توطئة:

في كل عمل شعري إبداع ينبعث من مقدرة الشاعر على رسم مشاعره وأحاسيسه وتجسيد موضوعاته وحالاته التي مر بها أو يمر بها، بلغة تتميز بأنها تحيل القارئ إلى دلالات مختلفة ومتنوعة من خلال إخضاعها للتحليل والتأويل، فاللغة البسيطة العادية لا يجد فيها القارئ متعة القراءة أو التذوق، فهي مجرد كلمات أرادها صاحبها أن توصل معنى معين فأوصلته وانتهى الأمر، أما إذا كانت راقية موحية إلى دلالات عديدة فتلك هي اللذة التي تتركها النصوص، وتدفع بالقارئ إلى القراءة، وإعادة القراءة.

فالنص أيّا كان، شعرا أو نثرا عندما ينتهي صاحبه من كتابته، يكون قد فتح بابا لكتابته من جديد، حيث يصبح القارئ أو المتلقي بصفة عامة هو صاحب هذا الكتاب يعيد صياغته كما يشاء، وفي هذه اللحظة يمكن الحديث عن الدلالة، فالنص لا يحوي دلالة واحدة لذا يحتاج إلى الفهم والتأويل، كلّ ومفهومه الخاص وما يحيله النص، فلا أحد يستطيع قراءة ما في نفس الشاعر من شعور جعله يعبر عنه بهذه الطريقة وبلفظة دون أخرى، وما الذي جعله يترك هنا بياضا وهناك إشارات...الخ.

تميز شعراء الثمانينات باهتمامهم البالغ باللغة دون غيرهم، والشاعر "**أحمد عبد الكريم**" من شعراء هذا الجيل، وما يلفت الانتباه في شعره هو لغته الإيحائية الرمزية، والتي تصبح إلى حد ما غامضة لمن ليست له دراية كافية بألفاظ اللغة العربية.

سنحاول من خلال هذا الفصل أن نتطرق إلى بعض السّمات الأسلوبية الخاصة بالجانب الدلالي في الديوان، والذي لا تكون من أول قراءة للنص، وإنما تتشكل بشكل تدريجي.

أولا- الرمز الصوفي:

عندما تصير اللغة نشاطا رمزيا لإدراك الوجود وأشيائه، تصير الكتابة الصوفية لونا خاصا يتميز بهيمنة التأويل عليها، وهذا يستدعي دلالات متعددة للنص الصوفي، لأنه ينطوي على ألفاظ خاصة لا تستطيع اللغة العادية البسيطة أن تعبر عن مواقف الصوفية فاللغة "عند الصوفي تكتسي أبعادا أنطلوجيّة [*] وجودية ،وهي ليست مجرد وسيلة للتعبير عن فكر أو شعور وإنما هو موقف في حد ذاته، لأنها تعبر عن نوع معين من المعرفة" [1].

1- مستويات تشغيل الرمز الصوفي في الديوان:

1-1- العنوان: العنوان مركب من عنصرين يرمزان لعدة دلالات منها:

معناهما الظاهري

معراج: لفظة تحمل دلالة الصعود والعلو والارتقاء.

السنونو: طائر يتميز بسرعته، ويأتي في فصل الربيع فقط.

كلا اللفظتين تحملان معنى الصعود فالطائر يحلق عاليا، والمعراج تعني الصعود، هذا ما تؤول إليه اللفظتان ظاهريا، لكن في باطن هذا العنوان تكمن الدلالة الصوفية.

فلفظ **معراج** عند الصوفية تعني العروج الروحي، « فالرحلة الطويلة التي عاشها الصوفي مقامته وأحواله ومجاهداته البدنية والروحية تنتهي به إلى ضرورة التجرد من ارتباطاته المادية ليصبح طمعه مركزا في شيء واحد وهو لقاء الحبيب (الله) » [2].

وطائر السنونو أحد الرموز التي استعملها الشعراء الصوفيون لتحمل دلالة الروح، والسنونو طائر مقدس يتميز بألفته للإنسان، وبعض المعتقدات تقول أنه حين يهاجر، فهو

---

[*]- الانطولوجيا: مصطلح فلسفي يعني علم الوجود.

[1]- حميدي خميسي: اللغة الصوفية، (مجلة اللغة والأدب)، العدد10، ديسمبر 1996، ص33.

[2]- جراح وهيبة: الاستعارة في الخطاب الصوفي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري- تيزي وزو- 2012، ص19.

يهاجر إلى البيت الحرام، لذا فأجدادنا كانوا عندما يمسكونه يمسحون على رأسه بالحناء، ويضعون شيئا من السمن عليه كذلك داعين الله أن يرزقهم الذهاب إلى الاعتمار أو الحج.

المعنى الباطني إذا هو صعود وارتقاء الروح إلى الله، وليس صعود الطائر إلى السماء كما يوضح المعنى الظاهري لها، وبالتالي فالعنوان يحمل نفحات صوفية، وهو مفتاح لقراءة النص، وإبراز معانيه.

«فالعناوين بمثابة مفاتيح أساسية تساعدنا في ولوج أغوار النص العميقة، وكشف دلالته المختزنة» [1]، حيث تقيم علاقة قوية، وخصبة مع النصوص الشعرية فهي خلاصة مضمون النص.

1-2- العناوين المصاحبة:

لقد ربط الشاعر نصوصه الشعرية بعناوين هي «بمثابة جسور تعمل على إقامة صلات بنائية ودلالية بين النص وعنوانه، وليست عناصر هامشية» [2]، وعبر حدود الجدول التالي نبين تشكيلات العناوين من حيث التركيب والدلالة بشكل عام.

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	الصفحة على الديوان
01	سباخ الروح	07
02	معراج السنونو	09
03	الأبجورة	11
04	الهدهد	13
05	وصايا السماق	15

[1]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر وآليات التأويل، (مجلة الموقف الأدبي)، العدد 479، ص16.

[2]- عبد الحميد هيمة: مستويات تشغيل الرمز الصوفي في بناء النص الشعري المعاصر، (مجلة آمال)، عدد سبتمبر 2008، ص62.

06	سونيتة المفرد	21
07	موال صحراوي	25
08	الغميضة	31
09	المطرية	35
10	عربدة	39
11	السبابة	43
12	مقام الصبا	49
13	شيزوفرينيا	55
14	ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة	65
15	صدأ الظلال	71
16	مراثي خرساء لطفلة الياسمين	77
17	تذكار منطفئ	85
18	شجويات	98
19	موعظة الجندب	93

يظهر من خلال الجدول أن العناوين جاءت أسماء، وفي ذلك دلالة على سكونها، وعمومها فهي غير مرتبطة بزمن ولا بحركة، وهي ما يضمن لها العموم« غير أن الدلالة تتجلى، في القصيدة ذاتها تتحرك داخلها وتتنامى بها» [1].

[1]– فاطمة سعدون: جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو لأحمد عبد الكريم، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012، ص321.

تعالج هذه العناوين قضايا عامة رغم أنها تمثل تجاربا عاشها أو عايشها الشاعر، حيث لا يفهم معنى العنوان إذا لم يُرد إلى نص، لذا فهو يفصل ما أجمله ذلك النص، ويبسط ما اختصره، وهو آخر ما يكتبه الشاعر بعد أن ينتهي من كتابة نصه، ونلاحظ أيضا من خلال جدول عناوين الديوان، أن العنوان الثاني يحمل عنوان الديوان، «وربما يعود إدراج قصيدة بعنوان الديوان إلى محاولة الشاعر التركيز على معنى معين، ذلك أن العبارة – العنوان– تدل على أنها تشغل حيزا مهما من تفكير الشاعر وموقفه الفني»[1].

أما اللغة التي استعملها الشاعر فهي تحمل في طياتها نفحات صوفية «انطلاقا من اعتماده المعجم الصوفي لتشكيل التراكيب، والبنيات الشعرية، وكذا الصور الشعرية الموظفة، بالإضافة إلى الرموز» [2].

1-3- نسيج النص:

عند قراءتها للديوان اتضح أنه يحتوي على عدة رموز صوفية:

- رمز الحب.
- رمز المرأة.
- رمز الخمرة.
- رمز الطبيعة.

3-1- رمز الحب: من خلال توظيفه لـ (عاشقها، هامْ، الصبا، حبيبي...).

يتبين لنا من خلال توظيف الشاعر إلى هذه الرموز أنه من الذين، تتملكهم الرغبة إلى الوصول للحضرة الإلهية، فعندما يقول في قصيدة "**موال صحراوي**":

والطير الأبيض هامْ

---

[1]– فاطمة سعدون: جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو، المرجع السابق، ص324.

[2]– المرجع نفسه، ص321.

آه يا سادن أيامي

أنا عاشقها العالي

سأسمّي الموت

على حِنّاء أصابعها

بردا وسلامْ [1].

فالذات الإلهية هي المعشوقة، والشاعر يؤكد بذلك أنه وصل إلى أعلى درجات الحب الإلهي، ويريد الفناء الذي ليس عند الصوفية إلا البقاء والتنعم في الحياة الأبدية.

والشاعر «لم يجد طريقا ممكنا يعبر به عن شوقه الروحي، إلا هذا التعبير الذي يفهم ظاهره وكأنه غزل حسي، أما باطنه فشيء آخر يحتاج إلى تأويل تلك الرموز الحسية» [2]. إن الحب الذي يتغنى به شعراء الصوفية، ويجسدونه في شكل حب عذري إنما هو حب للذات الإلهية، وهُيام في جمالها، هدفه تحقيق الوصال مع المعشوق.

يقول الشاعر في قصيدة "**السبابة**":

قلت يا أيّها الناسُ:

ارحموا وحشة الشعراءِ.. [3].

الشوق الذي يمتلك الشاعر إنما هو شوق لخالقه، نتج هذا الشوق من فرط محبته، وبعد وِصال، ويقول في قصيدة "**صدأ الظلال**":

هو ذا صوتي المتهدّجُ

---

[1]– الديوان، ص29.

[2]– هيفرو محمد علي ديركي: جماليات الرمز الصوفي، دراسة التكوين للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 225 .

[3]– الديوان، ص48.

يجهش بي،

يحتفي بالذّي يعرف الروحَ في توقها[1].

توقان الشاعر "للذي يعرف الروح" وما يعرف في القلوب إلا الحق سبحانه- إنما هو اهتياج إلى لقائه، ولم يُخف أمر شوقه، بل أعلنه بصوت مرتفع، بقلب خاضع، فالشوق هو ثمرة العشق الذي يجب أن يكون للجمال الحقيقي، «وهنا نجد الأثر الأفلاطوني واضحا، إذا يجب على الإنسان أن يعشق الجمال الخالد الذي لا يناله البلى، الجمال الإلهي المطلق» [2]. بحيث لا يرى فيه عيبا، فعلى قدر عشق العاشق إلى معشوقه، يرى خالقه في مخلوقاته فيحبها جميعا.

والله سبحانه وتعالى يبشر الذين يتوقون إلى لقائه فيقول: « **من كان يرجو لقاء الله فإنّ أجل الله لآت وهو السّميع العليم**» [3].

1-3-2- رمز المرأة:

شكلت المرأة في ديوان معراج السنونو رمزا للجمال الإلهي الذي هامت به قلوب الشعراء وذلك من خلال توظيفه لـ: (حيزية، خولة، جدائل، الحناء، النهد المكبل، النساء...) ومعروف عن شعراء التصوف قديما أنهم«كانوا يستعيرون أسماء الشعراء العذريين العرب وأسماء معشوقاتهم كليلى، وبثينة، وعزة ويضمنونها قصائدهم في العشق الإلهي للتعبير عن أذواقهم ومواجدهم الخاصة»[4]، والشاعر "**أحمد عبد الكريم**" في قصيدة "**موال صحراوي**" رأى في

---

[1]- الديوان، ص72.

[2]- هيفرو محمد علي ديركي: جماليات الرمز الصوفي، ص228.

[3]- سورة العنكبوت، الآية 5.

[4]- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في الشعر المغربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين- الحاحظية- ، الجزائر، (د.ط)، 2000، ص48.

الشخصية التراثية (حيزية)، ما يمكن أن يعبر من خلاله عن حبه الإلهي ومجلى جماله المطلق، حيث يقول:

وكانت حيزيةْ

مشكاة العمر الغسقيِّ

وقنديل الأبديّة[1].

وأيضا عندما ينظر، أو يصف الجدائل والحناء في أصابعها فيقول:

من يشهد طلعتها القزحيّة

فليسكب دمَه

لجدائل من سعفٍ وظلامْ[2].

ويقول:

سأسمّي الموتَ

على حنّاء أصابعها

بردا وسلامْ [3].

فالجدائل أو الحناء عندما تضعهما المرأة فإنما للتزيين والتجمل، والشاعر يقصد بهذا، تجلي جمال الحق سبحانه في شخصية "**حيزية**"، والتعبير عن حبه له بأسلوب غزلي رامز. فعبر عن الذات الإلهية، بشخصية وجدها هي الأنسب ليصف من خلالها الجمال المطلق، والحقيقة الأزلية.

يقول الشاعر في قصيدة "**المطرية**":

---

[1]– الديوان، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص26.

[3]– المصدر نفسه، ص29.

ولكنني،

عندما مرت القامة الأنثوية

ناديتها يا....

بحق العيون التي

دحرجتني من قمة النخل

هل تسمحين

بأن أقاسمك المطرية؟ ![1].

نجده يرمز للمرأة من خلال وصف أطلقه عليها، وهو "**القامة الأنثوية**"، بحيث أن هذا الوصف جعلها تتميز عن باقي الكائنات، وكذا ذكر عضوا من أعضائها (العين) والذي لطالما تغزل به الشعراء وكان تأثيره على الجنس الأخر، فالعيون من أكثر الرموز التي أستعملها الشعراء المتصوفة للتعبير عن جمال الحق سبحانه.

«إن الشاعر هنا يحاول مقاسمتها المطرية بحثا عن التوحد معها، ولأن المرأة رمز للتجلي الإلهي، فالشاعر يبحث عن التوحد مع الذات الإلهية»[2].

وفي قصيدة أخرى يوظف "**خولة**"، وهي حبيبة "**طرفة بن العبد**" كرمز آخر لتجلي جمال الخالق فيقول:

وتجيء (خولة) كالفرس

خصلاتها غسق

وجبهتها قبس [1].

---

[1]– الديوان، ص37.

[2]– فاطمة سعدون: جماليات الخطاب الشعري في ديوان "معراج السنونو"لأحمد عبد الكريم"، مذكرة ماجستير جامعة الأمير عبد القادر، الجزائر، 2008، ص108.

إن الرمزية التي تبدو في شعر "**أحمد عبد الكريم**" لا تبدو جلية، فهي تجعلنا نخضعها للتأويل ونصرفها عن ظاهرها المادي، فتشبيه "**خولة**" بالفرس، هو تشبيه بجمالها، وكذلك وصف خصلات شعرها الأسود زاد من جمالها، والجبهة الناصعة كالشمس إنما هي رمز لتجلي جمال الله في مخلوقاته.

لقد وظف الشاعر من رمز المرأة ما استطاع أن يصف به جمال الحق وعشقه له، ومنه يمكن القول أن المتصوفة يشتركون في عشقهم للمرأة «لأنها ليست من لحم ودم، بل هي رمز للذات الإلهية، رمز يتسامى على كل وصف، وإن وصفوها بكل الأوصاف البشرية» [2].

1-3-3- رمز الخمرة:

وظف الشاعر رمز الخمرة من خلال الألفاظ التالية:"خمرة الأنخاب، الثمالة، النبيذ، السكر، ترنح...).

والخمرة أيضا وسيلة من وسائل التعبير عن الحب الإلهي، ولا ينبغي للقارئ أن يتوقف عند مدلولاتها الظاهرة، يقول "**أحمد عبد الكريم**" في قصيدة "**مقام الصبا**":

ممهورة للتكايا فراشتنا

وعلينا التوهج في الشخوص أو الدهشة

لا هوادة في السكر

أو في الصريف المقدس[3]

---

[1]- الديوان، ص68.

[2]- هيفرو محمد علي ديركي: جماليات الرمز الصوفي، ص271.

[3]- الديوان، ص53.

فالشاعر يقصد أنه ساعة السكر يحدث ما يعرف عند الصوفية ما يسمى بالتوهج، أي ما يشبه الصحو، فالسكر عندهم والغياب هو حضور في المقامات الإلهية، ومن ثَم فخمرة المتصوفة هي خمرة مقدسة ينتشي بها شاربها، فيصحو بدل أن يسكر.

يقول أيضا في القصيدة "**ماذا أفعل في انتظار الجلجلة**":

أنا طرفة.

إسفنجة الأنخاب

والخمر العتيقة والأذى

وأنا الغواية والنبيذ وقد مشى

(حتى تحامتني العشيرة كلها)

السكر تقدمتي وأقنومي

إذا أزف الشجى[1]

في هذه الأسطر وظف الشاعر ألفاظ الخمرة من (الخمرة العتيقة، النبيذ، السكر...)، وهي ألفاظ صوفية استعملها الشعراء القدامى مثل :الحلاج وابن عربي....، وغيرهم من المتصوفين الذين عبروا عن حبهم الإلهي، فهو الباعث إلى السكر المعنوي.

والسكر حالة من فقدان الوعي ينفصل بها صاحبها عن العالم الأرضي المادي ،ويتعلق بالعالم المطلق(الروحاني) ويسعى به للتوحد مع الذات الإلهية الذي به يتحقق التواصل.

ويقول أيضا في قصيدة "**مقام الصبا**":

لا تمت سفرا وانتشاءا

بحق الثمالة و(الجرموني)

[1]– الديوان، ص66.

حين يطوحنا في مقام الصبا [1]

ويقول أيضا في قصيدة "**عربدة**":

ثملا يوشوشها

يراود فستق النهد المكبل

مثلما صفصافة

إن هبت الأشجار مال [2]

فحالة السكر في هذه الأسطر الشعرية، تعبر عن انتشاء يصيب المتصوف عند رؤية الجمال المتجسد في المرأة، جمال الخالق الذي شغف قلوب عشاقه، فعبر الشاعر عن عواطفه من خلال الخمرة ووصفها، والاستغراق في عالمها.

توغل الشعراء الصوفيون إلى حقيقة السكر والخمر، ولم يقفوا عند ظاهرها، فصارت رمزا صوفيا يعبر عن الذات المقدسة، والحب الإلهي....، فالوصول إلى حالة السكر والنشوة إنما هي حالة يصحبها في الأخير صحو، صحو في حضرة الذات الإلهية.

1-3-4- رمز الطبيعة:

لقد تنوعت رموز الطبيعة في الديوان، وتنوعت دلالاتها منها (الفراشات، الرياح، النخل، العرعر، السّماق، الربيع، الماء....)

ويقول في قصيدة "**صدأ الظلال**":

ليس لي

غير هذا الربيع الموشى

بحشرجة الأبجدية [1]

[1]- المصدر نفسه، ص52.

[2]- الديوان، ص40.

ويقول أيضا في قصيدة "**تذكار منطفئ**":

تكلؤك الرقية السمقية

يحرسك العرعر

المستكين إلى زهوه

بالودائع والسبحات [2]

إذ كل ما في الطبيعة هو مصدر إعجاب، ومظهر من مظاهر جمال الذات المقدسة، فالربيع بكل ما فيه من أزهار وأشجار، وطيور، وفراشات...هو تجسيد لجمال الطبيعة، والذي هو تجسيد لجمال الحق سبحانه، وهذا التوظيف للشجرتين كونهما يعدان كرمز للشفاء، وكونها شجرتين مقدستين عند البعض، فكل الوجود إنما هو مجلى من مجاليه جلّ وعلا.

وفي قصيدة "**شيزوفرينيا**" يقول:

أنا الأشعث المتجرد

مثل الخريف [3]

نلاحظ أن الشاعر يستعير من فصل الخريف أحد مظاهره، وهو أنه في هذا الفصل، يتغير لون الأشجار وتتجرد من أوراقها، فهو بذلك يعبر عن حالة انكسار وألم، ولم يجد طريقة للتعبير عن حالته إلا رصد صورة تساقط أوراق الأشجار في فصل الخريف.

وقد وظف الشاعر رمزا آخر من رموز الطبيعة "**الرمل والنخل**"، حيث يقول في قصيدة "**موال صحراوي**":

لما خطرت

---

[1]– المصدر نفسه، ص88.

[2]–المصدر نفسه ، ص98.61

[3]– الديوان،ص88.

فوق الرمل المجنون

تنهد متقدا

وتمطت أعناق النخل تغازلها [1]

وليس غريبا أن يوظف الشاعر هذين الرمزين، فهو من بيئة صحراوية، لكن الغريب في وصفه أن النخل لها أعناق، وأن الرمل مجنون، هذه الاستعارات عبرة بصورة فنية رائعة عن جمال الذات الإلهية، وتوظيفه للفظة (التّنهد)، قد يعبر عن شدة اشتياق ولد يأسا لديه والشاعر هنا يلقى بأحزانه وهمومه في أحضان الطبيعة، ويرى في مظاهر الطبيعة المختلفة تجليا لجمال الحق، حيث استخدم كل هذه الرموز في صياغة شعرية حافلة بخيال واسع، وصور متنوعة.

1-3-5- رموز ومصطلحات صوفية أخرى:

وظف الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" مجموعة من الرموز والمصطلحات الخاصة بالصوفية نذكر منها:"الألف، الروح، أخضر الظل، الوِرد، القطب...".

1- الألف:

الألف هو حرف من حروف الأبجدية، لكنه عند الصوفية يرمز إلى«الذات الإلهية في تنزهها وتعاليها، وإشارة إلى أنها موصوفة بالأزلية والأبدية، فلا مفتتح لوجودها ولا غاية تنتهي إليها» [2]. وللشاعر الصوفي "**ابن عربي**"، أبيات يبين فيها ذلك:

ألف الذات تنزهت فهل لكي في الأكوان عين ومحل؟

قال لا غير التفاني فأنا حرف تأبيد تضمنت الأزل

فأنا العبد الضعيف المجتبى وأنا من عز سلطاني وجل[3]

---

[1]-المصدر نفسه،ص61.

[2]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص415.

[3]- المرجع نفسه، ص415.

يوظف الشاعر الألف فيقول في قصيدة "**الأبجورة**":

أيها الألف الإلف

أنت عصاي أهش بها على عزلتي

حين ينزغني الهذيان...[1]

حيث يخاطب **(الألف)** الذي يصفه بأنه أنسيه وصديقه حين يكون وحيدا، فالخلوة التي يكون فيها تسمح له بالتواصل مع الله، طالبا المغفرة والتطهر من الخطايا والذنوب، وذلك حين يجد نفسه يفكر في أشياء قد تفسد علاقته بخالقه.

2- الروح:

خلق الله بني البشر من عنصر مادي ترابي طيني، وعنصر روحي، وإنّ تكريم الإنسان لعائد إلى عنصر الروح، فالجسد بدون روح جثة هامدة، فهي سر الإنسان، وعالم الروح عالم غيبي من أمر الله تعالى «**قل الرّوح من أم ربي وما أوتيتم من العلم إلاّ قليلا**»[2]، والروح عند الصوفية هي التي يتصل بواسطتها العبد مع خالقه، إذْ يمكنها أن تخترق الحجب إلى بعد شاسع.

يوظف الشاعر هذا المصطلح في عدة مواطن من القصيدة، بلغت قرابة تسعة مواطن.

نبين في الجدول التالي الأسطر الشعرية التي وردت فيها كلمة "**الروح**":

الرقم	السطر الشعري	القصيدة + الصفحة
01	سبخة الروح شاسعة	سباخ الروح -1-
02	أيان روحي في صدف الله مزدلفة	وصايا السماق -17-

[1]- الديوان، ص11.

[2]- الديوان، ص85.

