

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

قسم اللغة العربية و آدابها

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

جامعة الحاج خضر - باتنة -

جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إشراف الدكتور:

معمر حجيح

إعداد الطالب:

بلعربي العايب

2009/2008

مقدمة:

القصيدة الشعرية مجموعة من الجماليات، وهي حصيلة معاناة صادقة، نابعة من تجربة مختلف من شاعر إلى آخر؛ فهي ليست مجموعة من الألفاظ، والمحروف تتجاوز اعتماداً، بل إنَّ الحرف الذي يستخدمه الشاعر يكون قد مرَّ في ذهنه مراتٌ؛ وبذلك يقع من النفس الموقع الحسن، و مثلُ الكلمة ، فالجملة، و من ثمَّ الفكرة التي أظهرت للوجود قصيدة هي محصلة صراع داخليٍّ وخارجيٍّ على السواء، قد بلغت المتلقي في صورتها النهايةَ معبرةً مؤثرةً.

والقصيدة الشعرية –أيضاً– قائمة على إيقاع، وبدونه لا يكون العمل الأدبيَّ ذات قيمة، فهو جوهر الإبداع، وأساس من أساسيات الجمال فيه؛ باعتباره الحدُّ الفاصل بين الشعر و النثر، و بدونه تتماهي الفوائل.

وإذا كان اللُّفظ من جماليات النصِّ الشعريِّ، فالرمز الذي يُعتبر أحد معطيات اللُّفظ يُمثل تلك الصورة، فنجد رمزية اللُّفظ، ورمزية الصورة، ورمزية النصِّ، ولذا فإنَّه من علامات الإبداع. لكنَّ الحكم على النصِّ لا يُستمدُ منه فقط، بل أيضاً من صدق التجربة، وروعة الأداء، وبالتالي تظهر لدينا صورة من صور الجمال في النص الشعري. إنَّ التصوُّف أضحى رافداً مهمَاً من روافد الشاعر المعاصر، الذي يسلك في لغته الشعرية طريقاً يجعله يتبدع في توليد المعاني الداخلية لأنَّ اللغة عملية إبداعية، فيمنحها إطاراً رمزاً يُغلف المعنى الذي يقصد، وهذا ما يكسب لغته تميزاً وتفرداً.

لقد تعرَّضت الكثير من الدراسات للرمز الصوافيِّ كظاهرة في الشعر الجزائري متناولة بالدراسة جملة من الشعراً في الآن نفسه في محاولة لاستقراء بنية الرموز الصوافية عند جملة من الشعراً، أو دراسة التصوُّف كسلوك عند مبدع واحد، وكان ياسين بن عبيد واحداً من الذين أسالوا الكثير من الخبراء جملة و تفصيلاً، فقد تناوله مثلاً الدكتور عمر أحمد بوقرورة ضمن جيل من الكتاب في دراسته الموسومة بـ: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر.

و الدكتور عبد الحميد هيمة ضمن سلسلة من المؤلفات قد أُبْتَي منها: علامات في الإبداع الجزائري، و الأستاذة ربيعة بعلي بدراستها المخطوطية بجامعة باتنة/ معهد اللغة العربية و آدابها : بنية الرّمز الصّوفي في الشعر الجزائري المعاصر.

كما أفرد ابن عبيد بالدراسة ضمن مخطوطية بجامعة بسكرة للباحثة دليلة مكسح. و هذه الدراسات جميعها قد تناولت جوانب مهمة، فليس لي الادعاء أَنِّي أحاطت بما لم تُحط به، و إنما - الفرق فيما أُقدر - أَنِّي تناولت الرّمز الصّوفي ضمن باقي المكونات منطلقاً من اعتقاد: أنَّ للشاعر الحقَّ في أن يقول، و أن يفعل، و قد يُصدر اليوم عن توجُّه صوفي، و بعد فترة عن حسٌ رومانسيٌّ. بل قد تكون القصيدة الصوفية محاورة لقصيدة غزلية (و أقصد الغزل بمفهومه العام لا المفهوم الصوفي الذي يقول بالغزل الإلهي) لأنَّه أوّلاً و قبل أي اعتبار إنسانٌ من حقه أن يُحب و يُعشق و يتأثر، ثم هو شاعر له أن يُسجّل أحاسيسه، و يُعبر عن عواطفه مُتبنياً أي طريقة في التعبير، أو قل إن شئت وفق أي توجُّه يختار، أو بشكل أصح يفرضه عليه الموضوع.. و ليس لأي كان أن يقول له لو فعلت كذا كان كذا.. أو نراك حدث عن توجُّهك الصوفي فهل هي ردَّة؟! ليس ذاك، و إنما هو دأب الشّعراء أن يتغّنوا بما و من شاءوا، و كيف شاءوا، والضابط الأوحد أن يُصدروا عن صدق في الشّعور، يعقبه صدق في التعبير، و صدق في التجربة.

و منه كانت فكرة الدراسة التي جاءت في ثلاثة فصول، سبقها فصل تمهيديٌّ، تناولت فيه: التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر، مركزاً في ذلك على أربعة أعلام بالإضافة إلى الشاعر موضوع الدراسة، و كان ترتيبهم ترتيباً زمنياً وفق تواريХ الميلاد، و إنْ أُشكِّل الأمر و تقارب السن، نظرت تاريخ أول إصدار؛ كما هي الحال بين حمادي و الغماري؛ و قدّمت الشاعر وفقاً لذاك.

ثم كان الفصل الأول نظريّاً: تناول المكونات الشعرية إجمالاً، و تعرّض إليها من حيث: المفهوم اللّغوّي و الاصطلاحـي لدى الغرب، و العرب على السواء.

أعقبه فصل ثانٍ: تناول الرّمز بشكل عام، و خصّصتُ له حيزاً كبيراً، انقسم بدوره إلى مباحث شملت الرّموز الصّوفية في شعر ابن عبيد، و قَصْرَتُ الحديثَ على أكثرها حضوراً كرمز الخمرة، و المرأة، و الطّير –على أشكالها- و ما ترمز إليه.

وفي مبحث آخر كانت محاولة الإحاطة برموز أخرى كالرموز التاريخيّة: أشخاص وأماكن.

وأما الفصل الثالث: فجمع بين مكوّنين رئيسين لارتباطهما «ارتباط وجهي الورقة الواحدة لا تُمزق صفة دون تمزق الصّفحة الأخرى». و هذان المكوّنان هما: الإيقاع وما يستوجبه، و الأسلوب و خصائصه، في محاولة مني لتوضيح علاقتهما بالحالة النفسيّة للشّاعر من جهة، و مدى تأثيرها في المتلقّي ليعيش التجربة بخياله، بل و يُشارك فيها بانفعالاته من جهة أخرى.

وكانت الخاتمة تسجيلاً لأهم نتائج البحث الذي أقطع في يقين لا يكتنفه أدنى شكّ أّني لم أحظ بكلّ جوانبه، و إنّما بالنّظر القليل.

وأضفت ملحاً للتعريف ببعض الأعلام الذين تعرضت لهم في المتن، و رأيت التعريف بهم استزادةً في قيمة البحث - و الفضل في هذا راجع لمن أشار عليّ د. عبد الملك ضيف، فله جزيل الثناء.-

اعتمدت في ذلك منهاجاً جمع بين التّأويل سيّما في الفصل الأول حيث المحال لذكر الرّموز، و افتاحها على التّأويلاط العديدة، لكون التجربة البنعيديّة تتميّز بفيض صوفيّ، و المنهج الجماليّ الذي يروم الربط بين الحالة النفسيّة للمبدع و ما يُيدع على مستوى الحروف، والألفاظ، و القوافي... و بين إحساس المتلقّي بما يقرأ، و مشاركته في العملية الإبداعيّة، التي أطراها الأساسية: مرسل، و مرسل إليه، و رسالة. و حين ينفعل المتلقّي مع العمل الإبداعيّ سيتفاعل مع صاحبه، مستجلياً –بذلك- المskوت عنه، وسينفتح النصّ أمامه على رؤى جديدة كلّما أعاد القراءة.

وإذا جرت العادة في مثل هذه الأبحاث أن يُؤتى على ذكر الصعوبات التي اعترضت الباحث في مهمّته، فإنّي سأحيد عن المألوف بالقول: أني لا أُعد ما صادفي صعوبة، بل هو شرف لا يحظى به إلا من وفقه الله لاستكمال الدراسات العليا التي راضها الكثير من طلبة الأدب فتمنّعت، وفُقد إليها آخرون - وقليلٌ مَا هُمْ -؛ فالحمد لله من قبل و من بعد، والشّكر موصول لكلّ من أعايني، وأخصّ الرّاحل الدكتور محمد زغينة الذي كنت أتمنّى - و ما أصعب تحقيق أمنيتي! - أن يكون حاضراً لمناقشة بحثي، ولكن توفّته الملائكة قبل ذلك، فعلى روحه الرحمة آلاف الرّحمات، و عليه من الله سلام و أمان. ولا أنسى فضل أستاذي المشرف الدكتور: معمر حجيج، الذي تخطّت علاقتي به علاقة الطّالب بأستاذه، لتبلغ حدّاً لا أَبْعُدُ إِنْ سَمِّيَتْ تَبَنِّيَا - و نعم الوالد كان -؛ فله جزيل الشّكر، و بالغ الاعتذار على ما فرّطتُ..

... وبعد فإنّي كنت آسى على أمر في رحلة بحثي، فإني آسف لمراجع وقع عليها بصري، و تصفّحتها يداي دون أن يكون لي منها إلاّ ما يمتّ بصلة للموضوع، فحرّمت بذلك فضلها، وما حوت.. و عدت منها ظمآنَ لم أُصبْ رَيًّا لعطشي.. و عسى أن يدّلّني الله عليها، و يُرشّدني إلى غيرها.. في رحلة بحث أخرى، ثُرَكَيْها جامعة باتنة.. و سأصبر حتى يحكم الله لي و هو خير الحاكمين..

مـدـخـل:

أصل التصوّف في طور نشأته الأولى هو العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله - تعالى - والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يُقبل عليه الناس من لذة مالٍ و جاهٍ، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة.

والتصوّف الذي عُرف بالجزائر هو من هذا الضرب (الزهد)، ثمّ اعتراه تطوير محسوس في موضوعاته وأساليب سلوكه، وفي نظرة الزهاد إليه وفي مزجـه بالأبحاث الفلسفية. فصار يستحقّ لقب التصوّف، على معنى أنّه: «طريقة سلوكيّة في العبادة وأسلوب ذو طابع معين في التفكير واكتساب المعرفة».⁽¹⁾

وَهُذَا الْمَدْخُلُ اسْتِقْرَاءً لِلتَّجْرِبَةِ الصَّوْفِيَّةِ فِي الشِّعْرِ الْجَزَائِرِيِّ الْمُعَاصِرِ وَأَبْرَزَ الشِّعْرَاءِ الَّذِينَ اتَّخَذُوا التَّصْوِيفَ مِنْهُجًا فَنِيًّا، وَمَحَاوِلَةً لِلوقوفِ عَلَى أَهْمَّ خَصَائِصِ صَوْفِيَّةٍ كُلِّيَّةٍ، وَهُلْ تَمَاهَى الْفَوَارِقُ بَيْنِهِمْ أَمْ أَنَّ لِكُلِّ خَصِيصةً يَؤْسِسُ بِهَا لِاتِّجَاهٍ قَائِمٍ بِذَاتِهِ؟؟؟ وَقَبْلُ هَذَا وَجَبَتِ الإِشَارَةُ إِلَى التَّجْرِبَةِ الشَّعْرِيَّةِ فِي مَشْهُدِ التَّحَامِهَا بِالْمُجْرِبِ الصَّوْفِيِّ وَدُوَاعِيِ الْلِّقاءِ بَيْنِ التَّجَربَتَيْنِ وَتَدَافِعِهِمَا؛ مَا حَاجَةُ الشِّعْرِ/الشَّاعِرِ إِلَى التَّصْوِيفِ؟ وَمَا حَاجَةُ التَّصْوِيفِ /المُتَصْوِفِ إِلَى الشِّعْرِ؟

تبغ القصيدة الحديثة من أعماق الشاعر حين يتأثر بحدثٍ ما.. فتأتي معبرةً عن وجданه وذاته. وصدق التجربة مقتنٍ بعمر معايشة الشاعر لها وإدمانه فيها ملاحظة واستغرقا، ثم يرزها عملاً قائماً بنفسه له كيانه وصفاته.⁽²⁾ ولفظ التجربة ليس معناه المحاولة، بل هو - كما ذهب إليه لا. آ. كرومي فيما أورده خفاجي - ما يعرض للإنسان من فكرٍ وإحساسٍ.⁽³⁾ ويُعرف الدكتور محمد غنيمي هلال التجربة الشعرية بأنّها: «الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يُصدرها الشاعر حين يُفكّر في أمرٍ من الأمور تفكيراً ينمّ عن عمق شعوره وإحساسه».⁽⁴⁾ وتأتي القصيدة ثمرةً تلامِح الذات الشاعرة وتجربتها الشعرية، وتحوّل الانفعال الذاتي إلى انفعال تعابيريًّا وسليته

⁽¹⁾ - رابح بونار: المغرب العربي (تاريخته و ثقافته)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة ثانية، 1981، ص 115.

⁽²⁾ — محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، طبعة ثانية، 2003، ص 142.

— المرجع نفسه، ص 140⁽³⁾

⁽⁴⁾ - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973، ص 290.

اللغة⁽¹⁾، وقوامه الأحسيس والمشاعر التي تتدفق تباعاً، فينظمها الفكر ويقيم منها بناءً متاماً، ثم الخيال بتركيبة للصور والموسيقى بإيحاءاتها الحالمـة.⁽²⁾

وأمام التجربة الشعرية الصوفية « فهي مجموعة من التجلّيات الوجودانية المؤيّدة بأطوارٍ روحانية يسلكها جملةٌ من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد إلى مراحل تدرج حتى تبلغ هم مدارج السالكين الواصلين».⁽³⁾ وكما يحتاج الصوفي إلى الشعر ليصف رؤاه يحتاج الشاعر إلى التصوّف ليرقى برؤيته الشعرية، ولি�تحرّر من اللغة الآلية إلى لغةٍ رمزية، محاولاً بذلك الإفلات من عالم المحسوسات إلى عامل المثل العليا والتلطيف من المادّية الخشنة.⁽⁴⁾ وبذلك تمكن الشاعر الصوفي – كما رأى إحسان عباس فيما نقله صاحب الرؤية و التأويل - من الربط بين التجربة السلوكيّة والتجربة الإبداعيّة، واستطاع التصوّف أن يُقدم نفسه للبشرية كبنية معرفية فضلاً عن كونه نزعة روحانية، وكانت جاه فني فكري إضافة إلى كونه مذهبًا اعتقادياً.⁽⁵⁾ كما استطاعت لغة الشعر العربي أن تنقل أفكار الصوفية «ذوي القلوب المتّلّمة والأحوال المخزونة».⁽⁶⁾ وأكسبتها التصوّف جمالي ساحراً بكثرة الرموز والكنایات والإشارات والمفارقات والألغاز.⁽⁷⁾

وهي لا تحمل أسرار المتخيل (فتح الياء) وحده بل تحمل أسرار الذات وتقول أكثر مما يقول ظاهر الكلمات.⁽⁸⁾ وتكون الكتابة في مثل هذه الحال غامضةً بالضرورة وغير قابلة للقراءة لمن دأبه الجمود الفكري، و الخمول الروحي.⁽¹⁾

⁽¹⁾ - محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجلّيات)، المدارس، الدار البيضاء- المغرب، 2000، ص 38.

⁽²⁾ - محمد عبد المنعم خفاجي: المرجع نفسه، ص 142.

⁽³⁾ - عمر أَحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار المدى، الجزائر، 2004، ص 97.

⁽⁴⁾ - عبد القادر فيدوح: الرؤية و التأويل، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص 51.

⁽⁵⁾ - حسين جمعة: جالية التصوّف (مفهومها ولغتها)، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 364، 2001، ص 11.

⁽⁶⁾ - محمد بنعمارة: المرجع نفسه، ص 45.

⁽⁷⁾ - حسين جمعة: المرجع نفسه، ص 19.

⁽⁸⁾ - أدونيس: الصوفية والسوريانية، دار الساقى، بيروت، طبعة ثالثة، 2006، ص 185.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه، ص 58.

و إنّ من دواعي التّماس بين الصّوفية والشعر: فكونُها تجربة روحّيَّة والشعر يقتفي أثر التجارب الروحّيَّة ويعبر عنها، ثمّ أنّهما معاً يحاولان الإمساك بالحقيقة والشاعر العربي المعاصر «مجنون من مجانين الحقيقة؛ يبحث عنها ويتابع ظلّها». (2) ويحاولان الوصول إلى جوهر الأشياء دون الاكتفاء بظواهرها. وثراء التجربة الصّوفية - في جوانبها السّلوكيَّة والإبداعيَّة - أوجد صيغة الامتزاج بين التجربتين، ووجد الشاعر المعاصر التّراث الصّوفيَّ مصدرًا يستمدّ منه شخصيَّاتٍ وأصواتاً يعبر من خلالها عن أبعاد تجربته. (3) وليس أدلّ على عمق الرابطة بين الصّوفيَّ والشاعر من أنّ كبار الصّوفية كانوا شعراء أيضًا. (4)

و أمّا الشاعر الجزائري فإنه وجد في التصوّف راحة من الظلم الذي عمّ البلاد إبان فترة الاحتلال، (5) وفي الرؤية الصّوفية خلاصاً من مرارة الواقع وتحليقاً في رحابٍ أوسع يعوض به النقص والإحباط. (6) وصحيبتُه هذه الرؤية بعد الاستقلال وكانت أكثر قتامة؛ فشاعت في شعره معاني الحزن والإحساس بالغربة، والهروب من الذّات الغارقة في الأوهام إلى ذات موغلة في القتامة؛ «ومن وطن الشعارات.. إلى وطن الغربة بعدها لم تُعدْ هذه الأوّلان أو طاناً». (7)

إنّ ما تزخر به الصّوفية من طاقات فنيَّة غير نظرَة المبدع الجزائري للخطاب الشعريّ فأوغل في الغموض والرموز المعقدة والاصطلاحات الخاصة. (1)
وبناءً على تحليل التجربة الصّوفية في الشعر الجزائري المعاصر كانت مع محمد العيد آل خليفة (1904/1979)، الذي أدرك زمن الاستقلال، وما يحمل في طياته من

(2) - محمد بنعمارة: المرجع نفسه، ص 53.

(3) - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التّراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة، طبعة ثالثة، 2006، ص 105.

(4) - المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(5) - عبد الله ركبي: الشعر الدّيني الجزائري الحديث، الشركة الوطية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 02.

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

(7) - أحمد يوسف: يتم النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 190.

(1) - برنند مانويل فايشر: الشرق في مرآة الغرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 52.

تناقضاتٍ فكريّةٍ وإيديولوجية دفعته إلى الاحتماء بالإسلام فكراً و فناً،⁽²⁾ وإلى الاقتداء بأقطاب الصّوفيّة الذين أُعجِبَ -أيّما إعجاب- بانشغالهم عن الدّنيا و متعها، و توجّههم إلى الخالق -سبحانه-، يقول في ذلك:

جمال الله أذهلهم فهاموا
و أدهش بهم منه الجلال
فما سكنوا إلى الدنيا قلوبًا
و ما ركنا لزخرفها و مالوا⁽³⁾

وما يميّز صوفيته أنّها كانت صوفية معتدلة تقوم على الكتاب والسّنة، وكان شعره يتزعّن نحو التأمّل أكثر من الإثارة.⁽⁴⁾ وأمّا لغته فقد تميّزت بحسن الاستعمال «فلست واحداً في شعره إلا الألفاظ الفصحى التي صقلها الاستعمال ووضحت مدلولاتها».⁽⁵⁾ لقد عاش العيد تجربة التصوّف من خلال المناجاة الروحية التي سمت إليها نفسه في أواخر حياته، حيث كان يتزعّن إلى دار البقاء، وكانت قصائده أقرب إلى زهديات أبي العطاية (748-826م) منها إلى صوفية ابن الفارض و الحلاج وابن عربي، و ممّا قال:

سأمضي إلى دار البقاء كما مضت خلاق قبلي لا تُعدُّ ولا تُحصى
وآوي إلى أكناف أرحم راحمٍ برحمته عمّ الورى و بها أوصى
وغایة كلّخلق لا ريب رجعٌ إلى الله داعيها يُحاب ولا يُعصى⁽⁶⁾
وأمّا بعده فقد ظهرت الكثير من الأصوات الشعرية التي تخلّت لديها هذه الترعة، وبشكلٍ أكثر وعيًا، لعلّ أبرزها مصطفى العماري (1948-.....) الذي يُعدّ صاحب اّتجاهٍ شعريٍّ قائم بنفسه في الجزائر؛⁽¹⁾ فقد أوغل في الرمز والإيحاء مما بهر كثيراً من

⁽²⁾ - عمر أحمد بوقرورة: المرجع نفسه، ص101.

⁽³⁾ - محمد العيد آل خليفة: الديوان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص280.

⁽⁴⁾ - عبد الله حمادي: أصوات من الشعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة متولي، قسنطينة، 2000/2001، ص216.

⁽⁵⁾ - محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص19.

⁽⁶⁾ - محمد العيد: الديوان، ص535.

⁽¹⁾ - عبد الملك مرطاض: التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر 62-90، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد 5، السنة 2000، ص234.

الشعراء الشباب الذين راحوا يقلدونه، ويقتفيون أثره.⁽²⁾ وصوفيته - في أغلبها - ثورة وصراع بينه وبين شعراء الإيديولوجية الماركسية؛⁽³⁾ فمما قال:

على زمن الدّعوی.. كم تعاوی

ذئاب.. قملأ الأرض الفضاء!

تغّنی دبکة و تُعدُّ أخرى

لطارئة.. تلمٌ بها فجاءَ !

فلم أر أمّة من قبل دبست

بمن كادوا.. فكانوا الأوصياء

تو لوا امرها زمانا فھیضت

وفدّوها.. وهم سرقوا الفداء!

رجال كريهة في السّلم.. لكن

(4) لدى الهيئات تحسين إماء.

وصوفيته-أيضاً- إحساسٌ مستمرٌ بالنفي والغربة وشوقٌ إلى الوصال،⁽⁵⁾ وحضورٌ للليلي العامريّة في علاقتها بالجنون.. وقد عبر عن ذلك كغيره من المتصوّفة «بعبارات عذبة وأبيات جميلة ورموز شفافة»،⁽¹⁾ فيقول:

جدائل ليلي رؤى المشرق

وآفاق إلهامها المطلقة

تجّلت.. وكان الوجود مواتا

⁽²⁾ - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، طبعة ثانية، 2006، ص 332.

⁽³⁾ - عمر أحمد بوقرورة: المراجع نفسه، ص 11.

(4) - مصطفى الغماري: يوم في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، 1985، ص 68.

⁽⁵⁾ عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي و آليات التأويل (قراءة في الشعر المغربي المعاصر)، م. رابطة أهل القلم، سطيف، 2008، ص 96.

⁽¹⁾ - بـند مانهئا فايـش : المـعـنـفـسـهـ، صـ 43

رياضا توج بالزندق⁽²⁾ !!

كما أن صوفيته ملكة نفسية ونوعية إلى عالم الظاهر والصفاء،⁽³⁾ حيث تحرر الذات من دنس العالم بتفاصيله المكرورة:⁽⁴⁾

مُري القلب .. أيتها الآمرة

مريه .. فأشواقه عامره

ودنياه.. لولاك أرض يباب

يرود الضياع بها خاطره !

مري القلب يعشوشب القلب رؤيا

ومن مقلتيك القوى الباصرة

وجودي بأنفاسك المبدعات

ظلالٌ من الفرحة الغامره!⁽⁵⁾

والصوت الآخر الذي كانت له تجربة صوفية متميزة هو عبد الله حمادي (1947م/.....)، وقد بدأ تجربته مستخدما الشكل العمودي للقصيدة ثم تحول إلى كتابة الشعر الجديد.⁽¹⁾ وفي الحالين وفق إلى استخدام صور نفسية ناجحة،⁽²⁾ وتميزت لغته بمستوى معتبر لأنها مستوحاة من التراث، ولأن ثقافته اللغوية تمتد جذورها في الأدب العربي القديم الذي يمدّها بالحصيلة اللغوية الكافية.⁽³⁾

⁽²⁾ - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص45.

⁽³⁾ - طاهر يحياوي: بعد الفن و الفكر عند الشاعر مصطفى محمد الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص132.

⁽⁴⁾ - أحمد يوسف: المرجع نفسه، ص190.

⁽⁵⁾ - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص52.

⁽¹⁾ - عبد الملك مرطاض: المرجع نفسه، ص235.

⁽²⁾ - محمد ناصر: المرجع نفسه، ص529.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص360.

وأماماً ما تميّزت به تجربته الصّوفية فكونه يُغرق في أجواءٍ غيبيةٍ⁽⁴⁾ تحلّت في الكثير من أشعاره، و منها قوله:

هل من دوارٍ يشير النّبض في شفتي أو من خلاصٍ يهزُّ صدر أغنيتي
ما زلت أكتب للألماء من سفرٍ دامي التّسري على أنوار أشرعي⁽⁵⁾
و يتزع إلى الاتّحاد بالملطّق والفناء في الذّات الإلهيّة⁽⁶⁾ على طريقة السهروردي المقتول
و شهيدة العشق الإلهيّ رابعة العدويّة؛ يقول حمادي:

حبيبي النور طهر فالشمي أغصانه والحزن وعد فاركبي شطانه(...)
و يد الإله.. حقيقة أزلية فتبرّجي و استسمحي أحضانه
ومن الغباوة أن تسافر في مدى و مرايا دربك لوثت نيرانه⁽⁷⁾
وقد رافقت الترّعة الصّوفية الشاعر في مجموعته الموسومة بـ: "البرزخ والسكنين" التي
يمكن اعتبارها نهاية منطقية لنضج تجربة حمادي الشّعرية⁽⁸⁾ سيّما قصيدة: "يا امرأة من
ورق التوت"، حيث «التغير باتجاه اللغة والبحث عن جوهر الشعر». ⁽⁹⁾ ومنها:

فكيف أقاوم فعل العشق

وطلعته؟

(...) أنا المحمور وحمرته

كنت قدّيماً يسكنني

شيء من فضل غوايته

فالليل لليلي يسكنني

⁽⁴⁾ - عبد الحميد هيمة: الخطاب الصّوفي و آليات التأويل، ص102.

⁽⁵⁾ - عبد الله حمادي: تحرب العشق ياليلي، دار البعث، قسنطينة، 1982، ص165.

⁽⁶⁾ - عبد الحميد هيمة: المرجع نفسه، ص105.

⁽⁷⁾ - عبد الله حمادي: قصائد مجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص81.

⁽⁸⁾ - حسين خوري: شعرية الانزياح في "يا امرأة من ورق التوت"، مجلة الأداب، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد 05، السنة 2000، ص181.

⁽⁹⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

لَنَا يرتاب ويرهقني
 ويُمددُ الجسرَ فيعبرني
 وأغضُّ الطرف فيسلبني
 فَأنا المُعْشوق وعاشقه
 و أنا المقتول وقاتلُه
 و يكون الحبُ بدایته
 ويكون القصص نهایته

(1) فيعود السكرُ لسكرته ويعود البدُ لطعلته

وجملة القول في صوفية حمادي أنها استطاعت أن تقدم صوراً تجاوزت كل الأبعاد،
 وحلقت في سماء المطلق الذي لا يدركه إلا الحدس الشعوري، لأنّه رفض للواقع واستلهام
 لقوى خفية تكمن خلف مظاهر الأشياء.⁽²⁾

ونُعرّج على صوت آخر هو عثمان لوصيف، الذي سجل حضوره في المشهد
 الشعري الجزائري بما أبدعه من مجموعات شعرية بلغت ست عشرة مجموعة. تَنِمُ - في
 أغلبها - عن تجربة مفعمة بالرموز الصوفية؛ ففي صورة المُعشوق البشري يقول:
 تلك صوفيتي أن أطالع في نور وجهك سر الحياة

وسر الغوايات

(1) و أن أتوضاً في ظل عينيك.

ويحلق بحثاً عن المطلق في:

السماوات التي لا تنتهي
 لم يزل يشربه مطلقها
 عندما حلق في أزرقها أزرقها

⁽¹⁾ - عبد الله حمادي: البرزخ والسكن، منشورات جامعة متولي، قسنطينة، 2000/2001، ص 154.

⁽²⁾ - عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 118.

⁽¹⁾ - عثمان لوصيف: براءة، دار هومة، الجزائر، 1997، ص 44.

و المحرّات على جبّهته

أهـر يغمـره رـقـاقـها

يلمس الضـوء فـتنـسـاب الرـؤـى

يـتـهـادـى في المـدى زـورـقـها

و السـمـاـوات الـتي لا تـنـتـهـي

لم يـزـلـ يـمـتصـهـ أـعـمقـهاـ⁽²⁾

ولأنّ المرأة هي رمز المبدأ الأنثويّ الفعال، كما كانت (إيزيس) في الديانة المصرية القديمة رمزاً للكينونة والوجود؛⁽³⁾ وكانت زهرة (اللّوتُس) المقدّسة رمزاً لهذا الجوهر الأنثويّ،⁽⁴⁾ بحدٍّ لوصيف يستمرّ بعد الميثولوجي لرمز الأنثى،⁽⁵⁾ خاصةً في ديوانه الموسوم بـ: "قالت الوردة" إذ يقول:

آه.. يا وردة السـهـو

غـنـيـ لـعـجـزـةـ الـخـلـقـ وـابـتـهـجـيـ

ثـمـ صـوـغـيـ نـشـيـداـ تـرـدـدـهـ الـكـائـنـاتـ

آـيـةـ.. مـنـ لـوـاعـجـهاـ

هـذـهـ الشـطـحـاتـ وـهـذـاـ الأـرجـ!⁽¹⁾

و تجربته في مجملها تنبئُ بميلاد شاعرٍ يحققُ للمجتمع أن يستقبله كحاملٍ لشعّلة النور الإنساني؛ فذاكهُ تُصِرُّ على أن تكون خارج الزّمان والمكان حيث القوى الغيبية المجهولة، إضافة إلى لغته الشعرية التي يستخدمها استخداماً سحرياً.

(2) - عثمان لوصيف: شبق الياسمين، دار هومة، الجزائر، 1986، ص 43.

(3) - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983، ص 126.

(4) - المرجع نفسه: ص 125.

(5) - عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 162.

(1) - عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، 2000، ص 07.

فإذا كانت فترة التسعينيات - وما أفرزته من تغيراتٍ سياسية واجتماعية وثقافية - بُرِزَ إلى الساحة الأدبية في الجزائر صوتٌ جديدٌ - هو محور هذه الدراسة -، وظهرت باكورة أعماله "الوهج العدريّ". وإذا كانت الصلة الروحية التي عاشهَا البياني بجانب أضরحة شيوخ الصوفية الكبار دفعت به إلى علاقة عميقة بمعاهم ورؤاهُم،⁽²⁾ فإنَّ الصلة نفسها دفعت ياسين بن عبيد إلى البحث عن الخفيّ، وإدراكِ الغامض، وغوصِ في تجربة الغيب؛ لقد تلّمذ للعالم الصوفيّ أبي حفص الزموري، وصحيه في أخرىات أيّامه صحبة مُريدٍ. وظلَّ ممتنًا لشيخه فأهداه باكورة أعماله.⁽³⁾ وكانت مدينة زمّورة - بأجوائها الصوفية - باعثًا له للتّعلق بالرؤى الغيبية؛ فأراد لتجربته الشّعرية أن يتمتزج فيها الاختراق الصوفيّ بالاحتراق الشّعريّ.. شأن كبار الصوفية الذين كتبوا مكابداتهم ومحنهم ومعاناتهم.⁽⁴⁾ وكانت تجربته الغارقة في عالم الشّهود تجربةً متميزةً في الشّعر الجزائريّ المعاصر.⁽⁵⁾ وبخلّت في "الوهج العدريّ" صوفيته منذ التقديم؛ الذي آثر أن يكون بقلمه لا بقلم الغير - اعتمادًا على سلوكٍ صوفيٍّ يفرض المغايرة والتفرّد، وعدم الاطمئنان إلى الآخر،⁽¹⁾ الذي يقصُّ به الفهمُ عن إدراك ما يريده (الشّاعر). فهو لذلك يترجّح القاريء أن يتلمسه «في الأناء التي يقرأها سطوراً و في وجوه الصور التي تنتظم حياله إذا تناول الوهج العدريّ».⁽²⁾ وهي المجموعة التي اعتبرها بعض الدارسين لبنة جديدة في صرح التجربة الشّعرية في الجزائر؛⁽³⁾ لأنّها تُلْمِع إلى صوفية استغراقية تختلف عن سابقاتها من حيث انباءُها:⁽⁴⁾

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

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

⁽⁴⁾ - محمد بنعمارة: المرجع نفسه، ص53.

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

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص121.

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

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

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

- انطلاقاً من توظيف لغة الغزل الحسي في حلّ قصائد المجموعة، و مروراً بالثورة على الواقع المتردي -ليس واقع الشاعر فحسب، بل واقع الأمة جماء-، و انتهاءً باختراق الآفاق في محاولة -يائسة- لتجاوز الواقع، و بلوغ عالم أكثر إشراقا؛ فحطّ الرحال في فضاء عالم روّيويٍّ رحب. ⁽⁵⁾

ثم أصدر ابن عبيد بعد الوهج العذريّ مجموعاتٍ شعريةً أخرى، لا شكَّ أنها اتّسمت بنُضج التجربة. و لكن هل كان يُصدر - دوماً - عن حسٍّ صوفيٍّ؟ أم تغيّرت الحالُ؟ و كيف إنعكس أثر هذا النضج على لغته الشعرية؟ و كيف كان استخدامه للرموز؟ و هل كان لها مورد واحد يستقي منه؟ هو المنهل الصوفي؛ أم تعددت المناهـل؛ وبالتالي تعدد طبيعة الرموز في شعره، و تنوّعت دلالاتها؟

إنَّ الدارس لتجربة أيّ شاعر لا يمكن أن يغفل صدى تلك الأصوات التي قرأها، و ظهرت بصفتها فيما أبدعه من نصوص؛ لأنَّها في حقيقة الأمر تتشكّل من مجموع نصوص غائية؛ أو ما اصطلاح على تسميته -حديثاً- بالتناص. و إذا علمنا أنَّ للتناص قوانينَ ، فوفقاً أيّ منها يمكن دراسته في شعر ابن عبيد؟

والإيقاع و يحتلُّ مكانة لا يُستهان بها؛ فهو أهمَّ ما يُميّز الشعر عن التّشر، و غير خاف علاقة الحالة النفسيّة للشّاعر بما يتخيّره من بحور، و قوافي، و بما يتوارد في شعره من حروف، أو كلمات... فما أبرز ما يُميّز الإيقاع في التجربة البنعبيدية؟
هذا ما ستحاول الفصول القادمة الإجابة عنه.

إنَّ أيَّ إبداع أدبيٍّ يحمل وظائف الإثارة والإمتاع في الوقت الذي يحمل وظيفة التوصيل والإبلاغ والإفادة بنقل الأفكار... و لهذا فوظيفة الخطاب الشعريّ ذات وجوه متعددة؛ بعكس الأسلوب العاديّ بين الناس. فهو ظاهرة إنسانية تجمع بين عناصر الأدب، والفن، واللغة، والحياة في بنية فنيّة مثيرة للعاطفة والوجدان والعقل.... باعتبار ما تكتنزه من أسرار موحية في الشّكل والمضمون... ولما كان الإحساسُ بالجمال استجابةً روحيّة و موضوعية لمكوناته في الأشياء والظواهر؛ كانت هذه الدراسة لتفهم الجمالية التي

⁽⁵⁾ - ينظر: الوهج العذري: - تراثيل المشكاة الخضراء ص16، - ياعاشق من..؟ ص29، - لا تكتب ص28.....

أوجدتْ شعر ياسين بن عبيد، و رسمتْ له السُّبُلَ الّتي يتفاعل فيها فنِيًّاً مع المتلقّي،
و ينفعُلُ به؛ مع تمام الوعي بأنَّ الأقاويل الشّعريَّة عمومًا و الصّوفية بوجهٍ أخصٍ هي من
أصعب ما يسعى الدّارسُ إلى مفهَمَةٍ جمالهِ.

الفصل الأول:

مقاربات نظرية في المكوّنات الشّعريَّة

أولاً - الرّمز في الشّعر العربي الحديث:

1- في مفهوم الرّمز:

لقد أصبح استعمال الرّموز في الشّعر المعاصر ظاهرةً لافتةً للإنتباه، بعد أن تفتنَ
الشّعراء في توظيف أنماطٍ مختلفة منها تبعاً لاختلاف التجارب، والمواقف؛⁽¹⁾ مُتعددين -
 بذلك - قدر الإمكان عن الوضوح، و التّحديد لأنّ فيهما مللاً،⁽²⁾ و لأنّ اللّغة العاديّة
 بقواعدها المألوفة تقف عاجزةً أمام إستيعاب التجارب المعقدة الغامضة؛ فكان لِزاماً
 اختيارُ أسلوبٍ غير مباشر يخترق القواعد، و يتجاوز البسيط إلى المعقد.⁽³⁾ وكان ميلادُ
 الرّمز إِيذاناً بفتح حضاريّ عظيم، يحقّ لعشر الشّعراء أن يتباهاً به، لأنّهم بلغوا درجةً
 من الكشف لا يرقى إليها إلاّ المرسلون.⁽⁴⁾

فما مفهوم الرّمز (لغة و اصطلاحاً)؟

⁽¹⁾ - شلتاغ عبود شرّاد: حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 159.

⁽²⁾ - محمد ناصر: المرجع نفسه، ص 549 و 550.

⁽³⁾ - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 273.

⁽⁴⁾ - ربعة بعلی: بنية الرّمز الصّوفي في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة باتنة، 04/05، ص 16.

إنّ مادّة "رمز" تعني لغةً: الإشارة و الإيماء. لكن ما طبيعتهما، أيكونان باللفظ؟ أم بجوار حُجَّةٍ أخرى غير اللسان؟

لقد رأى الزمخشري^(ت. عام 538هـ) أنّها تكون بالشفتين، و الحاجبين، و أورد المثال الموالي: «دخلتُ عليهم فتغامزوا و ترمازوا». ⁽⁵⁾ و أطلق لفظ الرمز على الخفي من الكلام، ومثاله ما أورده الطبرى^(ت. عام 310هـ) في تفسيره: ⁽⁶⁾ «و كان يُكلّم الأبطال رمزاً»؛ فاستنتج أنّ الرمز حديثٌ خفيٌّ، وأنّه يكون بالتلّيمح دون التّصرّيف. و قد توسيّع الفيروز آبادى^(ت. عام 817هـ) ⁽⁷⁾ أكثر حين رأى بأنّه يتّبع بالشفتين أو العينين أو الحاجبين، أو اليد، أو اللسان. و رأى الجاحظ أنّ الإشارة - زيادة على الجوارح - يمكن أن تكون «بالملكب إذا تبعد الشخصان، و بالثوب، و بالسيف».⁽¹⁾

أمّا ابن منظور^(ت. عام 711هـ) فقد كان أوضّح وأدقّ، إذ رأى أنّ الإشارة تكون أيضاً «تصوياً خفيّاً باللسان كالمسمى، و يكون تحريك الشفتين بالكلام غير المفهوم باللفظ من غير إبارة إنّما هو إشارة بالشفتين. و قيل: الرمز إشارة و إيماء بالعينين، و الحاجبين والشفتين و الفم. و الرمز في اللغة كلّ... ما يُبَيَّنُ بلفظ».⁽²⁾ و في هذا المعنى يمكن إدراج قوله تعالى - مخاطباً ذكرياً (عليه السلام) - **﴿قَالَ رَبِّهِ اجْعَلْ لِي أَيْمَةٍ**. **قَالَ أَيْتَكَ أَلَا تُكَلِّمُ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزاً...﴾**.⁽³⁾ جاء في الكشاف للزمخشري: «إلا رمزاً) إلا إشارة بيده، أو برأسه، أو غيرهما، وأصله التحرّك. يقال إرتمزاً: إذا تحرك، و منه قيل للبحر: الراموز... فإن قلت: الرمز ليس من جنس الكلام، فكيف استثنى منه؟ قلت: لما أدى مؤدي الكلام، و فهم منه ما يفهم منه سميّ كلاماً...».⁽⁴⁾

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

⁽⁶⁾ - الطبرى: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: أحمد اسماعيل شوكاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005، مع 7/ ص122.

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

⁽¹⁾ - الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، 1968، ج1/ ص57.

⁽²⁾ - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1997، ج5/ ص356.

⁽³⁾ - سورة آل عمران: الآية 41.

⁽⁴⁾ - الزمخشري: الكشاف، دار الفكر، بيروت، ط1، 1977، ج1، ص429.

أما اصطلاحاً: فقد عرف العرب التّعبير الرّمزي في أدبهم قبل الإسلام و بعده، إذ كانوا يتذوّقونه بمعناه لا بلفظه الصّريح، و عرفوه بعد الإسلام مصطلحاً نقدياً متداولاً بلفظه أحياناً، و بما ينوب عنه من المصطلحات في أكثر الأحيان كالإشارة، و المجاز، و البديع.⁽⁵⁾

و إذا كان الرّمز بمعناه الاصطلاحي الحديث هو: «الإيحاء أي التّعبير غير المباشر عن النّواحي النفسيّة المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعيّة»⁽⁶⁾ وهو «كلّ ما يحلّ محلّ شيء آخر في الدلالة عليه. لا بطريق المطابقة التامّة، و إنما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضيّة، أو متعارف عليها، و عادة يكون الرّمز بهذا المعنى ملموساً يحلّ محلّ المجرد»⁽¹⁾; فإنّ أمراً القيس -مثلاً- قد استخدم هذا اللون من التّعبير الإيحائي المستتر في معلّقه عندما يصف الليل⁽²⁾; فهو لا يقصد ظواهر الألفاظ، و ما تُشير إليه من دلالات معروفة متداولة، و إنما يُصور حالة من حالاته النفسيّة المضطربة، و عاطفة من عواطفه المنفعلة لما نزل عليه من هموم الدنيا لتخبر قدرته على التّحمل. و قد جأ لتحقيق ذلك إلى المجاز و الإيحاء. مما يدلّ على أنّ التّعبير بالرمز كانت له إرهاصاتٌ في الأدب العربي القديم، و لم يستُوِّ على عوده كمصطلح إلاّ بعد ظهور حركة نقدية، و بلاغيّة على يد مجموعة من البلاغيين: كابن المعترّ، و قدامة بن جعفر، و أبي هلال العسكري، و ابن رشيق، و عبد القاهر الجرجاني، و ابن الأثير... .

و حديثاً أصبح الرّمز «اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعي القارئ بعد قراءة القصيدة.. إنّ البرق الذي يُتيح للوعي أن يستشفّ عالماً لا حدود له». ⁽³⁾ و هو يُحلّق بالقارئ بعيداً عن حدود القصيدة، و نصّها المباشر بما يحمله من معانٍ خفيّة، و من إيحاء، و إمتلاء، فتبوّأ مترلة رفيعة لدى المبدعين، و صار «

⁽⁵⁾ - السعدي مسائيل: الرمز الصوفي في شعر ابن عربي، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة باتنة، 01/02، ص 119.

⁽⁶⁾ - غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط. 3، 1983، ص 398.

⁽¹⁾ - مجدي وهبة، كامل المهندي: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط. 2، 1984، ص 181.

⁽²⁾ - الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، شرح و تعلق: عبد المنعم خفاجي، دار الجليل، بيروت، ط. 1، 1992، ص 36.

⁽³⁾ - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط. 3، 1980، ص 160.

كلُّ ما في الكون رمزاً. و كلُّ ما يقع في متناول الحواس رمزاً يستمد قوّته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات».⁽⁴⁾ و هو ينبعق من المجاز اللغوي نفسه حين يضغط الشاعر على بعض الألفاظ في القصيدة ضغطاً مركزاً يتجاوز كثيرا حدّ الإشارة.⁽⁵⁾ ويكون أداة للتعبير حين تقف اللغة العاديّة عاجزة عن احتواء التجربة الشعوريّة، و إخراج ما في اللاّشعر، و توليد الأفكار الكثيرة في ذهن المتلقّي. بالرّمز تستطيع اللغة نقل هذه التجربة، و به تتوالد المعاني تباعاً لأنّ طبيعته غنية، و مثيرة. و الرّمز لا ينفتح على تأويلات أرحب ما لم يُوظّف توظيفاً فنياً جمالياً يأسِرُ المتلقّي؛ ففيحقق بذلك غايته إذ «ليست وظيفة الرّمز أن ينقل إليك أبعاد الأشياء، و هيئاتها كاملة؛ و لكنّ وظيفته أن يُوقع في نفسك ما وقع في نفس الشاعر من إحساساتٍ».⁽¹⁾ و الرّمز على أنواع منه: الديني، والتاريخي، و السياسي، و الثوري، والأسطوري، والإجتماعي، والطبيعي.....

2- أهمية الرّمز و علاقته بالصورة:

يأخذ الرّمز حيزاً هاماً في الدراسات النقدية المعاصرة، ولعل السبب يعود إلى حصوله على مساحة واسعة في الشعر المعاصر، و إلى حضوره المتميّز فيه، فصار أحد أهم سمات القصيدة المعاصرة.

و يحمل الرّمز - في داخله - أكثر من دلالة، يربط بينها قطبان رئيسان: - يتمثل الأول: بالبعد الظاهر للرّمز وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرة. - و يتمثل الثاني: بالبعد الباطن، أو البعد المراد إيصاله من خلال الرّمز. و هناك علاقة وطيدة بين ظاهر الرّمز، و باطنه، و يمكن للصورة أن تفقد قيمتها إذا حدث تناحر أو عدم إنسجام بين القطبين المذكورين.⁽²⁾ و ترتبط مستويات استخدام الرّمز بتطور الوعي الإبداعي، و بقدراته على التجريد، كما أنه مرتبٌ بتجربة الشاعر، و

⁽⁴⁾- أحمد فتوح: الرّمز و الرّمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط.3، 1984، ص 112.

⁽⁵⁾- السعدي مسائيل: المرجع نفسه، ص 120.

⁽¹⁾- أحمد فتوح: المرجع نفسه، ص 241.

⁽²⁾- عبد الله خلف العساف: الرّمز في الشعر السوري المعاصر، دار القلم، دمشق، 2006، ص 25.

بأبعادها، وبالمرجعيات التي تنبثق منها أو تؤثر فيها. و الرّمز متعدد الدلالات؛ فهو يحمل في داخله - إلى جانب المعنى الإشاري - البعد الاجتماعي، والّنفساني، والفكري، والعاطفي، وما إلى ذلك...

و يمكن القول بهذا الصدد أنّ الرّمز في الشعر لا يولدُ من فراغٍ، وإنما هو انعكاسٌ لشيء ما. ولعلّ إحدى مهمّات الشّاعر لا تنحصر فقط بقوّة اكتشاف ذلك الانعكاس وطبيعته - وهي لاشكَّ مهمّة كبيرة و صعبة -، وإنما في الكشف أيضاً عن محمل الأحساس الذي خزّنت من وراء ذلك. و «بقدر ما يحمل هذا الاكتشافُ من سمات ذاتية يُسليغها الشّاعرُ على الرّمز المكتشف فإنه يعكس عرفة جماعيًّا لم يُفصّح عنه».⁽¹⁾ فالشّاعرُ لا يشكّل الرّمز من العدم، أو بعيداً عن العُرف، وإنما هو يكتشفه، ويُضيف إليه؛ وكلّما كان الرّمز ممثلاً لما هو (عرفي) إزداد تأثيراً وأصالة.

و الرّمز بفضل الرؤيا المنسجمة للشّاعر، وبفضل تحسينه له ضمن السياق يعكس رؤية الفرد، والمجتمع الذي يتتمي إليه ثقافياً. وقد يكون انغلاقُ الرّمز على ذاته، وخروجه عن العرف العامّ سبباً في سقوط كثيرٍ من الرّموز، و عدم فاعليتها؛ «إننا نواجه في كثير من الأحيان - رموزاً لا نُحسّ بها، ولا تُشير فينا شيئاً.. ربما لأنّها مُغرقةٌ في الذاتية... فاستخدام الرّمز في الشعر أمرٌ حساسٌ جداً، وأي خطأ يحدث في ذلك الاستخدام يُعطّل الرّمز، و يُبطل فاعليّة الصّورة؛ ومن ثمّ قوّة النّص التأثيريّة في المتلقّي».⁽²⁾

إنّ العلاقة بين الرّمز، و الصّورة علاقة تفاعلٍ ضمن جدلية التأثير، و التأثر؛ فالصّورة هي الرّحم الدّافئ الذي ينمو فيه الرّمز، و تزدادُ خصوصيّته؛ فهي تُضيف له أشياء جديدة، وتضعه في مناخ خاصٍ يكفل وصوله إلى المتلقّي، و يؤثّر فيه؛ و هي -من خلال طبيعتها الحسيّة- تساعد على تحسين الرّمز، فيؤثّر على العقل، و الإرادة،

⁽¹⁾ - المرجع نفسه، ص 31

⁽²⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

والحواسّ. والصّورة -أيضاً- تعمّق أبعاد الرّمز، و تنقله إلى أنموذج، أو مثال جماليّ يُعبر عن حالة جماعيّة في فترة من الفترات.⁽³⁾

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

أ- إّنه يُركّز الصّورة، و يضبط إسْطَالاتِها، و يوحّد أبعادها، و يدفعها نحو التّكثيف والإيحاء.

ب- يساعد على تعميق الوعي ضمن الصّورة: فالرّمز يحمل بداخله مخزونا خاصّاً يضيفه حين يتّحد بها. و مثلما يجعل الصّورةُ الرّمزَ مشخصاً محسوساً؛ فإنّه يمنحها بعد الدّلاليّ الذي يختزنه.

ج- يساهم في توسيع المساحتين الزّمنيّة، و المكانية للصّورة: فالرّمز التّاريخيّ -على سبيل المثال- حين ينضمُ إلى الصّورة ينقل ذهن المتلقّي، و إحساسه إلى الفترة الزّمنيّة التي أُنشئَ فيها، و إلى المكان الذي نما فيه، و تطورَ. و الصّورة- مقابل ذلك- تسعى إلى إسقاط ذلك الرّمز على موضوع معاصر.. و هكذا يكون الرّمزُ سبيلاً في إغناء الصّورة، و في إعطائها أبعاداً جديدة، و آفاقاً متنوعة.⁽¹⁾

3- التقاطع بين الرّمز و التّصوّف:

يُعدُّ الرّمز الصّوفيّ أهمّ رمز دينيّ يفرض ثقله في الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر عامّة؛ ويستمدُّ كثيراً من دواله الرّمزية من الطّبيعة؛ كما تمتزج فيه رموز المكان، والزّمان، والشّخوص... مما جعله أكثر أنواع الرّموز ثراءً، و تنوّعاً، و اتساعاً.⁽²⁾ ولعلّ هذا ما جعل الكثير من النّقاد يحيطونه باهتمام، و عناية كبيرين؛ فاشتُرَأَتْ إليه أعناقهم بدءاً من تناولهم إيّاه في طور نشأته الأولى لدى أعلام الصّوفية الكبار كابن عربي، و ابن الفارض، و السّهودي المقتول،... و غيرهم، و انتهاءً بانعكاساته على الشّعر العربيّ

⁽¹⁾- المرجع نفسه: الصفحة 40.

