



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة الحاج لخضر

قسم اللغة العربية وآدابها

- باتنة -

الرمز الصوفي

أفري شعر سليمان جوادير
دراسة أسلوية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والأسلوية

إشراف الأستاذ الدكتور:

إعداد الطالب:

- محمد منصوراي -

- عبد الحميد عجبية -

الموسم الجامعي

2013م-2014م

الإهداء

إلى والدي وأخي الكريمين ...

إلى زوجتي الغالية .

شكر و عرفان

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان
إلى أستاذي الحبيب الدكتور

محمد منصور

مقدمة

التجربة الشعرية نقطة تلاقٍ لكثير من السياقات والأنساق التي تشكل مخزوناً إبداعياً يشعر المتن و يضيفي النفس الجمالي لمجمل العمل الإبداعي ، فيفعل القارئ ، ويعمق إبداعية النص بإبداعية القراءة ، و هذا قدر النصوص التي تتزوج فيها الثقافات و الأفكار التي تفرخ جمالاً نصياً دون أن يتقل بالذهنية الكابحة ، بل تبعث فيها روحاً مأنوسة هي صنو الإبداع .

و لذلك كانت عملية ربط أوامر القربى بين الشعر و جذراته ، على مستويات خلفية المبدع ثقافة و فكراً ، عناء القراءة المعاصرة التي تستهدف استخلاص الجمال و لذة التجاوز في بناء النص . ولقد كان التصوف فاعلاً حقيقياً في ربط هاته الأصرة وتوثيقها و ظل استلهاهم أفكاره وصوره ومصطلحه... و إعادة قراءتها ثمرات طيبة في تمظهرات المتن الشعري المعاصر ، حتى غدت ابرز مكونات الخطاب و أدق مهماز يحرك شعرياته و يبعث على ضرورة التمسك به مكوناً و قناعاً، الذي جسر علاقة الشاعر بتراته و غذى ذلك النزوع توظيف رموزه و موروثاته ، فغدا التصوف وأثره بكل ما يحمل (رمزاً شعرياً) زاخراً يشد إلى دراسته و النهل منه لتفعيل الرؤية الشعرية .

لقد وجدت نفسي منجذباً إلى قراءة التصوف و تفهم حركته ، و التعرف على مكامن الشعرية في تفاصيله ، و علاقته بالشعر و مدى قدرته على صناعة نص متشعب و متشعب الرؤى ، لذيد المتن ، ساحر القراءة . هذا الانجذاب جعلني اختار موضوع (الرمز الصوفي) ، و هو موضوع ليس بالتربة العذراء ، لكنه وجهة كثر مرتادوها ،ومن أمثلة ذلك الأستاذ عبد الحميد هيمة في رسالته الموسومة بـ : الرمز الصوفي في الشعر المغربي المعاصر ، وكذا الباحث المغربي محمد بنعمارة في بحثه : الأثر الصوفي في الشعر المعاصر و لا ننسى كل من محمد كعوان وسعيد شيبان ، و لان الحركة الشعرية الجزائرية ظلت في اغلبها تربة

عذراء لم تطالها يد النقد في سبر أغوارها و تبيان فرادتها لغة و صورة و تركيبا ، فكان من الواجب طرق ما لم يتطرق له من خلال تقنية متداولة كشفا عن خصيصاتها الإبداعية و ذلك عبر المنهج الأسلوبي في تحليل النصوص و إبراز جمالياتها ، فكان الاختيار على سليمان جوادي ممثلا لتجربة سبعينية في الشعر الجزائري ، شاهدة على الحركة الحدائية بجميع أجيالها ، و بقي من القلائل ضمن جيله الذين صمدوا و لقب شاعر رديف اسمه . و لان تجربته عذراء بامتياز تحتاج إلى عميق قراءة ، من خلال المقاربة الأسلوبية للنص الشعري ويندرج كل ذلك تحت الموضوع الموسوم بـ: (الرمز الصوفي في شعر سليمان جوادي – دراسة أسلوبية –) .

تستهدف هذه الدراسة في التجربة الشعرية للشاعر الجزائري سليمان جوادي غايات نسجل منها :

- بقي دارجا في ذهنيات الكثير إن الرمز الصوفي هو تلك الرموز التقليدية وهذا ما أراه مجانباً للصواب فاستهدفنا الرمز اللغوي صوتاً و تصويرياً و تركيبياً في إطار القراءة الأسلوبية .

- تحريك الفاعل النقدي للشعر الجزائري حتى لا تبقى تلك التجارب نماذج صماء ، و لان هكذا قراءة تحدث ذلك التراكم المطلوب الذي يبعث ميلادا جديدا للتجربة الجزائرية شعريا بكل تفاصيلها و أطيافها .

وعند تقم هذه الدراسات نجد أنفسنا أمام تحسس المصاعب التي قابلتنا و التي لا تخرج في أن تكون تجربة سليمان جوادي تجربة لم تمعن فيها الدراسات ، باستثناء بعض الاضاءات النقدية من هنا و هناك ، و كان علي أن أتعامل مع النصوص الشعرية بالتحليل و القراءة مباشرة .

اعتمدت المنهج التحليلي من خلال قراءة النصوص عبر المستويات الأفقية أسلوبيا مع تعميق في ربط النص بالرموز الصوفية التي نلمسها في الأدوات الصوتية والتركيبية و الدلالية .

كل ذلك ، كان وفق خطة عمل ، بمدخل و ثلاثة فصول ، ففي المدخل ارتأيت قراءة التصوف بين الفكر و الشعر ، و إيانة ذلك التقارب في ناحية المضمون ، من خلال التعبير عن كامن ذاتي و إن تغيرت الطرق و الوسائل ، فالتصوف حقق لنفسه تلك الإضافة بتدرجه في أحضان الشعر ، و لان المدخل يحمل الطابع المفاهيمي كان الاوجب أن نبين المنهج و نقدم له بعرض الحدود النظرية للمنهج الأسلوبى ، و الأدوات الإجرائية .و أخيرا توج المدخل بتعريف الشاعر سليمان جوادي و بتجربته الشعرية .

و في الفصل الأول و تحت عنوان (الرمز الصوفي في المستوى الصوتي)تمت قراءة بعض الإجراءات المعبرة عن الرمز الصوفي الكاشفة عنه من خلال الغنائية التي تحمل المفهوم الصوفي في ايقاعيته و بنيته ، و كذلك التكرار ذلك الفعل التريدي ، الذي يرتبط بأصوله الصوفية من ناحية الصوت ، و لا أدل على أن التلوينات البديعية باعتبارها ملمحا صوفيا يهدف إلى تزخيم الإيقاع الشعري .

و في الفصل الثاني بعنوان (الرمز الصوفي في المستوى التركيبي) درست أولا المركب الجملي دالا و مدلولا من خلال رمزيات المركب الاسمي و الفعلي والإنشائي ، و استكشاف الطاقات الصوفية فيها ، إما ثانيا فقد عرجت على لعبة التركيب من خلال بلاغة التقديم و التأخير الذي يعبر عن قدرة عجيبة في بيان جمالية المعنى ، أما ثالثا فدرست بلاغة الضمائر من خلال الضمائر الظاهرة (التجلي) و من خلال الضمائر المستترة (الخفاء) و الذي يحقق الثنائية الصوفية الأثيرة في الكشف عن صلب المعنى العميق .

أما الفصل الرابع تحت عنوان (الرمز الصوفي في المستوى الدلالي) فتم التمهيد له بدراسة عنصرين هما الدلالة و المعنى و كذلك دلالة التأويل من خلال قراءة الدلالة للمعنى و بحثها عنه و قدرة التأويل في الكشف عن المعنى ، و هي قراءة تبادلية ، و درست في هذا الفصل أولا على مستوى الصورة التشبيهية و الاستعارية ، و ثانيا قراءة في الرموز الصوفية التقليدية (رمز المرأة و الخمر) باعتبارهما الأبرز تراثيا و معاصرة في الدراسات التي عالجت الرمز الصوفي ، وثالثا بحثت في دلالة الثنائيات الضدية و قدرتها على إبراز المعنى ، و أخيرا رؤيا العنونة و بلاغة العنوان الكاشفة عن الجذر الصوفي في شعر سليمان جوادي .

و بذلك اختتمت الدراسة التي حاولت استكناه العمق الشعري لنصوص سليمان جوادي ، و الكشف عن جمالياتها و قدراتها التعبيرية ، و لا انسي أخيرا إن اشكر كل من اعانني على إتمام هذه الرسالة بدءا بأستاذي الحبيب الدكتور محمد منصور و زوجتي الغالية التي أعاننتني بتشجيعها المتواصل .

هذا وكلي أمل في أن أوفق في تحقيق الهدف المرتجى من هذا العمل و الله المستعان .

أهمّ جل :

- النصوص بين الفكر والشعر
- الأسلوب والأسلوبية
- التعرف بالشاعر سليمان جواد

أولاً : التصوف بين الفكر والشعر :

1 - مفهومات التصوف :

لا تسلم قضية من قضايا التصوف من مثار جدل، ولعل القراءة المتأنية في مفهومات التصوف، تفضي إلى تلمس اختلاف واضح في ضبط مفهوم محدد ومركز للتصوف في شقيه : الاصطلاحي وكذا الماهية .
 (أ) **مصطلح التصوف** : الخلاف في تسمية " التصوف " واضحة وجلية وذهب في تحديد أصله مذاهب عدة لأكثر من قول نذكرها :

أ-1 - نسبة إلى صوفة : فمن قائل أن التصوف يعود إلى : « رجل يدعى صوفة وأصل اسمه الغوث بن مر، وكان أول من انفرد بالانقطاع إلى الله تعالى ،فكل من جاء بعده ونسج على منهجه فهو منسوب إليه بلفظ النسبة (صوفي) »¹
 ولقد ذكر ابن الجوزي في " تلبيس إبليس " أن الوليد بن القاسم سئل : إلى أي شيء ينسب الصوفي؟ فقال : « كان قوم في الجاهلية يقال لهم صوفة ، انقطعوا إلى الله تعالى وقطنوا الكعبة فمن تشبه بهم فهم الصوفية ، ويعود نسبهم إلى صوفة ولد الغوث بن مر بن أخي تميم بن مر »²

هذا الكلام المهم في موضوعه « لم يخترعه ابن الجوزي ، فقد كان معروفاً وأشار إليه الزمخشري في أساس البلاغة والفيروز أبادي في القاموس المحيط »³
 أ-2 - نسبة إلى صوفانة : وهذا القول راجع إلى صوفانة « وهي بقلة رعناء قصيرة ، فنسبوا إليها لاجترائهم بنبات الصحراء »⁴ ولكن الإمام ابن تيمية « يرى في أن التأصيل اللغوي لا يتوافق وهذا النسب إلى صوفانة ، « فالقول بالنسبة إلى صوفانة لقليل صوفاني »⁵

أ-3 - نسبة إلى صوفة القفا : والقول بأنهم منسوبون إلى صوفة القفا أي ما يتدلى في فقرة القفا من شعر يرسلونه مثلثاً مشعثاً كالصوف وفي الأساس « صوفة قفاه زغباته وقيل الشعر السائل من الرأس »⁶ ويعني هذا أن « المتصوف معطوف به على الحق مصروف به عن الخلق لا يريد به بدلاً ولا يبغى عنه حولا »¹ .

¹ - أبو الفرج بن الجوزي ، تلبيس إبليس ، دار الفكر بيروت لبنان ، ط الأولى 2001 م ، ص 156 .

² - نفس المرجع ، ص 156 .

³ - زكي المبارك ، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق (ج- 1) دار الجيل بيروت لبنان (ط ، ت) ص 41 .

⁴ - أمنة محمد نصير ، أبو الفرج بن الجوزي آراؤه الأخلاقية والكلامية ، دار الشروق ، القاهرة مصر . ط (1) 1987 ص 196 .

⁵ - نفس المرجع ، ص 196 .

⁶ - موجز دائرة المعارف الإسلامية - مركز الشارقة للإبداع والفكر (ج 07) ، ط 1998 ، ص 2231 / 2232 .

أ - 4 - نسبة إلى أهل الصفة :

وهم أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم، وأتوا في مؤخرة مسجد النبي صلى الله عليه وسلم في شمالي المسجد بالمدينة وكان يأوي إليه فقراء المسلمين ، من ليس لهم أهل ولا مكان يأوي إليه ، ويرى الإمام السهروردي « أنهم سموا صوفية لأنهم في الصنف الأول بين يدي الله عز وجل بارتفاع همهم وإقبالهم على الله تعالى بقلوبهم ووقوفهم بسرائرهم بين يديه »² لكن ابن تيمية يراجع ذلك من باب النسب « لأن نسبة الصوفية لأهل الصفة غلط ، لأنه لو كان كذلك لقليل صفي وقيل نسبة إلى الصف المقدم بين يدي الله عز وجل وهو أيضا غلط لأنه لو كان كذلك لقليل صفي وقيل نسبة إلى الصفوة من خلق الله وهذا أغلط لأنه لو كان كذلك لقليل صفوي »³ لكن السهروردي في عوارفه يرى ، وإن كان لا يستقيم من حيث الاشتقاق اللغوي ولكنه صحيح من حيث المعنى « لأن الصوفية يشاكل حالهم حال أولئك لكونهم مجتمعين لله وفي الله كأصحاب الصفة »⁴.

أ- 5 - نسبة إلى " سوفيا " اليونانية : ذهب البيروني (ت 440 هـ) إلى نسبة التصوف لمصدر يوناني فقال بأن هناك صلة بين المصطلح والكلمة اليونانية سوفيا وأيده جوزيف نون هامر فقال أنها مأخوذة من كلمة (جمنوسوفيست) Gymnosphist ومعناها الحكيم العاري وهو لفظ يوناني أطلقوه على بعض حكماء الهند القدماء الذين اشتهروا بحياة الأمل والعبادة⁵

أ- 6 - نسبة إلى الصفاء : ذكر الكلاباذي في كتابه " التعرف لمذهب أهل التصوف " « أن التصوف من الصفاء والصف والصفة والصوف والصفوة »⁶ ومن أكبر القائلين بأن التصوف من الصفاء القشيري لأنه يرى أن صفاء أسرار الصوفية وصفاء قلوبهم وصفاء معاملاتهم مع الله وهو السبب في هذه التتمية أو النسبة وقد جاءت مادة صفو في اللغة بمعنى نقيض الكدر⁷.

¹ - الحافظ أبي نعيم الأصفهاني ، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء ، تحقيق مصطفى عبد القادر عطاء ، المجلد الأول ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط (2) ، 2002 ، ص 50 .

² - الإمام السهروردي ، عوارف المعارف ، ذيل إحياء علوم الدين ، أبو حامد الغزالي / المجلد الخامس ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط (1) 1986 ص 84 .

³ - تقي الدين أحمد بن تيمية ، مجموعة الفتاوى ، تخريج عامر الجزار وأنور الباز ، المجلد السادس ، دار المنصورة ، ص 7.

⁴ - الإمام السهروردي ، عوارف المعارف ، ص 84 .

⁵ - حنفي سيد عبد الله ، الآراء الكلامية والصوفية عند القشيري ، المجلد الثاني ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة مصر ط 2006 ، ص 429 .

⁶ - أنظر ، أوبكر محمد الكلاباذي ، التعرف لمذهب أهل التصوف ، تحقيق محمود أمين النوراني ، الأزهرية للتراث القاهرة مصر ط 3 ، 1992 ص 205 .

⁷ - حنفي سيد عبدالله ، الآراء الكلامية والصوفية عند القشيري ، المجلد الثاني ، ص 431 .

أ - 7 - نسبة إلى الصوف : التصوف مصدر الفعل الخماسي المصوغ من (صَف) للدلالة على الصوف ، ومن ثم كان المتجرد لحياة الصوفية يسمى في الإسلام صوفياً، وينبغي رفض ما عدا ذلك من الأقوال التي قال بها القدماء والمحدثون في أصول الكلمة¹.

فوضع الصوف على الشخص « كان يعني في الجاهلية ربط الشخص بالتحضية بالمشاعية بالتخلي عن الذات في سبيل الله وخدمة الدين والكعبة (المعبد) وأهل الدين وأهل الله وضع الصوف على شخص (على رأسه أو على جسده أو حتى تطويل شعره) . وهو جعل ذلك الشخص ضحية مقربة لله² وكان ابن تيمية عزي الصوفية - وهو المعروف - إلى لبس الصوف³.

رجح ابن خلدون أن « الأظهر أن قيل بالاشتقاق أنه من الصوف وهم في الغالب مختصون بلبسه لما كانوا عليه في مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب إلى لبس الصوف⁴. ولهذا ذهب أحمد أمين كذلك من أن هذه النسبة هي الصحيحة وهي التي تتفق مع اللغة⁵ .

(ب) ماهية التصوف :

الأقوال في ماهية التصوف « تزيد على ألف قول يطول نقلها ونذكر ضابطاً لجميع جمل معانيها فإن الألفاظ وإن اختلفت متقاربة المعاني⁶ .

وجاءت تعريفات الصوفية للتصوف وهي تركز على عدة جوانب ، فمنها من ركّز على الجانب الأخلاقي المهتم بالسلوك أو الجانب المعرفي الذي يتسم بالخصوصية ، من حيث أفكاره واصطلاحاته . وبقي التصوف "الماهية" دأب الأولين في كشف حقيقته حتى ينجلي ما خفي ما أمره وبالذات كنهه وكما كان التساؤل مدخلاً لمعرفة مفهوم التصوف وُجِدَ من يسأل " الحلاج وهو مصلوب يعاني غصة الموت = ما التصوف ؟ فقال الحلاج لسائله : أهونه ما ترى"⁷.

والتصوف في الحقيقة « هو الركن الثالث من أركان الدين ألا وهو ركن "الإحسان" الذي وصفه الرسول (ص) بقوله : « أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك⁸ ». هذا وما كان من أبي نعيم الأصفهاني في كتابه " الحلية " إلا أن

¹ - موجز دائرة المعارف الإسلامية (ج 7) ، ص 2314 .

² - علي زيعور ، التفسير الصوفي للقرآن عند الصادق ، دار الأندلس ، بيروت لبنان ، ط (1) 1979 ، ص 21 .

³ - تقي الدين أحمد بن تيمية ، مجموعة الفتاوى ، المجلد السادس ، ص 7 .

⁴ - عبد الرحمان بن خلدون ، المقدمة ، دار الفكر بيروت لبنان . (د.ط) 2004 ص 462 .

⁵ - أحمد أمين ، ظهر الإسلام ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة مصر ، الجزء الثاني ، ط (4) 1966 ، ص 58 .

⁶ - الإمام السهروردي ، عوارف المعارف ، ص 83 .

⁷ - مصطفى صادق الرافعي ، السحاب الأحمر ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط (1) 2002 ، ص 72 .

⁸ - الحاج أحمد حسن شحادة ردايدة ، أعلام في التراث الصوفي من آل البيت (ص) ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، د .ط . 2005 ، ص 12 .

يورد ومضة حياتية لأحد أعلام التصوف ويورد معه تعريفا للتصوف وقد تناثر في أجزاء كتابه تعريفات عدة للتصوف من العسير ذكرها كلها ونذكر منها قوله : " - التصوف إقامة الذنف المعذب على حفاظ الكلف المهدب والإنفراد بالحق عن ملابسة الخلق والوطء على مجر الغضا إلى منازل الأنس والرضا ومشاهدة الشهود ومراعاة العهود ومحاماة الصدود والمفر من البيئونة إلى مقر الكينونة " ¹ .
والتصوف هو « تصفية القلب عن موافقة البرية ومفارقة الأخلاق الطبيعية وإخماد الروحانية والتعلق بالعلوم الحقيقية واستعمال ما هو أولى على السرمدية بالنصح لجميع الأمة والوفاء لله تعالى على الحقيقة وإتباع رسوله (ص) في الشريعة » ² والذي يلقي نظرة متأنية في جملة التعريفات التي تمس كنه التصوف يجدها تدور في معظمها حول العبادة والمعرفة والأخلاق ³ .

2 (نشأة التصوف وتطوره :

يرى الجاحظ أن منشأ التصوف « يعود إلى مستهل القرن الثاني الهجري وكان أول شخص أطلق عليه اسم "الصوفي" هو جابر بن حيان الكامل الكحال المشهور والذي عرف بالزهد» ⁴ .
« ومن النماذج الأولى لأولئك الزهاد إبراهيم بن أدهم البلخي وتذهب القصص الصوفية إلى أنه كان ابن ملك وإذا كان يمارس هواية الصيد تسمع صوتا خفيا يناديه بأنه لم يخلق لهذا فانقلب زاهدا تقيا » ⁵ .
إذ أن الزهد والقصد في الإقلاع عن تتبع المتع الدنيوية كان طابع الحياة العام لدى الرعيل الأول من المسلمين غير أنه لم يكد الفتح الإسلامي يجلب على المجتمع الجديد أسباب الفنى ولذلك كان أمام الحريصين على روح الزهد والتزهد مدخلا مهما للتصوف الإسلامي وعتبة من عتبات التجربة الصوفية.
« والزهد في ضوء العقيدة المسيحية لا يشكل مقدمة أو مدخلا للصوفية وهو بتالي ليس مجرد تقنية للحصول على هبات الحضور الإلهي المجانية فالحضور هذا يتكون بقرار من الله عجيب وهباته قد تعطي لنفوس بشرية لا تحنل خطوطا متقدمة في حقل الفضائل المسيحية تعطي بها بالضبط لكي تتقدم باتجاه تلك الخطوط » ⁶ .

¹ - الحافظ أبي نعيم الأصفهاني ، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء ، تحقيق مصطفى عبد القادر عطاء ، المجلد الأول ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط (2) ، 2002 ، ص 64 .

² - التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، وضع حواشيه أحمد حسن بسبح ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، المجلد الثالث ، ط (1) 1998 ص 51

³ - أنظر ، حنفي سيد عبد الله ، الآراء الكلامية والصوفية عند القشيري ، المجلد الثاني ، ص 434 .

⁴ - أمانة محمد نصير ، أبو الفرج بن الجوزي آراؤه الأخلاقية والكلامية ، ص 199 .

⁵ - المرجع نفسه ، ص 199 .

⁶ - ساسين عساف ، دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط الأولى .

1991

ص 52 .

وبذلك يحق لنا أن نتحدث عن أن " التصوف الإسلامي قطاعٌ رئيسي من قطاعات الفكر العربي الإسلامي، وهو على كل ما قيل فيه يشكل جزءاً أساسياً في تاريخ هذا الفكر ويكسبه شخصية خاصة وإذا أخذنا بالتقسيم الرباعي للفكر الإسلامي إلى فلسفة وكلام وأصول فقه وتصوف أو التقسيم الرباعي للفكر الغزالي (لأصناف الطالبين للحق) فأربع فرق هي المتكلمون الباطنية الفلاسفة ثم الصوفية " ¹ .

هذه التقسيمات تظهر مدى المكانة التي وصل لها التصوف وبذلك غدى التصوف نزعة من النزعات وليس فرقة من الفرق كالمعتزلة والشيعة وأهل السنة بل يصح أن يكون واحداً من أتباع هذه الفرق وصوفياً في نفس الوقت ² .

وتطور التصوف كفكرة بكل ما أثير ويثار حولها من جدليات ولغط شهدت تراتبية وتمرحل من دور إلى آخر ولنا أن نعتمد تقسيم مرحلي قام به عمر فروخ في كتابه « التصوف في الإسلام ». « وتحدث عن تاريخ التصوف في الإسلام من الزهد إلى دور المجاذيب منذ عصر الصحابة (رضوان الله عليهم) إلى أواسط القرن العاشر للهجرة هذه المسافة الزمنية والفكرية لها خمسة أدوار ³ .

بداية بدور الشامي عن الحياة المادية وهو يتناول القرنين الأولين للهجرة . على وجه التقريب ثم الدور الثاني وهو دور التشبه بالسابقين والقصد إلى الزهد والتقشف ويمتد نحو قرن ونصف القرن من مطلع القرن الثالث إلى أواسط القرن الرابع للهجرة ثم الدور الثالث وهو دور الخروج من الإغراق في الزهد إلى (الكلام) وذلك في القرن الرابع الهجري وأبرز رموزه ورموز التصوف الحلاج ، النفري، الشبلي . ورابعاً حيث بدأ التصوف يأخذ طابع الحياة منذ القرن الخامس الهجري وما تلاه وأخذ يتشكل في طرق صوفية كالمنسوبة لعبد القادر الجيلاني وأخيراً دور المجذوبين ⁴ والمجذوب في اصطلاح الصوفية (من اصطفاه الحق لنفسه واصطفاه بحضرة أنسه وأطلعه بجناب قدسه ففاض بجميع المقامات والمراتب بلا كلف لمكاسب والمتاعب) ⁵ . وهو دور عرف بالمبالغة في إدعاء الكرامات .

3 - **التصوف في الشعر العربي** : الصوفية كغيرهم من الناس « في حاجة إلى تعبير عما يجول في خلجاتهم ويضطرب في حنايا قلوبهم وإلى تصوير ما يدينون به من الآراء والمعتقدات في قالب فني جميل في مناجاة ووجد وعشق » ⁶ .

¹ - أنور فؤاد أبي خزيم ، معجم المصطلحات الصوفية ، مراجعة الدكتور جورج متري عبد المسيح مكتبة لبنان ناشرون بيروت ، لبنان ط 1993 ص 28 .

² - أمينة محمد نصير ، أبو الفرج بن الجوزي آراؤه الأخلاقية والكلامية ، ص 199 .

³ - أحمد العلوانة ، عمر فروخ في خدمة الإسلام ، وزارة الأوقاف والشؤون الدوحة قطر ، كتاب الأمة ، ط (1) 2004 ص 92 .

⁴ - ينظر ، نفس المرجع .

⁵ - أنور فؤاد أبي خزيم ، معجم المصطلحات الصوفية ، ص 155 .

⁶ - محمد إبراهيم الجبوشي بين التصوف والأدب ، المكتبة الأنجلو مصرية (د.ت) القاهرة ، مصر . ص 47 .

وإذا وجدنا أن المتصوفة ما هم إلا نساك وزهاد في مجالات السلوك والأخلاق ولذلك « إذا كان الصوفية يعرفون باسم القراء والزهاد والنساك في الزهد وبشيء من ذكر أخلاقهم ومواعظهم » فهو يرى في الكلام صورة غير صورة الأخلاق والمواعظ والفرق واضح بين قول ابن سيرين ما حسدت أحدا على شيء قط وقول أبي الدرداء كان الناس ورقا لا شوك فيه وهم اليوم شوك لا ورق فيه فالعبرة الأولى خلق محض والعبرة الثانية أدب صرف وكلتا العبارتين مشبعة بروح التصوف¹ « بخصائصها وهذا تشكلت .

أ - الشعر الصوفي " الإرهاصات والنشأة " :

تهيأت للشعر الصوفي محاضن نما فيها حتى اشتد عوده ، فالصوفي نشأ بينه وبين الشعر علاقة استثنائية ، ومع اكتمال التصور العام للشعر الصوفي وأخذ طابع صوفي خاص ، وحتى وصل لهذه الدرجة مر بتمر حل بدءا بتعلق الصوفي بالسماع كمدخل ثم ظهور لشعر الزهد ثم الخلوص إلى بروز النزعة الصوفية في الشعر ونستعرض هذا التمر حل :

أ - 1 - السماع الشعري :

للسماع في حياة الصوفية " أهمية بالغة في استحضر حالات الوجد والجدب وتصور الحكايات العديدة في أخبار الصوفية كيف كان الواحد منهم يقع في حالة الجذب عند سماعه بضعة أبيات من الشعر يسمعها عرضا أو في مجلس السماع التي كان يعدها الصوفية قصدا فقد سمع الشبلي رجلا ينشد :

أردناكم صرفا فإذا قد مزجتم فبعدا وسحقا لا نقيم لكم وزنا .
فغشي عليه² .

والمتصوفة في سماعهم « ميالون إلى الشعر يفضلونه على القرآن الكريم إما لأن الشعر يوافق نزوعهم إلى سماع المعاني الحسية في الغزل والحب والهيام وحتى في المجون والتبذل وعذرهم في ذلك أن قصدهم شريف وأن قدرتهم تتجلى في الانتقال بالمعاني الحسية التي قد تصل للفحش إلى معان ذوقية رفيعة لطيفة³ » ولقد اعتبروا " السماع من بين أركان تصوفهم مما دعا بهم إلى أن يشترطوا شروطا في المنشد كموهبة الحفظ وموهبة الانتقاء وحسن الصوت ووصفوا مجالس السماع وحددوا آدابها ووضعوا مراتب السماع ولم يفضلوا علاقة الزمان والمكان بسماعهم كما ألمحو إلى الأسرار الدقيقة الخفية في أقوالهم وتعريفاتهم⁴ .

¹ - زكي المبارك ، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق ، ص 35 .

² - عبد الحكيم حسان ، التصوف في الشعر العربي ، ص 324 .

³ - زكي المبارك ، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق ص 37 .

⁴ - عبد الحكيم حسان ، التصوف في الشعر العربي ، مكتبة الادب القاهرة ط (2) مارس 2003 م ، مصر ص 195 - 194 .

أ- 2 - شعر الزهد : لم تلبث معالم الزهد في الانتشار بين « المتعبدين منذ أوائل القرن الثاني أن ظهرت في ما كان يتمثل به من ذلك الشعر ، وأخذ هو يستجيب لهذه الأفكار الجديدة التي طرأت على الحياة الروحية في الإسلام ويعبر عنها تعبيراً صادقاً فأخذ مفهوم هذا الشعر في التحور والتغيير تبعاً لاختلاف الموضوع وهو الحياة الروحية التي أخذت في التطور عما كانت عليه في القرن الأول . أما القرن الثاني فأتجه إلى أكثر مبالغة وغلو وأطلق عليه اسم الزهد (AScetisin) وفي الطبيعي أن يطلق على شعر التدين في صورته الجديدة (شعر الزهد) «¹ ومما جاء شعراً زهدياً « ينضح بروح صافية تهرب وتبتعد ما استطاعت عن أدان الدنيا فقد روي عن علي بن الحسن : أنه كلما إذا مرت به الجنازة يقول هذين البيتين :

نزاع إذا الجنائز قابلتنا ونلهو حين تمضي ذاهبات
كروعة ثلة لمغار سبع فلما غاب عادت راتعات «²

ويمكن القول أن الشعر الزهدي « اكتمل على يدي أبي العتاهية وأصبح فناله أصول معروفة عند سائر الشعراء والمتقنين عامة وكان هذا الاكتمال تلبية لضرورة جدت على الجماعة الإسلامية «³ . وقد كان أبو العتاهية " في أول عهده يجري مع شعراء عصره ويأخذ في كل ما يأخذونه فيه ولكنه انتهى في أخريات أيامه إلى الزهد ووقف شعره عليه وله فيه أشعار كثيرة منها :

خانك الطرف الطموح ، أيها القلب الجموح
لدواعي الخير والشر دنو ونزوح
أحسن الله بنا أن الخطايا لا تفوح
موت بعض الناس في الأرض على قوم فتوح «⁴

ثانياً: الأسلوب والأسلوبية :

نكاد نجزم في البداية أن >> الدرس الأسلوبي الحديث درس إشكالي أو هو درس ولد إشكالياً، وإنه ليكون كذلك لأن الأساس العلمي الذي يستند إليه - وهو اللسانيات- إنما يتكون من قطعة مع المعارف اللغوية التاريخية والتطورية التي كان ينتمي إليها وهو كذلك أيضاً>>⁵، ولأنه كذلك تقابلنا هذه الملامح الإشكالية من خلال جميع المنتج الذي قدمته الأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً .

¹ - عبد الحكيم حسان ، التصوف في الشعر العربي ، ص 173 - 172 (بتصرف).

² - أبو الفداء اسماعيل بن كثير ، البداية والنهاية إعتز بها وحققها عبد الرحمان اللادقي ومحمد غازي بيضون المجلد الخامس ، دار المعرفة بيروت لبنان ، ط (7) 2002 ص 133 .

³ - عبد الحكيم حسان ، التصوف في الشعر العربي ، ص 220 .

⁴ - عبد العزيز عتيق ، الأدب العربي في الأندلس ، ص 219 .

⁵ منذر عياشي، الأسلوبية وإشكالياتها ، مجلة ثقافات (خريف 2002) ص 184 .

1 / المفهومات: أ) الأسلوب: " ورد على كلمة Style (أي أسلوب) كثير من المعاني حتى صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد وهذا راجع إلى أن هذه الكلمة لا تخص المجال اللساني وحده بل استعملت في مجالات أخرى عديدة من مجالات الحياة اليومية والفن¹ هذا التمدد والتنوع في مفهوم الأسلوب ومن خلاله الأسلوبية يجعلنا نتتبع هذا الثراء .

فقد جاء في لسان العرب >> السطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب الفن: يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه<<² .

أما جذر كلمة الأسلوب في اللغات الأوروبية فقد ورد في المعجم الأدبي للغة الفرنسية الذي يقرر من البداية بحقيقة غموض مصطلح الأسلوب (Style) ثم يلتجئ بعد ذلك إلى التمييز الشكلي لتيسير المهمة³ فيقول: >> إن كلمة الأسلوب انتقلت إلى اللغات الغربية من اليونانية عن طريق اللاتينية وكانت تعني الريشة أو المثقب المستخدم في الكتابة وقد استخدمت لأول مرة في الفرنسية في القرن 14م استخداما عاما وكانت تعني كل أنواع التعبير والكلام وبصفة خاصة فقد كانت تعني نمودجا قانونيا للتقاضي. وهكذا فإن مفهوم الأسلوب تحول من أداة الكتابة ليصير نمودجا وشكلا وحدثا للخطاب<<⁴

>> وليس ثمة شيء أحسن تعريفا من كلمة أسلوب فالأسلوب طريقة في الكتابة وهو من جهة أخرى طريقة في الكتابة كاتب من الكتاب ولجنس من الأخباس ولعصر من العصور فقوامينا المعاصرة ورثت هذا التعريف المضاعف عن القدماء<<⁵ .

وفي الغالب ما يجري التركيز على الجانب الفردي في تعريف الأسلوب وذلك في قول رولان بارت: ((الأسلوب هو - شيء - الكاتب هو روعته وسجنه، إنه عزلته... ولأنه مسعى مغلق للشخص فإنه لا يكون قط نتاج اختيار أو تفكير في

¹ هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيمائي لتحليل النص) ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، 1999، ص 51 .

² ابن منظور، لسان العرب - مادة أسلوب - الطبعة الأميرية بولاق، الجزء الأول، القاهرة 1300هـ، ص 17

³ معمر حجيح، إستراتيجية الدرس الأسلوبية (بين التأجيل والتظهير والتطبيق) دار الهدى عين مليلة الجزائر، ط 2007، ص 10 .

⁴ J.P. de Reunachais. Daniel Couty Alain Rey . dictionnaire de la litter ature de langage française Bordas. Paris 1989. P 684 .

عن: معمر صحيح، إستراتيجية الدرس الأسلوبية، ص 10 .

⁵ بيرو جبرو، الأسلوبية، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، (د، ط) بيروت، لبنان، ص 09 .

الأدب إنه الجانب الخصوصي في الطقوسي... الأسلوب صوت مزخرف يزين لحنًا مجهولًا ليس للأسلوب سوى بعد عمودي يغوص في الذكرى المنغلقة للشخص ويكون كثافته انطلاقًا من تجربة معينة للمادة، إن الأسلوب ما هو إلا استعارة، أي معادلة ما بين البنية الأدبية والبنية اللحمية للكاتب¹ هذا وي طرح بيرو جيرو لهذه الفكرة التي تجعل من - الكاتب - محور عملية الأسلبة. >>... يقول بيرون: (...). أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه ولذا لا يمكنه أن ينتزع أو محمل أو يتهدم وهذا يعني ببساطة أنه يمكن لأفكار الخطاب وجوهره أن تؤخذ من مؤلفها بينما الشكل الذي أعطاه لها فهو له خاصية من خواصه ولا يمكن أن يتحول ولا أن يهدم ولا أن يقلد، إن قول بيرون وقول أفلاطون: (الأسلوب شبيهه بالسمة الشخصية) وقول سينيكا: (الخطاب هو سمة الروح) كلها أقوال لا تتضمن المعنى المعاصر الذي نعطيه إياها في أغلب الأحيان².

وإذا عدنا إلى >> القواميس فسندرى أنها تقترح علينا ما لا يقل عن عشرين تعريفًا لهذه الكلمة - الأسلوب - يذهب أهمها من طريقة التعبير عن الفكر إلى طريقة العيش، مرورًا بالطريقة الخاصة للكاتب من الكتاب أو لفنان أو لفن أو للثقافة أو الجنس أو العصر...>>³ وتكاد تتفق بقية قواميس اللغات الأوروبية الرئيسية مع القاموس الفرنسي في تحديده للأصول اللفظية الدلالية لكلمة الأسلوب ولا عجب في ذلك فهي كلها ترجعها إلى أصل يوناني أو لاتيني ومنها على سبيل المثال قاموس >> أكسفورد<<⁴ >> فالأسلوب يعرف ضمن حدوده بالسمة الخاصة لفعل من الأفعال ويمكن أن نتصور الأسلوبية العامة دراسة للعلاقات بين الشكل وبين مجموع الأسباب الإخبارية فمثل هذه الدراسة لم تكن موضع تصور أبداً⁵.

وقد لاحظ الباحث معمر حجيج (أن معاني الأسلوب في القواميس العربية أكثر اختصارًا وتركيزًا وإمامًا بالجوانب الحضارية من القواميس الأجنبية التي يبدو أنها أكثر معمر إمامًا بالجوانب العملية والتقنية للأسلوب وأكثر توسعًا في الإحاطة بالجوانب اللسانية ووحدات بناء الخطاب ووسائل تجويده)⁶.

¹ رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للنشر المنحدين، الرباط، ط(3)، 1985، ص 35.

² بيرو جيرو، الأسلوبية، ترجمة، منذر العياشي، ص 37.

³ المرجع نفسه، ص 10.

⁴ صلاح فضل، علم الأسلوب، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت ط(1)، 1985، ص 22.

⁵ بيرو جيرو، الأسلوبية، ترجمة، منذر العياشي، ص 10.

⁶ معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، بين التأجيل والتظهير والتطبيق - ص 11.

ب - الأسلوبية :

إن التأسيس لمفهوم محدد للأسلوبية بالغ الصعوبة لانطلاقه من جذر إشكالي معقد ولبنائه على تراكمات سابقة ولذلك (يمكننا القول أن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف إنها علم التعبير وهي نقد للأساليب الفردية ولكن هذا التعريف لم يظهر إلا ببطء وكذلك فإن العلم الجديد للأسلوب لم يعرف أهدافه ومناهجه إلا ببطء أيضاً، << نوفاليس >> هو أول من استخدم هذا المصطلح والأسلوبية بالنسبة إليه تختلط مع البلاغة وسيقول عنها (هيلانغ) من بعده (1837) أنها علم بلاغي¹ وهذا ما لاحظته صلاح فضل (فقد شأ اتجاهان في علم الأسلوب: إحداهما يتمثل في علم أسلوب التعبير، يدرس العلاقة بين الصيغ والفكر في عمومها وهو الذي ربما كان يقابل بلاغة الأقدمين، والآخر هو علم الأسلوب الفردي)² ويقصد صلاح فضل بعلم الأسلوب الأسلوبية .

إن (المنطلقات المبدئية في التفكير الأسلوبي قد حددت منحى الأسلوبية نحو علم تحليلي، تجريدي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلي يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية ويبلور جاكسون في مقارنة شمولية هذا المنحى فيعرف الأسلوبية بأنها)³ (بحث عما يميز الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً)⁴ أما جان كوهين (jean cohen) فإنه يقارب بين الأسلوبية والانزياح حد التداخل فيقول << الأسلوبية هي علم الإنزياحات اللغوية >>⁵ .

ولكن بيرو جيرو يقر بأن الأسلوبية تبقى (كما نتصورها وكما وصفناها دراسة للتعبير اللساني أما كلمة الأسلوب إذا ردت إلى تعريفها الأصلي فهي تعني طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة، هذا التعريف البسيط جداً والمقبول عالمياً يطرح أكثر من مشكلة)⁶ .

بقي أنه لا يجوز على الإطلاق المرور عبر مفهوم الأسلوبية دون التوقف عند نظرة (شارل بالي) لمكانته ورسوخ كعبه في إنبثاقه الدرس الأسلوبي .
<< إن شارل بالي هو المؤسس الأول لعلم الأسلوبية في العصر الحديث....
وتأتي أهمية (بالي) أنه - وللمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية- نقل درس

¹ بيرو جيرو، الأسلوبية، ترجمة، منذر العياشي، ص 09.

² صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط(1)، 1998 . ص 15 .

³ عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط(03) بيروت ، لبنان ، د.ت، ص 37 .

⁴ محمد عزام، الأسلوبية منهاجاً نقدياً، دار الآفاق، بيروت لبنان، ط(1) 1989 ص 11 .

⁵ جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،

المغرب، ط(1) 1986 ص 16 .

⁶ بيرو جيرو، الأسلوبية، ترجمة، منذر العياشي، ص 10.

الأسلوب من الدرس البلاغي - بتأثير اللسانيات عليه منهجا وتفكيراً - إلى ميدان مستقل، وصار يعرف بميدان الدرس الأسلوبي أو الأسلوبية¹ >> إنه يقول: >> تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي تدرس تعبير وقائع الحساسية المعبرة عنها لغوياً كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية² >> وقد >> ركز (بالى) على الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل، فكان يرى أن الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدو موضوعية في الظاهر مفعمة بالتيار العاطفي فالمتحدث الفردي يحاول دون كلل أن يترجم ذاتية تفكيره ثم يتولى الاستعمال الشائع تكرير هذه اللفظات التعبيرية فتصير اللغة مثل نسج (بنيلوبي) التي تنقض ما تغزله³ >> ولكي يحدد (بالى) ميدان الدرس الأسلوبي (فقد ذهب ينظر إليه من زاويتين: الزاوية الأولى: ويضع فيها وقائع التعبير اللغوي والزاوية الثانية: ويضع فيها أثر هذه الوقائع على الحساسية. وهو حين ينظر إلى الوقائع اللغوية لا يأخذ منها إلا تلك التي تحتوي على مضامين وجدانية ولذا فهو يبحث عن أثر هذه الوقائع على الحساسية وعن فعلها فيها والمتأمل في الزاويتين يدرك وكأن بينهما شبه جدلية يستدرك الطرف الأول منها وجود الطرف الثاني ويطلبه حثيثاً)⁴.

هذا >> ولعل أهم مبدأ أصولي يستند إليه تحديد حقل الأسلوبية يرتكز أساساً على ثنائية تكاملية هي من مواضع التفكير اللساني وقد أحكم استغلالها علمياً سوسير وتمثل في تفكيك مفهوم الظاهرة اللسانية إلى واقعين أو لنقل إلى ظاهرتين وجوديتين: ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة⁵.

ويمكن >> أن نضع أن الأسلوبية يجب أن تكون الدراسة العلمية للصفات اللغوية الزائدة في بلاغ ما عندما تؤدي وظيفة شعرية أو أدبية أو بصفة أوسع جمالية (بالإضافة إلى وظيفتها الإبلاغية العادية)⁶.

ومما لاشك فيه أن علم الأسلوب (بيننا حديث وشأن كل حديث أن تمتد إليه يد المجاذبة مرة إلى الإعجاب فالتمجيد فقصر الحداثة عليه ومرة إلى الاستغراب والتحرز فالإستعجاب ولكن الأسلوبية بين المناصرة والمناظرة قد شقت في طمأنينة

¹ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضار، بيروت، لبنان، ط(1) 2002 ص30 .

² R.Galissou/D. caste. Dictionnaire de didactique des langues P. 144 .

عن منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص31 .

³ صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة مصر، ط(1)، 1998، ص18 .

⁴ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص31 .

⁵ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص38 .

⁶ جورج موانان، مفاتيح الألسنية، عربيه، الطيب بكوش، ص132 .

وثبات طريقها إلى الفكر العربي الطموح إلى حداثة لا تفصم موثيق أصالته ولا تتال من المقومات التي تصل الذات بقيم الفكر وأواصر اللغة وخزائن الميراث)¹.

2/ علاقة الأسلوبية والعلوم الأخرى:

تشكل الأسلوبية شبكة علاقات متداخلة هذه الشبكة العلائقية كان لها الفضل في تغذية الجهاز المفاهيمي والإجرائي للأسلوبية ولا شك (أن الأسلوبية حاليا هي الفرع الأكثر تأخرا في الزمن والأقل تطورا في كل السنية تريد أن تتصف بالعلمية)² (غير أن الأسلوبية في هويتها النوعية ما انفكت تتلبس عقول تتاخمها وليست منها حتى أن بعض النقاد والباحثين تتداخل لديهم خصوصيات معرفية يحملونها على علم الأسلوب وليس له إليها من سبيل ولا له عليها طائل)³ ومع هذا التأخر السني إلا أنها جذرت مجموعة علاقات سنذكر علاقاتها بـ: البلاغة، اللسانيات، النقد .

1/2- الأسلوبية والبلاغة :

>> تقيم البلاغة والأسلوبية منذ زمن علاقات وطيدة : تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي وتتفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتسع حتى لا تكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها (بلاغة مختزلة)>>⁴ فقد كان يقال >> أن البلاغة هي علم أسلوب الأقدمين فمن الملاحظ أن حظها من العلم كان يوازي- بل يفوق في بعض الأحيان- تصورات العلوم الأخرى، فكثير من تحليلات التراث البلاغي المتصلة بمضمون التعبير تضاهي المنطقة التي يغطيها علم اللغة الحديث>>⁵.

إن البلاغة منذ >> اللحظة التي أخذت تفقد فيها هيمنتها القاعدية وقيمتها كمعيار جمالي لم يحل شيء محلها>>⁶ وعندما >> شب علم الأسلوب أصبح هو البلاغة الجديدة في دورها المزدوج كعلم للتعبير ونقد للأساليب الفردية لكن هذا الدور لم يتكون مرة واحدة بل أخذ ينمو ببطء تدريجي يكتسب خلاله العلم الجديد تحديدا دقيقا لموضوعه وأهدافه ومناهجه>>⁷.

ويرى جورج مونان في " البلاغة القديمة" اتجاها ساهم في تطوير الرؤية الأسلوبية وبلورتها ولذلك نجده يقول (إن كل أسلوبية تفضي إلى بلاغة وليس هذا

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 05 .

² جورج مونان، مفاتيح الأسنوية، عربيه، الطيب بكوش، ص 131 .

³ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 05 .

⁴ هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيمائي لتحليل النص) ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري

ص 19 .

⁵ صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 177 .

⁶ بيرو جبرو، الأسلوبية، ترجمة، منذر العياشي، ص 39 .

⁷ صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 175 .

أقل المفارقات في هذه المغامرة وإن كل نظرية لا تفسر لماذا تصبح كل أسلوبية بلاغة لن تبلغ منابع سر الأسلوب الحقيقية¹ وكل ذلك من خلال وجهة النظر الفرنسية طبعاً .

>> يجب أن نفترض أن البلاغة والأسلوبية تمتلكان دلالة أساسية بالنسبة لنظرية الأدب وبعبارة أخرى تكونان إمكانييتين لمقاربة الأدب إن بلاغة الأسلوب ستشد إليها انتباهنا ليس لأنها توجد الآن في مركز الحوار فحسب ولكن ذلك أيضاً وبشكل خاص لكونها نقطة التقاء ثلاثة مباحث أخرى هي: البلاغة والأسلوبية والشعرية أما البعد التاريخي فسيكون أساساً، عبارة عن مدخل، أو عن وسيلة توضيح خلال عرضنا للبلاغة والأسلوبية وبلاغة الأسلوب>>² وعندما نتجه نحو بلاغتنا العربية (ندرك قيامها على جدلية ثنائية بين الشكل والمضمون وهذه الثنائية فرعت مباحثها إلى اتجاهات: منها ما يهتم بالشكل - أو لنقل يهتم بالبناء اللفظي وما يتصل به من تناول للفظ المفردة.... ومنها ما يهتم بصلة اللفظ بمعناه . وما يترتب على ذلك من خروج هذا المعنى عن حدوده التي وضعت له)³ وي طرح الدكتور صلاح فضل تساؤلاً حول العلاقة التي تربط بين علم البلاغة وعلم الأسلوب على صعيدنا العربي فيقول: (قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى أن البلاغة بنزعتها التعقيدية الفلسفية وبمراحل تطورها في الدراسات العربية يمكن أن تعد من قبيل علم أسلوب اللغة على أساس أنها في آخر صياغة لعلومها الثلاثة عند >> الخطيب القزويني>> أصبحت تشمل المعاني والبيان والبدیع بشكل مترابك)⁴ إذ أن البلاغة العربية >> تمتلك الأدوات الفنية اللازمة لتناول النص كاملاً ولكن المتعاملين مع البلاغة هم الذين لم يستخدموا هذه الأدوات في هذا الاتجاه ولعل هذا يعود بدوره إلى طبيعة الدراسات البلاغية القديمة التي لم تكن تتناول النصوص الأدبية بغية إيضاح كل جوانبها الفنية والجمالية دفعة واحدة وإنما كانت تتناولها - في الأغلب - لأجل الاستشهاد على بعض القضايا والأطروحات البلاغية المجردة وهذا لا يستدعي تحليل النصوص كاملة>>⁵ غير أن بعض الباحثين حسب الباحث عبد السلام المسدي الذين يرون غير ما يرى في العلاقة الرابطة بين الأسلوبية والبلاغة إذ يقول >> أغرب الروابط وأعجبها فهي التي تقوم على يد بعضهم بين الأسلوبية والبلاغة ولاسيما في مجال الممارسة الشارحة، ووجه العجب أن بعض الباحثين العرب ممن رسخت قدمهم في معالجة النصوص وتأكدت قدرتهم على

¹ جورج مونان، مفاتيح الأسنوية، عربيه، الطيب بكوش، ص 131 .

² هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، ص 20 .

³ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط (1) 1984 ص 258 .

⁴ صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 182 .

⁵ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 83 .

النهل من النظريات وقوي صبرهم على مد أنفاس البحث والاستقراء لا يسلمون معنا أن الأسلوبية ما لم تتبكر متصوراتها النظرية ومقولاتها التصنيفية حتى تتميز كيفاً وحجماً عن تقسيمات البلاغة وصورها فإنها تنتقض من حيث تريد أن تكون بديلاً في عصر البدائل»¹.

2/2- الأسلوبية واللسانيات :

يرى الناقد عبد السلام المسدي في العلاقة الرابطة بين الأسلوبية واللسانيات أنها (ارتباط الناشئ بعلّة نشوئه فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسي معه قواعد علم الأسلوب وما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذاً وعطاء بعضها في المعالجات وبعضها في التنظير غير أن كلا العلمين قد قويت دعائمه وتجلت خصائصه فتفرد بمضمون معرفي جعله خليقاً بمجادلة الآخر)² ولقد كان >> الظن بالأسلوبية أنها علم لن يلبث حتى يحظى بالاستقلال وينفصل كلياً عن الدراسات اللسانية ذلك لأن هذه تعني أساً بالجملة والأسلوبية بالإنتاج الكلي للكلام وأن اللسانيات تعني بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلاً وأن اللسانيات تعني باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها وأن الأسلوبية تعني باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي مباشرة»³ فمنذ سنة 1941 عبر ما رو زو عن أزمة الدراسات الأسلوبية وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات وجفاف المستخلصات فنأدى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة⁴. وتطورت الأسلوبية في بداية القرن العشرين >> بشكل حاسم نتيجة بعض المعطيات المستجدة منها: اختلاف التوجه في فهم ودراسة العلوم الإنسانية وبخاصة تقدم دراسة اللسانيات المتأثرة بتطور التصورات الجديدة لآلية اللغة بحسب مبادئ علم النفس السلوكي الأمريكي»⁵.

ونشأت الأسلوبية بين أحضان الدرس اللساني الحديث فهذا " شارل بالي" مؤسس علم الأسلوب وخليفة (سوسير) في كرسي علم اللغة العام بجامعة (جنيف) وقد نشر عام 1902 كتابه الأول (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) ثم أتبعه بعدة دراسات أخرى مطولة، نظرية وتطبيقية أسس بها علم أسلوب التعبير⁶ هذا وقد ورش الأسلوبيات كل ما يدعم منظومتها المعرفية المنهجية من هذا الثراء اللساني

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 06.

² المرجع نفسه، ص 06/05.

³ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 09.

⁴ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 22.

⁵ معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، ص 38.

⁶ صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 18.

وربما يصل التأثير إلى حد تصنيف مدارسها ومناهجها بحسب التصنيفات اللسانية المعروفة وبخاصة ما يعرف بتحليل أداء الكلام وقد طوره (بنفونيست) منذ الستينيات من وجهة نظر لسانيات الكلام)¹ ولذا نجد أن اللسانيين يحددون (موضوع علم الأسلوبية- على ضوء الدراسات اللسانية- ورأوا أنه (دراسة للتعبير اللساني) أي لخواص الكلام ضمن نظام الخطاب فعزلوه بذلك عن باقي النظم الإشارية التي تظلم هي الأخرى بالتعبير بواسطة أدوات غير لسانية)².

3/2 - الأسلوبية والنقد :

إن الأسلوبية والنقد (يلتقيان من حيث أن مجال دراستهما هو الأدب ويتحدد أدق النص الأدبي، لكن الأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غيرها فجال عملها النص فحسب أما النقد فلا يغفل في أثناء دراسته للنص تلك الأوضاع المحيطة به هذا بالإضافة إلى أن الأسلوبية تعني أساسا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها بينما يرى النقد أن العمل الأدبي وحدة متكاملة وأنه ينبغي أن يدرس بكل عناصره الفنية وما للغة- حينئذ- إلا أحد تلك العناصر)³.

ذلك لأن الدراسة الأسلوبية >> ليست عملية تفسير فحسب كما أنها ليست منهجا يأتينا بها لا نتوقع وإنما هي نظرة جمالية تتخلق من خلال الصياغة فالقارئ الناقد عليه أن يحاول استخلاص المعنى من النص كما أنه في نفس الوقت- يحاول تحديد شروط هذا المعنى كما أنه في النهاية يهتم بالناحية التفسيرية التي تتبع كل ما تقوم<<⁴ وهي بهذا عملية إحيائية للغة وتفجير لكوامنها الإبداعية وتفتيق لقدرتها على العطاء الإدهاشي (فاللغة كالتربة إنها مهما تبلغ بها الخصوبة عرضة للتشقق وخصوبتها مهددة دائما باستغلال يمتص حيويتها فهي تحتاج إلى إنعاش متواصل حتى لا تصبح مجدبة عقيمة)⁵.

ومن هذا المنطلق يرى سكان فتح الله أن (الأسلوبية أضحت مغايرة للنقد الأدبي ولكنها ليست هادمة له أو وريثة وعله ذلك أن اهتمامها لا يتجاوز لغة النص فوجهتها- في المقام الأول- وجهة لغوية أما النقد فاللغة - عنده- هي أحد العناصر

¹ معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، ص 38 .

² منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 35 .

³ سليمان فتح الله أحمد، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب القاهرة، 2004، ت. ط، ص 36 .

⁴ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ص 355 .

⁵ درو إيزانيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الفتوش، منشورات مكتبة منيمة، بيروت، ص 84 .

المكونة للأثر الأدبي¹ فالأسلوبية (القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسة الأدبية فترتبط باللغة والأدب على حد سواء)² .