03	وزوجت روحي إلى قبة الصمداني	وصايا السماق –19 –
04	ترتدي الروح سؤددها الهاشمي	وصايا السماق – 20–
05	وشم الروح الثكلى...،	موال صحراوي –30 –
06	إذْ تشعل الروح	المطرية –35 –
07	آوي إلى وطن الروح	السبابة – 44–
08	تلك روحي مسها مضض الرتابة	ماذا أفعل انتظار الجلجلة – 68–
09	يحتفي بالذي يعرف الروح في توقها	صدأ الظلال –72–

من خلال الأسطر الشعرية نلاحظ أن الشاعر استعمل مصطلح الروح بعدة دلالات: مرة يعدها شيء مادي، ومرة أخرى شيء معنوي مجرد، ولكن مرجعها الأول والأخير(الروح) هو مصدرها النقي حين يقول:"**آوي إلى وطن الروح**" فهذه العبارات تدل على أن الشاعر يريد التقرب والوصول إلى الوطن الأصلي للروح، أي الوصول إلى الذات الإلهية والفناء فيها، وهذا هو هدف كل صوفي وغايته، ففي حظرته تجد الروح طمأنينتها، وسكينتها، وراحتها الأبدية.

3- الاخضرار(اللون الأخضر):

تكرر اللون الأخضر في عدة مواضع من الديوان، ويرمز هذا اللون عند الصوفية إلى العقيدة الإسلامية، والى النور المحمدي...فاللون الأخضر كناية عن شرف الانتساب لأهل بيت رسول الله ويثبت ذلك الشاعر بقوله في قصيدة "**وصايا السماق**":

أنا خاتم الشجره.

ترتدي الروح سؤددها الهاشمي

ويفجأني طائف

يا ابن إدريس

أو أشرف الطين

يا ملكي الدماء

توضأ بالسلالة ثم اقترب [1]

وفي هذه الأسطر يفتخر بنسبه الهامشي، أي أنه من أهل بيت رسول الله يقول الشاعر في قصيدة "**شيزوفرينيا**":

أيا موئل الناس

يا أخضر الظل

أطلق سراحي...أغثني [2]

ويقول في قصيدة "**سونينة المفرد**":

تتنزى ذكرياتي الخضر

من بئر السنين المقفره [3]

إن الرسام المتمكن، يستطيع أن يتلاعب بالألوان كيفما شاء، مما يعطي لوحته جمالا فنيا، والشاعر "أحمد عبد الكريم" كونه رساما، استطاع أن يجعل من قلمه ريشة يلون بها ديوانه، ورأى في اللون الأخضر والذي يمثل رمز "**الخصب والنماء**"، رمزا له بعده الروحي والجمالي في الوقت نفسه، فالشاعر يريد التخلي عن عالم الدنيا وقيودها والاتجاه إلى العالم الروحاني الأزلي.

ودل هذا اللون في قصيدة "**سونيتة المفرد**" على استحضار ذكريات الماضي السعيدة والتي كانت مدفونة في ذاكرته، لم تمحها السنين المقفرة.

---

[1]– الديوان، ص85.

[2]– الديوان، ص85.

[3]–المصدر نفسه، ص56.

استعمل الشاعر مجموعة من الألفاظ التي تحمل بشكل من الإشكال اللون الأخضر في طياتها، مثل توظيفه للأشجار (العرعر، السماق، النخيل...)، النبات مثل الحناء، وكذلك قوس قزح فاللون الأخضر موجود ضمن ألوانه، وأيضا توظيفه للطحلب...إلى غير ذلك.

إن توظيف الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" للرموز والمصطلحات الصوفية في ديوانه عبر عن اتجاهه في الحياة وميز كتاباته التي توحي إلى دلالات خاصة جعلت منها لوحة فنية مرسومة بريشة فنان موهوب متميز.

ثانيا- التناص:

عرف الشاعر بتفاعله مع الأحداث وتوظيفها في نصوصه الشعرية، وظلت النصوص تلهم كل الشعراء على مر العصور، حيث عدوها منبعا يغرفون منه لتكون نصوصهم أكثر أداء للمعنى و إضفاء صبغة فنية جميلة عليها.

وبهذا يكوّن الشاعر نصا شعريا اعتمد في إنتاجه على عدة نصوص أخرى وهذا ما يعرف بالتناص، أي استحضار نصوص غائبة سابقة في النص الحاضر، و«تبلور مصطلح التناص على يد الباحثة البلغارية "**جوليا كرستيفا**" في الستينات (1966- 1967) وغيرها من رواد هذا الاتجاه في الغرب، وعلى رأسهم "**رولان بارت**"، و"**ريفاتير**" ثم "**جيرار**"، و"**جاك ديريد**"...» [1].

التناص وسيلة ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها في أي خطاب لغوي، وذلك من أجل نجاح عملية التواصل بين المبدع(المرسل) والقارئ(المتلقي).

[1]- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 148.

عرض الدكتور "**عبد الحميد هيمة**" رأي "**محمد مفتاح**" حول مفهوم التناص فقال : «يرى محمد مفتاح أن التناص هو تعالق، أي الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة» [1].

فما النص الشعري إلا كتلة مكثفة من نصوص سابقة، ومعاصرة مستمدة من نصوص أدبية، تاريخية، أسطورية، ....الخ، ويرجع الدور الأساس الذي يشكل حقل التناص إلى المخزون الثقافي، سواء لدى الشاعر، أو المتلقي؛ ثقافة الشاعر في توظيف النصوص ضمن نصه، وثقافة القارئ في الدخول إلى عمق النص، وفهم أغواره «والكشف عن ترسباته النصية المتراكمة» [2].

يقتضي التناص إذا الرجوع إلى الوراء، ثم الأخذ بما يتناسب والنصوص الجديدة، وهذا يتطلب الحفظ والفهم والإطلاع على النصوص الأدبية السابقة، فلا غنى للشاعر أبدا عن الماضي ليستطيع التواصل والتوصيل لينتج إبداعا أدبيا.

عندما قراءتها لعناصر التناص في ديوان الشاعر "أحمد عبد الكريم" تبين أنه استحضر ثلاثة أشكال منه وهي:

- التناص الديني (القرآن الكريم + القصص القرآني).
- التناص الأسطوري.
- التناص الأدبي.

1- التناص الديني:

التناص مع القرآن يكشف عن مكامن وركائز ثقافة الشعر، فهو يتكئ على القرآن الكريم من جهة ومن جهة ثانية يلفت نظرنا إلى جمال وجلال الله سبحانه وتعالى، والقرآن بفضل فصاحته

[1]- المرجع نفسه، ص150.

[2]- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص155.

وبلاغته التي تحدى بها الله تعالى فصاحة العرب، ساعد الشاعر حين لجأ إلى إدماجه في نصه على ترقية أبعاده اللغوية والفكرية، لأنه يغني النص ويكسبه كثافة لغوية وتشكل دلالات جديدة.

وقد وظف الشاعر في ديوانه مجموعة من الألفاظ والعبارات استلهمها من القرآن الكريم، فزاد ذلك على الجانب اللغوي للقصائد قوة لدلالاته، بفضل إيحاءاتها ولغتها الإشارية.

يقول الشاعر في قصيدة "**الأبجورة**":

أيها الألف الإلف

أنت عصاي أهش بها على عزلتي

حين ينزغني الهذيان... [1]

مجرد قراءة هذه الأسطر الشعرية تحضر في أذهاننا الآية الكريمة التي يقول فيها الله تعالى:" **ما تلك بيمينك يا موسى قال هي عصاي أتوكأ عليها وأهش على غنمي ولي فيها مآرب أخرى**" [2]. إننا نقف عند معاني هذه الأبيات، ونقطة التداخل بينهما، فالشاعر في هذه الأسطر الشعرية يستخدم العصا الذي رمز لها بالألف، ليذهب بها الترهات التي تراوده حين يكون وحيدا، فيلجأ إلى الله تعالى، خارجا من عزلته.

أما عصى "**موسى**" عليه السلام في هذه الآيات، فكانت معجزة أرادها الله أن تكون سببا لإسلام السحرة، وخروجهم من دنيا الظلمات إلى دنيا النور.

وفي قصيدة "**الهدهد**" يقول الشاعر:

لو أنك تبصرني يا (ديوجين)

لو أنك تبصر عين العين

---

[1]– الديوان، ص11.

[2]– سورة طه، الآية 17– 18.

رئة الصوان

ومهماز القفر

الهدهد كنت،

وكانت ريح الله ترف على الغمر [1].

إنّ توظيف الشاعر لطائر "**الهدهد**" إنما يدل على الغياب،وهذا الغياب الذي يعاني منه الشاعر هو التهميش[2*]، فأراد لديوجين أن يبصره عله يجده، "**ودوجين**" هو فيلسوف يوناني حمل الشمعة في وضح النهار بحثا عن الإنسان، وقد جاء هذا المعنى متآلفا مع الآية القرآنية حيث قال تعالى:"**وتفقد الطير فقال ما لي لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين**" [3]. فغياب الهدهد هنا، يدل على أن سيدنا "**سليمان**"عليه السلام لم يبصره في الطير.

يواصل الشاعر في محاورة النص القرآني عن طريق البنية اللفظية فيقول في قصيدة "**موال صحراوي**":

آه يا سادن أيامي

أنا عاشها العالي

سأسمي الموت

على حناء أصابعها

بردا وسلام [4]

---

[1]– الديوان، ص13.

[*]– عندما سألته أحد الصحفيات: تقول دوما بأنك من أنصار أسما الهامش، هل لأنك تشعر بأنك واحد من أسماء الهامش، أم لماذا تحديدا؟ فأجابها: بالتأكيد أنا واحد من أسماء الهامش المغيب. حوار مع نوارة لحرش بعنوان: من الصعب أن تستمر في الحياة بروح شاعر: 2007/02/27، w.ww.alnoor.se .

[3]– سورة النمل، الآية 20.

[4]– الديوان، ص29.

ففي هذه الأسطر يحضر قول الله تعالى في أذهاننا: "**قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم**"[1] أي بأن لا يصبه أذى، ولا يحس بمكروه، ونفس الشيء يحصل مع الشاعر وهو في الحضرة الإلهية.

يقول في قصيدة "**شيزوفرينيا**":

إذا دغدغتني يداها انتشيت

تزاورت ذات اليمين،

وذات الشمال

وطارحتها بأذى الزمن الطحلبي

واللحظة الآسنه... [2]

فالمتأمل لهذه الأسطر الشعرية يجدها تتحاور مع آية القرآن الكريم التي يقول فيها: "**وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم في فجوة منه ذلك من آيات الله من يهد الله فهو المهتدي ومن يظلل فلن تجد له وليا مرشدا**"[3]، فالتمايل نحو اليمين والشمال إنما حالة من السكر والإنشاء بالخمرة الإلهية.

لا يزال الشاعر يتعايش مع النصوص القرآنية ويتقاطع معها ليأخذ منها معاني ودلالات مختلفة بما يلاءم حالته الشعورية وتجربته الشعرية، يقول في قصيدة "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**":

سين

عين

---

[1]– سورة الأنبياء:الأية69.

[2]– الديوان، ص58.

[3]– سورة الكهف، الآية 17.

دال

تاء

ليتهم جاءوا

حين جاءوا على شالها

بدم كذب [1].

القصيدة هي رثاء إلى روح أخته "**سعدة**" طيب الله ثراها، ونجد في هذه الأسطر تناص مع قوله تعالى: "**وجاءوا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون**"[2]. فوجه التناص بين الآية والأسطر الشعرية هو في الفجيعة التي أصابت كلا الطرفين، فقدان "**سعدة**" بالنسبة للشاعر، وفقدان "**يوسف**" بالنسبة لـ "**يعقوب**" عليه السلام. وفي القصيدة نفسها يقول:

يا حريقي

ويا لفؤادي فارغا

ولكنني علقت نحيبي

على مشجب شاهق [3]

في هذه الأسطر تناص مع قوله تعالى: "**وأصبح فؤاد أم موسى فارغا إن كادت لتبدي به لولا أن ربطنا على قلبها لتكون من المؤمنين**"[4]، فحزن الشاعر على فقدان أخته لشديد،

---

[1]– ديوان، ص 77.

[2]– سورة يوسف، الآية 18.

[3]– الديوان، ص 82.

[4]– سورة القصص، الآية 10.

وأصبح فؤاده فارغا من الحزن، ولكنه ثبت وصبر، فإن العبد إذا أصابته مصيبة صبر وأوكل أمره إلى خالقه فإليه ترجع النفوس.

بالإضافة إلى التناص مع الألفاظ والعبارات القرآنية، نجد الشاعر يوظف القصص القرآني، ومن القصص التي وظفها في ديوانه، قصة سيدنا "**سليمان**" عليه السلام مع ملكة سبأ "**بلقيس**" حيث يقول قصيدة "**السبابة**".

آوي إلى وطن الروح

حين يجن العجاج

فقد علمتني القصيدة

كيف أهندس مملكتي القرمزية

أبني عروشي على الماء [1]

وتقول القصة أن "**سليمان**" عليه السلام أمر ببناء عرش فوق الماء ليستقبل "**بلقيس**" ملكة سبأ، وأمر أن تصنع الأرضية من زجاج شديد الصلابة وعظيم الشفافية، لكي تسير عبر أرضيته، وتتأمل تحته الأسماك الملونة وهي تسبَح، وترى أعشاب البحر وهي تتحرك فتدرك بذلك عظمة الله وتُسلم.

أما الشاعر في الأسطر الشعرية أعلاه، يلمح إلى عظمة إبداعاته الشعرية التي تتميز بالإيحاء والرمزية، والتي إنما يبنيها عن خبرة وموهبة من الله، وقد لمسنا هذا حقا في ديوان "**معراج السنونو**".

لقد كان انفتاح نصوص الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" على النص القرآني جزءا من مشروعه الفني، حيث استطاع أن يحقق الانسجام بين النص المستعار ونصه الشعري.

---

[1]– الديوان، ص 44.

2- التناص الأسطوري:

يرى الدارسون والباحثون في مجال الأسطورة أنها أقدم ما وصل إلينا من محاولات تفسيرية لما غمض على الإنسان من ظواهر عامة، وقد جاء لفظ الأسطورة في القرآن الكريم بصيغة الجمع في قوله تعالى:"**وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا**"[1]. أي هذا الذي جاء به محمد صلى الله عليه وسلم، من قصص الأولين وأساطيرهم التي تتلقاه الأفواه وينقلها كل أحد، أي سطرها الأولون.

يكثر استخدام الأسطورة في شعرنا المعاصر خاصة في تجارب الثمانينات ولعل ذلك راجع «إلى عجز لغة التقليدين على أداء وظيفتها التوصيلية، وقصورها في الكثير من الأحيان عن التعبير على تطلعات الفنان الفكرية والفنية التي لا تقف عند حد» [2].

وقد أثرت الأسطورة هذه التجارب الشعرية بصورة عميقة عبر الزمان والمكان، فهي تعبر عن نظرة الشعوب القديمة إلى روح الحياة، وقدمت لهم تفسيرا متكاملا للحوادث الكونية.

تكون معظم الأحيان شخوص الأسطورة من الآلهة أو أنصاف الآلهة، وتواجد الإنسان فيها يكون مكملا فقط، وتعد ملحمة "**جلجميش**" أقدم أثر أدبي مكتوب، حيث تتناول موضوع الخلود وتحتوي في ألواحها البالغة "**اثنا عشرة لوحا**" موضوع الجنس والمرأة، حيث "تستعرض الملحمة بدءا القدرات الجنسية الخارقة والسعار الشهواني لدى جلجميش" [3].

حيث وظف الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" بطل هذه الأسطورة في ديوانه، وبالضبط في قصيدة "**مقام الصبا**" فيقول:

ذرني أعيذك من غيبة الشعراء

---

[1]- سورة الفرقان، الآية 05.

[2]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب، ص81.

[3]- موقع إلكتروني:www.aleftoday.info .

وم الحنة النائلية

ها الورد وردك

والجسد القرمطي رداؤك

يا (جلجميش) المتوج في ألق الرِّعشة [1].

هذه القصيدة نظمها الشاعر إلى صديقه "**مصطفى دحيّة**"، و جلجميش في الأسطر إنما يمثل صديقه، وارتباطه "**بزينب**"[2*]، كما أن "**زينب**" هي شيخة زاوية الهامل، والشاعر يسقط كل دلالات جلجميش عليه، ولكن من منظور آخر، فالشاعر "**مصطفى دحية**" «باحث عن الخلود ولكنه الخلود الذي يسمو به إلى معرفة الله... ، ليس الخلود الجسدي، بل هو الخلود في حب الله»[3].

لقد جاء توظيف الشاعر للأسطورة بشكل واع، أبرز قدرته على الإبداع وإعطاء النص الشعري أثرا جماليا وفلسفيا.

3- التناص الأدبي:

لقد وجد الشاعر المعاصر كثيرا من ملامح تجاربه في التراث الأدبي، فاستغل ذلك في التعبير عن الفكرة التي يريد طرحها بصورة فنية، والشاعر "**أحمد عبد الكريم**" من الذين وجدوا في التراث الأدبي العربي، أداة معرفية، يثري بها قصائده دلاليا، ويجعله أكثر عطاء، ومن ذلك توظيفه لقول طرفة الشهير(تحامتني العشيرة كلها) وذلك في قصيدة : "**ماذا أفعل في انتظار الجلجلة**"، حيث يقول:

---

[1]- الديوان، ص51.

[*]- زينب صديقة الشاعر مصطفى دحية وهي من الجلفة أي نائليه الأصل – ينظر: فاطمة سعدون، جماليات الخطاب الشعري في ديوان معراج سنونو لأحمد عبد الكريم، ص:87- 88.

[3]- فاطمة سعدون، جماليات الخطاب الشعري في ديوان معراج سنونو لأحمد عبد الكريم، ص96.

لكن...

أنا طرفه

اسفنجة الأنخاب

والخمر العتيقة والأذى

وأنا الغواية والنبيذ وقد مشى

(حتى تحامتني العشيرة كلها)[1].

حيث يحذف المقطع الثاني من البيت، يقول "**طرفة بن العبد**":

وما زال تشرابي الخمور ولذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت إفراد البعير المعبد [2].

ولكن الخمرة في هذا البيت ليست خمرة الشاعر "**أحمد عبد الكريم**"، فخمرة "**طرفة بن العيد**" هي الخمرة التي تسكر وتؤدي بصاحبها إلى التهلكة، إلى أن عزلته العشيرة كلها وقاطعته، أما خمرة الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" فهي الخمرة الإلهية التي يصحو صاحبها بدل أن يسكر، وقد استعار هذا القول لغرض زيادة المعنى والتكثيف من دلالاته.

وفي قصيدة "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**" يوظف الشاعر قول "**امرئ القيس**" (ناقف حنظل) فيقول:

«كناقف حنظل»

أو كسؤال قرمطي

أقف ذاهلا [1].

---

[1]– الديوان، ص 66.

[2]– أبو بكر محمد القاسم الأنباري: المعلقات السبع، إعداد ومراجعة عبد العزيز محمد جمعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت. ط1، 2003، ص37.

ويقول "**امرئ القيس بن حجر**":

كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل[2].

يوظف الشاعر هذه المقولة ليعبر عن ألمه، وحزنه الشديد، فهو يشبه نفسه بناقف الحنظل أي: الذي يشقه لاستخراج الحَب منه، ومعروف عن الحنظل مرارته الشديدة.

للتراث أهمية بالغة في الشعر المعاصر واستلهامه ظاهرة بارزة عند الشعراء المعاصرين، حيث رأينا كيف أن "**أحمد عبد الكريم**" استعان بالقرآن الكريم والقصص القرآني والأساطير والنصوص الأدبية في بناء خطابه ليزيد من جماليته.

والملاحظ أيضا أنه تم استحضار شخصيات دينية وفلسفية وأدبية في ديوانه، ومن بين الشخصيات الدينية "**الواسطي**" [3]، وهو"**أبوا الفتح الواسطي**" إمام صوفي سني، والشخصيات الفلسفية التي تم إدراجها ضمن النص الشعري الفيلسوف الإغريقي "**ديوجين**" [4]، الذي حمل الشمعة في وضح النهار يبحث عن الإنسان، وقد تم توظيفها مرة واحدة وبالاسم فقط، أما من الشخصيات الأدبية فقد وظف "**المتنبي**"[5]، و"**طرفة بن العبد**" [6]، إن كان حضور المتنبي مرة واحدة، فقد افرد لطرفة قصيدة كاملة قائمة عليه، بل وتمثل حياته، «واستثمار طرفة جاء لكونه أكثر الشعراء تهورا وعربدة، كما أنه كان سكيرا، أين شبهه الشاعر بإسفنجه الأنخاب»[7].

---

[1]– الديوان، ص81.

[2]– أبو بكر محمد بن قاسم الأنباري: المعلقات السبع، ص15.

[3]– الديوان، ص72.

[4]– المصدر نفسه، ص13.

[5]– المصدر نفسه، ص62.

[6]– المصدر نفسه، ص65.

[7]– فاطمة سعدون: جماليات الخطاب الشعري في ديوان معراج السنونو، ص98.

إن استدعاء الشخصيات التراثية سواء الأدبية أو الدينية...، يعد من الظواهر اللافتة في استخدامات اللغة الشعرية المعاصرة، وهذا الاحتواء الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث « تتيح تمازجا، وتخلق تداخلا بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل أثاراته وتوافزاته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبا تاريخيا يومئ الحاضر إلى الماضي» [1]، ويساعد على ذلك طريقة الشاعر في توظيفه بآليات جديدة.

[1]– رجاء عيد: لغة الشعر، ص201.

توطئة:

يرجع المؤرخون نشأة علم العروض إلى القرن الثاني هجري على يد "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**"، وهو علم يختص بالبحث في أحوال القصيدة العربية من حيث أوزانها وقوافيها، ومعرفة الصالح من الفاسد فيها، ويقوم الشعر عروضيا على وحدات إيقاعية تسمى الواحدة منها تفعيلة «فالتفعيلة من غير شك هي أساس النظام الموسيقي الذي يقوم بتكراره الشعر»[1].

إن التفعيلة ليست صوتا مفردا بل عددا من الأصوات ينظم بعضها إلى بعض واختلاف هذا النسق هو سبب اختلاف التفعيلات حيث يرمز للحركة بـ (/)، وللسكون بـ (0)، وللحركة التي يليها سكون مثل (/0) سببا خفيفا، والحركة التي تليها حركة تسمى سببا ثقيلا مثل (//) وهكذا، ولمعرفة وزن القصيدة أو البيت، علينا بتقطيع البيت، بعد كتابته كتابة عروضية، وبعد ذلك نضع الرموز والتفاعيل وبهذا يتضح البحر الشعري الذي نظم عليه الشاعر قصيدته.

تختلف القصيدة الجديدة عن القصيدة التقليدية، حيث استبدل الشطرين الصدر والعجز بالسطر الشعري، وبعدما كانت عدد التفعيلات متساوية بين الصدر والعجز أصبح من الممكن أن تتباين عدد التفعيلات في السطر الواحد، وتمتاز يتنوع القافية والروي في القصيدة الواحدة ويعتبر الشاعر الجزائري "**أحمد عبد الكريم**" من بين اللذين خاضوا غمار هذه التجربة الشعرية الجديدة من خلال نضمه لمجموعة من القصائد في هذا النوع من الشعر ونخص بالذكر ديوانه المشهور "**معراج السنونو**" ولمعرفة ما ينطوي حوله من خصائص أسلوبية صوتية قمت بهذه الدراسة، بالتطرق إلى معرفة السمات الأسلوبية الصوتية الخارجية والداخلية لقصائده، حيث يحتوي هذا الديوان على تسع عشرة قصيدة.

[1]– عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 72.

أولا- السمات الأسلوبية في البنية الصوتية الخارجية:

1- الوزن:

الشعر كما عرفه الأولون كلام موزون مقفى ويدل على معنى، وعليه فالوزن شرط أساسي في البناء الشعري، فهو المعيار الذي يقاس به الشعر فبدونه لا يكون الكلام شعرا لأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقا و جمالا، وبالتالي فهو سمة جمالية.

