكته، وشلّت حراكه، وأعجزته.فإن رأتِ الحمامةُ سرباً من الحمام وطارت معه، فإنّ الشاعر قد تخلّص من هذه الهموم والأحزان وتطهّر من أوحال القهر،وأدران العجز وأوساخ المعاناة، وإن قُصَّ جناحُها، وسقطتْ جثّةً هامدةً على الأرض فإنَّ الشاعر لم يتمكّن من الخلاص من واقعه الأليم، وقد استسلمَ لهمومه، وأحزانه، وإحباطه، وعجزه، وجموده؛لأنَّهُ قدِ اتّحد مع هذه الحمامةِ اتّحاداً روحيّاً نفسيّاً؛ فجلّ مشاهد الشعر العربيّ ما هي إلاّ مشاهد رمزيّة لمعاناة الشاعر وصراعه الطويل مع الواقع، والزمن، والمعاناة، وكما هو معروف فالشاعر لم يكن يوماً منسجماً مع واقعه، فهو دائماً رافضٌ له غير متأقلم مع العيش فيه بأمانٍ، وسلامٍ واستقرارٍ.

هذه وقفة على بعض الرّموز الصّوفيّة التّي تجلّت في شعر **ياسين بن عبيد** بشكل لافت للنّظر، و جدير بالوقوف عندها مليّا، و في تضافرها مع غيرها كان ثراء قصائده،

---

[3] – المرجع نفسه: ص 33.

وأسهم الشّاعر بدوره في إكسابها معانٍ عميقة، و لم يكن في توظيفه لها مجترّا، و إنّما كان مبدعا أضفى على هذه الرّموز إيحاءات خاصّة، و وسمها بميسمه الشّخصيّ، و بذلك يكون **ابن عبيد** قد استفاد من الرّمز دلالته، و يكون الرّمز قد أخذ من الشّاعر العمق، و الثّراء.

كما كان لبعض الرّموز الأخرى حضور، و لكن بدرجة أقلّ كالرّموز التّاريخيّة مثلا، و هذا ما ستعمل الدّراسة على تبيان جماليّاته في المبحث الموالي.

2- الرّمـــــز التّاريخـــي:

التاريخ العربي حافل بالأحداث المختلفة، والشخصيّات الّتي سجّلت مآثر يذكرها النّاس من قاصٍ و دانٍ؛ و ما عودة الشّعراء المعاصرين إلى استلهام تلك الشّخصيّات إلاّ محاولة لربط الحاضر بالماضي، و خلق جسر تواصليّ بين أمس مشرق، و واقع محبط. وقد يتمّ هذا الاستلهام بأسلوبين اِثنين: التعبير عن الموروث، و التعبير بالموروث؛ ففي الأسلوب الأوّل يحاول الشّاعر بعث التّراث العربي فكريّا و فنّيا، و أمّا الأسلوب الثّاني فإنّ الشّاعر يستعين بالتراث ليعبّر عن قضايا راهنة قد وقف الفرد العربيّ أمامها حائرا لا يلوي على شيء.[1]

وقد حاول نفرٌ من الباحثين تلمّس مظاهر حُضور التّراث العربي في قصائد شعرائنا المعاصرين-خاصة شعراء الحداثة منهم-؛ فأشاروا إلى المصادر التُراثية لهؤلاء الشعراء وهي:

-التّراث الدّيني: القرآن الكريم، الكتاب المقدّس، الأحاديث الشريفةِ وغيرها.

-التّاريخ العربي (الإسلامي وما قبل الإسلامي): الأحداث التاريخيّة، الشخصيّات، أسماء المدن وغيرها.

-التّراث الشعبي: الحكايات، التقاليد الشعبيّة، الأغنيات والمواويل الشعبية، ألعاب الأطفال

-التراث الأدبي: شعراً ونثراً.

-الموروث الأسطوري للمنطقة العربيّة: فرعوني، سوري، بابلي وآشوري وسومري،

---

[1] – عبده بدوي: نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1998، ص 64.

جاهلي، وغيرها.[1]

وقد رصَدَ بعض هؤلاء الباحثين[2]طرق، وتقنيات استحضار هذا التّراث، حتى قال أحدهم: «إنّ الشعر المعاصر عنيَ بالتراث...كما لم يُعنَ بهِ شعرٌ من قبل؛ لقد استكشف آفاقه، وطاقته، وفجّر من خلال النص هذه الآفاق والطاقات، وأعادهُ إلى ضمير العصر حيّاً نابضاً، يتجاوب أو ينفعل ويفعل بهِ الإنسان».[3]

لقد وصلَ الشعر العربي المعاصر إلى هذا الأمر بعد سنوات طويلةٍ من التّطور، وبجهدِ مجموعةٍ هامةٍ موهوبةٍ من الشعراء إبداعاً ونقداً، بالإضافة لتضافر جهود هؤلاء وتفاعلها مع بعض المشاريع الفكريّة والنقدية لعددٍ هامٍ من المفكرين، واشتداد حركةِ الترجمة، وحوار الحضاراتِ، في إطارِ تغيّرات تاريخية، وسياسيّة، واجتماعيّة، مرّت بها المنطقة العربيّة منذُ بدايةِ هذا القرن حتى الآن.[4]

وإنّ المتتبّع لإبداع الشّعراء المعاصرين سيرى أنّ التّراث لدى هؤلاء «ليسَ تركةً جامدة، ولكنهُ حياة متجدّدة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع أن تمدّ عمرها إلى المستقبل لا تستحقّ أن تكون تراثاً، ولكلّ شاعرٍ أن يتخيّر تراثَهُ».[5]

و سيقف على حقيقة مفادُها أنّ التّراث نهرٌ يتّجهُ من الماضي نحو المستقبل، وهو بذلك «يكتسب أصالةً جديدة في مساره، مُميّزاً بين دلالاتهِ الثابتة التي تمثّل الانقطاع والدلالات المتغيّرة التي تكفل التواصل».[6]

لذلك أعلن **خليل حاوي** أنّه -رفقة أبناء جيله- حاولوا إحداث«ثورةٍ تجعل الشّعر الحديث ينفصلُ عن التراث الشعري العربي، بقدرِ ما يتّصل به، وكان كلّ منهم يحاول

---

(1) – ينظر: ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبّي في الشعر العربي المعاصر، اتّحاد الكتاب العــرب، دمشــق، 1999،ص 04-05.
– و محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص574.

(2) – علي عشري زايد: توظيف التراث العربي في الشعر المعاصر، مجلّة فصول، القاهرة، م1-ع1، 1980، ص203-219.

(3) - نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص 81.

(4) - ثائر زين دين: المرجع نفسه، ص 07.

(5) - صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1977، ص208.

(6) - عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعريّة، دار العودة، بيروت، 1968، ص 186.

الانطلاق مما يراه عناصر حيّة في التّراث، و... أنّ كلّ نهضة شعريّة، في أمةٍ تحملُ تراثاً شعريّاً عريقاً مُتراكماً، لابُدَّ لها من العودة إلى الينابيع الأصليّة التي كانت مصدر كلّ نهضة في الماضي. وهذهِ العودة تختلفُ عَمّا يُدعى بالسّلفيّة الشّعريّة، وذلك أنّها ليست عودة لإحياء الأنماط والنماذج التي استقرّت في قوالب جامدة، بل إلى الينابيع التي تفجّرت فيها روح حيويّة تولدُ أنماطاً ونماذج، ولهذا كان في شعرنا ما يشبه الاستلهام لروح الفطرة في الشعر العربي»[1].

حتى أولئك الشعراء الّذين يقولون: «العربيّ لا يحبّ المغامرة، لا يتجرّأ. التّراث العربيّ في الأخير تراث جثث. نحن نقدّس الجثة. عندما يولد لنا ولد لا نهتم بهِ، كما نهتم بالجثّة. إننا لا نعرفُ الدّفن»؛[2]نراهم يعلنونَ بعدها أنّ هناكَ جزءاً حيّاً هامّاً من تراثنا «والحيُّ لا يُدفن».[3]

لقد فهمَ شُعراؤنا كما يعبّر **بلند حيدري** أنّ الحداثة الأصيلة إنّما «تنمو وتخرج من التراث، وتضيف إليه، كما خرجت الانطباعيّة من الرومانسيّة، وكما خرجتِ السُرياليّة من الرومانسيّة أيضاً... ».[4]

ولا يفوتُ **أدونيس** أن يؤكّد أنّ «المجدّدين لم يلحّوا على التّجديد، إلاّ لأنّهم أجادوا في فهم أسلافهم»، ثُمّ يضيفُ بعد ذلك: «الواقع أنّنا نفهم آثارنا القديمة أكثر من أيّ وقتٍ مضى، والصلةُ اليوم بيننا، وبين أسلافنا جوهريّة لا شكليّة، وعميقة لا سطحيّة».[5]

ويؤكّدُ **أمل دنقل** «أنّ العودة إلى التّراث هي جزء هام من تثوير القصيدة العربيّة، وهذا الاستلهام للتّراث يلعبُ دوراً هامّاً في الحفاظ على انتماء الشّعب لتاريخه. ولكن يجب التّنبّه إلى أنّ العودة للتّراث، لا يجوز أن تعنيَ السّكن فيه، بل اختراق الماضي كي

---

[1] - محي الدّين صبحي: مقابلة مع خليل حاوي، مجلّة المعرفة، العدد 122، العام 1973، ص 97.

[2] - جهاد فاضل: أسئلة الشّعر، لقاء مع يوسف الخال، الدار العربية للكتاب، القاهرة، دون تاريخ، ص 379.

[3] - المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[4] - المرجع نفسه: لقاء مع بلند الحيدري، ص 58.

[5] - أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص136.

نصل إلى الحاضر استشرافاً للمستقبل».[1]

ويقولُ **حسب الشيخ جعفر:** « في أيّ شعرٍ عالميّ، لدى أيّة أمّة، الأساس هو التّراث، لم نجد يوماً ما شاعراً مهمّاً جاء منقطعاً عن جذورهِ أبداً. أنتَ تستطيع أن تلاحظ هذا جيداً في إضافة **السيّاب، نازك، عبد الصبور.** لم تجئْ هذهِ الإضافة إلاّ عبرَ عناقهم الحارّ مع التّراث الشّعريّ العربيّ».[2]

وتوظيف التّراث يكون إمّا باستدعاء الشّخصيّات التّاريخيّة، أو باستحضار الأماكن، والمواقع، والأيّام، أو بحشدها جميعا. فمن هي أهمّ الشخصيّات الّتي نجدها تتردّد بشكل لافت في مدوّنة **ابن عبيد؟** و ما هي أبرز الأماكن التّي وقف عليها؟

2-1/ رموز الشّخصيّات:

إنّ استخدام هذه الشخصيّة التّراثيّة أو تلك -في الأدب العربيّ بعامّة، والشعر بخاصة- يُظهرُ شكلاً من أشكال علاقة الشّاعر العربيّ المُعاصر بتراث أمّته، و الّتي يكون قد تبنّاها انطلاقا من أحد المواقف الأربعة:

- موقف الهرب إلى التّراث.
- موقف الهرب من التّراث.
- موقف الهرب بالتّراث.
- موقف استلهام التّراث أو استدعائه.[3]

واختصر **د. علي عشري زايد** هذه المواقف ــ من الناحية الفنيّة ــ إلى موقفين، أو مرحلتين[1] هما: «مرحلة التّعبير عن الشّخصيّة» أو «تسجيلها»؛ بمعنى أن يتّخذ الشّاعر المعاصر من سيرة حياة الشخصيّة مادةً يعيد نظمها، و صياغتها متقيّداً تماماً بما جاء عنها في المصادر التُراثيّة، دون أن يُحمِّلها أيّ دلالات معاصرة، ودون أن يحاول قراءتها بطريقةٍ جديدةٍ أو معاصرة.

---

[1] - جهاد فاضل: المرجع نفسه ، لقاء مع أمل دنقل، ص 43.

[2] - المرجع نفسه: لقاء مع حسب الشيخ جعفر، ص 75.

[3] – نعيم اليافي: المرجع نفسه، ص 51.

[1] – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيّات التراثيّة....،ص 15.

و«مرحلة توظيف الشّخصيّة التُّراثيّة» أو «التّعبير بها»؛ وهي مرحلة تختلف كليّاً عن الأولى، فقد أدركَ الشّاعرُ أنّ دورهُ ليس فقط العودة إلى التّراث بهدف نبشه وإحيائه، بل «لينطلقَ منه من جديد في مرحلة جديدة، مزوّداً بالقيم الباقية والخالدة في هذا التراث، بعد تجريدها من آنيتها وارتباطها بعصرٍ معين»،[2] عندها فقط «يستطيع أن ينفث الروح في شخصيّاتِهِ الميّتة، فتصبح قادرة على تجاوز حقبتها الزمنيّة، وترفرف في قصائده رموزاً خالدة؛ ذات دلالات حيّة متجدّدة، قادرة على تقديم قضايانا المعُاصرة والتّعبير عنها دون قسرٍ أو تعسّف».[3]

وقد استخدم **ياسين بن عبيد** ــ ضمن الصّيغتين السّابقتين ــ عشرات الشّخصيّات التّراثيّة، التي استلهمها من مختلف المصادر التّراثيّة؛ دينيةً وتاريخيّة وأسطوريّةً وأدبيّة وغيرها، فاكتسبت جملةً من الدلالات المتنّوعة، وغدا بعضها رمزاً شاملاً لهذه الفكرة أو تلك؛ فمن الشّخصيّات الدّينيّة نجده يوظّف شخصيّة **مريم العذراء** –عليها السّلام-:

وحدي على شفة الظلام غريبة أردي الصّليب تُعنّه الخصماءُ

عاف الوجود شعاره و دثــاره و تبرّأت من ضيمه (العذراءُ)[4]

إنّ **العذراء** – عليها السّلام- تحضر هنا رمزا للعفّة، و الطّهارة، فتتبرّأ من كلّ ما يُسيءُ للإنسانيّة، و إن انضوى تحت راية الصّليب كما هو الحال في مأساة **"سراييفو"**.

و إلى جانب العذراء نجد **بلقيس** الّتي لا يستحضرها الشّاعر بذاك الثّقل التّاريخي الدّيني؛ وما ورد في القرآن الكريم من قصّتها مع النّبي **سليمان** –عليه السّلام-،* بل

---

[2] – المرجع نفسه: ص 75.

[3] – ثائر زين دين: خلف عربة الشعر(دراسات في الشعر العربي المعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2006، ص12.

[4] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 39.

* - إشارة إلى سورة النّمل الآيات: 23إلى44.

يستحضرها اسما لامرأة ماتت من أجل قضيّة، و خلّدها الزّوج الشّاعر **نزار قبّاني** برائعته "**بلقيس**"[1] فزادها رفعة، و سموّا، حتّى ضاهت الثّريّا، يقول **ابن عبيد**:

يا شاعر الورد لم تحرج مصادحه إلاّ خزايا من الأقمار ما شـــــربوا

بلقيس نامت على أجفانها مدن فجريّة و استوت في الشّهب ترتقب[2]

إنّ هذا الزّمن عرف تغيّرا للمفاهيم، و تبدّلا للقيّم الأخلاقيّة، نتج عنه فساد في الذّوق؛ فصار القبح جمالا، و صار الأفّاك قدوة، و هاديّا يؤمّ القوم، و يسوسهم كما يسوس الحادي إبله، فتنقاد طيّعة مذعنة. و آلم الشّاعر ما آلت إليه الأوضاع، فاستدعى من تاريخنا الدّيني شخصيّتين ثِنْتَيْنِ: شخصيّة **حسّان بن ثابت** شاعر الرّسول ﷺ ، و ما في شعره من قيم الحقّ، و ما يحتويه من جمال فنّي، لكنّه دُنّس بيد أدعياء التّفتّح، فما كان من **ابن عبيد** إلاّ أن يستميح **حسّان** عذرا، و يستغفر شعره:

و لوّثوا الشّعر من حسّان منحدرا عذرا و مغفرة يا شعر حسّان![3]

وشخصيّة **سجاح** الّتي ادّعت النّبوّة رفقة **الأسود العنسي**، و **مسيلمة الكذّاب**، فأُعْلِنَتْ عليهم الحربُ حتّى قَضَوا، لكنّ **سجاحَ** تُبعث من جديد متقنّعة طورا باسم الثّقافة، و آخر باسم العصرنة، و أعجبْ لها تتقدّم الصّفوف، فتورِد القوم المهالك و «بئس الورد المورود»:

أمّت سجاح صفوف القوم وا عجبي و استقبلوها..هنا شعار أديان

رادت بهم شاطئ النّكران عابـــــثة خالوا نوافثها شراع رُبّـــان[1]

كما يستحضر الشّاعر من الشّخصيّات الّتي جاهرت الأمّة بالعداء **كسرى** الفرس و**قيصر** الرّوم ؛ اللّذين حتّى و إن فرّقهما المعتقد، واختلاف الألسن، فقد جمعتهما الضّغائن التّي يُكنّونها للمسلمين، فلا غرو إذًا أن نرى **قيصرا** راعيّا لنار **كسرى** ما دامت الغاية واحدة:

---

[1] – نزار قبّاني: الأعمال الشعريّة الكاملة، مج4، ص 56.

[2] – ياسين بن عبيد: غنائيّة آخر التّيه، ص 43.

[3] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 50.

[1] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

فلول كسرى من التّاريخ راكضة لتغصب الحبَّ حرفَ الله في بدني

يا نار كسرى إلى الأوطان زاحفة يرعاك قيصر لا قومي و لا وطني[2]

و لم يُغفل **ابن عبيد** استدعاء شخصيّة بارزة في تاريخ الجزائر الحديث، وهي شخصيّة **الأمير عبد القادر** الذّي يذكره كلّما تراءت لناظريه مدينة **سرتا**:

(سرتا) و يعتصر (الأمير)جوارحي و تُضيءُ لي من ضوئه الأهدابُ[3]

فيذكره شاعرا قد تقاطعت أوجاعهما ذاك غريبا في سجن **لمبواز**، و هذا غريبا بين أهله قد ولج المدينة فأنكرته، أو تنكّرت له:

أعرفتني؟ أعرفت وجها عاشقا كتب الملاحم غيمُه المنســـــــابُ؟

نادى (الأمير) فكان زادُ حقائبي شعري..و شعري الزّادُ و الألقابُ!!

جُرْحِي أتى بي و المسافة وردةٌ لم تأتِ بي الزّعماءُ و الأحــزابُ!![4]

و يذكره أبيّا «شامخا أنفه جلالا و تيها»، و لكم راض الاستعمار كسر شموخه –وقد وقع الأمير أسيرا- فما استطاع:

إيه (الأمير) و في جلالك صامتاً يبقى الشّموخ و تذهب الأسبابُ

و من الشّموخ عقيدة ورديّــة و مساربٌ يرتادها الأصحــابُ[1]

وإلى جانب هذه الشّخصيّات كان استدعاء لأماكن تاريخيّة ارتبطت أسماؤها بأحداث، و مواقع، و هذا ما سنحاول تجليّته في المبحث الموالي.

2-2/ رموز الأماكن:

إن افتنان الشّاعر المعاصر بأماكن معيّنة -كرمز (ثقافي وجمالي)- يبــدو ظــاهرة جديرة بالتّأمّل لبروزها بشكل واضح، وتمركزها كبنية موضوعية في الخطاب الشّــعريّ للكثير من الشعراء «الّذين استقام المكان لهم مشهداً يشحذ تخــيلاتهم، و وجــداناتهم

---

[2] – المرجع نفسه: ص30.

[3] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 17.

[4] – المرجع نفسه: ص 18-19.

[1] – المرجع نفسه:ص 19.

بطاقاته، ورؤاه المعبّرة».[2] وإن شكّلت أسماء الأماكن لدى **ابن عبيد** نسبة قليلة جدّا إلاّ أنّه حريّ بالدّارس الوقوف عندها؛ فقد استوعبها ثمّ أعاد صياغتها جماليّا.

و من الأماكن الّتي احتلّت فضاءات الخطاب الشعري لديه **المدينة المنوّرة** ، و قد أشاد الشّاعر حولها ومن خلالها مضامين شعرية، تحيل إلى استقراء القيم الجمالية لها من حيث كونُها محركات باعثة على توطين الشعرية، والإشارة إلى تفاصيل مناخها الإنساني:

على جدار من التّاريخ منتحيًا أفلتُ كالنّجمة الصّفراء في أرقي

خطبت في الزّمن الموعود ذاكرة من أرض يثرب..تعرو الدار بالعبق[3]

و هو إذ يذكرها يوظّف الاسم الّذي أُطلق عليها قبل الهجرة " **يثرب**"، و يجعل الهجرة منها لا إليها " **تغريبة المهاجر اليثربيّ**".[4] و ممّا قال فيها:

و هاجر إليها يثربيًّا فإنّها تُغالب بوحا خانها فتكلّما[5]

و هو إذ يهاجر ليس هربا، و لا سأما، و إنّما ليراها تتجلّى في كلّ ما حوله، حتّى في عيون حبيبته:

بيدي بلادي..و الهوى..و كآبتي الخضراء نجمٌ و الذّمام ركابُ

و لي العيون اليثربيّة شاطئٌ نامت به الأوجاع و الأعصابُ[1]

و هو إذ يُلقي أحماله عن ظهره، و أتعابه ليستقرّ بمدينة أخرى هي **سرتا/ قسنطينة** لا تغيب المنوّرة عن باله لحظة:

(سرتا) فرشت على رباك متاعبي و ملابسي في رحلتي الأتعابُ

أهواك..في حبّيك أبحث عن دمي دوني و دونك نخلةٌ..و عبابُ

صوفيّة العينين(سيرتا)خاننـــي فيك الحنين و ما عليّ عتابُ[2]

---

[2] – محمد إبراهيم الدبيسي: المكان في التجربة الشعرية (شعراء المدينة المنورة –نموذجا-)، مجلة مركز بحوث و دراسات المدينة المنورة، المدينة المنورة، ع**21**، صفر**1428**/مارس**2007**.

[3] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص **33**.

[4] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص **68**.

[5] – المرجع نفسه: ص **71**.

[1] – المرجع نفسه: ص **15**.

[2] – المرجع نفسه: ص **16-17**.

وحنينه –طبعا- لأرض النّخلة **(يثرب)**، إنّنا نراه مشتّتا بين أرضين واحدة تربّـــى فيهـــا، فهي له الحنين إلى مراتع الصّبا، و أرض آوته حين لفظته المدن:

(سرتا) نزحت من الظّنون مصفّدا وعلى فؤادي القيد و الأنيابُ

وحدي..وقد شرب الظلام محاجري وأنا بأروقة الأسى جـــــوّابُ

عامين..إنّي بعد آخر ضـــــمّة جئتُ الهوينى ليس عنك متابُ[3]

و من المدن الجزائريّة الأخرى الّتي احتلّت من ذاكرة الشّاعر حيّزا، و ارتبط اسمها لديـــه بذكريات سيّئة، و كلّما يمّ قبلتها استحضر أحزانه، و أتراحه مدينة **عنّابـــة**، أو «قبلـــة الحزن»[4]كما يسمّيها؛ فقد أهلكت جسده، و أتعبت روحه:

لا تسألي موعد العنّاب..عن جسد عظّته آكلة الأكباد في القـــددِ

لا تسأليه..ففي (عنّابة) ذهبـــتْ مواعد الأمس..في حزن..وفي ربدِ[5]

و لبعض الأماكن المشرقيّة نصيب من اهتمامه –أيضا-، فها هو يستخرج مدينة ممّا طواه التّاريخُ، و قد كانت في سالف عهدها مثالا للقوّة، لكنّه إذْ يستدعيها إنّما لتكـــون صورة لأوجاعه، و رجع صدى لأنينه:

قرأت على مرمر الأغنيّات

صرير يديك توهّجتا عنباً

بعد بلقيس كلّمتاني من الصّرحِ

كي أستعيد صهيلي

وكي من زجاج الجراح أطلّ مساءً

و أستأنف الوجع المتجلّي

على سبإ من أنين الغيوب![1]

---

[3] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص **18**.

[4] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص **44**.

[5] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[1] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص **50**.

و إذا كانت ملكة **سبأ** قد كشفت عن ساقيها، لأنّها حسبت الصّرح لجّة، وصوّر **القرآن الكريم** المشهد بما نصّه: ﴿**قيل لها أدخلي الصّرح فلمّا رأته حسبته لجّة و كشفت عن ساقيها قال إنّه صرح ممرّدٌ من قوارير**﴾،[2] فإنّ الشّاعر يدخل الصّرح ليكشف عن أوجاعه –وما أكثرها!- فتطلّ من زجاج الجراح.