في حين محمد عبد المطلب >> أنه لو استطعنا تخلص النقد من جوانبه التقييمية بحيث يتحول إلى عملية تعرف على النص<<³ هذا التعرف المقصود به الخروج على نمطية القراءة النقدية التي لا تحتك بمكونات النص وإنما تلتجئ إلى الأحكام التقييمية والتي لا تكشف عن مواطن الإغراء الأسلوبي في النص. ويستأنف الباحث محمد عبد المطلب كلامه قائلاً: (لو استطعنا ذلك لوجدنا الأسلوبية بكل مكوناتها متوغلة في أعماق النقد الأدبي أو بجوارره وملاحقة له في أقل الاحتمالات وبهذا تصبح القراءة الأسلوبية قراءة ناقدة تتبع كيفية بروز الدلالة، والأسباب التي أدت إلى بروزها، بالتعرف على التراكيب وتحديد مكوناتها، وكيفية قيامها بوظائفها الدلالية في نسق متآلف وبهذا - أيضاً- يتأكد الالتقاء بين النقد والأسلوبية واتصالهما بالنص الأدبي)⁴ .

هذا مما جعل جانب المفاصلة في أحيان كثيرة بين الأسلوبية والنقد محرراً لأنه (مداخل الأسلوبية تتداخل - الآن- تداخلاً شديداً مع النقد الأدبي تماماً كما يتداخل علم اللغة الحديث مع النقد الأدبي في مجالات عديدة ولقد نتج عن هذا التداخل مناهج معاصرة مثل علم العلامات (Semiotics) أو سيمولوجيا الأدب والنصوص الأدبية ولا شك أن هذا العلم بالذات سيؤدي إلى تطوير مناهج النقد الأدبي، ولعله يحول الأسلوبية عن مجراها لأنه يلفتها إلى أنظمة دلالية أكثر شمولاً من دلالات اللغة نفسها)⁵ .

والأسلوبية (بإزالتها الحواجز بين اللغة والأدب أصبحت عاملاً فعالاً في قراءة النص قراءة لغوية نقدية بل يمكن القول أن الغاية الحقيقية من وراء كل ذلك أن تصل الأسلوبية إلى نقد الأدب، لأن الأدب قوام وجودها)⁶ .

3- الاتجاهات الأسلوبية :

في الحقيقة الأسلوبية ما هي "أسلوبيات" وأي تصور يبتعد في طرحه عن هذا التصور فهو قاصر في فهمها، ومن هنا تتبدى جلية الإشكالية التي نشأت فيها الأسلوبيات، ونكاد نحصي اتجاهات كثيرة جاء على ذكرها الباحثون أو خيل إليهم

¹ سليمان فتح الله أحمد، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 37-38 .

² يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 52 . (مقولة سبتزر) .

³ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ص 355 .

⁴ نفس المرجع، ن.ص .

⁵ عماد محمود، الأسلوبية الحديثة - محاولة تعريف - ص 131 .

⁶ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ص 357 .

أنها اتجاهات. (وقد صار للأسلوبية اتجاه عام هو دراسة الأسلوبيات العامة واتجاه خاص وهو الدرس الأسلوبي الخاص بلغة من اللغات، فعزز هذا استقلالها علما ضمن الدراسات اللسانية ثم نشأت عن ذلك مدارس استنقاد معظمها من الدرس اللساني الذي أنشأه (سوسير) في بداية هذا القرن)¹ وهكذا نجد أغلب من كتب محصيا الاتجاهات يتوه في التحديد. فصلاح فضل في كتابه "علم الأسلوب" يبوب بداية كتابه للحديث عن "المبادئ والاتجاهات المبكرة" ذاكرا فيها ثلاثة محاور هي² :

- " - المدرسة الفرنسية وتقنية التعبير اللغوي .
- المثالية الألمانية والتقاط الحدس .
- الاتجاه النقدي لدى الإيطاليين والأسبان "

هذه الاتجاهات صاحبت ميلاد وتبلور فكرة علم الأسلوب ولكنه لا يغفل المناهج المصاحبة لأهداف البحث الأسلوبي بحيث رسخت مع الممارسة الأسلوبية . أما بيرو جيرو في كتابه (الأسلوبية) وتحت عنوان (أسلوبيتان) يقول: >> نشأت نظامان عن تجديد المذاهب اللسانية في بداية هذا القرن فشكلا بإسم الأسلوبية دراستين منفصلتين ومتميزتين ثم تطورتا تطورا مساوقا لتطور النقد التقليدي للأسلوب>>³ مفصحا عن نوعين من الدراسات الأسلوبية تمت نشأته (وهكذا سيتم إنشاء نوعين من الدراسات الأسلوبية: ستنشأ أسلوبية التعبير من جهة أولى وهي عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير أي التفكير عموما وهي تتناسب مع تعبير القدماء كما ستنشأ من جهة أخرى أسلوبية الفرد وهي في الواقع نقد للأسلوب ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي نشأها واستعملها وهي بهذا دراسة تكوينية إذن ليست معيارية أو تقديرية فقط)⁴. وحلف هذا العنوان (أسلوبيتان) تحدث عن اتجاهات كبرى ولكنه ذيل الفصل الثاني المعنون (سقوط البلاغة) بالحديث عن هذين النوعين للتدليل على تحقق سقوط البلاغة فعليا ونشوء ما يعرف بالأسلوبية وليدا مستقلا ثم ما يلبث أن يأخذنا على مدى الفصل الثالث والرابع والخامس والسادس للحديث عن اتجاهات أسلوبية كبرى وهي (الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير والأسلوبية التكوينية أو أسلوبية الفرد والأسلوبية الوظيفية والأسلوبية البنيوية). وكأنه يريد التصريح أن هاته الأنواع ما هي إلا

¹ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 42/41 .

² ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 11 .

³ بيرو جيرو، الأسلوبية، ترجمة، منذر العياشي، ص 45 .

⁴ نفس المرجع، ص 46/45 .

تمظهر لذينك النوعين. هذا ويرى جورج مونان في تطور الأسلوبية تاريخيا كان - في فرنسا- عبر ثلاثة اتجاهات مختلفة هي (البلاغة القديمة- الأسلوبية النشئية- الأسلوبية الوصفية)¹ .

في حين هنري بليث في كتابه (البلاغة والأسلوبية) يحدد اتجاهات يسميها تحت عنوان (الأسلوب كتأليف خاص باللغة) يقول: (المفهوم التألفي أو المحايث للنص يتعلق الأمر أولا بالتصور الذي يعالج الأسلوب باعتباره اختيارا وتنظيما دالا لعناصر لسانية وقد كان هذا التصور أساسا للعديد من النزعات الأسلوبية التي من أهمها: أسلوبية الانزياح والأسلوبية الإحصائية وأسلوبية السياق)² وهنا نلاحظ ملاحظتين هامتين أنها لم يسمي الاتجاهات بهذا الاسم وإنما سماها (نزعات) وهو أقرب تبني فكرة ما داخل الأسلوبية (بالنزوع) بحيث صرح أنه لن يذكرها كلها ولكن (أهمها) أي أنه لم يأتي على ذكر نزعات أخرى والملاحظة الثانية بعد أن ذكر هذه النزعات الثلاث ذكر (أسلوبية السجلات) .

ومما لاشك فيه أننا لو نتابع كثرة الأقوال التي زخرت بها كتب النقد الأسلوبية تنظيرا وإجراء لما وسعنا المقام . ولذلك سنذكر بعض الاتجاهات الأسلوبية على أنها من أهم "الاتجاهات" أو "النزعات":

1/3- الأسلوبية التعبيرية :

أو الإتجاه التعبيري وقد عرف به (شارل بالي) الذي (خلف سوسير في تدريسه للسانيات العامة في جامعة حنيف ونشر في عام (1902) كتابه (بحث في الأسلوبية الفرنسية) ثم أتبعه بكتاب آخر هو (الوجيز في الأسلوبية) وقد أسس معتمدا على قواعد عقلانية أسلوبية التعبير)³ وكل ذلك يتجلى من خلال تعريفه للأسلوبية وموضوعها (لأن ما يدرسه علم الأسلوب من الوجهة التعبيرية إنما هو الإجراءات أو الوسائل التي تؤدي إلى إنتاج اللغة العاطفية الشعورية)⁴ .

وقد أوجز منذر عياشي في كتابه " الأسلوبية وتحليل الخطاب" ما يراه يبرو جيرو حول خصائص أسلوبية التعبير في: (الخصائص التالية)⁵:

1- أن أسلوبية التعبير ((عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير أي التفكير عموما وهي تتناسب مع تعبير القدماء)) .

2- أن أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعبر لنفسه .

¹ ينظر: جورج مونان، مفاتيح الأسنية، ترجمة الطيب بكوش، ص 132-133 .

² هنري بليث، البلاغة والأسلوبية ترجمة محمد العمري ص 57 .

³ يبرو جيرو، الأسلوبية، منذر العياشي، ص 54 .

⁴ صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 21 .

⁵ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 42 .

3- تنظر أسلوبية التعبير ((إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي وبهذا تعتبر وصفية)) .

4- >> أن أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني << .

فأسلوبية التعبير (كما صممها (بالي) تعبيرية بحتة ولا تعني إلا الإيصال المؤلف والعفوي وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي والأسلوبية توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي)¹ .

2/3- الأسلوبية التكوينية أو (أسلوبية الفرد):

وتضرب في العمق النفسي كذلك وتسمى (بأسلوبية الكاتب) ومنهم من يسميها (بأسلوبية الأدبية). و(ليو سبيتزر هو أول من صمم بتأثير مباشر من كارلي فوسلر تقريبا نقدا مبنيا على السمات الأسلوبية للعمل وكان ذلك في بداية هذا القرن فسبيتزر نفذ نشاطه في ميادين عدة وخاصة في ميدان علم الدلالة لكنه معروف أكثر كداعية إلى نظرية أصيلة في الأسلوبية) (قام (سبيتزر) يضع قنطرة تصل بين علم اللغة والأدب، على أساس أن أعظم وثيقة كاشفة عن روح شعب من الشعوب هي أدبه ونظرا لأن هذا الأدب ليس سوى لغته كما كتبها أكبر كتابة فإن بوسعنا أن نعلق آمالا كبارا على فهم روح الأمة في لغة أعمالها الأدبية الفذة)² .
وتمتاز أسلوبية الفرد بالخصائص التالية³ :

1- أن أسلوبية الفرد: >> هي في الواقع نقد للأسلوب ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو مع المجتمع الذي أنشأها واستعملها <<

2- وهي ما دامت كذلك يمكن النظر إليها بوصفها: >> دراسة تكوينية إذن وليست معيارية أو تقريرية فقط <<

3- وإذا كانت أسلوبية التعبير تدرس الحدث اللساني المعنوي لنفسه فإن أسلوبية الفرد تدرس: >> هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين << .

4- تذهب أسلوبية الفرد إلى >> تحديد الأسباب، وبهذا تعد تكوينية وهي - من أجل هذا- تنتسب إلى النقد الأدبي << .

لقد قامت حول >> الأسلوبية الأدبية المثالية التي حددها سبيتزر مدرسة حقيقية وأثارت باسم >> الأسلوبية الجديدة << أو >> الأسلوبية النقدية << عددا كثيرا من البحوث والدراسات خاصة في الولايات المتحدة <<⁴ .

¹ بيرو جيرو، الأسلوبية، منذر عياشي، ص76 .

² صلاح فضل، علم الأسلوب، ص57 .

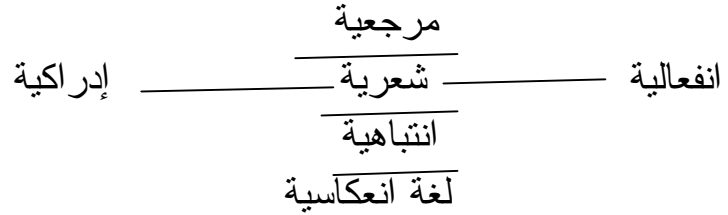
³ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص43 (نقلا عن بيرو جيرو) .

⁴ بيرو جيرو، الأسلوبية، منذر عياشي، ص82 .

ويمثل منهج سبترز أهم ملمح في الأسلوبية ومناهجها .

3-3 الأسلوبية الوظيفية :

إن فكرة >> الوظيفة الأسلوبية قائمة عند بالي، فالأسلوبية كما يتصورها >> دراسة لوقائع التعبير اللغوي من زاوية مضمونها الوجداني >> أي في معارضتها (لمضمونها العقلي) وهذا التمييز هو الأساس لما نسميه: >> الوظيفة المضاعفة للغة >>¹ إن كلا من >> (باختين) و (شارل بالي) قد نظرا إلى الكلام من خلال الوظائف التقليدية: الوظيفة الانفعالية والوظيفة الإفهامية والوظيفة المرجعية وإن لم يتكلما عن هذه الوظائف مباشرة >>² وقد رأى رومان جاكبسون أن كل وظيفة من هذه الوظائف الثلاث تتناسب إما مع (المرسل) أو (المرسل إليه) أو (الموضوع) (وعمد إلى توسيع هذه الوظائف نجعلها ست وظائف أي أضاف إليها ثلاث وظائف أخرى: الوظيفة الشعرية (lafonction poetique) والوظيفة الإنتباهية (phatique) والوظيفة الواصفة لدراسة اللغة (metalinguis) >>³ .
أما شكل >> الرسالة فيتعلق بكل متغير من هذه المتغيرات وهذا ما سمح لجاكبسون أن يميز ست وظائف يتضمنها الرسم التالي :



وهكذا نرى أن (الوظيفة الانفعالية) المتحورة على المتكلم، تهدف إلى إقامة تعبير مباشر لموقفه إزاء من يوجه إليه الكلام وهي تميل إلى إعطاء انطباع حقيقي أو مصطنع >>⁴ .

ويرى منذر عياشي أن هذه الإضافة في الوظائف الأسلوبية غير كافية لأنه من غير الممكن الإحاطة بوظائف اللغة مؤكدا (أن تعددية الأصوات واللغات والأساليب التي تحدث عنها (باختين) والجانب الوجداني أو الانفعالي في اللغة اليومية التي تحدث عنه (شارل بالي) إنما هي (وظائف) يقوم النص بإنتاجها وهل من أهم هذه الوظائف هي الوظيفة الشعرية)⁵ .

3-4 الأسلوبية البنوية :

(كل القضايا باقية ولكن البنوية تعيد طرحها مجددا لهذا فالبنوية تعلمنا:

¹ بيرو جيرو، الأسلوبية، منذر عياشي، ص 98 .

² منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 51 .

³ نفسه، ص 52/51 .

⁴ بيرو جيرو، الأسلوبية، منذر عياشي، ص 99 .

⁵ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 52 .

أ) أن اللغة بنية وأنه ضمن نسق العلاقات بين الإشارات يجب أن يكون البحث عن مصدر القيم الأسلوبية ذلك لأنها ليست خواص للإشارة ولكن للنسق.
 ب) وأن هذه البنى تستجيب لوظائف تحددها طبيعة الإيصال والمتغيرات مثل: المرسل والناقل والمستقبل والرمز والمرجع وإن طبيعة كل واحدة من علاقاته مع الآخرين تفرض إستخدامات معينة .
 ج) وتعلمنا أيضا أن لأثار الأسلوب مصدرا مزدوجا: بنية النسق الاستبدالي حيث تأخذ الآثار قيمها الممكنة وبنية النص (التركيب) التي تجعل هذه القيمة أو تلك أنية)¹ .

وقد تقدم ريفاتير وهو من رواد " الأسلوبية البنيوية" (عام 1960 لتأسيس علم الأسلوب اعتمادا على مقولات التضاد والسياق والانصباب أهمية خاصة في إثراء مجال البحوث الأسلوبية)² ولكن ريفاتير >> بقي محافظا على المنطلق المحايث في دراسة الأسلوب وعلى الرغم من إدخاله (القارئ) في التحليل الأسلوبي إلا أنه بقي هو من حيث المبدأ وبقي يدعى بـ (الأسلوبي البنيوي) ذلك أن ما يميز اتجاهه هو أنه يرى الواقعة اللسانية تكتسي السمة الأسلوبية فتتحول إلى واقعة أسلوبية<<³ . ولتشابك الحالة الأسلوبية نجد هنريش بليث في كتابه " البلاغة والأسلوبية" يعد ميشال ريفاتير ممثلا ألمعيا للأسلوبية السياقية قائلًا: (وممثلها الألمع هو ميشال ريفاتير وقد سبق أن قدمناه باعتباره داعية لوظيفة التأثير في النظرية الأسلوبية، زيادة على ذلك فهو يرتبط ولو بشكل ضمني بأسلوبية الانزياح)⁴.... وهكذا (حين نعارض بين اللغة والخطاب نميز نوعا من الأسلوبية في اللغة (حسب بالي) ونقدا للأسلوب في النص (حسب البنيوية) وثمة في كل حالة: أسلوبية هذا النسق وهناك أسلوبية تكوينية تحدد أصل ازدواجية البنية وخاصة أصل القانون)⁵ .

4- التحليل الأسلوبي :

" الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب ولكنها - أيضا - علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات متنوع الأهداف والاتجاهات وما دامت

¹ بيرو جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص 147 .

² صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 236 .

³ حسن ناظم، البنى الاسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط(1) 2002 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ص 74 .

⁴ هنريش بليث، البلاغة والاسلوبية (نحو نموذج سيماني لتحليل النص): ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، ص 60.

⁵ بيرو جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص 147 .

اللغة ليست حكرًا على ميدان إيصالٍ دون آخر فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرًا - هو أيضًا - على ميدان تعبيرٍ دون آخر¹ .

فتمدد الأسلوبية لجميع الأجناس أوجد ثراءً تطبيقيًا نظير الثراء النظري الذي تزخر به المكتبات وتبقى الإشكالية الأعدد أمام أي منهج هو مساهمته في تحليل النص أو قراءته .

" ولقد كانت أنجح محاولات المنهج الأسلوبي في تحليل النص الأدبي تلك التي اعتمدت على التوصيف اللغوي بكل أسسه الموضوعية العلمية مستخرجة ما في النص من شحنة عاطفية تصيغها النية الجمالية عند المبدع. " ومنه " فالناقد في هذه المعالجة اللغوية للنص لا يتحرك إلا وفق مستويات التحليل الأسلوبي (المستوى الصوتي - المستوى الصرفي - المستوى التركيبي - المستوى الدلالي) وهي مستويات التعبير اللغوي التي تعكس - بحق - البنية الحقيقية للنص ومحاولة مقارنة النص من هذا المنظور حرية بالكشف الموضوعي لخصائص النص الأسلوبية فالقارئ محكوم بعلامات النص ومحدداته اللغوية ولا يمكنه أن يحول مسار القراءة إلى قراءة نوايا الكاتب ومحاكمته وفق صورة مسبقة قد تكون مشوهة ومحرقة² هذا ولا يستغرب محمد عبد المطلب في اعتماد المنهج الموضوعي إذ يقول: " لا غرابة في استخدام منهج موضوعي في إفراز أشياء غير موضوعية لأن - الدارس - فيها - يتقدم وفي يده مادة وفيرة تزكيتها رؤيته الذاتية دون إغفال للقيم الجمالية التي تتبع من طبيعة العمل الأدبي وهي قيم ليست ذات طبيعة حيادية في الوجود بين الناقد والنص بل هي أمور لا تنفصل عن ذات مدركها انفصالًا كاملاً³ .

ومن المفيد وسط هذا التشابك على المستوى النظري أن نقف نستنتق النص العربي ولكن بوسيلة ليست دخيلة على روح الثقافة النقدية العربية وذلك أدعى لكشف خبايا النص وبيان مكنتزاته الجمالية والإبداعية وهذا الطرح يقدم له صلاح فضل مبينا أن (استعراض المدارس الأسلوبية المختلفة والكشف عن التجارب والاتجاهات المتباينة يعطينا فرصة واسعة للاختيار والإضافة والتكييف وأنا لا يمكن أن ندعو إلى النسخ والتقليد في قضايا تتعلق بالذوق الجمالي أو بالخصائص المميزة لكل لغة من اللغات أو فن من الفنون)⁴ فالبحث عن الطريقة التي تحلل شغل شاغل لصلاح فضل وجب الحديث عنه سنبدده المعرفي ثم اللجوء إليه على

¹ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 27 .

² عزيز عدمان، قراءة النص الأدبي (من المنظور الأسلوبي الحديث) مجلة ثقافات عدد صيف خريف 2003، ص 32 .

³ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 200 .

⁴ صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 07 .

مستواه التطبيقي، واضعين نصب الأعين تفتيق التراث والكشف عن مكنوناته وعدم التكر له وفي هذا السياق. (علينا في كل مرة نتصدى فيها للبحث والتحليل أن نتقن ممارستنا ونبدع تطبيقنا ونبتكر حلولنا، لكن ما ينبغي أن نستحضره دائما هو ضرورة الإستحصاد المنهجي والتذرع بأدوات التحليل العلمي التي تصبح بمجرد الاهتداء إليها في لغة من اللغات ملكا للإنسانية بأجمعها ووسيلة من وسائل رقيها وتقدمها ولا ينفعا في شيء أن نعمي عنها أو نتجاهلها بدعوى الوفاء لتراثنا لأننا حينئذ نجني أول ما نجني عليه إذ نعجز عن إحيائه وإثرائه واستفادته من التقلص والضمور)¹.

وأمام تحركات إجرائية كثيرة لتحليل النص أسلوبيا نجد صاحب كتاب " البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيمائي لتحليل النص" هنريش بليث يقدم في القسم الثالث من كتابه نمودجا أسلوبيا جديدا متكئا على التحليل السيمائي مستندا على تشغيل الرصيد البلاغي والأسلوبي في إطار النموذج السيمائي لكل من التركيب والتداول والدلالة² هذا الطرح يمكن الاستفادة منه عبر قبولته وربطه بالجزر اللغوي العربي ومحاولة تطبيقه .

بينما الدكتور معمر حجيج في كتابه " إستراتيجية الدرس الأسلوبي" وبعد ما جال تأصيلا وتنظيرا وعقد للتطبيق الإجرائي ففي الفصل الخامس قدم الخطوات المنهجية لكل من استكشاف الأسلوب وتحديد وكذا الخطوات العامة للدراسات الأسلوبية التطبيقية ثم قدم لدراسة الأنواع الأدبية أسلوبيا³ .

مبيناً متى تكون طريقة الدراسة الأسلوبية حقيقة تطبيقية " إذا كان خطاب مقاربتنا الوصفية يسعى إلى إبراز ميزة التشكيل اللغوي لنص من النصوص . بالمقارنة إلى الكلام العادي بلغة عادية ويفرض أن تقوم الدراسة الأسلوبية بالمهمات الآتية:

- المهمة الأولى هي الكشف عن المظهر الجمالي الحقيقي للنص .
- المهمة الثانية هي إبراز نظام التعبير .
- المهمة الثالثة هي الممارسة التأويلية للكشف عن المعاني الضمنية العميقة والبعيدة والمتعددة التي يفيض بها أسلوب النص)⁴ .

¹ نفسه، ص 07 .

² ينظر: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري (القسم الثالث) ص 57 وما بعدها .

³ ينظر: معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، ص 128 وما بعدها .

⁴ معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، ص 130-131 .

وهذا عزيز عدمان يرى أن " القراءة الأسلوبية بحكم وسائلها المنهجية والإجرائية تسددها وسائل عديدة تابعة من فضاء ممارسة تأويلية مسؤولة راشدة ونظرا لتعدد آلياتها ولاعتبارات منهجية خالصة تعرض لأبرزها هي كالاتي:

- 1- لغة النص باعتبارها فضاء الممارسة التأويلية .
- 2- الوعي التأويلي باعتباره إطارا مرجعيا للقراءة الأسلوبية .
- 3- الحوار والمساءلة المثمرة .
- 4- الإصغاء والإنصات .
- 5- الاختلاف بوصفه مولدا للتفاعل والتواصل الروحي المنتج¹ .

وأمام الخطوات المنهجية العامة لدراسة الأنواع الأدبية أسلوبيا التي قدمها الدكتور معمر حجيح نقطف تصوره للتحليل في باب الشعر الغنائي: >> نحاول أساسا في النص الشعري الغنائي الكشف عن علاقات مستوى الإيقاع ونظامه (الأنساق الإيقاعية المقيدة الكبرى الأساسية(الأوزان) والصغرى (القافية) والمتممة الحرة (الموازنات الصوتية) والشكل الثابت المحدد لنظام حجم النص وفاعلية الجمالية ودور كل من مستوى النظم (التركيب) في المنجز النصي الشعري والمستوى الدلالي البلاغي وبخاصة الصور بمختلف أنماطها وحقول المعجم الشعري الدلالي وبنيات الإيجاز والاستطراد والالتجاء إلى التنويع الأسلوبية بإدخال مشاهد من الحوار والسرد ونظام تضافرها مع المستويات الأسلوبية الأخرى ذات الصبغة الشعرية الغنائية الصافية² .

ولا نزاع في أن النص الرفيع الخالد هو النص الذي يستجيب لآليات القراءة الأسلوبية لما فيه من الخفاء والعمق والتوهج الفني والجمالي وفيه من دقة الصنعة ما يثير كثيرا من التدبر والنظر العميق ولقدرته أيضا على إثارة القراء وتحريكهم واستفزازهم في حين تحمل النصوص الإبلاغية المألوفة بنور الغناء في ذاتها³ وبذلك يكون خلود النص بالقراءة الأسلوبية (فكلما كان النص الأدبي مشبعا بالقيم الجمالية وموغلا في التشكيل اللغوي كان أقدر على استشارة القارئ واستدراجه... فالخلود الفني سمة النصوص الراقية الفذة التي توجه الناقد توجيهها صافيا بريئا يتلمس مقاصدها داخل تخوم النص لا خارجه وتوقد جمرات شاعره⁴ .

¹ ينظر: عزيز عدمان، قراءة النص الأدبي من المنظور الأسلوبية الحديث، مجلة ثقافات، ص33-39 .
بتصرف .

² معمر حجيح، إستراتيجية الدرس الأسلوبية، ص131 .

³ عزيز عدمان، قراءة النص الأدبي من المنظور الأسلوبية الحديث، مجلة ثقافات ص33 .

⁴ نفسه، ص33 .

1 - التعريف بالشاعر سليمان جوادي : أوردت الموسوعة العالمية للشعر العربي الالكترونية تعريفا مقتضبا للشاعر تستند عليه ومن خلاله للتعريف بالشاعر " هو سليمان بن العرابي بن الزاوي جوادي من مواليد 12 فبراير 1953 بالجنوب الجزائري " ¹ وهو ابن منطقة وادي سوف .

ولا يخفى ذلك ففي ديوانه الذي يخلد أحد مجاهدي هذه المنطقة الأفذاذ وشهدها الخالص (حمة لخضر) - رصاصة لم يطلقها حمة لخضر - أعلن الشاعر فيه افتخاره بهذا الأصل في قصيدة (كونين) التي يقول فيها :²

كوينين هل أدعيك مقاما وأنت التي سكنتني دواما
كوينين هل أصطفيك خليلا وقد كنت دواما أعز الندامى
كوينين ما غيرتني الليالي ولا جعلت في حياتي انفصاما
أنا من رضعت لبنك طفلا رفضت مدى الدهر عنها الفطاما .

وفي حوار له مع سعيد موفقي يجيب الشاعر عن بدايته الشعرية قائلا : « كل ما أذكره أني بدأت الكتابة حول قضيتنا المركزية العادلة القضية الفلسطينية ووجدت والدي رحمه الله بجانبني فهو رغم تواضع مستواه التعليمي إلا أنه كان مولعا بالمطالعة وكان صديقا لعدد كبير من الشعراء والكتاب لعل أهمهم محمد العيد آل خليفة وعبد المجيد بن حبة وحمزة بوكوشة وزهير الزهراوي ومحمد الأخضر السائحي وغيرهم وقد حاول أن ينمي في ملكة الكتابة من خلال تزويدي بالكتب أو بتعريفي بأصدقائه وخاصة الشيخ عبد المجيد بن حبة الذي استفدت منه كثيرا في بداياتي ثم جاء مصطفى سواق ليساهم في شحذ موهبتي إلى أن دخلت دار المعلمين ببوزريعة »³

« بدأت النشر في مجلتي الجيش والجزائرية والمجاهد الأسبوعي التي كان يشرف على صفحاتها الشعرية الشاعر الفلسطيني ابن الشاطئ أما أول قصيدة نشرت لي كاملة فكانت سنة 1970 فكانت في ركن (في رحاب الشعر) الذي كان يشرف عليه الشاعر الجزائري الكبير (محمد أبو القاسم خمار) على صفحات جريدة الشعب »⁴ وبالعودة إلى موسوعة (أدب) لنستكمل التعريف نجد أنه " إشتغل بالعمل الصحفي منذ منتصف السبعينيات بعد أن تخرج من دار المعلمين ببوزريعة ثم المعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان بالجزائر العاصمة ، ومن الجرائد

¹ - الموسوعة العالمية للشعر العربي الالكترونية . (hHp // www . adob . com)

² - سليمان جوادي ، الأعمال غير كاملة (2) منشورات آرتيستيك : ط (1) 2009 الجزائر ص 135 .

³ - سعيد موفقي في حوار مع الشاعر سليمان جوادي - مدونة لسليمان جوادي الالكترونية نشر بتاريخ 14 / 09 / 2009 . (djouadi . moktoobblog . com)

⁴ - سعيد موفقي في حوار مع الشاعر سليمان جوادي - مدونة لسليمان جوادي الالكترونية نشر بتاريخ 14 / 09 / 2009 . (djouadi . moktoobblog . com)

التي عمل : مجلة أوان ، جريدة الشعب ، مجلة الوحدة ومجلة الثقافة ثم عين سنة 1995 مديرا للثقافة بولاية الجلفة وبعدها بولاية الطارف حيث مازال يزاول عمله وقد أنتج الشاعر عدة حصص إذاعية كما أنتج للتلفزيون مجموعة من المنوعات ذات الطابع التاريخي والاجتماعي بعنوان (حاجي لي جدي) كما ألف لعدد كبير من المطربين منهم مصطفى زميرلي ، محمد بوليفة ، زكية محمد ... ويعد سليمان جوادي من جيل السبعينيات الذي ترك بصمات جليلة في المدونة الشعرية الجزائرية وقدم مع شعراء ذلك الجيل إضافة نوعية للقصيدة الحديثة في الجزائر¹. وبخصوص تواري الشاعر خلف أسوار المنصب الإداري المكبل لتمرد الشاعر المضعف لسلطته الشعرية توجهت رجاء الصديق في حوار لسليمان جوادي مع أصوات الشمال بهذا السؤال الماكر فما كائن إلا تلك الإجابة الصريحة البسيطة ، إذ قال: «يبدو لي أنه على العكس أنا أكثر الناس ثرثرة وضجيجا عني من ذي قبل ويبدو أن الإدارة لم تشغلني كغيري لا عن الكتابة ولا عن الإبداع ولا عن حب كل ما هو جميل لقد قررت منذ توليت هذا المنصب أن أبقى وطيد الصلة والارتباط بالكتابة وذلك من خلال إجبار نفسي على الكتابة عمودي يومي في الصحافة»². هذه الحركية والرهافة تلمسها الشاعر محمد بلقاسم خمار حينما كتب تحت عنوان (شعر سليمان الذي أعرفه) دبجها بالحديث عن الشاعر سليمان قائلا : «الشاعر سليمان جوادي ، شاعر مبدع موهوب يحمل بين قلبا رقيقا ، خفاقا بالحب هائما بالجمال ، مرهف الإحساس بكل ما هو مدهش وطريف ومضيء، ... مغامر كالطفل المشاغب ، يحتضن الأزهار والورود يعشق الفراشات يترامى خلفها ، يبتسم لكل الفصول ، سحر بالليل ويغني لهجير الجنوب صقيع الشمال لا يفرق بين الجمر والتلج يحمل الاثنين بين كفيه وهو مبتهج يبتسم ...»³ هذا هو سليمان جوادي حسب محمد بلقاسم خمار الذي أمعن في تعديد ممداح الشاعر وإبراز جوانب القراءة الإبداعية والجملة الجمالية لشخصية الشاعر سليمان جوادي ، فعلاوة على ما صور نجده يقرّ لسليمان أنه (ولد شاعرا كأغلب أبناء الجنوب من الموهوبين المبدعين ومن ولد شاعرا يمضي كل عمره مشتت الفكر مع أحلام الطفولة ونوازع الواقع)⁴ . ويقف خمار على أعتاب تجربة سليمان جوادي معترفا (في مطلع السبعينيات عندما كنت أعد أسبوعيا صفحة " في رحاب الشعر" بيومية الشعب جاءتني قصيدة لطيفة بعنوان : من أجل زهرة ، أعجبت بجمالها فنشرتها وكانت أول بطاقة للتعارف بيني وبين سليمان وقد حسبته أستاذا ، ولم

¹ - الموسوعة العالمية للشعر العربي ، (http // (www . Adab . com)

² - حوار سليمان جوادي مع (أصوات الشمال) (djouadi . moktoobblog . com)

³ - سليمان جوادي ، قال سليمان - شعر - دار التنوير (حسين داي) الجزائر ، 2008 ، ص 3 و 4 .

⁴ - سليمان جوادي ، قال سليمان - شعر - ص 9 .

يمض وقت حتى زارني سليمان جوادي ... وتفاجئت وهو يقف أمامي ... كان أنيقا وسيما مهذبا ... يتسلل إلى القلب بعفوية الأطفال ويفرض شخصيته بكل بساطة ويسر (...)¹ .

يبتدئ سليمان جوادي الشاعر معتزا بنفسه متصالحا معها حدود النرجسية المطلوبة في طفولة الشاعر الذي يسكنه روح الشعر ، يظهر اعتزازه وكبرياء الشعرية في تلك الصورة تقابلك على صفحة مدونته الالكترونية وهو يصافح الرئيس العراقي الأسبق الراحل صدام حسين وكأن الندبة تطبع المشهد .

غير أنه والسبب يحتفظ به لنفسه يسمي مدونته (حماقات سليمان جوادي) توصيف صعب لحالة يهمس لنا قائلاً عنها : " لا بأس إن همست في أذنيك الاثنتين يا عزيزي بأني مازلت مقتنعا من أن الشعر يسعني ويسع معاناتي ويستوعب همومي وانشغالي ولا يشكو صراخي وحماقاتي ، مازلت أشعر بأبوة الشعر لي وسيطرته المطلقة على ميولاتي الأدبية ولذلك فإن فك الارتباط معه غير وارد في المدى القريب ... وسأبقى على قيد الشعر ما دمت على قيد الحياة"² .

2 - التجربة الشعرية للشاعر سليمان جوادي :

« إن الشاعر الذي تحتاجه جماهيرنا العربية هو ذلك الذي يستطيع أن يحقق المعادلة بين الاقتراب من الجمهور والمحافظة على القدرة الفنية والفكرية للقصيدة ويقدر على تذويب الحواجز التي تحول بينه وبين هذه الجماهيرية ليتم التلاحم والتحاور والتفاعل الإيجابي .»³ ويظل البحث عن هذا الشاعر الذي تبحث عنه الجماهير ، وسليمان جوادي ينتمي إلى جيل شعراء السبعينيات . وهي تجربة قيل فيها الكثير وتم تناولها في أكثر من محل وبقرارات عديدة وتحت عنوان (شعر السبعينيات وإشكالية الوعي الغائب) يقر عمر أحمد بوقرورة بأن الحكم شائك ومعقد ولكنه وجه القارئ أن المقصود هنا ليس عموم الشعر وإنما الشعر السبعيني (إن شعراء السبعينيات المؤدلجين إشتراكيا أو قد كتبوا في ظل وعي غائب غياب وعي الدولة نفسها التي بدأت تشق حياتها بعيدا عن زمن الشهداء لقد حاول هؤلاء أن يستوعبوا شعر الحداثة المؤيد بالتعامل مع التراث الخاص وأن يكتبوا في ظل تأثر واضح بالمشرق العربي)⁴ إن (الذي نجا من شعراء السبعينيات من ربقة الاشتراكية وقع في عين التقليد غير الواعي للقصيدة المشرقية)⁵ هذا الذي جعل

¹ - سليمان جوادي ، قال سليمان - شعر - ص 4 و 5 (بتصرف) .

² - مدونة سليمان جوادي الالكترونية (http // djouadi . moktoobblog .com)

³ - عمارية بلال (أم سهام) ، جولة مع القصيدة (تأملات وخواطر حول الشعر) المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر ، 1986 ، ص 14

⁴ - عمر أحمد بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، (الشعر وسياق المتغير الحضاري) ، دار الهدى عين مليلة ، الجزائر 2004 ص 145 .

⁵ - نسيم بوضلاح ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 21 .

السؤال الملح يطرح نفسه وهذا الذي سأله الشاعر عادل صياد موجهًا إياه لسليمان جوادي قائلاً: بما تفسر انسحاب الكثير من الأصوات الشعرية السبعينية من المشهد، هل جف ينبوع الإبداع أم ثمة أسباب موضوعية؟ ويجيب جوادي قائلاً: «بعض الزملاء طلق الشعر لكنه لم يطلق الكتابة فرموز الشعر السبعيني إن صحَّ التعبير مازالوا يكتبون ويحتلون المشهد الإعلامي ولكن في مجالات أخرى فهذا محمد زيتلي وأحلام مستغانمي اتجها إلى الرواية وهذا إدريس بوزينة اتجه إلى النقد الأدبي وهذا عبد العالي رزاقى وحمري بحري استهوتهما الكتابة في السياسة وكذا البحوث الأكاديمية في مجال الإعلام والاتصال بالنسبة للأول وهذا الدكتور أحمد حمدي وجد ضالته في الكتابة للمسرح أما عمر أزراج فأصبح كثير الاهتمام بالفلسفة وعلم الاجتماع فيما بقي الشعراء محمد مصطفى الغماري وعبد الحميد شكيل وربيعة جلطي وزينب الأعوج وعبد الله جدي أوفياء للشعر»¹.

¹ - الشاعر عادل صياد يسأل والشاعر سليمان جوادي يجيب (مدونة سليمان جوادي الإلكترونية) [http // djouadi . moktooblog . com](http://djouadi.moktooblog.com)

الفصل الأول :

الرمز الصوفي

في المصنف الصوفي

من المهم أن نفهم ابتداءً أن دراسة المستوى الصوتي أو الصرفي ليس تجزئياً قطعياً لكلية العمل الإبداعي، وإنما هو بحث عن مكونات تشعير المتن و إدراك القدرة الفنية للأجزاء بما تضيفه من تجميل و جمال للنص ، فالقصيدة " باعتبارها عملاً إبداعياً لا يمكن تصورهما إلا على نحو تركيبى خالص لأنها في انبعائها من حدقة المرسل إنما تصدر كاملة البنية ، مستقلة التكوين وهي بالنسبة له رسالة جميلة تتواكب عناصرها الصوتية و اللفظية و التركيبية و الإيقاعية آنية (synchronic) غير خاضع لمنطق التعاقب ضرورة أن المرسل لا يتعامل مع كل من هاتيك العناصر منفردة فهو لا يؤلف بين أصوات الكلمة ثم يتوقف ريثما يراجع دلالتها ثم يتلبث لكي يختبر صيغها الصرفية و موقعها من النسق الكلامي ثم لكي يوائم بينهما وبين قوانين الإيقاع الشعري بل انه - من خلال الممارسة الإبداعية - يعالج كل هذه المستويات دفعة وبطريقة مركبة بحيث يبدو العمل الشعري في النهاية وليد زمان إبداع واحد".¹

" فالنص يمر بمراحل معقدة أثناء التركيب و تحقيق ما نطمح إليه يفترض الابتداء بالجزئي حتى نصل إلى الكلي و بالبسيط حتى نقبض على المركب وهي عملية صعبة حقا قد تؤدي إلى الخلط بين ما هو مركزي وبين ما هو هامشي في الدلالة"²

ومنه كان من الضروري تقفي اثر الخصيصات الدالة على الرمز الصوتي في عديد المستويات أفقياً و عمودياً و التأصيل لها اقتضاباً و التدليل عليها ، فالمستويات خادمة للخصيصة دالة عليها حتى لا نتوه في التفاصيل و تغفل المقصد.

أولاً - الغنائية :

الغنائية مصطلح أوربي إذ أنها تعين بالسلب لكل نص استعصى على الانضباط في الجنسين الشعريين الأوربيين بامتياز (الشعر الملحمي و الشعر الدرامي) ، و تعود إلى المصطلح اليوناني أساساً الذي يعني أن الشعر الغنائي هو الشعر الذي يغنى بمصاحبة القيثارة أو بدونها ثم شيئاً فشيئاً تبوأ المكانة الجليلة مع الرومانسية³ ولم يستعمل " الشاعريون العرب القدماء جنس أو (غرض) الغنائية في تصنيفهم للشعر العربي لكنهم رأوا إلى هذا الشعر في ضوء تفاعله مع الغناء

¹ - محمد فتوح احمد ، جدليات النص ، م / عالم الفكر ، م 22 ، ع 3 و 4 يناير / مارس ، ابريل / يونيو 1994 ، ص 4 .

² - محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقارنة بنيوية تكوينية ، ط 2 ، 1985 ، دار التنوير للطباعة و النشر بيروت لبنان

ص 26.

³ - محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته و ابدالاته (مسالة الحدائثة) ط 2 ، 2001 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، لمغرب ، ص 44 .

في حالتي الإنشاد و البناء معاً حيث واصلوا بين الوظيفتين التواصلية و البنائية في آن¹

" إذ أن القول بغنائية الشعر العربي الحديث ثم الشعر العربي برمته ، يصدر هنا عن فرضية هي أن الغنائية ليست غرضاً شعرياً و لكنها خصيصة بنائية للنص الشعري لها تاريخها المؤرخ في الممارسة النصية ذاتها عبر التعدد اللانهائي لإيقاع الذوات الكاتبة ، و لا شك أن الشعر المعاصر و طرفه الأقصى الكتابة الجديدة ، شعر غنائي² " إلا من هرب من نسبة شعره للغنائية فدخل عوالم الملحمة أو الدراما و محاولات تسريد التجربة .

يتبدى السؤال ملحاً ، ما علاقة الغنائية بالتصوف ؟ و الإجابة عليه ليست بالمعقدة أو المستعصية لكنها تحتاج لتجذير العلاقة و إدراك تواجدها ، وقد قال احد الحكماء : " إن في القلب فضيلة شريفة لم تقدر قوة النطق على إخراجها باللفظ فأخرجتها النفس بالألحان فلما ظهرت سرت و طربت إليها فاستمعوا من النفس و ناجوها ودعوا مناجاة الظواهر³ " وهذه دعوة صريحة للغناء تحمل من معاني تصويف فكرة الغناء بعداً غائراً يلامس الفضائل الشريفة و يوغل عميقاً في التعبير عن الذوات بأخص ما في بواطنها لا ظواهرها ويسم (السمع) ، ويرى أبو حامد الغزالي أن " القلوب و السرائر خزائن الأسرار و معادن الجواهر وقد طويت فيها جواهرها كما طويت النار في الحديد و الحجر ... و لا سبيل إلى استثارة خفاياها إلا بقوادح السماع و لا منفذ إلى القلوب إلا من دهليز الإسماع بالانغمات الموزونة المستلذة تُخرج ما فيها⁴ " ويحدد الإمام أبي حامد الغزالي مراتب الغنائية الصوفية — السماع — " إن السماع هو أول الأمر ويثمر السماع حالة في القلب يسمى الوجد ، ويثمر الوجد تحريك الأطراف ، إما بحركة غير موزونة تسمى الاضطراب و إما بحركة موزونة تسمى التصفيق و الرقص⁵ " ومن طريف ما قيل في الرقص قولهم :

يا جيل التصوف شر جيل لقد جئتم بأمر مستحيل

أفي القرآن قال الله فيكم كلوا أكل البهائم و ارقصوا لي

و الرقص و التواجد في حلقات الأذكار لا يمكن رجعه إلى أصول إسلامية صحيحة و إنما هو أسلوب قديم عرفه الناس في الديانات القديمة⁶

¹ - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 47 .

² - المرجع السابق ، ص 50 .

³ - أبو حامد الغزالي ، إحياء علوم الدين ، المجلد الثاني ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط (1) 1986 ، ص 318 .

⁴ - الإمام أبو حامد الغزالي ، تهذيب إحياء علوم الدين ، ج 1 ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار سعد مصر للطباعة و النشر ، القاهرة ، ص 304

⁵ - نفس المرجع ، ص 305 .

⁶ - زكي المبارك ، التصوف الإسلامي بين الأدب و الأخلاق ، ج 1 ، دار الجيل بيروت لبنان ، د . ط . ص 288 .

و السماع (الغناء) " في حياة الصوفية أهمية بالغة في استحضارها الوجد والجدب و تصور الحكايات العديدة في أخبار الصوفية كيف كان الواحد منهم يقع في حالة الجذب عند سماعه بضعة أبيات من الشعر ¹ إذ أن بعض الواجدين يقات السماع و يتقوى به على الطريق و الوصول و يثير عنده من الشوق ما يذهب عنه لهب الجوع كان يسمع مثلاً :

أتوب إليك يا رحمن إني قد أساءت وتضاعفت الذنوب
فأما من هوى ليلى وحبى زيارتها فاني لا أتوب .

خطب قلبه لما يجده من قوة عزمه على الثبات في أمر الحق إلى الممات يكون في سماعه هذا الذكر ² ويظهر في " المقطوعات التي كان يتخيرها الصوفية للسمع مدى الحذف و البراعة و حسن الذوق في الاختيار فهي مليئة بالعاطفة ظاهرة الرقة و هي لذلك ذات اثر بالغ في إثارة العواطف و إلهابها " ³ و تبين أن المتصوفة "اعتبروا أن السماع من بين أركان تصوفهم مما دعا بهم إلى أن يشترطوا شروطاً في المنشد كموهبة الحفظ ، وموهبة الانتقاء ، و حسن الصوت ووصفوا مجالس السماع وحددوا آدابها ووضعوا مراتب للسمع ولم يغفلوا علاقة الزمان و المكان بسماعهم كما المحوا إلى الأسرار الدقيقة في أقوالهم و تعريفاتهم ⁴ وحتى نكون واضحين توجب إدراك أن الغنائية ، رمز صوفي في حالة ما كان الشاعر يريد أن يمرر من خلالها الصورة العامة لعمله الإبداعي و يعبر في ذلك السياق عن النفس الصوفي فيملاً الأفق الشعري غناءً محملاً بروح المتصوف الذي يقتنص لحظات السماع المفضي للتخليق و السمو بالروح ، ومما لا شك فيه أن "جوادي مغني شعبي أصيل فهو يلهو رغم أحزانه كطفل غريب وهو في عفويته يذكرنا بالفنان بيكاسو حين تمنى وهو في أوج تألقه أن يبدع لوحات مثل رسوم الأطفال " ⁵ وجودي من الشعراء الذين تحضر "الغنائية" في تجربته ك (دال) و (مدلول) شعري أو موضوع ووضع فهو ينادي بها ويتبناها إيقاعياً حتى عده احد المقالات المعنون ب (سليمان جوادي ...فارس القصيدة الغنائية) وقالت صاحبتة(كتب - سليمان جوادي وبرع فيها متأثراً وقارئاً و لا شك للكثير من الشعراء و على رأسهم الشاعر الكبير - نزار قباني - ...) ⁶ و بين ملامح "

¹ - عبد الحكيم حسان ، التصوف في الشعر العربي ، ط 2 ، 2003 ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ، ص 194 .

² - الإمام السهروري ، عوارف المعارف ، ذيل أحياء علوم الدين لأبي حامد الغزالي ، المجلد الخامس ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1986 ، ص 144 .

³ - عبد الحكيم حسان ، التصوف في الشعر العربي ، ص 325 .

⁴ - محمد بن عمارة ، الاثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ص 99 .

⁵ - حسن فتح الباب ، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الافاق ، ص 139 .

⁶ - كريمة الابراهيمية ، مقال ، سليمان جوادي ...فارس القصيدة الغنائية ، موقع اصوات اشمال الالكتروني : (www. Aswat _ elchamal . com) . نشر بتاريخ ، 19\10\2010 .

الرصاصية التي لم يطلقها حمه لخضر " وبين جسده و الوطن يصرح قائلاً¹ :
ليس لي وطن غير هذا الوطن

ليس لي وطن غير هذا الذي
ينبت الحب منه
وتنتشر الأغنيات

و حتى تنتشر الأغنيات كانت أغنياته لذلك الزمن الهادئ الذي يرجوه ويأمل لكنه
يأسف أن يرى هذا الكلام المغنى ينفخ في رماد الصمت وهذا ما يتحرق له الشاعر
فيلبس رداء (احمد فؤاد نجم) الشاعر الشعبي المصري ويكتب (أغنية لم يلحنها
الشيخ إمام)² لكنه ما يتلثبث أن ينبهنا " تنبيهه " قائلاً³ :
عفواً ...

نيست قصائدي و غنائي
و أتيت القي بينكم أشلائي
سيان عندي :
أن أكون مثوراً .
أو ثائراً
فالشعر بعض دمائي .

(1) الإيقاع الشعري : حين فاصل ا . و . دي جروت
في بحثه (الصوتيات و جماليات القصيدة) بين النثر و النظم لم يشر إلى الإيقاع
فقال : " ويظهر في الأدب في نوعين يمثلان طرفين متقابلين هما النثر
(prose) و النظم (verse) ولا يوجد فاصل بين النوعين في الممارسة
العملية و التمييز بينهما شكلي و ليس تقويميا وهو تمييز لا ينطبق تمام الانطباق
على التمييز ما بين النثري prosaic و الشعري poetical وربما تتحقق لفظة
نثرية بعينها درجة عالية من خصائص الشعرية كما قطعة بعينها من الشعر قد
تكون موعلة في النثرية⁴ و يختلف الإيقاع عن البحر الشعري في كون الإيقاع
مرتبطاً بالحرية ، فحين يتعلق العروض بشكل ما هو مقنن (code) كما أن الإيقاع
يتجاوز الشعر إلى النثر ، بل يتجاوز اللغة إلى الموسيقى⁵ .
إن الذي ينبغي " التأكيد عليه هو إن الإيقاع في الشعر مهما اختلفت أشكاله إنما هو
إيقاع موظف لتوصيل المعنى على نحو فني فالراجح إن الإيقاع عنصر أساسي في

1 - سليمان جوادى الاعمال غير الكامل (2) ، ص 115 .

2 - سليمان جوادى، الأعمال غير الكامل (1) ، ص 09 .

3 - سليمان جوادى ، ديوان قال سليمان ، ص 63

4 - ا . و . دي جروت ، الصوتيات و جماليات القصيدة ، ترجمة سعد مصلوح ، مجلة ثقافات (شتاء 2002) ص 190 .

5 - مصطفى حركات ، كتاب العروض ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبوعة ، الجزائر . ط 1 ، 1986 ، ص 8 .

الشعر و لا ينبغي أن ننظر إليه باعتباره عنصرا قائما بذاته فتلك نظرة غير صوتية لأمر مادته هي الأصوات اذ الشعر لا ينفصل عن الإيقاع¹ و بذلك يكون التواشج بين (الإيقاع و المعنى و الذات هو ما قد يجعل الإيقاع الدال الأكبر في القصيدة و المعنى حسب شعرية الإيقاع غير سابق على الإيقاع و الخطاب بل يتأسس بهما و فيهما)² و هنا تكمن راسخة شعرية الإيقاع " في الرؤية إلى النص كإنتاج للإيقاع الذات الكاتبة بما هو متعدد و لا نهائي يستعصى على الاختزال إلى ثنائية الدليل"³

لقد وعى شعراء الحداثة إن تفكيك عنصري القصيدة هو تفكيك للتجربة وبالتالي هو تفكيك للتعامل مع الحياة فالشكل (كيفية وجود) وكان تأكيدهم على تواصل المعنى في المبنى هو عن طريق إيجاد لحمة تاريخية للنتاج الشعري و الحقيقة هي إن الواقع فرض اللحمة فلم يعد بالإمكان التعبير عن مواقف حديثة بأفكار و أساليب قديمة⁴

و أمام تجربة الشاعر سليمان جوادي الممتدة ، ارتأيت أن انمذج من الطابع الغنائي لشعره و تجربته بأخر إصداراته وهو ديوانه " قال سليمان " الذي يقف قارئه على قصائد أراد الشاعر إعادة نشرها و مثال ذلك قصيدة " ليلاي " التي نشرت في ديوانه " لا شعر بعدك " و كذا قصيدة " قراءة جديدة لرسالة الغفران " التي نشرها في ديوان " رصاصة لم يطلقها حمه لخضر " مع قصائد أخرى مثل " المنتظرة " و " الكرسي المتحرك " و " الكلاب " و كان الشاعر يعيد نشر ما كان نشره يقدم ماضيه الذي عليه نسي لقراءة نقدية جديدة ، إضافة إلى ذلك هو يقدم ما رضي عليه من تجربته و لأنه يرتاح الى ذلك جعلناه " قال سليمان " نموذجاً لإحصاء البحور الشعرية الواردة في الديوان .

البحور	المتدارك	المتقارب	البسيط	الكامل	الرجز	الوافر	الرمل	الخفيف
عدد القصائد	10	06	04	03	01	01	01	01

يتبدى جليا من خلال هذا الجدول التوضيحي لورود عدد القصائد حسب كل بحر عروضي أن " المتدارك " متصدر مع " المتقارب ، البسيط ، الكامل " . و هذه المنظومة الإيقاعية تشي بلمح التجربة الشعرية من خلال المفاصلة بين فئتي

¹ - محمد العبد ، ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي اسلوبي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 2 ، 2007 ، ص 32 .
² - ينظر ، خالد بالقاسم ، ادونيس و الخطاب الصوفي ، دار تو يقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2000 ، ص 131 .
³ - محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته و ابدالها (مساءلة الحداثة) ، ص 86 .
⁴ - دزيرية سقال ، الكتابة و الخلق الفني ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ص 34 ، 35 .

البحور الصافية و المركبة ، فالصافية تستحوذ على معظم المساحة الإيقاعية للديوان " النموذج " من خلال " المتدارك ، المتقارب ، الكامل ، الرجز ، الوافر ، الرمل " . موجدة تدفقا إيقاعيا يستند للتكرار الصوتي لتفعيله واحدة مما يساعد الشاعر المعاصر الذي اظهر ولعا بالبحور الصافية ، و لعل مجئ " المتدارك " في الصدارة " و هذا البحر قليل الاستعمال في الشعر العمودي ولكن أصحاب الشعر الحر اهتموا به و استعملوه بكثرة"¹ وهذه الاختيارات الإيقاعية لها ما يبررها فالشاعر المعاصر " نبي و فيلسوف و مصور و موسيقي و كاهن ... و الشاعر تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة دون سواه لذلك نراه يصوغ أفكاره و عواطفه في كلام موزون منتظم"² هذه المقولة المحملة بنزوع رومانسي ظاهر ولكنها تعبر عن ذلك الشاعر النبي الملتزم بمبدأ " الكلام الموزون المنتظم " محدثا موسقة لعالم النص و علاقة الميزان الشعري " البحر " فالموسيقى خصيصة وشديدة الارتباط ، و المتصوف تسكنه موسيقى الوجود و يلتذ بالنغم الشعري علاوة على ذلك الموسيقى التي تعبر كما عبر عنها بنهوفن " و من الواضح أن نظرتيه للموسيقى نظرة روحية خالصة جعل منها فنا يبني على أساس التلقي من الروح الأعلى و يمنح من العالم العلوي مستبعدا المفهوم العلمي الذي يعتبر الموسيقى منظومة من الجمل ، و الألحان و ، التراكيب تنضبط بالقوالب المدروسة و القواعد و الموازين المتفق عليها"³ وكذا موسيقى الشعر كانت في مخيال العربي أنها متأثية من قوة خفية مركوزة في الجن وما يقال عن انه يقف خلف القدرة على الشعر . إذا فلا مفاصلة بين " الموسقة و التشعير " فموسيقى البحور الشعرية " الصافية و المركبة " تضي عالمنا من استدعاء الروحانية التي تولد منها و تصفو و توضع إبداعا يقول جوادي⁴:

كل شيء ضاع مني

غير أنني لم أزل في هيكل الشعر

بروحي الشاعرة

وفي هيكل الشعر تبقى ذاته روحا شاعرة تتغم اللحظة و تنساب في عوالم الشعر ، تغذي انطلاقته ، و الشاعر جوادي تربطه صلات قربي بنزار قباني إذ يوصف الأخير حالة لإرهاصات لميلاد شعري " كانت تستولي على حالة موسيقية تدفعني في أكثر الأحيان أن اغني شعري بصوت عال ، كانت حروف الأبجدية تتمدد أمامي كالأوتار ، و الكلمات تتموج حدائق من الإيقاعات و كنت اجلس أمام

¹ - مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى ، دار الأفق للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د . ط ، ص 212

² - مخائيل نعيمة ، مجموعة الرابطة القلمية ، الشعر و الشعراء ، دار صادر ، بيروت ، 1964 ، ص 257

³ - محمد بن عماره ، الاثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ص 70

⁴ - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (2) ، ص 57 .