الوزن « ليس أمرا مفروضا على القصيدة أو مجرد قالب تصب فيه التجربة ، وإنما هو أمر مرتبط بالمبدأ المحرك للنظم الشعري ذاته»[1]، وهو ذا صلة بموضوع القصيدة فـ"**إبراهيم أنيس**" يقر بأن: «الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيل عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه»[2].

لقد نظم الشاعر الجزائري المعاصر "**أحمد عبد الكريم**" ديوانه الذي يحمل عنوان "**معراج السنونو**" على عدة بحور شعرية ، مع العلم بأنه من الشعر الحر "شعر التفعيلة" وبالتالي استخدم فيه الشاعر البحور الملائمة لهذا الشكل الشعري الجديد وهي ما يسمى بالبحور الصافية [*]، مثل "بحر المتدارك، المتقارب، المجزوء، الكامل"، فهي «أيسر على الشاعر من نضمه ببحور الممزوجة لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر وموسيقى أيسر» [3].

ما يلفت الانتباه أن الشاعر نظم معظم قصائده في هذا الديوان معتمدا على بحر المتدارك والخبب "المتدارك المخبون"، ولعل هذا لم يكن من قبل الصدفة أو من أجل المباهاة بل أنه «يرجع

---

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)،دار التنوير، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص49.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1988، ص177.

[*]- البحور الصافية هي البحور ذات التفعيلة الواحدة .

[3]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص 62.

إلى انفعال نفسي وهيجان داخلي»[1]، مما جعل الشاعر يستخدم البحور القصيرة التي تعتمد على إعادة النفس بسرعة، والخبب من البحور السريعة التي تتميز بخفة الحركة، وأطلق عليه هذا الاسم تشبيها له بجري الخيل الخفيف.

واختار شاعرنا هذين البحرين بسبب إيقاعهما الجميل وحسن وقعهما في الآذان.

يصلح البحر المتدارك للتعبير الذاتي عن النفس المتعبة أو القلقة، ومن أمثلة توظيف الشاعر لهذا البحر، من ذلك قوله في قصيدة بعنوان"**معراج السنونو**" [2].:

ليس في جبة الشعر إلاّك **فاعلن فاعلن فاعلن فاع**

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

يا أعسر الخطو والأبجدية **لن فاعلن فاعلن فاعلن فع**

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

ها أنت ملتحف **لن فاعلن فعلن**

0///0/ /0/ 0/

بسناء السلالة **فعلن فاعلن فع**

//0//0 /0///

تمرق من خرم ذاكرة **لن فعلن فاعلن فعلن**

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

[1]– عثمان مقيرش: بنية الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص 30

[2]– أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص: 9،10.

حيث أن:

– تفعيلات المتدارك هي:(فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)×2[1].

– تفعيلات الخبب هي:(فعلن فعلن فعلن فعلن)×2 [2].

والملاحظ أن تفعيلة المتدارك أصابها زحاف الخبب (حذف الثاني الساكن) فأصبحت **فعلن** بعدما كانت **فاعلن**.

توظيف الشاعر لهذا البحر مكّن من خلق جو إيقاعي يتناسب مع الحالة النفسية، وذلك للتعبير عن عواطفه وانفعالاته، لاسيما وأن للوزن علاقة بالعاطفة وطبيعتها.

حيث أن هذه القصيدة "**معراج السنونو**" تتكون من إحدى عشر (11) سطرا، وقد استعمل فيها الشاعر ثمانية وثلاثين تفعيلة (38)، ثلاثة وعشرون (23) منها لبحر المتدارك، وخمسة عشر (15) تفعيلة (مخبونة).

وفي قصيدة أخرى للشاعر بعنوان،"**الغميضة**" نجده قد استعمل بحرا آخر من البحور الصافية، وهو البحر المتقارب حيث يقول:

حبيبي. **فعولن**

0/0//

إذا أنت أغمضت عينيك **فعولن فعولن فـ**

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

[1]– الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، دار هومة، الجزائر،(د.ط) ،ص277.

[2]– المرجع نفسه، ص278.

كي لا تراني	**عولن فعولن**
0/0// 0/ 0/	
سأعطيك أجمل	**فعولن فعول فـ**
//0/ /0/0//	
ما يشتهي عاشقانِ[1]	**عولن فعولن فعولُ**
/0//0/ 0//0/0/	

حيث أن تفعيلات البحر المتقارب هي:(فعولن فعولن فعولن فعولن)×2 [2].

وهذا البحر يتماشى وموضوع القصيدة الذي يدور حول مشاعر النجوى والحنين وما إليها من العواطف الذاتية، فقد أعطى للقصيدة إيقاعا جميلا فوق جمالها اللغوي، حيث تناسقت هذه التفاعيل في مواقعها ضمن الأسطر الشعرية، وقامت بعملية تسريع الزمن الصوتي.

ومنه فإن بحر المتقارب احتل المرتبة الثانية من حيث الاستعمال بعد المتدارك والخبب، وبحر الكامل جاء في المرتبة الثالثة حيث يقول "**أحمد عبد الكريم**" في قصيدة "**عربدة**"[3]:

كان الفتى	**مْتفاعلن**
0//0 /0/	
إسفنجة من خمرة الأنخاب	**متْفاعلن متْفاعلن متْفاعـ**

[1]– الديوان، ص 31.

[2]– الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، ص265.

[3]– الديوان، ص:40،39.

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

وهي زجاجة لن متْفاعلن

/0/ //0// 0/

من نرجس متْفاعلن

/0 /0//0/

وقفت متَفا

///0

على زخ الرذاذ تدعه علن متْفاعلن متفاعل

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

ثملا يوشوشها متفاعلن متفا

///0 //0///0

يراود فستق النهد المكبل علن متْفاعلن متفاعلن متْ

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

مثلما صفصافةٍ فاعلن متْفاعلن

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

تفعيلاته هي (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)×2 [1].

[1]– الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، ص204.

وقد استعمل الشاعر تفعيلة بحر الكامل، تعبيرا عن الحالة الشعورية التي تكون عليها وأعطى هذا البحر للقصيدة موسيقى هادئة تتناسب مع الموضوع المعالج، والذي يحتاج إلى طول نفس على عكس البحور السابقة:المتدارك والخبب والمتقارب.

إن ما يتميز به هذا البحر من بساطة وسهولة الإيقاع، لأنه من البحور الصافية جعل منه كما قال الدكتور "**إبراهيم أنيس**" «معبود الشعراء»[1]، حيث أن كل الشعراء الحداثيين تطرقوا إليه وخاصة الجزائريين منهم، حيث أنه يدل على الشحن والعشق والرومانسية. من البحور الشعرية التي استعملها الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" أيضا في قصائده بحر الرمل، يقول الشاعر في قصيدة"**سونيتة المفرد**"[2]:

تتنزى ذكرياتي الخضرُ	**فعلاتن فاعلاتن فاع**
/0/0 /0//0/ 0/0///	
من بئر السنين المقفره	**لاتن فاعلاتن فاعلن**
0//0/0 /0//0 /0/ 0/	
ورمادي ذاهل في البر	**فعلاتن فاعلاتن فاع**
/0/0/ 0//0/ 0/0///	
تذروه الليالي	**لاتن فاعلاتن**
0/0//0 /0/0/	

[1]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 208.

[2]– الديوان، ص 21، 22.

تفعيلاته هي: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)×2 [1].

حيث أن الشاعر استخدم في هذا الديوان "**معراج السنونو**"، قصيدة واحدة من بحر الرمل وهي قصيدة "**سونيتة المفرد**"، ولعل موسيقى الرمل الخفيفة والرشيقة تصلح أكثر للتأمل الحزين، ولارتباطه بالحالات الانفعالية لدى الإنسان.

وللتوضيح أكثر حول الأوزان الشعرية التي استعملها الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" في ديوانه"**معراج السنونو**" من حيث نسب استخدامها نطّلع على الجدول الموالي:

البحر الشعري	نسبة تواجده في الديوان(%)
المتدارك	47.36
المتقارب	5.26
الكامل	10.52
الرمل	5.26

من خلال الجدول أعلاه نلاحظ أن بحر المتدارك هو أغلب البحور المستعملة في الديوان، حيث قدر وجوده في تسعة(9) قصائد في الديوان بنسبة 47.36%، ويليه بحر الكامل فقد تم نظم قصيدتين (2) بهذا البحر أي بنسبة 10.52%، أما البحر المتقارب والرمل فقد تم وجودهما بنسبة 5.26%، أي وجود قصيدة واحدة لكل بحر منهما.

وهذه النسب قدر مجموعها بـ 68.4%. وقد سبق وضع أمثلة لكل بحر في الديوان .

[1]– الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، ص179.

أما النسبة الباقية والتي قدرت بـ 31.6% فهي نسبة البحور المزدوجة، فقد وجدت قصائد مزدوجة البحور بين البحر (المتقارب والمتدارك) وذلك في (6) قصائد من الديوان.

وللإشارة هناك قصيدة بعنوان "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**" لا تنتمي إلى شعر التفعيلة فهي قصيدة نثرية حيث لا تعتمد على بحر محدد في نظمها.

البحور المزدوجة في القصيدة أو ما يعرف بالتواشج ندلل عليه بقصيدة"**السبابة**" حيث يقول الشاعر:

الشجي واسع **فاعلن فاعلن**

0//0/ 0//0/

وأنا الفارس الخارجي المشرد **فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع**

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

ذا بيرقي أسود **لن فاعلن فاعلن**

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

والمدى أحمر فوق كفى **فاعلن فاعلن فاعلن فا**

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

سألهب حمحمة الخيل [1] **علن فعلن فعلن فاع**

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

آوي إلى وطن الروح **لن فاعلن فعلن فاع**

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

[1]– الديوان، ص 47.

حين يجن العجاج	لن فعلن فاعلن فـ
/0/ //0/ 0//0/	
فقد علمتني القصيدة	علن فاعلن فاعلن فع
//0//0 /0//0/0//	
كيف أهندس مملكتي القرمزية	لن فعلن فعلن فعلن فاعلن فع
/0/ //0// /0/// 0/0//0//	
أبني عروشي فوق الماء	لن فاعلن فعْلن فعْلن فـ
/0/0 //0 /0 /0/ 0/0/	
لما أحوم	علن فعول فـ
//0/ /0//	
في برزخ أزرق	عولن فعولن فعول
/0 /0//0 /0//0	
ها فمي ضالع	لن فعولن فعو
0//0/ 0//0/	
في فصوص الكلام	لن فعولن فعول
/0// 0 /0// 0/	
المطرز بالكستناء[1]	ن فعول فعولن فعولُ
/0//0 /0/ //0//0	

[1]– الديوان، ص 48.

ما نلاحظه من خلال تقطيعنا للقصائد هو المزاوجة بين بحرين في بعض القصائد، حيث يبدأ الشاعر نظم قصيدته على بحر، ثم ينهي قصيدته ببحر آخر، وفي قصائد أخرى يبدأ النظم على بحر ثم يغير البحر بعد عدة أسطر شعرية ثم يعود إلى البحر الأول وهكذا، ومن خلال هذه القصيدة أعلاه لاحظنا أنها بدأت بالبحر المتدارك، ثم واشج الشاعر بالمتدارك المخبون، ثم رجع إلى المتدارك ليختم به قصيدته.

وهذا الانتقال من بحر إلى آخر، ليس فيه أي خلل موسيقي، بل يدل على انتقال شعوري في الموقف، فبعد أن كان الشاعر في المقطع الأول يتحدث عن نفسه وتساقط المطر في المدينة، يتحول بعد ذلك إلى وصف ما تحدثه هذه الأمطار في نفسه، فتغير التفعيلة هنا جاء مع تغير الموقف، واقتضى مقطعا من نغم جديد، ونفس الشيء حدث مع السطر الأخير من القصيدة والذي يعتبر خاتمة لها عبارة عن تساؤل تغيرت به التفعيلة، وهنا يتضح أن شعور الشاعر تغير بمجرد طرح السؤال.

1-1- التدوير:

من خلال تقطيع الديوان تبين أن الشاعر"**أحمد عبد الكريم**" لجأ في وضع تفعيلاته عبر الأسطر الشعرية إلى ما أطلق عليه الدارسون مصطلح "**التدوير**"، ومعنى التدوير هو أن يكون جزء من التفعيلة في سطر شعري والجزء الآخر في السطر الذي يليه مباشرة، والأمثلة كثيرة في ديوان"**معراج السنونو**" حيث نستطيع أن نقول أن الديوان بأكمله يعتمد على هذه الخاصية.

يقول الشاعر في قصيدة "**السبابة**":

أيها الكائن الأرجواني فاعلن فاعلن فاعلن فاع

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

قف خلف سور الدماء **لن فاعلن فاعلن فـ**

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

تنحنى بعيدا **علن فاعلن فا**

0/0// 0/0//

ولا تقتر ب من حقول السياسة **علن فاعلن فاعلن فاعلن فع**

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

لا تلق بالا **لن فاعلن فا**

0/0/ /0/ 0/

إلى أفق طلقته الطيور **علن فعلن فاعلن فاعلن فـ**

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

لأن المدى حامض[1] **علن فاعلن فاعلن**

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

من خلال تقطيعنا للمقطوعة لاحظنا أن:

التفعيلة الأخيرة في السطر الأول من القصيدة لم تكتمل، فجزء منها في هذا السطر وهو(فاع)، والجزء الثاني نجده في السطر الثاني(لن)، وعند جمعهما تكتمل التفعيلة (فاع+لن)= فاعلن، وهي تفعيلة البحر المتدارك، ونفس الشيء حدث مع السطر الثاني فجزء من تفعيلة بحر الخبب وهو حرف (فـ)، في السطر الثاني، والجزء الآخر (علن) في السطر الذي يليه(الثالث) وبالتالي يتكون لدينا(فـ + علن)= فعلن، وهكذا دواليك، إلى غاية السطر السابع.

[1]– الديوان، ص 47.

لقد استنكرت"**نازك الملائكة**" استعمال الشعراء للتدوير وقالت: « يمنع التدوير في الشعر الحر لأنه حر، أعني أن الشاعر فيه قادر أن ينطلق من القيود، ومن ثم فإن ذلك يجعله في غير حاجة إلى التدوير» [1]، وقد رفض بعض الدارسين هذا الرأي ، لأن الشعر الحر إبداع في صيرورة صيرورة دائمة، وأن المتلقي مع الوقت سيقبل هذا التحول في بنية القصيدة، فهو وسيلة من وسائل التجديد في الشعر الجديد.

1-2- الجملة الشعرية:

يعرف الدكتور "**عز الدين إسماعيل**" الجملة الشعرية بأنها« بنية موسيقية أكبر من السطر" وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر»[2]، ويرى أيضا أن طول هذه الجملة يعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب مع موجتها أي مع الموقف، ومع طول نفس الشاعر، «فالجملة نفس واحد ممتد» [3] .

لنقرأ مثالا على ذلك من قصيدة "**الغميضة**":

- حبيبي

إذا أنت أغمضت عينيك

كي لا تراني

سأعطيك أجمل

ما يشتهي عاشقان

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 116.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 94.

[3]- المرجع نفسه، ص 95.

فماذا تقول[1]

- أقول..

سأغمض عيني بعض الثواني... [2]

حتى الوصول إلى آخر القصيدة.

نلاحظ أن الجملة الشعرية في هذه القصيدة تطلبت خمسة (5) أسطر، وأن هذه الجملة لم تكتمل إلا بعد انتهاء الدقة الشعورية، فطول الجملة يتحكم فيها طول الدفقة « فإن كانت قصيرة قصر، وإن كانت ممتدة امتد»[3]، وهذا ما حدث في باقي أسطر القصيدة وهي ثلاثة عشر سطرا، حيث لا تكتمل الجملة الشعرية الثانية إلا في السطر الأخير، وبذلك تكون قد أخذت نفسا أطول.

الملاحظ في هذه الجملة الثانية أنه تخللها فاصلة في السطر السابع منها، مكّن من التقاط نَفس جديد، نستطيع من خلاله متابعة قراءة الجملة، ووجود هذه الوقفة لا يعني أنه لا يمكن التوقف عند قراءتها إلا عند الفاصلة، فنحن لا نستطيع قراءة ستة(6) أسطر شعرية متوالية على نفس واحد- رغم اختلاف القدرة بين الأشخاص- وبالتالي ينقطع معنا النفس في أي موضع من الأسطر ، قد يكون في آخر السطر أو في منتصفه، كان على الشاعر أن يتيح لنا فرصة التوقف أحيانا داخل الجملة، إذا كانت طويلة، وهذا طبعا«دون أن يمزق هذا التوقف خاصية التدفق الشعوري من جهة، ودون أن يمزق الترابط المعنوي للكلام كذلك»[4].

1-3- الجوازات الشعرية(العلل والزحافات):

---

[1]- الديوان، ص 31.

[2]- الديوان، ص 32.

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 95.

[4]- المرجع نفسه، ص 95.

قبل التطرق إلى مدى استعمال الشاعر"**أحمد عبد الكريم**" إلى هذه الضرورات الشعرية لا بأس أن نعرف هذين المصطلحين أولا:

أ- **الزحاف:** «تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا»[1]

ب- **العلة:** «تغيير لا يلحق ثواني الأسباب فقط، بل يلحق الأسباب والأوتاد أو كليهما» [2].

بعد عملية إحصائية في الديوان لمعرفة ما إذا كان الشاعر قد تطرق إلى هذه الزحافات والعلل تبين لنا أنه لا توجد قصيدة من قصائد الديوان تخلو من هذه الجوازات، ولا شك أن استخدامها بهذه الكمية قد كان الهدف منه الخروج من رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن، فقد تسبب في ليونة الإيقاع وخلق جوا فنيا يتناسب مع الغرض الشعري لكل قصيدة .

الجدول التالي يبين مدى استخدام الشاعر لهذه العلل والزحافات في قصائد ديوانه التسعة عشر (19):

الزحاف	العلة	نسبته الزحاف في الديوان%	نسبته العلة في الديوان%
الخبن	الترفيل	20.11	0.63
القبض	القطع	9.07	2.72
الإضمار	التذييل	4.06	0.76
	البتر		0.44
	التسييغ		0.38
	الحذف		0.82

[1]- موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994، ص24.

[2]-المرجع نفسه ، ص 33.

من الجدول أعلاه نلاحظ أن النسبة الإجمالية للزحافات والعلل هي 39%، أي أن نسبة التفعيلات السليمة هي 61% ، وهذا يبين مدى استخدام الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" لهذه الجوازات الشعرية، وكيف أنها أعطت للقصيدة نغما موسيقيا جعل من الديوان وحدة موسيقية تنفرد بإيقاعها الجمالي.

1- الزحافات:

من الزحافات الموجودة في الديوان نذكر:

أ- **الخبن:** هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة وهو"زحاف مفرد" لا يكاد يفارق المتدارك مطلقا حتى قال بعضهم إذا فارق الخبن المتدارك صار شاذا"[1].

ومن الأمثلة الكثيرة على تواجد الخبن في الديوان، يقول الشاعر في قصيدة"**صدأ الظلال**":

فارس الأحرف الزئبقية فاعلن فاعلن فاعلن فع

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

واللغة الجامحة لن فعلن فاعلن

0//0/0 ///0/

ليس لي غيرهذا الرثاء المرقش فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع

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

والشهقة النافره[2]. لن فاعلن فاعلن

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

[1]- موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، ص305.

[2]- الديوان، ص 71.

نلاحظ من خلال هذه المقطوعة أن زحاف الخبن دخل على تفعيلة المتدارك (فاعلن) فحذف الثاني الساكن منها فأصبحت (فعلن)، وأدى هذا إلى تسريع الحركة، وإعطاء نغمة عذبة للقصيدة كاملة.

ب – **القبض:** وهو حذف الخامس الساكن من التفعيلة، ويدخل هذا الزحاف في الديوان على تفعيلة بحر المتقارب(فعولن). فتصبح (فعولُ)، ومثال ذلك مقطوعة من قصيدة "**صدأ الظلال**" .

إلى أعسر يتغطرس فيّ **فعولن فعول فعول فعول**

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

لكي أحتمي به منيّ **فعولن فعول فعولن**

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

ومن لَوَثِةَ البرنُويَا [1] **فعولن فعول فعولن**

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

نلاحظ أن القبض زحاف أعطى لهذه القصيدة وخاصة هذه المقطوعة، نبرة إيقاعية جميلة ناهيك عن وقعها في أذن السامع، ونغمها الموسيقي الخفيف والسريع والدال على الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

ج – **الإضمار:** وهو إسكان الثاني المتحرك، ودخل هذا الزحاف على تفعيلة بحر الكامل (متَفاعلن) فأصبحت (متْفاعلن) مثل قصيدة"**ماذا أفعل في انتظار الجلجلة**":

مولاي.. **متْفاع**

[1]– الديوان، ص 87.

/0/0/

خولة لم تجئ لن متفاعلن

0//0///0/

وقصيدتي لم تكتمل متفاعلن متْفاعلن

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

العمر سياف ينتف وردتي[1] متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

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

حيث أن الزحافات تؤدي إلى قصر طول النفس، وبالتالي زيادة في سرعة مداها الزمني عند قراءتها، وهذا يحقق لها نوعا من التوازن الصوتي.

2- العلل: من العلل الموجودة في الديوان:

أ- **التذييل:** «وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع»[2].

يقول الشاعر في قصيدة"**سباخ الروح**":

هل ترى ما أرى فاعلن فاعلن

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

سبخة الروح شاسعة فاعلن فاعلن فعلن

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

إنما الأبجدية إسورةٌ فاعلن فاعلن فعلن فعلن

---

[1]- الديوان، ص 87.

[2] - الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، ص 282.

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

والبلاغة ماءْ [1] **فاعلن فعلان**

00///0///0/

فالتفعيلة الأخيرة فعلان أصلها فعلن+0 (ساكن)، والتذييل من علل الزيادة.ولجوء الشاعر إلى التذييل مرده نفسي على ما يبدو، وزيادة ساكن في آخر السطر الشعري يجعل القارئ يتأمل ويقف قليلا ليسترجع أنفاسه من جديد وليكمل القراءة بعد ذلك، وهذا أدى إلى طول النفس الشعري.

ب- **الترفيل:** « وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع » [2]، وهو من علل الزيادة أيضا فتصبح تفعيلة المتدارك مثلا،(فاعلاتن)بعدما كانت (فاعلن) فنلاحظ في قصيدة "**صدأ الظلال**":

ليس لي **فاعلن**

0//0/

غير هذا الربيع الموشى **فاعلن فاعلن فاعلن فا**

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

بحشرجة الأبجدية **علن فعلن فاعلن فع**

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

في خيمة (الواسطيِّ) **لن فاعلن فاعلن فـ**

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

---

[1]- الديوان، ص7.

[2]- الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، ص 282.

وهذي الفراشي/ الفراشات اليتيمة علن فاعلاتن/ فاعلاتن فاعلن فع

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

تنتظر اللمسة الآسره . لن فعلن فاعلن فاعلن

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

نلاحظ أن تفعيلة المتدارك فاعلن والتي تقطيعها العروضي هو (/0//0) قد زاد عليها سبب خفيف (/0) فأصبحت(/0//0/0) فاعلاتن، وهذه العلة تزيد من طول النفس، وتنقص من سرعة المدى الزمني للقصيدة وبالتالي تعطي لها وقفة طويلة تستدعي تأملا أكبر في مضمون القصيدة.

ج- **القطع:** وهو «حذف ساكن الوتد المجموع، وإسكان ما قبله»[1]. وهو من علل النقص، ونلاحظ القطع أكثر في البحر المتدارك والمتقارب ومثال ذلك مقطع من قصيدة "**الهدهد**":

لكن...، فعْلن

0/0/

من يمنحني نارا لفراشاتي؟! فعْلن فعلن فعْلن فعلن

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

من... يمنحني لغة بشساعة أهوالي[2] فعْلن فعلن فعلن فعلن فعْلن

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

---

[1]- الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، ص 283.

[2]- الديوان، ص 14.