⁽²⁾- المرجع نفسه: ص 43-49.

⁽³⁾- ربّيعة بعلي: المرجع نفسه، ص 67.

المعاصر. و سعت الدراسات الحديثة - في محاولة التنظير و التقييد - إلى ضبط عددٍ هائل من المصطلحات النّقدية الّتي من شأنها أن تحكم الخطاب الشعري المعاصر من قريب، أو بعيد.⁽³⁾ فألفت معاجم متخصصة: كالمعجم الصّوفي لـ "سعاد الحكيم"، و الموسوعة الصّوفية لـ "عبد المنعم الحفني" ...

و أُنجزت دراساتٌ تناولت التّصوّف موضوعاً: كالدّراسة القيمة الموسومة بـ "ابن عربي و ميلاد لغة جديدة" لسعاد الحكيم، و ما كتبه نصر حامد أبو زيد من دراسات حول القراءة و التّأويل ككتابيه: "إشكاليات القراءة و آليات التّأويل" و "هكذا تكلّم ابن عربي". ولا نُغفل - في معرض الحديث عن الدراسات الّتي تناولت الرّمز الصّوفي - الدراسه الموسومة بـ: "الرّمز الشّعري عند الصّوفية" للدّكتور عاطف جودت نصر. و قد إنطلقت هذه الدراسات من مُسلّمةٍ أنَّ الألفاظ، و التعابير الصّوفية لا يتّأّى فهمُها، و إدراكُ أبعادها إلَّا بآليات خاصة؛ ذلك لأنَّها لغةٌ تقوم على الرّمز و الإشارة، وقد صاغ أصحابها «تعابير جديدة تعتمد على سيمياء اللّغة في تغيير مقام الكلمات»،⁽¹⁾ كما أنَّ ميلادها ارتكز على الموروث، و بعثَهُ في حالةٍ من المتغيّرات، فالحديث-مثلاً- عن الثنائيات الضّدية في الخطاب الصّوفي له أصولٌ في العقيدة الإسلامية بل هو أُسُّ من أُسسها؛ فأسماء الله الحسنى - في أغلبها - ثنائيات ضّدية: المحيي/الميت، والقاض/البسط، والخافض/الرافع، و المعزُّ/المذلُّ... كما يشير القرآن الكريم إلى مثل هذه الثنائيات: الحياة/الموت، والظلمات/النّور، و الجنة/النّار؛ بل إنَّ الكون كُلُّه قام على الصراع بين قوى الشر مثلاً في إبليس، و جنده/و قوى الخير بمحسدة في رسول الله، و من ناصرهم.

و قد حطَّم الصّوفية حدود الألفاظ، و ألغَوا الحواجز بين الأشياء؛ لتفنٰ في بعضها البعض، ومن ثمَّ تفضي إلى الوحدانية» حيث تتراوح الألفاظ، و يتداخل بعضها في بعض، وتکاد تتحول جميعها إلى نغم واحد في فم الصّوفي: يحمل أشواقه، و مواجهه، و يُجسّد

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 68.

⁽¹⁾ - عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 1، 1980، ص 103.

تطلّعاته، و تصوّراته، و رؤاه»؛⁽²⁾ مما يُعدُّ سبباً آخر من أسباب الغموض في الخطاب الصّوفيّ.

و السّفر الصّوفيّ تكتنفه حركةٌ مدّ و جزءٌ مزدوجةُ الإِتّجاه؛ إذ ينطلق الصّوفيّ في رحلته متوجّهاً إلى الذّات الإلهيّة ليكشف عن وحدتها، ثمّ يواصل في حركةٍ معاكسة لِيُزيح الستار عن الكثرة الباطنيّة من خلال الوحدة الحقة، «إِذَا مَا إِسْتَوْتُ لَدِيهِ الْأَضْدَاد - فِي تِكَامِلِهَا، وَانسِجَامِهَا، وَتَوْحِيدِهَا الرُّوحِيُّ الْعَمِيقِ - عَادَ مِنْ رَحْلَتِهِ لِيَشَهَدَ اللَّهَ فِي كُلِّ الْوِجُودِ...»،⁽¹⁾ وكان لِزاماً أن تتعكس هذه السّمات الصّوفية على الأدب عموماً، و على الشّعر المعاصر بوجهٍ أخصّ حيث استقى من التّصوّف الكثير من رموزه.

ثانياً - الإِيقاع في الشّعر العربي:

1 - في مفهوم الإِيقاع:

للألفاظ في اللغة العربيّة قيمة موسيقيّة إلى جانب دلالتها المعنوّية. و القصيدة العربيّة بنية متكمّلة العناصر ذات دلالات متوجّدة الغاية، و تختلف باختلاف قدرة الشّاعر على استغلال طاقات اللّغة، و إيحاءاتها لخلق نصٍّ فنيٍّ تتحلّ الموسيقى - ضمن مكوّناته الأخرى - جانباً مهمّاً حيث «تناسب أنغامها في وجدان الشّاعر أحاناً ذات دلالة، و تصقل موهبته النّغمية، و توّقظ لدّيه التّلوين الإِيقاعيّ الذي يستخدمه، و تخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة، و نبر اللّفظ، و تطبع أذنه بطابع الانتقاء و الاختيار».⁽²⁾

و هي ضروريّة لإحداث التجاوب بين المتلقّي و الأنعام التي تمثّل جزءاً هاماً من التجربة الجمالية، و إطاراً انفعاليّاً للغة الشّعر، الذي هو «تنظيم لنّسق من أصوات اللّغة، وقد استجاب الشّاعر للإيقاع المنظم بوحي من فطرته، و طبيعته الحسّاسة حين جعل تطريب النّفس بالموسيقى هدفاً لرسالة شعره».⁽³⁾

⁽²⁾ - عامر العجّار: التّصوّف الإسلامي ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2002، ص 139.

⁽¹⁾ - ربيعة بعلـى: المرجـع نفسه، ص 139.

⁽²⁾ - عباس عجلان: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، القاهرة، 1985، ص 64.

⁽³⁾ - علي إبراهيم أبو زيد: الصّورة الفنية في شعر دعبدل الخزّاعي، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص 373.

و لعل السبب في شيوع الشعر، و انتشاره على ألسنة الناس هو تلك اللذة السمعية التي تُوفّرها موسيقاه؛ فيطرّب المتلقّي للأنغام و الإيقاعات قبل إدراك المعاني و الصور، وتبلغ اللحظة الجمالية أوجها عندما تلتقي في النفس دلالات المعنى، و الموسيقى في كل متناغم يُعبر عن تجربة الشاعر، و قدراته.⁽¹⁾

و الإيقاع: من إيقاع اللحن و الغناء، و هو أن يقع الألحان و بينها.⁽²⁾ وقد استنتاج الباحث عبد الرحمن تبرماسين أن هذا التعريف المعجمي لم يحدّ عن إطار الغناء و الموسيقى مماثلاً في ذلك مفهوم الإيقاع عند الغربيين.⁽³⁾

كما رأى أن أول من استعمل الإيقاع عند العرب هو ابن طباطبا مستنداً إلى ما أورده في عيار الشعر؛⁽⁴⁾ إذ يقول: «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، و ما يرد عليه من حسن تركيبه، و اعتدال أجزائه. فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر: صحة المعنى، و عنوبة اللفظ؛ فصفا مسموعة و معقوله من الكدر تم قبوله و اشتتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها و هي: اعتدال الوزن، و صواب المعنى، و حسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه».⁽⁵⁾

و الملاحظ أن ابن طباطبا جمع بين الوزن و الإيقاع، ثم أضاف إليه حسن التركيب، و اعتدال الأجزاء.

و أمّا اصطلاحا فهو «تابع الحركة و السكون بحسب، و وفق معايير ذوقية إبداعية». ويعود على مسافات زمنية محددة النسب، و على سلامته تقوم سلامة الوزن، و أي إخلال به إخلال بموسيقى الشعر».⁽⁶⁾

و قد ركّز عليه أغلب الدارسين لكونه يتم بالوزن و دون وزن؛ و يعني ذلك أن

⁽¹⁾ - عبد الخالق محمد العف: تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة - فلسطين، مج 9/ع 2، 2001، ص 14.

⁽²⁾ - ابن منظور: لسان العرب، مادة وقع، مج 8، ص 408.

⁽³⁾ - عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 93.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽⁵⁾ - ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 3/ 1986، ص 53.

⁽⁶⁾ - فاسم مومني: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، 1982، ص 157.

كلّ ما يدخل في بناء موسيقى الإطار أو الحشو يُقدم في شكل أنظمة إيقاعية في النهاية تستقطب كلّ الجوانب الفنية الأخرى لتشكل أثراً كلياً و ربّما هذا ما جعل بعض النقاد لا يرى في الإيقاع إلا ترادفاً للأسلوب، و من ثم يرى أنّ الذي يجعل من القصيدة قصيدة في رأيه ليس موضوعها، و ليس تتبع المطاطع المنبورة، و غير المنبورة، أو بناء الجمل البسيطة، وإنّما هو «الإيقاع الموسيقي بصفته مصدراً للمعرفة.. و الإيقاع هو ما ينصب على نحو شامل خلال العمل، و يحدد التأليف المتماسك، إنّه الأسلوب المسموع - و هو في الرّموز الأسلوب المرئيّ - و هو طابع الذاتية الذي يوحّد كلّ الأجزاء المترفرقة.. لكنّ الشعر والحمل التّشريّة لا يمكن أن تساعد القلم الذي يُطبق الإيقاع على نحو مؤكّد؛ كما هو الحال في الموسيقى التي تتحاولنا على نحو لا يُقاوم».⁽¹⁾

و قد سيطر الإيقاع على الدراسات الشّعرية إلى درجة بلغ معها مستوى المركبة الكلية حيث تتوحد فيه كلّ الجوانب الفنية الأخرى بجميع إيماءاتها، و إحالاتها النفسيّة والواقعية.⁽²⁾

و شاع لدى المحدثين من العرب مصطلح موسيقى الشعر الذي يتراولون فيه الأصوات، و المحسنات البديعية؛ واقفين عمّا تُحدثه من جرس موسيقي يوحّي بالنغم أو يُحدّثه داخل النصّ. و نادراً ما يربطونه بالصور التي تتشكل منها القصيدة.⁽³⁾ لكنّ في الاتّصال بالغرب من جهة، و في إعادة قراءة التّراث العربيّ وفق ما تُميّه الدراسات الحديثة من جهة أخرى جعلَ المصطلح حضوراً في المشهد النقديّ.

و من بوادر الجهد في هذا المجال جهد شكري عياد الذي انطلق من تعريف ريتشاردز: «الإيقاع هو هذا التّسريع من التّوقعات، و الإشبعات، و الاختلافات،

⁽¹⁾ - إميل ستايجر: الزّمن و الخيال الشّعري (حاضر النقد الأدبي)، ترجمة: محمود الريبيعي، دار المعارف، القاهرة، ط١، 1975، ص 135.

⁽²⁾ - معمر حجيج: محاضرات في موسيقى الشعر (مخطوطة)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة باتنة، 06/07، ص 34.

⁽³⁾ - عبد الحميد تبرماسين: المرجع نفسه، ص 95.

والمفاجآت التي يُحدثها تتابع المقاطع».⁽⁴⁾

و النسيج يقتضي تسلسل النصّ، و تضافره، و تتابعه، و ترابطه لفظاً و معنى. والإشباع او الاختلافات يوفران ما توفره الحركات، و السكّنات من امتداد الصوت، و إطالته، وانقباضه، و هذه الحركات، و السكّنات أشبه ما تكون بحركة الشّهيف و الزّفير، أو حركة دوران الأرض حول نفسها؛ فيكون تعاقب الليل و النهار، أو دورانها حول الشمس فيكون تالي الفصول الأربع.⁽¹⁾

و من الجهد الأخرى التي استوجبت الوقوف عندها جهد الدكتور بسام السّاعي الذي انطلق - هو أيضاً - من تعريف ريتشاردز السابق؛ لكنه ظلّ مضطرباً بين مصطلح "الموسيقى" و "الوزن"؛ إذ لم يستقر على مصطلح واحد؛ و ذلك راجع إلى ما فطر عليه العرب من ميل إلى الموسيقى، فتنافسوا في إجاده الشعر⁽²⁾ و تخّروا من أشعارهم أرقاها، وأجودها لتنشد على المأثور في المحاجع و الأسواق⁽³⁾. و هم في اهتمامهم بالإنشاد لم يغفلوا الوزن الذي يصاحب الإيقاع الخليلي. فنجد السّاعي يوظّف مصطلح الموسيقى إذ يقول أنّ: «الموسيقى العروضية هي أهمّ عنصر موسيقيّ أوجده الثورة الحديثة في الشعر العربيّ»، ثمّ يستعمل مصطلح الإيقاع حين يرى أنّ «الإيقاع العروضيّ يكاد يكون الوسيلة الوحيدة لدى أصحاب الأنواع الشعرية الحديثة ليعلنوا عن قرب انتهاء القصيدة، أو المقطع».⁽⁴⁾

أمّا الإيقاع في نظر كمال أبو ديب فهو «الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقّي ذي الحساسية المرهفة الشّعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متّنامية تمنّح التّابع الحركيّ وحدة نغمية عميقّة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركيّة».⁽¹⁾

⁽¹⁾ - خالد سليمان فليفل: في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج/1/ع1، يناير 1999، ص 06.

⁽²⁾ - عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص 93.

⁽³⁾ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مطبعة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص 164.

⁽⁴⁾ - بسام السّاعي: حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعماله، دار المأمون للتراث، دمشق، 1980، ص 275.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: الصفحة 279.

⁽¹⁾ - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2 ، 1981، ص 230.

و من خلال هذا التعريف نجد الإيقاع قائما على الفاعلية التي تعني الحركة لُتخرج السكون الدائم و الموت من دائتها، لتحصل الحيوية التي تبعث في المتلقّي النشاط والإحساس بالفرح أو توقظ فيه مواطن الحزن فيتأسى و يتآلّم. فبحصول هذه الحركة المنتجة للحيوية يتواصل الإدراك و الإحساس معا. و يقول: «الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقية». ⁽²⁾ كما أنّ النّظام الإيقاعي لديه مبني على النّبر، و محصور في ثلات مستويات هي: -مستوى النّواة الإيقاعية؛ و تقابل السّبب الخفيف، و الوتد الجموع. -و الوحدة الإيقاعية وتقابل الأجزاء في النّظام الخليلي. -و الشّكل الإيقاعي و يقابل البحر. ⁽³⁾

ثم نقف عند خالدة سعيد التي تحدثت عن الإيقاع قائلة: «إنّه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنّما يفهمها قبل الأذن الحواس، الوعي الحاضر و الغائب، لهذه اللّغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية التي تستحضرها الأجواء... الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات و الأوزان تكرارا يتناولها معينا، و ليس عددا من المقاطع اثنين عشرية مزدوجة، أو خمسية مفردة، وليس قوافي تتكرّر بعد مسافة صوتية معينة لتشكّل قرارا». ⁽⁴⁾

و قولها هذا يُحيل على تعريف ابن طباطبا السّالف؛ فالشعور بالإيقاع في القصيدة يجعلنا نتحسّس الأجواء الشعرية لها، و ربطها بالحالة النفسيّة للشّاعر أثناء صياغته لها؛ فتشكلّ علاقة بين المتلقّي و القصيدة «علاقة إحساس، و تذوق، و شعور بعالم القصيدة، وما يكتنفه من مؤثّرات فنية، و فكريّة، و مادّية، و روحيّة قائمة على أساس النّظام». ⁽¹⁾

⁽²⁾ - المرجع نفسه: الصفحة 231.

⁽³⁾ - يُنظر: كمال أبوديب: المرجع نفسه، ص 48. - و معمر حجيج: المرجع نفسه، ص 04.

⁽⁴⁾ - خالدة سعيد: حرّكة الإبداع، دار العودة، بيروت، ط 2، 1982، ص 111.

⁽¹⁾ - عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص 100.

و النّظام و المؤثّر مكوّنات الإيقاع؛ فالأول ينشأ عن التّالي، والتنّاوب مما يُضفي الحركة، و الجريان، و الثاني يستفز المتكلّي، و يُشعره بالواقع الصّوتي في السماء.⁽²⁾ تقول خالدة سعيد: «النّظام الذي يتواли أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما، أو جوّ ما. و هو نظام أمواج صوتية، و معنوية، و شكلية».⁽³⁾

و الشّعر يُحقق وظيفته الجمالية من خلال توجّهه نحو العاطفة، و الجانب الموسيقي هو الأسرع من غيره تأثيراً في النّفوس؛ و بالتالي في التّعبير عن العاطفة.⁽⁴⁾

و قد أولى الشّكلانيون الروس الإيقاع أهمّية قصوى فهو مثله مثل الصّور الرّمزية، يقصد به الكشف عن التّمط التّحبي للحقيقة العليا؛ أي عن غور المعنى الكامن.⁽⁵⁾

و هو كما عرّفه هنري ميشونيك «تعاقب انتظاميّ لوحدة أو وحدات وفق وضع معين، و عدد محدّد، و مدة زمنية معينة».⁽⁶⁾

إنّ المقارنة بين هذه التّعرifات - غربية كانت أو شرقية، و على تنوع صياغتها - قادت الباحث التونسي محمد العياشي إلى تعريف أقلّ ما يوصف به أنه تعريف دقيق؛ حيث قال: «أمّا الإيقاع فهو ما توحّي به حركة الفرس في سيره، و عدوه، و خطوة النّاقة، و ما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفرّط فيها هي: النّسبة في الكمّيات، و التّناسب في الكيفيّات، و النّظام، و المعاودة الدّوريّة، و تلك هي لوازם الإيقاع».⁽¹⁾

و التّعرif تطرّق إلى عدّة أمور وجّب الوقوف عندها، و هي: الحركة، و النّسبة، و التّناسب، و النّظام، و المعاودة الدّوريّة؛ فالإيقاع متصل بالحركة و غير منفصل عنها، ولا ينفصل إلّا إذا كانت غير فنيّة. و النّسبة تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 101.

⁽²⁾ - خالدة سعيد: المرجع نفسه، ص 111.

⁽³⁾ - إبراهيم أنيس: المرجع نفسه، ص 193.

⁽⁴⁾ - يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشّعري - قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين 7 و 8 هـ -، منشورات وزارة الثقافة السوريّة، دمشق، 2004، ص 25.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: ص 07.

⁽⁶⁾ - محمد العياشي: نظرية إيقاع الشّعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1978، ص 144.

في الحركة، و الزمان، و الأداء. و التناسب يعمل على التوفيق بينهما، و النّظام يعني الترتيب والتناسق، و المعاودة الدّورية ضروريّة لكي يتحقق الإيقاع؛ إذ لا إيقاع بلا تكرار، و معاودة.⁽²⁾

2 - الإيقاع في النقد العربي:

إنَّ الوزن الشّعريَّ حركة متزامنة مع المعنى في النّقد العربيٌّ؛ فهو تزيين مضاف إلى المعنى المترتب في النفس أولاً؛ و من ثم جاءت تعاريف الشّعر تُلْحَّ على الخاصّية الصوّتية؛ فهو «الكلام المنظوم»، و هو «كلام موزون مقفى يدلُّ على معنى»، و هو «يقوم على أربعة أشياء، و هي: اللّفظ و الوزن و المعنى و القافية»؛ و بذلك أصبح الوزن مكوّناً أساسياً لا يستقيم الشعر إلا به. لذا قال ابن رشيق: «...الوزن أعظم أركان حدّ الشعر و أولاهما به خصوصيّة. و هو مشتمل على القافية، و جالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي؛ فيكون ذلك عيناً في التقافية لا في الوزن».⁽³⁾

و من هنا كان الاهتمام بالتشكيل الوزني الخاصّ، و المعروف نظريّاً بالبحور التي استخلصها الخليل ابن أحمد، و اتصفت بصفة الإلزامية في الشّعرية العربية، و كلّ خروج عنها هو خروج عن معايير الصناعة الشّعرية العربية؛ و لهذا كان تشديد النّقاد على هذا العنصر في التّفرير بين الشعر، و النثر.⁽⁴⁾

و قد أدى هذا الاهتمام إلى الاعتقاد أنَّ البحور الخليلية نماذج تامة، و أيّ تغيير يقع عليها يُعدُّ عيناً؛ فالشعر كله «...من الأسباب و الأوتاد خاصة، يركب بعضهما على بعض فتتركب الفواصل منها...». ⁽¹⁾ و عملية التّأليف العروضي في النّقد العربي تمر بمستويات عدّة: مستوى الحروف، و مستوى الأسباب و الأوتاد، و مستوى التفعيلات،

⁽²⁾ - عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص 102.

⁽³⁾ - ابن رشيق: العمدة، ج 1/ ص 134.

⁽⁴⁾ - مشرى بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة الجزائر المركزية، الجزائر، 1993/1994، ص 127.

⁽¹⁾ - ابن رشيق: العمدة، ج 1/ ص 138.

و مستوى البيت.⁽²⁾ فالبيت وحدة صوتية، وخطية، ودلالية قائمة بذاتها، ومستقلة.⁽³⁾ والقصيدة هي أكبر وحدة في البناء الشعري مكونة من وحدات صغرى متجانسة في الوزن، ومتّحدة في القافية. فالقصيدة إذا هي مجموع التشكيل الوزني الذي تتساوى فيه الوحداتعروضية التي تتكون كلّ وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات.

إنّ ما كان سائدا في النقد العربي يؤكّد على أنّ الوزن قالبٌ تصبّ فيه التجربة، أو هو تزيين للمعاني المسبقة. ويعيّب الوظيفة البنائية للوزن المرتبطة بالوظيفة النصية؛ لذا جاءت الحديثة بمفهوم الإيقاع كوعي عميق بالبنية الإيقاعية المتشكلة من داخل النص ذاته، وليس من خارجه تُضفي عليه خصائص صوتية بعينها. فالإيقاع أشمل من الوزن إذ «يعكس النّظام الدلالي للقصيدة في تنوع علاقتها، و تعقدها».⁽⁴⁾

إنّ الوزن في التصور الحديث بدأ يتراجع إلى المرتبة الثانية من الاهتمام. و تم التوجّه إلى الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر، و بذلك فقد صفة التجريد، و صار قابلا للمعاينة؛ لأنّه مرتبط بالجملة؛ و لعل ذلك ما قصد إليه بارتون جونسون فيما نقله الباحث مشري ابن خليفة «إن الإيقاع كيانٌ نصيٌّ معارض للوزن الذي هو نظامي. فالإيقاع متغير، والوزن هو الثابت. و الوزن هو نمط مجرد يُتعرّفُ عليه بواسطة التقاطع».⁽²⁾

فالإيقاع حسب ما تقدّم أوسع من العروض؛ فهذا الأخير ارتبط بنية اللغة ومقاطعها. لكنّ الإيقاع يتجمّد في الخطاب ككلّ.

و ينبغي عدم الخلط بين الدافع الإيقاعي و النّمط. فالنمط سكوني، و الدافع الإيقاعي ديناميكي يؤثّر في اختيار الكلمات و تركيبها؛ و من ثمّ في المعنى العام للشعر. وفي ذلك قال تشيفسكي- toma chévski: «الدافع الإيقاعي مختلف عن الوزن؛ لأنّه

⁽²⁾ - مشري بن خليفة: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁽³⁾ - ينظر: مصطفى حركات: قواعد الشعر (العروض و القافية)، طبع موافق للنشر، الجزائر، ط 1، 1989.

⁽⁴⁾ - جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث التقديمي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 5، 1995، ص 265.

⁽¹⁾ - مشري بن خليفة: المرجع نفسه، ص 129.

أخفّ بكثير من صرامة الوزن، فهو لا يُحدّد الاختيار المطلق للأشكال الخاصة (التفعيلات و نوعيّتها)، و لكن تفضيل أشكال على أخرى. و ثانياً ينظم الاندفاعة الإيقاعيّ لا الظواهر المتحقّقة في الحقل المُضيء للوعي، و التجسدنة على هذا النحو في العروض التقليدي فقط، و لكن أيضاً كلّ تركيب للظواهر التي لها قيمة جماليّة مهما كان الإحساس بها غامضاً. و ثالثاً لأنّ الشّاعر – و هو يخضع للاندفاعة الإيقاعيّ - يقلّ احترامه للقوانين التقليديّة إلى الحدّ الذي لا يسعى فيه لتنظيم الخطاب، و هو يتبع قوانين إيقاع الكلام.. قوانين أهمّ للملاحظة بكثير من تحليل الضّوابط العروضيّة. و قد آلت إلى التّرسّخ، و التّحجّر...».⁽¹⁾

و هكذا يغدو الشّعر في ذاته خطاباً نوعياً؛ تُشارك كلّ العناصر المشكّلة له في خاصيّته الشّعرية، و يخلّص بذلك من سلطة الشّكل الوزني الملائم الذي كان يعتقد به القدماء؛ ففي تصورهم كانوا يفترضون تحليل الصّوت بعزل تامّ عن المعنى. الأمر الذي أدى إلى اعتبار الوزن خارجاً عن نظام الخطاب في بيته وأدله، و لم يُنظر إليه بوصفه عنصراً نظيميّاً في علاقته بالدلالة البنائيّة للنّبرة الشّعرية و الخطابيّة. و هذا التّصور جوبيّ بالرفض، و هدم، وعلى أنقاذه قامت رؤى تُبرّز المسّكوت عنه - le non-dit في الشّعرية العربيّة خاصة ظاهرة الإيقاع، و معاليتها في الخطاب الشّعريّ كأساس بنائيّ يُحدّد محملاً عناصره السّمعيّة، أو غير السّمعيّة.

3 - وظائف الإيقاع:

انطلاقاً من أنّ الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التّفعيلة، و إنّما هي البيت كله، والتّفعيلات ليس لها وجود مستقلّ، و لا توجد إلاّ في علاقتها بكمال القصيدة، مثلها مثل البيت الذي لا يوجد خارج الصّلة مع أبيات أخرى، و من ثمّ يكون الانتقال من شعرية اللغة إلى شعرية الخطاب؛ الأمر الذي يُكسب الإيقاع وظيفتين رئيسيتين:

⁽²⁾ - نقلًا عن: محمد بئس: الشعر العربي الحديث، بياته و إبدالاتها، ج 1 "التقليدية"، دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء-المغرب، ط 2، 2001، ص 175.

⁽¹⁾ - مشرى بن خليفة: المرجع نفسه، ص 129.

أ- الوظيفة البناءية:

يتحكّم الإيقاع في نسق الخطاب؛ أي بناء عناصره، و مكوناته ضمن تنظيم، و ترتيب يستقلّ بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات. و بناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذّات الكاتبة في اللّغة بغاية تغيير مسارها، و لكنّ هذا البناء متّحرك كما هو متفرّد.⁽²⁾

ب- الوظيفة الدلاليّة:

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

الأمر الذي أدى إلى ظهور محاولات لإعادة صياغة العروض العربي على أساس نظام المقاطع و الكم، حيث رتّبت المقاطع على أساس الطول و القصر.⁽³⁾

4- الإيقاع و القافية:

إنّ الإيقاع يقوم على عنصرين أساسين: أوّلهما الوزن و يشمل امتداد البيت حشوًا وعروضاً و ضرباً، و ثانيهما القافية و تشمل أضرب الأبيات؛ لذا عُدّت الرّكيزة الأساسية التي تختزل كلّ موسيقى البيت / السّطر الشّعريّ. و القافية لغة: من قفا، يقفوا أي تبع أثره. و سُميّت بهذا الاسم لأنّها تتبع ما بعدها من البيت، و ينتظم بها.⁽¹⁾ و هي تطلق على القصيدة كما تُطلق على البيت الواحد من الشّعر. يقول صاحب كتاب العمدة: «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، و لا يُسمّى شعراً حتّى يكون له وزن و قافية».⁽²⁾

⁽¹⁾ - محمد بنّيس: ، الشّعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، ج 1 "التّقليدية"، ص 178.

⁽²⁾ - ينظر: إبراهيم أنّيس: موسيقى الشّعر، ص 167.

⁽³⁾ - ابن منظور: لسان العرب، م 15/ ص 196، مادة قفا.

⁽⁴⁾ - ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر و نقده، ج 1/ ص 243.

أمّا اصطلاحاً: فقد اختلف العروضيون في القافية ما هي؟ فقال **الخليل**: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مِن قبله، مع حركة الحرف الذي قبله؛ فالقافية تكون مرّة بعض الكلمة، و مرّة كلمة، و مرّة كلمتين...⁽³⁾

و أمّا القافية عند الأخفش فهي آخر الكلمة في البيت ككل.⁽⁴⁾ و هناك من اخترلها في حرف الرويّ.*

و حديثاً أخذت القافية مفهوماً آخر، و اكتسبت أهمية كبيرة في الدراسات النقدية؛ عدّة أصوات تكرر في أواخر الأسطر / الأسطر، و تكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الإيقاع. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقف السامع ترددتها، و يستمتع به لأنّه يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام يُسمى الوزن.⁽⁵⁾

و هي قائمة في الشّعر المعاصر الجديد، و إن أخذت شكلاً آخر هو في الحقيقة أصعب مراساً من القافية القديمة.⁽¹⁾ و حدّدت علاقتها بالوزن من جهة، و بحرف الرويّ من جهة أخرى، و قد أتاحت على مستويهما تنوعاً، و انتقالاً ينأى بها عن الرّتابة والإملال.⁽²⁾

إنّ القافية من الأركان الأساسية في بنية الشّعر العربي، و تتحقق جماليات النّصّ الشّعري بالنظر إليها في علاقتها مع الأركان الأخرى، و العناصر المشكّلة لها، و دور كلّ عنصر يعمل على تحقيق الانسجام في الإيقاع المتكرر المنتظم في نهاية الأبيات.⁽³⁾ و هنا مكمن الجمال؛ إذ تحدث المتعة الفنية من هذا التّوقع المستمرّ المنسحب على النصّ ككلّ.

ثالثاً - اللغة والأسلوب:

1 - طبيعة اللغة الشعرية:

⁽³⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه: ص 244.

* - و من هؤلاء: قطرب، و ثعلب.

⁽⁵⁾ - إبراهيم أنيس: المرجع نفسه، ص 264.

⁽¹⁾ - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضايا و ظواهر الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981، ص 113.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 114.

⁽³⁾ - معمر حجيج: المرجع نفسه، ص 31.

إنّ اللّغة هي المادة الأساسية المشكّلة لوجودنا الثقافي والحضاري، وبالضرورة هي الأساس أيضاً في عملية الإبداع الفني؛ لذلك فإنّ لكلّ أديب طريقة خاصةً في استخدام الكلمة وتركيب الجملة.⁽⁴⁾

إنّ الأديب لا يركّب الجملة ليعبّر بها عن معنى تقريري مألف، وإنّما يتعامل مع اللّغة بطريقة تفجّر فيها خواص التعبير الأدبي، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوّة، تتعدّى الدلالة المباشرة، وتنقل الأصل إلى المجاز، لتفي بحاجة الفن في التعبير والتصوير.⁽⁵⁾

إنّ التركيب / التشكيل اللغوي هو «المادة الحقيقة المشكّلة لفنّ الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرف على كيفية استخدام الأديب لللغة».⁽⁶⁾

إنّ الشّعر يتميّز بتشكيله اللغويّ الخاصّ، الذي يرقى به عن مستوى الكلام العاديّ و الأديب مشكّل /مركّب، مثله مثل الفنان التشكيلي؛ فهذا يرسم بالألوان، وذاك يرسم بالكلمات، ولعلّ هذا ما أشار إليه ملارمي -Mallarmé (1842-1898) حين قال: «إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات»،⁽¹⁾ كما اعتبر المبدع مركّباً⁽²⁾ وأكّد على دوره في خلق تراكيبه الشعرية، بanziاها عن النّمط المألوف. و لن يكون ثمة شعر «إلا بقدر تأمّل اللّغة، وإعادة خلقها مع كلّ خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للّغة وقواعد النحو، وقوانين الخطاب».⁽³⁾

إنّ التشكيل اللغويّ الخاصّ بالشّعر يجب أن يخلق مسافة تميّز التراكيب الشعرية من النثرية؛ وما لا شكّ فيه أنّ اللّغة الشعرية تستمدّ جمالها من هذه التشكيلات، لأنّها لغة إبداعية، وللّغة الإبداعية من طبيعتها الانزياح، لذلك يمكن القول: «إنّ الشّاعر خالقُ كلمات وليس خالقَ أفكار، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللغويّ».⁽⁴⁾

⁽⁴⁾ - طه وادي: حاليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989، ص 25.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽⁶⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽¹⁾ - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 41.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 176.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽⁴⁾ - جان كوهن: المرجع نفسه، ص 40.

إنّ الشعر لا يتميّز بالمضمون، وإنّما بالتراكيب التي قد تستدعي في كثير من الأحيان خرق القواعد المألوفة تبعاً لذوق الشاعر، وأحساسه، وانفعالاته، وميله. وإنّ لغة الشعر تختلف عن الاستعمال اللغوي المشترك؛ فالشاعر قد يستخدم كلمات متداولة، لكنه يُكسبها دلالة مغايرة للمألف، فتُنطّق قصيده بشيءٍ، ولكنها تقصد أشياء أخرى. دون أن تكون هذه المغايرة هدفاً لذاتها، وإلاّ تحول النص إلى عبث لغويّ، وفوضى في الرسالة. وإنّما هي (المغايرة) وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة التّشّرّف.⁽⁵⁾ يكون فيها تفرّده، وتتبّدئ من خلالها شاعريّته.

2- أهمية دراسة اللغة الشعرية:

إنّ دراسة اللغة لدى شاعر معين تكشف حقيقة تعامله مع القواعد اللغوية، وكيفية الاستفادة منها. فإذا كان متمكناً من الثروة اللغوية، وله من الخبرة ما يكفي وظفّها حسب رغبته وفي الحدود التي تفرضها الضرورة الشعرية.

أمّا إنّ كان غير ذلك فسيأتي النص الإبداعي ضعيفاً؛ لما للغة من تأثير قويّ بسلامتها يسلّم الهيكل ككلّ، وإن اعتصمتها ضعف شعر المتلقّي بالخلل، والاضطراب، وتسرب إلى نفسه السّأم، وسرعان ما ينفر من هذا النص إلى غيره.

وليس شرطاً أن يكون استخدام الشاعر للغة على حسب القواعد بل يفترض فيه أن يثبت قدرته اللغوية في الخروج على تلك القواعد والإعراض عن المألف؛ مؤكّداً قدرته على التقديم والتّأخير، والحدف، و المغايرة التّراكيب، والتّكرار... وذلك كله يقاس بمدى انفعاله، ووحدة مشاعره التي تعكس طبيعة تعامله مع اللغة. وبذلك تكتسب لغة الشاعر في قصيده تميّزاً يبتعد بها عن المألف؛ فـ «طبيعة الشعر تفهم من خلال تكوّنها من ألفاظ بنيت على نسق معين، فاكتسبت بهذا التنظيم البنائي صفتها وحيويّتها، وشخصيتها؛ حيث أنّ هذا التنظيم المعين للألفاظ أكسبها علاقات ودلّالات جديدة».⁽¹⁾

⁽⁵⁾ - خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط 1، 1991، ص 99.

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

إنّ اللّغة أداة التّعبير عن المشاعر، و الانفعالات. يستخدمها المبدع بأسلوب فنّي مختلف عن استخدام الشخص العاديّ لها في التّعبير عن مشاعره. فهي إذا مقياس التّمايز والفرد بينهما. ويختلف استخدامها بين الشّعراء أنفسهم، ففي الوقت الذي تتفاعل مع قصيدة معينة، وتأسرنا بآلفاظها الرّقيقة، ولغتها العذبة، بحد أنفسنا ننفر من قصيدة أخرى لبرود آلفاظها ورتابة لغتها.

إنّا نتفاعل مع التجارب الصّوفية -مثلاً-، و نتدوّقها على ما فيها من أساليب، ورموز، ومجازات، و نستشفّ أبعادها، لأنّ هذه التجارب وسّعت مجال اللّغة الشّعرية، وبعثت فيها روحًا، و نفسها جديدين، متّخذة من الإشارة لا العبارة مدخلًا رئيساً.⁽²⁾

ولعلّ هذا ما دفع أدونيس إلى التّأكيد على أنه «إذا كان الشّعر تجاوزًا للظّواهر، ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما، أو في العالم كله، فإنّ على اللّغة أن تحيد عن معناها العاديّ؛ ذلك لأنّ المعنى الذي تتحذّه عادة لا يقود إلى رؤى أليفة مشتركة. إنّ لغة الشّعر هي لغة الإشارة، في حين أنّ اللّغة العاديّة هي لغة الإيضاح. فالشعر هو بمعنى ما: جَعْلُ اللّغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله».⁽¹⁾

إنّ الوضوح ليس شرطاً في الشعر، فالشّاعر «لا ينطلق من فكرة واضحة محدّدة، بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة».⁽²⁾ ووظيفة اللغة الشعرية «تكمن أساساً في السّحر والإشارة فهي لا تُعبّر، ولا تصف، أي لا تبوح، ولا تصرّح، وهذا مصدر غموضها».⁽³⁾ و الشّاعر شخصٌ أسرته الكلمات، فاتّبع غوايتها، و راح يفتح أبواب عالم ليس استنساخاً لهذا العالم المركّب، و إنّما هو عالم شعريّ قوامه اللّغة الشّعرية التي تتحذّز من وحدة الأضداد حقلًا للّعبة اللغوية.⁽⁴⁾

⁽²⁾ - أدونيس: الصّوفية و السوريانية، ص 23.

⁽¹⁾ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص 125 - 126.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 125.

⁽³⁾ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث -بنياته و إبدالاتها-، ج 3-المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط 3، 2001، ص 97.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

3- التشكيل الأسلوبي:

أ- مفهوم الأسلوب:

الأسلوب - في مفهومه اللغوي العام - هو «طريقة في الكتابة، ومذهب في التعبير عن الأفكار والمشاعر، ووجه من أوجه إفصاح الكاتب عن شخصيته المتميزة عمّا سواها»⁽⁵⁾ كما أنّ مفهومه يمتدّ ويتوسّع، فيشمل مناحي الحياة المختلفة، كطريقة اللباس، والأكل والمعاش، والمسكن وترتيب أثاث البيت... وكلّها طرق وأساليب تختلف، في قليل أو كثير، من شخص إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، وكلّها أيضاً طرق تعبر عن ذات أصحابها وعن سلوكهم، وتأخذ من ثقافتهم وحضارتهم وعصرهم.⁽¹⁾

ب- الأسلوب في الدراسات الحديثة:

وقد اختلفت الدراسات الحديثة في محاولة تحديد الظاهرة الأسلوبية، فمنها التي نظرت إليها من زاوية المرسل / المخاطب،⁽²⁾ ومنها التي تعاملت معها من جهة المرسل إليه / المخاطب،⁽³⁾ ومنها التي أغفلت الاثنين، وراحت تعامل معها كأثر / رسالة، على اعتبار أنها كيانٌ حياديٌ مغلق.⁽⁴⁾

ب/1- الدراسات الغربية:

إن الدراسات التي اعتمدت المرسل مرجعيتها الأساسية في تحديد مفهوم الأسلوب، انطلقت في أغلبها من مقوله بيفون-Buffon(1707-1788) : «الأسلوب هو الشخص ذاته»؛ حيث ربط فيها بين الرؤية والتعبير، وجعل من طريقة التعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير، ومبرزة للشخصية الفردية، فالتعبير ما هو إلا تجلّيات للباطن في الظاهر، والانطلاق من دراسة الظاهر ما هو إلا سبيل ومنفذ إلى كشف طبائع الباطن، والوقوف

⁽⁵⁾ - جبور عبد التور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 20.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽²⁾ - عبد السلام المساي: الأسلوبية والأسلوب، الدرا العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 1982، ص 57.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 79.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه: ص 88.

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

على ماهيته وكتنه وفلسفه صاحبه في الوجود؛ فيكون الأسلوب بذلك هو مطابقة التعبير، بوصفه حركة ظاهرية، لروح صاحبه، بوصفه حركة باطنية، وكأنّ الروح هو الفاعل والتعبير هو القابل.⁽⁵⁾

إنّ أهمّ الدراسات الغربية التي اعتمدت مقوله بيفون مرجعية – كما يرى الباحث الجزائري مختار حبّار - دراسة هنري موريير Henri Morier الموسومة بـ : «سيكولوجية الأسلوب»، ** وهي الدراسة التي حاول الباحث فيها «استكشاف ما أسماه: رؤية المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه، واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أنّ هناك خمس تيارات كبرى تتحرّك داخل الأنماط العميقة (...). وهي : القوّة، والإيقاع، والرغبة، والحكم، والتلاحم، وهي الأنماط التي تشكّل نظام الذّات الداخلية، وقد يظهر كل نمط منها في شكل إيجابيّ أو سلبيّ، فالقوّة قد تكون قاعدتها الشدّة أو الضعف، والإيقاع قد يكون متّسقاً أو ناشزاً، والرغبة قد تكون صريحة أو مكبّة، والالتحام قد يكون واثقاً أو متربّداً، والحكم قد يكون واثقاً أو متشارماً». (1)

إنّ دراسة موريير تعاملت مع العمل الأدبيّ من حيث «الألوان التعبيرية... كالأفعال والصور، واختيار صيغ المضارع والمستقبل والأمر، واستخدام علامات التّرقيم على نحو معين، واللجوء إلى الإكثار من وضع النقط أو علامات التعجب، أو علامات الاستفهام، واللجوء إلى ألوان من الحروف الصوامت أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة، ودلّالات ذلك كله على ما يسود الأنماط العميقة».⁽²⁾

و مما عيب على هذه الدراسة أنها انطلقت من أفكار مسبقة، وقّمت الأنماط العميقة على ش ساعتها، وأنّها حاولت ليّ عنق العمل الأدبيّ في تعسّف؛ حتّى توائم ألوانه التعبيرية، من صور وصيغ وأدوات ترقيم.⁽³⁾

⁽⁵⁾ - مختار حبّار: شعر أبي مدین التلمساني - الرؤيا و التشكيل -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 169 .
** -La psychologie des styles, 1959.

⁽¹⁾ - ينظر: مختار حبّار: المرجع نفسه، ص 169.

⁽²⁾ - أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصل، مج 5 / ع 1، ديسمبر 1984، ص 67.

⁽³⁾ - مختار حبّار: المرجع نفسه، ص 170.

و أَمّا الدراسة التي قدّمتها النمساويُّ : ليو سبيتزر - Léo spitzer (1887-1960) في كتابه : «اللغة والتاريخ الأدبي»، فقد حاولت عدم الانطلاق من أحكام مسبقة، وتعاملت مع الأسلوب باعتباره نابعاً من الإنتاج، و ليس من مبادئ مسبقة. و الإنتاج كُلُّ متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونحوه، ولا بدّ من البحث عن التلاحم الداخليّ. ومحور العمل الأدبي هو الكاتب الضمّني نفسه لا الصّريح، وهو الذي ينبغي استكشافه انطلاقاً من البنية السطحية، وقد يكون مجموعة قيم تَؤُولُ في النهاية إلى قيمة نفسية، أو شعورية واحدة. ⁽¹⁾

كما رأى سبيتزر أنَّ الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوٰية لأنَّ الاستعمال اللغوٰي، وأدوات التعبير الفنية تعكس شخصية الكاتب وتبوح بالمسكوت عنه، وتحمل في طياتها ملامح الكاتب الضمّني المنشود في العمل الأدبي، الذي لن يحظى بهذه السمة إلا بمقدار ما فيه من انحراف وعدول باللغة من الكلام المرسل إلى الكلام البديع أو الفني؛ وأنَّ الانحراف والعدول لا يتم إلا من أجل حمل بصمات شخصية، وشحنات عاطفية ومواقف أدبية فردية، هي بالضرورة ملامح الكاتب الضمّني المبحوث عنه في العمل الأدبي. ⁽²⁾

إنَّ أهمَّ المقولات الغريبة التي حدّدت الأسلوب انطلاقاً من عملية التناظر بين الكاتب والمتلقي، مقوله ماكس جاكوب Max Jacob (1876-1944): «إنَّ جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته»، و بول كلوديل Paul Claudel (1868-1955) في مقولته: «الأسلوب هو نغم شخصية الإنسان»، و بروست marcel Prouste (1871-1922) في مقولته: «الأسلوب بصمات تحملها صياغة الخطاب، فتكون كالشهادة التي لا تُتحي». ⁽³⁾ وهي مقولات تتفق في محملها مع منهج ليو سبيتزر في بحثه عن الكاتب الضمّني، ومع موريير في بحثه عن رؤية الكاتب للعالم، وكلُّ أولئك يذهبون إلى أنَّ

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 171.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 172.

⁽³⁾ - يُنظر: عبد السلام المسدي: المرجع نفسه، ص 67، 68، 70.

الأسلوب هو الطريقة التي يُشكّل بها المؤلّف ذاته في عمله الأدبي تشكيلًا فكريًّا، وشخصيًّا، و موقفًا، وعاطفة.⁽⁴⁾

ب/2- الدراسات العربية:

من الدراسات الأسلوبية العربية التي اتّخذت فكرة بيفون مرجعية لها في النظر إلى تحديد مفهوم الأسلوب و دراسته، دراسة الأستاذ أحمد الشايب في كتابه **الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، حيث يربط العلاقة بين الأدب وأسلوبه، ويرى أنه على الرغم من أنّ الموضوع قد يكون واحدًا، إلا أنّ الأدباء يتعدّدون وأسلوبهم مختلف، فكلّ منهم طابع خاص في تفكيره وتعبيره وتصوирه يُميّزه عن غيره. وهذا ما يدفع إلى القول أنّ الأسلوب هو الأديب أو هو الرجل.⁽¹⁾

ويذهب إلى عقد صلة بين الأسلوب وشخصية الأديب، ويُعرف الشخصية بأنّها مجموع الصفات الجسمية، والعقلية، والخلقية التي يتّصف بها الإنسان: كالصدق، والشجاعة، والكرم، وكالذكاء وعمق التّفكير، كالقوّة، والضعف، والنّاهة، والخمول، ... وغير ذلك من الطبائع. والأدب معرض لظهور شخصية الأديب في طبيعة من تلك الطبائع ، ويخلص إلى «أنّ الأديب حين يعبر عن شخصيّته عبراً صادقاً، يصف تجربتها ونزعاتها ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة، ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التّفكير والتّصوير والتعبير، هو أسلوبه المشتقّ من نفسه هو : من عقله وعواطفه وخياله ولغته، تلك العناصر التي لا تتوافر لغيره من الأدباء، ومن ذلك تكثّر الأساليب بعد الكتاب والمنشئين».⁽²⁾

وأمّا ثانٍ دارس يمكن اعتباره رائدا للدراسات الأسلوبية العربية فهو الأستاذ عبد السلام المسدي الذي يرى أنّ «الأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه، من حيث إنّه قناة

⁽⁴⁾ - مختار حبّار: المرجع نفسه، ص 173.

⁽¹⁾ - أحمد الشايب: الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية -، مكتبة الهضبة المصرية، القاهرة، ط 8، 1988، ص 121.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 127-128.

العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقاً»⁽³⁾. و هو يُصدر في ذلك عن فكرة بيفون -المطروحة سابقا-. كما يقول بالعوامل الخارجية والداخلية التي تطبع شخصية الأديب بطابعها، ثم تتعكس خصائصها على إنتاجه، فتكون منه بمثابة الفاعل، ويكون هو منها بمثابة القابل. و منه فالأسلوب في رأيه ليس الموضوع الشعري في حد ذاته، ولا هو بؤرة الفعل أو شخصية الذات الشاعرة ، ولكنّه حصيلة ثنائية تحلّي ملامح الذات الشاعرة في الصوغ الشعري شكلاً ومضموناً، و بتعبير بسيط هو إسقاط الذات على الموضوع⁽¹⁾.

و من الروّاد -أيضا- الأستاذ محمد عبد المطلب بدراساته الموسومة بـ: الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد، و هو كما خلص إلى ذلك الباحث مختار حبار يرى أنّ الأفكار الأسلوبية، تتحرّك من دائرة اللغة بكلّ شمولها، ومن كونها مرآة تعكس طبيعة أصحابها، ثم تتوّقف عند كلّ مبدع على حدة لتأخذ خصوصيّته، نتيجة لتمايز المبدعين -باطنياً- تمايزاً يتحقّق لكلّ منهم شخصية مستقلّة ذات سلوك تعبيري متتابع لا يختلف إلاّ نادراً، ولا يمكن الوقوف على هذا الباطن الخفي -الذّي هو أساسا الكاتب الضمّي- إلاّ بالتدقيق في الوسيلة الماديّة الملحوظة وهي الصّياغة.⁽²⁾ و هو بذلك لا يخالف فكرة بيفون من أنّ الأسلوب هو الشخص نفسه.

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

⁽³⁾ - عبد السلام المسدي: المرجع نفسه، ص 68.

⁽¹⁾ - مختار حبار: المرجع نفسه، ص 178.

⁽²⁾ - مختار حبار: المرجع نفسه، ص 181.

الفصل الثاني:

جماليات الرّمز
في

شعر ابن عبيد

كيف يمكن التعبير بالواضح عن الغامض؟ و بالبساط عن المعقد؟ إن اللغة المتدالوة بقواعدها، و نظمها تقف عاجزة عن ذلك؛ فيكون من المحتم تجاوزها، و اخترار قواعدها بتبني أسلوب غير مباشر يُمكنه احتواء تلك الدلالات على تعقّدها، و هذا الأسلوب الذي لا يُعوزه العنصر الجمالي هو ما صار يُعرف باللغة الرمزية.

ولقد تفنّن الشعراء في استعمال الرموز، و في التعامل مع أنماط مختلفة منها، تبعاً لاختلاف تجاربهم، و مواقفهم في الحياة، و هذه الرموز مكّنت الشعراء - و ابن عبيد - واحد منهم من أن يُعطوا الكلمات الخام دلالات بعيدة، بعد وضعها في سياق شعرى خاص⁽¹⁾. و هذا ما سيتضح من خلال استقراء الرموز و دلالتها في شعر ابن عبيد.