أوراقي كما يجلس العازف أمام البيانو ، أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه و اركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات¹

يدرك كل شاعر قيمة الروح الموسيقية في الكيان الشعري ، لكنه حر بين تزخيم النص بها أو تطعيمه ، ولعل مجيء "المتدارك" و "المتقارب" في صدارة موسيقى "قال سليمان" تعبر عن الطابع الاضطرابي المتدافع للجوج من حلال تفعيلية "فاعلن" و "فعولن" اللذان ينتميان لدائرة عروضية بحكم التشابه في المقاطع "الأسباب و الأوتاد" سميت هذه الدائرة "بدائرة المتفق" وقد وضع الخليل بن احمد هذه الدائرة للمتقارب ولم يقلق الباب على من سيأتي بعده بل أشار إلى أن تقصيه و استقرأه لم يوصله إلى ابعده من ذلك و أشار إلى أن من سيأتي من بعده لعله يعثر على وزنا آخر تكون العرب قد نسجت عليه و لم يوفق هو في العثور عليه وفعلا صدق حدس الخليل ، حيث جاء تلميذه الأخفش من بعده و اكتشف بحر المتدارك و ألحقه بدائرة المتقارب "دائرة المتفق" وهذه الدائرة تشتمل على بحرين مستعملين فقط هما المتقارب و المتدارك² و "الخليل لم يضع قواعد للشعر فهو مجرد كشاف لجزر هذا الشعر وهذه الجزر حين يتم استغلالها بطريقة عارفة أو حين تمسكها يد ماكرة فإنها تبنيتها و تحولها إلى مساحة لتلقي هواء نقى ومختلف"³ ونحن تملؤنا موسيقى الوجود الشعري يوقع جوادي في إحدى فواصله الموسومة "بفواصل الحب"⁴

إن أجمل الأشعار لم تكتب .

و إني اشعر العشاق .

لكن خانني صوتي .

فقلت الشعر بالعينين .

لم يتخلص سليمان جوادي من "شهوة القول" حتى وهو يخونه صوته وهو يعلن انه أشهر العشاق و انه نبي الأشعار التي لم تكتب بعد و نبوته "قالها شعرا" ولكن "بالعينين" المفارقة تتولد في هذا المتن لترسخ جانبا غنائيا في الشعر يضرب بعدا صوتيا وهو "إنشاده" و يكفي على الأقل في ناحية موسيقى الشعر إن يعود المرء إنشاد الشعر و أن يكون ممن وهبوا قدرا كافيا من الذكاء العام ليدرك تمام الإدراك ما في الشعر من موسيقى و نغم⁵ فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالا في صورة الحزن حيناً و البهجة حيناً آخر و الحماس أحيانا ، و صحب هذا

¹ - نزار قباني ، قصتي مع الشعر ، منشورات نوار قباني ، بيروت لبنان ، ط (1) 1973 ، ص 60 - 61 .

² - محمد نصر الدوكالي ، جامع الدروس العروضية و القافية ، منشورات الجا (ELGA) مالطا ، 2001 ، ص 112 .

³ - صلاح بو سرييف ، رهنات الحداثة ، أفق الأشكال محتملة ، ص 77 .

⁴ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة ، (4) ، ص 80 .

⁵ - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، المكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ط 2 ، (1952) ، ص 10 .

الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة و منتظمة نلاحظها في المنشد و سامعيه معاً¹. وهذا ما نلاحظه في إنشاد المتصوفة للشعر في حلق السماع هذا الإنشاد احد مهمات التبليغ الشعري لأيصال رسائله ولكنه لا يبرح سليمان جوادي أن تصدمه لحظته لتحول خطير في أن الشعر غريب و الشاعر نبي مكذب ، فمن يقرأ الشعر ؟ من ينشده؟ في زمن يجرم فيه الشاعر و قائله .

هنا ساحة الشعراء - بربك هات .

فهذه أوان القصائد هات .

أنا غارق في المشاكل يا صاحبي .

و المدينة لا تقرا الشعر .

لا تفهم الشعر² .

ولكنه يشير في هذا المتن " رصاصة لم يطلقها حمه لخضر " إن الشعر غير مقروء ولكنه مصدر التغيير لأنه مصدر يخاف منه كذلك .

ثم ما تلبث أن يحول " الجزائر " إلى أنشودة إذ يغني بعنوان " حسناي"³ تلك من سجل عنها الخلد قصة

قالها كل خطيب

انبرى فوق منصة

روتها كل جدة

لتكون اليوم عبره

للذي ينشب ثوره

تلك ما تلك سوى أنشودة

تدعى الجزائر

وفي إيقاع إنشادي يؤكد جوادي على موضوعه إن يصير الجزائر لأنشودة أثير

إذا قيل لي : أي لحن تريد؟

وأي غناء جديد؟

وأي نشيد؟

أقول الجزائر⁴ .

، و يمضي من الموضوع إلى الوضع فنجد في مجموعته " و يأتي الربيع " دندنات إنشادية يوقعها لتتشد إذ يحتفي شهر فضيل عند جموع الجزائريين " نوفمبر " وينشد له في نزوع غنائي موجه فيما يبدو للصغار :

¹ - المرجع نفسه ، ص 12 .

² - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة ، (ج 2) ، ص 88 - 89 .

³ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة ، ص 13 - 14 .

⁴ - المصدر نفسه ، ص 11 .

نوفمبر قد أتى
فانشد معي يا فتى
يا مرحبا مرحبا
أهلا به أهلا
نوفمبر هلا
شهر البطولات¹

معتمدا مجزوء البسيط كإيقاع مع بساطة تعبيرية وكان الهدف النظمي هو الذي يتغياه الشاعر وكان ذلك يبسط طاقته الإنشادية إلى الطبيعة فهو يقدم نشيد " النحلة الحمقاء " مقاربا لموضوع " التينة الحمقاء " لإيليا أبي ماضي .

عاشت الحمقاء دهرًا
بين زهر بين ورد
في شعاب و سهول
مالها جاءت إلى بيتي
وهي في انعم حالي
بين غذب و زلال
فوق قامات الجبال
ترى رقت لحالي
أم تراها حسدتي
عن وجومي و انغزالي؟!²

و يمضي في هذا الموضوع يصور مصير " النحلة الحمقاء " مستنتجا المعنى الإجمالي من الأنشودة بقوله:

فاجعل الجد سبيلا و انتهج خير مجال

فالطاقة الإنشادية " موضوعاً و وضعاً " عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه و حسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها كما إن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد و يلقي على ألفاظه العذبة و معانيه السامية ظلالاً تخفي ما فيه من جمال و حسن³

ولعل ما أعطى للروح الصوفية في الإنشاد ذاك البحث الحثيث عن عمق المعنى بطريقة فنية يطرب لها وتحرك مهيجات " السماع الصوفي " . لأنه " في إنشاد الشعر نراعى المعنى مراعاة تامة ونكيف المعنى حسب هذا المعنى فإذا كان البيت الواحد مما يمكن ان يكون مستقلا في إنشاده نطق به المنشد ونوع في صعود النغمة و هبوطها ، حتى ينتهي في آخر المقطع من البيت وقد هبط صوت المنشد وأشهر السامع بانتهاء المعنى⁴ .

هذا الإيغال في رسم غنائية طاغية لنص جوادي و التي هي " الغنائية الترفيحية التطريبية التي قاد نموذجها في حركة الشعر العربي المعاصر نزار قباني حتى غدا مضر بالمثل الشعري اللاهي ، الصادر عن مشاغل الأمة⁵ و التي تتبع كذلك من وحي رسالة فنية موجهة من طرف الشاعر أن يكون ذلك الشاعر الغنائي الذي

¹ - المصدر نفسه ، ص 15 .

² - المصدر نفسه ، ص 47 .

³ - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 162 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 168 .

⁵ - العربي عميش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، دار كوكب العلوم ، الجزائر ، 2012 ، ص 83 .

تدل عليه قصيدته المغناة وتفرض على القارئ الذي يعانيه سليمان جوادي وكل شاعر ذلك القارئ الكسول المتناقل لقراءة الشعر و تفحصه .
 ظل الشاعر غنائياً حتى وهو يريد أن يتغلب من عقال الغنائية التي سكنت جسد القصيدة " الشعر " العربية و الحكم على شعريته بأنه " ذاتي غنائي وهم إذ يقولون ذلك ينظرون إلى الموضوعية من خلال الملحمة و المسرحية و القصة التي لم تظهر في الشعر العربي نهائياً أو لم تبرز فيه بروزها في الشعر اليوناني القديم"¹
 . كان جوادي يطعم بعض قصائده باللغة الحوارية ولكنه كان يفشل في أن يكون غير غنائي إذ سرعان ما تفضحه نوازعه الغنائية ومن ذلك ما يتبدى في عنوان احد قصائده " كان يا مكان في جلسة مغلقة " يحاول تسريد متن القصيدة بطريقة حكاية تتأخم النزارية اذ يقول :²

أنا و الذي خلق السلم و الظلم و الشرق و الغرب
 و العاهرات اللواتي تفرعن في الوطن العربي .

وفي ديوانه " ويأتي الربيع " يصف ما يطرحه هو على انه " تمثيلية غنائية من لوحة واحدة " بعنوان " يا أجمل أم " يقدم فيه التمثيلية انطلاقاً من المنظر إلى الوقت و الأشخاص ، مع ذكر الفواصل الموسيقية و مواضعها وفي المقطع الأول من التمثيلية يتكلم على لسان الأطفال³:

يا أجمل أم يا أمي
 يا ألطف أم يا أمي
 يا نغمة حب أحفظها
 مذ كنت رضيعاً يا أمي

وفي قصيدة " وقفت في الشباك " يصور الشاعر حواراً يجري بين " البنت " و " الأم " حول وقوع البنت في مواجهة أمها تصارحها بأنها وقعت في شباك احدهم و أنها تهوى وتقع ثنائية الحكمة " الأم " بان لا تتخذ ابنتها بمعسول الكلام ولكن البنت " التحرر " تؤكد أنها ماضية في حبها أو ما شبه لها و تبدأ القصيدة⁴

تصوري أماه
 وقعت في الشباك ...
 اجل ،، أنا أهواه ...
 مذ قال لي أهواك

¹ - عبد الله بن احمد عفيفي ، الشعر الجاهلي بين الغنائية و الموضوعية ، حوايات ادب عين شمس ، المجلد (35) ، (يوليو - سبتمبر 2007) ، ص 827 .

² - سليمان جوادي الأعمال غير الكاملة (02) ، ص 29 .

³ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة(4) ، ص34 .

⁴ - الأعمال غير الكاملة (03) ، ص 73 .

إن الغلبة للنغم الموسيقي في تجربة الجوادي يحتم التوقف على إن الهدف المبتغى أن يسيطر النغم الشعري على السامع فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا و جدنا له انفعالا في صورة الحزن حينا ، و البهجة حينا آخر ، و الحماس أحيانا وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة و منتظمة نلاحظها في المنشد و سامعيه معا¹ و نلاحظ سطوة كل ذلك في تجربة التفاعل الصوفي مع السماع و الذي صير الغنائية ككون شعري مصدر تقبل حدائي باعتبار روحها الإنسانية المفعمة وهذا ما جعلها تحوز " اليوم في المنظور الحدائي قيمة جمالية بالغة مما دفع ادونيس " على الرغم من بنيويته " إلى التأكيد على قيمتها الجمالية في إثراء القصيدة الحديثة"².

1- الوزن

" يربط الغربيون في بحثهم وزن الشعر بينه و بين نبض القلب الذي يقدره الأطباء في الإنسان السليم بعدد 76 " ست و سبعين " مرة في الدقيقة و يرون صلة و وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي ، و قدرته على النطق بعدد من المقاطع"³ ولكنه نطق مرتب على نحو موسيقي منضبط . " و الوزن من العناصر المكونة للشعر القديم وهذا الوزن الذي هو وارد في جل الثقافات العالمية لم يأت بصفة اعتباطية و إنما جاء لأغراض عدة ..."⁴ و الذي يسمى علم العروض " وهو علم يميز به بين الصحيح شعر و فاسدة من حيث الوزن أو هو علم يعرف به أوزان الشعر العربي و ما يلحق به من زحاف أو علة"⁵ .

و أمام تجربة الشاعر سليمان جوادي من خلال دواوينه و تلمسنا لما نريد التدليل عليه و استكناه الحالة العروضية لقصائده تفصيلاً من خلال فرز شكلي يحدد شكل القصيدة . إلى "قصيدة عمودية " و قصيدة التفعيلة " ثم غوص تحليلي في البحر و الزحافات و العلل الطارئة عليه و قدرتها التنغيمية التصويتية .

ا - القصيدة العمودية :

تبقى القصيدة العمودية هي ذاك الشكل القديم في الشعر العربي بما يفرضه من صور و إيقاعات و تداخلات تخيلية و لغوية و المتوقف عند تجربة سليمان جوادي يلحظ من خلال استقراء جملة قصائد دواوينه عديد الملاحظات من خلال هذا الجدول :

¹ - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 12 .

² - العربي عميش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، ص 84 .

³ - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 173 ..

⁴ - مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 98

⁵ - محمد عبد المنعم فخاجة و عبد العزيز شرف ، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي ، دار الجيل بيروت لبنان ، ط 1 ، (1992) ص

القصائد العمودية	عدد القصائد	الديوان
— قصيدتان .	19 قصيدة .	— يوميات متسكع محظوظ .
— 17 قصيدة .	30 قصيدة .	— اغاني الزمن الهادئ .
— عدد من المقاطع " المدخل عمودية"	قصيدتان .	— ثلاثيات العشق الآخر .
— 15 قصيدة .	28 قصيدة .	— لا شعر بعدك .
— 11 قصيدة .	17 قصيدة .	— و يأتي الربيع .
/	10 قصائد .	— قصائد للحزن و اخرى للحزن ايضا .
— 04 قصائد .	11 قصيدة .	— رصاصة لم يطلقها حمه لخضر .
— 04 قصائد .	26 قصيدة .	— قال سليمان .

هذه الحوصلة لتجربة سليمان جوادي على مر دواوينه يمكن الوقوف عند الكثير من النقاط الهامة و المفصلية من اختياراته الشعرية .
 — إذ نلاحظ ابتداءً من خلال ديوان " أغاني الزمن الهادئ " و " لا شعر بعدك " و " يأتي الربيع " أن نصف أو أكثر من تعداد القصائد عمودي ، في حين أن ديوان "يوميات متسكع " و " ثلاثيات العشق الآخر " و " رصاصة لم يطلقها حمه لخضر " و " قال سليمان " جاء يغلب عليها شكل التفعيلة ولكنها لا تخلو من قصائد عمودية شأنها شأن ديوان " قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا " الذي جاء خالياً من القصائد العمودية

— يتأكد انه مع " إضافة احد عشر قصيدة " لتعداد القصائد التي جاءت على شكلها العمودي و التي هي ثلاث و (خمسون قصيدة)* . يتوضح بشكل جلي أن شعرية سليمان جوادي ما يقارب نصفها جاء عمودياً و هذا راجع لشدة تأثره لمنابت تجربته شأن في ذلك شأن جيله الذين لم " يتخلصوا من تأثير القصيدة العمودية ولم يتعدى ما عملوه سوى الانتقال من نظام البيت إلى نظام التفعيلة"¹ مع وقوعهم — جيل السبعينات — فريسة تشرب نزع للتقليد مبنى و معنى القصيدة . هذا التحول جعل التجربة تقع في اسر التبعية ولكن إن لم يكن أمام الجيل السبعيني مندوحة إلا انه كتب لكفته فهو الذي حقق التراكم المفضي إلى تلمس الإبداعية و البناء على ما مضى و إن كان تقليداً فاء رادة كسر التقليد عين الإبداع المبصرة و مع أن " الأسماء من رواد المرحلة السبعينية لم تستطع أن تستخرج بطاقة هوية للشعر الجزائري تميزهم عن بعضهم فبعضهم يطلع من عباءة نزار قباني و الآخر من

* - سيأتي ذكرها في الحديث عن (قصيدة التفعيلة) .

¹ - شلتاغ عبود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر ، ص 143 .

ربطة عنق السياب و القائمة طويلة لك أن تقسمها مزقاً و شيعاً¹ " و على العموم فقد حققت القصيدة السبعينية بعض الانجازات خاصة و أنها استطاعت أن تمزق المؤلف و الثابت في الشعر الجزائري الحديث قبل الاستقلال سواءً على صعيد المضمون بتبني القضايا الاجتماعية أو على صعيد الشكل الجديد في الوزن و اللغة الشعرية² .

وهذا ما يمكن تلمس ملامحه في تجربة سليمان جوادي من خلال دراسة التنوع الإيقاعي و الثراء الغنائي في تجربته و من خلال دراسة قصائده العمودية و فرز الأبحر الشعرية في عموم التجربة برزت سمة ظاهرة في المكون الإيقاعي وهي مزاحمة الأوزان التامة الأوزان المجزوءة .

لقد كان لبحر المتقارب السطوة و التقدم في اغلب دواوينه باستثناء ديوان " يوميات متسكع محظوظ " و لعل تنافسه مع بحر الرجز في ريادة المشهد الإيقاعي له مبرراته استنادا على مقدمات و نتائج التجربة ، و بحر المتقارب إذ يتصدر يجعلنا نقف أمامه " و بحر المتقارب سهل يسير ذا نغمة واحدة متكررة و المقاطع الطوال اظهر شيء فيه : ت تن ، ت تن الخ مثل الطويل التام³ هذه السهولة و اليسر تورد التعبير مناسباً كقوله فيما عنوانه " الفرحة الكبرى " :⁴

لنا الحق إذ نرتقي و نفاخر ونعلنها فرحة يا جزائر .
و نكتب فوق السماء نشيدا نرده اليوم ملء الحناجر
ونشدو لتي ، لتحيا الجزائر .

ويبوح المتن في هذا النص بدلالة " الأسماء التي أطلقت على بعض البحور التي تدل إلى حد ما على إدراك لبعض ملامح هذه البحور وكذلك تعليلاتهم لهذه التسميات⁵ لذلك وجدنا عبد الله الطيب يوصف المتقارب بأنه " بحر بسيط النغم ، مطرد التفاعيل مناسب ، طبلي الموسيقا ، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات ، و تلذذ بجرس الألفاظ فهي اظهر شيء فيه⁶ ومضى جوادي يندندن معدداً صفات جرائره مزده بها و مفاخرا و منشدا ذاك الهتاف الأثير (تحيا الجزائر) عبر تنغيم صاف ، مبني على الترديد في البيت الأول على منوال (فعولن فعولن فعولن || فعولن فعولن فعولن) .

وهذا الإيقاع ينزاح نحو صوت ثائر يمجّد مفاخر الوطن ويتغنى ببطولاته ومآثره . و في نفس السياق يتبقى موضوع الوطن غناء الشاعر و موسيقاه الخالدة :

¹ - نسيمه بو صلاح ، تجلي الرمز في الشعر الجفانري المعاصر ، ص 30 .

² - عبد الحميد هيمه ، الرمز الصوفي في الشعر المغربي المعاصر ، (رسالة دكتوراه محطوط) 2005 ص 17 .

³ - عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ، (ج 1) ص 382 .

⁴ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (04)، ص 17 .

⁵ - سيد البحر اوي ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص 101 .

⁶ - عبد الله الطيب، المرشد الى فهم اشعار العرب و صناعتها ،(ج1)،ص385

كونين هل أديك مقاما و أنت التي سكنتني دواما
 كونين هل أصطفيك خليلا و قد كنت دوما اعز الندامي
 تسيلين شوقا بجسمي و عطفًا و تسرين فيه شذى و خزامى¹
 يتجه إلى (كونين) بلدته الأولى يناجيهما على وتر ذاك التقارب الروحي و
 التماهي في بلده مسقط رأسه ، يبت حبا و خلة صافية و منادمة تقطر شوقا و
 تحنان وليس له إن يوصف و يسرع هذه الصور و الأحداث إلى (وزن المتقارب)
 الذي يأتي " من حيث سرعته الافتراضية يحتل الترتيب الثالث بين الأوزان "² .
 فإيقاع القصيدة (كونين) يسلك تلك الصورة الروحية العميقة ويبحثها لقارئه في
 تمثل صوفي خصيص العلاقة في نفسه ولذلك فهو يدعوها و يسمي نفسه :
 فتهي كونين فخرا و عجا و ضمي إليك فتى مستهما .
 وهنا التقى الشعر الشعور تصريحا وشهد ميلاد حب له خصوصية فهو المستهام
 وهي الحبيبة (كونين) على نغم قرعي يشابه صوت التوكيد اللغوي لكل تفعيلية و
 مثلا لقوله في البيت الأنف (فتهي) تقابل (فعولن) و " كونين " تقابل فعولن
 و (ن فخرا) تقابل (فعولن) و (عجا) تقابل (فعولن) ... هذه الوحدات
 الإيقاعية تشبه القرع على الطبل في تأكيدها على التوهان و على اندماج كونين
 بالفخر و كذا اعطف العجب بالفخر وهذا تداخل موسيقي و مضموني عجيب .
 و لأنه البحر الذي يعده إبراهيم أنيس " مع قليل من التسامح إن هذه من الأوزان
 العربية المألوفة التي كانت الأذان تستريح إليه "³ مع كل من بحري " الرجز و
 السريع . لأنه يتساق مع التنغيمات . (ففي الخروج من الرماد)⁴ :
 لكم دينكم فاتركوني وديني فدين التفاوض ما عاد دني
 و دين الكراسي و دين الموائد دين المنابر ليس بديني .
 فهذه فلسطين كل انتمائي و ذي البندقية كل انتمائي .
 يواجه الشاعر غنائية الوطن المستلب بروح فيها حزم و انفعالية المتقارب التام هذه
 الانفعالية مهماز خفي في إيقاع " المتقارب " تقطن له سليمان البستاني في قوله الذي
 أورده الدكتور غازي يموت في كتابه (بحور الشعر العربي عروض و تحليل)
 الذي يقول فيه : " المتقارب بحر فيه رقة و نغمة مطربة على شدة مؤنسة وهو
 أصلح للعنف منه للرفق "⁵ .

¹ - سليمان جوادى الأعمال غير الكاملة ، 02 ، ص 25

² - سيد البحر اوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص 39 .

³ - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 190 .

⁴ - سليمان جوادى ، الأعمال غير الكاملة (02) ، ... 333

⁵ - غازي يموت ، بحور الشعر العربي (عروضه و تحليل) ط 2 ، 1992 ، دار الفكر اللبناني ، بيروت لبنان ، ص 197 .

وهي شدة " العربي " الذي تحمله عروبوته على التمسك بفلسطين كلاً غير قابل للتفاوض فيرقل " جوادي " لان يجعل من البندقية كل يقينه وسط الارتباك وتضبيب في الصورة ورفضه للتفاوض فيورد هذا المغنى البسيط في مغنى بسيط ليحواله لنغم غنائي ينشد ليكون أوقع في الذهن .

لذلك تشويش على السمع ، و هذا اسمه الحزم ، ويكون موقعه أحيانا حسنا للغاية¹ هذا ما يطرأ على بنية النص الشعري فيحدث ذاك التغيير الذي يفترق في مسماه بين (الزحافات) و (العلة) ويبلغ في مبناه ذاك الجمال الإيقاعي في وزن البيت فذلك نجده يقول في قصيدة إفريقيًا في ديوانه (ويأتي الربيع) :²

ستشرق شمسك إفريقيًا لتمسح عنك عذاب السنين
ستكشف عن بسمة الاشقيا وتعلن عن رغبة الكادحين
أيا قلعة السمر أيا أمنا إليك الوفا والاخاء ضمنا

هذه المقطوعة تميل عن الظواهر التزحيفية و العلل التي ترسم على صفحة البيت وان كانت هذه الثلاثة الأبيات مدججة أولاً بالزحاف الذي هو في " معناه اللغوي : " إذ أصل الزحاف من زحف البعير إذا أعيأ . فكان الشاعر عندهم أصابه إعياء فجر . جراً ليكمل التفعيلة"³ وهو كذلك "الإسراع وفي اصطلاح العروضيين : تغيير مختص بثواني الأسباب بلا لزوم"⁴ فإذا بحر المتقارب يطاله زحاف واحد وهو (القبض) يعده من الأبيات و تغيير الزحاف يكون بحذف الحرف المتحرك والساكن أو بتسكين المتحرك"⁵ و هنا يكون بحذف الخامس الساكن فتكون التفعيلة على المنوال الآتي (فعولن) (فعول) و هذا ما تكرر في حشو الصدر و العجز ، فقد جاء البيت الأول على المنوال الآتي : (فعول فعول فعولن فعو || فعول فعول فعولن فعو) فنجد (القبض) يتكرر مرتين في الصدر و كذلك في العجز ، وكان الشاعر يسرع الإيقاع ويوازيه وهذا ما يتبدى في العلة المتكررة في البيت فقد اعتل ب " الحذف وهو إسقاط السبب الخفيف في آخر التفعيلة فتصير (فعولن) إلى (فعو) . وهنا تتأكد فكرة التسريع الإيقاعي " بالقبض و الحذف " ، وهذا ما يدل دون ريب على القيمة الفنية للعلة و الزحاف و يبعد اعتبار اعتباراتها في متن النص الشعري ، كذلك يختل " بحر البسيط " مرتبة خاصة في التجربة العمودية الجوادية على اعتبار البحر التام غير المجزوء ، فالبسيط يزاحمه الرجز عند جوادي ، لكن

¹ - عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها (ج 1) ، ص 382 .

² - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (ج 4) ، ص 25

³ - عبد الله الطيب ، المرشد ، (ج 3) ، ص 816 .

⁴ - محمد نصر الدوكالي ، جامع الدروس العروضية و القافية ، ص 24 .

⁵ محمد عبد المنعم خفاجي ، عبد العزيز شرف ، الأصول الفنية لأصول الشعر العربي ، ص 31 .

الرجز جاء اقلبه مجزوءاً ، فالبسيط يزاحمه الرجز عند جوادى لكن الرجز جاء اقلبه مجزوءاً فى حين البسيط كان العكس .

و بحر البسيط " يحتل المرتبة الثانية فى نسبة الشيوخ "1 بعد أن لوحظ أن الطويل احتل الصدارة ، و يسجل إبراهيم أنيس ، إن قائمة من البحور التى احتلت بعد الطويل المرتبة الثانية ، وكانت مع البسيط كل من الكامل و الوافر و الخفيف .

" تلك هى البحور الخمسة التى ظلت فى كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء و يكثرون النظم منها ، وتألفها آذان الناس فى بيئة اللغة العربية "2 و كما يعد البسيط من أطول البحور مع الطويل و فى ذلك يصرح عبد الله الطيب " الطويل و البسيط أطولاً البحور الشعرية و أعظمها أبهة و جلاله و إليهما يعمد أصحاب الرصانة و فيهما يفتضح أهل الركافة و الهجنة "3 و هنا يغنى سليمان جوادى فى ديوانه (لا شعر بعدك) فى قصيدة (ملهمنى) :4

كما أريد عناق الشعر يرفضني و تنتهي عند من أهوى عباراتي
وكلما قلت أنى اليوم و اصفها أراك أسمى و احلى من كتاباتي
قومي ارسميني فأنتى اليوم ملهمنى و أنت آخر بل أولى حبيباتي

تتماوج التفعيلتان المتناوبتان اللتان تشكلان صلب البحر البسيط تفعيلة سباعية (مستعلن) و التى تشد البحر إلى صلات قبرى مع الرجز لان " فيه بقية من استفعالات الرجز ذات دندنة تمنع نغمة أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر و كامل النزول منه بمنزلة الجو الموسيقى الذى يكون من الشعر كالإطار من الصورة "5 و كذلك التفعيلة الثانية (فاعلن) و ما يعتليها من ترحيف أو اعتلال هذا التناوب يجعل من بنية البحر يمكن الحكم عليها انه ...روح البسيط يخلو من احد النقيضين : العنف و اللين "6 .

و يقف الشاعر فى (ملهمنى) بين لين و عنف ، بين رغبة و رهبة، بين إقبال و رفض ، ينغم المتن و لذلك نجد فى البيت الأول عروض مخبونة (فضنى 0111) و ضرب مقطوعة (راتى 0101) مع زحاف بخين (مستعلن) إلى (مستعلن) و هذا التكرار خفيف فى العروض و قطع فى الضرب ، مع خفيف فى أول الشطر إذ " أن وقوع الزحاف فى (مستعلن) قليل فى الحشو إلا إذا كان فى أول الشطر الأول و الثانى و عدوا وقوعه فى أول الشطر حسناً جميلاً تميل إليه الأسماع و لا

1 - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 189 .

2 - المرجع نفسه ، ص 189 ، 190 .

3 - عبد الله الطيب ، المرشد ، ج 01 ، ص 443 .

4 - سليمان جوادى ، الأعمال غير الكاملة (04)، ص 61 ، 62 .

5 - عبد الله الطيب ، ج 1 ، ص 507 .

6 - نفس المرجع ، ص 507 ، 508 .

تتضر منه ويظهر أن اغلب الشعراء المحدثين قد اثروا هذا حين نظموا من هدا
البحر " ¹

وبيث جوادي أحزانه في قصيدته (أحزان) ²:

و عشت لكن بآمالي و أحلامي أنت لكن بأحزاني و آلامي
ولدت بالشعر لا ضل أطارحه همي و لا عادة تصغي لأوهامي

ففي البيت الثاني (نجد الحنين) في أول الشطر (الصدر) (ولدت بش...) مع
عروض مخبونة وضرب مقطوعة ، هذا ويروى سيد البحر اوي أن البسيط " من
حيث تكوين المقطعي في المرتبة الرابعة في السرعة مثل الطويل و المديد و لكن
اغلب زحافات و علله تميل به إلى البطء " ³ . وهذه وجهة نظر تناقش في
مدخلاتها و مخرجاتها و محذرات طرحها لكن الأكيد أن للزحاف كما للعلّة في
الوزن الشعري لمسة لا يمكن إخفاء ملمح جماليتها وان كان لكل منها رخم تنظيري
جعل الكثير من النقاد ينصح بهما و يراهما مكبلاً في تتبع تعقيدات التخريجات و
التطبيق .

بقي أن نقف عند قصيدة مغناة كان غناؤها نقطة فاصلة في الإشادة بها و لولا
أنهما تحولت إلى أغنية من طرف الملحن و الفنان (محمد بو ليفة) أرى أنها ما
كانت لتلقي كل هذا الاحتفاء لان بنيتها الشعرية و فكرة المفعول الشعري فيها مهتزة
و كأنها كتبت للاستهلاك الغنائي البسيط وما نقص في شعريتها يستره التغني وهي
قصيدة (ما قيمة الدنيا) إذ يقول في مطلعها :

ما قيمة الدنيا وما مقدارها إن غبت عني و افتقدت هواك
ما قيمة الأزهار حين ألمها ما قيمة الأشياء دون لقاك
أدمنت حبك هل ترى يا ظالمي أدمنت تعذبي فطال جفاك

القصيدة من بحر الكامل الذي ينبنى على تكرار تفعيلة سباعية ثلاث كل شطر هي
(متفاعلن) و يرى عبد الله بن الطيب في (المرشد) " إن الكامل و الرجز أخوان
وكثيرا ما يختلط على الناظم أمرهما فيضمن الكامل بيتاً من الرجز على العكس
نادرا اذ بيت الكامل أوسع و أرحب من بيت الرجز " ⁴ ثم ما يتلبد أن يحدد بدقة
الفارق بين الوزنين " الكامل لا تجيء (متفاعلن) مكررة ست مرات في بيته
والرجز مبني في وزنه التام على (متفاعلن 01101) وقد ينقص عن ذلك " ⁵

¹ - غازي يموت ، بحور الشعر العربي (عروض الخليل) ، ص 67 .

² - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة 03 ، ص 15 .

³ - سيد البحر اوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص 47 .

⁴ - عبد الله الطيب ، المرشد ج 1 ، ص 279 .

⁵ - المرجع نفسه ، ص 280 .

ففي هاته الأبيات جاءت كل العروض في البيت الأول صحيحة مضمرة أي على شاكلة (مستقلن) (مقدارها) في حين كان الضرب مقطوعاً غير مضمر أي كان (ت هواكا) (متفاعلن 01011 لان المقطوع المضمر يكون (متفاعل 01010) وهكذا جاءت العروض البيت الثاني تامة و الضرب مقطوعة و في البيت الثالث جاءت العروض صحيحة مضمرة في حين الضرب كانت مقطوعة و القطع هو حذف ساكن الوند المجموع و إسكان ما قبله . إما على صعيد الحشو فإنه " يندر أن نرى بيتاً واحداً من هذا البحر يقتصر حشوه على (متفاعلن) 011011 و إنما يدخلها زحاف الإضمار وهو تسكين المتحرك الثاني فتصير (متفاعلن 011010) " ¹ وقد تكرر تزحيف التفعيلة الرئيسية في الكامل إضماراً إحدى عشر مرة في هذه و في قصيدة (وجهان للأسى) نجد جوادي يشدوا متغنياً² :

كاس و أغنية و حزن مزمن وعشيقه سكرى تسب وتلعن
و دعي شعر قريبها مترنح يخفي الهوى وطوراً طوراً يعلن .
تقف هذه الأبيات خلف الإضمار الذي نجده في العروض (البيت الأول) إذ جاءت صحيحة مضمرة وجاء الضرب تاماً في حين جاءت عروضه البيت الثاني صحيحة تامة كان الضرب صحيحة مضمرة وهذا تناوب يوافق معنى (وجهان) في حين زحف الإضمار على الحشو وتشارك مع التفعيلة الصحيحة في تناوب لطيف (يخفي الهوى طوراً وطوراً يعلن) .

يمكن أن نلاحظ أن جميع القصائد العمودية التي جاءت على وزن (الكامل) عند جوادي كان مدارها (هي) أو الذات المؤنثة (أما أو حبيبة) فهو يقول في قصيدة (لخص حديثك³) :

و الحب عندي عبادة الذكر فيها مستمر
لا تحنت تأري فالذي خلق الهوى خلق الضرر
لا لن تكون نهايتي هذا الفراق المنتظر

هذه الرقة الغزلية الطافحة تؤكد أن الكامل " إن أريد به الغزل وما بمجره من أبواب اللين و الرقة حلواً مع صلصلة كصلصلة الأجراس ، و نوع من الأبهة يمنعه من أن يكون نزقاً أو خفيفاً شهوانياً ، وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواءً أريد به جد أم هزل ، و دندنة تفعيلاته من النوع الجهر الواضح " ⁴ و يبدو كل من بحر الوافر و الرجز اللذي جاء كل منهما بنسبة أقل في شعر سليمان جوادي ولكن بشكل غير مهمل فبحر الوافر الذي ينبني على وزنيه (مفاعلن ،

¹ - غازبي موت ، بحور الشعر العربي (عروض الخليل) ، ص 97 .

² - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة 04 ، ص 89 .

³ - نفس المرجع السابق ، ص 118 .

⁴ - عبد الله الطيب ، المرشد 01 ، ص 33 .

مفاعلتن ، فعولن) " فليس لهذا البحر الأنواع واحد من القصائد هي الأبيات التي تنتهي اشطر أبياتها بالمقياس (فعولن) إما في حشو البيت فنجد المقياس (مفاعلتن) محرك اللام أحيانا و ساكنها أحيانا أخرى و كلا الحالتين سواء في نسبة الشبوع و حسن الموسيقى تستريح إليهما الآذان و تطمئن النفوس عند السماع و الإنشاد " ¹ و من ذلك قوله في قصيدة (في محراب الصمت) ² :

وموغة ببحر الصمت تهذي تقول : أراك تغتال الكلام
و تختزل ابتسامتك منط دهر و ترفض انم تقوم و أن تناما
و يبدو الحقد في عينيك حقدا وقد كان الغرام بها غراما

هذا الإيغال في خطاب الرقة الصامته و الصور المتضافرة و المتراسل الوافر . " و حقيقة الأمر أن الوافر بحر مسرع النغمات متلاحقها مع وقفة قوية سرعات ما يتبعها إسراع و تلاحق " ³ في حين (بحر الرمل) و الذي يكرر (فاعلاتن) ثلاثاً في الصدر و أخرى في العجز ، " و نغمة الرمل خفيفة جداً و تفعيلاته مرنة لغاية اد كثيرا ما تصير (فاعلاتن) (فعلاتن) و لا يكاد يلحظ ذلك وفي رنته نشوة و طرب و الأوائل من الجاهليين يكثر من هذا الوزن في أشعارهم " ⁴ و هذا ما نلحظه في قصيدة (اكرهيني) ⁵ :

دائما نفس الالهانة دائما نفس الخيانة
لا تقل شيئا... فاني قد حفظت الاسطوانة
أنا قد صنت وروودك و تعشقت و عودك

و بين هذا و ذلك نجد أن " نغم الرمل كأنما اخذ من المتقارب : فعولن فعولن فعولن فعولن ، هكذا مطرداً و الرمل كله : فاعولن ، فاعولن هكذا ، و لا يخفى أن أصل هذا من ذلك و موسيقى الرمل خفيفة رشيقة مناسبة " ⁶ .

ما يظهر للدارس وهو يراجع القصيدة العمودية ، أنها بدت متوزعة بين البحر التام و المجزوء ، فلا يكاد يخلو بحر من أن يكون بصورتين غير أن بحر الرجز جاء و المجزوء يطغى عليه مع بحر الرمل و المتقارب و كذا البسيط ، و المجزوء أو ما يطلق عليه إبراهيم أنيس " بالبحور القصيرة " " أطوع في الغناء و التلحين فأكثرُوا (أي الشعراء) من نظمها و وجدت ارتباطاً إليها من عامة الناس و خاصتهم " ⁷ غير أن عبد الله الطيب يتجه اتجاهاً أعمق في توصيف البحور القصيرة

¹ - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 74 .

² - سليمان جوادى ، الأعمال غير الكاملة (03) ، ص 63 .

³ - عبد الله الطيب ، المرشد (01) ، ص 407 .

⁴ - المرجع السابق ، ص 148 .

⁵ - سليمان جوادى ، الأعمال الكاملة (04) ، ص 91 .

⁶ - عبد الله الطيب ، المرشد (1) ، ص 158 .

⁷ - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعراء ، ص 104 ، 105 .

القصيرة ، يحدد الحكم الفاصل فيها ، في كتابه (المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها) بان " كلها لا يصلح فيها النظم إلا لمجرد الدندنة و الترويح عن النفس لجرس الألفاظ وفيها جميعاً رتبة تشينها ، و بحران منها فقط لهم نغم حلو يتقبله السمع و يرتاح إليه ، أن وفق الشاعر في ذلك إلى السلاسة و تجويد اللفظ ، و هما الخفيف الذي في نحو : (يا لطيف التثني) ، و الرجز الذي في نحو : (يا ليتني فيها جذعٌ) و الرجز أتوهما) " ¹ هذا النغم الحلو مضمخ بالغنائية و مثاله من ديوان (أغاني الزمن الهادي) في قصيدة (تفضيلي) :

تفضلي يا أنسة	ذات العيون الناعسة
أنا وحيد متعب	و لا رفيق انسه
تفضلي و دردشي	و نكتي يا أنسة ²

مدار الأبيات الرجزية الضمير (هي) المؤنث المحمل بدعوة لها ، دعوة مشحونة بنزوع جنسي غريزي لا يخفيه الشاعر و هو ما سماه عبد الله الطيب في (المرشد بالبحور الشهوانية و عد الرجز القصير منها " لان تفعيلاتها لا تكاد تصلح إلا للكلام الذي القصد منه قبل كل شيء أن يتغنى به في مجالس السكر و الرقص المتهتك المخنث " ³ و لا يتوقف هنا بل يدعو إلى التأمل فيها لأننا سنجد " في نغمها نغمها شيئاً يشعر بالشهوانية و سمعت من نقرات تفاعيلها موسيقا ذات لون جنسي " ⁴ وهكذا تدعم المضمون و الإيقاع تصريحاً في التعبير عن هذه الصورة التي وجدة وجدة في مجزوء الرجز معبراً عن شيئاً ما يسكن الشاعر قد يكون حيرة ، وهو ما نجده في " حيرة " القصيدة : ⁵

أغرقني في بحرهِ	فمن ترى ينجدني
ومن ترى عن حيرتي	في حبه يبعدي
كم مرة أكد لي	بأنه يعبدني
وانه ... وانهُ	بحبه يسعدني

هذه المقطوعة التي تتحو نحو سابقتها و بقراءة أعمق إيقاعياً تتبع التزحيف و الذي تعج به هذه الأبيات من مجزوء الرجز فنلاحظ زحافين يتناوبان بشكل طاغ وهو (الخبن) بان تصير التفعيلة (مستعلن — متعلن) و الطي بحيث تصير (مستعلن) و هذا الزحاف اخذ طابع الحذف و فيه تسريع النغمة و لذلك فان "إيقاع الرجز المتوازن بين الحركات و السكنات وحرية الزحافات فيه ما يجعله قريباً من

¹ - عبد الله الطيب ، المرشد (ج 1) ، ص 108 .
² - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (03) ، ص 19 .
³ - عبد الله الطيب ، المرشد ، ج 1 ، ص 111 .
⁴ - المرجع نفسه ، ص 111 .
⁵ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (03) ، ص 59 .

إيقاع اللغة العادية ، و هذا ما يجعله إيقاعاً شعبياً و حبيب فيه الشعراء المحدثون ، هذا بالإضافة إلى إمكانيات التجاوب بينه وبين الكامل من ناحية و المنسرح من ناحية أخرى " ¹ بحي يمكن قراءة الأبيات المجزوءة ترحيفاً كالآتي:

- | | | | |
|-----|--------------|---------|--------|
| 1 — | طي — صحيحة | خبين — | طي |
| 2 — | خبين — صحيحة | صحيحة — | طي |
| 3 — | صحيحة — | طي | خبين — |
| 4 — | خبين — | خبين — | طي |

بحيث كان في مجمل ستة عشر تفعيلة أربع تفعيلات فقط جاءت (صحيحة) في حين ناصف كل من (الخبن و الطي) بقية العدد وقد رأى سيد البحر اوي أن الرجز " يجوز فيه الزحاف : الخبن بحسن و الطي بصلاح و الخبن بقبح " ² و كان الزحاف تكمن روعته في هزته الإيقاعية و اللمسة الغنائية في تفردته بالتفعيلة فالخبين بمفرده حسن لكنه إذا اجتمع بالطي و تولد عنهما (الخبل) و هو حذف السين و الفاء من (مستفعلن) تصير (متعلن) فيتوافق الدال مع المدلول بان (الخبل) " مشتق من الخبل و هو قطع اليد ، قال أبو إسحاق : لان الساكن كأنه يد السبب فإذا حذف الساكنان صار الجزء كأنه قطعت يده فبقي مضطرباً و قد خبل الجزء و أصابه خبل أي فالج و فساد أعضاء و عقل " ³ لذلك حصل إن تم الإبقاء على فساد المتن الشعري ووفق سليمان جوادي في الجنوح الغنائي في المقطوعة و كذا الإنشادي كما جاء في قوله :

معذرة رفيقتي	لا افهم الأقوال
لست أصماً إنما	أفضل الأفعال
فإنني من امة	جميعها عمال
المجد للعمال	و الخلد للعمال

النبرة الأيدلوجية واضحة تمجد العمال في نزوح اشتراكي يفاخر بهؤلاء لكن مع ذلك يورد (لغة الهوى) بان يقم (الرفيقة) هوى الأنثى و الرفيقة الأيدلوجية ، و يُصير قصيدة (المجد للعمال) إلى نشيد على بساطته اللغوية في صورته وتركيبه و إيقاعيته المنتمية إلى الرجز القصير (و الرجز القصير (المجزوء) كاله اليهود ربّ غيور في ملكه الصغير من دولة الأناشيد ، و لا يغفر أن يشرك معه غيره مما ليس من سنخه في أنشودة مجال من الأحوال) ⁴ وكان له ذلك حتى

¹ - سيد البحر اوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص 41 .

² - السيد البحر اوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص 41 .

³ - ابن منظور ، لسان العرب ؛ ص 254

⁴ - عبد الله الطيب ، المرشد ج 01 ، ص 107

مع جوادي في غناء إنشادي يصوف الإيقاع و إن كان معناه يحمل دلالات شائكة أخرى .

و بذلك كان (المجزوء) و الرجز إحدى دلالته مثلاً عن حالة انتهاكية لنظام إلى اختيار آخر ينشد التحريك الإيقاعي غير التجزئة في النظام الشعري للبحر العروضي .

ب) قصيدة التفعيلة :

يقع النص في سؤال الشكل ، و يتفجر السؤال إلى أسئلة قرآنية تنبعث مع توسع التجارب تستكنه القصيدة في طبعها المتجددة لأننا (شعرياً ، حين نقرا قصيدة ما فإننا نبحث فيها عن كلام مختلف و عن رؤية ، ضمنها تتأطر تجربة النص و بها تحتمي ، حتى لا يصبح الكلام مجرداً من قيمته الإبداعية و الفنية ، اعني الجمالية و يصبح الاختلاف بالتالي لا مبرر له)¹ و لذلك كانت قصيدة التفعيلة شكلاً مختلفاً يرنوا إلى اكتشاف و التعبير عن قضايا الشعر و الحياة ، لذلك كانت تعتمد على التفعيلة (الخليلية) كأساس عروضي للقصيدة ، و يتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة مثلما يتحرر من الروي الثابت² هذا التعريف الواضح ننصدم عندما نطبقه على تجربة سليمان جوادي في دواوينه التي نجد القصيدة العمودية و كذا الحرة بيد إن جنساً آخر كتب على شكل شعر التفعيلة المحررة و لكنه في حقيقته لشعر عمودي و هذه الظاهرة التجريبية تجعلنا نتوقف عندها أولاً مع اختيار لها اسم (بنية القصيدة العمودية المحررة) :

1) بنية القصيدة العمودية المحررة :

و هذا العنوان هو توصيف لظاهرة تكرر مع أكثر من ديوان لسليمان جوادي إن يوجد قصيدة يحرر تفعيلاتها التي هي في الحقيقة عمودية وزناً و اشطراً و قافية و رويًا ... و من أمثلتها في هذا الجدول .

الديوان	القصيدة (كما هي مدونة في الديوان)	القصيدة (بصورتها العمودية)
يوميات متسكع محفوظ	دفتت أغنيتي في جوف قيثاري و هبت زلزلة الكتمان أشعاري دخلت في جثتي	دفتت أغنيتي في جوف قيثاري وهبت زلزلة الكتمان أشعاري دخلت في جثتي كي امتطي عبثي كي يسرق النوم مني كل أوزاني

¹ - صلاح بو سريف ، رهانات الحدائث ، أفق لأشكال محتملة ، ص 74 .

² - عبد الله الغدامي ، الصوت القديم و الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987 (د ط) ، ص 11

	كي امتطي عبثي كي يسرق النوم مني كل أوزاني	
من أين لي أن أسد الجوع و الضما و الجسم أصبح بالأوجاع ممتلئاً من أين لي أن أحب الآن ثانية و الخبز في جملي قد صار مبتدأ	من أين لي ... أن أسد الجوع و الضما من أين ل ي ... أن أحب الآن ثانية و الخبز في جملي . قد صار مبتدأ	رصاصه لم يطلقها حمه لخضر
ليلاي لاحت أم ترى نسماتها هبت فأحييت ميتا لمساتها	ليلاي لاحت أم ترى نسماتها هبت فأصبحت ميتا لمساتها	قال سليمان
عفوا أنسيت قصائدي و غنائي و أتيت القي بينكم أشلائي سيان عندي أن أكون مثوراً أو ثائراً فالشعر بعض دمائي	عفوا ... ليست قصائدي و غنائي و أتيت القي بينكم أشلائي سيان عندي أن أكون مثوراً أو ثائراً فالشعر بعض دمائي	

هذه النماذج المختلفة توضح الصورة في تعدد الشكل أو بالأحرى التلاعب في تحرير التفعيلة وهذا تلاعب يتميز بالبساطة والتسطيح الفني ، والحرص على الإبقاء على الروح الغنائية في المتن ، هذا الحرص جعل الشاعر يفك أسر لتفعيلته و يحافظ على بناء العمود في صلب البنية الإيقاعية بحيث لا تجد عناء في اكتشاف أن العمود حاضر وان كثرت (الكم) من الأسطر .
ففي المثال الأول جاءت القصيدة (على متن الرقص) في البحر البسيط التام مزدوجاً بروح غنائية عبقث موسيقاه و ألفاظه :
" دفنت أغنيتي
في جوف قيثاري "

في حين كان مسيره على المنوال نفسه في قصيدة (من أين لي) فقد كان البسيط يزخم أجواء القصيدة ...

ليكون في بحر الكامل في قصيدة (تنبيه) و (ليلاي) المشهود له بقدمه الراسخة في عباب الموسيقى و التغني .

السؤال المشكل هنا لماذا سليمان جوادي حرر تفعيله هذه الأبحر ووزعها عبر الأسطر المختلفة و هذا ليس كافياً أن تكون معاصرة و حديثة لان " الخروج على النص الشعري ليس خروجاً عروضياً بقدر ما هو خروج في الرؤيا و البناء"¹ ولذلك يكون من غير المجدي فنياً تفكيك التفعيلات ثم إعادة تركيبها لأنها مستعصية على الفك و الإيقاع واضح و صريح فالحالة الحداثية ليست انتقالاً شكلياً من البيت الشعري إلى السطر الشعري لان السطر في الحقيقة " يعتمد على ما أطلق عليه (الدفق الشعري) فكلما كان الدفق الشعري أعظم كان السطر الشعري أطول و قد جد عقب ذلك مفهوم آخر جديد هو (الجملة الشعرية) التي قد تمتد إلى عدة سطور"² وما فعله جوادي أعاد ترتيب أبيات عمودية على شاكلة اسطر بحيث يخفق توهج الإبداعية فيما فعل ليكون تحقيق بغية التغني هدفاً و هو ما تحقق له فيما يبدو .

(2) القصيدة الحرة : تجربة سليمان جوادي ولدت متمردة فوجدت في شكل التفعيلة ملاذاً و في نزار قباني مثلاً و في الغناء سبيلاً . و أمام القصائد الحرة تقف عند ديوانه (قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضاً) نموذجاً عن هذه التجربة لأنه لا يحتوي على أي قصيدة عمودية على الإطلاق ، و على صعيد آخر نجد ديوانين هما (ثلاثيات العشق الآخر) و (يوميات متسكع محظوظ) وردة فيها القصيدة الحرة (التفعيلة) أكثر من العمودية ، غير أننا ونحن نقرب النماذج نلاحظ طغيان البحور الصافية ، وهي البحور التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة و يكون بناء السطر فيها على هذه التفعيلة و لهذا سميت صافية بحيث لا يشاركها تفعيلة في بناء الإيقاع و تتفرد بها لوحدها .

ففي ديوان (قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضاً) نقف أمام قصيدة (مدينتي و العالم اليوم بخير) و هو يصرح³:

مقيمة في داخلي عواصف المدينة .
مقيمة في داخلي زوابع المدينة .
و أنني انتظر الإشارة .

¹ - هاشمي علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي؛ ص 62

² - نجار مصلح ، السراب و النبع ، رصد الأحوال الشعرية في القصيدة العربية ، ص 103 .

³ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (02) ، ص 21 .

هذا المقطع أنبنى على تفعيلة (مستعلن) وهي " تتمتع بقابلية إنشادية نظراً لاشتماله على ثلاثة مقاطع طويلة و اثنين قصيرين " ¹ و لذلك وردت تفعيلة الرجز مخبونة في أكثر تفعيلات المقطوعة بحيث تصير (متعلن) و به تتحول مستعلن من سببين خفيفين ووتد مجموع إلى وتدين مجموعين ، يشدان إيقاع الرجز إلى الرصانة الإيقاعية .

و في قصيدة (قصائد للحزن و الانتماء) التي لبست عباءة (الكامل) إيقاعاً لها يقول فيها جوادي ² :

- . غيطان النخيل طفولتي .
- . أمي ، مواويل البطولة .
- . والدي ، متن ابن عاشر .

مصحفي ...

و هو يحدد هويته يسرد أحزانه و يفصل انتماءه بمسبحة صوفية تجذر أصله وتشده إلى موطنه ، بإيقاع الكامل و تفعيلة (متعلن) و التي هي ذات " بنية سكونية تفوق – مستعلن بالكامل ، بالكلم المقطعي الهادئ العقلي باشتمالها على ثلاثة مقاطع قصيرة و اثنين طويلين " ³ فهي تتكون من سببين ثقيلين فخفيف فوتد مجموع (01 – 01 – 01) ، " و يعتبر الكامل بحراً خلقاً للتغني المهني سواءً أريد به الجد أم الهزل لما فيه من الحلاوة و العذوبة و اللين و الرقة بشكل يساعد على تقبل الذهن له سريعاً " ⁴ .

و أمام هذه المقطوعة سجلنا ترحيفات طالت تفعيلة الكامل و لكنها من نوع واحد وهو (الإضمار) وهو تسكين الثاني المتحرك و هو نوع من ترجيز الكامل " والبنية الرجزية ذات فضاء تأملي تصويري تقوم المقاطع الطويلة المفترضة بتقطيع القراءة (التلخيص) في شيء من التوكيد و التفصيل " ⁵ و يحقق لنا أن نعد المقياس (مستعلن) مقياساً للبحر الكامل مثله مثل (متعلن) سواء بسواء ، إذ نسبة شيوع (متعلن) إن لم تزد عنها " ⁶ .

و بتوظيف سكونية إيقاع تفعيلة الرجز المؤسسة على الصيغتين التفعيلتين (مستعلن أو متعلن) التي تعني (سبب خفيف + سبب خفيف + وتد مجموع) أو سبب خفيف مزاحف + سبب خفيف (الذي يعني وتدا مجموعاً + وتد مجموع) فكلماً

¹ - العربي عميش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، ص 234 .

² - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (02) ، ص 40 .

³ - العربي عميش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، ص 234 .

⁴ - محمد صادق كراباسي ، الأوزان الشعرية : العروض و القافية ، دار بيت العلم للناشرين ، بيروت لبنان و دار علوم القرآن ، كربلاء العراق ط (01) ، 2011 ، ص 225 .

⁵ - العربي عميش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، ص 245 .

⁶ - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 62 .

حصلت البنية: (011011) كانت ادعى إلى السكون و الهدوء وهي بنية تأملية تفكيرية وهي الغاية التي جعلت من (أنشودة المطر) عملاً شعرياً جامعاً ما بين البساطة و الرؤية الكونية الوجودية ¹

و من غير الخفي وجود (التدوير) في هذا النموذج و توظيف سليمان جوادي للتدوير باعتبارها " انجح المنافذ الحية التي تفتتح على ثراء و تنوع كبيرين يمكنهما أن يوسعا من المدى الإيقاعي للقصيدة الحديثة و سببهما كذلك في تعميق الصلة بين حدثاتها الإيقاعية و حدثاتها الرؤيوية ²

و قد فرق عبد الله الغزالي في (الصوت القديم و الجديد) بين نوعين من التدوير و هو تدوير التفعيلة و تدوير الكلمة ³ و تدوير التفعيلة خفي " بحيث تشطر فيه التفعيلة بين بيتين دون مساس بالكلمة ⁴ فقد جاءت التفعيلة المضمره في السطر الثاني مدورة مع السطر الثالث و كذا (شر مصحفي) لتكون (متفاعلن) و يبعث التدوير في صلب القصيدة " إمكانية موسيقية تعمل على الرابطة بين الإيقاع و المحتوى الفكري و العاطفي في انسجام تام و لا اختزاله لابد منه مراعاة الشحنة العاطفية للشاعر ⁵

في أغانيه (أغاني الزمن الهادئ) يروي (قصة): ⁶

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
			

جاء من ربع قصي
 يراها
 وطوى الأميال طيا
 يعيشها لحظة بين الزهور .
 بمواويل هيام سقياها
 ليناجيها
 ليذكي الحب فيها ...