وهذه الموسيقى المنسابة من علة القطع، لا يمكن عزلها عن الحالة النفسية للشاعر حيث أعطت للقصيدة بعدا نفسيا ودلاليا لم تكتسبه القصائد الأخرى، حيث أن هذه القصيدة تعتمد في مجملها على الخبن والقطع ويوجد فيها تفعيلة واحدة سليمة(فاعلن).

د- **البتر**: هو اجتماع الحذف مع القطع، أما الحذف فهو« إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة»[1].

يقول الشاعر في قصيدة "**تذكار منطفئ**":

إلى ضفة اللازورد فعولن فعولن فعول

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

دحرجني الغامق العنكبوت[2] فع فعلن فاعلن فاعلن فـ

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

حيث استعمل الشاعر التفعيلة (فعْ) لينتقل بها من بحر المتقارب إلى المتدارك وهذا يوحي بنبرة الحزن التي تمتلك الشاعر فكلا البحرين كما أسلفنا الذكر يصلحان للتعبير عن حالة الحزن والأسى.

هـ - الحذف: يقول الشاعر في قصيدة "**المطرية**":

بحق العيون التيّ فعولن فعولن فعو

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

دحرجتني من قمة النخل لن فعولن فعْلن فعولن فـ

---

[1]- الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، ص 283.

[2]- الديوان، ص 85.

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

هل تسمحينَ عولن فعول

/0//0/0/

بأن أقاسمك المطريهْ؟! [1] فعو فعول فعول فعولن

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

من هذه المقطوعة الشعرية يتبين أن الشاعر أستخدم أحد مشتقات تفعيلة(فعولن) بإسقاط خفيف من آخر التفعيلة بحيث فعولن(//0/0) تصبح بعد إسقاط السبب الخفيف(//0)، والمعروف أن هذه التفعيلة لا تستخدم إلا في آخر السطر الشعري، والشاعر استخدمها في بداية السطر، وبالرغم من هذا فهي لم تخل بالوزن الحزين الذي توحي به تفعيلة (فعولن).

د – التسييغ: وهو علة من علل الزيادة ويعني«زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف»[2] مثل قول الشاعر في قصيدة" **سونيتة المفرد**":

ووراءي تتدلى زنبقات المقبرة فِعلاتن فِعلاتن فاعلاتن فاعلا

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

آه تان

0//

لم تضمخني الأماني [3] فاعلاتن فاعلاتن

---

[1]– الديوان، ص 37.

[2]– الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، ص 282.

[3]– الديوان، ص: 22، 23.

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

نلاحظ أن التفعيلة (فاعلاتن) وهي تفعيلة بحر الرمل قد زاد عليها ساكن فأصبحت (فاعلاتان) وهذا هو التسييغ، وهدف الشاعر، هو تطويل التفعيلة ليطول النفس رغم طول التفعيلة الأصلية وهذا يعني أنه يريد أن يجعل القارئ يفهم الحالة النفسية التي عاشها وذلك بالتوقف عند الساكن الأخير للتأمل والتفكير قليلا وذلك بعد طول نفس، وإعادة الانطلاق مجددا بنفس جديد.

وهكذا يتضح أن الشاعر عند استخدامه لهذه الزحافات والعلل، أنه كان يهدف من ورائها إلى إغناء موسيقى القصيدة العروضية والتخلص من رتابة ترتيب التفعيلات المنتظمة هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان يريد إيصال حالاته الشعورية التي تتوافق مع تفعيلات البحور الشعرية وذلك إما بإطالة التفعيلة وذلك بزيادة ساكن، أو زيادة سبب خفيف...، أو تقصير التفعيلة وذلك بإسقاط بعض الحركات أو السواكن أو حتى نصف التفعيلة.

إن قصر التفعيلات يؤدي إلى سرعة الزمن الصوتي وهذا طبعا ما يتوافق مع الحالة الشعورية التي يكون عليها الشاعر في نظم قصائده، والعكس ما يحدث حين تطول التفعيلات، فهذا يؤدي إلى قصر في سرعة الزمن الصوتي.

2-القافية:

تعد القافية مظهر من مظاهر التجديد في الشعر، من حيث أنها تختلف اختلافا كبيرا عن القافية التي ترد في قصائد الشعر التقليدي، ولعل ما يميز القصيدة الجديدة (قصيدة التفعيلة) هو غياب النظام الموحد للقافية، دون أن ينطوي ذلك على إهمالها أو النزوع إلى الفوضى، فهي عنصر أساسي في وجود الشعر وتكوينه الموسيقي.

يعرف "**إبراهيم أنيس**" القافية بأنها « عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن» [1] .

إن أول ما تخلصت منه القافية الجديدة هو التكرار، وارتبطت أكثر« بالحاسة الموسيقية لدى الشاعر، فضلا عن الحصيلة اللغوية، فهناك دائما كلمة واحدة هي أصلح كلمة يمكن أن ينتهي بها السطر الشعري، وعلى الشاعر أن يبحث عنها في كل مفردات اللغة»[2].

هذا بالنسبة للسطر الشعري، أما بالنسبة للجملة الشعرية، فلا سبيل مطلقا للبحث عن وقفة موسيقية مريحة في نهاية كل سطر، حيث يقتضي الأمر النفس الشعري وطبيعة التدفق الموسيقي الذي يمليه الشعور.

وقد قسم العلماء العروض القافية إلى مطلقة ومقيدة، أما المطلقة فهي ما كان رويها متحركا، وهي الأكثر ورودا في الشعر العربي لانتهائها في مجملها بحركة طويلة، والمقيدة هي ما كان رويها ساكنا.

والروي هو الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت، وبه تسمى القصيدة وهو ركن من أركان القافية، فهي مرهونة ببقائه، ولا تتحدد قيمتها إلا به، لذلك لا نجد قصائد العرب في القديم تخلوا منه.

---

[1]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 246.

[2]– عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 99.

لقد حاولت القافية أن «تُشاكل بين القافية ودور حرف الروي، أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي صوتا متنقلا قد يختلف من سطر إلى آخر وقد يتفق»[1].

إن أهمية هذا العنصر الإيقاعي الحيوي لا تقف عند حدود القافية، وإنما تتجاوز لتشمل القصيدة برمتها،ذلك أن هذا العنصر يحافظ على تماسكها ووحدتها، فهو ظاهرة من الظواهر الإيقاعية، ويعد أول ما انزاح عن الروي الحداثي هو تكرار الحرف نفسه، حيث تنوع في القصيدة الواحدة، وفي المقطع الواحد أيضا، وارتبط هذا التنوع بالذات الشاعرة التي ترفض الارتباط بقاعدة ثابتة.

1-1-أنماط القافية:

أ-**التقفية السطرية:** حيث تأتي القافية هنا في نهاية السطر الشعري، وقد « يلتزم الشاعر بحرف روي واحد في عدة أسطر، لأنه يحس بالحاجة لترديد صوت معين، ولكنه سرعان ما ينتقل منه إلى أصوات أخرى»[2]، ومن الأمثلة الكثيرة على هذا النمط من التقفية المقطع التالي من قصيدة "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**":

حدج الموت إثمد الوقت /0/0/

إثمد الوقت حدج الموت [3]/0/0/

ويقول أيضا في نفس القصيدة:

دمعتي باذخةٌ /0///0

---

[1]- المرجع نفسه، ص 98.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 99.

[3]- الديوان، ص 82.

كبدي أثفيةٌ [1]/0///0

حيث نلاحظ أن الشاعر استخدم قافية موحدة في البيتين الأولين، مع استخدامه لنفس حرف الروي وهو (التاء)، وفي باقي القصيدة لا يستخدم حرف روي واحد، بل أن كل سطر شعري ينتهي بحرف روي خاص به، اختاره له الشاعر ليكون به وحدات موسيقية متلاحمة، وذلك برجوعه إلى توحيد القافية وحرف الروي في السطرين الأخيرين وهذا بعد أن شعرت أذنه الحساسة بضرورة التغيير والاعتماد على التقفية السطرية هربا من الرتابة وسعيا وراء إغناء النص موسيقيا، وهذا لا يعني أن الأسطر التي لا تشترك في روي واحد قد فقدت إيقاعها الموسيقي، أو أنها ضعيفة الوقع في أذن السامع بل على العكس.

وفي مقطع آخر من قصيدة "**سونيتة المفرد**" يقول الشاعر:

لم تضمخني الأماني /0/0/

والطيور البيض

ذابت في غيابات الظلال

لم تعهدني التهاني /0/0/

أو تدثرني الأغاني /0/0/

وشموعي لم تضيئ

في ليلة الميلاد هذي[2]/0/0/

---

[1]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(2)–الديوان، ص 23.

نلاحظ في هذا المقطع الشعري أن السطر الثاني منه، جاءت قافيته(فاعل) /0/0 وكان حرف الروي (النون) التي يليها حرف مد (الياء)، مثل القافية في السطر الرابع والخامس، ونفس حرف الروي، أما في السطر السابع فكانت القافية نفسها ولكن حرف الروي هو (الذال)يليه حرف مد (الياء).

ب-تقفية الجملة الشعرية: إن هذا النمط من التقفية على الأغلب أكثر قيمة وأعمق أثرا من النوع السابق، فهو يقلل من تواتر القافية، ويحقق من رتابتها، ولاسيما لو جاء متنوعا ولم يلتزم رويا واحدا كما الحال في المثال التالي من قصيدة"**عربدة**":

كان الفتى

إسفنجة من خمرة الأنخاب

وهْي زجاجة

من نرجس

وقفت

على زخ الرذاذ تدعه

ثملا يوشوشها

يراود فستق النهد المكبل

مثلما صفصافة

إن هبت الأشجار مالْ[1] /00

[1]- الديوان، ص 40.

هذه الجملة الشعرية الأولى، أما الثانية فهي:

أواه ...من سقر النساء

أو كلّما نافورة الصدر

استوت قرب الأنامل

غافلته لكي تدس كنوزها

حتى جثا تعبا

على وحل وماء[1] **/00**

نلاحظ أن القافية في القصيدة قد جاءت بعد انتهاء الجملة الشعرية، والقصيدة تحتوي جملتين شعريتين كل منهما ينتهي بقافية، تختلف الواحدة عن الأخرى في حرف الروي، فالأولى حرف الروي فيها اللام الساكنة المسبوقة بألف مد، والجملة الثانية حرف الروي فيها هو الهمزة الساكنة المسبوقة أيضا بألف المد.

ج- التقفية المقطعية: إن نظام التقفية في قصيدة التفعيلة ينتقل يوما بعد يوم نحو التطور، وذلك راجع إلى تطور التجربة الشعرية عبر الزمن، وهذا النوع من التقفية، جاء كخطوة أرقى من الخطوات السابقة، فقد جنح الشعراء المحدثين ممن رغبوا في كسر العادة، وفي إحداث تلوين موسيقي جديد إلى التغيير في أنماط التقفية فسعى كل منهم إلى غرضه بوعي تركيبي واضح، تحقق به القصيدة مهمة شعرية أكبر من مجرد أنها تريد كسر جمود ورتابة القافية الموحدة.

إن هذا النمط يستخدم في القصائد الطويلة التي يقسمها الشاعر إلى مقاطع عديدة مستخدما النقاط، أو الترقيم وما سواها... حيث عمد الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" إلى هذا النوع من التقفية في

[1]- الديوان، ص 41.

قصيدة "**شجويات**" فاستخدم الترقيم كوسيلة للفصل بين المقاطع، وهذه القصيدة تحوي أربعة مقاطع شعرية وكلها يحمل في آخره نفس القافية، ونفس حرف الروي وهي كالآتي:

المقطع	الكلمة	القافية
-1-	أحزانه	فاعلن (0//0/)
-2-	ألوانه	فاعلن (0//0/)
-3-	ذبّانه	فاعلن (0//0/)
-4-	غيلانه	فاعلن (0//0/)

وهذا بتشبيع الأحرف الأخيرة المتحركة من السطر الشعري الأخير من كل مقطع، حيث نلاحظ من خلال الجدول أن القافية جاءت على وزن (فاعلن)، وكان حرف الروي هو حرف النون، وهو من الحروف التي يميل الشعراء القدامى والمحدثون إلى استعماله في نظم قصائدهم.

د- جدول إحصائي لحروف الروي في الديوان: أما بالنسبة لحروف الروي المستخدمة في الديوان فهي موضحة في الجدول الموالي:

حرف الروي	عدده	صفته
النون	54	مجهور
التاء	52	مهموس
الراء	24	مجهور
اللام	15	مجهور

الهمزة	14	مجهور
الفاء	18	مهموس
الذال	3	مجهور
الميم	13	مجهور
السين	5	مهموس
الجيم	3	مجهور
الياء	26	مجهور
الباء	9	مجهور
الهاء	8	مهموس
الذال	9	مجهور
الحاء	7	مهموس
الكاف	3	مهموس
العين	1	مجهور
القاف	1	مجهور
الخاء	1	مهموس
الغين	1	مجهور
الواو	1	مجهور
الشين	1	مهموس

من خلال الجدول يتضح أن الشاعر استخدم الحروف المجهورة بنسبة 63.63% مقارنة مع حروف الروي المهموسة التي قدرت نسبتها في الديوان بـ 36.37%، وهذا يعني أنه يريد إسماع

صوته وإيصال حالته الشعورية إلى الملتقى، فالأصوات المجهورة كما هو معروف أوضح في السمع من الأصوات المهموسة .

من الأصوات المجهورة التي كان لها حضور متميز ضمن حروف الروي هو حرف "**النون**" فهو من الأصوات الخيشومية المجهورة والذي يحمل دلالة المعاناة والحزن والبكاء والألم والحرقة، كما أنه يتمتع بامتداد الصوت مما يجعله يشمل أكبر عدد من السامعين(المتلقي). ونمثل لهذا الصوت ببعض المقاطع الشعرية من قصيدة "**شيزوفرينيا**" إذ يقول الشاعر:

وها إنني جامح

في تكايا جنوني

أقيئ على وثني[1]

ويقول أيضا في نفس القصيدة:

يا دمي لا تهادن

فلا شيء يشبهك الآن[2]

نلاحظ أن هذا الصوت من خلال هذين المقطعين يفيض بطاقة نفسية لشاعر ألم به الشقاء، فعبر عن هذه المشاعر بدقة وعمق كبيرين وكان لصوت النون الدور البارز في إظهارها.

من خلال هذا يتضح لنا أن أحرف الروي التي يستخدمها الشعراء في نظم قصائدهم ليست اعتباطية أو غير مقصودة، فهي أصوات يعبر كل منها عن حالة شعورية يريد الشاعر إيصالها

[1]– الديوان، ص 64.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إلى المتلقي، ولكن بتواجدها ضمن سياق الكلام ، فالحرف لوحده لا يكون له معنى سوى أنه صوت وله صفاته الخاصة به.

ثانيا- السمات الأسلوبية في البنية الصوتية الداخلية:

لا يقتصر الإيقاع الشعري على الوزن والقافية، بل يتعداه إلى طبيعة التراكيب اللغوية ، فالإيقاع الداخلي هو موسيقى خفية نابعة من قدرة الشاعر على اختيار كلمات قصيدته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، فهو الكلمات المؤتلفة فيما بينها في الدلالة والصوت والتناغم، ويمثل وحدات إيقاعية تزين النص.

1- التكرار:

تعد ظاهرة التكرار من الظواهر الصوتية التي يمكن أن تؤدي دورا بالغ الأهمية في تعميق الإيقاع الصوتي، «وهو ثمرة من اختيار الشاعر، وله طاقة كبرى في توليد المعنى وتكثيفه ووسيلة هامة في التعبير والتصوير»[1]، حيث يعتبر تكرار التفعيلات في الديوان والقافية نوع من أنواع التكرار، ولاسيما حرف الروي فيها، إضافة إلى تكرار الأصوات والصيغ والجمل فكلها تعطي للبنية الصوتية الداخلية في القصيدة حركة وإيقاع جميلين.

[1]- مختار سويلوم:التكرار اللفظي في شعر النقائض،جرير والفرزدق نموذجا،مذكرة من متطلبات شهادة الماجيستير في علوم اللسان،(2010،2009) ،جامعة قاصدي مرباح،ورقلة،الجزائر،ص30.

1-1- تكرار الصوت: "الصوت يشبه العنصر الحي في الخلية، فهو لا يكتسب حيويته ونشاطه إلا ضمن النسيج الكلي"[1] حيث لا يمكن دراسة الأصوات معزولة عن القصيدة وموضوعها، بل يجب دراسته ضمنهما.

لقد حاولنا أن نعرف مدى استخدام الشاعر لهذه السمة الأسلوبية فعمدنا إلى قصيدة من قصائد الديوان لمعرفة أي الأصوات استأثر اهتمام الشاعر أكثر من غيره أيضا، وهل هذا الصوت رسم الصورة التي يريدها؟ وهل كشف مشاعره وعواطفه؟ هذه القصيدة هي قصيدة" **السبابة**" وتم اختيارها عشوائيا من الديوان دون أي قصد.

استخدم الشاعر جميع أصوات اللغة العربية في نصه، إلا الصوت (ظ،غ)، هذه الأصوات المستعملة قمنا بترتيبها حسب تواترها في القصيدة، فنتج الجدول التالي:

- علما بأن عدد الأصوات الموجودة في الديوان هي 389 صوت.

الأصوات	المخرج	درجة الانفتاح	الصفة	تكرارها	النسبة%
اللام	ذلقي لثوي	بين الشدة والرخاوة	مجهور	50	12.85
الألف	أقصى الحلق	شديد	مهموس	30	7.71
الفاء	شفوي أسناني	رخو	مهموس	30	7.71
الميم	شفوي	بين الشدة والرخاوة	مجهور	28	7.19
الراء	ذلقي لثوي	بين الشدة والرخاوة	مجهور	27	6.94
الواو	شفوي	رخو	مجهور	22	5.65

[1]- مليكة بوراوي: بلاغة التكرار في مراثي الخنساء، (مجلة العلوم الإنسانية)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد9، مارس 2006، ص1.

القاف	لهوي	شديد	مهموس	20	5.14
النون	ذلقي لثوي	بين الشدة والرخاوة	مجهور	20	5.14
التاء	لثوي أسناني	شديد	مهموس	16	4.11
الحاء	أدنى حلقي	رخو	مهموس	15	3.85
السين	أسلي أسناني	رخو	مهموس	14	3.59
العين	أدنى حلقي	رخو	مجهور	14	3.59
الدال	لثوي أسناني	شديد	مهموس	13	3.34
الجيم	شجري وسط حنكي	رخو	مجهور	12	3.08
الكاف	لهوي طبقي	شديد	مهموس	11	2.82
الياء	شجري وسط حنكي	رخو	مجهور	10	2.57
الباء	شفوي	شديد	مجهور	10	2.57
الهاء	أقصى حلقي	رخو	مهموس	09	2.31
الصاد	أسلي أسناني	رخو	مهموس	09	2.31
الزاي	أسلي أسناني	رخو	مجهور	08	2.05
الشين	شجري وسط حنكي	رخو	مهموس	06	1.54

الخاء	لهوي	رخو	مهموس	04	1.02
الطاء	أسناني	شديد	مهموس	04	1.02
الذال	بين أسنانية	رخو	مجهور	03	0.77
التاء	بين أسنانية	رخو	مجهور	02	0.51
الضاء	بين أسنانية	رخو	مجهور	02	0.51

من الجدول نلحظ تفاوتا وتباينا في تكرار الأصوات، وهذا التباين مابين زيادة تردد بعض الأصوات، وانخفاض البعض يحدث تنغيما داخليا، وهذا البعد الإيقاعي تلاءم كثيرا مع الحالة النفسية للشاعر.

– التواتر بين الأصوات له دلالات تبثها هذه الأصوات وذلك طبعا بواسطة التكرار

– سيطرة صوت اللام على هذا النص الشعري بنسبة 12,85%

– نسبة الأصوات المجهورة تواترت بنسبة 53,42% مقارنة مع الأصوات المهموسة التي نسبتها 46,58 %

– الأصوات الأكثر توافرا في القصيدة وهي الأصوات الثمانية الأولى تميزت بأن 4 أصوات منها كانت درجة الانفتاح فيها بين الشدة والرخاوة أكثر من غيرها، وصوت اللام والميم والراء والنون كلها أصوات متقاربة في مخارجها ، فاللام والنون صوت أنفي ومخرجها واحد وهو أسناني لثوي ، وتجمعهم صفة الجهر وتشترك في نسبة وضوحها الصوتي .

فيما يلي نورد مقطعا شعريا من القصيدة نبين فيه إبراز الأثر الإيقاعي والدلالي لتكرار صوت اللاّم حيث يقول الشاعر:

آوي إلى وطن الروّح

حين يجنّ العجاجُ

فقد علّمتني القصيدة

كيف أهندس مملكتي القرمزية

أبني عروشي على الماء

لّما أحوم[1]

وفي مقطع آخر يقول :

تنحي بعيدًا

ولا تقترب من حقول السياسة

لا تلقِ بالا

إلى أفقٍ طلّقته الطيور

لأنَ المدى حامضٌ[2]

من خلال هذين المقطعين، نلاحظ أن الشاعر كرر صوت اللام بشكل لافت من خلال الكلمات (علمتني، إلى، مملكتي، لما، على،لا، حقول، لا تلق بالا، طلقته، لأن...)، حيث يوحي هذا الصوت بالتأكيد والتحدي والإصرار، إصرار الشاعر على بلوغ الغاية، ولعل كل لفظة من هذه الألفاظ تعكس حالة الشاعر وأحاسيسه.

[1]– الديوان، ص 44.

[2]– المصدر نفسه، ص 47.

تكرار الأصوات له دائما دلالة معنوية، وهو سمة أسلوبية تميز بها شعر "**أحمد عبد الكريم**"، حيث أن هذه الظاهرة قامت بتعميق الدلالة على مستوى المفردة والتركيب، كما قامت بدور إيقاعي داخلي داخل المنجز النصي للشاعر، ورسم لنا الصورة التي أراد الشاعر إيصالها للقارئ.

1-2- تكرار الكلمات: يعتبر التكرار نوع من الإلحاح على جهة هامة من العبارة، ومما لا شك فيه أن الكلمات تتكون من أصوات لذلك فإن تكرارها يحدث نغما موسيقيا داخليا، فعندما" يشكل الشاعر كلماته، فهو يستغل الخصائص الأخرى لها، إلى جانب الخصائص الإشارية، فهو يولي قدرة تلك الكلمات على التناسق اهتماما، ليخلق جملا إيقاعية وإيحاءات سمعية في ارتباطها بكلمات أخرى"[1]

تكرار الكلمة يمنح القصيدة امتدادا وتناميا في الصور والأحداث، وشعر "أحمد عبد الكريم" فيه من هذا التكرار ما حقق به قيمة إيقاعية وحركية للنص الشعري.

ومن تكرار الكلمات في شعره كلمة (الجسد) والتي تكررت أربع مرات في قصيدة"**وصايا السماق**" ، يقول الشاعر:

جسدي خرقة[2]

ويقول أيضا:

جسدي قمقم الليبيدو[3]

ويقول أيضا:

---

[1]- راوية يحياوي: شعر أدونيس،البنية والدلالة، منشورات إتحاد كتاب العرب،دمشق، سوريا، (د،ط)، 2008، ص 299.

[2]- الديوان، ص 15.

[3]- المصدر نفسه، ص 16.

مثخنا بفصامي عن جسدٍ(1)

وأيضا:

إما اقتربت من الجسد المرِّ[2]

وأيضا تكرر كلمة(رويدا) في قصيدة "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**"، حيث يقول الشاعر:

كي يدخنني رويدا

رويدا[3]

وفي نفس القصيدة تكرار لكلمة(الفجيعة) مرتين في موضوعين متباعدين، حيث يقول الشاعر:

أمانا أيتها الفجيعة[4]

ويقول في موضع آخر:

هي الفجيعة[5]

من خلال هذه الأمثلة الكثيرة، نلاحظ أن الشاعر قد رسم لنا مشاهد متنوعة ومختلفة، حيث جاءت هذه الكلمات محملة بدلالات مختلفة، فكلمة رويدا وتكرارها مباشرة يدل على هول الفاجعة

(1)– المصدر نفسه، ص17.