1 - الرمز الصوفي:

كان إتجاه ابن عبيد إلى التصوف ضرورةً فكريةً نابعة من تتلمذه على يد قطب من أقطابه في الجزائر، و إعجابه الشديد به، و إدراكه ما في التصوف من تنوعٍ و تعددية pluralité يسمحان بسعة الرؤيا و اخترار الآفاق.⁽²⁾ و لم يكتف بالجانب اللغوي والفكري بل تجاوزهما إلى الرموز الصوفية على اختلف دلالتها⁽³⁾، ومن الرموز التي تكررت و كان حضورها لافتاً في شعره - حال شعراء الصوفية على اختلف العصور والأمسكار - نجد:

1- رمز الخمرة:

لقد كان للخمرة حضورٌ قويٌ في الشعر العربي القديم، سلبت ألباب الشعراء، فاستفتحوا بها مطولاً لهم مُنزِّلِنَهَا مترلة الحيبة الظاعنة، يقول عمرو بن كلثوم:

ألا هبّي بصحنك فاصبحينا و لا تبقي حمور الأندرينا
مشعشعـة كأنّ الحصـ فيـها إذا ما الماء خالطـها سخـينا

⁽¹⁾ شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 159.

* - الشيخ عمر أبو حفص الزموري (1913-1990).

⁽²⁾ - ياسين بن عبيد: الشعر الصوفي الجزائري (المفاهيم والإنجازات)، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2007، ص 11.

⁽³⁾ - دليلة مكسح: المراجعات الفكرية و الفنية في شعر بن عبيد، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة بسكرة، 07/06، ص 188.

تجور بذى اللّبانة عن هواه إذا ما ذاقها حتّى يلينا ⁽¹⁾

و ليس عمرو بن كلثوم وحده في العصر الجاهلي من تحدّث عن الخمرة، بل هناك شعراء آخرون مثل إمرئ القيس، والأعشى ميمون، و طرفة بن العبد الذي جعلها ملادًا من الهموم فيقول:

فإن تبغني في حلقة القوم تلعني وإن تلتمسني في الحوانين تصطد
ندامي بيض كالنجوم وقينة تروح علينا بين برد و مجد

⁽²⁾ ألا أيّهذا الالئمي أحضر الوعي وأن أشهد اللّذات هل أنت مخلدي

وقد «كانت الخمرة شيئاً نفيساً عند المتعارفين لأنّها تقتل الهم الشّديد... و تُوهم صاحبها أنّها تسد فراغ حياته»؛⁽³⁾ مما دفع أبا نواس أن يجهّر بشربها، و يُسجّل مسامراته مع كؤوس الراح ليل نهار:

فعيش الفتى في سكرة بعد سكرة فإن طال هذا عنده قصر الدّهر

⁽⁴⁾ و ما الغبن إلا أن تراني صاحبيا و ما الغنم إلا أن يُتعتّنني السّكر

إنّ مفعولها السّحريّ في نفس شاربها، و ما نسجته الشّعوب -منذ فجر التاريخ- حولها من أساطير تقدّسها عناصرٌ جعلت منها موضوعاً جديراً باهتمام الشعراء؛ « فهي عند مُخامرها العقل، و في أُنسِ مجلسها و بهجتها تصلُّ الواقع الموجود بالحلم المؤسّس على إنطلاق الغرائز وهي تطلب فرحاً».⁽⁵⁾

إنّ الخمرة تجمع بين المقدس والمدنس: فهي من جهة سائل مرتبط بالماء الذي جعل الله منه كُلّ شيء حيّ، و حمرتها حمرة الدّم الذي له ارتباطُ وثيقُ بالحياة؛ ثمّ هي تفعل بشاربها ما لا يفعله سواها من الأشربة، فيبلغ النّشوة حين يسكر، و يُحسّ أنّه متفرد عن

⁽¹⁾ - الرّوزي: شرح العلاقات السّبع، دار بيروت للطباعة و النّشر، بيروت، 1970، ص 118.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 57.

* - أي الذين يتطلّبونها للتمتع.

⁽³⁾ - موهوب مصطفاوي: المتألّة في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 363.

⁽⁴⁾ - أبو نواس: الديوان، ت. أحمد عبد الحميد الغزالي، مطبعة مصر، 1953، ص 245.

⁽⁵⁾ - حسين واد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركّز الثقافـي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001، ص 82 و 83.

الأحياء جميعاً، وأنه ملك لا يُقوض ملكه، لأنّ الخميرة قد حرّرت نفسه من عقال الجسد وأسره، وحلّقت بها في عوالم أرحب سامحة لها بالاتحاد بالمطلق،⁽¹⁾ الأمر الذي جعل الصّوفية يُشغفون بها، فأشربوها في قلوبهم، وتعزّلوا بها في أشعارهم.

و مع أوائل المتصوّفة كان الشّغفُ بها؛ فقد ذكر القشيري أنّ حبي بن معاذ (ت. 258هـ) كتب إلى أبي يزيد البسطامي (ت. 261هـ): «ها هنا من شرب كأساً من المحبّة لم يظمأ بعدها»، فردّ عليه أبو يزيد: «عجبت لضعف حالك، هنا من يحتسي بحار الحبّ و هو فاغر فاهٌ يتزيّد».⁽²⁾

ومالتّيّع لأثر الخميرة في أهل التّصوّف يجد أنّهم يمرون بثلاث مراحل: مرحلة التّذوق، ويليها الشرب، ثمّ يعقبها الرّيّ بعد الظّمآن الشّديد؛ « فمن جملة ما يجري في كلامهم الذّوق و الشرب ... ثمّ الرّيّ؛ فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعانى، ووفاء منازلائهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاً لهم يقتضي لهم الرّيّ؛ فصاحب الشّوق متّسّاكٌ، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الرّيّ صاحٍ، ومن قوي حُبه تسرّم دشربُه».⁽³⁾

لقد اكتسبت الخميرة عند الصّوفية دلالاتٍ جديدةً بسبب قدرتها على تعطيل الإدراك الذي يُمثل تعطيل الواقع، مما يؤدي إلى تعطيل الوعي، وتنشيط اللاّوعي؛ فتعلو الذّات على الحقائق المادّية الثابتة، وتلتحّ عالم المثلّ و المطلق؛ لأنّها «أسبق في الوجود من الواقع».⁽¹⁾

وهم يُحلّلون السّكر تحليلًا نفسياً عميقاً و دقيقاً باعتباره من الأحوال الوجوديّة الذّاتية التي تعرّي الإنسان؛ فيهيّم في جمال المحبوب الأزليّ (الله) لأنّه مصدر كلّ جميلٍ

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 83.

⁽²⁾ - القشيري: الرّسالة القشيريّة في علم التّصوّف، تحقيق: أحمد عایة-محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، دمشق-القاهرة، ط 1، 2004، ص 39.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽¹⁾ - عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة و التّشر، القاهرة، 1976، ص 194.

«فالسّكر.. دهش يلحق سرّ الحبّ عند مشاهدة جمال المحبوب – فجأة –، فيدخل الحسّ،
ويُلِم بالباطن فرح و هزّة و انبساط، لتباعده عن عالم التفرقة...».⁽²⁾

فما كان الصّوفيّ يقصدون إلى الخمرة الحسيّة لذاها – كما قد يظنّ ظانٌ –، وإنما كانوا يُلمّعون إلى ما يَعْتَوْرُهُمْ من حالات الوجد الصّوفيّ، فتعددت دلالاتها لديهم؛ فهي: الدّهشة والانبهار، وهي الحيرة والقلق، ثمّ هي أخيراً – وفي أقصى مراحلها- الوَلَهُ والهُيَامُ⁽³⁾. والسكر سكران: «سكر بخمر المودّة، و سكر بكأس الحبّة، و الأول منشئه النّظر إلى النّعمة، و الثاني لا علة له سوى النّظر إلى المنعم.... و صاحب السّكر قد يكون حاله هو حال الإنبساط فقط إذا لم يستوفِ حال سكره، و قد تكون حاله هو حال المتراكِر إذا لم يستوفِ الوارد الذي يستحدث فيه السّكر... و لا يكون السّكر إلا لأصحاب المواجهات عندما يُكافِف العبد بمنعت الجمال، فتطيب الروح و يهيم القلب و يحصل السّكر».⁽⁴⁾

إنّ عودة الشّاعر المعاصر إلى هذا الرّمز هروب من الواقع العربيّ المتردّي، واستشرافُ للموت بشّتي أشكاله⁽⁵⁾، و الخمرة لدى ابن عبيد – كما هي عند المتصوّفة - ملاذ يطلبها حيثًا، فيقول في قصيدة أهدتها إلى ندماء الوجد الصّوفيّ:

سقتنا.. من هواجرها العذابا
و هل تخشى معذبة.. عتابا؟؟؟
تراث في نوادينا... شهابا
يُقلّ الروعة الكبرى.. شهابا
تمادت في يديها الكأس نشوى
أدراها.. حنينا.. واجتذابا
إنه هروب من العذاب إلى العذاب كالمستجير من الرّمضاء بالنّار؛ حتّى إذا فعلت فعلتها

⁽²⁾ – ينظر: عبد المنعم الحفيقي، الموسوعة الصّوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2003، ص 795 (مادة: سكر).

⁽³⁾ – السّعدي مسائل: المرجع نفسه، ص 55.

⁽⁴⁾ – عبد المنعم الحفيقي: المرجع نفسه، نفس الصفحة.

⁽⁵⁾ – يُنظر: عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص 50.

– دليلة مكسح: المرجع نفسه، ص 207.

⁽¹⁾ – ياسين بن عبيد: الوجه العذري، ص 22.

في عقل الشّاعر وعقول صحبه صارت رقيقةً لطيفةً قد تماهى ما بينها وبين القينة التي تسقيهم إِيّاها؛ فلا نكاد ندرك أَيّهما الموصوف: الخمرة أم السّاقية؟! يقول ابن عبيد:

و نَحْت.. دون مقتلنا.. النَّقابا
و لَفْت.. من حوالينا.. عُراها

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

و رَقْت.. في لطائفها.. المعانى
و مدَّ القلبُ مسمعه.. فذابا!

و هي مُتمَنّعةٌ لا تنساق إِلَّا مَنْ أُوتِي صبراً و قدرة على قهر نفسه، و عدم الإكتراث لما يمكن أن يلحقه من مخاطر، و ما يعرض طريقه من أهوال:

فلسنا في محبتها نبالي
و لا تخشى المثالب.. و المعابا

لأنّها شمسه التي تُسعد الكون بإشرافها، وكم سيكون موحيشاً لو احتجبت ذات همار:

أعنتُ.. في مشارقها.. الرّقابا
أيا شمسا.. نعانقها سكارى

و في ألوانها.. الخضراء غارت
و عزّت.. دون شأنها.. جنابا

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

TZالين.. الأماني... و الطّلابا!!!
و مهما زلت.. و الدنيا زوال

خمرة الشّاعر إذا شراب يُحيي التّفوس دون أن يذهب بالعقل، و أيُّ شيء فعل ذلك بالإنسانية عبر تاريخها الطويل غير العقيدة السّمحة الخضراء. وقد جحد فضلها الجاحدون «فعزّت دون شأنها جنابا»؛ كما عزّ صاحب الرّسالة دون شأنه الأبتر. و منذ البدء يميّز الشّاعر بين سُكّرين: - سكر عشاق الحقيقة الأزلية كحاله و حال ندمائه.

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

و الغادرون بلا خُلُقٍ و لا شيم
ساقوك للوهم في هوس و في رعن

حبا.. يُغازلها كلّ على فنـ

(2) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) - المرجع السابق: نفس الصفحة.

* - أخضعت، وأذلت.

(4) - المرجع نفسه: ص23.

و يدّعى الكلُّ ذات السّاق عاشقة أحرى به الوصول في عزٍّ و في أمن!!⁽¹⁾
 لهم من خمرهم نشوئها، و للشّاعر من خمرته الشّوق إلى الذّات العلوية لأنّها (الخمرة)
 منها (الذّات)، و بها لا بسوها يُدرك المترلة؛ فهي كالشّمس للكون نير دروبه، و تُبدّد
 ظلمَهُ، فلا غَرَّ أن يجهر بهذا الشّوق قائلاً:

إليك كروم الله تحبو هويّتي
 و تفتنّ أوتاري و تختزّ مهجتي
 فضاءً.. فضاءً.. رهن نار مضيئه
 صحا بي عذرِي يا هواك و راعني
 أضاءات سبيلي و الدّروب مظنة
 لريب ظنون و ارتباك محجة⁽²⁾
 و هي كالفيض الذي يحلّ فُيطرّ الأرض، و أمّا الشّاعر فيريد بها الخلاص من ربقة
 الجسد. وإذا كان غيرُه تُطفأ نار الجوى في أحشائه بوصل الحبيب و ضمّه؛ فإنّ ناره لا
 سبيل لإخادها إلّا الموت:

و عودي كروم الله فيضاً يعني
 و ذكرى إشتعالي في حماك بصرحتي !
 لي الموت يخلو دون وصل و ضمة
 إليك إنتهائي يحمل الروح وارد
 نجاًة إلى نشوئي اليدين.. بربوة
 تُخضّبني طهراً.. و ترشف غربتي⁽³⁾
 هناك يجتمع الحبيب بحبّيه؛ فيتّحد به، و يشكو إليه معاناته في دنيا النّاس، و غربته
 بينهم، ثمّ يحمد للخمرة صنيعها فلولاها ما كان هذ التّلاقي:

أنا هو.. يا هو.. الذي كلّه أنا
 مطافٌ يُراد الله فيه بحجّة
 غريب.. و أوطن الجراح مسار حري
 تُظهر شطآن الضّباب بنظرتي
 أنيسٌ.. و في كفي منابع كرمها
 و في نبرتي أصداء حانٍ.. و صبوة⁽¹⁾
 و الآن و قد التقى بمن يُحبّ، هل روى ظماء؟ و شفى غليله؟ فينتهي بذلك شوقه
 و يريح، و يستريح! أم أنّ شوقه أبديّ و ظماء دائم؟ و لا راحة له، و لأمثاله كما قال
 أحد أعلام الصّوفية * - و قد سُئل: متى الرّاحَة؟ - فأجاب: عند أوّل قدم تطأ الجنة!!

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 30.

⁽²⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط 1، 1998، ص 103.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 104.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 106.

إنّ أهل المحبّة»... دائمًا ظمئ لهذا الحبّ، يريدون الشرب حتّى الريّ ولكن هيهات،
وحتّى الماء...»⁽²⁾ لا يجدون له طعماً، فيعودون رحلة البحث عما يُطفئ الظماء:

إِلَيْهَا أَرْقَبَ الْأَوْطَارَ مَعْتَلِيَا مَرْقَاتِكَ.. الْأَرْضِ.. وَالتَّارِيخِ.. وَالشَّهَيْهَا
ظَمَآنٌ.. فِي دَمِي الْوَرْدِيِّ.. مَعْتَقِدِي قَلْبٌ تَكْسَرٌ.. فِي حَجْرِيِّكَ.. وَالْتَّهَبَا!⁽³⁾
إنّ ظمآن الشاعر إحساس مستمر قد لزمه طول نهاره، و سواد ليله :

جَاثٍ عَلَى شَفَةِ الْمَدِينَةِ مَطْرَقًا وَاللَّيْلَ يَرْقَدُ فِي نَدَاهِ مَلَوْلَا
رَشَحَ التَّذَكُّرَ مِنْ عَصَارَةِ حَزْنِهِ وَالْتَّاحَ يَذَكُّرُ عُمْرَهُ الْمَبْذُولَا
ظَمَآنٌ.. يَرْجِمُهُ الصَّدِي بِصَبَابَةِ ذَهْبَتْ وَشَيْعَهَا الْغَرُوبُ قَشِيلَا!⁽⁴⁾

هو ظمآن أحد ثراه "رشح التذكرة" و "العمر المبذول"، ومن ذا يقدوره أن يرجع أحبابه
ظاعنين! أو يعيد لحظة من عمر مضى! فلو شرب بحراً بعد بحر سبعة أبحار ما ارتوى؛ و
لكن لو رماه الأحباب بنظرة من عيونهم لستقي بعد ظمأن، و لشفى بعد علة:

الْمَاءُ عَيْنَاكَ لَوْلَا الْمَاءُ مَا نَضَجْتَ يَدِيَ الْخُضْبِيَّةِ أَوْ مَا شَقَقَنِيَ الْحَجْرُ⁽⁵⁾
و لعله آن لنا أن نعلم سر التماهي بين الخمرة والمرأة - الذي كانت الإشارة إليه في
بداية البحث - لأنّه سكرٌ من عيني الحبيبة دون الخمرة .

يشتدد ظمآن الشاعر، فيضغط على جلّ قصائده؛ و تكون حاجته إلى الماء حاجة إلى
الحياة، لأنّه سرّها؛ فمنه كلّ شيء حيٌّ. * وهذا ظمآن الذي يداهم القصائد « جاء لأنّ
الشاعر يقف بمفرده أمام دواعي الحياة؛ و لذلك حينما يتتبّعه إلى حالته تحت لهيب الظماء،
يتدارك الحال بأن يتوجّه...»⁽¹⁾ نحو الذّات؛ سالكاً - بذلك - مسلكاً صوفياً.⁽²⁾

* - أبو القاسم الجنيد بن محمد الجنيد.

(2) - عبد المنعم الحفيسي: ص 860.

(3) - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 37.

(4) - ياسين بن عبيد: غنائية آخر النّية، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط 1، 2007، ص 21.

(5) - المرجع نفسه: ص 47.

* - إشارة إلى قوله تعالى: " وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ " الأنبياء 30.

(1) - عبد الله الغذاامي: تshireen النص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 2006، ص 43.

(2) - عبد الله الغذاامي: الخطية والتّكفّر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط 6، 2006، ص 240.

وكذلك كان الظماً لكثير من الشعراء إيذاناً بالتحول من حال إلى حال، و من فكرة إلى أخرى: فكان مع العقاد في قصيده "نفثة" التي يقول فيها:

ظمآن ظمان لا صوب الغمام ولا عذب المدام ولا الأنداء ترويني⁽³⁾

تطوراً من شعر الفكرة إلى شعر التأمل الوجوداني والإستبطان الذاتي⁽⁴⁾؛ و كان مع حمزة شحاته(1908-1972م)^{**} في قصيده "يا قلب مت ظماً" و التي منها قوله:

و الماء؟ لا ماء يا قلبي فمت ظماً و دعْ مدنسه يهلك به شرقا⁽⁵⁾

تحطّيماً لكلّ القيم التي تحطّمت مع تحطّم علاقته بالآخر، و يأسه منه فكان اتجاهه إلى سبر أغوار الذات⁽⁶⁾. و أمّا الشّابي فقد كان ظمه مدعّاةً لإنطلاق لسانه، حيث يرفع كفيه مستغيثًا:

ظمئت إلى الظل تحت الشجر يُغْنِي و يرقص فوق الزهر و همس النسيم و لحن المطر و إِلَيْي أرى العالم المنتظر ⁽¹⁾	ظمئت إلى النور فوق الغصون ظمئت إلى النبع بين المروج ظمئت على نغمات الطيور نظمئت إلى الكون أين الوجود
--	---

و يحاول أن يتصرّ على العطش فلا يجد ملذاً إلّا الأمة؛ فيتوجّه نحوها محاولاً أن يُقدّم لها الحياة؛⁽²⁾ ففي ريهَا حياته، و في ظمهَا موته و هلاكه:

إِلَيْكَ الْفَضَاءِ

إِلَيْكَ الصَّيَاءِ

إِلَيْكَ الشَّرِي الحَالِمِ المَزْدَهِرِ

إِلَيْكَ الْجَمَالُ الَّذِي لَا يَبِدِ

⁽³⁾ - ينظر: ديوان العقاد ج 1.

⁽⁴⁾ - عبد المعتم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 2، 2003، ص 236.

^{**} - شاعر سعودي من رواد الشعر الحداثي في الحجاز.

⁽⁵⁾ - حمزة شحاته: نقلًا عن عبد الله الغذامي، الخطّينة و التّكفّير، ص 234.

⁽⁶⁾ - عبد الله الغذامي: المرجع نفسه، ص 240.

⁽¹⁾ - أبو القاسم الشابي: ديوان الشابي، دار العودة، بيروت، 1972، ص 36.

⁽²⁾ - عبد الله الغذامي: تشریح النص: ص 43.

إليك الوجود الرحيب النضر⁽³⁾

أمّا ابن عبيد فإنه لم يجد لضمئه العاتي رّيّا، فحتّى الخمرة التي كان ينشدها في بداية تجربته لم تعد تستهويه، إذ ارتبط لونها الأحمر بالجمر، و الدّم، و القبح فعافها:

قالت نوارسُه الجريحة

إِنَّا أَكَلَ التَّوَاطُؤَ لَحْمَنَا

وَ اسْتَزَفَ التَّهْوِيدَ مَا كَانَ إِذْعَاءً

عِرْوَةُ أَبْقَاهُ !!

كم نبضة شقت صفائح

كُبُرُنَا.. لَكَنَّهُمْ لَمْ يَأْبُهُوا لِشَظِيَّةٍ

حـ رـاءـ

تَأْكُلُ أَخْضُرَ الْأَنفَاسِ

تَبْتَلِعُ الصَّدَى ضَاقَتْ بِهِ الْجَدْرَانِ

وَ احْتَبَسَتْ خَطَاهُ !!⁽¹⁾

و ارتبطة الحُمْرة بشعارات جماعات تترّبص بأمة الشّاعر الدّوائر، و كانت أحقادها شرارات حمر متطايرة:

أم دولة الجمر.. في أفرانها إنطفأت سكري.. تُجذّر في أعراقها الصّخبا؟

أم شيعة.. خرق البارود شملتها يُخاصر الوهم منها.. الرأس.. والذّنب؟⁽²⁾

كما رمّلت الحُمْرة (بحاء مهمّلة) النساء، و يتّمت الأطفال في سراييفو؛ فأهدرت الدماء، وأسالت الدّموع، و تّحد عواطف الشّاعر بعواطف أبناء سراييفو، و تكون مأساتهم هي مأساته، و يكون الشّاعر هو المتلقّي لخطاب الأمّ الشّكلي في "رسالة أمي من سراييفو":

ولدي تعجل فالرّحاب مضيمة و السّاهرون على الرّبّي غرباء !!

(3) - أبو القاسم الشابي: ديوان الشابي، ص 37.

(1) - ياسين بن عبيد: أهديك أحزيان، ص 95.

(2) - ياسين بن عبيد: الوجه العذري، ص 37.

أكبادنا.. أرحامنا.. القرباء!!
 و الرّاقدون على جراح مواسمي
 دول المكائد همّها الإقصاء!!
 و على الرّفّات تراقصت محمومة
 و دول المكائد تلك قد رفعت راياتها الحُمرَّ إيزانا بحرب صليبية حاقدة:
 تعلو الرّبّي راياتها الحمراء
 و هنا النّواجم من سلاله حاقد
 و على ضفافهما تلوّت الحرباء
 عمران يا ولدي يجوهما دمي
 فحياة أمّك دمعة و دماء!!
 عجل خطاك إلى الحمى لا تشد
 فيستمر الإحساس بالظلماء، و يُعلن الشّاعر أنّ اختياره لهذا السّبيل (التصوّف) سيمعن عنه
 الرّيّ:

مشاهي في نار الرّموز بداية
 و الرّائحون تلحفوا بسوادي⁽⁵⁾
 و سيكون هذا الشّعور ملازما له ليلا و نهارا، إذ لا سبيل إلى الخلاص إلا باللقاء مع
 المعشوق، و هل يمكن أن تُطوى المسافات، و تتحي الخرائط، و تُضرب المواعيد:
 وأغفو و أصحو مرّتين على ظمآن
 و أعود مجلوّا من الأبعاد
 كأسى.. و في شفتني الحكاية كلّها
 و يدي كصهوة للصّدى منقاد
 قل لي أتغترب الجراح قتيلة
 تتوجّل المعنى بغير معاد
 أم تتحي فيك الخرائط.. بعضها
 نار.. و بعض نشوة الميعاد⁽¹⁾
 و لأن ذلك لم يتحقق بدأ رحلة البحث عن شراب آخر يكون بدليلا عن الخمرة و
 الحُمرَّة، و اختار الضّوء، و هو في هذا الانتقال «يعدم إلى تشغيل الخيال التّأملي»، بعد
 إخفاق الخيال البصريّ، و الخيال السّمعي في إفراج حمولة الرّمز، و إكتشاف قوانينه⁽²⁾؛

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 39.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه: ص 40.

⁽⁵⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2007، ص 13.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽²⁾ - محمد صابر عبيد: مجاليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط 1، 2005، ص 44.

فلطاماً كانت الكتابة بالضوء «كتابة لونية تُحيل العالم كله على عتمة ليستقبل كلمات هذه الكتابة وسطورها...».⁽³⁾

و الضوء والضياء عند الصوفية «رؤيه الأغيار بعين الحق، فإن الحق بذاته نور لا يُدرك ولا يُدرك به، و من حيث أسماؤه نور يدرك و يُدرك به، فإذا تخلّى للقلب... شاهدت بصيرة المنورة الأغيار بنوره...»⁽⁴⁾، لذلك يطلب الشاعر من محبوبه أن يسوقه الضوء فتُطوى به المسافات و تتكشف الحجب:

اطو ما بيننا اطوه و تقرّب
في صفاف الوجود يرقد حلمي

و إسقني الضوء من يديك سأشرب
ساهرا..لا يرى لغيرك مذهب⁽⁵⁾

و هذا الضوء لا تحويه آنية، و لا تسقيه قينية؛ و إنما هو يتلقّاه من مصدره الأزليّ (الشمس)؛ فتتطلّر به اليد، و ينطلق اللسان؛ لأنّه أصيل طيب المنبت
كالنخلة*: *

يا رضيع السحاب دونك شمسا
أشرب الضوء من يديها نخلا

استحمّت يديها و لساني
و قوافي تنهدت ببنيانی⁽¹⁾

و في محاولة يائسة يبحث عن الضوء في غير مصدره؛ فيضلّ الطريق، و تتبعّر أحلامه،
ويختلف أمانيه وراءه دون أن يهتدى، و يلفّه الظلام؛ فُيحسّ بالوحشة و الوحدة:

إنّي أهاجر من ضوئي إلى شهب
معي صبّاي أجوب الليل مبئساً

حيري و أهل دربي في يدي شرُّ
خلف الأماني صبّاي الغضّ ينهمِ⁽²⁾

حينها يعود منكسرًا إلى أمّ الكون راجيًّا أن تتقبّل توبته، و تصفح عن زلتَه، و تسقيه الضوء عذباً زلاً لا كدأها مع الفجر:

⁽³⁾ - المرجع السابق: ص 13.

⁽⁴⁾ - عبد المعتم الحفيتي: الموسوعة الصوفية، ص 850.

⁽⁵⁾ - ياسين بن عبيد: غنائمة آخر التيه، ص 81.

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

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: غنائمة آخر التيه ، ص 90 .

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 48 .

طفل تجددتُ محزون الرؤى أبداً
إذ أنتِ في واحة الأحلام غارسة
يُعانق الفجر في عينيك قامته
و يشرب الضوء لم يعلق به كدرٌ⁽³⁾
وجهاً ظليلاً.. و خلا.. هابه النظرُ
و استهلكتني مسافاتٌ و منحدرٌ

كما أَنَّهُ وَهُوَ يَتَوَجَّهُ إِلَى الشَّمْسِ يَرِيدُ ضَوْءَهَا لِلإِهْتِدَاءِ بِهِ، وَلِيُسْتَمدَّ مِنْهُ الدَّفْءُ
الَّذِي يَذِيبُ بِهِ الْجَلِيدَ، فَتَعُودُ الْمَيَاهُ إِلَى جَرِيَانِهَا، وَتَعُودُ الْعَوَاطِفُ النَّبِيلَةُ إِلَى سَالِفِ
عَهْدِهَا، وَمَا أَحْوَاجُ الْإِنْسَانِيَّةِ جَمِيعَهُ إِلَيْهِ أَنْ تَجْتَمِعَ بَعْدَ شَتَّاتٍ:

من شهوة الرّوح.. آه.. أنت مشرقة
فأخصب الشعر و المشى يفرّقا
يا طلعة من صباباتي و من ألمـي
غـنـيـتـها ذـاهـبـا لـلـدـفـءـ من صـرـدي⁽⁴⁾
كـلـ إـلـىـ جـهـةـ.. وـ الـعـمـرـ لـلـنـكـدـ
ليـلـاـ.. وـ أـيـنـعـتـ فـيـ شـعـرـيـ وـ مـعـقـدـي

وَلَعْلَنَا أَنْ نَخْلُصُ إِلَى الْقَوْلِ — وَقَدْ حَاوَلْنَا اسْتِقْرَاءَ رَمْزِ الْخَمْرَةِ فِي شِعْرِ ابْنِ عَبِيدٍ:-

أنّ هذا الرّمز قد منح تجربة الشّاعر حركة جديدة؛ فلوّنها بألوان الإلهام والإبداع والتشكّل الشّعري؛ فسُطّعت قصائده من سطوة ضوئها، وإن كان هذا الرّمز الصّوفي يُحيل إلى التّوحّد بالذّات المقدّسة، فإنه عند ابن عبيد قد تلبّس بلباسين: -لباسه الأصلي في خضمّ التّصوّف.

و لباسه في إطار التجربة الشعرية التي منحته نفسها جديداً، بالجمع بين ما هو حسيّ ولا حسيّ من خلال الجمع بين السكر و الصحو، والرضا و السخط، والأنس والخوف في ترابطات تُحيل إلى الحسيّ ليتمسّوا به نحو اللاحسيّ؛ فعندما يتناول الشاعر لذة الخمرة «فإنه يُقدم لنا جانبًا حسيّاً، ثم يترافق به بمجموعة قرائن ليُطعمه بجوانب لا حسيّة تمنحه دلالات جديدة تُمكّنه من إرتياض آفاق أوسع»⁽¹⁾.

رمضان المُرأة:

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 49

⁽⁴⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضباباً و شمساً، ص 60.

⁽¹⁾ - دليلة مكسح: المرجع نفسه، ص 212.

حظي موضوع الحب بمكانة هامة في الشعر العربي قديماً، و حديثاً؛ كونه من أكثر المواضيع ارتباطاً بالوجود، و لأنّه يُعبر عن حاجة فطرية غرسها الله عزّ و جلّ في وجدان البشر عامة.

لذلك كان هذا الموضوع ثروة مشتركة بين الآداب العالمية جماء. وقد أخذ في الأدب العربي شكلين غزليين اثنين: مادياً حسياً يصف مفاتن المرأة، و محاسنها، و لا يُغير الجوهر اهتماماً، و عفيفاً عذرياً همه من المرأة عفتها و طهارتها، و ذا هو الشكل الذي استقى من روافده الصوفية، و طوروه ليرقى إلى الذات العلوية؛ فيصير غزلاً صوفياً⁽²⁾، مرتقين - في ذلك - بالمرأة إلى جوهرها الأصليّ، فهي مصدر الوجود، و هي تجلّي الذات الإلهية.

و لم يُسعفهم غرضٌ شعريٌ يُحملونه مواجدهم غير الغزل؛ فاستعاروا لغة الغزلين، وأسماء معشوقاتهم اللواتي غدوْنَ رمزاً للمعشوق الأزلي.⁽¹⁾

و لذلك فإن الفلسفة الصوفية تقوم على مبدأ أساسياً مفاده «أنّ أهمّ صفات الألوهية ليست الإرادة المطلقة المسيطرة على كلّ شيء، بل الجمال، و الحبّ المطلقيين المنبيتين فيسائر أنحاء الوجود. و العالم في نظرهم مظهر من مظاهر الإرادة الإلهية من غير شكّ، ولكنّه فوق ذلك مرآة ينعكس على صفحتها الجمال الإلهي، و صورة يتجلّي فيها الحبّ الإلهيّ، واللهُ الذي صوره أوائل الزّهّاد بصورة (العبد) الذي يجب أن يذلّ له العبد ويخشاه؛ صوره هؤلاء بصورة (المحبوب) الذي يُحبّه العبد، و يُناجيه، و يستأنس بقربه، ويطمئنّ إلى جواره، ويشاهد جماله في قلبه، و في كلّ ما ظهر في الوجود من آثاره»،⁽²⁾ وفي مقدمة هذه الآثار المرأة التي تحضر بشكل متير في الكتابة الصوفية كتجالٍ للجمال المقدّس.

(2) - عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي و آليات التأويل، ص 62.

(1) - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(2) - أبو العلاء عفيفي: التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، د.ت، ص 191.

و لذلك فإنّ «الشّوق، و الحنين، و التّعلّق، و الإفتتان هي الروابط الرئيسيّة التي شدّت الصّوفيَّ إلى المرأة التي ترك غيابها عن ناظره مجالاً للحلم و الخيال الخلاّق، و هو الخيال الذي شكّل المرأة من الحجارة المكوّنة في تجاذب الغزل، خاصّة منه العذريّ».⁽³⁾ و هذا يكشف الصّلة القويّة بين الغزل العذريّ، و الحبُّ الصّوفيُّ، «ففي هذا الحبُّ يتعلّق المحبُّ بمحبوبه تعليقاً مثالياً؛ بعيداً عن إغراءات الجسد، و هذا يتشارّك مع طبيعة التجربة الصّوفيّة».⁽⁴⁾

و لعلَّ هذا ما دفع الكثير من أعلام التّصوّف قديماً إلى الميل إلى لغة المحبّين العذريّين، و من هؤلاء عمر بن الفارض صاحب التائية الكبّرى، و التي منها:

ففي النّشأة الأولى تراءت لادم	بعظُر حواء قبل حكم الأمومة
و تظهر للعشاق في كلّ مظهر	من اللّبس في أشكال حسن بديعة
ففي مرّة لبني، و أخرى بشينة	و آونة تُدعى بعزة عزّتٍ ⁽¹⁾

و قد علق صاحب الموسوعة على الأبيات بقوله: «يعني أنَّ ربَّه ظهر لادم في صورة حواء، و ظهر لقيس في صورة لبني، و لجميل في صورة بشينة، و لكثير في صورة عزّة، و ليست حواء، أو لبني، أو بشينة، أو عزّة سوى الحقيقة الإلهيَّة تعددت أشكالها، و هي واحدة».⁽²⁾

والشّاعر «إن نظم بيتا في إمرأة كصورة شخصت له ... فقلبه متعلّقُ بصاحب الصّورة الذي هو خالقها كما يفعل المحبُّ مع محبوبه في الدّنيا حين يحبُّ أشياءه، و قد يلشم المكان الذي جلس فيه، أو شيئاً مرتَّ عليه يداه». ⁽³⁾ و قد رُوي عن قيس المجنون - لما ساءت حاله، و استحكم جنونه - أنه كان يمرُّ على ديار العامرية فيُقبل أحجارها،

⁽³⁾ - سليمان القرشي: *الحضور الأنثوي في التجربة الصّوفية بين الجنائي والقدّس*, مجلة فكر و نقد، الرباط، ع 40، يونيو، 2001.

⁽⁴⁾ - عبد الحميد هيمة: *الخطاب الصّوفي و آليات التأويل*, ص 64.

⁽¹⁾ - يُنظر: عبد المنعم الحفني: *الموسوعة الصّوفية*, ص 457.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽³⁾ - آمنة بعلوي: *المرجع نفسه*, ص 76.

وَيُمْرَغُ وَجْهَهُ فِي تَرَابِهَا، فَلَمَّا أَنْكَرَ عَلَيْهِ ذَلِكَ، قَالَ: «وَاللَّهِ إِنِّي لَا أَقْبَلُ إِلَّا وَجْهَ لَيْلِي». وَقَدْ رُئِيَ بَعْدَ ذَلِكَ فِي غَيْرِ مَنَازِلِهَا بِأَكْيَا لَاثِمًا التَّرَابَ، وَالْأَحْجَارَ، فَقَيْلَ لَهُ: «مَا بِالْكَ! وَالْدَّارُ لَيْسَ دَارَ لَيْلِي!؟» ، فَأَجْهَشَ بِالْبَكَاءِ، وَأَنْشَأَ قَائِلًا:

كَلَّ نَجْدٍ لِلْعَامِرِيَّةِ دَارُ
لَا تَقْلُ دَارُهَا بِشَرْقِيِّ نَجْدٍ
فَلَهَا مِتْلٌ عَلَى كَلَّ أَرْضٍ وَعَلَى كَلَّ دَمْنَةِ آثَارٍ⁽⁴⁾

في هذين البيتين نرى أن الشاعر يلامس الرؤيا الصوفية حينما يسمو بليلى إلى درجة الجوهر الروحي الذي يتراءى له في كل الموجودات، فكل نجد دار للعامريّة، وكل أرض متول لها، وعلى كل قبر آثار. وكذلك الشأن عند الصوفية الذين يرون الذات الإلهية متجالية في كل المخلوقات، ومن بينها المرأة، ولذلك فقد كان الغزل العذري إرهاصاً لرمز المرأة في الشعر الصوفيّ، والذي تم فيه المزاج بين الحب الإنساني، والحب الإلهي، بين الجمالي والقدسي، فكان أن جاء الحب الإلهي متّسحاً بلغة العواطف البشرية.⁽¹⁾

والمتتبع للحضور الأنثوي في اللغة الصوفية يجد أنه ينقسم إلى اتجاهين هما: الاتجاه العذري، ويتسم بسيطرة لغة الشوق والحنين، والاتجاه المادي، ويتسنم بالحضور الواضح لجسد المرأة بشكل صريح، حيث يضمّن الشاعر المعاصر قصائد نصوصاً مستلهمة من المعجم الغزلي الصريح التي شاعت في الشعر العربي على يد أقطاب الغزل الصريح كـأمير القيس والأعشى وغيرهما.

ففي الاتجاه الأول يتغنى الشاعر بالحب باعتباره عاطفة إنسانية صافية مقدّسة، لا تُدْسِّها الرّغبات، ولا تُكَدِّرُها الأهواء، ومنّ جسد شعره هذه القيم ذو النّون المصري(353-283هـ)، حيث يقول:

وَلَا رُوِيتَ مِنْ صَدَقِ حَبِّكَ أَوْ طَارِي	أَمْوَاتٍ وَمَا مَاتَ إِلَيْكَ صَبَابِيَّ
وَأَنْتَ الْغَنِيُّ كَلَّ الْغَنِيِّ عِنْدِ إِقْسَارِي	مَنَايِ الْمَنِيِّ كَلَّ الْمَنِيِّ أَنْتَ لِي مِنِي
وَمَوْضِعُ شَكْوَاهِيِّ وَمَكْنُونُ أَسْرَارِي	وَأَنْتَ مَدِي سُؤْلِي وَغَایَةِ رَغْبَتِي

⁽⁴⁾ – العاملی: الكشكول، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ج 1 / ص 40.

⁽¹⁾ – عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي، ص 66.

تحمّل قلبي فيك ما لا أبشه و إن طال سقمي فيك أو طال إضراري
ألسن دليل الركب إن هم تحيروا و منقد من أشفى على جرف هاري⁽²⁾
وأغلب الظن أن الصوفية -كما يقول زكي مبارك- «ابتدأوا حياهم بالحب الحسي
ثم ترقوا إلى الحب الروحي، والانتقال من حب الجمال إلى التصوف معقول، ولا سيما
في حالة الحرمان من المحبوب».⁽³⁾

والحق أنَّ الكثير من المتصوفة بدأوا في حبِّهم الإلهي بالحب الإنساني (المادي) الذي
هو أساس الحب الروحي «وقد هدتنا التجارب إلى أنَّ المحبين في العالم الروحية كانوا في
بداياتهم محبيَّن في الأودية الحسية. والهياقن بالجمال الإلهي لا يقع إلا بعد الهياقن الحسي»؛⁽¹⁾
كما هي الحال مع رابعة العدوية (... - ت. 185هـ) التي كانت جاريةٌ تُغنى، وتلهو ثم
تصوّفت، وعمر بن الفارض (632-576هـ) الذي نشأ يهوى الجمال، ويعشق
الحسن، فلما تصوّف جاء شعرُه مصبوغاً بصبغة العشق الإنساني. هناك تدرج إذن
وتحول من حال إلى حال، منتقلًا بذلك من عالم المادة إلى عالم الروح.⁽²⁾

وقد استلهم الشاعر المعاصر هذه اللغة «لبناء نصوص غزلية في ظاهرها ولكنها في
الحقيقة ذات وظيفة دلالية ارتقائية متسامحة من الإطار البشري إلى الإطار الروحي، وهذه
الثنائية (المادي / الروحي) ليست غريبة على طبيعة العمل الشعري إذ أنَّ انصهار الأضداد
في بوتقة النص الإبداعي هي إحدى خواص العمليَّة الإبداعية». ⁽³⁾ و كان الاستنتاج
باللغة الصوفية الحافلة بالرموز والإيحاءات؛ لِتُعبَّر عن حالة التوهج العاطفي بدقة؛ و
بصدق لا متناهيين؛ الأمر الذي تبقى أي لغة عداتها (الضمير عائد على اللغة الصوفية)
عجزة أمامه.

هناك إذن تصعيد للمظهر الأنثوي إلى مستوى عالٍ من الروحانية الصوفية،

⁽²⁾ عبد المنعم الحفي: المرجع نفسه، ص 226.

⁽³⁾ - زكي مبارك: الصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج 2/ ص 189.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ج 1/ ص 248.

⁽²⁾ - عبد المنعم الحفي: الموسوعة الصوفية، ص 453.

⁽³⁾ - عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي...ص 73.

«وتلك هي جدلية اللقاء بين الحب الجسدي، والحب الروحي، والتي يتولد عنها الحب الصوفي». يوصل هذا الحب إلى حالة من الوجود الأعلى، والوعي الأعلى: يتّحد العاشق والمعشوق، في حبه بلا حد. يشعر المتصوّف أنه تحرّر: يخرج خارج ذاته، خارج الحدود الطبيعية، والحسّية. (يخرج من ذاته لكي يدخل، بشكل أعمق وأبعد، في ذاته)».⁽⁴⁾

إنّها رؤية كونية لعاطفة الحب، والتي تسعى للتّوحيد بين الحب المادي، والحب الإلهي؛ والنظر للمرأة على أنها جوهر مقدس؛ لأنّها في نظر الصّوفية تجلّ للجمال الإلهي؛ وهذا يُفسّر شغف الصّوفية القدامي بالحب العذري «وذلك لما بين العفة في الحب، وبين الزّهد من سمات مشتركة، وملامح متشابهة؛ ففي كلّيهما نزوع إلى الإعلاء والتّسامي، وشعور حاد بالتحريم الجنسي، ورغبة في تحقيق ضرب من الانسجام والتّوافق بين ما يُرّغب فيه وما يُخشى منه»;⁽¹⁾ ويتحقق هذا الانسجام في اقتران القدسي بالإنساني فتصبح المعشوقات بمثابة المرايا التي تعكس جوهراً واحداً هو الجمال المطلق، و لعل «مما يُتمّ التّناظر بين شعر الغزل العذري و شعر الحب الصّوفي، أنّهما بمعزل عن المأرب العاجلة الموقوّة، أو قل إنّهما يحقّقان مقولته: الحب للحب».⁽²⁾ و هو تجربة عرفان، تُكتشف بها أسرار الوجود؛ فيُصبح «القلب العين التي بفضلها يتّأمل الواحد ذاته؛ وبفضلها... يُصبح الفكر نوراً يُضيء مجال الرؤية الدّاخليّة، فالحب... كالمعرفة، نقطة انطلاق للتجربة، ووسيلتها، وغايتها».⁽³⁾

و قد عاش ابن عبيد هذه التجربة بدءاً من أول إصدار له "الوهج العذري" ذلك أنّ الوهج يوحّي بإنجاس شيء ما؛ ألا و هو الحب، ثم إنفجاره عند بلوغه أقصى درجاته.. إنّه حبٌ خفيٌ تراكم إلى أن بلغ الذروة فانفجر مشتعلًا متوجّحاً، وهذا الحب المتوجّح هو حبٌ طاهر نقىٌّ عفيف حالٍ من كل الشّوائب المادّية، والأغراض الحسّية. وتلتقي العناوين الفرعية مع العنوان الرئيسي لتأكّدَ عذرية هذا الحب، ثم لتبرز

⁽⁴⁾ - أدونيس: الصّوفية و السّوريالية، ص 165.

⁽¹⁾ - عاطف جودت نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، ص 131.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 132.

⁽³⁾ - أدونيس: الصّوفية و السّوريالية، ص 165.

مرجعية الكثير من عناوين القصائد، وهي مرجعية صوفية واضحة مثل: تراتيل المشكاة الخضراء⁽⁴⁾، الفجر الأخضر⁽⁵⁾، يا عاشق من؟⁽⁶⁾ .. فقد يكون النصّ حالياً بشكل تام من أية دوال صوفية على مستوى اللغة، إلا أن العنوان الذي يحمل بعداً صوفياً يُضفي على النصّ كله أجواء صوفية.

فالعنوان يمدّنا بزاد ثين لتفكيك النص وقراءته؛ لأنّه المفتاح الأهم بين مفاتيح الخطاب الشعري، والمحور الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات، وتعالق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد، والعنوان في أيّ نص لا يأتي مجازياً أو اعتباطياً، فهو ليس كالاسم في الإنسان؛ لأن الإنسان يُسمى بعد ولادته مباشرة، وربما لا يكون الاسم دالاً عليه كلّ الدلالة، لأنّه اعتباطي احتمالي، ولكنّ الأمر في النصوص الأدبية مختلف، فالنص يُسمى بعد إنتاجه إنماّهاً وبعد أن يصبح قابلاً للتداول، فعلى الاسم أن يكون صالحاً للمسمى دالاً عليه، ولذلك فإنّ العنوان - هنا - بمكانة الرأس من الجسد لا بمكانة الاسم من المسمى المولود، والعلاقة بين العنوان والنص رحيمية (نسبة إلى الرحمن)، ومادام للعنوان في النص الأدبي هذه المكانة فإنّ ما تحت العنوان يكون دالاً عليه، ويكون الرأس (العنوان) متصلًا بالجسد بقنوات وشرائين⁽¹⁾.

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

⁽⁴⁾ - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 16.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: ص 18.

⁽⁶⁾ - المرجع نفسه: ص 29.

⁽¹⁾ - خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 29.

⁽²⁾ - حسين جمعة: مجلة أخبار الأدب، دمشق، 3 مارس 1997، (نسخة إلكترونية).

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

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدى
أعيدي ولا تأني .. حديثك بلىـم
من المعرض المزري بروعتنا
أودى

على صدرك الأحنى زرعت توجـعـي وفي سره كـأسـي.. ودـفـيـي.. فلا بـرـداـ(1)

في هذه القصيدة يستلهم الشّاعر لغة الغزل العذريّ، وأجواءه الخاصة، متدرّجاً في ذكر صفات المحبوب من الحسّية إلى التّجريد، فقد بدأت القصيدة بذكر الصفات الحسّية لتنتهي إلى الحبّ الروحيّ، وأغلب الظنّ أنّ شعراء الصّوفية -كما يرى ذكي مبارك (1891-1952م) فيما نقله صاحب الموسوعة الصّوفية- قد «ابتدأوا حياهم بالحبّ الحسّيّ، ثم ترقوا إلى الحبّ الروحيّ». (2)

فابن عبيـدـ يـزاـوجـ في خطـابـهـ الشـعـريـ بين لـغـةـ الحـبـ الحـسـيـ وـ الحـبـ العـذـريـ، مـتـخـذاـ من مـحـبـوـهـ البـشـريـ مـعـراـجاـ يـرقـىـ بهـ إـلـىـ الذـاتـ الـعلـوـيـةـ، كـمـاـ اـنـتـبـذـتـ مـرـيمـ عـلـيـهـاـ السـلـامـ - من أـهـلـهـاـ مـكـانـاـ شـرـقـيـاـ ؟ـ فـيـقـولـ:

أـنـخـتـ بـقـلـبـيـ وـ المـوـاجـدـ جـُثـمـ
عـلـىـ الرـّحـمـ الـخـضـرـاءـ أـسـتـنـطـقـ الـعـهـدـاـ
وـ هـيـمـانـ فـيـ أـسـفـارـ بـوـحـيـ أـنـتـحـيـ
وـ إـذـ كـانـتـ الـعـذـرـاءـ سـعـلـيـهـاـ السـلـامـ - قد تـكـشـفـتـ لهاـ الحـجـبـ وـ «ـ أـرـسـلـنـاـ إـلـيـهاـ
رـوـحـنـاـ فـتـمـثـلـ لهاـ بـشـرـاـ سـوـيـاـ»ـ(4)ـ فإنـ سـبـيلـ الشـاعـرـ إـلـىـ مـحـبـوـتـهـ /ـ مـحـبـوـهـ وـعـرـةـ؛ـ دـوـنـهاـ أـهـوـالـ
وـمـخـاطـرـ:

(1) - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 12.

(2) - عبد المعتم الحفني: الموسوعة الصّوفية، ص 507.

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

(3) - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 13.

(4) - سورة مریم الآية 17.

إِلَيْكِ سَبِيلِي.. وَ الْمَسَالِكُ وَ عَرَةٌ وَ دُولَتِي الْآهَاتِ.. تَفْدِي.. وَ لَا تُفْدِي!

تبتدئ قصائد الوهج رقيقة عذبة مجسدةً أشواق عاشق قد برح به الهوى، فيصف سهده على وقع عيون إمرأة لا يعرف لها اسمًا، و لا ييُّن لها موطن، فيقول:

سَبَحَاتِ عَيْنِكِ فِي الْفَوَادِ بِوَاقِيِّي يا جارة الوادي سرحت كيبة

عَذْرَيَّةِ الْأَغْصَانِ وَ الْأَوْرَاقِ كم سرت في ليلي المسهد طفلة

و إذا كان السهر و الشهاد حمر العشاق فإنه لياسين بن عبيد بلسم و شفاء، فما كان لوجوده معنى دون تينك العينين:

كَاللَّيلِ يَحْضُنُ فِي الْمَدِيِّ آفَاقِي و نشرت صمتلك في جميع مساربي

قَدْسِيَّةِ الْأَعْرَافِ وَ الْأَعْرَاقِ فجعلت من عدمي وجودك رؤية

بل ما كان ليكون أصلًا؛ فهذه المعشوقة، و المستأثرة دون نساء العالمين بقلبه، و لبّه معا تجري منه مجرى الدم من العروق:

أَنْفَاسِ قَلْبِكِ فِي دَمِيِّ الرَّقَاقِ برتابة العمر الوئيد تعطّفي

و ترق لغة القصيدة فتبليغ حدًا تدّمى له العيون، و ينفطر لشدة معاناة العاشق القلب. ولا نملك - و نحن نقرأها، و مثيلاتها من المجموعة - إلا أن نستحضر غزليات ابن زيدون (394هـ-463هـ) و بالأخص قافية التي مطلعها:

وَ الْأَفْقِ طَلْقٌ وَ وَجْهِ الْأَرْضِ قَدْ رَاقَ إِلَيْ ذَكْرِكَ بِالْزَّهْرَاءِ مُشْتَاقًا

كَائِنَّهُ رَقٌّ لِي فَاعْتَلَّ إِشْفَاقًا و للتسيم اعتلال في أصائله

فيقول ابن عبيد:

بَسوِيِّ الْجَرَاحِ نَزِيلَةِ الْأَحْدَاقِ قلنا و قلت و ما تلفظ صمتنا

وَ سَوْيِّ الْخَصَامِ بِنَظْرَةِ الْمُشَتَّقِ و سوي السكوت عن المسابر لعنةً

(5) - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 14.

