الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد دراية أدرار

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التجربة الصوفية في شعر ياسين بن عبيد

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: دراسات جزائرية

من إعداد الطالب:

بن لحسن عبد الرحمان

إشراف :الدكتور

كروم عبد الله

الموسم الجامعي 2017– 2018

إهداء

أهدي ثمرة جهدي وخلاصة عملي

الى سندي في الحياة أمي وأبي متعهما الله بمزيد من الصحة

والعافية وإلى شموع البيت إخوتي وأخواتي وإلى رفقاء الدرب

أصدقائي وإلى كل من

مد لي يد العون من قريب أو من بعيد

إليكم جميعا كل الحب والتقدير

شكر وعرفان

الحمد لله الذي هدانا إلى نورالعلم والذي يسر طريقنا وأعطانا من موجبات رحمته

الإرادة والعزيمة على إتمام العمل نحمل أرقى وأسمى معاني وعبارات الشكر والإمتنان

لأستاذ الدكتور عبد الله كروم على متابعته لي في إنجاز هذا البحث فكان نعم المرشد والموجه جعله الله شمعة مضيئة تضيئ أجيال المستقبل

ويبقى لي أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من مد لني يد العون والمساعدة من قريب أو بعيد ونسأل الله تعالى أن يجزيهم خير الجزاء وأن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم

مقدمة

لقد تميّزت التجربّة الشعريّة الجزائرية المعاصرة في الثمانينيات بتطور كبير، وذلك بسبب سعي ومحاولة الشعراء إغنائها بقيم فنّية جديدة يكون فيها تجاوز للواقع وتجاوز للوعي نفسه، ذلك الواقع الذي تتكاثف فيه ظّلمات المادة والأوضاع المتردية والعجز عن مسايرة العصر إلى رؤيّة فنّية جديدة منتقاة من التراث العربي الإسلامي كبديل لما إفتقدوه من راحة وطمأنّينة، ووجدوا في رحابه أمانا، إنه عالم الإشراق والسمو الذي الذي تنطلق منه الروح إلى عالم المثل العليا مبتعدة فيه عن الدنيا وملذاتها أملا في الوصول إلى الخلاص وأنوار الحق وظاهرة التصوف التي تعتبر رؤيّة مجردة. فهي نِتاج العقل البشري التي تكون فيها الروح في حالة متّعالية على بقية الأحوال، وهي عبارة عن وجهة نظر أرادت تزيل الحواجز لتعلن توحد الذات البشرية. والتجربّة الصوفية العربية المعاصرة كان لها دور كبير في إجترار ما كان يسير على منوال القدامى والخروج عن المألوف، فهي تجربة لغوية فريّدة من نوعها، ذلك لأن اللغة تمّد الدين بوصال وثيق، وهي أساس علاقة المخلوق بخالقه والآدميين فيما بينهم،وتتميز اللغة الصوفية عن اللغة العادية في أن اللغة الصوفية لغة رمزية تحمل في طياتها دلالات جديدة مختلفة عن دلالات اللغة العادية المألوفة. والخطاب الصوفي هو فعالية خطابية كغيره من الخطابات؛ إلا أنه يكتسب أبعاد مختلفة تميزه عن غيره من الخطابات لأنه جاء كمحاولة لفك رموز تلك التفاصيل الممتنعة عن الإستقصاء. ولقد كان لهذا البحث دوافع بنيت أساسا على الرغبة في معرفة الأدب الجزائري، وابراز مدى توجه الشعراء الجزائريين إلى هذا الفّن وقدرتهم على الإبداع بتصوراتهم الخاصة فيه.

إن محاولة الكشف عن المعنى المخبوء والدلالة العميقة التي يختص بها النص المعاصر وما يستفز المتلقي من جماليات في التصوير واختلاف في الإيقاع، وغيرها من الخصائص الإبداعية الجمالية، هي التي جعلت اختياري يقع على النصوص الشعرية للشاعر " ياسين بن عبيد " باعتباره واحدا من رواد التجربة الشعرية المعاصرة فجاءت دراستي موسومة **بالتجربة الصوفية في شعر ياسين بن عبيد** وذلك بغية الإجابة على الإشكالية الآتية : ماهو الخطاب الصوفي؟ وما طبيعة اللغة الشعرية؟وما أبرز عناصر الإيقاع الشعري وأبعادها الجمالية والدلالية ؟

وقصد طرق هذه الإشكالية، قسمت البحث إلى فصلين خصصت، الفصل الأول لعرض أهم دراسات الخطاب الصوفي وكيفية تلقيه وتأويله أما الفصل الثاني فخصصته لتحليل الخطاب الصوفي في داوين ياسين بن عبيد والمتمثلة في ديوان الوهج العذري وديوان معلقات علىأستار الروح وديوان أهديك أحزاني من حيث الدلالات وطبيعة اللغة الشعرية والثنائية الضدية، ثم خاتمة ،ثم قائمة المصادر والمراجع. وقد اعتمدت المنهج التحليلي الوصفي كمنهج لهذه الدراسة .

وككل بحث لابد أن يستمد منطلقاته من مراجع ودراسات سابقة تعضده وتوجهه فأما المراجع نذكر منها: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين ابن منصور الحلاج، الدوكالي محمد ناصر، جامع الدروس العروضية، آمنة بلعلى تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، وأما الدراسات نذكر منها: مذكرة ماستر موسومة الرؤية الصوفية في ديوان معلقات على أستار الروح لياسين بن عبيد إعداد بدران مراد و جوادي فوزية ومراجع ودراسات أخرى لايسع المقام لذكرها.

ولا أخفي أنه واجهتني بعض الصعوبات أثناء إعدادي لهذا البحث، أذكر منها طبيعة النص الشعري الصوفي الذي يتسم بالكثير من التجريد، وخصوصية التجربة الصوفية التي تتميز بحقلها المفهومي الذي يجعل المتلقي يعجز عن حصر مجال إدراكها فتتنوع الدلالة وتتخطى المألوف وتكسر أفق توقع القارئ مرة تلو الأخرى.

ولا يفوتنا قبل الختام أن نحمد الله ونثني عليه ثناء يليق بجلاله،على توفيقه وفضله في كل شيئ .

الفصل الاول

أهم دراسات الخطاب الصوفي وكيفية تلقيه وتأويله

- المجال المفاهيمي للخطاب الصوفي
- مفهوم الصوفية:لغة واصطلاحا
  - لغة الخطاب الصوفي
  - إشكالية تلقي الخطاب الصوفي
  - الرمز الصوفي وآلية التأويل

المجال المفاهيمي الخطاب الصوفي :

الخطاب الصوفي ذالك الخطاب المميز الذي يعتمد في تركيبه على قراءة الذات وتتبع حركيتها الجوانبية، وذلك بالتفتيش عن تفاصيلها النفسية وتوجهاتها الروحانية، والكشف عن حقيقة صراعها مع الوجود ومع الطلق، وهو- إذ ذاك- ينشد أفقا مغايرا، ومختلفا هو "أفق الحلم والسحر، والرؤية والحدس والكشف والشطح"[1]، الأمر الذي يجعله يتأسس على صياغة جمالية تفاجئ القارئ، وتربك حدود توقعه فتوقظ فيه الحس الفني والذوق الجمالي، والقارئ للخطاب الصوفي يجد نفسه في مواجهة نص يهوى البحث عن تشظيات الأنا والغموض في حقيقة التجربة الانسانية ليقتنص فائض بوحها ومكابدتها ومعاناتها، لأنه يحاول أن يقيم قراءة للذات والوجود وللمطلق بكامله"أبعادها الفكرية والروحية، فيكثر التأويل في مناخ الأحلام والرؤى الغامضة، مما يؤدي مفردات خاصة، وإحالات ثقافية مغرقة في الإيهام والغوص الذاتي والهيام الروحي".[2]

ولا شك أن الخطاب الصوفي إذ يعبر عن تجربة عرفانية، ووجدانية تروم الخوض في حقائق الذات والكشف عن المطلق اللامتناهي، فإنه في المقابل من ذلك فهو يعد جزءا من الكتابة الإبداعية التي تؤكد علاقتها بالأدب، أين يصبح الخطاب الصوفي خطابا إبداعيا يمتلك خصائص الأدب، ومقوماته الفنية ويتجسد وفق تشكيلات لغوية، وبلاغية أسلوبية منفردة.

ومما لاشك فيه ان الخطاب الصوفي شأنه شأن باقي الخطابات هو فعالية خطابية تمتلك من الآليات والشروط التي توفر له النصية ما يجعله يكتسب الأبعاد المختلفة التي تضمن له الإنسجام وشروط التواصل من خلال دورانه ضمن معايير الاتصال الادبي العام ولئن كان هناك نزوع نحو التفرد فلا يتجلى الا من خلال الترتيب البنيوي للوسائل اللغوية المختلفة في علاقتها بالتجربة الصوفية .

لقد انتج المتصوفة نصوصا حصلت تحصيلا كافيا صيغها الصرفية وقواعدها النحوية واوجه دلالات الفاظها وأساليبها في التعبير والتبليغ تلك الأساليب النثرية التي اصطنعوها ضمن تلك السياقات وكانت منطلقا لتحديد الخطاب الصوفي من وجهة نظر لائحته الاتصالية.[3]

[1] مروة متولي، حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، دار الأوائل، سوريا، 2008م، ص136

[2] ينظر المرجع نفسه، ص139

[3] آمنة بلعلى تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ص21 الدار العربية للعلوم ناشرون

مفهوم الصوفية:

1- لغة:

تعددت معاني لفظة الصوفية من جهة الاشتقاقات المتنوعة،ولعل اولى هذه الاشتقاقات يتصل بلبس الصوف،والذي هو علامة على الفقر،أو الذهد في الحياة،ومتاعها الزائف، وهناك اشتقاق ثاني يربط لفظ التصوف في اللغة بالصفاء،أي الطهارة الروحية وهناك معنى ثالث للصوفية يرجعه البعض إلى اللفظ الإغريقي الأصل،وهو سوفيا،ويعني الحكمة .[1]

والتصوف في اللغة مصدر على وزن تفعل، فهو مصدر اشتق من اسم، ويعني لبس الصوف،[2] وفي هذا المجال نذكر قول الشاعر أبي تمام:

كانو برود زمانهم فتصدعوا فكأنما لبسالزمان الصوفا

ولقد وردت مفاهيم عديدة واختلفت الآراء في المعنى الذي يخص لفظة الصوفية أبرزها: "انهم منسوبون إلى الصف الأول بين يدي الله عز وجل بارتفاع همهم إليه وإقبالهم عليه ووقوفهم بسرائرهم بين يديه، لكن هذه النسبة لاتستقيم من جهة اللغة إذ لو كانو كذالك لقالو صفى"[3].

كما ورد في التعريفات للجرجاني مفهوم التصوف حيث ربطه بصفاء القلب والروح قائلا: "التصوف تصفية القلب عن موافقة البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية وإخماد صفاة البشرية ومجانية الدواعي النفسانية ومنازلةالروحانية والتعلق بعلوم الحقيقة".[4]

2- إصطلاحا:

إن اسم صوفي لفظ قديم انتشر في عصر الاسلام إبان القرن الثالث الهجري الموافق للثامن ميلادي وقيل أنه اطلق أول الأمر على "جابر بن حيان"[5]

[1] عبد الحميد هيمة الخطاب الصوفي وآليات التأويل دار ابن بطوطة للنشر والتوزيع الطبعة الأولى 2007 ص15

[2] الأستاذ الدكتور عبد الله خضر حمد التصوف والتأويل شركة دار الاكادميون للنشر والتوزيع ص10

[3] صادق بن سليم صادق المصادر العامة للتلقي عند الصوفية عرضا ونقدا ط1،مكتبة الرشد ،الرياض،1995م،ص27

[4] علي بن محمد الجرجاني التعريفات ط1،دار الكتاب المصري القاهرة 1991موص73

[5] ينظر محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر ،2007ص15

«حيث أنه ظهر كنزعات فردية تدعو إلى الزهد وشدة العبادة، ثم تطور فيما بعد ليصبح توجها فكريا، يتوخى تربية النفس والسمو بها بغية الوصول إلى المعرفة الإلهية عن طريق إتباع معالم الدين الحنيف والشريعة الإسلامية»[1]، وقد وردت لفظة "التصوف" في العديد من المعاجم اللغوية ومن بينهما لسان العرب الذي جاءت فيه لفظة التصوف في كلمة (صوف) «بمعنى الصوف الذي يغطي الظان وما أشبهه "الجوهري" الصوف للشاة والصوفة أخص منه "لابن سيدة": الصوف للغنم كالشعر للمعز والوبر للإبل والجمع أصواف، ويقد يُقال الصوف للواحدة على تسمية الطائفة باسم الجميع».[2]

كما وردت في أساس البلاغة "للزمخشري" الصوفية: « نسبوا إليهم تشبيها بهم في النسك والتعبد أو إلى أهل الصُفة، فقيل مكان الصوفية بقلب أحد الفاءين واوا للتخفيف أو إلى الصوف الذي هو لباس العُباد وأهل الصوامع»[3]

وقال أبو حمزة البغدادي: "علامة الصوفي الصادق، أن يفتقر بعد الغنى، ويزل بعد العز، ويفضي بعد الشهرة ".[4]

ويفهم من قول البغدادي أنه ربط التصوف بالزهد في الحياة الدنيا، والتخلص من ماديتها ومغرياتها، كالمال والغنى والشهرة، وهذا جانب من الجوانب العظيمة للدين الحنيف فهو إخلاص، وزهد، وأخلاق، ومجاهدة، وترك للتكلف.

