وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب والعلوم الانسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

مقام البوح لعبد الله العشي
دراسة دلالية

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: لسانيات اللغة العربية وتعليميتها

إعداد الطالبة: سليمة كليبي

إشراف: د/ أحمد جلايلي

السنة الجامعية: 2004/ 2005

إهـــــــداء

إلى من عز علي انتظاره لهذه الثمرة، فأثمر الانتظار...أبي العزيز.

إلى من غمرتني بحنانها حتى برعم الحنان...أمي الغلية.

إلى أغلى هدية حباني الله بها فأشرقت بها حياتي...ابنتي سارة.

إلى أمي الثانية.... قرمية أطال الله عمرها.

أهدي هذا العمل العلمي الذي أتمنى أن يكون بداية لمشوار نبيل.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي لا يشكر غيره، و لا يحمد سواه، به تتم الصالحات ، ولا حول ولا قوة إلا بالله .

ما من عمل فيه خير إلا ويقيض الله له أهل الخير الذين أدين لهم بالشكر والعرفان، وعلى رأس هؤلاء:

أستاذي الفاضل الدكتور أحمد جلايلي، الذي أشرف على هذا البحث حتى انتهى إلى ما هو عليه.

أستاذي الفاضل الذي لم يبخل علي بكل ما يفيد ، زوجي العزيز الأستاذ لبوخ بوجملين.

أساتذتي الذين أكن لهم أسمى آيات التقدير والاحترام منذ أن وطئت قدماي أديم جامعة ورقلة المبارك...

أعضاء لجنة المناقشة الموقرين الذين كان لهم الفضل في قراءة هذا العمل وتقييمه....

الأستاذ الفاضل عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ومنه مجموع الطاقم الإداري....

إلى كل هؤلاء أتقدم بأسمى آيات الشكر والتقدير والاحترام.

الطالبة: سليمة كليبي

المقدمـــــــة

المقدمة

تقــوم الدّراســة العلميــة للمدونــة اللغويــة علــى إتبــاع المنهجيــة الملائمة،والتسلح بالأدوات الإجرائية الكفيلة بتحقيق الأهداف المرجوة، لذلك كان علم الدلالة، وهو علم حديث، من أهم العلوم التي تبحث في المعنى

اللغوي بالاعتماد على مستويات التحليل اللسانية، التي عادة ما تقود الباحث إلى النتائج الموضوعية، على اعتبار أنها مستويات متكاملة في معالجة أي نوع من النصوص، عبر مقاربته من زواياه المختلفة.

إنه ما من نص إلا ويتوفر على مجموع السمات، والخصائص التي تجعل منه مدونة قابلة للتحليل والدراسة عبر أبعاده: النحوية، والصرفية، والصوتية، والدلالية، وهي الأبعاد التي يقوم الباحث، عادة، بالفصل بينها إجرائيا بغرض تسهيل الدراسة والبحث.

ويعد النص الشعري من أهم الحقول المنفتحة على الدرس التطبيقي، الذي يقوم بدوره على الاتساع والعدول عن المألوف من الأنساق اللغوية إلى غير المألوف منها، وعلى تجاوز منطق اللغة المتعارف عليه.

وعليه، أنبنى اختياري لموضوع الدراسة الموسوم ب: مقام البوح لعبد الله العشي –دراسة دلالية–، وهو اختيار يقوم على أسباب ذاتية متعلقة أساسا بميلي إلى الشعر وحبي له، وبخاصة الشعر الحر، ثم ما لاقاه "مقام البوح" من هوى في نفسي، لما يتوفر عليه من لغة راقية خفية المرامي غامضة، تتطلب القدرة على الغوص والكشف والتخيل والاختراق، بالإضافة إلى طبيعة التجربة الشعرية التي تنم على عمق في الرؤيا،

وتجذر في جوهر الحركة الشعرية القائمة على الفعل الإبلاغي، الهادف إلى استفزاز المتلقي وإثارته.