(1) - المرجع نفسه، ص 35.

(2) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) - ينظر: ديوان ابن زيدون، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1978، ص 141-142.

قلب أنا حصد الظنون جريحة عضت رؤاه ندية الأطواق⁽⁵⁾

وإذا كان ابن زيدون يتعاطف مع الطبيعة فيبّها أحزانه، و يجعلها تشاركه فيما يتتابه؛ فيكون له فيها تحفيف عمّا به، و تعبير عن أشواقه إلى الذكريات الماضية، ويتخذها «جسرا ينقل أفكاره إلى محبوته، وكأنّه يقول: إنّ الدنيا قد تجاوبت معي فيما أنا فيه، و يدعو ولاّدة إلى العودة إلى الماضي، أو على الأقلّ إلى مشاكلة الطبيعة فيما حنّت به عليه»⁽¹⁾، فإنّ ابن عبيد يقلب الأدوار، و يُشارك الطبيعة حزنها و إشتياقها إلى مصدر الدّفء:

و مسافر سفر الخريف لشمسه تلقاء في كبد السمّا أوراقي⁽²⁾

فجأة - و دون سابق إنّظار - تتحول تلك الرّقة إلى غضب، و يتبدل حال العاشق المعنى، و تتغيّر ساحتُه، و يصرخ صرخة تصمُّ الآذان:

طفل أنا افترع الكبار موائدِي و غزا الصغار مجرّتي بنزاق

و توسّدوا صدرِي المعلّب ويلهم بالغصة الحمراء. بالإخفاق⁽³⁾

و يلعن ظالميه لأنّهم حالوا بينه و بين من يُحبّ، أو لنُقلُّ: ما يُحبّ. فقد وجّبت الإشارة إلى أنّ هذا الحبوب ليس امرأة عاديه، بل أحسبها توجّها فكريّا، أو حرّية تعبير، أو وطنا مسلوبا، أو ظُنّ ما شئت يستقيم لك أمره إلاّ أن تكون من بنات حواء.

و المتبع لقصائد المجموعة يجد أنّ الشّاعر لا يُصرّح بأسماء أنثويّة إنّما يستعیض عنها

صفات مؤنّثة؛ منها: الملهمة:

أعیدي حديث الأمس ملهمي الوجدي أعيدي بقـاياته سأقرأها وردا⁽⁴⁾

و جارة الوادي:

يا جارة الوادي سرحت كيّية سبحات عينك في الفؤاد بوافي⁽⁵⁾

⁽⁵⁾ - الوجه العذری، ص 35.

⁽¹⁾ - محمد رضوان الدّایة: في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، 2000، ص 317-318.

⁽²⁾ - الوجه العذری، ص 35.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص 12.

كما يصفها بـ“ربوة الفجر”，حين يقول:

قرأت حلمك و الأجهافن صاحبة يا ربوا الفجر كم أرّقت أجفاني

وَكَمْ مَدَتْ رِقَابُ الْقُلُبِ مَكْتَبَيَاً أَعْنَوْ كَطْفَلَ وَشِيكَ الدَّمْعِ حِيرَانَ^(١)

ثم يجعل منها عصفورة قد طال عليها الليل فلا سبيل إلى أن تُغَرِّدُ، و لا خلاص لها من
يدي سفاح أراق دمها غدرا:

عصفورة الفجر طال الليل فاحتبسى ألحانك الغضر للأوطان و الحقب!

عصفورة الفجر ما أدهي على وجعي من صمتك المتنهي للقبر و الحجب!

يبني على دمك السفاح دولته خفاقة الضلّع و الجنين و الذّنب⁽²⁾

واللحظة نفسها تنسحب على مجموعة ياسين بن عبيد الثانية، و الموسومة

بـ: "أهديك أحزاني" حيث لا يحضر رمز المرأة بصيغته الأساسية المعروفة (امرأة)، بل

يأتي بتصنيع أخرى، فيشير الشاعر إلى جملة من الصفات، والسمات الأنثوية الخاصة

يتحذّها رمزاً دالاً على محبوبته، ومن تلك السمات الأشتوية التي كان حضورها لافتاً

بند:

أ-العيون: و العين بالمفهوم الصّوفي إشارة إلى ذات الشّيء الذي تبدو منه الأشياء، و عين الله هو الإنسان الكامل، لأنّه سبحانه ينظر بنظره إلى العالم، و الإنسان هو عين العالم، و عين الحياة مظهر الحقيقة الذّاتية من هذا الوجود.⁽³⁾

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

هـاڪ عـيـي مـهـجـرـا وـ مـتـاهـا وـ تـوـحـدـ بـخـضـرـةـ الـبـصـمـاتـ
 لاـ تـقـلـ لـيـ: الزـمـانـ غـيرـ مـؤـاتـ⁽⁴⁾ وـ تـلـأـلـ طـفـولـةـ وـ حـنـيـنا

⁽⁵⁾ - المجمع نفسه، ص 35.

.50 - المجموع نفسه، ص (1)

⁽²⁾ - المجمع نفسه، ص 56.

⁽³⁾ - عبد المعيم الحفنة: المجمع نفسه، ص 886-887.

⁽⁴⁾ - ياسين بن عيسى: أهديك أحذان، ص 12.

و لأنّ العرض كان مغريا فقد قبله الشاعر/ العاشق، و آوى إليهما منفيًا علّه يجد الراحة،
واللذّة، و عسى أن يكون لما تبقى من عمره معنى:

"أنت منفاي أنت كلّ جهاتي"
قلت للرمش و البقايا شهود
ثم قلنا: هنا بقايا الحياة!!⁽¹⁾

لقد كانت العيون للشاعر دار هجرة يأوي إليها كما أوى النبي ﷺ إلى يرب/ المدينة
المنورة:

و لي العيون اليسرى شاطئٌ⁽²⁾ نامت به الأوجاع والأعصاب
و بعد رحلة شاقة، و طول عناء، وجد راحته عند أنثى ليست امرأة، لكنّها مكانٌ في
وطن:

(سرتا) فرشت على رباك متاعبي و ملابسي في رحلتي الأتعابُ
صوفية العينين (سرتا) خانني فيك الحنين و ما عليّ عتاب⁽³⁾
و إذا كان خطراً البح على المتصوّفة شديداً فهم إن باحوا بالسرّ تباه دماؤهم؛ فإنّ ابن
عييد أمِنَ على نفسه، واطمأنَّ على سره، و آن له أن يلقيه فهنا لا تذاع أسرارُ، و هنا
كلّ صاحب سرّ أمِنُ:

مددت لعينيك سرّي
به بحث و المشتهي الصعب آتٍ
و قلت لأسرابك الخضر: هل تذكرين؟؟
ها شبقي مدن لك صلتْ
و بعد الغروب تعرّتْ
على وقعك الأحمدى
فهاك الهوا جس.. هاك الذي من وراء الظُّنون!

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 13.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 15.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 16-17.

لها عبقي

و لها وجعي

قل لها قاسمه المدى

فأنا قمرٍ متّعبٌ مرتّبين!!⁽¹⁾

و قد يجد الشاعر حتفه حين ترمه العينان اللتان اعتقاد -واهما- أنّهما ملاده بنظرة ازدراء/ استغراب؛ و كأنّي بهما تسألانه: ما لك وللحب؟! و قد تقدّمت بك السن! كم مضى لك من العمر؟! و هل فيك جهدٌ على السهر و الشهاد شوقاً لوصال الحبيب؟! وهذا الشّيب قد علا هامتك! أم هي المراهقة دون سنّها الطبيعي... و تلك لعمرى- مراهقة مستقبحة. هذا ما أوحى به تلك النّظرات للشاعر الجريح، و لم يتمالك نفسه - و الألم شديد- فصاحب صيحة من يُذبح بيدٍ تندّ له:

ماذا دهاك فتحت ثغر جراحي بتساؤل.. و تنّهـٰدٍ و حواحـٰ؟

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

تاه الفضول على شفاهك مربكاً و سألتني سنّي سؤال مزاح⁽²⁾

و إن تقدّمت به السن قليلاً فإنّ معرفته بها قد أعادت له شبابه، و نضارته؛ و صار أبهى من البدر، و أشدّ من المهر، و أكثر حيوية من الجمر المنطابر.. فهل مع هذا كلّه تُوصِّدُ قلبها دون هواء؟ فالسن ما كان يوماً حائلاً إذا كانت الروح شابة.. و من تذوق حلاوة العشق ظلت روحه غضةً؛ يقول ابن عبيد:

كالشاطئ المهجور كنتُ فعادني منك الصّبا بالورد و التّفاح

كالبلدر.. بل كالمهر.. بل كاجمر في جسدٍ.. هادى.. ظامي مُلتاح!!⁽³⁾

و هكذا فإنّ الشّاعر يوظّف لفظ العيون في مجموعته "أهديك أحزانى" ما يربو عن أربع عشرة مرّة في أغلب الحالات متّصلاً به ضمير المخاطبة "الكاف"، و فيما تبقى

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزانى، ص 36-37.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 73-74.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 74.

مضافاً إلى اسم ظاهر، مثل: صوفية العينين، جنوبيّة العينين، بحريّة العينين، أو معرّفاً بالتعريف، وفي هذه الحالة غالباً ما يكون منعوتاً: العيون اليثريّة.

و قد لا يُصرّح بهذا اللفظ وإنما بقرائته؛ من مثل الناظرينِ:

و من ناظريها انساب سحرٌ مدججٌ و ضدان من بردٍ و دفءٍ تجمعاً⁽¹⁾
أو الهدبين، فيقول:

تصوّفت في هدبيك.. ليلًا.. توسدًا
لغاتي.. و ما هدباك مخترقاني⁽²⁾
و أمّا المجموعات التي تلت "أهديك أحزاني" فإنّ حضور هذا الرمز فيها كان
محتشماً جدّاً؛ ففي "غنائية آخر التيه" لا نكاد نصادفه على مساحة تسعه عشر نصّاً إلّا
في أربعة مواضع، منها:

أهفو إلى الشمس في عينيك أقرأها كالعهد قلّاً أعراسي و تنفل⁽³⁾
و في قوله:

تلألأت في دمي الأزمان مشرقة من ضوء عينيك لاحت.. من حكاياك⁽⁴⁾
و في موضع آخر وُظّف هذا الرمز (العيون)، و لكن مضافاً إلى كاف المخاطب المذكور
في قصيدة مرفوعة إلى مصطفى بلقاسمي، لتقاطع أو جاءه مع تلك التي تضمّها جنباتُ
ياسين بن عبيد:

إنّي المسافر في عينيك بحثُ هنا
بالجرح جرحي لم تضمد له شعبُ
يا أيّها المغتدي و الريح موكيه للمستحيل و راك الجمر و التّعب⁽⁵⁾
و أمّا في آخر إصدار للشّاعر "هناك التقينا ضباباً و شمساً" فإنّ رمز العيون يضمحلّ
شيئاً فشيئاً حتّى يتلاشى نهائياً، فاسحا المجال لرموز أخرى هي أقرب إلى لغة الحبّ
الحسّي منها إلى الحبّ المعنوي؛ كالقدّ، و النّهد، و الثّغر، و الشّفاه... و من المواقع

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 41.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 53.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 71.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه: ص 96.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: ص 101.

القليلة التي كان حضور رمز العيون فيها قوله:

صحوًّا عينيك أَمْ غَيْمٍ يَعُودُ بِهِ تَحْنَانَ أَزْمَنَةٍ كَنَّا نُغَنِّيْهَا⁽¹⁾

كما يقول في موضع آخر، و في توظيف لعله الأجمل؛ إذ يجعل من العينين حدائق غناء فيها ما تستهيه كل نفس، و لكنها أو صدت دون زائرتها؛ فحرموا فيأها، و ثرها:

سلمي

فحدائق عينيك سيدتي

غربة أغلقت بابها الأزمنة

و توالت هوا جسها

قطعة قطعة

و الهديل القديم يراودها من ورائي⁽²⁾

و بهذا نأتي على نهاية هياج ابن عبيد بالعيون، و الرموش، و الناظرين.. و ما تعلق بهذا العضو من الجسد الذي كان عبر مراحل مختلفة من مسار الشعر العربي مثار اهتمام الشعراء، و الفنانين عامّة؛ لأن العينين هما أول ما يشد الناظر إعجابا، فيقع في أسرهما، كما وقع القائل:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلب الهوى من حيث أدرى و لا أدرى⁽³⁾
و في تصوير -عد الأبلغ عند العرب- يكون لهما وقع السهام؛ لا يبرحان المرشوق إلا صريعا، و المؤسف له -و الحالة هذه- ألا دية على القاتل؛ لأن «قتيل الهوى لا يُودى»؛⁽¹⁾ فيقول قائلهم:

إن العيون التي في طرفها حور قتلنا ثم لم يحيي بين قتالنا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به و هن أضعف خلق الله إنسانا⁽²⁾

(1) - ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 29.

(2) - المرجع نفسه: ص 33.

(3) - ينظر: علي بن الجهم: الديوان، تحقيق: خليل مردم، دار صادر، بيروت، ط 1996.

(1) - أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 4، 1967، ص 460.

(2) - جرير بن عطية: الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1978، ص 492.

ب-اللّوز:

هو ذا رمز آخر من الرّموز التي تخلّي توظيفها في شعر ابن عبيد بكثرة، حتّى بلغ في قصيدة واحدة هي رباعيّات اللّوز و المرمي⁽³⁾ خمس عشرة مرّة. ومعلوم أنّ اللّوز من الشّمار التي تُغلفها قشرة صلبة، وبذلك تكون صورتها أشبه بصورة الإنسان الذي يتكون من جسد وروح، والجسد هو بمثابة الغلاف / القشرة للروح، فإذا كسرنا القشرة حصلنا على لبّ التّمرة، والذي يماثل الروح عند المرأة، وكما أننا لا نخفل بالقشرة، وإنما نخفل باللبّ، فكذلك في التجربة الصوفية البنعيديّة لأنّ ذا من الرّموز الخاصة.

ورموز الطبيعة -و اللّوز منها- لم تتناول في الشعر الصوفيّ بمعزل عن الجوهر الأنثويّ؛ فقد بسط الصوفية القول في المرأة، و تفنّنوا في وصفها؛ باعتبارها رمزاً للفعل والإفعال، و تلوّحها إلى قيمة جمالية عاليةٍ.⁽⁴⁾

وقد نوّعوا في استلهامها من طبيعة جرداء هامدة، إلى أخرى أكثر حيّاً استلهماها من الطبيعة في حال الخصب والنّماء؛ و حيث الأغصان المائسة، و الجداول الرّقراقة، والسّحب المتراكمة، و الظلّال الممتدة، و حيث النّوار، و الجنّار (نوار اللّوز)، والزّهر على اختلاف ألوانه، و طيب شذاه،⁽⁵⁾ وما إلى ذلك من صور تتزيّن بها الطبيعة في فصل الرّبيع خاصةً.

هنا يمدّ ابن عبيد كفه لقارئ ليس أقلّ فراسة من قارئة فنجان الشّاعر نزار قباني؛* ولكن لا ضير إن أرشده صاحب الكف إلى بعض ما يؤرّقه، ولا بأس أن يحكى له وجعاً أصابه مذ كان للّوز ظهور في حياته:

يا قارئ اللّوز في كفي أ تقرأه حرفاً له موجعات الصدر عنوانُ؟!
غصّاً تبرّج و احتدّت مواسمه و أطيب اللّوز ما عرّاه ريعانُ

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزياني، ص 56.

⁽⁴⁾ - عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 306.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

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

فُذِّبَتْ هَجَرْنِي عَيْنَان.. بَحْرُهَا شَعْرٌ.. قَوْارِبَهُ بَوْحٌ وَ كَتْمَانٌ⁽¹⁾

فَهَا هُوَ يَعْانِي الْأَلَمْ، قَدْ أَثْخَنَتْهُ الْجَرَاحُ، لَكِنْهُ يَسْتَلِذُ ذَلِكَ، وَ يَظْلِمُ يَنْكَأُ جَرَحَهُ حَتَّى
يَدْمَى:

لا تَسْأَلُ النَّاسَ عَنْ مَعْنَايِ يَحْمِلُهُ
إِنَّ الْوَحْشَ عَلَى بُعْدِ فِي جَرْحِنِي
عُمُرُ التَّرَابِ وَ بَعْضُ الْجَرَحِ أَهْوَاهُ
وَ أَنْشَنِي فِي قَفَارِ الْوَهْمِ أَعْبَرَهَا

إِنَّ هَذَا الرَّمْزَ (اللَّوْز) قَلْمَا نَجَدَهُ عِنْدَ الشَّعْرَاءِ، وَ لَكِنَّ ابْنَ عَبِيدَ ارْتَقَى بِهِ حَدَّا
صَارَ مَعَهُ حَافِلًا بِالدَّلَالَاتِ الصَّوْفِيَّةِ شَائِنَ الْمَعْتَادَ مِنَ الرَّمْزوْنِ، وَ يُبَدِّعُ فِي اسْتِخْدَامِهِ
بِطَرِيقَةِ تَشِيِّبِ الْكَثِيرِ؛ فَهَا هُوَ الْفَظُّ/الرَّمْزُ يَتَكَرَّرُ مَرَّتَيْنِ فِي أَكْثَرِ مِنْ بَيْتٍ دُونَ أَنْ يُخْلِلَ أَوْ
يُمَلِّ:

أَغْرِيَ بِاللَّوْزِ أَعْطَافًا مَدْجَحَةً يَا حَبَّذَا اللَّوْزِ يَغْرِيَنِي وَ أَغْرِيَهُ⁽³⁾

وَ مِنَ الْقَصِيدَةِ نَفْسَهَا، يَقُولُ:

مَا كَنْتُ أَرْوَى بِدُونِ اللَّوْزِ.. هَلْ شَرَبْتُ

يُمَنَّايِ ضَوْءًا.. وَ ضَوْءَ اللَّوْزِ مُعْتَقِدِي⁽⁴⁾

كَدَابُ شَعْرَاءِ الصَّوْفِيَّةِ إِذَا اسْتَحْوَذَتِ الْمَرْأَةُ بِأَنْوَثَتِهَا، وَ بِمَا دَلَّ عَلَيْهَا مِنْ رِمَوزِ عَلَى
مَسَاحَةٍ وَاسِعَةٍ مِنْ مَدْوَنَةِ الشَّاعِرِ يَاسِينَ بْنَ عَبِيدٍ؛ لِأَنَّهُ - وَ كَغِيرِهِ - اسْتَطَاعَ أَنْ يَجِدَ فِي
الْمَرْأَةِ ذَلِكَ الْيَنْبُوعَ السَّحْرِيَّ الْمُتَفَحِّرِ فِي قَلْبِ الْحَيَاةِ، وَ فِيهَا دُونَ سُواهَا ظَفِيرٌ بِمَا يُطْفِئُ
ظَمَاءَ الْقَلْبِ إِلَى الْحَسَنِ، وَ الْجَمَالِ؛ فَهِيَ النَّصْفُ الْجَمِيلُ الَّذِي يَحْمِلُ رَحِيقَ الْحَيَاةِ،
وَ سَلَسِيلَ الْمَحِبَّةِ، وَ هِيَ الطَّفِيفُ السَّمَاوِيُّ الَّذِي يُعَلِّمُ الْبَشَرِيَّةَ طَهَارَةَ النَّفْسِ، فَكَيْفَ لَا
تُعْشِقُ؟! وَ إِنَّهُ لَا يَرَاهَا عَلَى غَيْرِ هَذِهِ الصُّورَةِ - عَلَى حَدِّ زَعْمِ الصَّوْفِيَّةِ - إِلَّا قُلُوبُ

⁽¹⁾ - يَاسِينَ بْنَ عَبِيدٍ: أَهْدِيكَ أَحْزَانِي، ص 56.

⁽²⁾ - الْمَرْجَعُ نَفْسَهُ: ص 57.

⁽³⁾ - الْمَرْجَعُ نَفْسَهُ: ص 58.

⁽⁴⁾ - الْمَرْجَعُ نَفْسَهُ: ص 59.

موصدة كأفعدة الصخور؛⁽¹⁾ وإن منها لما يشقق، فيخرج منه الماء.

١-3/ الطير:

بنيت قصص، ورسائل كاملة في التراث الصوفي الإسلامي على رمز الطير لعلّ أشهرها على الإطلاق منظومة منطق الطير لفريد الدين العطار. عاش أصحابها بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وألف أعمالاً عديدة؛ أعظمها، وأكثرها ذيوعاً كتاب منطق الطير؛ وهو منظومة شعرية صوفية رمزية، فاق عدد أبياتها الأربع ألف وستمائة بيت.⁽²⁾ محورها رحلة طويلة، تقوم بها الطيور المختلفة بقيادة الهدى بحثاً عن سلطان لها. وفي هذه المنظومة التي تضج بالرموز، ترمز الطيور إلى سالكي الطريق إلى الحضرة الإلهية، فيما يرمز الهدى إلى شيخ المریدین؛ فقد رمز العطار للنفوس البشرية بالطير، وكل طير يمتلك معرفة، ويحمل رسالة ي يريد إياها، والطير هي الأرواح التي هجرت مواطنها الأصلية في السماء، ونزلت إلى الأرض، وعندما أحست بالغربة في مقامها الطيني أرادت العودة إلى مواطنها الأولى، والهدى هو القائد الروحي لهذه الطيور، ورسول الغيب، وحامل الأسرار الإلهية، ورمز الهدى مستمد من القرآن الكريم، فهو

الطائر الذي يُنبئ نوحاً بظهور اليابسة.⁽¹⁾ فالروح الصوفية طائر فارق العرش، جاء من وطن لا يُحدّد، وضلّ في عالم المادة فذاق ألوانَ عذاب الغربية. و يظلّ على ذي الحال حتى يصل إلى اللطيفة الروحية.⁽²⁾

والطيور التي كثُر الحديث عنها لدى الصوفية أربعة: الورقاء وهي الحمامات التي يُضرب لونها إلى الحضرة، وتشبه بها النفس الكلية/ اللوح المحفوظ، وسميت ورقاء لللطف تترّلها من الحق إلى الأشباح المُسوأة.⁽³⁾

⁽¹⁾ - أبو القاسم الشافعي: الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1975، ص 71.

⁽²⁾ - ينظر: فريد الدين العطار: منطق الطير، ترجمة: بدیع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1984.

⁽¹⁾ - وضحى يونس: القضايا النقدية في الشعر الصوفي (حقى القرن السابع الهجري)، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2006، ص 114-115.

⁽²⁾ - عبد المنعم الحفي: الموسوعة الصوفية، ص 851.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 1003.

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

هبطت إليك من المخل الأرفع ورقاء ذات تعزّ و قنّع⁽⁴⁾

و أمّا الطائر الثاني الذي حظي بمترلة في الشّعر الصّوفي فهو العنقاء ذلك الطائر الخرافي، وقد حيكت حوله الأساطير والقصص، و سُمع عنه دون أن يُرى. ولعلّ هذه نقطة التّلاقي بينه وبين الهيولي إذ جعل رمزاً لها؛ وهي مادّة افتراضية قيل هي الأصل الأوّل للأشياء.⁽⁵⁾

و كذلك كانت للعقاب مترلته من الرّموز الصّوفية، و هو طير شديد يرمز لمرتبة العقل الأوّل الذي يختطف الورقاء من عالمها السفلي، و حضيضها الجسماني إلى العالم العلّوي. و قيل لما كان العقاب أرفع صعوداً في طيرانه نحو الجوّ من الطّيور شابه القلم لأنّه أعلى، وأرفع ما وُجد في العالم المقدّس.⁽⁶⁾

و أمّا رابع هذه الطيور فهو الغراب، و كما كان لدى الشّعراء القدامى رمزاً لكلّ شؤم، و كان نعيقه أمارة للموت، و الفناء، و البين، فإنّه كان أسوأ حظاً لدى الصّوفية؛ فهو عندهم رمز للجسم الكلي؛ «ولما كان هذا الجسم هو أصل الصّور الجسمية الغالب عليها غسل الإمكان و سواده، فكان في غاية البعد عن عالم القدس...سمّي بالغراب الذي هو مثله في البعد و السّواد». ⁽¹⁾

إنّ رمز الطير عند الصّوفية رمزٌ لبحث الصّوفي عن المعرفة. وهو رمزٌ متكرّر في نتاجهم، مُعبّرٌ عن رغبة دائمة عارمة في التّحليق بحرّية غير محدودة في سماوات لا نهاية لها.⁽²⁾

و ما كان عند ابن عبيد غير هذا؛ إذ يتوق إلى الإنعتاق بعيداً عن عالم فرقته الأهواء، والشّيّع، فيقول:

(4) - يُنظر: ابن سيناء: الديوان، تحقيق: حسين علي محفوظ، مطبعة الحيدري، طهران، 1957.

(5) - عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصّوفية، ص 886.

(6) - المرجع نفسه: ص 875.

(1) - المرجع نفسه: ص 890.

(2) - وضحى يونس: المرجع نفسه، ص 115.

طيرٌ تشحّط فوق السّحب.. محترقاً و جداً عليكِ. مدى الأحقاب.. ينبعُ
بني هنالك.. في أطباقيها.. فنا تنساه في خطبه.. الأحلاف و الشّيغ⁽³⁾

و للعنقاء - أيضاً - حضور في مجموعته الأولى فقط، إذ المتبع لباقي المجموعات لا يكاد يتبيّن أي دالٌ على هذا الرمز الأسطوريّ، وهو رمز له من التّقليل التّراثيّ، و نصاعة التّعبير الشّعريّ، و له من الإختزالات، و التّحوّلات الأسلوبية، ما يجعله قادراً - و بامتياز - على أن يوقف المدّ السّرديّ لأيّ نصّ، و أن يؤسّس لمفارقة درامية حاضنة لكشوف جمالية تمتّد في قدرة أيّ كان فرداً أو أمة على النّهوض من كبوته.⁽⁴⁾ لأنّ مثار الدهشة - فيما حيّك حول هذا الكائن من أساطير، مثله مثل طائر الفениق تماماً - هو ابتعاته من رماد بعد أن يحرق نفسه، فيكون موته حياته. غير أنّ ابن عبيد لا يُدهشه في العنقاء هذا الانبعاث، وإنّما يوظّفه دالاً على البطش ، و القوّة، فقد أوتي من القدرة على التّخفّي ما يستطيع أن يختطف به أفراداً بل قبلها دون أن يعترضه أحد فهو أولاً، و آخرًا حرافيًّا، ثمّ إنّه يتصيّد فريسته حين يحلّ الظلام:

(سریف) یا ولدی جنازة محتد طارت به فی لیلها العنقاء⁽¹⁾

إِنَّا لَا نرَى لِلنُّقَاءِ هُنَّا تَلْكَ الصُّورَةُ الَّتِي رُسِّمْتَ لَهُ فِي مُخِيلَةِ الشُّعُرَاءِ أَخَّاذَةٌ بِمَا فِيهَا مِنْ غَرَابَةٍ، وَمَا يَكْتَنِفُهَا مِنْ غَمْوَضٍ، وَإِنَّمَا هِيَ صُورَةُ بَشْعَةٍ لِطَائِرٍ يَخْطُفُ الْجَنَائِزَ لِيَلْتَهِمُهَا دُونَ أَنْ تَدْرِكَهُ الْأَبْصَارُ. هُوَ طَائِرٌ غَرَبِيٌّ يُذَكَّيُ أَحْقَادًا صَلِيبِيًّا، وَيَأْتِي عَلَى كُلِّ مَا هُوَ أَخْضُرُ، مَعَ مَا هُدَا اللَّوْنُ مِنْ إِيَّاهُ فِي الْمُورُوثِ الْإِسْلَامِيِّ، طَائِرٌ ظَالِمٌ قَدْ آتَمَ الْعَذَرَاءَ ظُلْمُهُ فَتَبَرَّأَتْ مِنْهُ، وَمَنْ تَصْرِفَاتُهُ لَكُنْ دُونَ أَنْ يَرْعُوْيِ، وَغَيْرُ آبِهِ بِالْعَذَرَاءِ، وَبِأَصْوَاتِ الشَّكَالِ مُسْتَغِيَّاتٍ:

و حدي على شفة الظلام غريبة أردي الصليب تعنة الخصماء
عاف الوجود شعاره و دثاره و تبرأات من ضيمه (العذراء)

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: الوجه العذري، ص 46.

⁽⁴⁾ - موسى إبراهيم الدقة: الأسطورة و المرأة في ديوان "فصول كلها ثورز" لعلاء الغول، مجلة الجامعة الإسلامية، جامعة الأقصى - غزة- فلسطين، مجل 12/ع 2، يونيو 2004، ص 33.

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 39.

ويحيى على الزّمن المغفر في الرّدّي ركب السّيول هشاشة و إباء⁽²⁾

يتولى توظيف رمز الطّير في شعر ابن عبيد بشكل أكثر تكثيفاً، و أعمق دلالة، ويكون محوراً رئيساً في الكثير من قصائده ليس كرمز عابر، بل كرمز فاعل، و مؤثر في البنية الكلية للقصيدة بدءاً من العنوان: "على شفتي طائر من حنين"⁽³⁾ و "في منطق الطّير"⁽⁴⁾، كما تحضر أجناس طيور عُرفت في شعر الصّوفية، قد تقدم الحديث عنها؛ من مثل الحمامه/ الورقاء⁽⁵⁾ و أجناساً أخرى لم تكن متداولة في معجم الرّموز الصّوفية كالخطاف،⁽¹⁾ والنورس⁽²⁾، فهذا الطائر الرّمز -مثلاً- كان له حضور كبير في شعر السّورياليين، وبالأخصّ مذ كتب شارل بودلير - Charles Baudelaire (1867-1821)-

قصيدته النورس- L'Albatros -⁽³⁾ التي تلقّاها الشعراء بإعجاب شديد بلغ حدّ الإنها، فراحوا يحاكونها، و لعلّ ما شدّهم فيها أكثر تلك الصّور الشّعرية الرّائعة، و الحديثة في الآن نفسه، و ذلك التّقاطع السّلوكـي الذي أوجده بين هذا الطائر رفيق البحارة، و القراءنة، و بين الشّاعر الذي يحسّ نفسه غريباً عن الأرض، و يخالجه شعور دائم بالوحدة، و على قدر ما يُثير الشّفقة يثير السّخرية أيضاً؛ تماماً كالنورس حين يقع بين أيدي البحارة، و يتّخذونه أدأة للتسلية، حتى يُمضوا وقتهم.⁽⁴⁾

أمّا ابن عبيد فقد أنطق نوارسه الجريحـة بلسان الشّعب العربيّ المضطهد الذي فرق التواطؤ شمله، و سلب أرضه:

قالت نوارسه الجريحـة
إِنَّا أَكَلَ التَّوَاطُؤَ لَحْمَنَا

⁽²⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزيان، ص 33.

⁽⁴⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضباباً و شمساً، ص 50.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: ص 32.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 38.

⁽²⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزيان، ص 95.

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

⁽⁴⁾-Ibid: p 160&159.

و استترف التّهويـد ما كان اذـاعـهُ

(5) عـروـبة أـبـقاـهـاـ!!

و لأنـهـ أحدـ أـفـرـادـ هـذـاـ الشـعـبـ،ـ فـهـوـ يـشارـكـ المـسـرـاتـ،ـ وـ يـقـاسـهـ الـهـمـومـ،ـ يـأـبـيـ أنـ يـكـونـ
تـغـرـيـدـهـ بـعـيـداـ عنـ سـرـبـهـ،ـ فـتـلـكـ الطـيـورـ/ـ الشـعـوبـ تـبـحـثـ لهاـ عنـ وـطـنـ يـؤـرـوـيـهاـ،ـ وـ عنـ يـدـ
تـمـتـدـ إـلـيـهاـ فـتـلـشـمـهـاـ:

علـىـ كـبـديـ بـلـدـيـ

وـ الطـيـورـ الـّـيـ حـوـمـتـ فـوـقـهـ ظـمـأـ

لـثـمـتـ فـيـ يـدـيـ

(1) أـثـرـ العـابـرـينـ!!

وـ طـائـرـهـ مـخـبـئـ دـاخـلـ نـفـسـهـ،ـ قـدـ اـتـّـحـدـ بـالـشـاعـرـ فـصـارـاـ وـاحـدـاـ:

أـنـاـ أـنـتـ يـاـ طـائـرـيـ المـتوـحـدـ بـالـضـوءـ

يـاـ بـوـحـهـ الـمـتـجـلـيـ عـلـىـ قـمـمـ الـمـتـعـبـينـ

تطـولـ بـنـاـ الـغـرـبـةـ الـيـشـرـبـيـةـ

يـنـفـضـنـيـ عـاتـقـايـ

وـ قـضـيـ اـخـيـوـلـ أـمـامـيـ جـيـلاـ فـجيـلاـ

(2) أـقـولـ:ـ بـمـنـ يـاـ خـيـوـلـ غـدـيـ تـحـتـمـيـ؟ـ

وـ مـثـلـ هـذـاـ الـاتـّـحـادـ مـعـ الطـائـرـ يـصـادـفـناـ مـرـارـاـ فـيـ شـعـرـ اـبـنـ عـبـيدـ إـلـىـ درـجـةـ يـصـيرـ لـهـ
جـنـاحـانـ كـمـاـ لـلـطـائـرـ:

(3) لوـ كـانـ يـنـحـكـ السـحـابـ جـعـتهـ تـطـوـيـ السـحـابـ مـوـاجـدـيـ وـ جـنـاحـيـ

(5) - يـاسـيـنـ بـنـ عـبـيدـ:ـ أـهـدـيـكـ أـحـزـانـ،ـ صـ95ـ.

(1) - المـرـجـعـ نـفـسـهـ:ـ صـ35ـ.

(2) - المـرـجـعـ نـفـسـهـ:ـ صـ37ـ.

(3) - المـرـجـعـ نـفـسـهـ:ـ صـ83ـ.

و الغريب أن يراه الآخرون على هاته الصورة؛ فيرونه طائرا يطير ثم يحطّ، و تكون له صورة الطفل الطائر له من الأول البراءة، و الطهر، و له من الثاني خفة الروح، و جمال الهيئة:

قالت عشقتك طفلا حطّ فوق يدي في موعد أمويٌّ و الهوى سرب⁽⁴⁾
و من الاتحاد/ التحول إلى هيئة طائر -أيضا- قوله:

هما جناحان ما انضمما على جسدي حتى طوتنا المرايا السمر و العصر⁽⁵⁾
و كما رأته الحبيبة طفلا طائرا كذلك رآه هو حمامه أو عصفوره ألفته، فلا يطيب لها
المقام إلا على يديه قد اتحذت منهما فننا:

ارحلني امرأةً

في القناديل نامت

على زندها الأرض حلّن ضفائرها
و استقلّتْ

على عرشهما في الشجر

خولت لي السماوات أن تقبطي في يدي⁽¹⁾

و للحمامه نصيب من اهتمام الشاعر بصورتها:

ريشة ورطبني

ولي في جناح الحمامه

سنبلتان و ناي!⁽²⁾

أو بديلها/ نوحها الذي أثار مواجه الشعرا العرب منذ القديم، فيقول:

سلمي

فحدائق عينيك سيدتي

⁽⁴⁾ - ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 42.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: ص 51.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 65.

⁽²⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 32.

غربة أغلقت باها الأزمنه

و توالت هوا جسها

قطعة قطعة

و الهديل القديم يراودها من ورائي⁽³⁾

ولعل الشاعر هنا قد اتحد مع هذه الحمامات اتحاداً روحيَا نفسيَا؛ لتكون المعادل الموضوعي أو الفنِّي له في مشهده؛ كما هو حال معظم الشعراء الذين يستحضرون هذا الرمز البديع الذي وجد ضالته أكثر ما وجدتها في العصر الأموي. وكل ما يحدث للحمامات في رمزية معاناتها، فقدتها يحدث للشاعر؛ ففقدُ الحمامات أولادها (أو إلفها) ما هو إلا فقدُ الشاعر محبوبته (رمز الحياة الأول)، ورمز الواقع المرفوض لديه، ولم يقو على التأقلم معه والعيش فيه. وهذا الصقر الذي التهم ولديها أو أولادها، أو إلفها ما هو إلا رمز للزمن (العدو الأكبر للشاعر) الذي كان سبباً لهذه الغربة التي يعيشها في واقعه. ولعل نواح الحمامات على غصن الأيك ما هو إلا معاناة الشاعر وأحزانه وهمومه التي يتصارع مع نفسه مراراً، وتكراراً للخلاص منها بعد أن أهلكته، وشلت حراكه، وأعجزته. فإن رأت الحمامات سرباً من الحمام وطارت معه، فإن الشاعر قد تخلص من هذه الهموم والأحزان وتطهر من أوحال القهر، وأدران العجز وأوساخ المعاناة، وإن قص جناحها، وسقطت جثة هامدة على الأرض فإن الشاعر لم يتمكَّن من الخلاص من واقعه الأليم، وقد استسلم لهمومه، وأحزانه، وإحباطه، وعجزه، وجموده؛ لأنَّه قد اتحد مع هذه الحمامات اتحاداً روحيَا نفسيَا؛ فجعل مشاهد الشعر العربي ما هي إلا مشاهد رمزية لمعاناة الشاعر وصراعه الطويل مع الواقع، والزمن، والمعاناة، وكما هو معروف فالشاعر لم يكن يوماً منسجماً مع واقعه، فهو دائماً رافضٌ له غير متأقلم مع العيش فيه بآمانٍ، وسلام واستقرارٍ.

هذه وقفة على بعض الرموز الصوفية التي تحلت في شعر ياسين بن عبيد بشكل لافت للنظر، وجدير بالوقوف عندها ملياً، وفي تضافرها مع غيرها كان ثراء قصائده،

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 33.

وأسهم الشّاعر بدوره في إكسابها معانٍ عميقـة، و لم يكن في توظيفه لها محترـاً، و إنـما كان مبدعاً أضـفـى على هذه الرـمـوز إيحـاءـات خاصـة، و سـمـتها بـمـيـسـمـه الشـخـصـيـ، و بذلك يكون ابن عـبـيد قد استـفـادـ من الرـمـز دـلـالـتهـ، و يـكـونـ الرـمـزـ قدـ أـخـذـ منـ الشـاعـرـ العـمـقـ، وـ الـثـراءـ. كماـ كـانـ لـبعـضـ الرـمـوزـ الأـخـرـىـ حـضـورـ، وـ لـكـنـ بـدـرـجـةـ أقلـ كالـرمـوزـ التـارـيـخـيـةـ مـثـلاـ، وـ هـذـاـ مـاـ سـتـعـمـلـ الدـرـاسـةـ عـلـىـ تـبـيـانـ جـمـاليـاتـهـ فـيـ المـبـحـثـ المـوـالـيـ.

2- الرـمـزـ التـارـيـخـيـ:

التـارـيـخـ العـرـبـيـ حـافـلـ بـالـأـحـدـاثـ الـمـخـلـفـةـ، وـ الشـخـصـيـاتـ الـتـيـ سـجـلـتـ مـآـثـرـ يـذـكـرـهـاـ النـاسـ مـنـ قـاصـ وـ دـانـ؛ وـ ماـ عـودـةـ الشـعـرـاءـ الـمـعاـصـرـينـ إـلـىـ اـسـتـلـهـامـ تـلـكـ الشـخـصـيـاتـ إـلـاـ مـحاـولـةـ لـرـبـطـ الـحـاضـرـ بـالـمـاضـيـ، وـ خـلـقـ جـسـرـ تـوـاـصـلـيـ بـيـنـ أـمـسـ مـشـرـقـ، وـ وـاقـعـ مـحـبـطـ. وـ قـدـ يـتـمـ هـذـاـ اـسـتـلـهـامـ بـأـسـلـوبـيـنـ إـنـيـنـ: التـعبـيرـ عـنـ الـمـورـوـثـ، وـ التـعبـيرـ بـالـمـورـوـثـ؛ فـيـ الـأـسـلـوبـ الـأـوـلـ يـحـاـولـ الشـاعـرـ بـعـثـ التـرـاثـ الـعـرـبـيـ فـكـرـيـاـ وـ فـنـيـاـ، وـ أـمـاـ الـأـسـلـوبـ الـثـانـيـ فـإـنـ الشـاعـرـ يـسـتـعـيـنـ بـالـتـرـاثـ لـيـعـبـرـ عـنـ قـضـائـاـ رـاهـنـةـ قـدـ وـقـفـ الـفـردـ الـعـرـبـيـ أـمـامـهـاـ حـائـراـ لـاـ يـلوـيـ عـلـىـ شـيـءـ.⁽¹⁾

وـقـدـ حـاـولـ نـفـرـ مـنـ الـبـاحـثـيـنـ تـلـمـسـ مـظـاهـرـ حـضـورـ التـرـاثـ الـعـرـبـيـ فـيـ قـصـائـدـ شـعـرـائـناـ الـمـعاـصـرـيـنـ خـاصـةـ شـعـرـاءـ الـحـدـاثـةـ مـنـهـمـ؛ فـأـشـارـوـاـ إـلـىـ الـمـصـادـرـ الـتـرـاثـيـةـ لـهـؤـلـاءـ الـشـعـرـاءـ وـهـيـ:

- التـرـاثـ الـدـيـنيـ: الـقـرـآنـ الـكـرـيمـ، الـكـتـابـ الـمـقـدـسـ، الـأـحـادـيـثـ الـشـرـيفـةـ وـغـيـرـهـاـ.

- التـارـيـخـ الـعـرـبـيـ (الـإـسـلـامـيـ وـمـاـ قـبـلـ الـإـسـلـامـيـ): الـأـحـدـاثـ الـتـارـيـخـيـةـ، الشـخـصـيـاتـ، أـسـمـاءـ الـمـدنـ وـغـيـرـهـاـ.

- التـرـاثـ الشـعـبـيـ: الـحـكـاـيـاتـ، الـتـقـالـيدـ الـشـعـبـيـةـ، الـأـغـنـيـاتـ وـالـمـوـاـوـيلـ الـشـعـبـيـةـ، الـأـلـعـابـ

الـأـطـفـالـ

- التـرـاثـ الـأـدـبـيـ: شـعـرـاـ وـنـشـراـ.

- الـمـورـوـثـ الـأـسـطـورـيـ لـلـمـنـطـقـةـ الـعـرـبـيـةـ: فـرـعـونـيـ، سـوـرـيـ، بـابـلـيـ وـآـشـورـيـ وـسـوـمـريـ،

⁽¹⁾ - عبدـهـ بدـوـيـ: نـظـرـاتـ فـيـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ الـحـدـيثـ، دـارـ قـبـاءـ لـلـطـبـاعـةـ وـ النـشـرـ وـ التـوزـعـ، الـقـاهـرـةـ، 1998ـ، صـ 64ـ.

جاهلي، وغيرها.⁽¹⁾

وقد رصدَ بعض هؤلاء الباحثين⁽²⁾ طرق، وتقنيات استحضار هذا التراث، حتى قال أحدهم: «إنّ الشعر المعاصر عنيَ بالتراث... كما لم يُعنِ به شعرٌ من قبل؛ لقد استكشف آفاقه، وطاقته، وفجرَ من خلال النص هذه الآفاق والطاقات، وأعاده إلى ضمير العصر حيّاً نابضاً، يتجاوب أو ينفعل وي فعل به الإنسان».⁽³⁾

لقد وصلَ الشعر العربي المعاصر إلى هذا الأمر بعد سنوات طويلةٍ من التّطور، وبجهدٍ مجموعٍ هامٍ موهوبٍ من الشعراء إبداعاً ونقداً، بالإضافة لتضافر جهود هؤلاء وتفاعلها مع بعض المشاريع الفكرية والنقدية لعددٍ هامٍ من المفكرين، واشتداد حركة الترجمة، وحوار الحضارات، في إطارٍ تغييراتٍ تاريخية، وسياسية، واجتماعية، مررت بها المنطقة العربية منذ بداية هذا القرن حتى الآن.⁽⁴⁾

وإنَّ المتبع لإبداع الشعراء المعاصرين سيرى أنَّ التراث لدى هؤلاء «ليسَ ترکةً جامدة، ولكنه حياة متجلدة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع أن تتمدّ عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثاً، ولكنَّ شاعرٍ أن يتخيّر تراثه».⁽⁵⁾

وسيقف على حقيقة مفادها أنَّ التراث نهرٌ يتّجهُ من الماضي نحو المستقبل، وهو بذلك «يكسب أصالةً جديدة في مساره، مُميّزاً بين دلالاته الثابتة التي تمثل الانقطاع والدلالات المتغيرة التي تكفل التواصل».⁽⁶⁾

لذلك أعلنَ خليل حاوي أنَّه -رفقة أبناء جيله- حاولوا إحداث «ثورةٍ تجعل الشعر الحديث ينفصلُ عن التراث الشعري العربي، بقدرٍ ما يتّصل به، وكان كلُّ منهم يحاول

⁽¹⁾ - ينظر: ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 04-05.
- و محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 574.

⁽²⁾ - علي عشري زايد: توظيف التراث العربي في الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، م 1-ع 1، 1980، ص 203-219.

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

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

⁽⁵⁾ - صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1977، ص 208.

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

الانطلاق مما يراه عناصر حيّة في التّراث، و... أنَّ كُلَّ نَهْضَةٍ شِعْرِيَّةٍ، في أُمَّةٍ تَحْمِلُ تراثاً شِعْرِيًّا عَرِيقاً مُتَرَاكِماً، لَا بُدَّ لَهَا مِنِ الْعُودَةِ إِلَى الْيَنَابِيعِ الأُصْلِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ مَصْدِرَ كُلَّ نَهْضَةٍ فِي الْمَاضِيِّ. وَهَذِهِ الْعُودَةُ تَخْتَلِفُ عَمَّا يُدْعَى بِالسَّلْفِيَّةِ الشِّعْرِيَّةِ، وَذَلِكَ أَنَّهَا لَيْسَتْ عُودَةٌ لِإِحْيَاءِ الْأَنْمَاطِ وَالنَّمَادِجِ الَّتِي اسْتَقَرَّتْ فِي قَوَالِبِ جَامِدَةٍ، بَلْ إِلَى الْيَنَابِيعِ الَّتِي تَفَجَّرُ فِيهَا رُوحٌ حَيَّيَّةٌ تُولِّدُ أَنْمَاطاً وَنَمَادِجَ، وَهَذَا كَانَ فِي شِعْرِنَا مَا يُشَبِّهُ الْاسْتِلْهَامَ لِرُوحِ الْفَطْرَةِ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ»⁽¹⁾.

حتى أولئك الشعراء الذين يقولون: «العربي لا يحب المغامرة، لا يتجرأ». التراث العربي في الأخير تراث جثث. نحن نقدس الجثثة. عندما يولد لنا ولد لا نفترم به، كما نفترم بالجثثة. إننا لا نعرف الدفن»⁽²⁾; نراهم يعلون بعدها أن هناك جزءاً حياً هاماً من تراثنا «والحي لا يُدفن»⁽³⁾.

لقد فهم شُعراً نَا كما يعبر بلند حيدري أن الحداثة الأصلية إنما «تنمو وتخرج من التراث، وتضيف إليه، كما خرجت الانطباعية من الرومانسيّة، وكما خرجت السُّرياليّة من الرومانسيّة أيضاً...»⁽⁴⁾.

ولا يفوتك أدونيس أن يؤكّد أن «المجددين لم يلحّوا على التّحدِيدِ، إلَّا لأنَّهم أجادوا في فهم أسلافهم»، ثُمَّ يضيفُ بعد ذلك: «الواقع أَنَّنا نفهم آثارنا الْقديمة أكثر من أيّ وقتٍ مضى، والصلةُ الْيَوْمَ بَيْنَنَا، وَبَيْنَ أَسْلَافِنَا جوهرِيَّةٌ لَا شَكْلِيَّةٌ، وَعُمْيقَةٌ لَا سطحِيَّةٌ»⁽⁵⁾.

ويؤكّد أمل دنقل «أنَّ العُودَةَ إِلَى التّراث هي جزءٌ هامٌ من تشوير القصيدة العربيَّة، وهذا الاستلهام للتّراث يلعب دوراً هاماً في الحفاظ على انتماء الشّعب لتأريخه. ولكن يجب التّبنّي إلى أنَّ العُودَةَ للتّراث، لا يجوز أن تعني السّكُونَ فيه، بل اختراقِ الماضيِ كي

(1) - محى الدين صبحي: مقابلة مع خليل حاوي، مجلة المعرفة، العدد 122، العام 1973، ص 97.

(2) - جهاد فاضل: أسلحة الشّعر، لقاء مع يوسف الحال، الدار العربيَّة للكتاب، القاهرة، دون تاريخ، ص 379.

(3) - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(4) - المرجع نفسه: لقاء مع بلند الحيدري، ص 58.

(5) - أدونيس: مقدمة للشّعر العربي، ص 136.

نصل إلى الحاضر استشرافاً للمستقبل».⁽¹⁾

ويقول حسب الشيخ جعفر: «في أيّ شعرٍ عالميّ، لدى أيّة أمّة، الأساس هو التّراث، لم نجد يوماً ما شاعراً مهماً جاء منقطعاً عن جذوره أبداً. أنتَ تستطيع أن تلاحظ هذا جيداً في إضافة السّيّاب، نازك، عبد الصبور. لم تجئ هذه الإضافة إلاّ عبر عناقهم الحارّ مع التّراث الشّعريّ العربيّ».⁽²⁾

وتوظيف التّراث يكون إما باستدعاء الشخصيّات التّاريخيّة، أو باستحضار الأماكن، والواقع، والأيام، أو بحشدتها جميعاً. فمن هي أهمّ الشخصيّات التي نجدها تتردّد بشكل لافت في مدونة ابن عبيد؟ وما هي أبرز الأماكن التي وقف عليها؟

2-1/ رموز الشخصيّات:

إنّ استخدام هذه الشخصيّة التّراثية أو تلك -في الأدب العربيّ بعامة، والشعر بخاصة- يُظهرُ شكلاً من أشكال علاقة الشّاعر العربيّ المعاصر بتراث أمّته، و التي يكون قد تبّنّها انطلاقاً من أحد المواقف الأربع:

— موقف الهرب إلى التّراث.

— موقف الهرب من التّراث.

— موقف الهرب بالتراث.

— موقف استلهام التّراث أو استدعائه.⁽³⁾

واختصر د. علي عشري زايد هذه المواقف — من الناحية الفنيّة — إلى موقفين، أو مرحلتين⁽¹⁾ هما: «مرحلة التّعبير عن الشخصيّة» أو «تسجيلها»؛ بمعنى أن يتّخذ الشّاعر المعاصر من سيرة حياة الشخصيّة مادةً يعيد نظمها، وصياغتها متقيّداً تماماً بما جاء عنها في المصادر التّراثية، دون أن يُحملّها أيّ دلالات معاصرة، ودون أن يحاول قراءتها بطريقةٍ جديدةٍ أو معاصرة.