لغة الخطاب الصوفي :

التجربة الصوفية في إطار اللغة العربية، ليست مجرد تجربة في النظر، وإنما هي أيضا تجربة في الكتابة ، ونظرة أفصح عنها الصوفي بالشعر، وبلغة البحث النظري والشرح.

أولا: رأى الصوفي، أن الكتابة الشعرية هي الوسيلة الأولى للإفصاح عن أسراره، ورأى في اللغة الشعرية الوسيلة الأولى للمعرفة .

ثانيا: استخدم الصوفيون فن الكلام في التعبير عن الله، والوجود والإنسان، شكلا وأسلوبا، ووظفو الرمز والمجاز والإستعارة، والصورة والوزن والقافية، بهدف جلب القارئ إلى تذوق تجربة غنية بأرقى الصور الفنية .

---

[1] علجية مودع ، النص الصوفي وفضاءات التأويل ، قراءة في تجربة ابن فارض الصوفية من خلال قصيدة التائية مخطوط لنيل الماجستير تخصص نقد أدبي، إ،صالح مفقود قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خضير بسكرة 2010، ص34.

[2] ابن منظور لسان العرب مادة (صوف)، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط2،1992، مجلد2 ص919

[3] ابو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري أساس البلاغة تحقيق محمد باسل عيون السود ،دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ط1،1998،الجزء الاول ص564

[4] صادق ابن سليم صادق المصادر العامة للتلقي عند الصوفية عرضا ونقدا ص36

نعني هنا أن اللغة الصوفية هي لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة، تتمثل في أن كل شيئ فيها يبدو رمزا، وكل شيئ هو ذاته وشيئ آخر فالحبيبة مثلا هي الوردة أو الخمرة، أو الماء، أو الله ..إنها صورة الكون وتجلياته، والأشياء في الرؤيا الصوفية، متماهية ومتباينة ومؤتلفة ومختلفة، وهي في ذلك تتناقض مع اللغة الدينية الشرعية، حيث الشيئ، هو ذاته لا غير.

وبواسطة اللغة الصوفية، ومصطلحاتها وعباراتها وإشاراتها ورموزها، صنع الصوفي عالما داخل عالم يحسبه مزيف، عالم يحيى فيه الصوفي عندما يفنى، تتموج فيه الأفكار والكشوفات، وتفنى فيه حواضر وتلتهب فيه عوالم جديدة، وتتعانق فيه الأزمنة والمتناقضات. والفارق بين اللغة الصوفية الشعرية، واللغة الدينية الشعرية، أن اللغة الدينية تعبر عن الأشياء كما هي بشكل كامل، بينما اللغة الصوفية ترى، على أنها تجليات المطلق، وتجليات ما لا يقال ولا يوصف "فما لا ينتهي في نظر الصوفي، لا يعبر عنه إلا بما لا ينتهي "[1] .

تتفرد اللغة الصوفية بجملة من الخصائص والمقومات التي تحدد كيانها، وتتميز عن غيرها، وربما كانت أبرز هذه الخصائص هي نزوعها إلى غموض الرؤيا أو المعنى الذي لا ينكشف على شيئ واضح بل يبدو مضمرا وضبابيا على القارئ والقول بأن اللغة الصوفية غامضة، فهذا يعني أنها تنصرف إلى التشفير والترميز الذي يشكل جزءا من طبيعتها، لأنه إذا كان الشاعر يستخدم الرمز ليجسد تقنية من تقنيات الفعل الجمالي، والبعد الدلالي على القصيدة ويدخل القارئ في حركة من المفارقات والتخمينات تؤرق وعيه[2]

وتدعو للتفتيش عن حقيقة المعنى، فإن الرمز عند الصوفي لايمثل غاية جمالية فحسب، بل هو حقيقة ملموسة ولازمة تمنح اللغة الصوفية وجودها وكينونتها الدائمة .

ولئن كان التصوف – في جوهره – هو "حالات وجدانية خاصة يصعب التعبير عنها بألفاظ اللغة، وليست شيئا مشتركا بين الناس جميعا"[3]، فإن توظيف الرمز من قبل الشاعر الصوفي يصبح مسلكا طبيعيا ينتهجه لتجسيد غموض المعنى من جهة، ولإثارة إشكالية اللغة من جهة أخرى، فهذه اللغة تأتي مفارقة للعادي والمألوف وتنصرف إلى قول المسكوت عنه والمبهم، تتأسس على أبعاد رمزية وحمولات دلالية تنساق مع غموض النفس، ومكابدتها

[1] د محمد زياني، فلسفة اللامعقول في الخطاب الصوفي،(ابن عربي نموذجا)، E-kutub ltd، 2017، ص73 74

[2] منى جميات، اللغة في الخطاب الصوفي من غموض المعنى إلى تعدية التأويل، مجلة حوليات التراث، العدد15، جامعة تيارة، الجزائر، 2015، ص52

[3] أبو الوفاء الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة، القاهرة، 1979، ط1، ص8

ووجعها الذاتي لهذا نجدها "تتقدم وتتراجع تشتد وترتخي لغة ظنية مترعة بالدلالة والمكابدة "[1]تتشبع بمقولات القلب، والغيب، والحدس، والرمز، والحلم.

ولقد عبر المتصوفة باللغة والتي يعاد بفضلها إنتاج او تمثيل أو نمذجة الواقع والحدث أيا كان مصدره وتوسعوا في أشكال التعبير التي سمحت بها اللغة ،وشكلو نسقا خطابيا مختلف المكونات والظواهرالنصية من شعر وقصص وأدعية ومناجيات وحكم وأخبار تنتظمها مجموعة من القوانين التي تحكم العلاقات والتفاعلات فيما بينهما ،قصد بلوغ هدف معين ،هو التعبيرعن تجربتهم في الاتصال بالله ،وهي تجربة معرفية عاطفية،كما أنها تجربة في الكتابة والإبداع .لذالك يبدو من الخطأ التمادي في الإعتقاد بأن الخطاب الصوفي هو خطاب يقع بالموازاة مع الدين لاعتقاد كذالك فيه كثير من الخطأ ،وهو أن الخطاب الديني،يشتغل بلغة حرفية لا مجال فيها للتخيل.لأن لغة أي نص، ومن ثم بنيته ،لاتعني إلاما يقصده المرء من استخدامه لها،فاللفظة في اللغة غير اللفظة في الخطاب الذي لا يريد المتكلم باستعمالها إلا معنى يقصده.[2]

إشكالية تلقي الخطاب الصوفي :

وإن كان موضوع أي خطاب لا يظهر إلا إذا سمحت بذالك شروط معينة،لابد من توفرها كي ينخرط الموضوع مع بقية الموضوعات في فترة زمنية وضمن ثقافة،من حيث علاقة التشابه أو التوالد أو الحوار،فإن موضوع الحب،عند المتصوفة في القرن الثالث، لم يعش وضعا سابقا لوجوده،فقد سبقتهم رابعة العدوية للبوح بحبها لله بقولها[3]:

أحبك حبين :حب الهوى وحبا لأنك أهل لذاكا
فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عمن سواك
وأما الذي أنت أهل له فكشفك لي الحجاب حتى أراكا
ولا الحمد في ذا ولاذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاكا

[1] ينظر نفس المصدر السابق ص53

[2] ينظر نفس المصدر السابق آمنة بلعلى، ص21

[3] آمنة بلعلى تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ص21 الدار العربية للعلوم ناشرون

وهي المرحلة التي بلغت فيها مقام الرضا، فلم تعد تخيفها النار أو تغريها الجنة بل صارت تطلب رضا المحبوب والنظر إلى جمال وجهه فتقول في ذالك: "اللهم إذا كنت أعبدك خوفا من النار فأحرقني بها، أو طمعا في الجنة فحرمها علي وإذا كنت لاأعبدك إلا من أجلك فلا تحرمني من مشاهدة وجهك"[1].

وتقول أيضا (ما عبدته خوفا من ناره ولاطمعا في جنته، فأكون كالأجير السو، عبدته حبا له وشوقا إليه)[2]

ولقد هيأ لها العامة والخاصة كل شروط التقبل،ولم يؤدي ذلك إلى أي تعارض حتى في الخطاب الرسمي جدا. وحين بدأ متصوفة القرن الثالث،وخاصة الحلاج،يتكلمون عن علاقتهم بالله،بدأ وضع التلقي يفكر فيما يسمح له بالتداول وما ينبغي أن يتخذ إذاء موقف ما،ولم تكن وضعية التلقي في ذاك الوقت تمنع اتخاذ الموافق وخاصة في الخطاب الشعري الذي كان للمتلقي حظ كبير في معرفته،والاستمتاع به،والحكم على أساليب اشتغال الشعراء فيه،والوعي بالتقاليد الفنية السائدة،التي ينطلق منها للحكم على الشعر،الذي كان ديوان العرب،وكان ينظر إلى حديثه من خلال قديمه، كما كان الأفق اللغوي والبلاغي هو المسلك المهيمن في الحكم على الأدبية،غير أن العناصر التي تلقت الخطاب الصوفي لم تكن نفسها التي تتلقى الخطاب الشعري الرسمي،من لغويين ونقاد،لأن المتصوفة لم يكون شعراء بالمعنى المتعارف عليه،فلهم وضعهم الخاص.ولا نرى متصوفا واحدا تضمنته كتب الطبقات،ولا النقد ولا كانو ممن يحتج بشعرهم أو يستمتع به من مستهلكي الأدب في ذلك الوقت،وكأن الخطاب الصوفي كان يولد منزوع الوظيفة الأدبية.ولقد بقى هذا الوضع قدر الخطاب الصوفي في كل العصور.

هو إذن وضع نابع من فهم علاقتهم بالله على أساس ينزع إلى المباشرة، وتجاوز الوسائط، حتى وساطة الوعي بالمفهوم المتعارف عليه، لم يكن المتلقي في ذلك الوقت مهما كانت دائرة انتمائه، يستصيغ هذا الوضع الذي ينم كل شيئ فيه عن انفجارية مفرطة للأنا اتجاه الله، مثلما تعكسهأبيات الحلاج:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

نحن مذ كنا على عهد الهوى تضرب الأمثال للناس بنا

فإذا أبصرتني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتني

[1] سامي محمود سليمان،الحب الإلاهي، دار الخلود للتراث – دار جرش، القاهرة، 2006م، ط1، ص350

[2] ابراهيم محمد تركي، التصوف الإسلامي،دار الكتب القانونية،2011، ط1، ص137

هو إذن وضع نابع من فهم علاقته بالله فهما لا انفصام فيه بين الأنا والله والأنا والعالم، فالله ليس موضوع رقابة، بل موضوع موالفة، قابع داخل النفس، مادام الإنسان خلق على صورته.[1]

مثلما تتضمن أبيات الحلاج بعض عناصر التشويش التي تعارض بين أفق المتلقي وأفق النص ، مما توحيه بعض العبارات ك"نحن روحان حللنا بدنا فإذا أبصرتني أبصرته "، وغيرها مما يصدم حين يفهم بأجهزة لغوية بحتة تعادل بين ظاهر الكلمات ومفاهيم الدعوة إلى الكفر، أو ما اصطلح عليه بالحلول. ولم تقوا أجهزة التلقي البلاغية المألوفة أن تبعد عناصر التشويش تلك، مادام تلقي الشعر كان يتم في الغالب بمعزل عن مرجعيته وسياقه والمقام الذي قيل فيه.

فلم يكن بوسع المتلقي أن يقف عند مقصد المتكلم ويوظف أجهزة تلقي تقرب المسافة بين أفق ألفه وآخر ينشأ.

