الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة-

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع: .....

بنية اللّغة الشّعرية في قصيدة
" مَا بَيْنَ مُعْتَرَكِ الأَحْدَاقِ والمُعَمِ " لـ "ابن الفارض"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبة:
رايان بريكة

إشراف الأستاذ:
بشير عروس

السنة الجامعية: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين

دعاء

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس

إذا أخفقنا

وذكرنا دائما بأن الإخفاق هو التجربة التي

تسبق النجاح

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ تواضعنا

وإذا أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا.

شكر و عرفان

أهدي ثمرة جهدي إلى أستاذي الكريم الدكتور " بشير عروس" الذي أقول له: بشراك قول رسول الله صلى الله عليه وسلم:" إن الحوت في البحر، والطير في السماء، ليصلّون على معلم الناس الخير"، الذي كلما تظلمت الطريق أمامي لجأت إليه فأنارها لي، وكلما دب اليأس في زرع الأمل لأسير قدما، وكلما سألت عن معرفة زودني بها، وكلما طلبت من وقته الثمين وفره لي بالرغم من مسؤولياته المتعددة، إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي، وإلى كل من يؤمن بأن بذور نجاح التغيير في ذواتنا وفي أنفسنا قبل أن تكون في أشياء أخرى، وأخصّ بالذكر الأستاذة: سامية قاسم التي ساعدتني في كتابة هذا البحث.

إلى كل أساتذتي من الطور الابتدائي إلى الطور الجامعي، فمنهم استقينا الحروف، وتعلمنا كيف ننطق الكلمات، ونصوغ العبارات.

اهـداء

باسم الله الرحمن الرحيم

(وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ)

إلهي لا يطيب الليل إلا بذكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بشكرك ولا تطيب الآخرة إلّا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك جلّ جلالك.

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا

مُحَمَّد ﷺ.

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار، إلى من علمني العطاء دون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار، وستبقى كلماتك نجوما

أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد

والدي العزيز " عبد السلام "

إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب إلى معنى الحنان والتفاني، إلى بسمة الحياة وسر الوجود، إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب

أمي الحبيبة بولعراوي عقيلة.

إلى من بهن أكبر وعليهن أعتمد إلى شمعات متقدة تنير ظلمة حياتي، إلى من بوجودهن أكتسب قوة ومحبة لا حدود لهما، إلى من عرفت معهن معنى الحياة، إلى أخواتي

لبنى، صوفيا ، ريمة، وزوجة أخي إيمان.

إلى من أرى التفاؤل بعينيهما والسعادة في ضحكتهما، إلى شعلتي الذكاء والنور، إلى الوجهين المفعمين بالبراءة ولولا محبتكما لما أزهرت أيامي ولما تفتحت براعم غدي أخوي فؤاد وسعد الدين

إلى ملاكي الطاهر ، وفلذة كبدي" أحمد الأمين".

إلى أختي التي لم تلدها أمي، إلى من تتحلى بالإخاء وتتميز بالوفاء والعطاء، إلى ينابيع الصدق الصافي، إلى من معها سعدت برفقتها، في دروب الحياة الحلوة والحزينة سرت، إلى من كانت معي

على طريق النجاح والخير إلى من عرفت كيف أجدها وعلمتني أن لا أضيعها، توأمي رؤى عجّال

مقدمة

تعدّ اللّغة حاجة أساسية من حاجات الحياة الإنسانيّة، خصّ بها الله تعالى الإنسان من دون المخلوقات الأخرى، فهي بذلك مميّزٌ بشريّ غايته التواصل والإبداع. ويسعى الشاعر إلى توظيف اللّغة الرَّاقية التعبير والموثوقة الإبلاغ وبخاصّة إذا كان الموضوع قيد الإنشاء مألوفا، وقد خاض شعراء التصوّف في موضوعات ونظريّات غير مألوفة لم يكن للعرب عهد بها كالحبِّ الإلهي والحلول، والترقّي في المقامات وغيرها، ولكن للشّعر لغته التي تتملّص من النظريّات وتحلق أكثر في الخيال الإيحائي، وعلى الشاعر أن يخلق مواءَمةً بين الفكرة النظريّة وبين التجسيد الشعري لها.

فالقارئ للشعر الصوفيّ والمتمعّن في جمال لغته وطريقة نظمه وتنوع أساليبه، يجد أنها تعبّر عن تجربة عرفانيّة فريدة قائمة على القصديّة، منفتحة على تصور خاصّ وتأليف خاصّ أيضا، وعلى إمكانات تعبيريّة ما كان لها أن تتجسد إلا من خلال التجربة الصوفية العميقة. ويعدّ "ابن الفارض" أحد أقطاب الشّعر الصوفي حتى أنه تَلَقّبَ بـ"سلطان العاشقين"، و"الإمام العارف بالله تعالى"، ولعلّ شعره خيُر ما يُمَثِّلُ هذه المواءَمة بين النظريّة الصوفيّة الفكريّة والتّجسيد الجمالي الشعري لها، ومن هنا كانت الرغبة في دراسة موضوع: بنية اللّغة الشّعرية في قصيدة "مَا بَيْنَ مُعْتَرَكِ الأَحْدَاقِ والمُهَجِ" لـ"ابن الفارض"، وقد قامت دعائم البحث على جملة من الأسباب أهمّها:

_اكتفاء الدّراسات التي تعرضت للقصيدة بالشّرح، وعدم تجاوزه إلى البحث والتّفسير والتّحليل.

_الرّغبة في معرفة الأبعاد الدلالية والجمالية لهذه القصيدة.

وبناءً عليه كان هذا البحث محاولة للإجابة عن الإشكاليّة الأساسيّة: ما مدى انسحاب النّسق التفكيري الصّوفي على النّسق التّعبيري الشّعري في قصيدة "مَا بَيْنَ مُعْتَرَكِ الأَحْدَاقِ والمُهَجِ" لـ"ابن الفارض"؟.

لتتفرع عنها جملة من الأسئلة أهمها: كيف أسهمت اللّغة الشعرية في التعبير عن المضامين والأفكار الصوفيّة؟ وكيف تتشكّل العبارة الشعرية إذا تسامى المعنى؟ وهل يتجاوز الشاعر القيود اللّغوية وهو يترقى في الكشوف العرفانيّة؟ وما ملامح ذلك في تفاصيل القصيدة؟.

ليستثمر البحث منجزات البنيويّة في محاولة الإجابة عن الأسئلة المذكورة، ويتمفصل إلى أربعة فصول، أولها بعنوان: مفاهيم وعلاقات تمّ فيه عرض البنية والبنيويّة، اللّغة الشعريّة، والعلاقة بين البنيويّة والشعريّة. أمّا الفصل الثاني بعنوان: النّسيج الإيقاعي، فقد بحث في الإيقاع الخارجي بما فيه من وزن وقافية وروي، والإيقاع الداخلي بالتّركيز على ظاهرتي التّكرار والتّوازي. وقد تفرع الفصل الثالث: شعريّة التّركيب، إلى ثلاثة مباحث هي: الانزياح في الجمل الاسمية، والانزياح في الجمل الفعلية، بالإضافة إلى النّفي وجماليّة السَّلب، ليتركّز هذا الفصل على دراسة الانزياح و النّفي في إثراء البنية التركيبيّة للتعبير الشعري. أمّا الفصل الرابع فكان بعنوان: التّصوير الشّعري؛ وهو خمسة مباحث أوّلها: التّشبيه؛ القلّة الفعّالة، الثّاني: الاستعارة والتلطّف، الثّالث: الكناية؛ جماليّة المحايثة، الرّابع: التّناص الديني، الخامس: التّصوير التّجزيئي؛ التّخلي والتّجلي.

وقد ارتكزت مكتبة البحث على الدّيوان وشرحه، ومراجع البنيوية والبلاغة والتصوف، مثل:

_بنية اللّغة الشعريّة لـ"جون كوهن".

_المختار من علوم البلاغة والعروض لـ"محمد علي سلطاني".

ولم يخل طريق البحث –وأنا أخوض غمار هذه التّجربة– من جملة من الصّعوبات التي وقفت دون إخراجه على الشكل الذي تمنيته، فكان لصعوبة التّعامل مع المادة الشعريّة

دور في توقّف عجلة البحث، وذلك لتنوّع هذه المادّة الشعريّة وصعوبة تأويل معطياتها اللغوية، ولكنّني حاولت قدر المستطاع أن أوفي موضوعي حقّه من البحث والدّراسة.

وفي الأخير لا يفوتني أن أشكر أستاذي المشرف "بشير عروس" الذي تابع عملي ووجّهني بإخلاص، وأشكره كذلك على صبره ومساعدته لي، وأتمنى له وافر الصحة ودوام العافية.

وختاما أسأل الله التوفيق وسداد الرأي، فهو ولي ذلك والقادر عليه.

والله من وراء القصد وهو يهدي السّبيل

الفصل الأول

مفاهيم وعلاقات

1/ البنية والبنيوية:

1-1 البنية:

لكلمة بنية دلالات واسعة تشمل كل شكل من أشكال الانتظام، ويمكن إدراكه بالفكر، والبنية هي جوهر البنيوية ومدار اهتمامها.

ورد مفهوم البناء في جذره اللغوي (بَنَى) في كثير من القواميس والمعاجم العربية والقرآن الكريم، فجاء في " لسان العرب": " المَبنى والجمع أَبْنِيةٌ أَبْنِياتٌ جمع الجمع والبناء: مدبر البنيان وصانعه والبِنية والبُنية: ما بنيته: وهو البِنى والبُنى والبِناء: يكون في الخباء والبَنْيُ نقيض الهدم".[1]

أما " مجمع اللغة العربية" فقد عرف البناء من مادة (بنى) في المعجم الوجيز بـ: "(بنى) الشيء بناء وبنيانا: وأقام جداره ونحوه، (البناء): المبني (ج) أبنية: (بناية): حرفة البنّاء والمبنى (البنية): ما بني (ج) بِنى. وهيئة البناء ومنه بنية الكلمة أي صيغتها"[2]

وتدل كلمة بنية على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء، ولذلك فالزيادة في المبنى زيادة في المعنى، فكل تحوّل في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة، والبنية موضوع منتظم له صورته الخاصة ووحدته الذاتية، لأن كلمة بنية في أصلها تحمل معنى المجموع والكل.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ القرآن الكريم قد أورد هذا الأصل أكثر من عشرين مرة على صورة الفعل(بنى) أو الأسماء (بناء) و(بنيان) و(مبنى) يقول الله تعالى: ﴿ءَأَنتُمۡ أَشَدُّ خَلۡقًا أَمِ ٱلسَّمَآءُ بَنَىٰهَا ۝٢٧﴾ (سورة النازعات، الآية:27)، وقوله تعالى: ﴿ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلۡأَرۡضَ فِرَٰشٗا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءٗ وَأَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ فَأَخۡرَجَ بِهِۦ مِنَ ٱلثَّمَرَٰتِ رِزۡقٗا لَّكُمۡ فَلَا تَجۡعَلُواْ لِلَّهِ

---

[1]– ابن منظور الأنصاري الرويفعي الأفريقي: لسان العرب، دار المعارف، مج1، [مادة بنى]، القاهرة، د. ط، د.ت، ص 365.

[2]– مجمع اللغة العربية: معجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، مصر، د. ط، 1994م، ص64.

أَندَادًا وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ ﴿٢٢﴾ ﴾ (سورة البقرة، الآية: 22)، وقوله تعالى: ﴿ أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُۥ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُۥ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَٱنْهَارَ بِهِۦ فِى نَارِ جَهَنَّمَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿١٠٩﴾ ﴾ (سورة التوبة الآية 109).

وبذلك فإن كل من المعجم الوجيز ولسان العرب يتّفقان في تحديدهما لمفهوم البنية، إذ تدل البنية على هيئة البناء والكيفية التي تكون عليها، وبنية الكلمة تعني صيغتها.

وقد جاء في كتاب "مشكلة البنية" بأن: " كلمة «structure» مشتقة من الفعل اللاتيني «struere» بمعنى ((يبني)) أو ((يشيد)) وحين تكون للشيء بنية (في اللغات الأوربية) فإن معنى هذا _ أولا وقبل كل شيء_ أنه ليس بشيء ((غير منتظم)) أو ((عديم الشكل)) amorphe، بل هو موضوع منتظم له ((صورته)) الخاصة و((وحدته)) الذاتية"[1].

وكان ليوسف وغليسي في كتابه" البنية والبنيوية" أنّ كلمتي البنية (structure بالرسم الفرنسي والانجليزي الموحد أو structura اللاتينية والبناء construction بالرسم الموحد أيضا مع فارق في النطق، أو construction اللاتينية) كلتيهما، تمتدان إلى الفعل الفرنسي détruire (بمعنى: الهدم والتقويض والتخريب) الذي يمتد تأثيله إلى الفعل اللاتيني struere بمعنى تنضيد المواد (empiler des matériaux)، أو التأسيس والبناء والتشييد (bâtir) كما أن هذا الفعل اللاتيني المتكىء على القاعدة (– stru) ينحدر من الصيغة الهندوأوروبية (ster) بمعنى: المدّ والنّشر والبسط والتوسع (etendre).[2]

ونستخلص من التعريفات السابقة أن البنية هي الهيئة التي تنظّم وفقها الأشياء والعناصر، والبناء هو الشيء المبني الذي تنتظم داخله البنى التي أسلفنا ذكرها، وجمعه أبنية وأبنيات، أي إنّ أي نص أدبي ينهض على مجموعة من البنى التي تتعاون لتشكّل بنيتها المتكاملة.

---

[1]– زكرياء ابراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، د.ط، د. ت، ص29.

[2]– يوسف وغليسي: البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية(بحث في النسبة اللغوية والاصطلاح النقدي)، جامعة قسنطينة الجزائر، د.ط، د.ت، ص ص 9–10.

تشتق كلمة بنية في اللغات الأجنبية من الأصل اللاتيني struere الذي يعني البناء، أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما " ... فإن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر والعلاقات القائمة ووضعها والنظام الذي تتخذه ويكشف هذا التحليل عن كل العلاقات الجوهرية والثانوية..." [1].

لقد واجه مصطلح (البنية) مشكلة حقيقة في الفلسفة المعاصرة، وهذا نتيجة الاختلافات الناجمة عن تمظهرها وتجليها في أشكال متنوعة، فتعددت المفاهيم والتعريفات العلمية إزاءها، ونجد "جان بياجيه" يعرفها بقوله: "وتبدو البنية، بتقدير أولي، مجموعة تحولات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تعتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية" [2].

ويعرف ليفي شترواس "البنية" فيقول: " البنية تحمل أولا وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام البنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى".[3]

ومما سبق يمكن القول: إن البنية تتضمن جملة من السمات المميزة، فهي نسق من التحولات الخارجية وهي مستقلة بذاتها، لا تحتاج لأي عنصر خارجي، وهي تتحدد من خلال بقية العناصر أو البنى التي يشتد بعضها بعض داخل بنية النص.

وبتقدير آخر يقول "جان بياجيه" عن البنية: "وبالتقدير الثاني، الذي قد يكون الطور الأحق كما يمكن له أن يلي مباشرة اكتشاف البنية، يجب أن يكون بإمكان هذه الأخيرة أن تفسح المجال للتقعيد الاستنباطي". [4]

---

[1]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق القاهرة، مصر، 1998م، ص ص 120–121.

[2]– جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمة وبشير أدبي من منشورات عديدات، بيروت، باريس ط4، 1985م، ص 8.

[3]– زكرياء ابراهيم: مشكلة البنية، ص31.

[4]– جان بياجيه: البنيوية، ص 08.

البنية يحدث فيها تغيير داخلي بين العناصر، فكلما تغير عنصر تغيرت باقي العناصر، ويعدّ هذا المفهوم أكثر شمولية لأنه: "وبكلمة موجزة، تتألف البنية من ميزات ثلاث: الجملة، التحويلات، الضبط الذاتي".[1]

الجملة la totalité " فالصفة الأولى تفترض أنّ البنية تتألف من عناصر خارجية تحكمها قوانين الكل. معنى ذلك أن البنية لا تضم عناصر خارجية منتمية إلى بعض أو المنعزل بعضها عن بعض، إنما المهم ما ينظم العناصر من علاقات ويشد بعضها إلى بعض من سمات خلافية"[2].

التحويلات transformations وهو العنصر الثاني الذي "حاصله أنّ البنيات ليست ثابتة إنما متحولة. لكن لهذا التحول ديناميكية خاصة، إذ يخضع للقوانين الداخلية المتحكمة في عناصر البنية لا لعوامل خارجية مفروضة".[3]

أما العنصر الثالث وهو التنظيم الذاتي" auto réglage فحاصله، كما يبين زكريا ابراهيم، امتلاك البنية والقدرة على تنظيم نفسها بنفسها مما يحفظ للبنية وحدتها ويكفل لها المحافظة على بقائها ويحقق لهما ضربا من الاتفاق الذاتي".[4]

ونستنتج من خلال هذه المميزات بكلمة موجزة، تتألف البنية من ميزات ثلاث: بمعنى أن البنية مكتفية بذاتها لا تحتاج إلى وسيط خارجي، بينما التحولات فهي توضح التغيرات داخلها، والتي لا يمكن أن تظل في حالة ثبات لأنّها دائمة التحول، أما خاصية التنظيم الذاتي فهي تمكنها من تنظيم نفسها للمحافظة على وحدتها واستمراريتها، وقد حاول بعض النقاد تعريف البنية في الشعر، فرأوا أنها مجموعة من المبادئ التي تحكم عملية الابداع الشعري، فالبنية تتصل بتركيب النص، ونستنتج في الأخير أن البنية هي نظام يتألف من

---

[1]–جان بياجيه: البنيوية، ص 08.

[2]– محمد الناصر العجمي: النقد الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998م، ص358.

[3]– المرجع نفسه، ص 359.

[4]– المرجع نفسه، ص360.

أصوات وكلمات ورموز وغيرها من الخصائص التي تميز العمل الابداعي عن الكلام العادي.

1-2 البنيوية:

سبق ظهور البنيوية كممارسة نقدية إرهاصات عديدة في مجموعة من المدارس والبيئات والاتجاهات، وأولها نشأ في حقل الدراسات اللّغوية، وهذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيوي، والبنيوية تعنى بالبحث عن العلاقات التي تكون النص حتى تصل إلى بنية كلية ووحدة تكاملية.