وغير بعيد عن **سبأ** تكون له وقفة باليمن تحديدا في **صنعاء**، لا للمترل ذاته، و إنّما حبّا و إكراما لرجل كانت له **صنعاء** دار مقام:

وجاء يقرأ (من صنعاء يحمله نسر) قصائد من جمر بها التهبا[3]

و من لا يعرف **البردونيّ؟!** أو لا يُقرّ له بالشّاعريّة؟! و هو لا يقلّ عن **أبي تمّام** صدقا وإبداعا،و إحساسا:

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

وكذلك كانت كلّ مدينة تلفظ **ابن عبيد** إلى غيرها؛ فهمومه كبيرة، و جسمه قد «وزّع في جسوم كثيرة». و اشتدّ عليه الوجع، و أثخنته الجراح، و أيقن بالهلاك، حتّى لاح لناظره مكان قد يجد فيه الرّاحة المبتغاة:

لقد تراءت لعيني في الضّحى دجنا فهزّني الشّجن العجّاج.. و القرفُ[2]

فشدّ الرّحال، و يمّم شطره، آملا أن تكون هذه نهاية التّطواف، فعسى أن تكون **لبنان** متّكأ الراحلين، و لعلّها أن تكون الرّكن الشّديد الّذي يأوي إليه المتعبون:

كانت هنا يا جراحي..بوح ذاكرة تضرّمت و شظايا العمر ترتجفُ

فقيل لي إنّ في لبنان متّكأ للرّاحلين على أوجاعها وقفوا![3]

---

[2] – سورة النّمل 44.

[3] - ياسين بن عبيد: غنائيّة آخر التّيه، ص115.

[1] – المرجع نفسه: ص 116.

[2] – المرجع نفسه: ص 109.

[3] – المرجع نفسه: ص 108.

و يختار من لبنان –تحديدا- جنوبه، لأنّه قبلة الشّرفاء الّتي استعصت على التّهويد، رغم ما سامها من عذاب:

لبنان..يا مهجر الأسراب أتعبها درب الجنوب بثوب الجرح ملتحفُ

تمتدّ فيك مسافاتي مضيعّة يدوسها بخيول الموت محترفُ[4]

وجاءها فألقى عن كاهله الأتعاب، و قد طال تنقّله من وطن إلى وطن:

جاءتك من تعب الأوطان مترعة نوارسي حادياها الغيم و الأسف[5]

لقد وجد في الجنوب بعض الرّاحة الّتي ينشدها،فكان فيه مسرح أشعاره، و ملتقى أخيلته، و مناط آماله، و كانت أشذاؤه تفوح في كلّ الجهات الّتي يقصدها:

كلّ الجهات جنوبٌ..ليس لي بدلٌ عنه..و لا لي حكايا الضّوء أرويها

وحدي و وحدك يا قلب اغترب أبدًا هذي جراحي في ممشاك ألقيها[1]

إنّ **لبنان** –بالجنوب، و ببيروت- لدى الشّاعر كينونة جمالية فاعلة وملهمة؛ تمنحه سرّ الوجود:

من شهوة الرّوح أنت الآن طالعة بيروت أخرى..شموخا غير متّئدِ[2]

وتُمكّنه من التّناغم مع أجواء هذا الجمال الفريد:

وفاجأتني اللّيالي الخضرُ خضّبها هوى الجنوب ووجه الشّمس في عضدي[3]

ويرى فيه البداية الّتي لا نهاية لها:

إنّي حننتُ إلى حلم..بدايته أنت النّهاية لم تخطر على خلدي[4]

---

[4] – ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 108.

[5] – المرجع نفسه: ص 109.

[1] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 30.

[2] – المرجع نفسه: ص 58.

[3] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[4] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

و بهذا المدى يظهر التناغم الحيوي بين الشاعر وملهمه الجنوب، من خلال حركة الأفعال: (فاجأتني، لم تخطر، تشقّني، يطلع، أتيتك، يجلوني...) الباعثة على تكثيف الإيقاع الشعري في أجواء هذه الكينونة المأنوسة، التي تشكّل (سرّ التّماهي) في وجدان الشاعر:

إلى متى يتماهى غير مكترثٍ صدى بعيدٌ هنا يمشي على جسدي[5]

عبر التّعاطي الشّعري الذي يغرف من فيض المكان أخيلته، و تشكّلات تجربته الشّعريّة؛ ليمنح **(الجنوب)** هذا الاعتبار الفني والقيمي. وهو يرتقي بالمكان من حقيقته الجغرافية إلى المستوى الجمالي عبر تشكيل تنهض به الخارطة الشعرية في النّصّ، وتنسج المخيّلة الجمالية صوراً تعيد تأثيث المكان بمشاعرها الفياضة،التي احتشدت بهذا القدر من الارتباط **بلبنان.** لمكانته الرّوحيّة كمكوّن وجدانيّ، يستجلي حالة التّأمّل الّتي تشفّ عن أصالة المكان في الذّاكرة الذهنية، والجماليّة للشّاعر.[1]

وليس بوسعي أن أطوي صفحة الحديث عن الرّمز في شعر **ياسين بن عبيد** قبل أن أُسجّلَ جملة من الملاحظات المهمّة حول طبيعة (الرّمز) الصوفي؛ و الّتي يُمكن إجمالها فيما يلي:

- لجوء الشّاعر اضطرارا إلى استخدام الأمثلة المحسوسة في التعبير عن معان غير محسوسة وغير معهودة، وهذا ما أوضحه **الغزالي** في قوله :« اعلم أنّ عجائبَ القلب خارجةٌ عن مدركاتِ الحواسِّ»[2]، وهو ما أثبته - فيما بعد - الباحثون سمة ملازمة لطبيعة الرّمز الصّوفيّ.

-إنّ هذه الطبيعة المزدوجة المتناقضة في التعبير عمّا هو غير محسوس بمثال محسوس تضفي على الرّمز الصّوفيّ قابليته للتّأويل بأكثر من وجه، ولهذا يصادفك أكثر من تأويل

---

(5) – المرجع نفسه: ص 59.

(1) – محمد إبراهيم الدّبيسي: المرجع نفسه.

(2) – أبو حامد الغزالي:إحياء علوم الدّين، مكتبة كرياطة فوترا، سماراغ- أندونيسيا، دون تاريخ، ج3، ص 3.

للرّمز الواحد، ممّا يجعل الرّمز الصّوفي بقدر ما يعطي من معناه فهو في نفس الوقت يخفي من معناه شيئا آخر، وهكذا يكون الرّمز خفاءً وظهورًا معا وفي آن واحدٍ.

-إنّ عدم القدرة على تأويل الرّمز قد يحول بين القارئ، وبين النّصّ الصّوفي هي من أعوص المشكلات، ممّا قد يكون وراء كثير من التشوّهات التّي تلحق فهم القارئ للنصّ، وبالتّالي إلى تشوّه الرؤية الفكرية للتّصوف ككلّ؛ ومن هنا كان من الضروريّ التوسّل بآليات فهم النص الصّوفي كي لا تقع في هذه المزالق، خصوصا وأنّ مؤلفات وأقوال المتصوفة تزخر بالرّمز. والرّمز -من حيث هو كذلك- له قابليّة لتأويلات شتّ، لذا شدّد المتخصّصون على وجوب الحذر، يقول **عفيفي** فيما نقله صاحب **المعرفة الصّوفيّة** :«كان لزاما على الناظر في أقوال الصوفية أن يكون على حذر في فهمها، وتأويلها، والحكم عليها، وإلا صرفها إلى غير معانيها، وقديما أنشد أحد الصّوفيّة:

إذا نطقوا أعجزك مرمى رموزهم وإن سكتوا هيهات منك اتصاله»[1]

إنّ القراءة الجامدة الّتي تقصي البعد الوجدانيّ في النّصّ الصّوفيّ هي قراءة واقعة في خلل الفهم لا محالة، فالرّمز الصّوفيّ عالم خاصّ لكي ندخله لا بدّ أن نتجاوز العقل؛ ومعنى هذا أنّ التجربة الصّوفيّة ينبغي أن تُفسّر بمنطق عاطفي وجداني.

إنّ الصّوفيّ إنّما ينشد خلاصه، ويحقق علوَّه وهو مغروس في طينة هذا العالم الّذي يبدو موقفا نهائيا مفروضا، لكنه في ارتباطه بالعالم يستوحش مما سوى **الله** لأنّه هو الوجود الحق المطلق. وهكذا تنمو النزعة الصوفية تحت تأثير ديالكتيك وجدانيّ يتّسم بالتوتّر.

التّصوّف في حقيقته -كما يرى صاحبُ **اتّجاهات الأدب الصّوفيّ**- « إيثار وتضحية، وهو نزوع فطري إلى الكمال الإنساني والتسامي والمعرفة، والواقع أنّنا إذا تأمّلنا شعر الصّوفيّة وجدنا رمزا غريبا، ونمطا عجيبا، وبُعدا عن التّصريح، وإيثارا للتّلويح، واعتمادا على الإشارة، وعلاقات خفيّة في التّجوّز بالكلام، ودرجات بعيدة بين

---

[1] – ناجي حسين جودت: المعرفة الصوفيّة (دراسة فلسفيّة في مشكلات المعرفة)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1982، ص 129.

المعاني الحقيقية والمعاني اللّزومية لا يكاد يفهمها فاهم، ولا يصل إلى جوهرها عالم أو حالم».[2]

لقد عجز الصّوفيّة عن إيجاد لغة للحبّ الإلهيّ تستقلّ عن لغة الحبّ الحسّي كلّ الاستقلال، والحبّ الإلهيّ لا يغزو القلوب إلاّ بعد أن تكون قد انطبعت عليه آثار اللّغة الحسّية، فيمضي الشّاعر إلى تصوير عالمه الجديد؛ فالصّوفيّة يُطلقون الخمر، والعين، والخدّ والوجه، و اللّوز... ألفاظا ترمز إلى مدلولات غير تلك التي تعارف عليها الناسّ في دنيا الحسّ.

---

[2] – علي الخطيب: اتّجاهات الأدب الصّوفيّ بين الحلاّج و ابن عربي، دار المعارف، القاهرة، **1983**، ص **11**.

الفصل الثّالث:

جماليات الإيقاع و الأسلوب
في
شعـــر ابن عبيـــــــــد

لا ينحصر الإيقاع الشّعريّ في الوزن و القافية، أو ما يُسمّى الموسيقى الخارجيّة، بل يتعدّاه إلى طبيعة التّركيب اللّغويّ من : تكرار، تنويع، و لازمة،... أو ما يُسمّى بالموسيقى الدّاخليّة، و لّما كان البيت/ السطر الشّعريّ هو الوحدة الإيقاعيّة، و التركيبيّة الهامّة، فإنّ دراسة التّشكّل الإيقاعيّ يجب أن تنطلق منه.

أوّلا - جماليّات الإيقاع في شعر ابن عبيد:

إنّ تجربة **ابن عبيد** تقوم على الأسس الصّوتيّة الخارجيّة و الدّاخليّة حسب القوانين الشّعريّة الّتي تضبط الشّعر العربيّ؛ حيث تأسّست على مجموعة من البحور و الأوزان المعروفة، و على كمّ معتبر من القوافي المتنوّعة، إضافة إلى بعض المظاهر الإيقاعيّة الدّاخليّة الّتي تأسّست على دور الحروف في إثراء التّجربة داخليّا من النّاحية الصّوتيّة. و إنّ ممّا يشدّ القارئ لشعر **ابن عبيد** خاصّية **التّكرار** لحروف معيّنة، أو للألفاظ، أو للعبارات. فما الّذي أضافته هذه الخاصّية من جماليّة لنصوص المدوّنة؟

يتضمن التشكيل الموسيقي للشّعر إلى جانب الإيقاع الوزني العروضي نغمًا خفيًّا رائعًا وجرسًا موسيقيًا يحققه الانسجام بين الوحدات اللّغويّة وما دام للشّعر كيفيّة خاصّة في التّعامل مع اللّغة تقوم على خلق العلاقات بينها فإنّ «التشكيل الصوتي يمثّل أهمّ أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشّعر ، فهو عماد الموسيقى الشّعرية ومفسّرها، وهو الّذي يتجاوز بها المقررات العروضية».[1]

---

[1] – عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات دار الثقافة، القاهرة، 1978، ص 119.

هذه القيم الصّوتيّة المتداخلة في نسيج العلاقات يمكن أن نطلق عليها اسم الإيقاع الدّاخلي، وقد عرّفه أحد الباحثين بأنّه « الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر».[2]

إنّ الشّاعر يتوسّل في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إثراء النغمة المؤثّرة المنبعثة من الإيقاعات الدّاخليّة مثل التّكرار الصّوتي، وتوالي الحركات المتجانسة، وغير ذلك من الطرق التي تبرز أثناء التّحليل الموسيقيّ للنّصوص الشّعريّة. و هذا التّوالي يتمّ على مستويات ثلاث: - مستوى الحرف - مستوى الكلمة - مستوى العبارة.

و سيكون التّعرّض لإيقاع اللّفظة/ الكلمة قبل الحرف، رغم أنّه مكوّن أساسيّ لها، لأنّ تكرارها يكون ألفت للمتلقّي، و أشدّ وقعا على السّمع.

1. جماليّات التّكرار:

تشير **نازك الملائكة** إلى ظاهرة التّكرار في الشعر العربي على أنها ليست جمالاً يضاف إلى القصيدة وإنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشّاعر تلك اللّمسة السّحريّة الّتي تبعث الحياة في الكلمات، لأنّه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته، وقدرته في إحداث الإيقاع يستطيع أن يضلّل الشّاعر، ويوقعه في مزالق. فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى؛ إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه، ويستخدمه في موضعه؛ وإلاّ فإنّه يتحوّل إلى مجرّد تكرارات لفظيّة مبتذلة، كما يقع لأولئك الشّعراء الّذين ينقصهم الحسّ اللّغويّ، و الموهبة، و الأصالة.[1]

كما أشارت إلى أنواع التكرار، وحصرتها في: تكرار الكلمة، والعبارة، والمقطع، والحرف. و أبسط هذه الأنواع تكرار كلمة واحدة في أوّل كلّ بيت من مجموعة أبيات

---

[2] – إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشّعر في النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، 1981، ص 03.

[1] – نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت،ط14، 2007، ص 264.

متتالية في قصيدة. وهو لون شائع في الشّعر المعاصر، ولكن لا يعطيه الأصالة و لا يُضفي عليه الجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك ما وراء الكلمة المكررة من أبعاد جماليّة.[2]

إنّه عند **ابن عبيد** قد تشكّل ضمن محاور متنوعة وقعت في الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة. وقد ظهر في شعره بشكل واضح، وشكّل منه إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل المتلقّي يعيش الحدث الشّعري المكرّر، وتنقله إلى أجواء الشّاعر النّفسيّة.

1.1- تكرار الكلمة:

تشكّل الكلمة المصدر الأوّل من مصادر **ابن عبيد** التّكراريّة، والّتي تتشكّل من صوت معزول، أو من جملة من الأصوات المركّبة الموزّعة داخل البيت الشّعريّ، أو القصيدة بشكل أفقيّ أو رأسيّ. وهذه الأصوات تتوحّد في بنائها، وتأثيرها سواء أكانت حرفاً، أو كلمة ذات صفة ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيّرة تفرضها طبيعة السّياق كالفعل، فهي تسعى جميعها لتؤدّيَ وظيفة سياقيّة تفرضها طبيعة اللّغة المستخدمة.

و كان الشّاعر حريصاً أن يجعل من هذه الأصوات أو الكلمات قوة فاعلة، و هو يوظّف الأسماء، و الجملة الاسمية؛ لأنّها ذات طبيعة ساكنة هادئة؛ الأمر الّذي يتماشى مع طبيعة القصيدة الصّوفيّة ذات الأبعاد المتسامية:

فهل نجمت منّي إذا انهمرتْ صدى و لي جسدٌ/ جرح عليها تقاطعا!؟
و لي جسدٌ/ غيمٌ توضأ عاشقًا و عانقها..رغم المسرّة..موجعا
و لي جسدٌ/ تغريبة..و تمرّدٌ عليها..و أسرٌ في يديها ترعرعا[1]

إنّ تكرار لفظ الجسد مسبوقا بالجار و المجرور لم يكن تكرارا مُملاّ، و إنّما أكسب الأبيات دلالة إيحائيّة، و أضفى عليها طابعا من الحزن مبعثه ما ائتلف مع هذا الجسد من: جرح/غيم/ تغريبة. و الألفاظ تصوّر نفسيّة الشّاعر الآيسة من هذا العالم، لذا فهي تطوق

---

[2] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[1] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 42.

إلى عالم أكثر إشراقا، تتخلّص فيه الرّوح من ألم الجراح، و تتوحّد بمحبوبها الأزليّ فـــلا فراق، و لا اغتراب.

كما نجده يُكرّر بعض الأسماء متجاورة تجاورا أفقيّا دون أن يمـــسّ ذلـــك بجماليّـــة القصيدة، ذلك لأنّ الشّاعر إذْ يستدعيها إنّما بمحلّ إعرابيّ مغاير كما في قوله:

في تيه عينيك اكتملتِ خرافةً عيناك أدهى من رمى بقناةِ[2]

حيث وُظّفت لفظةُ عينيك في صدر البيت مضافة إلى نكرة، و أمّا عيناك في عجز البيت فمرفوعة على الابتداء. و يتتالى هذا النّمط من التّكرار وفي نفس القصيدة، فيقول:

ثنتان: أنتِ و أنتِ عمر هزائمي من منكما جرحي.. و من لذّاتي؟

أهديك أحزاني فليس كبعضـــها يقفو جمارك و الشّكاة شكاتـــي

رقراقة الأصداء كنت و كان لي ألق المعاد و غربة الكلـــــمات[1]

لقد توحّدت أوجاع المحبّين، و تقاسما آلمهما، و آمالهما، و صارت الذّاتان ذاتا واحدة، وهذه الحالة تُحيلنا على سير الواصلين من الصّوفيّة.[2]

و من التّكرار المتجاور أفقيّا، و الّذي أكّد فيه الشّاعر على المعنى، وزاده ترسيخا لدى المتلقّي قوله:

فتّشتُ عنها غصون الرّوح فانعتقت غصنا فغصنا.. و لم يظهر بها فننُ[3]

و كذلك قوله في قصيدة " السّنبلة و النّاي":

سلّمي

فحدائق عينيك سيّدتي

غربة أغلقت بابها الأزمنهْ

و توالت هواجسها

قطعةً قطعةً

---

[2] – المرجع نفسه: ص 45.

[1] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[2] – عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصّوفيّة، ص 628.

[3] – ياسين بن عبيد: غنائيّة آخر التّيه، ص 18.

و الهديل القديم يُراودها من ورايْ [4]

لقد سعى من خلال هذا التكرار أن يقدم وصفاً دقيقاً لحالته النّفسيّة، و أن يوصل- بصدق- ما يشعر إلى المتلقّي فيشاركه غربته، و يقاسمه آلمه، و تلك غاية المبدع أن يجد من يفهمه. و أمّا إن حدث العكس فسيكون حاله مثيرا للشّفقة، و قد صوّره الشّاعر **حمزة شحاتة** ، فيما نقله صاحب الخطيئة و التّكفير بقوله: « إنّها ساعة حرجة أن تدور بعينيك محملقا في جميع الوجوه و العيون فلا تجدُ من يفهمك». [1]

كذلك كان لتكرار الفعل حضور فاعل عند الشّاعر، لتزاحم الأحداث. و الفعل أكثر قدرة على التعبير عن التحولات الزّمنيّة بأشكالها المختلفة لنقل تجربته الشّعوريّة بطريقة مثيرة تهيئُ لها مكانة في نفوس غيره فيتلقّونها مشفقين على صاحبها.

و أوّل ما يشدّنا من تكرار للفعل في صيغة الأمر هذا التّكرار المكثّف للفعل **أعيدي** في باكورة أعمال الشّاعر:

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدى أعيدي بقاياه سأقرأها ورداَ

أعيدي..و لا تأتي حديثك بلسم من المعضل المزري بروعتنا أودى

....

أعيدي من السّبع الشّداد مثابتي حديثا بحبّيها..نديًّا.. و لا أندى

أعيدي..أعيديه انسياب ظفيرة على كتف الأعراس أعراسنا الجردا[2]

فكرّر الفعل (أعيدي) في بداية كل سطر شعري، وأخذ حيزه المكاني و الزماني في ذاكرة الشّاعر لأنه يقوم على تأكيد الحضور للذّات المخاطَبة؛ فيلمس المتلقّي صدق التّجربة. وتتعدّد لوحات الرؤيا والآمال التي يبحث عنها الشّاعر (حديث الأمس، حديثك بلسم، حديثا نديّا، انسياب ظفيرة). والتّكرار بذلك يكشف عن دلالات وإيحاءات تعكس لهفة الشّاعر لاستغلال كلّ ما من شأنه أن يُجدّد عهد المودّة بينه و بين

---

[4] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 33.

[1] – عبد الله الغذّامي: الخطيئة و التّكفير، ص 109.

[2] – ياسين بن عبيد: الوهج العذريّ، ص 12.

محبوبته. فاستطاع أن يولّد من الفعل **أعيدي** صوراً شعرية ذات أبعاد نفسية مختلفة ودلالات متنوعة معتمداً في ذلك على الترديد، و معلوم أنّ « العنصر الّذي يتردّد أقوى من العنصر المفرد».[3]

وقد يشكّل اللّفظ المتكرّر لازمةً تقوم بوظيفة الضبط الإيقاعي المنتظم لموسيقى القصيدة:

قتيلان.. مرّا من هنا فتغيّرتْ بلاد بها مرّا بأجنحة غُبـــــــرِ

....

قتيلان..يا وعدا تخللّه الرّدى يعودان للمحيا بأنجمه الزّهـــــــرِ

....

قتيلان..حرٌّ لم يُلبّ اشتهاءه و حرّ يُلبّي في الهوى موعد الصّخر

....

قتيلان ما مرّا فهل يحلم الضّحى بما يأتياني عند مفترق العـــــمر[1]

هذه اللازمة (**قتيلان**) الّتي كان يكرّرها الشّاعر في مطلع كلّ خمس أبيات مكّنت المتلقّي من العودة شعوريًا إلى اللّحظة الأولى. لحظة المرور، وما أحدثته من تغيّر في أوضاع البلاد إضافة إلى قيمتها في ضبط النغم.

و قد تكون اللاّزمة فعلا يتكرّر مثلما نجد ذلك في قصيدة "غنائيّة آخر التّيه"، إذ نجـــده يُكرّر الفعل (تيهي) في صيغة الأمر، فيقول:

تيهي على قمري يُشرق بك القمر في حزن عينيك طال اللّيل و السّفرُ

....

تيهي لك الشّمس خلجان على مهل تنساب نشوى فيغفو النّجم والشّجرُ

....

تيهي لك الورد أيّامي و ما بقيت منها يُناجزها التّغريب و الضّـــجرُ

---

[3] - موسى ربايعة: التّكرار في الشّعر الجاهلي،مجلة فصول،الهيئة المصريّة للكتاب،القاهرة، مج 5/ ع1، شتاء 1984، ص65 .

[1] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 18-21.

....

تيهي لك التّيه أحلام مسافـــــرة لها دمي صهوة و الخيل و المطــرُ[2]

لقد كرّر الفعل أربع مرّات في بداية الأبيات الشعريّة مشكّلا بذلك من هذا الفعل وحدة صوتية، وموسيقية ذات إيحاءات. وإنّ دوران النّصّ حول المرتكز الدّلالي وبؤرة الانفعال (تيهي) خلق توحّدًا شعوريًّا في نسيج النّصّ، و ترديده شكّل قفلا نغميًا عاليًّـــا، وحـــادًّا يتموّج في جسد النصّ دلاليًّا وإيحائيًّا، إضافة إلى الإشعاع اللّحني المنبعث مـــن الأسمـــاء المتواليّة:

لك التّيه...لك الشّمس..لك الورد..

إنّ **ابن عبيد** بهذا يحاول أن يجعل للتّكرار وظيفة جمالية؛ لأنّها تقوم بمثابـــة المولّـــد للصّورة الشّعريّة، وفي نفس الوقت الجزء الثّابت، أو العامل المشترك بين مجموعـــة مـــن الصّور الشّعريّة ممّا يُحمّل الكلمةَ دلالاتٍ، وإيحاءاتٍ جديدةً في كلّ مـــرّة، وتعكـــس في نفس الوقت إلحاح الشّاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي.[1] وبذلك يُعَدُّ الفعـــلُ طريقة للتّعبير عن الرّفض، والتّمرّد على الواقع، ورغبة جامحة في التحول.

كما يتكرّر الفعل في صيغة الماضي، من مثل قوله:

ليت أنت اختفيت موعد نجم و تجلّيت..إذْ تجلّيت..كوكبْ[2]

مُتّحدا بضمير الفاعل؛ فتتماهى فيه الذّات المخاطبة مشكّلةً بذلك قوة فاعلـــة في إثـــراء التّجربة الشعرية. والتّنفيس عن المكبوتات الدّاخلية، و متساميّة عن هذا العالم إلى فضـــاء أرحب، و أوسع. غير أنّ ترديد الفعل في صيغة الماضي قليل في مدوّنة الشّاعر، و لعـــلّ السّبب يُعزى إلى أنّ هذه الصّيغة توحي بشيء من الجمود، و الانتهاء الأمـــر الّـــذي لا يتوافق و نفسيّة **ابن عبيد** الّذي يرفض الرّكون، و الاستسلام للشّدائد، و يرى أنّ مـــن دواعي التّغلّب على مشاقّ الحياة عدم الاستسلام للأحزان، وعدم البقاء في أسر الماضي:

---

[2] – ياسين بن عبيد: غنائيّة آخر التّيه، ص **47-50**.