⁽¹⁾ - جهاد فاضل: المرجع نفسه ، لقاء مع أمل دنقل، ص 43.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: لقاء مع حسب الشيخ جعفر، ص 75.

⁽³⁾ - نعيم اليافي: المرجع نفسه، ص 51.

⁽¹⁾ - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيّات التّراثية....، ص 15.

و«مرحلة توظيف الشخصية التراثية» أو «التعبير بها»؛ وهي مرحلة تختلف كلياً عن الأولى، فقد أدرك الشاعر أن دوره ليس فقط العودة إلى التراث بهدف نبشه وإحيائه، بل «لينطلق منه من جديد في مرحلة جديدة، مزوّداً بالقيم الباقيّة والخالدة في هذا التراث، بعد تحريرها من آنيتها وارتباطها بعصر معين»⁽²⁾، عندما فقط «يستطيع أن ينفث الروح في شخصياته الميّة، فتصبح قادرة على تجاوز حقبتها الزمنيّة، وتترفرف في قصائده رمزاً خالدة؛ ذات دلالات حيّة متجلّدة، قادرة على تقديم قضایاناً المعاصرة والتّعبير عنها دون قسرٍ أو تعسّف».⁽³⁾

وقد استخدم ياسين بن عبيد — ضمن الصيغتين السابقتين — عشرات الشخصيات التراثية، التي استلهمها من مختلف المصادر التراثية؛ دينيةً وتاريخيةً وأسطوريةً وأدبيةً وغيرها، فاكتسبت جملةً من الدلالات المتّنوعة، وغدا بعضها رمزاً شاملأً لهذه الفكرة أو تلك؛ فمن الشخصيات الدينية نجد يوظف شخصية مريم العذراء — عليها السلام —:

وحدي على شفة الظلام غريبة أردي الصليب تُعنّه الخصماءُ
عاف الوجود شعاره ودثاره و تبرّأت من ضيمه (العذراء)⁽⁴⁾
إن العذراء — عليها السلام — تحضر هنا رمزاً للعفة، و الطهارة، فتبرّأ من كلّ ما يُسيءُ للإنسانية، و إن انضوى تحت راية الصليب كما هو الحال في مأساة "سراييفو".
و إلى جانب العذراء نجد بلقيس التي لا يستحضرها الشاعر بذاك الثقل التاريخي الدين؛ وما ورد في القرآن الكريم من قصتها مع النبي سليمان — عليه السلام —، * بل

⁽²⁾ — المرجع نفسه: ص 75.

⁽³⁾ — ثائر زين الدين: خلف عربة الشعر (دراسات في الشعر العربي المعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 12.

⁽⁴⁾ — ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 39.

* إشارة إلى سورة التمل الآيات: 44 إلى 23.

يستحضرها اسمًا لأمرأة ماتت من أجل قضيّة، و خلّدتها الزّوج الشّاعر نزار قباني برأعته "بلقيس"⁽¹⁾ فزادها رفعة، و سموّا، حتّى ضاحت الشّريّا، يقول ابن عبيده:

يا شاعر الورد لم تخرج مصادحه إلاّ خزایا من الأقمار ما شربوا
بلقيس نامت على أجفانها مدن فجرية و استوت في الشّهب ترقب⁽²⁾
إنّ هذا الزّمن عرف تغيّراً للمفاهيم، و تبدلّاً للقيم الأخلاقية، نتج عنه فساد في
الذّوق؛ فصار القبح جمالاً، و صار الأفّاك قدوة، و هاديّاً يومَ القوم، و يسوسهم كما
يسوس الحادي إبله، فتنقاد طيّعة مذعنة. و آلم الشّاعر ما آلت إليه الأوضاع، فاستدعي
من تاريخنا الديني شخصيّتين ثيتينِ: شخصيّة حسان بن ثابت شاعر الرّسول ﷺ ، و ما
في شعره من قيم الحقّ، و ما يحتويه من جمال فنّي، لكنّه دُس بيد أدعية التفتّح، فما كان
من ابن عبيده إلاّ أن يستميح حسان عذراً، و يستغفر شعره:
و لوّثوا الشّعر من حسان منحدراً عذراً و مغفرة يا شعر حسان!⁽³⁾
وشخصيّة سجاح التي ادّعت النّبوة رفقة الأسود العنسي، و مسيلمة الكذاب، فأعلنتْ
عليهم الحرب حتّى قضوا، لكنّ سجاحَ تُبّعث من جديد متقدّنة طوراً باسم الثقافة، و آخر
باسم العصرنة، و أتعجبُ لها تتقدّم الصّفوف، فتورد القوم المهالك و «بس الورد
المورود»:

أمت سجاح صفوّف القوم وا عجي و استقبلوها.. هنا شعار أديان
رادت بهم شاطئ التّكران عابثة خالوا نوافشها شراع رُبان⁽¹⁾
كما يستحضر الشّاعر من الشخصيّات التي جاهرت الأمة بالعداء كسرى الفرس
و قيصر الروم؛ اللّذين حتّى و إن فرقهما المعتقد، و اختلاف الألسن، فقد جمعتهما
الضّيائين التي يُكثّونها للمسلمين، فلا غرو إذًا أن نرى قيصراً راعيّاً لنار كسرى ما دامت
الغاية واحدة:

⁽¹⁾ - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 4، ص 56.

⁽²⁾ - ياسين بن عبيده: غنائمة آخر التّيبة، ص 43.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيده: الوهج العذري، ص 50.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

فلول كسرى من التاريخ راكرة
 لغصب الحب حرف الله في بدني
 يا نار كسرى إلى الأوطان زاحفة
⁽²⁾
 يرعاك قيسرا لا قومي ولا وطني
 ولم يغفل ابن عبيد استدعاء شخصية بارزة في تاريخ الجزائر الحديث، وهي
 شخصية الأمير عبد القادر الذي يذكره كلّما تراءت لنظريه مدينة سرتا:
⁽³⁾
 (سرتا) و يعتصر (الأمير) جوارحي و تضيء لي من ضوئه الأهداب
 فيذكره شاعرا قد تقاطعت أوجاعهما ذاك غريبا في سجن لمواز، و هذا غريبا بين أهله قد
 ولج المدينة فأنكرته، أو تنكرت له:
 أعرفتني؟ أعرفت وجهها عاشقا
 كتب الملاحم غيمه المنساب؟
 نادى (الأمير) فكان زاد حقائبي
 شعري.. و شعري الزاد والألقاب!!
⁽⁴⁾
 جروحـي أتـي بي و المسـافة ورـدة
 لم تـأتـي بي الرـعـماء و الأـحزـابـاـ!!
 و يذكره أبـيا «شـامـخـاـ أـنـفـهـ جـلاـلاـ وـ تـيـهاـ»، و لـكم رـاضـ الاستـعمـارـ كـسـرـ شـمـوخـهـ وـ قـدـ وـ قـعـ
 الأـمـيرـ أـسـيـراـ فـماـ اـسـطـاعـ:
 إـيـهـ (الأـمـيرـ)ـ وـ فـيـ جـالـلـكـ صـامـتاـ
 وـ مـنـ الشـمـوخـ عـقـيـدـةـ وـ رـدـيـةـ
 يـقـىـ الشـمـوخـ وـ تـذـهـبـ الأـسـابـ
 وـ مـسـارـبـ يـرـتـادـهاـ الأـصـحـابـ
 وإـلـىـ جـانـبـ هـذـهـ الشـخـصـيـاتـ كـانـ استـدعـاءـ لأـماـكـنـ تـارـيـخـيـةـ اـرـتـبـطـتـ أـسـمـاءـهاـ
 بـأـحـدـاثـ،ـ وـ مـوـاقـعـ،ـ وـ هـذـاـ مـاـ سـنـحـاـولـ تـجـلـيـتـهـ فـيـ الـمـبـحـثـ الـموـالـيـ.

2- رموز الأماكن:

إن افتتان الشاعر المعاصر بأماكن معينة - كرمز (ثقافي وجماي) - يبدو ظاهرة
 جديرة بالتأمل لبروزها بشكل واضح، وتمرّزها كبنية موضوعية في الخطاب الشعري
 للكثير من الشعراء «الذين استقام المكان لهم مشهداً يشحذ تخيلاتهم، و وجdanاتهم

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 30.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزان، ص 17.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه: ص 18-19.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 19.

بطاقاته، ورؤاه المعبرة».⁽²⁾ وإن شكّلت أسماء الأماكن لدى ابن عبيد نسبة قليلة جداً إلا أنّه حري بالدارس الوقوف عندها؛ فقد استوعبها ثم أعاد صياغتها جمالياً.

و من الأماكن التي احتلّت فضاءات الخطاب الشعري لديه المدينة المنورة ، وقد أشاد الشاعر حولها ومن خلالها مضمون شعرية، تخيل إلى استقراء القيم الجمالية لها من حيث كونها محركات باعثة على توطين الشعرية، والإشارة إلى تفاصيل مناخها الإنساني:

على جدار من التّاريخ منتحيًّا أفلتُ كالنّجمة الصّفراء في أرقي

خطبٍ في الزّمن الموعود ذاكراً من أرض يشرب.. تعرو الدار بالعقب⁽³⁾

و هو إذ يذكرها يوظف الاسم الذي أطلق عليها قبل الهجرة "يشرب" ، و يجعل الهجرة منها لا إليها "تغريبة المهاجر اليثري".⁽⁴⁾ و مما قال فيها:

و هاجر إليها يشربًا فإنّها تُغالب بوحا خانها فتكلّما⁽⁵⁾

و هو إذ يهاجر ليس هرباً، و لا ساماً، و إنما ليراهَا تتجلى في كلّ ما حوله، حتّى في عيون حبيبه:

بيدي بلادي.. و الهوى.. و كابتي الخضراء نجمٌ و الذّمام ركبٌ

و لي العيون اليثريّة شاطئٌ نامت به الأوّجاع والأعصاب⁽¹⁾

و هو إذ يُلقي أحماله عن ظهره، و أتعابه ليستقر بمدينة أخرى هي سرتا/ قسّانطينية لا تغيب المنورة عن باله لحظة:

(سرتا) فرشت على رباك متابعي و ملابسي في رحلتي الأتعاب⁽²⁾

أهواك.. في حبيك أبحث عن دمي دوني و دونك نخلة.. و عبابٌ

صوفية العينين (سيرتا) خانني⁽³⁾ فيك الحنين و ما علىّ عتاب⁽⁴⁾

⁽²⁾ - محمد إبراهيم الديسي: المكان في التجربة الشعرية (شعراء المدينة المنورة -فوذجا-)، مجلة مركز بحوث و دراسات المدينة المنورة، المدينة المنورة، ع 21، صفر 1428/مارس 2007.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 33.

⁽⁴⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزيان، ص 68.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: ص 71.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 15.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 16-17.

و حينيه -طبعاً- لأرض النخلة (يشرب)، إننا نراه مشتتاً بين أرضين واحدة تربى فيها،
فهي له الحنين إلى مراتع الصبا، وأرض آوته حين لفظه المدن:

(سرتا) نزحت من الظنون مصّداً وعلى فوادي القيد والأنيابُ
وحدي.. وقد شرب الظلام محاجري وأنا بأروقة الأسى جوابُ
عامين.. إني بعد آخر ضمّمة جئتُ الهويبي ليس عنك متابُ⁽³⁾

و من المدن الجزائرية الأخرى التي احتلت من ذاكرة الشاعر حيزاً، و ارتبط اسمها لديه
بذكريات سيئة، و كلّما يمّ قبلتها استحضر أحزانه، و أتراوه مدينة عنابة، أو «قبلة
الحزن»⁽⁴⁾ كما يسمّيها؛ فقد أهلكت جسده، و أتعبت روحه:

لا تسألي موعد العتاب.. عن جسد عظّته آكلة الأكباد في القدرِ
لا تسأليه.. ففي (عنابة) ذهبَتْ مواعد الأمس.. في حزن.. وفي ربِّ⁽⁵⁾

و بعض الأماكن المشرقية نصيب من اهتمامه -أيضاً-، فها هو يستخرج مدينة مما
طواه التّاريخ، و قد كانت في سالف عهدها مثala للقوّة، لكنه إذ يستدعيها إنّما لتكون
صورة لأوجاعه، و رجع صدى لأنّيه:

قرأت على مرمر الأغانيات
صرير يديك توهجتا عنباً
بعد بلقيس كلّمتاني من الصّرح
كي أستعيد صهيلي
و كي من زجاج الجراح أطلّ مساءً
و أستانف الوجع المتجلّي

على سيا من أنين الغيوب!⁽¹⁾

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزيان، ص 18.

⁽⁴⁾ - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 44.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزيان، ص 50.

و إذا كانت ملكة سبأ قد كشفت عن ساقيهما، لأنّها حسبت الصرح لجة، وصور القرآن الكريم المشهد بما نصه: ﴿فَقَيلَ لَهَا أَدْخُلِي الْمَرْجَ فَلَمَّا رَأَتْهُ مَسْوِتَهُ لَجْةً وَلَهْفَتْهُ مَنْ سَاقِيهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مَمْرُّدٌ مِّنْ تَوَارِيدٍ﴾⁽²⁾. فإنّ الشاعر يدخل الصرح ليكشف عن أو جاعه -وما أكثرها!- فتطلّ من زجاج الجراح.

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

وجاء يقرأ (من صنعاء يحمله نسر) قصائد من جمرها التهبا⁽³⁾
و من لا يعرف البردوني؟! أو لا يُقرّ له بالشاعرية؟! و هو لا يقلّ عن أبي قتام صدقا
و إبداعا، و إحساسا:

يا زفراة من أبي تمام جاوها من ساح صناعة مكروب بها انجدبا⁽¹⁾
وكذلك كانت كلّ مدينة تلفظ ابن عبيده إلى غيرها؛ ففهمومه كبيرة، و جسمه قد «وزّع في جسوم كثيرة». و اشتدّ عليه الوجع، و أثخته الجراح، و أيقن بالهلاك، حتّى
لاح لنظره مكان قد يجد فيه الرّاحة المبتغاة:

لقد تراءت لعيوني في الضّحى دجنا فهزّني الشّجن العجاج.. و القرف⁽²⁾
вшدّ الرّحال، و يمّ شطّره، آملا أن تكون هذه نهاية التّطواف، فعسى أن تكون لبنان
متّكاً الراحلين، و لعلّها أن تكون الرّكن الشّديد الذي يأوي إليه المتعبون:

كانت هنا يا جراحـي.. بوح ذاكرة تضرّمت و شظايا العمر ترتجفـ
فقيل لي إنّ في لبنان متّكاً للراحلين على أو جاعها وقفوا!⁽³⁾

⁽²⁾ - سورة التمل 44.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيده: غنائمة آخر التيه، ص 115.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 116.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 109.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 108.

و يختار من لبنان — تحديداً — جنوبه، لأنّه قبلة الشرفاء التي استعصت على التّهويّد، رغم ما سامها من عذاب:

لبنان.. يا مهجـر الأسراب أتعـبها درب الجنـوب بـشـوب الجـرح مـلـحفـُ
تمـتدـ فيـك مـسـافـةـي مـضـيـعـةـ يـدوـسـهـا بـخـيـولـ الموـتـ مـحـتـرـفـ⁽⁴⁾
وجـاءـهـا فـأـلـقـىـ عنـ كـاهـلـهـ الأـتـعـابـ، وـ قدـ طـالـ تـنـقـلـهـ منـ وـطـنـ إـلـىـ وـطـنـ:
جـاءـتـكـ منـ تـعـبـ الـأـوـطـانـ مـتـرـعـةـ نـوـارـسـيـ حـادـيـاـهـاـ الغـيـمـ وـ الـأـسـفـ⁽⁵⁾

لقد وجد في الجنوب بعض الرّاحـةـ الـّتيـ يـنـشـدـهـاـ، فـكـانـ فـيـهـ مـسـرـحـ أـشـعـارـهـ، وـ مـلـتقـىـ
أـخـيـلـتـهـ، وـ مـنـاطـ آـمـالـهـ، وـ كـانـ أـشـدـأـوـهـ تـفـوحـ فيـ كـلـ الجـهـاتـ الـّتيـ يـقـصـدـهـاـ:
كـلـ الجـهـاتـ جـنـوبـ.. لـيـسـ لـيـ بـدـلـ عـنـهـ.. وـ لـاـ لـيـ حـكـاـيـاـ الضـوـءـ أـرـوـيـهـاـ

وـ حـدـيـ وـ وـحدـكـ يـاـ قـلـبـ اـغـتـرـبـ أـبـدـاـ هـذـيـ جـراـحـيـ فـيـ مـشـاكـ أـلـقـيـهـ⁽¹⁾
إـنـ لـبـانـ — بالـجـنـوبـ، وـ بـيـرـوـتـ — لـدـىـ الشـاعـرـ كـيـنـونـةـ جـمـالـيـةـ فـاعـلـةـ وـمـلـهـمـةـ؛ تـمـنـحـهـ
سـرـ الـوـجـودـ:

منـ شـهـوـةـ الرـوـحـ أـنـتـ الـآنـ طـالـعـةـ بـيـرـوـتـ أـخـرـىـ.. شـوـخـاـ غـيرـ مـتـئـدـ⁽²⁾
وـ تـمـكـنـهـ مـنـ التـنـاغـمـ مـعـ أـجـوـاءـ هـذـاـ الجـمـالـ الفـرـيدـ:
وـ فـاجـأـتـنـيـ الـلـيـلـيـ الـخـضـرـ خـضـبـهـاـ هـوـيـ الـجـنـوبـ وـوـجـهـ الشـمـسـ فـيـ عـضـدـيـ⁽³⁾
وـ يـرـىـ فـيـهـ الـبـدـاـيـةـ الـّتيـ لـاـ نـهـاـيـةـ لـهـاـ:
إـنـيـ حـنـنـتـ إـلـىـ حـلـمـ.. بـدـايـتـهـ أـنـتـ التـهـاـيـةـ لـمـ تـخـطـرـ عـلـىـ خـلـدـيـ⁽⁴⁾

⁽⁴⁾ — ياسين بن عبيد: غنائية آخر التّيه، ص 108.

⁽⁵⁾ — المرجع نفسه: ص 109.

⁽¹⁾ — ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضباباً و شمساً، ص 30.

⁽²⁾ — المرجع نفسه: ص 58.

⁽³⁾ — المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽⁴⁾ — المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

و بـهذا المدى يظهر التناعُم الحيوي بين الشاعر و ملهمه الجنوب، من خلال حركة الأفعال: (فاجأتنِي، لم تخطر، تشقّني، يطلع، أتيتك، يجلوني...) الباعثة على تكثيف الإيقاع الشعري في أجواء هذه الكينونة المأنوسـة، التي تشكّل (سرّ التماهي) في وجـدان الشاعـر:

(5) **إلى متى يتماهي غير مكتثرٍ صدئ بعيدٌ هنا يمشي على جسدي**
عبر التعاطي الشـعـري الذي يـغـرـفـ منـ فـيـضـ المـكـانـ أـخـيلـتـهـ، وـ تـشـكـلـاتـ تـجـربـتـهـ الشـعـرـيـةـ؟ـ
ليـمـنـحـ (الـجـنـوبـ)ـ هـذـاـ الـاعـتـبـارـ الفـيـيـ والـقـيـمـيـ.ـ وـهـوـ يـرـتـقـيـ بـالـمـكـانـ منـ حـقـيقـتـهـ الجـغرـافـيـةـ إـلـىـ
الـمـسـتـوـيـ الـجـمـالـيـ عـبـرـ تـشـكـيلـ تـنـهـضـ بـهـ الـخـارـطـةـ الشـعـرـيـةـ فـيـ النـصـ؟ـ وـتـنـسـجـ المـخـيـلـةـ الجـمـالـيـةـ
صـورـاًـ تـعـيـدـ تـأـثـيـثـ الـمـكـانـ بـمـشـاعـرـهاـ الـفـيـاضـةـ،ـ الـتـيـ اـحـتـشـدـتـ بـهـذـاـ الـقـدـرـ مـنـ الـارـتـبـاطـ بـلـبـنـانـ.
لـمـكـانـتـهـ الرـوـحـيـةـ كـمـكـونـ وـجـدانـيـ،ـ يـسـتـجـلـيـ حـالـةـ التـأـمـلـ الـتـيـ تـشـفـ عنـ أـصـالـةـ الـمـكـانـ فـيـ

(1) **الـذـاـكـرـةـ الـذـهـنـيـةـ،ـ وـالـجـمـالـيـةـ لـلـشـاعـرـ.**

ولـيـسـ بـوـسـعـيـ أـطـوـيـ صـفـحةـ الـحـدـيـثـ عـنـ الرـمـزـ فـيـ شـعـرـ يـاسـيـنـ بـنـ عـيـدـ قـبـلـ أـنـ
أـسـجـلـ جـملـةـ مـنـ الـمـلاـحظـاتـ الـمـهـمـةـ حـوـلـ طـبـيـعـةـ (الـرـمـزـ)ـ الصـوـفيـ؛ـ وـ الـتـيـ يـمـكـنـ إـجـمـالـهـاـ فـيـماـ
يـلـيـ:

- لـجـوـءـ الشـاعـرـ اـضـطـرـارـاـ إـلـىـ اـسـتـخـدـامـ الـأـمـثـلـةـ الـمـحـسـوـسـةـ فـيـ التـعـبـيرـ عـنـ معـانـ غـيرـ
مـحـسـوـسـةـ وـغـيرـ مـعـهـودـةـ،ـ وـهـذـاـ مـاـ أـوـضـحـهـ الغـزـالـيـ فـيـ قـوـلـهـ:ـ «ـاعـلـمـ أـنـ عـجـائـبـ الـقـلـبـ
خـارـجـةـ عـنـ مـدـرـكـاتـ الـحـوـاسـ»ـ⁽²⁾ـ،ـ وـهـوـ مـاـ أـثـبـتـهــ -ـ فـيـمـاـ بـعـدـ -ـ الـبـاحـثـوـنـ سـمـةـ مـلـازـمـةـ
طـبـيـعـةـ الرـمـزـ الصـوـفيـ.

- إـنـ هـذـهـ طـبـيـعـةـ الـمـزـدـوـجـةـ الـمـتـنـاقـضـةـ فـيـ التـعـبـيرـ عـمـاـ هـوـ غـيرـ مـحـسـوـسـ بـمـثـالـ مـحـسـوـسـ
تـضـفـيـ عـلـىـ الرـمـزـ الصـوـفيـ قـابـلـيـتـهـ لـلتـأـوـيـلـ بـأـكـثـرـ مـنـ وـجـهـ،ـ وـهـذـاـ يـصـادـفـ أـكـثـرـ مـنـ تـأـوـيـلـ

(5) - المرجع نفسه: ص 59.

(1) - محمد إبراهيم الدبيسي: المرجع نفسه.

(2) - أبو حامد الغزالـيـ:ـ إـحـيـاءـ عـلـومـ الـدـيـنـ،ـ مـكـتبـةـ كـرـيـاطـةـ فـوـتـرـاـ،ـ سـمـارـاغــ أـنـدـونـيـسـيـاـ،ـ دـوـنـ تـارـيخـ،ـ جـ3ـ،ـ صـ3ـ.

للرّمز الواحد، مما يجعل الرّمز الصّوفي بقدر ما يعطي من معناه فهو في نفس الوقت يخفى من معناه شيئاً آخر، وهكذا يكون الرّمز خفاءً وظهوراً معاً وفي آن واحدٍ.

-إنّ عدم القدرة على تأويل الرّمز قد يحول بين القارئ، وبين النّصّ الصّوفي هي من أعوص المشكلات، مما قد يكون وراء كثير من التشوّهات التي تلحق فهم القارئ للنصّ، وبالتالي إلى تشوّه الرؤية الفكرية للتّصوف ككلٍ؛ ومن هنا كان من الضروري التوسل بآليات فهم النّص الصّوفي كي لا تقع في هذه المزالق، خصوصاً وأنّ مؤلفات وأقوال المتصوفة تزخر بالرّمز. والرّمز -من حيث هو كذلك- له قابلية لتأويلات شتى، لذا شدّد المتخصصون على وجوب الحذر، يقول عفيفي فيما نقله صاحب المعرفة الصّوفية : «كان لزاماً على الناظر في أقوال الصوفية أن يكون على حذر في فهمها، وتأويلها، والحكم عليها، وإلا صرفها إلى غير معانيها، وقد يمّا أنشد أحد الصّوفية:

إذا نطقوا أعجزك مرمي رمزي هم وإن سكتوا هيهات منك اتصاله»⁽¹⁾

إن القراءة الجامدة التي تقضي البعد الوجداني في النّصّ الصّوفي هي قراءة واقعة في خلل الفهم لا محالة، فالرّمز الصّوفي عالم خاصّ لكي ندخله لا بدّ أن نتجاوز العقل؛ ومعنى هذا أنّ التجربة الصّوفية ينبغي أن تُفسّر بمنطق عاطفي وجوداني.

إنّ الصّوفي إنّما ينشد خلاصه، ويتحقق علوّه وهو مغروس في طينة هذا العالم الذي يبدو موقفاً نهائياً مفروضاً، لكنه في ارتباطه بالعالم يستوحش مما سوى الله لأنّه هو الوجود الحق المطلق. وهكذا تنمو الترعة الصوفية تحت تأثير دياlectic وجوداني يتسم بالتوتر.

التّصوف في حقيقته - كما يرى صاحبُ اتجاهات الأدب الصّوفي - «إشار وتضحية، وهو نزوع فطري إلى الكمال الإنساني والتسامي والمعرفة، والواقع أنّنا إذا تأمّلنا شعر الصّوفية وجدنا رمزاً غريباً، ونمطاً عجيباً، وبعدها عن التّصرير، وإشارة للتّلويح، واعتماداً على الإشارة، وعلاقات خفية في التجوّز بالكلام، ودرجات بعيدة بين

⁽¹⁾ - ناجي حسين جودت: المعرفة الصوفية (دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1982، ص 129.

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

لقد عجز الصّوفية عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقلّ عن لغة الحب الحسّي كل الاستقلال، والحب الإلهي لا يغزو القلوب إلاّ بعد أن تكون قد انطبعت عليه آثار اللغة الحسّية، فيمضي الشّاعر إلى تصوير عالمه الجديد؛ فالصّوفية يُطلقون الحمر، والعين، والخدّ والوجه، واللّوز... ألفاظاً ترمز إلى مدلولات غير تلك التي تعارف عليها الناس في دنيا الحسّ.

⁽²⁾ - علي الخطيب: *اتجاهات الأدب الصوفي بين الحالج وابن عربي*، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص 11.

الفصل الثالث:

جماليات الایقاع و الأسلوب

في

شعر ابن عبيدة

لا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن و القافية، أو ما يُسمى الموسيقى الخارجية، بل يتعدّاه إلى طبيعة التركيب اللغوي من : تكرار، تنوع، و لازمة،... أو ما يُسمى بالموسيقى الداخلية، ولما كان البيت / السطر الشعري هو الوحدة الإيقاعية، و التركيبة الهامة، فإن دراسة التشكّل الإيقاعي يجب أن تنطلق منه.

أولاً - جماليات الإيقاع في شعر ابن عبيد:

إن تجربة ابن عبيد تقوم على الأسس الصوتية الخارجية و الداخلية حسب القوانين الشعرية التي تضبط الشعر العربي؛ حيث تأسست على مجموعة من البحور و الأوزان المعروفة، و على كم معتبر من القوافي المتنوعة، إضافة إلى بعض المظاهر الإيقاعية الداخلية التي تأسست على دور الحروف في إثراء التجربة داخلياً من الناحية الصوتية. و إن مما يشد القارئ لشعر ابن عبيد خاصية التكرار لحروف معينة، أو للألفاظ، أو للعبارات. فما الذي أضافته هذه الخاصية من جمالية لنصوص المدونة؟

يتضمن التشكيل الموسيقي للشعر إلى جانب الإيقاع الوزني العروضي نغماً خفيّاً رائعاً و جرساً موسيقياً يتحقق الانسجام بين الوحدات اللغوية وما دام للشعر كيفية خاصة في التعامل مع اللغة تقوم على خلق العلاقات بينها فإن «التشكيل الصوتي يمثل أهم أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر ، فهو عماد الموسيقى الشعرية ومفسّرها، وهو الذي يتجاوز بها المقررات العروضية».⁽¹⁾

⁽¹⁾ - عبد المنعم تlimة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات دار الثقافة، القاهرة، 1978، ص 119.

هذه القيم الصوتية المتداخلة في نسيج العلاقات يمكن أن نطلق عليها اسم الإيقاع الداخلي، وقد عرّفه أحد الباحثين بأنه «الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلائلها أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر».⁽²⁾

إن الشاعر يتسلل في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي، وتواли الحركات المتجلسة، وغير ذلك من الطرق التي تبرز أثناء التحليل الموسيقي للنصوص الشعرية. و هذا التّواли يتم على مستويات ثلات: - مستوى الحرف - مستوى الكلمة - مستوى العبرة.

و سيكون التّعرض لإيقاع الكلمة / الكلمة قبل الحرف، رغم أنه مكون أساسياً لها، لأن تكرارها يكون ألهٍ للمتلقي، وأشدّ وقعاً على السمع.

1. جماليات التكرار:

تشير نازك الملائكة إلى ظاهرة التكرار في الشعر العربي على أنها ليست جمالاً يضاف إلى القصيدة وإنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنّه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته، وقدرته في إحداث الإيقاع يستطيع أن يضلّ الشاعر، ويوقعه في مزاجه. فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغنى المعنى؛ إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه، ويستخدمه في موضعه؛ وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة، كما يقع لأولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي، و الموهبة، و الأصالة.⁽¹⁾

كما أشارت إلى أنواع التكرار، وحصرتها في: تكرار الكلمة، والعبارة، والمقطع، والحرف. وأبسط هذه الأنواع تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات

⁽²⁾ - إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، 1981، ص 03.

⁽¹⁾ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 14، 2007، ص 264.

متتالية في قصيدة. وهو لون شائع في الشعر المعاصر، ولكن لا يعطيه الأصلة و لا يُضفي عليه الجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك ما وراء الكلمة المكررة من أبعاد جمالية.⁽²⁾

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

١.١- تكرار الكلمة:

تشكّل الكلمة المصدر الأوّل من مصادر ابن عبيد التّكراريّة، والتي تشكّل من صوت معزول، أو من جملة من الأصوات المركبة الموزّعة داخل البيت الشّعريّ، أو القصيدة بشكل أفقى أو رأسيّ. وهذه الأصوات تتوجّد في بناها، وتأثيرها سواء أكانت حرفاً، أو كلمة ذات صفة ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السّياق كالفعل، فهي تسعى جمّعاً لتوسيعها وظيفة سياقية تفرضها طبيعة اللغة المستخدمة. و كان الشّاعر حريصاً أن يجعل من هذه الأصوات أو الكلمات قوة فاعلة، وهو يوظّف الأسماء، و الجملة الاسمية؛ لأنّها ذات طبيعة ساكنة هادئة؛ الأمر الذي يتماشى مع طبيعة القصيدة الصّوفية ذات الأبعاد المتسامية:

فهل نجمت مني إذا اهمرتْ صدى و لي جسدُ / جرح عليها تقاطعاً؟

و لي جسدُ / غيمُ توضأ عاشقاً و عانقها.. رغم المسّرة.. موجعا

و لي جسدُ / تغرييـة.. و تمرـدُ عليها.. و أسرُ في يديها ترعرعا⁽¹⁾

إنّ تكرار لفظ الجسد مسبوقاً بالجار و المحروم لم يكن تكراراً مُلاً، وإنّما أكسب الأبيات دلالة إيحائية، وأضفى عليها طابعاً من الحزن مبعشه ما اختلف مع هذا الجسد من: جرح/غيم/ تغريبة. و الألفاظ تصوّر نفسية الشّاعر الآيسة من هذا العالم، لذا فهي تطوق

⁽²⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزان، ص 42.

إلى عالم أكثر إشراقاً، تخلص فيه الروح من ألم الجراح، و توحد بمحبوبها الأزيلي فلا فراق، و لا اغتراب.

كما نجده يُكرّر بعض الأسماء متجاورة تجاوراً أفقياً دون أن يمس ذلك بجماليّة القصيدة، ذلك لأنّ الشاعر إذ يستدعيها إنما محلّ إعرابيّ مغاير كما في قوله:

في تيه عينيك اكتملت خرافه⁽²⁾ عيناك أدهى من رمي بقناة⁽²⁾

حيث وُظفت لفظة عينيك في صدر البيت مضافة إلى نكرة، و أمّا عيناك في عجز البيت فمرفوعة على الابتداء. و يتتالي هذا التمط من التكرار وفي نفس القصيدة، فيقول:

ثنان: أنتِ و أنتِ عمر هزائمي من منكما جرحـي.. و من لذـاتي؟

أهديك أحـزاني فليس كبعضـها يقفـو جـمارـك و الشـكـاة شـكـاتـي

رقـاقـة الأـصـداء كـتـ و كانـ لي أـلقـ المـعـاد و غـربـة الـكـلـمات⁽¹⁾

لقد توحدت أوجاع الحبّين، و تقاسما آلمهما، و آمالهما، و صارت الذاتان ذاتاً واحدة، وهذه الحالة تُحيلنا على سير الوالصلين من الصّوفية.⁽²⁾

و من التكرار المتجاور أفقياً، و الذي أكّد فيه الشاعر على المعنى، وزاده ترسيخاً لدى المتلقي قوله:

فتشـتـ عنها غـصـونـ الرـوـحـ فـانـعـتـقـتـ غـصـنـاـ فـغـصـنـاـ.. و لمـ يـظـهـرـ بـهـاـ فـنـ⁽³⁾ و كذلك قوله في قصيدة "الستبلة و الناي":

سلـمي

فحـدائـقـ عـيـنـيكـ سـيـدـتي

غـربـةـ أـغـلـقـتـ باـهـاـ الأـزـمنـةـ

و توـالـتـ هوـاجـسـهـاـ

قطـعةـ قـطـعةـ

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 45.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽²⁾ - عبد المنعم الحفي: الموسوعة الصّوفية، ص 628.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 18.

و الهديل القديم يُراودها من ورائي⁽⁴⁾

لقد سعى من خلال هذا التكرار أن يقدم وصفاً دقيقاً لحالته النفسية، وأن يصل -
بصدق - ما يشعر إلى المتلقّي فيشاركه غربته، و يقاسمه آلمه، و تلك غاية المبدع أن يجد
من يفهمه. و أمّا إن حدث العكس فسيكون حاله مثيراً للشفقة، و قد صوره الشاعر
حزنة شحاته ، فيما نقله صاحب الخطبة و التّكبير بقوله: « إنّها ساعة حرجة أن تدور
⁽¹⁾ بعينيك محملاً في جميع الوجوه و العيون فلا تجد من يفهمك ».

كذلك كان تكرار الفعل حضور فاعل عند الشّاعر، لتزاحم الأحداث. و الفعل
أكثر قدرة على التعبير عن التحولات الزّمنية بأشكالها المختلفة لنقل تجربته الشّعورية
بطريقة مثيرة تكبيئ لها مكانة في نفوس غيره فيتلقّونها مشفقين على صاحبها.
و أول ما يشدّنا من تكرار للفعل في صيغة الأمر هذا التّكرار المكثّف للفعل أعيدي في
باكوره أعمال الشّاعر:

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدي أعيدي بقاياه ساقرأها ورداً

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

.....

أعيدي من السّبع الشّداد مثابتي حديثاً بجيّها.. نديّاً.. و لا أندى

أعيدي.. أعيديه انسياط ظفيرة على كتف الأعراس أعراسنا الجردا⁽²⁾

فكّر الفعل (أعيدي) في بداية كل سطر شعري، وأخذ حيزه المكاني و الزمانى في
ذاكرة الشّاعر لأنّه يقوم على تأكيد الحضور للذات المخاطبة؛ فيلمس المتلقّي صدق
التّجربة. وتنعدّ لوحات الرؤيا والأمال التي يبحث عنها الشّاعر (حديث الأمس،
حديثك بلسم، حديثاً نديّاً، انسياط ظفيرة). و التّكرار بذلك يكشف عن دلالات
وإيحاءات تعكس لففة الشّاعر لاستغلال كلّ ما من شأنه أن يُجدد عهد المودّة بينه و بين

(4) - ياسين بن عبيد: هناك تقينا ضباباً وشمساً، ص 33.

(1) - عبد الله الغذامي: الخطبة و التّكبير، ص 109.

(2) - ياسين بن عبيد: الوجه العذريّ، ص 12.

وَدَلَالَاتٍ مُّتَنْوِعَةٍ مُّعْتَمِدًا فِي ذَلِكَ عَلَى التَّرْدِيدِ، وَمَعْلُومٌ أَنَّ «الْعَنْصُرُ الَّذِي يَتَرَدَّدُ أَقْوَى مِنَ الْعَنْصُرِ الْمُفَرْدِ».⁽³⁾

وقد يشكل اللّفظ المتكرّر لازمةً تقوم بوظيفة الضبط الإيقاعي المنتظم لموسيقى القصيدة:

فَتِيلَانٌ.. مَرَّاً مِنْ هَنَا فَتَغِيْرٌ
بَلَادُهَا مَرَّاً بِأَجْنَحَةِ غُبْرَى

فتيلان.. يا وعدا تخليه الرّدي يعودان للمحيا بإنجممه الرّهي

قتيلان.. حرّ لم يلبّي في الهوى موعد الصّخر و حرّ يلبي في اشتقاءه

قتيلان ما مرّا فهل يحلم الضّحى بما يأتيان عند مفترق العُمر⁽¹⁾

هذه الازمة (قييلان) التي كان يكرّرها الشّاعر في مطلع كلّ خمس أبيات مكّنت المتلقّي من العودة شعورياً إلى اللحظة الأولى. لحظة المرور، وما أحدثته من تغيير في أوضاع البلاد إضافة إلى قيمتها في ضبط النغم.

تیهی علی قمری يُشرق بك القمر في حزن عينيك طال الليل و السفرُ

تَيْهِي لِكَ الشَّمْسَ خَلْجَانَ عَلَى مَهْلٍ تَنْسَابُ نَشْوَى فِي غَفْوَ النَّجْمِ وَالشَّجَرُ

تيهـي لك الورـد آيـامـي و ما بـقـيت منها يـناـجـرـها التـغـرـيبـ و الضـجـرـ

⁽³⁾ موسى رباعية: التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مجل ٥ / ع ١، شتاء ١٩٨٤، ص ٦٥.

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضيابا و شمسا، ص 18-21.

.....
.....
تيهي لك التّيه أحلام مسافرة لها دمي صهوة و الخيل و المطر⁽²⁾

لقد كرّر الفعل أربع مرات في بداية الأبيات الشعرية مشكلاً بذلك من هذا الفعل وحدة صوتية، وموسيقية ذات إيحاءات. وإن دوران النص حول المرتكز الدلالي وبؤرة الانفعال (تيهي) خلق توحّداً شعورياً في نسيج النص، و تردیده شكّل قفلاً نغمياً عالياً، وحاداً يتموج في جسد النص دلائياً وإيحائياً، إضافة إلى الإشعاع اللّحي المنبعث من الأسماء المتواالية:

لكر التّيه...لك الشّمس..لك الورد..

إن ابن عبيد بهذا يحاول أن يجعل للتكرار وظيفة جمالية؛ لأنّها تقوم بثابة المولد للصورة الشعرية، وفي نفس الوقت الجزء الثابت، أو العامل المشترك بين مجموعة من الصور الشعرية مما يحمل الكلمة دلالاتٍ، وإيحاءاتٍ جديدةٍ في كلّ مرّة، وتعكس في نفس الوقت إلحاح الشّاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي.⁽¹⁾ وبذلك يُعدُّ الفعل طريقة للتّعبير عن الرّفض، والتمرّد على الواقع، ورغبة جامحة في التّحول.

كما يتكرّر الفعل في صيغة الماضي، من مثل قوله:

ليت أنت اختفيت موعد نجم و تحليت..إذ تحليت..كوكب⁽²⁾

مُتحداً بضمير الفاعل؛ فتتماهى فيه الذّات المخاطبة مشكلاً بذلك قوة فاعلة في إثراء التجربة الشعرية. والتّنفيس عن المكبوتات الدّاخلية، و متسامية عن هذا العالم إلى فضاء أرحب، و أوسع. غير أنّ ترديد الفعل في صيغة الماضي قليل في مدونة الشّاعر، و لعلّ السبب يُعزى إلى أنّ هذه الصيغة توحّي بشيء من الجمود، و الانتهاء الأمر الذي لا يتوافق و نفسية ابن عبيد الذي يرفض الرّكون، و الاستسلام للشّدائد، و يرى أنّ من دواعي التّغلّب على مشاقّ الحياة عدم الاستسلام للأحزان، و عدم البقاء في أسر الماضي:

⁽²⁾ - ياسين بن عبيد: غنائية آخر التّيه، ص 47-50.

⁽¹⁾ - مدحت الجبار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشّابي، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، 1984، ص 47.

⁽²⁾ - ياسين بن عبيد: غنائية آخر التّيه، ص 81.

ما للكابة ألبستك دواهيا أرأيت فيها من سقامك شافيا؟!⁽³⁾

وقد تكون المصائب شديدة تنوء بحملها الجبال . وقد يكون سبب الحزن استرجاع الذّكريات فالأجدر تناسيها:

لا تكتئب.. إن راقصتك.. حزينة ذكرى الذين يُعذبونك.. ثانيا!⁽¹⁾

إن تكرار لفظ (الفجر) بكامل حروفه ، وباختلاف حركاته من جر إلى رفع أحدث تجانساً صوتياً، وإيقاعاً حر كياً، وجرساً تلذ الأذن لسماعه ، كما أن فيه إلحاحاً على معنى الفجر، وبعده النفسي :

عصفورة الفجر. تاه الفجر فانتظري يوما.. أسيير.. لألقى الله في التحجب⁽²⁾

ونلمس قيمة تكرار ألفاظ بعينها لدى الشاعر في قصيده "هي في منطق الطّير"⁽³⁾

حيث يكرر ألفاظاً أفقياً، ورأسيّاً:

أول الحلم أنت / و آخره أنت، أنت أين؟ / إلى أين تمشي / أنت أين؟، قال لي: ما تبقى من اللوز فوق يديك لديك/... قال: يا ولدي.. و سكت، سنة ما مضت / و مضت سنة، ضمّها... ضمّها لقطع العنا، و الأرض أرضي و كان لنا أن نموت.....

لا شك أن ترديد الأصوات يزيد من حلاوة جرسها - خاصة إذا كان ثمة غرض معنوي، و اكمال الإيقاع المطرب لها، و تحقيق الانسجام بين ألفاظها المتجانسة. والجنسان لما فيه من عالمي التّشابه في الوزن، والصوت من أقوى العوامل في إحداث الانسجام، وسر قوته كامن في كونه يُقرّبُ بين مدلول اللّفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللّفظ من جهة أخرى.⁽⁴⁾

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 28.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 58.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 50.

⁽⁴⁾ - عبد الخالق محمد العفّ: تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة- فلسطين، مج 9/2، 2001، ص 15.

ثم تتوالى الأفعال الحركية المتواتبة «قال يا... و سكت... ناولني... و مضت... ضمّها... وارو عنّي..» إنّها حيوية السّرد، و تحولات دراما النصّ المتصاعدة، وإيقاعية الأفعال في صيغتي الماضي و الأمر صورة إيقاعية حركية هادرة تعمّق الانفعال، و تعدد الدلالة، و تقبّل النصّ أقصى جماليات التشكيل.

١.٢- تكرار الحرف:

إنّ تكرار الحرف هو أقرب ما يكون بالصوت المعزول؛ فيرى بالي أنّ المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة؛ فالأصوات، و توافقها، و النغم، والإيقاع والكتافة، والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة كلّ هذا يتضمن بعادته طاقة تعبيرية.^(١)

إنّ ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربيّ، و لها أثراًها الخاصّ في إحداث التّأثيرات النفسيّة للمتلقي فهي قد تمثّل الصوت الأخير في نفس الشّاعر، أو الصوت الذي يُمكن أن يَصُبّ فيه أحاسيسه، و مشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشّعرية تكون له نغمته التي تطغى على النصّ؛ لأنّ الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان أن لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه، أو على الأقلّ لنغمته الانفعالية.^(٢)

إنّ تأثير الجرس الموسيقي لألفاظ الشعر على المتلقى يرتبط بالطبيعة الصوتية لحروف اللغة العربية، وطريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشعورية للمبدع إذ أن الحرف المجرد لا يُعبر عن شيء، وليس له قيمة موسيقية بمفرده. وإنما يكتسب الحرف خصائصه الإيقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية، وقد تتغير قيمته الصوتية تبعاً لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى.

(١) - صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992، ص 27.

(٢) - رينيه ويلك و أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محى الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، 1985، ص 165.

و الحديث عن الحرف، أو الكلمة في الإطار الشعري يجب أن يتم دون فصلها عن العملية الصوتية الحركية المتصلة بجهاز النطق، والتي تصاحبها آثار سمعية معينة. ووجب التأكيد على وجود النبر والتنغيم، وهم من الظواهر الموقعة، أو العالم السياقية للنظام الصوتي؛ وهذا هو أساس البحث في الإيقاعات الداخلية؛⁽¹⁾ والتي «تستمدّ معطياتها من وجود الخلاف بين مخارج الحروف وصفاتها ، وما يتصل بذلك من قضايا التكرار الصوتي، ومحانسة الحروف، ومزاوجتها، وغير ذلك من القضايا مرتبطة بالدلالات المعنوية لها».⁽²⁾

تُعدّ ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة الشعرية من الوسائل التي تشير إلى إيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو البيت أو السطر، أو مزاوجة حرفين أو أكثر، وتكرار ذلك في مقطع شعري يعكس الحالة الشعورية للمبدع، وقدره على تطويق الحرف ليؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى. و من هنا يمكن الحديث – كما قال جون كوهين-Jean Cohen- «عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية».⁽³⁾

إن استقراء ظاهرة تردد حروف بذاتها لدى شاعر معين أمر يتطلب جهدا مضاعفا، حيث يجب الاستناد إلى علوم لغوية أخرى كاللسانيات، و فقه اللغة مثلا، ويستوجب استدعاء آليات للتحليل ترتكز على مستويات سوسيو-نفسية، و لسانية، وغيرها.* و في شعر ابن عبيد تردد حروف دون أخرى، قد يتعدّر تتبعها عبر إصداراته جمّعا، مما يدفع الباحث إلى اختيار نموذج من هنا، و آخر من هناك ، ثم يعمل على كشف جماليات، و بلوغ نتائج تنسحب على المدونة الشعرية البنعيبدية كلها.

⁽¹⁾ - إبراهيم عبد الرحمن: المرجع نفسه، ص 03.

⁽²⁾ - عبد الخالق محمد العف: المرجع نفسه.

⁽³⁾ - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الواي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 1986، ص 82.

* - و هو ما أعزني في هذه الدراسة، فوجدت صعوبة في كشف أسباب ترديد حروف دون أخرى في شعر ابن عبيد، وفي كشف جماليات هذا الترديد، و الوقوف على الأسباب النفسية، أو الضرورة الفنية لكل ذلك. و كانت النتيجة تقصيرا بدر مني، ولم أرض عنه.

و قد وقع الاختيار على قصيدةتين من مجموعتين بُعدت المسافة الْزَّمْنِيَّة بينهما، و هما: أهديك أحزياني، و هناك التقينا ضبابا و شمسا؛ على اعتبار أنَّ الأولى نَيَّفت منذ صدورها على عقد من الزَّمن، و أُرْخَت كتابة القصائد الّتي تضمنتها بين سنتي السادس والتسعين، و السابع والتسعين بعد المائة التاسعة عشرة. و أمّا المجموعة الثانية فقد كانت آخر ما صدر للشاعر،^{*} و أُرْخَت بعض قصائدها تحديدا في السنة الخامسة بعد الألفية الثانية؛ وغير خاف على أحد ما عرفه المجتمع من تحولات بين الفترتين على الصعيد السياسي، والاجتماعي، و حتى النفسي لفرد الجزائري، و قد خلَّف هذا التَّحول أثرا على الإبداع،

و وسم الكتابة بعيسى خاص؛ إذ الفنان ابن بيته ينسحب عليه ما ينسحب على الجميع. و تأسيسا على ما سبق فقد وقع الاختيار من أهديك أحزياني على قصيدة **الظلال** الجريحة.⁽¹⁾ و أول ما يشدنا فيها تردد بعض الحروف بشكل مكثف؛ كحرف السين الذي أُحْصي فيما يزيد عن تسع عشرة كلمة. و قد تردد رأسيا، و أفقيا؛ فمن النَّمط الأول يتجلّى في المقطع الموالي:

و فجأة
بالرّيح سِيجه الغمامُ
و هاجرت أعراسه ظمائي
و انكره انتماه.⁽²⁾

و من النَّمط الثاني هذا التَّرديد الملفت في السُّطُر الشّعري الآتي:

سِيَان سافر في السِّكوت و في الكلام.⁽³⁾

* - آخر ما صدر لابن عبيد إلى تاريخ كتابة هذا البحث.

(1) - ياسين بن عبيد: أهديك أحزياني، ص 92.

(2) - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3) - المرجع نفسه: ص 93.

لقد نجح الشاعر في استغلال الدلالة الموسيقية لتكرار حرف السين وهو حرف مهموس مرقق ، فأنشأ من التردد الصوتي له إيقاعاً حزيناً هادئاً ينسجم مع حالة الأسى العميق الذي خيم على القصيدة بدءاً من العنوان "الظلّال الجريحة".

و بالموازاة مع حرف السين يتكرّر حرف الواو في بداية الأسطر الشعرية ثلاثة عشرة مرّة: و فجأة/ و هاجرت أعراسه ظمائي/ و أنكره انتقاما!/ و من دجى قدر أتاه!!/ وما غزت عينيه/ و في جماجم من تعرّوا/ و الضّحى لوّت متابعيه قفاه!/ و الخلف لا أحد يراه!/ و علّقت أصداوها فوق الجبال/ و في يديه فسيلتان و مغربان/ و في العيون مراده اختفت رؤاه/ و أورقت غصنا شجيّا/ و استترف التّهويid ما كان ادعاءا/ و احتبس خطاه.

إنّ تكرار الواو في بداية السّطر الشّعري بشكل مكثّف مع ربط كلّ حرفٍ بحدث معين يعكس من خلاله صورة من الصّور: (و فجأة، وأنكره، ومن الدّجى، وما غزت عينيه، و في جماجم، و في الضّحى...)، يُمكّن من القول: أنّ لهذا التّكرار علاقة مع الموقف الحزين المؤلم الذي يقفه الشّاعر. فتكرار هذا الحرف يجسد حالته النفسية، وما آلت إليه بعد فقد عزيز –وأيّ عزيز أغلى من أرض العروبة، ومن العروبة نفسها-. وطبيعة الموقف تستدعي هذا التّكرار، حتى أنّ الأفعال والأسماء التي تلامحت مع الواو جاءت متلاحقة متعاقبة. وقد حمل الواو دلالاتٍ متنوّعةً امتدّت بشكل رأسىًّا عميقاً متراصطاً متوازاً، يخضع للتّداعي، وتعداد صور الأشياء.⁽¹⁾

إنّ ممّا يستوقفنا في قصيدة: **الظلال الجريحه هذه المزاوجة بين الحروف الثلاثة:**
الجيم، و الراء، و الحاء. وهي مجتمعة تشكّل كلمة جرح، وذلك ما اشتمل عليه
العنوان. وقد تخلّت هذه المزاوجة في أكثر من سطر أفقياً، و رأسياً:

- بالريح سِيّجه الغمام.