و يبني هذا البحر معماره الإيقاعي على منوال التفعيلة (فاعلاتن) ذات السبب الخفيف فالوتد المجموع فالسبب الخفيف لتكون بذلك رمزاً للتغني .
 لذلك قيل " سمي رملاً لان الرمل نوع من الغناء و يأتي في الغالب على وزنه فلذلك سمي به وقيل لدخول الأوتاد بين الأسباب ⁷ و هذا الأقرب لمعناه . و يظهر في هذه المقطوعة زحاف الخين لتتحول التفعيلة إلى (فاعلاتن) و بذلك تتشكل من

¹ - العربي عميش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، ص 245 .

² - العلاق علي جعفر ، في حدثا النص الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1990 ، ص 121 ، 122 .

³ - ينظر عبد الله الغزالي ، الصوت القديم و الجديد ، ص 57 ، 58 ، 59 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 57 .

⁵ - الغزالي حسن ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، الدار البيضاء ، إفريقيا الشعر ، ط (01) ، 2001 ، ص 134 .

⁶ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (03) ، ص 15

⁷ - محمّد صادق كرابسي ، الأوزان الشعرية ، العروض و القافية ، ص 281 .

فاصلة كبرى (فعلا) و سبب خفيف (تن) و بذلك تتكبح نوعاً ما سرعة الرمل لكنه يحافظ على " رقة و عذوبة رغم ما فيه من الأسى و لذلك أكثر من نظمه الغزليون "¹ و جاء ديوان (قال سليمان) محملاً بشكل لافت بإيقاع (المتدارك) فمن ذلك :

زوجتي امرأة مؤمنة
و الذي بيننا ليس حبا
ولكنه الفقر و المسكنة
زوجتي لا تصلي
ولكن ...

تصوم لخالقها سنة في السنة .

هذه المقطوعة ضمن عدد من المقطوعات التي يعنونها ب(حماقات شعرية) هذا ما يتساق مع نظرة عبد الله الطيب في المتدارك بأنه " بحر دنيء للغاية و كله جلبة و ضجيج " . و له تسميات عديد منها الخبب و ما سمي بذلك إلا " لأنه إذا خبن أسرع به اللسان في النطق فأشبهه الخبب في السير – و هو نوع من السير المسرع " و يتوافق مع روحه الغنائية التي تظن لها المتصوفة في استجلاب قوة الحضور انه " لا يصلح شيء فيما يرى إلا للحركة الراقصة الجنونية وقد استفاد منه الصوفية في بعض منظوماتهم التي تنشد لتخلق نوعاً من (الهستيريا) . و به تسجل التجربة الشعرية لسليمان جوادي في صورتها الصوتية و مشكلات هذه الصورة من إيقاع و أوزان و خصيصات الأبحر الشعرية وما يقرأ على كل ذلك ، حتى تتبلور وجهة إيقاعية كانت سمة العمل الشعري لسليمان جوادي وهو (غنائيته) هذه الغنائية التي حملت خصائص شخص شاعر و تقاطعت و (الغنائية الصوفية) مع أنها لم تكن معبراً عنها و استعملت كفكرة تستدعي موروث زاخراً بالإبداع والخصوصية و التفجر الإيقاعي .

(2) التكرار :

جاء في كتاب التعريفات إن التكرار (عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى)² هذا التعريف على مباشرته ووصفيته يعتمد على الفكرة المعجمية في تحقيق تعريف التكرار . الذي هو "ميزة أسلوبية ظاهرة واضحة المعالم ترتبط أساساً بالشعر سواءً كان الموزون المقفى أو الحر التفعيلة و ما الوزن و القافية إلا تكرار يلزم القصيدة العمودية بشكل خاص"³ ، " أما في الشعر الحديث فقد حقق التكرار انتشار

¹ - المرجع نفسه ، ص 281 .

² - علي بن محمد ، الجرجاني ، التعريفات ، تحقيق : نصر الدين تونسي ، ص 113

³ - عثمان مقيبرش ، الخطاب الشعري في ديوان (قالت الوردة) للشاعر عثمان لوصيف ، المؤسسة الصحفية بالمسيلة - الجزائر ، ط 2011 ، ص 41 .

انتشار أوسع مما كان في القصيدة القديمة أن من حيث الكم أو التنوع وهو يأخذ لدى أصحاب القصيدة الحديثة شكلاً مسرفاً و مقصوداً أحياناً¹ و بين هذا و ذلك تتبدى ظاهرة التكرار كطاقة أسلوبية لها دلالتها الشكلية و المضمونية " و التكرار برأي بعض النقاد يعكس أدناً مؤهلة جيداً للموسيقى و اللحن في اللغة كما انه يميل لخلق قصيدة كلامية و ليست مكتوبة² و بالتالي يحاول أن يبعث في القصيدة ذلك البعد (الشعبي) للشعر في أن يكون بشكل غنائي و منه يزيد تواتر حركيته لخلق تواجد صوفي شفيف يسكن النفس الإنسانية و يساكن حالة الإبداع و لذلك نقف عند مشاهد التكرار في أبعادها العديدة و محاولة قراءة قدراتها على شعري النص و اكتشاف التقاطع مع الروح الصوفية و أن كان التكرار فاعلاً شعرياً فهو فاعل صوفي في ذلك التأثير و الواقع النفسي و هذه الفاعلية تأخذ منحى واحداً " لان التصوف وثيق الصلة بالسماع ، و لان السماع و ثيق الصلة بالإنشاد الشعري ثم لان التصوف يحتاج إلى من يحرك الأرواح و يلمس شغاف القلوب الظائمة و السبيل إلى ذلك هو الشعر³ .

و يكون " التكرار بالمفردات المستقلة و بالعبارات و الجمل و يأتي بأشكال مختلفة هي تكرار أل (amophora) و يعني تكرار الكلمات و العبارات الأولى في أبيات متعاقبة ، و تكرار (epistrophe) و يعني تكرار الكلمات و العبارات الأخيرة نفسها في نهاية الأبيات ، و تكرار أل (symploce) و يعني تكرار الكلمات و العبارات نفسها في بداية الأبيات و نهايتها و تكرار أل (amadiplosis) و يعني تكرار الكلمات و العبارات نفسها الواردة في نهاية الأبيات و بداية الأبيات التالية⁴ .

و من خلال دواوين الشاعر سليمان جوادي نلاحظ ذلك الزخم في ورود التكرار ودلالته التعميقية في الأبيات من خلال تكرار كلمات و جمل و عبارات و صيغ فرضت سلطان التكرار الإيقاعي و لان " الإيقاع لا يقاس عروضياً و الإيقاع ناتج من الأشكال الصوتية المتقنة و النظام الذي بموجبه تتبع الأصوات بعضها في فئات معادة و متكررة⁵ لذلك في رحلة اكتشاف التكرار ، و استكناه ظواهره و تداخل الحديث عن صورته و أنواعه وجدنا صنفاً ركز كلامه على (الموضوع) فكان التقسيم على الظاهر ، و منهم في اغلب كتب الدراسات ، و لكن الدكتور عبد

1 - مصلح عبد الفتاح النجار ، أفنان عبد الفتاح النجار ، مقال : الإيقاعات الرديفة و الإيقاعات البديلة في الشعر العربي ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد 23 ، العدد الأول ، 2007 ، ص 134 .

2 - مقداد رحيم ، الحروفي : 33 ناقداً يكتبون عن تجربة أديب كمال الدين الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت لبنان ، ط (1) ، 2007 ، ص 186 .

3 - محمد بنعمارة ، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ص 108 .

4 - مقداد رحيم ، الحروفي : 33 ناقداً يكتبون عن تجربة أديب كمال الدين الشعرية ، ص 186 .

5 - خليل إبراهيم ، النص الأدبي : تحليله و بناؤه ، مدخل إجرائي ، دار الكرمل عمان 1995 ، ص 89 .

الله الطيب في (المرشد) يحدثنا انه " يمكننا ان نحصر التكرار الذي يحدثه الشعراء ، في ألفاظ شعرهم في الأنواع التالية ، مع التذكر بان عنصر الخطابة يشتملها جميعاً و لا يكاد يخلو واحدٌ منها مع تأثيره و لونه :

- 1- التكرار المراد به تقوية النغم .
 - 2- التكرار المراد به تقوية المعاني الصورية .
 - 3- التكرار المراد به تقوية المعاني التفصيلية .¹
- و لا يسعني هنا إلا أن ادمج كل ذلك في صورة توضح كل القيم الفنية و المسار الإيقاعي الشعري و من نماذجه :
- في ديوانه (يوميات متسكع محظوظ) و في قصيدة (صلاة في معبد الكلمات)² يعبق الشاعر مقاطعه بخشوع لذيذ بين بنية الخطاب و بنية النغم :

على سكة الصمت كنت وحيداً .

وحيداً ... وحيداً .

على شفتي سكون عميق

عميق ... عميق .

أصلي على مذبحه الكلمات

و ادفن حرفاً قديماً .

قديماً ... قديماً .

كرر الشاعر ثلاث كلمات ، أخر كل سطر ثلاث مرات فجات (وحيداً - عميق - قديماً -) كل منها ثلاث إمعاناً في التنغيم و التغمي " و التكرار النغمي ، ينصب على الوزن أول من كل شيء ، و يباريه و يجاربه و يعتمد إلى إظهار كوامنه و غوامضه و تقوية موسيقاه و بسطها و تعقيدها³ لذلك كان تكرار كل كلمة خادماً للوزن لان المكرورات الثلاث تقابل تفعيلية (فعولن) و تخدم إيقاع القصيدة (المتقارب) . فنلاحظ تكرار اللفظ (وحيداً) و تفعيلته ، و المقابلة الوحدة بالصمت هذه المقابلة تركز لفعل الوحدة حدود اللامتتاهي ليعبر عن حالة (الانكباب) و سلطة الصمت فأراد أن يخرج من لغة الغناء المحض إلى الأفق التأملي بإيراد بنية التتوين (دن ، قن ، من) في كل من (وحيداً ، عميق ، قديماً) ، " و قد اثر التتوين بحدته المقطعية على تسارع الإيقاع زمنياً مع عزلة عن التواصل مع سلسلة التناغم الإيقاعي التي تستهدفها الجملة الشعرية و الجملة الموسيقية⁴ وهو نوع من " التكرار الصوري " عند عبد الله الطيب " و هذا

¹ - عبد الله الطيب ، المرشد ، ج 02 ، ص 59 .

² - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (01) ، ص 07 .

³ - عبد الله الطيب ، المرشد (ج 2) ، ص 89 .

⁴ - العربي عميش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، ص 265 .

التكرار الصوري فناحية الترتم عرضت له من حيث انه تكرر اللفظ فقط لا من حيث انه حاق الترتم وهو في حقيقته ينصب على الألوان الإجمالية و المعاني العامة التي تصاحب حق القصيدة و أكثر ما يكون في مقدمات القصائد¹ و هذا ما كان بالضبط فهذه التكرارات كانت في أول القصيدة راسمة صورة في مخيال القارئ " و هكذا يتبين لنا أن تفعيلية المتقارب توظف غناءً مقطعيًا زمنيًا تنغميًا يعطيها رؤية الحدائث الشعرية و ينقلها من إيقاع الإنشاد إلى إيقاع الدلالة " في صورة تقابل ما جاء في المدونة الصوفية لرابعة العدوانية على نفس الإيقاع إذ تقول:²

احبك حبين : حب الهوى وحباً لأنك أهل لذاكا .
فأما الذي هو حب الهوى فذكرُ شُغلتُ به عن سواكا .
وأما الذي أنت أهل له فكشفك الحجب حتى أراك .
فما الحمد في ذا و لا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا و ذاك

هاته الأبيات المدمجة بالتكرار ليندمج فيها التنغمي (الإيقاعي) بالدلالي في بعث روح تأملية و افضاءات وجدانية صوفية صافية ، عبر تكرر تفعيلية (فعولن) من خلال كلمة واحدة مكررة .

و هنا يتبدى نوع من التكرار التصديري المسمى رد العجز على الصدر " وهو نوع من التكرار النمطي الذي يوجب إحياء منبتقا من العلامة التي ترد في الصدر يتوقع المتلقي من خلالها ما يسرد في العجز و إذا كان هذا التكرار يعد خصيصة بلاغية متميزة ، فانه لا ينسجم مع فرضية السياق الأسلوبي التي تبني على القطع ، ذلك أن المنبه الأسلوبي لا يعد كذلك إلا إذا أثار المتلقي - سواء أكان سامعا أو قارئاً - عبر كسر توقعاته و إحباطها³

فرد الصدر على العجز أو العكس تكمن بلاغته في الشعر العمودي على حسب هذا الرأي لا (الإدهاش) و حقيقة أن يخفي الشاعر أوراقه تكمن في القصيدة المعاصرة وهذا مانجده في عموديات سليمان جوادي إذ يقول في قصيدة (ما قيمة الأشياء) :⁴

ما قيمة الأزهار حين ألمها ما قيمة الأشياء دون لقاكا .
أدمنت حبك هل ترى ياظالمي أدمنت تعذبي فطال جفاكا .

¹ - عبد الله الطيب ، المرشد (ج 2) ، ص 89 .

² - عبد المنعم الحنفي ، العائدة الخاشعة رابعة العدوية (إمام العاشقين و المحزونين) ، دار الرشاد ، القاهرة ، مصر ، ط 02 ، 1996 ، ص 111 .

³ - حسن ناظم البني الأسلوبية ، دراسة في (أنشودة المطر) للسحاب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 01 ، 2002 ، ص 134 .

⁴ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (04) ، ص 59 .

ذكراك تذكي حرقتي ومواجعي أنت احبك أنت لا ذكراكا .
كل بيت من هذه الأبيات تماثل الصدر مع العجز ، و ارتبط بتكرار اللفظ نفسه و ليس غريباً فك الصدر على العجز من " الظواهر الأسلوبية التي وظفها القرآن توظيفا إيقاعيا جميلا تتوازن فيه المواقع و تتجاوب فيه الأصوات و تقوى به المعاني ، و هو وان كان قوي الصلة بالتجنيس ، فانه قد يستقل بنفسه فيكون تكرار لمعنى واحد " ¹ .

و ترى الدكتورة آمنة بلعلي إن " التكرار لم يكن خطوة تعويضية تعزز الإيقاع و تضاد رتبة الوزن التقليدي الذي تتحقق فيه ظاهرة التكرار هذا بتكرار التفعيلة نفسها و القافية الموحدة في القصيدة " ²

و لذلك يفتش سليمان جوادي و يستبد به التفتيش في قصيدة (سليمان) : ³

أفتش عن غير وجهي

لألقى الأحبة مبتسماً

مثلما عهدوني

أفتش عن غير شعري

لألقى التحية دون ارتباك

أفتش عن غير كفي

لأضغط عن كفهم جيداً

فعبارة (أفتش عن غير) و تكرارها يوجد رتبة الإيقاع لخلق كيان إيقاعي خاص يمتاز بالحركية و المغايرة عبر توكيده التكراري ، " و يأتي التكرار تحت تأثير اللحظة العاطفية و الذهنية التي طالما تتأجج عندما يكرس الشاعر نفسه بؤرة مشعة لعاطفة تجتاحه أو فكرة تخبب لبه " ⁴ و هذا ما يتجلى في أن التكرار يفضح ما يخفيه النص و عالمه عبر إيقاعه حتى إذا توقفنا أمام دعوته للإنصاف في قصيدته (لو أنصفوني) التي يقول فيها : ⁵

لو أنصفوني لمارست الهوى علنا

وضعت منك قصيدا ظل مختزنا

لو أنصفوني لكان الحب باخرتي

في بحر عينيك تطوي الهول و المحنى

¹ - إبراهيم ناجي ، دينامية التجنيس في بديع القرآن ، مجلة عالم الفكر ، المجلد 41 ، العدد 01 ، يوليو - سبتمبر 2012 ، ص 61 .
² - آمنة بلعلي ، اثر الرجز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ت ، ط ، ص 102 .

³ - سليمان جوادي ، قال سليمان (شعر) ، ص 15 ، 16 .

⁴ - مقداد رحيم ، ألحوفي : 33 ناقدا يكتبون عن تجربة أديب كمال الدين الشعرية ، ص 186 .

⁵ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (04) ، 63 .

إني احبك يا ليلاي فاحترقي

بالحب مثلي و مثلي احرقني السفنا

هذه الأبيات التي تتجاذبها التكرارات تؤشر إن " التكرار وسيلة قوية التأثير لاقتراح اللون العاطفي الحزين أو الهائم أو الطرب الذي تراد إشاعته في الأسماع و القلوب قبل البلوغ إلى الغرض"¹

لذلك يبقى التكرار ، تلك الصورة الإيقاعية الخصيصة التي ينفذ من خلالها الشاعر إلى إظهار القارئ رسالته ، أو لإثبات حضوره بما يحمله التكرار على الأفراد والتوكيد تلك (الرسالة) في خلد الآخر و لذلك نرى ان المتصوفة استعملوه في إقرار حقيقة التواجد في نفوسهم وهو ما لا يمكن إخفاء علائق القربى في توظيفته في الشعر العربي المعاصر باعتباره ملمحا حديثا في بنية النص .

3 – التلوينات البديعية :

يقف سليمان جوادي وقفة خاصة أمام البديع و تلويناته وقفة خاصة تؤشر عن تصور لمعنى عام في صورة كلية يعيشها الشاعر و فكرته تؤزّه ليعبر عن ذلك الموقف إذ نجده في قصيدة (القصيدة التي كتبتني ، و انتحار الأزمنة) قائلا²:

و ارسم دائرة للتفاهات

باخرة للجناس ومبخرة للطباق

و أبحر عبر المتاهات

يدرك سليمان جوادي انه يرسم عالما من الأقوال ، توقف الشاعر عن حقيقة صادمة يرى فيها أنها غير قادرة على التغيير و تتجلى بلاغة العجز ، حدود المنتهى الوصفي ، عندما يكون الشاعر لا يؤمن بقدرة القصيدة على العصف بالوجود و صناعة غد التغيير الزاهر ، ولكنه يبقى مصرا على رسم تلك الثنائية (الفعل || القول) في (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر)³:

و حمة يا صاحبي

كان يهوى الجزائر

يعشق (فطوم) و الكبرياء

و يجمل ما في البديع

وما في الكناية و الاستعارة

من حسن وقع لدى الشعراء .

¹ - عبد الله الطيب ، المرشد (إلى فهم أشعار العرب) ، ص 90 .

² - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (02) ، ص 14 .

³ - المرجع السابق ، ص 93 .

تلك الروح الثابتة الثورية تطغى على نرجسية الشاعر في قدرته على أن يهوى (الجزائر) و يعشق (فطوم) و يتشامخ كبرياءً ثم لا يحمل طاقة البديع و الكناية و الاستعارة و الإيقاعية ، ولكنه يصر على نظرة مستحكمة في (شهوة القول) :

لسانك هذا المدجج

بالسجع و الشعر

و الجنس — بل بالجناس

و شتى مفاتن آدابنا العربية

أرجوك لا تخرجه

و ظلي على صمتك العذب هذا

و إلا هلمي إلى الموت .¹

و هذه القطعة من (قراءة جديدة لرسالة الغفران) يقدمها إلى روح الشاعر خليل حاوي مثقلا و موقنا بان لغة الكلام يجب أن تخدم أنفاسها ، و لكن بوقفة بسيطة مع مبدأ المخالفة نرى بجلاء اعترافا بان " الجنس و البديع عموما و غيرها " له قدرة شعرية حسب جوادي و قد تكون أساسية باعتبارها عنده معبرا عن حقيقة القول الإبداعي ، و لكن يبقى حضورها في أي نص مؤشر على خلفية الشاعر سليمان جوادي يحفل بالبديع لأنه يرغب في تنعيم قوله الشعري ، و إن كان ارتباط البديعيان بعصر التكلف و الصنعة و من ابرز وجوه رواد الشعر الصوفي و منهم ابن الفارض المصري الذي و " عند قراءة بعض أبياته نحس في وضوح إننا ايزاء ألفاظ تكلف الشاعر وضع بعضها إلى بعض تكلفا و سرفا ، بحيث أن المعنى لم يكن يعنيه بقدر ما كان يعنيه تركيب البيت الواحد من الألفاظ التي يقع بينها الجنس أو الطباق أو المقابلة"² و أدرك ابن الفارض غايته للتعبير عن روحه الصوفية ليبحث جوادي عن غايته للإفضاء بشواغله الغنائية التي تستقرئ نوازع التصوف و إن لم تكن للتدليل إننا إزاء تجربة صوفية و إنما ملمح صوفي .

نقف أمام تجربة سليمان جوادي نستتق التلوينات البديعية جناسا و تصريعا و قيمها الفنية و صناعة ذلك ، الفضاء الشعري في صورته الإيقاعية .

١ - التجنيسات :

يزخر الجنس أو التجنيس بوفرة في مجال بحثه جد الجدلية و ما علمنا هنا أن نورد حضوره في القصيدة الجوادية و الإضافة التي حققتها ، و لان " التجنيس تفعيل من الجنس كان نقول: سلم تسليمًا وكلم تكليما ، فهذه المادة أقرب إلى الوظيفة

¹ - سليمان جوادي ، قال سليمان (شعر) ، ص 107 .

² - محمد مصطفى حلمي ، ابن الفارض و الحب الإلهي ، دار المعارف ، القاهرة مصر ، ط 02 ، ص 83 - 84 .

التعبيرية لهذا الفن البديعي فهو تفعيل للمواد الصوتية و تحريك لنشاط السامع حتى يستحضر الدلالة السياقية للكلمات المتجانسة المتشابهة لفظاً المختلفة معنى¹ " ويرجح إن تكون ظاهرة التجنيس / الجناس قد ارتبطت بالإنتاج العقلي المتأني وبالكتابية دون الشفاهية ، و خصوصا في صيغة الجناس التام المتكررة بصورة قصدية في النص² و كأنه يزعم الكشف عن مخبوء فيقرع بجرسه و يهمس بمعناه فيتحد المعنى بالمعنى و تتقدح الفكرة و هكذا وجدنا سليمان جوادي يقرع و يهمس في (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر) و هو يزعه المدينة التي لا تقرا الشعر و لا تفهمه ، يقول³:

و دون القراءة و الفهم .
 تقرا ... تفهم هذه اللعينة
 إن قصائد أبنائها الطيبين
 ممشكلة بالمشاكل
 تدعو بأشكالها و بإشكالها
 نحو تشكيل شكل جديد .

نجد يزخم هذا المعمار الشعري بتشكيلات جناسية بين (أشكال) و (إشكال) فهو يستحضر معنى التعدد المنغرس في الأشكال و يجاوره (بالإشكال) حتى يوحي في معناه بالمتناهي أن يكون مدعاة للإشكاليات الصامتة في هاته الأشكال مع حضور المعنى . و هنا يحضر صوت حرف (الشين) طاغيا في (ممشكلة - المشاكل - أشكال - إشكال - تشكل - شكل) و حرف الشين (اغلب نماذجها ما يمكن إدخاله فيما يسمى بالجناس الاستهلاكي (alliteration) أي وقوع صوت واحد في بداية الكلمات المتتابة)⁴ هذا الإقران بين الجناس الناقص و هو الذي لا يتطابق تماما بين ككلمتين كهاتين الكلمتين ، وحضور حرف الشين في موقف شعري آخر في قصيدة (ما سر القمة يا أماء) :⁵

الجلسة لم ترفع
 و الكذبة لم تنفع
 فالرخصة لا تدفع

فبين (ترفع ، تدفع ، تنفع) نجد المتغير الصوتي يكمن في حرف الراء و النون و الدال ، محدثة بالجناس الناقص (غير التام) ذاك الواقع " و تبدو إمكانية هذا

¹ - إبراهيم ناجي ، دينامية التجنيس في بديع القرآن ، مجلة عالم الفكر ، العدد 01 المجلة 41 يوليو ، سبتمبر 2012 ، ص 45 .
² - أماني سليمان ، الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية) ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط (1) ، 2009 ، ص 52 .
³ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (2) ، ص 89 .
⁴ - محمد العبد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوب) ، ص 17 .
⁵ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (1) ، ص 21 .

النوع من الجنس أكثر حرية ، و اقرب إلى طبيعة الصياغة الشفاهية¹ لذلك نلاحظ هذا الانسياب الإيقاعي و الهمس في أذن القارئ بمعنى مغناها ، و هذا ما نلاحظه بشدة في نفس القصيدة²:

الجسم الرابض فوقك يا وطني

قالوا ، مرن ، مرن ، مرن .

قول قد يقبله المنطق

صدق ... صدق ... صدق ...

فالكلمة في وطني كالغادة إذ تعشق

تتربع فوق العرش و تمتحن

صفق ... صفق ... صفق ...

فالدعوة إلى التصديق عبر (صدق) مكررة ، و الدعوة للتصفيق من خلال (صفق) مكررة في انسياب المعنى ووضوحه ، المؤكد بقرعية اللفظ و صيغة الأمر فيوجد ذلك الإيقاع بين الكلمتين ، أن يكون متكيفا مع بقية بنية النص و هو " إيقاع آخر هو إيقاع بقية الكلمات في السياق الواحد ، و دور الكلمتين المتجانستين مع بقية الكلمات ، لا يقل أهمية عن دور توافر الجنس بينهما³ لذلك لا تتولد بنية تناظرية بين لغة النص ، و يخدم ذلك الإيقاع المعنى " { و إذا لم يكن المعنى قد استدعى الإيقاع ، و لم يكن الإيقاع وليد المعنى ، فلا خير في هذا الجنس ، بين الكلمتين منفردتين أو في سياق⁴ ليورد في قصيدته (مقاطع فلسطيني):⁵

لنبقى ...

لنشقى ...

لنرقى إليك ...

لنبحر في مقلتيك .

ثم نجد في قصيدة (ما قيمة الدنيا) يقول⁶:

تلك الحدائق كالحرائق أصبحت و غدت جميع ورودها أشواكا

فنلاحظ الحفاظ على بنية الكلمة مع تغيير حرف ففي (لنبقى - لنشقى - لنرقى) و كذا (الحرائق - الحرائق) تجعل و تكرر أن " الجنس بين الظواهر التي تمنح

¹ - أماني سليمان ، الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية) ، ص 52 .

² - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (01) ، ص 27 .

³ - منير سلطان ، البديع : تأصيل و تجديد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية مصر ، 1986 ، ص 77 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 77 .

⁵ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (04) ، ص 32 .

⁶ - المرجع نفسه ، ص 59 .

النص الذي ترد فيه إيقاعا واضحا وذلك بما تقوم عليه من اشتراك صوتي يجمع بين الألفاظ في الجملة أو النص الواحد بدلالات مختلفة¹

و بهذا حدثت الممايزة بين الألفاظ المتقاربة صوتيا في دلالات مختلفة و هذا لا يمكن أن يخفى بأي شكل كما في قصيدة (يا شعبنا ما أروعك) :

من في مهاوي الفقر عذرا أوقعك
من للورا قد أرجعك
و أذاقك السم الزعاف و أوجعك
من بالمصائب أوسعك
بتدخل الأعداء جاء ليفزعك
من روعك
يا شعبنا ما أروعك

و حققت هذه القطعة غاية خصيصة الارتباط بالتجنيس وهي " الميل إلى الإصغاء إليه (التجنيس) فان مناسبة الألفاظ تحدث ميلا و إصغاء إليها ولان اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثم جاء و المراد به معنى آخر كانت النفس تشوق إليه² ولذلك اعتبره الدكتور الشحات محمد أبو ستيت في كتابه (دراسات منهجية في علم البديع) انه من الفنون البديعية التي برز فيها التخيل و الإيهام و في ذلك تتحدد فائدته في حسبه " في حسن الإفادة مع أن الصورة صورة التكرير و الإعادة فهو فن خادع موهم³ هذا الخداع و الإيهام يقود إلى تذوق و استكناه المعنى و ما من شيء اختلف فيه إلا لقيمة عليا فيه و لذلك " اختلف البديعيون في قيمة الجنس ، ولعلمهم لم يختلفوا في شيء إفراطا كما اختلفوا فيه⁴

ب (التصريح :

" هو عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت و آخر جزء في عجزه في الوزن و الروي و الإعراب وهو أليق ما يكون بمطالع القصائد كمطلع معلقة امرئ القيس⁵ و بهذا المعنى وجدنا انه لا تكاد تكون قصيدة عمودية في تجربة سليمان جوادي لم يطالها التصريح ، وهذا الإمعان في أن تكون مطلع قصائده مصرعة لغاية ولا شكل فنية و في هذا الجدول أقدم عناوين القصائد مع ذكر المطلع واكتفيت بعشر قصائد فقط :

1 - أماني سليمان ، الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سرديّة حضارية) ، ص 50 .

2 - محمد علي التهانوي ، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم ، (ج 01) ، تحقيق : علي دحروج ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط 01 ، 1996 ص 588

3 - الشحات محمد أبو ستيت ، دراسات منهجية في عالم البديع ، دار خفاجي للطباعة و النشر ، مصر ط(1) ، 1994 ، ص 219 .

4 - علي الجندي ، فن الجنس ، دار الفكر العربي ، دت ، ط ، ص 18 .

5 - عدنان حقي ، المفصل في العروض و القافية و فنون الشعر ، دار الرشيد دمشق ، بيروت ، ط(1) ، 1987 ، ص 131 .

عنوان القصيدة	المطلع
— عرافة الحي	— عرافة الحي ضاعت في الهوى حيلي وكل شعري من التشبيب و الغزل
— مخبزة الأحلام	— يشناق الهوى يحب النوم يعبده قد ضج منه وحق النوم مرقده
— أعاصمة الجزائر	— أعاصمة الجزائر ما دهاك ومن ألقى الفجيرة في حماك
— كونين	— كونين هل أدعيك مقاما وأنت التي سكنت دواما
— الخروج من الرماد	— لكم دينكم فاتركوني و ديني فدين التفاوض ما عاد ديني
— إيه جزائر	— إيه جزائر هل أفضي بما أجد و اترك الشعر في عينيك يتقد
— انتماء	— ناوليني تعاستي و عنائي و دعيني أخض عباب شقائي
— هجوم	— قالت : أعوذ برب الناس و الفلق من شر شخص يدق الباب في الغسق
— حصار	— حاصررتي بحبها فطوم و النعيمان حبها و النعيم
— ملهمني	— قومي ارسمني ارسمي حزني و ماساتي فأنت شخص أرى في ذاته ذاتي

و نحن نقف عند هاته المقاطع يظهر جليا ذاك الإيقاع المتدفق و الجرس الذي يحدثه توافق نهاية الصدر بالروي و هذا الذي جعل محمد العيد (في كتابه (إبداع الدلالة) يربط بين الحالة النفسية و التصريح بالنسبة للشاعر و يقرر انه " ليس حلية شكلية خارجية عن انفعال الشاعر ، و عن احتياجه للإيقاع في مقدمة قصيدته على وجه الخصوص ووقوف النقاد و البلاغيين القداماء عند المطالعة المستحسنة معروف مشهور ¹

في قصيدة (عرافة الحي) السياق النفسي انكساري لذلك كانت اللام المكسورة فتوافق مع النفس إيقاعها و القصيدة لكنه يحرر التصريح في (مخبزة الاحلام) ليكتب الإطلاق ليرسل أخيلته و أحلام بعيدة مرفوعة إلى الأفق الممتدة ، و هكذا نتوقف عند هاته المفاصل لنسائل توافقاتها الإبداعية .

¹ - محمد العيد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبى) ، ص 48 .

الفصل الثاني :

الرمز الصوفي

في الهندسة التفاضلية

الولوج إلى بناء التركيب في أي نص ، مبنى على قوة الاختيار اللفظي ، المتميز بعفوية الدفق الإبداعي و محاولة الكشف عن خيوط تكوينها، تحيل إلى أساسات التجربة من خلال الإبانة على قدرة المفعول التركيبي في البنية المتضافرة في النص المتداخلة صوتا و تركيبيا و دلالة ، و كما انه من غير الممكن المفاضلة بين هاته المتداخلات لا يمكن كذلك إلا قراءة التركيب باعتباره بنية متضامنة جزء من بنيات النص المتضافرة .

إن ميلاد دراسة تستنطق عمق النص لا يمر إلا عبر استكناه نظريتها و تلمس الأدوات حتى يوفر الانطلاقة التي تستهدف الكشف عن (رؤيا النص) وذلك من خلال مجموعة من المنطلقات :

(أ) من الكلمة إلى الجملة :

الانطلاق من الكلمة إلى الجملة يحتم إثبات انتماء هذه كلمة وردها إلى مجالها السياقي معرفيا (دلاليا) ، لان إثبات هوية الكلمة يحيل إلى تبين حقيقة ميلاد الجملة و يضيف على الجملة الطابع الدلالي ، بعيدا عن قالب النحو و جفافه .
" قيل الكلام ما يتكلم به قليلا كان أو كثيرا و اشتهر في عرف اللغة في المركب من الحرفين فصاعدا "¹ هذا الكلام يحيل إلى (الحرف) في صورته الصوتية عند اللغويين ، فالمقطع فالكلمة فالمركب فالجملة ، و يحيل إلى نشأة الكلمة ، إذ " تتحول الحروف في الكلمات إلى مواد توازي العناصر الأربعة التي اعتبرها الفكر القديم العناصر التي يقوم عليها العالم : الماء ، الهواء ، النار ، التراب ، وباجتماع الحروف و ضم بعضها إلى بعض و نفخ الروح (التي هي الحركات) فيها تتشأ الكلمة كائنا حيا قائما بذاته "² هذا المنحنى الصوفي في تفسير الظاهرة اللغوية الذي يأخذ طابع المفارقة و الإغراب التفسيري يجعل محور الكلام على (قدسية الحرف) و إمكاناته التفجيرية رؤيوية و هذا ما يحول (الكلمة) إلى كائن حي له روح (الحركات) ، لذلك المتصوفة يقودون معركة التشعير داخل الكلمة من خلال رؤيتهم التصوفية للغة بدل المنحنى التركيبي (للجملة) ، باعتبار الكلمة (تركيب داخل التركيب) . " و الحرف عند أئمة التصوف – و بالخصوص ابن العربي و ألتستري و النفري و الحلاج – يجمع بين الوجود الظاهر ، مجسدا في الحرف مرسوما و مخطوطا ، و الوجود الباطن أي روح الحرف ، فهو عندهم كائن جسده شكله وروحه معرفة لا يظفر بها إلا العارفون و أهل الذوق "³ .

¹ - محمد علي التهانوي ، موسوعة كشف اصطلاحات الفنون و العلوم ، تحقيق : علي دحروج ، الجزء الثاني ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت لبنان ، ط (1) 1996 ، ص 1370 .

² - رضوان الصادق الوهابي ، الخطاب الشعري الصوفي و التأويل ، منشورات زاوية للفن و الثقافة ، الرباط ، المغرب ، ط (1) ، 2007 ، ص 178 .

³ - محمد بنعمارة الاثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ص 51 .

و منه ندخل في دوامة (تركيب الحروف) و كان التركيب (الجملة) امتدادا لتركيب (الكلمة) امتدادا لتركيب (الحرف) و ذلك بتشكيل الحرف باعتباره (تركيب التركيب) من المنظور الصوفي طبعاً الذي ذهب بعيداً في تفسير سر الحروف ، وهنا يورد عاطف جودة نصر ما يظهر هذا المذهب ولخصها في نقطتين " الأول اعتقاد الصوفية أن لكل عالم من عوالم الحروف رسولا من جنسهم و شريعة تعبد بها ، و لطائف و كثائف و أن عليهم من الخطاب الأمر فلا نهى عندهم و أن فيهم عامة و خاصة و خاصة الخاصة والثانية أنهم تصوروا الحروف على نحو ما تصوروا ما يسمى بمملكة العالم الباطن¹ هذه القراءة المستبطنة لطاقة الحروف و توجهها الصوفي في تشكل الكلمة " والملاحظ أن الكلمات – من المنظور الصوفي – لا تشبه من المخلوقات إلا ما كان منها مخاطباً بالتكليف و معناه أنهما مخلوقات فوق الحيوانات و النباتات و الجماد في المرتبة و هو ما يدل على علو قدر الكلمة عند الصوفية² لأنها نابعة من تراكم حروف تحمل ذلك الطابع السري الرفيع الذي يؤسس إلى علو في الرؤية ، فإذا كان الحرف كائن له عوالمه ، فما بالك عندما تتضافر هذه الكائنات (الحروف) " و لقد اقترن علم الحروف بجعفر الصادق مما يؤيد الرأي السائد الذي يرى أن الصوفية استفادت من الشيعة في مجال رمزية الحرف³ فالشيعة جعلوا كل إمام عندهم مرموز لهم برمز فالعين مثلا رمزية للإمام علي (كرم الله وجهه) ، و لذلك كانت الكلمة لها قيمة رفيعة فمن كان أصله رفيعا ارتفع قدره و كذلك الكلمة " أننا نحن أنفسنا قد كنا – على حسب تعبير بن عربي – حروفاً عاليات لم تقرا ومعنى هذا وجوديا ، أننا كلام و أن العالم كله بما فيه من أعيان و إمكانات ، كلام الهي واحد ، ولغة مقدسة تجمع شملنا على الأساس الحقيقي للوجود⁴ هذه اللغة التي يقتنصها الشاعر و يوجد بالكلمة التي هي " من أهم و سائل الشاعر في إبداع الدلالة باعتبارها المثير المادي للمعاني⁵ هذه الإثارة التي يحملها مدلولها ومتى كان مدلولها يحيل إلى معنى معين اتصفت هي بهذه الصورة من خلال الذات القائلة لان " الشاعر احد جوانب إثراء اللغة بما يصطنع في أثناء خلقه القصيدة من تراكيب و علاقات سياقية و مفردات حين يخرجها من عزلتها المعجمية إلى عوالم تنبض بالإيماءات الدقيقة و المعنى المبتكر الجديد⁶ و لذلك كان الشاعر العربي المعاصر يحث الخطى إلى جمالية الخلق فانغمس في لذة

¹ - عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الاندلس ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1983 ، ص 41 .

² - رضوان الصادق الوهابي ، الخطاب الشعري الصوفي و التأويل ، ص 179 .

³ - محمد بنعمارة الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ص 52 .

⁴ - عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 71 .

⁵ - محمد العبد ، ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي - مدخل لغوي اسلوبي - ص 51 .

⁶ - خليل ابراهيم العطية ، التركيب اللغوي لشعر السياب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1986 ، ص 146 .

النص الصوفي و المعجم الزاخر بالمعاني الذي أن وجد شاعر يحسن دغدغة التراث و ابتكر الأثير من المعاني ، و لذلك وجدنا صلاح عبد الصبور يوصف الحالة الشعرية في مخاضها توصيفات من وحي التصوف بحيث يشعرك بمدى متاخمة التصوف للحالة الشعرية و ذلك في كتابه (حياتي في الشعر) أن القصيدة في شكلها النهائي تمر بتمرحلات ثلاث تبلور تقاسيم وجهها فمثلا نجده يعرفنا بالمرحلة الأولى: " أولا القصيدة كوارد و للصوفيين المسلمين في استعمال الكلمة وارد تقفن فريد فقد فرقوا بين هذه الكلمة وبين كثير من الألفاظ التي تشبهها مثل : خاطر و البادي و ألباد ، و العرض و الوهم ¹ خلفية الشاعر تحكم النص لأنه يختار كلماته من معجمه و لذلك وجدنا الشاعر المعاصر لا تخلو تجربته من تقمص صوفي و هذا تدليل على رغبة في الاستلهام و تمثل التجربة الصوفية بزخمها و رمزها مع انه غير متمثل الحقيقة الصوفية واقعا .

الانطلاق من الكلمة في أبعادها المتشعبة الموظفة في متن النص إلى الصيغة التركيبية (الجملة) يحتم أن نخرج من تلك الدراسة التركيبية المركزة على الجانب النحوي لأن " الدراسة النحوية في أساسها معيارية أي أن الهدف منها هو بيان الصواب في الاستعمال فالصحة اللغوية هي غاية الدراسة النحوية دون أن يكون لها التزام ببيان الأنماط المتفاوتة في (الجودة) مع اتفاقها في (الصحة) و ترك هذا الأمر لعلوم البلاغة و خاصة علم المعاني و تسميته اختصار لعبارة " المعاني النحوية " ² فالبلاغة يفيدها كثيرا محورية دور الكلمة في تشعير السياق الجملي (الكلامي) في حين القالب النحوي ينشغل بأولوية السلامة التركيبية فيقع في دائرة تجفيف ذلك التوهج و برودته ، و الشاعر تبرز هنا قدرته على اختيار اللفظ الشعري و تزويجه بأخر ليفتح أفق الرأي و اسعا مع انه " لا تبدو الكلمات المفردة في النص (single words) وحدات لغوية منعزلة ولكنها تتصل فيما بينها حيث يركب المرسل بعضها مع البعض الأخر وفقا لمضمون الرسالة و يربط بينها في وحدة كبرى هي (القرينة) أو (التركيب) " ³ ، فالتركيب يفك عزلة الكلمة ويفتح لها أفقا قرائيا واسع لان " الكلمة تساوي الوحدة المعجمية التي تشكل بدورها وحدة من الوحدات الصغرى للنص و لا يمكن فهم معنى الكلمة أو الوحدة المعجمية للنص بمعزل عن الوحدات المعجمية الأخرى لكن هذه الكلمات أو الوحدات المعجمية تتضافر في سياق النص حتى تشكل الدلالة الكلية للنص " ⁴

¹ - صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط (02) 1988 ، ص 12 .

² - محمد عبد الله جبر ، الأسلوب و النحو ، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الاسلوبية ببعض الظواهر النحوية ، دار العودة ، الاسكندرية ، مصر ، ط(01) ، 1988 ، ص 15 .

³ - محمد العبد ، ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي - مدخل لغوي اسلوبي - ص 101 .

⁴ - مبارك مراد عبد الرحمن ، النظرية النقدية (ج 01) ، النادي الادبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، ط (04) ، 2012 ، ص 75 .

و كان فهم النص في تركيبه ينطلق من الكلمة ، هذه الكلمة يجب أن تكون مشبعة دلاليا ، في حين المتصوفة يعمق الرؤية أن تتجه إلى " الحرف " ، و مهما كان فان السياق يحكم مسار الدلالة من خلال عناصر الكلمة " و تتمثل عناصر الكلمة في سياق النص في ثلاثة عناصر هي : الدال و المدلول و العلاقة الاتصالية بينهما¹ و تكمن بلاغة الكلمة في انه " ليست دلالة الكلمة على الشيء كدلالة الدخان على النار أو السحاب على المطر ، فهذه خارجية ينفصل فيها الدال على المدلول أما دلالة الكلمة على الشيء فكامنة فيها " ، هنا تبرز محوريات الجملة كوجه تركيبى بالنظر للمقدمات الموطئة ممثلة في (الكلمة) .

و الجملة كما جاء في " التعريفات " هي " عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفاد كقولك : زيد قائم ، أو لم يفد كقولك : أن يكرمني ، فانه جملة لا تفيد إلا بعد مجيء جوابه فتكون الجملة اعم من الكلام مطلقا² .

لكن التهانوي أورد أن " الكلام هو المركب من كلمتين أسندت أحدهما إلى الأخرى فانه صريح في أن الكلام هو ضربت و المتعلقة ضاربة عنه ثم اعلم أن صاحب المفصل و صاحب اللباب ذهبا إلى ترادف الكلام و الجملة و ظاهر هذين التعريفين يدل على ذلك ، لكن الاصطلاح المشهور على أن الجملة اعم من الكلام مطلقا³ هذا التطابق بين تعريف " الكلام " و " الجملة " سرعان ما يفنده التهانوي منتصرا للمشهور في إثبات المفاصلة من خلال أن "الكلام في العرف اللغوي لا يشمل الحرف الواحد و في العرف الأصولي لا يشمل المهمل و في العرف النحوي لا يشمل الكلمة و المركبات الغير التامة كما لا يخفى⁴ و منه يتبدى أن التركيب يفضح قصور الكلام في بلوغ قيمة الجملة و لتبقى الجملة متفوقة على الكلام ، ودام اهتمام الدارسين في كشف جماليات التركيب على استنطاق " الجملة " استنطاقا يقدم الطاقة التشعيرية للسياق " و تقتضي دراسة سياق الجملة في النص الشعري دراسة القواعد التي تتيح لنا فهم المعايير اللغوية فهما جيدا وكل تركيب معين للجملة يطرح معنا مغاير للتركيب الآخر إذ كلما تغير موقع الكلمة في سياق الجملة تغير المعنى⁵ هذا التغير قد يكون ناتجا عن النحو الذي يجمع مفهوم الجملة " في ابطت تكوينها عند النحاة إما أن تكون اسمية و إما فعلية و بينهما فرق و هي في داخل السياق ، إما أن تكون مستقاة قائمة بذاتها ، لا تحتاج أن

¹ - المرجع نفسه ، ص 79

² - علي بن محمد الجرجاني ، التعريفات ، تحقيق : نصر الدين التونسي ، شركة القدس للتجارة ، القاهرة ، ط (1) ، 2007 ، ص 133

³ - محمد علي التهانوي ، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم ، (ج 2) ، ص 1372 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 1372 .

⁵ - مبروك مراد عبد الرحمن ، النظرية النقدية ، (ج 1) ، ص 87

تكون متعلقة بما قبلها أو بعدها ، وأما أن تكون غير مستقلة متعلقة بما قبلها ¹ فالسياق يخدم الجملة و يفرض معنى و دلالة من خلال المعنى النحوي و المعنى السياقي ، إذ أن المعنى النحوي قالب محدد لكن السياق تحول حركي يقدم الدلالات و يغذي النص برؤية الشاعر .

و هكذا أسست (الكلمة) بناء (الجملة) و ليست العبرة في سطحية التركيبين ولكن في مراميها الدلالية انطلاقاً من الحرف و توهجاته إلى الكلمة و صورتها إلى الجملة و تركيبها و سياقها ، و ما يفصل بين الكلمة و الجملة قدرة الكلمات على التراكيبية في (مركبات) " فالجملة في نهاية الأمر " ليست حصيلة تفاعل مباشر بين الكلمات في الحالات كلها ، إنما تتفاعل الكلمات في بعض الأحوال لتدخل في مركبات تحكمها فيها علاقات خاصة و تتحد هذه المركبات بعضها مع بعض ، و مع المكونات الأخرى ، بغية إنتاج الجملة ² هذا التحليل لا يمكنه بأي شكل استبعاد فكرة التفاعل ولكنه تفاعل بعدي أي انه يحكم بمدى تضاييف الكلمات فيما بينها لتؤسس الجملة مع بقاء (الكلمة) ذات مفصلية في تركيب الجملة و بناء التركيب .

ب - بلاغة التركيب :

التركيب في صورته النهائية ولادة إبداعية تتطلق لتؤسس إلى كيان نصي مشحون بالدلالات إذن فمن المتوجب أن " لا ننظر هنا إلى التركيب باعتبار سماته النحوية البلاغية و إنما ننظر إليه من زاوية أخرى هي قيمته - في ذاته و على حاله - في إبداع الدلالة و (أسلوبية) الرسالة ³ لأن الحالة الإبداعية توفر قدرة الخلق الشعري على المزوجة بين الألفاظ و توليد معنى مدهش و جديد أو تصوره في طابع مفارقة " فالشعر بنية ذات عناصر متضافرة (أصوات ، معجم ، تركيب ، دلالة) فالدراسة المعجمية وحدها تسيء إلى النص الشعري لأنها تفصل الألفاظ عن سياقها التركيبي أي عما قبلها و بعدها ⁴ .

والخطأ الجسيم عندما نحاول الفصل بين المكونات اللغوية صوتاً و كلمة و مركباً و تركيباً لأننا نفقد النص لذته و طاقته الشعرية إذ من الواجب البحث عن الدلالة و اقتناص قدرتها على الخلق و الإبداع لان " النحو بأحكامه اعجز من أن يستوعب أسرار اللغة و وجوهها التي يدق فيها النظر فهو يقيم منها أصولاً عامة يجريها

¹ - منير سلطان ، بديع التركيب في شعر أبي تمام (الكلمة و الجملة) ، دار المعارف بالاسكندرية ، مصر ، ط(3) ، 1997 ، ص 166 ، 167 .

² - عمر يوسف عكاشة ، النحو الغائب : دعوة الى توصيف جديد لنحو العربية في مقتضى تعليمها لغير الناطقين بها ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط (01) ، 2003 ، ص 123 .

³ - محمد العبد ، ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص 101 .

⁴ - محمد مفتاح ، دينامية النص (تمظير و انجاز) ، المركز الثقافي العربي بيروت ، الدار البيضاء ، ط 02 ، 1990 ، ص 61 .

على الأشياء متباينة لا تكاد تتضح معها الخصائص المنفردة للكلام¹ فمما لا شك فيه أن الصوت يتولد مع الحرف و يتكاثف مولدا الكلمة كشكل صرفي و صورة صوتية ثم السياق التناسقي بين الكلمات الذي يوجد التركيب و الدلالة تحرس كل ذلك بل يجب أن نقول تبعث الروح في كل ذلك .

وفي قراءة تحليل التركيب و جب اعتماد التحليل الأسلوبي " الموجه إلى تقويم الرمز اللغوي و إبراز دلالاته على فكرة أساسية وهي أن لغة الأدب متعددة المعنى غالبا ، فهي من النمط المعقد لا البسيط و هذا يقتضي بدوره اعتبار القول الأدبي مما لا يمكن تحديده بدقة"² .

فالموضوع الإبداعي يفرض هذا التصور و يقدم تعددية المعنى كمعطى أولي أساسي هذه التعددية تفرض قراءات في إطار قراءة هاته الأخيرة متفطنة لمدخل المعنى و تحاول اكتشافه. و بهذا نجد قراءة التركيب يجب أن تتخلص من نمطية القراءة على أنها تلك السباحة في متن النص و تفكيك جملة ضمن قراءة نحوية موسعة ، قد تتعسف في قهر صورته و غربته و تحيله إلى جسد مقهور أنهكه (مشرط) النحو و سذاجة الناحي .

لذلك نجد مثلا (محمد العبد) في قراءته الرائعة للشعر الجاهلي (إبداع الدلالة) عالج التركيب من خلال صورته الأربع الرئيسية وهي : " القوالب اللفظية – المصاحبات اللفظية – التعبيرات اللغوية – المزوجات اللفظية"³ و ترك لنفسه سلطة السبح في النصوص متجها صوب الدلالات ، و يؤسس صاحب (النظرية النقدية : من الصوت إلى النص) مراد عبد الرحمن مبروك متبعا سياق الجملة في تكوين التركيب على ثلاث محاور (المحور الأول : محور الاندماج و الثاني : محور المحمولات و الثالث : محور الوحدات التركيبية) ، و يشرح كل محور ، ففي محور الاندماج (تتضافر الكلمات الدالة على معنى مع بعضها البعض حتى نتقلنا من معنى الكلمة إلى معنى الجملة)⁴ أما محور المحمولات (ونعني به المعاني التي تحملها الأفعال و الأسماء في الجملة و مدى تغير المعاني بتغير موقع الأسماء و الأفعال في الجملة نفسها)⁵ أما محور الوحدة التركيبية (وفيه تتوحد الجمل و تكتمل نسيج متكامل من ناحية الألفاظ و المعاني معا شريطة أن تكون الجمل صحيحة تحليليا و تركيبيا)⁶ فالحاصل من خلال كل السابق أن البنية التركيبية الجوفاء لا محل لها وإنما طرح لفكرة ذات بعد عميق تستهدف تجميل

¹ لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للادب (بحث في فلسفة اللغة و الاستطيقا) ، ص 21 .

² صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص 161 .

³ - ينظر محمد العبد ، ابداع الدلالة ، ص 101 .

⁴ - مبروك مراد عبد الرحمن ، النظرية النقدية ، ص 88 .

⁵ - المرجع نفسه ، ص 89 .

⁶ - المرجع نفسه ، ص 90 .

القراءة و إبراز مكامن النص " فإذا كانت الجملة هي أقصى حدود التحليل في علم اللغة فان علم الأسلوب ينبغي أن يتجاوزها حيث نرى في علم الأسلوب فرعاً من علم اللغة يختص بتناول المتغيرات في النصوص بأكملها"¹ لذلك توجب أن تحدث ثورة في الدرس اللساني و البلاغي في العربية تنتقل به من (نحو الجملة) و (بلاغة الشاهد و المثال) إلى (نحو النص)² .

و مهما يكن فقراءة النصوص الإبداعية هي التي تفرض مبدأ قرأتها لفرادة تجربتها فالتشابه ربما يكون في الأطر الشكلية العامة لكن لكل نص خصوصية التي تطرحها لغته و صورته التي انبثق عنها و لذلك فان اكتشاف حقيقة النص تتبع منه خطأ لما حركت النصوص مياه النقد و فجرت قدرته على اقتناص لذة النص الكامنة فيه و سر أسرارها .

و لذلك " كان المعجم ليس الضامن الوحيد لانسجام النص و توالده و تناسله و إنما المنظم له هو التركيب ، و للتركيب أدوات تضمن اتصال بعضه ببعض خصها المناطق و اللسانيون و علماء النفس اللغوي ببحوث كثيرة"³ و لذلك كان " النحو " سر ذلك التنظيم و الأداة التي ولدت من رحم تركيب و نظمت توالدها من بعد من خلال القوالب المؤسسة لفن القول العام لكن صورة (النحو) بقيت مقترنة بالجفاف و الصرامة و التعقيد و اقرب لصوت العقل منها لرافد الذوق الإبداعي ، لكن أهل التصوف كان لهم رأيهم في إخراج (النحو) من عزلته الذهنية ، ووجدنا المتصوفة يوازنون بين نظام اللغة و نظام الوجود " و لعل هذا التوازي بين نظام اللغة و نظام الوجود في المنظور الصوفي هو ما جعل كثيراً من المتصوفة يؤولون العلاقة التركيبية في الجملة تأويلاً وجودياً حتى أن بعض المتأخرين منهم قرأ مقدمة الأجرومية قراءة صوفية"⁴ و يحيلنا رضوان الصادق الوهابي في الهامش إلى (شرح الفتوحات القدسية في شرح المقدمة الأجرومية للصوفي الكبير ابن عجيبة الذي يقول فيه " و النحو على قسمين نحو لسان الفم و نحو لسان القلب و معرفة نحو القلب عند العقلاء أكد و انفع من معرفة نحو اللسان بدليل أننا نجد من لا يحسن التلفظ بكلام العرب فيلحن بكلامه برفع المنصوب و نصب المرفوع و يكون في حالة متخلفاً بالكتاب و السنة فهذا هو النحو القلبي"⁵

¹ - محمد عبد الله جبر ، الأسلوب و النحو (دراسة تطبيقية) نقلا عن .17. 17 . b . flowleir linguistic bheony ص 17 .

² - سعد عبد العزيز مصلح ، في البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية ، افاق جديدة ، مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ، ط(01) ، 2003 ، ص 45 .

³ - محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير و انجاز) ، ص 164 .

⁴ - رضوان الصادق الوهابي ، الخطاب الشعري الصوفي و التأويل ، ص 183 .

⁵ - عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الأجرومية في التصوف ، مكتبة النجاح ، طرابلس ، ليبيا ، (د ، ط ، ت) ، ص 11 .