[1] – مدحت الجبّار: الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابّي، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، تونس، **1984**، ص**47**.

[2] – ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص **81**.

ما للكآبة ألبستك دواهيا أرأيتَ فيها من سقامك شافيا؟![3]

و قد تكون المصائب شديدة تنوء بحملها الجبال . و قد يكون سبب الحـــزن اســـترجاع الذّكريات فالأجدر تناسيها:

لا تكتئب..إن راقصتك..حزينة ذكرى الّذين يُعذّبونك..ثانيا![1]

إنّ تكرار لفظ (الفجر) بكامل حروفه ، وباختلاف حركاته من جـــرّ إلى رفـــع أحدث تجانسًا صوتيًا، وإيقاعًا حركيًّا، وجرسًا تلذّ الأذنُ لسماعه ، كما أنّ فيه إلحاحًـــا على معنى الفجر، وبعده النفسيّ :

عصفورة الفجرِ. تاه الفجرُ فانتظري يوما..أسير..لألقى الله في النّجبِ[2]

ونلمس قيمة تكرار ألفاظ بعينها لدى الشاعر في قصيدته **"هي في منطق الطّـــير"**[3] حيث يكرّر ألفاظا أفقيّا، و رأسيّا:

أوّل الحلم أنتَ/ و آخره أنتَ، أنت أين؟/ إلى أين تمشي/ أنت أين؟، قال لي: ما تبقى من اللوز فوق يديك لديك/...قال: يا ولدي..و سكت، سنة ما مضت/ و مضـــت سنة، ضمّها...ضمّها لقطيع العناء، و الأرض أرضي و كان لنا أن نموت.....

لا شك أنّ ترديد الأصوات يزيد من حلاوة جرسها - خاصة إذا كان ثمّة غرض معنوي، واكتمال الإيقاع المطرب لها، وتحقيق الانسجام بين ألفاظها المتجانسة. والجناس لما فيـــه من عامليّ التّشابه في الوزن، والصّوت من أقوى العوامل في إحداث الانســـجام، وســـرّ قوته كامن في كونه يُقرّبُ بين مدلول اللّفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ من جهة أخرى.[4]

---

[3] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 28.

[1] – المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] – المرجع نفسه: ص 58.

[3] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 50.

[4] – عبد الخالق محمد العفّ: تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعـــة الإســـلامية، غـــزّة- فلســـطين، مج9/ع2، 2001، ص 15.

ثم تتوالى الأفعال الحركيّة المتوثبة «قال يا...و سكت...ناولني...و مضت...ضـــمّها... وارْوِ عنّي..» إنّها حيويّة السّرد، وتحوّلات دراما النصّ المتصاعدة، وإيقاعية الأفعال في صيغتي الماضي و الأمر صورة إيقاعية حركيّة هادرة تعمّق الانفعال، وتُعدّد الدلالة، وتهب النصّ أقصى جماليّات التّشكيل.

2.1- تكرار الحـــرف:

إنّ تكرار الحرف هو أقرب ما يكون بالصوت المعزول؛ فـــيرى **بـــالي** أنّ المـــادّة الصّوتيّة تكمن فيها إمكانيّات تعبيريّة هائلة؛ فالأصوات، وتوافقها، و الـــنغم، والإيقـــاع والكثافة، والاستمرار، والتّكرار، والفواصل الصامتة كلّ هذا يتضـــمّن بمادّتـــه طاقـــة تعبيريّة.[1]

إنّ ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشّعر العربيّ، ولها أثرها الخاصّ في إحـــداث التّأثيرات النّفسيّة للمتلقّي فهي قد تُمثّل الصّوت الأخير في نفس الشّـــاعر، أو الصّـــوت الّذي يُمكن أن يَصُبَّ فيه أحاسيسه، ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قـــد يـــرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشّعريّة تكون له نغمته الّتي تطغى على الـــنّصّ؛ لأنّ الشّيء الّذي لا يختلف عليه اثنان أن لا وجود لشعر موسيقي دون شـــيء مـــن الإدراك العام لمعناه، أو على الأقلّ لنغمته الانفعاليّة.[2]

إنّ تأثير الجرس الموسيقيّ لألفاظ الشّعر على المتلقيّ يرتبط بالطّبيعة الصّوتيّة لحروف اللّغة العربيّة، وطريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشـــعوريّة للمبـــدع إذ أن الحرف المجرّد لا يُعبّر عن شيء، وليس له قيمة موسيقية بمفرده. وإنّما يكتسب الحـــرف خصائصه الإيقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية، وقد تتغير قيمته الصـــوتيّة تبعًا لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى.

---

[1] – صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992، ص 27.

[2] – رينيه ويلك و أوستن وارين: نظريّة الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراســـات والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص 165.

و الحديث عن الحرف، أو الكلمة في الإطار الشّعريّ يجب أن يتمّ دون فصلها عن العمليّة الصّوتيّة الحركيّة المتّصلة بجهاز النّطق، والّتي تصاحبها آثار سمعيّة معيّنة. ووجب التأكيد على وجود النبر والتنغيم، وهما من الظواهر الموقعيّة، أو المعالم السّياقية للنظام الصوتي؛ وهذا هو أساس البحث في الإيقاعات الداخلية؛[1] والّتي «تستمدّ معطياتها من وجود الخلاف بين مخارج الحروف وصفاتها ، وما يتّصل بذلك من قضايا التّكرار الصّوتي، ومجانسة الحروف، ومزاوجتها، وغير ذلك من القضايا مرتبطة بالدلالات المعنويّة لها».[2]

تُعدّ ظاهرة التّكرار الصّوتي لبعض الحروف في القصيدة الشّعريّة من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في الشّطر أوالبيت أو السّطر، أو مزاوجة حرفين أو أكثر، وتكرار ذلك في مقطع شعريّ يعكس الحالة الشّعورية للمبدع، وقدرته على تطويع الحرف ليؤدّي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى. و من هنا يُمكن الحديث –كما قال جون كوهين-jean Cohen- « عن تماثل صوتيّ داخليّ بالمقارنة مع التّماثل الصّوتيّ الخارجيّ الّذي تُكوّنه القافية».[3]

إنّ استقراء ظاهرة تردّد حروف بذاتها لدى شاعر معيّن أمرٌ يتطلّب جهدا مضاعفا، حيث يجب الاستناد إلى علوم لغويّة أخرى كاللّسانيات، و فقه اللّغة مثلا، ويستوجب استدعاء آليّات للتّحليل ترتكز على مستويات سوسيو-نفسيّة، و لسانيّة، وغيرها.* و في شعر **ابن عبيد** تتردّد حروف دون أخرى، قد يتعذّر تتبّعها عبر إصدارته جميعا، ممّا يدفع الباحث إلى اختيار نموذج من هنا، و آخر من هناك ، ثمّ يعمل على كشف جماليات، و بلوغ نتائج تنسحب على المدوّنة الشّعريّة **البنعبيديّة** كلّها.

---

[1] – إبراهيم عبد الرحمن: المرجع نفسه، ص **03**.

[2] - عبد الخالق محمد العف: المرجع نفسه.

[3] - جون كوهين: بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الوالي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب،ط**1**، **1986**،ص**82**.

* - و هو ما أعوزني في هذه الدّراسة، فوجدت صعوبة في كشف أسباب ترديد حروف دون أخرى في شعر ابن عبيد، وفي كشف جماليات هذا الترديد، و الوقوف على الأسباب النّفسيّة، أو الضّرورة الفنّية لكلّ ذلك. و كانت النّتيجة تقصيرا بدر منّي، و لم أرض عنه.

و قد وقع الاختيار على قصيدتين من مجموعتين بعُدت المسافة الزّمنيّة بينهما، و هما: **أهديك أحزاني**، و **هناك التقينا ضبابا و شمسا**؛ على اعتبار أنّ الأولى نيّفت منذ صدورها على عقد من الزّمن، و أُرّخت كتابة القصائد الّتي تضمّنتها بين سنتي السّادس و التّسعين، و السّابع و التّسعين بعد المائة الّتاسعة عشرة. و أمّا المجموعة الثّانية فقد كانت آخر ما صدر للشّاعر،* وأُرّخت بعض قصائدها تحديدا في السّنة الخامسة بعد الألفيّة الثّانية؛ وغير خاف على أحد ما عرفه المجتمع من تحوّلات بين الفترتين على الصّعيد السّياسي، والاجتماعي، و حتّى النّفسي للفرد الجزائري، و قد خلّف هذا التّحوّل أثرا على الإبداع،

و وسم الكتابة بميسم خاصّ؛ إذ الفنّان ابن بيئته ينسحب عليه ما ينسحب على الجميع.

و تأسيسا على ما سبق فقد وقع الاختيار من **أهديك أحزاني** على قصيدة **الظّلال الجريحة**.[1] و أوّل ما يشدّنا فيها تردّد بعض الحروف بشكل مكثّف؛ كحرف السّين الّذي أُحْصِيَ فيما يزيد عن تسع عشرة كلمةً. و قد تردّد رأسيّا، و أفقيّا؛ فمن النّمط الأوّل يتجلّى في المقطع الموالي:

و فجأة
بالرّيح سيّجه الغمامُ
و هاجرت أعراسه ظمأى
و أنكره انتماه.[2]

و من النّمط الثّاني هذا التّرديد الملفت في السّطر الشّعري الآتي:

سيّان سافر في السّكوت و في الكلام.[3]

---

* - آخر ما صدر لابن عبيد إلى تاريخ كتابة هذا البحث.

[1] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص **92**.

[2] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه: ص **93**.

لقد نجح الشّاعر في استغلال الدّلالة الموسيقية لتكرار حرف السّين وهو حرف مهموس مرقّق ، فأنشأ من التّرديد الصوتيّ له إيقاعًا حزينًا هادئًا ينسجم مع حالة الأسى العميق الذي خيّم على القصيدة بدْءا من العنوان "الظّلال الجريحة".

و بالموازاة مع حرف السّين يتكرّر حرف الواو في بداية الأسطر الشّعريّة ثلاث عشرة مرّة: **و فجأة/ و هاجرت أعراسه ظمأى/ و أنكره انتماه!/و من دجى قدر أتاه!!/ وما غزت عينيه/و في جماجم من تعرّوا/و الضّحى لوّت متاعبه قفاه!/و الخلف لا أحد يراه!/و علّقت أصداؤها فوق الجباه/و في يديه فسيلتان و مغربان/ وفي العيون مراده اختنقت رؤاه/ و أورقت غصنا شجيّا/ و استرف التّهويد ما كان ادّعاء/ واحتبست خطاه.**

إنّ تكرار الواو في بداية السّطر الشّعري بشكل مكثّف مع ربط كلّ حرفٍ بحدث معين يعكس من خلاله صورة من الصّور: (و فجأة، وأنكره، ومن الدّجى، وما غزت عينيه، و في جماجم، و في الضّحى...)، يُمكّن من القول: أنّ لهذا التّكرار علاقة مع الموقف الحزين المؤلم الّذي يقفه الشّاعر. فتكرار هذا الحرف يجسد حالته النفسية، وما آلت إليه بعد فقد عزيز –وأيّ عزيز أغلى من أرض العروبة،ومن العروبة نفسها-. وطبيعة الموقف تستدعي هذا التكرار، حتى أنّ الأفعال و الأسماء الّتي تلاحمت مع الواو جاءت متلاحقة متعاقبة. و قد حمّل الواو دلالاتٍ متنوّعةً امتدّت بشكل رأسيّ معمّق مترابط متوالٍ، يخضع للتّداعي، وتعداد صور الأشياء.[1]

إنّ ممّا يستوقفنا في قصيدة: الظّلال الجريحة هذه المزاوجة بين الحروف الثّلاثة: الجيم، و الرّاء، و الحاء. و هي مجتمعة تُشكّل كلمة جرح، وذلك ما اشتمل عليه العنوان. و قد تجلّت هذه المزاوجة في أكثر من سطر أفقيّا، و رأسيّا:

-بالرّيح سيّجه الغمام.

-و من دجى قدر أتاه!!

ساءلته عن حزنه.

---

[1] – مدحت الجبّار: المرجع نفسه، ص 68.

-في ملتقى البحرين

أنّى انتابه الوجع السّجين

-تعثّر حاملوا الرّاي القتيلة

أومأوا بجنائزٍ تأتي

تُغرّبها رُباه!؟[1]

وأمّا القصيدة الثّانية الّتي تحاول الدّراسة استقراء جمالية الحروف الأكثر ترديدا فيها، فهي **السّنبلة و النّاي،**[2] الّتي تضّمنتها مجموعة **ابن عبيد** الموسومة بـــ: **هنـــاك التقينـــا ضبابا وشمسا.** و منها قوله:

ريشة ورّطتني

و لي في جناح الحمامة

سنبلتان و نايْ!

كلّما زفرتْ

نبت العشبُ في جسدي

و استقرّ على زندها السّاحليّ يداي![3]

فإلى جانب الحضور القويّ لحرف السّين –كما هو الشّأن في القصـــيدة السّـــابقة-، ثمّ الجيم، و الرّاء، و الحاء، يُلفتُ نظرَنا ترديدُ حرف المدّ في: نايْ، يدايْ، منايْ، خطـــايْ، ورايْ، سوايْ، خفايْ. الّذي يُشبه تنوّع اللّحن الموسيقيّ في تذبذب إيقاعاته، وتعدد نغماته؛ الأمر الّذي يُحدث لحونًا متنوّعة، وتأثيرات نفسيّة متعـــدّدة؛ إذ أنّ الحالـــة الشّعورية للمبدع لا تنفصل عن إيقاعيّة أصواته اللّغوية المتشكلة.

---

[1] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص **92-93**.

[2] – ياسين ين عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص **32**.

[3] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

لقد وافق الطول الزّمنيّ لحركة المدّ- والّتي تستغرق وقتًا أو زمنًا عند النّطق بها- حالة الأسى التي يحسّها الشاعر، و النّغمة الشّجيّة المنسابة من بين أسطر القصيدة، كما تنساب الألحان شجيّة من بين أنامل عازف النّاي. و لعلّ هذا سرّ التّوافق بين العنوان " **السّنبلة و النّاي**"، و بين تكرار حرف المدّ. لقد امتدّ الشّوق في أعماق الشّاعر، وصنع بذلك إيقاعًا هادئًا رتيبًا منح المتلقّي شعورًا بالراحة رغم الأسى. و استطاع **ابن عبيد** أن يدفع غيره إلى أن يُشاركه حالته الشّعوريّة، و يُقاسمه الهموم.

إنّ "**السّنبلة و النّاي**" تنتمي إلى مرحلة متأخّرة من شعر **ابن عبيد**،* وهي –دون أدنى شكّ- مرحلة بلغت فيها الرؤية، و الأداء الشّعريّ حدّا معقّدا يصعب التّواصل معه دون تهيّؤ نقديّ تدعمه الخلفيّة الثقافيّة، و الدّربة على القراءة الشّعريّة. و لست أدري إن كان فيما تقدّم ما يبرز جماليات الحرف، لكنّي متأكّد من شيء واحد هو أنّ الأبيات تتّكئ بالفعل على جماليات تستحقّ الكثير من العناء، فلعلّ قراءات أخرى تستطيع النّفاذ إلى ما لم تستطع هذه القراءة النّفاذ إليه.

1. 3- تكرار اللاّزمة:

اللاّزمة عبارة عن مجموعة من الأصوات، أو الكلمات الّتي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشّعرية بصورة منظمة. واللازمة على نوعين: اللازمة الثابتة وهي التي يتكرّر فيها بيت شعري بشكل حرفيّ، واللاّزمة المائعة: وهي التي يطرأ فيها تغير خفيف على البيت المكرّر.[1]

يعمل تكرار اللاّزمة على ربط أجزاء القصيدة، وتماسكها ضمن دائرة إيقاعيّة واحدة، وكأنها قالب فنّي متكامل في نسق شعريّ متناسق، تجعل القارئ لها يُحسّ بأنّها وحدة بنائية واحدة، ووحدة موسيقيّة ذات إيقاع واحد. يكشف هذا التكرار عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنية تغني المعنى؛ إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه، وأن يجيء في موضعه، بحيث يؤديّ خدمة فنّية ثابتة على مستوى النصّ تعتمد بشكل أساسيّ

---

* - القصيدة مؤرّخة في: **2004/11/13**.

[1] - موسى ربايعة: المرجع نفسه، ص**04**.

على الترديد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه، أو يكشف عنه بشكل يبتعد به عن النّمطية الأسلوبية. ولذلك فإنّ أضمن سبيل إلى إنجاحه أن يعمد الشّاعر إلى إدخال تغير طفيف على المقطع المكرر، و«التفسير السيكولوجي لهذا التغير أن القارئ وقد مرّ به هذا المقطع يتذكّره حين يعود إليه مكرّراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقّع توقّعاً غير واع أن يجده كما مرّ به تماماً، ولذلك يُحسّ برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلف، وأنّ الشّاعر يُقدّم له في حدود ما سبق أن قرأه لوناً جديداً».[1]

إنّ تكرار اللاّزمة يحتاج إلى مهارة، ودقّة بحيث يعرف الشّاعر أين يضعه فيجيء في مكانه اللاّئق.[2]

و هذا التّكرار عند **ابن عبيد** قليل أو نادر إذا ما قورن بباقي الأشكال. وهو على ندرته يأخذ شكلين اثنين: تكرار اللاّزمة غير الممتدّة، فتتكوّن من كلمتين، وتتكرّر داخل القصيدة بشكل رأسيّ، وتكرار اللاّزمة الطويلة الّتي تتشكّل من سياقات لغويّة ممتدّة ذات صدى أوسع، وانتشار أكثر لكثرة ألفاظها، وإيقاعاتها.

أمّا النّمط الأوّل فقد غلب عليه التّشكيل الفعلي البسيط متمثّلا في الطّلب، لأنّه الأقدر على استيعاب الأحداث على عكس الجملة الاسميّة الّتي تتميّز بالسّكون:

ابتسم لي فقد شجاني انقباضـــكْ
آه! أدرتَ القفا و ولّى انشراحكْ!
قد وُهبت الهوى ففيم انطـــواؤكْ؟
و وُهبت الوفا ففيم احتـــــيارِكْ؟
ابتسم لي![1]

فقد جعل من الجملة الفعليّة " **ابتسم لي**" لازمة تتكرّر نهاية كلّ مقطع شعريّ/ أربعة

---

[1] – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص **270**.

[2] –المرجع نفسه: ص **290**.

[1] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري: ص **52**.

أسطر شعريّة:

مالك اليوم لم تعدْ مثل أمـــــسِ

أدلالا رميت مقتل نفـــــــسي

أم جفاءً غدا يروقك بؤســـــي؟

ابتسم لي فأنت معدن أنســـــي

ابتســـم لي![2]

هذا التّكرار الإيقاعي المقطعيّ خلق نغمًا متكرّرًا، ومعاني متجدّدة بالتّركيز على "ابتســـم لي"؛لنكتشف مع سياق النصّ أنّ كل هذا الهمّ الّذي يحمله الشّاعر إنّما لأنّ الحبيب عبس و تولّى، و أشاح بوجهه عنه، فتبدّلت حال العاشق، إذ سروره من ســـرور المعشـــوق، وحزنه سيولّد في نفسه إحساسا بالأسى، و الكآبة، فهما واحد، و ما يجري على هـــذا يجري على ذاك. و إذا مرض المحبّ من سيشفي الشّاعر من سقام:

أتُراك الّذي يُداوي المواجـــــعْ

كلّما سكّن الأنينُ المضاجـــــعْ

ويُبشّر بالعهود الرّواجـــــــعْ؟

قل نعم!و على هديل السّواجعْ

ابتسم لي![3]

إنّ تكرار نفس العبارة في بداية كلّ مقطع يشبه تكرار نغمة مركّبة في لحن موسيقيّ متنوّع.[1] و قد أدرك **ابن عبيد** هذه القيمة الجمالية، فراح يستثمرها وفق هـــذا الـــنّمط الثّاني من أنماط تكرار اللاّزمة؛ و هو تكرار اللاّزمة الطّويلة:

صل فؤادي و اسقه عذبا زلالا فكّ عنه قيده و انْس الدّلالا![2]

---

[2] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[1] – عبد الخالق محمد العف: المرجع نفسه، ص 17.

[2] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 53.

فقد جعل من هذا البيت لازمة طويلة، تكوّنت من وحدات متداخلة متلاحمة تلاحماً يحدث بها تأثيراً قوياً، وفاعليّة في نفس المتلقّي؛ لأنّها تمتدّ عبر شطرين متكاملين، وذات بناء لغويّ متعدّد ليتمكّن من خلالها من التعبير، والتنفيس عمّا يجول في خاطره من حسرات وآهات، فهو الأسير يشكو لآسره، و يتوسّل إليه أن يُطلق سراح القلب، فيتحرّر ، و يصيح صيحة تهتزّ لها الدّنيا: يا ملاكي! .وكانت هذه الافتتاحيّة على طريقة نظم الموشّحات:

إنّه اليوم أسيـــــرك لا أميركْ

خانه منك نصيــرك و ضميركْ

و انزوى منه عشيرك و بشيرك

لا تسل عنه الندامى

أين يختار المـــــقاما

ليقول مستهـــــاما: يا ملاكي!

* * *

صِلْ فؤادي و اسقه عذْبا زلالا فكّ عنه قيده و انس الدّلالا![3]

لقد شكّلت هذه اللاّزمة محطّات منتظمة ، تعمل على خلق إيقاعات شعريّة متساويّة «فاللاّزمة الرنّانة المنتظمة عنصر مهم في بناء القصيدة، كما أنّ البناء الخلفي الذي أحدثته اللاّزمة استطاع أن يُكوّن بنية متلاحمة متّصلة»،[1] ربطت المقاطع معنويًّا وإيقاعيًّا، وأكسبت القصيدة تألّقًا تتلذّذ الأذن بتتّبع سناه، والتّفاعل مع معطياته الجماليّة. وفوق هذا و ذاك كانت قوّة فاعلة في إيجاد وحدة شعوريّة متلاحقة كما أنّه يعكس رؤية الشاعر وهدفه السّامي و الأبديّ الّذي يسعى إلى تحقيقه(وصال المحبوب).

وهكذا تبيّن من التطبيق على الدوائر اللّغويّة الثلاث (الحرف و الكلمة و اللاّزمة) أنّ **ياسين بن عبيد** نجح إلى حدّ بعيد في استغلال طاقات اللّغة، ودلالاتها الصوتية،

---

[3] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[1] – موسى ربايعة: المرجع نفسه، ص 37.

وجرس ألفاظها، وإيقاعات حروفها المتناغمة، وأنغام تراكيبها المتناسقة المنسجمة في بناء البنية الإيقاعيّة المتوقّدة حيوية وجمالا. و تلاحَمَ نبضُ الأحاسيس المتّقدة مع نبضِ الإيقاعات الشعريّة.

2. جماليات القافية:

لقد نالت القافية من الاهتمام ما ناله الوزن، بل اعتبرها النّقّاد الأقدمون الرّكن الثّاني للشّعر.[2] و لا تكاد تُذكر حتّى يلاحظ معها الرّويّ، و هو الحرف الّذي تنتهي به جميع أبيات القصيدة و إليه تُنسب، فتكون ميميّة أو لاميّة أو عينية أو سينية....

و اشترطوا لها كي تكون مؤثّرة أن تكون متمكّنة في مكانها من البيت غير مغتصبة و لا مستكرهة، و أن تكون عذبة سلسة المخرج، موسيقيّة، مناسبة للمعنى، فيتوقّع السّامع تردّدها، و يستمتع بهذا التّردّد الّذي يطرق الآذان بانتظام.[3]

أمّا في النّقد الحديث فقد أُعيد بناء البيت الشّعريّ، إيقاعيّا و دلاليّا، و من ثمّ تغيّرت نظرة النقّاد إلى القافية الّتي لم تعد خاضعة لمعيار قبليّ من خارج النصّ الشّعريّ، و إنّما أصبحت صورة كغيرها من الصّور لا تظهر وظيفتها إلاّ في علاقتها بالدّوال الأخرى، وبالمعنى خاصّة.[1]و«من ثمّ فإنّ إعادة بناء المسكن الشّعريّ في الحداثة العربيّة، و المعاصرة منها على الخصوص، تطلّب إعادة النّظر في عنصر القافية، و وظيفتها في آن».[2]

و تفنّن الشّاعر المعاصر في تشكيل القافية «الّتي انتقلت من النظام الواحد في ظلّ قيود الالتزام التقليدية إلى أنظمة متعدّدة في إطار ما يُبيحه الشعر المعاصر من حرّية إبداعية كفيلة بأن تُقاوم تلك القيود الملزمة».[3]

2.1-التّنوّع القافوي:

---

[2] – عبد القادر أبوشريفة، و حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي، دار الفكر، عمّان- الأردن، ط4، 2008،ص80.