(2)– المصدر نفسه، ص 17.

(3)– الديوان، ص 79.

(4)– المصدر نفسه، ص 78.

(5)– المصدر نفسه، ص 83.

التي ألمت بالشاعر وهو فقدانه لأخته "**سعدة**"، وعندما نقرأ السطر الذي يلي هذين السطرين ندرك أن هذه الفاجعة ليست هي الأولى بالنسبة له حيث يقول:

فتلك عادته القديمة[1].

وعندما نقرأ الأبيات التي تكررت فيها كلمة (الفجيعة) ندرك حالة الشاعر النفسية. إن هذا التكرار أوضح لنا الصورة التي كان عليها الشاعر من خلال دلالات الكلمات المكررة، وولد أيضا موسيقى خاصة ومتميزة نابعة من عمق الكلمة، مما قدم جمالية خاصة ومظهر أسلوبي زين النص الشعري.

هذا بالنسبة للأسماء، أما بالنسبة للأفعال فقد احتضنت هذه الأسطر مثالا عن هذا التكرار حيث نجد الفعل(قيل) الذي تكرر (ثلاث) مرات في قصيدة "**السبابة**".

يقول الشاعر:

لقد قيل عني:

كثير من الافتراء[2]

ويقول أيضا:

قيل عني:

فتى مومياء[3]

وأيضا:

---

[1]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– الديوان، ص 45.

[3]– المصدر نفسه، ص 46.

قيل لي:

أيها الكائن الأرجواني[1]

هذا وقد تكرر الفعل (لستُ) مرتين في قصيدة" **وصايا السماق**"، حيث يقول الشاعر:

لست غير الوصايا التي اقترفوا

والدماء التي سفحت كربلاء

لست غير السماق الذي طوقتني طلاسمه[2]

لقد حققت القصائد بهذا التكرار قيمة إيقاعية واضحة ، جعلت القارئ يعيد التأمل في دلالات هذه الأفعال سواء على مستوى الصوت أو التركيب، فالقارئ عندما يتابع التكرار يجد أمامه دلالات جديدة تختلف كلما تقدم في فعل القراءة.

كما نشير إلى أن ظاهرة التكرار ليست حاضرة في كل القصائد حيث نجد أن بعضها لا يحتفي بهذه الظاهرة، وهذا لم ينقص من إيقاعها.

1-3- تكرار الجمل: يعتبر هذا النمط أكثر تأثيرا من النمط السابق «إذ يرد في صورة"**عبارة**" تحكم تماسك القصيدة ووحدة بناءها، وحينما يتخلل نسيج القصيدة، يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية»[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 47.

[2]- الديوان، ص 15.

[3]- حسن الغرفي:حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2001، ص 48.

تكرار الجمل له تأثير كبير على هيكل النص، حيث يلجأ الشاعر على اختيار بعض العبارات لتعكس شعوره المتعالي، وتسمح أيضا بإضاءة مساحة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور.

من الجمل المكررة في شعر "**أحمد عبد الكريم**" جملة (القدر حرباء..وجهات)

حيث يقول الشاعر في قصيدة "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**":

القدر حرباء

وجهات

القدر حرباء

وجهات[1]

وفي نفس القصيدة تكرار لجملة (حدج الموت) و(إثمد الوقت)، حيث يقول:

حدج الموت إثمد الوقت

إثمد الوقت حدج الموت[2]

نلاحظ أن الشاعر قصد تكرار هذه الجمل ليبين ويوضح للقارئ الصورة التي انبنت عليها القصيدة برمتها، وتعتبر هذه الجمل أيضا محورا أساسيا في نصه لأنها تحمل دلالة الموت والقدر، فمرارة الموت حين يلم بأحد المقربين لا يمكن تداركه ونسيانه بغير الإيمان بالقدر وتحمل ما قد يخبؤه لنا.

وفي قصيدة "**الهدهد**" تكرار لجملة (من يمنحني)، حيث يقول الشاعر:

(1)- الديوان، ص81.

(2)- المرجع نفسه، ص 82

من يمنحني نارا لفراشاتي؟!

من... يمنحني لغة بشساعة أهوالي؟![1]

وهذا التساؤل يدل على حيرة الشاعر وقلقه، حيرة لم يجد الشاعر إلا أن يعبر عنها من خلال تساؤلات تبقى مطروحة، دون حل لها.

وقد أضفى هذا التكرار على النص بعدا إيقاعيا زاد على بعدها الدلالي، والذي تعد فيه هذه الجمل مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه الشاعر.

2- الجناس:

من العلوم التي يبحث فيها علم البلاغة- علم البديع- ويتناول هذا العلم جانب التزين اللفظي والمعنوي،« فهو علم يبحث في محسنات الكلام" اللفظية والمعنوية" »[2] ، والجناس من المحسنات البديعية اللفظية، و«هو تشابه اللفظين في الحروف مع اختلافهما في المعنى»[3] وهو نوعان:

جناس تام: «وهو أن تتفق الكلمتان في لفظهما ووزنهما وحركاتهما ولا يختلفان إلاّ من جهة المعنى »[4].

(1)- المرجع نفسه، ص 14.

(2)- غريد الشيخ: المتقن في علم المعاني وعلم البديع،دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 81.

(3)- المرجع نفسه، ص 104.

(4)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وجناس ناقص:« وهو مالا يتّفق فيه اللفظان المتجانسان اتفاقا تاماً ، سواءً في الحروف أو في عددها أو هيئتها أو ترتيبها »[1].

للجناس صلة بالتشكيل الصوتي والإيقاع الموسيقي ، فالتجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلا كاملاً أو ناقصا يطرب الأذن ويهز أوتار القلوب

وفيما يلي نورد بعض النماذج لهذه الظاهرة الأسلوبية في ديوان "**معراج السنونو**" حيث يقول الشاعر في قصيدة "**الأبجورة** "

أيّـها الأَلِفُ الإلفُ "[2]

فكلمتا (الألِفُ والإلفُ) ترجعان إلى نفس المادة الاشتقاقية (أ، ل،ف)، وإنما كان الاختلاف في الحركات، وهذا ما يسمى بالجناس الناقص، فا**لألف** هنا له دلالة صوفية والمقصود به هو اللّه سبحانه وتعالى، وهو حرف من حروف الأبجدية، أما **الإلف** فهي مشتقة من الألفة، وتعني المحبة والمودة والسكينة، فهما يختلفان في الحركات والمعنى.

ومن الأمثلة الأخرى أيضا قول الشاعر في قصيدة "**صدأ الظّلال**" :

بعيدا عن الزهوِ والسّهو"[3]

نلاحظ أنّ الكلمتان (الزهو والسّهو) تختلفان في نوع الحرف ، وهو جناس ناقص أراد به صاحبه إضفاء التناغم والتماسك والإيقاع الموسيقي الذي يؤثر في نفس السامع والقارئ .

في موقع آخر يقول الشاعر في قصيدة "**الهدهد**" :

---

[1]– المرجع نفسه، ص 105 .

[2]– الديوان، ص 11 .

[3]– الديوان، ص 74.

لو أنك تبصرُ عينَ العينِ "[1]

فالكلمة (عيْنَ) الأولى يقصد بها الشاعر (نَفْس)، والعَينْ الثانية يقصد بها العضو الإنساني الذي نرى بواسطته الأشياء. فالجناس هنا له تأثير واضح على نفس المتلقي ويمتعه ويبعد عنه الملل ويساعد على تثبيت المعنى في الذهن ويولد إيقاعاً موسيقيا.

[1]– المصدر نفسه، ص 13.

الفهرس

شكر وعرفان

المقدمة **أ-ب-ج**

الفصل الأول: أثر التصوف في الشعر الجزائري

1-التحليل الوظائفي عند فلاديمير بروب **02**

1-1 فرضيات النموذج البروبي **03**

1-2 القضايا التي بني عليها بروب نموذجه **03**

1-2-1 عزل الثوابت عن المتغيرات **04**

1-2-2 الوظائف **05**

1-2-3 دوائر الفعل **07**

2- ليفي ستراوس والبنيوية الأنثروبولوجية **09**

3- غريماس والسيميائيات السردية **14**

3-1 اختزالات وتأملات في المنهج الوظيفي **15**

3-1-1 العقد **16**

3-1-2 الإختبارات **17**

3-1-3 الإتصال والإنفصال **17**

3-2 النموذج العاملي **18**

3-3 المربع السيميائي **20**

الفصل الثاني: أثر المرجعيات الغربية في تطبيقات بورايو

1- دراسة وصفية لمضمون الكتاب 25

2- عبد الحميد بورايو وتطبيقاته لمنهج بروب 28

2-1 وظيفة النأي (الرحيل) 29

2-2 وظيفة المنع 31

2-3 وظيفة النجدة 31

2-4 وظيفة مكافأة البطل 32

3- تجليات التحليل البنيوي الأنثروبولوجي لحكاية ولد المحقورة 35

3-1النظام العام للحكاية 36

3-2 النسق القرابي (بنية القرابة للحكاية) 37

4-سيميائيات غريماس السردية وأثرها في تحليل بورايو 39

4-1 النموذج العاملي 39

4-2 المربع السيميائي 42

خاتمة 45

ملحق

ملحق01: التعريف بعبد الحميد بورايو

ملحق02: ملخص القصتين المدروستين

ملحق03: حوار مع الدكتور عبد الحميد بورايو

المصادر والمراجع

الفهرس

خاتمة:

بعد التطرق لهذا البحث توصلت إلى النتائج التالية:

1- تعد المحبة في التصوف فكرة محورية، فلا وجود للتصوف بدون حب، وتعد اللغة المستخدمة للتعبير عن التجربة الصوفية هي لغة الرمز والإشارة، وعلى أية حال فإن التأويل هو الوسيلة الوحيدة لفك شيفرات هذه الرموز، لان هذه اللغة الرمزية وغالبة ما لا تكون واضحة للعيان مما يؤدي بها إلى غموض المعنى؛ وهذا الغموض يهدف إلى تحقيق الدهشة الشعرية على المستوى الجمالي، فالرسالة الصوفية هي رسالة فكرية جمالية إبداعية وقصائد الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" في "**معراج السنونو**"تؤكد ذلك.

2- تميزت القصيدة الجزائرية المعاصرة بتنوع قيمها الفنية من حيث اللغة والشكل والصورة والرمز، والنص الشعري لشاعرنا فيه من الإبداع اللغوي والعمق في الرؤية ما يستحق الوقوف عنده.

3- نجح الشاعر في خوض غمار التجربة الصوفية في القصيدة المعاصرة واستطاعت قصائده أن ترسم لنا الصورة والفكرة والمعنى من خلال السمات الأسلوبية الصوتية الموجودة فيها، والتي أحدثت إيقاعا موسيقيا جميلا تضافرت لتخريجه كل من المكونات الإيقاعية الخارجية والداخلية للديوان.

4- شكل الرمز في ديوان "**معراج السنونو**" سمة أسلوبية، ميزته عن أي إبداع آخر، فاللغة الشعرية الرمزية الإيحائية أظهرت قدرة الشاعر على بناء نص أبان فيه عن عمق ثقافته، وجعل منه مبدعا يحلق في سماء الإبداع والمبدعين، وزاد على ذلك توظيفه لنصوص تراثية وأسطورية واستحضاره لمجموعة من الشخصيات الأدبية فازدادت بذلك جمالية النصوص الشعرية.

قائمة المصادر والمراجع

- **قرآن كريم برواية ورش.**

1-المصادر:

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

2. محي الدين ابن العربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2003.

3. عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، المركز الوطني للبحوث، العدد 3، الجزء3، الجزائر، 2006.

2-الكتب العربية:

1. الطاهر بونابي: التصوف في الجزائر خلال القرنين6 و7 الهجريين /12 و13 ا لميلاديين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1988.

3. إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر1945- 1995)، دار الأمين للنشر والتوزيع، مصر، (د.ط)، (د.ت).

4. أبو بكر محمد القاسم الأنباري: المعلقات السبع، إعداد ومراجعة عبد العزيز محمد جمعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1 ،2003.

5. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، مصر، ط 3، (1421هـ، 2001م).

6. الأمير عبد القادر الجزائري: المواقف، مج 1، الموقف 71، طبعة أزيري، 1935.

7. جابر عصفور: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

8. حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2001.

9. رجاء عيد: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2003.

10. راوية يحياوي: شعر أدونيس، البنية والدلالة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2008.

11. سعيد حوى: تربيتنا الروحية، مكتبة رحاب، (د. ط)، (د. ت).

12. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998.

13. عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر، الجزائر، (د. ط)، 2008.

14.عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، طبعة إلكترونية.www.al mostafa.com

15. عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث –الشعر الديني الصوفي– ج1، دار الكتاب العربي، (د. ط)،2009.

16. عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في الشعر المغربي المعاصر(فترة الاستقلال)، منشورات التبيين– الحاحظية–، الجزائر، (د.ط)، 2000.

17. عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف، المؤسسة الصحفية بالمسيلة،ط1، 2011.

18. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 5، 1994.

19. عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري)، دار الهدى، عين ميلة – الجزائر، (د.ط)، 2004.

20. غريد الشيخ: المتقن في علم المعاني وعلم البديع،دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

21. الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2008.

22. قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، البديع للنشر والخدمات الإعلامية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

23. محمد الزحيلي: تعريف عام بالعلوم الشرعية، دار الكوثر، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

24. محمد بن عمرو الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، (د. ت).

25. محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1980.

26. محمد عبد المنعم خفاجي: التصوف في الإسلام وأعلامه، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

27. محمد مرتاض: التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، (في الخمسية الهجرية الثانية)، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، (د.ط)، (3- 2009).

28. مختصر منهاج القاصدين للإمام الشيخ أحمد بن عبد الرحمان بن قدامة المقدسي، مؤسسة الإسراء، الجزائر، ط2، (1411هـ، 1991م).

29. موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994.

30. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983.

31. هيفرو محمد علي ديركي: جماليات الرمز الصوفي، دراسة التكوين للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

3-الكتب الأجنبية المترجمة للعربية:

1. آنا ماري شيمل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد إسماعيل السيد، رضا حامد قطب، منشورات الجمل، ط1، 2006.

4-الرسائل والدوريات الجامعية:

1. فاطمة سعدون: جماليات الخطاب الشعري في ديوان "معراج السنونو" لأحمد عبد الكريم"، مذكرة ماجستير جامعة الأمير عبد القادر، الجزائر، 2008.

2. جراح وهيبة: الاستعارة في الخطاب الصوفي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري- تيزي وزو-2012.

3. قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، (2005- 2006)، جامعة الجزائر.

5-المجلات:

1. حميدي خميسي: اللغة الصوفية، (مجلة اللغة والأدب)، العدد10، ديسمبر 1996.

2. شعبان أحمد بدير: الجمال في الشعر الصوفي، (مجلة حوليات التراث)، جامعة مستغانم(الجزائر)، العدد 8، 2008.

3. عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر وآليات التأويل، (مجلة المخبر)، جامعة بسكرة، العدد 4، 2008.

4. عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر وآليات التأويل، (مجلة الموقف الأدبي)، العدد 479، آذار/2011.

5. عبد الحميد هيمة: لغة الحب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، (مجلة الخطاب الصوفي)، جامعة الجزائر، العدد1.

6. عبد الحميد هيمة: مستويات تشغيل الرمز الصوفي في بناء النص الشعري المعاصر، (مجلة آمال)، عدد1، سبتمبر 2008.

7. عيسى الأخضري: الرؤيا بين الصوفي والشاعر في التجربة الشعرية المعاصرة، (مجلة الخطاب الصوفي)، العدد1.

8. فاطمة داود: التصوف الإسلامي مفهومه وأصوله، (مجلة حوليات التراث)، جامعة مستغانم (الجزائر)، العدد 01، 2004.

9. فاطمة سعدون: جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو لأحمد عبد الكريم، (مجلة المخبر)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012.

10. محمد عباسة: التصوف الإسلامي بين التأثر والتأثير، (مجلة حوليات التراث)، جامعة مستغانم (الجزائر)، العدد 10، 2010.

11. مليكة بوراوي: بلاغة التكرار في مراثي الخنساء، (مجلة العلوم الإنسانية)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد9، مارس2006.

مقدمة:

الشعر عالم واسع وممتد وكون لا متناهي، لا يتأتى للجميع، وذلك بفضل خصوصياته الجمالية التي تعكس القدرات الفنية الفائقة في طريقة النظم والمقصود بذلك الصياغة الأسلوبية التي في إطارها تتهيكل النصوص الشعرية، إذ الشعر قبل كل شيء رقي وارتقاء باللغة، واللغة العادية بقواعدها المضبوطة لا تستطيع أن تعطي هذا الشعر الرقي المطلوب، وإنما يجب أن يجنح نحو الإيغال والاستبطان، للكشف عن دلالاته اللامتناهية، وهذا لا يكون إلا بلغة رمزية معيارية ويخترق قواعدها الثابتة، ولعل لغة التصوف هي ما جنح إليه الشعراء لتعويض ما عجزت عنه اللغة المباشرة، فقد مالوا فيها إلى الإيحاء بالدلالة بدل كشفها أو تقديمها بصورة مباشرة مستخدمين في ذلك الرمز، مدركين لما يحويه من طاقات إيحائية.

– وكوكبة من الشعراء الجزائريون الحداثيون وعلى رأسهم "**عثمان لوصيف**" و"**أحمد عبد الكريم**" شاعرنا الأنموذج ممن سلكوا هذا المسلك، لذلك وجدتني أتتبع أثاره في ديوانه "**معراج السنونو**" لما شدني إليه من لغة صوفية ممتعة والتي كانت في أول الأمر غامضة بالنسبة لي.

– وثانيهما محاولة الكشف عن أسباب نزوع الشاعر إلى الرمز في كتاباته، وذلك بالكشف عن حجبها وعتماتها ولغة إشارتها.

– ثم الرغبة في معرفة ما يخفيه عالم التصوف من وراء الرموز.

– وأخيرا الحاجة الماسة إلى الدراسة التطبيقية في هذا الباب(المضمار)، والتي تجعلنا في مواجهة مباشرة مع النص.

وانطلاقا مما سبق تطرح الإشكالية التالية:

1– ما هي السمات الأسلوبية في ديوان "**أحمد عبد الكريم**" ؟.

2– أين تكمن جمالية التصوف في شعره ؟.

3–هل سار الشاعر على نهج المتصوفة القديم، أم أنه جدد في اللغة والرمز؟.

4–هل تصوفه نابع من عمق التجربة الصوفية أم أنه مجرد تقليد لا غير؟.

ولمعالجة هذه التساؤلات، اعتمدنا الخطة التالية:

يشمل موضوع البحث ثلاثة فصول:

- الفصل الأول: بمثابة جانب نظري، عرضت فيه أثر التصوف في الشعر الجزائري وهو بدوره قسمته إلى جزئيين، الجزء الأول منه تحدثت فيه عن التصوف الإسلامي بصفة عامة، أما الجزء الثاني فتحدثت فيه عن التصوف في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر.
- أما الفصل الثاني: فكان دراسة تطبيقية للديوان من خلال معرفة السمات الأسلوبية في البنى الصوتية لمعرفة وزن القصائد وأكثر البحور الشعرية المستعملة في الديوان مع إبراز لما تخللها من زحافات وعلل أيضا، والوقوف عند أنماط القوافي المستعملة، وإحصاء حروف الروي المدرجة فيه، أما السمات الأسلوبية في البنى الصوتية الداخلية فقد درست ظاهرة التكرار، وما تحدثه في الإيقاع الداخلي للقصائد من جمالية ونغمية.
- أما الفصل الثالث: فقد عرضت فيه السمات الأسلوبية في البنى الدلالية للديوان من خلال استخراج الرموز الصوفية الأكثر استعمالا وحاولت استنباط أهم دلالات تلك الرموز بالإضافة إلى تناول ظاهرة مهمة شدتني إليها وهي استحضار نصوص تراثية في الديوان فتطرقت إلى عرض تلك التناصات بأنواعها مثل: الديني والأسطوري، والأدبي مع تبيان الهدف من استحضار كل منها، وخاتمة للبحث مع ملحق للشاعر ثم ثبت المصادر والمراجع.

اعتمدت المنهج الأسلوبي الذي رأيته مناسبا لهذه الدراسة، والتي تهدف لتتبع مختلف الأنماط والبنى الأسلوبية للمبدع، من خلال ديوانه من ناحية الصياغة وتأمل مكوناته الداخلية.

وكانت عدتي جملة من المصادر والمراجع، على رأسها الديوان "**معراج السنونو**" وكتاب "**الخطاب الصوفي وآليات التأويل**" لـ "**عبد الحميد هيمة**" وكتاب الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975) لـ "**محمد ناصر**" ، وكتاب "**عز الدين إسماعيل**" الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية "وكذا مجموعة من الدراسات والبحوث الجامعية.

وقد واجهتني مجموعة من المعوقات أهمها ضيق الوقت، وموضوع التصوف ذاته لأنه من المواضيع التي تستدعي التأني والتأمل و الفهم لأغوار هذا العالم الروحاني، إضافة إلى قلة المراجع التي تتناول شعر"**أحمد عبد الكريم**" دراسة وتحليلا.

و أخيرا أتقدم بشكري الجزيل للأستاذة المشرفة التي أمدتني بما يلزمني من توجيهات جادة مكنتني منه، كما لا يسعني إلا أن أوجه شكري واحترامي للأستاذ "**عثمان مقيرش**" فكان بالنسبة لي الشمعة التي أضاءت دربي، ولا أنسى كذلك صاحب الديوان "**أحمد عبد الكريم**".

وفي الختام أتوجه بخالص الشكر لله عز وجل الذي أمدني بروح البحث والصبر للإتمام هذا البحث، فله كل حمدي وثنائي.

آمين

الملخص:

يحاول هذا البحث تلمس حضور النزعة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر، وما يحمله من دلالات رمزية، من خلال الوقوف على تجربة "**أحمد عبد الكريم**" في "**معراج السنونو**" محاولة الكشف عن جماليات هذا العمل.

و اعتمدت المنهج الأسلوبي كونه يشمل الجوانب الفنية والجمالية في تحليل النصوص الأدبية، وقسمت بحثي إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول تحدثت فيه عن أثر التصوف في الشعر الجزائري،أما الفصل الثاني فتم الوقوف فيه على السمات الأسلوبية في البنى الصوتية للديوان لمعرفة ما يحدثه الايقاع من نغمات تساعد على توصيل المعنى والفكرة والصورة ،والفصل الثالث تم الوقوف فيه على السمات الأسلوبية في البنية الدلالية وذلك لتلمس حضور الرمز الصوفي في النص الشعري والكشف عن بعض دلالاتها ، وتوجت بحثي بخاتمة عرضت فيها ما توصلت إليه من خلال الدراسة لهذا الديوان.

π 1. السمات الأسلوبية في البنية الدلالية

توطئة.

أولا- الرمز الصوفي.

1- مستويات تشغيل الرمز الصوفي في الديوان.

1-1- العنوان.

1-2- العناوين المصاحبة.

1-3- نسيج النص.

ثانيا- التناص.

1- التناص الديني.

2- التناص الأسطوري.

3- التناص الأدبي.

الفصل الأول

π أثر التصوف في الشعر الجزائري

أولا- إطلالة على التصوف الإسلامي.

1- التصوف.

2- الأحوال والمقامات.

3- موضوع الحب عند الصوفية.

ثانيا- التجربة الصوفية في الشعر الجزائري.

1- الشعر الصوفي.

2- الشعر الصوفي في الجزائر.

3- اللغة في الشعر الصوفي الجزائري المعاصر.

4- حضور الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر.

السمات الأسلوبية في البنية الصوتية

توطئة.

أولا- السمات الأسلوبية في البنية الصوتية الخارجية.

1- الوزن.