فـ "البنيوية إذا طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين وهما: التّفكيك والتّركيب، كما أنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل ترتكز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته."[1]

ونفهم من هذا القول أن النص هو مدار البنيوية، وهي لا تهتم بالسياقات الخارجية وتهدف إلى عزل النص عن خارجه ودراسته دراسة محايثة، وتفكّك النص الأدبي وتعيد تركيبه لمعرفة العناصر التي تحكمه وكذا لمعرفة مولداته البنيوية العميقة.

ويعرف عماد علي سليم الخطيب البنيوية بأنها: "مقاربة داخلية للنصوص تنطلق من الخطاب وتنتهي إليه، بمعنى أنها منهج وصفي لدى العمل الأدبي ونصا مغلقا على نفسه له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته، وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص كما هو شائع وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنظيم بنيته".[2]

وهذا يعني أن البنيوية تنطلق من ذات النص، ولكل نص قدراته الداخلية والذاتية، وهي التي تجعل منه نصا متسقا ومنسجما، فيتحول إلى بنية محكمة، أي مغلقة مكتفية ذاتيا لا تحتاج إلى الخارج ليفسرها.

---

[1]- إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، د ت، ص187.

[2]- عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2009م، ص280.

كما عرّف جابر عصفور البنيوية بأنها: "مشروع منهجي بالدرجة الأولى، من حيث هي دعوة إلى تطبيق النموذج المنهجي الذي انبنى به علم اللغة عند دي سوسير"[1]، وهذا لأنّ أفكار دي سوسير هي المنطلق أو البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة وذلك عبر مجموعة الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية.

فتصور "دي سوسير" للغة قريب جدا من التصور الذي يمكن أن نطلق عليه" الأبنية اللغوية" وإن لم يستخدم هذا المصطلح، ومن أبرز الثنائيات التي جاء بهما وكان لها أثر على " الفكر اللغوي والأدبي والإنسانيات بصفة عامة هي: التمييز بين علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي. علم اللغة الخارجي المرتبط بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية، أمّا علم اللغة الداخلي فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها بغض النظر عن الإطار الخارجي"[2].

ومن جهة أخرى يقول "محمد سبيلا" في كتابه "مدارات الحداثة": فـ "البنيوية تمثل المحاولة الجادّة لاتخاذ موقف علمي ابستيمولوجي جديد يخرج بعض "العلوم" الإنسانية من مرحلة ما قبل العلم إلى العلمية".[3]

وهذا راجع إلى الروح العلمية التي لازمت البنيوية، وقد منحتها القدرة على تحقيق نقلة نوعية، ليس في مجال الأدب فحسب وإنّما في مجال الفكر والمعرفة الإنسانية، وكذلك لتعدد المصادر الثقافية والمعرفية التي أسهمت في مدّ أبعاد البنيوية وأعلام البنيوية، منهم من برز في الفلسفة وعلم النفس ومنهم من برز في علم اللسان والنقد الأدبي.

و" عبد الله ابراهيم" يقول عن البنيوية في كتابه" معرفة الآخر": " لقد نهضت البنيوية؛ بوصفها منهج بحث، على تطبيق النموذج اللغوي على المادة قيد الدرس، وعمّقت أفكار

---

[1]– جابر عصفور: نظريات معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ت، ص207.

[2]– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة/ ط1، 2002م، ص87.

[3]– محمد سبيلا: مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، ط1، 2009م، ص 134.

القطيعة مع المؤثرات الخارجية، وبذلك فقد استفادت من جهود دي سوسير والمدرسة الشكلية والنقد الجديد وجهود المدارس اللغوية السابقة "[1].

ومن هنا نتأكد أن البنيوية بوصفها توجه منهجي يعتمد في بحثه على طرائق التقصي المستعملة في العلوم الدقيقة كالرياضيات والفيزياء والعلوم الطبيعية الأخرى، بالتركيز على وصف الحالة الآنية للأشياء أو البنيات.

2/ اللغة الشعرية:

إذا كانت اللغة مجرد وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها، فإن لها في الشعر غاية فنية بقدر ماهي وسيلة تؤدي معنى وتنتج فنا، وبالتالي تتجاوز كونها وسيلة تواصل اجتماعي" موطن الهمزة الشعرية، التي تصدم وتباغت، وتنعش وتجسد الفاعلية الشعرية وفتنتها"[2]، أي إنّ الشعر فاعلية لغوية تعدّ اللغة جوهرة و" الألفاظ هي الشكل الخارجي والمعاني هي الأفكار المتناولة"[3].

وفي ضوء هذا يمكن القول: إن اللغة الشعرية في مفهوم النقد الحديث غايتها في ذاتها وليست وسيلة فحسب." فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة"[4].

ولغة الشعر أو اللغة الشعرية عند" السعيد الورقي":" هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا وموسيقيا وفكرا...لغة الشعر إذن هي مكونات القصيدة الشعرية من خيال وصور موسيقية، ومواقف إنسانية بشرية"[5].

---

[1]– عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص18.

[2]– علي جعفر علاق: في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق بغداد، ط1، 1990، ص23.

[3]– السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط2، 1995م، ص23.

[4]– المرجع نفسه، ص1.

[5]– المرجع نفسه، ص1.

فالألفاظ مثلا في لغة النثر تتطابق دلالتها ولا تقبل تأويلا ما، بينما العكس في لغة الشعر التي تخلق دلالتها بعيدا عن المعنى الأول للسياق، وبالتالي فشعرية اللغة هي تلك الشعرية التي تنفجر من تمرد النثر ومشاكسة المألوف من طباعه واتكائه على " تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي"[1]، أو الذي يجعل من رسالة لفظية " أثرا فنيا"[2].

ويحملنا هذا الكلام إلى القول أن لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، أي إنّ هذه اللغة تستعمل استعمالا جماليا ووظيفيا عكس اللغة العادية التي تهتم بالإبلاغ فقط، فهي " لا تصنع معنى إلا إذا اصطدمت بتجربة هي الظهور نفسه لهذا المعنى، فاللغة الشعرية متعة جمالية تتحقق بحدوث الإثارة والفعالية التي تحدثها الكلمات المشحونة بالعواطف الإنسانية إن الشعر لغة مثيرة تختلف عن اللغة غير الشعرية"[3].

وفي الأخير نستنتج أن اللغة الشعرية تخرج عن المألوف لتبرز شخصية الشاعر وهويته التي تميزه عن غيره، وبهذا فالخصوصية اللغوية التي تتطلبها طبيعة اللغة الأدبية عامة والشعرية خاصة، تعني استثمارا خاصا بالشاعر لطاقات اللغة من الناحية الصوتية التركيبية الدلالية.

3/ البنيوية والشعرية:

تأسست النظريات البنيوية على جذور المدرسة الشكلية الروسية، فالبنيوية في إحدى صورها إحياء جديد للشكلانية، وكان ظهور البنيوية كمذهب فكري ناتج عن " ردة فعل على الوضع(...) الذي ساد العالم الغربي في بداية تخصصات دقيقة متعددة تم عزلها بعضها عن بعض لتجسد عزلة الإنسان وانفصاما عن واقعه والعالم من حوله، وشعوره بالإحباط

---

[1]– تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص23.

[2]– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م، ص24.

[3]– سعاد بولحواش: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني ورجون كوهن، مذكرة ماجيستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011–2012م، ص138.

والضياع والعبثية، لذلك ظهرت الأصوات التي تنادي بالنظام الكلي المتكامل"[1]، ونشأة الفلسفات البنيوية.

تفاعل هذا الوضع التاريخي الذي ساد في تلك المرحلة من التاريخ مع "الفلسفة المثالية الذاتية" شأنه شأن مدرسة الشكلانيين الروس لكنه اتّجه إلى أفكار الفيلسوف ديدرو *Denis Diderot* (1713-1784) الذي يؤسس معنى الجمال بالوقوف على فهم العلاقات بين الأشياء؛ فالجمال بالنسبة إليه ما " يحتوي- في نفسه وخارج نطاق الذات- على ما يثير إدراك المرء فكرة العلاقات"[2]، كما استفاد من فلسفة فردريك هيجل *Friedrich Hegel* (1770-1831) في مرحلته الفكرية الأولى،" وفيها ينتصر الشكل على المضمون"[3]، فلم يكن يهتم بالمعاني والدلالات، ولم يكن يلق بالا إلى المضمون، بل جاء اهتمامه منصبا على المادة اللغوية البانية للأشكال الفنية.

لقد تعاملت البنيوية مع الأدب على أنه بنية مغلقة *Closed Structure* وبحثت عن خصائص تلك البنية من خلال دراسة أجزائها ومكوناتها، ثم دراسة العلاقات بين أجزاء النص ومكوناته بوصفها كلا متكاملا، فالبنيوية- أو البنائية- كما يحددها صلاح فضل" تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي العناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم، مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة"[4]على أنّ الأجزاء المفردة لا تمثل قيمة خارج إطار هذا التفاعل.

أما البحث البنيوي عن الشعرية في النص يتم من خلال دراسة "علاقة الوحدات و البنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد النظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبا و هو نظام يفترض الناقد البنيوي مقدما أنه

---

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002م، ص67.

[2]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، د.ط، 1997م، ص281.

[3]- المرجع نفسه: ص294.

[4]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م، ص133.

موجود.[1]، فهل كان هذا التوجه ثابت المعالم عند الناقد البنيوي جان كوهن في تنظيره حول الشعرية ؟ أم أنه استطاع تطوير منطلقات هذه الاطروحة و توسيع آفاقها و فتح نوافذ جديدة؟

يتميز الناقد الشعري البنيوي جان كوهن من وجهة نظرنا بالصرامة العلمية والمنهجية، فكوهن بتحديده أن الشعرية هي: "علم موضوعه الشعر"([2]) أعلن أن نظريته تتجه إلى البحث عن القوانين المتميزة التي تحقق للشعر خصوصيته، دون الالتفاتة إلى غيره من الاجناس الأدبية و يتم ذلك من خلال دراسة الجانبين : الصوتي و الدلالي، ثم الكشف عن الخصائص التي تكون حاضرة في الشعر و غائبة عن النثر.

تتوزع نظرية كوهن الشعرية في كتابين هما ثمرة مشروعه النقدي حول الشعرية" أما الكتاب الأول" بنية اللّغة الشعرية " فكانت منطلقات كوهن خلاله مبنية على أفكار اللسانيات البنيوية المنبثقة من فلسفة مثالية منغلقة، فحرص أيضا على الاستفادة من أفكار الشكلانيين الروس، وقد صرح بأن "وجهة النظر الشكلية التي تطبقها البنيوية على اللسان ، سنطبقها نحن من جهتنا على الكلام اي الرسالة نفسها(...) وسيكون الشكل وحده موضوع بحثنا"[3] لهذا كانت دراسته للنصوص الشعرية دراسة محايثة *Immanence* تنطلق من النص وحده، وتغض الطرف عن أي مؤثرات خارجية، لأن المحايثة في نظره هي المبدأ الذي يحول "الشعرية" إلى دراسة علمية عن طريق استفادتها من علم اللّسانيات وهذا يوضح رفض كوهن بأن تسهم أي حقول معرفية أخرى في تشكيل نظريته حول مفهوم الشعرية فليس باستطاعة التحليل النفسي أو التاريخ أو علم الاجتماع تقديم أي توضيح أو إفادة في مجال الشعرية.

يذكر يوسف اسكندر أن كوهن مع استفادته من اللّسانيات فإنّه أخفى البعد الفلسفي لنظريته، و يؤكد أن مفهوم الانزياح الذي يعدّ محور نظرية كوهن "محدد وفق المنطق

---

[1]– عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 232، 1998م، ص159.

[2]– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص09.

[3]–المرجع نفسه: ص28.

الجدلي الهيجلي، هذا الجدل الذي أضفى على النظرية وحدة علمية وجمالية حتى ليصحّ(...) أن ندعوها الشعرية الجدلية"[1]، فليست الانزياحات وسيلة تقنية أو آلية بقدر ما تحتوي على فلسفة فكرية عميقة

بالوصول إلى الشطر الثاني من مشروع كوهن حول "الشعرية "والذي تبلور في كتابه (الكلام السامي نظرية في الشعرية)[2]، يتبين لنا أن ثمة تغييرا في مرجعياته فبعد أن كان يرى في اللّسانيات سببا وحيدا لتحديد "الشعرية"، وكان يؤكد على أنّ اللّغة هي المتحكمة في الشعر، وأن الأعمال لا تكسب شعريتها إلا بفضل اللغة، عاد مجددا ليرفض البقاء تحت أسرها، بل حررها مانحا وعي القارئ وحدس المحلل سلطة في اكتشاف مظاهر الانزياح الذي به تتحقق الشعرية، فاللسانيات بالنسبة إليه علم غير مكتمل و من ثم فعلم " الشعر لا يستطيع أن ينتظر بلوغ اللسانيات الكمال، بل إن له كامل الحق في أن يثق في حدوس المحلل (...) لأجل تعيين ما نراه أشكالا منزاحة بالنظر إليها في علاقتها بالقواعد المطروحة" [3]، فاللغة لا تقول كل شيء، وهناك عناصر غير لغوية لا تستطيع استشعارها إلا بفتح نوافذ جديدة تطل على أبعاد غير لغوية.

لقد استعان كوهن بالفلسفة الظاهراتية[4]من خلال منحه وعي القارئ دورا في اكتشاف الشعرية وقرنها بالبنيوية اللسانية التي حصرها هي الأخرى" في قطب واحد لكلام محدد بالاختلاف أو النفي في حين أن القطب الآخر يحدد عكس ذلك، بلا- نفي أو بالتماثل على

---

[1]- يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م، ص122.

[2]- يوجد لكتب جان كوهن ترجمة أخرى قام بها أحمد درويش، الكتاب الأول ترجم بعنوان: بناء لغة الشعر، أما الكتاب الثاني فعنوانه(اللغة العليا)، وجاء استخدامنا لترجمات محمد الولي للكتابين تجنبا للستخدام المرتبط للمصطلحات الذي قد ينتج بسبب اختلاف المترجمين، فعلى سبيل المثال ecart ترجمه محمد الولي بـ الانزياح، اما أحمد درويش فترجمه بالمجاوزة، لذا وجب علينا التنبيه.

[3]- جان كوهن: الكلام السامي: نظرية في الشعرية، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2013م، ص76.

[4]- تهتم الفلسفة الظاهراتية بالبحث عن الكيفية التي تدرك فيها الوقائع من خلال وعي الفرد أو القارئ.

محوري الكلام السياقي والاستبدالي. في هذا القطب الثاني، كما يمكن التكهن بذلك، تكمن الشعرية"[1].

فالشعرية عند كوهن تتضمن وجهين متعايشين ومتزامنين هما: الانزياح ونفي الانزياح؛ " ففي الوقت الذي تقوم بإنجاز الخطوة الأولى الانزياحية بالنظر إليها من الزاوية الدلالية المفهومية السطحية المتنافية مع العقل، تتدخل العملية الثانية لتدارك هذا الاضطراب وجبر الكسر بإحلال معنى ثان(...) على الأول(...) وجعل النص يتعافى ويستعيد المعنى"[2]، أي تكسير أو تحطيم البنية وإعادة تركيبها مرة أخرى.

وحتى تتحقق الشعرية يجب أن لا يكون مدلولها " مدركا من قبل الوعي بوصفه استجابته الخاصة لحافز حيادي في حدّ ذاته"[3]، وإنّما يتم العثور عليه من جديد في وعي القارئ أو " الوعي الإدماجي، هذا النمط من الوعي هو بدون شك ذلك الذي يقوم عادة عند الراشد المتحضر [4]، وهذا هو توجه النظريات ما بعد البنيوية التي مهدت لظهور نظريات القراءة والتلقي، ومن جهة أخرى خول كوهن للنقد النفسي- الذي كان يرفضه سابقا- المشاركة في الكشف عن شعرية النص، ذلك لأن " جزءا من النص الشعري يتشكل من اللهجة الفردية التي تنغرس جذورها الكنائية في ذكريات الكاتب الشعورية واللاشعورية"[5]، مستفيدا من أطروحات شارل مورون *Charles Mauron* (1899-1966م) في مجال النقد النفسي، والقائل بفكرة الأسطورة الشخصية، من خلال دراسة الصور الاستعارية في النص ثم البحث عن العوامل النفسية للكاتب التي أسهمت في تكوين تلك الصور وتشكيلها.

نستنتج مما سبق أن كوهن استند إلى مبادئ اللسانيات في بداية مشواره النقدي، ثم طعّم نظريته في "الشعرية" بمعارف متعددة، رافضا الانغلاق التام والتقوقع حول اللسانيات وحدها، مما أعطى نظريته بعدا أعمق، وبالرغم من هذا التعدد المرجعي الذي أضفى على

---

[1]- جان كوهن، الكلام السلامي، ص29.

[2]- المرجع نفسه: ص30.

[3]- المرجع نفسه: ص29.

[4]- المرجع نفسه: ص182.

[5]- المرجع نفسه: ص194.

نظريته تكاملا معرفيا فإن نظرية كوهن الشعرية–في رأينا– لم تحظ بالقدر الذي تستحقه من الدراسات، وخاصة فيما يتصل بكتابه(الكلام السامي)– فمعظم الدراسات تناولت كتاب(بنية اللغة الشعرية) بالشروحات وأهملت أفكار كوهن التي طرحها في (الكلام السامي)، وهذا ما جعلنا نتساءل هل كان إهمال الدراسات العربية لكتاب (الكلام السامي) بسبب شبكة العلاقات المعقدة التي يقيمها بين أطراف القضايا المختلفة في كتابه؟ أم أن رونق الدراسات البنيوية والشكلية أخذ بألباب النقاد العرب وجعلهم يتجنبون الحديث عن شعرية تتجاوز اللغة، أم أنّ لفعل الترجمة تأثيرا على تجنب الانفتاح على أبعاده رغم ثرائها وغناها المعرفي؟.

في تقديرنا إن الأطروحات التي قدمها كتاب (الكلام السامي) على تشعّبها تجعل الدراسات البنيوية والشكلية تعيد النظر في أطروحاتها؛ لأن قدرتها على تحديد خصائص مميزة للشعر خاصة وللأدب بشكل عام من خلال اللغة وحدها تبقى قدرة محدودة، يتجاوزها أصحابها بعد مدة من تعاملهم معها، فلا يستطيع الناقد أن يبقى متعاطيا مع اللغة على أنها رموز جامدة ويتجاهل الأبعاد السياقية والتداولية لهما، أو يتغافل عن مؤلفها دائما.