[3] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[1] – مشري بن خليفة: المرجع نفسه، ص 142.

[2] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث – بنياته و إبدالاتها-، ج3، الشعر المعاصر، ص 142.

[3] – حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، 2001، ص 68.

يُعتبر التّنوّع القافوي من أبرز التّقنيات الّتي وُظّفت في الشّعر المعاصر؛[4] ذلك أنّ بات يعيش في عالم قائم على الخيبات في جميع المستويات، فكان لزاما أن تتجسّد مـــرارة الخيبة، و رغبة التّمرّد في شعره؛[5] و كما كان التّمرّد على اللّغة كذلك شمل الإيقاع.

و مثل هذا التّنوّع القافوي نجده لدى **ابن عبيد** في كثير من المواضع غـــير أنّ الدّراســـة ستحاول التّركيز على الإصدارين الأخيرين؛ و منهما قصيدته الموسومة بـــ**"هي في منطق الطّير"**،[6]و منها قوله:

ممكنا لُحتَ لي

غير أنّ الّذي بيننا غيمة خيّمت في الجراحْ ------ أ

هل على ذلك المشتهى من جناحْ---------أ

آه...لا...

قال لي ما تبقّى من اللّوز فوق يديك-------ب

لديكْ------ب

تُهاجر هذي العنادلُ

كلّ شتاءْ!------آ

...قال يا ولدي...و سكتْ...------ج

فجأة رغم قحط الأهلّة

ناولني شجرا طالعا من سحابْ----------د

...قال لي: سنة ما مضتْ---------ج

و مضتْ سنةٌ

و عناقيد هذا المدى مدّدت غربتي في التّرابْ.[1]-----د

---

[4] – المرجع نفسه: ص **59**.

[5] – عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص **117**.

[6] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص **50**.

[1] – المرجع نفسه: ص **52-53**.

في بداية المقطع نجد القوافي متوالية، حيث تمّت وفق نظام(أأ ب ب)، متماثلة بذلك على على مستويي الصّوت و الصّيغة (الجراح/ الجناح- يديك/ لديك)، ثمّ تخلّلها إشباع سمعيّ بقافية مترادفة(آ)، بعد تحقيق قدر من الإشباع بالقوافي المتوالية، لتفسح المجال لتلقّي سلسلة أخرى من القوافي المتقاطعة؛ و هي الّتي تتمّ وفق نظام (ج/د – ج/د)، و قد تمّ التّقاطع مقطعيّا و صوتيّا بين (سكتْ و مضتْ) و بين(سحاب و تراب).

إنّ تغيير نمط القافية لا يُعزى لعجز لُغويّ، و إنّما هو تجسيد لواقع حضاريّ قائم على التناقضات/الثّنائيّات؛[2] فأراد الشّاعر أن يُجسّد هذا التّناقض في شعره، و أبى لقصيدته إلاّ أن تواكب الرّاهن. و قد أسهم هذا التّنوّع القافوي في إبراز قيمة جمالية مبنية على أساس دراميّ، و هي الإحساس بالألم الكامن في عمق الشّاعر جرّاء هذه الغربة الرّوحيّة الّتي يحياها:

فيا أبتي

إنّ صيحتها خنجر في الوريدْ[1]

لكنّه يرفض الاستسلام لهذا الواقع المرّ، و هو يسعى إلى التّميّز؛ بدْءا برفض القوافي الّتي تَحُدُّ من حرّيته، و تعمل على سلبه ما يطمح إليه، و آثر معجما قافويّا لا يخضع لأيّ مؤثّر بنائيّ من شأنه أن يُعيق حركة الإيقاع، و تدفّقها.

إنّ هذا التّنوّع نتجت عنه أصواتٌ غايتها ليست إنهاء البيت، و إنّما تعبير عن طبيعة شاعر توّاق للتّحرّر، رافض للنّمطيّة في كلّ ما يُحيط به.إنّه يعشق المغامرة، و يُحبّ مباغتة المتلقّي[2] بمنع ذاكرته من توقّع نمط قافويّ بعينه:

كان هذا...

...و لولا الطّيور الّتي سرحت شعرها العنكبوتْ...

كان أن ترتدينا القصائدُ

---

[2] – عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص **117**.

[1] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص **50**.

[2] – عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص **119**.

يحكينا الشّعر قافية قافيهْ

كلّ هذا الغناء لمن؟

و عصافيرك الخضرُ

سيّجها الطّهرُ

أسرجها اللّيل كوكبة غاديهْ؟![3]

2.2- التّصريع:

إنّ التّصريع هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، و تــزداد بزيادته.[4] و قد تواتر هذا النّوع في شعر **ابن عبيد**:

تيهي على قمري يُشرق بك القمرُ في حزن عينيك طال اللّيل و السّفرُ[5]

و من المجموعة نفسها قوله:

لحزنك أحزان تطول و تنتــــــقي مراسي أطياب الهوى و التّعلّـــق[1]

و قوله:

للحزن سرّ اشتهاءاتي له العلنُ للشّعر كلّ انكساراتي..و ما أهنُ[2]

و قوله أيضا:

اطو ما بيننا اطوه و تقرّبْ و اسقني الضّوء من يديك سأشربْ[3]

و قد أخذ التّصريع أشكالا عدّة، بين اسمين(القمر/ السّــفر)، وبــين فعلــين (تقــرّب/ سأشرب)،و بين فعل و اسم(تنتقي/التّعلّق)، و بين اسم و فعل(العلن/ أهن).

إنّ هذا التّطابق الصّوتي على اختلاف أشكاله ينمّ عن اهتمام كبير يوليه الشّاعر

---

[3] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 54.

[4] – ابن رشيق: العمدة، ج1/ ص 277.

[5] – ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه،، ص 47.

[1] – المرجع نفسه: ص 75.

[2] – المرجع نفسه: ص 17.

[3] – المرجع نفسه: ص 81.

لمطالع قصائده، محقّقا بذلك مطلبا جماليا عرفه القدماء في اهتمامهم ببناء البيت المفرد حتّى يستدعيَ أوّلُه آخرَه. و هو بذلك يُصدر عن حسّ جماليّ راق؛ حيث يتمكّن من التّوفيق بين الأصيل و المعاصر، مبدعا تشاكلا فنّيا هو من خصائص اللّغة الشّعريّة الّتي تجعل من الشّاعر مهندس أصوات.[4] و هو بهذا التّصريع بين الشّطرين استطاع أن يخلق تنسيقا صوتيّا موسيقيّا جماليّا، و مكّن للإيقاع من الثبوت و البروز؛ ذلك أنّ طبيعة الإيقاع الصّوتي لعروض البيت (آخر تفعيلة من الشّطر الأوّل) هي الّتي أفرزت الإيقاع الصّوتي للضّرب(آخر تفعيلة من الشّطر الثّاني).

إنّ التّصريع جاء تلقائيّا، وهذا منحه جمالاً، والدليل على ذلك صعوبة إبدال كلمة بأخرى. و هو لم يكن قيداً حدّ فيه الشّاعر من حرّيته، وإنّما راجع إلى طبيعة الموقف الشّعوريّ الّذي انتابه لحظة نظم القصيدة، و من هنا برز الجمال التعبيريّ.

3. الإيقاع البصريّ:

يُمثّل الامتلاءُ والفراغُ ملمحاً أساسيًّاً يشدّ المتلقّي أوّلاً؛ إذ بمقدار ما تمتدّ الأسطر الشعريّة يتقلّص الفراغ، وكأنَّ الامتلاء يلتهم بياض الصفحة، وكأنَّ الفراغ يحاصر سوادها. ولا يخلو هذا من دلالات تُنبئُ النّصوصُ الشّعريّةُ عنها.

إنّ ما يولّد الموسيقى/ الإيقاع في القصيدة المعاصرة ليس فقط التّفعيلة، و أنواع تشكّلها، إنّما هناك أجزاء أخرى يجري توقيع الموسيقى بها، و منها التّوزيع و التقسيم على مستوى جسم القصيدة، و بهدف دلاليّ محدّد.[1]

وهذا يعني « أنّ البياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاءً مفروضا على النصّ من الخارج، بقدر ما هو عمل واع، ومظهر من مظاهر الإبداعية، وسبب لوجود النصّ وحياته... إنّ البياض لا يجد معناه...وامتداده الطبيعي إلاّ في تعالقه مع السّواد،إذ تُفصح الصّفحة بوصفها جسدا مرئيّا عن لعبة البياض والسّواد بوصفه إيقاعا بصريا».[2]

إنّ الفراغ لا يستقلّ عن مجمل البناء الكلّي للقصيدة ،ذلك أنّه لا يُمثّل وحدة

---

[4] – جوزيف ميشال شريم: دليل الدّراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1984، ص91.

[1] – يُمنى العيد: في معرفة النصّ (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999، ص 106.

مضافة للنصّ، أو زينة خارجية مستقلّة عنه، وإنما هي جزئية جوهرية من كيانه تتفاعل مع سياقه الكلي، ومن ثمّ تتفاوت دلالته بحسب النّصوص وسياقاتها المختلفة، ويعبر عن دلالات كامنة في الذات المبدعة لم يتمكّن التّشكيل اللّغوي وحده من إيصالها، وبهذا يُسهم الزمانيّ والمكانيّ في إيصال الدلالة.[3] و هو يتجسّد لدى **ابن عبيد** في شكلين اثنين: -فراغ البياض –و فراغ التنقيط، و أمّا شكله الثّالث و هو فراغ التّقطيع فلا نكاد نعثر له في شعره على أثر.

3. 1- فراغ البياض:

يعمد **ابن عبيد** إلى تركه بين مجموعة من الأبيات الشعرية، والّتي تليها ليهدف إلى دلالات قد تعني توقّف المتلقّي، والاستعارة بالتفاوت بين ما سبق البياض وما يلحقه، وانَّ إلغاء هذا البياض أو تغيير مواقعه يُعكّر الدّلالةّ الّتي أراد الشّاعر إيصالهَا:

سكن اللّيلُ حاجبها
شيّأت نهدها السّحبُ
و تمزّقتُ فيها
كما مزّقت نفسها السّحبُ
هي ذي
علّقت ثوبها في رموش
المدينة و استقبلتْ
ليلة أوغلت في الشّتاء و حنّت إلى وطن خارج
الأمكنةْ![1]

---

[2] – رضا بن حميد: الخطاب الشّعري الحديث من اللّغوي إلى التّشكيل البصري، مجلّة فصول، القاهرة، العدد2، يناير 1996، ص99.

[3] – المرجع نفسه: ص 100.

[1] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 34.

إنّ الفراغ بين المقطعين لا يُمكن إلغاؤُه لأنّ القصيدة تُصوّر مشهدين اثنين؛ فالمقطع الأول ينطوي على حديث عن الأنا متّحدة بالآخر، وتحضر في المقطع الثاني صورة الآخر و قد غابت الأنا. فهذا الفراغ يوحي بالتّمايز بين هذين المقاطعين من ناحية، ويدفع المتلقّي إلى التوقّف بعد كلّ مقطع من ناحية ثانية، والتوقّف له دلالته وتأثيره على السّواء.

إنّ الفراغ الذي يعقب كل كلمة ليس« ممسوخًا ولا خاليًا، بل هو مشحون بدوره؛ يقطع المعنى ويشحذه بدرجة عالية من الكتابة؛ الأمر الذي يتطلّب احترام توزيع الشاعر»،[2] وهذا يؤسّس إلى كيفيّة التّعامل معه تعاملا يطال المصرّح والمسكوت عنه؛ لأنّ المسكوت عنه قد يكون ذا دلالة جوهرية.[1]

إن الشّاعر يتعمّد أن يجعل من البياض أرضًا خصبة أمام المتلقي حتّى يدفعه إلى محاولة سبر أغوار الذّات المبدعة، وقياس حرارة معاناتها استنادًا إلى أنّ «التلفّظ يترك بصماته وآثاره على الملفوظ»[2] بصورتيه: الناطقة والصامتة التي تخفي وراءها بُنىً ناطقة، وفي حال اجتماع حيّزي النّطق والصّمت؛ فإنّ ذلك يعني أنّ حلقة في سلسة علاقات النصّ مغيّبةٌ هي الأخرى؛[3] ممّا يعني إبهامًا في العلاقات يُمزّق الدّلالة، ويدفع بالقارئ إلى تيه القلق، «أمّا الشاعر المعاصر فإنّه يمتدّ بهذه التراكيب "التقاليد البصرية " المتناهي إلى القلق» [4] الّذي من شأنه أن يفسح المجال للتّأويل لدى المتلقّي، فلربّما كان هذا البياض إشارات إلى تاريخ مقموع، أو إلى واقع مرتجف من السلطة،[5] أو إشارات أخرى. فالبياض الّذي تُرك بين:

تُهاجر هذي العنادلُ

---

[2] – صلاح فضل: نبرات الخطاب الشّعري، دار قباء، القاهرة، **1998**، ص **121**.

[1] – علي حرب: نقد النصّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط**2**، **1995**، ص**15**.

[2] – محمد صالح بن عمر: تطوّر التجربة الشعرية لدى منصف المزغنّي، الشركة التونسية للنشر، تونس، **1996**، ص **78**.

[3] – عبد الرحمن العقود: الإبهام في شعر الحداثة-العوامل و المظاهر و آليات التأويل-، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، **2002**، ص **287**.

[4] – محمد بنيس: ظاهرة الشعر المغربي المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية-، دار العودة، بيروت، **1991**، ص **101**.

[5] – عبد الرحمن العقود: المرجع نفسه، ص **219**.

كلّ شتاء![6]

لم يأتِ اعتباطا، بل قُصد إليه، و له دلاله إيحائيّة على ما في هجرة العنادل من قطع للمسافات، و ما تمرّ به من مدن، دون أن تتوقّف عندها، فوجهتها مكان بعينه لا تحيد عنه، و لا تنشغل بما سواه، فكأنّ هذا البياض تصوير للأماكن الّتي مرّت بها في رحلة البحث عن مكان دافئ، و آمن، فليس يهمّها، و لا يستوقفها غيرُه.

إنّ مكانيّة الحيّز الأبيض في النصّ الشّعريّ، يُحدّدها المبدعُ، فقد تكون افتتاحية، أو وسطيّة، أو طرفيّة. و هذا المقطع إذ كُتب بهذا الشّكل:

نفضت نار هذي الثّلوج...

على قلبها

أضرمتها الفصول السّبّيّة[1]

تاركا بياضا إلى أعلى الصّفحة ثمّ يواصل في أسفلها:

فيَّ اختفت زفرة حاميهْ![2]

إنّما ليُحيل على بياض الثّلج، و على تعاقب الفصول الأربعة، على ما في التّعاقب من تبدّل من حال إلى حال؛ كذلك تبدّلت حال الورقة من السّواد إلى البياض ثمّ السّواد، ولعلّها في هذا التبدّل أشبه ما تكون بالنّفس البشريّة الّتي لا تستقرّ على حال من السّرور/ البياض،أو الكآبة/ السّواد.

ثم يواصل الكتابة على الشّكل الموالي:

خفقت...فوقها ظلّها

تحتها ظلّها

خلفها ظلّها

والأمامْ[3]

---

[6] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 53.

[1] – المرجع نفسه، ص 54.

[2] – المرجع نفسه: ص 55.

[3] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

تاركا البياض إلى يمين الصّفحة، مجسّدا بذلك الاختفاء، و مصوّرا هذا الظّلّ الّذي من خصائصه التّمدّد، و التّقلّص. إنّ هذا التّقطيع للمسافة المكانيّة للقصيدة« يُولّد إيقاعا، أو إحساسا بالتّعادل المكانيّ، الّذي هو هنا في الوقت نفسه تعادلٌ زمانيّ. هذا التّعادل المتكرّر هو تواترٌ يمنح الصّوت المتلفّظ إيقاعه المسافيّ الزّمنيّ».[4]

وقد وجبت الإشارة هنا إلى أنّ هذه السّيمتريّة البصريّة (فراغ البياض) لم تتجلّ لدى **ابن عبيد** إلاّ في آخر إصداراته **"هناك التقينا ضبابا و شمسا"**؛ و معلوم ما في البياض من طهر و نقاء، حتّى رُمز به إلى العقل الأوّل الّذي يُقابل بياضُه سوادَ الغيب.[1]

3. 2- الفراغ المنقّط:

إنّ التّشكيل المكانيّ أضحى دالا يحيل إلى النفس وانفعالاتها، ويعبر عن حالات التوتر الإبداعي، ولذلك يتّكئُ الشاعر **ياسين بن عبيد** على الفراغ المنقّط في مواطن عديدة من قصائده بدءا من العناوين* للتعبير عن حالات التوتر، وليضفيَ دلالات مصاحبة للنصّ الشّعريّ. كهذا الفراغ المنقّط في قوله:

...قال يا ولدي... و سكتْ...[2]

و الّذي يُعبّر عن حالة توتّر الذّات المتكلّمة ،و يُجسّد تردّدها بين البوح، أو الكتمان.

كما قد يُصوّر إلحاحها على الذّات الشّاعرة، لأنّها لا تفهم سرّ إحجامها عن التّعبير:

قل لي..تكلّم..لا أطيقك صامتا

و دع الكلام يشقّ بي الأدغالا[3]

---

[4] – يمنى العيد: المرجع نفسه، ص **107**.

[1] – عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصّوفية،ص **676**.

* - تُنظر مثلا القصائد التالية: - من الوهج العذري(يوم بانت سعاد..ص**24**. و رسالة أمي من سراييفو...ص**39**،بيني وبينك...ص**43**) – و من غنائية آخر التيه(كالريح هي...ص**17**، حلمان ..و افترق الصدى، ص **21**، ذكرى.. قمر..و حزن أخضر،ص**95**) - و من هناك التقينا ضبابا و شمسا(نار...ص**13**، ارحل...ص**16**، فوقنا ظلمة...ص**35**، بيروت..يا، ص**58**).

[2] -ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص **53**.

[3] – المرجع نفسه: ص **43**.

فهذه النقط تُحيل المتلقّي على أنّ الذّات الّتي تحاور الشّاعر إذ تسأله تترك له مجالا زمنيّا ليُجيب، ثمّ تعود تسأله من جديد، دون أن تتلقّى ردّا، و يُصوّر الفراغ حالة من الغيظ تتملّكها قبل أن تصرخ في وجه الشّاعر: (لا أطيقك صامتا).

وقد يُعبّر الفراغُ المنقّط عن **المسكوت عنه** الّذي يعمد المتلقّي إلى استكماله بمخيلته؛ و قد ظهر هذا في الكثير من القصائد انطلاقا من العنوان: **رسالة أمّي من سراييفو... أو بيروت ...يا.**

فإنّ المتلقّي يستكمل الحديث، ويُسهم في خلق النصّ . إنّه يشارك الشّاعر في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل، تماما، كما يشارك في التجربة الشعورية من ناحية، ويشارك بفاعلية بملء الفراغات المنقّطة المقصودة بوعي من الشاعر من ناحية ثانية.

إنّ الحيّز المنقّط في هذه الأبيات:

في ملتقى الذّكريات الغرّ..طوّح بي عمرٌ من الحزن..في أنفاسيَ اهتجعا

بانتْ سعادُ..و بانت في عواقبها معزوفة الموج..في شطآنها اضطجعا!![1]

يوفر مسافة زمنية ومكانية شعرية لممارسة الفعل طوّح الذي أرهصه الأمس؛ إذ يُحيي البؤس و الوجع . والسّفر عبر الذّكريات هنا متجه في حركيّته من الواقعيّ إلى التّاريخيّ؛ زمن **بانت سعاد.** و هذا الحيّز يقدم إنتاجية دلالية متميّزة من خلال افتراض استيعابه كلّ دوال القصيدة المتساوقة مع الفعل(طوّح).

إنّ دراسة الفراغ بشكله المنقّط ، تحتاج إلى معرفة إنسانية واسعة لفكّ شفرتها؛ وهي معرفة يجب أن تتجسّد في قراءة حواريّة تنتقل من النصّ إلى المتلقّي ومن المتلقّي إلى النصّ ، ومثل هذه القراءة الحواريّة الواعية تُطلق مجالاً واسعًا أمام المتلقيّ للمشاركة في العملية الإبداعية مشاركة لا تتجاوز حدود التأويل وكشف الدّلالات؛ فهي في شعر **ابن عبيد** لم تأتِ عبثية، وإنّما عن قصد و عمد، فشكّلت بذلك حضورًا جماليًا ودلاليًا ، واستطاعت أن تكشف عن انفعالاته، ورؤيته الفنّية وطريقة عمل مخيّلته .

---

[1] – ياسين بن عبيد: الوهج العذريّ، ص 25.

إنّها انفلات من مركزية الدال اللّغوي إلى تقنيات تشكيلية عمادها الأساسي اللعب على علاقة السواد والبياض، ومحاولة لاستغلال السّطوح الورقية لتشكيل إمكانية تعبيرية قيمة تنضاف إلى إمكانيات التعبير الأخرى.

و تأسيسا على ما سبق يُمكن القول: أنّ الفراغ لا يستقلّ عن مجمل البناء الكلّي للقصيدة، ذلك أنّه لا يُمثّل وحدة مضافة إلى النصّ، وإنّما جوهريّة من كيانه متفاعلة مع سياقه الكلي وتتفاوت دلالاتها بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة.

إنّ **ابن عبيد** في هذه الأبيات –مثلا-:

فأجبتُ: لي عمران..أقنعك الجوا ب؟ لِمَ السّؤال؟ لقد أضقتِ فساحي!!

عمرٌ تناءى..في ضفائرك اختفى و الآخر استبقاه رعبُ جناحي

آه!..اهتززتِ..فراح يهدر عاصفا صدرٌ تحدّى عفّتي و جماحي

كالبدر..بل كالمهر..بل كالجمر في جسدٍ..تهادى..ظامئٍ مُلتاح!![1]

يجعل من الفراغ عنصرا أساسيّا في إنتاج دلاليّة الخطاب، و إنّ «إيقاف البيت في نقطة ما من انطلاقه، أو انبثاقه في نقطة ما من فراغه، يُعضّدان بلاغة المحو الّتي تُناقض بلاغة الإمتلاء في القصيدة التّقليديّة، و يظلّ البياض -تبعا لذلك- رحِما تتجمهر فيه احتمالاتُ كتابةٍ منذورةٍ لاسترسال المحو، حيث القارئُ وحده يستطيع ملء الفراغ كلّ مرّة يقرأ فيها النصّ، و بتعدّد القراءة يتعدّد فعل الكتابة أيضا».[2]

إنّ حضور علامات التّرقيم في النصّ السّابق يجعل منها مؤوِّلا؛ إذْ تعملُ متضافرةً على تحديد العلاقات بين أجزاء الخطاب؛ فعلامة التّعجّب تُثير الانفعال، و تدفع القارئ إلى التّشكيك في تقريريّة الحدث، أو التّهكّم و الاستهزاء، و المتواليتان..تُشيران إلى التّواصل، و النّقاط المتوالية على السّطر...تُشير إلى استمرار الحدث.[3]

---

[1] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 74.

[2] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث-بنياته و إبدالاتها-، ج3، الشعر المعاصر، ص 131.

[3] – عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص 157.

ثانيا- جماليات الأسلوب في شعر ابن عبيد:

إنّ اللّغة هي أداة التّعبير. و ليست مهمّتها في الشّعر نقل المعاني، بل توحي بها من خلال الطاقات الموسيقيّة و التّصويريّة الّتي يهبها الشّاعر الموهوب من خلال الأساليب الّتي تُولّد في ذاتها جملة من العناصر الفنّية المتعاونة، و ما على المتلقّي إلاّ أن يعيَ التّناغم الدّلاليّ و التّعبيري فيها، و يُراعي صفة التّرابط في العمل الفنّي.[1]

1.جماليّات الإنشاء:

الإنشاء: كلّ كلام لا يصحّ أن يقال لصاحبه: إنّه صادق فيه أو كاذب... أو كلّ كلام لا يحتمل الصّدق أو الكذب لذاته.[2]أو هو ما لا يحصل مضمونه، و لا يتحقّق إلاّ إذا تُلُفّظ به. و هو على قسمين طلبيّ، و غير طلبيّ.[3]

وإنّ للإنشاء حضورا ضمن البنيات الأسلوبيّة للشّاعر ابن عبيد سيّما بقسمه الطّلبيّ، وفي صورتين اثنتين: الاستفهام، و النّداء؛ اللّتين يوظّفهما في الأغلب مقترنتين؛ ولا يكاد يرفع صوته مناديا إلاّ أعقبه مستفهما:

يا قارئ اللّوز في كفّي أ تقرأه حرفا له موجعات الصّدر عنوانُ!؟[4]

1. 1- جماليات النّداء:

إنّ بنية النّداء، في شعر **ابن عبيد**، من أكثر البنيات الأسلوبية تردّدا، و قد ظهرت في صورة نداء البعيد (يا...)، الّتي يُنادى بها على بُعْد المخاطب من المتكلّم مكاناً وزماناً؛ بشخصه أو مترلته أو روحه، أو استحالة الوصول إليه. وتختلف مسافة البعيد باختلاف مقام المتكلّم وحاله، وكذلك باختلاف مقام المخاطب وحاله:

يا حطامي

---

[1] – شلتاغ عبود شراد: حركة الشّعر الحرّ في الجزائر، ص **136**.