يدل هذا الأمر دلالة قوية على أن السمة العامة التي كانت تؤطر النشاط التصويري في النص والنقد الرسميين وعند الفقهاء في فهمهم للقرآن والسنة، كانت الإيضاح الذهني حتى وإن جرى النص كله على الإنزياح والإستعارة، فإن العلاقة تبقى علاقة مشابهة ومتفقة. لذلك نرى أن الإرتجال الذي كان يمارس به شعر المتصوف —كما هو الشأن بالنسبة لشعر الحلاج —كان غالبا ما يتم في حالات الوجد، وهي مواقف انفعالية لمواقف معرفية بالغة التعقيد ولذلك عد المتصوفة من أهل الهوس وأحيانا مما ضعفت عقولهم، أومن أهل الكفر والإلحاد والزندقة والتآمر على الدين في أسوأ الحالات. وقد ترتب على هذا كله ماسمي أزمة التلقي.

إن انفتاح النص على على أفق انتظار مخالف لأفق المتلقي العاجز على أن يستوعب ذالك الانفتاح في مستواه الدلالي، يجعل المتلقي يلجأ إلى التفسير الظاهر الذي يفسد المعنى ولا ينفتح على إمكانيات التأويل فالعيب إذا، في المتلقين وليس في المتصوفة، ولذلك كانو يطلقون عليهم أصحاب العبارة الذين ينحصر تلقيهم في وصل الكلمات بعضها ببعض بحثا عن المفرد وقد قال أحد المتصوفة فيهم :

إذا أهل العبارة ساءلونا أجبناهم بأعلام الإشارة

نشير بها فنجعلها غموضا تقصر عنه ترجمت العبارة

ونشهدها وتشهدنا سرورا له في كل جارحة إثارة

ترى الأقوال في الأحوال أسرى كأسر العارفين ذوي الخسارة

[1] نفس المرجع السابق آمنة بلعلى ص31

ولم تكن الإشارة تعبير عن احتواء المعنى ولاسعيا لتسميته، بقدر ماكانت دعوة إلى الاختلاف وتغيير الآفاق بواسطة التأويل الذي يسهم في تلقي النص وقراءته ضمن شروطه البنيوية والدلالية أو خارجها .[1]

لقد ترك المتصوفة الأوائل رصيدا ضخما من المعارف، والمفاهيم التي عبرو عنها بمصطلحات التي هي بمثابة الرموز التي تحيل إلى التجربة الصوفية علما أن السلطة عارضة في القرن الثالث الرمز وأضعفت من قوته بقتل الحلاج، ولكنها لم تستطع إبادته مادامت قد فسحت المجال واسعا للتعرض إلى هذه الرموز بالشرح والتأويل طيلة القرن الرابع والخامس فكان الجو يوحي بتكوين مسار للتلقي يتكافأ مع ضغوط التي تعرض لها الخطاب الصوفي في القرن الثالث. مما حفز المتصوفة على اللجوء إلى الإشارة في التعبير عن التجربة الصوفية واصطناع آليات للستر والإخفاء، وهي بمثابة البدائل الموضوعية التي تحيل على تلك الأسرار نظرا لعجز اللغة العادية عن ذلك وفي هذا الإطار تسهم آلية التأويل في دمج الذات المتلقية ضمن عملية بناء المعنى بعدما كان إبعادها في القرون الأولى سببا في الأزمة التواصلية .

وقد ظل الابداع الصوفي في القرن السادس حكرا على المشارقة ليصيحو في المغرب الاسلامي على يد ابن عربي الذي كان له الدور البالغ في تحويل وجهة الخطاب الصوفي والمتلقي معا وكان لذالك أثر مهم في المتصوفة الذين عاصروه أو أتو بعده كابن الفارض والمتصوفة الفرس ولاشك أنه يمثل أحسن تمثيل نضج التجربة الصوفية ووضوح معالمها المعرفية والعاطفية وكذا الكتابة الصوفية بكل زخمها.

والجدير بالذكر أن المتصوفة اعتمدوا الصور الغزلية بهدف توجيه المتلقي نحو ممارسة عملية التأ ثيرالمتمثلة في المتعة التي لا تتأتى إلا بانصهار أفق النص بأفق التلقي لتعشق النفوس هذه العبارات،فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها، وهي إشارات إلى اختلاف مفهومه في إيصال التجربة الصوفية باعتبارها تجربة حب عن مفهوم الأوائل، الذي كان يتضمن عناصر تشويش عدّت بمثابة التجاوزات التي أسهمت في خيبة ظن المتلقي في مطابقة تلك العناصر لمعاييره السابقة في التلقي.

كتب ابن عربي ديوان (ذخائر الأعلاق) –الذي أصبح بعد شرحه ترجمان الأشواق– في الغزل الحسي الذي يشير إلى الميثالي/الإلهي، وعبّر عن ذلك في قوله عند حديثه عن افتتانه بابنة شيخه التي كانت عليها "مسحة ملك وهمّة ملك، فقلدناها من نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النسيب الرائق، وعبارات الغزل اللائق، (...) ولكن نظمنا فيها بعض خاطر الاشتياق، من تلك الذخائر والأعلاق، (..) فكل اسم أذكره في هذا الجزء

[1] أبو بكر إسحاق الكلبادي، التعرف على مذهب أهل التصوف، ضبط أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993م، ط1، ص89

فعنها أكنّي، وكل دار أندبها فدارها أعني، ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإداء إلى الواردات الإلهية، والتنزّلات الروحانية، والمناسك العلوية، جريا على طريقتنا المثلى، فإن الآخرة خير لنا من الأولى"[1] .

واللجوء إلى عالم الحس للتعبير عن عالم المطلق، أمر واقع مادام الحس هو منشأ التخيّل. وقد أشار إلى ذلك في الديوان نفسه، لكي يقال إنه مجرد تأويل لاحق عن عملية الإنتاج حين قال:

كلُّمَا أَذْكُرهُ من طَلَلٍ أو ربوع أو مغان كلما

وكذا إن قلت ها أو قلت يا وألا إن جاء فيه أو أما

.....

أو خليل أو رحيل أو ربى أورياض أو غياض أو حمى

أو نساء كاعبات نهد طالعات كشموس أو دمى

كلما أذكره مما جرى ذكره أو مثله أن تفهما

منه أرار وأنوار جلت أو علت جاء بها رب السما

لفؤادي، أو فؤاد من له مثل مالي من شروط العلما

صفة قدسية علوية أعلمت أن لصدقي قدما

فاصرف الخاطر عن ظاهرها واطلب الباطن حتى تعلما

وإذا كان ابن عربي قد أعطى عملية الإنتاج هذا الفهم، لأنه يشير منها إلى عملية التلقي، وهي عملية متبادلة بين ن يستند إلى مرجعية مضمرة، ومتلقّ يستند هو الآخر إلى مقاييس معينة يتعامل بها مع نصوص سابقة، وقد يجد في النص الجديد معايير أخرى، تفرض عليه استبعاد المعايير القديمة واستبدالها بأخرى. فإن الأمر لم يكن سهلا بالنسبة للمتلقي، لأن العملية تقتضي منه النظر إلى النص في مستواه الظّاهري امسي، في الوقت الذي يرى فيه باطنا هو ما نيل إليه ذلك الن الظّاهر.

ومع الإقرار بتعدّد أشكال التلقي حسب المقامات والأحوال، ما عاد من الممكن إعلام المتلقي بوساطة التأويل عن معنى النص ، "لأن القراء في اللحظة التي يبدأ فيها النص بإنتاج وقعه حتى لو كان هذا الوقع دلالة

[1] ابن عربي، ديوان ترجمان الأشواق، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي دار المعرفة، بيرووت، لبنان، 2009، ط2، ص9

متجاوزة تاريخيا، لا تستطيع أبدا أن حدث أثرا آنيا، ولكن يظل الأمر ممكنا مادام المعنى المبني لدى القراء يفتح أمامنا الطريق إلى عالم أجنبي نستطيع أن نفهمه ويكون بوسعنا أن نرى فيه ما لم يكن موجودا أبدا".[1]

لقد أبرز ابن عربي تصوّره للمرأة في ديوانه، باعتبارها فضاء جماليا يشهد فيه الصوفي تجليّات وآثار الجمال الإلهي المطلق. وإذا كان فعل الحب عند الحلاج وغيره، هو استغراق في الحب عبّر عنه المتلقي بالفناء، فإنه عند ابن عربي وغاه من المتصوفة المتأخرين، استغراق في مشاهد الجمال الإلهي المطلق في العالم، "وكل تجلّ يعطي خلقا جديدا، ويذهب بخلق، وإن الخيال الإبداعي متجه في فاعليته إلى الإدماج والتوحيد بين العلو المتجلي والصورة التي يتجلى فيها، ويضع اللامرئي والمرئي، والروحي والمادي في تجانس وانسجام وهكذا يصبح ردّ فعل الحب عند المتصوفة المتأخرين، ردّ فعل لوعي الوضع المتمثل في الإحساس التراجيدي بانفصال الذات عن أصلها النوراني الحيرة والإغتراب اللذين يولدهما النزوع نحوالعودة إلى ذلك الأصل.

- الرمز الصوفي وآليات التأويل:

الرمز :

- **لغة:**

لقد ورد مفهوم الرمز في كثير من المعاجم بدلالات متنوعة فقد ورد في لسان العرب في مادة رمز، الرمز معناه تصويت حقيا بالمسان، كاليمس ويكون تحديدك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ بغير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم.[2]

- **إصطلاحا:**

الإيحاء أي التعبير غير المباشرعن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوصفية ، والرمزهو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح".[3]

---

[1] بدر الدين حسن البوريني عبد الغاني بن إسماعيل النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض. دار الكتب العلمية ،بيروت ، 2003م، ط1، ج1، ص31

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، 1997،ج3، ص119

[3] محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار العودة، بيروت، لبنان، 1987م، ص398

- **الرموز الصوفية:**

ارتبط الرمز عند الشعراء الصوفية بالتجربة التي عاشوها وورثوا فكرها من السابقين عليهم وعبرت عن أسرارها التي لا يمكن لأحد أن يطلع عليها سوى أهلها ويعلن ابن الفارض انه اعتمد على الإشارة والرمز بدلا من لغة المباشرة والتصريح ويقول:

وأسماء ذاتي عن صفات جوانحي جوزا لأسرار الروح سرت

رموز كنوز عن معاني إشارة يمكنون ماتخفي السرائر حقت

فالصوفية اتخذوا لغة خاصة تقوم على استخدام الرمز في كلامهم وأدبهم لان الرموز أقدر على التعبير عن عمق التجربة الوجودية فإن وقف المتلقى عند الظاهر، ولم يجعل همّة في إدراك الباطن وقف دون مقصود البحث ، لان الرمز كلام يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله ويعد الشعر الصوفي شعرا رمزيا،وهو أسلوب استطاع المتصوفة أن يصورو به أدق معانيهم الصوفية، وأن يبلغو مرادهم إلى متلقيهم عن طريق الرموز والإيحاءات لأن الوضوح والإبانة لايثيران في الشاعر ولا في المتلقي التأثير نفسه الذي تثيره الإشارة الرمزية، فضلا على أن الصورة اللفظية للنص الشعري الصوفي ماهي إلا صورة "تقاوم أي محاولة للفهم والإدراك المحددين، ويصاب الفرد إزاءها بالانكسار، فلا يبقى ثمة سوى ما تشعه هذه الستارة الصوفية من إيماءات، هي مزيج من الوجد والشجن، يحس به الشاعر والمتلقي على السواء"[1].

- **رمز الخمرة:** يرى المتصوفة أن العبادة والرّياضة النّفسية تسلمهم إلى الفناء في الله، وإلى نوع من الغيبوبة فيه، وأن هذه الغيبوبة تشبه ما يتحدث به الخمّارون عن الخمر، ولم يجدوا لها اسما خاصا فسموها سكرا،وسموا وسائلها خمرا واندفعوا إلى القول فيها كما فعل ابن الفارض وأمثاله، فأغنوا الأدب العربي بذلك من ناحية الأدب الرمزي. ولنضرب المثال برمزية ابن الفارض التي ارتبطت ارتباطا و ثيقا بالحب الإلهي الذي ملك عليه كيانه، وكذلك بالمعرفة والفيوضات الإلهية التي وردت على قلبه، فأعقبت إبداعا ذا قيمة يأتيه في الغالب بعد صحوه من غيبته وسكره بغير مدامة[2] .

وقد تجلّت موهبة ابن الفارض الفنّية، وقدرته على صياغة الرمز الشعري من الخمرة المادية، في قصيدته الميمية التي تعد أروع ما كتب من شعر الخمر على الإطلاق؛ ففي هذه القصيدة يبدو ابن الفارض شاعرا بحق، لا مجرد

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1948، ط3، ص308

[2] إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف: الأ ثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، مصر، 1999، ط1، ص76

صوفي يصور مراحل الطريق والفناء والشهود والعروج القدسي كما في قصيدته نظم السلوك. وهو هنا يضع رمزه الشعري في تصوير بديع، ويقدم عملا مكتمل البناء.