يمثل الجدول الآتي ملخصا لمرجعيات جان كوهن كما ذكرها مترجم كتابيه محمد الولي: (1)

كتاب (بنية اللّغة الشّعرية)	كتاب (الكلام السّامي)
علوم البلاغة	اللسانيات
مقترحات النحو التوليدي	علم المنطق
المعارف المنطقية والتداولية	الفلسفة الظاهرتية أو الفينومينولوجيا
اللسانيات بأبعادها الصوتية والدلالية	علم الجمال
إشارات نفسية وتاريخية واجتماعية	السيكولوجيا

جدول ملخِّص لمرجعيات جان كوهن كما ذكرها مترجم كتابيه محمد الولي.

(1)– ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص08، والكلام السامي، ص60.

الفصل الثاني

النّسيج الإيقاعي

لعل الحديث عن الشعرية يأخذنا للكشف عن مكوناتها أولا بأول مبرزين مدى رؤية هذه العناصر، والأخذ بدورها الريادي وتفعيل الأذن الشعرية لدى المتلقي لسماع الموسيقى الإيقاعية الشعرية.

ويعدّ النسيج الإيقاعي من أكثر مستويات علم اللغة أصالة عند العرب، فقد حضي باهتمام كبير من طرف العلماء العرب من بينهم "أبو الأسود الدؤلي" في نقط الحروف، وكذلك "الخليل بن أحمد الفراهيدي" في تصنيف حروف العربية بحسب مخارجها في معجمه المعروف بـ"العين".

فالنسيج الإيقاعي أو المستوى الصوتي "علم يركز في الدرجة الأولى على دراسة المادة الصوتية التي تعتبر المادة الخام لأية لغة من اللغات، وهي المادة التي تتألف منها الأصوات التي نستخدمها في الحديث"[1]، فالموسيقى والشعر شيء واحد، وبينهما علاقة ترابط من حيث إنَّ الموسيقى هي الشعر، سواء كانت هذه الموسيقى خارجية أو داخلية. فالنسيج الإيقاعي ينقسم إلى قسمين: الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي.

الإيقاع الخارجي:

الإيقاع الخارجي هو الإيقاع الناجم عن الوزن ببحوره وقوافيه، وهذا ما لا يتوفر في النثر، فالإيقاع الموسيقي يعتبر أهم العناصر المكونة للشعر، فهو إذن جوهر العملية الشعرية فإن كان الشعر يحمل أفكارا وصورا وعواطف، فإن الموسيقى يمكن اعتبارها صفة تميّز الشعر عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى.

أ/ الوزن: الوزن من أهمِّ العناصر الفنيّة في الشّعر، ونجد "محمد بن يحي" يعرّف الوزن في قوله: "يعدُّ الوزن الإطار العامَّ للموسيقى الخارجية للقصيدة (...) وممّا لا شك فيه أنّ الوزن في القصيدة يقع على جميع اللّفظ الدّال على معنى"[2]. ويتحدّث الدكتور "عبد الرحمان

[1]– محمد إسحاق العناني: مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر، عَمان، الأردن، ط1، 2008م، ص11.

[2]– محمد بن يحي: السمات الأسلوبيّة في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص52.

تبرماسين" عن الوزن فيقول: "وبتعبير آخر هو تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت ويسمى أيضا التقطيع"[1]. وانطلاقا من هذا التّعريف نلاحظ أنّ لمعرفة الوزن يجب إخضاع الأبيات الشعرية للتقطيع العروضي وبالتالي معرفة البحر الذي وزنت عليه القصيدة ككل، وما يترتب عنه من قافية وروي.

تقطيع البيت الأوّل من القصيدة:

"مَا بَيْنَ مُعْتَرَكِ الأَحْدَاقِ والمُهَجِ أَنَا القَتِيلُ بِلَا إِثْمٍ وَلَا حَرَجِ" [2]

مَا بَيْنَ مُعْتَرَكِ لْأَحْدَاْقِ وَلْمُهَجِيْ أَنَلْقَتِيْلُ بِلَاْ إِثْمِنْ وَلَاْ حَرَجِيْ

0/ //0/ /0/0/ 0 /// 0//0 / 0/ //0// / / 0/ /0/ 0 //0/// 0/// 0// 0 /0/ 0/ / / 0//0//

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

القصيدة من بحر البسيط الذي تفعيلاته في دائرته العروضية:

"مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وله ثلاث أعاريض، وستة أضرب موزّعة على أعاريضه، فالعروض الأولى: (فَعِلُنْ) مخبونةٌ وجوبا ولها ضربان:

الأوّل: مخبونً وجوبًا مثلها (فَعِلُنْ). والثاني: مقطوع (فِعْلُنْ)."[3].

---

[1]– عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة ، مصر، ط1، 2003م، ص45.

[2]– ابن الفارض: ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص 144.

[3]– موسى بن محمد المليانى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكة للنشر والترجمة، ط4، 1994م، 91.

فكلمة "حَرَجِ" (حَرَجِيْ) مثلت عروض البيت، وهي مخبونة وُجوبا، ومثلت كلمة "مُهَجِ" (مُهَجِيْ) ضرب البيت وهو مخْبون وجوبًا أيضا.

فالقصيدة من العروض الأولى، الضرب الأوَّل لبحر البسيط وهو الأشهر استعمالاً لهذا الوزن، وعن بحر البسيط يقول الدكتور "إيميل بديع يعقوب": "هذا البحر من البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الجديَّة، ويمتاز بجزالة موسيقاه، ودقّة إيقاعه، وهو يقترب من الطويل في الشيوع والكثرة، أو بعده بقليل"[1]. ولقد استعمل الشاعر بكثرة في هذه القصيدة من البسيط، هذا النمط (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ)، والشاعر في ذلك يسير على النمط الأجود في المزاحفة.

ب- القافية:

تعد القافيةُ من أهمّ العناصر التي تقوم عليها الهيكلة الهندسيّة للقصيدة، فهي تشكّل موسيقى تضفي جمالاً عليها، حيث اخْتلف الدارسون القدماء والمحدثون في تحديدهم لها فيعرّفها "الخليل بن أحمد" في قولِه أنّها: "آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبله"[2]. فمن التعريف السابق نستنتج أنّ القافية هي: آخر مقطع صوتي من العجز و يحدّدها هذا المقطع باتخاذ آخر ساكن من الساكن الذي قبله مسبوق بمتحرّك.

بالإضافة إلى أنّ القافية نوعان" القافية المطلقة والقافية المقيّدة، إمّا أن يكون حرف الرويّ متحرّكا أو ساكنا فإذا كان متحركا سميت القافية مطلقة وإذا كان حرف الرويّ ساكنا سميت القافية مقيّدة"[3].

ولنعرِف قافية القصيدة ونوعها، سنقطّع البيت الأوّل منها كمثال على ذلك:

([1])- إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص74.

([2]) محمد بن حسين بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص152.

([3])- عدنان حقّي: المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الرشيد، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص150.

"مَا بَيْنَ مُعْتَرَكِ الأَحْدَاقِ والمُهَجِ أَنَا القَتِيلُ بِلَا إِثْمٍ وَلَا حَرَجِ" [1]

مَاْ بَيْنَ مُعْتَرَكِ لْأَحْدَاْقِ وَلْمُهَجِيْ أَنَلْقَتِيْلُ بِلَاْ إِثْمِنْ وَلَاْ حَرَجِيْ

0/ //0/ /0/0/ 0 /// 0//0 / 0/ //0// / //0/ /0/ 0///

إذن القافية هي: لَاْ حَرَجِيْ.

ومن ألقاب القافية باعتبار ما بين ساكنيها نجد: "المترادف، وهي القافية التي اجتمع في آخرها ساكنان (...)، المتواتر، وهي التي بين ساكنيها حرف متحرّك واحد (...) المتدارك، وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرّكان اثنان (...) المتراكب، وهي التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحرّكات (...) المتكاوس، وهي التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحرّكات"[2]. وبالنّظر إلى قافية القصيدة نجد أنّها قافية مطلقة، ولقبها "المتراكب".

ج-الروي:

هو آخر حرف صحيح في البيت وهو أيضا "النّبرة أو النّغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في كلّ أبيات القصيدة وإليه تنسب القصيدة، فيقال ميميّة أو رائيّة، أو داليّة..."؛[3] والرويّ لا يكون مدًّا، لا بالألف ولا بالياء ولا بالواو. في قول "ابن الفارض": [4]

"مَا بَيْنَ مُعْتَرَكِ الأَحْدَاقِ والمُهَجِ أَنَا القَتِيلُ بِلَا إِثْمٍ وَلَا حَرَجِ"

الروي هنا حرف "الجيم" المكسور، فيقال أنّ القصيدة (جيميّة).

([1])- ابن الفارض: الديوان، ص144.

([2])- إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ص 384-394.

([3])- المرجع نفسه: ص352.

([4])- ابن الفارض: الديوان، ص144.

وحرف "الجيم" من " الحروف المجهورة"[1]، وهو عند "ابن عربي": "من عالم الشّهادة والجبروت (...) له الحقائق المقامات والمنازلات، وممتزج كامل، يرفع من اتّصل به عند أهل الأنوار والأسرار..."[2]. إذن باعتماد "ابن الفارض" لحرف "الجيم" رويا لقصيدته، فكأنّه يبتغي من ذلك الارتفاع والارتقاء للوصول إلى محبوبه والتلذّذ بوصاله. أمّا عن ورود هذا الحرف مكسورا، فقد يدلّ على انكسار الشاعر في بعده عن حبيبه، وفنائه حبا فيه وشوقا إليه، ورغبته في تحقيق الوصال معه، حتى وإن كلفه ذلك الموت.

الإيقاع الداخلي:

لا يمكن لأحد منّا أن يتخيّل شعرًا دون موسيقى، فالموسيقى ليست شيئا خارجا عن الشعر تضاف إليه، بل هي نابعة منه تفرضها أحاسيس الشاعر وأفكاره، فهي نابعة منها، متأصّلة فيها.

بمعنى أنّه لا يوجد فرق بين الموسيقى والشّعر، فيمكن للشاعر أن يجعل الموسيقى الخارجيّة تتعلّق بالوزن والقافية، أمّا الموسيقى الدّاخليّة فهي كلّ ما من شأنه أن يُحدِث جرسًا قويّا، ونغمًا مؤثّرا في ثنايا القصيدة سواء صوتا أم عبارة، أم كلمة.

ومن أهمّ مظاهر الموسيقى الدّاخلية نذكر:

أ-التكرار:

يعدّ التّكرار ظاهرة أسلوبية في النصّ الأدبي شعره ونثره، وهو أسلوب قديم أصبح في العصر الحديث جزءا رئيسيا في بناء القصيدة، إذن التكرار هو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّي، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في

---

[1]_ علي جاسم سلمان: موسوعة معاني الحروف العربيّة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عَمان، الأردن، دط، 2003م، ص92.

[2]_ أبو بكر محي الدين محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمي "المعروف بابن عربي": الفتوحات المكيّة، مج1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، د ط، دت، ص110.

الموسيقى"[1]، ويأتي التكرار إمّا للتذكير أو زيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو التلذذ بذكر المكرّر، ومن هنا يمكن القول أنّ أسلوب التكرار من أهمّ اللّبنات التي تشكّل بناء النصّ الشعري، وذلك لأنّه يشكّل انسجاما وإيقاعا داخليا ينبع من صميم التجربة.

أ-**أنواع التكرار**: من السّمات الواضحة في بناء القصيدة أنّ الشاعر يعمد في كثير من الأح يان إلى تكرار بعض الأصوات والمفردات والجمل، لتكون في بعض الأحيان مفتاحا لمقاطع أخرى جديدة، أو للرّبط بين مقاطع القصيدة. ومن خلال قصيدة "ما بين معترك الأحداق والمهج" لـ"ابن الفارض"، سنقف على بعض أنواع التكرار:

التكرار الصوتي المفرد: وهو عبارة عن تكرار "يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة"[2]، ومثال ذلك نجد أنّ القصيدة قد احتوت على مجموعة من الأصوات التي أهملها الشاعر مثل حرف "الظاء" الذي تكرّر (4 مرّات), وحرف "الزاي" (9 مرّات)، و"الثاء" (6 مرّات)، بالمقابل هيمنت "اللام" (196 مرّة), و"الميم" (144 مرّة)، و"النّون" (103 مرّة)، أمّا "الجيم" فتكرّرت (70 مرّة)، فهيمنة بعض الأصوات, وقلّة البعض الآخر في القصيدة يخلق نوعا من التّوازن الصوتي ، لأنّ هذا ما عهده وسار على نهجه الشعراء القدامى.

حرف "الجيم" يؤدّي دورا بارزا في هذه القصيدة، وذلك لاعتماد الشاعر عليه بجعله رويّا، وكذلك بتكراره داخل أبيات القصيدة، ممّا يعمّق إحساسنا بالضعف والانكسار والمرارة، ويتكرّر هذا الصوت أربع مرّات في لحظة شعور الشاعر بالحزن والأسى إزاء محبوبه الذي غمره حبّا:

" أُنْظُرْ إِلَى كَبِدٍ ذَابَتْ عَلَيْكَ جَوًى، وَمُقْلَةٍ، مِنْ نَجِيعِ الدَّمْعِ، فِي لُجَجِ"[3]

([1])-مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص117.

([2])-حسن الغرفي: حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرقيّة، بيروت، لبنان، [دط]، 2001م، ص81.

([3])- ابن الفارض: الديوان، ص147.

أمّا حرف "اللاّم" فهو "حرف مجهور ذلقي (...) من الأصوات الأسنانيّة اللّثويّة" [1]، بالإضافة إلى أنّه "يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق"[2]. ونجد الأبيات التّالية التي تكرر فيها حرف "اللاّم" بكثرة: [3]

أَهْفُو إِلَى كُلِّ قَلْبٍ، بِالغَرَامِ، لَهُ شُـــغْلٌ، وَكُـــلِّ لِسَـــانٍ، بِـــالهَوَى لَهِـــجِ
وَإِنْ ظَلِلْتُ بِلَيْلٍ، مِنْ ذَوَائِبِهِ، أَهْدَى، لِعَيْنِي الهُدَى، صُبْحٌ مِنَ البَلَجِ
أَهْلًا بِمَا لَمْ أَكُنْ أَهْلًا لِمَوْقِعِهِ، قَـــوْلَ المُبَشِّـــرِ، بَعْـــدَ اليَـــأْسِ، بِـــالفَرَجِ

وهنا وظّف الشاعر صوت "اللاّم" للدّلالة على التماسك والاتّصال والرّغبة في الوصال، كما تجسّد أبيات القصيدة تمسك "ابن الفارض" بكلّ جوارحه، وكلّ ما هو متعلّق بمحبوبه.

بالإضافة إلى أنّ الشّاعر ركّز على توظيف الكلمات التي فيها "اللام القمرية" وذلك من أجل استثمار الذّلقة، في التعبير عن مدى مرونته وليونته في استلطاف محبوبه، والتغزّل بمحبوبه، من أجل استمالته وتحقيق الوصال معه.

كما كان لحرفي "الميم" و"النّون" حضورا بارزا، فـ"الميم" صوت "مجهور، متوسط بين الشدّة أو الرخاوة"[4]، ومن خصائصه أنّه يدلّ على "الحدّة والقطع والاضطراب كما يدلّ على الخضوع والضّعف"[5]. ونجد في الأبيات التّالية حرف "الميم" يتكرّر بكثرة:[6]

"فَاللَّوْمُ لُؤْمٌ، وَلَمْ يُمْدَحْ بِهِ أَحَدٌ؛ وَهَلْ رَأَيْتَ مُحِبًّا بِالْغَرامِ هُجِي؟
تَبَارَكَ اللهُ! مَا أَحْلَى شَمَائِلَهُ، فَكَمْ أَمَاتَتْ وَأَحْيَتْ فِيهِ مِن مُّهَجِ"

---

[1]– علي جاسم سلمان: موسوعة معاني الحروف العربيّة، ص162.

[2]–حسن عبّاس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، [دط]، 1998م، ص79.

[3]– ابن الفارض: الديوان، ص ص 144_147.

[4]–حسن عبّاس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص72.

[5]–كلودين عزيز: دراسة شعريّة الأصوات في ديوان "لكيما جسد قديم يتحرّر" لـ عبده لبكي، 27يونيو2016، تمّ الاطلاع عليه في 28ماي2021م، 20:00، https://georgetraboulsi.wordpress.com

[6]– ابن الفارض: الديوان، ص ص146.

وفي هذه الأبيات حدّة واضطراب الشّاعر تجاه من يلومه على غرامه، وكذلك ضعفه وخضوعه لصفات المحبوب التي تميت وتحيي المهج.

أمّا صوت "النّون" فهو الآخر أيضا "صوت متوسّط بين الشدّة والرخاوة" [1]، ومن معانيه أنّه يدلّ على "النّفاذ في الأشياء ممّا يفيد الحركة من الخارج إلى الدّاخل"[2]. ومن الأبيات التي تواتر فيها صوت "النون" بكثرة، ما يلي: [3]

"قُلْ لِلَّذِي لَامَنِي فِيهِ وَعَنَّفَنِي: دَعْنِي وَشَأْنِي وَعُدْ عَن نُّصْحِكَ السَّمِجِ

وهنا نرى انفعال "ابن الفارض" أمام من يلومه على هذا الحبّ ويتدخّل في شأنه، فيردّ عليه لومه؛ قائلا: اتركني مع أمري وشأني وارجع عن نصحك البارد القبيح الذي لا يجدي نفعا.

كما تجدر الإشارة إلى أنّه تم إدغام صوت "النّون" في "الميم"، وذوبانه فيه في أحيان، وفي أحيان أخرى تنقلب "النون" "ميما" ممّا يصدر عنه غنّة تستمتع الأذن بسماعها، ممّا يجعلها أقرب إلى الغناء، فمراد الشاعر قد يكون إشعار القارئ بالمتعة وهو في خضمّ قراءته لقصيدة "مَا بَيْنَ مُعْتَرَكِ الأَحْدَاقِ والمُهَجِ".