[2] – السّيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة- في المعاني و البيان و البديع-، دار الكتب العلمية، بيروت، ط**3**، **2006**، ص **47**.

[3] – المرجع نفسه: ص **48**.

[4] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص **56**.

يا أغانيّ الجديدهْ

أين أنتِ

يا خطى تمشي ورائي

و أمامي يعزف الحزن نشيدهْ [1]

إنّ صيغة النّداء بهذه الصّورة تكشف للمتلقّي عن بقايا إنسان محطّم لما لقيه من غدر، وما كابده من معاناة، و هو رافض لهذه الحال الفرديّة/ الجماعيّة الّتي يعيشها هو/ أو تعيشها أمّته. تنطلق يا البعيد الّتي ليست بالضّرورة للنّداء أو المخاطبة، و هو لا ينتظر رجع صدى لصيحته لأنّه لا تبعد أن تكون مناجاة هائمة أرسلها كما تُرسل الدّموع من محجر العين، فتستريح، حتّى و إن صحب البكاءَ الإصابةُ بالبياض. إنّه لا يتوجّه إلى مخاطب بل لا يوجد مخاطب أصلا، و لكنّها تنهيدة حرّى يرسلها لكي لا يحترق بها، و لعلّ هذا الّذي دفعه إلى عدم الثّبات على منادى بعينه، و نرى هذه الياء تتلاحم في صور رائعة مع الكون و قد غشيته ظلمة اللّيل:

استلقِ يا ليلُ فوق الكون و اسمُ بنا للسّرب يحجبنا عنّا و يُبديها[2]

و قد تكرّرت مناجاته للّيل بالياء، و بغيرها:

أيّها اللّيل يا خصوبة حـــــــزني يا وضوحا عنوانه الإغــرابُ[3]

فبه يعرف قدره، و رتبته بالنّسبة إلى محبوبه. و هو وقت ابتداء وصول السّالك إلى عين الجمع و مقام البالغين في المعرفة،[4] هذا إن أصدر الشّاعر عن حسّ صوفيّ. و إن أصدر عن حسّ رومانسيّ فإنّ رمزيّة اللّيل في الصّورة ذات طابع مستغرق في الألم و المعاناة، فيعد النّهار الغائب المزدحم بالحركة و الحياة (النّهار القريب) الّذي يُمثّل حركة

---

[1] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 15.

[2] – المرجع نفسه: ص 29.

[3] – المرجع نفسه: ص 24.

[4] – عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصّوفيّة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2003، ص 934.

الماحول بقابليّتها على نفي الوحدة و الوحشة، بما تمتلكه من قدرة على توكيد الحضـــور (النّهار البعيد) الممثّل للماضي –الشّطر المشرق من الحياة-.[1]

و بعدها يستحضر من الكون شيئا آخر غير اللّيل يُناجيه، بصيغة الجمع تارة:

يا قطيع الرّياح يمشي الهوينى في دروبي له مدًى و التهابُ[2]

و بصيغة المفرد تارة أخرى:

فيا ريح المساء كسرت دربي و يا قدرا يُغلّفني رخامـــــا[3]

و طفق يُعاتبها لأنّها كسرت دربه، و أعاقت مسيره، و أذاعت سرّه، فلا نجده يفرغ من هذا العتب، حتّى يعود إلى نفسه موصيا، و محذّرا في الآن نفسه:

و يا سرّي تحجّب خلف سرّي و هاجر تلْقني أنت..الحطاما[4]

فخير له أن يموت حاملا سرّه، من أن يودعه بين جنبي من لا يعرف له قدرا:

أموت بسرّي لا أموت بغيره و أودعه جنبي يُضيُء ليَ القبرا[5]

إنّ نداء البعيد عند الشّاعر يظهر متلاحما مع المنادى الّذي لا ينتظـــر ردّا منـــه أو استجابة أو رجع صدى، و لكنّها مناجاة للقريب البعيد، و للحاضر الغائب، حتّى و هو يُخاطب نفسه، يُوظّف بهذه الصّيغة:

فيا أنت إنّي لستُنا غير أنّنا ضللنا طريقينا لحلم مؤجّلِ[6]

و قد تتلاحم ياء النّداء مع المرأة منادية في **ابن عبيد** الرّجل لا الشّاعر:

رجلا أحبّك لا أُحبّكَ شاعرا لا الشّعر تخلص لي و لا الأمثالا[7]

بعد أن حدثت القطيعة بينهما، و ما تبقّى للاثنين إلاّ ذكريات حبّ يلوكانها:

يا سيّد الوله المسافر في دمي قلقا..تأنّ..أما اكتفيت دلالا؟![1]

---

[1] – محمد صابر عبيد: المرجع نفسه، ص 76.

[2] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 24.

[3] – المرجع نفسه: ص 25.

[4] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[5] – المرجع نفسه: ص 36.

[6] – المرجع نفسه: ص 37.

[7] – المرجع نفسه: ص 43.

و تُحاول أن تُجدّد ذكرى العهود السّالفة، فتفتح ذراعيها لتضمّه، و تحتضن أوجاعه، ولا تجد حرجا في أن تُعلن من غير تمنّع أو دلال أنّ حبّه قد برّح بها، فهي شريدة الهوى تدعوه ليرتشف عبق الأنوثة من عودها الغضّ:

و أنا الشّريدة في مدارك..فالتهم ريش الأنوثة من زنودي اهالا

صوت كصوتك هزّني في وحدتي باالجنّ أشبه موّه الأشكالا

يا طالعا خلف الغمامة زعترا أمطر ترابي شهوة و تعال[2]

إنّها لن تذوق طعم الحياة، و لا لذّة العيش مادام بعيدا عنها، فهو لها كالمطر للأرض، يسقيها من بعد ريّ، و يُحييها من بعد موت.

و هي بالنّسبة له عذاب جميل، و من تراه يستلذّ العذاب؟! إلاّ امرءا تجرّد من أنانيّته، فهو ينسى أحزانه، و يذوب في أحزان الآخرين:

يا عذبة الحزن عن حزني أتيه بها طفلا توهّج في عينيه وجه غدِي[3]

إنّ ياء النّداء هذه ليست عنصرا طارئا على تجربة الشّاعر، و إنّما هي مجلوبة من أعماق تجربته. و قد تحرّكت هنا خاضعة للتّحوّل الّذي هيمن على الشّاعر، فبعد أن كان متوجّها إلى الآخر (ليلا، أو ريحا، أو امرأة)، نراه بعد يأس يتوجّه نحو الذّات:

وحدي و وحدك يا قلبُ اغتربْ أبدًا هذي جراحي في ممشاك ألقيها[4]

و هو سلوك صوفيّ من شأنه أن يُحقّق فلسفة الشّاعر،[5]في رحلته المضنيّة على نار الرّموز، كما أقرّ هو نفسه بذلك في أولى قصائد المجموعة.[1]

1. 2- جماليات الاستفهام:

يُعدّ أسلوب الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الطلبيّ في الجملة العربية سواء كان

---

[1] – المرجع نفسه: ص 44.

[2] – المرجع نفسه: ص 45.

[3] – المرجع نفسه: ص 46.

[4] – المرجع نفسه: ص 30.

[5] – عبد الله الغذّامي: الخطيئة و التّكفير –من البنيوية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط6، 2006، ص 240.

[1] – يُنظر: ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 13.

لهدف محدّد ومباشر أم كان لتصوّر إيحائيّ جماليّ غير مباشر عند المتكلّم. فالاستفهام قد لا يبحث فيه المتكلّم عن إجابة محدّدة؛ وإنّما يهدف إلى تصوّر ما يتحدّث عنه فيخرجه عن حقيقته إلى مقاصد شتى.

و لّما كان الواقع قائما على الجدل تولّدت في ذهن الشّاعر المعاصر تساؤلات مختلفة، يروم من خلالها اكتشاف المجهول، و سبر أغواره. و كان التّساؤل المستمرّ، والاستفسار المتواصل محاولة يائسة لبناء عالم مغاير أكثر إشراقا. و الشّاعر في رؤيته هذه إنّما ينطلق من إحساسه بالتّميّز، و شعوره بالغربة بين أهله، و بني جلدته. و هو المتفرّد الّذي لا يُسلّم بالظاهر،[2] و لا يطمئنّ إلى ما يُعدّ بدهيّا في عرف النّاس؛ لذلك نراه يستقصي، ويستفسر، و إن لم يُسعفه أحدٌ عاد إلى نفسه يسبر أغوارها، محقّقا مقولة فلسفيّة شهيرة: «أعرف نفسك بنفسك»، و هو ما يوافقه قول الحقّ سبحانه: **«وَفِي أَنفُسِكُمْ أَفَلَا تُبْصِرُونَ»**.[3]

إنّ بنية الاستفهام لدى **ابن عبيد** تتنوّع تبعا لتنوّع الأداة الّتي تخضع بدورها لسياق التّساؤل؛ الأمر الّذي يدفع ببعض أدوات الاستفهام إلى أن تطغى على المدوّنة الشّعريّة على حساب أخرى؛ فهو حين يوظّف "**من**" إنّما لعمق دلالتها على ماهيّة الأشياء، ولأنّها تنمّ على انفعال، وتوتّر يكتنفان الذّات السّائلة:

يا أبتي من أتى هذه الشّمس
روّعها..و اشرأبّ ضجيجًا
إلى ناصيات المغيب
ليُطفئها..و استماتْ؟؟[1]

إنّها تكشف عن ذات محتارة لا تفهم هذا الواقع الغارق في التّناقضات:

مَنْ هناك على إثرها

---

[2] – عمر أحمد بوقرورة: الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة باتنة، باتنة-الجزائر، 1997، ص 234.

[3] – سورة الذاريات، الآية 21.

[1] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 63.

ممعنا في النّشيدِ

يمرُّ إلى مغرب النّجمِ

مقتفيا همسها

و الظّلال الّتي مِنْ هناك مضتْ للشّتاتْ؟[2]

إنّ الشّاعر يدفع بالاستفهام إلى فضاء العُجب والدّهشة، و يتّخذه أداة للتّعبير ، و لـــيس يبحث عن أجوبة لما يثيره من تساؤلات.

كما يُوظّف أداة أخرى من أدوات الاستفهام و هي الأداة " **أين** " الّتي يُحرّرهـــا من دلالتها الوضعيّة، ويدفع بها إلى فضاء الإنكار التعجّبيّ، مستحضراً ذكريـــات مـــن ماضيه الّذي على قربه يتراءى بعيدا:

أين منها مسالكي في الخطايا أين منّي مضيقها في الرّحاب[3]

و إذ يُكرّر الأداة مرّتين في بيت واحد إنّما ليُحسّ القارئُ، أو قل ليدرك في غـــير عنـــاء شدّة قلقه، و اضطرابه، و اندهاشه، فيقاسمه معاناته، و يكون الشّاعر بهذا قد استنســـخ تجربته في نفوس آخرين، و لعلّ ما يُصوّره المقطع الموالي يشي بالكثير:

يا راكب الرّيح في بلدي للفضاء البعيدْ

أنت أين؟

إلى أين تمشي

و تحمل عطر النّشيدْ؟[1]

إنّ مكابدة الشّاعر الآلام، وشعوره الدّائم بالغربة يقفان وراء بنية الاســـتفهام، في معظم قصائده، حتى إنه يلوذ بالاستفهام مستخدما أكثر من أداة في القصيدة الواحدة:

أ تراها انتهت إلينا الأغاني و وُلدنا بها نداءً يُجابُ

....

---

[2] – المرجع نفسه: ص **65**.

[3] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص **22**.

[1] – المرجع نفسه: ص **51**.

أسأل الشّمس بالنّيابة عنها: هل على نهدك الرّخامي كتابُ؟![2]

و قد يَبْتدئُ بعض قصائده مستفهما؛ بغية وضع المتلقّي في قلب التّجربة، وعمق المعاناة، من المستهلّ:

صحو بعينيك أم غيم يعود به تحنان أزمنة كنّا نغنّيـــــــها[3]

إنّه يختار الأداة اختيارا دقيقا، ثمّ يزرعها في وسط لغويّ يضاعف من قدرتها على إمتـــاع المتلقّي وإقناعه في آن واحد :

أ وما أتيتك.؟ فاستجب لكآبة نسجت معاني حولنا و خيولا[4]

و يستفهم قائلا:

فأين..إلى أين..خطوا غريباً يمدّ إلى المستحيل القيـــادْ؟!

و حتّام ليلك يمتدّ نصـــفًا نزيفا.. و نصفا لسوق المزادْ؟![5]

و يُمكننا أن نخلص مطمئنّين إلى أنّ وجع السّؤال في نفسيّة **ابـــن عبيـــد** وجـــع لضمائرنا جميعـــاً. نقرأ أشعاره فلا نملك إلا أن نشاطره الأسى، لأنّها تُنمّ عـــن رهافـــة حسّـــه اللّغويّ، وقدرته على إثارة الأسئلة بأسلوب يمتع ويقنع في آن.

2-جماليات التّناصّ:

2 .1 - النّشأة و المفهوم:

أصبح مفهوم **التّناصّ**-L'intertextualité تقنية فعّالـــة وإجرائيـــة في فهـــم الـــنصّ وتفسيره، وآلية منهجية في مقاربة الإبداع قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو المضـــمرة. وأصبح المبدع اليوم يكثر من الإحالات التّناصّية، والمستنسخات النصّية والرموز الموحيـــة والخلفيات المسكوت عنها إلى أن أصبح النصّ مصبّا للنّصوص، واختزالا لأفكار السابقين

---

[2] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 22.

[3] – المرجع نفسه: ص 29.

[4] – المرجع نفسه: ص 43.

[5] – المرجع نفسه: ص 56.

ممّا يستلزم استنطاقه قصد تحديد مرجعيات الكاتب ومصادره الثقافية والأصول المولّدة لفكره ورؤيته للعالم.

إنّ التناصّ يراد به : تقاطع النّصوص، أو حوار النّصوص فيما بينها، و كثير من النّصوص « المقروءة، لا يمكن فهمها دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقتها وأسهمت في خلقها وتكوينها»،[1] وبذلك فهو إجراء، لا يقل أهمّية عن الإجراءات الأخرى في فهم النصّ، ومقاربته مقاربة أسلوبيّة .

أعطت **جوليا كريستيفا**-Julia kristeva(1941-....) **التّناصّ** المفهوم التّالي: «كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى».[2] و معنى هذا أنّ أيّ نصّ جديد تشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة -وردت في الذّاكرة الشّعرية- تشكيلاً وظيفيّاً؛ بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة لعدد من النّصوص الّتي زالت الحدود بينها، وكأنّها مصهور من المعادن المختلفة المتنوّعة الأحجام والأشكال، فيُعاد تشكيلها وإنتاجها في أحجام وأشكال مختلفة، بحيث لا يبقى بين النّص الجديد وأشلاء النصوص السّابقة سوى المادّة، وبعض البُقع الّتي تشير إلى النّص الغائب.[3] وكلّ نصّ جديد يولد من رحم نصوص قديمة، ثم يتحوّل النّص الجديد بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى، ثم إنّ هذه النّصوص ليست من جنس واحد بالضرورة، فقد يكون النصّ الغائب شعريّاً، أو دينيّاً، أو تاريخيّاً، أومن التّراث الشعبيّ،... أو غيرها؛ ولذلك فإنّ مصطلح التّناصّ يقول بتداخل الأجناس الأدبيّة وسواها.

إنّ هجرة النصّ من نصّ إلى آخر أو من فضاء إلى آخر، أو من ماضيه إلى حاضره، هجرة اختراقيّة تحوّلية، فهو ينبثق من نصّه ليتكوّن في نصّ آخر وفضاء آخر وزمن آخر، وتتطلّب هذه الهجرة المتعدّدة الأبعاد أن يتحوّل؛ فقد كان في ماضيه يقول شيئاً، وعليه أن يقول شيئاً آخر مختلفاً وبطريقة مختلفة في حاضره أو وضعه الجديد، وتتطلّب هذه الهجرة أن يحيا النصّ في ظروفه الجديدة حياة أخرى من خلال الحواريّة

---

[1] – فاضل تامر: من سلطة النصّ إلى سلطة القراءة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، بيروت،ع48-49، 1988، ص 92.

[2] – خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص 51.

[3] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

والتّفاعليّة، وتعني إعادة إنتاج النصّ إعادة إنتاج معناه ومبناه وشكله وحجمه، وربما تعني أيضاً إعادة إنتاج جنسه، فقد يكون النصّ تاريخيّاً أو دينيّاً أو أسطورياً، ثم يغدو شعريّاً، ويكتسب النصّ الغائب في هجرته الجديدة، ملامح وصفات جديدة، لم تكن فيه من قبل.[1]

إنّ التّناصّ يكون من مصادر كثيرة ومتنوّعة تهاجر من الذاكرة، لتحطّ في ذاكرة أخرى، وتكون في المتن الشعري المعاصر والقديم، والعلوم الإنسانية تراثيّة وتاريخية، والنصوص الدّينية والأسطورية، والمكان والزمان والموضوع والمواقف وسواها، وقد تكون هذه المصادر أدبية أو غير أدبية .

إنّ إعادة الكتابة قد تتمّ من خلال أحد القوانين التّالية:

-قانون الاجترار: و يكون النّصّ الحاضر فيه استمراراً للنّصّ الغائب، وهو إعادة له إعادة محاكاة وتصوير، ويتلخّص عمل المؤلف في تقديم النصّ الغائب في أوزان شعريّة.

- قانون الامتصاص: و هو قبول للنّصّ الغائب، وتقديس له، وإعادة كتابته بطريقة لا تمسّ جوهره. وينطلق المؤلف هنا من قناعة راسخة؛ وهي أنّ هذا النّصّ غير قابل للنّقد أو الحوار.

-قانون الحوار: وهو نقد للنصّ الغائب، وتخريب لكلّ مفاهيمه، وتفجير له، وإفراغه من بنياته المثالية، وهو لا يقبل المهادنة، فهو أعلى درجات التّناصّ وأرقاها.[1]

و للنّصوص الغائبة في شعر **ابن عبيد** مصدران رئيسان هما: -القرآن الكريم و-التّراث الأدبي(شعرا و أمثالا و حكما).

2. 2-التّناصّ القرآني:

لقد أخذ الشّاعر من القرآن الكريم الكثير من تراكيبه، و لم يكن هذا في بداءة تجربته فقط، و إنّما انسحبت الظّاهرة على جلّ مجموعاته رغم تباين الفترات، و تباعدها؛

---

[1] – المرجع نفسه: ص 54.

[1] – يُنظر: محمد بنّيس: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية-، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص277-278.

والسّبب -بلا شكّ- يُعزى إلى مكانته في نفس الشّاعر، ولما لـــه من قدرة عجيبة علـــى التّركيب والصّياغة، تتآلف فيها مبانيها بمعانيها، فتتوقّع وتتناغم، في صورة لا يرقى إليهـــا لا أشعر الشّعراء، ولا أغنى القوافي.

فهاهو في ثاني إصداراته تأسره **سورة مريم** بروعة تراكيبها، و انســـجام عباراتهـــا، وعذوبة إيقاعها، و يهزُّ التّصوير الرّبّاني الرّائع لمشهد العذراء –عليها السّـــلام-، و قـــد جاءها المخاض إلى جذع النّخلة، فتمنّت لو ماتت قبل هذا، و كانت نسيا منسيّا؛ يهـــزّ هذا التّصوير الشّاعرَ كما أُمرت –عليها السّلام- أن تهزّ الجذع«**وَ هُزِّي إِلَيْكِ بِجِـــذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**»،[2] فيستحضره وفق قانون الامتصاص، و لكنّـــه لـــن يكون في عُرْفِهِ هزّا لجذع نخلة، و إنّما سيكون هزّا لجذع العمر، و ســـتكون المـــأمورة بالفعل امرأة لها من نفس الشّاعر منزلة خاصّة، يسألها أن تفعل دونما قسوة:

هزّي إليك بجذع العمر حانيةً ضمّي إليك بقايا الرّوح و الرّمق[3]

و من آمر إلى قائم بالفعل/ فاعل يُريد أن يتجاوز عذابه، ويتخطّى أحزانه، ولن يتأتّى له هذا إلاّ إذا غادرت الرّوح الجسد، و يتخيّر لهذه الرّحلة وقت السّحر ليوافق بذلك وقتـــا أُعرج فيه بسيّد الخلق ﷺ، وليستوحيَّ بذلك نصّه من تركيب يأخذ من ســـورة مـــريم الآية السّابقة، و من سورة الإسراء قوله تعالى:«**سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَـــيْلًا مِـــنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى**»،[1] فيقول **ابن عبيد:**

أغادر الجسد المضنى لغربته يبقى و أعبر أحلامي و قافيـــتي

ليلا إليك أهزّ الجذع محترقا كآبتي في يدي خيلي و ذاكرتي[2]

و لن يبعد عن سورة مريم إلاّ ليعود إليها مستحضرا قول **اللّه**–عزّ و جلّ-: «**فَحَمَلَتْـــهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا**»،[3]و منه يُنيخ بقلبه كما كانت تُناخ المطايا بأبواب الملـــوك

---

[2] – سورة مريم:الآية 25.

[3] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 32.

[1] – سورة الإسراء: الآية1.

[2] – ياسين بن عبيد: معلّقات على أستار الرّوح، منشورات دار الكتاب، الجزائر، 2003، ص 37.

[3] – سورة مريم: الآية 22.

تزلّفا، و إن شكّل المكان للعذراء دلالة البعد و الوحشة، فإنّه للشّاعر دلالة استواء، غير أنّ المشترك بينهما-وهما يأويان كلّ إلى مكانه- الهروب من الآخر و الابتعاد عنه.

لقد سحرت سورة مريم الكثير من المبدعين إلى حدّ جعل البعض يُعدّها شعرا،* ومن ثمّ فهو يتعامل مع كما يتعامل مع النّصوص البشريّة مركّزا على الجانب الإيقاعيّ مغفلا الدّلالة، و المعنى. و انبهر بها المتصوّفة، فما كان منهم إلاّ أن قلّدوها في بعض نسجها، وأخذوا منها بعض معانيها الشّجيّة الموائمة لمعانيهم الصّوفيّة الشّجيّة، وأخذوا منها بشكل صريح قوافيهم جميعاً، المنتهية بروي الياء الممدودة؛ فجاءت قصائدهم محاكية، ومقلّدة لإيقاع فواصل سورة **مريم** ونغمها، و لعلّ خير تجسيد لهذا التّأثّر قصيدة الشّاعر الصّوفيّ **أبي مدين التّلمسانيّ**، و الّتي منها:

لست أنسى الأحباب ما دمت حيا مذ نأوا للنوى مكاناً قصيّا
وتلوا آية الوداع فخروا خيفة البين سجّداً وبكيّا
ولذكراهم تسيح دموعي كلما اشتقت بكرة وعشيا
وأناجي الإله من فرط وجدي كمناجاة عبده زكريا[1]

إنّ سورة **يوسف** كان لها أيضا تأثير قويّ على الكثير من الشّعراء العرب، استهواهم فيها تشكيلها القصصيّ الأخّاذ، و بيانها السّاحر، و آلمهم مشهد يوسف الصّديق يُظلم مرّتين، فُيرمى في غياهب الجبّ من قبل إخوته غيرة ، و حسدا من أنفسهم، ويُزجّ به في السّجن –افتراءً- لأنّ زوجة العزيز راودته عن نفسه فأبى، و قال –تعالى- واصفا المشهد: «**وراودته الّتي هو في بيتها عن نفسه و غلّقت الأبواب و قالت هيت لك**»،[2]ولا شكّ أنّ هذا المعنى كان ماثلا أمام **ابن عبيد** حين كتب:

أ جرحان: أنت و ما صوبنا/ خلفنا
من ضباب الحياةِ

---

* - و هو ما ذهب إليه نزار قبّاني في كتابه: الشّعر قنديل أخضر. و كان مجانبا للصّواب. لذلك هوجم كثيرا على هذا الرّأي.

(1) – مختار حبّار: المرجع نفسه، ص 232.

(2) – سورة يوسف: الآية 23.

و من نرجس ضفرته الغيومُ

و عن نفسه راودته النّجومُ

و حاط به –شبقا-نورسان؟[3]

و هو في التّركيب المُتناصّ يُخالف الآية في تقديم النّفس عن الفعل إبرازا للذّات المراوَدة (بفتح الواو)،* و لضرورة السّياق –أيضا-.