هذا التعميق في قراءة النحو يفرض التوجه الصوفي في تفسير الظواهر التركيبية و من ثم هو يفرض " تشعير النحو " عبر تصويفه و تحليل الظاهرة النحوية صوفيا عبر كل توجهاتها فت " شعريا جاءت لغة الصوفي صاعقة جاءت لتقول ما لا يقال و ما لا ينقل هو رؤيا الصوفي و هي رؤيا بدورها صاعقة منها كان الرمز وكانت الإشارة و الإيحاء كلها مؤشرات دالة على خطر هذه الرؤيا و على قصور العبارة على التمثل الشامل المطلق هذه الرؤيا ¹ لان رؤياهم هي حالة تكثيفية لخصيصات التجربة الصوفية أولا و كذلك تكثيف للغة الواصفة لهاته التجربة و مدار كل ذلك للمجرب و الواصف لان " إنتاج الخطاب اللغوي - في المنظور الصوفي - من خلال التواصل بين المتكلم و الحقائق الإلهية ثم يتحقق من خلال تفاعل بينه و بين العالم و بينه و بين اللغة بكل مستوياتها ² هذا الطرح يقدم التوصيل بين (القائل) و (الحقائق الإلهية) و هي جانب غيبي عن الشهود ممثلة في (العالم) و (اللغة) إبرازا لفكرة (الإلهام) الذي يصير الخطاب الناتج عن هاته النظرة مفارقا من خلال مستواه الخطابي فكرة و تركيبا و تلق بحيث تكمن شعريته في ذاته لذلك " المتصوفة لم يكن اشتغالهم بالشعر كبيرا ، و كان التجربة الصوفية تقال في الوقف الذي تعاش فيه وان التعبير من داخل التجربة لا يسمح بتمخيض معنى و إعداد ما يلبسه من قوافٍ و أوزان ³ و لذلك اتجهوا نحو النثر أو " التنثير " لان لغة الكشف التشعيري حاضرة و هكذا التقى المتصوفة بعمقهم التراثي مع الحداثة و فكرتها و ضيقها بالشكل و محاولة التحرر منه قدر المستطاع لأنه تحرر للتجربة لم تجدوا غير التصوف يوازي فكرتهم و يعبر عنها من الاستفادة من رأي المتصوفة إذ لهم " اعتبارات خاصة دفعتهم إلى الانشغال بالشكل النثري و ارتباط الكتابة به ، متعلق أساسا و بشكل حميمي بالفعل التواصل المعرفي الذي تقوم عليه التجربة و لعل تبادل الخطاب مع الله لا يستطيع فضاء القصيدة الطبيعية و طبيعة الشعر احتوائه ⁴ هي تماما مع تعديل في (المتجه) فكرة الشعر المعاصر و محاولة تحريرها لشكل بكل و تحريره حدود التجريب العامق في التجربة الشعرية .

و أمام تجربة الشاعر سليمان جوادي نقف على بلاغة التركيب نشف مفعلاته مدركين أن تجربته فيما تكشف لنا وظفت الرمز الصوفي امتصاصا لخالصة التجربة الشعرية المعاصرة و لنا أن نقف أمام بعض الظواهر التركيبية التي يمكن أن نحملها على التفسير الصوفي في رمزيتها

¹ - صلاح بو سريف ، رهانات الحداثة ، افق الاشكال محتملة ، ص 45 .

² - رضوان الصادق الوهابي ، الخطاب الشعري الصوفي و التأويل ، ص 183 .

³ - آمنة بلطي ، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصر ، ص 168 .

⁴ - المرجع السابق ، ص 168 .

أولاً : مركب الجملة (الدال و المدلول) :

1 - رمزية المركب الاسمي :

مدار هذا التركيب اللغوي هو (الاسم) و تفريعاته و ما يطرحه من صور المعنى الدلالي في شكله البسيط و المركب " و انطلاقاً من اسمه فقد " ذهب الكوفيون إلى أن الاسم مشتق من الوسم - و هو العلامة - و ذهب البصريون إلى انه مشتق من السمو - و هو العلو -¹ و في كل من التجريبتين يمكن الإلماح للبعد الصوفي بين التأشير (العلامة) و التسمي (العلو) و نحاول استكناه المركب الاسمي و تعريفاته في تجربة سليمان جوادي من خلال اختيارات شعرية نقف عند صور زخم بها الشاعر متن قصيدته (جسد الحب)² :

الهوى ... حرب و إني ...
 في الهوى كالليث شهيم
 لا تظني في هواي ...
 " إن بعض الظن إثم "
 قد أتاني الحب طفلاً
 و غدا بالجسم ينمو
 هو روعي و حياتي
 و أنا للحب جسم

نقف عند جسد للحب يحمل معاني التحرق و ذاك الصوت الأثير (الذي يسرح صدى التصريح و البوح بما يعتمل في الفؤاد من الحرقه و الشوق و الحنين و لنا أن نتوقف عند انطلاقة التصريحية : (الهوى ... حرب) هذا المركب الاسمي له دلالة تحمل من العمق التركيبي الكثير من الدلائل فالابتداء (بالهوى) المعرف غير المنكر أي انه معلوم و واضحة صورته و محددة غايته و لكن علاقة الابتداء مقدره لأنه اسم مقصور و هو " اسم معرب آخره ألف ثابتة سواءً أكتبت بصورة الألف كالعصا أم بصورة الياء كموسى و لا تكون ألف أصلية أبداً و إنما تكون منقلبة أو مزيدة "³ فالمقصور يحمل معنى القصر و أن يكون مختصاً بأمر محدد هذا ما يدل عليه (الهوى) الجانب القلبي فالمتصوفة يفسرون الاسم تفسيراً خاصاً " فالاسم المفرد هو سلطان الاسم و هو اسم الله الأعظم فلا يزال المرید يذكره بلسانه و يهتز به حتى يمتزج بلحمه و دمه و تسري أنواره في كلياته و جزئياته

¹ - عبد الرحمن بن محمد الانباري ، الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين : البصريين و الكوفيين و معه كتاب ، الانصاف / تاليف محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع ، للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 2009 ، ص 27 .

² - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (03) ، ص 87 - 88 .

³ - مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، تعليق و تصحيح ، اسماعيل العقباوي (ج 1) ، شركة القدس للتجارة القاهرة ، مصر ، ط (1) ، 2007 ، ص 96 ،

فيتحد الذاكر و المذكور فينتقل الذكر إلى القلب ثم الـ الروح ثم إلى السر فحينئذ يخرس اللسان و يحصل على محل الشهود و العيان فيصير ذكر اللسان و يحصل على محل الشهود و العيان فيصير ذكر اللسان ذنبا من الذنوب عند مشاهدة علام الغيوب ، حسنات الأبرار سيئات المقربين¹

و هنا إحالة إلى " النحو القلبي " الذي عدد فكرته ابن عجيبة في شرحه للأجرومية و لكن بمناسبة " أفراس اللسان و أن يصير ذكر اللسان ذنبا " هنا يحيلنا إلى فكرة الإعراب التقديري للفظ (الهوى) فهو المبتدأ المرفوع بالضم المقدر إعرابا اسراريا يكتم الهوى كما يكتم علامة الإعراب (الحركة) فالألف المقصورة تقدر عليها الحركات الثلاث للتعذر و (معنى التعذر انه لا يستطيع أبدا إظهار علامات الإعراب)² فالهوى يتعذر أن يكشف عنه إلا النحو القلبي فهذا الغور العميق الشاعر يفتحه بفارق نقطي و هو كلام مستبطن مقترن بالهوى و لكن يقطع سليمان جوادي أفق انتظارنا بالخبر العنيف (حرب) ، فهذا المركب الاسمي الافرادي ينطلق من فكرة الحكم (الهوى — حرب) ، لينتهي في توصيف هذه الحالة الاعترافية للتدليل على أدوات الاحتراب و قدرته على حسم المعركة و ليجعل الحديث عن (الهوى) لا يمر إلا عبر تشويق فكرة (حرب) بتوظيف المعجم الشديد إن في إيقاعاته أو ألفاظه فيعطف على هذه الجملة الاسمية مركب اسمي بسيط آخر بقوله (و إني ... في الهوى كالليث شهيم) ليؤكد شهامته و بين الأنا والشهامة يورد إضافات مدللة على حكمه بالشهامة على نفسه .

— في الهوى —

أنا _____ شهيم _____

— كالليث —

فالقارئ يقف عند تركيبية الأنا المقترن بالتوكيد الذائبة فيه المحتاجة للإضافات ليخلص إلى فكرة و حكم الشهامة على نفسه ، و نجده في هاته الأبيات (الأسطر) يمازج بين الفعلية و الاسمية لكنه ينحاز إلى الاختيار الاسمي هنا تدليلا على ديمومة الأحكام و صدقية المشاعر لكنه لا يغفل حركيتها و انفتاحها بيد أنها حركية تابعة للسكون و الديمومة و ليس العكس .

لكن فكرة النسخ في الجملة الاسمية و جدت تستهدف (المبتدأ) مفتتح التركيب الاسمي و بين الرفع و النصب أحوال تتغير ففي حالة الرفع يبقى الاسم يعتد بمفرده الاسمي معبرا عن نفسه بأنه (مبتدأ) و لكن و بدخول الناسخ " إن بعض

¹ - عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في التصوف ، مكتبة النجاح ، طرابلس ، ليبيا ، (د ، ط ، ت) ، ص 15 .

² - مصطفى الغلابيني ، جامع الدروس العربية ، ص 29 .

الظن إثم) فجاءت (بعض) اسما للناسخ الناصب للمبتدأ الملحق له بان يسمى اسمه و هنا يتبدى التحول (من الرفع إلى النصب) عبر الناسخ و عندما نقف هنا بين رأيين في هاتين الحركتين بين نحو اللسان و نحو القلوب على رأي المتصوفة نلاحظ الفارق ففي شرح المقدمة الأجرومية و في قوله (و أقسامه أربعة رفع و نصب و خفض و جزم) أي كلام العرب نجد مثلا محمد بن صالح العثيمين شارحا: " هذه أقسام الإعراب يعني : ما من كلمة من كلمات العرب إلا و هي إما مرفوعة أو منصوبة أو مخفوضة أو مجزومة"¹ في حين نجد ابن عجيبة يقول: " و أحوال التغيير الذي يعترى الإنسان و ينزل به أربعة"² ثم يمضي في الوقوف عند كل حركة بما يناسبها من تفسيره ، و من هاتين الفكرتين نقتنص المعنى في التفتيش عن لذة الدلالة و جمالها ، فنسخ (بعض) بـ (إن) و جعلها مع (الظن) مركب إضافي يعرفها و يكشف انتشارها و يحكم باثمية هذا البعض ، فكسر حالة الرفع و النصب الذي هو هذا التحول في قوله (إن بعض الظن إثم) ، لم أجد ما يرضي تفسيري لها غير قول ابن عجيبة الذي سأورده و اقتنص الدلالة الخاصة في سياقنا يقول : " القسمة ثلاثة شرعية و طريقة و حقيقة فأهل الشريعة قائمون بأقواله عليه السلام و أهل الطريقة قائمون بأفعاله (صلى الله عليه و سلم) و أهل الحقيقة قائمون بأحواله و أخلاقه (صلى الله عليه و سلم) فأهل الأقوال هم المعبر عنهم بالأسماء لأنهم فانون في الأسماء ، لان ذكرهم جلّه لساني و عملهم جلّه بدني ، فلاهل الأسماء من ذلك الرفع تارة إن استقامت أقوالهم و قويت دلائلهم فيرتفعون إلى درجة الصالحين ، و (النصب) أي التوسيط بين الارتفاع و الانخفاض فيفنون بمجاز الأقدار و هو حال فتورهم و برودتهم عن العمل الصالح ، و (الخفض) تارة أخرى و هو حال عصيانهم فيسقطون عن درجة الصلاح و ينخفضون إلى أسفل سافلين حيث لم تسبق لهم عناية المقربين"³ .

فالمركب الاسمي يحمل الطابع القولي و لكي اقتنص بعض الدلالات إن (الظن في الهوى) إفساد و مضاد لفكرة الطهر و الاندغام في الذوات الطاهرة بين مركباتها لذلك لم تستقم الأقوال و ضعفت الدلائل فكان السقوط من درجة الصلاح (الهوى) إلى (النصب) و هو الحالة العمومية بين ارتفاع و انخفاض و هذا الحال صورة (الناسخ) الذي حول حركة الإعراب لينصب (بعض) و يقرن بينها و بين (الخفض) بـ (الظن) الذي هو (حال عصيانهم فيسقطون عن درجة الصلاح) و لذلك وقعوا في الإثم و منه كانت الحاجة ملحة إلى التطهر

¹ - محمد بن صالح العثيمين ، شرح المقدمة الأجرومية ، دار الامام مالك للكتاب ، الجزائر ، ط (1) ، 2005 ، ص 38 .

² - عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الأجرومية في التصوف ، ص 123 .

³ - المرجع السابق ، ص 24 .

والتكفير فحرك المتن بالفعل ثم ما لبث أن عاد إلى المركب الاسمي البسيط وثنائية
المبتدأ و خبره (هو روعي) (هو حياتي) (أنا للحب جسم) .

و يسرج الشاعر رحلة للضياع في قصيدته (الشعر و الضياع) في قوله :¹

كل شيء ضاع ...

حتى ذكرياتي لفظتها الذاكرة .

و ضاعت أمنياتي الساحرة

كل شيء ضاع مني .

غير أنني لم أزل في هيكل الشعر .

بروعي الشاعرة .

نلمح هنا تلك الروح الصوفية التي تسري في جنبات القصيدة فتضوع من خلال
القصيدة صورة و فكرة و تركيبا يبني عن تلك الروح نلحظ التركيب المركب في
مفتتح القصيدة و لازمته (كل شيء ضاع ... ، كل شيء ضاع مني) فالخبر
جاء جملة فعلية قبلها مركب إضافي يؤكد فكرة الضياع و يؤسس لها لان الشعر
يجعلنا نشعر بكل تلك الأحاسيس التي تختلج فينا غير أننا نبقي ما بقي الشعر
فالروح الشاعرة تضمن البقاء للشاعر .

و جاء الشاعر بالابتداء بكل و هي " اسم لاستغراق أفراد المتعدد و لا تستعمل
الإضافة لفظاً أو تقديراً "² هذا الاسم الاستغراقي عيبه انه يكتمل بغيره حتى يؤدي
غايته فيتبدى الاضطراب في جسم التركيب و تعم الحركة مع كثرة تلك الإضافات
(... هيكل الشعر – روعي الشاعرة) .

تسكن الشاعر نرجسيته فيعلن انه " لا يباري " و هذا ما ضمنه قصيدته (لا
أباري) إذ يقول :³

إن أنا مت ،، فأوصي العاشقينا

أن يكون الحب جهراً و يقينا

إن أنا أصبحت يا قوم دفيناً

فاجعلوا قبوري محجاً للعداري

انه قبر عنيد لا أباري .

نقف هنا أمام مركب اسمي يقول فيه (إن يكون الحب جهراً و يقيناً) .

¹ - سليمان جوادي الاعمال غير الكاملة (02) ، ص 57 .

² - عيسى الاسمر جرجس ، قاموس الاعراب ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان ، ط (07) ، 1979 ، ص 75 .

³ - سليمان جوادي : الاعمال غير الكاملة (03) ، ص 80 .

و (كان) كناسخ تسمى (أم الباب) لأنها لا تغير الحركة الإعرابية للمبتدأ ويقف هنا ، أما تفسير المتصوفة للمبتدأ إذ هو " إشارة الذات العلية الأزلية في حال الكنزلية قبل التجلي ، لان ما وقع به التجلي من الفروع الكونية أسماء لمسميات متعددة لفظاً ومتعددة معنى و هي مسندة إلى ما وقع منه الابتداء و هي الذات العلية الأزلية لأنها فرع عنها و تجل من تجلياتها"¹ و كان الحب فكرة عليا ، متعاطمة في النفس و الحياة و هذه بلاغة النسخ ، و هنا فهو لم يطل هذه الفكرة العليا بل اتجه نحو الخبر و نصبه عبر الفعل الناقص " و شان هذه الأفعال أن ترفع الاسم و تعظمه و تجلله و هو الذي كان مبتدأ الأشياء و أصل ظهورها و رفعها له دلالاته على تكوين الآثار و تنقلات الأطوار فتدل بذلك على عظمة الواحد القهار"² و بذلك رفع الأصل و نصب الأثر الذي هو هنا (جهرا ، يقينا) . يدعوا الشاعر أن يجعل قبره محجا للعداري و اصدر حكمه . (انه قبر عنيد) وفي توصيف القبر بالعناد جمال و لمسة صوفية صافية فهو يؤكد حكمه (انه قبر) به محج (الناسخ و المبتدأ) و بالنعت (عنيد) ليرسم صورته التي تدل على عناد القبر إذ " أن الإنسان يتصرف في تشكيل اللغة ، فليس هناك لغة واحدة أو اسم واحد مفروض ، يجد من قدرة الإنسان على التصرف و بذلك فالإنسان هو الذي يخلق رمزه اللغوي ليعبر بواسطة عن العالم و لكنه متى صدر الإنسان اللغة التي بها يكون متصرفا ، فعليه إن يلتزم بأسمائها التي بها تدل على مسمياتها"³ . هذه المسميات و قبلها الأسماء هي اختيارات الشاعر و هو يختار يريد معنى فيلبسه لفظاً من وحي ثقافته التي تؤسس لمعجم خاص و فرادي ، و لذلك جاءت الجملة المنسوخة بان (انه قبر) و هذه الظاهرة النسخية يفسرها المتصوفة بان " إن و أخواتها تشير إلى أحوال الخلق البارزة من حضرة الحق و ذلك ما يعتبرها من تأكيد الأمور و العزم عليها لإدراك نتائجها دينية أو دنيوية إذ لا تدرك الأمور إلا بالعزم و الجد"⁴ و لذلك وجدنا تأكيد على حقيقة القبر في (انه قبر) مع توصيف لذيد (عنيد) بحالة الرفع الذي يحيل إلى معنى الخلود و اللانهائي ، والنعت " و يعني الوصف تقول : نعته أي : وصفه أي و لهذا يطلق بعض النحويين عليه " الوصف " فالوصف ، و الصفة و النعت بمعنى واحد"⁵ فالتلازم الواقع بين حقيقة القبر التي تحيل إلى الموت و انقطاع العمل الذي و إن استدعى في النفس فانه يستدعي القلق و المخافة و هي فكرة تؤرق عديد الشعراء (فكرة

¹ - عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في التصوف ، ص 43 .

² - علي احمد الديري ، طوق الخطاب : دراسة في ظاهرة ابن حزم ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت لبنان ، ط (1) ، 2007 ، ص 106 .

³ - عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في التصوف ، ص 46 .

⁴ - عبد لقادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في التصوف ، ص 46 .

⁵ - محمد بن صالح العثيمين ، شرح المقدمة الاجرومية ، ص 239 .

المصير) إلا أن الشاعر سليمان جوادي يعقبها بتوصيف (عنيد) هذا العناد يحيل إلى الخلود في الصراع مع الموت ، و عدم الاعتراف به فأرادة الحياة ترفض الاستكانة لصوته لذلك كانت الصفة متطابقة مع الموصوف تركيبيا مع الافتراق في الكنه و هذا المعنى الذي أدركه العارفون في شرح (باب النعت) بان " الذات عين الصفات و إنما أراد بالعين التلازم في الظهور و إلا فالذات سر لطيف لا تدرك و الصفات معنى قائم بها و إن شاءت قلت لغة الذات تابع لها في الكمالات و عدم النهايات فكما أن الذات لا نهاية لها و لا حصر فكذلك الصفات لا نهاية لها و لا حصر ¹ تمتد و لا شك يمكن من إثراء إبداعات الدلالة في النص فهدم النهايات (مطلق) يعدد القراءة و يوسع الأفق و يبني معمارا نصيا متقدرا .

2 - رمزية المركب الفعلي :

يحتاج الفعل كمركب هام في تجربة سليمان جوادي إلى و قفة ممعنة لما تحتويه إلى سيولة في الحضور و فاعلية في النص و تفعيل للسياق ، و هذا ما سنكتشفه ونشف عنه من خلال بناء القصيدة في شعر سليمان جوادي و مناقشة محورية تركيب الجملة الفعلية و قراءة لهذا المركب الذي ينسب للفعل ، الذي يعرفه صاحب " التعريفات " في أبعاده المتعددة بأنه " الهيئة العارضة للمؤثر في غيره بسبب التأثير أو لا كالهيئة الحاصلة للقاطع بسبب كونه قاطعا و في اصطلاح النحاة : ما دل على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاث ، وقيل الفعل كون الشيء مؤثرا في غيره كالقاطع مادام قاطعا ، و الفعل الاصطلاحي : هو لفظ " ضرب " القائم بالتلفظ و الفعل الحقيقي هو المصدر كالضرب مثلا " ² و أمام هذا التعريف نقف على عموميته في الناحية الاصطلاحية إذ يشير إلى دلالية اللفظ و مدلولية المعنى عليه و هي إحالة لطيفة حتى يمكننا من تعميقها و الكشف عن غورها ، و من الفعل تتراكب الجملة الفعلية أو المركب الفعلي الذي يعرفه ابن هشام الأنصاري بعد أن قسم الجملة إلى (اسمية) و (فعلية) و (ظرفية) قائلا : (هي التي صدرها فعل كقام زيد و ضرب اللص و كان زيد قائما و ظننته قائما و يقوم زيد و قم) ³ ثم ما يتلبد أن يشرح المراد بصدر الجملة لأنه إذا اخذ على ظهره فإنه يلغي كثيرا من اللمسات النحوية الجمالية بدعوى (ضرورة الصدر) فيوضح " مرادنا بصدر الجملة المسند و المسند إليه فلا عبرة بما تقدم عليهما من الحروف ، فالجملة من نحو قائم الزيدان و أزيد أخوك و لعل أباك منطلق وما زيد

¹ - عبد لقادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في التصوف ، ص 47 .

² - علي بن محمد الجرجاني ، كتاب التعريفات ، ص 271 .

³ - جمال الدين بن هشام ، مغني اللبيب ، و بهامشه حاشية الشيخ محمد الامير ، (ج 2) ، دار الفلكا للطباعة و النشر و التوزيع بيروت لبنان ، ص 43 .

قائم اسمية و من نحو أقائم زيد و انه قام زيد و قد قام زيد و هلا قمت فعلية¹ كل جملة احتوت على فعل فالجملتان (ذهب محمد) و (محمد ذهب) فعليتان على الرأي الحديث الأولى فعلية و الثانية اسمية على الرأي القديم² غير أن الرؤية القديمة لهذا الخلاف ليست بهذا الاصطفاً التقابلي و إنما في تفاصيلها حديث توفيق فيورد ابن هشام ما يفسره " و إنما نحو زيد قام فالجملة اسمية لا غير لعدم ما يطلب الفعل ، هذا قول الجمهور و جوز المبرد و ابن العريف و ابن مالك فعليتها على الإضمار و التفسير و الكوفيون على التقديم و التأخير فان قلت زيد قام و عمرو قعد عنده الأولى اسمية عند الجمهور و الثانية لهما على السواء عند الجميع³ و هنا يتكشف الخلاف و روحه بعد أن وقفنا على هاتاه الآراء و حسمها في الرؤية المعاصرة بعد أن اتضح " أن الفعل عنصر مهم ، لأن نوع الجملة و زمنها يحددان به غير أن التحديد الحديث للجملة الفعلية لم يضبط نوع الفعل من حيث تمامه أو نقصه ، فمن المفيد أن نضيف له لفظ تام إلى الفعل ، فنقول : " الجملة الفعلية هي التي تحتوي على فعل تام " و نستثني من ذلك الأفعال الناقصة⁴.

فالمكون الفعلي هو مدار الجملة الفعلية و محورها و صورتها غير أن هذا الخلاف تقابله صورة تعريفية صوفية إذ يقف الإمام ابن عجيبة في تعريفه للفعل بان " المقصود به مجاهدة النفس في خرق عوائدها كيف تخرق العوائد و أنت لم تخرق من نفسك العوائد فيخرق كثرة الكلام بالصمت و كثرة النوم بالسهر و كثرة الأكل بالجوع و أهم العوائد الشاقة على النفس حب الرياسة و الجاه و المال فيخرقها بالذل و الفقر و النزول بها إلى ارض الخمول⁵ و كالعادة يتجه التدليل الصوفي إلى تعميق فكرة (الفعل) إلى مناحي سلوكية تحكم حياة الإنسان و تعالج ثغرات في تربيته الروحية حتى يستقيم حاله ، و هكذا يحيلنا هذا التعريف إلى أن نعرف و (من ذاق عرف) و في تذوق تركيبية الأفعال معنى و لباس حقيق أن نكشف عنه و نسبر غوره ، (ففي حلم الشاعر) نجد سليمان جوادي يسرج قناديل الفعل و يضيء جنبات التركيب ، قائلاً⁶:

مات موتي

فانا حر طليق

¹ - المرجع السابق ، ص 43 .

² - محمد كراكي ، خصائص الخطاب الشعري في ديوان ابي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ط 2009 ، ص 138 .

³ - جمال الدين بن هشام ، مغني اللبيب ، و بهامشه حاشية الشيخ محمد الامير ، (ج 2) ص 44 ، 45 .

⁴ - محمد كراكي ، خصائص الخطاب الشعري في ديوان ابي فراس الحمداني ، ص 138 .

⁵ - عبد لقادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في التصوف ، ص 16 ..

⁶ - سليمان جوادي الاعمال غير الكاملة (02) ، ص 55 .

حيث ما شئت أسير
لا أخاف الموت ... مات
فانا دوما حياة
ربما صرت اله
و غمرت الكون جاه

و لا شك ان السياق يتحدث من غير ما مواربة في فضاء صوفي أثير يطرق باب موضوع عميق و يناقش فكرة (الموت) و يحشد لفكرته و كسر سلطة الموت كل القدرات المعنوية و اللغوية في فرض و جهة مخياله الشعري لأنه من " الصعب أن يدرس التركيب بعيدا عن دلالاته ، و يفرض السياق وجوده على تلك الدراسات لان التركيب لا ينزل عن السياق بنوعيه اللغوي الذي يعتمد على النص و غير اللغوي الذي يعتمد على ما حول النص من ظروف خارجة تغرض نفسها عامية ¹ فالتركيب محتاج إلى الدلالة لإضاءة دروبه أو هو بحث في الدلالة يستهدف استكناه المعنى و تقديمه طازجا متاخلا مع المتن و تقلباته و هذا نجده عندما يشدنا جوادي إلى إخبار بصيغة تحويلية (مات موتي / فانا حر طليق) فرد الفعل الماضي (مات) و هو يحمل في طياته ذات التجويف الاعتلالي في صيغته الذي ينصبغ في رفضه دعم الاعتراف به و محاولة تجاهله بالأمني و تغطية مهماز سلطته بالانغماس في الحياة و إرادة الخلود ليكون حاملا لصيغة الماضي هذه الصيغة التي تحمل دلالات عديدة وقرارات طافحة بالخيال ، جمال اللفظ و المعنى يحلق المتصوفة بعيدا في طرح دلالة الماضي إذ يقولون " فالماضي أي الزمن الماضي الذي اشتمل فيه صاحبه بأنواع الطاعات و المجاهدات و السياحات في طلب الحق مفتوح أخره بالفتح لكثير الكبير أبدا لان البدايات مجالات النهايات فمن أشرقت بدايته أشرقت نهايته ² و لذلك الصوفي لا يحتمل صفة أخرى للماضي لأنه في عرفهم موقوف على الفتح لذلك فصاحبه مشتغل بالطاعات و هو في نحو النحاة - " مفتوح الآخر أبدا لا يمكن أن يقع إلا مفتوحا و لهذا نسميه مبنيا ، فالماضي دائما مبني على الفتح سمي مبنيا لأنه لا يتغير كما لو بنيت الأرض بناء ثبت فالماضي مبني على الفتح دائما ³ هذه التوقيفية على الفتح تناسب توقيفية (الموت) ففاعلية الموت بالناس - فعلية - سواء يتشارك فيها الكبير و الصغير الكل يتساوى فيها و يقع فريستها ، فالموت مفتوح على الجميع ثابت الصورة واضح الفكرة هذا الوضوح تبلوره الفتحة

¹ - محمد احمد خضير ، التركيب و الدلالة و السياق ، دراسات تطبيقية ، مكتبة الانجلو المصرية ، مصر ، 2005 ، ص 07 .

² - عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في التصوف ، ص 36 - 37 ..

³ - محمد بن صالح العثيمين - شرح المقدمة الاجرومية ، ص 130 .

باعتبارها من أصوات اللين " و ليست كل أصوات اللين ذات نسبة واحدة في الوضوح السمعي بل فيها الأوضح ، فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة أي أن الفتحة أوضح من الضمة و الكسرة ¹ و هو اتساع يسع الكل و لا يستثني أحدا اتساع واضح " و جريء و متقحم في فكرته و انطلاقة هاته الانطلاقة التي تخلع على فكرة هذا الفعل ملح المضاء و هو الاستمرار و التقدم و كلها دلالات تشربها الفعل الماضي (مات) ليرد الفاعل من جنس الفعل و هو تشبهه بالانطلاق المفعولي ، و إيعاز لفكرة الخلود التي أعلن عنها الشاعر نحويا (مات موتي) في زخم حركة الفعل و تركيبه ليسكن السياق أمام صوت الاسم (فانا حر طليق) يستأنف الكلام بمركب اسمي بحضور (الأنا) التي انتصرت على الموت و قهرته لتعلن أنها حرة طليقة بصيغة (حر طليق) = (فعل فعيل) و هو تعميق تصويفي لمسألة الخلود و الانطلاق ، فالموت فعل (مات) و الخلود (حر) اسم يدثره رصانة السياق و هدوء سكونيا لذيذا .

تقابلنا جملة الاشتراط التحرري بورود (حيث) التي هي ظرف مبني على الضم في كل محل نصب على الظرفية المكانية " و يغلب دخول (ما) عليها فتعرب اسم شرط جازم وهي مبنية في محل نصب على الظرفية المكانية ² هذه الظرفية المكانية يكرسها هذا الاسم ، معلنا تحررا مؤكدا . ليعاوده القلق الناتج عن هذا الإلحاح التركيبي في تأكيد حريره و انطلاقيته و تحرره (لا أخاف الموت – مات – فانا دوما حياة) بياغتتنا بان ينفي سليمان جوادي مسألة خوفه لكن هاته المرة بصيغة المضارعة هذه الصيغة التي " اجمع الكوفيون و البصريون على أن أفعال المضارعة معربة و اختلفوا في علة إعرابها فذهب الكوفيون إلى أنها أعربت لأنه دخلها المعاني المختلفة و الأوقات الطويلة ³ و إعرابها يحملها أن تلبس أكثر من حركة إعرابية هذا القلق الحركاتي في المضارع هو معبر عن الفعل المضارع (أخاف) المنفي بلام النافية في جملة تامة جاء فاعلها مستترا لتأكيد مفعولية الموت و كأنه لم يقتنع بالمضارع للتعبير عن فكرة خلوده ، فأعلن موته (مات) هذه الشهوة في الخلود تجد في إضاءة المتصوفة في تحديد مفهوم المضارع بقولهم " و المضارع ، أي المشبه بالقوم و ليس فيه ناهضة حب ، و إنما قصده التزبي بأحوال القوم و التطفل عليهم هو ما كانت فيه إحدى العلل الأربع الزائدة

¹ - ابراهيم انيس ، الاصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، مصر ، ص 28 ..

² - عيد - عيسى الاسمر جرجس ، قاموس الاعراب ، ص 39 .

³ - عيد الرحمن بن محمد الانباري ، الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين و الكوفيين و معه كتاب الانصاف من الانصاف ، محمد محي الدين عبد الحميد ، ص 101 .

على الروح و العارضة "1 و كأنه يوصف حال سليمان جوادي الذي يطلب الخلود و ليس له ذلك فهو يلح و يصور نفسه خالدا و ما هو بخالد .
 لذلك نجد ابن عجيبة يوصف حركات الإعراب بالعلل الأربع التي هي " حب الدنيا و الغرور و خوف الخلق و هم الرزق و يجمعها الرضا عن النفس الذي هو أصل كل معصية و شهوة و ينشا عن الرضا عن النفس الدعوى فيتدعى الوصول و يقول انيت أي قربت من الحضرة و وصلت إليها و الحال أن بينه و بينها ما بين السماء و الأرض ، و لسبب ذلك الغلط و الجهل المركب و سبب الغلط عدم صحبة الرجال إذ لا تعرف المقامات إلا بصحبة أهل المقامات العالية "2 .
 هذا التوصيف لنحو اللسان يقوم من خلاله نحو القلب و يماهي الدلالة اللغوية للسياق الجملي و ما يطرحه من معاني و دلالات ، إذ يعاود إلى فكرة خلوده (فانا دوما حياة) يقابل نفسه مع الحياة طارحا معنى المطلق (دوما) هذه المزوجة بين كل تلك المطابقات التي تحمل معاني تحمل الاتفاق و الافتراق بغية إفران جملة موحية عن عوالم صوفية تعمق المعنى في الذات الشعرية ينطرح سؤال يجعل من التركيب النحوي يقود تلك المعركة في صلب المتن الشعري ، هذه المعركة تكمن في تركيب الضرورة .

2 - 1 - تركيب ضرورة :

لم يكتمل " حلم شاعر ال " حتى قدم لنا نموذجين لمسألة الضرورة الشعرية و سطوتها في كسر سلطان النحو و التركيب و في ذلك قوله :³
 - ربما صرت اله .

- و غمرت الكون جاه ...

هنا يكسر جوادي قدسية البناء اللغوي و يغرض منطقته في عملية التركيب منطق جوادي يجعل تركيب اللغة تحتل صور خاصة و أفكار و حركات ذات أبعاد يفلسف جوادي قصيدته (حلم شاعر) بان يكسر (الموت) و لذلك يكسر (اللغة) و كأنه يقول (لغتي بحدودها و قيودها شهادة للموت لا يمكن كسر الموت إلا بكسرها) و كأن حسيب قدميه على جسد القصيدة يصرح انه يريد للنص أن يعيش الخلود ، فيركب شهوة الضرورة الشعرية التي شهدت خلافا غير بسيط حولها فقد " اختلف النحاة في مفهوم الضرورة الشعرية التي شهدت خلافا غير قليل ، فذهب بعضهم إلى إطلاقها على كل ما جاء في الشعر ، سواء أكان للشاعر عنه مندوحة أم لا و منهم من رأى أنها ما يضطر الشاعر إليه اضطرارا بحيث

¹ عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في التصوف ، 37.

² - نفس المرع السابق ، ص 37 .

³ - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (2) ، ص 55

لا تكون عنه مندوحة و فيهم من انتهى إلى أن ما يسميه النحاة ضرورة ما هو إلا خطأ و محاولة الاعتذار عنه تكلف لا داعي له ¹ هذه الاختلافات التي تملأ صفحة الضرورة كمفهوم تتيح جانبا غير بسيط من التحرر و الانطلاق و هذا ما دعا الشعراء الذين تبناوا الحداثة إلى اقتناص هذه الفكرة من جانبها الاستطالي لا الحذر .

كان على سليمان جوادي أن يقول (ربما صرت إليها) لأن صرت هي من عائلة (كان و أخواتها) و إليها خبر كان منصوب في حين كان عليه أن يقول (و غمرت الكون جاها) تميزا لحقيقة غمر الكون فبدون تسكينها يتجه نحو نصبها لفتح الدلالات و إيضاح الصورة ، و هذا الاتجاه نحو كسر السائد و القانون النحوي بإحالة كل ذلك على اتساع الدلالة و عدم العبء بسلطة النحو و سلطانها المكبل .

2 - 2 - محورية الفاعل :

يؤسس الفعل لان يحرك النص ، و ربما الذي يجب أن نقف عنده مطولا في أساسات الجملة الفعلية هو (الفاعل) الذي يكون له دور المحور الذي بناء الناص في اختياره فاعلا ليتكلم عبره و يختفي وراءه لتكون له مكانة و حضوة تزويج الكلمات و الربط بينها برابط الإضاءة التشعيرية المحلية على تلك الروح الصوفية فيصوف الوطن في قصيدته (إيه جزائر) و يبني معمار قصيدته :

قصرت في الحب لكن ... ليس لي شفة

لحجم حبك أعطيها فتجتهد

و ليس لي في ثنايا القلب أوردة

تسير الشعر في جسمي فيضطرد

قد كنت احسب أنني محرق سفني

و أنني في هواك الواحد الأحد

لكن تعجبت إذ أبصرت سيدتي

كل الأحبة من بعدي و قد سجدوا

و الصمت في حرم الوطن معنى له دلالة حملت هذه الأبيات ما حملت من معاني تخرس تذكر بما أورده بورخس في ليلاليه السبع عن القديس أوغسطين في قوله عن الزمن : " ما الزمن ؟ إذا لم تسألني فانا اعرف ، لكنك إن سألتني فانا لا

¹ - محمد عبد اللطيف حماسة ، لغة الشعر (دراسة في الضرورة الشعرية) ، دار الشروق القاهرة ، مصر ، ط 01 ، 1996 ، ص 05 .

اعرف¹ و هي كثيرة الأشياء و المعاني التي تسكننا و عندما نريد أن نعبر عنها نصمت فنغرق في بلاغة الإدراك (والعجز عن درك الإدراك إدراك) و نحن نبغي الكشف عن الفاعل و بيان محوريته يفاجئنا سليمان جوادي بخاصية في متته الشعري انه يخفي في بناء التركيبية (الفاعل) و يفضل أن يكون مستورا يسكن خلف التركيب و يحسن أن يكون صوتا واضحا يدل على بواطن القصيدة ، فتصويف القصيدة ارتحال آخر إلى عوالم تشعير الظاهر فالإحالات على الفاعل هنا كلها دالة (قصرت / أنا) ، (أعطي / أنا) (أبصرت / أنا) ، (سجدوا / هم) ، فالفاعل متعلق بأستار الفعل ضميرا متصلا أو مستترا ، فالأنا تقابل الأنا الأنتى (هي) و المفرد يصارع المجموع و يتحرك النص ، و لكن التفسير الغائب هنا أن " الفاعل الحقيقي هو الاسم المرفوع القدر العظيم الشأن و هو الحق جل جلاله المذكور بعلة فعله عند الذاكرين و المذكور قبله فعله عند الطالبين السائرين و المذكور عند فعله عند العارفين الواصلين و المذكور قبله فعله عند أهل الدليل و البرهان يذكرون و يستدلون به عليه و أما الواصلون من العارفين فيذكرونه و يرونه قبل رؤية فعل فهم يستدلون بالله على غيره فلا يرون إلا هو"² و هذا ذوق المعرفة و طريقته و صورتها متلخصة في الفاعل .

و يتبدى الفاعل في أبيات أخرى محملة بروح صوفية لذيدة " من ثلاثيات العشق الآخر " يقول³:

و تشرق كالشمس إذ تشرق
و كالوحي تنزل إذ تنطق
و امجد في مقاستها الهوى
فيعبث بي موجه الأزرع
و لكن ما بيننا أعرق

فما يفاجئك به المتن تلك الروح الصافية " تشرق كالشمس " و يختفي الفاعل و كأنه تلك الروح الصوفية المخبوءة التي دورها أن تبني النص وان تسكن لحظة الشعر وان تسوق الصور و الدلالات و ينسج الفحوى ، و نقف هنا أمام الأفعال في مقابلة الفاعلين :

تشرق ————— هي
تنزل ————— هي

¹ - خورخي لويس بورخس ، سبع ليال ، ترجمة عابد اسماعيل ، دار الينابيع للطباعة و النشر ، دمشق ، سوريا ، ط (1) 1999 ، ص

61 - 62

² - عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في التصوف ، 39 .

³ سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (01) ، ص 129 .

تتطق _____ هي

امجد _____ أنا

يعبث _____ هو .

فهي تسيطر على كل نواحي النص تقابل (هي) ذاك الهو (هو) و تبقى (الأنا) بين عوالم (الهي) و الـ (هو) ، لتنتصر و تتصارع النفس ، فهذا أصالة على الباطن لاكتشاف ذاك الصراع بين الذات و الانتصاف منها لخدمة (الأنا الفضلى) الساعية للكمال ، و هي رسالة الشعر الخالدة .

3 - دلالات المركب الإنشائي :

يحتاج الشعر لتوظيف أدوات الإنشاء إلى إبداع دلالاته الشعرية و إبراز الصورة التامة للرسالة الناتجة عن فكرة القول المغلفة في أسلوبه و انطلاقاً من الجملة كأداة للتمظهر القول ، و فعل تركيبي يبيلور البناء الشعري و يرسى أساسات القصيدة ، و هل الخلاف الحاصل في أنواع الكلام و تعداد كل ذلك و التشقيقات العديدة التي ليس هذا مجالها ، و إن كان التهناوي في بداية حديثه عن تقسيم الكلام عرض كل تلك الآراء و فصل قائلاً " اعلم أن الحذاق من النحاة و غيرهم و أهل البيان قاطبة على انحصار الكلام في الخبر و الإنشاء و انه ليس له قسم ثالث " ¹ ثم فسح المجال للدعوى القائلة بأقسام الكلام ، لكن ما يهم في كل ذلك هو الثنائية بين الخبر و الإنشاء لذلك كان الفصل بينهما من ناحية المفهوم أن الخبرية " ما صح أن ينسب لقائلها الصدق أو الكذب سواء طابق الكلام الواقع أو لم يطابقه كقولك مثلاً " قدم الملك المدينة " و الإنشائية بخلافها هي التي لا يصح القول عن قائلها انه صادق أو كاذب نحو (اغفر يا رب ذنوبنا) فالجملة إنشائية تدل على الطلب و لا وجه لنسبة الصدق أو الكذب لقائلها " ² فالحكم على " قدوم الملك المدينة " بالصدق أو الكذب جائز لان الواقع منوط به أن يصدق ذلك أو يكذبه ، لكن طلب المغفرة " لا يصح أن يقول لقائلها انه صادق أو كاذب لعدم تحقق مدلوله في الخارج و توفقه عن النطق به ، سمي كلاماً إنشائياً " ³ لذلك كان الإنشاء قرين الطاقة الانفعالية و معبراً عنها لأنه احد مظاهر الابتكار اللغوي في إنشاء الكلام ينتقل في متن الجملة إلى التكوين الإبداعي عبر أقسامه و هما " نوعان : إما طلبية و هي ما استدعى بها المتكلم حصول الشيء و إما غير طلبية و هي ما لم يستدع بها المطلوب و الجملة الإنشائية كما علمت من النحو تنحصر في خمسة أشياء أمر و نهي و استفهام و ثمن و نداء و الجملة الغير طلبية أكثر ما تكون تعجباً أو قسماً

¹ - محمد علي التهناوي ، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم ، تحقيق علي دحروج ، ص 1372 .

² - لويس شيخو اليسوعي ، كتاب علم الادب ، (ج1) - علم الانشاء و العروض - مطبعة الادباء اليسوعيين بيروت ، لبنان ، ط (02) ، 1897 ، ص 41 .

³ - عبد السلام محمد هارون ، الاساليب الانشائية في النحو العربي ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط (02) ، ص 13 .

"¹ و غير أننا و لغلبة المباحث التي تدرس الإنشاء الطلبي نجد أن البلاغيين " لا يكادون يلقون بالا إلى هذا القسم الثاني – غير طلبي – لقلّة المباحث المتعلقة به و لان أكثره في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الأشياء أما النحويون فيواجهون عناية خاصة إلى معظم أنواع هذا القسم في مختلف أبواب النحو بل عقدوا لبعضه أبواباً خاصة "² .

و ما اتهم به النحاة يجد نفوراً لانهم متهمون بتكليس الصورة الإبداعية فهم يرومون القراءة الجافة المعتمدة " على النحو " و لهذا نجد الأب لويس شيخو بعد أن يخوض في أغراض المتكلم في الجملة الإنشائية الطلبية ، يذيل كلامه ختاماً بقوله " أما الجملة الإنشائية غير الطلبية فليس تحتها كبير أمر و أغراضها ظاهرة تؤخذ من النحو تخصصها التعجب كقولك (الله درك) و القسم . "³ .

و أمام الجملة الإنشائية لبناء الجملة عند سليمان جوادي نقف عند الجملة الإنشائية الطلبية ، و هي كذلك طالها الخلاف في تحديد تقسيماتها و الذي يهم هنا اقتناص الرمز من الأسلوب ، بعيداً عن التفصيل في الخلاف ، و لذلك سنتوقف عند بعض ما برز في القصيدة الجوادية من خلال قراءة في أسلوبين إنشائيين و تتبع دلالاتها هما " النداء " و " الاستفهام " .

3 – 1 – الجملة الندائية :

النداء ذاك الأسلوب الإنشائي الطلبي الذي كان له حضوره في تجربة سليمان جوادي ، بشكل يوافق و يخدم صوت التجربة من خلال المضامين الغنائية التي تحمل فكرة الإنشاء الفني الإبداعي .

و " أسلوب النداء أسلوب يطلب به إقبال المنادى أو التفاته إلى أمر ما . و للنداء أدواته و للمنادى أنواع و أحكام ، و إعرابه حسب هذه الأنواع و المنادى هو اسم ظاهر يقع دائماً بعد حرف من حروف النداء و هذه الحروف هي : ا ، اي ، يا ، آ ، أيا ، هيا ، وا . "⁴ إن الرغبة في الالتفات تنطلق من محدد (المنادى) الذي يراد به الإقبال على الرسالة الندائية و ذلك لا يتم إلا عبر توظيف الأدوات بما يتوافق و السياق الندائي المحكوم ببناء خاص انطلاقاً من أدواته المشققة للنداء " و من هذه الأدوات أدوات لنداء القريب و أدوات لنداء البعيد و أدوات للندبة و أداة واحدة لكل منادى قريباً كان أو متوسطاً ، أو بعيداً و للمنادى القريب : (آ) و (أي) و للمنادى عامة : يا ، و هي لكل منادى قريباً ، و متوسطاً ، و بعيداً ، و

¹ - لويس شيخو اليسوعي ، كتاب علم الادب ، (ج1) - علم الانشاء و العروض ، ص 42 .

² - عبد السلام محمد هارون ، الاساليب الانشائية في النحو العربي ، ص 13 ، 14 .

³ - لويس شيخو اليسوعي ، كتاب علم الادب ، (ج1) - علم الانشاء و العروض ، ص 44 .

⁴ - سليمان فياض ، النحو العصري (دليل مبسط لقواعد اللغة العربية) ، مركز الاهرام للترجمة و النشر ، القاهرة ، مصر ، د ، ط،ت ، ص 242 .

للمنادى البعيد : هيا ، آ ، ايا ، و للندبة لنداء المندوب المتفجع عليه : وا¹ و تلعب البلاغة لعبة لذيدة في التنويع و تبيان قدرتها على إبراز المعنى بان " يعكس الأمر فيدعى القريب بدعاء البعيد لغرض بلاغي كعلو المدعو نحو : يا الله ، أو لسهوه ، أو نوعه ، أو لانحطاط درجته عن درجة الداعي نحو : يا هذا تأدب و قد ينزل البعيد منزلة القريب فتستعمل له أداه إشارة إلى انه قريب المكان و انه نصب العين² .

هذه التنويعات داخل جسد النداء ترفل بين خمسة أنواع للمنادى و هي : (العلم المفرد و النكرة المقصودة و النكرة الغير مقصودة و المضاف و المشبه بالمضاف) و العبرة في كل ذلك بما يقدمه (النداء) من خلال الأغراض التي يكشفها السياق الذي لا يخفي في ثناياه معنى يسكن الشاعر ، فالنداء قرين الغناء و صورة (الموال الغنائي) الذي يحرك الموجدة و يهيج المستبطن في الذات و يستدعي صورة الروح الصافية و النداء يبعث هذه الروح و يذكرها ، إذ انه يلتقي (و الموال) في الندائية التي تطبع (الرسالة) الناتجة عن العمل ، فالنداء يعمق فكرة الموالية الغنائية لأنها تعبير عن اعتمال باطني خصيص العلاقة بالذات و لأن " الموال فن من فنون الأدب الشعبي العربي و يقال أن أصله يرجع إلى ما كان يسمى المواليا و إن أول من كتب الموال و تغنى به هم موالى البرامكة بعد مقتل كبارها في عهد هارون الرشيد فبكاهم موالهم³ و لذلك كان المنطلق و الاتجاه نحو المناداة الذي يعتبر في فكرته التبسيطية التي تتقارب في شعبيتها و تفشيها ، فالنص المزخوم بالمناداة يتقارب في بساطته و يستحيل إلى نص في المتناول شعرياً ، فقير إدهاشيا ، غني غنائياً ، ينزل إلى بساطة الشعبي ، و لذلك نجد سليمان جوادي ينادي بعد أن يعرض حالته ، قائلاً في قصيدة (رحلة بانسة عبر بحور الشعر) :⁴

تعودني الحزن
أدمني الحزن
— لا تكثرث أيها الشاعر
المستجير لحقده
لو صار هذا المحيط مرايا
لما عكست كل ما خبأته الغيوم
لصحراء قلبك

¹ - المرجع السابق ، ص 242 .

² - عبد السلام محمد هارون ، الأساليب الانشائية في النحو العربي ، ص 18 .

³ - مبارك بن عبد الله الربيعه المالكي ، زهيريات بن ربيعة ، دار المالكية ، الكويت ، ط(01) ، 2011 ، ص 08

⁴ - سليمان جوادي الاعمال غير الكاملة (2) ، ص 47 .

- لا تكثرث و البس الثار
يا أيها المستحم بآلام قومك .
يا أيها المستجير .
بحب المساكين .
و اليوساء .

يقف جوادي في لوحته الرابعة من ارتحاله من موسيقى الشعر و هو متقل بطابع الحزن المسيطر الذي يفرض تلك الصورة المتصوفة ، و الشعر حالة وجدانية خصيصة تتأخم حدود التصوف و كان الشاعر ينادي نفسه ، فالذات القائلة تنادي صورتها الموصفة بما يدعو للحزن ، و لذلك تعود و لذلك أدمنه بغير اكتراث (يا أيها المستحم – يا أيها (المستجير) ، و قبلها (أيها الشاعر) و لكل ذلك إمعان في النداء و هو هنا تنادي إفضائي ينادي و يشير و يوصف تعميقا للحالة الندائية . لأننا أمام حالة نداء ما فيه (ال) و هي في باب النحو " إذا أريد ما فيه (ال) يؤتى قبله بكلمة (أيها) للمذكر ، و (أيتها) للمؤنث ، و تبقىان مع التنثية و الجمع بلفظ واحد مراعى فيها التذكير و التأنيث أو يؤتى باسم الإشارة¹ و يصورها ابن عجيبة إلى تفسير صوفي ذوقي يكاد أو يفرق في التعمية في معرض حديثه عن دخول (ال) التعريفية بقوله : " و هو إشارة إلى دخول الحضرة القدسية فإنها معروفة عند العارفين و معرفتها بتعريف الله إياها على السنة المرسل و خلفائهم و هي محل المشاهدة و المكالمة و المواجهة و المكافحة و دخولها يكون بتحقيق ما تقدم من علامات² ، و لا شك أن في نداء المعرف تخصيص للنداء و يعاز بروح التفاعل مع النداء لإسقاط و تلمس الفكرة الغنائية التي تحول السياق إلى مشاع تذوقي يقتنص لذة الموسيقى و يؤكد روحها ، و هنا يتبدى الحس الصوفي من قميص القصيدة المقدود قبلا و دبرا وهذا ما يجعل ابن عجيبة يربط التعريف النحوي بمعنى صوفي حاضر في أدواقهم فالمعرفة هي معرفة بالله و " المعرفة بالله تظهر في خمسة أشياء فمن عرف الله تعالى فيها فهو عارف و من جهلها فهو تالف³ و يمضي يحدد هذه الخماسية ملخصا إياها في⁴ :

- 1 – أولها الكنايات نحو أنا و أنت .
- 2 – ثانيها أسماء الأشخاص و الأماكن .
- 3 – الثالث المبهمات من الكائنات .
- 4 – الرابع المعرفة عند الناس بالرياسة و الجاه كالحكام .

¹ - مصطفى الغلابيني ، جامع الدروس العربية ، ص 119 .

² - عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة (على متن الاجرومية في التصوف) ، ص 19 .

³ - نفس المرجع ، ص 50 .

⁴ - ينظر نفس المرجع ، ص 50 .

5 – خامسها ما أضيف لواحد من هؤلاء كأصحاب العشائر فهو بمنزلتهم لا حول لهم و لا تأثير .

و نقف عند مشهد غنائي حركت الندائية فيه جنبات القصيدة وهي قصيدة (أغنية لم يلحنها الشيخ إمام) ففي هذه القصيدة نجد سليمان جوادي يكرر على الطريقة النزارية لازمة – يا سيدتي – بعثا للروح القائدة في الشاعر الذي يرى ما لا يرون و هي قصيدة تحمل من التفجع و التسخط الكثير و هي الكثير و هي صرخة حزينة من شاعر يدرك واقع أمته و يعالجه بغنائية نوحية موجهة إذ يقول¹:

مخطئ – يا سادتي – من ينزف الآن دماء و دموعاً
دون أن يغزو كواليس الزعامة
شاهرا في و جههم سيف الكرامة .

وهكذا تكررت – يا سادتي – بتمظهراتها العديدة و بصيغها (سادتي – أيها السادة) في متن القصيدة سبع مرات و كأنه يتوافق و ابن عجيبة في تخريج بناء النداء إذ يقصره ابن عجيبة في تفسيره و شرحه للاجرومية في شرح باب المنادى و أنواعه بقوله " المنادى في الأزمات و المآرب أي الشدائد و المقاصد خمسة ..."²

فهو يرى انه مرتبط بالأزمات و المآرب المندرج في دائرة حالة المعسرة دون وجود تفسير مقنع لتوصيف هذه الحالة لان هذا يندرج في سياق التفسير البلاغي لا الصوفي للنداء هذا التفسير يأخذ عنوان الإغراب لان ابن عجيبة يفسر النداء بعموميته على وجه مخصص في حال الشدة و المعسرة و إن كان سياق (أغنية لم يلحنها الشيخ إمام) يوحي بمدى التفجعية و الأسى و الحال السوء . و أمام النداء و قراءته نقف أمام صورتين ناتجتين عن أغراضه هما : (الدعاء) و (المناجاة) باعتبار الوميض الصوفي لكليهما و الحالة الوجدانية الشفيفة التي ترتقي بالنفس الإنسانية و تعمل على بعث تلك الروح المفارقة إن في الإحساسات أو إنشائية التعبير .

1 – الدعاء :

تنتطق أسلوبية الدعاء في الندائية التي نقرأ من خلالها الباعث و ذلك التراسل الذي يسكن فحوى فكرة من الداعي ؟ و من المدعو ؟ و ما هي الرسالة ؟ ، وعليه يتأسس الدعاء و من خلال تعريفه الذي هو " طلب الفعل أو الكف من الأدنى للأعلى و له ثلاث صيغ :

(أ) صيغة الأمر : كقوله تعالى : " ربنا اغفر لنا ذنوبنا و إسرأنا في أمرنا " *

¹ - سليمان جوادي الاعمال غير الكاملة (01) ، ص 1 .

² - عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة (على متن الاجرومية في التصوف) ، ص 67 .

(ب) صيغة النهي : كقوله عز و جل : " ربنا لا تزغ قلوبنا بعد إذ هديتنا " * .

(ج) صيغة الخبر : كقولك : أنت المنصور ، قاصدا للدعاء ¹ .

من خلال التعريف يتبدى الطلبية فيما بين الداع الذي يتوجه للمدعو بطلبه و هذا ما يتجلى من خلال الآية الكريمة التي ترسم لمحددات الأسلوبية الدعائية و التي جاء فيها : " و إذا سالك عبادي عني فاني قريب أجيب دعوة الداع إذا دعان فليستجيبوا لي و ليؤمنوا بي لعلهم يرشدون " * تتردد العلاقة في الدعاء بين الطلب و الرجاء الإجابة و حصولها في أحوال الامتثال و الإيمان و الرشاد فباب الطلب مشرع (و إذا سالك عبادي عني فاني قريب) و الإجابة مقترنة بالارتباط بدوام الدعاء مشروطة به مع صلاح الحال (أجيب دعوة الداع إذا دعان ...) ومدار كل ذلك أنوار القلب لان " سناء الفكر ، مهما بلغ لا يغني عن زكاة القلب و صفاء الروح ، لقد كان إبليس يعلم أن الله وحده لكنه أبى أن يلتزم بمبدأ السمع و الطاعة ، أبى أن يتواضع ، و ينكر ذاته ، أبى أن يكبت ذوات الحقد و الاستطالة على الآخرين أبى أن يكون عبدا حقا لله ² و بهذا تكتمل أضلاع المثلث الدعائي و تتحقق جوهريته و لب فكرته ، طلبا و امتثالا و تفاعلا .