و من دجى قدر أتاھ!!

سأله عن حزنه.

⁽¹⁾ - مدحت الجبار: المجمع نفسه، ص 68.

- في ملتقى البحرين

أَتَى انتابه الوجع السّجين

- تَعْشِر حاملاً الرّاي القتيلة

أَوْمَأُوا بِجَنَائِزِ تَأْيِي

(١) تُغْرِبُهَا رُبَاهَا؟

وَأَمّا القصيدة الثّانية الّتي تحاول الدّراسة استقراء جمالية الحروف الأكثـر ترديداً فيها،
فهي السّنبلة و النـاي،^(٢) الـتي تضمـنتها مجموعة ابن عـيد الموسـومة بـ: هـناك التـقينا
ضـباباً و شـمسـاً. و منها قوله:

ريـشـة و رـطـنـي

و لـي في جـناـحـ الـحـمـامـةـ

سـنـبـلـتـانـ و نـايـ!

كـلـمـا زـفـرـتـ

نـبـتـ العـشـبـ في جـسـدـيـ

و اـسـتـقـرـ على زـنـدـها السـاحـلـيـ يـدـايـ!

فـإـلـىـ جـانـبـ الـحـضـورـ القـويـ لـحـرـفـ السـيـنـ -ـ كـمـاـ هوـ الشـائـنـ فيـ القـصـيـدةـ السـابـقـةــ،ـ ثـمـ
الـجـيـمـ،ـ وـ الرـاءـ،ـ وـ الـحـاءـ،ـ وـ يـلـفـتـ نـظـرـنـاـ تـرـدـيـدـ حـرـفـ المـدــ فيـ:ـ نـايـ،ـ يـدـايـ،ـ منـايـ،ـ خطـايـ،ـ
وـ رـايـ،ـ سـوـايـ،ـ خـفـايـ.ـ الـذـيـ يـشـبـهـ تـنـوـعـ الـلـحـنـ الـموـسـيـقـيــ فيـ تـذـبذـبـ إـيقـاعـاتـهـ،ـ وـتـعـدـ
نـغـماتـهـ؛ـ الـأـمـرـ الـذـيـ يـحـدـثـ لـحـونـاـ مـتـنـوـعـةـ،ـ وـتـأـثـيرـاتـ نـفـسـيـةـ مـتـعـدـدـةـ؛ـ إـذـ أـنـ الـحـالـةـ
الـشـعـورـيـةـ لـلـمـبـدـعـ لـاـ تـنـفـصـلـ عـنـ إـيقـاعـيـةـ أـصـوـاتـهـ الـلـغـوـيـةـ الـمـتـشـكـلـةـ.

(١) - يـاسـينـ بـنـ عـيـدـ:ـ أـهـدـيـكـ أـحـزـانـيـ،ـ صـ92-93ـ.

(٢) - يـاسـينـ بـنـ عـيـدـ:ـ هـنـاكـ التـقـيـنـاـ ضـبـابـاـ وـ شـمـسـاـ،ـ صـ32ـ.

(٣) - المـرـجـعـ نـفـسـهـ:ـ الصـفـحةـ نـفـسـهـ.

لقد وافق الطول الزّمني لحركة المدّ - والّتي تستغرق وقتاً أو زماناً عند النطق بها - حالة الأسى التي يحسّها الشاعر، و النّغمة الشّجّية المناسبة من بين أسطر القصيدة، كما تنساب الألحان شجّية من بين أنامل عازف النّاي. و لعلّ هذا سرّ التّوافق بين العنوان "السّنبلة و النّاي" ، و بين تكرار حرف المدّ. لقد امتدّ الشّوق في أعماق الشّاعر، و صنع بذلك إيقاعاً هادئاً رتيباً منح المتلقّي شعوراً بالراحة رغم الأسى. و استطاع ابن عبيد أن يدفع غيره إلى أن يُشارَ كـه حالته الشّعوريّة، و يُقاومَه الهموم.

إنّ "السّنبلة و النّاي" تنتهي إلى مرحلة متاخرّة من شعر ابن عبيد، وهي -دون أدنى شكّ- مرحلة بلغت فيها الرؤية، و الأداء الشّعريّ حدّاً معقداً يصعب التّواصل معه دون تكيّفٍ نقيديٍّ تدعّمه الخلفيّة الثقافية، و الدّربة على القراءة الشّعوريّة. و لست أدري إن كان فيما تقدّم ما يبرّز جماليات الحرف، لكنّي متأكّد من شيء واحد هو أنّ الأبيات تتّكئ بالفعل على جماليات الكثير من العنا، فلعلّ قراءات أخرى تستطيع التّفاذ إلى ما لم تستطع هذه القراءة النّفاذ إليه.

1. 3- تكرار اللّازمة:

اللّازمة عبارة عن مجموعة من الأصوات، أو الكلمات الّتي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشّعرية بصورة منتظمة. واللّازمة على نوعين: اللّازمة الثابتة وهي التي يتكرّر فيها بيت شعري بشكل حرفٍ، واللّازمة المائعة: وهي التي يطرأ فيها تغيير خفيف على البيت المكرّر.⁽¹⁾

يعمل تكرار اللّازمة على ربط أجزاء القصيدة، وتماسكها ضمن دائرة إيقاعيّة واحدة، وكأنّها قالب فنيٌّ متكمّل في نسق شعريٍّ متناسق، تجعل القارئ لها يُحسّ بأنّها وحدة بنائية واحدة، ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد. يكشف هذا التّكرار عن إمكانيات تعابيرية وطاقات فنية تغنى المعنى؛ إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه، وأن يجئ في موضعه، بحيث يؤدي خدمة فنية ثابتة على مستوى النصّ تعتمد بشكل أساسيٍّ

* - القصيدة مؤرّخة في: 13/11/2004.

⁽¹⁾ - موسى رباعية: المرجع نفسه، ص 04.

على الترديد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه، أو يكشف عنه بشكل يبتعد به عن النّمطية الأسلوبية. ولذلك فإنّ أضمن سبيلاً إلى إنّجاحه أن يعمد الشّاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر، و«التفسير السيكولوجي لهذا التغيير أن القارئ وقد مرّ به هذا المقطع يتذكّره حين يعود إليه مكرّراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقّعاً غير واع أن يجده كما مرّ به تماماً، ولذلك يُحسّ برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلف، وأنّ الشّاعر يُقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لوناً جديداً».⁽¹⁾

إنّ تكرار اللّازمة يحتاج إلى مهارة، ودقة بحيث يعرف الشّاعر أين يضعه فيجيء في مكانه اللائق.⁽²⁾

و هذا التّكرار عند ابن عبيد قليل أو نادر إذا ما قورن بباقي الأشكال. وهو على ندرته يأخذ شكلين اثنين: تكرار اللّازمة غير الممتدة، فتتكوّن من كلمتين، وتتكرّر داخل القصيدة بشكل رئيسيّ، وتكرار اللّازمة الطويلة التي تتشكّل من سياقات لغوية ممتدة ذات صدى أوسع، وانتشار أكثر لكتلة ألفاظها، وإيقاعاتها.

أمّا النّمط الأوّل فقد غالب عليه التّشكيل الفعلي البسيط متمثلاً في الطلب، لأنّه الأقدر على استيعاب الأحداث على عكس الجملة الاسمية التي تتميز بالسكون:

ابتسم لي فقد شجاني انقباضك
آه! أدرتَ القفا و ولّى انشاراحك!
قد وُهبت الهوى ففيه انطواوك؟
و وُهبت الوفا ففيه احتيارك؟
ابتسم لي!

فقد جعل من الجملة الفعلية "ابتسم لي" لازمة تتكرّر نهاية كلّ مقطع شعريّ/ أربعة

⁽¹⁾ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 270.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 290.

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: الوجه العذري: ص 52.

مالك اليوم لم تعدْ مثل أمسٍ
أدلاً رميت مقتل نفسي
أم جفاءً غداً يروقك بؤسي؟
ابتسِم لي فأنت معدن أنسٍ
⁽²⁾ابتسِم لي!

هذا التّكرار الإيقاعي المقطعي خلق نغماً متكرّراً، ومعاني متجمدة بالتركيز على "ابتسِم لي"؛ لنكتشف مع سياق النصّ أنّ كلّ هذا الهم الذي يحمله الشّاعر إنما لأنّ الحبيب عبس و تولى، وأشاح بوجهه عنه، فتبدلّت حال العاشق، إذ سروره من سرور المعشوق، وحزنه سيولّد في نفسه إحساساً بالأسى، و الكآبة، فهما واحد، و ما يجري على هذا يجري على ذاك. و إذا مرض الحبّ من سيشفى الشّاعر من سقام:

أثراك الذي يداوي الموجع
كلّما سكن الأنين المضاجع
ويُشرّ بالعهود الرواجع؟
قل نعم! و على هديل السّواجع
⁽³⁾ابتسِم لي!

إنّ تكرار نفس العبارة في بداية كلّ مقطع يشبه تكرار نغمة مركبة في لحن موسيقي متنوّع.⁽¹⁾ وقد أدرك ابن عبيد هذه القيمة الجمالية، فراح يستثمرها وفق هذا النّمط الثاني من أنماط تكرار اللّازمة؛ و هو تكرار اللّازمة الطّويلة:
صل فؤادي و اسقه عذباً زلالاً فك عنده قيده و انس الدّلالا!⁽²⁾

⁽²⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽¹⁾ - عبد الخالق محمد العف: المرجع نفسه، ص 17.

⁽²⁾ - ياسين بن عبيد: الوجه العذري، ص 53.

فقد جعل من هذا البيت لازمة طويلة، تكونت من وحدات متداخلة متلاحمة تلامساً يحدث بها تأثيراً قوياً، وفاعلية في نفس المتلقى؛ لأنّها تتدّ عبر شطرين متكملين، وذات بناء لغوي متعدد ليتمكن من خلاها من التعبير، والتنفيذ عمّا يحول في خاطره من حسرات وآهات، فهو الأسير يشكو لأسره، ويتوسل إليه أن يُطلق سراح القلب، فيتحرّر ، ويصبح صيحة تهتز لها الدّنيا: يا ملاكي ! . وكانت هذه الافتتاحيّة على طريقة نظم الموشّحات:

إنه اليوم أسيـرك لا أميرك
خانه منك نصـيرك و ضميرك
وانزوـى منه عـشيرك و بشـيرك
لا تسل عنه النـدامـي
أين يختار المـقامـاـ
ليقول مستـهـاماـ يا مـلاـكـيـ!

★ ★ ★

صـلـ فـؤـادـيـ وـ اـسـقـهـ عـذـبـاـ زـلـالـاـ فـكـ عـنـهـ قـيـدـهـ وـ اـنـسـ الدـلـالـاـ! ⁽³⁾

لقد شكلت هذه اللازمة محطّات منتظمة ، تعمل على خلق إيقاعات شعرية متساوية «فاللّازمة الرنانة المنتظمة عنصر مهم في بناء القصيدة، كما أنّ البناء الخلفي الذي أحدهته اللازمة استطاع أن يكون بنية متلاحمة متصلة»⁽¹⁾، ربطت المقاطع معنوياً وإيقاعياً، وأكسبت القصيدة تألقاً تتلذّذ الأذن بتبع سناه، والتفاعل مع معطياته الجمالية. وفوق هذا وذاك كانت قوّة فاعلة في إيجاد وحدة شعورية متلاحقة كما أنه يعكس رؤية الشاعر وهدفه السامي والأبدي الذي يسعى إلى تحقيقه (وصال المحبوب).

وهكذا تبيّن من التطبيق على الدوائر اللغوية الثلاث (الحرف و الكلمة و اللازمة) أنّ ياسين بن عبيد نجح إلى حدّ بعيد في استغلال طاقات اللغة، ودلائلها الصوتية،

⁽³⁾ – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽¹⁾ – موسى رباعة: المرجع نفسه، ص 37.

و جرس ألفاظها، وإيقاعات حروفها المتناغمة، وأنقام تراكيبيها المتناسقة المنسجمة في بناء البنية الإيقاعية المتوقّدة حيوية وجمالاً. و تلامّحَ نبضُ الأحاسيس المتقّدة مع نبضِ الإيقاعات الشعرية.

2. جماليات القافية:

لقد نالت القافية من الاهتمام ما ناله الوزن، بل اعتبرها النقاد الأقدمون الرّكـن الثاني للشـعر.⁽²⁾ و لا تكاد تُذكـر حتـى يلاحظ معها الرويـ، و هو الحرف الـذـي تنتـهي به جميع أبيات القصيدة و إليه تـنـسـبـ، فـتـكـونـ مـيمـيـةـ أوـ لـامـيـةـ أوـ عـينـيـةـ أوـ سـينـيـةـ.... و اشترطوا لها كـيـ تكونـ مؤـثـرةـ أـنـ تكونـ مـتـمـكـنةـ فيـ مـكـانـهـاـ منـ الـبـيـتـ غـيـرـ مـغـصـبـةـ وـ لاـ مـسـكـرـهـ، وـ أـنـ تكونـ عـذـبةـ سـلـسـةـ الـمـخـرـجـ، مـوـسـيـقـيـةـ، مـنـاسـبـةـ لـلـمـعـنـىـ، فـيـتـوـقـعـ السـامـعـ تـرـدـدـهـاـ، وـ يـسـمـعـ بـهـذـاـ التـرـدـدـ الـذـيـ يـطـرـقـ الـآـذـانـ بـاـنـتـظـامـ.⁽³⁾

أـمـاـ فيـ التـقـدـ الحـدـيـثـ فـقـدـ أـعـيـدـ بـنـاءـ الـبـيـتـ الشـعـرـيـ، إـيقـاعـيـاـ وـ دـلـائـيـاـ، وـ مـنـ ثـمـ تـغـيـرـتـ نـظـرـةـ النـقـادـ إـلـىـ القـافـيـةـ الـتـيـ لمـ تـعـدـ خـاصـصـةـ لـمـعـيـارـ قـبـليـ منـ خـارـجـ النـصـ الشـعـرـيـ، وـ إـنـمـاـ أـصـبـحـتـ صـورـةـ كـغـيرـهـاـ مـنـ الصـورـ لـاـ تـظـهـرـ وـظـيـفـتـهـاـ إـلـاـ فيـ عـلـاقـتـهـاـ بـالـدـوـالـ الـأـخـرـىـ، وـبـالـمـعـنـىـ خـاصـصـةـ.⁽¹⁾ وـ«مـنـ ثـمـ إـنـإـادـةـ بـنـاءـ الـمـسـكـنـ الشـعـرـيـ فيـ الـحـدـاثـةـ الـعـرـيـةـ، وـ الـمـعاـصـرـ مـنـهـاـ عـلـىـ الـخـصـوصـ، تـطـلـبـ إـعادـةـ النـظـرـ فيـ عـنـصـرـ الـقـافـيـةـ، وـ وـظـيـفـتـهـاـ فيـ آـنـ».⁽²⁾

وـ تـفـنـنـ الشـاعـرـ الـمـعاـصـرـ فيـ تـشـكـيلـ الـقـافـيـةـ «ـالـتـيـ اـنـتـقلـتـ مـنـ الـنـظـامـ الـواـحـدـ فيـ ظـلـ قـيـودـ الـالـزـامـ الـتـقـلـيدـيـةـ إـلـىـ أـنـظـمـةـ مـتـعـدـدـةـ فيـ إـطـارـ مـاـ يـسـيـحـهـ الشـعـرـ الـمـعاـصـرـ مـنـ حـرـيـةـ إـبـادـعـيـةـ كـفـيـلـةـ بـأـنـ تـقاـومـ تـلـكـ الـقـيـودـ الـمـلـزـمـةـ».⁽³⁾

2.1- التنوّع القافوي:

(2) - عبد القادر أبو شريفة، و حسين لافي فرق: مدخل إلى تحليل الصّ الأدبي، دار الفكر، عمان - الأردن، ط٤، 2008، ص 80.

(3) - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(1) - مشري بن خليفة: المرجع نفسه، ص 142.

(2) - محمد بن يس: الشعر العربي الحديث - بناته و إبدالاتها -، ج 3، الشعر المعاصر، ص 142.

(3) - حسن الغربي: حرکية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، 2001، ص 68.

يُعتبر التّنّوّع القافوي من أبرز التقنيات التي وُظّفت في الشّعر المعاصر؛⁽⁴⁾ ذلك أنّ بات يعيش في عالم قائم على الخيال في جميع المستويات، فكان لزاماً أن تتجسد مراة الخيبة، و رغبة التّمرّد في شعره؛⁽⁵⁾ و كما كان التّمرّد على اللّغة كذلك شمل الإيقاع. و مثل هذا التّنّوّع القافوي نجده لدى ابن عبيد في كثير من الموضع غير أنّ الدراسة ستحاول التركيز على الإصدارين الآخرين؛ و منها قصيده الموسومة بـ "هي في منطق الطّير"،⁽⁶⁾ و منها قوله:

مكنا لحتَ لي

غير أنَّ الذي بيننا غيمة خيمت في الجراح -----أ

هل على ذلك المشتهى من جناح-----أ

آه...لا...

قال لي ما تبقى من اللوز فوق يديك-----ب

لديك-----ب

تُهاجر هذى العنادلُ

كلَّ شتاءً!-----آ

... قال يا ولدي... و سكت...-----ج

فجأة رغم قحط الأهلة

ناولني شجرا طالعا من سحاب-----د

قال لي: سنة ما مضت-----ج

و مضت سنة

و عناقيد هذا المدى مدّدت غربتي في التّراب.⁽¹⁾-----د

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه: ص 59.

⁽⁵⁾ - عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص 117.

⁽⁶⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 50.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 52-53.

في بداية المقطع بجد القوافي متواالية، حيث تمت وفق نظام (أَبِ ب)، متماثلة بذلك على على مستوى الصوت والصيغة (الجراح / الجناح - يديك / لديك)، ثم تخللها إشباع سمعيًّا بقافية متراوفة (أ)، بعد تحقيق قدر من الإشباع بالقوافي المتواالية، لتفسح المجال لتلقّي سلسلة أخرى من القوافي المتقطعة؛ وهي التي تتم وفق نظام (ج/د - ج/د)، وقد تم التقطاع مقطعيًا و صوتيًا بين (سكتْ و مضتْ) و بين (سحاب و تراب).

إنّ تغيير نمط القافية لا يُعزى لعجز لغويٍّ، وإنما هو تحسيد الواقع حضاريٌّ قائم على التناقضات/ الثنائيات؛⁽²⁾ فأراد الشاعر أن يُجسد هذا التناقض في شعره، وأبي لقصيدته إلا أن توأكب الراهن. وقد أسهם هذا التنوع القافوي في إبراز قيمة جمالية مبنية على أساس دراميٍّ، وهي الإحساس بالألم الكامن في عمق الشاعر جراء هذه الغربة الروحية التي يحياها:

في أبي

إنّ صيحتها خنجر في الوريد⁽¹⁾

لكنه يرفض الاستسلام لهذا الواقع المرّ، وهو يسعى إلى التميّز؛ بدءاً برفض القوافي التي تحدُّ من حرّيته، و تعمل على سلبه ما يطمح إليه، و آثر معجماً قافوياً لا يخضع لأيٍّ مؤثّر بنائيٍّ من شأنه أن يُعيق حركة الإيقاع، و تدفقها.

إنّ هذا التنوع نتجت عنه أصواتٌ غايتها ليست إهاء البيت، وإنما تعبر عن طبيعة شاعر توّاق للتحرّر، رفض للنمطية في كلّ ما يحيط به. إنه يعشق المغامرة، و يُحبّ مبالغة المتلقّي⁽²⁾ بمنع ذاكرته من توقّع نمط قافويٍّ بعينه:

كان هذا...

...و لو لا الطيور التي سرحت شعرها العنكبوت...

كان أن ترتدينا القصائدُ

⁽²⁾ – عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص 117.

⁽¹⁾ – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 50.

⁽²⁾ – عبد الرحمن تبرماسين: المرجع نفسه، ص 119.

يحكينا الشّعر قافية قافية

كلّ هذا الغناء لمن؟

و عصافيرك الخضرُ

سيّجها الطّهرُ

أسر جها اللّيل كوكبة غاديه؟!⁽³⁾

2. التّصرّيف:

إنّ التّصرّيف هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، و تزداد بزيادته.⁽⁴⁾ وقد تواتر هذا النوع في شعر ابن عبيده:

تيهي على قمري يُشرق بك القمرُ في حزن عينيك طال اللّيل و السّفر⁽⁵⁾
و من المجموعة نفسها قوله:

لحزنك أحزان تطول و تنتقي مراسي أطياب الهوى و التّعلق⁽¹⁾
و قوله:

للحزن سرّ اشتءاهاتي له العلنُ للشعر كلّ انكساراتي.. و ما أهن⁽²⁾
و قوله أيضاً:

اطو ما بيننا اطوه و تقرّبْ و اسقني الضوء من يديك سأشرب⁽³⁾

و قد أخذ التّصرّيف أشكالاً عدّة، بين اسمين (القمر / السّفر)، وبين فعلين (تقرّب / سأشرب)، وبين فعل و اسم (تنتقى / التّعلق)، وبين اسم و فعل (العلن / أهن).

إنّ هذا التّطابق الصّوتي على اختلاف أشكاله ينمّ عن اهتمام كبير يوليه الشّاعر

⁽³⁾ - ياسين بن عبيده: هناك التقينا...، ص 54.

⁽⁴⁾ - ابن رشيق: العمدة، ج 1/ ص 277.

⁽⁵⁾ - ياسين بن عبيده: غنائية آخر التّيه، ص 47.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 75.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 17.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 81.

لطالع قصائده، محققا بذلك مطلبا جماليّا عرفه القدماء في اهتمامهم ببناء البيت المفرد حتى يستدعي أولاً آخراً. و هو بذلك يُصدر عن حسّ جماليّ راق؛ حيث يتمكّن من التوفيق بين الأصيل و المعاصر، مبدعا تشاكلا فنيا هو من خصائص اللغة الشّعرية التي تجعل من الشّاعر مهندس أصوات.⁽⁴⁾ و هو بهذا التّصرير بين الشّطرين استطاع أن يخلق تنسيقا صوتيّا موسيقيّا جماليّا، و ممكّن للإيقاع من الثبوت و البروز؛ ذلك لأنّ طبيعة الإيقاع الصّوتي لعروض البيت (آخر تفعيلة من الشّطر الأول) هي التي أفرزت الإيقاع الصّوتي للضرب (آخر تفعيلة من الشّطر الثاني).

إنّ التّصرير جاء تلقائياً، وهذا منحه جمالاً، والدليل على ذلك صعوبة إبدال كلمة بأخرى. و هو لم يكن قياداً حدّ فيه الشّاعر من حرّيته، وإنّما راجع إلى طبيعة الموقف الشّعوريّ الذي انتابه لحظة نظم القصيدة، و من هنا بрез الجمال التعبيريّ.

3. الإيقاع البصريّ:

يُمثل الامتلاءُ والفراغُ ملمحاً أساسياً يشدّ المتلقّي أولاً؛ إذ بمقدار ما تمتدّ الأسطر الشعرية يتقلّص الفراغ، و كأنَّ الامتلاء يلتهم بياض الصفحة، و كأنَّ الفراغ يحاصر سوادها. ولا يخلو هذا من دلالات تُبئِ النصوصُ الشّعريةُ عنها.

إنّ ما يولّد الموسيقى / الإيقاع في القصيدة المعاصرة ليس فقط التّفعيلة، و أنواع تشكّلها، إنّما هناك أجزاء أخرى يجري توقيع الموسيقى بها، و منها التّوزيع و التقسيم على مستوى جسم القصيدة، و بهدف دلاليٍ محدّد.⁽¹⁾

وهذا يعني «أنَّ البياض ليس فعلاً بريئاً أو عملاً محايداً، أو فضاءً مفروضاً على النصّ من الخارج، بقدر ما هو عمل واع، و مظهر من مظاهر الإبداعية، و سبب لوجود النصّ و حياته... إنَّ البياض لا يجد معناه... و امتداده الطبيعي إلّا في تعاقبه مع السّواد، إذ تُفصّح الصفحة بوصفها جسداً مرئياً عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعاً بصرياً».⁽²⁾
إنَّ الفراغ لا يستقلّ عن بحمل البناء الكلّي للقصيدة، ذلك أنه لا يُمثل وحدة

⁽⁴⁾ - جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1984، ص91.

⁽¹⁾ - يمنى العيد: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999، ص 106.

مضافة للنصّ، أو زينة خارجية مستقلّة عنه، وإنما هي جزئية جوهرية من كيانه تتفاعل مع سياقه الكلي، ومن ثم تتفاوت دلالته بحسب النّصوص وسياقاتها المختلفة، ويعبّر عن دلالات كامنة في الذّات المبدعة لم يتمكّن التّشكيل اللّغوي وحده من إيصالها، وبهذا يُسهم الزّماني والمكاني في إيصال الدلالة.⁽³⁾ و هو يتجلّس لدى ابن عبيد في شكلين اثنين: - فراغ البياض - و فراغ التنقيط، و أمّا شكله الثالث و هو فراغ التّقطيع فلا نكاد نعثر له في شعره على أثر.

3. 1- فراغ البياض:

يعمد ابن عبيد إلى تركه بين مجموعة من الأبيات الشّعرية، والتي تليها ليهدف إلى دلالات قد تعني توقف المتنقي، والاستعارة بالتفاوت بين ما سبق البياض وما يلحقه، وانَّ إلغاء هذا البياض أو تغيير موقعه يُعكِّر الدلالة التي أراد الشّاعر إيصالها:

سكن اللّيل حاجبها
شيّأت نهدّها السّحبُ
و تزّقتُ فيها
كما مزّقتُ نفسها السّحبُ
هي ذي
علّقت ثوبها في رموش
المدينة و استقبلتْ
ليلة أو غلت في الشّتاء و حنت إلى وطن خارج
(1) الأمكانه!

⁽²⁾ - رضا بن حميد: الخطاب الشّعري الحديث من اللّغوبي إلى التّشكيل البصري، مجلة فصول، القاهرة، العدد 2، يناير 1996، ص 99.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 100.

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 34.

إن الفراغ بين المقاطعين لا يمكن إلغاؤه لأن القصيدة تصور مشهدتين اثنين؛ فالمقطع الأول ينطوي على حديث عن الأنا متحدة بالآخر، وتحضر في المقطع الثاني صورة الآخر وقد غابت الأنا. فهذا الفراغ يوحي بالتمايز بين هذين المقاطعين من ناحية، ويدفع المتلقي إلى التوقف بعد كل مقطع من ناحية ثانية، والتوقف له دلالته وتأثيره على السواء.

إن الفراغ الذي يعقب كل كلمة ليس «مسونحا ولا خالياً، بل هو مشحون بدوره؛ يقطع المعنى ويشحذه بدرجة عالية من الكتابة؛ الأمر الذي يتطلب احترام توزيع الشاعر»،⁽²⁾ وهذا يؤسس إلى كيفية التعامل معه تعاملا يطال المصحّح والمسكوت عنه؛ لأن المسكوت عنه قد يكون ذا دلالة جوهريّة.⁽¹⁾

إن الشاعر يتعمّد أن يجعل من البياض أرضًا خصبة أمام المتلقي حتى يدفعه إلى محاولة سبر أغوار الذات المبدعة، وقياس حرارة معاناتها استناداً إلى أن «الالتلفظ يترك بصماته وآثاره على الملفوظ»⁽²⁾ بصورته: الناطقة والصادمة التي تخفي وراءها بُنْيَ ناطقة، وفي حال اجتماع حِيزِ النطق والصمت؛ فإن ذلك يعني أن حلقة في سلسلة علاقات النصّ مغيبة هي الأخرى؛⁽³⁾ مما يعني إبهاماً في العلاقات يُمزِّق الدلالة، ويدفع بالقارئ إلى تيه القلق، «أما الشاعر المعاصر فإنه يمتد بهذه التراكيب "التقاليد البصرية" المتناهي إلى القلق»⁽⁴⁾ الذي من شأنه أن يفسح المجال للتأويل لدى المتلقي، فلربما كان هذا البياض إشارات إلى تاريخ مقومع، أو إلى واقع مرتحف من السلطة،⁽⁵⁾ أو إشارات أخرى. فالبياض الذي ترك بين:

تُهاجر هذى العنادلُ

⁽²⁾ - صلاح فضل: *نبرات الخطاب الشعري*، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 121.

⁽¹⁾ - علي حرب: *نقد النص*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط 2، 1995، ص 15.

⁽²⁾ - محمد صالح بن عمر: *تطور التجربة الشعرية لدى منصف المغني*، الشركة التونسية للنشر، تونس، 1996، ص 78.

⁽³⁾ - عبد الرحمن العقود: *الإبهام في شعر الحداثة- العوامل و المظاهر و آليات التأويل-*، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002، ص 287.

⁽⁴⁾ - محمد بنيس: *ظاهرة الشعر المغربي المعاصر في المغرب-مقاربة بنوية-*، دار العودة، بيروت، 1991، ص 101.

⁽⁵⁾ - عبد الرحمن العقود: *الرجوع نفسه*، ص 219.

كل شتاء! ⁽⁶⁾

لم يأتِ اعتباطاً، بل قُصد إليه، و له دلاله إيحائية على ما في هجرة العنادل من قطع للمسافات، و ما تمرّ به من مدن، دون أن تتوقف عندها، فوجهتها مكان بعينه لا تحيد عنه، و لا تشغل بما سواه، فكأنَّ هذا البياض تصوير للأماكن التي مرَّت بها في رحلة البحث عن مكان دافئ، و آمن، فليس يهمُّها، و لا يستوقفها غيرُه.

إنَّ مكانية الحيز الأبيض في النص الشعري، يُحدِّدُها المبدع، فقد تكون افتتاحية، أو وسطية، أو طرفية. و هذا المقطع إذ كُتب بهذا الشكل:

نفضت نار هذي الثلوج...

على قلبها

أضرمتها الفصول السَّبَّيَّة ⁽¹⁾

تاركاً بياضاً إلى أعلى الصفحة ثم يواصل في أسفلها:

في اختفت زفة حامية! ⁽²⁾

إنَّما ليُحيل على بياض الثلوج، و على تعاقب الفصول الأربع، على ما في التعاقب من تبدل من حال إلى حال؛ كذلك تبدل حال الورقة من السُّواد إلى البياض ثم السُّواد، ولعلَّها في هذا التبدل أشبه ما تكون بالنفس البشرية التي لا تستقرَّ على حال من السرور / البياض، أو الكآبة / السُّواد.

ثم يواصل الكتابة على الشكل الموالي:

خفقت... فوقها ظلَّها

تحتها ظلَّها

خلفها ظلَّها

والأمام ⁽³⁾

⁽⁶⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا....، ص 53.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه، ص 54.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 55.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

تاركاً البياض إلى يمين الصفحة، مجسداً بذلك الاختفاء، و مصوّراً هذا الظلّ الذي من خصائصه التمدد، و التقلص. إنّ هذا التقطيع للمسافة المكانية للقصيدة «يُولّد إيقاعاً، أو إحساساً بالتعادل المكانيّ، الذي هو هنا في الوقت نفسه تعادلٌ زمانيّ». هذا التعادل المتكرر هو توافرٌ يمنحك الصوت الملفظ إيقاعه المسافّي الزمانيّ».⁽⁴⁾

وقد وجّبت الإشارة هنا إلى أنّ هذه السيمترية البصرية (فراغ البياض) لم تتجّلّ لدى ابن عبيد إلاّ في آخر إصداراته "هناك التقينا ضباباً و شمساً"؛ و معلوم ما في البياض من طهر و نقاء، حتّى رُمز به إلى العقل الأوّل الذي يُقابل بياضه سوادَ الغيب.⁽¹⁾

3. 2 - الفراغ المنقط:

إنّ التشكيل المكانيّ أضحت دالاً يحيّل إلى النفس وانفعالها، ويعبر عن حالات التوتر الإبداعي، ولذلك يتّكئُ الشاعر ياسين بن عبيد على الفراغ المنقط في مواطن عديدة من قصائده بدءاً من العنوانين^{*} للتعبير عن حالات التوتر، وليضافيَ دلالات مصاحبة للنصّ الشعريّ. كهذا الفراغ المنقط في قوله:
... قال يا ولدي... و سكت...⁽²⁾

و الذي يُعبر عن حالة توتر الذّات المتكلّمة، و يُجسّد تردّدها بين البوح، أو الكتمان. كما قد يُصوّر إلحاحها على الذّات الشّاعرة، لأنّها لا تفهم سرّ إحجامها عن التّعبير:

قال لي.. تكلّم.. لا أطيك صامتا

و دع الكلام يشقّ بي الأدغال⁽³⁾

⁽⁴⁾ - يعني العيد: المرجع نفسه، ص 107.

⁽¹⁾ - عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص 676.

* - تُنظر مثلاً القصائد التالية: - من الوجه العذري (يوم بانت سعاد..ص 24. و رسالة أمي من سراييفو...ص 39، يعني وبينك...ص 43) - و من غنائية آخر التيه (كارلريح هي...ص 17، حلمان..و افترق الصدى، ص 21، ذكرى.. قمر..و حزن أخضر، ص 95) - و من هناك التقينا ضباباً و شمساً (نار...ص 13، ارحل...ص 16، فوقنا ظلمة...ص 35، بيروت..يا، ص 58).

⁽²⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 53.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 43.

ف بهذه النقطة تُحيل المتلقّي على أنّ الذّات الّتي تحاور الشّاعر إذ تسأله ترك له مجالاً زمنياً ليُجيب، ثمّ تعود تسأله من جديد، دون أن تتلقّى ردّاً، و يُصوّر الفراغ حالة من الغيظ تتملّكها قبل أن تصرخ في وجه الشّاعر: (لا أطيك صامتاً).

و قد يُعبّر الفراغُ المنقط عن المسكوت عنه الذي يعمد المتلقّي إلى استكماله بخياله؛ وقد ظهر هذا في الكثير من القصائد انطلاقاً من العنوان: رسالة أمّي من سرايفو... أو بيروت... يا.

فإنّ المتلقّي يستكمل الحديث، ويسهم في خلق النصّ . إنّه يشارك الشّاعر في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأمل والتأنّيل، تماماً، كما يشارك في التجربة الشعرية من ناحية، ويشارك بفاعلية بملء الفراغات المنقطة المقصودة بوعي من الشّاعر من ناحية ثانية.

إنّ الحيز المنقط في هذه الأبيات:

في ملتقى الذّكريات الغرّ.. طوح بي عمر من الحزن .. في أنفاسي اهتجعا
بانت سعاد .. و بانت في عوقيها معزوفة الموج .. في شطآنها اضطجعا!!⁽¹⁾

يوفر مسافة زمنية ومكانية شعرية لممارسة الفعل طوح الذي أرهصه الأمس؛ إذ يُحيي المؤس و الوجع . والسفر عبر الذّكريات هنا متوجه في حركتيه من الواقعي إلى التاريخيّ؛ زمن بانت سعاد. و هذا الحيز يقدم إنتاجية دلالية متميزة من خلال افتراض استيعابه كل دوال القصيدة المتساوية مع الفعل (طوح) .

إنّ دراسة الفراغ بشكله المنقط ، تحتاج إلى معرفة إنسانية واسعة لفك شفرتها؛ وهي معرفة يجب أن تتجسد في القراءة حواريّة تنتقل من النص إلى المتلقّي ومن المتلقّي إلى النصّ ، ومثل هذه القراءة الحواريّة الوعائية تُطلق مجالاً واسعاً أمام المتلقّي للمشاركة في العملية الإبداعية مشاركة لا تتجاوز حدود التأويل وكشف الدلالات؛ فهي في شعر ابن عبيد لم تأتِ عبثية، وإنما عن قصد و عمد، فشكّلت بذلك حضوراً جماليّاً ودلاليّاً ، واستطاعت أن تكشف عن انفعالاته، ورؤيته الفنية وطريقة عمل مخيّلته .

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: الوهج العذريّ، ص 25.

إنّها انفلات من مركزية الدال اللّغوی إلى تقنيات تشكيلية عمدّها الأساسي اللعب على علاقة السواد والبياض، ومحاولة لاستغلال السطوح الورقية لتشكيل إمكانية تعبيرية قيمة تنضاف إلى إمكانيات التعبير الأخرى.

و تأسيسا على ما سبق يمكن القول: أن الفراغ لا يستقل عن محمل البناء الكلي للقصيدة، ذلك أنه لا يُمثل وحدة مضافة إلى النص، وإنما جوهرية من كيانه متفاعلة مع سياقه الكلي وتتفاوت دلالاتها بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة.

إنَّ ابْنَ عَبِيدٍ فِي هَذِهِ الْأَيَّاتِ -مَثَلًا-:

فأجابتُ: لِي عَمْرَانٌ.. أَقْنَعْكَ الْجَوَافِي؟

عمرٌ تناهٰى... في صفاتِ رُكْ اخْتَفَى وَ الْآخِرُ اسْتَبَقَاهُ رَعْبُ جَنَاحَي

کالبدر..بل کالمهر..بل کاجمر فی جسد..تھادی..ظامیء مُلتاح!!⁽¹⁾

يجعل من الفراغ عنصراً أساسياً في إنتاج دلالية الخطاب، وإن «إيقاف البيت في نقطة ما من انطلاقه، أو ابثنائه في نقطة ما من فراغه، يُعْضّدَان بِلَاغَةِ الْمَحْوِ الَّتِي تُنَاقِضُ بِلَاغَةِ الْإِمْتَلَاءِ فِي الْقُصِيَّةِ التَّقْلِيدِيَّةِ، وَيَظْلِمُ الْبَيْاضَ -تَبَعًا لِذَلِكَ- رَجَمًا تَجْمُهُرُ فِيهِ احْتِمَالاتُ كِتَابَةِ مَنْذُورَةٍ لَا سُتُّرَسَالِ الْمَحْوِ، حِيثُ الْقَارِئُ وَحْدَهُ يَسْتَطِعُ ملءَ الفراغِ كُلَّ مَرَّةٍ يَقْرَأُ فِيهَا النَّصَّ»، وَبِتَعْدَدِ الْقِرَاءَةِ يَتَعَدَّدُ فَعَلُ الْكِتَابَةِ أَيْضًا».⁽²⁾

إنّ حضور علامات التّرقيم في النصّ السّابق يجعل منها مؤوّلاً؛ إذ تعملُ متضادّةً على تحديد العلاقات بين أجزاء الخطاب؛ فعلامة التّعجّب تثير الانفعال، و تدفع القارئ إلى التشكيك في تقريريّة الحدث، أو التّهكم والاستهزاء، و المتوايلان. تُشيران إلى التّواصل، و النقاط المتواالية على السّطر... تُشير إلى استمرار الحدث. (3)

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزانی، ص 74.

⁽²⁾ - محمد بنیس: الشعر العربي الحديث-بنیاته و إبدالاتها، ج.3، الشعر المعاصر، ص 131.

⁽³⁾ - عبد الرحمن تير ماسين: المرجع نفسه، ص 157.

ثانياً - جماليات الأسلوب في شعر ابن عبيد:

إنّ اللغة هي أداة التعبير. و ليست مهمتها في الشعر نقل المعاني، بل توحى بها من خلال الطاقات الموسيقية والتّصويرية التي يهبها الشاعر الموهوب من خلال الأساليب التي تولد في ذاها جملة من العناصر الفنية المتعاونة، و ما على المتلقي إلا أن يعي التّناغم الدلاليّ و التّعبيري فيها، و يُراعي صفة التّرابط في العمل الفني.⁽¹⁾

1. جماليات الإنشاء:

الإنشاء: كلّ كلام لا يصحّ أن يقال لصاحبه: إنّه صادق فيه أو كاذب... أو كلّ كلام لا يتحمل الصدق أو الكذب لذاته.⁽²⁾ أو هو ما لا يحصل مضمونه، و لا يتحقق إلا إذا تُلفظ به. و هو على قسمين طبّيّ، و غير طبّيّ.⁽³⁾

وإنّ للإنشاء حضوراً ضمن البنيات الأسلوبية للشاعر ابن عبيد سيّما بقسمه الطلبّيّ، وفي صورتين اثنتين: الاستفهام، و النداء؛ اللتين يوظفهما في الأغلب مقتربتين؛ ولا يكاد يرفع صوته منادياً إلاّ أعقبه مستفهاماً:

يا قارئ اللوز في كفي أ تقرأه حرفاً له موجعات الصدر عنوان؟⁽⁴⁾

1.1 - جماليات النداء:

إنّ بنية النداء، في شعر ابن عبيد، من أكثر البنيات الأسلوبية ترددًا، و قد ظهرت في صورة نداء البعيد (يا...)، التي يُنادي بها على بُعد المخاطب من المتكلّم مكاناً و زماناً؛ بشخصه أو متركته أو روحه، أو استحالة الوصول إليه. و تختلف مسافة البعيد باختلاف مقام المتكلّم و حاله، وكذلك باختلاف مقام المخاطب و حاله:

يا حطامي

⁽¹⁾ - شلتان عبود شراد: حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص 136.

⁽²⁾ - السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة- في المعاني و البيان و البديع-، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 2006، ص 47.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 48.

⁽⁴⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 56.

يا أغاني الجديدة

أين أنتِ

يا خطى تمشي ورائي

و أمامي يعزف الحزن نشيدة⁽¹⁾

إنّ صيغة النداء بهذه الصورة تكشف للمتلقي عن بقايا إنسان محطم لما لقاه من غدر، وما كابده من معاناة، و هو رافض لهذه الحال الفردية/ الجماعية التي يعيشها هو/ أو تعيشها أمتّه. تنطلق يا البعيد التي ليست بالضرورة للنداء أو المخاطبة، و هو لا يتظر رجع صدى لصيحته لأنّه لا تبعد أن تكون مناجاة هائمة أرسلها كما تُرسل الدموع من محجر العين، فتستريح، حتّى و إن صحب البكاء الإصابةُ بالبياض. إنّه لا يتوجه إلى مخاطب بل لا يوجد مخاطب أصلاً، و لكنّها تنهيدة حرّى يرسلها لكي لا يحترق بها، و لعلّ هذا الذي دفعه إلى عدم الثبات على منادٍ بعينه، و نرى هذه الياء تتلاحم في صور رائعة مع الكون و قد غشّيته ظلمة الليل:

استلقِ يا ليل فوق الكون و اسمُنا للسرّب يحجّبنا عنّا و يُيديها⁽²⁾

و قد تكرّرت مناجاته للليل بالياء، و بغيرها:

أيّها الليل يا خصوبة ح——زني يا وضوحا عنوانه الإغراب⁽³⁾

فبه يعرف قدره، و رتبته بالنسبة إلى محبوبه. و هو وقت ابتداء وصول السالك إلى عين الجمع و مقام البالغين في المعرفة،⁽⁴⁾ هذا إن أصدر الشاعر عن حسّ صوفيّ. و إن أصدر عن حسّ رومانسيّ فإنّ رمزية الليل في الصورة ذات طابع مستغرق في الألم و المعاناة، فيعد النهار الغائب المزدحم بالحركة و الحياة (النهار القريب) الذي يُمثل حركة

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 15.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 29.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 24.

⁽⁴⁾ - عبد المنعم الحفي: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 1، 2003، ص 934.

الماحول بقابليتها على نفي الوحدة والوحشة، بما تمتلكه من قدرة على توكيده الحضور
⁽¹⁾ (النهار البعيد) الممثل للماضي –الشّطر المشرق من الحياة-.

و بعدها يستحضر من الكون شيئاً آخر غير الليل يُناجيه، بصيغة الجمع تارة:
⁽²⁾ يا قطيع الرياح يعشى الهويبي في دروي له مدّى و التهاب

و بصيغة المفرد تارة أخرى:

⁽³⁾ فيا ريح المساء كسرت دربي و يا قدراً يُغلّفي رخامـا

و طرق يُعاتبها لأنّها كسرت دربه، و أعاقت مسيره، و أذاعت سرّه، فلا بندله يفرغ من
هذا العتب، حتّى يعود إلى نفسه موصياً، و محذراً في الآن نفسه:

⁽⁴⁾ و يا سرّي تحجّب خلف سرّي و هاجر تلّقني أنت.. الخطاما

فخير له أن يموت حاملاً سرّه، من أن يودعه بين جنبي من لا يعرف له قدراً:

⁽⁵⁾ أموت بسرّي لا أموت بغيره و أودعه جنبي يُضيء لي القبرا

إنّ نداء البعيد عند الشاعر يظهر متلامحاً مع المنادي الذي لا يتظر ردّاً منه أو استجابةً أو رجع صدى، و لكنّها مناجاة للقريب البعيد، و للحاضر الغائب، حتّى و هو يُخاطب نفسه، يُوظّف بهذه الصيغة:

⁽⁶⁾ فيا أنت إيه لستنا غير إتنا ضللنا طريقينا حلم مؤجل

و قد تتلاحم ياء النداء مع المرأة مناديةً في ابن عبيد الرجل لا الشاعر:

⁽⁷⁾ رجلاً أحبّك لا أحبّك شاعراً لا الشّعر تخلص لي و لا الأمثلا

بعد أن حدّثت القطعية بينهما، و ما تبقى للاثنين إلا ذكريات حبّ يلوّكانها:

⁽¹⁾ يا سيد الوله المسافر في دمي قلقاً بتأنّ.. أما اكتفيت دلالاً؟!

⁽¹⁾ – محمد صابر عبيد: المرجع نفسه، ص 76.

⁽²⁾ – ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 24.

⁽³⁾ – المرجع نفسه: ص 25.

⁽⁴⁾ – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽⁵⁾ – المرجع نفسه: ص 36.

⁽⁶⁾ – المرجع نفسه: ص 37.

⁽⁷⁾ – المرجع نفسه: ص 43.

و تُحاول أن تُجدد ذكرى العهود السالفة، فتفتح ذراعيها لتضمّه، و تختضن أو جاعه،
ولا تجد حرجا في أن تُعلن من غير تمنع أو دلال أن حبه قد برح بها، فهي شريدة الهوى
تدعوه ليكتشف عبق الأنوثة من عودها الغضّ:

ريش الأنوثة من زنودي أهلاً
صوت كصوتك هزّني في وحدتي
يا طالعا خلف الغمامه زعتراء⁽²⁾
و أنا الشريدة في مدارك.. فالتهم

إِنَّهَا لَنْ تذوق طعم الْحَيَاةِ، وَ لَا لذَّةِ الْعِيشِ مَادَامْ بَعِيدًا عَنْهَا، فَهُوَ لَهَا كَالْمَطَرِ لِلأَرْضِ،
يُسْقِيَهَا مِنْ بَعْدِ رِيْ، وَ يُحْيِيَهَا مِنْ بَعْدِ مَوْتٍ.

وَ هِيَ بِالنِّسْبَةِ لِهِ عَذَابٌ جَمِيلٌ، وَ مِنْ تِرَاهُ يَسْتَلِذُ العَذَابُ؟! إِلَّا امْرَءًا تَجْرِدُ مِنْ أَنَانِيَّتِهِ، فَهُوَ
يَنْسَى أَحْزَانَهُ، وَ يَذُوبُ فِي أَحْزَانِ الْآخَرِينَ:

يا عذبة الحزن عن حزني أتيه بها طفلاً توهج في عينيه وجه غدي⁽³⁾

إِنَّ يَاءَ النِّدَاءِ هَذِهِ لَيْسَ عَنْصِرًا طَارِئًا عَلَى تَجْربَةِ الشَّاعِرِ، وَ إِنَّمَا هِيَ مَجْلوَبَةٌ مِنْ
أَعْمَاقِ تَجْربَتِهِ. وَ قَدْ تَحْرَكَتْ هَذِهِ خَاصَّةً لِتَحْوُلِ الَّذِي هِيمَنَ عَلَى الشَّاعِرِ، فَبَعْدَ أَنْ كَانَ
مَتَوَجِّهًا إِلَى الْآخَرِ (لِيَلَا، أَوْ رِيحَا، أَوْ امْرَأَةً)، نَرَاهُ بَعْدَ يَأسِ يَتَوَجِّهُ نَحْوَ الذَّاتِ:

وحدي و وحدك يا قلب اغترب أبداً هذي جراحى في مشاك أقيها⁽⁴⁾

وَ هُوَ سُلُوكٌ صَوْفِيٌّ مِنْ شَأنِهِ أَنْ يُحَقِّقَ فَلْسِفَةُ الشَّاعِرِ،⁽⁵⁾ فِي رَحْلَتِهِ المَضْنَيَّةِ عَلَى نَارِ
الرّموز، كَمَا أَقَرَّ هُوَ نَفْسَهُ بِذَلِكَ فِي أُولَى قَصَائِدِ الْجَمْعَةِ.⁽¹⁾

1.2 - جماليات الاستفهام:

يُعدّ أسلوب الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الظليّ في الجملة العربية سواء كان

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 44.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 45.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 46.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه: ص 30.

⁽⁵⁾ - عبد الله الغذامي: الخطابة و التكfir - من البنية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق -، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط 6، 2006، ص 240.

⁽¹⁾ - يُنظر: ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 13.

لهدف محدد ومبادر أم كان لتصور إيحائيّ جماليّ غير مباشر عند المتكلّم. فالاستفهام قد لا يبحث فيه المتكلّم عن إجابة محدّدة؛ وإنما يهدف إلى تصوّر ما يتحدّث عنه فيخرجه عن حقيقته إلى مقاصد شتى.

ولما كان الواقع قائماً على الجدل تولّدت في ذهن الشّاعر المعاصر تساؤلات مختلفة، يروم من خلالها اكتشاف المجهول، و سبر أغواره. و كان التّساؤل المستمر، والاستفسار المتواصل محاولة يائسة لبناء عالم مغاير أكثر إشراقاً. و الشّاعر في رؤيته هذه إنّما ينطلق من إحساسه بالتميّز، و شعوره بالغربة بين أهله، و بين جلدته. و هو المفترّد الذي لا يُسلّم بالظاهر،⁽²⁾ و لا يطمئن إلى ما يُعدّ بدھيّاً في عرف النّاس؛ لذلک نراه يستقصيّ، ويستفسر، و إن لم يُسعفه أحدٌ عاد إلى نفسه يسبر أغوارها، محقّقاً مقوله فلسفية شهيرة: «أعرف نفسك بنفسك»، و هو ما يوافقه قول الحقّ سبحانه: «وَفِي
أَنْفُسِكُمْ أَفَلَا تَتَكَبَّرُونَ».⁽³⁾

إنّ بنية الاستفهام لدى ابن عبيد تتّنّع تبعاً لتنوع الأداة التي تخضع بدورها لسياق التّساؤل؛ الأمر الذي يدفع بعض أدوات الاستفهام إلى أن تطغى على المدونة الشّعرية على حساب أخرى؛ فهو حين يوظّف «من» إنّما لعمق دلالتها على ماهيّة الأشياء، ولأنّها تنّم على انفعال، وتوّتر يكتنفان الذّات السائلة:

يا أبتي من أتى هذه الشمس
روعها.. و اشرأب ضجيجاً

إلى ناصيات المغيّب

ليُطفئها.. و استمات؟؟⁽¹⁾

إنّها تكشف عن ذات مختارة لا تفهم هذا الواقع الغارق في التّناقضات:

منْ هناك على إثرها

⁽¹⁾ - عمر أحمد بوقرورة: الغربية و الحين في الشعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة باتنة، باتنة-الجزائر، 1997، ص 234.