إنّ الكثير من التّراكيب القرآنيّة صارت مرجعيّة، و منبعا ثرّا يغرف منه الشّعراءُ، وتبوّأت في كثير من القصائد مكانة الفاتحة النصّية، من مثل قوله تعالى:«**اِقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا**»،[4]والّذي يكون أوّل ما يستقبل المتلقّي حين يقرأ قصيدة "**تراتيل المشكاة الخضراء**"، حيث يقول الشّاعر:

اقرأ كتابك في شعاع مواعدي أنا شاعر نسج الضّياء قصائدي![1]

و الاستفتاح بهذا التّركيب أكسب القصيدة قوّة، و هيّأ المتلقّي لاستقبال ما هو آتٍ، فيُشارك الشّاعر رحلته في البحث عن مكان أكثر أمنًا، لن يتحقّق له إلاّ إذا أُعرج به:

أنا ذاهب..و الرّاح في جنباتها عذري..و ذعري.. و انتشاء عوائدي!

للممكنات إذا استحال نوالُها للمستحيل..إذا تأبّط ساعدي[2]

و يبلغ الشّاعر غايته، و حتّى يؤذن له بالولوج لا بدّ أنّ يهب الموضع حقّه من الإجلال والتّقديس، مثلما فعل موسى – عليه السّلام- حين أبصر نارا، و نوديَ:«**يا موسى* إنّي أنا ربّك فاخلع نعليك إنّك بالواد المقدّس طوى**»،[3] و كما ابتدأت القصيدة بتناصّ قرآنيّ أكسبها قوّة، كذلك اختُتمت بما يُحيل على الآية السّابقة:

و سأخلع النّعل المسافر في دمي وأحلّ..في وصلي..جميع معاقدي!![4]

---

[3] – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص **39**.

* - هذا ما انتهت إليه الباحثة دليلة مكسح في بحثها الموسوم بـ: المرجعيات الفكرية و الفنّية في شعر ياسين بن عبيد، ص**149**.

[4] – سورة الإسراء، الآية **14** .

[1] – ياسين بن عبيد: الوهج العذريّ، ص **16**.

[2] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] – سورة طه: الآيتان **11**و**12**.

[4] – ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص **17**.

فإذا فرغ المتلقّي من قراءتها شرع يسترجع رحلة المعراج في مخيّلته. و هكذا يكون **ابن عبيد** قد استقى من القرآن الكريم قوّة ألفاظه، و حسن تراكيبه.

و ظلّ الشّاعر متأثّرا بالأساليب القرآنيّة، و ها هو في واحدة من أواخر ما نشر، يُعيد للأذهان تلك الحادثة التّاريخيّة الّتي حدثت أيّام الرّسول ﷺ، و صوّرها القرآن الكريم إيذانا بدنوّ السّاعة: «**اقتربت السّاعة و انشقّ القمر**»،[5] فيقول :

و انشقّ لي قمرٌ فبُحتُ بوشمه و غرزت في فمه الهوى شلاّلا[6]

2. 3-التّناص الأدبيّ:

تتجاذب ذاكرة اللّغة نصوصاً مختلفة من الشعر، وسواه إلى عالم النصّ الحاضر، وهي نصوص تتداخل، وتتقاطع لتُشكّل بنية النصّ من نصوص غائبة بألفاظها، حاضرة بدلالاتها، وهي تقبع مباشرة تحت الدلالة السطحية.

في قصيدته **"من مغربك الشّروق"** يستدعي **ابن عبيد** الشّاعر العربي **عنترة بن شدّاد**، مستصحبا إحدى هويّتيه الطّاغيتين: الشّاعرية، وأمّا الهويّة الثّانية(الفروسيّة) فيستحيل استصحابها لحالة الضّعف، والهوان، والإحباط الّتي يعيشها العربيّ اليوم، وهي الحالة التي تقع في طرف مقابل لروح **عنترة** النّاضحة بالاعتداد، والقوّة، حتى في أشدّ المواقف صعوبة، وخطورة، بل إنّ فحولة الشّاعر العربي تغري الآخرين باستدعاء صوته طموحا إلى حال أفضل ، سرعان ما يكتشفون -بأنفسهم - قصورهم عن بلوغها!

و تحتدم المعركة، و يتأزّم الوضع إلى درجة قد تذهل فيه كلّ مرضعة عمّا أرضعت، لكنّ ذلك لم يشغل **عنترة** عن ذكر اسم حبيبته، وهو يتمثّلها شاخصة أمامه، تدفعه إلى الاستبسال في القتال، فوحدها القوّة يكون فيها خلاصه ، و قد طوّقته ربقة العبوديّة، فيرفع صوته مصوّرا المشهد:

---

(5) – سورة القمر: الآية**01**.

(6) – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص **44**.

و لقد ذكرتك و الرّماح نواهل منّي و بيض الهند تقطر من دمي[1]

و تكون هذه النّقطة منطلقا لولادة الكثير من النّصوص، فيقول **خليل مطران** مثلا:

و لقد ذكرتك و المساءُ مودّع و القلب بين مهابة و رجاء[2]

و يقول **ابن عبيد:**

ولقد ذكرتك إذ ذكرتك (عاشقا و على جبيني وردة و كتابُ)[3]

و البيت تتنازعه هويّتان شعريّتان: عنترة من جهة، و نزار قبّاني من جهة أخرى، و ذلك من خلال العبارة المقتبسة. و يكون الشّاعر قد شكّل تركيبا جمع فيه بين هويّتين تباعدتا زمنا، و تقاطعتا موهبة. و كأنّ البيت يشي بضرورة تصالح الفرد العربيّ المعاصر مع تراثه؛ ليكون له من **عنترة** أصالته، و اعتزازه بعروبته، و من **نزار** رؤيته الحداثيّة المعاصرة.

و لم يمنع **ابنَ عبيد** توجّهُه الصّوفيُّ أن يغترف من الكثير من الرّوافد الّتي أضفت على تجربته جمالا، و زادتها ثراءً، و تنوّعا، و ها هو صوت **نزار** يُسمع صداها في كثير من قصائده، و هو الّذي لم يُخفِ إعجابه به، فأهداه **"مرثيّة الجمر و الياسمين"**،[1] و قد رثاه فيها كدأب فحول الشّعراء، و صوّر الفراغ الرّهيب الّذي خلفه برحيله:

يا رائع البوح للأخرى له قدم قد أينع البرقُ في ممشاك و السّحبُ

اُسكب جراحك كأسا فوق ذاكرة تُروى بها شفتي الظّمأى..و تلتهبُ[2]

و وفق قانون الامتصاص يستحضر إحدى أشهر قصائده **"إختاري"**، و تحديدا قوله:

إرمي أوراقك كاملة و سأرضى عن أيّ قرار

قولي..انفعلي..انفجري لا تقفي مثل المسمار[3]

---

[1] – عنترة بن شدّاد: الدّيوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، **1978**، ص **140**.

[2] – خليل مطران: ديوان الخليل، دار العودة، بيروت، ط**3**، **1982**، ص **146**.

[3] –ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص **73**.

[1] – ياسين بن عبيد: غنائيّة آخر التّيه: ص **41**.

[2] – المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] – نزار قباني: الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج**2**، ص **96**.

و كما لم يطق **نزار** حبيبته صامتة، فإنّ الحبيبة –عند **ابن عبيد-** هي الّتي تشدّ بتلابيب ثوب حبيبها، و تهزّه معنّفة:

قل لي..تكلّم..لا أطيقك صامتا و دع الكلام يشقّ بي الأدغالا[4]

إنّ النصّ الّذي يُمكن اعتباره تناصّا حواريّا في مثال لم يتكرّر في شعر **ابن عبيد** هو قصيدة **"لا تكتئب"**[5] لكونها تتناصّ في جلّ أبياتها مع قصيدة **ابتسم لإيليا أبي ماضي**، بل هي استحضار لمعانيها جميعا، و الفرق الأوحد أنّ **أبا ماضي** كان يُخاطب ذاتا منفصلة عنه، قد تملّكها اليأس، و استبدّ بها القنوط، حيث يقول:

قال: السّماء كئيبة! و تجهّما قلت: ابتسم يكفي التّجهّم في السّما!

قال: الصّبا ولّى! فقلت له:ابتسم لن يُرجع الأسفُ الصّبا المتصرّما[1]

و ليست الّذات الّتي يتوجّه إليها **ابن عبيد** بالخطاب إلاّ ذاته هو، يريدها أن تطرح الكآبة، و قد أعياها تفرّدها، و أوجعها ما سامها النّاس من أوجاع، لأنّ الهدف الّذي يريد بلوغه ليس سهل المطلب، فيقول :

ما للكآبة ألبستك دواهيا أرأيت فيها من سقامك شافيا؟!

ما للكآبة في ضلوعك تنثني فانزل بحزنك غير أرضك ساريا؟![2]

و إذا كان المخاطَب في قصيدة **إيليا أبي ماضي** يرى أنّ البشاشة ليست تطيل عمر اِمْرِئٍ، جاء إلى الدّنيا رغما عنه، و سينصرف دون إرادته:

قال: البشاشة ليس تُسعدُ كائنا يأتي إلى الدّنيا و يذهب مُرغما[3]

فإنّ **ابن عبيد** يرى في تقلّبات الحدثان، و عدم استقرار الوضع على حال واحد؛ يراها مدعاة لطرح ثوب الكآبة، و الإقبال على الحياة بنعيمها و شقائها. و هنا تتداخل جملة من الأصوات –إضافة إلى صوت **أبي ماضي** طبعا-؛ و هي القرآن الكريم من خلال قوله

---

[4] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص **43**.

[5] – ياسين بن عبيد: الوهج العذريّ، ص **28**.

[1] – إيليا أبو ماضي: الخمائل، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، **2004**، ص **29**.

[2] – ياسين بن عبيد: الوهج العذريّ، ص **28**.

[3] – إيليا أبو ماضي: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

عزّ و جلّ:«**و تلك الأيّام نداولها بين النّاس**»،[4]وصوت الإمام **الشّافعيّ** رضي الله عنه ببيته المشهور:

و لا حزنٌ يدوم و لا سرورٌ و لا بؤسٌ عليك و لا رخاءُ[5]

و هي المعاني نفسها الّتي تضمّنها قول الشّاعر:

لا تكتئب..فالأرض دائرة الهوى تأتي..و تذهب..لا تَقَرُّ كما هِيَا![1]

و استهوت العناوين الرّمزيّة **لأبي ماضي** شاعرنا فعنون: **الغصن الغريق**،[2] متقاطعا بذلك مع: التّينة الحمقاء، و الحجر الصّغير،...

و للأمثال العربيّة –أيضا- تجلّيات في شعر **ابن عبيد**، و وفق قانون الاجترار يستحضر العبارة " **أصبحت أثرا بعد عين**" في قوله:

مشت غيمتان على وجهها

محتا من عطور مناديلها

أثرا بعد عيـــــن![3]

و وفق القانون نفسه يُعيد المثل العربيّ " **مُكرهٌ أخوك لا بطل**" حيث يقول:

آتٍ على الظلّ أمشي مشي محترق و مكرهٌ وهجي العذريّ لا بطلُ[4]

وهكذا يبدو لنا أنّ بناء النصّ عند ابن عبيد يتشكّل من مجموع الموروث الثّقافيّ السّابق، بعضه يجيء صريحاً ويقصد إليه الشاعر قصداً، وبعضه يجيء خفيّاً مستوراً؛ قد لا يكون من مقاصد الشّاعر، ولكنّه يجيئ من مخزونه، وموروثه الثقافيّ، ويبقى المتلقّي أبداً هو المعنيّ باكتشاف تلك النّصوص الغائبة، وباكتشاف وظائفها في النصّ المقروء. كما

---

(4) – سورة آل عمران: الآية **140**.

(5) – الشّافعي: ديوان الإمام الشّافعي، دار الهدى، عين مليلة- الجزائر، **1998**، ص **43**.

(1) – ياسين بن عبيد: الوهج العذريّ، ص **28**.

(2) – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص **42**.

(3) – ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص**34**.

(4) – ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص **34**.

تعدّدت الأصوات، و تباينت، وإن بدت مختلفة زمناً، وروحاً إلاّ أنّ الشّاعر استطاع أن يناغمها في نصّ متجانس، يؤدّي فيه الصّوت التاريخيّ دورا يضارع دور الصّوت المعاصر.

3. الأسلوب القصصيّ:

الأجناس الأدبية يتميّز بعضها عن بعض، في طبيعة بنيتها ومكوّناتها الأساسيّة، فإذا كان الشّعر- مثلاً - يتميّز في طبيعة تكوينه بالوزن والقافية، فإنّ القصّة في المقابل تتميّز في طبيعتها بأنّها شكل سرديّ منثور، وبأنّها ذات حدث معين، وعقدة وانفراج، وحوار، ويجري حكيُ القصّة في مكان وزمان معيّنين.

إنّ الحدود ليست فاصلة تماماً بين جنس أدبيّ وآخر، ولكنها تتراسل فيما بينها، ويستعير بعضها من بعض-كثيراً كان أم قليلاً- ما يتميز به جنس عن آخر، فيكون ذلك المستعار في هذا الجنس المعين، أسلوباً دخيلاً عليه، يقوم بوظيفة إضافيّة بإزاء وظيفة الجنس الطبيعيّة، فلا يستفيد عليه طبيعته، ولا يغيّرها في شيء، ولكن يظلّ جنس الشّعر محتفظاً بطبيعة تكوينه، وإن استعار من القصّة بعض خصائصها، ويظل جنس القصّة محتفظاً بطبيعة تكوينه، وإن استعار من الشّعر بعض خصائصه، ولوازمه.[1]

إنّ التّجربة الشّعريّة عند **ابن عبيد** جاءت بدورها عبارة عن قصّة تكاد تكون مكتملة الجوانب ، ذلك لأنّها، بنيةٌ نفسيّة بالقياس إلى البنية اللّسانيّة، أي« أنّ الباطن في نزعته وطبيعته القصصيّة، قد تجلّى -هو نفسه- في الظاهر في نزعة وطبيعة قصصيّة».[2] و لعلّ هذا ما جعل القصّة في شعره تظهر في مرحلة متقدّمة، و تضمّنتها بشكلّ جليّ آخر مجموعة أصدرها، من مثل: **الواشمة،**[3] **و مسافرة،**[4] **و حافية اليدين.**[5] و هي

---

[1] – مختار حبّار: المرجع نفسه: ص **237**.

[2] – المرجع نفسه: ص **238**.

[3] –ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص **27**.

[4] –المرجع نفسه: ص **34**.

[5] – المرجع نفسه: ص **43**.

القصائد الّتي حوت بعض مقوّمات أسلوب القصّ من حوار، و ســـرد، و زمكـــان، و شخوص، و لحظة تأزّم...

إلاّ أنّ الحديث سيكون مقتصرا على مقوّمين اثنين فقط هما الحوار، و الشّخوص:

3. 1 - الشّخوص:

يكشف لنا الفضاء السّرديّ في القصائد المذكورة عن لحظة وداع بين شخصيّتين اثنتين: - شخصية تتكلّم، وهي تسرد، وتكشف، وتروي، وترى، وتتنبّأ، وهـــي التّـــي تطرح الأسئلة وتجيب عنها، وشخصية صامتة غائبة، ولكنها متكلّمة في غيابها، حاضـــرة في كلام الآخر، وهي الّتي تهيمن على مسرح الذّاكرة، ومخيّلة الشّخصية الّتي تتكلّم:

رسمت وشمها في الزّجاجِ

و قالت:

تعال اختتم ما بدأنا

سويًّا.[1]

و في قصيدة ثانية ينفتح المشهد على ذات تتكلّم معاتبة:

قالت أتيتك من غموض مسافتي كيما تُجيب إذا طرحتُ سؤالا

لو كان ما بيني و بينك غفـــوة هل كنت تحلم أن تنال محال؟![2]

و ليست الشّخصيّة النّاطقة إلاّ أنثى خلقها الله ضعيفة، وأنيسة لوحدة الرجل، ومع ذلك فهي صارت بضعفها قويّة، وبخضوعها سيّدة:

رجلا أحبّك لا أحبّك شاعرا لا الشّعر تُخلص لي و لا الأمثالا[3]

ويظلّ هذا الرّجل صامتا لا يملك من أمره شيئا، و لا يملك حتى أن يدافع عن نفسه؛ لتعود الذّات المتكلّمة تنصب باللّوم عليه ثانية:

يا سيّد الوله المسافر في دمي قلقا..تأنّ.. أما اكتفيت دلالا؟![4]

---

[1] – المرجع نفسه: ص27.

[2] – المرجع نفسه: ص 43.

[3] –المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

و بمحاولة يائسة لإغرائه بسحر أنوثتها:

و أنا الشّريدة في مدارك..فالتهم ريش الأنوثة من زنودي انهالا[5]

ينقضي المشهد، و ينسدل السّتار دون أن تتحدّث الذّاتُ المخاطَبة، و لكنّها في صمتها تكون قد قالت الكثير.

3. 2- الحوار:

هو حديث يدور بين اثنين على الأقل، وقد يكون داخلياً بين الأديب ونفسه، وقد يكون تجريدياً بين الأديب ومن يتزله منزلته، والحوار من خواص الأعمال الأدبية المسرحية والسردية، ومن وظائفه الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النفس ونوازعها المختلفة.[1]

و قد اعتمد **ابن عبيد** الحوار، نظراً لطابعه القصصيّ، و كذلك نوّع أساليبه؛ من حوار متبادل بين الشّاعر، و ذات منفصلة عنه:

قالتْ:

أهدني من ضبابك حزنا جديدا

و خذني إليك جراحا تملّى تراتيلهُ

عندما يُدرك اللّيل منك مناه

قلتُ:

كوني الّتي لم تكن في عيوني سوايْ

سافري في غصون جراحي.[2]

---

[4] – المرجع نفسه: ص **44**.

[5] – المرجع نفسه: ص **45**.

[1] – جبور عبد النّور: المرجع نفسه، ص **100**.

[2] – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص **33**.

إلى حوار بينه، و بين ذات لا تكاد تتّضح هويّتها، قد تماهت الفوارق بينـــهما، فصـــارا واحدا، أو أنّ الشّاعر يُخاطب ذاته هو لا غير؛ و مثل هذا الحوار يتجسّد في الكثير مـــن القصائد، ومنها قوله:

قل لي أ تغترب الجراح قتيلة تتوغّل المعنى بغير معـــــادِ

أم تمّحي فيك الخرائط..بعضها نار.. و بعض نشوة الميعـــادِ

قل لي..سأنتظر المواعد حاملا سرّي إليك..دفاتري..وبلادي[1]

إنّ البُنى اللّغويّة من استفهام، و نداء، و طلب..بالإضافة إلى أنّها تُعبّر عن موقـــف خطابيّ ناشئٍ من ذات المتكلّم/ الشّاعر، فإنّها تنبع من صيغة حواريّـــة، ففعـــل الأمـــر، والاستفهام، و النّداء كلّها صيغٌ لغويّة تستدعي وجود المخاطَب في مقابل المتكلّم؛ فبفعل الأمر يطلب المتكلّم من المخاطب القيام بعمل معيّن، و بالاستفهام يطلب منـــه الإجابـــة على سؤال موجّه إليه..[2]

و يُمكننا أن نخلص القول إلى أنّ هذه العناصر هي الّتي أعطت بعداً سرديًّا لجنس من الأدب، تختلف طبيعة تكوينه، عن طبيعة تكوين الأدب السّرديّ، فكان ذلك البعـــد الّذي تراسل فيه الشّعر مع القصّة عوناً لـــه على رسم التّجربة الشّـــعريّة ذات المســـار القصصيّ.

إنّه إذا كانت اللّغة بناءً مفروضا على الأديب من الخارج، و الأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحقّقها اللّغة، و يستغلّ أكبر قدر ممكن منها المبدع النّاجح، أو صانع الجمال الماهر الّذي لا تهمّه تأدية المعنى و حسب، بل يبغي إيصاله بأوضح السّبل، و أحســـنها، وأجملها، و إذا لم يتحقّق هذا الأمر فشل الكاتب و انعدم معه الأسلوب؛[3] فإنّ **ياســـين بن عبيد** من خلال الأساليب الّتي تمّ التّطرّق إليها، و من خلال أساليب غيرها يُصدر عن

---

[1] –المرجع نفسه: ص **13**.

[2] – سيزا قاسم: القارئ و النصّ، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق، **2002**، ص **95**.

[3] – ريمون طحّان: الألسنية العربيّة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط **2**، **1981**، ج**2**، ص **116**.

حسّ شعريّ، و تجربة شعريّة متميّزة استقت استواءها من روافـــد متنوّعـــة، فجـــاءت مكوّناتها طافحة بالجماليّة..

خـــــــــاتمة:

في نهاية هذه الدّراسة لشعر **ياسين بن عبيد** أجد من واجبي تسجيل أهمّ النتائج الّتي تمّ التوصّل إليها سعيا لإبراز جماليات تلك التّجربة الثّريّة الّـــتي كـــان مصـــدرها الأوّل التصوّف، و معلوم أنّ:

-جمالية لغة التّصوّف تنبع من أبعادها الرمزية للألفاظ و التراكيب والصّور الشـــعرية؛ فالخمرة- مثلاً- وما يرتبط بها من مصطلحات النّشوة والسّكر والشّرب لا ترتبط بمفهوم

تاريخيّ أو وصف ماديّ ظاهريّ، ولا تحمل الوظيفة القديمة الّتي عرفها الشّعراء والنّاس. وابن عبيد قد استعمل ذلك كلّه؛ لكن بطريقة مغايرة للمألوف.

و من واجب المتلقّي لهذه النّصوص أن يُدرك الجماليّة الخاصّة بلغة الشّاعر الّتي لها دلالة ظاهرة، و دلالات باطنة تتطلّب انفتاح القارئ على مثل هذه النّصوص الّتي تتطلّب تأويلا لدلالاتها، و فكّا لرّموزها.

-إنّ لغة **ابن عبيد** لغة تجريدية إشاريّة، وإن استعملت لغة محسوسة وعناصر فنّية مشهورة كالخمرة، والمرأة، أو رموز خاصّة كاللّوز، و العيون... و قد اعتمدها الشّاعر لتقريب أفكاره من المألوف المتعارف عليه، وللإيحاء بعواطفه، ولتصوير بعض ما عاناه/ يعانيه. و استعمل ألفاظا و تراكيب استعمالا مغايرا لاستعمالات غيره من المبدعين، والوظيفة الّتي تؤدّيها ليست مجرد وظيفة إبلاغية، أو استشهادية، أو انطباعيّة، وإنّما هي وظيفة فكريّة نفسية تأثيرية ذات أبعاد محدّدة تنمّ عن أفكار صاحبها ومشاعره.

وبهذا لا يستطيع المتلقّي أن يتماهى مع **ابن عبيد** أو على الأقلّ يتمكّن من الإحساس به، بتذوّق كتابته، ما لم يندمج بمعارفه ، و يُدرك أبعاد لغته، و كنه رموزه.

-إنّ الشّاعر قد وظّف الخمرة بمفهومها الحسّي عند غيره، و بمفهومها المعنويّ، وهذا الّذي يُريده منها.

-إنّه في تجربته الشّعريّة قد عدل عن الخمرة؛ لأنّ حمرتها ارتبطت بكثير من النّقائص، والرّذائل منها الغدر، و دماء المستضعفين، و حمرة الصّليبيّن.

- إنّه قد تحوّل من الهيام بالخمرة إلى الهيام بالضّوء، و هو في عطش دائم إليه،ويتوق باستمرار إلى مصدره (الشّمس)، لأنّها منبع كلّ حقيقة، كما أنّها رمز للطّهر،و النّقاء. وما دام لن يبلغها إلاّ بانفصال الرّوح عن الجسد، فسيظلّ مشتاقا/ ظمآنَ.

- إنّ المرأة في شعره لها حضور كبير، و متميّز بما يُضفي عليها من صفات، فهي عنده: عصفورة الفجر، و جارة الوادي... و ما يرمز به إليها من رموز: العيون، النّاظرين.. وهي أوصاف ماديّة حسّية، لكنّه إذ يُوظّفها يُكسبها دلالات معنويّة، و هو ينشد في المرأة روحها لأنّها قبس من نور الخالق مصدر كلّ حَسَنٍ و جميل.

- إنّه قد طوّر معجمه الرّمزي، و وظّف رموزا لم تكن مألوفة في قاموسه مكسبا إيّاها دلالات أخرى، و قد وُفّق في ذلك، فرمز اللّوز إشارة إلى الإنسان بعنصريه المادّي/ الجسد، و المعنويّ/ الرّوح،و معلوم أنّ ثمرة اللّوز تتشكّل من لبّ و غلاف/ قشرة، والأساس اللّب، كما أنّ الرّوح في الإنسان هي الجوهر.

- لقد وظّف رمز الطّير مشيرا به إلى تلك الرّوح الّتي تروم الانعتاق من عالم مادّي فرّقته الأهواء و المِلل، و تلك عقيدة الصّوفيّة الطامحين إلى التّحليق في فضاء أكثر رحابة.