فالقصيدة من مطلعها إلى ختامها في موضوع واحد هو الخمر، والرمز فيها رمز فني لا اصطلاحي قابل للتأويل ويبدأ ابن الفارض قصيدته بقوله:

شَرِبْنَا، عَلَى ذِكْرِ الْحبِيبِ، مُدَامَةً سَكِرْنَا بِهَا، مِن قَبْلِ أَنْ يُخلَقَ الكَرْمُ

لهَا البَدْرُ كَأْسٌ، وَهِيَ شَمسٌ، يُدِيرُهَا هِلَالٌ، وَكَمْ يَبْدُو، إِذَا مُزِجَتْ، نجم

وَلَوْلَ شَذَاهَا مَا اهْتَدَيْتُ لِحَانِهَا وَلَوْلَا سَنَاهَا مَا تَصَوَّرَهَا الوَهْمُ

وَلَمْ يبْقِ منها الدَّهْرُ غَيرَ حُشَاشَةٍ كأَنَّ خَفَاها، فِي صُدورِ النُّهَى، كَتْمُ

فَإِنْ ذُكِرَتْ في الْحَيِّ أَصْبَحَ أَهْلُهُ، نشَاوَى، ولَ عَارٌ عليهِمْ، ولاَ إِثْمُ

وَمِنْ بينِ أَحْشَاءِ الدِّنَانِ تَصَاعدَتْ ولَمْ يَبقَ مِنهَا، في الحْقِيقَة، إِلَّا اسْمُ

وَإِنْ خَطَرَتْ يَوماً على خَاطِرِامرِئ أَقَامَتْ بِهِ الأفرَاحُ، وارتَحلَ الهَمُّ

لا يستطيع القارئ لهذه القصيدة إلا أن يحكم عليها بأنها في وصف الخمرة المادية؛ كما يرى من صفاتها الظاهرة من خلال الأبيات. إلا أن القصيدة تبدأ بتصوير الخمر في صورة أسطورية رمزية محمّلة بمعان وإيحاءات عميقة، إذ يرمز بها إلى المحبة الإلهية بوصفها أزلية قديمة، منزهة عن العلل، مجردة عن حدود الزمان والمكان. هذه هي الخمرة الأزلية التي شربتها الأرواح المجردة فانتشت، وأخذها السكر واستخفها الطرب قبل أن يخلق العالم.[1]

- **رمز المرأة:** مثلت المرأة رمزا مهما، إن لم يكن أهم رمز، في الشعر الصوفي على الإطلاق، ذلك أن المرأة في الغزل الصوفي والحب الإلاهي هي رمز الذات الإلهية، وقضية الحب الإلهي هي محور الشعر الصوفي وخاصة شعر ابن الفارض وابن عربي وفي الشعر الصوفي الفارسي كله .

وحين يجعل الصوفية من المرأة رمزا للذات الإلهية فإنهم يلجأون على التأويل في تفسيرهم للشعر القديم بحيث لم تعد الالفاظ تجري على ظاهرها، وإنما صارت ترمي إلى آفاق أخرى من المعاني فمثلا "سعاد" في قول كعب بن زهير :

أمست سعاد بأرض لا يبلغها إلا العتاق النجيبات المراسيل

إنما هو رمز للسعادة الكبرى التي لا ينالها إلا العارف بعد مجاهدات ورياضات شاقة ، ومغالبة لأهواء النفس، ولذلك كان مطلوبا للوصول إليها همة عالية، مرموز إليها بالناقة، الموصوفة بجملة الصفاة المذكورة في البيت .

[1] حسن الفاتح قريب الله، المفهوم الرمزي للخمرعند الصوفية، مكتبة الدار العربية للكتاب، 1999م، ط1، ص78

ولكي نبين رمزية المرأة في الخطاب الصوفي، سوف نقف أمام مقولة جوهرية هي مقولة الحب، وتتأسس تجربة الحب وتغلو، وذلك باجتيازها الثلاث اختيارات وأن هذه التجربة تظهر لنا من خلال تمييزابن عربي لثلاثة أنواع من هذا الحب" فاعلم أن الحب على ثلاث مراتب، حب طبيعي وهو حب العوام وغايته الاتحاد في الروح الحيواني فتكون روح كل واحد منهما روحا لها لصاحبه بطريق الاقتداء واثارة الشهوة ونهاية من الفعل النكاح، وحب روحاني تفسي وغايته الشبه بالمحبوب مع القيام بحق المحبوب ومعرفة قدره وحب إلهي وهو حب الله للعبيد وحب العبد لربه[1]. فالصوفيين الحقيقيين يقرون أكثر بهذا الحب الاخير المتمثل في حب الله للعبد وحب العبد لربه فهم يعشقون في الله كالعاشق في المرأة.

[1] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي الغربي ، لبنان، 1990، ص189

الفصل الثاني

تحليل الخطاب الصوفي عند الشاعر ياسين بن عبيد

- **تحليل ديوان الشاعر ياسين بن عبيد الوهج العذري رحلة الانعتاق**
- **تحليل ديوان معلقات على أستار الروح للشاعر ياسين بن عبيد**
- **تحليل ديوان أهديك أحزاني للشاعر ياسين بن عبيد**

1- قراءة في ديوان ياسين بن عبيدالوهج العذري رحلة الانعتاق:

إن المسحة الروحانية التي تطبع المجموعة الشعرية "الوهج العذري " و التي يمتزج فيها الحب كفعل إنجاز بالشعر يجعل تصنيفها ضمن الأدب الصوفي مشروعا و أكيدا وهذا الأمر حرص الشاعر نفسه على أن يقنعنا به بإهداء المجموعة إلى شيخه الصوفي أبي حفص وإهداء بعضها إلى الحلاج وندماء الوجد الصوفي وعشاق الحقيقية الإلهية حيثما كانوا من جهة ؛و بالمقدمة التوجيهية التي خاطب بها المتلقي حتى يضمن ألا يضلّ القصد في الفهم و التأويل ويوجّه قراءته بحصرها في مسار الرؤية الصوفية بقوله : "و لسلطان الروحانية الأثر الأعلى في هذه الرحلة التي أشق فيافيها على جناح يصفق وجدا ، وما انبسطت مقابضي إلا بعد الذوبان تحت هذا الأثر الجامح ، و هذا التحول الذي صادف من ساعات تهويمي شرودا هداه من تيه ، و سلوى أضرمها ذكرا ،و انفرادا غمره أنسا [1]" غير أن لجوءنا للنص الموازي للإمساك بالخيوط الأساسية و الأدبية للدلالة باعتباره "مايصنع به النص من نفسه كتابا و يقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه ،و عموما على الجمهور ،أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي و عتبات بصرية و لغوية " أحدث لدينا تخييبا في أفق الانتظار ذلك أنه يصدر المجموعة بقصيدتين وطنيتين وتتخلل المجموعة نصوص سياسية بالدرجة الأولى وأقصد بذلك "رسالة أمي من سراييفو" و" لا تسألي موعد(العناب) " و "أنا الفجر " و "عصفورة الفجر" مما يضطرنا إلى إعادة النظر في "المقدمة " لنقع على الكلمات المفاتيح التي نلج بها فضاء الدلالة .وهكذا نهتدي إليها بوساطة المعالم التالية : " فيها بغضي ،فيها- أخيرا- حضوري الغائب عن كل أداء فاضح يناهض القيم التي أومن بها في الشعر، و في غيره". وهنا تجدر الإشارة إلى أن الشاعر تعمّد التغييب التام للنص الموازي كإشارة نصية تساعد على حل مغاليق النص عندما يتعلق الأمر بالنصوص الوطنية –السياسية- [2].

و بناء عليه ،فإن قراءتنا للمجموعة ستركز على هذا البعد في تعالقه الوظيفي بالبعد الأول وذوبانها فيه حيث تعتبر هذه الملفوظات " دعوة للمتلقي لكي يقف على المقاصد ، وعلى اختلاف المواقف الخطابية ...و إشارة إلى أن تشكيل خطاب ما يفترض مجموعة من الخيارات التي قد يصعب تبريرها أو الإفصاح عنها من قبل المؤلف ،وذلك مجال لتحرك المتلقي بكل حرية للقبض على تجربة أو

[1] نصيرة الغماري الوهج العذري رحلة الانعتاق قراءة في ديوان ياسين بن عبيد
asliment.free.fr/div/ghoumari.htm
[2] جميل حمداوي السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر،الكويت، ع3 1997 ص103

خلفية أو محددات تاريخية (سياسية أو اجتماعية)تحكمت في إنشاء المعنى لأن النص الظاهر ليس في حقيقة الأمر سوى مزاحم لنص يسري بين سطوره".[1]

البنية التركيبية لعنوان الديوان:

الوهج العذري مركب من عنصرين، مسند ومسند إليه (اسم + صفة) معرفين.

الوهج: لفظة تحمل دلالة العنف والقوة وشدة الشيء (شدة الاشتعال)، شدة الحب أي توهج الحب.

العذري: تعني العفة والصفاء والنقاء والطهر.

فالوهج إذن يوحي بانبجاس شيء ما ألا وهو الحب ثم انفجاره عند بلوغه أقصى درجاته، ولعل ذلك سبب استخدام الشاعر للون الأحمر في كتابة لفظ العنوان للدلالة على معنى الاشتعال.

إن حب الشاعر حب خفي تراكم إلى أن بلغ الذروة فانفجر مشتعلاً متوهجًا، وهذا الحب المتوهج هو حب طاهر نقي عفيف خال من كل الشوائب المادية، والأغراض الحسية وتلتقي العناوين الفرعية مع العنوان الرئيسي لتأكد عذرية هذا الحب ثم لتبرز مرجعية الكثير من عناوين القصائد، وهي مرجعية صوفية واضحة مثل: تراتيل المشكاة الخضراء ... فقد يكون النص خال بشكل تام من أية دوال صوفية على مستوى اللغة، إلا أن العنوان الذي يحمل بعدًا صوفيًا يجعل النص يتصوف، فيصبح يحمل دلالة صوفية.

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

وهنا نجد أن عناوين القصائد تحتوي النصوص، وفي الوقت ذاته تكشف عن المرجعية الصوفية لهذه العناوين، يقول الشاعر في قصيدة "عروس الكآبة":

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدي أعيدي بقاياه سأقرأها وردا

أعيدي ولا تأني .. حديثك بلسم من المعضل المزري بروعتنا أودي

[1] آمنة بلعلى الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2000، ص107

[2] نفس المرجع السابق جميل حمداوي ص98

على صدرك الأمنى زرعت توجعي وفي سره كأسي..ودفئي..فلا بردا

في هذه القصيدة يستلهم الشاعر لغة الغزل العذري وأجواءه الخاصة، متدرجا في ذكر صفات المحبوب من الحسية إلى التجريد، فقد بدأت القصيدة بذكر الصفات الحسية لتنتهي إلى الحب الروحي، وأغلب الظن أن شعراء الصوفية –كما يرى زكي مبارك– "ابتدأوا حياتهم بالحب الحسي، ثم ترقوا إلى الحب الروحي"[1].

وهكذا نجد ياسين بن عبيد يخاطبنا في شعره بلغة الحب الحسي تارة، والعذري تارة أخرى، وهذا الحب الإنساني يجعله الشاعر معبرًا للوصول إلى الحب الإلهي؛ كما هي الحال في قصائد "يوم بانت سعاد"، و"حبين كنا" حيث يرسم الشاعر في هاتين القصيدتين خريطة هجرات الروح الإنسانية باتجاه النور، والفيض الإلهي. والملاحظ في تجربة ياسين بن عبيد الشعرية أنها تنزع أكثر إلى استلهام رموز الحب العذري، أو ما أسميناه في العنوان السابق بلغة الشوق والحنين، ولذلك نقرأ في شعر(بن عبيد)

نزوعًا دائما إلى الموت والفناء في المحبوب.