⁽²⁾ - سورة الذاريات، الآية 21.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزان، ص 63.

معنا في التّشيد

يُمْرُّ إلى مغرب النّجم

مقتفيًا همسها

و الظّلال الّتي مِنْ هناك مضتْ للشّتات⁽²⁾؟

إنّ الشّاعر يدفع بالاستفهام إلى فضاء العُجَب والدّهشة، و يتّخذه أداة للتّعبير ، و ليس ببحث عن أحوبة لما يشيره من تساؤلات.

كما يُوظّف أداة أخرى من أدوات الاستفهام و هي الأداة ”أين“ ”الّتي يُحرّرها من دلالتها الوضعيّة، و يدفع بها إلى فضاء الإنكار التعجيّي، مستحضرًا ذكريات من ماضيه الّذى على قربه يتراهى بعيداً:

أين منها مسالكي في الخطايا أين مني مضيقها في الرّحاب⁽³⁾

و إذ يُكرّر الأداة مرتّين في بيت واحد إنّما لُيحسّ القارئُ، أو قل ليدرك في غير عناء شدّة قلقه، و اضطرابه، و اندهاشه، فيقاسمه معاناته، و يكون الشّاعر بهذا قد استنسخ تجربته في نفوس آخرين، و لعلّ ما يُصوّره المقطع الموالي يشي بالكثير:

يا راكب الرّيح في بلدي للفضاء البعيد

أنت أين؟

إلى أين تمشي

و تحمل عطر التّشيد⁽¹⁾؟

إنّ مكابدة الشّاعر الآلام، و شعوره الدّائم بالغرابة يقفنان وراء بنية الاستفهام، في معظم قصائده، حتى إنه يلوذ بالاستفهام مستخدماً أكثر من أداة في القصيدة الواحدة:

أ_ تراها انتهت إلينا الأغاني و ولدنا بها نداءً يُجاذب

.....

.....

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 65.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 22.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 51.

أَسْأَلُ الشَّمْسَ بِالنِّيَابَةِ عَنْهَا: هَلْ عَلَى نَحْدُوكَ الرَّخَامِيِّ كِتَابٌ؟!⁽²⁾

وَقَدْ يَبْتَدِئُ بَعْضُ قَصَائِدِهِ مِسْتَفَهَمًا؛ بُغْيَةً وَضَعُ المُتَلْقَيِّ فِي قَلْبِ التَّجْرِيَةِ، وَعُقْدَةُ الْمَعَانَةِ،
مِنَ الْمُسْتَهْلِكِ:

صَحُو بِعِينِيكَ أَمْ غَيْمٌ يَعُودُ بِهِ تَخَانَ أَزْمَنَةَ كَتَنَّا نَغَيِّرُ⁽³⁾

إِنَّهُ يَخْتَارُ الْأَدَاءَ اخْتِيَارًا دَقِيقًا، ثُمَّ يَزْرِعُهَا فِي وَسْطِ لُغَوِيٍّ يَضَاعِفُ مِنْ قَدْرِهَا عَلَى إِمْتَاعِ
الْمُتَلْقَيِّ وَإِقْنَاعِهِ فِي آنِ وَاحِدٍ :

أَوْ مَا أَتَيْتَكَ؟ فَاسْتَجِبْ لِكَآبَةَ نَسْجَتْ مَعَانِي حَوْلَنَا وَخَيْوَلَا!⁽⁴⁾

وَيَسْتَفِهُمْ قَائِلاً:

فَأَيْنِ.. إِلَى أَيْنِ.. خَطَوْا غَرِيبًا يَعْدُ إِلَى الْمُسْتَحِيلِ الْقِيَادِ؟!

وَحَتَّامَ لِيْلَكَ يَعْتَدُ نَصَفًا نَزِيفًا.. وَنَصَفًا لِسَوْقِ الْمَزَادِ؟!⁽⁵⁾

وَيُمْكِنُنَا أَنْ نَخْلُصَ مَطْمَئِنِينَ إِلَى أَنَّ وَجْعَ السُّؤَالِ فِي نَفْسِيَّةِ ابْنِ عَيْدَ وَجْعَ
لِضَمَائِرِنَا جَمِيعًا. نَقْرَأُ أَشْعَارَهُ فَلَا نَمْلِكُ إِلَّا أَنْ نَشَاطِرَهُ الْأَسَى، لَأَنَّهَا تُنْمِّي عَنْ رَهَافَةِ
حَسَّهُ الْلُّغَوِيِّ، وَقَدْرَتْهُ عَلَى إِثْرَةِ الْأَسْئَلَةِ بِأَسْلُوبٍ يَمْتَعُ بِيَقْنَعٍ فِي آنِ.

2- جَمَالِياتُ التَّنَاصُّ:

2. 1 - النَّشَأَةُ وَالْمَفْهُومُ:

أَصْبَحَ مَفْهُومُ التَّنَاصُّ- L'intertextualité تقنية فعالة وإجرائية في فهم النصّ
وتفسيره، وآلية منهجية في مقاربة الإبداع قصد إثراه بالدلائل الظاهرة أو المضمرة.
وأصبح المبدع اليوم يكثُر من الإحالات التناصية، والمستنسخات النصية والرموز الموحية
والخلفيات المسكوت عنها إلى أن أصبح النصّ مصباً للتصوّص، واحتزوا لأفكار السابقين

⁽²⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 22.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 29.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه: ص 43.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: ص 56.

مّا يستلزم استنطاقه قصد تحديد مرجعيات الكاتب ومصادره الثقافية والأصول المولدة لفكرة ورؤيته للعالم.

إنّ التناصّ يراد به : تقاطع النّصوص، أو حوار النّصوص فيما بينها، و كثير من النّصوص « المقروءة، لا يمكن فهمها دون الرجوع إلى عشرات النّصوص التي سبقتها وأسهمت في خلقها وتكوينها»⁽¹⁾ وبذلك فهو إجراء، لا يقل أهميّة عن الإجراءات الأخرى في فهم النّصّ، ومقارنته مقاربة أسلوبيّة .

أعطت جوليا كريستيفا-Julia kristeva (1941-....) التناصّ المفهوم التالي: «كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى». ⁽²⁾ و معنى هذا أنّ أيّ نصّ جديد تشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة -وردت في الذاكرة الشّعرية- تشكيلاً وظيفيّاً؛ بحيث يغدو النّص الحاضر خلاصة لعدد من النّصوص التي زالت الحدود بينها، و كأنّها مصهور من المعادن المختلفة المتنوّعة الأحجام والأشكال، فيعاد تشكيلها وإنّتاجها في أحجام وأشكال مختلفة، بحيث لا يبقى بين النّص الجديد وأشلاء النّصوص السابقة سوى المادة، وبعض البقع التي تشير إلى النّص الغائب.⁽³⁾ وكلّ نصّ جديد يولّد من رحم نصوص قديمة، ثم يتحول النّص الجديد بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى، ثم إنّ هذه النّصوص ليست من جنس واحد بالضرورة، فقد يكون النّص الغائب شعريّاً، أو دينيّاً، أو تاريخيّاً، أو من التّراث الشّعبيّ،... أو غيرها؛ ولذلك فإنّ مصطلح التناص يقول بتدخل الأجناس الأدبية وسواها.

إنّ هجرة النّصّ من نصّ إلى آخر أو من فضاء إلى آخر، أو من ماضيه إلى حاضره، هجرة اختراقية تحولية، فهو ينشق من نصّه ليتكون في نصّ آخر وفضاء آخر وزمن آخر، وتتطلّب هذه الهجرة المتعدّدة الأبعاد أن يتحول؛ فقد كان في ماضيه يقول شيئاً، وعليه أن يقول شيئاً آخر مختلفاً وبطريقة مختلفة في حاضره أو وضعه الجديد، وتتطلّب هذه الهجرة أن يحيا النّصّ في ظروفه الجديدة حياة أخرى من خلال الحواريّة

(1) – فاضل تامر: من سلطة النّص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع 48-49، 1988، ص 92.

(2) – خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 51.

(3) – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

والتفاعلية، وتعني إعادة إنتاج النصّ إعادة إنتاج معناه وبناه وشكله وحجمه، وربما تعني أيضاً إعادة إنتاج جنسه، فقد يكون النصّ تاريخياً أو دينياً أو أسطورياً، ثم يغدو شعرياً، ويكتسب النصّ الغائب في هجرته الجديدة، ملامح وصفات جديدة، لم تكن فيه من قبل. (1)

إنّ التّناصّ يكون من مصادر كثيرة ومتنوّعة تهاجر من الذاكرة، لتحطّ في ذاكرة أخرى، وتكون في المتن الشعري المعاصر والقديم، والعلوم الإنسانية تراثية وتاريخية، والنصوص الدينية والأسطورية، والمكان والزمان والموضع والموافق وسواء، وقد تكون هذه المصادر أدبية أو غير أدبية .

إنّ إعادة الكتابة قد تتمّ من خلال أحد القوانين التالية:

-قانون الاجترار: و يكون النصّ الحاضر فيه استمراً للنصّ الغائب، وهو إعادة له إعادة حاكاة وتصوير، ويتلخّص عمل المؤلف في تقديم النصّ الغائب في أوزان شعرية.

- قانون الامتصاص: و هو قبول للنصّ الغائب، وتقديس له، وإعادة كتابته بطريقة لا تمسّ جوهره. وينطلق المؤلف هنا من قناعة راسخة؛ وهي أنّ هذا النصّ غير قابل للنقـد أو الحوار.

-قانون الحوار: وهو نقد للنصّ الغائب، وتخريب لكلّ مفاهيمه، وتفجير له، وإفراغه من بنياته المثالية، وهو لا يقبل المها大切な، فهو أعلى درجات التّناصّ وأرقاها. (1)

و للنصوص الغائبة في شعر ابن عبيد مصدران رئيسان هما: -القرآن الكريم و-التراث الأدبي (شعرًا وأمثالًا وحكمًا).

2- التّناصّ القرآني:

لقد أخذ الشاعر من القرآن الكريم الكثير من تراكيبه، ولم يكن هذا في بدأة تجربته فقط، وإنما انسحبت الظّاهرة على جلّ مجموعاته رغم تباين الفترات، و تباعدها؛

(1) - المرجع نفسه: ص 54.

(1) - يُنظر: محمد بنّيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنوية تكوينية-، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979، ص 278-277

والسبب -بلا شك- يُعزى إلى مكانته في نفس الشاعر، ولما له من قدرة عجيبة على التّركيب والصياغة، تتألف فيها مبانيها بمعانيها، فتتوقع وتتناغم، في صورة لا يرقى إليها أشعر الشعراء، ولا أغنى القوافي.

فها هو في ثانية إصداراته تأثره سورة مريم بروعة تراكيبها، وانسجام عباراتها، وعدوبه بإيقاعها، ويهزُّ التصوير الربّياني الرائع لمشهد العذراء -عليها السلام-، وقد جاءها المخاض إلى جذع النخلة، فتمتّت لو ماتت قبل هذا، وكانت نسيباً منسياً؛ يهزُّ هذا التصوير الشاعر كما أمرت -عليها السلام- أن تهزَّ الجذع «وَ هُزِيْهِ إِلَيْهِ يَهْزِئُهُ الْمَذْكُوْرَةُ تُسَاقِطُ عَلَيْهِ رُكْلَاهَا جَنِيْهَا»⁽²⁾، فيستحضره وفق قانون الامتصاص، ولتكنه لن يكون في عُرْفِهِ هزاً لجذع نخلة، وإنما سيكون هزاً لجذع العمر، وستكون المأمورة بالفعل امرأة لها من نفس الشاعر مترلة خاصة، يسألها أن تفعل دونها قسوة:

هُزِيْهِ إِلَيْكَ بِجَذْعِ الْعُمَرِ حَانِيَّهُ ضَمَّيْهِ إِلَيْكَ بِقَيَا الرُّوْحِ وَ الرَّمْقِ⁽³⁾

و من أمر إلى قائم بالفعل / فاعل يُريد أن يتتجاوز عذابه، ويتحطّى أحزانه، ولن يتأتّى له هذا إلا إذا غادرت الروح الجسد، ويتخيّر لهذه الرّحلة وقت السّحر ليوفق بذلك وقتاً أُخرج فيه بسيّد الخلق ﷺ، وليسو حيّاً بذلك نصّه من تركيب يأخذ من سورة مريم الآية السابقة، ومن سورة الإسراء قوله تعالى: «سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَهُ يَعْبُدُهُ كُلُّا مِنَ الْمَسِيدِ الْمَرَاءِ إِلَيْهِ الْمَسِيدِ الْأَقْسَى»⁽¹⁾، فيقول ابن عبيده:

أغادر الجسد المضني لغربته يبقى و أعبر أحلامي و قافيتي

ليلاً إِلَيْكَ أَهْزِيْهِ جَذْعَ مُخْتَرِقاً كَابِتِي في يدي خيلي و ذاكرتي⁽²⁾

ولن يبعد عن سورة مريم إلا ليعود إليها مستحضرًا قول اللہ عز و جل: «فَمَعْلَمَتُهُ فَأَنْتَبَدَهُ بِهِ مَحَانًا قَرِيْبًا»⁽³⁾، و منه يُنیخ بقلبه كما كانت تُناخ المطاييا بأبواب الملوك

⁽²⁾ - سورة مريم: الآية 25.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيده: أهديك أحزيان، ص 32.

⁽¹⁾ - سورة الإسراء: الآية 1.

⁽²⁾ - ياسين بن عبيده: معلقات على أستار الروح، منشورات دار الكتاب، الجزائر، 2003، ص 37.

⁽³⁾ - سورة مريم: الآية 22.

ترلّفاً، و إن شكّل المكان للعذراء دلالة البعد والوحشة، فإنه للشّاعر دلالة استواء، غير أنّ المشترك بينهما -وهما يأويان كلّ إلى مكانه- الهروب من الآخر والابتعاد عنه.

* لقد سحرت سورة مريم الكثير من المبدعين إلى حدّ جعل البعض يُعدّها شعراً، ومن ثمّ فهو يتعامل مع كما يتعامل مع النصوص البشرية مركزاً على الجانب الإيقاعيّ مغفلة الدلالة، و المعنى. و انبهر بها المتصوّفة، فما كان منهم إلا أن قلدوها في بعض نسجها، وأخذوا منها بعض معانيها الشّجّيّة الموائمة لمعانيهم الصّوفية الشّجّيّة، وأخذوا منها بشكل صريح قوافيهم جميعاً، المنتهية بروي الياء المدوّدة؛ فجاءت قصائد them محاكيّة، ومقلّدة لإيقاع فواصل سورة مريم ونغمها، و لعلّ خير تحسيد لهذا التأثير قصيدة الشّاعر الصّوفيّ أبي مدین التّلمسانيّ، و التي منها:

لست أنسى الأحباب ما دمت حيا مذ نأوا للنوى مكاناً قصيّاً
وتلوا آية الوداع فخروا خيفة البين سجداً وبكينا
ولذكرهم تسigh دموعي كلما اشتقت بكرة وعشيا
وأناجي الإله من فرط وجدي كمناجاة عبده زكريـاـ⁽¹⁾

إنّ سورة يوسف كان لها أيضاً تأثير قويّ على الكثير من الشّعراء العرب، استهوّاهم فيها تشكيلها القصصيّ الأحاذ، و بياها السّاحر، و آلمهم مشهد يوسف الصّديق يُظلم مرّتين، فُيرمى في غيابه الجبّ من قبل إخوته غيرة، و حسداً من أنفسهم، و يُزجّ به في السّجن -افتراءً- لأنّ زوجة العزيز راودته عن نفسه فأبى، و قال تعالى - واصفاً المشهد: «ورأوهـهـ الـقـيـ هـوـ فـيـ بـيـتـهـ مـنـ نـفـسـهـ وـ تـلـقـهـ الـأـبـابـهـ وـ قـالـهـ هـبـهـ لـلـهـ»،⁽²⁾ ولا شكّ أنّ هذا المعنى كان ماثلاً أمام ابن عبيد حين كتب:

أ جرحان: أنت و ما صوبنا / خلفنا

من ضباب الحياة

* - و هو ما ذهب إليه نزار قباني في كتابه: الشعر قنديل أخضر. و كان مجانباً للصواب. لذلك هو جمّ كثيراً على هذا الرأي.

⁽¹⁾ - مختار حبار: المرجع نفسه، ص 232.

⁽²⁾ - سورة يوسف: الآية 23.

و من نرجس ضفverte الغيوم
و عن نفسه راودته النجوم
و حاط به —شقا—نورسان؟⁽³⁾

و هو في التركيب المتناص يخالف الآية في تقديم النفس عن الفعل إبرازا للذات المراوأة (فتح الواو)،^{*} و لضرورة السياق —أيضاً.

إنَّ الكثير من التراكيب القرآنية صارت مرجعية، و منبعاً ثرّا يعرف منه الشّعراء، و تبُّوا في كثير من القصائد مكانة الفاتحة النصية، من مثل قوله تعالى: «إِهْرَا كَتَابَكَ حَنْفَى بِنْفَسِكَ الْبَوْهُ عَلَيْكَ حَسِيبَا»،⁽⁴⁾ والذي يكون أول ما يستقبل المتلقّي حين يقرأ قصيدة "تراث المشكاة الخضراء"، حيث يقول الشاعر:

اقرأ كتابك في شعاع مواعدي أنا شاعر نسج الضياء قصائدي!⁽¹⁾

و الاستفصال بهذا التركيب أكسب القصيدة قوّة، و هيّأ المتلقّي لاستقبال ما هو آتٍ، فيسارك الشاعر رحلته في البحث عن مكان أكثر أمناً، لن يتحقق له إلا إذا أُخرج به: أنا ذاهب.. و الرّاح في جنباتها عذرٍ.. و ذعري.. و انتشاء عوائدي! للإمكانات إذا استحال نوالها للمستحيل.. إذا تأبط ساعدي⁽²⁾
و يبلغ الشاعر غايته، و حتى يؤذن له بالولوج لا بد أنَّ يهب الموضع حقَّه من الإجلال والتقديس، مثلما فعل موسى —عليه السلام— حين أبصر ناراً، و نوديَ: «يَا مُوسَى * إِنَّمَا أَنَا رَوْكَه فَاخْلُعْ عَلَيْكَ إِنَّكَ بِالْمَوَادِ الْمَقْدَسَ طَوِي»،⁽³⁾ و كما ابتدأت القصيدة بتناصٍ قرآنٍ أكسبها قوّة، كذلك اختتمت بما يُحيل على الآية السابقة:

و سأخلع النعل المسافر في دمي وأحلّ.. في وصلي.. جميع معادي!!⁽⁴⁾

⁽³⁾ — ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 39.

* — هذا ما انتهت إليه الباحثة دليلة مكسح في بحثها الموسوم بـ: المراجعات الفكرية و الفنية في شعر ياسين بن عبيد، ص 149.

⁽⁴⁾ — سورة الإسراء، الآية 14 .

⁽¹⁾ — ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 16.

⁽²⁾ — المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽³⁾ — سورة طه: الآيات 11 و 12.

⁽⁴⁾ — ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 17.

إِنَّمَا فِرَغَ الْمُتَلْقَىٰ مِنْ قِرَاءَتِهَا شَرْعٌ يَسْتَرْجِعُ رَحْلَةَ الْمَعْرَاجِ فِي مَحِيلَتِهِ. وَ هَكُذَا يَكُونُ ابْنُ عَبِيدٍ قَدْ أَسْتَقَىٰ مِنَ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ قُوَّةَ الْفَاظِهِ، وَ حَسْنَ تِرَاكِيهِ.

وَ ظَلَّ الشَّاعِرُ مُتَأثِّرًا بِالْأَسَالِيبِ الْقَرَائِيَّةِ، وَ هَا هُوَ فِي وَاحِدَةٍ مِنْ أَوَاخِرِ مَا نَشَرَ، يُعِيدُ لِلْأَذْهَانِ تِلْكَ الْحَادِثَةَ التَّارِيخِيَّةَ الَّتِي حَدَثَتْ أَيَّامَ الرَّسُولِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، وَ صُورَهَا الْقُرْآنُ الْكَرِيمُ

إِيذَانًا بِدُنُوْسِ السَّاعَةِ: «اَفَتَرَبَّتِ السَّاعَةُ وَ اَنْشَقَّ الْقَمَرُ»،⁽⁵⁾ فَيَقُولُ :

وَ اَنْشَقَّ لِي قَمَرٌ فُبْحِتُ بِوْشَمِهِ وَ غُرِزَتِ فِي فَمِهِ الْهَوَى شَلَّالٌ⁽⁶⁾

2. 3-التناص الأدبي:

تتجاذب ذاكرة اللغة نصوصاً مختلفة من الشعر، وسواء إلى عالم النصّ الحاضر، وهي نصوص تتدخل، وتتقاطع لتشكل بنية النصّ من نصوص غائبة بألفاظها، حاضرة بدلالاتها، وهي تقع بمباشرة تحت الدلالة السطحية.

في قصيده "من مغربك الشّروق" يستدعي ابن عبيد الشّاعر العربي عنترة بن شداد، مستصحباً إحدى هوّيتيه الطاغيتين: الشّاعرية، وأمّا الهويّة الثانية (الفروسيّة) فيستحيل استصحابها لحالة الضعف، والهوان، والإحباط الّتي يعيشها العربيّ اليوم، وهي الحالة التي تقع في طرف مقابل لروح التّاضحة بالاعتداد، والقوّة، حتى في أشدّ المواقف صعوبة، وخطورة، بل إنّ فحولة الشّاعر العربي تغرى الآخرين باستدعاء صوته طموحاً إلى حال أفضل ، سرعان ما يكتشفون - بأنفسهم - قصورهم عن بلوغها!

وتحتمد المعركة، ويتآزم الوضع إلى درجة قد تذهل فيه كلّ مرضعة عمّا أرضعت، لكنّ ذلك لم يشغل عنترة عن ذكر اسم حبيبته، وهو يتمثّلها شاحصة أمامه، تدفعه إلى الاستبسال في القتال، فوحدها القوّة يكون فيها خلاصه ، وقد طوقته ربقة العبوديّة،

فيرفع صوته مصوّراً المشهد:

⁽⁵⁾ - سورة القمر: الآية .01

⁽⁶⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 44

و لقد ذكرتك و الرّماح نواهل مني و بيسن الهند تقطر من دمي⁽¹⁾
و تكون هذه النّقطة منطلقاً لولادة الكثير من النّصوص، فيقول خليل مطران مثلاً:
و لقد ذكرتك و المساءُ موّدع و القلب بين مهابة و رجاء⁽²⁾
و يقول ابن عبيد:

ولقد ذكرتك إذ ذكرتك (عاشقاً و على جنبي وردة و كتاب)⁽³⁾
و البيت تتنازعه هوّيتان شعريتان: عنترة من جهة، و نزار قباني من جهة أخرى، و ذلك
من خلال العبارة المقتبسة. و يكون الشّاعر قد شكّل تركيباً جمع فيه بين هوّيتين تباعدتا
زمنا، و تقاطعتا موهبة. و كأنّ البيت يشي بضرورة تصالح الفرد العربيّ المعاصر مع
تراثه؛ ليكون له من عنترة أصالته، و اعتزازه بعروぶته، و من نزار رؤيته الحداثية
المعاصرة.

و لم يمنع ابنَ عبيـد توجـّهـه الصـّوـفيـُـ أنـ يـعـرـفـ منـ الـكـثـيرـ منـ الرـوـافـدـ الـيـ أـضـفـتـ
عـلـىـ تـجـربـتـهـ جـمـالـاـ، وـ زـادـهـاـ ثـرـاءـ، وـ تـنـوـعـاـ، وـ هـاـ هوـ صـوتـ نـزارـ يـسـمـعـ صـدـاـهـاـ فـيـ كـثـيرـ
مـنـ قـصـائـدـهـ، وـ هـوـ الـذـيـ لـمـ يـخـفـ إـعـجـابـهـ بـهـ، فـأـهـدـاهـ "ـمـرـثـيـةـ الـجـمـرـ وـ الـيـاسـيـنـ"ـ،ـ⁽¹⁾ـ وـ قـدـ
رـثـاهـ فـيـهاـ كـدـأـبـ فـحـولـ الشـّعـرـاءـ، وـ صـوـرـ الـفـرـاغـ الـرـهـيـبـ الـذـيـ خـلـفـهـ بـرـحـيلـهـ:
يا رائع البوح للأخرى له قدم قد أينع البرقُ في مشاك و السحبُ
أسكب جراحك كأسا فوق ذاكرة تروى بها شفتي الظماء.. و تلتهب⁽²⁾
و وفق قانون الامتصاص يستحضر إحدى أشهر قصائده "إختاري"، و تحديداً قوله:
إرمي أوراقك كاملة و سأرضي عن أيّ قرار
قولي.. انفعالي.. انفجاري لا تتفقى مثل المسمار⁽³⁾

⁽¹⁾ - عنترة بن شداد: *الديوان*، دار بيروت للطباعة و الشر، بيروت، 1978، ص 140.

⁽²⁾ - خليل مطران: *ديوان الخليل*، دار العودة، بيروت، ط 3، 1982، ص 146.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: *أهديك أحزياني*، ص 73.

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: *غنائية آخر التيه*: ص 41.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁽³⁾ - نزار قباني: *الأعمال الشعرية الكاملة*، ج 2، ص 96.

و كما لم يطق نزار حبيته صامتة، فإن الحبية -عند ابن عبيد- هي التي تشد بتلايب ثوب حبيها، و تهز معنفتها:

قل لي..تكلّم..لا أطيقك صامتاً و دع الكلام يشقّ بي الأدغالاً⁽⁴⁾

إنَّ النصَّ الَّذِي يُمْكِن اعتباره تناصًا حواريًّا في مثال لم يتكرَّر في شعر ابن عبيد هو قصيدة "لا تكتشب"⁽⁵⁾ لكونها تتناصُّ في جلٍّ أبياتها مع قصيدة ابتسِم لإيليا أبي ماضي، بل هي استحضار لمعانيها جميًعا، و الفرق الأوحد أنَّ أباً ماضي كان يُخاطب ذاتاً منفصلة عنه، قد تملَّكها اليأس، و استبدَّ بها القنوط، حيث يقول:

قال: السّماء كثيبة! و تجهمـا قلت: ابتسـم يكـفي التـجـهـمـ في السـمـاء!

قال: الصّبا وَلِيٌ! فقلت له: ابتسِم لَن يُرْجعَ الْأَسْفُ الصّبا المتصّرّما⁽¹⁾

و ليست الذات التي يتوجه إليها ابن عبيد بالخطاب إلا ذاته هو، يريد لها أن تطرح الكآبة، وقد أعياها تفرّدها، وأوجعها ما سامها الناس من أوجاع، لأنّ الهدف الذي يريد بلوغه ليس سهل المطلب، فيقول :

ما للكابة ألبستك دواهيا أرأيت فيها من سقامك شافي؟!

ما للكآبة في ضلوعك تشنى فانزل بحزنك غير أرضك ساريا؟!⁽²⁾

و إذا كان المخاطب في قصيدة إيليا أبي ماضي يرى أنّ البشاشة ليست تطيل عمرِ أمرٍ، جاء إلى الدنيا رغمما عنده، وسيصرف دون إرادته:

قال: البشاشة ليس تُسعد كائناً يأتي إلى الدنيا و يذهب مُرغماً⁽³⁾

فإنَّ ابن عبيد يرى في تقلبات الحدثان، و عدم استقرار الوضع على حال واحد؛ يراها مداعة لطرح ثوب الكآبة، و الإقبال على الحياة ببعيمها و شقائصها. و هنا تتدخل جملة من الأصوات –إضافة إلى صوت ألى ماضي طبعاً-؛ و هي القرآن الكريم من خلال قوله

⁽⁴⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 43.

⁽⁵⁾ - ياسين بن عيسى: الـهـجـ العـذـيـ، صـ 28.

⁽¹⁾ - ايليا أبو ماضي : الخمائى، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، 2004، ص 29.

⁽²⁾ - ياسين بن عبد الوهاب العذري، ص 28

⁽³⁾ - ابلا أنه ماضٌ : المجمع نفسه، الصفحة نفسها

عزٌّ و جلٌّ: «وَقَالَنَا الْأَئِمَّةُ نَدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ»،⁽⁴⁾ وصوت الإمام الشافعي روى الله عنه ببيته المشهور:

و لا حزن يدوم و لا سرور و لا بؤس عليك و لا رخاء⁽⁵⁾

و هي المعانى نفسها الّتى تضمنّها قول الشاعر:

لَا تَكُبْ..فَالْأَرْضُ دَائِرَةٌ اهْوَى
تَأْتِي..وَ تَذَهَّبُ..لَا تَقْرُّ كَمَا هِيَا!⁽¹⁾

و استهوت العناوين الرّمزية لأبي ماضي شاعرنا فعنون: **الفصن الغريق**,⁽²⁾ متقطعاً بذلك مع: **التّينة الحمقاء**, و **الحجر الصّغير**, ...

يُستحضر العباره "أصبحت أثراً بعد عين" في قوله:

مشت غیمتان علی وجهها

محتا من عطور مناديلها

أثراً بعد عينٍ!⁽³⁾

و وفق القانون نفسه يُعيد المثل العربي "مُكْرَهٌ أخْوَكَ لَا بَطْلٌ" حيث يقول:

آتٌ على الظلِّ أمشي مشي محترق و مكرهُ وهجي العذري لا بطل⁽⁴⁾

وهكذا يبدو لنا أنّ بناء النصّ عند ابن عييد يتشكّل من مجموع الموروث الثقافيّ

السابق، بعضه يجيء صريحاً ويقصد إليه الشاعر قصداً، وبعضه يجيء خفياً مستوراً؛ قد لا يكون من مقاصد الشاعر، ولكنه يجيئ من مخزونه، وموروثه الثقافي، ويبقى المتلقّي أبداً هو المعنى باكتشاف تلك النّصوص الغائبة، وباكتشاف وظائفها في النّص المقرؤ.

١٤٠ - سورة آل عمران: الآية ⁽⁴⁾

⁽⁵⁾ - الشافعى: ديوان الإمام الشافعى، دار الهدى، عين مليلة - الجزائر، 1998، ص 43.

⁽¹⁾ - ياسين بن عبيد: الوجه العذري، ص 28.

⁽²⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 42.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: أهديك أحزانی، ص 34.

⁽⁴⁾ - ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 34.

تعدّدت الأصوات، و تباهي، وإن بدت مختلفة زمناً، وروحاً إلا أن الشاعر استطاع أن يناغمها في نصّ متجانس، يؤدّي فيه الصوت التارخي دوراً يضارع دور الصوت المعاصر.

3. الأسلوب القصصي:

الأجناس الأدبية يتميّز بعضها عن بعض، في طبيعة بنيتها ومكوناتها الأساسية، فإذا كان الشعر - مثلاً - يتميّز في طبيعة تكوينه بالوزن والقافية، فإنّ القصة في المقابل تتميّز في طبيعتها بأنّها شكل سرديّ متّوّر، وبأنّها ذات حدث معين، وعقدة وانفراج، وحوار، ويجري حكيُّ القصة في مكان وזמן معينين.

إنّ الحدود ليست فاصلة تماماً بين جنس أدبيّ وآخر، ولكنها تترافق فيما بينها، ويستعيّر بعضها من بعض - كثيراً كان أم قليلاً - ما يتميّز به جنس عن آخر، فيكون ذلك المستعار في هذا الجنس المعين، أسلوباً دخلياً عليه، يقوم بوظيفة إضافية بإزاء وظيفة الجنس الطبيعية، فلا يستفيد عليه طبيعته، ولا يغيّرها في شيء، ولكن يظلّ جنس الشعر محتفظاً بطبيعة تكوينه، وإن استعار من القصة بعض خصائصها، ويظلّ جنس القصة محتفظاً بطبيعة تكوينه، وإن استعار من الشعر بعض خصائصه، ولو ازمه.

إنّ التجربة الشعرية عند ابن عبيد جاءت بدورها عبارة عن قصة تقاد تكون مكتملة الجوانب ، ذلك لأنّها، بنيةٌ نفسيةٌ بالقياس إلى البنية اللسانية، أي «أنّ الباطن في نزعته وطبيعته القصصية، قد تخلّى - هو نفسه - في الظاهر في نزعة وطبيعة قصصية».⁽¹⁾ و لعلّ هذا ما جعل القصة في شعره تظهر في مرحلة متقدّمة، و تضمنّتها بشكلٍ جليّ آخر بمجموعة أصدرها، من مثل: الواشة،⁽³⁾ و مسافرة،⁽⁴⁾ و حافية اليدين.⁽⁵⁾ و هي

⁽¹⁾ - مختار حبار: المرجع نفسه: ص 237.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 238.

⁽³⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 27.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه: ص 34.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: ص 43.

القصائد التي حوت بعض مقومات أسلوب القص من حوار، و سرد، و زمكان، و شخصوص، و لحظة تأزم...

إلا أنّ الحديث سيكون مقتضرا على مقومين اثنين فقط هما الحوار، و الشخصوص:

3. 1 - الشخصوص:

يكشف لنا الفضاء السردي في القصائد المذكورة عن لحظة وداع بين شخصيّتين اثنتين: -شخصية تتكلّم، وهي تسرد، وتكشف، وتروي، وتتبنّا، وهي التي تطرح الأسئلة وتحبّ عنها، وشخصية صامتة غائبة، ولكنها متكلّمة في غيابها، حاضرة في كلام الآخر، وهي التي تهيمن على مسرح الذاكرة، ومحيلة الشخصية التي تتكلّم:

رسمت وشمها في الزجاج

و قالت:

تعال اختتم ما بدأنا
(1) سويًا.

و في قصيدة ثانية ينفتح المشهد على ذات تتكلّم معاية:

قالت أتيتك من غموض مسافتني كيما تُجib إذا طرحت سؤالاً
لو كان ما بيّني و بينك غفوة هل كنت تحلم أن تnal محال؟!

و ليست الشخصية الناطقة إلا أنّى خلقها اللّه ضعيفة، وأنيسة لوحدة الرجل، ومع ذلك فهي صارت بضعفها قوية، وبخضوعها سيدة:

رجلاً أحبّك لا أحبّك شاعراً لا الشّعر تخلص لي و لا الأملا

ويظلّ هذا الرجل صامتاً لا يملك من أمره شيئاً، و لا يملك حتى أن يدافع عن نفسه؛
لتعود الذّات المتتكلّمة تنصب باللّوم عليه ثانية:

يا سيد الوله المسافر في دمي قلقا.. تأن.. أما اكتفيت دلالة؟!

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 27.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 43.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

و بمحاولة يائسة لإغرائه بسحر أنوثتها:

و أنا الشّريدة في مدارك.. فاللهم ريش الأنوثة من زنودي أهلاً⁽⁵⁾

ينقضى المشهد، و ينسدل الستار دون أن تتحدى الذاتُ المخاطبة، و لكنها في صمتها تكون قد قالت الكثير.

3. 2- الحوار:

هو حديث يدور بين اثنين على الأقل، وقد يكون داخلياً بين الأديب ونفسه، وقد يكون تحريدياً بين الأديب ومن يتله مترلته، والحوار من خواص الأعمال الأدبية المسرحية والسردية، ومن وظائفه الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النفس ونوازعها المختلفة.⁽¹⁾

و قد اعتمد ابن عبيد الحوار، نظراً لطابعه القصصيّ، و كذلك نوع أساليبه؛ من حوار متبادل بين الشاعر، و ذات منفصلة عنه:

قالتْ:

أهدي من ضبابك حزناً جديداً
و خذني إليك جراحًا تملّى تراتيله
عندما يدرك الليل منك مناه

قلتُ:

كوني التي لم تكن في عيوني سوأٌ
سافري في غصون جراحي.⁽²⁾

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه: ص 44.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه: ص 45.

⁽¹⁾ - جبور عبد التور: المرجع نفسه، ص 100.

⁽²⁾ - ياسين بن عبيد: هناك التقينا...، ص 33.

إلى حوار بينه، و بين ذات لا تكاد تتّضح هويتها، قد تماهت الفوارق بينهما، فصارا واحدا، أو أن الشاعر يخاطب ذاته هو لا غير؛ و مثل هذا الحوار يتجسد في الكثير من القصائد، ومنها قوله:

قل لي أتعترب الجراح قتيلة
تنوغل المعنى بغير معادٍ
أم تحيي فيك الخرائط..بعضها نار.. و بعض نشوة الميعاد
(1) قل لي..سأنتظر المواعد حاملا سري إليك..دفاتري..وبладي

إن البُنى اللّغوّية من استفهام، و نداء، و طلب.. بالإضافة إلى أنها تُعبّر عن موقف خطابي ناشئ من ذات المتكلّم / الشاعر، فإنّها تُتبع من صيغة حواريّة، ففعل الأمر، والاستفهام، و النداء كلّها صيغ لغوّية تستدعي وجود المخاطب في مقابل المتكلّم؛ فبفعل الأمر يطلب المتكلّم من المخاطب القيام بعمل معين، و بالاستفهام يطلب منه الإجابة على سؤال موجّه إليه..⁽²⁾

و يمكننا أن نخلص القول إلى أن هذه العناصر هي التي أعطت بعدا سرديّا لجنس من الأدب، تختلف طبيعة تكوينه، عن طبيعة تكوين الأدب السرديّ، فكان ذلك بعد الذي تراسل فيه الشّعر مع القصّة عوناً له على رسم التجربة الشّعريّة ذات المسار القصصيّ.

إنه إذا كانت اللّغة بناءً مفروضا على الأديب من الخارج، و الأسلوب مجموعة من الإمكانيات تتحققها اللّغة، و يستغلّ أكبر قدر ممكن منها المبدع الناجح، أو صانع الجمال الماهر الذي لا تهمه تأدية المعنى و حسب، بل يبغي إيصاله بأوضح السّبيل، و أحسنها، وأجملها، و إذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب و انعدم معه الأسلوب؛⁽³⁾ فإنّ ياسين بن عبيد من خلال الأساليب التي تم التّطرق إليها، و من خلال أساليب غيرها يُصدر عن

⁽¹⁾ المرجع نفسه: ص 13.

⁽²⁾ - سوزا قاسم: القارئ و النص، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق، 2002، ص 95.

⁽³⁾ - ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1981، ج 2، ص 116.

حسّ شعريّ، و تجربة شعرية متميّزة استقت استواعها من روافد متنوّعة، فجاءت
مكوّناتها طافحة بالجماليّة..

خاتمة:

في نهاية هذه الدراسة لشعر ياسين بن عبيد أجد من واجبي تسجيل أهم النتائج التي تم التوصل إليها سعياً لإبراز جماليات تلك التجربة الشّرية التي كان مصدرها الأول التصوّف، و معلوم أنّ:

-جمالية لغة التصوّف تنبع من أبعادها الرمزية للألفاظ و التراكيب والصور الشعرية؛ فالخمرة - مثلاً - وما يرتبط بها من مصطلحات النشوة والسكر والشرب لا ترتبط بمفهوم

تاريجيّ أو وصف ماديّ ظاهريّ، ولا تحمل الوظيفة القديمة التي عرفها الشّعراًء والّناس. وابن عبيد قد استعمل ذلك كله؛ لكن بطريقة مغايرة للمأثور.

و من واجب المتلقيّ لهذه النّصوص أن يُدرك الجماليّة الخاصّة بلغة الشّاعر التي لها دلالة ظاهرة، و دلالات باطنة تتطلّب افتتاح القارئ على مثل هذه النّصوص التي تتطلّب تأويلاً لدلالاتها، و فكّا لرموزها.

- إنّ لغة ابن عبيد لغة تحريدية إشاريّة، وإن استعملت لغة محسوسة وعناصر فنيّة مشهورة كالخمرة، والمرأة، أو رموز خاصّة كاللّوز، و العيون... و قد اعتمدتها الشّاعر لتقرير أفكاره من المأثور المتعارف عليه، ولإيحاء بعواطفه، ولتصوير بعض ما عاناه / يعانيه. و استعمل ألفاظاً و تراكيب استعملاً مغايراً لاستعمالات غيره من المبدعين، والوظيفة التي تؤديها ليست مجرد وظيفة إبلاغيّة، أو استشهاديّة، أو انطباعيّة، وإنما هي وظيفة فكريّة نفسية تأثيرية ذات أبعاد محدّدة تتمّ عن أفكار صاحبها و مشاعره. وبهذا لا يستطيع المتلقيّ أن يتماهى مع ابن عبيد أو على الأقلّ يتمكّن من الإحساس به، بتذوق كتابته، ما لم يندمج بمعارفه ، و يُدرك أبعاد لغته، و كنه رموزه.

- إنّ الشّاعر قد وظّف الخمرة بمفهومها الحسّي عند غيره، و بمفهومها المعنوّيّ، وهذا الذي يُريده منها.

- إنّه في تجربته الشّعرية قد عدل عن الخمرة؛ لأنّ حمرتها ارتبطت بكثير من النقائص، والرّذائل منها الغدر، و دماء المستضعفين، و حمرة الصّليبيّين.

- إنه قد تحول من الهيام بالخمرة إلى الهيام بالضّوء، و هو في عطش دائم إليه، و يتوق باستمرار إلى مصدره (الشّمس)، لأنّها منبع كلّ حقيقة، كما أنها رمز للطّهر، و النقاء. وما دام لن يبلغها إلاّ بانفصال الروح عن الجسد، فسيظلّ مشتاقاً / ظماناً.

- إنّ المرأة في شعره لها حضور كبير، و متميّز بما يُضفي عليها من صفات، فهي عنده: عصفورة الفجر، و حارة الوادي... و ما يرمز به إليها من رموز: العيون، النّاظرين.. وهي أوصاف ماديّة حسّية، لكنّه إذ يُوظّفها يُكسبها دلالات معنوّية، و هو ينشد في المرأة روحها لأنّها قبس من نور الخالق مصدر كلّ حَسَنٍ و جميل.

- إنّه قد طرّر معجمه الرّمزي، و وظّف رموزا لم تكن مألوفة في قاموسه مكتسباً إياها دلالات أخرى، و قد وُفق في ذلك، فرمز اللّوز إشارة إلى الإنسان بعنصريه المادي/ الجسد، و المعنويّ/ الروح، و معلوم أنّ ثرة اللّوز تتشكّل من لبّ و غلاف/ قشرة، والأساس اللّب، كما أنّ الروح في الإنسان هي الجوهر.

- لقد وظّف رمز الطّير مشيراً به إلى تلك الروح التي تروم الانعتاق من عالم مادي فرقته الأهواء و الملل، و تلك عقيدة الصّوفية الطامحين إلى التّحليق في فضاء أكثر رحابة.

- إنّ العنقاء في شعر ابن عبيد تحضر بثقلها الأسطوريّ رمزاً للبطش و القوّة والجبروت الذي يمتلكه الغرب.

- إنّه استعمل رموزاً لطيور أخرى لم يكن لها حضور في المعجم الصّوفي من مثل طائر النّورس، رامزاً به إلى الشّعوب العربية المغلوبة على أمرها، و هو من الرّموز الحداثيّة – كما تقدّمت الإشارة إلى ذلك.

- إنّ الحمام معاذل موضوعيّ لحالة الشّاعر النفسيّة؛ فقد فُجع في إلفها، وفُجع في أحبتّه. و ليس الصّقر الجارح إلاّ الزّمن العدوّ الأكبر للإنسان.

- كما وظّف ابن عبيد رموزاً تاريخيّة لأشخاص و أماكن؛ فكانت العذراء-عليها السلام - لديه رمزاً للعفة و الطّهارة، قد تبرأت ممّن يُسيرون البشرية أنواع العذاب باسم المسيحية/ الصّليبيّة.

- إنّ بلقيس الشّهيدة ترمز إلى كلّ من يموت من أجل قضيّته العادلة.

- إنّ حسان بن ثابت يستدعيه الشّاعر لأنّه مثل بشعره قيم الحقّ و الخير، الأمر الذي انحسر الآن.

- إنّ صوت سجاج قد علا لما تمثّله من زيف، و زيف، و اختيار للقيم.

- إنّ الأمير عبد القادر إذ يُستدعي كرمز شعريّ إنّما لما مثله من إباء و شموخ، و إنّ في تحالف كسرى و قيسراً دلالة على الحقد الصّليبيّ الذي عملت أطراف على إذ كائه.

- و من الأماكن يستدعي الشّاعر الكثير و لكلّ دلالتها، و الالافت توظيفه للبنان:

بيروت والجنوب لأنّه يمنحه سرّ الوجود، وأمّا عنابة فرمز للغدر لأنّ فيها دُبرت المكيدة، ونُفذت، فقطعت يداً ممدودة.

- إن التراكيب والأساليب والألفاظ تكتسي في شعر ابن عبيد جمالية جذابة ممتعة، فأسلوب النداء وأسلوب التكرار والاستفهام وغيرها تدل على خطاب شعري رفيع المستوى، وكلّها تدل على تفاعل كبير بين الملقى والخطاب من جهة، وبين الملقى والمتلقي من جهة ثانية.

- إن هذه الأساليب أسهمت إسهاماً مباشراً، في التعبير عن أبعاد الشاعر الشعورية من خلال رؤية معينة أضفت جمالاً على تجربته التي تنم عن دراية ودراسة وإبداع في آن واحد، يمنحك القصيدة ما يمنحك من عطاء، وفنية تتعلق بالمضمون الشعري، والصياغة الشعرية، ومن هنا جاء الجمال الشعري.

- إن التكرار وسيلة تعبيرية لها صلة بالناحية النفسية للشاعر، إضافة إلى خلق حركة إيقاعية داخل القصيدة تكسبها صفة جمالية مرتكزة على لذة التوقع لما نستبق حدوثه، فالتكرار بمختلف أشكاله يُشعّ في القصيدة جوّاً من الحركة والحيوية.

- إن تكرار اللّفظة يزيدها وضوحاً وترسيخاً، كما فيه تأكيد لحضور الذات المخاطبة (بفتح الطاء)، فيلمس المتلقي صدق التجربة، ويولّد هذا التكرار صوراً شعرية ذات أبعاد نفسية.

- إن تكرار الفعل عبر عن التحوّلات الزمنية المختلفة، ونقل تجربة الشاعر بطريقة مشيرة تهيئ لها مكانة في النفوس.

- إن كون اللّفظ لازمة تتكرّر سيقوم بوظيفة الضبط الإيقاعي المنتظم، ويمكّن المتنبي من العودة شعورياً إلى لحظة البداية / اللّحظة الأولى.

- وتكرار الفعل يخلق توحّداً شعورياً في نسيج النصّ، كما يعطي التكرار الفعل وظيفة جمالية تقوم بمناثبة المولد للصورة الشعرية، ويحمل الكلمة دلالاتٍ، وإيحاءاتٍ جديدة. كما أنه طريقة للتّعبير عن الرّفض، والتّمرّد، والرغبة في التّحوّل.

- و تكرار الفعل في صيغة الماضي قليل لأنّه يوحى بالجمود، و هو ما يتعارض وطبيعة الشاعر الحركية، و التي تأبى السكون.

- أمّا تكرار الحروف فإنه يُجسّد الحالة النفسيّة للمبدع، و هي الحالة التي لا تنفصل عن إيقاعية أصواته اللغويّة المتشكّلة.

- إنّ تكرار حروف المدّ -مثلاً- يُولّد نغمة توافق و حالة الأسى التي يعيشها الشّاعر. و أمّا تكرار اللّازمة فيعمل على ربط أجزاء القصيدة و تماسكتها.

- وقد غالب على التّكرار الطلب لأنّه يستوعب الأحداث، و إنّ تكرار اللّازمة الطويلة يُشبه تكرار نغمة مركبة من لحن موسيقي متنوّع.

إجمالاً يمكن القول: إنّ ابن عبيد قد استغلَ كلّ طاقات اللغة، و حشدتها لتقديم خطاباً شعريّاً راقياً، و مؤثراً، و مُشركاً للمتلقي.

- إنّ النظام القافوي عند ابن عبيد تفرضه حالات شعوريّة معينة، مثله مثل الشّكل الطباعي للقصيدة، أو ما ورد تحت اسم الإيقاع البصريّ، فسواء أكان فراغاً منقططاً، أو فراغً بياضٍ إنما هو في حقيقته «نوع من الهمس في أذن المحاطب لا يسمعه أيّ منّا، إنّه البوح الذي لا تأوיל له إلاّ من خلال القصيدة»، التي اكتسبت جمالاً أنّى تلفّت المرءُ، و قام برصد لغتها و أسلوبها استدلّ عليه.

- إنّ التنوّع القافوي في شعره أبرز قيمة جمالية تتمثل في الإحساس بالألم جراء الغربة الروحية، و كشف عن تناقضات هذا العالم.

- كما أنّ فيه رفضاً للقوافي التي من شأنها أن تحدّ من حرّيته، و آثر معجماً قافوياً لا يخضع لأيّ مؤثّر بنائيّ من شأنه أن يعيق حركة الإيقاع.

- كما كشف هذا التنوّع عن شاعر توّاق للتّحرّر، و المغامرة، و يُحبّ مباغطة المتلقي.

- إنّ اهتمام الشّاعر بمطالع القصائد، حتّى يستدعي أولها آخرها جعل منه مهندس أصوات، و خلق تنسيقاً صوتيّاً جمالياً.

- إنّ الفراغات التي يتركها لم تأتِ اعتباطاً، و إنّما لتوحي بالتمايز، و تدفع المتلقي إلى

التوقف بما لها من دلالة، و هي محاولة لسبّ أغوار الذات المبدعة، و مدى معاناتها.

- إنّ الفراغ المنقط في القصيدة يُعبّر عن المسكون عنه، و معرفة المتلقّي بذلك تُمكّنه من المشاركة في العملية الإبداعية، و بالتالي يُسهم في خلق النصّ، بملء الفراغات كلّما قرأ.

- و ممّا استُنّج بعد دراسة أسلوب الشّاعر: آنه إذ يُوظّف النداء يتوجّه نحو الذات، فيصير المخاطب و المخاطب في الآن نفسه و هو سلوك صوفيّ.

- و آن الاستفهام كشف عن ذات تُكابد الآلام، و عن شعور دائم بالغربة، كما آنه في استعماله لأكثـر من أداة كشف عن قدرته في إثارة التّساؤلات، التي ليست في حقيقتها إلـّا وخـز لضمير المتلقـي، و دفع له لمشاركة الشّاعر مكابداته.