1-1- التدوير.

1-2- الجملة الشعرية.

1-3- الجوازات الشعرية(العلل والزحافات).

2- القافية.

ثانيا- السمات الأسلوبية في البنية الصوتية الداخلية.

1- التكرار.

2- الجناس.

مقدمة

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

ملحق

أولا: إطلالة على التصوف الإسلامي.

1- التصوف:

يحتل التصوف مكانة هامة في الفكر العربي الإسلامي، ويعد من أبرز العلوم الشرعية التي انبثقت عن الكتاب والسنة. وأولى التساؤلات التي تتبادر إلى أذهاننا من خلال هذا، ما هو التصوف؟!.

1-1- تعريف التصوف لغة:

هناك عدة اشتقاقات لكلمة التصوف، من بينها أن «لفظ تصوف مشتق من اسمه "صوفي"، وهي مشتقة من الصفاء فجعلوا منه(صوفي) فعلا مبنيا للمجهول من(صافى). وقُلِب(صوفي) تجنبا للثقل»[1]، ويقول بعض العلماء: «إن الصوفية مشتق من الصفا، أو من الصفة، أو من أهل الصفة، أو من الصوف لأنهم كانوا في مبدأ أمرهم يلبسون الصوف، ويختصون به لمخالفة سائر الناس في لبس فاخر الثياب»[2].

أما الدكتور "**محمد عبد المنعم خفاجي**" فطرح آراء عدة متسائلا عن مصدر كلمة تصوف من بينها:

1- «قيل أنها مأخوذة من كلمة (سوفيا) اليونانية بمعنى الحكمة»[3]، وقد قال أن هذا الرأي وهم لا دليل عليه. - وهو رأي مجموعة من المستشرقين-.

---

[1]- فاطمة داود: التصوف الإسلامي مفهومه وأصوله، (مجلة حوليات التراث)، جامعة مستغانم (الجزائر)، العدد 01، 2004، ص 63.

[2]- محمد الزحيلي: تعريف عام بالعلوم الشرعية، دار الكوثر، الجزائر، (د.ط)، (د. ت)، ص 190.

[3]- محمد عبد المنعم خفاجي: التصوف في الإسلام وأعلامه، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 8.

2- «وقيل إنها نسبة إلى رجل جاهلي زاهد اسمه(صوفة)»[1]، ومن هذا الرأي ذهب محمد عبد المنعم خفاجي إلى أن التصوف كان معروفا في الجاهلية.

3- «وقيل أن الكلمة مأخوذة من الصف، لأنهم في الصف الأول بقلوبهم الحاضرة مع الله»[2].

-إن كان الأمر كذلك فيما يخص التعريف اللغوي، فماذا بشأن التعريف الاصطلاحي؟.

1-2- تعريف التصوف اصطلاحا:

إن جلّ التعاريف المتعلقة بالتصوف تنصب حول مقصد واحد، وهو حب الله الواحد، ومحاولة الوصول إليه، والزهد*في الدنيا والابتعاد عن كل ما تشتهيه النفس البشرية بغية الوصول إلى السعادة بمفهومها الصوفي.

فالدكتور **محمد الزحيلي** عرض تعريف السيوطي للتصوف قائلا بأنه:« تجريد القلب لله تعالى، واحتقار ماسواه»[3]. وكي نفهم معنى" تجريد القلب لله تعالى"، علينا معرفة مفهوم التصوف عند ابن خلدون وهو:« العكوف على العبادة، والانقطاع إلى الله، والإعراض عن زخرف الدنيا

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي: التصوف في الإسلام وأعلامه، ص 8.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- محمد الزحيلي: تعريف عام بالعلوم الشرعية، المرجع نفسه، ص 189.

[*]- الزهد هو عبارة عن انصراف الرغبة عن الشيء إلى ما هو خير منه، وشرط المرغوب عنه أن يكون مرغوبا فيه بوجه من الوجوه فمن رغب عن شيء ليس مرغوب فيه، ولا مطلوبا في نفسه، لم يسم زاهدا، كمن ترك التراب لا يسمى زاهدا.

- ينظر: مختصر منهاج القاصدين للإمام الشيخ أحمد بن عبد الرحمان بن قدامة المقدسي، مؤسسة الإسراء، الجزائر، ط2، (1411هـ، 1991م)، ص 324.

وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والإنفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة»[1]، وبهذا يكون قد اتضح المعنى.

وللأمير عبد القادر الجزائري رأيه حول التصوف حيث يقول أنه «جهاد النفس في سبيل الله أي لأجل معرفة الله، وإدخال النفس تحت الأوامر الإلهية، والاطمئنان والإذعان لأحكام الربوبية لا لشيء آخر من غير سبيل الله»[2].

أما المستشرقة الألمانية "**آنا ماري شيمل**" فترى أن مصطلح التصوف هو اللفظ المستخدم للروحانيات في الإسلام، فالتصوف عندها « أكبر تيار روحي يسري في الأديان جميعها»[3].

وللدكتور "**سعيد حوى**" رأي آخر إذ يرى أن لعلم التصوف علاقة بعلم العقائد، « فعلم العقائد هو الذي يقيد علم التصوف، وعلم التصوف هو الذي يكمل علم العقائد»[4]. ويقول « إن التصوف الحق هو التذوق للعقيدة الحق فإذا ما زاد على ذلك أصبح زندقة ولم يعد تصوفا»[5].

يقول الدكتور "**محمد عباسة**": «التصوف نزوع ذاتي تأملي يعتمد على خيال الفرد وتجربته وذوقه، ويهتم على الخصوص بالنفس وصفاتها»[6].

رغم تعدد المفاهيم والتعريفات لكلمة التصوف وعلم التصوف، فالهدف من الولوج إلى هذا العالم واحد، إذ أن غاية الصوفية هو: « تهذيب النفس وترقيق القلب، وتنمية المراقبة الذاتية لله

---

[1]– عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، المركز الوطني للبحوث، العدد 3، الجزء 3، الجزائر، 2006، ص49.

[2]– الأمير عبد القادر الجزائري: المواقف، مج 1، الموقف 71، طبعة أزيري، 1935، ص 141.

[3]– آنا ماري شيمل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد إسماعيل السيد، رضا حامد قطب، منشورات الجمل، ط1، 2006، ص7.

[4]– سعيد حوى: تربيتنا الروحية، مكتبة رحاب، (د. ط)، (د. ت)، ص 47.

[5]– المرجع نفسه، ص 61.

[6]– محمد عباسة: التصوف الإسلامي بين التأثر والتأثير، (مجلة حوليات التراث)، جامعة مستغانم (الجزائر)، العدد 10، 2010، ص5.

تعالى، والمحاسبة الداخلية للسلوك، ليبقى المسلم ملتزما بأحكام الشرع، ومنصرفا في أعماله وتصرفاته إلى مرضاة الله تعالى»[1]، وذلك يكون بالإخلاص له، ولا يكون ذلك إلا عن طريق التصوف الخاص « وليس بكثرة صيام وصلاة، بل بطمأنينة القلب وتسليم الروح»[2].

لابد من الإشارة أن التصوف بدأ في أول أمره حركة زهدية، وهو العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، وأول من سمي« بالصوفي هو أبو هاشم الذي ولد بالكوفة، وقضى معظم حياته في الشام، وتوفي سنة 160هـ، وأن أول من حدد نظريات التصوف وشرحها هو ذو النون المصري(246هـ-860م) »[3]« ويعتبر الجاحظ أول من استعمل لفظ صوفي عندما تكلم عن النساك»[4]، وأن« بذور التصوف الإسلامي ظهرت في بداية القرن الثاني الهجري متمثلة في هيئة زهد نتيجة لما حدث في العالم الإسلامي من ترف وملذات»[5].

2-الأحوال والمقامات:

إن المتصوفة يزهدون في الدنيا، ويتجهون إلى اعتزالها من خلال العبادات والمجاهدات للوصول إلى الأحوال والمقامات.

« أما الحال فهي ما يتعرض له القلب عفويا من سمات الرحمة الإلهية»[6].

---

[1]- محمد الزحيلي: تعريف عام بالعلوم الشرعية، ص 191.

[2]- آنا ماري شيمل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ص 20.

[3]- محمد بن عمرو الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، (د. ت)، ص 144.

[4]- فاطمة داود: التصوف الإسلامي مفهومه وأصوله، (مجلة حوليات التراث)، العدد1، ص64.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- محمد عباسة: التصوف الإسلامي بين التأثر والتأثير، (مجلة حوليات التراث)، العدد 10، مرجع السابق، ص 5.

أي أنها: ما يصيب الإنسان أو يغمره من أحوال من دون أن يتعمد حدوثها. ولا يستطيع الإنسان أن يحتفظ بها أو أن يدفعها عنه، فهذا أمرٌ أراده الله عز وجل، ولا لمخلوق فوق قدرة خالقه،« وينشأ له عن كل مجاهدة حال هي نتيجة لتلك المجاهدة»[1] ويمكن أن تكون هذه الحال «صفة حاصلة للنفس من مرح أو سرور أو نشاط أو كسل أو غير ذلك»[2].

الأحوال رتب، وتوفيق من الله «وصاحب الحال مترق عن حاله»[3]، ومن الأحوال «المراقبة، والقرب، والخوف، والرجاء، والشوق، والأنس، والطمأنينة، والمشاهدة، واليقين...»[4]، إذ يترقى صاحبه من حال لحال.

ويعرف "**القشيري**" الحال فيقول: « الحال عند القوم: معنى يرد على القلب، من غير تعمد منهم، ولا اجتلاب ولا اكتساب لهم، من طرب أو حزن، أو بسط أو قبض، أو شوق، أو انزعاج أو هبة، أو احتياج، فالأحوال مواهب»[5].

أما المقام فهو عند "**القشيري**" «ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب، مما يتوصل إليه بنوع تصرف، ويتحقق به بضرب تطلب، ومقاساة تكلف.

فمقام كل أحد: موضع إقامته عند ذلك، وما هو مشتغل بالرياضة له، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى مقام آخر، ما لم يستوف أحكام ذلك المقام»[6].

---

[1]– عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، ص 50.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، طبعة إلكترونية، ص 66.www.dl mostafa.com

[4]– محمد عباسة: التصوف الإسلامي بين التأثر والتأثير، (مجلة حوليات التراث)، العدد10، ص 5.

[5]– عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، ص 66.

[6]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المقام بمفهومه اللغوي يعني المكان أما عند الصوفية فهو«حالة من حالات السلوك وترويض النفس»[1]، ولما كان لكل طريق بداية « فالمقام الأول على الطريق، أو على الأصح بداية الطريق، هو مقام التوبة، والتوبة معناها الإقلاع عن الذنب وعن كل ما يتعلق بالدنيا»[2]، ومن المقامات أيضا إضافة إلى التوبة « الورع، الزهد والفقر، والصبر، والرضا، والتوكل»[3].

إذا كانت الأحوال مواهب ودرجات فإن المقامات مكاسب ينالها المريد بجهده وهي لا تأتي للإنسان إلا عن طريق التعب والعناء من خلال المجاهدات والرياضات والعبادات.

بعض الدارسين حاولوا أن يميزوا بين مفهوم الحال والمقام فذكروا « أن الحال يتميز عن المقام من حيث إن الأول مؤقت، وإن الآخر باق ثابت، علما بأن الأحوال مواهب، والمقامات مكاسب والأحوال تأتي من عين الجواد، والمقامات تحصل ببذل المجهود»[4].

يعرض الدكتور **محمد مرتاض** رأي الغزالي في التميز بين الحال والمقام من حيث الثبوت وعدم الثبوت فيقول: «إنما يسمى الوصف مقاما إذا ثبت وأقام، وإنما يسمى حالا إذا كان عارضا سريع الزوال، فالذي هو غير ثابت يسمى حالا لأنه يحول على القرب»[5]، ويعرض أيضا وجه الاتفاق بينهما فيقول: « أن الحال والمقام يتألف كلاهما، نفسيا، من فعل إيمان حي أو اقتناع، يولد فعل إعدام للنفس أمام الله، وهذا الفعل بدوره يتحول إلى فعل اتحاد صوفي بالله، وثمرته النهائية

---

[1]– محمد عباسة، التصوف الإسلامي بين التأثر والتأثير، (مجلة حوليات التراث)، العدد 10، ص 125.

[2]– آنا ماري شيمل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ص 125.

[3]– محمد عباسة: التصوف الإسلامي بين التأثر والتأثير، (مجلة حوليات التراث)، العدد10، ص 5.

[4]– محمد مرتاض: التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، (في الخمسية الهجرية الثانية)، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، (د.ط)، (3– 2009)، ص 27.

[5]– المرجع نفسه، ص 30.

هي تجلي النفس»[1] أي أنه لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال إيمان خالص يريد به صاحبه الوصول إلى الله تعالى، مبتغيا رضاه، وذلك يكون عن قناعة في نفسه، فمن دون الإيمان أو القناعة لا يمكن الوصول إلى حال من الأحوال التي تؤدي به إلى اكتساب المقام المرجو، وهذا معناه تسليم النفس إلى خالقها، فهو أدرى بها من أي مخلوق، مما يؤدي به في النهاية لبلوغ ثمرة تجلي النفس،« والمعروف عن المتصوفة أنهم لا يجرون وراء الأحوال والمقامات لذاتها، ولكن لهدف معين، وهو اكتساب الفضائل الروحية التي في الواقع لا يتوصل إليها إلا بعد المرور الحتمي على هذه الأحوال والمقامات»[2].

3- موضوع الحب عند الصوفية:

يصعب فهم التجربة الصوفية بدون فهم القيم التي تحملها، وما يسمو إليه المتصوفة من وراء هذه التجربة، وتعد قيمة الحب هي جوهر السلوك عندهم وهذا الحب « ظاهره طبيعي وباطنه روحاني، فالحب الروحاني يتمثل في الزهد والتجرد من طيبات الحياة سعيا للفناء في الذات الإلهية »[3].

أي أنه خلاف للحب الحسي الذي يؤدي إلى الرغبة في العلاقة بين الرجل والمرأة (العلاقة العاطفية إلى العلاقة الجنسية)، فهو حب يريد به أصحابه حب الله لذاته « وليس حبا في الجنة، ولا خوفا من النار»[4]، أي أنه غاية ما يطمحون إليه. والصوفية يجدون في كل ما هو مخلوق تجسيد لجمال الخالق، فهم بذلك يحبون الله في مخلوقاته، حيث أن معظم الموضوعات التي تخلق

---

[1]- المرجع نفسه، ص 27.

[2]- محمد مرتاض: التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، ص 28.

[3]- محمد عباسة: التصوف الإسلامي بين التأثر والتأثير، (مجلة حوليات التراث)، العدد10، ص 7.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التجربة الصوفية تتخذ« من الحب الأرضي مجرد إطار فني للدلالة على الحب الإلهي»[1] ويرون أن «محبة الجمال المخلوق المتمثل في المرأة إنما يمثل منطلقا أوليا عن سبيله يسمو منه الصوفي إلى محبة الذات الإلهية التي تمثل الحب الحقيقي والمطمح الأول»[2].

إن الرمز الأنثوي في كل قصائد المتصوفة وغزليا تهم ما هو إلا رمز للحب الإلهي، «ولعل منشأ هذا الرمز يعود إلى تلك النزعة الروحية التي ميزت علاقة الرجل والمرأة »[3]، وجمال المرأة هو الذي أدى إلى حبها ولكن ليس حبا لذاتها وإنما لذات خالقها لأن « ما صدر عن الجميل فهو جميل بالطبع والأصالة»[4].

« إنّ الحب سببه الجمال»[5]، وهذا الجمال موجود في كل ما خلقه الجميل، والذي هو الحق سبحانه وتعالى، وقد احتجب وراء كل محبوب و« توارى للعشاق والمحبين وراء سلمى وليلى وهند وزينب وغيرهن من أسماء المحبوبات»[6].

فالصوفي حين يتغنى بواحدة من الجميلات فإنما هو يرى فيها ما تجلى من مشابهة الألوهية، وهذا يعني أنه حين يتغزل بالمرأة، فالمقصود هو الله، وحين يعشق جمالها، فما هو بذلك إلا عاشق لجمال المولى عز وجل« وعلى قدر ما كانت تخبئه المرأة في باطنها من أسرار، وعلى

---

(1)– رجاء عيد: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2003، ص 183.

(2)– المرجع نفسه، ص 188.

(3)– عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر، الجزائر، (د. ط)، 2008، ص 201.

(4)– قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، البديع للنشر والخدمات الإعلامية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 73.

(5)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6)– قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، (2005– 2006 2006)، جامعة الجزائر، ص 52.

قدر ما تفتَّح على عناصرها الطبيعية الظاهرة من آيات الجمال والجاذبية والافتتان، كان هيامه بها وإقباله عليها وإعظامه لها وذوبانه فيها، وتوقانه إلى دفء أنوثتها رغبة في احتضان حر الأصل الإلهي الذي يقيم في وجودها الأنثوي»[1].

إيجاد الجمال في كل الوجود ينفي وجود القبح، فكل قبيح عندك هو عند الآخر، جميل وهذا يعني أن صفة القبح صفة عرضية، «فانظر مثلا إلى الزهرة الأريجة المتفتحة فهي تبدو حيزا مؤذيا ومظهرا قبيحا بالنسبة للجعل* الذي لا يطيق رائحتها، ولكن هذه الزهرة نفسها تصبح أجمل مظهر وأزكى وسط بالنسبة إلى النحلة التي تقبل عليها وتمتص رحيقها»[2]، ومعنى ذلك أن« الوجود كله صورة حسن الله ومظهر جماله، والتأمل في جمال الكون سبيل إلى الاهتداء إلى الجمال الحق عن طريق العاطفة والقلب»[3].

إنّ الصوفي الكبير ابن عربي يجعل من قضية الحب درجات حيث أن « أولى درجاته أو أولى أسمائه (الهوى) ويعني به مجرد الانجذاب العاطفي تجاه المحبوب»[4]، ويعتبر الحب في الدرجة الثانية، « وهو ارتفاع متدرج من الهوى السابق، حيث تتمركز فيه كل ما يدفع إلى حبه، وينفي ما سواه»[5].

---

[1]– قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، ص 67.

[*]– جُعل، ج: جعلان، ضرب من الخنافس.

[2]– قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، ص69.

[3]– شعبان أحمد بدير: الجمال في الشعر الصوفي، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم(الجزائر)، العدد 8، 2008، ص5.

[4]– رجاء عيد: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص 186.

[5]– المرجع نفسه، ص 187.

وهذا الحب نفسه يتدرج إلى مستوى أعلى منه « حيث أطلق عليه (العشق)، وهو فرط المحبة التي تعم الذات وتحاصرها»[1]. ويصل هذا العشق إلى أعلى درجاته وهو الهيام؛ هيام بجمال المحبوب وهو « ليس أمرا عارضا، وليس يحضر حينا ويغيب أحيانا أخرى، ولكنه هيام مستمر، وتعلق متواصل»[2].

إذا كان كل شيء يؤول إلى زوال، « وإذا كان الحب سلطانا يتبعه كل شيء، فإن الفناء هو المآل الذي ينتهي إليه الحب، والفضاء الذي يحضن تلاشي العاشق بحيث لا يبقى وجود إلا للحق»[3] فالصفات تتلاشى وتندثر، وتبقى ذات الإله التي تتجلى فيها تلك الصفات، فعشق «الصوفي للذات الإلهية جعله دائم التطلع لرؤية هذه الذات، ولذلك عشقوا كل ما تتجلى فيه»[4].

ارتبطت المرأة بكل ما هو جميل، لذلك كانت رمزا للحب عند الصوفية والذي يعد قيمة تتجه بالصوفي إلى التعلق أكثر فأكثر بخالقه الذي إنما أحبه لذاته، ولا شيء آخر، مستخدما في تبليغ رسالته الصوفية في أحيان كثيرة مصطلحات قد تظهر للقارئ الوهلة الأولى أنها بينة واضحة بمفهومها الظاهري، ولكن عليه أن يذهب إلى أبعد من ذلك والغوص في عالمها الباطن، وهذا يعني أنه ليس من السهل فهم أغوار الخطاب الصوفي إلا بعد فهم التجربة الصوفية والنظر للكون بمنظار المتصوفة.

ثانيا- التجربة الصوفية في الشعر الجزائري:

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، ص 73.

[3]- قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، ص55.

[4]- شعبان أحمد بدير: الجمال في الشعر الصوفي، (مجلة حوليات التراث)، العدد8، ص 5.

الشعر فن من فنون التعبير عن خلجات النفس، فهو طريقة تنفيس عن ما يجول في فكر الشاعر سواء أكان حزنا أم فرحا، أو إبداءً لرأي أم تعبيرا عن تجربة ...، وقد « رافق الشعر الإنسان زمن بدايته، ورافقه زمن حضارته، وسيبقى مرافقا له في الشدة والرخاء، وفي السعة والضيق »[1]، راح يترجم فيه الشاعر أفكارا لطالما كانت تمثل هاجسا لديه، وغايته في ذلك تبليغ رسالة ما، « ومعنى ذلك أنه يحمل مشروعا ويحمل فهما، ويحمل تصورا ما لعلاقات الأشياء داخل العالم»[2].

1- الشعر الصوفي:

وهو نوع من الشعر فيه « يستعرض الصوفية أحوالهم ومواجدهم، التي هي حصيلة تجاربهم، واتجاهاتهم الصوفية»[3]، فالتجربة الشعرية عند المتصوفة هي نتاج لتجربة روحية: أرادوا من خلالها أن يعبروا عن آرائهم ومدى عشقهم للذات الإلهية بطريقة غير مباشرة تشير إلى « أبعاد خفية يعانيها الصوفي، وهو مأخوذ بالأحوال الروحية »[4]، حيث سيطر الرمز على هذا النوع من الكتابة « بكل ملامحه، ودلالته التي يحتويها»[5]، ولا مناط من فهم هذه الرموز إلا القراءة التأويلية لأن القصيدة الصوفية « تدعونا إلى التأمل العميق»[6] حتى نفهم معانيها وبذلك يتجلى لنا المفهوم المفهوم الحقيقي الذي يختبئ وراء هذه الرموز،« فتتكشف المعاني والدلالات الصوفية العميقة التي

---

[1]- قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، ص 8.

[2]- المرجع نفسه، ص 187.

[3]- الطاهر بونابي: التصوف في الجزائر خلال القرنين 6و7 الهجريين/12و13الميلاديين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص 259.

[4]- بد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر وآليات التأويل، (مجلة المخبر)، جامعة بسكرة، العدد الرابع، 2008، ص 64.

(5)- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 265.

[6]- قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، ص 12.

يرمي إليها الشاعر»[1]، ابتعاد الشعر الصوفي عن اللغة العادية في التعبير عن تجربتهم الروحية اعتمادهم اللغة الرمزية ميز هذه التجربة الشعرية، وجعلها منفردة تتسم بعمق الدلالة «لأن التصوف رؤيا فردية للذات والعالم، وللغة التعبير أيضا»[2]، لطالما تميز الشعر الصوفي بأنه «يحلق في عالم الروح في السماء، في النور، في جلال الله»[3]، ومن ثم يدرك القارئ أن«المعاني الحسية التي يستعملها الصوفيون في الدلالة على الروحية يرمزون بها إلى مفاهيم وجدانية على الرغم من الرداء المادي الذي تبدو فيه»[4].

يرى الدكتور "**قدور رحماني**" أن جنوح الشعراء الصوفيين إلى استعمال الرموز والإشارة يقف خلف عاملين «أولهما الخشية من سيف السلطة وسيف الشرعيين، وثانيهما الغيرة على أسرارهم أن تتفشى وتنتشر وسط الذين لا يفقهون أغوارها البعيدة وتلويحاتها النائية»[5] فالتجربة الشعرية الصوفية «هي مجموعة التجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية»[6] والتي تتميز بـ: «ثراء المعاني واتساع الخيال وتنوع الأغراض والقدرة على استخدام الألفاظ والتعبير بالصورة والموهبة والذكاء في استخدام الصور لرسم كل خطوط الفكرة ونسيج خيوطها»[7].