أنا في عُيونِك .. ذُبْت أسِيرُ .. أسيرا .. ولازلت سائرْ

نشرتُ ظِلالي هناك كطفلٍ على شفتيهِ .. إليكِ يسافِرْ

ولملمت شملي بلا موعد إلى قبلتيك بحبي أهاجِرْ[2]

في هذا النص تغدو المرأة رمزا للذات العلوية التي يذوب الشاعر فيها ويهاجر إليها بكل مشاعره وأحاسيسه، وهنا يتم تصعيد المظهر الفيزيائي الأنثوي إلى أعلى مستويات الروحانية الصوفية، وهذا يبرز لنا القيم الروحية التي يطرحها النص الشعري الصوفي الجديد ويبرز كذلك علاقة الذات الإنسانية بحقائق الوجود الإلهية، أو العلاقة بين واقع الذات الإنسانية، ورؤاها الروحانية، وهي علاقة قائمة على التنافر، والتضاد مما يعزز الثورة على الواقع، وتجاوزه إلى عالم الأحلام والرؤى.[3]

---

[1] زكي مبارك، التصوف الاسلامي في الادب والأخلاق، دار الكتب والوثائق القومية، 2009، ط1، ص248

[2] عبد الحميد هيمة، الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر وآليات التأويل، http://el-2011/04/15kalima.blogspot.com

[3] ينظر نفس المرجع السابق عبد الحميد هيمة

عدي هنا من ضحاياهم عقيدتنا و كبّري ما استبان الحق من ريب

عدّي الضياء صريعا في مساربهم من ها هنا مرّت الأزواج للنهب

و آنسي كبدي الجرحى إذا انقدحت عيونها بدم المقتول منسرب[1]

و في هذا المقام تأخذ رمزية " الجرح " بعدا خاصا في الوهج العذري لما ينطوي عليه من تكثيف دلالي و دينامية تحيل إلى الغائب ؛ فهو حنين ضفة الماضي إلى ضفة المستقبل حيث انبعاثه وشوق الروح لعالمها المضيّع "هو الانفصال و التقارب والتنافر و رفض الاستمرار و الجرح ندامة لا تشفى و نافذة على لأعماق مغلقة و مطل على الانعتاق [2]" وهكذا تبقى الأنا الشاعرة مشدودة لوهج الماضي تحنّ إلى رؤاه العذرية ،مقاومة الإفلاس الحضاري و الثقافي للحاضر على صعيد الممارسة الخطابية .

– الممارسة الخطابية :استعادة الانتماء

ما لا يمكن تجاهله في الوهج العذري هو الطاقة الخيالية الإبداعية الخلاقة التي يتميز بها الشاعر ؛حيث يتفنن في نسج صوره بالتوحيد بين ما هو مرئي و لا مرئي وبالمجانسة بين ما هو مادي وما هو روحي ،الأمر الذي يؤدي إلى رمزية الصور وتوظيفها لصالح الخطاب الغائب أو المتضمن .

ويحرص الشاعر على الاستفادة من الرمز و النهل من ظلاله الدلالية باعتماده على الاقتصاد اللغوي الذي " يكثف مجموعة من الدلالات و العلاقات ،في بنية دينامية تسمح لها بالتعدد و التناقض ، مقيما بينها قنوات تواصل و تفاعل . وهو لذلك علاج لنقص المنطق ،و ضيق البنى التي ترفض التناقض ،كما أنه علاجلجمود المعطيات و المفهومات الثابتة . الرمز إشارة إلى احتمالات تفلت من التعبير المعقلن ،و إلى غائب لايحيط به التعبير المباشر " وقد وظف شاعرنا الأنوثة بأبعاد ثلاثة :الأم و الطفولة والروحانية كرمز ،حرص على أن يفك شفراته ليضمن القراءة السليمة للمتلقي منذ اللحظة الأولى و تفاعله معه .

غير أن ما يهمنا أكثر هو توظيفه للرمز في علاقته برحلة البحث عن الهوية والانتماء ذلك أن ما استرعى انتباهنا و نحن نقرأ المجموعة هو استقاء كل رموزه من الثقافة الإسلامية ؛فالحقد الدفين حاضر في هند بنت عتبة

---

[1] نصيرة الغماري الوهج العذري رحلة الانعتاق قراءة في ديوان ياسين بن عبيد
asliment.free.fr/div/ghoumari.htm

[2] خالدة سعيد حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي دار الفكر بيروت ط3 1986م ص125

لا تسألي موعد العناب ..عن جسد

عضته آكلة الأكباد ..في القدد

والردة و النكوص حاضران

في زوج أبي لهب

الذاهبين إلى عنق الزجاج على أعقاب

نائحة حمّالة الحطب

وإسلام عصر السيادة حاضر

في موسى بن نصير وطارق بن زياد

يروي صداي الفاتحان تواردا

موسى ..من التاريخ ..وابن زياد[1]

وظفت عن وعي وقصد فلا شيء مجاني في اللعبة الأدبية حيث تعمل الأنا الشاعرة بوساطة اللغة على خلق معادل موضوعي تستعيد به هويتها الحضارية و مرجعيتها الثقافية ،وما يعضد هذا التوجه هو إغراقها في التعبير بالمثنى كخاصية أسلوبية تتميز بها لغة الضاد ومن ثمة يكتسي الرمز في الوهج العذري قوة الهدم و البناء ؛يهدم الواقع الكئيب و يبني مستقبلا سعيدا لأن اللغة الشعرية تتجاوز ما هو كائن إلى ما يكون ، تتخطى عتبة الحاضرالمكان لتعانق الآتي من عمق التاريخ ؛لذا كانت رحلة الأنا الشاعرة نحو الانعتاق تسافر في معراج روحي يرقى بها إلى مصاف النجوم و ينتشلها من سجن المكان.

[1] ينظر المرجع السابق نصيرة الغماري

2- قراءة في ديوان معلقات على أستار الروح لياسين بن عبيد

- **طبيعة اللغة الشعرية :**

- **اللغة الشعرية:**

اللغة وسيلة للتواصل بين الشاعر والقارئ، فهي تقوم على إظهار الجانب الإبداعي، فالقصيدة بمضمونها تظهر في شكل فني، توجد علاقات غير اعتيادية تخرق النظام المألوف وهي صورة وجود الأمة بأفكارها ومعانيها وحقائق نفوسها وجودا متميزا قائم بخصائصه، فهي قومية الفكر تتحد بها الأمة في صورة التفكير وأساليب أخذ المعنى من المادة والدقة في تركيب اللغة على دقة الملكات في أهلها، وعمقها هو عمق الروح ودليل الحس على ميل الأمة إلى التفكير والبحث عن الأسباب والعلل.والقيم التعبيرية للغة لا تنفصل عن معرفة الدوافع النفسية، لأنها كشف عن نوازغ الإنسان الذي ينطق بها وكشف نوازغ المخاطب هو أولى درجات الفهم والإستعاب وعليها يعتمد فهم النص وصياغة الإستجابة.[1]

فاللغة الصوفية هي من بين الوسائل التي يعبر بها الصوفي عن أحواله ،كما أنها الشكل الأسمى الذي يصف به مراحل الارتقاء والعروج نحو سدرة المنتهى،ليست اللغة الواصفة بالمعنى المعتاد ،لكنها اللغة التي تفجر كل شيئ ساكن ،فالشاعر لا يقف عند حدود الوصف بل يتعدى ذلك إلى الكشف والتقرير[2].

فمن خلال دراستنا لديوان "معلقات على أستار الروح"نستشف أن اللغة نحت منحى البساطة والابتعاد عن الغموض ،أحيانا أي اكتمال الدائرة التواصلية بين المبدع وقارئه وسقوط الجدران بينهما ،فلا مجال لأي فاصل يحول دون بلوغ الرسالة ويظهر ذلك في قول الشاعر:

في حجر بغداد،معيت وهزني دفأ وساهرني الفرات طويلا
صبي الخصيب من الحسين ظلالة شمت ودرت في الحصار نخيلا
وتنهدت قمرا يربت في يدي بيدي ويلبسني الردى إكيلا
ياليل بغداد اطردت ...وفي يدي بلدي ..وشيكا يتجلى المأمولا
لاحضن أم يحتويه عندما يبكي ويحمل في اليدين رحيلا

[1] محمد المبارك استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999، ص63

[2] محمد كعوان، الشعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات إتحاد الكتاب الجزائرية، الجزائر، 2003،ط1، ص43

يبكي طفولة قلبه ويجفنه ليل طويل ينحني ليزولا [1]

كما أنها نحت منحى الغموض في أحيان أخرى ،وذلك للتعبير عن تجاربه الصوفية التي تتكأ على المعجم الصوفي والذي لايمكن فك شفراته إلامن طرف القارئ المتمكن العارف بخبايا الصوفية ومصطلحاتهم ومعجمهم.

التكرار:

يجمع العلماء على أن التكرارلا يخرج في تعريفه عن الإعادة والترجيع، **فعمر البغدادي** يعرف التكرار بقوله "إن التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظة أو المعنى"[2].

يشكل التكرار نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية، ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلى اقتناص ماورءه من دلالات مثيرة[3] .

ومن خلال التمعن في المجموعة الشعرية معلقات على أستار الروح لاحظنا سعة توظيف التكرار خاصة منه تكرار المفردات والصيغ مما ساهم بشحن قصائد بالألغام المعبرة .

وبالتالي يعد من أهم المنابع التي ينهل منها الشاعر ليحقق في نظم قصائده الموسيقى الشعرية الداخلية والخارجية ونقصد هذا تواتر الحروف في الكلمة والصيغ،ويظهر ذلك في قول الشاعر :

مرت كآبتي الجديدة مثلما مرت خيول الليل فوق غروب

نلاحظ في هذا البيت تكرار لفظة "مرت"مرتين وهو تكرار مزدوج الوظيفة ،فهو من جهة حقق إيقاعا تكرار لفظة "مرت"مرتين وهو تكرار مزدوج الوظيفة ،فهو من جهة حقق إيقاعا إضافيا للبيت ومن جهة أخرى يعكس أهمية هذه السمة الأسلوبية في توضيح المعنى وتوكيده.

---

[1] بدران مراد وجودي فوزية الرؤية الصوفية في ديوان معلقات على أستار الروح لياسين بن عبيد مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي كلية الآداب واللغات جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية – 2014/2013 ص 67

[2] عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لسان العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، جزئ1، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، ط2، 1997، ص361

[3] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إيفريقيا الشرق، بيروت لبنان 2001، ص81

يقول الشاعر :

ماكان أدناه لو كان إلى زمن تأتي على زمن مشي بلا قدم [1]

نلاحظ في هذا البيت تكرار لفظة "زمن"ساهم إلى حد كبير في خلق جمالية معينة وإضفاء دينامية وحيوية على المقطع الشعري .

وفيما يتعلق بتكرار الصيغ ،لمسنا ظهورها في بعض المقاطع في الديوان لكن نسبة أقل مقارنة مع تكرار المفردات وذلك في قول الشاعر :

عائدات إلي البدايات

من ذكريات أبي

من بكور الطيور على شفتيه

وفوق يدي

رفرفت صفحة من كتاب

عائدات إلي البدايات

من كف أبي [2]

وهذا ما شأنه أن أضفى جرسا موسيقيا عذبا فضلا عن ربطه بالمضمون ،أما بالنسبة لتكرار الحروف ففي قصيدة "نسر جنوبي يكتب سيرته"نلمس تكرار حرف القاف (26)مرة أو حرف السين (19)مرة وحرف الهاء (26)مرة وحرف النون (36)مرة.

والمعروف عن صوت القاف كونه شديد الوقع أضفا على المقطع موسيقى قوية صاخبة،أما صوت السين العالي الصفير والحاء الجرس أضفى صفى خاصة على التشكيل الموسيقي،ولعل أكثر الحروف تكرارا بهذا الديوان ككل هو حرف الهاء كدلالة صريحة على الآهات التي يطلقها الشاعر بغرض التنفيس على نفسه من جراء الشوق والحنين للذات الإلاهية ،وكذلك وصف ونقل مشاعره الجياشة تجاه المحبوب.

[1] الرؤية الصوفية في ديوان "معلقات على أستار الروح"- لياسين بن عبيد-مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي تخصص أدب جزائري من إعداد بدران مراد و جوادي فوزية إشراف الأستاذ شيبان سعيد 2013 2014 ص73

[2] ينظر نفس المرجع ص74

- **القافية :**

جاء في لسان العرب "القافية من الشعر:الذي يقفو البيت وسميت قافية لأنها تقفو البيت وفي الصحاح لأن بعضها يتبع بعض".[1]

ويقول الخليل :"القافية هي آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن".[2]

يعتبر التنوع القافوي من أبرز التقنيات التي وظفت في الشعر المعاصر ذالك أن الشاعر يعيش في عالم قائم على الخيبات في جميع المستويات ،فكان لزاما أن تتجسد مرارة الخيبة ورغبة التمرد وكما كان التمرد على اللغة كذلك شمل الإيقاع [3].

ومثل هذا التنوع القافوي نجده لدى "ابن عبيد"في كثير من المواضيع ومنها قصيدة "وقفة على باب القمر"

ومنها يقول :

يدق على الباب فجر جديد كسرب تدفق نحو المفر

على زنده نبضة من زماني وفي جفنه أغنيات السحر

وأنا وأدنا المزايا وتهما ففاض حنينا إلينا القمر

طويتك ياقلب عند المرايا ال تي هشمتك...كطي كتاب

تسافر فيك لياليك والأغن يات القدامى خطى في التراب

فهب لي ...هب ما ليديك تبقى مني كن أو قطعة من سراب

تجلى هنا رجل قزحي وفي قلبه إمرأة من ورق

تميل به قامة مشتهاة ويحمله أثر من أرق

بكت من حنين فمال إليها وضاق به حزنه فاحترق[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ص195

[2] ينظر المرجع نفسه، ص195

[3] عبد الرحمان تبرماسين،البنية الإقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003، ص117

[4] ينظر نفس المرجع، بدران مراد و جوادي فوزية، ص 73

وفي هذا المقطع نجد القوافي متوالية،حيث تمت رفقت نظام(أأأ،ب ب ب،ج ج ج)(كتاب ،التراب،سراب)(ورق،أرق،احترق).