ولما كان الدرس اللغوي هو ديدني في هذه الدراسة، فقد وجدتني منحازة إلى الدراسة الدلالية لما تقدمه –حسب تصوري الخاص– من نتائج موضوعية لأهم القضايا والتساؤلات التي تطرحها إشكالية الموضوع، التي نلخصها في هذه الأسئلة:

–ما هي طبيعة اللغة الشعرية؟

–ما علاقة المستوى الصوتي بالدلالة؟

–ما علاقة المستوى التركيبي بالدلالة؟

–وهل يمكننا، من خلال حصر المعجم الشعري، أن نقف على أهم الخصائص اللغوية لبنية النص؟

ومقام البوح لعبد الله العشي –دراسة دلالية–، عنوان البحث وموضوعه، هي دراسة لسانية دلالية، تقوم على تتبع القيم الصوتية والتركيبية والدلالية، دراسة تهدف إلى الوقوف على مختلف أنظمة اللغة العربية وإمكاناتها التعبيرية، مادامت اللغة هي الوسيلة الوحيدة لتشكيل القصيدة، وبناء الشعر بكل مكوناته.

ودراسة لغة الشعر لها غاية محددة، أو ينبغي أن يكون لها غاية محددة، تتخلص في فهم النص والكشف عن أهم ميكانيزماته اللغوية، لذلك كان لدراسته العلمية أساليبها وطرقها، في سبيل مقاربته وجعله في متناول المتلقي.

وإذا كان الدرس الدلالي، وهو منهج من مناهج البحث العلمي، يسعى إلى معالجة النص مستخدما كل أدواته، فهو لا يستبعد منهج النص، الذي يعد أساسيا، لذلك وجب استحضاره داخل الدراسة، بشكل من الأشكال، حتى ينسى الإحاطة بكل تفاصيل النص، وكل مؤثراته الخارجية والداخلية، لملامسة طبيعة شحنته التعبيرية والتبليغية.

وبناء عليه، جاء البحث في تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة.

أما التمهيد فقد خصصته للتعريف بديوان "مقام البوح"، وذلك من خلال وصفة نقدية تناولت فيها بنية القصائد، عروضيا وفنيا وموضوعيا ، لأنتقل بعدها إلى شعرية اللغة التي وجدت أنها لغة بلغت مستوى فنيا عاليا، لشفافيتها وقدرتها على نقل التجربة الصوفية بامتياز، وذلك بوساطة

نجاح الشاعر وتوفيقه في توظيف الرمز الصوفي الذي نال نصيب الأسد في لغة قصائد الديوان.

ونأتي في الفصل الأول، الذي عنونته بالمستوى الصوتي، فقد حاولت أن أتتبع فيه أهم الخصائص الصوتية الإيقاعية التي طبعت قصائد الديوان، وذلك من خلال دراسة أكثر المؤثرات الصوتية نوعية ، والتي تحدث أثرها في البنية اللغوية للنص، من الكلمة إلى الجملة إلى السطر الشعري.وليتحقق ذلك كان لا بد من دراسة (موسيقى الإطار) أو الإيقاع الخارجي ، الذي تعد البحور الشعرية من أهم عناصره، وبخاصة في شعر التفعيلة أين يكون لاختيار البحر أهمية كبيرة من الناحية الدلالية ، كما أن للقافية في علاقتها بالإيقاع مكانة مميزة في إبراز الفواصل الدلالية المرتبطة بالسياقات المتجددة. ولبلوغ أبعد مدى في تحليل البنية الصوتية، دلاليا، فقد كان لي مع الإيقاع الداخلي أو موسيقى الحشو وقفة لا بد منها في معاينة أثر الأصوات (الحروف) في الدلالة من حيث الهمس والجهر.

وأخذ الفصل الثاني ، المستوى التركيبي عنوانا له، من اجل الوقوف على البنية النحوية التركيبية المكتملة في عدد من الجمل المشكلة للنظام الدلالي العام فتوقفت عند الجملة الفعلية للنظر في طبيعتها داخل مختلف السياقات، ومدى مساهمتها في تشكيل البناء اللغوي العام. كما كان للجملة الاسمية أثرا واضحا في إعطاء النص الشعري أبعادا دلالية متميزة من خلال طبيعتها الإخبارية التي تلاءمت مع الكثير من السياقات.