---

[1]– عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، مرجع سابق ، ص145.

[2]– عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 145.

[3]– محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة ،مصر، (د. ط)، 1980، ص 178.

[4]– المرجع نفسه، ص 182.

[5]– قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، ص 140 .

[6]– عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري)، دار الهدى، عين ميلة – الجزائر، (د.ط)، 2004، ص 97.

[7]– قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، ص 8.

أما من ناحية الموضوعات فقد تنوعت بين: شعر الزهد، والحب الإلهي، والمدائح النبوية، وشعر الدعاء، وشعر التسبيح.

من الشعراء الذين ارتقوا بالشعر الصوفي، وساهموا في نضج هذا النوع خاصة في القرن السابع الهجري والذي «فيه بلغ الشعر الصوفي قمة نهضته»[1] نذكر:« ابن الفارض (362 هـ) ... ومحي الدين بن عربي (638 هـ: 1240م) »[2] وكلا الشاعرين ممن أتقن لغة الترميز، يقول يقول ابن العربي يوصي قارئيه بعدم حمل كلامه على ظاهره، وذلك في ديوانه ترجمان الأشواق:

كُلُّ مَا أَذْكُرُه مِنْ طَلَلٍ أَوْ رُبـوُعٍ أَوْ مَغَـانٍ كُلُّ مَا

وَكَذَا إنْ قُلْتُ هِى أَوْ قُلْتُ هُو أَوْهُمـوُ أَوْ هُـنَّ جَمْعـاً أَوْ هُمَا

كُلُّمَا أَذْكُـرهُ مِمَّا جَرَى ذِكْرُهُ أَوْ مِثْلُــهُ أَنْ تَفْهَمَـا

مِنْهُ أَسرْارٌ وَأَنْوَارٌ جَلَتْ أَوْ عَلَـتْ جَـاءَ بِهَا رَبُّ السَّمَا

فَاصْرِفِ الْخَاطِرَ عَنْ ظَاهِرِهَا وَاْطُلبِ الْبَـاطِنَ حَتَّى تَعْلَمَا[3]

ويقول ابن الفارض في طريقته الرمزية:

وعنى بالتلويح يفهم ذائق غنى عن التصريح للمتعنت

بها لم يبح من لم يبح دمه وفى الإشارة معنى والعبارة حدت[4]

ولما كان موضوع الحب الإلهي من أبرز المواضيع التي خاض فيها الشاعر الصوفي وخاصة شهيدة الحب الإلهي "**رابعة العدوية**"، سنذكر بعض الأبيات الشعرية الخاصة بهذا

---

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصوفي، ص 171.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– محي الدين ابن العربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص: 10، 11.

[4]– محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص186.

الموضوع للشاعر **ابن الفارض**، وابن العربي بالإضافة إلى رابعة العدوية لنطلع على مدى رمزية الشعر الصوفي، وقوة إيحائه ومدى ذكاء هؤلاء الشعراء في صياغة تجربتهم الروحية في قالب لا يستطيع أحد إدراك معانيه، ومعرفة باطنه إلا من خلال الاحتكاك بالتجربة الصوفية، « وكان أول شعر ورد فيه ذكر صريح للحب الإلهي قد تضمنته مقطوعة شعرية مشهورة، نسبها المؤرخون إلى رابعة العدوية المرأة الصوفية:

أحبك حبين حب الهوى وحبًّا لأنك أهلٌ لذاكا

فأمَّا الذي هو حبُّ الهوى فشُغلِي بذكرك عمَّن سواك

وأمَّا الذي أنت أهلٌ له فكشفُك لي الحُجبَ حتَّى أراكا

فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي[1] ولكن لك الحمد في ذا وذاكا

ويقول "**ابن الفارض**":

فيا مهجتي ذوبي جوى وصبابة و يا لوعتي كوني كذاك مذيبتي

و يا حسن صبري في رضى من أحبها تجمل وكن للدهر بي غير مشمت

وكل الذي ترضاه والموت دونه به أنا راض والصبابة أرضت

وعندي عيدي كل يوم أرى به جمال محياها بعين قريرة

وكل الليالي ليلة القدر إن دنت كما كل أيام اللقا يوم جمعة[2].

كما نورد أبيات "**لابن عربي**" يقول فيها:

فما ثم محبوب سواه وإنما سليمى وليلى والزيانب للستر

---

[1]– محمد عباسة: التصوف الإسلامي بين التأثر والتأثير، (مجلة حوليات التراث)، العدد10، ص 7.

[2]– محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصوفي، ص 72، 173.

فهن ستور مسدلات وقد أتى بذلك نظم العاشقين مع النثر

فإن قلت محجوب فلست بكاذب وإن قلت مشهود فذاك الذي أدري

ويقول أيضا:

ولما رأيت الحب يعظم قدره وما لي به حتى الممات يدان

فأبدى لي المحبوب شمس اتصاله أضاء بها كوني وعين جناني

وذاب فؤادي خيفة من جلاله فوقع لي في الحين خط أمان

ونزهني في روض أنس جماله فغبت عن الأرواح والثقلان[1]

وكانت رابعة العدوية أول من دعى إلى الحب الإلهي ومن شعرها:

إني جعلتك في الفؤاد محدثي وأبحت جسمي من أراد جلوسي

فالجسم مني للجليس مؤانس وحبيب قلبي في الفؤاد أنيسي

وقالت أيضا:

كلهم يعبدون من خوف نار ويرون النجاة حظا جزيلا

أو بأن يسكنوا الجنان فيحظوا بقصور ويشربوا سلسبيلا

ليس لي في الجنان والنار حظ أنا لا أبتغي بحبي بديلا[2]

2- الشعر الصوفي في الجزائر:

دخل الشاعر الجزائري في تجربة روحانية، انبثقت عنها صوفية في نصوصه الشعرية حاول من خلالها أن يمد للشعر الجزائري لونا متميزا مليئا بكل ما يحمله من إحساس نابع من عالم

[1]- قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف ، ص: 73، 74.

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصوفي، ص: 201، 202.

الروحانيات متجاوزا بذلك عالمه الواقعي، مستخدما لغة خاصة مخالفة للغة العادية وهي لغة الترميز والتشفير، فإن كانت هذه التجربة الروحية مخالفة للواقع، فما سبيل اللغة المستخدمة للتعبير عنها إلا لغة مخالفة.

يعتبر الشعر الجزائري جزء من التراث الصوفي العريض لذلك «لابد أن يتأثر بما فيه من أفكار وأساليب، قوة أو ضعفا، وأيضا بمصطلحاته وبصوره وبموضوعاته، وبرموزه، فهو امتداد له، وتعبير له عن الفكر الغيبي الذي ساد العهود المتأخرة في العالم الإسلامي»[1]، فالشعر الصوفي الجزائري تجول فيه روح التقليد في مجمله وهو رأي الدكتور " **عبد الله ركيبي** " وهو أيضا «اقتناء للنماذج التي سبقته من حيث الصياغة والمحتوى»[2] فالموروث الشعري الصوفي أساس الشعر الصوفي في الجزائر – الحديث والمعاصر–.

2–1 الحديث:

يرى الدكتور "**عمر أحمد بوقرورة**" أن الشعر الصوفي عندنا قليل مقارنة بما كتب من شعر في مجلات أخرى كالسياسة والاجتماع والثقافة... وغيرها من باقي المجالات، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب من بينها:

إن التجارب الشعرية الصوفية تحتاج إلى نوع من الثقافة الخاصة التي تحمل في طياتها ولو جزءا من ملامح التصوف، والدين، توفر للشاعر استعدادا روحيا يؤهله لممارسات صوفية بدايتها الزهد؛ وموضوع الزهد أيضا قليل في شعرنا، وأرجع "الدكتور" سبب ذلك إلى المنظومة الثقافية التي تعد مصدر الشعراء والتي لا نجد فيها الكم المعرفي الديني المؤيد بالمرجعية الصوفية، إضافة إلى

---

[1]– عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث –الشعر الديني الصوفي– ج1، دار الكتاب العربي، (د. ط)، 2009، ص 241.

[2]– المرجع نفسه، ص 358.

مجموعة من الأسباب الأخرى مثل، ثقافة الثورة أو ثورية الثقافة، وثقافة الأدلجة أو الانتماءات المتناقضة، إضافة إلى الانشطارية الشعرية الخاضعة للتوجه الحداثي الذي فهمه الشعراء بعد الاستقلال، وتداخل الإبداع مع الفكر والنقد عند بعض الشعراء الذين كتبوا بدايات شعرية دينية[1].

يعد الأمير عبد القادر أول شاعر جزائري حديث كتب في التصوف في رأي الدكتور "**عبد الله ركيبي**" ولا غرابة في ذلك فهو من أسرة تنتمي إلى الطريقة القادرية، شرب من ينابيعها، فأثمر تجربة روحية أنتجت كتابه «المواقف»... ، وقصائده تجول في دائرة شعراء التصوف الأقدمين فروح التقليد بادية في أشعاره « حتى يمكن القول بأن الأمير امتداد "لابن عربي" في بعض آرائه وقصائده... والمتصوف شاعرا أو مفكرا، يبدأ من نقطة الشك لأنه الطريق إلى المعرفة وهو ما يلتقي في هذا مع "المتفلسف"»[2]، وإن كان الاختلاف بينهما هو الطريق المؤدي إلى النتائج، فالفيلسوف يقوم باستخدام العقل والبراهين والحجج ليصل إلى حقيقة وجود الله، بينما المتصوف يعتمد على الذوق والرياضة والمجاهدة، «والشك لدى "الأمير" ليس طريق للإلحاد، وإنما هو طريق يهدف من ورائه إلى البحث عن الحقيقة الإلهية »[3].

يقول الأمير:

لقد حرت في أمري، وصرت في حيرتي فأي الأمور هو ثابت لي؟

فهل أنا موجود، وهل أنا مطلق وهل أنا ثابت، وهل أنا منفي؟

وهل أنا في قيد، وهل أنا مطلق ولست سماويا ولا أنا أرضي

---

[1]– ينظر: عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 99، 100، 101.

[2]– عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث ، ج1، ص 247.

[3]– المرجع نفسه، ص 248.

وهل أنا في خير، وهل عنه نازح وهل أنا ذا شيء وهل أنا لا شيء

وهل أنا ذا حق، وهل أنا ذا خلق وهل عالمي غيب، أو أني شهادي[1]

ومن بداية القصيدة، نجده يعبر عن حيرته وقلقه ويصرح بشكه في نفسه، ونلاحظ أن أسلوب الشاعر ضعيف لغويا كما أشار إليه الدكتور "**عبد الله ركيبي**"، وأن "**الأمير**" بالغ في الشك في وجوده وحياته، فإن جاز للمتصوف والفيلسوف الشك فلهما أن يشكا في الوجود، لا الشك في الحياة ووجود الشخص،« ومهما يكن فإن الشك الذي أرق الشعراء المتصوفة هو الذي يبحث فيه صاحبه عن الإيمان »[2]، وفي أبيات أخرى يعبر فيها الأمير عن عاطفته الجياشة، مبينا حالة الحب، وكيف يجد راحته فيه، وهو يرسم بذلك صورة لذلك الصوفي العاشق الذي يكره الصبح إذا أسفر ويكره ضوء النهار إذا تجلى إذ يقول:

فما نديمي بحال الأنس غير فتىً له لأخبارهم نشر وإيضاح

لا كسب لي بل ولا شغلٌ ولا عملٌ ففي حديثهم تجر وأرباح

ما جنّة الخلد إلا في مجالسهم فيها ثمارٌ وأطيارٌ وأدواح

هوى المحب لدى المحبوب حيث ثوى وكيفما راح هبّت منه أرواح[3].

من خلال هذه الأبيات نلمح عشق الشاعر للذات الإلهية، من خلال توظيف عبارات الشوق والتطلع إلى رؤية المحبوب، مستخدما في ذلك عبارات موحية معبرة تبين مدى الألم والقلق الذي تعرض له.

---

[1]– عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث ، ج1، ص 249.

[2]– المرجع نفسه، ص 252.

[3]– المرجع نفسه، ص: 262، 263.

إضافة إلى الشاعر "**الأمير عبد القادر**"، نجد الشاعر "**محمد العيد آل خليفة**" فلا سبيل إلا ذكره؛ لتميزه في خوض التجربة الشعرية الصوفية «مؤمنا متمسكا بالكتاب والسنة»[1]، وإن كان الأمير من أسرة تنتمي إلى الطريقة القادرية، "**فمحمد آل خليفة**" من أسرة تنتمي إلى "**الطريقة التيجانية**" فأبوه « كان مقدما للطريقة التيجانية»[2]، وما ذكرنا هذا إلا لتبيين دور الأسرة الجزائرية العظيم في إخراج نشئ عظيم، أعطى للجزائر الكثير.

يرى الدكتور "**أحمد بوقرورة**" أن الشاعر "**محمد العيد آل خليفة**" من الشعراء الذين أسسوا لتجربة التصوف في الشعر الجزائري الحديث، وأنه «عاش تجربة التصوف من خلال المناجاة الروحية التي تأتي في رحلات تموج بالابتهال، الذي يرسله صيحات إيمانية، يناجي بها خالقه المنقذ من زيف الدنيا وضلالها، الهادي إلى حياة ملؤها النور والحق والصدق»[3]، وقد عالج الشاعر في قصائده مجموعة من المواضيع تتبع من عمق التجربة الصوفية إذ نظم في موضوع الحب الإلهي، والشوق إلى النبي عليه الصلاة والسلام حيث يقول في مطولته «**تحية المولد النبوي**»:

هو الذي ذرأ الإله عباده وجماده من نوره المتوقد

هو الذي نمت الفضيلة والتقى واليمن فيه إلى العلا والسؤدد

---

[1]– عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 103.

[2]– المرجع نفسه، ص 103.

[3]– المرجع نفسه، ص 102.

تتقاصر الأمثال دون مقامه فمقامه فوق السها والفرقد[1]

وهذا الموضوع من المواضيع التي عالجها المتصوفة القدماء، وبذلك نلحظ روح التقليد بادية أيضا في شعره. شكلا ومضمونا، وفي أبيات أخرى نلمح مدى حب محمد العيد آل خليفة لله تعالى الذي سكن وجدانه فلم يفارقه طوال حياته:

علمت بأن الأمر لله وحده فنزهت قولي عن لعل وليتا

خلا القلب من حب العباد وبغضهم وأصبح بيتا للذي حرم البيتا[2].

ومن خلال هذا، نلاحظ أن الشاعر الجزائري الحديث قد نظم قصائدا تحدث فيها عن «القضايا التي عرفت في الفكر الصوفي بوجه عام»[3]، وهذا ما تقتضيه التجربة؛ فالتجربة واحدة، إذن تكون المواضيع واحدة، وقد تطرقت في هذه المرحلة إلى شاعرين جزائريين اشتهرا بكتابتهما في قضايا التجربة الصوفية، وهذا لا يعني أنه لا يوجد شعراء غيرهما، ولكن اقترحتهما كنموذج لمعرفة كيف كان أسلوب الشعراء الجزائريين الحداثيين في التعبير عن التجربة الصوفية، ومدى تأثرهم بالشعراء القدامى– المتصوفة–.

2-2- المعاصر:

ليست التجربة الصوفية حكرا على القدامى والمحدثين، بل هي تجربة من حق كل إنسان في الكون أن يعيشها، وأن يعبر عنها، وبلغتها الخاصة؛ فالصوفي الجزائري المعاصر دخل أيضا هذه التجربة، وأنشأ نصوصا عبر فيها عن ما يجول في أغوار نفسه من حب وتطلع للوصول إلى

---

[1]– المرجع نفسه، ص 113.

[2]– عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 113.

[3]– عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث ، ج1، ص 239.

الحضرة الإلهية، «فالنص الشعري الصوفي الجديد يقوم على الاستفادة من إشراقات المعرفة الصوفية التي ترتقي بالإنسان إلى مدارج الكمال، وتبرز علاقة الذات الإنسانية بحقائق الوجود الإلهية »[1].، استعمل فيه الشاعر طريقة التعبير التي تقوم على الإيحاء وتجنب الوضوح واعتماد لغة الرمز والإشارة.

غير أنه ما يميز التجربة الشعرية الجديدة هو الخروج عن بناء شكل القصيدة التقليدي عند أغلب الشعراء الجزائريين، وهذا التغيير لم يكن «نتيجة عجز من الشعراء عن نظم شعرهم في القالب القديم، وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي خاضعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر»[2]. وذلك بتحطيم قيود الوزن والقافية، متأثرين بذلك بموجة التجديد الشعري التي سادت المشرق العربي، والتي ظهر فيها: نازك الملائكة، والسياب كرائدين لهذا التيار الجديد «والقصيدتان اللتان وصفتا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر، هما قصيدة "**الكوليرا**" لنازك، وقصيدة "**هل كان حبا**" للسياب»[3].

أما في الجزائر فقد رأى الدكتور "**محمد ناصر**" أن أول ظهور لهذا الشكل، كان "**لأبي القاسم سعد الله**" سنة 1955 في قصيدة بعنوان "**طريقي**" والتي نشرت في جريدة "البصائر" حيث يقول فيها:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

---

[1]– عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 200.

[2]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 5، 1994، ص55.

[3]– إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق،مصر، ط 3، (1421هـ،2001م)، ص 33.

فقد اخترت طريقي!

فطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف الأرياح وحشي النضال

صاخب الشكوى عربيد الخيال...

وعلى الرغم من أن "**سعد الله**" لم يتقيد بنظام ثابت لنهاية الأبيات أو الأسطر الشعرية فإنه لم يتخلص من أسر القافية ونظامها، فقد اتبع في ذلك نظاما معنيا، حيث لجأ إلى الجمع في كل سطرين بقافية متشابهة. وبالتالي لم يستطع الانفكاك من قيد القافية وهذا يدل على أن سعد الله وهو في دور التجريب لم يزل يعتبر القافية عنصرا مهما في العمل الشعري[1].

شأن الشاعر سعد الله في هذا الصدد، شأن الشعراء الآخرين ممن اعتبرت تجاربهم الأولى مجرد محاولات: «لأنها لم تتسم بالتحول الحاسم من شكل إلى شكل، وإنما بقيت حالات من التذبذب والتردد في الممارسة بين الشكلين الحر والتقليدي»[2]. من أمثال: "**أبي القاسم خمار**"، و"**محمد الأخضر السائحي**"، و"**الغوالمي**"...، ولكن "**سعد الله**"، و"**محمد الصالح باوية**"، فهما كما قال الدكتور "**محمد ناصر**" ممن «اتجه إلى الشعر الحر بطريقة حاسمة، ولم يلتفت بعدها إلى الشكل القديم»[3].

---

[1]– ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 150، 218، 219.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص 113.

سرعان ما أصبحت تجارب الشباب المعاصر مع مرور الوقت أكثر تمثلا لتقنيات الشعر الحر بفعل الممارسة والاطلاع على أعمال الرواد في هذا المجال من المشارقة وغيرهم

وهذا ما يفسر إبداعات الشعراء: "**عثمان الوصيف**"، و"**مصطفى دحية**"، و"**الأخضر فلوس**"، و"**يوسف وغليسي**"، و"**أحمد عبد الكريم**"... وغيرهم من الشعراء الذين لا تستطيع صفحاتنا الاطلاع على أعمالهم.

هذا من حيث الشكل، أما من حيث المضامين نجد «أن الكثير من نصوص هذه التجربة الشعرية تغترف من معين الصوفية مما يطبعها بطابع فني خاص»[1]، « ومع أن التصوف تيار كبير عام، فإن لكل واحد من الشعراء تصوفه الخاص به، تحدده أسباب متصلة بحياة الشاعر، واتجاهه الكبير في الشعر»[2]، حيث لم يمارس الشاعر المعاصر«التصوف العملي، أو كفلسفة يتوحد فيها المتصوف مع المطلق، ويتصل به اتصالا مباشرا، يتسم بالصفاء "صفاء المعاملة مع الله"»[3]، وذلك راجع للقيود التي كانت تمنعه من الوصول إلى الصفاء، والفناء المطلق، وقد حددها الدكتور "**إبراهيم محمد منصور**" في«التشتت والتمزق والانجذاب نحو عالمين، كل منهما مغاير للآخر، عالم الغرب وحضارته، وعالم الشرق وواقعه المؤلم، وعالم الماضي، وعالم الحاضر وأسر إحباطات هو ثقل وطأته الراسخة فوق نفسه وعقله وقلبه»[4].

---

[1]– عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 63.

[2]– إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 160.

[3]– إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر1945– 1995)، دار الأمين للنشر والتوزيع، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 9.

[4]– المرجع نفسه، ص 10.

سعى الشاعر المعاصر إلى «توظيف تعابير لغوية ذات نفحات صوفية، ودمجها في شعره بثقلها الدلالي وكثافتها الرمزية... مع محافظتها على عمق الرؤية الصوفية حيث نجد: البسط، القبض، السكر، الوصل، الفصل، والعلة والمعلول...الخ، يقول "**عبد الله حمادي**":

وآنست ذعرا

من حمإ مسنون!!

والعبرة في "كأن"

وتراه،

فهما الوصل

وهما الفصل

وهما العلة المعلول!! [1]

وإلى جانب "**عبد الله حمادي**" نجد الشاعر "**عثمان لوصيف**" والذي تظهر في أشعاره الروح الصوفية، مثلا: في قصيدة بعنوان "**معبد**" والتي مزج فيها الرحلة بفعل الحب حيث جعله وسيلة لتحقيق الرحلة، ودليلا إلى تلك العوالم الروحية المجهولة يقول:

الطبيعة.. كل الطبيعة

معبد.. فتيمم بتربتها القديسة

ثم مرغ جبينك

ملء فبساتينها السندسية

وارتشف جرعة

[1]– عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 165.

من نبيذ الزهور البديعة

ويقول أيضا في نفس القصيدة:

إنها ضلعك الآخر المنفصل

إنها امرأة من شعاع الأزل

تهب الدفء والأمن

حين تهب رياح الفجيعة[1]

من خلال هذه الأبيات تتبين النفحات الصوفية من خلال الرموز الشعرية التي وظفها في قصيدته، مما أعطى لها أكثر جمالا وإيحاء مثل: " الطبيعة، البساتين، المرأة، النبيذ ... إلى غير ذلك من المصطلحات التي يستخدمها الصوفي في التعبير عن حبه لله، وتجلي جماله في كل ما خلق في الكون، فارتباط المحب بالطبيعة هو ارتباط بجمال الخالق سبحانه.

أدمج الشاعر الجزائري المعاصر في قصائده مختلف القضايا الصوفية مثل: "العزل الإلهي"، الخمرة الإلهية، ووحدة الوجود، والنور المحمدي"، مما أعطى لشعره نوعا من الخصوصية، وبالتالي أعطاه جمالية لا تتوفر في أي شعر آخر، حيث نرى مثلا في قصيدة للشاعر "**عثمان لوصيف**" بعنوان "**قالت الوردة**" كيف "استطاع الشاعر أن يحرر التجربة العاطفية، ويسمو بها من معناها الضيق المحدود إلى مستوى الرؤية العميقة" [2]. وعبر عن ذلك باستخدام رمز المرأة "لأنها

[1]– عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 329.

[2]– عبد الحميد هيمة: لغة الحب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، (مجلة الخطاب الصوفي)، جامعة الجزائر، العدد 1، ص 39.

في نظر الصوفية تجل للجمال الإلهي، وفيض من فيوضاته"[1]. يعبرن به عن عشقهم الإلهي وذلك بتغزلهم بها حيث يقول:

أتملى جمالات وجهك مغتسلا برذاذ التسابيح

تغلبني الحال.. أغرق في نور عينيك

حيث تشف المرايا وحيث ترف الغصون

أنتشي فتنة

آه! يا امرأة من أريج السماوات [2].