-إنّ العنقاء في شعر **ابن عبيد** تحضر بثقلها الأسطوريّ رمزا للبطش و القوّة والجبروت الّذي يمتلكه الغربُ.

-إنّه استعمل رموزا لطيور أخرى لم يكن لها حضور في المعجم الصّوفي من مثل طائر النّورس، رامزا به إلى الشّعوب العربيّة المغلوبة على أمرها، و هو من الرّموز الحداثيّة – كما تقدّمت الإشارة إلى ذلك-.

- إنّ الحمامة معادل موضوعيّ لحالة الشّاعر النّفسيّة؛ فقد فُجعت في إلفها، وفُجع في أحبّته. و ليس الصّقر الجارح إلاّ الزّمن العدوّ الأكبر للإنسان.

-كما وظّف **ابن عبيد** رموزا تاريخيّة لأشخاص و أماكن؛ فكانت العذراء-عليها السّلام- لديه رمزا للعفّة و الطّهارة، قد تبرّأت ممّن يُسيمون البشريّة أنواع العذاب باسم المسيحيّة/ الصّليبيّة.

-إنّ بلقيس الشّهيدة ترمز إلى كلّ من يموت من أجل قضيّته العادلة.

- إنّ حسّان بن ثابت يستدعيه الشّاعر لأنّه مثّل بشعره قيم الحقّ و الخير، الأمر الّذي انحسر الآن.

- إنّ صوت سجاح قد علا لما تُمثّله من زيغ، و زيف، و انهيار للقيم.

- إنّ الأمير عبد القادر إذ يُستدعى كرمز شعريّ إنّما لما مثّله من إباء و شموخ، و إنّ في تحالف كسرى و قيصر دلالة على الحقد الصّليبيّ الّذي عملت أطراف على إذكائه.

- و من الأماكن يستدعي الشّاعر الكثير و لكلّ دلالتها، و اللاّفت توظيفه للبنان:

بيروت و الجنوب لأنّه يمنحه سرّ الوجود، و أمّا عنّابة فرمز للغـــدر لأنّ فيهـــا دُبّـــرت المكيدة، و نُفّذت، فقطعت يدا ممدودة.

- إنّ التّراكيب والأساليب و الألفاظ تكتسي في شعر **ابن عبيد** جماليّـــة جذّابـــة ممتعة، فأسلوب النداء وأسلوب التكرار و الاستفهام وغيرها تدلّ على خطاب شـــعريّ رفيع المستوى، وكلّها تدلّ على تفاعل كبير بين الملقي و الخطاب من جهة، وبين الملقي والمتلقّي من جهة ثانية.

- إنّ هذه الأساليب أسهمت إسهاماً مباشرًا، في التّعبير عن أبعاد الشّاعر الشّعوريّة من خلال رؤية معينة أضفت جمالاً على تجربته الّتي تنمّ عن دراية ودراســـة وإبـــداع في آن واحد، يمنح القصيدة ما يمنح من عطاء، وفنية تتعلّق بالمضـــمون الشّـــعريّ، والصّـــياغة الشّعريّة، ومن هنا جاء الجمال الشّعريُّ.

- إنّ التّكرار وسيلة تعبيريّة لها صلة بالنّاحية النّفسيّة للشّاعر، إضافة إلى خلـــق حركـــة إيقاعيّة داخل القصيدة تكسبها صفة جماليّة مرتكزة على لذّة التوقّع لما نستبق حدوثـــه، فالتّكرار بمختلف أشكاله يُشيع في القصيدة جوّا من الحركة و الحيويّة.

- إنّ تكرار اللّفظة يزيدها و ضوحا و ترسيخا، كما فيه تأكيد لحضور الذّات المخاطَبـــة (بفتح الطاء)، فيلمس المتلقّي صدق التّجربة، و يُولّد هذا التّكرار صورا شعريّة ذات أبعاد نفسيّة.

- إنّ تكرار الفعل عبّر عن التّحوّلات الزّمنيّة المختلفة، و نقل تجربة الشّاعر بطريقة مثيرة تهيئ لها مكانة في النّفوس.

- إنّ كون اللّفظ لازمة تتكرّر سيقوم بوظيفة الضّبط الإيقاعي المنتظم، و يُمكّن المتلقّـــي من العودة شعوريّا إلى لحظة البداية/ اللّحظة الأولى.

- وتكرار الفعل يخلق توحّدا شعوريّا في نسيج النصّ، كما يُعطي التّكرارُ الفعلَ وظيفـــة جمالية تقوم بمثابة المولّد للصّورة الشعريّة، و يُحمّل الكلمة دلالاتٍ، و إيحاءاتٍ جديـــدةً. كما أنّه طريقة للتّعبير عن الرّفض، و التّمرّد، و الرّغبة في التّحوّل.

-و تكرار الفعل في صيغة الماضي قليل لأنّه يوحي بالجمود، و هو ما يتعارض وطبيعة الشّاعر الحركيّة، و الّتي تأبى السّكون.

-أمّا تكرار الحروف فإنّه يُجسّد الحالة النّفسيّة للمبدع، و هي الحالة الّتي لا تنفصل عن إيقاعيّة أصواته اللّغويّة المتشكّلة.

- إنّ تكرار حروف المدّ –مثلا-يُولّد نغمة تتوافق و حالة الأسى الّتي يعيشها الشّاعر.

-وأمّا تكرار اللاّزمة فيعمل على ربط أجزاء القصيدة و تماسكها.

- و قد غلب على التّكرار الطّلب لأنّه يستوعب الأحداث، و إنّ تكرار اللاّزمة الطّويلة يُشبه تكرار نغمة مركّبة من لحن موسيقيّ متنوّع.

إجمالا يُمكن القول: إنّ **ابن عبيد** قد استغلّ كلّ طاقات اللّغة، و حشدها لتُقدّم خطابا شعريّا راقيّا، و مؤثّرا، و مُشركا للمتلقّي.

- إنّ النظام القافوي عند **ابن عبيد** تفرضه حالات شعوريّة معيّنة، مثله مثل الشّكل الطباعيّ للقصيدة، أو ما ورد تحت اسم الإيقاع البصريّ، فسواء أكان فراغا منقّطا، أو فراغَ بياضٍ إنّما هو في حقيقته « نوع من الهمس في أذن المخاطَب لا يسمعه أيّ منّا، إنّه البوح الّذي لا تأويل له إلاّ من خلال القصيدة»، الّتي اكتسبت جمالا أنّى تلفّت المرءُ، و قام برصد لغتها و أسلوبها استدلّ عليه.

- إنّ التّنوّع القافوي في شعره أبرز قيمة جمالية تتمثّل في الإحساس بالألم جرّاء الغربة الرّوحيّة، و كشف عن تناقضات هذا العالم.

-كما أنّ فيه رفضا للقوافي الّتي من شأنها أن تُحدّ من حرّيته، و آثر معجما قافويّا لا يخضع لأيّ مؤثّر بنائيّ من شأنه أن يُعيق حركة الإيقاع.

-كما كشف هذا التّنوّع عن شاعر توّاق للتّحرّر، و المغامرة، و يُحبّ مباغتة المتلقّي.

-إنّ اهتمام الشّاعر بمطالع القصائد، حتّى يستدعي أوّلُها آخرَها جعل منه مهندس أصوات، و خلق تنسيقا صوتيّا جماليا.

- إنّ الفراغات الّتي يتركها لم تأتِ اعتباطا، و إنّما لتوحي بالتّمايز، و تدفع المتلقّي إلى

التّوقّف بما لها من دلالة، و هي محاولة لسبر أغوار الذّات المبدعة، و مدى معاناتها.

- إنّ الفراغ المنقّط في القصيدة يُعبّر عن **المسكوت عنه**، و معرفة المتلقّي بذلك تُمكّنه من المشاركة في العمليّة الإبداعيّة، و بالتّالي يُسهم في خلق النصّ، بملء الفراغات كلّما قرأ.

-و ممّا استُنتج بعد دراسة أسلوب الشّاعر: أنّه إذّ يُوظّف النّداء يتوجّه نحو الذّات، فيصير المخاطِب و المخاطَب في الآن نفسه و هو سلوك صوفيّ.

- و أنّ الاستفهام كشف عن ذات تُكابد الآلام، و عن شعور دائم بالغربة، كما أنّه في استعماله لأكثر من أداة كشف عن قدرته في إثارة التّساؤلات، الّتي ليست في حقيقتها إلاّ وخزٌ لضمير المتلقّي، و دفع له لمشاركة الشّاعر مكابداته.

- إنّ إدراج **ابن عبيد** تحت سمة: الشّاعر الصّوفيّ فحسب فيه كثير من الشّطط؛ فقد كانت الصوّفيّة رافده الأوّل، والأهمّ، لكنّها لم تكن الرّافد الأوحد، بدليل هذه الأصوات الّتي يُسمع صداها في الكثير من قصائده؛ كما تجلّى ذلك في مبحث التّناصّ، فقد أخذ من **عنترة** شاعريّته، و من **الشّافعيّ** حكمته، و من **نزار** رومانسيته، و من **أبي ماضي** رمزيّته... و كلّها أصوات أثرت التّجربة ، و أعطتها تميّزا و فرادة باعتبار المقولة الذّائعة: «كلّ ما يقرأه الفرد سيصير الفردَ ذاته»، أو باعتبار مقولة **بيفون**:« الأسلوب هو الشّخص ».

- إنّ تجربة **ابن عبيد** جنحت في مرحلة من مراحل استوائها نحو الشّعر القصصيّ، و من ثمّ تشكّل أسلوبها بعناصر قصصيّة مثل الشّخوص، والحوار، وهي العناصر الّتي أعطت بعداً سردياً لجنس من الأدب، تختلف طبيعة تكوينه، عن طبيعة تكوين الأدب السّرديّ.

وأيًّا كان الحديث عن جماليات المكوّنات الشّعريّة عند **ابن عبيد** ، فإنّه لا يحاط بها؛ لأنّ كلّ عنصر جماليّ فيها؛ وفي بنيتها الفنّية، ووظيفتها الدّلالية يحتاج إلى دراسة مستفيضة ، لا أدّعي شرف الإحاطة بها، لكنّي أطمح ألاّ أُحرم، وما كتبتُ فضل السّبق:

و لو قبل مبكاها بكيتُ صبابةً لكنتُ شفيتُ النّفس قبل التّندّمِ

و لكن بكتْ قبلي فهيّج للبكا بُكاها فقلتُ: الفضلُ للمتقـــدّم

و اللّهُ حسبي و هو المستعان..

ملـــــــــحق:

أسماء الأعـــــــــلام

أبو العتاهية: 747-862

إسماعيل بن القاسم بن سويد العيني، العتزي، أبو إسحاق، من موالي قبيلة عترة، ولـــد في عين التمر سنة 130 هـــ/747 م، ثم انتقل إلى الكوفة، كان بائعا للجرار، مـــال إلى العلـــم والأدب ونظم الشعر حتى نبغ فيه، ثم انتقل إلى بغداد، واتّصل بالخلفاء، فمدح المهـــدي والهادي والرشيد، ثمّ اعتزل النّاس، و زهد في الدّنيا، و كانت أشعاره كلّهـــا في هـــذا الغرض، إلى أن توفّي سنة 210هـــ/862م، و دُفن ببغداد.

آل خليفة محمّد العيد: 1904-1979

ولد بعين البيضاء من عائلة دينية محافظة متصوفة تنتمي إلى الطريقة التيجانية تنحدر أصلا من بلدة كوينين من ولاية واد سوف، حفظ القرآن الكريم وأصول الدين عن علماء البلدة، انتقل إلى تونس (جامع الزيتونة) للتحصيل، تولى إدارة مدرس الشبيبة الإسلامية بالجزائر العاصمة في 1927م لمدة 12 عاما، و غيرها من المدارس الأخرى، و في هذه الفترة أسهم في تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين و بعد اندلاع الثورة التّحريريّة اعتقلته السلطات الفرنسية، ووضع تحت الإقامة الجبرية في بسكرة.

من آثاره: أنشودة الوليد، بلال بن رباح (مسرحية شعرية)، ديوان محمد العيد.

توفي عام 1979م بباتنة و دفن في بسكرة.

ابن عبيد ياسين:

من مواليد 07 جويلية1958م .بماوكلان- بوقاعة-(إحدى دوائر مدينة سطيف) . تلقّى تعليمه الابتدائي بزمّورة (إحدى دوائر مدينة برج بوعريريج) ، واصل تعليمه الإكمالي والثانوي بمدينة البرج، ثمّ انقطع إلى الأخذ عن الصّوفيّ الجليل عمر أبي حفص الزموري- رحمة الله عليه- .امتهن التدريس مدّة ، ثمّ التحق بجامعة سطيف ليتخرّج فيها بشهادة اللّيسانس في الأدب العربي. وانتقل إلى جامعة السربون(باريس) ليعود منها بشهادة الدراسات المعمّقة D.E.A سنة2003م. عاد إلى جامعة سطيف فنال شهادة الماجستير، ووُظّف بالجامعة نفسها. وهوّ مسجل للدكتوراه في النقد المعاصر بمعهد اللّغات والحضارات الشرقيّة بباريس. صدر له: - الوهج العذريّ1995 – أهديك أحزاني2000 – معلّقات على أستار الروح2003 – غنائيّة آخر التيه2007.- وهناك التقينا ضبابا وشمسا2007.

البسطامي أبو يزيد (188-261هـ)

أبويزيد طيفور بن عيسى البِسطامِي، من بسطام خراسان ، لم تؤثَر عنه كتابات في التصوف و لكن أقواله رصدها أصحابه، و هي تشكل مذهبا في التصوف.وكان من الأعلام كان جده زردشتيًا وأسلم، اسمه الفارسي **بايزيد** كما عرف كذلك باسم

طيفور، و له أخوان هما آدم وعلي. وكلهم زهاد عباد، وأبو يزيد أجلهم حالا و مقاما وهو من أهل بسطام مات سنة إحدى وستين و مائتين ، عن ثلاث وسبعين سنة.

البردوني عبد الله:(1929-1999)

شاعر يمني وناقد أدبي ومؤرخ وُلد في 1929 في قرية البردون (اليمن) أصيب بالعمى في السادسة من عمره بسبب الجدري ، درس في مدارس ذمار لمدة عشر سنوات ثم انتقل إلى صنعاء حيث أكمل دراسته في دار العلوم وتخرج فيها عام 1953م . ثم عُيّن أستاذا للآداب العربية في المدرسة ذاتها. وعمل أيضا مسؤولا عن البرامج في الإذاعة اليمنية.

أدخل السجن في عهد الإمام أحمد حميد الدين وصور ذلك في إحدى قصائده فكانوا أربعة في واحد حسب تعبيره ، العمى والقيد والجرح يقول :

هدني السجن وأدمى القيد ساقي فتعاييت بجرحي ووثاقي

وأضعت الخطو في شوك الدجى والعمى والقيد والجرح رفاقي.

له العديد من الدواوين والدراسات النقدية ومن أهم قصائده، التي اشتهر على إثرها عربياً قصيدة "أبو تمام وعروبة اليوم" التي ألقاها في مهرجان المربد.

ابن ثابت حسّان الأنصاري:

شاعر عربي وصحابي من الأنصار، ينتمي إلى قبيلة الخزرج من أهل المدينة، صار شاعر الرسول بعد الهجرة. توفي أثناء خلافة علي بن أبي طالب بين عامي 35 و 40 هـ.

سجلت كتب الأدب و التاريخ الكثير من الأشعار التي ألقاها في هجاء الكفار ومعارضتهم، وكذلك في مدح المسلمين ورثاء شهدائهم وأمواتهم. وأصيب بالعمى قبل وفاته، و لم يشهد مع النبي مشهداً لعلة أصابته ويعد في طبقة المخضرمين من الشعراء لأنه أدرك الجاهلية والإسلام. وتوفّي في المدينة زمن خلافة علي بن أبي طالب.

وقال أبو عبيدة: فضل حسان على الشّعراء بثلاثة: كان شاعر الأنصار في الجاهلية وشاعر النبي في النبوة وشاعر اليمانيين في الإسلام.

ابن سينا:(980-1037م)

هو أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا، عالم مسلم اشتهر بالطب والفلسفة واشتغل بهما. ولد في قرية (أفشنة) بالقرب من بخارى (في أوزبكستان حاليا) سنة 980م وتوفي في مدينة همدان (في إيران حاليا) سنة 1037م. عرف باسم الشيخ الرئيس، وسماه الغربيون بأمير الأطباء و أبو الطب الحديث. وقد ألّف 200 كتاب في مواضيع مختلفة، العديد منها يركّز على الفلسفة والطب. و هو أول من كتب عن الطبّ في العالم ولقد اتبع نهج أو أسلوب أبقراط و جالينوس. وأشهر أعماله كتاب الشفاء وكتاب القانون في الطب .

ابن الفارض:(1181-1235م)

هو أبو حفص شرف الدين ابن الفارض. يعرف بسلطان العاشقين وهو من أشعر المتصوفين. قدم والده من حماة وولد بمصر سنة 576 هـ الموافق لـ 1181م. ولما شبّ اشتغل بفقه الشافعيّة، وأخذ الحديث عن ابن عساكر. ثم سلك طريق الصوفية ومال إلى الزهد. رحل إلى مكة ، واعتزل في واد بعيد عنها. وفي عزلته تلك نظم معظم أشعاره في الحب الإلهي وفي شعره فلسفة تسمى وحدة الوجود. عاد إلى مصر بعد خمسة عشر عامًا. توفي سنة 632 هـ الموافق لـ1235 م.

ابن عربي محي الدّين:(1164-1240م)

المتصوف الكبير الإمام محي الدين محمد بن علي بن محمد بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي ، لقب بالشيخ الأكبر و لذا ينسب إليه مذهب باسم الأكبرية. ولد بمرسية في الأندلس في شهر رمضان الكريم عام 558هـ الموافق 1164م عامين قبل وفاة شيخ عبد القادر الجيلانى وتوفي في دمشق عام 638هـ الموافق 1240م. ودفن في جبل سفح قاسيون. و من مؤلّفاته: -ترجمان الأشواق –الفتوحات المكّية -رسائل ابن عربي.

ابن الملوّح قيس:

قيس بن الملوّح بن ربيعة العامري و الملقب بمجنون ليلى (توفّي عام 688م) .شاعر غـــزل عربي ، من المتيمين، من أهل نجد.عاش في فترة خلافة مروان بن الحكم و عبدالملك بـــن مروان في القرن الأول من الهجرة في بادية العرب . و صار حبّه لليلى العامريّـــة مثـــالا للحبّ العذريّ، لذلك اتّخذه الصّوفيّة رمزا، و جعلوا من ليلى العامريّة سبيلا يهدي إلى المعشوق الأزليّ؛ رُويت عنه الكثير من الأخبار، و كان من أغربها: أنّ ليلى جاءتـــه ذات يوم، و قالت له: " ألم يُبرّح بك هواي، حتّى جُننت؟" قال:" بلى!" قالـــت: "فهأنـــذا أتيتك غير متمنّعة، فهَيْتَ لك!" فأشاح بوجهه عنها، و قال: إليك عنّي، فقـــد شُـــغلتُ بليلى عنك!!" و كان يقصد الله عزّوجلّ مصدر الجمال كلّه. وهام على وجهه، ينشد الأشعار، ويأنس بالوحوش، و يتغنّى بحبّه العذري، فيُرى حيناً في الشّام وحينـــاً في نجـــد وحيناً في الحجاز، إلى أن وُجد ملقًى بين أحجار وهو ميت فحُمل إلى أهله. و كـــذلك مات قيس عفيفا طاهرا.

البياتي عبد الوهّاب: (1926 – 1999م)

شاعر عراقي ولد في بغداد. تخرج بشهادة اللغة العربية وآدابها 1950 م، واشتغل مدرســـا من عام 1950إلى1953م. مارس الصّحافة عام 1954م مع مجلة الثّقافـــة الجديـــدة لكنّهـــا أُغلِقت، وفصل عن وظيفته، واعتقل بسبب مواقفه الوطنية؛ فسافر إلى سورية ثم بيروت ثم القاهرة. وفي الفترة (1970-1980) أقام الشاعر في إسبانيا، و أصـــبح معروفـــا علـــى مستوى رسمي وشعبي واسع. وترجمت دواوينه إلى الإسبانية. بعد حرب الخلـــيج 1991م توجه إلى الأردن وأقام بها فترة من الزمن. ثم سافر إلى بغداد حيث أقام فيه 3 أشـــهر ثم غادرها إلى دمشق وأقام فيها حتى وفاته عام 1999م. خلّف ســـجّلا ثريّـــا بالأعمـــال الإبداعيّة، منها:

ديوان ملائكة وشياطين 1950م.

طريق الحرية (بالروسية) 1962م.

الكتابة على الطين 1970م.

قصائد حب على بوابات العالم السبع 1971م

بستان عائشة 1989م.

كتاب المراثي 1995م

ينابيع الشمس - السيرة الشعرية 1999م

-تجربتي الشّعريّة...

التّلمساني أبو مدين:

هو أبو مدين شعيب بن الحسين الأنصاري الأندلسي، ولد بحوز اشبيلية ،وتعلم بفاس، حيث مارس التّصوّف، ثمّ رحل إلى المشرق قصد أداء فريضة الحج، ولما عاد استقر به المقام في بجاية. و في رحلة سفر إلى مرّاكش اشتدّ به المرض و هو قرب تلمسان تحديدا بمدينة يسّر، و وافته المنية، عن نحو خمس و ثمانين سنة، سنة 594هـ.

الحلاّج منصور:(244هـ-359هـ)

هو الحسين بن منصور، وكنيته أبو مغيث. وُلد عام 244هـ بقرية تابعة لبلدة البيضاء الفارسية، ونشأ بواسط-العراق . درس علوم الدين، ثم سلك طريق الصّوفيّة على يد الشيخ سَهْل بن عبد الله.وصحب الجنيد، وأبا الحسين النورى...و هو صاحب المأساة المشهورة في تاريخ الفكر و التّصوّف باسم **مأساة الحلاّج**. و قد اشتُهر بالغلّو، و قال بالحلول، فرُمي بالزّندقة و قُتل شرّ قتلة..و النّاس في أمره مختلفون.

حمادي عبد الله:(1947/.....)

حاصل على شهادة الدكتوراه عام 1980م من جامعة مدريد الإسبانيّة، ويشغل –حاليا- منصب أستاذ محاضر لمادّة الأدب العربي بجامعة قسنطينة. له العديد من المؤلّفات منها: - الهجرة إلى مدن الجنوب 1982- تحزّب العشق ياليلى1982 – قصائد غجريّة1983 – البرزخ والسّكّين2000. وله في الدّراسات النقديّة، وتاريخ الأدب العديد من المؤلّفات.

الجنيد (شيخ الصوفية):

أبو القاسم الجنيد بن محمد الجنيد، أول من تكلم في علم التوحيد ببغداد، و مولده ونشأته بها ، ووفاته سنة 297هـ، و أصله من نهاوند. وأساس مذهب الجنيد مراقبة

الباطن، و تصفية القلب و تزكية النفس، و التخلق بالأخلاق الحميدة، و طريقته تقـــوم على الصحو، و تابعه فيها أغلب الصوفية لأنها لا تتصادم مع الشريعة.

الزّمّوري عمر أبو حفص:(1913-1990)

وُلد لعائلة مشهورة بوراثة العلم، بمنطقة زمّورة/ برج بوعريريج فحفظ مجمـــوع المتـــون حفظا صحيحا و كتب عليها شروحا. كان رافدا من روافد اللّغة و علومها، و علَما من أعلام التّصوّف بالمنطقة كلّها، و قد انقطع للأخذ عنه الكثير من طلبة العلم ، و منـــهم الشاعر ياسين بن عبيد الّذي لزمه مدّة من الزّمن، و خدمه خدمة التلميذ لشيخه، حتّـــى وافته المنيّة سنة1990م، و له بزمّورة زاوية تُسمّى باسمه –رحمه الله-.

السهروردي المقتول:(...../ت587هـ)

شهاب الدّين السهروردي، و يلقب بالمقتول و ليس الشهيد، لأنّه اتّهم بالكفر و الخروج على السّنّة، و نسبته إلى سهرورد التي ولد بها ، واسمه الحقيقي أبو الفتوح يحي بن حبش بن أميرك، و كان عمره وقت وفاته بين السادسة و الثامنة و الثلاثين.

العدويّة رابعة:(100هـ-185هـ)

ولدت في مدينة البصرة، ويرجح مولدها حوالي(100 هـ -718م)، وكانـــت لأب عابـــد فقير. ومات الأب و(رابعة) لم تزل طفلة دون العاشرة. فذاقت (رابعـــة) مـــرارة اليـــتم الشقاء، وحرمت من الحنان والعطف الأبوي. خطفها أحد اللّصوص وباعها فذاقت سوء العذاب، و لُقّبت بإمامة العاشقين و المحزونين. و كانت رائدة في الأدب الصّوفيّ النّسائيّ. توفّيت سنة 185هـ، و دفنت بالبصرة.