التكرار الصوتي المتعدد: " إذا كان تكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمة وجرسا ينعكسان على جمال الصورة فإن التكرار اللفظ في المعطى اللغوي لا يمنح النغم فقط بل يمنح امتداد متناميا للقصيدة"[4]، ومن بين أمثلة التكرار الصوتي المتعدد، نجد قول الشاعر:

وَخُـــذْ بقيَّـــةَ مـــا أَبْقيـــتَ مـــن رَمَـــقٍ؛ لَا خيْـر فـــي الحُـــبِّ، إن أبقـــى علـــى المُهَـــجِ

---

[1]– إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، ص66.

[2]– حسن عباس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص164.

[3]– ابن الفارض: الديوان، ص146.

[4]– عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص212.

مَـنْ لـي بـإتلاف رُوحـي فـي هـوى رشـإ، حَلْـوِ الشـمائل، بـالأرواح ممتَـزجِ

محجـب، لـو سـرَى فـي مثـل درَّتِـهِ، أغنتـه غُرَّتُـهُ الغَـرّا عـن السُـرُجِ

وإن ظللـت بليـلٍ، مِـنْ ذوائبـه، أهـدى لعينـي الهُـدى، صـبح مـن الـبَلَجِ

أهْـلا بمـا لَـمْ أكـنْ أهـلا لموقعـه، قـول المُبَشّـر، بعـد اليـأس، بـالفرَجِ.[1]

كرّر الشاعر بعض البنى الصوتيّة المتعدّدة في نفس الأسطر، في تأكيد على المعنى وترسيخ لإيقاعها الدلالي في ذهن المتلقي، إضافة إلى الحركيّة والدّينامية التي يمنحها هذا النمط من التكرار على جسد القصيدة.

كما عمد الشاعر إلى تكرار بعض الألفاظ لتعزيز النصّ وزيادة التأكيد على المكرّر، والتنبيه إليه، ومن بين الألفاظ التي كرّرها الشاعر: (الغرام، الهوى... وغيرها)، والأبيات الآتية تبيّن ذلك:[2]

"وَدَّعتُ، قَبْلَ الهَوَى رُوحِي، لمَا نَظرَتْ عَينَايَ مِن حُسنِ ذَاكَ، المَنظَرِ البَهِجِ

وَأَدمُعٌ هَمَلتْ لَولَا التَّنَفسُ مِن نَارِ الهَوَى، لَمْ أَكَد أَنْجُو مِنَ اللُّجَجَ

مَنْ مَاتَ فِيهِ غَرَامًا عَاش مُرْتقِيًا، مَا بَيْنَ أَهلِ الهَوَى، فِي أَرفَعِ الدَّرَجِ

أَهْفو إِلى كُلِّ قَلبٍ، بِالغَرامِ، لَهُ شُغْلٌ، وَكُلّ لِسَانٍ، بِالهَوَى لَهِجِ"

كما ذكر مسميات أخرى للغرام والهوى والحب، وما تأتي به على الجسد والرّوح من أدمع وأسقام، وأشواق وموت وغيرها، حتى بدت القصيدة في لغتها مشتعلة بالأحاسيس، فحقّقت ما يرمي إليه الشاعر من ذوبان وفناء في محبوبه.

(1)- ابن الفارض: الديوان، 145_147.

(2)- المرجع نفسه: ص ص145_147.

ب- التوازي:

إنّ تقنية التوازي من التقنيات الشعرية البارزة التي عاصرت وواكبت القصيدة منذ القدم، بوصفها قيمة جمالية تحقق للقصيدة توازنها وتكاملها الفني، ذلك لأن التوازي يعرف على أنه "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر أو بيت شعري وآخر" [1]، بمعنى أن التوازي قيمة جمالية لا غنى عنها في تحقيق الشعرية، بوظائف أخرى تتعلق بالدلالة، وليس فقط الإيقاع والتوازن الصوتي وغيرها من أشكال التوازي.

وتأتي هذه الظاهرة ذات قيمة دلالية وجمالية تسهم في إثارة المتلقي؛ وتحفيزه ليلتقطها جماليا، بما يحققه من توازن فني بين الأنساق ليصل إلى أعلى درجات التآلف والانسجام، كما في المقتطف الشعري التالي لابن الفارض في قصيدته ما بين معترك الأحداق والمهج:[2]

أَعــوامُ إقبَالِــهِ، كَــاليوْمِ، فــي قِصَــرٍ، وَيَــومُ إعرَاضِــهِ فــي الطُّــولِ كــالحِجَجِ

فَــإن نَــأَى سَــائرًا، يــا مُهْجَتِــي ارْتَحِلِــي وإِنْ دَنَــا زَائِــرًا، يــا مُقلتِــي ابْتهِجــي

وابــيَضَّ وجْــهُ غَرَامِــي فِــي مَحبَّتِــهِ؛ واسْــودَّ وجــه مَلَامِــي فِيــه بــالحجَجِ

هنا يؤدي (التوازي)_ في الأبيات السابقة_ دورا محوريا مهما في تحفيز رؤيتها الشعرية، لا سيما عندما أتى منتظما ذا نسق مطرد متوازن، يكشف عن التّرسيمة الشّعورية الدّقيقة، متمنيا دوام إقبال محبوبه وابتهاجه بزيارته وثبات الغرام والمحبة كذلك، وهذا التوازي أدّى إلى خلق حركة متوازية في القصيدة، ساهمت في إبراز الموقف الشعوري المتناقض وتعزيزه، وهنا

---

[1]- عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999م، ص ص 7-8.

[2]- ابن الفارض: الديوان، ص ص145_146.

تلاحمت الجمل في إبراز مشاعر الشاعر المتدفّقة وتثبيتها، وهذا دليل على أنّ التّوازي يحقّق للنسق الشعري حركته المتوازية وإيقاعه المحكم.

وفي قصيدة " ما بين معترك الأحداق والمهج" لـ " ابن الفارض" نوع آخر من التوازي وهو:" التوازي الصّرفي"، والمقصود به " توازي الصيغ الصرفية في وزنها، وإيقاعها الذي تولّده في النسق الشعري، لا سيما ذلك النسق الذي تتدخل في تركيبه الأنساق الصوتية المتجانسة، مولّدة نغما موسيقيا ينبعث من صدى الكلمات من جهة، ونسقهما التركيبي الذي يتضمنهما من جهة ثانية"[1]؛ وغالبا ما يلجأ الشعراء إلى هذا النوع من التوازي لتنغيم قصائدهم بأنغام متوازنة تشي بالتآلف، والتفاعل، والانسجام، وللتدليل على هذا التوازي نأخذ الأبيات التالية من قصيدة " ما بين معترك الأحداق والمنهج":[2]

وفِـــي مَسَـــارِحِ غِـــزلَان الخَمائِـــلِ، فِـــي بَـــرْدِ الأَصـــائِلِ، والإِصـــبَاحِ فِـــي الـــبَلَجِ

وفِـــي مَسَـــاقِطِ أَنْـــدَاءِ الغُمَـــامِ، علَـــى بِسَـــاطِ نَـــوْرٍ، مِـــن الأَزْهَـــار مُنتَسِـــجِ

وفِـــي مَســـاحِبِ أَذيَـــالِ النَّسِـــيمِ، إِذَا أَهْـــدى إِلَـــيَّ سُـــحَيْرًا،أَطْيَبَ الأَرَجِ

وفِـــي التِثَـــامِي ثغـــر الكـــأس، مُرتشِـــفا رِيـــق المُدامَـــة، فـــي مُسْـــتَنْزَهٍ فَـــرِجِ

هنا تُظهر الصيغ الصّرفية للكلمات _ في المقطع الشعري_ توازيا صرفيا تغلغل في الأنساق الشعرية السابقة، محققا درجة قصوى من التآلف، والتناغم الصوتي على مستوى الكلمات من جهة، والأنساق الشعريّة من جهة أخرى، والأنساق الشعرية المتضمنة فيها من جهة ثانية، كما في المتوازيات التالية:[الخمائل= الأصائل] و[مساقط= مساحب= مسارح] و[أنداء= أذيال]؛ وقد أتى التوازي موقعا صوتيا، بما يخدم الصيغة التركيبية للأنساق، محقّقا

---

[1]– عصام شرتح: التوازي في القصيدة المعاصرة، مارس 2017م، تمّ الاطلاع عليه 28 ماي 2021، 03:48، http: //alkalimah.net/anticles/read/8869.

[2]– ابن الفارض الديوان: ص147.

توازنها الصوتي، وتناغمها الإيقاعي في التعبير عن التوق العاطفي بكل زحمه الشعوري وحراكه النفسي.

فالشاعر يعيش حالة من الاحتراق العاطفي، يحاول أن يستحضر صورة محبوبه في كل صور الجمال المغرية عسى ولعل يعود إليه بعدما غاب عنه، فلم يعد في مقدوره إلّا أن يراه بجوارحه في كل الصور الجميلة والمعاني اللطيفة؛ ولذلك اختار الصيغ المتوازية لتشي بجمالية الصور الموقعة صوتا ودلالة هذا من جهة، وإثارة ما في داخل محبوبه إليه، لعلّه يعود إليه بعد الغياب من جهة ثانية.

وهكذا استطاع الشاعر عبر توازي الصيغ رسم الحالة الشعورية واحساسها الموقع لتأكيد حبه الجارف الذي يمحى أو يزول، دون أن نهمل فاعلية (التوازي الصرفي) تزداد عندما تقع هذه الموازاة في بنية القوافي، وهذا هو الشائع في القصائد العمودية مثيلات القصيدة التي نحن بصدد تحليلها، فالاعتماد على هذه التقنية يزيد في موسيقى القصيدة سواء الخارجية أو الداخلية، محققة التناغم والتظافر، والانسجام في حركتها النّصية، لتزيد القصيدة جمالا وإحكاما إيقاعيا مُمَوسقا.

الفصل الثالث

شعرية التركيب

للّغة العربية مجموعة من الخصائص والأساليب التي تميزها عن غيرها من لغات العالم، فمن المعروف أنّها لغة الضاد و لغة القرآن الكريم، وأنها لغة أهل الجنة؛ نذكر بعضا منها :البنى التركيبية، فقد مزج ابن الفارض في قصيدة "ما بين مثعترك الأحداق و المُهج" بين الجمل الإسمية والجمل الفعلية مع تنوع تراكيبها، إلا أننا نلحظ غياب التراكيب البسيطة (مبتدأ+ خبر) أو (فعل+ فاعل+ مفعول به)، ذلك لأنّ الشّاعر يبحث عن لغة خاصة تؤدي المعاني المكنونة في نفسه، مما خلق جوّا حيويا من اللعب على مواقع العناصر داخل التراكيب باعتماد انزياحات في البنى التركيبية لإنشاء تراكيب جديدة تحقق توافقا مع معاني السموّ التي يطمح إليها الشاعر المتصوّف، فشعرية التركيب أو المستوى التركيبي " مستوى يبحث عن غلبة بعض أنواع التراكيب على النص"[1].

أما نحن فسنقوم بالبحث على مستوى ثلاث جزئيات؛ فنبحث في الجملة الإسمية و تغيُّراتها والفعليّة وانزياحاتها عن الأصل، ثم ندرس توظيف النفي الذي لاحظنا أنه شكّل ظاهرة خاصة .

المبحث الأول : الانزياح في الجملة الاسمية:

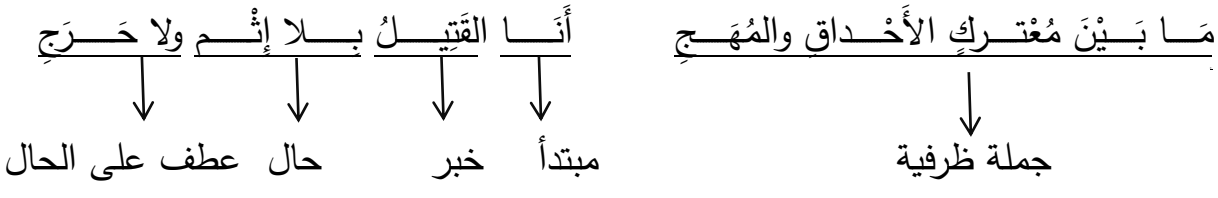
الجملة الإسمية " هي الجملة التي صدرها اسم صريح مرفوع أو مؤوّل في محل رفع, أو اسم فعل عند بعضهم, أو هي التي صدرها حرف غير مكفوف مشبه بالفعل"[2], وفيما يلي عرض لبعض البنى الانزياحيّة في تركيب الجمل الإسمية في القصيدة:

مَا بَيْنَ مُعْتركِ الأَحْداقِ والمُهَجِ أَنَا القَتِيلُ بِلا إِثْم ولا حَرَجِ

(1)– بشير تاوريرت: مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خبضر بسكرة، الجزائر، جوان2009، ص05.

(2)– خليل عمايرة: دراسة وآراء في علم اللغة المعاصر في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، عالم المعرفة، جدّة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1984م، ص80.

يتكون البيت من العناصر الآتية:



بنية الانزياح (السطح)

بعد تحليلنا لهذا البيت وجدنا أنه يوجد تأخير للعنصر الثاني "أنا القتيل بلا إثم و لا حرج"و تقديم للعنصر الاول "ما بين معترك الاحداق والمهج" من بنية الانزياح، مشكلة بذلك تركيبا انزياحا، يريد الشاعر ان يقول من خلاله أنه هو القتيل في حرب الأحداق و المهج، وقَتْلُهُ كان بغير ذنب ارتكبه ولا حَرجٍ من قاتله الذي قتله من غير ارتكابه لأيّ إثم يُقتل لأجله.

و للتوضيح أكثر اعتمدنا على طريقة ترتيب أو رصف البنى في بطاقات على شكل مخطط و هي كالأتي:

بنية الأصل (العمق):

العنصر 1	العنصر 2
أنا القَتِيل بِـلا إثْم ولا حرَج	ما بَيْن مُعترك الأحْدَاق والمُهج

بنية الانزياح (السطح):

العنصر 2	العنصر 1
ما بَيْن مُعترك الأحْدَاق والمُهج	أنا القَتِيل بِـلا إثْم ولا حرَج

نلاحظ أنّ الشّاعر قد تلاعب بترتيب هذا البيت المطلع للقصيدة، مع العلم أنّه لو أبقى على التّرتيب الأصلي لاستوى البيت في المعنى وفي الوزن أيضا، لكن هذا التأخير للعنصر الأول "ما بين معترك الاحداق و المهج" و التقديم للعنصر الثاني "أنا القتيل بلا إثم و لا حرج" غرضه التأثيث للقصيدة من أجل ضمان مطلع أو مقدّمة تسترعي الأسماع و تأنس لها الأنفس، وتهدأ لها القلوب.

2- يقول "ابن الفارض"

وأضـــــلعٌ نَحِلـــــتْ كَـــــادَتْ تُقَوّمُهـــــا، مِـنَ الجَـوَى، كَبِـدي الحَـرَّى مِـنَ العَـوَج

يتكون هذا البيت من االعناصر الآتية:

بنية الانزياح (السطح):

وأضلع	نحلت	كادت	تقوّمها
مبتدأ	فعل م. للمجهول	فعل مقاربة	خبر كاد
	العنصر 01	العنصر02	العنصر03

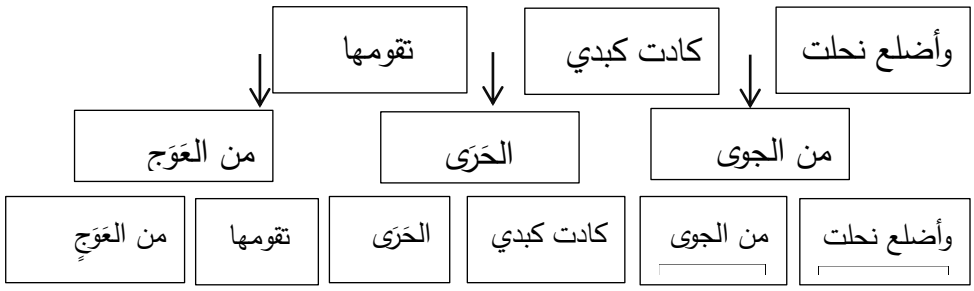
من الجوى،	كبدي	الحرّى،	من العوج
متعلق بـ" نحلت"	اسم" كاد"	صفة	متعلق بـ" تقوّمها"
العنصر4	العنصر5		العنصر 6

يشكّل البيت بنية انزياحية والذي يجب أن يكون كبنية أصلية كما يلي:

بنية الأصل (العمق):

وأضلع	نحلت	من الجوى	كادت	كبدي	الحرّى	تقوّمها	من العوج
مبتدأ	ف مبني للمجهول	متعلق بـ " نحلت"	فعل مقاربة	اسم كاد	صفة	خبر كاد	متعلق بـ " تقومها"

والمعنى العام للبيت عبارة عن 3 مستويات وهي :



جاء المستوى الاول في بناء المعنى بتحديد العناصر الأسس والمستوى الثاني بإضافات ضرورية للمعنى أما المستوى الثالث فلأجل التّركيب الشّعري الجمالي، بإعادة ترتيب الكلمات بحسب المعنى.

و بعد هذا سنعرض البنى التركيبية للبيت على طريقة ترتيبها في البطاقات من أجل زيادة وضوح الفكرة:

بنية الأصل (العمق):

العنصر 01	العنصر 02	العنصر 03	العنصر 04	العنصر 05	العنصر 06
وأضلع نحلت	من الجوى	كادت	كبدي الحَرَى	تقومها	من العَوَجِ

بنية الانزياح (السطح):

العنصر 01	العنصر 03	العنصر 05	العنصر 02	العنصر 04	العنصر 06
وأضلع نحلت	كادت	تقومها	من الجوى	كبدي الحرى	من العَوَجِ

غيّر الشاعر ترتيب عناصر النص من باب العناية والاهتمام بالمعنى، وكذلك لجعل سبب نحول أضلعه مؤخرا، من أجل تشويق القارئ لمعرفته، ومتابعة القراءة لاكتشافه، فإن أورد الشاعر البيت في صيغته الأصلية فقد وزنه أيضا وشعريته، لكنه ما إن أخل بترتيب عناصره كما في البنية الانزياحية أصبح البيت أكثر شعرية، كما استطاع بذلك ضمان استقامة الوزن، وتحصيل جمال التّعبير والصّياغة الشّعرية.