يوظف سليمان جوادي (الدعاء) ذاك البعد الغائر في نفس كل إنسان في حاجة إلى معين ، فما بالك إن كان مؤمنا ، هذا التوظيف يتعدد و يتحدد في القبس الصوفي الذي يعالج النفس فيسكنها و يساكن عوالمها يقول في قصيدته (لا أبارى) ³ :

لا أرى في الحب تفريقا و ميذا
كل عذب ساحر للحب يعزى
لا أرى كالليل للعشاق مغزى
اعطني الليل ، ، و أعطيك النهارا
و اشهد اللهم أني لا أبارى

الألفاظ في هذا المقطع تنبض حسا صوفيا شفيفا في إرادة الحب باعتباره قيمة روحية رفيعة تستدعي ذلك الصفاء و الهدأة المركوزة بعمق (الليل) و هنا يقترن الحب بالليل و هو اقتران أصيل يعبر عن الحالة الصوفية في ممارسة ذلك الارتحال الشفيف ليدعو أخيرا بأسلوب دعائي صريح (و اشهد اللهم أني لا

* سورة آل عمران ، الآية ، 147 .

* سورة آل عمران الآية ، 08 .

¹ - عبد السلام محمد هارون ، الاساليب الانشائية في النحو العربي ، ص 18 ..

* سورة البقرة ، الآية ، 186 .

² - محمد الغزالي ، فن الذكر و الدعاء ، عند خاتم الانبياء ، دار الشهاب ، للطباعة و النشر ، باتنة ، الجزائر ، د ط ت ، ص 146 .

³ - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة ، (03) ، ص 80 .

أبارى) و فيه اقتناص أسلوبى لدعاء الرسول الأكرم (صلى الله عليه و سلم) في قوله (اشهد اللهم أني قد بلغت) و فيه الدعاء واضح بصيغة دعائية لان (اللهم) تستعمل نحويا على ثلاثة أنحاء¹:

" - الأول : أن تكون للنداء المحض نحو : (اللهم اغفر لي) .
 - الثاني : أن يذكرها المجيب تمكيناً للجواب في نفس السامع كأن يقال لك : (أخالد فعل هذا ؟) فتقول (اللهم نعم) .
 - الثالث : أن تستعمل على الندرة و قلة وقوع المذكور معها كقولك للبخيل : (إن الأمة تعظمك ، اللهم إني بذلت شطرا من مالك في سبيلها " هذا النداء الدعائي مطعم بالخبرية فرض صورة الروح الشفيفة من خلال هذا التوظيف و في مشهد آخر و صورة دعائية بديعة لأنها تخص لحظة تذكر جميلة متعلقة برحيل (الولد) ، يقف جوادي يعدد محامد أبيه قائلاً في قصيدة (لا تغب)²:

و علمتني أن الحياة قصيدة و أن الورى أبياتها و القوافيا
 فمن كان فحلاً في القريض أمالها و امسك دون الناس منها اللآليا
 و أورتني حب الفضائل كلها و خلفت لي نهرا من الخير جاريا
 سأفضل عمري من صفاتك غارقا فم يا أبي في رحمة الله هانيا
 جميل أن تصوير الحياة قصيدة يتناغم خلالها الناس لتشكيل ذاك الإيقاع اللذيذ و يظهر الواحد جوهره القصيدة معنى و مغنى و أن يعيش الحياة في رحاب الفضيلة كل ذلك ، يؤشر و يشير سليمان جوادي الفضل فيه لوالده فيدعوا له قائلاً (فم يا أبي في رحمة الله هانيا) و هو أسلوب في الدعاء معهود في توفير الصيغة الامرية المنادية الداعية و ذلك من خلال (نم) (يا أبي) (في رحمة الله هانيا) ثلاثية تراكبت في إنشاء الدعاء و تخصيص (الوالد) به دون غيره .

و من الوالد يتجه سليمان جوادي الى وطنه داعيا و ما أحلاه من شعور و ارقه أن يتمثل الشاعر تلك الحاسة الحساسة للأوممة الوطنية و تصويف صوتها فليهب صوت الشاعر داعيا في قصيدة (أعاصمة الجزائر)³:

فنعم الشعب شعبك يا بلادي فلا احد يقصر في هواك
 رعاه الله من شعب عظيم رعاه الله من شعب رعاك
 يمدح الشاعر (الشعب) الذي حفظ البلاد و لم يقصر في هواها و يتجه رأسا إلى الدعاء (دعاء الله) مكررا إياها في الصدر و العجز توكيدا لها و إثباتا أنها - هذه الصيغة - تؤكد رعاية الله لهذا الشعب بتكرار الصيغة الدعائية .

¹ - مصطفى الغلابيني ، جامع الدروس العربية ، ص 120 .

² - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (04) ، ص 141 .

³ سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (02) ، ص 128 .

و بتوقف أمام التركيب اللغوي يتكشف الهمس الصوفي في جنباته ، فقد جاء الفعل الماضي (رعى) ذا صيغة معتلة بحيث تكون الحركة مقدرة على آخره و الفاعل مؤخر (الله) - لفظ الجلالة - لاقتران المفعول به (ضميرا) بالفعل : (فعل +مفعول به + فاعل) هذه الجملة المكررة توحى إichاءات خصيصة بحيث الفعل المعتل الناقص يكمل نقصه الضمير العائد على المفعول ، فكأن الكلام يؤشر أن الشعب يتوجب عليه رعاية مصيره برعاية وطنه و تبقى الرعاية يطالها النقص (فعلاً ومفعولاً) - رعاه - ما لم تعضد بالفاعل (فإله) من يقرر أخيراً مسار الرعاية والشاعر يلهج بهذا الدعاء ويفضي بجميل اللفظ و المعنى و يدعو و يكرر راجياً مجيباً ، و الملاحظ هنا " خلو الدعاء من الصور التشبيهية و المجازية - إلا نادراً - لأن المقام اسمي من أن يلجا فيه إلى تصوير كاشف أو تمثيل مؤكد فالمدعو - سبحانه - اعلم بحاجة الداعي و مطلوبه من نفسه و اقرب إليه و اسمع لما يدعو به من حواسه " ¹ لذلك كانت بساطة الأسلوب تحيل إلى عمق في مضامين الرسالة الدعائية لأن صيغ الأسلوب الدعائي مكررة و متشابهة و لكن حرارة السياق و المشهد الدعوي تنير الإichاءات الأسلوبية في الدعاء فتجعل منه صورة زاخرة و عامرة بالروحانية ، و أخيراً نسجل تلك اللفظية الداعية الناتجة عن " التأثر بالألفاظ القرآنية ، و من الألفاظ الدعائية الواردة (الويل) ، و (طوبى) و (تب) و هي في مثل قوله تعالى : (فويل للمصلين الذين هم عن صلاتهم ساهون *) و قوله : (طوبى لهم وحسن مآب) * و قوله (تبت يدا أبي لهب) * ² أورد هذا بلقاسم دفة في خضم بحثه (الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد آل خليفة) مؤكداً أن هذه الأساليب وردت عند شاعر البلاغة الإصلاحية محمد العيد تأثراً بالعبارة القرآنية تمظهرها من تمظهرات تصويف العبارة بربطها بمرجع روحي زاخر عمق ، و هذا ما ورد عند سليمان جوادي في قصيدة (الشمس في استقالة مؤقتة) : ³

تبت يدا أبي لهب
فالمجد دوما للعرب
و النفط دوما للعرب
هذا الذي حفظت في المدرسة الصغيرة
الذل دوما للعرب

¹ - عبد الرزاق محمد محمود فضل ، في بلاغة الدعاء النبوي ، سلسلة دعوة الحق - كتاب يصدر عن رابطة العالم الاسلامي العدد 181 ، السنة السادسة عشر ، عام 1418 هـ ، ص 40 .

* سورة الماعون الأيتان ، 4 ، 5 .

* سورة الرعد ، الآية ، 29 .

* سورة المسد ، الآية ، 01 .

² - بلقاسم دفة ، الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد آل خليفة - دراسة نحوية دلالية - مخبر ابحاث في اللغة و الادب الجزائري ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2010 ، ص 284 .

³ - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (01) ، ص 94 ، 95 .

و الجهل دوما للعرب
و الفقر دوما للعرب
و الجنس رب العرب
تبت يدا (بعض) العرب
هذا الذي عرفت في المدرسة الكبرى .

و أفق مع جوادي على جاهلية قميئة تجزئيه تسرق معرفة الناس بذواتهم فيتعلمون الخطابات الإنشائية في المدرسة الصغيرة التي ترسمنا و كان كل واحد منا عنتره الممتشق سيفه لكن سرعان ما تكذبنا المدرسة الكبرى (الواقع المرير) المليء ذلاً و جهلاً و فقراً و فساداً لذلك ننطلق من جاهلية بدوية مقترنة بالعصبية إلى جاهلية معاصرة مخصوصة بـ (بعض) العرب الذين ينشئونها و ينشرونها ليحكموا و يخلدوا في الحكم فتباً تبا لهم ، و هنا أورد جوادي أسلوبين دعائيين (تبت يدا أبي لهب) (و تبت يدا (بعض) العرب) أورد الجملة الدعائية القرآنية أولاً و أثنى بالجملة أخيراً و كأنه يحيل إلى (سورة المسد) في بهاء الآي القرآنية إذ يقول عز وجل في الآية الأولى منها : (تبت يدا أبي لهب وتب) فتباب في الابتداء و تباب في الانتهاء صورة يحاكيها المقطع الشعري عند جوادي و يستلهمها في تمثّل تصويري بديع .

ب) المناجاة :

تجربة الشاعر تهمس في ذاته فتذكي هواجسه ، و نقف هنا امام تجربة المناجاة عند الشاعر سليمان جوادي و هي ذاك الحديث الهامس الخصيص الصلة لتجربة الشاعر ، و المناجاة باعتبارها لفظ يعرفها صاحب المعجم الوسيط بقوله : " (ناجاه (مُنَاجَاةً ، و نَجَاةً : سارّه ، و يقال : بات الهم يناجيه : لازمه و استولى عليه ، (انتجى) قعد على نجوة من الأرض و القوم : ناجى بعضهم بعضاً ، و يقال : الهموم تنتجى في صدره : تساوره و تغالبه ، و فلانا : اختصه بمناجاته ، (تتاجى القوم : تساروا .¹ و يظهر في هذا التأميل المعجمي أصل الإسرار و ثنائية المحادثة و كان هناك ندائية مستنبطة اسرارية وذلك ظاهر في قوله : سارّه أي هناك إشارة إلى طرف آخر ناقل لهذا السر ، و قائم بالبوح به و قد تكون مناجاة في الصدر فتكون تلك المساورة و المغالبة الإلحاحية ، " و قد شاعت هذه الظاهرة الأسلوبية في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي ، و لا ريب في أن لها وظيفة نفسية داخل السياق النصي ، فإقامة الحوار يبرز ما يعتلج في نفس الشاعر من

¹ - المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية جمهورية مصر العربية ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة مصر ، ط (04) ، 2004 ، ص 905 .

تمزق و انشراح و غير ذلك "1 و هنا يدلل لنا سيد قطب على هذه الحقيقة من خلال إيراده المقطع شعري لابن الرومي في سياق التناغم بين الانفعال و الإيقاع يقول :

هبت سحيرا فناجى الغصن صاحبه موسوساً و تنادى الطير إعلانا
ورق تغنى على خضر مهدلة تسموا بها و تشم الأرض أحيانا
تخال طائرها نشوان من طرب و الغصن من هزه عطفيه نشوانا .
فهنا نجد مجال الاتصال بالحياة الكبيرة أفسح ، من خلال شعوره الذاتي بالحياة في الصبا التي هبت سحرا وفي مناجاة الغصن لصاحبه موسوساً "2 و يقف سيد قطب عند لفظ (ناجى) في سياقه قائلاً : " و للفظ (ناجى) صورة خيالية وظل نفسي "3 و اقتنص سيد فائدته و نقتنص تلك الصورة المعبرة عن الخفاء الجمالي في التناجي بين الغصنين و هذا من اكتناه بلاغة الصمت و الاسرارية فالشاعر رأى ما لا يراه إلا هو في هذا المشهد .

و لا شك في أن المناجاة في فحواها إفراغ لفحوى ما في النفس من الشواغل و التعلق بالموضوع _ المتناجى فيه _ و لذلك من لطائف المناجاة ما يروى أن "عيسى عليه السلام مكث يناجي ربه ستين صباحا لم يأكل فخطر بباله الخبز فانقطع عنه المناجاة فإذا رغيف موضوع فقعد عيسى يبكي لفقد المناجاة "4 يبكي لفقد تلك الحالة الصافية فلم يرضى أن يبدل بغيرها ، و منه تبين أن المناجاة حالة صفاء و ارتباط علوي ذا قيمة سامية ، و في سياق له علاقة (بالخبز) يعقد سليمان جوادي مناجاته و يربطها من خلال الواقع في أمر له من شأن السياسة نصيب يقول جوادي في (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر) :5

هو الله

يدرك ما في القلوب
و ما في الجيوب
و يدرك ما في السموات و الأرض
ما في الورى من عيوب
هو الله اقرب منكم إلى الشعب
فاعتبروا أيها المؤمنون به علنا
أيها الكافرون به في الغيوب

1 - صالح شينوي ، رؤى فنية (قراءات في الادب العباسي) ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط (1) ، 2005 ، ص 45 .

2 - سيد قطب ، النقد الأدبي ، اصوله و مناهجه ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط (08) ، 2003 ، ص 73 .

3 - نفس المرجع ، ص 74 .

4 - ابو الحسن علي بن الحسن اليسر جاني ، كتاب البياض و السواد : من خصائص حكم العباد في نعت المرید و المراد ، تحقيق و دراسة : بلال الارفة لي و ندى صعب ، leiden brill ، هولندا ، 2012 ، ص 152 .

5 - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (02) ، ص 97 .

هو الله حي .

يفضي سليمان جوادي بما يفضي في ذاته فيورد حقائق مدركة ينجي بها الآخر ليذكره بما استقر في ذهنه كذلك و ليصدم أفق انتظاره معلنا إياه انه من نوعية أولئك الذين يكفرون بالله في الغيوب تدليلا على الازدواج السلوكي و تنفيسا أن الله مطلع على أزمت الشعوب فهو وان كان ينجي فهو يطرح ما في نفسه من الآلام و قنوط بالالتجاء إلى الله .

و مع الشعب ينجيه و يبثه ما عنده يتجه سليمان جوادي في قصيدة (يا شعبنا ما أروعك) قائلاً¹:

يا شعبنا ما أروعك

يا شعبنا قلبي معك

جل الذي بعزيمة كبرى

براك و أبدعك

جل الذي ببطولة و رجولة قد رصعك

يا شعبنا

ما أتقه القلب الذي

يحنوا عليك ليخدعك .

ينجى الشاعر الشعب موصفا إياه و ساندا و متأملا لقدرته التي لا تقهر و كأن الشاعر و هو ينجي الشعب بلفظ (يا شعبنا) و يخرج أفضل ما في النفس الشاعرة و هو الخوف على الشعب و الإجلال له و هنا تتأكد تلك الحقيقة الغائبة في أن " الشعر ليس تعبيراً عن الحياة - كما غالب بعض الكتاب - و إنما هو تعبير عن اللحظات الأقوى و الأملأ بالطاقة الشعورية في الحياة ، وليس لموضوع التعبير في ذاته داخل في هذا ، فالمهم هو درجة الانفعال الشعوري بهذا الموضوع"² و لكل ذلك كانت تلك الدفقة الشعورية تجاه الشعب دافعا في هاتاه المناجاة الرقيقة الحانية ، نحو إبراز الذات المناجية بما تحمله لأن " المناجاة تعد مظهراً من مظاهر (الذاتية) التي تنتوع أساليبها في شتى التيارات الأدبية فان هذه الذاتية لا تتحصر في عصر دون غيره و لا يستوعبها مذهب دون آخر كما يتردد كثيرا فهي اتجاه فني أصيل به جذور ممتدة راسخة"³ و تعبيراً عن تلك

¹ - المرجع السابق ، ص 23 / 24 .

² - سيد قطب ، النقد الأدبي : أصوله و مناهجه ، ص 64 .

³ - سحر محمود عيسى ، المناجاة في الشعر العربي الحديث - دراسة نقدية - دار الحكمة للطباعة و النشر و التوزيع ، ط (01) ، ص

الذاتية التي يدغدغها مناجاة (الأنثى) في إذكاء روح مفعمة بالحب يقول سليمان جوادي في قصيدة (اله) :¹

لا أرى في سمائي سواك
و لا ادعي أنني واحد في سماك
فادخلي جسدي و تلاشي
لعلي أرى في سمائي سواك
غاية أنت موغلة في التوحش
فاحترقي عل غيري يراك
أنت سيده الكون
لا أدعيك إلها
و لكنني ما اتخذت إلها سواك .

إحساس لا يعبر عنه إلا التناجي ، من خلال الإغراق في الذاتية يناجيهما فيعتب عليها و يوصفها و لكنه صادق معها أباح لهما بكل تناقضاتها و ما يحوك في دخيلة نفسه " و من ثمة فان مناجاة (الآخر) تحقق متعة ذاتية قد لا يشعر بها إلا من عاش أجواءها و طاف في ربوعها فعندها يشعر الإنسان بان هناك من يشاركه خواطره و انفعالاته و يقاسمه همومه و اوجاله فهذا الإحساس في حد ذاته بوجود الآخر و احتوائه للطرف الأول يحقق (توازناً نفسياً)² و إن كانت قد تحقق هذا التوازن بنسبة معينة فانه و ها هو يبوح مناجياً و ذلك في (ثلاثيات العشق الآخر):³

أنا رجل عاشق فاعذريني إذا راح حبك يعلو جيبيني .
إذا قلت أهواك دون اكتراث و فاخرت بالحب كل قرين .
و كيف أبالي و أنت انتمائي و أنت سراطي و أنت يقيني .
يقف مزهواً لان الأمر يعني (حبيبته) و عندما يتحرك غصن الحب في النفس
تثير في العمق أشجانا مخبوءة ، إذ " لا شك في أن مناجاة المحبوبة موقف له
صدى و إيقاع واضح في شعرنا الحديث و في القديم بالطبع و هذا يدل على أن
(المرأة) كانت و لا تزال ظلاً حانياً رطيباً للشاعر يفيء إليه دوماً"⁴ و هذا يظهر
في أن جوادي يكررها مخاطباً (أنت) و هي حالة توصف مدى الحاجة إلى
الاندغام في الآخر ففي مناجاته إياها إعلان عن مدى ارتياحه و توازنه النفسي ،
لان " أسلوب المناجاة له (سمت) خاص يميزه عن غيره من أنواع الخطاب

¹ - سليمان جوادي ، قال سليمان ، ص 45 ، 46 .

² - سحر محمود عيسى ، المناجاة في الشعر العربي الحديث - دراسة نقدية ، ص 201 .

³ - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (01) ، ص 115 .

⁴ - سحر محمود عيسى ، المناجاة في الشعر العربي الحديث - دراسة نقدية ، ص 210 .

الأخرى ، أما موقف المناجاة فكثيراً ما يوحي بـ " الحميمية " و " الصلة الوثيقة " و " الرابطة الوطيدة " بين (المناجي) و المناجي بل إن كلمة " المناجاة " نفسها توحي بالهمس و الإسرار بين الطرفين ¹ و هنا يتبين حرياً ما للمناجاة من ذلك البعد الآخر المضموني الذي يتولد من عمق المتن الشعري فينشأ منه كل تلك التناجيات التي تكاثفت و أصبحت " تشكل ظاهرة أسلوبية أساسية في نسيج النص الشعري إذ تبين عن تجربة الشاعر الفردية و تكشف عن معاناته النفسية ، كما تشكل هذه الظاهرة بعد حيويّاً في السياق الذي ترد فيه ² فالمناجاة إفراز لحالة وجدانية تصاغ على صفحة الوجود الشعري و تكشف عن الحالة الخصيصة للفرد (الشاعر) و همس محاورته و صوته المملوء بالحزن المدثر بسلطان رؤى الكلمات و وحي الحروف و صوت العمق الإنساني لأنها تعبير عن حالة وجدانية إنسانية منفتحة .

3 - 2 - الجملة الاستفهامية :

تكشف الجملة الاستفهامية في التركيب عن القيمة الباطنة التي يجيب عنها النص في صورته المكتملة ، و ليس هناك شكل في الطاقة العميقة التي يعبر عنها الاستفهام من خلال مفهومه إذ هو " طلب الفهم ، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً ، بوساطة أداة من أدواته و هي : الهمزة ، و هل ، و من ، و ما ، و متى ، و أين ، و أيان ، و أنى ، و كيف ، و كم ، و أي ³ يقسم السكاكي في (مفتاح العلوم) هذه الأدوات إلى ثلاثة أنواع هي : ⁴

— احدهما : يختص طلب حصول التصوير .

— ثانيهما : يختص طلب حصول التصديق .

— ثالثهما : يختص طلب حصول التصديق .

و يقف عبد السلام هارون في هذا الاتجاه مع التقسيم الثلاثي لهذه الأدوات بقوله : " و تنقسم هذه الأدوات من حيث ما يطلب بها إلى ثلاثة أقسام : " ما يطلب به التصور أو التصديق ، و ما يطلب به التصديق فقط ، و ما يطلب به التصور فقط ⁵ و يخصص (الهمزة) للتصور أو التصديق و (هل) للتصديق فقطك و بقية الأدوات للتصور فقط ، مع استغراق تفصيلي ليس محله هنا و نحن نستهدف اللمسة البلاغية و العمق الروحي في فكرة التساؤل و الانزياح نحو المعنى الخفي مستكشفة و نتذوق لحظته لان " الأصل في الاستفهام أن يكون من سائلٍ يطلب

¹ - نفس المرجع ، ص 19 .

² - صالح شنبوي ، رؤى فنية - قراءات في الادب العباسي - ص 46 .

³ - عبد السلام هارون ، الاساليب الانشائية في النحو العربي ، ص 18 .

⁴ - ابو يعقوب يوسف السكاكي ، مفتاح العلوم ، تحقيق ، اكرام عثمان يوسف ، منشورات بغداد ، مطبعة دار الرسالة ، ط (01) ،

1982 ، ص 531 .

⁵ - عبد السلام هارون ، الاساليب الانشائية و النحوية ، ص 18 ، 19 .

الفهم و يستفسر عما يجهل ، أما حين يكون المستفهم على علم بما يستفهم عنه ، فإنه الاستفهام يخرج بذلك عن أصل معناه في الوضع اللغوي إلى المجاز البلاغي¹ و أمام الآية الكريمة في قوله تعالى : " أرأيت الذي يكذب بالدين " * وأمام طابعها الاستفهامي ترى عائشة عبد الرحمن في (التفسير البياني القرآني) أنها : " أميل إلى القول بان سره البياني في الاستفهام عما يبدوا للناس واضحاً غير خفي ، و يحسبونه معلوماً غير مجهول ، إذ ليس التكذيب بالدين مظنة خفاء و الناس يحسبونه انه يكفي المرء تصديقاً بالدين أن ينطق بالشهادتين و يؤدي العبادات المفروضة من إقامة الصلاة و إيتاء الزكاة و صوم رمضان و حج البيت لمن استطاع إليه سبيلاً . " ² إذا علينا أن نتساءل أين تكمن بلاغة الاستفهام في هاته الآية و بيان رأيها إذ " يأتي الاستفهام عما يحسبه الناس مستغنياً عن كل بيان فيثير أقصى اليقظة و الانتباه ، و يرهف الدهشة و الترقب انتظاراً لجواب غير متوقع ، و تطلعاً إلى معرفة ماذا يكون التكذيب بالدين غير الذي يعلمون منه بالضرورة ؟ " و هنا تبرز تلك القراءة الناتجة عن التراكيب البعيدة جفافياً سطوته البائنة حساً و بعداً آخرأ و في استفهاميات جوادي روحاً تنتشر معان ذات أبعاد نتلمس فيها الحس الصوفي و اعباقه وها هو يستفهم و يستبد به الاستفهام في قصيدة (عرافة الحي) إذ يقول :³

من مزق الدف في أعراس امتنا من ابعث الناي عن آهات مرتجل ؟
 من زلزل الأرض و الأقدام واهية من صور السم ألوانا من العسل ؟
 عرافة الحي غاصت بين أسئلتي و تمتت سورة الإخلاص على عجل
 بني في جسمك المغلول عاصفة و بين أنيابك النيران فاشتعل .

يسال الشاعر عن ذات فعلت كل الذي فعلت مزقت الدف و أبعثت الناي و زلزلت الأرض و صورت السم عسلاً فهو يريد بان يعرف المبهم المتواري في جلباب السؤال و عجزت (عرافة الحي) و غرقت في يم ضجيج الأسئلة و (العرافة) تأشير عن تلك القدرة على الكشف و الإبانة ، و من المعروف نحوياً أن (من) مختصة بالاستفهام عن الذات العاقلة ، و من المعروف نحوياً إن (من) مختصة بالاستفهام عن الذات العاقلة ، و في ارتحال بحثي عن هذه الذات ، في (ثلاثيات العشق الآخر) :⁴

¹ - عائشة عبد الرحمن ، التفسير البياني للقرآن الكريم (ج02) ، دار المعارف ط (7) ، 1990 ، ص 183 .

* - سورة الماعون ، الآية (01)

² - عائشة عبد الرحمن ، التفسير البياني للقرآن الكريم (ج02) ، ص 184

³ - نفس المرجع ، ص 184 .

⁴ - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (01) ، ص 108 .

احبك

من قال أني سأمحو الذي

كنت من قبل جني اخطط

و من قال أني

إلى جنة الخلد أرقى

و آدم يهبط .

ينشئ الشاعر أحكاما بعد أن أطلق (احبك) الصياغة الأمرية المنشئة للاستفهامات ثم يبيح لنفسه يسأل عن ذلك المخبوء الذي قال و قال ، فالسؤال و من في السؤال ، غائب و الحاضر هو من يفترض هذه الأسئلة و لم يقبض عن تلك الذات التي تفر منه دائماً عبر القصائد تنغم الكون الشعري و تستنبت كينونة روحية دافئة ففي قصيدة (هي تكون) يبحث عنه :¹

من تكون بغير شعرك من تكون؟

هي صخرة هرمت و غطاها السكون

فصلتها ...

أحييتها ...

و بعثت فيها الروح أوقدت العيون ...

و جعلت منها آية الآيات .

في زمن بخيل

بالنبوة و الجنون

يا أنت ...

يتكاثف السؤال طعماً روحياً يوقد تصويف جنبات القصيدة فيكرر السؤال الكينونة (من تكون ؟) مجيباً إياه في ثنايا السؤال انه بغير الشعر لن تكون و أنت كائن به في هذا الزمن البخيل بالرؤى الصادقة فالشاعر يحدده أخيراً و يضمه مبتدأ وكأنه وجد تلك الذات العاقلة و تعرف عن كينونتها التي صهرتها الجملة الشاعرة و لذلك غنى قائلاً :²

ما قيمة الدنيا و ما مقدارها إن غبت عني و افتقدت هواكا

ما قيمة الأزهار حين المها ما قيمة الأشياء دون لقاكا

استفهم الشاعر عن قيمة الدنيا و مقدارها و الأزهار و الأشياء بـ (ما) و هي مع (ماذا) ليستفهم بهما عن غير العاقل من الحيوانات و النبات و الجماد

¹ سليمان جوادى ، الاعمال غير الكاملة (04) ، ص 85 .
² - المرجع السابق ، ص 59 .

والأعمال و عن حقيقة الشيء أو صفته سواءً أكان الشيء عاقلاً أم غير عاقل "1
فهو سؤال يبحث عن تبيين لوعة الحب و صهد ناره في قلب المحب فيسال و
السؤال باب الحقيقة و مطيته و متى استطاع الاستفهام " أن يتملص من أصلية
استعماله ، و أن يعدل عنه إلى استعمال جديد قد تمكن من إكساب التعبير دلالات
حية تعطي المعنى أبعاده الجمالية و الدلالية الفريدة"2

ثانياً : لعبة التركيب :

يبدوا العنوان (لعبة التركيب) إشكالياً و بعيداً عن الضبط و لكنه يلامس فكرة
حساسة في التركيب و لها بعد بالغ الأهمية و هو – التقديم و التأخير – فالتلاعب
قرين العفوية و فيه أسرار طفولية تطاوعنا اللغة في ملاحظته و توظيفه ، و هي
قدرة تؤخرها اللغة في إبداع تركيب يساعد على اكتشاف لحظته الفنية ، يقدم
الإمام عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن التقديم و التأخير رؤيته المبنية على انه
" باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر
لك عن بديعه ، و يفضي بك إلى لطيفة ، و لا تزال ترى شعراً يروك مسمعه و
يلطف لديك موقعه ثم تنتظر فتجد سبب إن راقك و لطف عندك ، إن قدم فيه شيء
و حول اللفظ عن مكان إلى مكان "3 هذه المكانة للتقديم و التأخير تفرض منطقتها
في تلمس جمالياتها ففي قصيدة (مدينتي و العالم اليوم بخير) يقف سليمان
جوادي في سياق يحيل إلى تلك الصورة العميقة قائلاً :4

مقيمة في داخلي عواصف المدينة

مقيمة في داخلي زوابع المدينة

و إنني انتظر الإشارة .

يوحي السياق بذلك السكون الظاهر الذي يخفي زوابع و عواصف هوجاء و في
القراءة التركيبية الإسنادية نجد أن (الخبر) تقدم عن (المبتدأ) الذي احتاج في
تعريفه إلى التراكب الإضافي ليحدد هويته المضمونية فالعواصف هي (عواصف
المدينة) و الزوابع هي (زوابع المدينة) لان قيمة المبتدأ كما عند المتصوفة تتحدد
في انه ذاك " الاسم المرفوع العظيم القدر العلي الشأن العري عن العوامل أي
المنزه عن التأثير و الانفعال إذ هو الواجب الوجود السابق غير مسبوق و العامل
غير معمول و هو المؤثر في الأشباه كلها بقدرته و إرادته "5 و هذا التفسير يشير

1 - مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 127 .

2 - ابراهيم بن منصور التركي ، العدول في البنية التركيبية ، قراءة في التراث البلاغي ، مجلة جامعة ام القرى لعلوم الشريعة و اللغة العربية و آدابها ، المملكة العربية السعودية ، ج 19 ، ع 40 ، ربيع الأول 1428 هـ ، ص 581 .

3 - عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ، تحقيق ، لمحمود محمد شاكر ، شركة القدس للنشر و التوزيع ، ط(3) ، 1992 ، ص 106 .

4 - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (02) ، ص 21 .

5 - عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في التصوف ، ص 44 .

إلى ما قاله سابقاً في أن " المبتدأ إشارة إلى الذات العلية الأزلية"¹ فالسطوة في المضمون السياقي للعواصف و الزواج التي تعبر عن مدى الاضطراب ، و القلق و هي التي لها العلو في المتن الشعري هنا لكنه أورد (مقيمة) التي هي الخبر أولاً و لعل التفسير الشائع الذي اخبر به الجرجاني انه " وقع في ظنون الناس انه يكفي أن يقال : " انه قدم للعناية ، و لان ذكره أهم " من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ؟ و بم كان أهم ؟ " إيعادا عن قتل الروح الجمالية في التقديم و التأخير بان يكون قوالب جافة و تفسيرات استباقية تميت حركية اللغة و طاقتها في إنتاج الدلالة المتجددة .

نشاهد البنية التركيبية بين الثابت و المتحول ، فالخبر المقدم و فضيلته ثابتة و المبتدأ المؤخر ، المعرفة إضافة متغيرة ، و يكرر الثابت (مقيمة في دخلي) في حين الدلالة التعبيرية (للعواصف و الزواج) تحمل أصلاً واحداً مضافاً للمدينة التي تتم تعريفه لان الوقوف عند الطاقة البلاغية للتركيب في تقديمه و تأخيره كل و ما يقدمه من رؤية دون إجراء الأحكام الجاهزة و التفسيرات النمطية ، و إن كان النحويون يختلفون في أصل العملية فقد " ذهب الكوفيون إلى انه لا يجوز تقديم خبر المبتدأ عليه مفرداً كان أو جملة فالمفرد نحو " قائم زيد ، و ذهب عمرو " و الجملة نحو " أبوه قائم زيد ، و أخوه ذهب عمرو " و ذهب البصريون إلى انه يجوز تقديم خبر المبتدأ عليه : المفرد و الجملة"² و على رأي الجواز كانت القراءة البلاغية ، و في قصيدة (محاكمة علنية) نلاحظ التلاعب بالتركيب حد العبث التوظيفي للغة و التوقيع بشكل يؤخر و يقدم و يؤخر باستعمال (جملة) بسيطة ليست لها إحياءات عميقة و بعد غائر و هذا يظهر من مدارس المتن الذي يقول فيه:³

شهوة طيبة سيدتي

سيدتي شهوة طيبة

طيبة سيدتي شهيتك

يكفيك أم أزيد يا سيدتي

فأنت لا تقتنعين بما قل و دل

مثلما اقتنع

و أنت لا تستمعين لإذاعات الرصيف

مثلما استمع

¹ - نفس المرجع ، ص 43 .

² - ابن البركات عبد الرحمن الانباري ، الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين و الكوفيين ج (1) ، ص 72 .

³ - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (01) ، ص 43 .

يغضب الشاعر عنها لأنها لا ترضى (بما قل و دل) فيمضي في الثرثرة و ينبه القارئ إلى مذهب (العيب) الافتتاحي في الانتقالات التركيبية الناتجة عن خصيصة في المرأة و هي (رغبتها في الكلام) فيغدق عليها الشاعر مسرفاً في تركيب اللغة حد التبليد و العبث فيقف التركيب في صورته الأصلية (شهية طيبة سيدتي) فالمحذوف هو المبتدأ و خبر ففقت فمركب إضافي ، هذه الصور تتحول في ترتيبها بين هذه الثلاثية بشكل رياضي و كأننا نطالب بقراءة بلاغية رياضية نقف عندها أمام هذا الجدول :

03	02	01
سيدتي	طيبة	شهية
طيبة	شهية	سيدتي
شهيتك	سيدتي	طيبة

و ما من قراءة عميقة يفرضها التركيب غير التلاعب بالترتيب دون صورة جمالية أجدها جافة و تبين قدرة الشاعر على التلاعب بالإمكانات اللغوية و لكن هذا الإلغاز لا يدهش .

و في (ثلاثيات العشق الآخر) نلاحظ مشهداً آخر في قوله :¹

كطفلين نلهو كطفلين نلعب
كطفلين نبكي كطفلين نغضب
كطفلين ننسى خلاقاتنا
فيكون لقاء التصالح أعذب
فان أنت أبصرت أن هو انا
مع الدهر يكبر لا تتعجب .

يكرر الشاعر (كطفلين) خمس مرات ليدلل على معنى التحول و الراقص الذي يماثل لعب الأطفال فتتغيم المشهد بهذه التكرارات موسقة عميقة تعبر عن تلك الرقة و البساطة و التناوش اللذيذ الطفولي ، و الشعر طفولة ، لذلك صور الشاعر المشهد أنهم كطفلين ، نلهو ، نلعب ، نبكي ، نغضب ... ، و أصر الشاعر على تقديم (كطفلين) إصراراً له تخريجه ، فمن حيث التركيب النحوي نجد أن إعراب الكاف في الجملة هنا أنها " اسم بمعنى مثل مضاف إلى المتصل به سواءً أكان مفرداً أم جملة و محله من الإعراب بحسب وقوعه في درج الكلام كقول المتنبي :
أنت زائراً ما خامر الطيب ثوبها و كالمسك من اردانها يتضوع

¹ - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (01) ، ص 131 .

فالكاف في كالمسك اسم بمعنى مثل في محل رفع مبتدأ أو المسك مضاف إليه وجملة يتضوع خبر¹ و لذلك كانت الكاف في كطفلين اسم بمعنى مثل في محل رفع مبتدأ مضاف لها طفلين و جملة (نلهو) و (نلعب) و (نيكى) و (نغضب) و (ننسى) في محل رفع خبر ، و أورد صاحب (مغني اللبيب) " في نحو زيد كالأسد أن تكون الكاف في موضع رفع و الأسد مخفوضا بالإضافة و يقع مثل هذا في كتب المعربين كثيراً ، قال الزمخشري في فأنفخ فيه إن الضمير راجع للكاف من كهيئة الطير أي فأنفخ في ذلك الشيء المماثل فيصير كسائر الطيور"² و هكذا كشفت تورية المبتدأ و توضحت صورته بين كينونة خافية تحمل طابع الثبات و التحدد و السكونية و خبر حركي متجدد بطابع الفعلية هذا الخفاء في المبتدأ نجد ابن عجيبة يقسم المبتدأ الى قسمين " ظاهر عند العارفين بظهور تجلياته فلا يرون معه غيرا كما قال الشاعر :

فلم يبق إلا الله لم يبق كائن فما ثم موصول و ما ثم بائن
بدا جاء برهان العيان بعيني إلا عينه إذ أعين .

و مضمرة أي خفي عند الغافلين يستدلون بالأشياء عليه و في الحكم شتان بين يستدل به أو يستدل عليه فالمستدل به عرف الحق لأهله و اثبت الأمر من وجود أصله و الاستدلال عليه من عدم الوصول اليه"³ .

و انكشف المضمرة لتعلقه بكاف (المماثلة) و لذلك كان تقدم الاسم عند الجرجاني يحمل فيما يحمل و بالأخص في تقديم (مثل) و (غير) كالأمر اللازم و ذلك بقوله و هو خلاصة تفصيل نورده لأهميته : " استعمال " مثل " و " غير " على هذا السبيل شيء مركوز في الطباع ، وهو جار في عادة كل قوم فأنت الآن إذا تصفحت الكلام وجدت هذين الاسمين يقدمان أبداً على الفعل إذا نحى بهما هذا النحو الذي ذكرت لك و ترى هذا المعنى لا يستقيم فيهما إذا لم يقدم"⁴ و جملة " كطفلين " تحمل معنى خفي أي " مثل طفلين " .

و هنا تتحدد الصورة المرادة في ملاعبة الكلمات و تحديدها التقديم و التأخير في بناء المتن لتكشف القدرة الخلاقة في اللغة والإضاءة العميقة في صوت الشعر على إبداع تفجيري في المعاني مع كل نوعية تركيب بحيث تقدم اللغة و التركيب دماء الحياة من خلال القدرة على صوغ التراكيب الإبداعية في الجملة و الكلمة و بناء اللغة في مستوياته المتعددة بشكل عام .

¹ - جرجس عيسى الاسمر ، قاموس الاعراب ، ص 72 .

² - جمال الدين ابن هشام الانصاري ، مغني اللبيب ، ج 1 ، ص 145 .

³ - عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة في التصوف ، ص 44 .

⁴ - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، ص 140 .

ثالثا : بلاغة الضمائر :

تحوز الضمائر تلك الطاقة الهائلة في شد النص ببعضه ببعض ، و بعث رسائل في إبراز معانٍ خفية تمكن من إظهار الصورة المرادة للعمل الإبداعي في صورته و صوته التام ، وقد يتم تجاهل الضمير في بناء تركيب النص باعتبار ذلك الجزء الفاعل في مملكة النص و الخيط الرفيع في قراءته و مغامراتها الذي يكشف ملغزاته و ينير المعتم في ثنايا مدارات المعنى .

و الضمير في تعريفه هو " ما يكنى به عن متكلم أو مخاطب أو غائب ، فهو قائم مقام مكنى به عنه ، مثل " أنا و أنت و هو " و كالتاء من " كتبت و كتبت و كتبت " و كالواو في " يكتبون " ¹ و بين ما يكنى عنه الضمير في هذه التقسيمات يتبدى سلوكه داخل الكلام في مظهرين هما البروز (التجلي) و الاستتار (الخفاء) بحسب ما يرى (المصحح و المعلق و المراجع لجامع الدروس العربية) الدكتور إسماعيل العقباوي نقلا عن السادة النحاة ثم بعد ذلك يتفرع عن البارز كل من الضمير المتصل و المنفصل ، في حين مصطفى الغلاييني يقسم الضمير إلى سبعة أنواع : متصل و منفصل ، و بارز و مستتر ، و مرفوع ، و منصوب ، و مجرور ² و مهما يكن فالمهم في اكتشاف السر في توظيف الضمير توظيفا خاصا أو الصورة الاعتيادية في هندسة النص و دور الضمير فيها من خلال ذلك الأفق الذي يفرض القراءة الصوفية لأن " تناول الصوفية للضمائر في سياق يتجاوز الدلالة الوضعية عند النحاة إلى تأسيس هذه الضمائر على نحو انطولوجي يستمد دلالاته من الشعور الديني المشبوب و هو يمارس تجربة العرفان " ³ و هنا نتلمس تلك المعارج التي يسلكها التفسير الصوفي في الكشف عن الدلالة و تقريبها إلى حقيقة وضعها .

و أمام الضمير البارز و المستتر الذي يجعلنا نقف أمام ثنائية الخفاء و التجلي ، وهما صورتان تحوزان ذلك الجانب الأثير في تجربة التصوف و لغته و عوالمه لنقتنص لحظة إبداعية مطعمة بروح صافية من وحي التصوف و صفاء الروح و هنا نتوقف أمام صورتَي التجلي و الخفاء .

1 - الضمائر الظاهرة (التجلي) :

إن الضمير الظاهر أو البارز المتجلي هو " ما كان له صورة في اللفظ : كالتاء من (قمت) و الواو من : (كتبوا) و الياء من (اكتبني) و النون من (يقمن) " ⁴ و الضمير البارز أما متصلة أو منفصلة و فيما سبق ما ذكره الغلاييني من

¹ - مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 106 .

² - نفس المرجع ، ص 106 ..

³ عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 106.

⁴ - مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 109 .

المتصل لان " الضمير قائم مقام الاسم الظاهر و الفرض من الإتيان به الاختصار و الضمير المتصل اخضر من الضمير المنفصل"¹ و لا شك أن العلة ليست الاختصار فقط و إنما هناك عمق في تموضع الضمائر ، وهنا نقف أمام مقطع شعري من قصيدة (والذتي سحر الحقول) :²

أحقا أيا أمتي ذهبت إلى العلى وراقنتك في عرض السماوات شهبها
أيا أم هل من أوبة لمنازلي فقد صار مرأ بعد موتك عذبها
و أضحي عصياً سهلها و ذليلها و من لي بأم بعد أمي أحبها
فالضمير المتصل ظل لكيونة الضمير في صورته المنفصلة و عندما نقف نجد أن كثير من المفردات مظلمة بهذه الضمائر و جاءت هذه الأبيات مدارها بين ثلاث ضمائر هي (أنا _ أنت (المؤنثة) _ هي) فالأنا القائلة هي الابن المحتاج إلى رقة أمه المستذكر حبها و رفقها و الأم مخاطبة بـ (أنت) بينما الحياة كانت ظلالتها رداء الضمير (هي) ، فاتحاد الضمير مع اللفظ يكاثف المعنى و يقصد في وفير الكلام بحيث يجلي صورة المعنى و كما بينا يقف المتصوفة في قراءة مفارقة مثلاً لضمير المخاطب الذي أورد عاطف جودة نصر في تعليقه على قول ابن الفارض :

فقد رفعت تاء المخاطب بيننا و في رفعها عن فرقة الفرق رفعتي
" و ينبئ ارتفاع هذه التاء بما يميز التصوف من حيث هو عرفانية قائمة على الذوق و منازل الأحوال و المقامات ، و الانتهاء إلى الوجدان المتبصر"³ و هذا إن أنزلنا الفكرة منزلة من قول الشاعر سليمان جوادي (أحقا أيا أمي ذهبت إلى العلى) فالتاء مخاطب بها الأم في ارتفاعها إلى المعالي بسبب موتها و انتقالها إلى الرفيق الأعلى ، و اتصالها بفعل الذهاب استحقاق للارتقاء و العلو .

و في الانفصال تتحدد ذات الضمير ، و تظهر صورته ، فيبرز بعد أن كان ظلاً في الاتصال و الضمير المنفصل هو " ما يصح الابتداء به كما يصح وقوعه بعد (إلا) على كل حال كانا من قولك (أنا مجتهد ، و ما اجتهد إلا أنا) ، و الضمائر المنفصلة أربعة و عشرون ضميراً : اثنا عشر منها مرفوعة و هي : (أنا و نحن و أنتَ و أنتِ و انتم و انتن و هو و هي و هما و هم و هن) ، و اثنا عشر منها منصوبة و هي : (إياي و إيانا و إياك و إياكم و إياكن و إياها و إياهما و إياهم و إياهن)"⁴ .

¹ - نفس المرجع ، ص 110 .

² - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (04) ، ص 138 .

³ - عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 418 .

⁴ - مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 109 .

و لنا أن نقف أمام نموذج يوضح بجلاء تموضع الضمير المنفصل و محوريته في تحريك الكيان الشعري و توزيع الأداء داخل جسم القصيدة و في قصيدة (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر) يقول :¹

هو الله حي
فلا تقتلوا ثقة الشعب فيه
و لا تغرفوا باسمه كل لحن طروب
هو الله أرأف منكم بنا
يتفقدنا كل حين
يعلمنا الصبر ، و الحب
ينزع عنا جميع الكروب

يقرن سليمان جوادي محددًا (هو الضمير) و كأنه يؤشر و يعرف عن مجهول وهذا التعريف صميم في بلاغة إيراد الضمير (هو) و لهذا الضمير لطيف إيراد في تراث التصوف و عرفا نيته فقد حكي " أن الشبلي قال : لقيت جارية حبشية وهي مولهة تجد و تسرع في مشيها فقلت لها أيا أمة الله رفقا عليك و أطفني بنفسك فقالت : هو هو ، فقلت لها من أين أقيبت فقالت من هو ، فقلت لها و إلى أين تريد فقالت إلى هو ، فقلت لها ما تريد فقالت هو ، فقلت لها ما اسمك قالت هو ، فقلت لها كم تذكرين قالت : هو و قالت لا يفتر لساني عن ذكر هو حتى ألقى هو ثم قالت :

و حرمة الود مالي عنكمو عوض و ليس لي في سواكم بعدكم غرض
و من حديثي بكم قالوا بها مرض فقلت لازال عني ذاك المرض
قال الشبلي (رحمة الله تعالى) فقلت لها يا أمة الله ما تعنين بقولك هو آله تريد
قال فلما سمعت ذكر الله شهقت شهقة فاضت منها روحها (رحمة الله عليها) قال
فأردت أن آخذ في تجهيزها و دفنها فنوديت يا شبلي : من هام بحبنا و تاه في
طلبنا و توله بذكرنا و مات باسمنا اتركه لنا فديته علينا ، قال الشبلي فالتفت انظر
من المنادي و المتكلم فستترت عني و حجبت عنها فلم ادر أرفعت أم دفنت²
تحمل هذه المحكية من الشبلي فرضية تواصلية مخصصة فالتواصل اللغوي بين
الجارية و الشبلي حاصلة لأنهما يحملان نفس المنطلق ، و مما لا شك فيه أنها
هذه الضمائر لها دلالاتها الخاصة فهي كما أنها تشير " من ناحية الدلالة الوضعية
إلى (هو) و (الانت) و (الأنا) تلوح عند الصوفية إلى المدارج التي
يتجاوزها الشعور العرفاني عندما يقيم شهادته على الوحدة معلناً عن الأنا الإلهي

¹ -سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (02) ، ص 98 .

² - عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في التصوف ، ص 13 .

الذي يلاشي الأنا الإنساني أو عن الأنا الإنساني اللابس بالتجلي الأنا الإلهي¹ وهذا التفسير و القراءة الصوفية للضمائر قراءة قائمة على ذوقية و عرفانية تعقدت من خلالها الجانب التواصلية و صيرت الحياة إلى نظام باطني صرف ، في حين التفسير الفني يقتصر مقولة التصوف بما فيها من شحن دلالي زاحم (هو الله حي) عبارة دالة على تعميق الوجدانية لله و حب روافدها فيه دون مواربة أو غضاضة و بين السند اللغوي و الصوفي في قراءة الضمائر بحيث " تتمايز دلالات الضمائر في الاستعمال اللغوي المعتاد بوصفها أدوات تعرف ، تتمايز في الاتجاه العرفاني باعتبارها كشف عن مستويات الشعور و هو يؤسس شهادته على التوحيد بواسطة الاستثناء المسبوق بالنفي² و بعيدا عن جفاف اللغة في قراءتها السطحية و انغلاق القراءة و عتمة الفحوى في تعقيد المعنى الصوفي بينهما تزهو قراءة مفارقة تجمع بين عمق اللذة و لذة العمق الفنيان من ناحية المغنى و المعنى في بناء القصيدة الجديدة .

2 - الضمائر المستترة (الخفاء) :

يحمل معنى الاستتار الطابع الخفي في حكم الضمير المستتر هو " ما لم يكن له صورة في الكلام بل كان مقدرًا في الذهن و منويا و ذلك كالضمير المستتر في (اكتب) فانه التقدير (اكتب أنت)³ و هو على نوعين " فمنه واجب الخفاء و هو المرفوع بالمضارع ذي الهمزة و النون و أمر المخاطب و مضارعه و منه جائز الخفاء و هو المرفوع بفعل الغائب و الغائبة بالصفات و الظروف المتضمنة استقرارا⁴ و قريبا من النص بعيدا عن ضجيج المساجلات النحوية نلامس إبداعية الامتثال من خلال (ثلاثيات العشق الآخر) في قوله⁵:

و تشرق كالشمس إذ تشرق
و كالوحي تنزل إذ تنطق
امجد في مقلتها الهوى
فيعبث بي موجها الأزرق
هي البحر و الموج و الاضطراب
لكن ما بيننا أعمق

¹ - عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 419 .

² - نفس المرجع ، ص 418 .

³ - مصطفى الغلابي ، جامع الدروس العربية ، ص 111 .

⁴ - ابي عبد الله محمد بن مالك الطائي الجبائي ، سبك المنظومة و فك المختوم ، تحقيق : عدنان محمد ساعان ، فاخر جبر مطر ، سلسلة الدراسات العربية (04) ، دار البحوث و الدراسات الاسلامية و احياء التراث دبي ، الامارات العربية المتحدة ، ط (1) ، 2004 ، ص 76 .

⁵ - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (01) ، ص 129 .

بنيت القطعة الشعرية التاسعة عشر من ثلاثياته على فاعلين مستترين في المبتدأ ثم يتكشف خفاء (هي) بان صارت ضميراً بارزاً متصلاً (مقلتها) (موجهها) ثم إلى التجلي المنفصل عن العلائق الأخرى بالضمير (هي) لكن الفاعل المذكور (أنا) بقي مستتراً ، و كان الترائي الظاهر (المتصل و المنفصل) و الخفاء يعبران عن العمق و في العمق يزهو الحب ، و يمتد في أفق النفس الإنسانية .
و في قصيدة (تشخصت فيك) يلقي الشاعر بأحزانه قائلاً¹:

هو الحزن يا أختاه يملا قاربي يسوق شراعي حيث ادري و لا ادري
هو الحزن ... يا أختاه يملا معطفي و يسكن أعماقي و ينبت في قفري

يتوارى الضمير مخفياً في (يملا قاربي) (يسوق شراعي) (يملا معطفي) ، (يسكن أعماقي) فهو (الحزن) حاضر غائب بين حقيقتان (التجلي و الخفاء) فهو كاسم سكوني ثابت حاضر متجل و كفعل حركي يعبر عن الفاعلية متخفٍ مستتر يدر ربط أوامر النص و يفعل جنباته ، و أن كان الخفاء لطيفة لغوية تعمل على إنكفاء الجانب المستبطن في النص من خلال البحث عن الغائب و تفسير كنه غيابه و فاعليته فان مما لاشك فيه إن تجلياته في المتن و حضوره المضموني زاخر تكشف عنه ألفاظ النص يطعم النص بإيعاز التنبيه إلى الماورائي الغائب لجعله حاضراً .

¹ - - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (04) ، ص 134 .

الفصل الثالث :

الرمز الصوفي

في المصنف المصنف

يتبدى البحث عن الدلالة و محاولة استكناه صورتها و الإحاطة بنتائجها عمل لقراءة القارئ يستنتج قراءة النص من خلال الأطر التشاركية التي تربطه بالكاتب (المنتج) في إدراك النسق الثقافي الجامع بين المؤلف و قارئه إذ يرى " الغذامي بان المؤلف مؤلفان ، مؤلف فرد له خصوصية شخصية و مؤلف آخر ذو كيان رمزي انه الثقافة التي تصوغ بأنساقها المهيمنة و عي المؤلف الفرد و لا وعيه على حد سواء و مهما حاول الأول انه يعبر عما يريد فان أفكاره و مواقفه سوف تنتظم في اطر كبرى تعمل على صوغ منظوراته و نوع القضايا التي يتطرق إليها المؤلف ، الفرد هو نتاج المؤلف - الثقافة ¹ فنقطة التشارك فاعل قرائي يؤسس من الثقافة توجهها في استكناه الدلالة و تعميق مراميها من خلال إبراز الطاقة الإدراكية لدلالات المعنى و الكشف عن محورية التأويل في تبين قدرته على إنتاج الدلالة عبر القراءة .

1 - الدلالة و المعنى :

يكمن مفهوم الدلالة في تعريفات الجرجاني أنها " كون الشيء بحالة يلزم مع العلم به العلم بشيء آخر و الشيء الأول هو الدال و الثاني هو المدلول و كيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص و إشارة النص و دلالة النص و اقتضاء النص ² فنحن من خلال كل ذلك إزاء ثنائية (دال و مدلول) فلا يتحقق العلم بالشيء الأول دون العلم بشيء آخر و لذلك كانت الدلالة اللفظية الوضعية التي هي كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تخيل فهم منه معناه للعلم بوضعه ³ أما الدلالة اللفظية غير الوضعية فهي الدلالة اللفظية الطبيعية كدلالة (آه) على الوجع ⁴ و لذلك كنا أمام نوعين للدلالة اللفظية (وضعية و طبيعية) .

وتنشأ الدلالة اللفظية و الوضعية عند المناطق و غيرهم بناء على تنويعات ثلاث "وهي منقسمة إلى : المطابقة و التضمن و الالتزام لان اللفظ الدال بالوضع يدل على تمام ما وضع له بالمطابقة و على جزئه بالتضمن و على ما يلزمه في الذهن بالالتزام كالإنسان فانه يدل على تمام الحيوان الناطق بالمطابقة و على جزئه بالتضمن و على قابل العلم بالالتزام ⁵

¹ - ابراهيم عبد الله ، المطابقة و الاختلاف : بحث في نقد المركزية الثقافية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط 01 ن 2005 ، ص 540

² - علي بن محمد الجرجاني ، كتاب التعريفات ، ص 174

³ - محمد محمد يونس علي ، المعنى و ظلال المعنى (انظمة الدلالة في العربية) ، دار المدار الاسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط (02) ، 2007 ن ص 86 .

⁴ - علي بن محمد الجرجاني ، كتاب التعريفات ، ص 175 .

⁵ - ذهبية حمو الحاج ، ترجمة الفصل الاول من كتاب (analyse du discours) فرانسيس مايبز (francien maziere) ، دورية الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، العدد الثالث ، ماي 2008 ، ص 392 .