- إنّ إدراج ابن عبيـد تحت سمة: الشّاعـر الصّوـفي فحسب فيه كثـير من الشـّطـط؛ فقد كانت الصّوـفيـة رافـده الأوـل، والأـهمـ، لكنـها لم تـكن الرـافـد الأـوـحدـ، بـدلـيلـ هـذـهـ الأـصـواتـ الـّتـي يـسـمعـ صـدـاـهـاـ فـيـ الـكـثـيرـ مـنـ قـصـائـدـهـ؛ـ كـمـاـ تـجـلـىـ ذـلـكـ فـيـ مـبـحـثـ التـنـاصـ،ـ فقدـ أـخـذـ مـنـ عـنـتـرـةـ شـاعـرـيـتـهـ،ـ وـ مـنـ الشـافـعـيـ حـكـمـتـهـ،ـ وـ مـنـ نـزارـ رـوـمـانـسـيـتـهـ،ـ وـ مـنـ أبيـ ماـضـيـ رـمـزـيـتـهـ...ـ وـ كـلـهـاـ أـصـواتـ أـثـرـتـ التـجـربـةـ،ـ وـ أـعـطـهـاـ تـمـيـزاـ وـ فـرـادـةـ باـعـتـبارـ المـقـولـةـ الـّذـائـعـةـ:ـ «ـكـلـ مـاـ يـقـرـأـ الـفـرـدـ سـيـصـيرـ الـفـرـدـ ذـاـتـهـ»ـ،ـ أوـ باـعـتـبارـ مـقـولـةـ بـيـفـونـ:ـ «ـالـأـسـلـوبـ هوـ الشـخـصـ»ـ.

- إنّ تجـربـةـ ابنـ عـبـيدـ جـنـحتـ فـيـ مـرـحلـةـ مـنـ مـراـحـلـ اـسـتوـاهـاـ نحوـ الشـعـرـ القـصـصـيـ،ـ وـ مـنـ ثـمـ تـشـكـلـ أـسـلـوبـهـاـ بـعـناـصـرـ قـصـصـيـةـ مـثـلـ الشـخـوصـ،ـ وـ الـحـوارـ،ـ وـ هيـ العـناـصـرـ الـّتـيـ أعـطـتـ بـعـدـاـ سـرـديـاـ لـجـنسـ مـنـ الـأـدـبـ،ـ تـخـتـلـفـ طـبـيـعـةـ تـكـوـيـنـهـ،ـ عـنـ طـبـيـعـةـ تـكـوـيـنـ الـأـدـبـ السـرـديـ.

وأيـّاـ كانـ الحـدـيـثـ عـنـ جـمـالـيـاتـ الـمـكـوـنـاتـ الشـعـرـيـةـ عـنـدـ ابنـ عـبـيدـ ،ـ فإـنهـ لاـ يـحـاطـ بـهـ؛ـ لأنـ كـلـ عـنـصـرـ جـمـالـيـ فـيـهـ؛ـ وـ فـيـ بـنـيـتـهـ الـفـنـيـةـ،ـ وـ وـظـيـفـتـهـ الدـلـالـيـةـ يـحـتـاجـ إـلـىـ درـاسـةـ مـسـتـفـيـضـةـ ،ـ لـأـدـعـيـ شـرـفـ الإـحـاطـةـ بـهـ،ـ لـكـنـيـ أـطـمـحـ لـأـلـأـحـرـمـ،ـ وـ مـاـ كـتـبـتـ فـضـلـ السـبـقـ:

لَكُنْتُ شَفِيْتُ النَّفْسَ قَبْلَ التَّنَدِّمِ
وَلَوْ قَبْلَ مِبْكَاهَا بَكَيْتُ صَبَابَةً
بُكَاهَا فَقَلْتُ: الْفَضْلُ لِلْمُتَقَدِّمِ
وَلَكَنْ بَكْتُ قَبْلِي فَهَيَّجَ لِلْبَكَا
وَاللهُ حَسْبِيْ وَهُوَ الْمُسْتَعْانُ..

مَلْحَقٌ:

أسماء الأعلام

كتاب الأعلام في إسلام العترة الطيرانية

أبو العتاهية: 747-862

إسماعيل بن القاسم بن سويد العيني، العترى، أبو إسحاق، من موالى قبيلة عترة، ولد في عين التمر سنة 130 هـ/747 م، ثم انتقل إلى الكوفة، كان بائعاً للحرار، مال إلى العلم والأدب ونظم الشعر حتى نبغ فيه، ثم انتقل إلى بغداد، واتصل بالخلفاء، فمدح المهدي والهادى والرشيد، ثم اعتزل الناس، و زهد في الدنيا، و كانت أشعاره كلّها في هذا الغرض، إلى أن توفي سنة 210 هـ/862 م، و دُفن في بغداد.

آل خليفة محمد العيد: 1904-1979

ولد بعين البيضاء من عائلة دينية محافظة متصرفه تتبعها إلى الطريقة التيجانية تحدى
أصلاً من بلدة كويين من ولاية واد سوف، حفظ القرآن الكريم وأصول الدين عن
علماء البلدة، انتقل إلى تونس (جامع الزيتونة) للتحصيل، تولى إدارة مدرس الشبيبة
الإسلامية بالجزائر العاصمة في 1927م لمدة 12 عاماً، و غيرها من المدارس الأخرى، وفي
هذه الفترة أُسهم في تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين و بعد اندلاع الثورة
التحريرية اعتقلته السلطات الفرنسية، ووضع تحت الإقامة الجبرية في بسكرة.

من آثاره: أنشودة الوليد، بلال بن رباح (مسرحية شعرية)، ديوان محمد العيد.

توفي عام 1979م بياتنة و دفن في بسكرة.

ابن عبيد ياسين:

من مواليد 07 جويلية 1958م بماء كلان - بوقاعة - (إحدى دوائر مدينة سطيف). تلقى
تعليمه الابتدائي بزموره (إحدى دوائر مدينة برج بوعريريج)، واصل تعليمه الإكمالي
والثانوي بمدينة البرج، ثم انقطع إلى الأخذ عن الصوفي الجليل عمر أبي حفص الزموري -
رحمة الله عليه -. امتهن التدريس مدة ، ثم التحق بجامعة سطيف ليتخرّج فيها بشهادة
اللّيسانس في الأدب العربي. وانتقل إلى جامعة السربون (باريس) ليعود منها بشهادة
الدراسات المعمقة D.E.A سنة 2003م. عاد إلى جامعة سطيف فNAL شهادة الماجستير،
ووُظّف بالجامعة نفسها. وهو مسجل للدكتوراه في النقد المعاصر بمعهد اللغات
والحضارات الشرقية بباريس. صدر له: - الوجه العذري 1995 - أهديك أحزاني 2000
- معلقات على أ Starr الروح 2003 - غنائية آخر التي 2007. وهناك التقينا ضبابا
و شمسا 2007.

البساطامي أبو يزيد (188-261هـ)

أبو يزيد طيفور بن عيسى البساطامي، من بسطام خراسان ، لم تؤثر عنه كتابات في
التصوف ولكن أقواله رصدتها أصحابه، وهي تشكل مذهبًا في التصوف. وكان من
الأعلام كان جده زرداشتياً وأسلم، اسمه الفارسي بايزيد كما عرف كذلك باسم

طيفور، و له أخوان هما آدم و علي. وكلهم زهاد عباد، وأبو يزيد أحجلهم حالاً و مقاماً وهو من أهل بسطام مات سنة إحدى وستين و مائتين ، عن ثلات وسبعين سنة.

البردوني عبد الله: (1929-1999)

شاعر يمني وناقد أدبي ومؤرخ ولد في 1929 في قرية البردون (اليمن) أصيب بالعمى في السادسة من عمره بسبب الجدرى ، درس في مدارس ذمار لمدة عشر سنوات ثم انتقل إلى صنعاء حيث أكمل دراسته في دار العلوم وتخرج فيها عام 1953م . ثم عُين أستاذًا للآداب العربية في المدرسة ذاتها. وعمل أيضاً مسؤولاً عن البرامج في الإذاعة اليمنية. أدخل السجن في عهد الإمام أحمد حميد الدين وصور ذلك في إحدى قصائده فكانوا أربعة في واحد حسب تعبيره ، العمى والقيد والجرح يقول :

هدين السجن وأدمي القيد ساقى فتعاليت بحرحي ووثقاني
وأضعت الخطو في شوك الدجى والعمى والقيد والجرح رفاقي.
له العديد من الدواوين والدراسات النقدية ومن أهم قصائده، التي اشتهر على إثرها عربياً قصيدة "أبو تمام وعروبة اليوم" التي ألقاها في مهرجان المربد.

ابن ثابت حسان الأنصاري:

شاعر عربي وصحابي من الأنصار، يتبع إلى قبيلة الخزرج من أهل المدينة، صار شاعر الرسول بعد الهجرة. توفي أثناء خلافة علي بن أبي طالب بين عامي 35 و 40 هـ. سجلت كتب الأدب والتاريخ الكثير من الأشعار التي ألقاها في هجاء الكفار ومعارضتهم، وكذلك في مدح المسلمين ورثاء شهدائهم وأمواتهم. وأصيب بالعمى قبل وفاته، ولم يشهد مع النبي مشهداً لعلة أصابته ويعد في طبقة المحضرمين من الشعراء لأنه أدرك الجاهلية والإسلام. وتوفي في المدينة زمن خلافة علي بن أبي طالب.

وقال أبو عبيدة: فضل حسان على الشعراء ثلاثة: كان شاعر الأنصار في الجاهلية وشاعر النبي في النبوة وشاعر اليمانيين في الإسلام.

ابن سينا:(980-1037م)

هو أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا، عالم مسلم اشتهر بالطب والفلسفة واشتغل بهما. ولد في قرية (أفشنة) بالقرب من بخارى (في أوزبكستان حالياً) سنة 980م وتوفي في مدينة همدان (في إيران حالياً) سنة 1037م. عرف باسم الشيخ الرئيس، وسماه الغرييون بأمير الأطباء وأبو الطب الحديث. وقد ألف 200 كتاب في مواضيع مختلفة، العديد منها يركز على الفلسفة والطب. وهو أول من كتب عن الطب في العالم ولقد اتبع هجج أو أسلوب أبقراط و جالينوس. وأشهر أعماله كتاب الشفاء وكتاب القانون في الطب .

ابن الفارض:(1181-1235م)

هو أبو حفص شرف الدين ابن الفارض. يعرف بسلطان العاشقين وهو من أشعر المتصوفين. قدم والده من حماة وولد بمصر سنة 576 هـ الموافق لـ 1181م. ولما شبّ اشتغل بفقه الشافعية، وأخذ الحديث عن ابن عساكر. ثم سلك طريق الصوفية ومال إلى الزهد. رحل إلى مكة ، واعتزل في واد بعيد عنها. وفي عزلته تلك نظم معظم أشعاره في الحب الإلهي وفي شعره فلسفة تسمى وحدة الوجود. عاد إلى مصر بعد خمسة عشر عاماً. توفي سنة 632 هـ الموافق لـ 1235 م.

ابن عربي محي الدين:(1164-1240م)

المتصوف الكبير الإمام محي الدين محمد بن علي بن محمد بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي ، لقب بالشيخ الأكبر و لذا ينسب إليه مذهب باسم الأكبرية. ولد بمرسية في الأندلس في شهر رمضان الكريم عام 558هـ الموافق 1164م عامين قبل وفاة شيخ عبد القادر الجيلاني وتوفي في دمشق عام 638هـ الموافق 1240م. ودفن في جبل سفح قاسيون. و من مؤلفاته:- ترجمان الأسواق -الفتوحات المكية - رسائل ابن عربي.

ابن الملوّح قيس:

قيس بن الملّوح بن ربيعة العامري و الملقب بمحنون ليلي (توفي عام 688م) . شاعر غزل عربي ، من المتميّن ، من أهل نجد. عاش في فترة خلافة مروان بن الحكم و عبد الملك بن مروان في القرن الأول من الهجرة في بادية العرب . و صار حبّه لليلى العامريّة مثالاً للحبّ العذريّ، لذلك اتّخذه الصّوفية رمزاً، و جعلوا من ليلي العامريّة سبيلاً يهدي إلى المعشوق الأزليّ؛ رُوِيتَ عنه الكثير من الأخبار، و كان من أغربها: أنّ ليلي جاءته ذات يوم، و قالت له: "ألم يُيرّح بك هواي، حتّى جُننت؟" قال: "بلّ!" قالت: "فهأنذا أتيتك غير متنمّنة، فهنيئْتَ لك!" فأشاح بوجهه عنها، و قال: إلّيك عنّي، فقد شُغلتُ بليلي عنك!!" و كان يقصد اللّه عزّوجلّ مصدر الجمال كله. وهام على وجهه، ينشد الأشعار، ويأنس بالوحش، و يتغنى بحبّه العذريّ، فُيُرِي حيناً في الشّام و حيناً في نجد و حيناً في الحجاز، إلى أن وُجد ملقّى بين أحجار وهو ميت فحمل إلى أهله. و كذلك مات قيس عفيفاً طاهراً.

البياتي عبد الوهاب: (1926 – 1999م)

شاعر عراقي ولد في بغداد. تخرج بشهادة اللغة العربية وآدابها 1950م، واشتغل مدرساً من عام 1950 إلى 1953م. مارس الصحافة عام 1954م مع مجلة الثقافة الجديدة لكنّها أغلقت، وفصل عن وظيفته، واعتقل بسبب مواقفه الوطنية؛ فسافر إلى سوريا ثم بيروت ثم القاهرة. وفي الفترة (1970-1980) أقام الشاعر في إسبانيا، وأصبح معروفاً على مستوى رسمي وشعبي واسع. وترجمت دواوينه إلى الإسبانية. بعد حرب الخليج 1991م توجه إلى الأردن وأقام بها فترة من الزمن. ثم سافر إلى بغداد حيث أقام فيه 3 أشهر ثم غادرها إلى دمشق وأقام فيها حتى وفاته عام 1999م. خلف سجلاً ثرياً بالأعمال الإبداعية، منها:

ديوان ملائكة وشياطين 1950م.

طريق الحرية (بالروسية) 1962م.

الكتابة على الطين 1970م.

قصائد حب على بوابات العالم السبع 1971م

بستان عائشة 1989م.

كتاب المراثي 1995م

ينابيع الشمس - السيرة الشعرية 1999م

تجربتي الشعرية ...

التّلمساني أبو مدین:

هو أبو مدين شعيب بن الحسين الأنصاري الأندلسي، ولد بجوز اشبيلية، وتعلم بفاس، حيث مارس التصوّف، ثمّ رحل إلى المشرق قصد أداء فريضة الحج، ولما عاد استقر به المقام في بجاية. وفي رحلة سفر إلى مرّاكش اشتدّ به المرض و هو قرب تلمسان تحديداً بمدينة يسرّ، و وافته المنية، عن نحو خمس و ثمانين سنة، سنة 594هـ.

الحلّاج منصور: (244-359هـ)

حمدی عبد الله (...../1947)

حاصل على شهادة الدكتوراه عام 1980م من جامعة مدريد الإسبانية، ويشغل حالياً منصب أستاذ محاضر لمادة الأدب العربي بجامعة قسنطينة. له العديد من المؤلفات منها:-
المهرة إلى مدن الجنوب 1982 - تحزّب العشق ياليلي 1982 - قصائد غجرية 1983 -
البرزخ والسكنين 2000. وله في الدراسات النقدية، وتاريخ الأدب العديد من المؤلفات.
الجنيد (شيخ الصوفية):

أبو القاسم الجنيد، أول من تكلم في علم التوحيد ببغداد، و مولده ونشأته بها ، ووفاته سنة 297هـ، وأصله من هاوند. وأساس مذهب الجنيد مراقبة

الباطن، و تصفية القلب و تزكية النفس، و التخلق بالأخلاق الحميدة، و طريقته تقوم على الصحو، و تابعه فيها أغلب الصوفية لأنها لا تتصادم مع الشريعة.

الزموري عمر أبو حفص: (1913-1990)

وُلد لعائلة مشهورة بوراثة العلم، بمنطقة زمورة/ برج بوعريريج فحفظ مجموع المتنون حفظاً صحيحاً و كتب عليها شروحـا. كان رافداً من روافد اللـغـة و علومـها، و عـلـماً من أعلام التصوـفـ بالمنطقة كلـهاـ، و قد انقطع للأخذ عنه الكثير من طلبةـ الـعـلـمـ ، و منهم الشاعـرـ يـاسـينـ بنـ عـبـيدـ الـذـيـ لـزـمـهـ مـدـهـ مـنـ الرـمـنـ، و خـدمـهـ خـدـمـةـ التـلـمـيـذـ لـشـيخـهـ، حتـىـ وافتـهـ المنـيـةـ سـنـةـ 1990ـمـ، و لهـ بـزمـورـةـ زـاوـيـةـ تـسـمـىـ باـسـمـهـ رـحـمـهـ اللهـ .

السهروري المقتول: (...../ت587هـ)

شهـابـ الدـيـنـ السـهـرـوـرـيـ، و يـلـقـبـ بـالـمـقـتـولـ وـ لـيـسـ الشـهـيـدـ، لـأـنـهـ أـتـهـ أـتـهـ بـالـكـفـرـ وـ الـخـروـجـ عـلـىـ السـنـنـ، وـ نـسـبـتـهـ إـلـىـ سـهـرـوـرـ الدـيـ وـلـدـ هـاـ ، وـ اـسـمـهـ الـحـقـيقـيـ أـبـوـ الـفـتوـحـ يـحـيـيـ بـنـ حـبـشـ بـنـ أـمـيرـكـ، وـ كـانـ عـمـرـهـ وـقـتـ وـفـاتـهـ بـيـنـ السـادـسـةـ وـ الثـامـنـةـ وـ الـثـلـاثـينـ.

العدوية رابعة: (100هـ-185هـ)

ولدت في مدينة البصرة، ويرجح مولدها حوالي (100هـ - 718م)، وكانت لأب عابـدـ فـقـيرـ. وـمـاتـ الأـبـ وـ(ـرابـعـةـ) لمـ تـزـلـ طـفـلـةـ دونـ العـاـشـرـةـ. فـذـاقـتـ (ـرابـعـةـ) مـرـارـةـ الـيـتمـ الشـقـاءـ، وـحـرـمـتـ منـ الـحنـانـ وـالـعـطـفـ الـأـبـويـ. خـطـفـهـاـ أـحـدـ الـلـصـوصـ وـبـاعـهـاـ فـذـاقـتـ سـوـءـ العـذـابـ، وـلـقـبـتـ بـإـمامـةـ الـعـاشـقـينـ وـالـمـحـزـونـينـ. وـكـانـتـ رـائـدةـ فيـ الـأـدـبـ الصـوـفـيـ النـسـائـيـ. توـفـيـتـ سـنـةـ 185هـ، وـ دـفـنـتـ بـالـبـصـرـةـ.

العطـارـ فـرـيدـ الدـيـنـ: (617هـ-536هـ)

شـاعـرـ فـارـسيـ مـتـصـوـفـ، وـلـدـ فيـ مـدـيـنـةـ نـيـساـبـورـ فيـ إـيـرانـ وـ أـمـضـىـ بـهـ ثـلـاثـةـ عـشـرـ عـاـمـاـ منـ طـفـولـتـهـ، التـزـمـ فـيـهـ ضـرـيـعـ الإـمـامـ الرـضاـ ثـمـ أـكـثـرـ بـعـدـ ذـلـكـ منـ التـرـحالـ فـزارـ الـكـوـفـةـ وـ مـصـرـ وـ دـمـشـقـ وـ مـكـةـ وـ مـدـيـنـةـ وـ الـهـنـدـ وـ تـرـكـسـتـانـ، ثـمـ عـادـ فـاستـقـرـ فـيـ كـدـكـنـ قـرـيـتـهـ الـأـصـلـيـةـ وـ اـشـتـغـلـ تـسـعـاـ وـ ثـلـاثـيـنـ سـنـةـ مـنـ حـيـاتـهـ فـيـ جـمـعـ أـشـعـارـ الصـوـفـيـةـ وـ أـقـواـهـمـ. اـضـطـرـ الـعـطـارـ وـ اـشـتـغـلـ تـسـعـاـ وـ ثـلـاثـيـنـ سـنـةـ مـنـ حـيـاتـهـ فـيـ جـمـعـ أـشـعـارـ الصـوـفـيـةـ وـ أـقـواـهـمـ. اـضـطـرـ الـعـطـارـ

بعد ذلك إلى أن يرحل، ويلجأ إلى مكة، حتى توفي على الأرجح سنة 617 هجرية. و من أشهر مؤلفاته منطق الطير.

الغزالى أبو حامد (حجّة الإسلام):(450هـ-505هـ)

ولد في مدينة طوس في خراسان و هو أحد أهم أعلام عصره وأحد أشهر علماء الدين في التاريخ الإسلامي. درس الغزالى في صباح على عدد من العلماء والأعلام، و سافر إلى جرجان وعاد بعد ذلك إلى طوس حيث بقي بها ثلاثة سنين، ثم انتقل إلى نيسابور والتحق بالمدرسة النظامية، حيث تلقى فيها علم أصول الفقه وعلم الكلام، واشتغل بالتدريس في المدرسة النظامية ببغداد، ثم رحل إلى الشام، وبها بدأ في تصريف كتاب الإحياء الذي وضعه على مذهب الصوفية وترك فيه قانون الفقه.

توفي أبو حامد في مدينة طوس، وسئل قبل الموت بعض أصحابه: أوصي، فقال: عليك بالإخلاص فلم يزل يكررها حتى مات.

الغماري مصطفى:(..../1948)

شاعر وباحث جامعي يشغل – إلى تاريخ كتابة هذا البحث - منصب رئيس قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة غردية. أصدر مجموعات شعرية كثيرة ، منها : أسرار الغربة 1977، نقش على ذاكرة الزمن 1978، أغانيات الورد والنار 1980، بوح في زمن الأسرار 1985..وله ثلاثة عشر عملاً إبداعياً للأطفال.

القشيري (زين الإسلام):(376هـ-465هـ)

أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري، شيخ خراسان في عصره، زهداً وعلماً في الدين، و لقبه زين الإسلام، نسبة إلى قبيلة قشير العدنانية المتصلة بهوازن. وهو صاحب الرسالة القشيرية المشهورة في التصوف، تناول فيها شيوخ الطريقة في آدابهم و أخلاقهم و معاملاتهم و عقائدهم و قلوبهم...و كانت هذه الرسالة و ما تزال مرجعاً من المراجع الكبرى في التصوف و علوم الصوفية و أخبارهم .

لوصيف عثمان: (.....-1951)

ولد في مدينة طولقة — ولاية بسكرة ، تلقى تعليمه الابتدائي، ثم التحق بالمعهد الإسلامي وتركه بعد أربع سنوات، ليواصل دراسته عصامياً، وبعد حصوله على شهادة البكالوريا التحق بمعهد الآداب واللغة العربية بجامعة باتنة، وتخرج عام 1984. انخرط في سلك التعليم منذ وقت مبكر، و عمل أستاذاً لمادة الأدب العربي . كان ولو عه بالشعر منذ حاثة سنّه. اطلع على الأدب العربي، و على كثير من الآداب العالمية.

حصل على الجائزة الوطنية الأولى في الشعر 1990 .

حصل على شهادة الماجستير عام 2008 من جامعة في الآداب الأجنبية.

له أزيد من خمس عشرة مجموعة شعرية، منها:- الكتابة بالنّار - شبق الياسمين -أعراس الملح -قالت الوردة -و لعنهك هذا الفيض... .

مبارك زكي (1891-1952م):

زكي عبد السلام بن مبارك مصريّ، حصل على أكثر من دكتوراه، و له العديد من المؤلّفات منها: الأخلاق عند الغزالي، و التصوّف الإسلامي، و كتب أخرى في الأدب. و يؤرّخ لتصوّفه هو نفسه فيقول: إنه كان في حداثة -كأكثر أهل الريف- يشهد مجالس الصوفية، و عندما التحق بالأزهر انضم لنوادي الصوفية، و أخذ العهد على طريقة الشاذليّة.

المصري ذو النون (352-283هـ):

أبو الفيض ثوبان بن إبراهيم فريد زمانه علما و ورعا و أدبا، قال فيه المستشرق نيكلسون: «هو أحق رجال الصوفية على الإطلاق أن يُنسب إليه أنه وضع أسس التصوّف». و اعترف بفضله جامي في كتابه "نفحات الأننس"، و عدّه رأس الفرقـة الصّوفـية، فالكل قد أخذ عنه و انتسب إليه، و كان أول من فسّر إشارات الصوفية و تكلّم في هذا الطريق. و كان مغرما بالطبيعة ففي كل دعائه أوصاف لها، من مثل قوله: «إلهي ما أُصغي إلى صوت حيوان ، و لا حفيظ شجر، و لا خرير ماء، و لا ترثـم

طائر، و لا تنعم ظلّ، و لا دويّ ريح، و لا قعقة رعد، إلّا و جدتها شاهدة بوحدانيتك،
دالة على أنّه ليس كمثلك شيء». .

ـ نعيم جابر اللهم و مثلك ملحوظة الأعلمـ

قائمة المصادر

و المراجع

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم، برواية لفظ عن عاصم.

- 01- أبو ديب كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملاتين، بيروت، ط 2 ، 1981.
- 02- أبو زيد علي إبراهيم: الصورة الفنية في شعر دعبد الحزاعي، دار المعارف، القاهرة، 1983.
- 03- أبو شريفة عبد القادر ، و حسين لافي قرقق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان - الأردن، ط 4، 2008.
- 04- أبو ماضي إيليا: الخمايل، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، 2004.
- 05- أبو نواس: الديوان، ت. أحمد عبد الجيد الغزالي، مطبعة مصر، 1953.
- 06- أدونيس: مقدمة للشعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979.
- 07- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1980.
- 08- أدونيس علي أحمد سعيد: الصوفية و السوريانية، دار الساقى، بيروت، طبعة ثالثة، 2006.
- 09- إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر (قضايا و ظواهر الفنية و المعنوية)، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981.
- 10- إسماعيل يوسف: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري – قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين 7 و 8 هـ-، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2004.
- 11- آل خليفة محمد العيد: الديوان، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1979.

- 12-أمين أَحمد: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1967.
- 13-أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، مطبعة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1965.
- 14- بدوي عبده: نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1998.
- 15-ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر و نقده، تتح: النبي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000 .
- 16-ابن عبيـد ياسـين: الـوهـج العـدرـي، المـطـبـوعـات الجـمـيلـة، الجـزاـئـر، 1995.
- 17-ابن عبيـد ياسـين: أـهـديـك أحـزـانـي، المـطـبـوعـات الجـمـيلـة، الجـزاـئـر، ط1، 1998.
- 18-ابن عبيـد ياسـين: مـعـلـقـات عـلـى أـسـتـار الرـوـح، منـشـورـات دـارـالـكـتـابـ، الجـزاـئـرـ، 2003.
- 19-ابن عبيـد ياسـين: غـنـائـيـة آخرـالـتـيـهـ، منـشـورـات أـرـتـسـتـيـكـ، الجـزاـئـرـ، ط1، 2007.
- 20-ابن عبيـد ياسـين: هـنـاكـتـقـيـنا ضـبـابـاـ وـشـمـساـ، وزـارـةـالـثـقـافـةـالـجـزاـئـرـيـةـ، الجـزاـئـرـ، 2007.
- 21-ابن عبيـد ياسـين: الشـعـرـ الصـوـفـيـ الـجـزاـئـرـيـ (ـالمـفـاهـيمـ وـالـإـنـجـازـاتـ)، وزـارـةـالـثـقـافـةـالـجـزاـئـرـيـةـ، الجـزاـئـرـ، 2007
- 22-ابن الجـهمـ عـلـيـ: الـدـيـوـانـ، تـحـقـيقـ: خـلـيلـ مرـدـمـ، دـارـصـادـرـ، بـيـرـوـتـ، طـ3ـ، 1996ـ.
- 23-ابن زـيدـونـ: الـدـيـوـانـ ، دـارـ بـيـرـوـتـ لـلـطـبـاعـةـ وـالـنـشـرـ، بـيـرـوـتـ، 1978ـ.
- 24-ابن سـينـاءـ: الـدـيـوـانـ، تـحـقـيقـ: حـسـينـ عـلـيـ مـحـفـوظـ، مـطـبـعةـ الـحـيدـريـ، طـهـرـانـ، 1957ـ.
- 25-ابن طـبـاطـبـاـ: عـيـارـ الشـعـرـ، تـحـقـيقـ: مـحـمـدـ زـغـلـولـ سـلامـ، منـشـأـةـ الـمـعـارـفـ، الإـسـكـنـدـرـيـةـ، طـ3ـ/ـ3ـ، 1986ـ.
- 26-ابن عمرـ مـحـمـدـ صـالـحـ: تـطـوـرـ التـجـرـيـةـ الشـعـرـيـةـ لـدـىـ منـصـفـ الـمـرـغـبـيـ، الشـرـكـةـ الـتـونـسـيـةـ لـلـنـشـرـ، تـونـسـ، 1996ـ.
- 27-بنـعـمـارـةـ مـحـمـدـ: الصـوـفـيـةـ فـيـ الشـعـرـ الـمـغـرـبـ الـمـعاـصـرـ(ـالمـفـاهـيمـ وـالـتـجـلـيـاتـ)، المـدارـسـ، الدـارـ الـبـيـضـاءـ-ـالـمـغـرـبـ، 2000ـ.
- 28-بوـقـرـورـةـ عـمـرـ أـحـمدـ: الـغـرـبـةـ وـالـخـنـينـ فـيـ الشـعـرـ الـجـزاـئـرـيـ الـحـدـيثـ، منـشـورـاتـ جـامـعـةـ بـاتـنةـ، بـاتـنةـ-ـالـجـزاـئـرـ، 1997ـ.
- 29-بوـقـرـورـةـ عـمـرـ أـحـمدـ: درـاسـاتـ فـيـ الشـعـرـ الـجـزاـئـرـيـ الـمـعاـصـرـ، دـارـ الـهـدـىـ، الجـزاـئـرـ، 2004ـ.
- 30-بونـارـ رـابـحـ: الـمـغـرـبـ الـعـرـبـيـ(ـتـارـيخـهـ وـ ثـقـافـتهـ)، الشـرـكـةـ الـوـطـنـيـةـ لـلـنـشـرـ وـالـتـوزـعـ، الجـزاـئـرـ، طـبـعـةـ ثـانـيـةـ، 1981ـ.
- 31-ابـنـ منـظـورـ: لـسانـ الـعـربـ، دـارـ صـادـرـ، بـيـرـوـتـ، طـ1ـ، 1997ـ.
- 32-بنـيـسـ مـحـمـدـ: ظـاهـرـةـ الشـعـرـ الـمـعاـصـرـ فـيـ الـمـغـرـبـ-ـمـقـارـبـةـ بـنـيـوـيـةـ تـكـوـيـنـيـةـ-ـ، دـارـ الـعـودـةـ، بـيـرـوـتـ، طـ1ـ، 1979ـ.
- 33-بنـيـسـ مـحـمـدـ: ظـاهـرـةـ الشـعـرـ الـمـغـرـبـ الـمـعاـصـرـ فـيـ الـمـغـرـبـ-ـمـقـارـبـةـ بـنـيـوـيـةـ-ـ، دـارـ الـعـودـةـ، بـيـرـوـتـ، 1991ـ.
- 34-بنـيـسـ مـحـمـدـ: الشـعـرـ الـعـرـبـيـ الـحـدـيثـ، بـنـيـاتـهـ وـ إـبـدـالـاـهـاـ، جـ1ـ "ـالـتـقـلـيـدـيـةـ"ـ، دـارـ تـوبـقـالـ لـلـنـشـرـ، الدـرـاـ الـبـيـضـاءـ-ـالـمـغـرـبـ، طـ2ـ، 2001ـ.
- 35-بنـيـسـ مـحـمـدـ: الشـعـرـ الـعـرـبـيـ الـحـدـيثـ-ـبـنـيـاتـهـ وـ إـبـدـالـاـهـاـ-ـ، جـ3ـ-ـالـمـعاـصـرـةـ، دـارـ تـوبـقـالـ، الدـارـ الـبـيـضـاءـ-ـالـمـغـرـبـ، طـ3ـ، 2001ـ.

- 36-البياتي عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، 1968.
- 37-تبـرماـسـين عبد الرحمن: البنـية الإـيقـاعـيـة لـلـقصـيدـة المـعاـصـرـة فـي الـجـزـائـرـ، دار الفـجر لـلـنـشـر و التـوزـيعـ، الـقـاهـرـةـ، 2003.
- 38-تـليـمة عبد المنـعـمـ: مـقـدـمـةـ فـي نـظـرـيـةـ الـأـدـبـ، دار الثـقـافـةـ لـلـطـبـاعـةـ و النـشـرـ، الـقـاهـرـةـ، 1976ـ.
- 39-تـليـمة عبد المنـعـمـ: مـدـخـلـ إـلـى عـلـمـ الـجـمـالـ الـأـدـبـيـ، منـشـورـاتـ دـارـ الثـقـافـةـ، الـقـاهـرـةـ، 1978ـ.
- 40-الـجـبـارـ مدـحـتـ: الصـوـرـةـ الشـعـرـيـةـ عـنـدـ أـبـيـ القـاسـمـ الشـائـيـ، المؤـسـسـةـ الـوطـنـيـةـ لـلـكـتـابـ، تـونـسـ، 1984ـ.
- 41-الـجـاحـظـ: الـبـيـانـ وـ التـبـيـينـ، تـحـقـيقـ: عبد السـلامـ مـحـمـدـ هـارـونـ، دـارـ الـفـكـرـ، بـيـرـوـتـ، 1968ـ.
- 42-جـرـيرـ بنـ عـطـيـةـ: الـدـيـوانـ، دـارـ بـيـرـوـتـ لـلـطـبـاعـةـ وـ النـشـرـ، بـيـرـوـتـ، 1978ـ.
- 43-جـوـدـتـ نـاجـيـ حـسـيـنـ: الـمـعـرـفـةـ الصـوـقـيـةـ (دـرـاسـةـ فـلـسـفـيـةـ فـيـ مـشـكـلـاتـ الـمـعـرـفـةـ)، دـارـ الـجـيلـ، بـيـرـوـتـ، طـ1ـ، 1982ـ.
- 44-جـوـدـةـ نـصـرـ عـاطـفـ: الرـمـزـ الشـعـرـيـ عـنـدـ الصـوـقـيـةـ، دـارـ الـأـنـدـلـسـ، بـيـرـوـتـ، الطـبـعـةـ ثـالـثـةـ، 1983ـ.
- 45-جـيـدةـ عبدـ الـحـمـيدـ: الـإـتـجـاهـاتـ الـجـديـدـةـ فـيـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ الـمـعاـصـرـ، مؤـسـسـةـ نـوـفـلـ، بـيـرـوـتـ، طـ1ـ، 1980ـ.
- 46-جـبـارـ مـختـارـ: شـعـرـ أـبـيـ مـدـيـنـ الـتـلـمـسـانـيـ -ـ الرـؤـيـاـ وـ التـشـكـيلـ-ـ، منـشـورـاتـ اـتـحـادـ الـكـتـابـ الـعـربـ، دـمـشـقـ، 2002ـ.
- 47-حـربـ عـلـيـ: نـقـدـ النـصـ، المـرـكـزـ الـثـقـافـيـ الـعـرـبـيـ، الدـارـ الـبـيـضـاءـ-ـالـمـغـرـبـ، طـ2ـ، 1995ـ.
- 48-حـركـاتـ مـصـطـفىـ: قـوـاعـدـ الشـعـرـ (ـالـعـرـوـضـ وـ الـقـافـيـةـ)، طـبـعـ مـوـفـمـ لـلـنـشـرـ، الـجـزـائـرـ، طـ1ـ، 1989ـ.
- 49-الـحـفـيـيـ عبدـ الـمـنـعـمـ: الـمـوـسـوعـةـ الصـوـقـيـةـ، مـكـتـبـةـ مـدـبـولـيـ، الـقـاهـرـةـ، طـ1ـ، 2003ـ.
- 50-جـمـادـيـ عبدـ الـلـهـ: تـحـزـبـ الـعـشـقـ يـالـيـلـيـ، دـارـ الـبـعـثـ، قـسـنـطـيـنـةـ، 1982ـ.
- 51-جـمـادـيـ عبدـ الـلـهـ: قـصـائـدـ غـرـجـريـةـ، المؤـسـسـةـ الـوطـنـيـةـ لـلـكـتـابـ، الـجـزـائـرـ، 1983ـ.
- 52-جـمـادـيـ عبدـ الـلـهـ: الـبـرـخـ وـ السـكـنـيـ، منـشـورـاتـ جـامـعـةـ مـنـتـورـيـ، قـسـنـطـيـنـةـ، 2001/2000ـ.
- 53-جـمـادـيـ عبدـ الـلـهـ: أـصـوـاتـ مـنـ الشـعـرـ الـجـزـائـريـ الـحـدـيـثـ، منـشـورـاتـ جـامـعـةـ مـنـتـورـيـ، قـسـنـطـيـنـةـ، 2001/2000ـ.
- 54-الـخـطـيـبـ عـلـيـ: اـتـجـاهـاتـ الـأـدـبـ الصـوـقـيـ بـيـنـ الـحـلـاجـ وـ اـبـنـ عـرـبـيـ، دـارـ الـمـعـارـفـ، الـقـاهـرـةـ، 1983ـ.
- 55-خـفـاجـيـ مـحـمـدـ عبدـ الـمـنـعـمـ: مـدـارـسـ الـنـقـدـ الـأـدـبـيـ الـحـدـيـثـ، الدـارـ الـمـصـرـيـةـ الـلـبـانـيـةـ، الـقـاهـرـةـ، طـ2ـ، 2003ـ.
- 56-الـدـائـيـةـ مـحـمـدـ رـضـوانـ: فـيـ الـأـدـبـ الـأـنـدـلـسـيـ، دـارـ الـفـكـرـ، دـمـشـقـ، 2000ـ.
- 57-رـكـيـيـ عبدـ الـلـهـ: الشـعـرـ الـدـيـنـيـ الـجـزـائـريـ الـحـدـيـثـ، الشـرـكـةـ الـوـطـنـيـةـ لـلـنـشـرـ وـ التـوزـيعـ، الـجـزـائـرـ، 1981ـ.
- 58-رـقـمـيـ إـبـراهـيمـ: الـغـمـوـضـ فـيـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ الـحـدـيـثـ، دـيـوـانـ الـمـطـبـوـعـاتـ الـجـامـعـيـةـ، الـجـزـائـرـ، 1991ـ.
- 59-الـرـمـخـشـريـ: الـكـشـافـ، دـارـ الـفـكـرـ، بـيـرـوـتـ، طـ1ـ، 1977ـ.
- 60-الـرـمـخـشـريـ: أـسـاسـ الـبـلـاغـةـ، تـحـقـيقـ: مـحـمـدـ باـسـلـ عـيـونـ السـوـدـ، دـارـ الـكـتـبـ الـعـلـمـيـةـ، بـيـرـوـتـ، طـ1ـ، 1998ـ.
- 61-الـرـوـزـيـ: شـرـحـ الـمـعـلـقـاتـ السـيـعـ، دـارـ بـيـرـوـتـ لـلـطـبـاعـةـ وـ النـشـرـ، بـيـرـوـتـ، 1970ـ.

- 62- زين الدين ثائر: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- 63- زين دين ثائر: خلف عربة الشعر (دراسات في الشعر العربي المعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
- 64- ستايجر إميل: الزّمن و الخيال الشّعري (حاضر النقد الأدبي)، ترجمة: محمود الريعي، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1975.
- 65- السّاعي بسام: حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، 1980.
- 66- سعيد خالدة: حركة الإبداع، دار العودة، بيروت، ط 2، 1982.
- 67- الشّابي أبو القاسم: الخيال الشّعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1975.
- 68- الشّابي أبو القاسم: ديوان الشّابي، دار العودة، بيروت، 1972.
- 69- شرّاد شلتاغ عبود: حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
- 70- شريم جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسّسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط 1، 1984.
- 71- الشّافعي: ديوان الإمام الشّافعي، دار المدى، عين مليلة - الجزائر، 1998.
- 72- الشنتوري: أشعار الشعراء الستة الجahليين، شرح و تعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1992.
- 73- الشّايب أحمد: الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية -، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1988.
- 74- صبحي محى الدين: مقابلة مع خليل حاوي، مجلة المعرفة، العدد 122، العام 1973.
- 75- الصديق ضياء: فصول في النقد الأدبي و تاريخه (دراسة و تطبيق)، دار الوفاء، المنصورة- مصر، ط 1، 1989.
- 76- الطبرى: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: أحمد اسماعيل شكوكاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2005.
- 77- طحان ريمون: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1981.
- 78- عبد الرحمن إبراهيم: قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، 1981.
- 79- عبد الصبور صلاح: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1977.
- 80- عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1979.
- 81- عبيد محمد صابر: جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط 1، 2005.
- 82- عجلان عباس: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعه، القاهرة، 1985.
- 83- العسّاف عبد الله خلف: الرمز في الشعر السوري المعاصر، دار القلم، دمشق، 2006.

- 84-عشري زايد علي: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة، طبعة ثلاثة، 2006.
- 85-عصفور حابر: مفهوم الشعر (دراسة في التّراث النّقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 5، 1995.
- 86-العطّار فريد الدين: منطق الطير، ترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1984.
- 87-عفيفي أبو العلاء: التصوّف الشورّة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، د.ت.
- 88-العقود عبد الرحمن: الإبهام في شعر الحداثة-العوامل و المظاهر و آليات التأويل-، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002.
- 89-العاملي: الكشكول، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.
- 90-عشرة بن شداد: الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1978.
- 91-العيد يُمنى: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط 4، 1999.
- العيashi محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1978.
- 92-الغذامي عبد الله: تشريح النص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 2006.
- 93-لغذامي عبد الله: الخطيبة و التكفير — من البنوية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق- ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط 6، 2006.
- 94-الغرفي حسن: حرکية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، 2001.
- 95-الغزالى أبو حامد: إحياء علوم الدين، مكتبة كرياطة فوترا، سماراغ- أندونيسيا، دون تاريخ.
- 96-الغماري مصطفى: بوح في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، 1985.
- 97-غيمي هلال محمد: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973.
- 98-غيمي هلال محمد: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط 3، 1983.
- 99-فتّوح أحمد: الرّمز و الرّمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1984.
- 100-فضل جهاد: أسلحة الشعر، لقاء مع يوسف الحال، الدار العربية للكتاب، القاهرة، دون تاريخ.
- 101-فضل صلاح: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992.
- 102-فضل صلاح: نبرات الخطاب الشّعري، دار قباء، القاهرة، 1998.
- 103-فيدوح عبد القادر: الرؤية و التأويل، دار الوصال، الجزائر، 1994.
- 104-الفیروز آبادی: القاموس المحيط، تحقيق: نعيم العرق سوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 2006.
- 105-فایشر برند مانوئيل: الشرق في مرآة الغرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.
- 106-قاسم سizar: القارئ و النص ، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق، 2002.
- 107-القشيري: الرّسالة القشيرية في علم التّصوّف، تحقيق: أحمد عناية-محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، دمشق-القاهرة، ط 1، 2004.

- 108- كوهين جون: *بنية اللغة الشعرية*، تر: محمد الوالي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1986.
- 109- لوصيف عثمان: شيق الياسمين، دار هومة، الجزائر، 1986.
- 110- لوصيف عثمان: براءة، دار هومة، الجزائر، 1997.
- 111- لوصيف عثمان: قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، 2000.
- 112- المслّي عبد السلام: *الأسلوبية والأسلوب*، الدرا العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 1982.
- 113- الموسى خليل: *الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر*، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط 1، 1991.
- 114- الموسى خليل: *قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 115- مصطفى موهوب: *المثالية في الشعر العربي*، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.
- 116- مصايف محمد: *أصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث*، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
- 117- مطران خليل: *ديوان الخليل*، دار العودة، بيروت، ط3، 1982.
- 118- الملائكة نازك: *قضايا الشعر المعاصر*، دار العلم للملائكة، بيروت، ط14، 2007.
- 119- مومني قاسم: *نقد الشعر في القرن الرابع المجري*، دار الثقافة، القاهرة، 1982.
- 120- النجّار عامر: *التصوف الإسلامي* ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.
- 121- ناصر محمد: *الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)*، دار الغرب الإسلامي، بيروت، طبعة ثانية، 2006.
- 122- الهاشمي السيد أحمد: *جوهر البلاغة - في المعاني وبيان و البديع-*، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2006.
- 123- هيمة عبد الحميد: *البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر*، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998.
- 124- هيمة عبد الحميد: *علامات في الإبداع الجزائري*، رابطة أهل القلم، سطيف - الجزائر، 2006.
- 125- هيمة عبد الحميد: *الخطاب الصوفي و آليات التأويل (قراءة في الشعر المغربي المعاصر)*، م.رابطة أهل القلم، سطيف، 2008.
- 126- واد حسين: *جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
- 127- وادي طه: *جماليات القصيدة المعاصرة*، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989.
- 128- وهبة مجدي ، كامل المهندس: *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

- 129-ويلك رينيه و أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبّحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1985.
- 130-حياوي طاهر: البعد الفني و الفكرى عند الشاعر مصطفى محمد العمّاري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
- 131-يوسف أحمد: يتم النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
- 132-اليافي نعيم: أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.
- 133-يونس وَضْحى: القضايا النقدية في التراث الصوفي (حتى القرن السابع الهجري)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
- Charles Baudelaire: Les fleurs du mal, ed.maxi-livres, paris, 2000.-134

المجلات والدوريات:

- 01-ابن حميد رضا: الخطاب الشعري الحديث من اللغو إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، القاهرة، العدد 2، يناير 1996.
- 02-تامر فاضل: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع48-49، 1988.
- 03-جمعة حسين: جمالية التصوّف (مفهوماً ولغة)، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 364، أوت 2001.
- 04-هري حسين: شعرية الانزياح في "يا امرأة من ورق التوت"، مجلة الآداب، جامعة متورى، قسنطينة، العدد 05، السنة 2000.
- 05-الديسي محمد إبراهيم: المكان في التجربة الشعرية (شعراء المدينة المنورة -نحوذجا-)، مجلة مركز بحوث و دراسات المدينة المنورة، المدينة المنورة، ع21، صفر 1428/مارس 2007.
- 06-درويش أحمد: الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، مج 5/ع 1، ديسمبر 1984.
- 07-الدقّة موسى إبراهيم: الأسطورة و المرأة في ديوان "قصول كلها ثموز" لعلاء الغول، مجلة الجامعة الإسلامية، جامعة الأقصى-غزة- فلسطين، مج 12/ع 2، يونيو 2004.
- 08-رباعة موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مج 5/ع 1، 1984.
- 09-عشري زايد علي: توظيف التراث العربي في الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، م1-ع 1، 1980.
- 10-العف عبد الخالق محمد: تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة- فلسطين، مج 9/ع 2، 2001.
- 11-فليفل خالد سليمان: في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج 1/ع 1، يناير 1999.

12-القرشي سليمان: *الحضور الأنثوي في التجربة الصّوفية بين الحمالي و المقدّس*، مجلة فكر و نقد، الْبَاطِ، ع40، يونيو، 2001.

13-مرتاض عبد الملك: *التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر* 62-90، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد5، السنة2000.

الرسائل والمحفوظات:

01-علي ربيعة: *بنية الرمز الصّوفي في الشّعر الجزائري المعاصر*، رسالة ماجستير(مخطوطة)، جامعة باتنة، .05/04

02-ابن خليفة مشرى: *بناء القصيدة في النقد العربي الحديث*، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة الجزائر المركزية، الجزائر، 1993/1994.

03-حجيج معمر: *محاضرات في موسيقى الشعر (مخطوطة)*، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة باتنة، 07/06.

04-مكسح دليلة: *المراجعات الفكرية و الفنية في شعر بن عبيد*، رسالة ماجستير(مخطوطة)، جامعة بسكرة، .07/06

فِهِ درس

الصفّحة

الموضوع

مقدمة.....

فصل تمهيدي:

- التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر: ص 01 إلى 13.
الفصل الأول:

- مقاربات نظرية في المكونات الشعرية: ص 14 إلى 41.

أولاً - الرمز في الشعر العربي الحديث:

1- مفهوم الرمز ص 15

2- أهمية الرمز و علاقته بالصورة ص 18

3- التقاطع بين الرمز و التصوف ص 20

ثانياً- الإيقاع في الشعر العربي:

1- في مفهوم الإيقاع ص 22

2- الإيقاع في النقد العربي ص 28

3- وظائف الإيقاع ص 31

4- الإيقاع و القافية ص 32

ثالثاً- اللغة والأسلوب:

1- طبيعة اللغة الشعرية ص 33

2- أهمية دراسة اللغة الشعرية ص 34

3- التشكيل الأسلوبي:

أ- مفهوم الأسلوب ص 36

ب- الأسلوب في الدراسات الحديقة ص 37

ب/1- الدراسات الغريبة ص 37

ب/2- الدراسات العربية ص 40

الفصل الثاني:

- جماليات الرّمز في شعر ابن عبيد.....ص 42 إلى 93	
1 - الرّمز الصّوّفي:.....ص 43	1
1-1 / رمز الخمرة.....ص 43	1
2-2 / رمز المرأة.....ص 55	1
أ- العيون.....ص 65	
ب- اللّوز.....ص 70	
3-3 / الطيـر.....ص 72	1
2 - الرّمز التّاريخي:.....ص 80	2
1-1 / رموز الشخصيّات.....ص 83	2
2-2 / رموز الأماكن.....ص 87	2
	الفصل الثالث:

- جماليات الإيقاع و الأسلوب في شعر ابن عبيد..... ص 94 إلى 144	
أوّلا- جماليات الإيقاع.....ص 95	
1 - جماليات التّكرار.....ص 96	1

1 . 1 - تكرار الكلمة.....ص 97	1
1 . 2 - تكرار الحرف.....ص 103	1
1 . 3 - تكرار اللازّمة.....ص 108	1
2 - جماليات القافية.....ص 112	2
2 . 1- التنوّع القافوي.....ص 113	2
2 . 2- التّصرير.....ص 115	2

3 - الإيقاع البصري.....	ص 117
3 . 1 - فراغ البياض.....	ص 118
3 . 2 - الفراغ المنقّط.....	ص 121
ثانيا - جماليات الأسلوب.....	ص 124
1 - جماليات الإنماء.....	ص 124
1 . 1 - جماليات النداء.....	ص 124
1 . 2 - جماليات الاستفهام.....	ص 128
2 - جماليات التناص.....	ص 131
2 . 1 - النشأة و المفهوم.....	ص 131
2 . 2 - التناص القرآني.....	ص 133
2 . 3 - التناص الأدبي.....	ص 137
3 - الأسلوب القصصي.....	ص 140
3 . 1 - الشخصوص.....	ص 141
3 . 2 - الحوار.....	ص 143
خاتمة	ص 145
ملحق	:
أسماء الأعلام.....	ص 152
قائمة المصادر و المراجع.....	ص 162
فهرس	ص 171