3- يقول الشاعر:

مـــن مَـــاتَ فِيـــه غَرَامـــا عـــاشَ مُرتقِيـــا مَـــا بـــينَ أهْـــلِ الهَـــوَى فـــي أَرْفَـــعِ الـــدَّرجِ[1]

يتكون الشطر الثاني من البيت من العناصر الآتية:

بنية الانزياح (السطح):

ما بَيْنَ أَهْلِ الهَوَى في أَرْفَعِ الدّرَج

زائدة ظرف مكان متعلق ب" مرتقيا"

العنصر 01 العنصر02

بنية الأصل (العمق):

في البيت بنية من أبنية التقديم والتأخير والتي يجب أن يكون ترتيبها في الأصل:

في أَرْفَعِ الدَّرَج مَا بَيْنَ أهل الهوى

متعلق ب" مرتقيا" زائدة ظرف مكان

يبدو أن الشاعر قام بتأخير العنصر الثاني " في أرفع الدرج "، وتقديم للعنصر الأول" ما بين أهل الهوى" في بنية الانزياح لكي يحافظ على وزن القصيدة وجرسها الموسيقي، ولكي يبين أنه من مات في الغرام كأنه عاش، وذلك أن قتلى المحبة أحياء لأنهم شهداء لا يموتون.

وهنا ترتيب للعناصر في بطاقات:

بنية الأصل (العمق):

العنصر 1	العنصر 2
في أرفع الدرج	ما بين أهل الهوى

[1]- ابن الفارض: الديوان، ص145.

بنية الانزياح (السطح):

العنصر2	العنصر 1
ما بين أهل الهوى	في أرفع الدرج

قام الشاعر بتقديم العنصر2 على العنصر1 لضمان استقامة الوزن في القصيدة، ولتتناسق أبياتها وفقا للأصول العربية التي عرفها العرب منذ أن عرفوا الكتابة وإلقاء الشعر.

المبحث الثاني: الانزياح في الجمل الفعلية:

أما الجملة الفعلية فهي الجملة " التي يتصدّرها فعل تام أو ناقص"[1].

ونظامها التركيبي المعياري في أبسط وجوهه يتكون من: (فعل، فاعل، مفعول به)، لكنّ الشاعر استطاع أن ينزاح عن هذا المكوّن التّركيبي في عديد من المواضع في قصيدة " ما بين معترك الأحداق والمهج".

1-يقول ابن الفارض:

يَهْـوَى لِـذِكْرِ اسْـمِه مـن لـجَّ فـي عـذَلي، سَـمْعِي، وإنْ كَـانَ عـذَلي فِيـهِ لَـم يَلِـجِ[2]

يحتوي البيت على انزياح لغوي عناصره كالآتي:

بنية الانزياح (السطح):

يَهْـوَى	لِـذِكْرِ اسْـمِه	مـن لـجَّ فـي عـذَلي،
ف. مضارع	متعلق بـ" يهوى"	مفعول به
↓	↓	↓
العنصر01	العنصر 02	العنصر03

[1]- خليل عمايرة: دراسات وآراء في علم اللغة المعاصر في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، ص80.

[2]- ابن الفارض: الديوان، ص146.

سَمْعِي، وإنْ كَانَ عذَلي فِيهِ لَم يَلِجِ

فاعل
↓
العنصر 04

والذي يجب أن يكون في الأصل:

بنية الأصل (العمق):

يَهوى سمعي من لجّ في عذلي لذكر اسمه وإن كان عذلي فيه لم يلج

ف. مضارع فاعل مفعول به متعلق بـ" يهوى"

فنلاحظ أنه قدّم عناصر على أخرى في بنية الانزياح، وذلك ليظهر مدى حبّه لمحبوبه، فسمعه يهوى ذلك العاذل الذي بالغ في خصومته، من أجل سماع اسم محبوبه.

أمّا ترتيب العناصر في بطاقات، فهو كالآتي:

بنية الأصل (العمق):

العنصر 01	العنصر 02	العنصر 03	العنصر 04
يهوى	سمعي	من لج في عذلي	لذكر اسمه

بنية الانزياح (السطح):

العنصر 01	العنصر 04	العنصر 03	العنصر 02
يهوى	لذكر اسمه	من لج في عذلي	سمعي

في البنية الانزياحية أخّر الشاعر العنصر 02 (سمعي)، وقدّم العنصر 04 (لذكر اسمه) ثم العنصر 03 (مَن لج في عذلي)، وذلك لكون المتقدم محط التحبّب، فقد قدّم اسم المحبوب وقدّم العاذل لذكرِه إياه.

2-يقول الشاعر:

وَأَرْحـــمُ البَـــرقَ فـــي مســـراهُ، منتَســـبًا لثَغـــره، وَهـــو مُسْـــتَحيٍ مـــن الفَلَـــجِ[1]

تحتوي الجملة الفعلية في صدر البيت على انزياح لغوي عناصره كالآتي:

بنية الانزياح(السطح):

وَأَرْحمُ البرقَ في مسراهُ، منتَسبًا

ف.مضارع م.به متعلق بـ" أرحم" حال لـ" البرق"

العنصر 01 العنصر 02 العنصر 03

والذي يكون في بنيته الأصلية على هذا النحو:

بنية الأصل(العمق)

وَأَرْحمُ البرقَ منتَسبًا في مسراهُ

ف.مضارع م.به حال لـ" البرق" متعلق بـ" أرحم"

بعد تحليلنا لهذا المقطع الشعري، اكتشفنا أنّ الشاعر قدّم العنصر03 "منتسبا"، وأخّرالعنصر02 "في مسراه"، في بنية الانزياح، وبذلك يريد الشاعر أن يقول أنّه يرحم البرق لتشبُّهه بلمعان وبريق أسنان المحبوب، وعودته مستحيٍ من فَلَجِ أسنان المحبوب.

أمّا عن نظام البنى في بطاقات فهو كالآتي:

بنية الأصل (العمق):

العنصر 01	العنصر 02	العنصر 03
وَاَرْحَمُ البَرْقَ	مُنْتَسِبًا	في مسراهُ

[1]- ابن الفارض: الديوان، ص146.

بنية الانزياح (السطح):

العنصر 01	العنصر 03	العنصر 02
وَاَرْحَمُ البَرْقَ	في مسراه	منتسبا

حرّك الشاعر بطاقات العناصر المكونة للبنية الأصلية، ليحدث بذلك تركيبا انزياحيا، لتأكيد حال البرق المنتسب في لمعانه إلى ثغر المحبوب، ثم عودته مستحيٍ من فلج أسنانه.

3-يقول ابن الفارض:

تَــراه إن غــاب عنِّــي كُــلُّ جَارِحــةٍ فــي كــلّ معْنًــى لَطِيــف، رائِــقٍ، بَهِــج

تشكل الجملة الفعلية في الشطر الأول من البيت بنية انزياحية تتكون من العناصر الآتية:

بنية الانزياح(السطح):

تَراه	إن غاب عنِّي	كُلُّ جَارِحةٍ
ف. مضارع	ج. شرطية	فاعل
العنصر 01	العنصر 02	العنصر 03

والتي تكون في بنيتها المجرّدة الأصلية كالآتي:

بنية الأصل (العمق):

إن غاب عنِّي	تراه	كُلُّ جَارِحةٍ
ج. شرطية	ف. مضارع	فاعل

هنا الشاعر قام بالفصل بين الفعل والفاعل، وذلك للتأكيد على الفعل، وعلى أنه يرى محبوبه بجوارحه، أي بكل جزء في اسمه وكل عضو تدبّ فيه الحياة.

وسنوضح ذلك أكثر، عن طريق وضع العناصر في بطاقات لشرح البنية التركيبية للجملة:

بنية الأصل (العمق):

العنصر 01	العنصر 02	العنصر 03
إنْ غَابَ عنّي	تَرَاهُ	كُلُ جَارِحةٍ

بنية الانزياح (السطح):

العنصر 02	العنصر 01	العنصر 03
تَرَاه	إن غاب عني	كلّ جارحة

أخلّ الشاعر بترتيب عناصر الجملة مشكلا بذلك انزياحا في الترتيب الأصلي لها مخالفا لمظهر المعنى مستعينا بقرائن أخرى لجعل المعنى أرقى من حيث دلالته وبيانه، فـ"هذا البيت(...) من ألطف النظام، وأحسن الكلام لأنّه أسلوب غريب ونمط عجيب"[1]، وذلك لأن الشاعر أصبح يرى بكل ما فيه من جوارح، فما إن يغيب محبوبه يراه في كل ما يدور حوله في الكون، فكأن غيابه حضوريا يتجلى في كل الموجودات، حضورا يرى بالبصيرة لا بالبصر.

النفي؛ جمالية السّلب:

يعكس أسلوب النّفي حالة القلق الوجودي الذي يسيطر على حالة وجدان الشاعر، فهو ينفي أحيانا ليدافع عن نفسه، وينفي أحيانا ليدافع عن محبوبه، وينزهه من الصفات السيئة فينفي بذلك كل مظاهر القبح والعناء، رغبة منه في خلق عالم أفضل.

فأسلوب النفي "يحدد أسلوب الشاعر في قول ما يريد، على أساس انعدام التشابه الإرادي، والتماثل المقصود بين عالمه والعوالم الأخرى، لأنه عندما يتلاعب بالنفي ينبغي

---

[1]– حسن البوريني، عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، مطبعة ارنودو شركاه، مرسيلية، العدد10، د ط، د ت، ص347.

الإثباث بطريقة المخالفة"[1]، ويظهر لنا النفي في كثير من المواضع في قصيدة" ما بين معترك الأحداق والمهج " لابن الفارض، وذلك في قوله في مطلع القصيدة:

مَـا بَـينَ مُعتَـركِ الأَحـدَاقِ والمُهَـجِ أنَـا القَتيـلُ بـلا إثـمٍ ولَا حَـرجِ[2]

الشّيء اللافت للنظر هنا هو أن تفجّر بنية النفي لم يبدأ من "لا" وإنما بدأ من ضمير المتكلم "أنا" الذي نشر دلالته على مجموعة التراكيب، وجاءت أداة النّفي لتأكيده عدم ارتكابه لإثم يُقتَلُ لأجله، فكأنّه ينفي على نفسه صفة الإثم.

كما تعددت بنى النفي في القصيدة، وتنوعت أدواته، ومثال ذلك قول "ابن الفارض" في الأبيات الأولى من القصيدة:

وأدْمُـع هَمَلَـت، لَـوْلا التَّـنفّسُ مـن نـارِ الهَـوَى، لـم أكَـد أَنْجـو مـن اللُّجَـجِ

أَصْـبَحْتُ فِيـكَ كَمـا أَمْسَـيتُ مكتَئِبـا، وَلَـمْ أَقُـلْ جَزَعًـا يـا أزْمَـة انفَرِجـي

وكُـلُّ سَـمْعٍ عـنِ اللَّاحـي، بـه صـمَمٌ وكَـلِّ جَفْـن إلـى الإغْفَـاء لـم يَعُـجِ

لا كـانَ وَجـدٌ، بـه الآمـاقُ جامِـدة ولا غـرامٌ، بـه الأَشـواقُ لـم تهِـجِ[3]

إن الشاعر يعبّر عن حالته محاولا بذلك رصد أبعادها، ذلك من خلال كثرة الألفاظ وكثافة معانيها المتناسقة والمتلائمة من أجل صياغة الإحساس الذي يهدف إليه، فيرسّخ مفهوما عميقا وإحساسا كاملا بحقيقة مفادها أنه ينزّه نفسه من كلّ الصفات السّيئة، فهو ينفي نجاته من الغرق في اللجج لولا تنفسه من نار الهوى التي تسعّر حشاه، كما أنه ينفي عن نفسه صفة "الجزع" من أزمة الاكتئاب والحزن التي هو فيها، وينفي اعوجاج جفنه وميله إلى

---

[1]– صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص347

[2]– ابن الفارض: الديوان، ص144.

[3]– المرجع نفسه: ص ص 145.

الإغفاء، بالإضافة إلى نفيه لكل وجد أو غرام جمدت فيه الآماق، أو لم تهج به الأشواق، وغيرها من البنى النفيية التي برزت وبشكل خاص في بداية القصيدة ونهايتها.

ومن أمثلة النفي في نهاية القصيدة قول الشاعر:

لَـمْ أدر مـا غرْبَـةُ الأوطـانِ، وهـو معـي وخَـاطري، أيـن كُنَّـا غيـرُ منـزَعِجِ[1]

نلاحظ أن خيوط الدلالة تتحرك على منوال واحد فيأخذ النفي طبيعة التجدد والاستمرارية من خلال مجموعة البنى النفيية التي جاءت مناسبة للتعبير عن التنزيه الذي يسعى إلى إثباته عن طريق النفي المستمرّ لمختلف الصفات السيئة فهو غير منزعج من غربة الأوطان مادام بمعيّة محبوبه.

لقد اتجه "ابن الفارض" إلى توظيف أسلوب "النفي" لتحقيق التفرّد من خلال التّنزيه عن النّقص والمشابهة، ليليه حُبّ المحبوب المنزّه بدَوره عن كلّ ذلك، من خلال انسحاب النسق التفكيري عن النسق التعبيري للشاعر، فعندما تحدث عن محبوبه أدّى به تفكيره إلى تنزيهه عن مألوف الصفات، فانسحب ذلك على التعبير مما أدى إلى كثرة ورود "النفي".

ورد النفي في 15 موضعا في القصيدة ليؤكد على أهمية وفعالية السلب الذي أوجده دافعان أساسيان هما تنزيه المحبوب عن المألوف من الصفات وتنزيه الذات المحبة عن وجود شبيهها في الغرام، مما دعانا إلى التنبّه إلى فعالية السّلب في معجم النّص، فكثيرة هي العبارات الدّالة على الفقد مثل (قتيل، ودّعت، نَحلت، هملت، أسقام، مكتئبا، صمم، رمق، اتلاف، مات، اعراض، نأى، ارتحلي، خلعت، اطّرحت ...)، وهذه الكثرة الدالة معجميا اقتضت بحث فكرة التخلي كظاهرة متميزة في هذا النص تمارسها الذات الشاعرة المتصوفة طلبا لما يقابلها من التجلي وسيعرض البحث إلى رصد هذه الثنائية(التخلي/التجلي) عند بحث التصوير الشعري.

[1]– ابن الفارض: الديوان، ص147.

الفصل الرابع

التّصوير الشّعري

لقد عُنِيَ الشّعراء القدامى بالصّورة الفنية عناية كبيرة، وأعاروها القدر الكافي من الالتفات، وبالتالي أفردوها بالتّوظيف في شعرهم فقد احتفوا بها حفاوة بالغة واحتفاء منقطع النظير، يدل على ذلك ما تطفح به قصائدهم من تشبيهات واستعارات وكنايات وغيرها مما يزيد المعنى جمالا ورونقا.

وذلك لأنّ الصورة الجيّدة هي صورة قويّة معبّرة عن إحساس الشّاعر بصدق، وتنقل ذلك الإحساس إلى المتلقي، فينفعل ويشارك القائل أحاسيسه ومشاعره، ومن هنا كان دورنا انتقائيّا لأهم الصّور الفنيّة في قصيدة "ما بين معترك الأحداق والمهج" لـ"ابن الفارض ."

المبحث الأول: التشبيه؛ القلّة الفعّالة.

يأتي التّشبيه في المقدّمة باعتباره الوسيلة التّصويرية المفضّلة عند الشّعراء. وأساس التّشبيه هو" أن تكشف عن صفة في المشبّه باختيار مشبّه به اتّضحت فيه هذه الصفة بشكل واضح جليّ"[1]

لكنّ "ابن الفارض" لم يجعل من التشبيه أساسا لتصويره الفني، فنجد أنه وظّف تشبيهين اثنين فقط:

1-يقول الشاعر

أَصْـــبَحُتُ فِيـــكَ كمـــا أمســـيتُ مكتئِبًـــا ولـــمْ أقُـــلْ جزَعًـــا: يـــا أزْمَـــة انْفرجِـــي[2]

استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة أن يقول على حد قول شارحَي الديوان: "أصبحت فيك كما أمسيت مكتئبا فشبه حاله في الصباح بحاله في المساء(....) وسبب ذلك أنّ الأصل في الحزن أن يكون في المساء، وأما كونه في الصباح فنادر بالنسبة إلى وجوده في المساء".[3]

---

[1]- محمد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط1، 250م، ص89.

[2]-ابن الفارض: الديوان، ص144.

[3]- حسن البوريني، عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ص334.

ولكن الأقرب أنّ الشاعر يريد توضيح حالته التي لا تتغير صباح مساء، إذ يستغرقه الاكتئاب وعدم الجزع والصّبر عليه والرّضا به، فكان تشبيه إمسائه بإصباحه للدلالة على الاستمرارية والثبات فلم تأت "كما" لأجل التّشبيه المعهود، وإنما للتأكيد على الاستمرارية والرضا بحال الاكتئاب التي يعيشها في الصّباح والمساء.

2-يقول ابن الفارض:

أعـــوامُ إقبالـــهِ، كـــاليوم، فـــي قِصَـــرٍ، ويَـــوم إعراضِـــه، فـــي الطّـــول، كـــالحجج[1]

هنا يشبّه الشّاعر أعوام اقبال محبوبه كالأيام في قصرها، ويشبه يوم إعراضه عنه كالسّنون في الطّول، لكنّ الشّاعر لا يريد من هذا "سوى الطّباق بين العام واليوم وبين الإقبال والإعراض"[2].

وهذا هو الأصل في البيت الذي جاء كصيغة مشابهة، والغرض منه تحقيق غاية أخرى ألا وهي المطابقة بين شطري البيت.

نلاحظ قلة التشبيهات في القصيدة، والموجود منها بعيد كل البعد عن الغاية التقليدية للتشبيه، فتميز بقلته وأثره غير التصويري، ذلك لأن المحبوب في مرتبة رفيعة تجعله بعيدا عن المشابهة، لأن التشبيه يعتمد على الاشتراك ووضوح الصفة في الموصوف، لكن الشاعر لا يجد. شبيها لمحبوبه المتعالي، لذلك ابتعد عن التشبيه، فلا شيء أهل لأن يَشتبِه بمحبوبه.

---

[1]- ابن الفارض: الديوان، ص145.

[2]- حسن البوريني، عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ص341.

المبحث الثاني: الاستعارة والتلطّف.