وبهذا يمكن أن نلاحظ أن شعراءنا المعاصرين قد عبروا عن تجربتهم الروحية بلغة الصوفيين القدامى، ولم يتناولوا القضايا إلا رمزا، بحضور مصطلحات خاصة تجعل من أشعارهم إبداعا فنيا لا يتوصل إلى فهمه إلا من استطاع فك رموزه، وشرح مصطلحاته، وكان للتصوف من نفسه نصيب.

3- اللغة في الشعر الصوفي الجزائري المعاصر:

يعرف ابن خلدون اللغة بقوله،«هي ترجمان عما في الضمائر»[3]، ولكن هذا في الحالة العادية، أما التعبير عن التجربة الصوفية فيتطلب لغة خاصة تبعا لخصوصية التجربة، فاللغة العادية لا تستطيع أن تعبر عما في ضمائر المتصوفة من وجد، لذلك اصطلحوا ألفاظا خاصة بهم، فوظفوها في خطابهم الشعري والنثري، وأصبحت بذلك لغتهم خاصة ومميزة؛ خاصة لأنها لغة

---

[1]- المرجع نفسه، ص 39.

[2]- عبد الحميد هيمة: لغة الحب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، (مجلة الخطاب الصوفي) ، العدد 1، ص 329.

[3]- عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، ص 233.

المتصوفة وحدهم، ومميزة لأنها تتخذ شكلين: « ظاهري وباطني، وهذا يفرض علينا تبني التأويل للكشف عن هذا المعنى الباطني »[1]، حيث تصبح للكلمة في هذا الخطاب – وخاصة في الشعر– كثيرة الدلالات، وذات أبعاد لا يستطيع أن يفهمها القارئ إلا من خلال التأويل، « فللأشياء لغتها التي لا ينفذ إلى قراءتها إلا الملهمون القادرون على فض ما تنطوي عليه من رموز وشفرات»[2]، ومنه نستطيع القول بأن اللغة المستخدمة في الخطاب الشعري الصوفي هي لغة الإشارة والرمز.

من خصائص الخطاب الشعري الصوفي أيضا «"الاستعارة"، فأغلب علاماته مستعارة من المعجم العاطفي أو المعجم الخمري ...»[3]، حيث استخدم الغزل للتعبير عن حبهم الإلهي وذكر، الخمر ليصف سكره، ووصف الطبيعة ليعبر عن جمال الحق سبحانه...، لأن المعنى يختفي وراء الصور المجازية التي تخفي هي أيضا معاني ودلالات لا يتم الكشف عنها إلا من خلال « تشريح البنى العميقة للنص»[4].

وجد الشاعر الصوفي الجزائري المعاصر في لغة المتصوفة المنبع الوحيد الذي يستطيع أن يستقي منه ألفاظه، ليعبر عن تجربته الذوقية، فأعطى ذلك جمالا لشعره جعل منه إبداعا متميزا، «فجمال اللغة يستمد من عمق الفكرة، وتلميح الصورة، وصدق الإحساس، وذلك وحده ما يعين الشاعر على تقديم تجربة حية نابضة»[5]، مدركا بأن خوض التجربة الشعرية في التصوف يستدعي لغة خاصة، تعبر عما يجول في نفسه بطريقة تجعل من نصه الشعري، نصا آخر يساهم

---

[1]– عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر وآليات التأويل، (مجلة المخبر)، العدد 4، ص 77.

[2]– عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998، ص 63.

[3]– عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 167.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 394.

في تأليفه القارئ من خلال فك رموزه، وفهم تلميحات الصور المجازية...، مدركا بذلك لما في «الرمز من امتلاء، وخصوبة، وما فيه من طاقة في أن يفتح أمام الشاعر والقارئ معا فيضا من الإيحاءات التي لا تنتمي إذا أحسن الشاعر استعماله»[1] لذلك ابتعد عن كل ما هو واضح وبسيط، إلى اللغة الرمزية المجازية.

إن توظيف الرمز في نظم القصيدة، أشبه بوضع لغز لا يفهمه إلا من استطاع أن يجد مفتاحه، ليدخل أعماقه ويطلع على حقيقته؛ وهو خاصية تميز بها الشعر الصوفي وأدت به إلى الإيغال في الغموض، « الغموض باختصار هو اختفاء المعنى خلف ستار اللفظ بحيث يصبح من الصعوبة الوصول إلى المعنى»[2]، حيث أنه كما يرى الدكتور "**عز الدين إسماعيل**" ليس إخفاقا من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام، بل هو«خاصية في التفكير الشعري»[3] وجوهر الشعر الأصيل.

ويقول الدكتور عبد الله ركيبي أن: «المتصوفة لا يقصدون الغموض للغموض، وإنما يقصدونه لداع معنوي ديني روحي بدرجة أولى»[4] ويثبت قوله هذا بقول الشاعر:

وثم خفايا لم تسعها رموزنا خفت في حروف الغيب على أهل نهية

وفوقها سر، لم يزل في صدورنا مصونا ببطن الغيب حفظا لحرمة[5]

---

[1]– المرجع نفسه، ص 348.

[2]– عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 286.

[3]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 163.

[4]– عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث ، ج1، ص 348.

[5]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالشاعر هنا يذكر«بأنه يصون السر حفاظا لحرمته ومكانته، لأنه سر إلهي مقدس لا ينبغي البوح به لأحد»[1]، أي أن هدف الغموض في الشعر الصوفي هو إخفاء المعنى الباطني لأنه سر إلهي، وليس هدفه اللذة الفنية والجمال الأدبي.

استعمل الشاعر الجزائري المعاصر مختلف الرموز الصوفية بدقة لتقديم تجربته الشعرية على أكمل وجه، واتجه شعره إلى الغموض الذي يتطلبه الشعر الصوفي، لكن الاختلاف يكمن في أن الشاعر الجزائري المعاصر أضاف بعض المصطلحات والرموز في شعره تتناسب مع تجارب العصر الجديدة، "مستخرجة من البيئة والواقع الجزائري" مثل:

توظيفه لبعض الشخصيات التراثية الجزائرية، أو ذكر بعض المناطق كالأوراس، أو بعض الأساطير إضافة إلى رموز الزيف والدجل...وغيرها مما وجده الشاعر معبرا عن تجربته، وهذه الرموز جعلت من قصائد الشعراء الجزائريين تنعم بروح التجديد في اللغة، وبذلك تسهم في إثراء الأدب الصوفي.

فالشاعر«تتجاذبه ثلاثة عوالم، الذات والواقع والتراث "اللغة"، وعليه أن يكتسب الاتزان بين هذه العوالم المتناقضة»[2]، وعلى هذا فالشاعر ملزم أن يكون في الماضي والحاضر والمستقبل.

من خلال ما سبق نستطيع القول بأن شعراءنا المعاصرين اتجهوا في نظم شعرهم إلى تقليد للسابقين من حيث الصياغة والمحتوى، فمجمل القضايا المتناولة في أشعارهم تطلب التعبير عليها بنفس الرموز التي استخدمها السابقون ونفس المصطلحات الصوفية، وتكمن براعة الشاعر في قدرته على دمج الواقع باستحضار الماضي لإنتاج تجربة تتلاحم فيها روح التقليد مع روح التجديد

---

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– عيسى الأخضري: الرؤيا بين الصوفي والشاعر في التجربة الشعرية المعاصرة، (مجلة الخطاب الصوفي)، العدد 1، ص 196.

وذلك من خلال ما يستطيع الشاعر الجزائري المعاصر القيام به باستنطاق أعماق ذاته«المشحونة بعذابات الواقع الأليم، محاولا التجرد من العالم السفلي والتوحد بالعالم الأسمى بالاعتماد على منطق الباطن الذي لا تحده قيود »[1].

4- حضور الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر:

لا ريب أن التجارب الجزائرية المعاصرة في الشعر الصوفي قد استحضرت الرمز الصوفي في قصائدها، لأن اللغة الصوفية هي لغة الرموز والإشارة، ومن الرموز التي وظفها الشعراء الصوفيون في قصائدهم: رمز المرأة، رمز الخمرة، رمز الحروف، رمز الطبيعة...

سنركز في دراستنا هذه على الرموز التي استخدمها الشعراء الجزائريون بكثرة وأهمها:

4-1- رمز المرأة:

تعد المحبة الإلهية الفكرة المحورية أو القضية المحورية لدى شعراء الصوفية، وكانت المرأة الرمز الأمثل للتعبير عن هذا الحب، « ويعد الشعر الصوفي في هذه الوجهة شعرا غزليا تم للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة كان قد تم تكوينها ونضجها الفني منذ أواخر القرن الثالث هجري»[2] حيث تحضر المرأة «كتجل للجمال المقدس، ولذلك فإن الشوق والحنين والتعلق

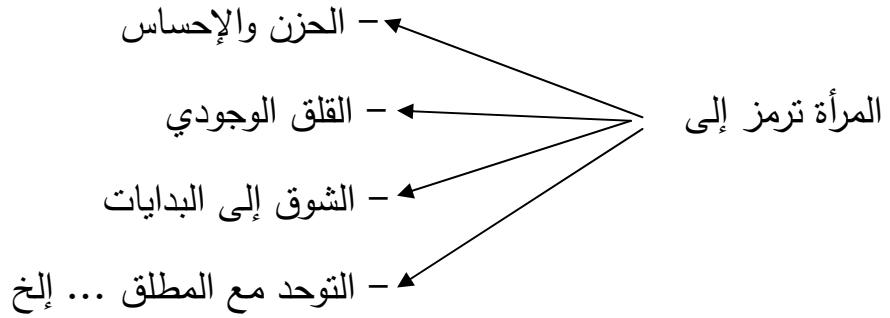
[1]- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 169.

[2]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 162، 163.

والافتتان هي الروابط الرئيسية التي شدت الصوفي إلى المرأة التي ترك غيابها عن ناظره مجالا للحلم والخيال الخلاق، وهو الخيال الذي شكل المرأة من الحجارة المكومة في تجارب الغزل، خاصة منه العذري»[1]، لذلك لا نكاد نجد شعرا واحدا يخلو من ذكر العشق الإلهي، وتوظيف رمز المرأة تعبيرا عنه، وعن الجمال الإلهي أيضا.

«معروف أن المتصوفة قد عجزوا عن استحداث لغة خاصة بهم في مسألة الحب، لذلك شعرهم في الحب يحتمل المعنيين، معنى الحب الإنساني، ومعنى الحب الإلهي»[2]، حيث استعملوا نفس الرموز التي كانت تستخدم في الشعر العربي الذي يتغزل بالمرأة، فيصف كل ما فيها من جمال (الجسد)، وما جمال خلق الله إلى من جماله سبحانه.

من الشعراء الجزائريين الذين استلهموا لغة الغزل، حيث تحضر المرأة في شعره بنسبة كبيرة نجد الشاعر "**عثمان الوصيف**" فهو يعشق الجمال، وينهل أمام الحسن البديع للمرأة التي تتحول في كتاباته إلى رمز مفعم بالدلالات:



يقول الشاعر في قصيدته " **تلك صوفيتي**":

تلك صوفيتي

[1]– عبد الحميد هيمة: لغة الحب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر،(مجلة الخطاب الصوفي)، العدد 1، ص 31.

[2]– إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، ص 58.

أن أطالع في نور وجهك

سر الحياة

وسر الغوايات

أن أتوضأ بالعشق في ظل عينيك[1]

يرى الدكتور " **عبد الحميد هيمة**" أن لفظ "**العشق**" والتي تعني إفراط المحبة، جاء للدلالة على عنف التجربة الصوفية لديه إلى حد أن الشاعر يتوضأ بالعشق، ليتطهر من أدران الواقع كما يتطهر المصلي بالماء الطهور.

ويقول أيضا:

مقلتا امرأة خطّتا قدري

ويدان تشيران لي

أن أفق.

حيث يصور المرأة هي المنقذ له وهي خطت قدره... فهي زهرة روحه، وهي وردته بل هي دليله[2]. ومن هنا أصبحت المرأة ليست ذلك الكائن الذي يتمتع بجسد يثير الفتنة، وجمال يوقظ الرغبة الحسية، وإنما أصبحت «منطلقا أوليا عن سبيله يسمو منه الصوفي إلى محبة الذات الإلهية التي تمثل الحب الحقيقي والمطمح الأول»[3]، والحب الحسي الذي يوجه للمرأة إنما هو عبارة عن صور مجازية المقصود فيها هو الحب الإلهي الذي يمثل غاية ما يطمح إليه الصوفي.

---

[1]– عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر وآليات التأويل، (مجلة الموقف الأدبي)، العدد 479، آذار/2011، ص 21.

[2]– عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان الوصيف، المؤسسة الصحفية بالمسيلة،ط1، 2011، ص 147.

[3]– رجاء عيد: لغة الشعر، ص 177.

4-2- رمز الخمرة:

«يقول بعض الصوفية: " المحب لا بد أن تلحقه سكرات المحبة"...، ومن ثم استعان الصوفية بالخمرة يصفونها ويتغنون بها، ويقصدون بها الخمرة الروحية كما استعانوا بالمعاني الحسية في الغزل»[1]، حيث عرف الخمر منذ الجاهلية، وفي القرآن الكريم شيء من ذلك في قوله:

« **ومن ثمرات النّخيل والأعناب تتّخذون منه سكرا ورزقا حسنا**»[2].

والخمر عند الصوفية رمز من رموز الوجد الصوفي، وما يلازم الخمر من نشوة وسكر هو بمثابة الغيبة التي تعتري المتصوف في حالة الوجد، وبالتالي فإن الخمرة عند الصوفيين تعني العشق الإلهي وحالة من الدهشة بحيث يكون ذاهلا غائبا عن الوعي، وقد استخدم القرآن الكريم صورة" السكر" في التعبير عن حالة الذهول الشديد أمام أهوال يوم القيامة، فقال تعالى:

«**وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد**»[3].

وهذه الحالة تبين أن حالة السكر التي تنتاب شارب الخمر، ليست هي الحالة نفسها التي تنتاب الإنسان المذهول من جمال الحق والغائب في وجده سبحانه، الهائم في حبه جل وعلا. ولكن وجه الاتفاق بينهما هو أن كلاهما في حالة غياب عن الوعي، «وهكذا لم يبق في شعر الصوفية إلا اسمها»[4] وقد استعان الشعراء الصوفيون بكل ما يدل عليها في أشعارهم من «المعجم الخمري

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي: التصوف في الإسلام وأعلامه، ص 36.

[2]- سورة النحل: الآية 17.

[3]- سورة الحج: الآية 2 .

[4]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 370.

فيذكرون الساقي والكؤوس، والدنان، وغير ذلك توصلا إلى إقامة علاقات تشف عن أحوالهم وسرائرهم»[1].

يقول الشاعر"**يوسف وغليسي**" في قصيدة "**شطحات من وحي الفناء والتجلي**":

تساقينا الهوى ولها ووجدا

فذابت مقلتاي ومقلتاها

سكارى.. قد فنينا نحتسي

خمرة صوفية.. روحي فداها!

ورضاب في صحاري الروح يهمي

ليروي جنة فقدت شذا ها

الخمرة في هذا النص معادل للتجربة الصوفية التي تستهدف الوصول إلى المطلق والاتصال به، وإنها تجربة تعيد للإنسان وحدته المفتقدة– معرفيا– مع الأشياء، والعالم والله [2]

وقد وظف الشاعر الجزائري المعاصر "**يوسف وغليسي**" في هذه الأبيات ألفاظ: تساقينا، سكارى، نحتسي، خمرة صوفية، وكلها ألفاظ مستقاة من المعجم الخمري والتي تبين نزعة الشاعر الصوفية، حيث يتخذ السكر وسيلة لبلوغ حالة انتشاء بخمرة الحب الإلهي الذي يسعى إليه كل صوفي معبرا عن حالة الوجد، وراغبا في الوصول إلى الذات الإلهية والفناء فيها.

[1]– عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص 149.

[2]– عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 97، 98.

ارتبط السكر عند الصوفية بالصحو، فهو نقيضه «وقرينه في الآن ذاته، لأن لكل سكر صحوا»[1] ويطرح الدكتور "**محمد مالك مرتاض**" تعريفا للسكر كما عرفه "**عبد المنعم الحفني**" في كتابه معجم المصطلحات الصوفية حيث يقول بأنه« سكر يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة، لأن روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل لما انجذبت إلى جمال المحبوب، بعد شعاع العقل على النفس، وذهل الحس عن المحسوس، وألم بالباطن فرح ونشاط وهزة وانبساط لتباعده عن عالم التفرقة، وأصلب السر دهش وولع وهيجان لتحير نظره في شهود جمال الحق، وتسمى هذه الحالة سكرا لمشاركتها السكر الظاهري في الأوصاف المذكورة»[2].

أما الصحو فهو كما يرى الصوفية « رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته وزوال إحساسه»[3]. أي أن الصحو يصبح حينئذ عاملا لشقاء الذات، إذا قلنا أن السكر عامل لسعادتها، ومنه: «- السكر ينمي القدرة على تماسك الذات وامتلائها.

- الصحو يفتح الذات على العجز والخواء»[4]

يقول الشاعر "**أحمد شنة**":

غدا سوف نغفوا وراء السحاب

ونصحوا سكارى بخمر الجذور

ونولد من ساحل الفجر

يعانق في الشط وهج العصور

---

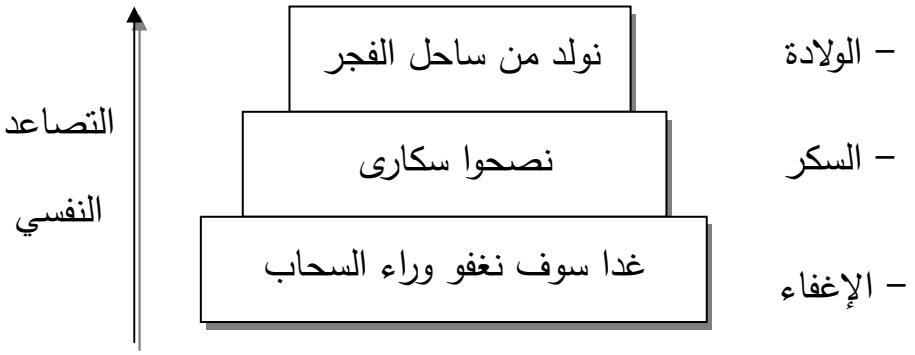
[1]- محمد مرتاض: التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، ص 49.

[2]- محمد مرتاض: التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، ص 47.

[3]- المرجع نفسه، ص 49.

[4]- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 272.

وتمثل هذه القصيدة نمطا رمزيا آخر وهو الصورة الرمزية التصاعدية، ونعني بذلك تحولها النوعي من الحيز المادي إلى الحيز الروحي فالماورائي المجرد كما هو موضح في الشكل التالي[1]:



فالشاعر هنا يقرن الصحو بالسكر حين يقول:

ونصحوا سكارى بخمر الجذور

وهو بذلك في اعتقادي يلوح إلى حالته التي يبقى عليها حتى بعدما يصحوا من سكره فهو هائم في الحضرة الإلهية، لا يريد أن يعود إلى وعيه.

4-3- رمز الطبيعة:

نظر الصوفي إلى كل ما خلق الحق، على أنه تجل لجماله سبحانه، والطبيعة جزء من الوجود فلا بد أن يكون «الشجر، والأنهار والورد وكل مظاهر الجمال في الطبيعة مصدرا من مصادر الإعجاب، ورمزا من رموز الصوفية الشعرية الجميلة»[2] وكل ارتباط بالطبيعة، وعشق ومحبة لها هو ارتباط بجمال الخالق. وقد طرح الدكتور "**إبراهيم محمد منصور**" أبيات لابن

[1]– عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 102.

[2]– إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، ص 68.

الفارض بين فيها كيف صور حبه الإلهي ممتزجا بتمجيده للطبيعة ومجالي الجمال فيها، تصويرا جميلا فيه تمجيد لمظاهر القدرة الإلهية. وصُور الجمال التي هي صورة الحق فقال:

تراهُ إن غابَ عنّي كُلُّ جارحةٍ في كلّ مَعنى لطيفٍ رائقٍ بَهِجِ

في نغْمَةِ العودِ والنّايِ الرّخيم إذا تألّقا بينَ ألحانٍ من الهَزَجِ

وفي مَسَارحِ غِزْلاَنِ الخمائلِ في بَرْدِ الأصائلِ والإصباحِ في البلَجِ

وفي مَساقط أنْداء الغَمامِ على بِساط نَوْر من الأَزهارِ مُنْتَسِجِ

فكل ما في الطبيعة من أنغام وألحان، ومن غزلان، وخمائل، ومن نسيم وأنداء وغمام، كل ذلك الجمال مظاهر لجمال الذات المقدسة في الشاعر النشوة والرضا، والحب والسكينة كأنه في حضرة الواحد الخالق القدير[1].

هذا يعني أن الشاعر احتضن الطبيعة بكل ما فيها من أشياء جامدة لا تتحرك« من صخور كابية، وجبال باذخة، وصحاري شاسعة، وربوع عافية، وأطلال دارسة »[2]، وأشياء أخرى مفعمة بالحياة، متحركة، كالحيوانات، وأخرى مستمدة من الطبيعة « حينما تخصب وتهتز وتونع وتربو...كالجدال الرقراقة والسحب المتراكمة، والظلال الممتدة، والخمال تصدح على أفنانها العنادل، والنوار والزهر ينفح الكون عطره الآسر... »[3]، جاعلا منها رمزا لتجل الذات الإلهية، وجمالها، ويلقى من خلال توظيفه لمظاهر الطبيعة أحزانه وهمومه، حيث يرى في «الطيور تحليق الروح إلى معانقة المطلق، والشجر والظلال دليل الثبات والامتداد، والينابيع الفوارة دليل النبع

[1]– إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، ص 69.

[2]– عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 306.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الصافي الطاهر للنفس البشرية، وكذا الريح حاملة البشرى، والنار نار الصوفية التي تطهر الأدران وتزيل الشوائب، العالقة بالروح، من ذنوب وخطايا»[1].

يقول "**عثمان لوصيف**" في ديوان "**قالت الوردة**":

كائن أزلي أنا.. أتناسخ في كل شيء

وأرحل... أرحل حيا وميت

أتناسل في كل عصر، وأسكن في كل بيت

أتوحد بالنّار... والجلّنار

أغلغل في هزهزات الصدى

في بصيص الندى، في مصيص العطور

وتمشي معي الريح أنى مشيت

ويقول أيضا:

هنا أبحر تتغاوى

هنا شجر وظلال

وينابيع فوارة وغلال

وهناك فضاء يشف

فراش يرف

هناك قطا وغزال

[1]– عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص 79.

فالشاعر بعد أن أصبح هو، هو أي الامتزاج بين الأنا والهو، أصبح هو الذي يفيض على كل الكائنات وهي مصدر له[1]، وهذا الإكثار من ألفاظ الطبيعة لدى الشاعر "**عثمان لوصيف**" إنما يبدى لنا عن عالم الوجد الذي يتملكه والمليء بالأحاسيس، ويبين لنا« مدى ارتباط الشاعر بالطبيعة، ثم مدى تجلي الواحد في هذه الأشياء »[2].

هذه أبرز الرموز التي استخدمها الشاعر الجزائري المعاصر« إلا أن طريقة توظيف هذه الرموز تختلف من شاعر لآخر، بل تختلف عند الشاعر الواحد، فمنهم من يوظف المصطلح الصوفي، (كلمة واحدة)، ومنهم من يضمن نصه عبارات صوفية، ومنهم من يستلهم الحالة الروحية دون اللفظ بحيث يوحي النص بالدلالة الصوفية دون توظيف المصطلح الصوفي»[3].

---

[1]– عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص 79.

[2]– المرجع نفسه، ص 76.

[3]– عبد الحميد هيمة: مستويات تشغيل الرمز الصوفي في بناء النص الشعري المعاصر، (مجلة آمال)، عدد 1، سبتمبر 2008، ص 63.

بسم الله الرحمن الرحيم

تـــم

بـــحمـــد

اللّه