إن تغيير نمط القافية لا يعزى لعجز لغوي وإنما هو تجسيد لواقع حضاري قائم على التناقضات (الثنائيات)[1]. فأراد الشاعر أن يجسد هذا التناقض في شعره،وأبى لقصيدته إلا أن تواكب الراهن،وقد أسهم هذا التنوع القافوي في إبراز قيمة جمالية مبنية على أساس درامي وهي الإحساس بالألم الكامن في عمق الشاعر جراء هذه الغربة الروحية.

- **التضاد:**

هو ضد الشيئ، وقد ضاده وهما متضادان، ويقال ضادني فلان إذا خالفك فأردت طولا فأراد قصرا. وأردت ظلمة فأراد نورا[2].أي ورود المعنى أو اللفظة في السياق الشعري ونقيضها سلبا وإيجابا.

إن الحضور القوي لظاهرة التضاد في هذا الديوان يدفع إلى السؤال عن نوعه وليس القصد به التضاد التقليدي بحسب تقابل الكلمات والذي يتوزع إلى طباق ومقابلة ،لكن المقصود به طبيعة التضاد من حيث اختيار اللفظ على سبيل الإشتراك أو التوزيع.[3]

ثنائية **الحزن والفرح:**

	بكاء		**الأغنيات**
	تبعثرني	**الفرح**	**تواسيني**
الحزن←	**الأحزان**		**النغم**
	الحزن		**عرس**
	المر		**الفرح**

وماذا ستجدي زكريات نزيفها إذا لم يكن للأغنيات/بكاء

الحزن ياجراحها..أنت..ياريحا تبعثرني يوما..ويوما تواسني بالمراسيل

لابد من وله كنابه جسد مخضوضبا نازف الأحزان /والنغم

[1] ينظر نفس المرجع السابق، عبد الرحمان تبرماسين، ص117

[2] ابن منظور، لسان العرب دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1992، ط2، (مادة ضدد)

[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونيسية، 1981، ص98

ومما يمكن استقصاءه من هذه الثنائيات أن الشاعر يعيش حالات اضطراب مختلفة منها حالتي الحزن والفرح ،فإذا أحس بالغربة والوحشة والحنين،يطلق آهاته ليعبرعن شوقه للذات الإلاهية ولكن عندما يقترب منها يرتعش فرحا وسرورا للقائها،ومشاهدتها ودخوله في غيبوبة وجدانية لايراها ولا يتذوقها إلا العارف .

وهذا الاضطراب أدى بالشاعر لاستعمال هذه الثنائيات الضدية لتقريب الشعور والاحساس بالتجربة التي يعيشها ،وحجم المعاناة التي يعانيها،ففي البيت الأول جمع الشاعر بين متناقضين هما الأغنيات/البكاء فالغناء يستلزم الفرح ،والبكاء يستلزم الحزن فالشاعر يصور لنا عذاباته من شوق وحنين للذات الإلاهية فهو عندما يتذكرها يفرح ويغني سعادة أما عندما يتوقف خياله ويعود إلى الواقع المر فهو يحزن ويبكي عذاباته.

فالشاعر هنا يجمع بين المتناقضات وبالتالي فإن الشعر يعمل على تأليف المتباين، وهو ما أسمته "كريستيفا" بتناغم الانحيازات، حيث يتم الربط بين الدليلين المتعارضين في الأصل واللذين يشكلان الحلقة الموضوعاتية حياة/موت، خير/شر.[1]

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمت فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991، ط1، ص35

3- قراءة في ديوان أهديك أحزاني لياسين بن عبيد:

ومن خلال دراستنا لديوان "ياسين بن عبيد اهديك أحزاني"، نقوم بعرض الإيقاع الداخلي والخارجي لمجموعة من القصائد.

الإيقاع:

الإيقاع نوع من الانحيازأصوات في الخطاب، ينقله من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، وهذا الإنزياحيختص بالكيفية التي ترتب بها الاصوات في النص، فالشعرية لاتتحقق دون الإيقاع، وبالرغم من استحواذ بعض النصوص النثرية على شيئ من الإيقاع فإن ذالك لايرفعها إلى مكانة الشعر لأسباب عدة، وهذا يدفعنا إلى البحث عن أسرار الإيقاع الشعري والتفكير فيما إذا كان العروض العربي يستوعب هذه الأسرار إذ نلحظ أن النقد القديم لايتفق كثيرا مع النظرة المعاصرة 'للإيقاع إذ تبنى نظرة معيارية ذات قواعد صارمة في تحديد الوزن والقافية مما لا يخرج عن الأسس التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهدي، وهذا واضح في تعريف قدامة بن جعفر للشعر بقوله :"حد الشعر بأنه كلام موزون ومقفى ويدل على معنى"[1].

وهوأيضا:"وحدة النغمة التي تتكرر على نحو الكلام أو في البيت"[2]، فالإيقاع هو اللحن والموسيقى التي تولد نغمات تجعل المتلقي يلتفت إليها .

أما الإيقاع عند المحدثين من العرب، فقد شاع عندهم مصطلح موسيقى الشعر وقد عرف"كمال أبو ديب" الإيقاع بأنه الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة تنغيمية عميقة من طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[3]

[1] قدامى بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة،1963م،ص171

[2] أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين ابن منصور الحلاج، الجزائر،2006، ط1، ص35

[3] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم بيروت 1981م، ط1،ص230

أولا– الإيقاع الخارجي:

وهو يتكون من تقطيع البيت تقطيعا إيقاعيا، وكذالك استخراج البحر العروضي والقافية والروي إذن فهو له ثلاث وحدات يحكم بها النص وهي الوزن والقافية والروي.

1– الوزن:

الوزن هو مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان.[1]

فالوزن يكون جزء من الإيقاع الذي مثل الوحدات النغمية التي يتألف منها البيت فالوزن ليس إلا صورة محققة من ضروب إيقاعية مشتركة،[2] بالعودة إلى الشعر نجد الإيقاع مرتبط بإستمرار بالوزن على الرغم من أن وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما « الإيقاع ظاهرة أشمل وأعم من الوزن في الشعر فهوفي الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثرمن فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، أما الوزن فهو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت[3].»

يمثل الجدول التالي بعض البحور المستخرجة من الديوان:

القصيدة	البحر	الصفحة
أغنية النار الخضراء	بحر خفيف	12
كما يشتهينا الموج	بحر البسيط	27
الجسد الغيم	بحر الطويل	41
أهديك أحزاني	بحر الكامل	46
قالها وبه وجع من حنين	بحر المتدارك	64
تغريبة المهاجر اليثربي	بحر الطويل	68
من مغربك الشروق	بحر الكامل	73
على ضوء القمر	بحر الهزج	80
قبلة على جبين القمر الأخضر	بحر الكامل	17

[1] الدكتور محمود فخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996م، ص167

[2] الدكتور سلام علي حمادي الفلاحي، البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلوسي، الجامعة الإسلامية بغداد كلية الأدب في اللغة العربية 2013م، ط1، ص262

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 2004، ص435

نجد أن الشاعر في هذه القصائد قد نوع في البحور وهي: بحر الخفيف، الطويل، الكامل، المتدارك، الهزج، أما البحر الذي أخذ النسبة العالية فهو البحر الكامل، فقد وردفي خمس قصائد من أصل سبعة مختارة، أما الطويل فقد ورد في قصيدتين[1].

نلاحظ أن الشاعر أعطى الأولوية لبحر الكامل الذي يعد بحر كثير الحركات؛ مما يجعل القصيدة في حركة إيقاعية سريعة، ونغمات متوالية، وهنا يكمل جمال القصيدة.

وأمثلة ذلك فيما ورد في قصيدة "أهديك أحزاني":

وطرقت صمتك غيمتين أريقتا

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

جمرن...سؤالن...غصصتن بلهاتي

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

لقد إختار الشاعر البحر الكامل لأنه يتناسب والحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر وكونه يتلائم وحالات الحزن والعواطف الجياشة، وكأن الشاعر هنا يحاول إيصال رسالته للوصول إلى المحبة الإلهية والمعرفة الكاملة اللدينة التي عندها يفنى خيال الوجود الشخصي ولتحقيق كماله الأخلاقي عرفانه بالحقيقة وسعى الشاعر الصوفي دوما نحو الكمال البشري بوسائل مادية وروحية وهنا يكمل جمال القصيدة الصوفية المعاصرة.

[1] كريمة شريف لغة الخطاب الصوفي في ديوان أهديك أحزاني لشاعر ياسين بن عبيد دراسة (صوتية دلالية) مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر – بسكرة– 2015/2014 ص19

2- القافية:

هي مكون إيقاعي يبتدأ من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن، والحرف الذي تبنى عليه القصيدة.[1]

- **حدود القافية:** هناك خمس حدود للقافية وهي:
- **القافية المتكاوسة:**والتي يبلغ عدد المتحركات بين ساكنيها أربعة
- **القافية المتراكبة:**والتي يبلغ عدد المتحركات بعد ساكنيها إثنين
- **القافية المتواترة:**وهي التي ليس فيها بين ساكنيها إلا حركة واحدة
- **القافية المترادفة:**وهي التي ليس فيها بين ساكنيها أي متحرك، والتقى فيها الساكنان.[2]

يمثل الجدول التالي القافية وشكلها في بعض القصائد من الديوان :

القصيدة	القافية	شكلها	الصفحة
أغنية النار الخضراء	متواترة	0/0/	12
كما يشتهينا الموج	متراكبة	0///0/	27
الجسد الغيم	متداركة	00//0	41
أهديك أحزاني	متواترة	0/0/	47
قالها وبه وجع من حنين	متداركة	0//0	64
تغريبة المهاجر اليثربي	متداركة	0//0	68
من مغربك الشروق	متواترة	0/0/	73
على ضوء القمر	متواترة	0/0/	80
قبلة على جبين القمر الأخضر	متواترة	0/0/	17

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن القافية مثلت عنصرا فعالا في تشكيل الجانب الإيقاعي؛ فقد حازت القافية المتواترة على النسبة العليا في التواتر، فقد ظهرت في خمسة قصائد، وقد أتت مطلقة ومقيدة والقافية المتداركة ظهرت في ثلاث قصائد مقيدة.

[1] نور الدين ناس الفقيه، احمد بن عجيبة شاعر التصوف المغربي،دار الكتب العلمية 2013م، ص76

[2] الدوكالي محمد ناصر، جامع الدروس العروضية، جامع ناصر الخمس، 1997م، ط1، ص156

وبالتوجه إلى قصائد "ياسين بن عبيد" نلاحظ أن القافية جاءت متواترة؛ أي «التي ليس فيها بين ساكنيها إلى حركة واحدة[1]»وقد إستخدم كذلك القافية المطلقة والتي يكون فيها الروي متحرك؛ فالشاعر الصوفي يسعى دائما نحو المطلق، وعدم التقيد؛ فالقافية المطلقة لابد أن تكون منتهية بحركة طويلة كقوله في قصيدة "الجسد الغيم":

(وطيفن....ولوزا....بالخرافة مُترعا)

فالفتحة وحرف الألف الذي يتناسب وحالة الشاعر الصوفي الذي يحس بالحزن والضياع الذي يقوقع الصوفي نفسه فيهما نتيجة بحثه عن الذات الإلهية.

وطغيان القافية المطلقة في قصائد الشاعر "ياسين بن عبيد" دليل على رمز الحركة والإستقرار.

3- الروي:

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد [2].

إن للقافية حروف كثيرة منها لتأسيس والدخيل والردف والوصل والخروج...ولعل أهمهاهو الروي وسميت بهذا الاسم لأنها تقفو أثر كل بيت؛ أي تأتي في آخره، وقيل هي قافية بمعنى.

وقد نوع الشاعر في هذه القصائد التسعة مما أحدث تناغما موسيقيا الهدف منه كسرالملل والرتابة، وقد جاءت تارة بإشباع ومرة بدونه أي بين القيد والطلاقة، وهذا ما دل على نفسية الشاعر التي كانت مرة صريحة مطلقة وتارة تدل على الكتمان، وقد ساهم التنويع في الروي في تحديد نغم القصيدة مبرا ز لقيمتها الجمالية، وفيما يلي سنعرض نماذج من بعض القصائد نوضح فيها القافية والروي ومن ذلك ما ورد في قصيدة "أغنية النار الخضراء" .