إذا ما انتقلنا من التشبيه ودوره في بناء الصورة الشعرية إلى الاستعارة ودورها في خلق هذه الصّورة لدى" ابن الفارض"، وجدنا أنّ قصيدة "ما بين معترك الأحداق والمهج"، شبه خالية من الاستعارات ففي القصيدة كلها لم يوظّف الشاعر إلا استعارة واحدة، وذلك في قوله:

مَـن لـــي بـــإتلاف روحـــي فـــي هَـوَى رشـــإ، حلـــــو الشَّـــــمائل، بـــــالأرواح ممتـــــزج[1]

وعلى ضوء أن" الاستعارة في الاصطلاح: هي مجاز لغوي علاقته المشابهة"[2].

نجد أن الشاعر حذف المشبّه (المحبوب) وصرّح بالمشبّه به على سبيل الاستعارة المكنيّة، حيث أظهر لطافة المحبوب ورقته وجماله الذي لا يضاهيه فيه مخلوق.

والاستعارة التصريحيّة اليتيمة جاءت لأجل ما بعدها لاستجلاء لطافة الرشإ و صفاته، فذهب الشاعر إلى ألطف ما يُتغزل به من الصّفات وجعله مطيّة لقنص ألفاظ وعبارات أشد لطافة ليَتغّزل بمحبوبه من خلالها، والتي هي ليست في الأصل للرشإ وإنّما للنّور (صبح من البلج، اِبيض وجه غرامي، أرحم البرق) وللألحان الجميلة (نغمة العود، النّاي الرّخيم، ألحان من الهزج)، وللعطر والرائحة الزكية (قال المسك، الأزهار، أطيب الأرج) وللامتزاج بالأرواح، وغيرها من الصفات اللّطيفة التي من الممكن أن تكون أهلا للتغزل بهذا المحبوب المنزّه من الصفات المألوفة، المحبوب "الحقّ المطلق عليه من معاني الجمال والجلال والكمال"[3]، التي يتمسح الشاعر بذكرها والتلميح إليها في سعيه نحو: التّجلي المنشود .

---

[1]– ابن الفارض: الديوان، ص145.

[2]– محمد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص97

[3]– الحسن البوريني، عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ص338.

المبحث الثالث: الكناية؛ جمالية المحايثة:

ولأنّ قوة الشعر تتجلّى في الصّورة التي تعبّر عن عمق التّجربة، كان من اللّازم استقراء القصيدة للتّعرف على الموضوعات التي شكّلت الصور، والمصادر التي استمدّت منها هذه الصور عناصرها، فوجدنا أن "الكناية" هي الأكثر حضورا، لما فيها من قوّة تأثيريّة، فهي تعتمد الإلماح دون الإفصاح مما يجعل متلقّي النص متحفّزا ومتشوّقا لاكتشاف المعنى المتوازي، والذي باكتشافه تحصل لذّة ومتعة تسهم في ترسيخه.

إذن فالكناية هي "التعبير عن المعنى بطريقة تصويرية غير مباشرة، تتناول أبرز المواقف الدالة على صحة ذلك للمعنى"[1]. ومن كنايات الشاعر التي شدت انتباهنا:

1-يقول ابن الفارض:

لله أجفَـــان عَـــين، فيـــك، ســـاهرةٍ، شَـــوْقًا إليـــك، وَقَلْـــبٌ، بـــالغَرامِ، شـــجِ[2]

يذهب شارحا الديوان إلى أنّ الشاعر" كنّى بالعين عن ذات الوجود الحق، وبالأجفان عن صور الكائنات فالأرواح الأجفان العليا والأجسام الأجفان السفلى"[3]، واستنادا إلى هذا نجد أن "ساهرة " كناية عن عدم الغفلة في مشاهدة المحبوب والشوق إليه.

2-يقول الشاعر:

وإنْ تَـــنَفّسَ قَـــال المِسْـــكُ، معترفًـــا، لِعَـــارِفِي طِيبـــه: مِـــنْ نشـــرِهِ أَرَجِـــي[4]

وفي قول الشاعر "لعارفي طيبه" صورة كنائية فقوله: "طيبه" – أي نفس ذلك المتنفِّس– كناية عن "رائحة إيمانه بالحق لما جاءه وهو ظاهر في صورة بشرية متجليا بها"[5].

---

[1]– محمد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص 109.

[2]– ابن الفارض: الديوان، ص144.

[3]– حسن البوريني: عبد الغني النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ص332.

(4)– ابن الفارض: الديوان، ص145.

(5)– حسن البوريني: عبد الغني النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ص 348.

3-وفي قول الشاعر:

فيـــه خَلعْـــتُ عِـــذاري، واطَّرحْـــتُ بِـــهِ قَبـــول نســـكي، والمَقْبُـــول مـــن حِجَجِـــي[1]

نجد أن " فيه خَلَعْتُ عِذَارِي" ، كناية عن عدم المبالات بما يفعل، ففيه خُلِعَ عِذَاره، وتَهتَّكت أَستارّه، وكُشفَت للعالمينَ أسرارُه، وهو غير مبالٍ بذلك، حتّى صار مَطروحَ الطَّاعات بِغيْر وقار تاركا نُسكه وإن كانت مقبولة عند الملك الغفّار، ذلك لأنّه لا يبغي قبول الطّاعات بل ينشد الحبَّ وبَذلَ الرّوح في سبيل ذلك.

4-قال ابن الفارض

أُنْظُـــر إلَـــى كَبـــدِ ذَابَـــتْ عَلَيْـــكَ جَـــوًى وَمُقْلَـــةٍ، مِـــنْ نَجِيـــعِ الـــدَّمْعِ فِـــي لُجَـــجِ[2]

في قوله "كبد ذابت" كناية عن الفناء ، فناء هذه الكبد وذوبانها من شدة الجَوى، ونار الشوق التي تحرقه وهو بعيد عن محبوبه.

أما قوله: "من نَجيع الدّمع في لُجج" فـ" يكنّى باللُجج، أي المقادير الكثيرة من دم الدمع التي غرقت فيها العين عن الصورة الكونية المدعية عن للوجود بنجاسة الشرك الخفي"[3]، فكان بذلك التعبير بالكناية تعبيرا بالآثار واللّوازم في الإشارة إلى المحبوب من خلال ألطف الصفات التي يتغزل بها، فمن ألطف ما يرد على الفكر هو الأرواح (بالأرواح ممتزج)، وألطف ما يرد على السمع هو الألحان الجميلة (ألحان من الهزج)، وألطف ما يراه البصر هو المناظر البديعة والنور (غزلان الخمائل، مستنزه فرج)، ومن ألطف ما يرد على اللمس والشم هو رقة المطر (أنداء الخمام على أنداء نور)، و من ألطف الصور اللمسية هو وضع الكأس موضع اللّثم في الفم (وفي التثامي ثغر الكأس)، ومن ألطف ما يتذوّقه المرء هو الخمر (مرتشفا ريق المدامة)، ومن ألطف الأزمنة زمن الشروق أو الغروب أو زمن السحر وغيرها (الأصائل، البلج، سُحَيرا) وبتصغيره لكلمة (سحر، سُحَيْرًا) زادت لطافة اللّفظ

---

[1]- ابن الفارض: الديوان، ص146.

[2]- المرجع نفسه: ص87.

[3]- حسن البوريني، عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ص355.

ولطافة المعنى، ولطافة الزّمن أيضا، وكل هذه اللطائف المتجزئة ذكرت في سعي "ابن الفارض" نحو تلمس آثار التّجلي، فَلَذَّةُ الوجدان الجزئي جاءت بسبب استعصاء التجلي الكلي المطلق على الذات العاشقة لجلال المستجلى، لذلك نجد الشاعر يطيف به ويتلمسه في حالات لطيفة لامتلائه بالمحبوب، الذي لا يتوصل إليه إلا بالتلطّف.

المبحث الرابع: التناص الديني

والآن سنحاول رصد وجه من أوجه التّناص الدّيني، ولكن قبل ذلك يجب علينا ذكر مفهوم مصطلح التّناص فهو عند الدكتور "سعيد علوش" : " عبارة عن طبقات جيولوجية كتابية تمر عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص ، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي عبارة عن تحويلات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون ايديولوجي شامل"[1]، إذن فالتناص ظاهرة معقدة استيعابية لنصوص سابقة بحيث تندمج مع النص الأصلي منتجة في الأخير نصا جديدا متكاملا موحدا وذلك بتفاعلها وتعالقها.

وبالحديث عن التّناص الديني، نجد أن القرآن حقل خصب بالألفاظ والأساليب، ما يدعو قارئيه إلى استلهام أساليبهم منه، ولا ننسى في ذلك فضل السنة النبوية أيضا، ومن المعلوم أن الغاية المألوفة لهذا النوع من التناص هي تقوية النص قيد إنشاء تعابير قرآنية أو حديثية متعالية في درجة بلاغتها ، أما في القصيدة "ما بين معترك الأحداق والمهج " نجد أن ابن الفارض يخرج بالتناص عن غايته المعهودة ويردها إلى توطئة التركيب بحمل المعنى الجديد كما سيتبين بالبحث.

1-يقول الشاعر:

فيـــه خلعـــت عـــذاري وأطرحـــت بـــه قبـــول نســـكي والمقبـــول مـــن حججـــي[2]

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض القديم والترجمة)، دار الكتاب اللساني، ،بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص 115.

[2]- ابن الفارض، الديوان، ص146.

إن الشاعر في توظيفه لهذه المعارف الدينية (قبول نسكي ، المقبول من حججي) عانق وأشار إلى القرآن فكلمتي(نسكي، حججي) فيهما إشارة إلى الحج ومناسكه من طواف وسعي ورمي للجمرات، ونحر للأضاحي وغيرها، وفي هذا السياق نستحضر قوله تعالى: ﴿ قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿١٦٢﴾ ﴾(سورة الأنعام الآية :162)، لكن الشاعر لم يرد بهذا التناص نفس المعنى الذي تحمله الآية، لأنه لا يأبه لقبول نسكه أو حججه كما هو واضح في عبارة (واطرحت ...) فهو يتخلى عن قبول نسكه وعن المقبول من حججه، فعند أصحاب الحب الإلهي ليس الوصول والتقرب بالنسك والعبادة وإنما التقرب وتحقيق الوصال يكون بالحب وبذل الروح للمحبوب وذلك ما سعى إليه في كل القصيدة.

ويبرز الإيحاء في هذا البيت باعتباره عنصرا أساسيا من عناصر تحول التجربة الشعرية، فمن خلاله يؤدي الصورة الشعرية دورا في الإيحاء بمشاعر الشاعر لتصل إلى درجة مهمة من درجات الابداع الفني في التعبير فـ " ابن الفارض" في معرض كلامه عن خلع الأعذار و قبول النسك والحجج وعدم مبالاته بقبول هذه العبادات و الطاعات و النسك يتلذذ بالإيحاء إلى سعيه لأن يقبل في الملإ الأعلى عن طريق الذكر وبذل الحب لا عن طريق هذه العبادات.

2-في قوله:

وابـــيضّ وجـــه غرامـــي فـــي محبتـــه، واسْـــوَدَّ وجْـــه ملامـــي فيـــه بـــالحُجَجِ[1]

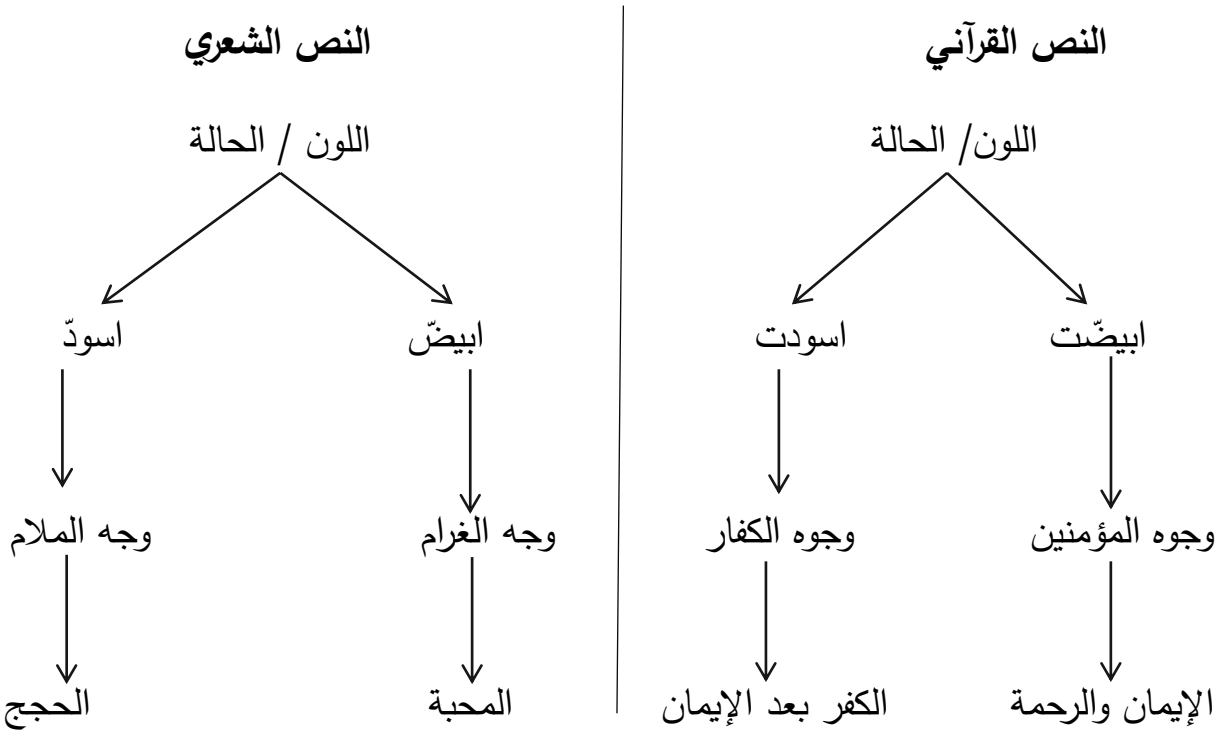
يقود هذا البيت إلى معنى واضح وجليّ فيه استحضار للمعجم القرآني، فهنا الشاعر قد استدعى يوم الحساب والعقاب وذلك بتوظيفه لألفاظ دالة تحمل في طياتها إشارة إلى أهوال يوم االقيامة، ما يحيل إلى قوله تبارك وتعالى: ﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ﴿١٠٦﴾ وَأَمَّا

[1]- ابن الفارض: الديوان، ص146.

ٱلَّذِينَ ٱبۡيَضَّتۡ وُجُوهُهُمۡ فَفِي رَحۡمَةِ ٱللَّهِ هُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ ﴿١٠٧﴾ ﴾ (سورة آل عمران، الآية: 106-107).

انتقل الشاعر هنا بالنص من مستواه المعهود إلى مستوى يتجاوز هذا المألوف، فجعل الذي يبيَضّ ويسوَدّ وجها، لكنه خلاف الوجه الحقيقي المذكور في القرآن الكريم، وإنما هو وجه مجازي، فبدل المحبة يبيض وجه الغرام منه، وتقصيره فيها يعرّضه للوم مما يقيم عليه الحجج، في عدم الأهلية في قبول الغرام فيسودّ وجه الملام منه، على خلاف وجوه المؤمنين التي تَبْيَضُّ من الإيمان ورحمة الله، ووجوه الكفار التي تسود بالكفر بعد الإيمان.

فالغرض من التناص عنا هو الاستفادة من النص القرآني في المقابلة، ومن اختيار اللفظتين الدالتين(ابيض/ اسودّ) في خدمة المعنى الجديد، ومخالفة المعنى المعهود.



تشكلت الصورة التشبيهية في هذا التّناص من خلال مشابهة المشهد السياقي؛ فـ " ابن الفارض" يشبه وجه غرامه وهو يَبْيَضّ في محبة محبوبه بوجوه المؤمنين التي تبيضّ من الإيمان ورحمة الله بهم، كما شبّه وجه ملامه الذي يسودّ بالحجج بوجوه الكفّار التي تسودّ بالكفر بعد الايمان.

ومن خلال هذه الصورة الشعرية يتكشف للمتلقي جمالية المماثلة في بناء أسلوب التناص بأبعاده الدلالية فالشاعر يتلذذ من خلال هذه الصورة الشعرية التشبيهية التي تكشف للمتلقي جمالية مماثلة الصيغ اللفظية في بناء أسلوب التّناص بأبعاده الدلالية.

3-يقول ابن الفارض:

فليصـــنعِ الرَّكْـــب مَـــا شَـــاؤوا بأنفســـهم هـم أهـل بـدر، فـلا يَخشـونَ مِـن حَـرجِ[1]

يظهر جليا من خلال عبارتي(فليصنع الركب ما شاؤوا، هم أهل بدر) أنه تناص من الحديث الشريف، ففي هذا البيت إشارة إلى قول الرسول ﷺ لعمر:" لعلّ الله اطلع إلى أهل بدر فقال: اعملوا ما شئتم فقد وَجَبَت لكم الجنة- أو قد غفرت لكم"[2].

لكن الشاعر هنا لا يقصد بـ(أهل البدر) أهل غزوة بدر حقيقة- الذين ورد فيهم الحديث النبوي الشريف المذكور أعلاه- لكنه يريد بذلك معنى آخر، ففي البيت الذي قبله يقول:

لِـيَهْنَ رَكْـبٌ سَـرَوا لـيلًا، وأنـت بهـم، بِسَـيرهم فـي صَـبَاحٍ، مِنْـك، منـبلج[3]

الملاحظ هنا هو أنّ تأكيد كلمة(سروا) بتحديد زمن(ليلا) يبدوا حشوا، لأن السّرى في الحقيقة لا يحتاج إلى هذا التأكيد الزمني، فالأصل فيه هو الليل، أمّا عبارة (وأنت بهم) تجعلهم في صباح منبلج من المحبوب وذلك لسيره معهم.

فدلالة هذا البيت تنسحب على المعنى الذي يليه، فيصبح المحبوب بسيره مع الركب- ليلا- (بدرا) يستنار بنوره، ويصبح الركب هم أهل البدر المشعّ بالنور، الذي يغطيهم الأحقية في صنع ما يشاؤون دون خشية أو حرج.

---

[1]- ابن الفارض: الديوان، ص147.