هذه التفصيلات تقف أمام الكلمة كملفوظ يؤدي معنى و ينتج دلالة فالدلالة تعالج الزيجات بين الكلمات التي تفرز الجملة و تقيم بناء النص الذي يعزى إلى استهداف معنى إجمالي يريد قيادة القارئ إلى تلمسه و تذوقه .

" لقد تكون علم الدلالة في خضم اللسانيات و ذلك منذ نهاية القرن الثامن عشر و هو (علم دلالة الكلمات) و ذلك بالعودة إلى مصطلحات مكتشفه وهو ميشال بريال (michel breal) و بالدخول في اللعبة اختيرت كلمة الدليل (أو العلامة) و درست دياكرونيا من اجل تطور المعاني و كما درست سانكرونيا لقيمتها في النظام اللساني"¹

فموضوع علم الدلالة يستهدف مجموع الكلمات لا مفرد الكلمات لأن " علم الدلالة علم الجملة فمعني مباشرة بمفهوم المعنى أي بما هو مغزى sense لأن علم الدلالة ينصرف انصرفا كليا إلى العمليات التكاملية للغة في تداخلها العضوي"² ومنه كانت الدلالة في صورتها الأخيرة عملية البحث عن المغزى العام للنص والذي يتكرس في تشكل المعنى وتبلوره إذ " أن تتابع المستويات الدلالية للصوت ثم الكلمة ثم الجملة ثم الصورة (الجزئية والكلية) يشكل لنا في النهاية الدلالة الكلية للنص الشعري أي أن مجموع هذه الدلالات الفونيمية والمورفولوجية والتركيبية والصورية المتتابعة والمتضافرة تشكل لنا الدلالة الكلية"³ وان كان الانطلاق من الكلمة فالجملة فالنص ، وعبرة الدلالة في نقطة التلاقي بين كل هاته المكونات في تشكل الصورة والكيان النهائي صوتيا وتركيبيا وصرفيا وتصويريا ، حتى يتم معمار النص ويكتمل معناه فيرسل رسالته النهائية ويتبدى جليا الغوص في رحلة المعنى ومحاولاته للكشف عن الكنه وهنا يطرح عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) قضية "المعنى و"معنى المعنى" التي يشرحها قائلاً " تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة و(بمعنى المعنى) أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"⁴ ففكرة اللزوم في المعنى الظاهراتي والتعدي في معنى المعنى هو تعميق ينفذ إلى ملامسة القدرة الانسجامية بين الكلمات حتى تتزوج زواجا يحقق لها السكن الإبداعي لان "الكلمة عندما توضع في سياقات مختلفة ليست كالماء الذي يخضع لونه للون إنائه وإنما هي كالحرباء التي تتلون بلون المكان الذي تحل فيه أي أن الكلمة أشبه بالحرباء تمتلك إمكانات معينة كل منها يبرز في موضعه المناسب وليست كالماء الذي لا

¹ - صالح فخري ، آفاق النظرية الأدبية المعاصرة ، بنوية ام بنويوات بالاشتراك مع جمعية النقاد الادبيين ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط1 (01) 2007 ، ص 82 .

² - مراد عبد الرحمن مبروك ، النظرية النقدية ، ص 111

³ - عد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، ص 263 .

⁴ - محم محمد يونس علي ، ص 55 .

يملك شيئاً من تلك الإمكانيات وإنما يخضع لما يفرض عليه من الخارج¹ فالطاقة الاندغامية بين الكلمات في تراكبها وتشاكل مستوياتها يتأسس عليه قدرة الكلمة في إضاءة السياق وتوالد المعنى الذي يخضع في تعريفه إلى قراءة تفصيلية إذ هو تلك " الصورة الذهنية من حيث وضع بإزائها الألفاظ والصور الحاصلة في العقل فمن حيث أنها تقصد باللفظ سميت : معنى ومن حيث أنها تحصل من اللفظ في العقل سميت مفهوماً ومن حيث أنه مقول في جواب ما هو سميت ماهية ومن حيث ثبوته في الخارج سميت حقيقة ومن حيث امتيازه عن الاغيار سميت هوية"²

فتحول المعنى ناتج - في تسميته - عن تحولات السياق ولذلك وجدنا في الجواب عن (معنى أو مفهوم أو ماهية أو حقيقة أو هوية) شيء معين ولذلك فالمنتج تعددت قراءته في الخط السطحي لفهم الكلام ولكن إدراك معنى المعنى هو قراءة مستبطنة وكشف عن لذة العمق النصي ولذلك أورد محمد يونس علي في كتابه (المعنى وظلال المعنى) حديثاً عن نظريتين في المعنى والدلالة هما " نظرية التحليل التكويني للمعنى companionial analysis of meaning ونظرية الحقول الدلالية (theory of semantic fields) "³ وتشرك كلتا النظريتان في دراسة الوحدات المعجمية الأولى بدراسة مكوناتها الأساسية والثانية بإدماج الوحدات المشتركة في بعض المكونات الدلالية (حقلية) .

وهنا نجد أنفسنا أمام الدلالة الكلية للنص الذي فصل جوانبها الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك في كتابه " النظرية النقدية " الذي وفي معرض حديثه عن أنماط الدلالة بين أنه "يمكن تقسيم الدلالة الكلية للنص إلى قسمين الأول : الدلالة الكلية للظاهرة ، والثاني الدلالة الكلية المضمرة"⁴ وكأنه (الدلالة الكلية الظاهرة) تفرز معنا سطحيًا يرتبط بهذه المكونات (صوتاً وكلمة وجملة وصورة) في حين (الدلالة الكلية المضمرة -التأويلية -) ذات نزوع عميق للكشف عن صلب المعنى "معنى المعنى" الذي يلبس عباءة الرموز والأحلام والأساطير ويرتبط بمكونات ثقافية تجتمع فيه عديد الأنساق لبلورته. ولذلك كان "لا يمكن للدلالة الأدبية أي المجازية أن تتجرد من القياس المعنوي تقريباً للأبعاد الدلالية التي يمكن أن تتلبسها لذلك فقد احكم التفكير البلاغي العربي هذه الوظيفة الدلالية بمرجعية القرينة التي تعتمد في قياس الابتعاد الدلالية التي تربط بين التفكيرين المجازي والوظيفة الاجتماعية للغة ، فاللغة في أوج تجردها لا تستطيع أن تتخلى عن المرجعية

¹ - علي بن محمد الجرجاني ، كتاب التعريفات ، ص 347 .

² محمد العيد ، ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص 05

³ ينظر ، محمد يونس علي ، المعنى وظلال المعنى ، ص 124

⁴ مراد عبد الرحمن مبروك ، النظرية النقدية ، ص 113

الاجتماعية والوظيفية "1. هذا التجذير يجعل من الدراسة الباحثة في دلالات النص وقيمة المعنى يكتشف كنوز النص وي طرح قراءة مفارقة وتجديدية بحيث يعدد زوايا النظر للنص بحسب طبع القارئ الغالب فمن كان يتملكه الجانب النفسي نجده يهيم في أحوال النفس و يقارب الصورة النفسية لمجمل الصورة النصية و يبدع في اكتشاف صلات القربى و هكذا تتولد انفتاح القراءة لان " التحليل الإبداعى للدلالة هو في مبدئه و منتهاه تحليل لغوي أسلوبى (styioin guistic analyziz) و ليس الاختلاف بين محلل أسلوبى و محلل الدلالة اختلافا في المنهج و لكنه اختلاف في الغاية ، فمحلل الدلالة لا يختار سماته اللغوية من اجل أهميتها اللغوية في ذاتها اعني من اجل إسهامها المجرد في تشخيص السمات اللغوية الكيفية العامة للنص و لكنه من اجل الكشف عن تأثيرات تلك السمات اللغوية في إبداع المعنى"2 هذا و يحدثنا فرانسيس مازيير في كتابه (analyse du discour) انه " و رغم بعض التغيرات التي حدثت في استعمال الكلمتين (المعنى و الدلالة عندما يكونان ما يدعى بالمصطلحات الواصفة ، فان التفرقة الموروثة تضع الدلالة في النظام النحوي ، و المعنى كنتيجة لتأويل معقد باحتوائه العناصر الظرفية و السياقية فيصبح بذلك الخطاب مهما بالمعنى "3 وبالتالي كان المعنى هو تلك العملية الكاشفة و القراءة اللذيذة للنص عبر تحليل خطابه و تفجير الكمون في تطويع المعنى الدلالي للقراءة لذلك نجد عبد الله الغدامي " ألح كثيرا على ضرورة تخطي مفهوم الدلالة بمعناه الضيق ليتسع إلى نوع جديد هو " الدلالة النسقية "4 بحيث أن مقترح الدلالة النسقية " يفتح المجال لمبحث يضاف إلى المبحث الحجاجي الأدبي الشائع وهو المبحث الثقافي الذي يعنى بحديثيات تضمن الخطاب انساقا تتدخل في توجيه الأفكار و السلوك و تحدد المحمولات الفكرية للآثار الأدبية "5 هذا هو التعدي القرائي الذي يقدمه السياق النصي من خلال محمولات النص الذي يفرض قراءة مختلفة و من باب أولى دلالات عديدة و معان و افرة .

2 : دلالة التأويل :

يعمق الباحث مراد عبد الرحمن مبروك في كتابه النظرية النقدية فكرة أنماط الدلالة من خلال نمطين هما (الدلالة الكلية الظاهرة) و (الدلالة الكلية المضمرة) فالنص في دلالاته الكلية المضمرة أو ما يطلق عليها التأويلية " و تبدو طبيعة هذه

¹ العربي عميش ، مدخل الجديد الى علم البديع ، ترقية الدلالة البلاغية ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد السادس والسبعون ، المجلد 19(نيسان أيار 2010) ، بيروت لبنان ، ص 111.

² - محمد العبد ، ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص 05 .

³ - حمو الحاج ذهبية ، ترجمة الفصل الاول من كتاب (analyse du discour) فرانسيس مازيير ، دورية الخطاب ، ص 392 .

⁴ - ابراهيم عبد الله ، المطابقة و الاختلاف : بحث في نقد المركزيات الثقافتين ، ص 540 .

⁵ - المرجع نفسه ، 540 .

الدلالة الكلية التأويلية في الإشارات الداخلية لنص كالأسطورة أو الرمز أو التناص أو الأنماط الترايبية حيث تنتقل هذه الإشارة معناها المعجمي إلى معاني دلالية متعددة¹ و بالتالي تطرح هذه المكونات أسئلتها و تقدم قراءة مستقرة فهي من جهة تمعن في ملامسة الجذر التأويلي في نفس القارئ بما تقدمه من وجهة أخرى قد تزكم ذاكرة القارئ لتكدسها في متن النص من غير بناء متوهج يدرك قيمة البناء الفني و يعمل في هذا الإطار فالدلالة و عملية اقتناصها بهمز ذائقة القارئ فنينا بمهماز القراءة المتدرجة إذ كل قارئ و درجة قراءته و طبيعتها و عوالمها ، و من ثم كان التأويل صنو عملية القراءة فقد وردة كلمة التأويل " (في القرآن الكريم سبع عشر مرة كما قلنا أنفا منها ثماني مرات في سورة يوسف " آيات 09 ، 21 ، 36 ، 37 ، 44 ، 45 ، 100 ، 101 ، و في سورة الكهف آيات 78 ، 82 و في سورة آل عمران آية 07 و في سورة النساء آية 59 و في سورة الأعراف آية 53 و في سورة يونس آية 39)"² و من هذه الآيات قوله تعالى في سورة يوسف : " ربي قد أتيتني من الملك و علمتني من تأويل الأحاديث فاطر السموات و الأرض أنت ولي في الدنيا و الآخرة توفي نفسي مسلما و ألحقتني بالصالحين " .

و تأويل الأحاديث ناتج في حقيقته بما يتصل بتفسير الأحلام و عبارة الرؤيا ، سواء الواقع العملي المشهود أو التنبؤ بمدلولها بمعنى أن الرؤيا ما هي إلا إشارة صدرت من عالم الغيب و تأويلها لا يتعدى تحققها و وقوع أحداثها في عالم الواقع و الشهادة"³ و لكنها بهذه الصورة المبسطة هي حفر في الغائب و محاولة حائثة استكناه الماورائي و قراءة عميقة لما وراء السطور و المخبوء في حشايا الفكرة فلفظ (التأويل) لفظ وجد حضوره حد التجاذب لكنه بقي تلك القيمة القرائية الخاصة فهذا محمد مفتاح يرى أن " عملية التأويل ضرورية لكل كائن بشري سوي يعير الانتباه إلى ما يحيط به من ظواهر الكون فيريد أن يتعرف على تفاصيل ما ظهر منها و تقوده عملية التعرف على الظواهر إلى طلب معرفة ما خفي منها و ما بطن " ⁴ فالإكتفاء بالظاهر غياب قرائي و الغوص في البواطن إعادة إنتاج النص والحالة الإبداعية عبر بوابات التأويل ، و هنا يلفت عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة) و في سياق حديثه عن (الفرق بين التشبيه و التمثيل) و تفصيل الكلام في هذا الأمر وجد الإمام ضرورة التعرّيج ابتداء تبين معنى التأويل بقوله

¹ - مراد عبد الرحمن مبروك ، النظرية النقدية ، ص 114 .

² - عادل محمد بدر ، التأويل الرمزي للشطحات الصوفية ، ص 16

³ - نفسه

⁴ - محمد مفتاح ، النص من القراءة الى التنظير ، شركة النشر و التوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط (1) ، 2000 ،

ص 67 .

" و ليس هاهنا عبارة اخص بهذا البيان من التأويل لان حقيقة قولنا " تأولت الشيء " تطلبت ما يؤول إليه من حقيقة أو الموضوع الذي يؤول إليه من العقل ، لان " أولت و تأولت " فعلت و تفعلت من آل الأمر إلى كذا يؤول إذا انتهى إليه و المأل المرجع"¹ و لكن عبد القاهر ترك سؤالاً حرجاً لماذا أورد معنى " التأويل " في هذا المكان دون غيره و لم يبدي سبب ذلك .

و مهما يكن فان التأويل هو ذلك البحث عن قراءة الباطن مع وجود ظاهر و هنا نقف أمام ثنائية صوفية ملحة تفرض نفسها بقوة و تطرح شكل القراءة التي تكون عبر تلك الطاقة التأويلية الكامنة في النص و الأداة التأويلية المشرحة و الشارحة و السؤال التأويلي الذي يفرضه الإبداع في الابتداء و الانتهاء .

و نقف أمام المستوى الدلالي نطرح بغية البحث في استكشاف المكون الدلالي في نصوص سليمان جوادي و تبين صورتها و جمالياتها و ذلك من خلال قراءة في بناء الصورة ثم الرموز الصوفية فالأقنعة و التناص الصوفي لنتضح في الأخير الدلالة الكلية لنص جوادي .

أولاً : بناء الصورة :

إن بناء الصورة في الخطاب الشعري المعاصر سعى إلى تطعيم النص بتوظيفات تستدعي التراث ، و تجعل منه خلفية لانطلاقها و من المفعلات التراثية في باب التصوير نجد الوجهة الصوفية مستندا زاخرا ، و منذ القدم كان التصوير تنويرها مهما و محدداً شعرياً فعبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة) يقسم الكلام إلى شريف و غير شريف و يجعل ثقل الميزان في ذلك فاعلية التصوير و عفويته فالشريف " في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصورة و تتعاقب الصناعات ، و جل المعول عليه في شرفه على ذاته و إن كان التصوير يزيد في قيمته و يرفع من قدره"² فالصورة فاعل تشعيري في بنية الكلام و معلم من معالم الشرف عند عبد القاهر الجرجاني غير أن النوع الأخير ما كان " كالموضوعات العجيبة من مواد غير شريفة منها – ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض و اثر الصنعة باقيا معها لم يبطل – قيمة تغلو – و منزلة تغلو ، و للرجبة إليها انصباب و للنفوس بها إعجاب حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها و ضامت الحادثات أربابها و فجئتم فيها بما يسلبها حسناتها المكتسب بالصنعة و جمالها المستفاد من طريقة العرض فلم يبق إلا المادة العارية من التصوير و الطينة الخالية من التشكيل سقطت قيمتها و انحطت رتابتها "³ فالتصنع و فقدان حرارة و

¹ - عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ، اعتن به : مسير عقاد ، مصطفى شيخ مصطفي ، مؤسسة الرسالة ناشرون دمشق ، سوريا ط (01) ، 2008 ، ص 77 .

² - عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ن ص 26 .

³ - نفس المرجع ، ص 26 .

بلاغة التصوير عامل مهم في فقدان الكلام رتبته من الشرف الكلامي ، فالتصوير والصورة بعيدا عن جدليات قراءتها و مسارب تشقيقاتها تفرض حضورا منوعا و متعدددا في المتن الشعري و المتن التجريبي للشاعر من خلال ثقافته و بناء كيانه المعرفي ، إذ تمثل البلاغة التصوير في النص تلك النقطة التي تلتقي عندها تفسيرات مختلفة بحسب الرؤية و الانطلاقة في تفسير الظاهرة الشعرية ... و هنا يجمل الجرجاني " أن سبيل الكلام و سبيل التصوير و الصياغة و أن سبيل المعنى الذي يعبر عنه الشيء الذي يقع التصوير و الصوغ فيه كالفضة و الذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"¹ و هكذا يغدو المعنى حقيقة المعدن (فضة أو ذهب) و تصير الصياغة و التصوير جليا يزين معمار النص جمالا و بهاء .

و بذلك كانت " الصورة الفنية " تلك الحلقة الرابطة في عوالم الإبداع المنشئة للمجال الفني ، فلقد تعرض مصطلح الصورة منذ أرسطو إلى اليوم لاستعمالات متعددة إذ استخدمه أرسطو بمعنى متميز ثم راج بعد ذلك بفضل حركة السرياليين خاصة إلا أن ثورة اللسانيات كانت السبب في دفع هذا المصطلح إلى الهامش لصالح مفاهيم و مصطلحات البلاغة الموروثة : التشبيه والاستعارة و المجاز المرسل و مع أن البلاغيين الجدد كثيرا ما دفعوا إلى الوقوف على الرابطة التي تجمع بين الاستعارة والتشبيه فقد وجدوا في مصطلح الصورة أحسن جامع بينهما"²

و بذلك غدت هذه الأجزاء مشكل لتنامية بناء الصورة في التحامية اقتضتها الضرورة الفنية إذ الجمال الفني مرده لتضافر تلك الجزئيات التصويرية للعمل الأدبي و التأثيرات المعاصرة فالمفاهيم تتغذى من الواقع الذي تتشا فيه و يحصل التبادل القيمي فنيا بان يتأثر و يؤثر خدمة للإطار الجمالي و الروح الفنية و لذلك فان " الصورة في القصيدة الحديثة لم تنحصر في الطرق البلاغية القديمة من تشبيه و استعارة و تعقد أطرافها لتحقيق وظيفتي التقرير و الإيضاح و إنما أصبحت تمتد بامتداد التجربة و تعقد أطرافها و أبعادها الفكرية و النفسية الممزوجة بالوعي الإبداعي و الخيال الابتكاري"³ إذ أن إنتاج الصورة و مدارها في القصيدة المعاصرة صارت محوريتها من خلال آلياته التميزية التي تتمظهر في التشبيه و الاستعارة كمعبر حيوي عن تجربة الناص و النص .

" فالصورة تعبير عن نمط الواقع الحياتي و عن الحالات النفسية و الشعورية فالفن عندها ليس انفعالا لكنه تعبير عن الانفعال"⁴ هذا الانفعال يرمي إلى اكتشاف أمر

¹ - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 254 .

² - محمد الولي ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، المكنز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ص 15

³ - أمانة بلعلي ، اثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية) .

⁴ - مراد عبد الرحمن ميروك ، النظرية النقدية (الجزء الاول) ، ص 28 .

من الضرورة بمكان و هو (الهدف) الذي تتغياها الصورة إذ أنها " من حيث أهدافها ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه ، و إلى الكشف عما يتعذر معرفته ، هي إذا وسيلة من الوسائل الشعرية التي يتصرف المتكلم فيها ، لنقل رسالته و عقد الحوار ، و الاتصال مع المتلقي"¹ و لهذا الحوار أدواته و لذلك الاتصال آلياته و نقف هنا عند بعض من آلياته .

1- الصورة التشبيهية :

يتبدى التشبيه على اعتبار انه فاعل تخيلي في متن النص الشعري و مفعل أساس ينشط مناحي القصيدة في مستواها الأول الذي يذكي التوهج التصويري فالمستوى الأول للخيال الشعري هو التشبيه و من ثم نجد سليمان جوادي في قصيدة (صغيرتي) يقول :²

فالحب يا بنيتي
كطعنة في الصدر
كجملة غامضة
متعبة للفكر
و إنني في شرحها
عانيت كل عمري

و لعل الشاعر كان يعاني في أن يغير مفاهيم الناس تجاه (هذا المعنى الإنساني) و لذلك جاء التشبيه كجملة غامضة - كطعنة في الصدر ، و هو خروج إلى ضفة أخرى تطرح تصورا جديدا مفارقا يكمن في الطاقة المجازية و التجاوز الكامن في التشبيه إذ أن المجاز قد " عول الناس في حده على حديث النقل و إن كل لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز"³ و ذكر الجرجاني كتمثيل على ذلك لكل من (الاستعارة و التمثيل) و التشبيه مدار العملية التصويرية في عديد تمظهراتها و إن كان هو الصورة في تشكلها الأولي قبل تبلورها و تعقدتها و لذلك يحدد عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة) أن " الشيين إذا شبه احدهما بالآخر كان ذلك على ضربين : احدهما : أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج إلى تأويل ، و الآخر : أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأويل"⁴ و مثال الضرب الأول نجد قول الشاعر في قصيدة (تشخصت فيك)⁵ :

فكوني كليلى الاخيلية ... في النقى
و كوني كليلى العامرية ... في الصبر

¹ - راجع بو حوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ص 152 .

² - سليمان جوادي ن الاعمال غير الكاملة (03) ، ص 40 .

³ - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، ص 66 .

⁴ - عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ، ص 70 .

⁵ - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (04) ، ص 136 .

كأسماء كوني ... عزة و صلابة
و ليني كالخنساء ... لاننت على صخر
و كوني كأم المؤمنين ... جريئة
و كري ... إذا الأوطان نادت إلى الكر
كفاطمة الزهراء بري بوالدي
و صولي كهند و اقلعي كبد الشر

هذا الزخم التشبيهي يدعوا فيه سليمان جوادي إلى تمثل هذه الشخصيات الفذة في التاريخ و الذي يحاول من خلالها زيادة التمسك بالقيم التمثيلية في (التقى والصبر و الصلابة و الجراءة و البر ...) و هذا ما لا يحتاج إلى تأويل و المعنى فيه صميم المباشرة و لكن في الضرب الثاني و في قصيدة (و يأتي الربيع) يقول¹:

يذوب الصقيع
و يرحل فصل الشتاء
كشيخ كئيب
و يأتي الربيع
كطفل كثير البهاء
بحسن عجيب
و يولي المطر
و يصقل وجه السماء .

يتجه الشاعر إلى تشبيهين (كشيخ كئيب) و (كطفل كثير البهاء) ليفتح بابا للتأويل و أبوابا للرؤيا باعتبار انزياحية الصورة التي تصور فصلين (الشتاء و الربيع) و لكن لم نقتنع انزياحا يصل حدود الفكرة و التعبير و إنما هي نفسها الصورة النمطية عن الشتاء و الربيع و إنما التوهج الخافت صاحب ذلك الانزياح التشبيهي في (كشيخ و طفل) لان الروح المجازية في التشبيه تحول المجاز كما عند الصوفية ليس مجرد أسلوب و إنما هو كذلك رؤيا و قد علل المجاز في الكتابة العربية بالقول إن النفس إذا وقفت على كلام غير كامل من حيث المقصود منه و هو ما يتمثل في المجاز تشوقت إلى كماله و إذا وقفت على تمام المقصود منه و هو ما يتمثل في الكتابة غير المجازية ينطفئ تشوقها ، فالمعلوم يولد شوقا إلى ما ليس معلوم و يولد المجاز التشوق إلى تحصيل الكمال أو الخروج من المنتهى إلى اللامنتهى² .

¹ - المرجع نفسه ، ص 51 .

² - ادونيس ، على احمد سعيد ن الصوفية و السريالية ، دار الساقى ، بيروت / لندن ، ط (1) 1992 ، ص 145 .

و هذا ما تستهدفه اللغة الشاعرة من جذب القارئ إلى عالمها و لذلك يتعمق التشبيه على بساطته التصويرية إلى نوع من أنواعها " إذ أن اقل التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذكرت أركانه جميعها لان بلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أن المشبه عين المشبه به ووجود الأداة ووجه الشبه معا يحولان دون هذا الادعاء فإذا حذفت الأداة وحدها أو وجه الشبه وحده ارتفعت درجة التشبيه في البلاغة قليلا لان حذف احد هذين يقوي ادعاء اتحاد المشبه و المشبه به بعض التقوية أما ابلغ أنواع التشبيه فالتشبيه البليغ لأنه مبني على ادعاء أن المشبه و المشبه به شيء واحد ¹ و هذا الكلام مداره القدرة التكتيفية للمعاني التصويرية داخل معمار التشبيه متخففا من احد أركانه كان منسوب الشعرية فيه اكبر و أكثر و لذلك كان التشبيه البليغ الذي يواجه المشبه بالمشبه به دون فواصل يجعل منهما مفتاحا للرؤيا و فاعلا شعريا ممتازا في قصيدة (لا شعر بعدك) :²

و أنت المدائن ...

أنت السماء ...

لعينيك ... رائحة الانتصار

و عيناك مقبرة الشعراء

فلا تطلبي الشعر مني

لقد خانني الشعر هذا المساء .

فالشاعر يقابل المشبه بالمشبه به و يجعلهما أمام التشعير و بلاغته في صناعة تلك الصورة (أنت المدائن) (أنت السماء) (عيناك مقبرة) ليفتح أفق الرؤيا ويكون لا كما أعلن بان خانته الشعر فقد وفق في تشعير المتن من خلال هذه التشبيهات ، و بذلك تتم عملية التواشج بين الطرفين المشبه و المشبه به و تتداخل في تكوين صورة بلاغية يكون الانتقال من الحقيقة الممثلة في (المشبه) إلى التجاوز التمييزي الكامن في (المشبه به) ، " لان الحقيقة مهما كان نوعها لا تخرج عن كونها نقطة انطلاق إلى البلاغة و أدق من ذلك أن نقول أن الخروج عليها هو البلاغة ³ و هذا ما يتوافر بشكل أدق في التشبيه البليغ الذي يحذف الوسائط المؤسسة للتشبيه التام و يوفر الانتقال من حقيقة المشبه إلى مجازية المشبه به . و في صورة أخرى يقول الشاعر سليمان جوادي في قصيدة (الراحة المقيمة) :⁴

عيناك .. بحر و أنا ...

ضيعت في البحر المنى

¹ - احمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، ضبط و تدقيق : يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية ، صيدا / بيروت ، (د ، ط ، ت) ، ص 246

² - سليمان جوادي ، العمال غير الكاملة (04) ، ص 129 .

³ - عبده عبد العزيز قفيلة ، البلاغة الاصطلاحية ن دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط(03) ، 1992 ، ص 10

⁴ - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (03) ، ص 54 .

غريق حب هاهنا

إن رمت وصلا . قلت : لا

تتحول العين إلى بحر يضيع فيه الشاعر أمانيه بل و يفرق و هو استبطان للتجربة و بحث في العمق فالعين تخبيء عمقا في النفس كما البحر الذي أعماقه تزخر بوفرة الكائنات و الأسرار التي تحويه و الشساعة مع لفح رفض الوصل و استعار نار الهجر و هنا يبرز التشبيه البليغ (عيناك ، بحر) و كأنه يحكم بان العينين بحر و هذا الاقتران يجعل من " أن الصورة تحديدا ، إنما هي ابتكار محض ، وهي بالتالي ليست تشبيهية ، تولد من المقايسة أو المقارنة و إنما تولد من التقريب و الجمع بين عالمين متباعدين بحيث يصبحان وحدة " ¹ هذه الوحدة بين عالمين و المشبه و المشبه به تفرض عمقا تصويريا فلو قلنا (عيناك) دوننا عن (بحر) كان الاجتزاء مركزا في كل طرف و لما أعطى اجتماعهما في صورة واحدة هذا البعد التكتيفي الذي نستمزجه من بلاغة التشبيه تكون بلاغته وجودته و هذا بالطبع إنما يرجع إلى قدرة المتكلم و بحثه عن الروابط الدقيقة بين الأشياء حتى يريك الأمر على غير ما تعرف و ذلك على ما هو مرتكز في طبيعتك مما هو خاف عليك ² و هي مما لا شك فيه عملية تزويج بلاغية بين رؤيتين تكون اللغة معبرا عنها تتدثر في عباءة الأسلوب و تقرا من خلالها مسار تذوقي خصيص يحمل الفرادة المستخلصة من عميق التجربة.

2 - الصورة الاستعارية :

تولد الصورة الاستعارية من رحم التشبيه و باعتبارها مظهرا متقدما من التخيل الجمالي الذي يستهدف إلى تكثيف الصورة و تعميق جمالياتها لان الاستعارة تمثل " خروجا واضحا على نظام اللغة و تمرد على سلطة المعاني الأليفة فيها لان المفردة في الاستعارة تبطل على ان تكون إشارة إلى مفهوم يحيل إلى شيء بل تختار مفهوما آخر غير الذي تحيل إليه ، أي أن الكلمة في الاستعارة لا تحيل إلى المعنى الذي تشير إليه بل تقول معنى آخر يشبهه " ³ و هنا يحصل العدول عن النموذج التعبيري إلى نموذج الصورة المجازية و بذلك يكون للاستعارة من اسمها نصيب " فأصل الاستعارة من التعاور و هو التداول فالمتاع المستعار تداوله المالك و مريد الانتفاع الذي هو المستعير و اللفظ تداوله معناه الأصلي و المجازي كتداول المعير و المستعير للمتعالم المعار " ⁴ و هذا التداول اللفظي له حجياته

¹ - ادونيس ، على احمد سعيدن الصوفية و السريالية ، ص 160

² - زايد فهد خليل ن البلاغة بين البيان و البديع ، دار يافة العلمية للنشر ، عمان الاردن ، ط(01) ، 2009 ، ص 50 ، 51 .

³ - سعيد الفاغي ، في عقلانية اللغة اليوم - التحليل السيميولوجي للاستعارة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ن الصادرة عن مركز الانماء القومي ، بيروت / باريس ، رقم 64 ، 65 ، ماي / جوان ، 1989 ، ص 73 .

⁴ - محمد الامين الشنقيطي الجكني ، رحلة الحج الى بيت الله الحرام ، دار ابن تيمية للطباعة و النشر ، القاهرة ، مصر ، (د . ط . ت) ، ص 166 .

وجمالياته بحيث يتجلى معنى بلاغي دقيق ينبني على ثنائية (الحضور و الغياب) للحصول و الخلوص إلى التمايز الإبداعي ، فعندما يصل التشبيه إلى درجة (التشبيه البليغ) يكون (المشبه و المشبه به) مادتا الاستعارة فإذا صرح بالمشبه به و رمز له بأحد لوازمه كانت المكينة ، و بهذا فان الاستعارة كيان صوري فريد تتخفف فيه الصورة و تبدع ، لان ما تحققه الاستعارة من اقتصاد لغوي و اختصار يتناسب تماما مع طبيعة اللغة الشعرية¹ و بالتالي تخدم البناء الصوري من جهة و تفتح أفقا تأويليا تعدديا و من ذلك يقول الشاعر سليمان جوادي في قصيدته (عرافة الحي)² :

سافرت عبر هموم الناس ملتقطا
كنزا من اليأس لا كنزا من الأمل
تنتابني رافة يجتاحني أسف
بيرعم الحقد بين الصبر و الخجل
تغثاني رغبات القوم تسحقني
فيطلب الفجر أحزانا على المقل

تلعب الكلمة دورا فاعلا في رسم الصورة و تتحدد في أداء رسالتها و هذا ما يراه مراد عبد الرحمن مبروك في كتابه (النظرية النقدية) إذ يقول انه : " من تضافر الأصوات و الكلمات و الجمل تتشكل الصور الأدبية في النص الأدبي و بخاصة الصورة الأدبية في النص الأدبي و بخاصة الصورة الكلية في النص الشعري ويعني بالصورة الكلية تضافر سياق الجمل في النص تضافرا تاما حتى تشكل مشهدا أو لوحة أو صورة فنية متكاملة تعتمد على التجسيد و التشخيص و ترسل مدركات الحواس و الاختفاء التدريجي "³

و في هذه الأبيات تمكنت اللغة من صناعة صورة كلية متخمة بالاستعارات من سفر عبر الهموم إلى تبرعم للحقد انتهاء إلى أن يصلب الفجر الأحزان هذه الاستعارات جاءت مثقلة بتوهج صوفي يخيم بدندنة حزينة فهو يصور هموم الناس قاطرات يسافر من خلالها ، يستنتج قهرا لا أملا و تعمل كل تلك المشاهد فعلتها حتى يتحول الحقد إلى (زرع) بيرعم في مباينات بين (الصبر و الخجل) ليصلب الفجر أخيرا أحزانه كل تلك الصور تعبر عن حضور الفجر أخيرا ليمحو الليل و كأن الفجر يعنف الليل و يصلب الأحزان ، كل تلك الصور ولدت في فضاء تصويفي يعمق التجربة و يشرح الواقع الشعري و يزوج الألفاظ زيجات تحمل بعدا شعريا غائرا ، لان الكلمة تأخذ " داخل (القرينة الاستعارية) ظللا

¹ - محمد العبد ، ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص 131 .

² - سليمان جوادي ن الاعمال غير الكاملة (1) ، ص 34 ، 35 .

³ - مراد عبد الرحمن مبروك ، النظرية النقدية ، ص 92 .

دلالية جديدة تؤدي إلى تغيير المعنى ، فالاستعارة تعد مظهرا أساسيا من مظاهر التطور الدلالي semantic change الذي يعترى بعض الدوال في الاستخدامات المختلفة¹

و نقف أمام صورة أخرى طعمت كيان القصيدة (جسدي و الوطن) التي يقول فيها سليمان جوادي²:

ليس لي وطن غير هذا الوطن
ليس لي وطن غير هذا الذي
ينبت الحب فيه
و تنتشر الأغنيات

تشدنا الصورة التي تمد جذور القربى ووشائج النص بها لتكون محركا تصويريا يربط الجمل و الكلمات بعضها ببعض فتتوهج العبارة الصوفية (لينبت الحب) لتخلق ذلك الكيان في أن يكون الحب نباتا و مما لا شك فيه أن أي نبات يتوجب له من تربة فنبات الحب وشجرته الوارفة تحيل إلى سماحة أهل الوطن الذي هم ثمرة انبتت شجرة الحب فما أحلاه من شعب و ما أبهاها من شجرة ، هي شجرة للحياة التي تنبت و تزهر .

و يقف سليمان جوادي على أعتاب قصيدة يهيي استعاراته في توجه استثنائي مفارق إذ يقول في قصيدة (صلاة في معبد الكلمات)³:

أصلي على مذبح الكلمات
و ادفن حرفا قديما
قديما... قديما
بمقبرة الجاهلية
أثور و ابعث مجزرة

يلعب التصوير الاستعاري دورا مهما في بعث الروح في المشهد العام للصورة فيها هو يصور (أصلي على مذبح الكلمات) ليخلق الإدهاش في كيفية هاته الصلاة فمذبح الكلمات هو الصمت وهذا المروق التصويري إدهاشي لأنه (يدفن الحرف) فالدفن (فعلي) أما الحرف (فقولي) و هذه المواجهة بين (الفعل // القول) هي لب الوجه الاستعاري و لكن هذا الحرف معتق فهو قديم ضارب في القدم في تصويف ظاهر و اعتراف في أن الاستعارة تختزن " طاقة كبيرة لتغيير اللغة ونقل

¹ - محمد العبد ، ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص 131 .

² - سليمان جوادي ، قال سليمان ، ص 85 .

³³ - سليمان جوادي ، الاعمال غير الكاملة (01) ، ص 07 .

الكلمات في معانيها الاعتيادية إلى معان مغايرة و ليس بوسعنا فهم الصورة الشعرية إلا من خلال الاستعارة لان اغلبها استعارات "1 .
و لا تتوقف القدرة الإدهاشئية في المتن و القراءة بل في التوجه ، فالاستعارة أخذت مسربا آخر إذ انه " و بانفتاح العلوم الإنسانية و الفلسفية على موضوع الاستعارة أدركنا أن الاستعارات وسائل مفهومية للإدراك أو لخلق الواقع و ليست مجرد وصف أمين له أو مجرد حلية تزيينية تجمل المعنى و تحسن اللفظ كما كانت البلاغة تقول "2 و هذا الاعتبار يجعل من الاستعارة كأداة لخلق الواقع أنها تحتوي ضمنا فكرة تقبع بعمقها و تتفاعل مبدية وجهة نظر ثم ما تلبث أن تقدم واقعا ومحددا للفهم يسهم في تكريس وسائل الإفهام و في قصيدة (من أين لي) يقول الشاعر 3 :

(إنني احبك)
ما انفكت تلاحقني
مهما رأى القلب
مهما ثار أو هدأ

نقتص الصورة الاستعارية هنا (رأى القلب) في بهاء حضورها الصوفي التعبيري و في التداخل الحواسي لجانب الترائي و جانب الإحساس فالأصل أن يكون التعبير (مهما حس القلب) أو شعر ... و لكن الشاعر اختار (مهما رأى القلب) ففرق بين حاستين فيما يعرف بتراسل الحواس syneasthesia الذي "فيه يتم نقل دلالة الكلمة في الاستعارة من حاسة إلى أخرى مثل من المس إلى السمع أو من السمع إلى البصر "4 و هذا التراسل يولد تلك الحركية المنتجة التي تفرض طنينها تماما كما ذبابة سقراط إذ " أن ذبابة سقراط الحوارية محرضة على التفكير ، لقد وجد فيها الكثيرون خطرا يهدد مصالحيهم و أمنهم لأنها تقلب مناظير الناس و تجعلهم يرون ما لم يكونوا يرونه و حين يقدر لك أن ترى ما كان معميا عن رؤيته ستطلب ما تراه بل ستطلب به و تصير عليه ، ذبابة الخيل كانت تريد من الناس أن يروا الحياة بمنظار جديد ... ذبابة سقراط تقض مضاجع عقولنا كي لا نستغرق في النوم و نموت "5 و بذلك كانت الاستعارة تؤدي دور تلك الذبابة المفعل لحركية العمل الباثة في النص روح الفعل و التفاعل من خلال إنتاج فعل

1 - سعيد الفاغي ، في عقلانية اللغة اليوم ، التحليل السيميولوجي للاستعارة ، ص 73 .
2 - حسين السماهيجي ، و آخرون ، عبد الله الغدامي و الممارسة النقدية و الثقافية ، المؤسسة العربية و الدراسات و النشر و وزارة الثقافة بمملكة البحرين ، بيروت لبنان ط (01) ، ص 233 .
3 - سليمان جوادي ، قال سليمان ، ص 93 .
4 - سعيد الفاغي ، في عقلانية اللغة اليوم ، التحليل السيميولوجي للاستعارة ، ص 78 .
5 - على احمد الديري ، مجازات بهنرى : كيف نفكر باعجاز ؟ ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ووزارة الثقافة بمملكة البحرين ، ط (1) ، 2006 ، ص 28 .

استمراري ، " فالاستعارة قناة اتصال إذ أن المعاني أشياء يمكن إدراكها بالحواس و كذلك التعبيرات اللغوية هي أشياء يمكن إدراكها بالحواس و تحتوي التعبيرات اللغوية على معان و في عملية الاتصال يقوم المتكلم بإرسال معنى محدد إلى السامع عن طريق تعبير لغوي يوصل ذلك المعنى " ¹ يكمن كل ذلك مندرجا في إطار بلاغة الوضع الاستعاري .

ثانيا: الرموز الصوفية التقليدية:

يحتاج ضبط مفهوم الرمز إلى توقف معن في التأني لأن مدلول كلمة (رمز) عريق ومنتشعب حد الإشكالية، فهي (تعني عند اليونان قطعة من خزف أو أي إناء للدلالة على الاهتمام بالضيف والكلمة نفسها مشتقة من (SUMBOLEIN) الذي يعني الرمي المشترك (Jeter en semble) بمعنى اشترك شيئين في حركة واحدة بين الإشارة والمشار إليه أو الرامز والمرموز) ² .

ويعرضه أرسطو قائلا: (الكلمات المنطوقة رموز الحالات النفسية والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة) ³ .

كما وردت لفظة الرمز في القرآن الكريم في قصة سيدنا زكريا - عليه السلام- في قوله تعالى: [قال رب اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا وأذكر ربك كثيرا وسبح بالعشي والإبكار] ⁴ .

ومعنى قوله عز وجل أن لا تكلم الناس ثلاث أيام إلا رمزا أي إشارة لا يستطيع النطق فيها ⁵ .

وجاء في لسان العرب أن الرمز (تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين) ⁶ وهو كذلك في اللغة حسبها ما يضيف ابن منظور (كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين والرمز في اللغة الحزم والتحرك) ⁷ ومما يلاحظ في كثير من التعاريف لمفهوم الرمز وجود خلط وأنها لم تصنع حدا فارقا (بين الرمز (Symbole) والإشارة (Signal) في حين أن لكل واحد منهما مفهوما خاصا فالرمز قد يوحي بتأويلات مختلفة ويشمل كل أنواع المجاز المرسل

¹¹¹ - يوسف العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، الاهلية للنشر و التوزيع ، عمان الاردن ، ط (1) ، 1997 ، ص 26 .

² هنري بير ، الأدب الرمزي، تر، هنري، ط(1) منشورات عويدات، بيروت- باريس، 1981، ص 07 .

³ ينظر، محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط(2)، 2007م القاهرة

ص 35 .

⁴ سورة آل عمران الآية 41 .

⁵ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار مصر للطباعة والنشر، (د، ط)، ج1، القاهرة مصر (د، ت) ص 112

⁶ ابن منظور، ، لسان العرب ج 5 . ص 356 .

⁷ المصدر نفسه، ص، ن .

والتشبيه والاستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها البعض أما الإشارة فلها دلالة واحدة لا تقبل التنويع¹ .

أما علماء نظرية الأدب فإنهم يعرفون " الرمز بأنه موضوع يشير إلى موضوع آخر لكنه فيه ما يؤهله لأنه يتطلب الانتباه إليه لذاته كشيء معروض"² ولذلك فالناقد سعد الدين كليب يحمل الرمز خصيصات فنية تحقق له الفرادة في تشعير الخطاب بما يميزه عن الإشارة بـ : (الإيحائية - الانفعالية - التخيل - الحسية - السياقية)³ .

والرمز بصفته ركنا من الثلاثية شارل ساندرس بيرس (رمز - إشارة - أيقونة) في تصوره للعلاقة توجب تحديد المفاهيم ثم تبين التقاطعات فالأيقونة (I Cone) (تدل على موضوعها من حيث أنها ترسمه أو تحاكيه وبالتالي يشترط فيها أن تشاركه ببعض الخصائص أي أن تمثله من جهة التشابه)⁴ أما الإشارة (index) هي علامة تدل على موضوعها من حيث أنها تحدد وتعين وفقا لهذا الموضوع أي أن الإشارة أو القرينة تتحدد برابطة الجوار (Contiguite)⁵ في حين الرمز (يشير إلى مفهومات وتصورات وأفكار مجردة بينما تشير العلاقة إلى موضوعات وأشياء ملموسة أو على الأقل إلى أمور أدنى من التجريد)⁶ .

فالعلامة الرمزية هي التي تحيل على الشيء الذي يشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداخي بين أفكار عامة فهي حسب بيرس أكثر العلامات تجريدا كون العلاقة بين الدال والمدلول غير عرفية وغير معللة فالعلاقة الرمزية لدى بيرس أرقى فنا من الأيقونة⁷ .

ومنه يتبدى واضحا الفرق بين التيار الرمزي والرمزية كما تجلت في الشعر الحديث أن >> الأولى كانت غطا غيبيا من الشعر ارتكز على ما وراء الواقع وعرف في المقام الأول بما أضفاه من أهمية على نفس الشاعر والعنصر الموسيقي في الفن أما الثانية فلم تصر غايتها في حقائق الوجود المجردة ... ولم

¹ سعيد شيبان، الرمز في الشعر الجزائري المعاصر " شعر الشباب أنموذجا". مخطوط ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة مولود مهري تيزي وزو عام 2001/2000 . ص 07 .

² ينظر، سعد الدين كليب، وعي الحداثة، منشورات إثمار الكتاب العرب. دمشق، سوريا، ط(1)، 1997، ص 36 .

³ نفس المرجع، 72 .

⁴ محمد كعوان، الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر - مخطوط ماجستير - معهد الآداب جامعة قسنطينة عام 1997 - 1998 ص 263 .

⁵ نسيم بوضلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية الوطنية، ط(1)، 2003 الجزائر ص 71 عن . S.A 1995 dans . CD. Rom. EncycLopeadia unirersalis Fronce . (Somologie)

⁶ أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة في البناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر العدد 03، 1985، ص 04 .

⁷ سعيد شيبان، الرمز في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب أنموذجا) ص 21 .

ترفض الواقع رفضا مطلقا بل نظرت إليه على ضوء ما يوحيه من معان إنسانية ذاتية أو اجتماعية فإن كان الرمز بالنسبة إلى الأول رمزا للذات في علاقتها بالمثل فهو للثانية رمزا للذات المنفصلة بما يحيطها من ظواهر مادية واجتماعية¹

إن الكتابة الصوفية في حقيقتها تجربة تسعى إلى تغيير الواقع المستهلك كما أنها رؤيا جديدة للكون والوجود، وثورة على المفاهيم السائدة بلغة جديدة وتعابير حية غير مألوفة وتراكيب مولدة تعتمد على الرموز الموحية الدالة والصور المبهمة البعيدة والمعاني العميقة الفور².

والشاعر الصوفي يطمح أن ينتقل بتجربته التي لا تستطيع اللغة الواصفة أو المعبرة الإحاطة بها فإنه يستخدم الرمز الذي يصبح تعبيراً عما لا يمكن التعبير عنه أي أنه يوحي بالشيء أن يوضحه فهو غامض في جوهره وهكذا >> فإن التعبير الرمزي يحقق للقصيدة الصوفية بعدا جماليا يتمثل في مشاركة المستمع أو القارئ الوجدانية وهو يتلقى القصيدة وفي مشاركته من جهة أخرى في تحديد القراءة الصوفية العميقة للقصيدة التي يحصل عنها استلذاذ اكتشاف المعنى الايجابي ومعنى ذلك أن الرمز يفك أسر القصيدة التي يتفاعل جمالها بالمباشر وتفسير التجربة وشرحها ويهيئ الأسباب بين القصيدة وقارئها لتحصل قراءة مبنية على اكتشاف الرموز والموحى به³ " هذه القراءة كانت عنادا معاصرا فالرمزية Siymboliam في الأدب الحديث حركة بدأت في فرنسا في آخر القرن التاسع عشر وكانت نتيجة لعوامل عدة منها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ونظام الحكم والنفسية⁴ ثم ما لبثت أن انصهرت كل تلك العوامل (وتضافرت على إيجاد هذه الحركة الأدبية التي نزعته (صوفية) وآمنت بعالم خيالي مثالي جعلته نصب أعينها في التصوير والتعبير عن ذلك العالم (الأسطوري) الذي كان في نظر الرمز بين أكثر في عالم الحس الذي آمن به الطبيعيون والبرناسيون إن جوهر الرمزية هو (وجود مثالي) ناعم وجميل لا واقع له والطريقة إليه هو (الفن) والاستغراق في الأحلام وبلا حدود⁵ .

"إن خصوصية القصيدة الحديثة لا ترتبط بهذا الجانب فحسب بل تتبع من أبعادها الجمالية التي تثيرها ونزوعها الإيجابي وتزامن عناصر بنائها وتداخلها لذلك يبدو الرمز الذي تشكله اللغة والصورة وما يفرضه هذا الشكل من إيقاع مميز كأنه

¹ محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 326 .

² سعيد شيبان، الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، (شعر الشباب نموذجاً) ص 106 .

³ محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 140 .

⁴ عبد الله الخطيب، الضحك وهلح الدموع والثورة ص 246 .

⁵ المرجع نفسه، ن، ص .

الطاقة الدلالية التي تشد شروخ النص وتفاصيله ولذلك يصعب الفصل بينه وبين بقية العناصر إلا نظرياً¹ .

فالرمز بطبيعته هو "الكشف عن الحياة الباطنية للإنسان المعاصر كما يرى بعضهم فالرمز يبدأ من الواقع ثم يتجاوزه إلى المعاني المجردة التي تقوم وراءه وتكمن قيمته في صورته الشعرية"² .

إذ أن الرمز أساساً >> ينطلق من الذات والصورة الرمزية انعكاس لنظرية مثالية ترد الوجود إلى الذات وتراه فيها والبحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية فهي من جهة واقعية بناء على أصلها ولكنها في الوقت نفسه غير واقعية بناء على تشكلها الفني وعلاقتها بشكل عام<<³ .

وإن كان للرمز من دور قدوره في بناء القصيدة هو في مدى قدرة الشاعر على تشكيله من خلال مصدره الديني وللمصدر الديني قوة ذاتية تهيمن بصورتها القداسية على ضمير الفرد ووجدانه نرى حدود هذه الهيمنة في بناء الرمز والصورة واللغة معاً⁴ وتبرز ملامح الرمز وشعريته في نماذج الشعر الحدائي فيها هو عبد الوهاب البياتي في >> (تحولات في قناع عائشة) يبرز هذا الاستبطان الصوفي المكشف :

وجهك في المرأة

فلا تكذب

يراك الله

يراك في المرأة...

تلقي بنظرة طائر يحرم على ديوان البياتي (بستان عائشة) فتكشف أن رموز البياتي وإشارات التاريخية ولغته الوجودية وأقنعتة الدراسية التي تبلور نزعتة التراجمية بما تتطوي عليه من تضاد باطني بين الأضداد وتتاقض ظاهري بين النظائر ما زالت بعد رحلة شعرية تطرح الأسئلة الحائرة والمحيرة نفسها<<⁵ .

وهكذا >> يرتبط الرمز بالشعور ارتباطاً وثيقاً فعبر الرموز التي تضخمها المخيلة أحياناً يحاول الشعراء خلق شعر معين في شعورهم واجدين روابط أو تشبيهات

¹ آمنة بلعلی، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تطبيقية - ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، دت ص 03 .

² ديزير سقال، الكتابة والخلق الفني، دار الفكر اللبناني بيروت، ط(1)، 1993، ص 50 .

³ ديزير سقال، الكتابة والخلق الفني، ص 51 .

⁴ آمنة بلعلی، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تطبيقية، ص 04 .

⁵ خلدون الشمعة، مقال: تناع عائشة قراءة نقدية في ديوان بستان عائشة للبياتي مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ساي رجوان 1989 مركز الإنماء القومي باريس، بيروت، ص 126 .

بين الفكر البشري هذا العالم الصغير والعالم الكبير وهو الذي يبطل جميع قوى العقل والعلم»¹ .

ولقد أنصف كوربان (Corbin) عندما أشار إلى أن الصوفي يحوز من رؤن التجلي أعلاها في تأمله صورة الأنثى إذ أفضى بنا ثنائية التركيب (الإيجابي- السلبي) إلى توقع شيء من عودة الأسطورة الخنثى (The myth of androgyme) وإلى أن تؤول روحية الصوفية المسلمين إلى ظهور أنثوية أبدية بوصفها صورة للإلهية إذ يتأهل الصوفي في الأنثى سر إله الرقيم الذي يبدو فعله الخالق تحريرا لأسر الموجودات² وتمثيلا لذلك تبدو >> شخصية " تاير سياس" التي نسج حول وجودها الشاعر توماس سيزنر إلبوت (1888-1965) قصيدته المشهورة (The Wast eland)- الأرض الياب- شخصية خنثوية وفي الوقت نفسه مقدسة ويظهر بناؤها الفيزيولوجي (شيخ مذكر بنهدين أنثويين وكذا بناؤها الدلالي(العمى والمعرفة) في الوقت نفسه يظهر الرمز الصوفي»³ وفي هذه القصيدة يقول أبيوت :

>> أنا تاير سياس المتر مج بين حياتين

والشيخ ذو النهدين الأنثويين المترهلين

أملك رغم العمى أن أرى في اللحظة الشفقية .

حتى لكان هذا المقطع يعبر عن نفس مفاهيم متصرفة المسلمين فالخنثى هو الفناء بين جنس الذكورة والأنوثة والعمى هو الإدراك الحسي الذي تقل أهميته عند المتصوفة عموما واللحظة الشفقية هي الإشرافات والمعرفة القلبية»⁴ .

هذا والرمز الديني خضع في القصيدة العربية الحديثة في تطوره >> إلى مستويين اثنين تدخل في تحديدهما المصدر الديني والرؤية المعاصرة ففي حين خضعت البدايات الأولى للشعراء إلى طبيعية التأثير الغربي في استعمال الرموز والعودة إلى التراث الديني والاستفادة منه نجد ظهور هذا الرموز في القصائد على شكل إشارات أو صور جزئية لعل ما فيها من إيجابية هو أنها ساهمت في تكسير غنائية التجربة الشعرية عند الشعراء»⁵ .

¹ ديزير سقال، الكتابة والخلق الفني، دار الفكر اللبناني بيروت لبنان، ص 51 .

² عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، ص 138 .

³ محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 89 .

⁴ نفس المرجع، ن ص .

⁵ آمنة بلعلی، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة - دراسة تطبيقية - ص 65-66 .

1- رمز المرأة :

هذا وكان للمدّ الصوفي في إسبانيا أثر واضح في الرمزية >> في حال فهمنا الرمزية مسألة روح لا شكل مشيرين بذلك إلى ما قاله (Juan ranon jimenez) عام 1943: >> إن الرمزية الفرنسية تأتي من الصوفيين الإسبان إن ما في الرمزيين من صوفية ينبع من صوفيين ومن الشعر العربي - الأندلس - لقد أثر الصوفيون الإسبان في الرمزية كما أثر فيها (بو - Po) و(فاخز)(Vognen) بموسيقاه إنا نقع في فرنسا على أدلة كثيرة تشهد لهذا التأثير الإسباني نقع عليها عند (فيرجا VerLaine) وبودلير (baude Laire). منذ الصغر قرأت يوصنا الصليبي هو و(لا ثر عنق) رمزيان إنهما حالتان غنائيتان شبيهتان بحالة فيرجل >>¹.

أ) رمز المرأة :

يظفر دارس الأدب الصوفي بشعر وفير بدت فيه المرأة رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي ويعد الشعر الصوفي من هذه الوجة شعرا غزليا ثم للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة كان قد تم تكوينها ونضجها الفني ولقد بدت هذه الرمزية على نحو نزر يسير حتى أواخر القرن الثالث الهجري ولكنها لم تلبث أن اندفع تيارها في القرون التالية².

ولقد ارتبط ظهور رمز المرأة بفكرة الحب الإلهي أو الغزل الصوفي " إذ لا يختلف المحبون الذين اتجهوا نحو الله المحبوب عن المحبين الذين عرفوا بمحبتهم الناسوتية واتجهوا نحو >>أسماء>> و>>لبنى>> و>>ليلي>> و>>بثينة>> وغيرهن من اللواتي أصبحت أسماؤهن لها محمول يدل على المحبة فيصورها للبشرية بين رجال يحبون ويعيشون تبعة المحبة ونساء محبوبات يصفهن المجنون وجميل وكثير ويغدق عليهن الشعر الوجداني والغربي معاني الحسن والدلال)³ ولكن ما العلاقة القائمة بين >>الإلهيين من العشاق بالنسائيين الناسوتيين في عشقهم؟ لا نبتعد إن قلنا أن الشعر الصوفي في مجال الحب الإلهي استحضر معاني الغزل العذري وعبر بها عن المحبة العظمى التي تطوف حول المحبوب العظيم الأول>>⁴. وغير بعيد عن كل ذلك نجد الشعراء المعاصرين تحضر في متون دواوينهم المرأة معبرة عن نزوع خاص يستلهم الرمزية الصوفية وامتداداتها

¹ ساسين عساف، دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي، ص 51 .