[1] ينظر نفس المرجع السابق ص157

[2] الإمام أبي الحسين سعيد بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، 1994م، ط1، ص15

يقول الشاعر:

قال لي غن ما وجدت غناءً واغترب غربتي وشتاتي

قاللیغن نماوجد تغناءن وغتربغر بتیهنا و شتاتي

0/0/// 0//0// 0/0//0/ 0/0/// 0//0// 0/0//0/[1]

جاءت القافية في هذه الأبيات متواترة، وحرف رويها هو "التاء"وهو صوت شديد مهموس لا فرق بينه وبين الدال سوى أن التاء مهموسة والدال نظيرها المجهور؛ ففي التاء لايتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم، حتى ينحبس بإلتقاء طرفاللسان بأصول الثنايا العليا فإذا إنفصالا فجائيا، سمع ذلك الصوت الإنفجاري[2] فالشاعرمن خلال هذه الأبيات يصف حالته التي تعج بالألم والحزن، لما تعرض له من صدود من معشوقته؛ أي من الذات العليا، وهذا كله ينسجم وحرف "التاء"، وهذا الحرف الذي يناسب الغناء، خاصة إذا علمنا أن الصوفية يهتمون بالغناء والإنشاد، فهوم يغنون وينشدون فضائل الذات الإلهية.

وجاء في قصيدة "الجسد الغيم" حرف الروي (العين).

ومثال ذلك في قوله:

اتت من جهات القلب همسا توجعا

أتتمن جهاتلقل بهمسن توججعا

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

وطيفا...ولوزا بالخرا فة مُترعًا

وطيفن ولو زنبل خ ا رف تمترعا

0//0// /0// 0/0/0// 0/0//[3]

[1] كريمة شريف لغة الخطاب الصوفي في ديوان أهديك أحزاني لشاعر ياسين بن عبيد دراسة (صوتية دلالية) مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر – بسكرة– 2015/2014 ص26

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو، القاهرة، مصر، 1979م، ط5، ص21

[3] ينظر كريمة شريف، نفس المرجع السابق ص27

« جاءت القافية هنا متداركة والروي حرف (العين) وهو صوت مجهور مخرجه وسط الحلق، فعند النطق به يندفع الهواء ما ا ر بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتين حتى إذا وصل

إلى وسط الحلق ضاق المجرى، ولكن ضيق مجراه عند مخرجه أقل من ضيقه مع الغين؛ مما يجعل العين أقل رخاوة من الغين

نجد الشاعر هنا يتحدث عن الوجع الذي يملأه، لو أنه لا يحبه لما تألم بهذا القدر لأن قلبه مملوء بحبه وعشقه للذات العليا وبقائه يتألم رغبة

فالاتصال بذاته وتحقيق هذا الاتصال بالبحث عن الحقيقة الوجودية التي توصله إلى ذلك وحرف العين يتناسب والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

ثانيا /الإيقاع الداخلي:

هو القالب والإناء الذي يضع فيه الشاعر جمالياته ويرتبها حسب المضمونوهو الذي يمنح القصيدة التأثير في العقل الباطن للمتلقي.

1-التكرار:

تعرف نازك الملائكة التكرار بأنه "إلحاح على جهة هامة من العبارة يعنى بها الشاعر أكثر بعنايته بسواها وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة ينتفع بها الناقد الأدبي الذي يدرس النص ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر.[1] والتكرار أنماط عديدة عُرفت في الشعر سواء التي إعتنى بها في الشعر القديم(العمودي) أو التي أعتنى بها في الشعر الحديث(الحر)، ولعل من بين أبرز هذه الأنماط نذكر:

- تكرارالحرف / الصوت المفرد:

يتم فيها تكرار صوت معين من شأنه أن يعطي جرسا صوتيا فريدا إلى جانب الأصوات السابقة أو اللاحقة المكونة للفظ، وقد يتكرر على مستوى المفردة الواحدة، كما يمكن أن يتكرر على مستوى الألفاظ المتجاورة المكونة للجملة الواحدة، ولا يخفى على أحد أن قيمة الصوت اللغوي المفرد لاتنبعث من ذاته بل من المخالفة الصوتية (كقضم وخضم) أما دلالته الفنية فهي تنبعث من تكرار

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981م، ط6، ص27

الصوت داخل النسيج الشعري لخلق امتداد صوتي داخل النص الأدبي، وذلك لتسليط الضوء على الصوت المكرر لبيان أهميته في النص.[1]

وتُعد ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة من الوسائل التي تُثري الإيقاع الداخلي، وشعر" **إبن عبيد** "تتردد فيه حروف دون أخرى قد يتعذر تتبعها في كل القصائد.

يمثل الجدول التالي تكرار بعض الحروف الموجودة في بعض القصائد من الديوان.[2]

الحرف المكرر	عنوان القصيدة	عدد التكرارات	الصفحة
حرف النون	اغنية النارالخضراء	**57**	**14**
حرف الراء	في محراب الحزن أتلوك	**28**	**23**
حرف الميم	قبلة على جبين القمر الأخضر	**73**	**15**
حرف الياء	كما يشتهينا الموج	**107**	**27**
حرف الهاء	قالها وبه وجع من حنين	**41**	**63**
حرف السين	الظلال الجريحة	**20**	**93**
حرف القاف	كما يشتهينا الموج	**54**	**27**

إذن لتكرار الحروف قيمة،فهي تحدث للعبارة نغمات وتسهم في توصيل المعنى،وذالك بالتركيز على تلك العبارة،مما يجعل هذه الأبيات متماسكة وتثير المتلقي،وشواهد ذلك كثيرة في شعر "**ياسين بن عبيد**"منها في قصيدة "**كما يشتهينا الموج**"فيها تكرار(القاف) (54) مرة بانتظام وذلك في قوله:

قصيدة من دمي تسقى ومن حدقي

آه...أعزب في عرفي ومعتقدي [3]

يلجأ الشاعر هنا في هذه القصيدة إلى تكرار حرف(القاف)الذي يحمل في ذاته قدرا من القوة والقسوة، وهو« صوت وقفي لهوي مهموس؛ إذ يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة؛ حيث

[1] الدكتور يوسف إبراهيم قطريب أدب الوفادة لدى أدباء الأندلس داخل وخارج الأندلس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2017م، ص268

[2] ينظر كريمة شريف، نفس المرجع السابق، ص29

[3] عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، 2010م، ط1، ص482

ينفذ مجراه في الحلق حتى يصل إلى أدناه ويحتبس الهواء بإتصال الحلق بأقصى اللسان، ثم ينفصل العضوان انفصالا مفاجئا، فيُحدث الهواء انفجا را شديدا هو حرف «القاف[1]» لقد كانت رحلة عبور حرف" **القاف** "من أقصى الحلق إلى أدناه هي رحلة فيها مشتقة أشبه برحلة الانتقال التي يسعى إليها الشاعر؛ أي من الحياة إلى الذات العليا.

ونجد أن الشاعر" **ياسين بن عبيد** "قد وظف تكرار حرف "**السين**" ومثال ذلك في قصيدة "**الظلال الجريحة**" التي كرر فيها (20)مرة في قوله:

سيان سافر في السكوت وفي الكلام .

لجأ الشاعر إلى تكرار حرف(السين)،وهو «حرف مهموس مرفق، فنشأ من الترديد الصوتي، له إيقاعا حزينا هادئا ينسجم مع حالة الأسى العميق الذي يخيم على القصيدة» فالشاعر في هذه القصيدة يتحدث عن الحزن الذي ينتابه والذي كان سببا في سفره، كما نجد الشاعر قد كرر حرف (الراء) (28) مرة في قصيدة **في محراب الحزن أتلوك**،ومثال ذلك في قوله :

لمي الجراح فمن يأسى على رجل مثلي على غده كر الجديدان

وحرف الراء هو حرف لثوي مجهور، وكذلك جعلت الراء على سمت الحدث(الجراح)المع بر عنه في القصيدة، وشحنت الوحدات الفعلية بخصائص الوحدة الصوتية ذاتها، لذلك يحس المتلقي بتكرير دلالات الدوام والثبات وهو يخدم الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

2-النبر:

هو الشدة على المقطع ،والضغط عليه ليحدث ارتفاع الحرف؛ بل لا يكتفي باحداث رنة موسيقية فقط،بل يتغلغل إلى المعنى لأن لكل حرف دلالة تختلف على الآخر،بحيث نجد الشاعر" **ياسين بن عبيد**" استخدم التلوين الإيقاعي في شعر بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة ،والجدول التالي يوضح لنا تكرار كل حرف أو صوت من هذه الأصوات.وهونشاط فجائي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة ويؤدي إلى الزيادة في مدة المقطع شدته أو حدته.[2]

[1] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، ص86

[2] عبد القادر محمد مايو، الوجيز في فقه اللغة العربية، دار القلم العربي، حلب، سوريا، 1998م، ط1، ص165

وسنوضح هذا من خلال قصيدة (الظلال الجريحة)لنقف على الصوت الغالب مبرزين ما يعكسه على نفسية الشاعر[1].

الأصوات المهموسة	تكرارها
الهمزة	35
التاء	56
فاء	16
هاء	35
قاف	20
كاف	12
سين	20
حاء	16
طاء	04
شين	10
خاء	04
صاد	05
ثاء	01
المجموع	**202**

من خلال إحصائنا للأصوات في قصيدة "**الظلال الجريحة**" تبين لنا أن الشاعر أكثَر من الأحرف المجهورة،وكان تكرارها(345)مرة،بينماالأحرف المهموسة(202)مرة،وهذا يدل على أنه وظف الأحرف الشديدة بنسب عالية للتعبير عن الغياب الذي مازال يجرحه ليكتفي بذلك الجهر مع الشدة.

[1] كريمة شريف لغة الخطاب الصوفي في ديوان أهديك أحزاني لشاعر ياسين بن عبيد دراسة (صوتية دلالية) مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر – بسكرة– 2015/2014 ص37

3-التنغيم:

يمكننا تعريف التنغيم «بالتغيرات التي تطرأ على درجة الأصوات، أو بمعنى آخر التغيرات في درجة النوتات الموسيقية التي تنتجها الأجبال الصوتية ففي الكلام العادي نلاحظ أن درجة الصوت في تغيير مستمر،فعندما تكبرنقول أن هناك تنغيم متزايد وعندما تكون درجة الصوت منخفضة ،وعندما تأخذ درجة الصوت مسارا أفقيا خلال فترة زمنية معينة أن هناك تنغيم متوازن أي أنه رفع الصوت وخفضه في أثناء الكلام للدلالة على النفي أو التهكم أو الاستفهام وغير ذلك وهو الذي يفرق بين الاستفهامية والخبرية » [1].

وتبعا لذلك نجد التنغيم في ديوان **أهديك أحزاني** لياسين بن عبيد قد تجلى في أمثلة كثيرة ومن بينها في تراكيب الإستفهام ومن بين هذه الصياغات الاستفهامية التي ورد فيها التنغيم قوله في قصيدة **:قبلة على جبين القمر الأخضر":**

أعرفتني؟ أعرفتني وجها عاشقا كتب الملامح غيمه المنساب؟[2]

نجد الشاعر هنا يسأل مدينته عن مدى معرفتها له وعن مدى حبه وعشقه لها الذي كان سببا في تنظيمه لأجمل ما قيل من الملاحم والقصائد، إنها أرض العروبة والإسلام.

كما ورد أيضا الأسلوب التعجب وهذا ما وجدناه في قصيدة : **الجسد الغيم**" في قوله:

عجيب كلانا لفه الصمت وانتهى جريحا تمادى في الأنين ولعلعا!! [3]

نجد من خلال هذا البيت الشعري أن الشاعر يتعجب لحال أمته التي ترى الظلم والمعاناة وغياب القيم والمبادئ وظلم التنكر لتراث الإسلام والعروبة ولا يحرك شعبها ساكنها في السعي نحو تغيير الوضع .

أمديتني لك في الفؤاد شواطئ ضوئية... ومهاجر... ورطاب.[4]

نجد الشاعر هنا يقف على البحر ويخاطب مدينته التي لها شواطئ في فؤاده، الذي يأمل من خلاله العودة لها بعد الهجر والغربة وحنينه الكبير للعودة جعل في قلبه ضياء وبريق أمل.