[2]- الإمام عبد الله محمد بن اسماعيل بن ابراهيم بن المغيرة الجعفي البخاري: صحيح البخاري، مج05، دار التأصيل، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص202.

[3]- ابن الفارض: الديوان، ص147.

وفي ذات البيت نجد تورية في قول الشاعر " أهل بدر" فمن الملاحظ أن هذه العبارة لها معنيين- الأول متبادر قريب وهو (أهل غزوة بدر الكبرى) وسبب تبادره إلى الذهن ما سبقه من عبارة " فليصنع الركب ما شاؤوا" – والثاني بعيد وهو (أهل البدر الذي ينير لهم الليل) وهذا هو المعنى الذي يريده الشاعر، ويتلذذ بسرده تحت ظل المعنى القريب ممّا أضفى على هذا العمل الأدبي صورة جميلة تشد المتلقي إليها وتدعوه إلى انتظار المزيد.

4-يقول الشاعر:

لَـكَ البِشَـارة، فـاخْلع مَـا عليـك، لَقَـد ذُكِـرْتَ ثَـمَّ، عَلَـى مَـا فِيـكَ مَـنْ عَـوجِ[1]

من الملاحظ في قوله (فاخلع ما عليك) أن هنالك قربا في الصياغة اللفظية بينها وبين ما قيل لسيدنا موسى عليه السلام لحظة دخوله الوادي المقدّس طوى، فالشاعر هنا قد استدعى النص القرآني من خلال قرب التركيب اللفظي، ويتجلى ذلك في قوله جلّ وعلا: ﴿ إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخۡلَعۡ نَعۡلَيۡكَۖ إِنَّكَ بِٱلۡوَادِ ٱلۡمُقَدَّسِ طُوٗى ١٢ ﴾ (سورة طه، الآية: 12).

وظّف الشاعر عبارة (فاخْلَع ماعلَيك) في نصه الشعري قياسا على عبارة (فاخلع نعليك) في النص القرآني المقدس، ذلك ليطابق حالة سيدنا موسى وهو على مشارف دخول الوادي المقدس طوى، بحالته وهو مرتقٍ إلى الملإ الأعلى حيث الصالحون، ففي قوله: (اخلع ما عليك) كأنّ الذي يخاطبه يقول له: اخلع ما عليك من ثقل مادي، وابذل – في سبيل الوصال- ما بقي لك من وعاء جسدي لترتقي بروحك إلى (ثمَّ)، لتصل إلى مبتغاك وتحقق مناك، لتظفر بالوصال مع محبوبك بعد طول بذل وعطاء وعناء.

بالإضافة إلى أنّه في قوله " لقد ذُكِرتَ ثمّ" يوظف تناصا آخر، ففي هذه العبارة إحالة إلى قول الله عزّ وجل: ﴿ فَٱذۡكُرُونِيٓ أَذۡكُرۡكُمۡ ﴾(سورة البقرة – الآية 152) ولأن الذّكر والدعاء في الإسلام من أفضل العبادات فإنّه عند المتصوفة بصفة خاصة يعدّ أفضل

[1]- ابن الفارض: الديوان، ص147.

العبادات أيضا، فالمسلم الصوفي يمتاز بأنه من أهل الذكر، وكل هذا الاهتمام بالذكر عند " ابن الفارض" ليس إلَّا ليذكره الله في من عنده فذكره لله يضمن له ذكر الله له في ملأيه.

ولهذا البيت علاقة بمطلع القصيدة :

مـــا بـــين مُعتَـــركِ الأحْـــداقِ و المهـــجِ أنَـــا القَتيـــل بـــلا إثـــم ولا حـــرج[1]

لأن الشاعر صرّح في البداية أنه قتيل (أنا القتيل) ليتدرج فيما بعد في ذكر مراحل معاناته في بذل الماديات تثقل روحه وذكر رحلة ارتقائه إلى "ثم" عن طريق تخليه عن كل ما يحول بينه وبين وصاله بمحبوبه ليصل في الأخير إلى نتيجة مفادها أنّ هذا المحبوب يدعو لخلع ما عليه أي يدعوه إلى خلع ما بقي له من ثقل جسدي ليرتقي إلى "ثم" ويحقق ما بذل حبّه لأجله ألا وهو الوصال مع المحبوب.

المبحث الخامس: التصوير التجزيئي؛ التخلي والتجلي:

إنّ الذّات العاشقة في رحلتها نحو الوصال والارتقاء إلى ثمَّ تتجاوز كل مظاهر الكثرة والتّعدد في العالم المحسوس، فبمجرد رغبتها في الصعود وفق المقامات تصل إلى تجاوز المظاهر الحسية، وهذا يعبر عنه بالفناء؛ حيث تتلاشى الذّات العاشقة عن طريق "التخلي" عن كل الأشياء المكتثِرة والمتعدّدة، وعن كل ما يثقل الرّوح من ماديات تحول بينها وبين المحبوب، ويعدّ كل هذا البذل والتّخلي عن كل الشّواغل والمشاغل وغيرها يحصل "التجلي"، فلا تشعر الذّات العاشقة بعد ذلك إلا بالحقيقة الكونية التي تظهر من خلال تجليات المحبوب وسريان ذاته في صور الموجودات، واعتبار هذا الكون بكل ما فيه التجلي الإلهي الدائم.

وظّف الشاعر ثنائية (التخلي/التجلي) في قصيدة " ما بين معترك الأحداق والمهج"، معتمدا في بناء نصّه على معجم خاصّ بالألفاظ الدّالة على "التّخلي"، ومعجم آخر خاص بـ" التجلي"، عن طريق تصويره تجزيئيا لحالة تخليه عن كل الماديات والمحسوسات، وبذلها في سبل الوصال مع المحبوب، وتصويره تجزيئيا مرة أخرى لتجلّي محبوبه في مختلف

[1]– المرجع نفسه: ص144.

الصور الكونية البديعة، لذلك سيتمّ العرض التصوير التجزيئي للتخلي ثم العرض التجزيئي للتجلي في القصيدة، مثل ما سلف الذكر في مبحث النفي؛ جمالية السلب، وذلك كما يلي :

قام الشاعر في هذه القصيدة بتصويره لتخليه عن كل الأثقال المادية بطريقة جزئية، ففي كل مرة يبذل شيئا في سبيل الحب فجاء تجزيء التخلي طلبا لرضا المحبوب، ولعدم الاكتفاء ببذل البعض، وللإمعان في التخلي، ثم إن "التخلي التجزيئي" يضمن الاستغراق في الغرام أو العذاب فَناء في المحبوب، فهو يتخلى عن (الروح، العيون، الأجفان، القلب، الأضلع، الكبد، الادمع، الأسقام، الهوى، الاكتئاب، الآماق، الرمق، العذار، الجوارح، الآمال، الوعود، بذل النصح، اليأس)، وغيرها ممّا يثقل الروح، ويشغل القلب عن حب المحبوب، أو يصرف النفس عن الرضا بهذا التخلي والاستمرار فيه(الجزع، الأزمات، إقبال المحبوب في أحيان وإعراضه في أحيان أخرى، لوم اللائمين، النصح السمج، الهجاء في الغرام)، وغيرها مما قد يشكل عقبة للباحث في أثناء سعيه إلى وصال محبوبه.

لكن "ابن الفارض" في رحلة انتقائه إلى(ثمّ) لم يأبه بكل هذه العقبات، بل كان حريصا على التخلي عن كل ثلك الأثقال المادية، وبذلها حبا في المحبوب ورغبة فيه، ورضاه بذلك التخلي واستمراره على تلك الحالة من البذل المادي لتتسامى ذاته العاشقة روحيا وهي صافية من كل الماديات.

إنّ هذا التخلي عبارة عن رياضة للنّفس ومجاهدة للروح في سبيل تصفيتها من كل الماديات التي تثقلها وتحول بينها وبين وصالها بمحبوبها، فهو تخل عن الرذائل وعلى كل الصور المادية الملموسة أو المحسوسة، وتحلّ بالفضائل وكل الصفات المحمودة ليصبح المحب بذلك دائم الحضور مع محبوبه ودائم الشهود له فهو يدركه في كل شيء .فهذا التصوير التجزيئي لتخلي "ابن الفارض" عن كل الأمور المادية لا يدل سوى على الرضا بهذا البدل في سبيل تحقيق الوصال، والاستمرار فيه لنيل رضا محبوبه، وتلقي القبول عنده، وليتحقق له بذلك التجلي.

تمت تجزئة تجلي المحبوب في القصيدة؛ لأن التّجلي الكلّي المطلق ليس بالشيء الهيّن على الذّات العاشقة، لأن المستجلى أجلّ من أن يتجلّى دفعة واحدة، لذلك يقوم الشاعر بتمسح أعتاب محبوبه في صورة متجزئة معتبرا في ذلك العالم بكل ما فيه التّخلي الإلهي الدائم، فالموجد واحد هو الله واجد الوجود الأزلي، والاختلاف في الموجودات هو ليس سوى اختلاف في الصور والصفات مع توحد في الذات، وكل هذا عبارة عن سريان الذات الإلهية في صور كل الموجودات.

يعمد "ابن الفارض" في هذه القصيدة إلى التلطف في استجلاء المحبوب، فهو لا يذكره في غير الصور اللّطيفة من خلال التجزيء فهو تصوير (هوى الرشا، حلو الشمائل، بالأرواح ممتزج، محجّب غرته الغرا، ليل من ذوائبه، إن تنفس قال المسك، نشره أرجي).

من الملاحظ في هذه التجليات أن الشّاعر يستجلي محبوبه في كل الصور اللّطيفة والمعاني الرائقة فهذه التجليات التي انكشفت لذات الصوفي جاءت في قالب لغوي إيجابي، قالب لغوي غير اعتيادي، قالب خرج باللّغة من وظيفتها الإخبارية المعهودة، إلى وظيفة رمزية تخدم الصياغة التصويرية للتجلي في أرقى حالاتها.

ثم ينتقل الشاعر إلى استجلاء المحبوب في مختلف الصور الحواسية؛ السمعية، البصرية، الشمية، اللمسية، والذوقية. فمن ألطف تجليات المحبوب في الثور السمعية في(نغمة، العود، الناي، الرخيم، وفي تآلفهما في ألحان من الهزج) أي إنّ المحبوب يتجلى وينكشف في الآذان وقت السماع. والصور البصرية في(مسارح غزلان، الخمائل، في الإصباح، في البلج، مساقط أنداء الغمام على بساط نور من الأزهار منتسج، سحيرا، مستنزه، فرج، غربة الأوطان، الدار داري) وهنا يتجلى المحبوب للعيون في كل صورة، وفي مخلوقاته المعدومة الظاهر فيها بحضرة وجوده المعلومة .

ومن ألطف الصور الشمية التي تجلى فيها المحبوب(في مساحب أذيال النسيم) فيظهر بصورة المواضع التي ينسحب ويتردد عليها النسيم فتفوح منه روائح الطّيب ونفحات الأزهار وينكشف المحبوب بذلك لأنف المحب فيشتمه ويتلذذ ويتلطفه. أمّا عن الصور

اللّمسية فقد تجلّى المستجلى (في برد الأصائل)؛ تجلى لحسن لمسه في صورة برد الهواء وقت العشي، وذلك لذيذ في مذاق الأرواح.

ومن الصور الذوقية التي تجلى فيها المحبوب (مرتشفا ريق المدامة) وما حصل من هذا الذكر دائما هو تجليات الهية لحاسة الذوق، وفي تجلٍّ آخر يقول "ابن الفارض":

لـمْ أَدْرِ مـا غُرْبَـةُ الأوطـان، وهْـو معـي وخـاطري، أيـنَ كُنَّـا غيـرَ مُنْـزَعِجِ[1]

وفي قوله" وهو معي" يصل الشاعر إلى مرحلة الاتحاد، بصعود الذات الإنسانية العاشقة إلى الذات الإلهية المعشوقة لتصبح بمعيتها في الملإ الأعلى، أمّا في عبارة "أين كنا" فتدل على تحقيق الفناء والحلول؛ حلول الذات الإلهية في الذات الإنسانية فامتزجت الأرواح ورقّت الروح العاشقة حتى تليق بالتجلي اللطيف للمعشوق.

تبلغ فكرة مقابلة التخلي بالتجلي ذروتها في ختام القصيدة فبعد أن تدرج الشاعر في تخليه عن الماديات وعن ما يفترض به بذله في ترقيه بعد أن تدرّج إلى المقامات العلية أن في استجلائه للمحبوب خلص إلى مقابلة العمل بالجزاء ولكنه ليس العمل المعهود من النسك والعبادة والحج وغيرها، كما أن الجزاء ليس هو الجنة ونعيمها الذي هو جزاء بعدي للمؤمنين؛ وإنما كان العمل بالجزاء كما توضح الأبيات الأواخر في القصيدة:

بحـقّ عِصـيانِي اللاحـي عليـك، ومـا بأضـلعي، طاعـة للوجـد، مـن وَهَـجِ

انظـر إلـى كبـد ذابـت عليـك جـوى، ومُقْلـة، مـن نجِيـع الـدمع، فـي لجَـجِ

وارحـم تعثُّـر آمـالي، ومرتجحـي إلـى خـداع تمنـي الوعـد بـالفرج

واعطـف علـى ذل أطمـاعي بعـل وعسـى وامـنن علـي بشـرح الصـدر مـن حـرج

[1]– ابن الفارض: الديوان، ص147.

بحـــقّ عِصـــيانِي اللاحـــي عليـــك، ومـــا بأضـــلعي، طاعـــة للوجـــد، مـــن وَهَـــجِ

انظـــر إلـــى كبـــد ذابـــت عليـــك جـــوى، ومُقْلـــة، مـــن نجِيـــع الـــدمع، فـــي لجَـــجِ[1]

التخلّي	التّجلّي
عصياني اللاحي عليك	انظر
ما بأضلعي من وهج	ارحم
كبد ذابت	الفرج
مقلة من نجيع الدمع في لجج	اعطف
تعثر آمالي	وامنن
ذل أطماعي	وامنن علي بشرح الصّدر

تخاطب الذات الشاعرة المحبوب وتؤكد على ما بذلته، وعلى استمرار البذل، الذي يحقق الجزاء، فقد بذل: عصيانه اللّاحي، وهج الأضلع، ذوبان الكبد، دمع المقلة، تعثر الآمال، وذل الأطماع. كل ذلك يطلي بمقابله: النظر، الرحمة، الفرج، العطف، والمن بشرح الصد، .لينتقل انتقالا فجائيا إلى قوله:

أهـــلا بِمَـــا لـــمْ أكُـــن أهـــلا لموقعـــه قـــول المبشـــر، بعـــد اليـــأس، بـــالفرج

لـــك البشـــارة، فـــاخلع ماعليـــك، فقـــد ذكـــرت ثـــمّ، علـــى مـــا فيـــك مـــن عـــوج[2]

فكأن البيتين الأخيرين تحقيق للمأمول من رضا المحبوب، في عبارة مفاجئة دالة على الاستبشار مفصولين فيما سبقهما. تتصدر البيت الأول منهما لفظة "أهلا " التي تقولها الذات

---

[1]– المصدر نفسه: ص147.

[2]– ابن الفارض: الديوان، ص147.

الشاعرة، ليكون البيت الأخير قولا محكيا ناقلا "البشارة" كما هي ليحل صوت "هو" المبشر النائب عن المحبوب صوت "أنا" الذات الشاعرة، ويتجاوز المتصوف عالم(الظاهر) إلى عالم(الباطن) أو عالم السرّ "ثم"؛ وهذا يفتح البحث على رؤية جديدة تركز على مقابلة عالم(الظاهر) بعالم(الباطن) وفق أدوات إجرائية أخرى، قد يقوم بها البحث السيميائي.

خاتمة

حاولت هذه الدراسة (بنية اللغة الشعرية في قصيدة "ما بين معترك الأحداق والمهج "لابن الفارض") استقصاء التجربة الشعرية للشاعر المتصوف لأقف في خاتمتها على هذه النتائج:

- راعى الشاعر الموسيقى الخارجية في بناء قصيدته، فكان صوت الجيم رويا مكسورا دالا على التذلل والفناء في المحبوب.
- لعب التكرار الصوتي بنوعيه الفردي والمتعدد دورا كبيرا في خلق انسجام بين العبارات والتراكيب مجسدا بذلك معنى الذوبان في المحبوب والانغماس في الحب غير البشري.
- شكل التوازي ركيزة أساسية في البناء الشعري للقصيدة، من خلال التوازن والتشابه والتماثل في اتساع الطاقة النظمية للقصيدة، في توزيع للعناصر الصوتية الايقاعية بطابع الاعتدال والتوازن.
- حاول الشاعر أن يجعل من انزياحاته لا مألوفة بأكبر قدر ممكن من الفنية والموهبة، فاعتماده على أسلوب التقديم والتأخير ليس قصورا منه، وإنما دلالة على تمكنه، وسعيا منه للخروج إلى التعبير المتسامي.
- وظف الشاعر النفي باعتباره ظاهرة لغوية كتركيب سلبي متسق مع المعاني المراد تبليغها والتي أهمها انسحاب النسق الفكري باعتماد نفي الشبيه على النسق التعبيري المعتمد على النفي في التعبير.
- ورد في النص تشبيهان فقط، تكرست فيهما فكرة الشاعر بنفي التشبيه عن المحبوب
- جاءت الاستعارة اليتيمة على غير غايتها المعهودة، فالمحبوب بعيد عن المشابهة، لّذلك كان الشاعر يتقفى أثره في كل الصور اللطيفة طلبا لاستجلائه.
- إن لغة "ابن الفارض" لغة خاصة، لغة خلق الإبداع؛ تتطلب من المتلقي القراءة مرات عدة، لأنها لغة تتسم بالتلميح لا بالتصريح، معتمدا في بناء هذه الخصوصية على الكناية وحومها حول إدراك المحبوب في ألطف الصور من دون تصريح مباشر.

- استطاع الشاعر أن يرسم مسارا جديدا للعبارة التناصيّة الدينية التي تقاطعت عباراته الشعرية معها، أن يقوم بتوظيفها توظيفا جديدا كفل لعبارته الشعرية التغلغل في أعماق الدلالة لينفتح النص على تعدد القراءات.
- قصيدة "ما بين معترك الأحداق والمهج "لـ" ابن الفارض" أكثر توضيحا لبذله ومعاناته في حبه، ليشكل بتواتر صور التخلي وصور التجلي تناغما فريدا.
- هذا أهم ما توصلت إليه من نتائج، تفتح أفق البحث في إبداعات المصوّفة، و"ابن الفارض" بخاصة على دراسة لغة دافقة شعريا متعالية تعبيريا، تصور بجلاء التجريب الشعري الأصيل، ولا يسعني إلا أن أحمد الله وأشكره، وأسأله التوفيق والسداد.