² عاطف جودة نصر، النص الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، ط(3) (1983)، بيروت لبنان، ص 163/162 .

³ محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ص 133 .

⁴ نفس المرجع، ن، ص 134.

والشاعر سليمان جوادي يطرق موضوع المرأة من خلال عديد القصائد فها هو في قصيدة "ما سر القمة يا أمه"¹

ما سر القمة يا أمي
لا اعلم لا اعلم...
ما سر الصخرة يا أمي
لا اعلم لا اعلم...
ما سر الجرح النازف في كتفي
لا اعلم لا اعلم...

يرجع جوادي إلى طفولته ويستحضرها في كبره ويسأل أمه فالأم مفتاح الإجابة عن كل الأسئلة وهي القادرة دائما على أن تجيبنا وان تكشف لنا الأسرار وكم هي عميقة فكرة السر ذاك المخبؤ في الغيب وكم هو بليغ أن نصوف الأم مفتاح المعرفة لأسئلة طفولتنا لكن عرافة الحي مفتاح آخر لسبر أغوار الاستفهام والإجابة وهنا يقول في القصيدة الموسومة بـ: "عرافة الحي"²:

عرافة الحي ضاعت في الهوى حيلي
وكل شعري من التشبيب والغزل
وابعد القلب عن نورا مسرتها
مذ صيرت طهرها خلالها بدلي
ففقس البوم في فكري وفي قدري
كأنني ظل بيكي على ظل

تغالبا عذوبة بحر البسيط فيورد الشاعر على نسجه ما يعتمل في ذاته فيتغزل ويؤكد ان اغلب شعره جاء في الغزل وما أعذبه من شعر ذاك الذي تكون المرأة موضوعه وهنا يورد الشاعر اسم أنثاه واسم (نورا) ليس الوحيد الذي يأتي على ذكره في شعره في حين نجد تراثنا الصوفي و "سلطان العاشقين" ابن الفارض كأكثر الشعراء لا يعين اسم الحبيب وإنما يدور حول طائفة من الأسماء (فهواه حيننا لسعاد كأن يقول .

ما شملت البشام إلا وأهتدي لفؤادي تحية سعاد .
وحينا رقية كقوله:

خاطب الخطب دع الداعون فما بالرقى ترقى إلى وصل رقي .
وكذا نجد اسم "ليلي" و "نعم" كقوله في الجمع بين ريا وعتبة وسلمي .
عتب تعتب وسلمي أسلمت وحمى أهل الحمى رؤية ري .

¹ سليمان جوادي؛ الاعمال غير الكاملة 01؛ ص30
² نفسه؛ ص33

ومثل هذا البيت يدل على أن الأسماء ليست عنده إلا إشارات مبهمة لما يرمز إليه في عالم الروح¹ ويفضي تفسير المعاني في هذا الغزل الصوفي إلى الاعتقاد في (أن رمز المرأة في هذا الشعر ارتبط بالتعبير عن الحب الإلهي بلغة العواطف الإنسانية وبأساليب مأخوذة من شعر الغزل العفيف منه في وجدانيته ومثاليته والصريح في حسيته ولشهوانيته ورمز المرأة عند الصوفية إلى الحكمة العرفانية وإلى الحب في مظهره الإلهية والإنساني ورمز بها إلى الرؤى الثيوفانية المشبوبة وإلى المظهر الذي يجمع في إحالة متبادلة بين التأثير والقابلية والفعل والانفعال)²

وتتكشف المرأة في شعر الغزل الصوفي بوصفها تجسدا للحب الإلهي (وشفرة توحى بانسجام الروحي والمادي والمطلق والمقيد في الأشكال المتعينة مما يدل على احتفاء عرفاني بالمرأة أو بما يسميه يونغ في سيكولوجية الأنماط العليا روح الأنثى (animofigun) ولهذه الرموز جذور وأصول تمتد إلى لوحات تتسم أحيانا بطابع التناظر الكوزموجي بين الأنثى والعناصر الطبيعية العرفانية الصوفية)³ هذه الروح المتغزلة تزخم المتن فهاهو يكشفها بحبه في بوح يقتنص اللحظة الصوفية بامتياز إذ يقول:⁴

نورا عشقتك آمالا مجسدة
وقبله هيمنت كالرب من قبل
نورا عشقتك آفاقا وأزمنة
لكن كرهتك مذ أصبحت معتقلي
نورا لم اللوم والآلام تنهشني
لما العتاب وذو الألغاز في سبلي

وهي لحظة من الإفضاء الشعري والشعوري في الكشف عن مكونات الفؤاد مكرارا اسمها ثلاثا في توقف مجلل بالهيبة وفي وصف مشبوب بالشهوة ولكنها شهوة يمكن الوقوف عندها على أساس خاص كما فسرها عاطف جودة نصر في كتابه "الرمز الشعري عند المتصوفة" إذ يقول : " ليست الشهوة التي تصادفنا في رمزية الشعر الصوفي من قبيل ما هو داعر فاضح كما أنها لا تتحول إلى أعراض باثولوجية فيما يعرف بالسيكو-بتوفيليا و البورنونجرافيا وإنما تبدو في الشعر الصوفي بمثابة وعي باطن وإدراك ميتافيزيقي للجسم لا يخلو من طابع الوجدان

¹ زكي المبارك، التصوف الإسلامي بين الأدب والأخلاق، ص 221/222 (بتصرف) .
² عاطف جودة نصر، النص الشعري وشكلات التفسير، الشركة العالمية، دار نموبار للطباعة ط(1) 1996، القاهرة، نصر ص 135 .
³ نفس المرجع، ص 137 (بتصرف) .
⁴ سليمان جوادي؛ الأعمال غير الكاملة 01؛ ص 34

الذي يحدس العلاقة بين الجميل وما هو مشتهى مثير بحيث لا تتول الإثارة و
التشهي إلى مجرد تملك واستحواذ أو إلى أعراض فسيولوجية محددة وإنما تتحل
إلى وعي بالغير بوصفه جسما وامتدادا مصطبغا بالروح والحياة¹
وأخيرا ينكشف السر في ختام هاته القصيدة التي تقرأ كفا شعريا وترى ألما عامقا
إذ يقول سليمان جوادي²:

من مزق الدف في أعراس امتنا
من ابعث الناي عن آهات مرتجل
من زلزل الأرض و الأقدام واهية
من صور السم ألوانا من العسل
عرافة الحي غاصت بين أسئلتي
وتمتت سورة الإخلاص عن عجل :
بني في جسمك المغلول عاصفة
وبين أنيابك النيران فاشتعل

هذا يجعلنا نسأل عن تكون "نورا" والشاعر انحرف أخيرا عن ذكر محبوبته إلى
التفجع المصطبغ بوحى الأمة .

يقف الشاعر سليمان جوادي في ديوانه " لا شعر بعدك" وفي عتبة الإهداء
قائلا: "إلى فطوم حبيبة وصديقة ورفيقة درب إلى النخلة التي لا تطالها كف جان
إلى المبتوثة في المتن والهوامش إلى الأجل من كل القصائد"³ وهو استدعاء
تراثي يصوف الاسم (فطوم) ويفرض قراءته إذ يقول في القصيدة الأولى من
الديوان بعنوان (حصار):⁴

حاصرتني بحبها فطوم
والنعيمان حبها والنعيم
لست أشكو الحصار هل
يطلب التحرير من كان في النعيم يقيم
حاصرتني... بحبها استعمرتني
ليت مستعمري الجميل يدوم
ثورتي لن تكون إلا على نفسي
فنفسي قبل الحصار جحيم.

¹ عاطف جودة نصر ؛ الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 223

² سليمان جوادي ؛ الاعمال غير الكاملة 01 ؛ ص 37

³ سليمان جوادي الاعمال غير الكاملة 04؛ ص 55

⁴ نفسه ؛ ص 57

(ب) رمز الخمر:

الكلام عن الخمر واحد من تقاليد الشعر القديم شأنه في ذلك شأن موضوعات أخرى ثم تداولها من الشعراء القدماء بيد أن موضوع الخمر يمتاز على سائرهما بأن أصبح في ما بعد رمزا أساسيا من رموز الشعر الصوفي إذا المتصوفة استنبطوا رمز الخمر من الشعر القديم فوجدوا فيه أجنه لمعان وافقت بعض ما كان يعتمل في نفوسهم والشعر الجديد وهو هنا شعر التصوف يعيد تعريف القديم ويمكننا من رؤيته في ضوء جديد ثم ما يلبث هذا القديم الذي أعيدت رؤيته أن يكشف لنا عن بعض ما في الجديد من أبعاد خاصة¹.

عرف العرب في جاهليتهم الخمر المعتصرة من العنب والتمر والشعير وفي القرآن الكريم ذكر شيء من ذلك في قوله تعالى: [ومن ثمرات النخيل والأعناب تتخذون منه سكرا ورزقا حسنا*] وقد تصرف العرب في أسمائها بحسب اللون ودرجة الإسكار⁴. وحين ننظر في المعجم الذي تداوله الشعراء في تجسيدهم رمز الخمر نجد أنهم جميعا قد تعلقوا بهذه الألفاظ: عتيق - عاتق - معتق - مدام - عقار ، ولقد ارتبطت هذه الألفاظ بالخمر حتى صارت من أسمائها⁵. وللخمر وضع متميز في تراث الصوفية الأدبي إذا كانت لديهم رمزا من رموز الوجد الصوفي وفي هذا السياق ذهبت دائرة المعارف الإسلامية إلى أن الصوفية ألموا بلغة أسلافهم من المسيحيين وغيرهم إذ كثيرا ما كان الوجد الصوفي يقارن بماله السكر والخمار منذ عصر فيلون السكندري⁶ ونحن نقف عند هذه المداليل الكثيرة والزاخرة لمفهوم الخمر عند المتصوفة نجد حكما آخر ورأيا خاصا انطلق من التعليق على هذا البيت وهو رأي فقهي يقول البيت:

سكران سكر هوى وسكر مدامة ومتى أفاق من به سكران

قال الإمام ابن تيمية : وهذا مذموم لأنه سبب محذور وقد يحصل بسبب سماع الأصوات المطربة التي تورث مثل هذا السكر وهذا أيضا مذموم فإنه ليس للرجل أن يسمع من الأصوات التي يؤمر بسماعها ما يزيل عقله إذ إزالة العقل محرم ومتى أفضى إليه سبب غير شرعي كان محرما وما يحصل في ضمن ذلك من لذة قلبية أو روحية ولو بأمور فيها نوع من الإيمان فهي مغمورة بما يحصل معها من زوال العقل ولم يأذن لنا الله أن نمتع قلوبنا ولا أرواحنا من لذات الإيمان ولا غير

¹ محمد أحمد بربري، رمز الخمر في الشعر العربي القديم، مجلة البلاغة المقارنة - ألف - العدد الخامس ربيع 1985 - البعد الصوفي في الأدب - ص 75/74 .
* سورة النمل: الآية 17 .

⁴ عاطف جودة نصر، النص الشعري عند الصوفية ص 328 .

⁵ محمد أحمد بربري، رمز الخمر في الشعر العربي القديم، مجلة البلاغة المقارنة ألف ص 74 .

⁶ عاطف جودة نصر، النص الشعري عند الصوفية ص 357 .

ما يوجب زوال عقولنا بخلاف من زوال عقله سبب شروع أو بأمر صادقه حيلة له في دفعه"¹ .

وهذا الحكم من شيخ الإسلام " الإمام ابن تيمية" يرى فيه المتصوفة أن الإمام يحكم على تجربة صوفية تمتاز بالخصوصية بأدوات فقهية عقلية وشأن بين العقل والروح ومنه لنا أن نبين الموقف الصوفي المعجمي للسكر >> فالسكر غيبة بوارد قوي والسكر زيادة على الغيبة من وجه ذلك أن صاحب السكر قد يكون مسوطا إذ لم يكن مستوفيا في سكره والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجد فإذا كواشف العبد نبعت الجمال حصل السكر وطاب الروح وهام القلب وفي معناه أنشدوا:

فصحوك في لفظي هو الوصل كله وسركك في لحظي يبيح لكل

الشرب

فما مل ساقياها وما مل شارب عقار لحاظ كأسه اللباب²

يستدعي سليمان جوادي رمزية الخمرة ممثلة في الكأس قناعا يختفي وراء حجبته ويسرج نصه (وجهان للأسى) الذي يقول في مفتحه:³

كأس وأغنية وحزن مزمن وعشيقه سكرى تسب وتلعن

ودعي شعر قريبا مترنح يخفي الهوى طورا وطورا يعلن

متمسك بردائها متعلق متفرعن في فعله متمسكن

تدمي أظافره محاسن جسمها حبا وحقدا شاعر يتفنن

كأس وأغنية وحزن جائم وعشيقه لا يدعيها الممكن

إنها الخمرة اسما ومسمى تطوف بالمكان الشعري و" للخمر وضع متميز في تراث الصوفية الأدبي إذ كانت لديهم رمزا من رموز الوجد الصوفي وفي هذا السياق ذهبت دائرة المعارف الإسلامية إلى أن الصوفية ألموا بلغة أسلافهم من المسيحيين وغير المسيحيين إذ كثيرا ما كان الوجد الصوفي يقارن بحالة السكر"⁴ وتمترج حالة السكر والعشق فتحفر عميقا في الوجدان الإنساني وتجعل الشاعر يقول:⁵

همجية الأشواق من أفاتها قلب على قلب الهوى متمكن

الحزن بينهما رباط مودة والكأس بينهما تسر وتشجن

فهما إذن والكأس في كفيهما حزن إلى حزن يسير ويسكن

وهما إذن وجهان من صنع الأسى يتقاسمان على المدى ما يحزن

¹ تقي الدين أحمد بن تيمية، مجموعة الفتاوى، اعتنى به، عامر الجزار، أنور الباز، المجل السادس، ص 10 .

² أنور فؤاد أبي خزام، معجم المصطلحات الصوفية، ص 100 .

³ سليمان جوادي ؛ الاعمال غير الكاملة 04؛ ص 89

⁴ عاطف جودة نصر ؛ الرمز الشعري عند الصوفية ؛ ص 357

⁵ سليمان جوادي ؛ الاعمال غير الكاملة 04؛ ص 90

فالكأس تحرك الحزن وهذا فاعل وجداني يبعث في النفس حقيقة أنها تعرف أحوالاً عدة وتصطبغ بمشاعر عديدة والكأس يحرك كل ذلك .

" وليس من شك في إن حالة الوجد العارم التي سميت في التصوف الإسلامي بالسكر تعتبر من أكثر الأحوال الصوفية امتلاء بالتوتر والحركة المتجهة من الداخل إلى الخارج في مد مندفع وشعور غامر بالنشوة والانفراج العاطفي وعن هذه الحالة الوجدانية عبر الصوفية بأشعار ورموز استعاروا أساليبها من الخمرات التي كانت قد بلغت تمام نضجها في العصر العباسي"¹

ثالثاً : دلالة الثنائيات :

" المطابقة عند حازم القرطاجني (ت 684) تقع بين المتضادين و كذا المتخالفين و يلتفت إلى العامل النفسي في موضع " المطابقة " لان اللفظة تفاجئ القارئ بالضد من المعنى ، بعد أن استراح إلى المعنى الأول"²، لذلك كان عناء الكشف ورحلة البحث عن عمق المعنى و تجليته بغية المطابقة لاقتناص لذة المعنى كقوله في (ما سر القمة يا أماه)³ :

وطني يا مأوى الشك .

و يا مأوى الإيمان .

و يا مأوى الإلحاد .

نقف هنا على معان (الشك) و (الإيمان) و (الإلحاد) لنقرا الصورة الضدية فيها التي تحمل الطابق (العقدي) هذا الطابع المحدد المنطقي في توجه أي (وطن) سيكسر التجاذبات ، فالمتتالية الضدية تحيلنا إلى معنى (الهجنة) التي ستزمن الوطن لان النزاع يطال الهوية ، و هو يريد الخلوص من الشوائب و النزاعات .

و مع الوطن يقول في (غابت فكان الموعد) :

لا تحرقني لا تحرقني .

فستصبح نارك برداً .

و الأشواك ستصبح يا وطني ورداً .

فالنار في تطابقها و البرد من جهة لفحهما و كذا الأشواك و الورد و هو معنى خصيص يحيل إلى الجمالية " و لعل جمالية الثنائيات الضدية تنجم عن الجمع بين ضدية في بنية واحدة وهذا ما يؤدي إلى تعميق البنية الفكرية للنص بالحركية الجدلية بين الثنائيات الضدية"⁴ فالفاعل (الوطن) يقف الشاعر ايزاء ناره التي

¹ عاطف جودة نصر ل؛ الرمز الشعري عند الصوفية؛ ص 357

² - ميز سلطان ، البديع ، تأصيل و تحديد ، ص 114 .

³ - نفس المرجع ، ص 40 .

⁴ - سمر الديوب ، مصطلح الثنائيات الضدية ، عالم الفكر ، العدد 01 ، المجلد 41 يوليو - سبتمبر 2012 م ، ص 119 .

ستكون بردا و أشواكه التي ستصبح وردا و هو مفهوم عميق لحدوث هزة التغيير حين يحتضن الوطن كل أبنائه .

تبرز الثنائيات في شكل (المطابقة) بشكل تكثيفي يداخل المعاني و ينغرس في صلب النص حتى يجعل منه يتاخم حدود الإغماض و لكن في حقيقة الأمر ينقذ ضوء مشع يدل على المعنى و إن استبدت به المطابقة ، فنجد سليمان جوادي في قصيدة (مدينتي و العالم اليوم بخير) في مقطعها السابع مع حس صوفي هامس و تمرد أرباب الحقيقة يقول :¹

عباءة لصاحبي

لها وجوه أربعة

مثل الفصول الأربعة

و صاحبي

يساره يخاف من يمينه

و صاحبي يستقبح اليمين و اليسار

و الإمام و الورا و الرسائل المنزلة

و صاحبي يحمل في أعماقه

مكتبة و مزبلة

في قراءة الثنائيات الضدية نجد (اليمين | اليسار) و (الأمام | الورا) و يديم الشاعر تكرار اليمين و اليسار و يتلاعب في التقديم و التأخير و كأنه يؤكد على (معنى) و لا يخفى ذلك المعنى المضموني الخفي في تضاد بين (مكتبة | مزبلة) يؤشر فيه الشاعر إلى تلاقي الأضداد في الذات الواحدة إشعارا بمدى القلق الوجودي الذي يعاينه و البحث عن الذات في قراءة الجهات و الأبعاد و العقائد قراءة تشعر بالضياح و هذا الإحساس يحيل إلى همسة صوفية في التعلق بالحقيقة من خلال تلك (العباءة) و هي و حدها الثابت وكل شيء متعدد متحول ، فتجمع الثنائيات المتضادة " يثير الدهشة و المفارقة المتولدة عن اجتماع الضدين في موقف واحد أو جملة واحدة أو بيت شعري واحد إذ يوفر الضد إمكان الموازنة بينه و بين ضده و هذا ما يولد تصورا معرفيا عن الأشياء يساعد المتلقي على استيلاء ثنائية ، الحلم | الواقع وغيرها "² .

هذا ، ويرى عبد الله الطيب في (المرشد) أن " الطباق من جهة الأداء يسلك بها الشاعر إحدى طريقتين إما الخطابة و إما الأخبار و نعني بالخطابة : " المسلك الإنشائي المندفع و بالأخبار المسلك التقريري أمتاني "³ و بين الخطابة و الأخبار

¹ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (02) ، ص 26 .

² - سمر الديوب ، مصطلح الثنائيات الضدية ، ص 119 .

³ - ينظر عبد الله الطيب ، المرشد إلى إلهام أشعار العرب ، (ج 02) ، ص 276 .

كان الطباق كلون بدعي و جهة مصطلحية لها خصوصية ضمن التجربة الصوفية و من هذه المصطلحات (الجمع ، الفرق ، الحال و المقام ، الخوف و الرجاء ، الظاهر و الباطن ، القبض و البسط ، الشريعة و الحقيقة الخ) ، و هذا ما اسماه الدكتور محمد بن بريكة (المصطلح المتقابل) ، إذ يقول فيه : " تعمدت استخدام منهج المقابلة (oposition) ، لتقريب معاني بعض المصطلحات التي تفهم بأضدادها و لهذا الاستخدام أصل في (الرسالة القشيرية) إذ عمد صاحبها إلى هذه الطريقة لتوضيح بعض المعاني المراد من مؤلفه بخلاف أصحاب المعاجم و الرسائل الذين تطرقوا لموضوع المصطلح الصوفي ، فإنهم وضعوها في الصفحة المناسبة للحرف أبجديا و الحق أن لمقابلة المصطلحات يعين على الولوج على بعض أسرار السيميولوجية الصوفية ¹ .

هذا " ادخل جماعة من البلاغيين المقابلة في المطابقة و هو غير صحيح فان المقابلة اعم من المطابقة ، وهي التنظير بين شيئين فأكثر و بين ما يخالف و ما يوافق " ² .

بعيدا عن هذا الجدل في أيهما اعم من الآخر و قريبا من النص الشعري نجد في قصيدة

(كان يا مكان في جلسة مغلقة) يقول : ³

جننت أيا سيدي

فبكيت ضحكت

ضحكت بكيت

لكنني سوف أنكر أني رأيت الذي قد رأيت

و اشهد أني رأيت الذي ما رأيت

يقف جوادي في تمام " العقل " ليعلن انه جن هذا الجنون الذي يساعده على الإدراك لكل ما هو حوله و يستطيع توصيف تصرفاته لنقف أمام المقصد بالمقابلة بين الجملتين انه يتلخص في " إقامة التجانس ، و اطراد الترابط و تواصل العلاقات بين جنبات السياق ، بغض النظر عن طبيعة هذه العلاقات ضدية أو مطردة " ⁴

يلح سليمان جوادي على المقابلة بين (ضحكت ، بكيت) (بكيت ، ضحكت) بتصوير حالة الجنون العبثية بفاعلية الفعل الماضي المكرر في جملة ، ثم يقابل بين (رأيت) و (ما رأيت) هذا التقابل يوثق صلات النص السياقية و يفعل

¹ - محمد بريكة ، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان ، موسوعة الحبيب للدراسات الصوفية ، الكتاب الاول ، دار المتون ، الجزائر ، ط 1 ، 2006 ، ص 229 .

² - احمد احمد فشل ، علم البديع ، رؤية جديدة دار المعارف ، مصر ، د ، ط ، 1996 ، ص 189 .

³ - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (02) ، ص 30 ، 31 .

⁴ - منير سلطان ، البديع ، تأصيل و تجديد ، ص 116 .

القراءة من تنويم استرسالي إلى إدهاش تقابلي غاية ما تولده الثنائيات المتقابلة من " فضاء مائز للنص إذ تجتمع جملة علاقات زمنية و مكانية فعلية بأزمنة مختلفة ، فنلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور ثلثتي و تتصادم و تتقاطع و تتوازن فتغني النص و تعدد إمكانات الدلالة فيه"¹ كمثل قوله:²

لا أرى كالليل للعشاق مغزى
أعطني الليل ... و أعطيك النهار
و اشهد اللهم أني لا أباري

يتقابل (أعطني الليل) و (أعطيك النهار) عن ذلك المغزى الهام الذي توش جذوة معنى ان يكون الليل حكرا للعشاق موردا معنى خفيا يتلخص في (الأخذ || العطاء) و في هذا التقابل تلك المسحة الصوفية الشفيفة و للعشق في حياة المتصوفة حضور لذيذ يحيل على حياة متسامية و هو تمام ما يريده الشاعر و يسعى إليه ...

رابعاً : رؤيا العنونة :

للتكيب أن يقتحم أسوار التجربة وان يستنطق كل ما من شأنه أن يبوح بمكان الجمالية و يدلل على قدرتها التأثيرية في ذائقة القارئ و أسره من خلال بناء تركيب العبارة و أمام العنوان نقف و أمامه نقراً متسلحين بـ (نحو العنوان) لنذكر بلاغة التركيب و قدرته الإبداعية في الكشف عن مرامي الرسالة الشعرية و ترأسله الخفي مع حاسة القارئ في الاستفهام عن الرؤيا و للرؤيا أسرارها و بوحها .

و العنوان من " (عنون) الكتاب عنونة ، و عنوانا : كتب عنوانه (العنوان) : ما يستدل به على غيره ، و منه : عنوان الكتاب"³ إذا فالعنوان يستدل به على النص و هو ليس غيرا و إنما تال و تفصيل للإجمال إذ " يعد العنوان أول ثغرة تواجه القارئ الذي يريد إقحام عالم النص و سبر أغواره و هو من هذه الناحية معلم بارز لتحديد هوية النص ، و إبراز معانيها التي يمكن أن نختصرها و يركزها الشاعر في هذه العبارة الموجزة و هي العنونة و لذلك فقد احتل العنوان أهمية خاصة في الدراسات النقدية المعاصرة"⁴ .

¹ - سمر الديوب ، مصطلح الثنائيات الضدية ، ص 119 .

² - سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة (03) ، ص 80 .

³ - المعجم الوسيط ، ص 633 .

⁴ - عبد الحميد هيمة ، تشغيل الرمز الصوفي في بناء الشعر المعاصر (مقال) ، مجلة آمال ، سبتمبر 2008 ، 1ع ، ص 59 .

و هنا نقف أمام بعض العناوين مع اعتبار البناء التركيبي عمدة التخريج فمثلا نلاحظ عنوان ديوانه (قال سليمان) و يستوقفنا هنا العنوان في صورته التركيبية فقد جاء الفعل (قال) و (سليمان) الفاعل و الديوان بقصائده و كل ما قيل فيه هو المفعول به (مقول القول) و يباغتنا الفعل إدهاشا انه فعل معتل أجوف هذا التجويف يقودنا إلى تجويف الناي و هو " آلة من آلات الطرب على شكل أنبوبة بجانبها ثقوب و لها مفاتيح لتغيير الصوت تطرب ، بالنفخ و تحريك الأصابع على الثقوب بإيقاع منظم ، و هي اليراع المثقب"¹ و بالتالي قال هنا هي آلة الغناء بتجويفها و تبالي جعلتنا نتعرف على هوية الفاعل (سليمان) المغنى و مستعمل آلة الغناء و هذا يؤكد انه الشاعر سليمان جوادي لا غير ، و هكذا يفرض التركيب انفتاحه في الرؤيا .

و في عنوان ديوان آخر و هو (قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا) يجعلنا أمام زيادة و تطويل في المبنى و أمام القاعدة (الزيادة في اللفظ زيادة في المعنى) ، و في هذا العنوان يلعب التركيب الجار و المجرور دورا محوريا بحيث جاء الخبر لمبتدأ محذوف (قصائد) فالجار و المجرور (للحزن) ثم عطف على ما سبق بـ " كلمة ممنوعة من الصرف لأنها صفة منتبهة بألف التأنيث المقصور – تعرب حسب موقعها في الجملة"² تعمل معنى الغيرية و كأنه قال (قصائد للحزن و غيرها للحزن أيضا) ، في حين أنهى هذا التركيب بـ (أيضا) و هي " مصدر (أض) بمعنى عاد و رجع و لا يستعمل إلا مع شيئين بينهما توافق و يمكنه استغناء كل منهما عن الآخر و يعرب إما مفعولا مطلقا منصوبا بالفتحة الظاهرة حذف عاملة وجوبا و هذا هو الإعراب الأفضل – و إما حالا منصوبة بالفتحة الظاهرة و قد حذف عاملها مع صاحبها معاً نحو (نجح زيدٌ و سмирٌ أيضا)³ و يروق لتركيب العبارة العنوانية أن تكون (أيضا) مفعولا مطلقا لتوافق الانطلاقية (قصائد) و يفتح على أفق قرائي ممتد و عميق .

و أما عنوان ديوان : (أغاني الزمن الهادئ) نشاهد في تركيبه غياب ظهور الحركة الإعرابية في مفتتح التركيب و مختتمه فما كان يضيره أن يقول (أغنيات الزمن الهادئ) و يظهر الخافي من الحركات (فالخبر و المفرد الإضافي و النعت) و غياب المبتدأ في حال الحذف يجعل من (أغاني) يسودها الإبهام و هدوء مشوب بالحذر و زمن (مضاف موصوف) تتنازعه الجواذب .

و عند الغوص في تجربة سليمان جوادي نشاهد مشاهد في تراكيب العناوين تستوقف لان " العنوان الأول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي هو الإشارة الأولى

¹ - المعجم الوسيط ، ص 895 .

² - اميل يدبع يعقوب ، معجم الاعراب و الاملاء ، ص 58 .

³ - المرجع السابق ، ص 142 ، 143 .

التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب و العنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما إذ هو جنين¹ و يولد و يعنون و يشاغب بعنوان و يطرح نفسه للقراءة .

¹ - شكري محمد عياد ، مدخل الى علم الاسلوب ، اصدقاء الكتاب ، مصر ، ط(03) ، 1996 ، ص 58 .

الخاتمة

الرمز الصوفي يقدم نفسه في النص الشعري باعتباره فاعلا خطابيا، يوجه دفعة العمل الابداعي باتجاه ابتكار صور ولغة مفارقة ، وذلك باستحضاره للمكانم الأسلوبية في التجربة الصوفية و صبغ الكيان الشعري بها و بالتالي غدت قراءة الرمز الصوفي في هذا الإطار الأسلوبي الذي يقرأ المستويات اللغوية على انه تكوين ينطلق من مكونات صغيرة و لكنها فاعلة و ينبنى معمار النص وفق رؤيا تتأسس على أن الرمز حالة إلباس و تكريس للرؤيا الشعرية الصوفية من خلال حضور رموزها التفعيلية التي و بعد إتمام الدراسة توصلنا إلى مخرجات استنتاجيه نسجلها :

1 - الاختلاف في تعريف التصوف و تعدد الأسلوبية إلى أسلوبيات يجعلنا نفتتح أننا إزاء حالة ذوقية خاصة و إن كانت أدواتها منهجية فعدم الضبط يؤسس إلى القراءات المختلفة التي تركز على رحابة المفاهيم و هذا راجع إلى أن التصوف و الشعر و الأسلوبية عالم خصب و متعدد نظرية و إجراء .

2 - الغنائية باعتبارها معبرا صوتيا على الإيقاع و النغمية تتلاقى و التصوف في أحوال المتصوفة و رغبتهم في الانطلاق السماعي و تواجدهم بما يسمعون حد الغياب ، فحضورها في شعر سليمان جوادي ليس ظاهرة صوفية صرفة و لكنه ملمح معبر عنه ، من جهة تضافرية غير مفصولة عن التركيب و الدلالة .

3 - يزخر التكرار و التلوينات البديعية بخصيصة أسلوبية و إن كانت تحمل الواقع الصوتي في طياتها و لكنها تميل إلى تلمس المعنى ، هذا التلمس يستكشف العمق و الجوهر الذي هو غاية صوفية و توشية لبسها الخطاب الشعري الصوفي التراثي ، بحيث تخدم بصوتيتها المعنى ، فالفارق بين التراثية التي توظف التلوين البديعي زخرفة لفظية تكبح تحرر النص والمعاصر الذي يوظفها لتجسير المعنى و ظلاله و تحيل إلى قراءة عامقة .

4 - الوقوف عند الجملة و مركبها ، يفرض الدمج بين دالها و مدلولها ، فدالها هنا هو الخط النحوي الجاف و مدلولها قراءة التشكيل النحوي و اختراق الصمت و التجريد الذي يفرضها النحو و من أدل مدلولاتها المركب الإنشائي .

5 - الضمائر و بلاغتها حتمت ثنائية تجعل من قراءة الإطار العام لها توسيعا لعالمها البحث عن صلب حقيقتها و معناها ، فالتجلي في الضمائر الظاهرة منفصلة و متصلة و بنية الخفاء في الضمائر المستترة غيابا لمعنى و حضورا لآخر و اكتشاف حقيقة و بناءا للتصور .

5 - تجويع اللفظ يخلق الاستعارة و يكاثف المعاني فيشذ القدرة التأويلية و الحفر في العمق النصي سؤال صوفي يبحث عن الحقيقة و يرجع كل ذلك مزية للاستعارة .

7 - حضور الرموز التقليدية الصوفية في نصوص سليمان جوادي ليس حضور لرمز صوفي أصيل ، و لكنه ترميز متعدد القراءة ، فالقراءة على انه صوفي لا تلغي بقية القراءات فالمرأة مثلا إشكالية قراءتها تحدد النزوع و الخلفية القرائية للمحلل .

هذه النتائج التي جمعتها من خلال ما تعمق في ذاتي خلال رحلة البحث ، فالنتائج هي نتاج قراءة تحليلية ترى ان هذه المكونات تشكل صورة رمزية عامة هي الرمز الصوفي ، و هي قراءة حاولت إن تربط كل تلك التكوينات في صورة الرمز.

هذا ما اجتهدنا به في قراءة الرمز الصوفي في شعر سليمان جوادي من خلال المقاربة الأسلوبية و الله من وراء القصد .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

1/ المصادر :

- 1- أبو بكر محمد الكلاباذي ، التعرف لمذهب أهل التصوف ، تحقيق محمود أمين النوارى ، الأزهرية للتراث القاهرة مصر ط (3) . 1992.
- 2- ابو الحسن علي بن الحسن اليسرجاني ، كتاب البياض و السواد : من خصائص حكم العباد في نعت المرید و المراد ، تحقيق و دراسة : بلال الارفة لي و ندى صعب ، leiden brill ، هولندا ، 2012
- 3- أبو حامد الغزالي ، إحياء علوم الدين ، المجلد الثاني ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط (1) 1986 ،
- 4- أبو الفداء اسماعيل بن كثير ، البداية والنهاية إعتز بها وحققتها عبد الرحمان اللادقي ومحمد غازي بيضون المجلد الخامس ، دار المعرفة بيروت لبنان ، ط (7) 2002 ص 133 .
- 5- أبو الفرج بن الجوزي ، تلبیس إبليس ، دار الفكر بيروت لبنان ، ط الأولى 2001م
- 6- ابي عبد الله محمد بن مالك الطائي الجبائي ، سبك المنظومة و فك المختوم ، تحقيق : عدنان محمد ساعان ، فاخر جبر مطر ، سلسلة الدراسات العربية (04) ، دار البحوث و الدراسات الاسلامية و احياء التراث دبي ، الامارات العربية المتحدة ، ط (1) ، 2004
- 7- ابو يعقوب يوسف السكاكي ، مفتاح العلوم ، تحقيق ، اكرام عثمان يوسف ، منشورات بغداد ، مطبعة دار الرسالة ، ط (01) ، 1982
- 8- الإمام السهروردي ، عوارف المعارف ، ذيل احياء علوم الدين لأبي حامد الغزالي ، المجلد الخامس ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ط 1 ، 1986
- 9- تقي الدين أحمد بن تيمية ، مجموعة الفتاوى ، تخريج عامر الجزار وأنور الباز، المجلد السادس، دار المنصورة
- 10- جمال الدين بن هشام ، مغني اللبيب ، و بهامشه حاشية الشيخ محمد الامير ، (ج 2) ، دار الفكلا للطباعة و النشر و التوزيع بيروت لبنان.

- 11 - سليمان جوادي : الاعمال غير الكاملة (01) - (يوميات متسكع مخطوظ -
 و يليه ثلاثيات العشق الاخر) منشورات ارتيستيك ، القبة ، الجزائر ط (01)
 2009
- 12 -الاعمال غير الكاملة ، (02) - قصائد للحزن و اخرى
 للحزن ايضا - رصاصة لم يطلقها حمه لخضر منشورات ارتيستيك ، القبة ،
 الجزائر ط (01) 2009
- 13 - : الاعمال غير الكاملة (03) - (اغاني الزمن الهادي)
 منشورات ارتيستيك ، القبة ، الجزائر ط (01) 2009
- 14-: الاعمال غير الكاملة (04) - (و ياتي الربيع - و يليه لا
 شعر بعدك) منشورات ارتيستيك ، القبة ، الجزائر ط (01) 2009
- 15-.....،قال سليمان ،دار التنوير للنشر والتوزيع ،حسين داي
 ،الجزائر ،دط،2008
- 16- الحافظ أبي نعيم الأصفهاني ، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء ، تحقيق
 مصطفى عبد القادر عطاء ، المجلد الأول ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،
 ط (2) ، 2002
- 17 - عائشة عبد الرحمن ، التفسير البياني للقرآن الكريم (ج02) ، دار المعارف
 ط (7) ، 1990
- 18- عبد الرحمان بن خلدون ، المقدمة ، دار الفكر بيروت لبنان . (د.ط) 2004
- 19- عبد الرحمن بن محمد الانباري ، الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين :
 البصريين و الكوفييين و معه كتاب ، الانصاف / تاليف : محمد محي الدين عبد
 الحميد ، دار الطلائع ، للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 2009
- 20- عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في
 التصوف ، مكتبة النجاح ، طرابلس ، ليبيا ، (د ، ط ، ت
- 21 — عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ، اعتن به منير عقاد مصطفى —
 سبخ مصطفى ، مؤسسة الرسالة ناشرون ، دمشق ، سوريا ، ط (1) (د.ت) .
- 22 - عبد القاهر الجرجاني دلائل الاعجاز ، تحقيق ، لمحمود محمد شاكر ، شركة
 القدس للنشر و التوزيع ، ط(3) ، 1992
- 23- محمد بن صالح العثيمين ، شرح المقدمة الاجرومية ، دار الامام مالك للكتاب
 ، الجزائر ، ط (1) ، 2005

24- مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، تعليق و تصحيح ، اسماعيل العقباوي (ج 1) ، شركة القدس للتجارة القاهرة ، مصر ، ط (1) ، 2007

2/ المراجع :

- 1- ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، المكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ط 2 ، (1952)
- 2 — ابراهيم عبد الله ، المطابقة و الاختلاف ، بحث في نقد المركزية الثقافية المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط (1) —
- 3- إبراهيم ناجي ، دينامية التجنيس في بديع القران ، مجلة عالم الفكر ، المجلد 41 ، العدد 01 ، يوليو — سبتمبر . 2012
- 4 — أحمد العلوانة ، عمر فروخ في خدمة الإسلام ، وزارة الأوقاف والشؤون الدوحة قطر ، كتاب الأمة ، ط (1) 2004
- 5 — أحمد أمين ، ظهر الإسلام ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة مصر ، الجزء الثاني ، ط (4) 1966
- 6 — ادونيس — علي احمد سعيد ، الصوفية و السريالية ، دار الساقى ، بيروت ، لندن ، ط (1) ، 1992 .
- 7 — أماني سليمان ، الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية) ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط (1) ، 2009 ،
- 8 — — آمنة بلعي ، اثر الرجز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ت ، ط .
- 9 — آمنة بلعي ، تحليل الخطاب الصوفي المناهج النقدية المعاصرة ، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة تزي وزو ، الجزائر ، دار الامل للطباعة و النشر ، (ط 3) 2009 .
- 9 — آمنة محمد نصير ، أبو الفرج بن الجوزي آراؤه الأخلاقية والكلامية ، دار الشروق ، القاهرة مصر . ط(1) 1987
- 10 — — بلقاسم دفة ، الجملة الانشائية في ديوان محمد العيد آل خليفة — دراسة نحوية دلالية — مخبر ابحاث في اللغة و الادب الجزائري ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2010

- 11- الحاج أحمد حسن شحادة ردايدة ، أعلام في التراث الصوفي من آل البيت (ص) ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، د . ط . 2005
- 12 - حسن ناظم، البنى الاسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط(1) 2002 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب،
- 13 - حنفي سيد عبد الله ، الآراء الكلامية والصوفية عند القشيري ، المجلد الثاني ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة مصر ط 2006
- 14- - خالد بالقاسم ، ادونيس و الخطاب الصوفي ، دار تو بقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2000
- 15 - حسن السماهيجي ، و آخرون - عبد الله الغدامي ، و الممارسة النقدية و الثقافية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ن لبنان ، ط (01) 2003
- 15 - خليل ابراهيم العطية ، التركيب اللغوي لشعر السياب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1986
- 16 - دزيرية سقال ، الكتابة و الخلق الفني ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ،
- 17 - زكي المبارك ، التصوف الإسلامي بين الأدب و الأخلاق ، ج 1 ، دار الجيل بيروت لبنان ، د . ط .
- 18 - ساسين عساف ، دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط الأولى . 1991
- 19 - سحر محمود عيسى ، المناجاة في الشعر العربي الحديث - دراسة نقدية - دار الحكمة للطباعة و النشر و التوزيع ، ط (01)
- 20 - سعد عبد العزيز مصلح ، في البلاغة العربية و الاسلوبيات اللسانية ، افاق جديدة ، مجلس النثر العلمي ، جامعة الكويت ، ط(01) ، 2003
- 21 - سليمان فتح الله أحمد، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب القاهرة، 2004، ت. ط.
- 22 - سليمان فياض ، النحو العصري (دليل مبسط لقواعد اللغة العربية) ، مركز الاهرام للترجمة و النشر ، القاهرة ، مصر ، د ، ط،ت
- 23 - سيد قطب ، النقد الادبي ، اصوله و مناهجه ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط (08) ، 2003
- 25 - الشحات محمد ابو ستيت ، منهجية في عالم البديع ، دار خفاجي للطباعة و النشر ، مصر ط (1) ن 1994 ، ص 219 .

- 26 – الصادق الوهابي ، الخطاب الشعري الصوفي و التأويل ، منشورات زاوية للفن و الثقافة ، الرباط ، المغرب ، ط (1) ، 2007
- 27 – صالح شيتوي ، رؤى فنية (قراءات في الادب العباسي) ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط (1) ، 2005
- 28 – صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط (02) ، 1988 .
- 29 – صلاح فضل، علم الأسلوب، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت ط(1)، 1985
- 30 – صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة مصر، ط(1)، 1998
- 31 – عادل محمد بدر ، التأويل الرمزي للشطحات الصوفية ، دار مصر المحروسة ، القاهرة ، مصر ، ط (01) ، 2010 م .
- 32 –
- 33 – عبد الله بن احمد عفيفي ، الشعر الجاهلي بين الغنائية و الموضوعية ، حوليات ادب عين شمس ، المجلد (35) ، (يوليو – سبتمبر 2007)
- 34 – عبد الله الغدامي ، الصوت القديم و الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987 (د ط)
- 35 – عمر يوسف عكاشة ، النحو الغائب : دعوة الى توصيف جديد لنحو العربية في مقتضى تعليمها لغير الناطقين بها ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط (01) ، 2003
- 36 – عبد السلام محمد هارون ، الاساليب الانشائية في النحو العربي ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط (02)
- 37 – عبد القادر الكوهيني ، خلاصة شرح ابن عجيبة على متن الاجرومية في التصوف ، مكتبة النجاح ، طرابلس ، ليبيا ، (د . ط . ت)
- 38 – عبد المنعم الحنفي ، العابدة الخاشعة رابعة العدوية (إمام العاشقين و المحزونين) ، دار الرشد ، القاهرة ، مصر ، ط 02 ، 1996
- 39 – - عبد المنعم خفاجة و عبد العزيز شرف ، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي ، دار الجيل بيروت لبنان ، ط 1 ، (1992)
- 40 – عبده عبد العزيز قلقيلة ، البلاغة الاصطلاحية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ط (03) .

- 41 – العربي عميش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، دار كوكب العلوم ، الجزائر ، 2012 .
- 42 – علي احمد الديري ، طوق الخطاب : دراسة في ظاهرة ابن حزم ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت لبنان ، ط (1) ، 2007
- 43 – علي بن محمد الجرجاني ، التعريفات ، تحقيق : نصر الدين التونسي ، شركة القدس للتجارة ، القاهرة ، ط (1) ، 2007
- 44 – عبد الحكيم حسان ، التصوف في الشعر العربي ، ط 2 ، 2003 ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر
- 45 – عبد الرزاق محمد محمود فضل ، في بلاغة الدعاء النبوي ، سلسلة دعوة الحق – كتاب يصدر عن رابطة العالم الاسلامي العدد 181 ، السنة السادسة عشر ، عام 1418 هـ
- 46 – عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط(03) بيروت ، لبنان
- 47 – عمر أحمد بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، (الشعر وسياق المتغير الحضاري)، دار الهدى عين مليلة ، الجزائر 2004
- 48 – عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الاندلس ، بيروت ، لبنان ، ط03 ، 1988
- 49 – علي الجندي ، فن الجناس ، دار الفكر العربي ، دت ، ط ، ص 18
- 50 – علي زيعور ، التفسير الصوفي للقرآن عند الصادق ، دار الأندلس ، بيروت لبنان ، ط(1) 1979 .
- 51 – عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان (قالت الوردية) للشاعر عثمان لوصيف ، المؤسسة الصحفية بالمسيلة – الجزائر ، ط 2011 ، .
- 52 – عمارية بلال (أم سهام) ، جولة مع القصيدة (تأملات وخواطر حول الشعر) المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر ، 1986
- 53 – محمد إبراهيم الجبوشي بين التصوف والآداب ، المكتبة الأنجلو مصرية (د.ت) القاهرة ، مصر
- 54 – محمد احمد خضير ، التركيب و الدلالة و السياق ، دراسات تطبيقية ، مكتبة الانجلو المصرية ، مصر ، 2005
- 55 – محمد الامين الشنقيطي الجكني ، رحلة الحج الى بيت الله الحرام ، دار ابن تيمية للطباعة و النشر ، القاهرة ، مصر ، (د.ط.ت)

- 56 — محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته و ابدالاته (مساءلة الحداثة) ط 2 ، 2001 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، لمغرب
- 57 — محمد صادق كرباسي ، الأوزان الشعرية : العروض و القافية ، دار بيت العلم للناهين ، بيروت لبنان ودار علوم القران ، كربلاء العراق ط (01) ، 2011
- 58 — محمد العبد ، ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي اسلوبي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 2 ، 2007
- 59 — محمد عبد الله جبر ، الاسلوب و النحو ، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الاسلوبية ببعض الظواهر النحوية ، دار العودة ، الاسكندرية ، مصر ، ط(01) ، 1988 ،
- 60 — محمد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف ، الاصول الفنية في الشعر العربي ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ن ط (01) ، 1992 .
- 61 — محمد كراكي ، خصائص الخطاب الشعري في ديوان ابي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ط2009
- 62- محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير و انجاز) ، المركز الثقافي العربي بيروت ، الدار البيضاء ، ط 02 ، 1990
- 63- محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط (1) 1984
- 64- محمد عبد اللطيف حماسة ، لغة الشعر (دراسة في الضرورة الشعرية) ، دار الشروق القاهرة ، مصر ، ط 01 ، 1996
- 65- محمد نصر الدوكالي ، جامع الدروس العروضية و القافية ، منشورات الجا (ELGA) مالطا ، 2001
- 66- محمد الولي ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط (01) 1990
- 67- مصطفى حركات ، كتاب العروض ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبوعة ، الجزائر . ط 1 ، 1986 ،
- 68- مصطفى حركات ، نظرية الايقاع ، الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى ، دار الأفاق للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د . ط
- 69- مصطفى صادق الرافعي ، السحاب الأحمر ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط (1) 2002

- 70- منير سلطان ، البديع : تأصيل و تجديد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية مصر ، 1986
- 71- منير سلطان ، بديع التركيب في شعر ابي تمام (الكلمة و الجملة) ، دار المعارف بالاسكندرية ، مصر ، ط(3) ، 1997
- 72- معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبية (بين التأصيل والتنظير والتطبيق) دار الهدى عين مليلة الجزائر، ط2007
- 73- محمد عزام، الأسلوبية منهاجاً نقدياً، دار الآفاق، بيروت لبنان، ط(1) 1989
- 74- مخائيل نعيمة ، مجموعة الرابطة القلمية ، الشعر و الشعراء ، دار صادر ، بيروت ، 1964
- 75- مقداد رحيم ، الحروفي : 33 ناقداً يكتبون عن تجربة أديب كمال الدين الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت لبنان ، ط (1) ، 2007 ،
- 76- محمد مصطفى حلمي ، ابن الفارض و الحب الإلهي ، دار المعارف ، القاهرة مصر ، ط 02 .

الكتب المترجمة :

- 1- بيرو جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت
- 2 - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط(1)
- 3 - خورخي لويس بورخس ، سبع ليال ، ترجمة عابد اسماعيل ، دار الينابيع للطباعة و النشر ، دمشق ، سوريا ، ط (1) 1999
- 4 - درو إليزانيث، الشعر كيف نفهمه و ننتدوقه، ترجمة محمد إبراهيم الفتوش، منشورات مكتبة منيمة، بيروت
- 5 - رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط(3)، 1985
- 6 - هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيمائي لتحليل النص) ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، 1999

المعاجم :

- 1- ابن منظور، لسان العرب - مادة أسلوب- الطبعة الأميرية بولاق، الجزء الأول، القاهرة 1300هـ-
- 2 - أنور فؤاد أبي خزام ، معجم المصطلحات الصوفية ، مراجعة الدكتور جورج متري عبد المسيح مكتبة لبنان ناشرون بيروت ، لبنان ط (1) 1993
- 3 - التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، وضع حواشيه أحمد حسن بسبح ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، المجلد الثالث ، ط (1) 1998
- 4- المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية جمهورية مصر العربية ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة مصر ، ط (04) ، 2004
- 5- عيسى الاسمر جرجس ، قاموس الاعراب ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان ، ط (07) ، 1979
- 6- علي بن محمد الجرجاني ،التعريفات ،تحقيق نصر الدين التونسي ، شركة القدس للتجارة ،القاهرة ،ط (01) 2007

الدوريات والمجلات :

- 1- ابراهيم بن منصور التركي ، العدول في البنية التركيبية ، قراءة في التراث البلاغي ، مجلة جامعة ام القرى لعلوم الشريعة و اللغة العربية و آدابها ، المملكة العربية السعودية ، ج 19 ، ع 40 ، ربيع الاول 1428 هـ
- 2- ا . و . دي جروت ، الصوتيات و جماليات القصيدة ، ترجمة سعد مصلوح ، مجلة ثقافات (شتاء 2002)
- 3 - عبد الحميد هيمة ، تشغيل الرمز الصوفي في بناء الشعر المعاصر (مقال) ، مجلة آمال ، سبتمبر 2008 ، ع 1 ، ص 59 .
- 4 - أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة في البناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر العدد 03، 1985، ص 04
- 5 - خلدون الشمعة، مقال: تناع عائشة قراءة نقدية في ديوان بستان عائشة للبياتي مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ساي رجوان 1989 مركز الإنماء القومي باريس، بيروت، ص 126
- 6 - عزيز عدمان، قراءة النص الأدبي (من المنظور الأسلوبي الحديث) مجلة ثقافات عدد صيف خريف 2003

- 7- سعيد الغانمي ، في عقلانية اللغة اليوم – التحليل السيميولوجي للاستعارة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ن الصادرة عن مركز الانماء القومي ، بيروت / باريس ، رقم 64 ، 65 ، ماي / جوان ، 1989 ، ص 73
- 8- مصلح عبد الفتاح النجار ، أفنان عبد الفتاح النجار ، مقال : الإيقاعات الريدفة و الإيقاعات البديلة في الشعر العربي ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد 23 ، العدد الأول ، 2007

- 9- منذر عياشي، الأسلوبية وإشكالياتها ، مجلة ثقافات (خريف 2002)
- 10- محمد أحمد بريري، رمز الخمر في الشعر العربي القديم، مجلة البلاغة المقارنة – ألف- العدد الخامس ربيع 1985- البعد الصوفي في الأدب – ص75/74 .
- 11 – محمد فتوح احمد ، جدليات النص ، م / عالم الفكر ، م 22 ، ع 3 و 4 يناير / مارس ، ابريل / يونيو 1994
- 12- سمر الديوب ، مصطلح الثنائيات الضدية ، عالم الفكر ، العدد 01 ، المجلد 41 يوليو – سبتمبر 2012 م ، ص 119
- 13- ذهبية حمو الحاج ، ترجمة الفصل الاول من كتاب (analyse du discours) فرانسيس مايز (francien maziere) ، دورية الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، العدد الثالث ، ماي 2008 ، ص 392

الرسائل الجامعية :

- 1 – عبد الحميد هيمه ، الرمز الصوفي في الشعر المغربي المعاصر ، (رسالة دكتوراه مخطوط) جامعة محمد لخضر باتنة 2005
- 2 – محمد كعوان ، الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر – مخطوط ماجستير – معهد الآداب جامعة قسنطينة عام 1997- 1998 .
- 3 – سعيد شيبان، الرمز في الشعر الجزائري المعاصر " شعر الشباب أنموذجا". مخطوط ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة مولود مهري تيزي وزو عام 2001/2000 .

المواقع الالكترونية :

- 1- حوار سليمان جوادي مع (أصوات الشمال) . (djouadi . moktoobblog .com)
- 2- كريمة الابراهيمية ، مقال ، سليمان جوادي ..فارس القصيدة الغنائية ، موقع اصوات اشمال الالكتروني :
(www. Aswat _ elchamal . com) . نشر بتاريخ ، 2010\10\19 .
- 3- سعيد موفقي في حوار مع الشاعر سليمان جوادي - مدونة لسليمان جوادي
الالكترونية نشر بتاريخ 2009 / 09 / 14 .
(djouadi . moktoobblog .com) .
- 4- الموسوعة العالمية للشعر العربي ، (http //(www . Adab . com)

الفهرس

- الإهداء

- شكر و عرفان

- مقدمة

- مدخل :

- 07-01 اولاً: التصوف بين الفكر و الشعر
- 24-07 ثانياً: الاسلوب و الاسلوبية
- 28-25 ثالثاً: التعريف بالشاعر سليمان جوادي
- الفصل الاول : الرمز الصوفي في المستوى الصوتي
- 56-30 اولاً: الغنائية
- 39-33..... 1- الايقاع الشعري
- 53-40..... 2- الوزن
- 51-40..... 1-2- القصيدة العمودية
- 53-51..... 2-2- قصيدة التفعيلة
- 52-51..... 1- القصيدة العمودية المحررة
- 56-53..... 2- القصيدة الحرة
- 61-56..... ثانياً: التكرار
- 66-61..... ثالثاً: التلوينات البديعية
- 65-62..... 1- التجنيسات
- 66-65..... 2- التصريع

الفصل الثاني : المرمز الصوفي في المستوى التركيبي

- 71-68 1- من الكلمة الى الجملة
- 76-72 2- بلاغة التركيب
- 103-76..... اولاً : مركب الجملة (الدال و المدلول)
- 81-76..... 1- رمزية المركب الاسمي
- 88-81..... 2- رمزية المركب الفعلي

86-85.....	1-2- تركيب الضرورة
88-86.....	2-2- محورية الفاعل
103-88.....	3- دلالات المركب الانشائي
100-89.....	1-3- الجملة الندائية
103-100	2-3- الجملة الاستفهامية
107-103.....	ثانياً: لعبة التركيب
111-107.....	ثالثاً: بلاغة الضمائر :
110-107.....	1- الضمائر الظاهرة (التجلي)
111-110.....	2- الضمائر المستترة (الخفاء)
	المستوى الدلالي : الرمز الصوفي في المستوى الدلالي
116-113	1- الدلالة و المعنى.....
117-116.....	2- دلالة التاويل.....
126-117.....	اولاً : بناء الصورة :
122-119.....	1- الصورة التشبيهية
126-122.....	2- الصورة الاستعارية
142-126.....	ثانياً: الرموز الصوفية التقليدية :
135-131	1- رمز المراة.....
137-135.....	2- رمز الخمرة.....
140-137.....	ثالثاً : دلالة الثنائيات
142-140.....	رابعاً : رؤيا العنونة
144-143	- الخاتمة.....
155-145.....	- قائمة المصادر و المراجع
	- الفهرس