---

[1] الدكتور رمضان عبد التواب ، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانج ، القاهرة، 1985م، ط2، ص106

[2] ينظر كريمة شريف، نفس المرجع السابق ص39

[3] ينظر كريمة شريف، نفس المرجع السابق ص39

[4] ينظر كريمة شريف، نفس المرجع السابق ص39

في الأخير نستنتج من خلال د راسة الإيقاع الذي يعد أهم عناصر الشعر بنوعيه الداخلي والخارجي نجد أن هذا الأخير قد شكل جانبا من الموسيقى في هذه النصوص الشعرية والإيقاع الداخلي الذي شكل التكرار أحد جوانبه من خلال تكرار الشاعر للحروف والكلماتوالعبارات التي أرست بمستوى إيقاعي كبير بفعل التكرارات الصوتية والنبر والتنغيم اللذين ساهما في تشكيل جرس موسيقي عن طريق تناغم الأصوات.

خاتمة

يعد موضوع التصوف من أهم المواضيع الذي احتل مكانة مرموقة في أدبنا العربي عامة والجزائري خاصة ،لما يحمله من مبادئ خلقية عالية ،لذا فكلمة صوفية تعاكس كل مظاهر المجون والغزل الحسي وتدعو إلى ما هومثالي خلقي يتصل بمحبة الله ،وعبادته ،ويترجم كذلك تجاربهم المنفردة ووصف حالات الوجد التي تعتريهم جراء الاتصال والنظر في الجمال الإلهي المطلق.

فالنص الشعري حقق الكثير من الانسجام بين مكوناته اللغوية والتصويرية والإيقاعية حيث جسدت هذه العناصر التكامل النصي وبراعة الإبداع الشعري تحت ظل الرؤية الحداثية الصوفية التي تمتلك الكثير من الخصوصية في التعبير والأسلوب واللغة التي تتجلى للمتلقي عبر المعجم والرمز الصوفي صفة بارزة تكشف عن نفسها من الوهلة الأولى. وعموما يمكن رصد أهم النتائج التي أفضى إليها البحث في النقاط التالية :

- كان إتجاه بن عبيد إلى التصوف ضرورة فكرية نابعة من تتلمذته على يد قطب عن أقطابه في الجزائر وهو الشيخ عمر أبو حفص الزموري ،وإعجابه الشديد به،وبأقطاب الصوفية

- نستشف أن اللغة نحت منحى البساطة والابتعاد عن الغموض أحيانا كما نحت منحى الغموض في أحيان أخرى،في أحيان أخرى ،وذلك للتعبير عن تجاربه الصوفية التي تتأكأ على المعجم الصوفي في غالب الأحيان

- إن توظيف تقنية التكرار خاصة في بعض المفردات والصيغ،أسهم بشكل فعال في شحن القصائد بأنغام معبرة،وهي تمنح إيقاعا إيضافيا للقصيدة فتكسيها بنكهة صوفية

- إن حضورعلامات الترقيم في دواوين ياسين بن عبيد يجعل منها مؤول فعلامة التعجب تثير الانفعال والتساؤل،والمتواليتين (..)تشيران إلى التواصل ،والنقاط المتوالية (...)تشير إلى استمرار الحدث وهي كلها توحي بالتوتر والقلق وهاجس الإنعتاق على مر الأيام وكر الليالي

– توظيف الشاعر للثنائية الضدية توظيفا دالا على حالات الاضطراب التي يعيشها،لتقريب الشعور والاحساس بالتجربة الصوفية فابن عبيد يحلق بجناحي الثنائية الضدية للمتصوفة من انكشاف وستر وانقباض وانشراح ،وقبض وبسط،ضمن محاولة لتحقيق الكونية ضمن أفق جديد هو الحب الإلهي .

– يمنح الإيقاع للنص الشعري تميزه عن النص النثري فيكسبه النغمة الموسيقية التي تثير انتباه المتلقي من جهة وتعكس البعد الانفعالي للذات الشاعرة من جهة أخرى حيث ينم ارتكاز النص الشعري على بعض البحور الشعرية بأهمية الإيقاع في موازاة الدلالة النصية.

–وقد اكتسب النص الشعري من خلال الرمز الشعري لغة مكثفة وموحية تنشأ بين براعة الشاعر في توظيف الرمز، وقدرة القارئ في تأويله وشحنه بالدلالة الإيحائية المقصودة من طرف المبدع كما يعكس الرمز الطابع الجمالي والحداثي للنص الشعري.

وأشير في النهاية إلى أهمية التوافق بين هذه العناصر، ليكتسب النص القيمة الجمالية و الدلالية القصوى حيث لايمكن لأحد مكونات النص اللغوية أو الإيقاعية أن تنهض مستقلة بجمالية النص فالنص بناء متكامل ومتماسك.

نبذة عن حياة الشاعر الصوفي ياسين بن عبيد:

من مواليد 07جويلية1958م بماوكلان- بوقاعة-(إحدى دوائر مدينة سطيف) . تلقّى تعليمه الابتدائي بزمّورة (إحدى دوائر مدينة برج بوعريريج) ، واصل تعليمه الإكمالي والثانوي بمدينة البرج، ثمّ انقطع إلى الأخذ عن الصّوفيّ الجليل عمر أبي حفص الزموري-رحمة الله عليه-.امتهن التدريس مدّة ، ثمّ التحق بجامعة سطيف ليتخرّج فيها بشهادة اللّيسانس في الأدب العربي. وانتقل إلى جامعةالسربون(باريس) ليعود منها بشهادة الدراسات المعمّقة d.e.a سنة2003. عاد إلى جامعة سطيف فنال شهادة الماجستير، ووُظّف بالجامعة نفسها. وهوّ مسجل للدكتوراه في النقد المعاصر بمعهد اللّغات والحضارات الشرقيّة بباريس. صدر له: - الوهج العذريّ1995 – أهديك أحزاني2000 – معلّقات على أستار الروح2003 – غنائيّة آخر التيه2007.- وهناك التقينا ضبابا و شمسا2007.

قائمة المراجع

- **المصادر والمراجع:**

01- آمنة بلعلى تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة الدار العربية للعلوم ناشرون1431هـ – 2010م الطبعة الأولى

02- آمنة بلعلى الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث الى القرن السابع الهجريين)-دراسة- من منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق 2001

03- ابن منظور لسان العرب مادة (صوف)، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط2،1992، مجلد2

04- ابو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري أساس البلاغة تحقيق محمد باسل عيون السود ،دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ط1،1998،الجزء الاول

05- ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر

06- أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين ابن منصور الحلاج، الجزائر،2006، ط1،

07- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف: الأ ثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، مصر، 1999، ط1

08- ابراهيم محمد تركي، التصوف الإسلامي،دار الكتب القانونية،2011، ط1

09- أبو بكر إسحاق الكلبادي، التعرف على مذهب أهل التصوف، ضبط أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993م، ط1

10- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994

11- ابن عربي، ديوان ترجمان الأشواق، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي دار المعرفة، بيرووت، لبنان،

12- ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، 1997،ج3

13- أبو الوفاء الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة، القاهرة، 1979، ط1

14- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي الغربي ، لبنان، 1990

15- الدكتور محمود فخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996م

16- الدكتور سلام علي حمادي الفلاحي، البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلوسي، الجامعة الإسلامية بغداد كلية الأدب في اللغة العربية 2013م، ط1

17- الدوكالي محمد ناصر، جامع الدروس العروضية، جامع ناصر الخمس، 1997م، ط1

18- الإمام أبي الحسين سعيد بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، 1994م، ط1

19- الدكتور يوسف إبراهيم قطريب أدب الوفادة لدى أدباء الأندلس داخل وخارج الأندلس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2017م

20- الأستاذ الدكتور عبد الله خضر حمد التصوف والتأويل شركة دار الاكاديميون للنشر والتوزيع

21- بدر الدين حسن البوريني عبد الغاني بن إسماعيل النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض. دار الكتب العلمية ،بيروت ، 2003م، ط1، ج1 2009، ط2

22- صادق بن سليم صادق المصادر العامة للتلقي عند الصوفية عرضا ونقدا ط1،مكتبة الرشد ،الرياض،1995م

23- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمت فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991، ط1

24- حسن الفاتح قريب الله، المفهوم الرمزي للخمرعند الصوفية، مكتبة الدار العربية للكتاب، 1999م، ط1

25- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إيفريقيا الشرق، بيروت لبنان 2001

26- خالدة سعيد حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي دار الفكر بيروت ط3 1986م

27- زكي مبارك، التصوف الاسلامي في الادب والأخلاق، دار الكتب والوثائق القومية، 2009، ط1

28- سامي محمود سليمان،الحب الإلاهي، دار الخلود للتراث – دار جرش، القاهرة، 2006م، ط1

29- مروة متولي، حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، دار الأوائل، سوريا، 2008م

30- محمد زياني، فلسفة اللامعقول في الخطاب الصوفي،(ابن عربي نموذجا)، E-kutub ltd، 2017،

31- منى جميات، اللغة في الخطاب الصوفي من غموض المعنى إلى تعدية التأويل، مجلة حوليات التراث، العدد15، جامعة تيارة، الجزائر، 2015

32- محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار العودة، بيروت، لبنان، 1987م

33- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1948، ط3

34- محمد المبارك استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999،

35- محمد كعوان، الشعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات إتحاد الكتاب الجزائرية، الجزائر، 2003،ط1

36- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 2004

37- محمدعلي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر ،2007

38- نور الدين ناس الفقيه، احمد بن عجيبة شاعر التصوف المغربي،دار الكتب العلمية 2013م،

39- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981م، ط6

40- صادق ابن سليم صادق المصادر العامة للتلقي عند الصوفية عرضا ونقد

41- عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لسان العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، جزئ1، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، ط2، 1997

42- عبد الرحمان تبرماسين،البنية الإقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003

43- عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، 2010م، ط1

44- عبد القادر محمد مايو، الوجيز في فقه اللغة العربية، دار القلم العربي، حلب، سوريا، 1998م، ط1

45- عبد الحميد هيمة الخطاب الصوفي وآليات التأويل دار ابن بطوطة للنشر والتوزيع الطبعة الأولى 2007

46- علي بن محمد الجرجاني التعريفات ط1،دار الكتاب المصري القاهرة 1991م

47- قدامى بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة،1963م

48-كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم بيروت 1981م، ط1

- **الرسائل الجامعية:**

49- بدران مراد و جوادي فوزية الرؤية الصوفية في ديوان "معلقات على أستار الروح"- لياسين بن عبيد-مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي تخصص أدب جزائري إشراف الأستاذ شيبان سعيد2013-2014م

50- علجية مودع ، النص الصوفي وفضاءات التأويل ، قراءة في تجربة ابن فارض الصوفية من خلال قصيدة التائية مخطوط لنيل الماجستير تخصص نقد أدبي، إ،صالح مفقود قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خضير بسكرة 2010

51-كريمة شريف لغة الخطاب الصوفي في ديوان "أهديك أحزاني "دراسة صوتية دلالية مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب واللغة العربية تخصص علوم اللسان العربية إشراف الدكتورة نورة بن حمزة2014م- 2015م

- **المقالات**:

52- عبد الحميد هيمة، الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر وآليات التأويل، http://el-2011/04/15kalima.blogspot.com

53- نصيرة الغماري الوهج العذري رحلة الانعتاق قراءة في ديوان ياسين بن عبيد asliment.free.fr/div/ghoumari.htm

- **المجلات**:

54- جميل حمداوي السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر،الكويت، ع3 1997

الفهرسة

- إهداء
- شكر وعرفان
- مقدمة..... أ-ب

الفصل الأول: أهم دراسات الخطاب الصوفي وكيفية تلقي الخطاب وتأويله

- المجال المفاهيمي الخطاب الصوفي 07
- مفهوم الصوفية :لغة 08
- اصطلاحا.....08
- لغة الخطاب الصوفي 09
- إشكالية تلقي الخطاب الصوفي 11
- الرمز الصوفي وآلية التأويل 16

الفصل الثاني: تحليل الخطاب الصوفي عند ياسين بن عبيد

1- تحليل ديوان ياسين بن عبيد الوهج العذري رحلة الانعتاق.....20
- البنية التركيبية للعنوان.....21
- الممارسة الخطابية إستعادة الانتماء.....23
2- تحليل ديوان معلقات على أستار الروح لياسين بن عبيد.....25
- طبيعة اللغة الشعرية 25
- اللغة الشعرية 25
- التكرار.....26
- القافية 28
- التضاد.....29
3- تحليل ديوان أهديك أحزاني لياسين بن عبيد.....31
أولا:الإيقاع الخارجي.....32
1- الوزن.....32
2- القافية.....34
3- الروي.....35

ثانيا : الإيقاع الداخلي..... 37
1- التكرار.....37
تكرار الحرف الصوت المفرد.....37
2- النبر.....39
3-التنغيم.....41
- خاتمة.....43
- ملحق.....45
- قائمة المصادر والمراجع.....47
- فهرس.....49