المصادر

والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

قائمة المصادر والمراجع:

1- الكتب:

1. إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، د ت.
2. الإمام عبد الله محمد بن اسماعيل بن ابراهيم بن المغيرة الجعفي البخاري: صحيح البخاري، ج05، ص202.
3. أبوبكر محي الدين: الفتوحات المكيّة، مج1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، دط، د.ت.
4. تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.
5. جابر عصفور: نظريات معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ت.
6. جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمة وبشير أدبي من منشورات عديدات، بيروت، باريس ط4، 1985م.
7. جان كوهن: الكلام السامي: نظرية في الشعرية، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2013م.
8. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
9. حسن الغرفي: حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرقيّة، بيروت، لبنان، دط، 2001م.
10. حسن عبّاس خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1998م.
11. خليل عمايرة: دراسة وآراء في علم اللغة المعاصر في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، عالم المعرفة، جدّة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1984م.

12. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م.
13. زكرياء ابراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، د.ط، د. ت.
14. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط2، 1995م.
15. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة/ ط1، 2002م.
16. صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1998.
17. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م.
18. عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.
19. عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط1، 2003 م.
20. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 232، 1998م.
21. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999م.
22. عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.
23. عدنان حقّي: المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الرشيد، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.
24. علي جاسم سلمان: موسوعة معاني الحروف العربيّة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عَمان، الأردن، د.ط، 2003م.

25. علي جعفر علاق: في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق بغداد، ط1، 1990.
26. عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2009م.
27. ابن الفارض: ديوان الإمام العارف بالله تعالى سيدي الشيخ عمر بن الفارض قدّس الله سرّه، المطبعة الحسينية المصريّة، مصر، ط1، 1913م.
28. مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.
29. محمد إسحاق العناني: مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر، عَمان، الأردن، ط1، 2008م.
30. محمد بن حسين بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.
31. محمد بن يحي: السمات الأسلوبيّة في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2011م.
32. محمد سبيه: مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، ط1، 2009م.
33. محمد عبد الناصر العجمي: النقد الحديث ومدارس النقد الحديث، دار محمد علي الحاسي، سوسة، تونس، ط4، 1998م.
34. محمد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط1، 2005م.
35. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، د.ط، 1997م.
36. موسى بن محمد الملياني الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، ط4، 1994م.
37. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002م.

38. يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م.
39. يوسف وغليسي: البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية(بحث في النسبة اللغوية والاصطلاح النقدي)، جامعة قسنطينة الجزائر، د.ط، د.ت.

2- المعاجم والقواميس:

1. إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.
2. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض القديم والترجمة)، دار الكتاب اللساني، ،بيروت، لبنان، ط1، 1985م.
3. مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، مصر، د.ط، 1994م.
4. ابن منظور الأنصاري الرويفعي الأفريقي: لسان العرب، دار المعارف، مج1، [مادة بنى]، القاهرة، د.ط، د.ت.

3- المجلات والدوريات:

1. بشير تاوريرت: مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، جوان2009.
2. حسن البوريني، عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، مطبعة ارنودو شركاه، مرسيلية، العدد10، د ط، د ت.

4- الرسائل والبحوث الجامعية:

1. سعاد بولحواش: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني ورجون كوهن، مذكرة ماجيستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011-2012م.

5- الروابط الإلكترونية:

1. كلودين عزيز: دراسة شعريّة الأصوات في ديوان "لكيما جسد قديم يتحرّر" لـ عبده لبكي، 27يونيو2016، تمّ الاطلاع عليه في 28ماي2021م، 20:00، https://georgetraboulsi.wordpress.com

2. عصام شرتح: التوازي في القصيدة المعاصرة، مارس 2017م، تمّ الاطلاع عليه 28 ماي 2021، 03:48، http : //alkalimah.net/anticles/read/8869.

ملحق

ما بين معترك الأحداق

ما بَينَ مُعتَرَكِ الأحْداقِ والمُهَجِ ، أنا القَتيلُ بلا إثمٍ ، ولا حَرَجِ[1]

وَدّعتُ ، قبلَ الهوَى ، روحي ، لما نَظَرَتْ عيناي مِن حُسْنِ ذاكَ المَنظرِ البَهِجِ

للهِ أجفانُ عَينٍ ، فيكَ ، ساهِرَةٍ ، شوقاً إليكَ ، وقلبٌ ، بالغرامِ ، شَجِ[2]

وأضلُعٌ نَحِلَتْ كادتْ تُقَوِّمُها ، مِنَ الجوى ، كبِدي الحرّى ، من العَوَجِ[3]

وأدمُعٌ هَمَلَتْ ، لولا التنفّسُ مِن نارِ الهوَى ، لم أكدْ أنجو منَ اللُّجَجِ[4]

وحَبّذا فيكَ أسقامٌ خفيتُ بها عني ، تقومُ بها ، عند الهوَى ، حُجَجي[5]

أصبَحتُ فيكَ ، كما أمسيتُ مُكتَئِباً ، ولم أقُلْ جَزَعاً : يا أزمَةُ انفرجي[6]

أهفُو إلى كلِّ قلبٍ ، بالغرامِ ، لَهُ شُغْلٌ ، وكلُّ لِسانٍ ، بالهوَى لَهِجِ[7]

---

١ المعترك : مكان الاشتراك ، القتال . الأحداق : العيون ، الواحدة حدقة . المهج : الأرواح ، الواحدة مهجة . الإثم : الذنب . الحرج : الإثم ، الذنب أيضاً .

٢ الشجي : الحزين .

٣ نحلت : هزلت . الجوى : شدة الوجد . الحرى : الكثيرة الحرارة .

٤ همات : انصبت . اللجج ، الواحدة لجة : معظم الماء .

٥ حجبي ، الواحدة حجة : برهان .

٦ جزعاً ، الجزع : عدم الصبر . الأزمة : الشدة .

٧ أهفو : أميل . لهج بالشيء : أكثر من ذكره .

وكُلُّ سَمعٍ، عن اللاحي، بهِ صَمَمٌ ؛ وكلُّ جَفنٍ، إلى الإغفاءِ، لم يَعُجِ[1]

لا كانَ وَجْدٌ، بهِ الآماقُ جامِدَةٌ ، ولا غَرامٌ ، بهِ الأشواقُ لم تَهِجِ[2]

عذّبْ بما شئتَ، غيرَ البُعدِ عنكَ، تجدْ أوفى مُحِبٍّ، بما يُرْضيكَ ، مُبْتَهِجِ

وخُذْ بَقيّةَ ما أبقَيْتَ من رَمَقٍ ؛ لا خيرَ في الحبِّ، إن أبقى على المُهَجِ[3]

مَن لي بإتلافِ روحي في هَوَى رَشَإٍ ، حُلْوِ الشَّمائلِ، بالأرواحِ مُمتَزِجِ[4]

مَن ماتَ فيهِ غَراماً عاشَ مُرتَقياً ، ما بينَ أهلِ الهوَى، في أرفَعِ الدَّرَجِ

مُحَجَّبٌ ، لو سرَى في مِثلِ طُرَّتِهِ ، أغنَتْهُ غُرَّتُهُ الغرّا عَنِ السُّرُجِ[5]

وإنْ ضَلِلْتُ بليلٍ ، مِنْ ذوائبِهِ ، أهدى، لعيني الهدى، صُبْحٌ من البَلَجِ[6]

وإن تَنَفَّسَ قالَ المِسكُ، مُعترِفاً ، لعارفي طيبِهِ : مِن نَشرِهِ أَرَجي[7]

أعوامُ إقبالِهِ ، كاليومِ ، في قِصَرٍ، ويَوْمُ إعراضِهِ، في الطولِ ، كالحِجَجِ[8]

فإنْ نأى سائِراً، يا مُهجَتي ارتَحِلي ؛ وإن دنا زائِراً ، يا مُقلتي ابتَهِجي !

---

١ لم يعج : لم يمل .

٢ الآماق : أراد العيون . جامدة : أي لا يسيل دمعها . لم تهج : لم تثر ، لم تضطرم .

٣ الرمق : بقية الروح .

٤ من لي بإتلاف روحي : أي من يجعل لي إتلاف روحي . الرشأ : ولد الغزال .

٥ الطرة : شعر الناصية . غرته : وجهه . الغراء : الحسناء . السرج ، الواحد سراج : إنما يشار بقتيل مغموس بالزيت .

٦ الذوائب ، الواحدة ذؤابة : خصلة الشعر . البلج : أراد به الجبين المشرق .

٧ أرجي : زاكي الطيبة .

٨ الحجج : السنون ، الواحدة حجة .

قُل للذي لامني فيه ، وعنّفني : دعني وشأني ، وعُد عن نُصحك السّمِج[1]

فاللّومُ لؤمٌ ، ولم يُمدَح به أحدٌ ؛ وهل رأيتَ مُحِبّاً بالغرامِ هُجي ؟

يا ساكنَ القلبِ لا تَنظُرْ إلى سكني ، وارْبَحْ فؤادكَ ، واحذَرْ فتنةَ الدّعجِ[2]

يا صاحبي ، وأنا البرّ الرّؤوفُ ، وقد بذلتُ نُصحي ، بذاكَ الحيّ لا تَعُجِ

فيه خلعتُ عِذاري ، واطّرحتُ به قَبولَ نُسكي ، والمقبولَ من حِجَجي[3]

وابيضّ وَجهُ غرامي في مَحبّتِهِ ؛ واسوَدّ وَجهُ ملامي فيهِ بالحُجَجِ

تَبارَكَ اللهُ ! ما أحلى شمائلَهُ ، فكَمْ أماتَتْ وأحيَتْ فيه من مُهَجِ

يهوَى لذِكرِ اسمِهِ ، مَن لَجّ في عَذَلي ، سَمعي ، وإن كانَ عَذلي فيه لم يلِجِ[4]

وأرْحَمُ البرقَ في مَسراهُ ، مُنتَسِباً لثَغرِهِ ، وهوَ مُستَحيٍ من الفلَجِ[5]

تَراهُ ، إن غابَ عَنّي ، كُلُّ جارِحةٍ في كلّ مَعنًى لطيفٍ ، رائقٍ ، بَهِجِ

في نَغمَةِ العودِ والنّايِ الرّخيمِ ، إذا تَآلَفا بَينَ ألحانٍ مِنَ الهَزَجِ[6]

---

١ السمج : القبيح .

٢ الدعج : سواد العين مع سعتها .

٣ خلعت عذاري : كناية عن تهتكت . من حجبي : أي من حبي إلى البيت الحرام ، وهي جمع حجة .

٤ لج : ألح واجتهد . لم يلج : لم يدخل .

٥ الفلج : التباعد بين الأسنان ، أي أن الأسنان غير متراكبة .

٦ الهزج : نوع من الأغاني العربية القديمة .

وفي مَسارِحِ غِزْلانِ الخَمائِلِ، في ... بَرْدِ الأصائِلِ، والإصباحِ في البَلَجِ[1]

وفي مَساقِطِ أنْداءِ الخَمامِ، على ... بِساطِ نَوْرٍ، من الأزْهارِ مُنتَسِجِ

وفي مَساحِبِ أذْيالِ النَّسيمِ، إذا ... أهْدى إليّ، سُحَيْراً، أطيَبَ الأرَجِ

وفي النِّثارِيَ ثَغْرَ الكاسِ، مُرْتَشِفاً ... ريقَ المُدامَةِ، في مُستَنْزَهٍ فَرِجِ[2]

لم أدرِ ما غُرْبَةُ الأوطانِ، وهو معي، ... وخاطِري، أينَ كنّا، غيرُ مُتَّعِجِ

فالدّارُ داري، وحُبّي حاضِرٌ، ومتى ... بَدا، فمُنعَرَجُ الجَرْعاءِ مُنعَرَجي[3]

ليَهْنَ رَكْبٌ سَرَوا ليلاً، وأنتَ بهم، ... بسَيرِهم في صباحٍ، منكَ، مُنبَلِجِ

فليَصْنَعِ الرَّكْبُ ما شاؤوا بأنفُسِهم؛ ... هُمْ أهلُ بدرٍ، فلا يخشونَ من حرَجِ[4]

بحَقِّ عِصيانيَ اللاّحي عليكَ، وما ... بأضلُعي، طاعةً لوَجْدٍ، مِن وَهَجِ

أنظُرْ إلى كَبِدٍ ذابتْ عليكَ جَوًى، ... ومُقلَةٍ، من نجيعِ الدّمعِ، في لُجَجِ

وارْحَمْ تَعَثُّرَ آمالي، ومُرْتجَعي ... إلى خِداعِ تَمَنّي الوَعْدِ بالفَرَجِ

واعطِفْ على ذُلِّ أطماعي بهَلْ وعسَى، ... وامنُنْ عليّ بشَرْحِ الصّدرِ من حرَجِ

أهلاً بما لم أكُنْ أهْلاً لمَوْقِعِهِ، ... قَوْلِ المُبَشِّرِ، بعدَ اليأسِ، بالفَرَجِ

لكَ البِشارَةُ، فاختَرْ ما عليكَ، فقد ... ذُكِرْتَ ثَمَّ، على ما فيكَ من عِوَجِ

---

١ الأصائل ، الواحد أصيل : ما بين العصر إلى المغرب . البلج : الإشراق .

٢ فرج : يشرح الصدر .

٣ المتعرج : مكان انعراج الوادي أي التوائه . الجرعاء : الرملة الطيبة .

٤ أهل بدر : هم أصحاب غزوة بدر . أو أهل شخص كالبدر . وفي الكلام توربة .

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

البسملة.....

الحمدلة.....

الدعاء.....

الشكر والعرفان.....

الإهداء.....

مقدمة..... أ، ب، ج.

الفصل الأول: مفاهيم وعلاقات.

1- البنية والبنيوية..... 12

2-اللغة الشعرية.....18

3-البنيوية والشعرية.....19

الفصل الثاني: النسيج الإيقاعي

1- الإيقاع الخارجي.....26

2- الإيقاع الداخلي.....27

الفصل الثالث: شعرية التركيب

1- الانزياح في الجملة الاسمية.....38

2- الانزياح في الجملة الفعلية.....43

3- النفي، جمالية السلب.....47

الفصل الرابع: التصوير الشعري.

1- التشبيه، القلّة الفعالة.....51
2- الاستعارة والتلطّف.....53
3- الكناية؛ جمالية المحايثة.....54
4- التناص الديني.....56
5- التصوير التجزيئي، التخلي والتجلي.....61

خاتمة.....67-68

قائمة المصادر والمراجع.....70-73

ملحق.....75-78

فهرس الموضوعات.....80-81

ملخص.....83-84

ملخص

تجاوز الشّعر الصوفيّ البنية اللغويّة للقصيدة العربيّة بأساليب فنيّة خاصّة، حيث انطلق الشاعر من قناعة مفادها أن المعاني الخاصّة تقتضي قالبا لغويا خاصّا أيضا، لتكون اللّغة أكثر جمالا وتساميا في التعبير عن المعنى المقصود.

يكاشفنا تحليل هذه القصيدة بما يمكن للّغة تحقيقه من شعرية طافحة استطاعت تَمَثُّلَ الفكر الكامن وراءها، لتجسّد تصورات الصّوفية عن الحبّ الإلهي، وعن التخلّي والتجلّي باعتبارهما ثنائيّة ضديّة، فكلّ منها يقتضي الآخر من أجل تحقيق الغاية المنشودة؛ معتمدا في ذلك على الكثير من الآليّات التي مكّنته من مقابلة مجموع الخصائص الشعرية في التّعبير عن التجربة المتعالية شعوريا، موظّفا كلا من التّكرار والتّوازي كظاهرتين موسيقيتين، بالإضافة إلى مختلف الانزياحات التركيبيّة في الجمل الاسميّة والفعليّة، ومستندا على النّفي كجماليّة للسّلب المكرّس للتّنزيه. أمّا التّصوير الشّعري فقد فَرَضَت فيه التصوّرات الفكريّة الصوفيّة قلّة التشبيه والاستعارة لتكون هذه القلّة فعّالة معنويّا، والتركيز على الكناية التي اعتنى بها النص لتبرز جمالية المحايثة، والتناص الديني الذي عكس فكر الشاعر في تعبيره عن حبه لمحبوبه، وقد فعّل الشاعر إيمانه بضرورة التخلّي لأجل التجلّي في قصيدته، في صور تجزيئيّة أبرزت الرضا والاستمراريّة لأجل نيل الرّضا العلوي.

الكلمات المفتاحيّة:

الشّعر الصّوفي، الحبّ الإلهي، التخلّي والتجلّي، التّوازي، التّنزيه، جماليّة المحايثة، جماليّة السّلب، فاعلية القلّة، التّصوير التّجزيئي.

Abstract:

Sufi poetry's structuralism has transcended that the of Arabic one with its special artistic styles. From the poet's perspective, special meanings demand special linguistic forms too so that the language becomes more beautiful and elevated in expressing a given meaning.

The analysis of this poem reveals the overflowing poetry that language can achieve and visualize the idea behind it to embody the sufi perceptions of divine love. In addition to the dichotomy of self-purification and self-disclosure since each one of them requires the other to reach the desired purpose.

For this aim, the poet has used many techniques that allowed him to gather a group of poetic features to convey the emotionally elevated experience. These include repetition and parallelism as two musical phenomena, structrual shifts in both noun and verb phrases and also the negative form to refer to the aesthetic abstraction that is dedicated for exaltation.

However, concerning poetic imagery, the sufi perceptions has imposed lackness of similes and metaphors that has been effective in terms of meaning. On the other hand, the text has richness of metonymy which emphasized the beauty of immanence.

Beside that, the religious intertexluality reflected the poet's thoughts to manifest his love to the beloved. He also, in this poem, enlivened his belief that self-purification requires self-disclosure by using segmental images that mirrored satisfaction and continuity to acquire the supreme satisfaction.

Key words:

Sufi poetry, divine love, self-purification and self-disclosure, parallelism**,** exaltation**,** beauty of immanence, beauty of abstraction, effectiveness of lackness, segmental imagery**.**