العطّار فريد الدّين: (536هـ-617هـ)

شاعر فارسي متصوف، ولد في مدينة نيسابور في إيران و أمضى بها ثلاثة عشر عاماً من طفولته، التزم فيها ضريح الإمام الرضا ثم أكثر بعد ذلك من الترحال فزار الكوفة و مصر و دمشق و مكة و مدينة و الهند و تركستان، ثم عاد فاستقر في كدكن قريتـــه الأصـــلية واشتغل تسعاً و ثلاثين سنة من حياته في جمع أشعار الصّوفيّة و أقوالهم. اضطر العطّـــار

بعد ذلك إلي أن يرحل، و يلجأ إلى مكة، حتّى توفّي على الأرجح سنة 617 هجرية. و من أشهر مؤلّفاته **منطق الطّير**.

الغزالي أبو حامد **(حجّة الإسلام)**:(450هـ-505هـ)

ولد في مدينة طوس في خراسان و هو أحد أهم أعلام عصره وأحد أشهر علماء الدين في التاريخ الإسلامي. ودرس الغزالي في صباه على عدد من العلماء والأعلام، و سافر إلى جرجان وعاد بعد ذلك إلى طوس حيث بقي بها ثلاث سنين، ثم انتقل إلى نيسابور والتحق بالمدرسة النظامية، حيث تلقى فيها علم أصول الفقه وعلم الكلام، واشتغل بالتدريس في المدرسة النظامية ببغداد ،ثم رحل إلى الشام، و بها بدأ في تصنيف كتاب الإحياء الّذي و ضعه على مذهب الصّوفيّة وترك فيه قانون الفقه.

توفّي أبو حامد في مدينة طوس، وسأله قبيل الموت بعض أصحابه: أَوْصِ، فقال: عليك بالإخلاص فلم يزل يكررها حتى مات.

الغماري مصطفى:(1948/....)

شاعر وباحث جامعيّ يشغل – إلى تاريخ كتابة هذا البحث- منصب رئيس قسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة غرداية. أصدر مجموعات شعريّة كثيرة ، منها : أسرار الغربة 1977، نقش على ذاكرة الزمن 1978، أغنيّات الورد والنار 1980، بوح في زمن الأسرار1985..وله ثلاثة عشر عملا إبداعيّا للأطفال.

القشيري (زين الإسلام) :(376هـ-465هـ)

أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري، شيخ خراسان في عصره، زهدا و علما في الدّين، و لقبه زين الإسلام، نسبه إلى قبيلة قشير العدنانية المتصلة بهوازن. و هو صاحب الرسالة القشيرية المشهورة في التصوف، تناول فيها شيوخ الطريقة في آدابهم و أخلاقهم و معاملاتهم و عقائدهم و قلوبهم....و كانت هذه الرسالة و ما تزال مرجعا من المراجع الكبرى في التصوف و علوم الصوفية و أخبارهم .

لوصيف عثمان: (1951-.....)

ولد في مدينة طولقة ـــ ولاية بسكرة ،تلقى تعليمه الابتدائي، ثم التحق بالمعهد الإسلامي وتركه بعد أربع سنوات، ليواصل دراسته عصاميّا، وبعد حصوله على شهادة البكالوريا التحق بمعهد الآداب واللّغة العربيّة بجامعة باتنة، وتخرج عام 1984.انخرط في سلك التّعليم منذ وقت مبكر، و عمل أستاذا لمادّة الأدب العربيّ . كان ولوعه بالشّعر منذ حداثة سنّه. اطلّع على الأدب العربيّ، و على كثير من الآداب العالمية.

حصل على الجائزة الوطنية الأولى في الشعر 1990 .

حصل على شهادة الماجستير عام2008 من جامعة في الآداب الأجنبيّة.

له أزيد من خمس عشرة مجموعة شعريّة، منها:-الكتابة بالنّار –شبق الياسمين –أعراس الملح –قالت الوردة -و لعينيك هذا الفيض...

مبارك زكـــــي (1891-1952م):

زكي عبد السّلام بن مبارك مصريّ، حصل على أكثر من دكتوراه، و له العديـــد مـــن المؤلّفات منها: الأخلاق عند الغزالي، و التصّوّف الإسلامي، و كتب أخـــرى في الأدب. و يؤرّخ لتصوّفه هو نفسه فيقول: إنه كان في حداثته -كأكثر أهـــل الرّيـــف- يشـــهد مجالس الصوفية، و عندما التحق بالأزهر انضمّ لنوادي الصوفية، و أخذ العهد على طريقة الشّاذليّة.

المصري ذو النون (283-352هـــ):

أبو الفيض ثوبان بن إبراهيم فريد زمانه علما و ورعا و أدبـــا، قـــال فيـــه المستشـــرق **نيكلسون:** «هو أحقّ رجال الصّوفيّة على الإطلاق أن يُنسب إليه أنّـــه وضـــع أســـس التّصوّف». و اعترف بفضله **جامي** في كتابه "نفحات الأنـــس"، و عـــدّه رأس الفرقـــة الصّوفيّة، فالكلّ قد أخذ عنه و انتسب إليه، و كان أول من فسّـــر إشـــارات الصـــوفيّة و تكلّم في هذا الطريق. و كان مغرما بالطبيعة ففي كلّ دعائه أوصاف لها، مـــن مثـــل قوله: «إلهي ما أُصغي إلى صوت حيوان ، و لا حفيف شجر، و لا خرير ماء، و لا ترنّم

طائر، و لا تنعّم ظلّ، و لا دويّ ريح، و لا قعقعة رعد، إلاّ وجدتها شاهدة بوحدانيتك، دالة على أنّه ليس كمثلك شيء».

ـتمّ بحمد الله و منّه ملحوّة الأعلاـ

قائمة المصادر

و المراجع

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

01-**أبو ديب** كمال: في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2 ، 1981.

02-**أبو زيد** علي إبراهيم: الصّورة الفنّية في شعر دعبل الخزعي، دار المعارف، القاهرة، 1983.

03-**أبوشريفة** عبد القادر ، و حسين لافي **قزق**: مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي، دار الفكر، عمّـــان- الأردن، ط4، 2008.

04-**أبو ماضي** إيليا: الخمائل، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، 2004.

05-**أبو نوّاس**: الدّيوان، ت.أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، 1953.

06-**أدونيس**: مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

07-**أدونيس**: زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1980.

08-**أدونيس** علي أحمد سعيد: الصّوفيّة و السورياليّة، دار الساقي، بيروت، طبعة ثالثة، 2006.

09-**إسماعيل** عز الدّين: الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنّية و المعنوية)، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

10-**إسماعيل** يوسف: بنية الإيقاع في الخطاب الشّعري – قراءة تحليلية للقصيدة العربيـــة في القـــرنين 7 و8 هـــ-، منشورات وزارة الثقافة السّوريّة، دمشق، 2004.

11-**آل خليفة** محمد العيد: الديوان، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1979.

12-**أمين** أحمد: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1967.
13-**أنيس** إبراهيم: موسيقى الشّعر، مطبعة الأنجلو مصريّة، القاهرة، ط3، 1965.
14-**بدوي** عبده: نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1998.
15-**ابن رشيق**: العمدة في صناعة الشعر و نقده،تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000 .
16-**ابن عبيد** ياسين: الوهج العذريّ، المطبوعات الجميلة، الجزائر،1995
17-**ابن عبيد** ياسين: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1، 1998.
18-**ابن عبيد** ياسين: معلّقات على أستار الرّوح، منشورات دار الكتاب، الجزائر، 2003.
19-**ابن عبيد** ياسين: غنائيّة آخر التّيه، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط1، 2007.
20-**ابن عبيد** ياسين: هناك التقينا ضبابا و شمسا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر،2007.
21-**ابن عبيد** ياسين: الشّعر الصّوفي الجزائري (المفاهيم و الإنجازات)، وزارة الثقافة الجزائريّة، الجزائر، 2007
22-**ابن الجهم** علي: الديوان، تحقيق: خليل مردم، دار صادر،بيروت، ط3، 1996.
23-**ابن زيدون**: الدّيوان ، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1978.
24-**ابن سيناء**: الديوان، تحقيق:حسين علي محفوظ، مطبعة الحيدري، طهران، 1957.
25-**ابن طباطبا**: عيار الشّعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندريّة، ط3/ 1986.
26-**ابن عمر** محمد صالح: تطوّر التجربة الشعرية لدى منصف المزغنّي، الشركة التونسية للنشر، تونس، 1996.
27-**بنعمارة** محمّد: الصّوفيّة في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم والتجلّيات)، المدارس، الدار البيضاء- المغرب، 2000.
28-**بوقرورة** عمر أحمد: الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة باتنة، باتنة-الجزائر، 1997.
29-**بوقرورة** عمر أحمد: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، الجزائر، 2004.
30-**بونار** رابح: المغرب العربي(تاريخه و ثقافته)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، طبعة ثانية،1981.
31-**ابن منظور**: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
32-**بنّيس** محمد: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية-، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
33-**بنيس** محمد: ظاهرة الشعر المغربي المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية-، دار العودة، بيروت، 1991.
34-**بنّيس** محمّد: الشّعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، ج1 " التقليدية"، دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء-المغرب، ط2، 2001.
35-**بنيس** محمد: الشعر العربي الحديث –بنياته و إبدالاتها-، ج3-المعاصرة،دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2001.

36-**البياتي** عبد الوهاب: تجربتي الشعريّة، دار العودة، بيروت، 1968.
37-**تبرماسين** عبد الرحمن: البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، 2003.
38-**تليمة** عبد المنعم: مقدّمة في نظريّة الأدب، دار الثّقافة للطّباعة و النّشر، القاهرة، 1976.
39-**تليمة** عبد المنعم: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات دار الثقافة، القاهرة، 1978.
40-**الجبّار** مدحت: الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابّي، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، تونس، 1984.
41-**الجاحظ**: البيان و التّبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، 1968.
42-**جرير** بن عطيّة: الدّيوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1978.
43-**جودت** ناجي حسين: المعرفة الصوفيّة (دراسة فلسفيّة في مشكلات المعرفة)، دار الجيل، بـــيروت، ط1، 1982.
44-**جودة نصر** عاطف: الرمز الشعري عند الصّوفيّة، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983.
45-**جيدة** عبد الحميد: الاِتّجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر، مؤسّسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.
46-**حبّار** مختار: شعر أبي مدين التّلمساني – الرؤيا و التشكيل-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
47-**حرب** علي: نقد النصّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1995.
48-**حركات** مصطفى: قواعد الشّعر (العروض و القافية)، طبع موفم للنشر، الجزائر، ط1، 1989.
49-**الحفني** عبد المنعم: الموسوعة الصّوفيّة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2003.
50-**حمّادي** عبد الله: تحزّب العشق ياليلى، دار البعث، قسنطينة، 1982.
51-**حمادي** عبد الله: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1983.
52-**حمّادي** عبد الله: البرزخ والسّكّين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001/2000.
53-**حمّادي** عبد الله: أصوات من الشعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001/2000.
54-**الخطيب** علي: اتّجاهات الأدب الصّوفيّ بين الحلاّج و ابن عربي، دار المعارف، القاهرة، 1983.
55-**خفاجي** محمّد عبد المنعم: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط2، 2003.
56-**الدّاية** محمد رضوان: في الأدب الأندلسي،دار الفكر، دمشق، 2000.
57-**ركيبي** عبد الله: الشعر الدّيني الجزائري الحديث، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
58-**رمّاني** إبراهيم: الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1991.
59-**الزّمخشري**: الكشّاف، دار الفكر،بيروت، ط1، 1977.
60-**الزمخشري**: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1998.
61-**الزّوزني**: شرح المعلّقات السّبع، دار بيروت للطباعة و النشر،بيروت،1970.

62-**زين الدين** ثائر: أبو الطيب المتنبّي في الشعر العربي المعاصر، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
63-**زين دين** ثائر: خلف عربة الشعر(دراسات في الشعر العربي المعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2006.
64-**ستايجر** إميل: الزّمن و الخيال الشّعري (حاضر النقد الأدبي)، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1975.
65-**السّاعي** بسّام: حركة الشّعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، 1980.
66-**سعيد** خالدة: حركيّة الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
67-**الشّابي** أبو القاسم: الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسيّة للنّشر، تونس، 1975.
68-**الشّابي** أبو القاسم: ديوان الشابي، دار العودة، بيروت، 1972.
69-**شرّاد** شلتاغ عبّود: حركة الشّعر الحرّ في الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1985.
70-**شريم** جوزيف ميشال: دليل الدّراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1984.
71-**الشّافعي**: ديوان الإمام الشّافعي، دار الهدى، عين مليلة- الجزائر، 1998.
72-**الشنتمرّي**: أشعار الشّعراء السّتّة الجاهليين، شرح و تعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.
73-**الشّايب** أحمد: الأسلوب –دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية-، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1988.
74-**صبحي** محي الدّين: مقابلة مع خليل حاوي، مجلّة المعرفة، العدد 122، العام 1973.
75-**الصدّيق** ضياء: فصول في النقد الأدبي و تاريخه(دراسة و تطبيق)، دار الوفاء، المنصورة-مصر، ط 1، 1989.
76-**الطبري**: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: أحمد اسماعيل شكوكاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005.
77-**طحّان** ريمون: الألسنية العربيّة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط 2، 1981.
78-**عبد الرحمن** إبراهيم: قضايا الشّعر في النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، 1981.
79-**عبد الصبور** صلاح: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1977.
80-**عبد النّور** جبّور: المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
81-**عبيد** محمّد صابر: جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة السّوريّة، دمشق، ط1، 2005.
82-**عجلان** عبّاس: عناصر الإبداع الفنّي في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، القاهرة، 1985.
83-**العسّاف** عبد الله خلف: الرمز في الشعر السوري المعاصر، دار القلم، دمشق، 2006.

84-**عشري زايد** علي: استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القـــاهرة، طبعـــة ثالثة، 2006.

85-**عصفور** جابر: مفهوم الشّعر (دراسة في التّراث النّقدي)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القـــاهرة، ط5، 1995 .

86-**العطّار** فريد الدين: منطق الطير، ترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984.

87-**عفيفي** أبو العلاء: التّصوّف الثورة الرّوحيّة في الإسلام، دار الشّعب، بيروت، د.ت.

88-**العقود** عبد الرحمن: الإبهام في شعر الحداثة-العوامل و المظاهر و آليات التأويل-، سلسلة عالم المعرفـــة، الكويت، 2002.

89-**العاملي**: الكشكول، دار الكتب العلميّة، بيروت،1998.

90-**عنترة** بن شدّاد: الدّيوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1978.

91-**العيد** يُمنى: في معرفة النصّ (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999.

العيّاشي محمد: نظرية إيقاع الشّعر العربي، المطبعة العصريّة، تونس، 1978.

92-**الغذّامي** عبد الله: تشريح النصّ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط 2، 2006.

93-**لغذّامي** عبد الله: الخطيئة و التّكفير –من البنيوية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق-، المركز الثقافي العـــربي، الدار البيضاء-المغرب، ط6، 2006.

94-**الغرفي** حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، 2001.

95-**الغزالي** أبو حامد:إحياء علوم الدّين، مكتبة كرياطة فوترا، سماراغ- أندونيسيا، دون تاريخ.

96-**الغماري** مصطفى: بوحٌ في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، 1985.

97-**غنيمي هلال** محمّد: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973.

98-**غنيمي هلال** محمد: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

99-**فتّوح** أحمد: الرّمز و الرّمزيّة في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.

100-**فاضل** جهاد: أسئلة الشّعر، لقاء مع يوسف الخال، الدار العربية للكتاب، القاهرة، دون تاريخ.

101-**فضل** صلاح: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992.

102-**فضل** صلاح: نبرات الخطاب الشّعري، دار قباء، القاهرة، 1998.

103-**فيدوح** عبد القادر: الرؤية و التأويل، دار الوصال، الجزائر، 1994.

104-**الفيروز آبادي**: القاموس المحيط، تحقيق: نعيم العرق سوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2006.

105-**فايشر** برند مانوئيل: الشرق في مرآة الغرب، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1982.

106-**قاسم** سيزا: القارئ و النصّ، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق، 2002.

107-**القشيري**: الرّسالة القشيريّة في علم التّصوّف، تحقيق: أحمد عناية-محمد الإســـكندراني، دار الكتـــاب العربي، دمشق-القاهرة، ط1، 2004.

108-**كوهين** جون: بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الوالي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب،ط1، 1986.

109-**لوصيف** عثمان: شبق الياسمين، دار هومة، الجزائر، 1986.

110-**لوصيف** عثمان: براءة، دار هومة، الجزائر، 1997.

111-**لوصيف** عثمان: قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، 2000.

112-**المسدّي** عبد السّلام: الأسلوبية و الأسلوب، الدرا العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 1982.

113-**الموسى** خليل: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط 1، 1991.

114-**الموسى** خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشـــق، 2000.

115-**مصطفاي** موهوب: المثاليّة في الشّعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر،1982.

116-**مصايف** محمّد: فصول في النقد الأدبيّ الجزائري الحديث، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

117-**مطران** خليل: ديوان الخليل، دار العودة، بيروت، ط3، 1982.

118-**الملائكة** نازك: قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت،ط14، 2007.

119-**مومني** قاسم: نقد الشّعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة،1982.

120-**النجّار** عامر: التّصوّف الإسلامي ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2002.

121-**ناصر** محمّد: الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته وخصائصه الفنّية)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، طبعة ثانية، 2006.

122-**الهاشمي** السّيد أحمد: جواهر البلاغة- في المعاني و البيان و البديع-، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2006.

123-**هيمة** عبد الحميد: البنيات الأسلوبيّة في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998.

124-**هيمة** عبد الحميد: علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، سطيف- الجزائر،2006.

125-**هيمة** عبد الحميد: الخطاب الصّوفي و آليّات التّأويل(قراءة في الشّعر المغاربي المعاصر)،م.رابطة أهل القلم، سطيف، 2008.

126-**واد** حسين: جماليّة الأنا في شعر الأعشى الكبير،المركز الثّقافي العربي، الدار البيضـــاء، المغـــرب، ط1، 2001.

127-**وادي** طه: جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف، القاهرة،ط2، 1989.

128-**وهبة** مجدي ، كامل **المهندس**: معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

129-**ويلك** رينيه و أوستن **وارين**: نظريّة الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1985.
130-**يحياوي** طاهر: البعد الفنّي و الفكري عند الشاعر مصطفى محمّد الغماري، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1989.
131-**يوسف** أحمد: يتم النصّ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
132-**اليافي** نعيم: أوهاج الحداثة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.
133-**يونس** وَضْحى: القضايا النقدية في النثر الصوفي (حتى القرن السابع الهجري)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2006.
134-Charles Baudelaire: Les fleurs du mal, ed.maxi-livres, paris, 2000.

المجلاّت و الدّوريّات:

01-**ابن حميد** رضا: الخطاب الشّعري الحديث من اللّغوي إلى التّشكيل البصري، مجلّة فصول، القاهرة، العدد2، يناير 1996.
02-**تامر** فاضل: من سلطة النصّ إلى سلطة القراءة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع48-49، 1988.
03-**جمعة** حسين: جمالية التصوّف(مفهوما ولغة)، مجلّة الموقف الأدبي،دمشق، العدد364، أوت2001.
04-**خمري** حسين: شعريّة الانزياح في "يا امرأة من ورق التوت"،مجلّة الآداب،جامعة منتوري،قسنطينة، العدد05،السّنة2000.
05-**الدبيسي** محمد إبراهيم: المكان في التجربة الشعرية (شعراء المدينة المنورة –نموذجا-)، مجلة مركز بحوث و دراسات المدينة المنورة، المدينة المنورة، ع21، صفر1428/مارس2007.
06-**درويش** أحمد: الأسلوب و الأسلوبيّة، مجلّة فصول، مج5/ ع1، ديسمبر 1984.
07-**الدّقّة** موسى إبراهيم: الأسطورة و المرأة في ديوان" فصول كلها تموز" لعلاء الغول، مجلة الجامعة الإسلامية، جامعة الأقصى-غزّة- فلسطين، مج12/ع2، يونيو 2004.
08-**ربايعة** موسى: التّكرار في الشّعر الجاهلي،مجلة فصول،الهيئة المصريّة للكتاب،القاهرة، مج 5/ ع1، 1984.
09-**عشري زايد** علي: توظيف التراث العربي في الشعر المعاصر، مجلّة فصول، القاهرة، م1- ع1، 1980.
10-**العف** عبد الخالق محمّد: تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلّة الجامعة الإسلامية، غزّة –فلسطين، مج9/ع2، 2001.
11-**فليفل** خالد سليمان: في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربيّة المعاصرة، مجلّة كلّية الآداب، جامعة القاهرة، مج1/ع1، يناير1999.

12-**القرشي** سليمان: الحضور الأنثوي في التّجربة الصّوفيّة بين الجمالي و المقدّس، مجلّة فكر و نقد، الرّبـــاط، ع40، يونيو،2001.
13-**مرتاض** عبد الملك: التجربة الشعريّة الحداثيّة في الجزائر 62-90، مجلّـــة الآداب، جامعـــة قســـنطينة، العدد5،السنة2000.

الرّسائل و المخطوطات:

01-**بعلي** ربيعة: بنية الرمز الصّوفي في الشّعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير(مخطوطة)، ،جامعـــة باتنـــة، 05/04.
02-**ابن خليفة** مشري: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعـــة الجزائـــر المركزيّة، الجزائر، 1994/1993.
03-**حجيج** معمّر: محاضرات في موسيقى الشّعر (مخطوطة)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة باتنة، 07/06.
04-**مكسح** دليلة: المرجعيّات الفكريّة و الفنّية في شعر بن عبيد، رسالة ماجستير(مخطوطة)، جامعة بســـكرة، 07/06.

فهـــــــرس

الموضوع الصّفحة

مقدّمة.....

فصل تمهيدي:

-التّجربة الصّوفيّة في الشّعر الجزائري المعاصر:.....ص01إلى 13.

الفصل الأوّل:

-مقاربات نظريّة في المكوّنات الشّعريّة:..... ص14إلى 41.

أوّلا- الرّمز في الشعر العربي الحديث:

1-مفهوم الرّمز.....ص15

2-أهمّية الرّمز و علاقته بالصّورة.....ص18

3-التّقاطع بين الرّمز و التّصوّف.....ص20

ثانيا-الإيقاع في الشّعر العربي:

1- في مفهوم الإيقاع.....ص22

2- الإيقاع في النّقد العربيّ.....ص28

3- وظائف الإيقاع.....ص31

4- الإيقاع و القافية.....ص32

ثالثا- اللّغة و الأســـــلوب:

1-طبيعة اللّغة الشّعريّة.....ص33

2- أهمّية دراسة اللّغة الشّعريّة..... ص34

3- التّشكيل الأسلوبي:

أ- مفهوم الأسلوب.....ص36

ب- الأسلوب في الدّراسات الحديثة.....ص37

ب/1 –الدّراسات الغربيّة.....ص37

ب/2-الدّراسات العربيّة.....ص40

الفصل الثّاني:

-جماليات الرّمز في شعر ابن عبيد.....ص42 إلى93

1- الرّمز الصّوفي:.....ص43

1-1/ رمز الخمرة.....ص43

1-2/ رمز المرأة.....ص55

أ- العيون.....ص65

ب-اللّوز.....ص70

1-3/ الطيـــــــر.....ص72

2- الرّمز التّاريخي:.....ص80

2-1/ رموز الشخصيّات.....ص83

2-2/ رموز الأماكن.....ص87

الفصل الثّالث:

-جماليات الإيقاع و الأسلوب في شعر ابن عبيد..... ص94إلى144

أوّلا-جماليات الإيقاع.....ص95

1-جماليات التّكرار.....ص96

1. 1 - تكرار الكلمة..... ص97

1. 2 - تكرار الحرف..... ص103

1. 3- تكرار اللاّزمة..... ص108

2- جماليات القافية.....ص112

2. 1-التّنوّع القافوي.....ص113

2. 2- التّصريع.....ص115

3- الإيقاع البصري.....ص117

3. 1- فراغ البياض.....ص118

3. 2- الفراغ المنقّط.....ص121

ثانيا- جماليات الأسلوب.....ص124

1-جماليات الإنشاء..... ص124

1.1- جماليات النّداء.....ص124

1. 2- جماليات الاستفهام.....ص128

2- جماليات التّناصّ.....ص131

2. 1- النّشأة و المفهوم.....ص131

2. 2- التّناص القرآني.....ص133

2. 3- التّناصّ الأدبيّ..... ص137

3- الأسلوب القصصي.....ص140

3. 1- الشّخوص.....ص141

3. 2- الحوار.....ص143

خاتمـــــــــــة..... ص145

ملحـــــــــــق:

أسماء الأعلام.....ص152

قائمة المصادر و المراجع.....ص162

فهـــــــــارس..... ص171