ولما كان حضور التركيب الاستفهامي ملفتا للانتباه، فقد خصصت له مجالا داخل الفصل محاولة بذلك تفسير نزوع الشاعر إلى هذا الأسلوب، الذي ارتبط كثيرا بطبيعة شعر التفعيلة، في كونه شعر قراءة.

وبحث الفصل الثالث والأخير، في المعجم الشعري للشاعر، من خلال الحقوق الدلالية الذي كان حقل المصطلحات الصوفية أهمها، نظرا لتميز نصوص الديوان بهذه النزعة ،سواء على مستوى اللغة أو المضمون، ولا غرابة في ذلك مادامت كل نصوص الديوان تتأرجح بين الفكرة الغزلية ،والغفوة الصوفية . لذلك فمن الطبيعي أن يكون حقل ألفاظ الطبيعة، بما تحمله هذه الأخيرة من أبعاد ر ومنسية، يحتل المرتبة الثانية في البناء النصي العام.

وقد كان نبراسي في إنجاز هذه الفصول،المنهج الوصفي التحليلي لما يتميز به من خصائص تيسر على الباحث التحرك بين جزئيات الموضوع.

وككل دراسة أكاديمية، تقتضي الاعتماد على مرجعية علمية،وتوثيق، فإنني استندت إلى مجموعة من المراجع والمصادر التي أعانتني على تطويق حيثيات الموضوع، فبالإضافة إلى ديوان "مقام البوح"، مصدر الدراسة ، فقد استعنت "بالبنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني"، وهي أطروحة الدكتوراه الدوله للدكتور لخضر بلخير، نوقشت بجامعة باتنة سنة2005 ،وكذا رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي _دراسة دلالية_ رسالة ماجستير ،إعداد الطالب بوجملين لبوخ،وكذلك المعجم الصوفي _الحكمة في حدود الكلمة _لسعاد الحكيم، وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، والنحو والدلالة لحماسة عبد اللطيف، وغيرها من المصادر والمراجع التي سنأتي على ذكرها في نهاية البحث.

وكغيره من البحوث العلمية، فقد واجهت البحث بعض الصعوبات– وهي من طبيعة البحث العلمي–، أذكر منها قلة الدراسات التطبيقية العربية في مجالي علم الدلالة واللسانيات، وكذا ندرة، إن لم أقل انعدام، الدراسات

التي تناولت ديوان "مقام البوح"، والذي مرده –ربما– إلى حداثة إصداره، أضف إلى ذلك الظروف المحيطة بالباحث المبتدئ عندما يجد نفسه في مواجهة مباشرة مع النص.

ولولا توفيق من الله، وتوجيهات الأستاذ المشرف: الدكتور أحمد جلا يلي السديدة، لما كان لهذا العمل أن يرى النور، فله مني أسمى عبارات الشكر والتقدير على قبوله الإشراف على هذا العمل، وجزاه الله عني كل خير.

ولا يفوتني وأنا في آخر هذه الكلمة أن أشكر أستاذي وزوجي الفاضل على ما قدمه لي من عون، وتوجيه، وعلى ما أحاطني به من رعاية طيلة فترة هذا البحث، فله مني الشكر والتقدير. كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أسرة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مسئولين وإداريين وعمال.

وبعد: فهذا ما أعانني الله على إدراكه، فإن وفقت فمن من الله، وإن كان دون ذلك فالكمال لصاحب الكمال، عليه توكلت وإليه أنيب، والحمد لله رب العالمين.

ورقلة في: 08-08-2005م

التمهـــــــــيد

التمهـيد

للخطاب الشعري مقوماته الأساسية والمركزية التي تؤدي شاعريتها دون عناء أو تكلف فتربط بكلمة بين وجدان المتلقي وبين رؤية الباث المختزنة في الفكرة الشعرية، إلى جانب ذلك تحقق وحدتها وتميزها. فالخطاب الشعري المعاصر يختلف باختلاف الرؤى ويتعدد بتعدد المناهل والمشارب، كما تفعل فيه البيئات المختلفة المتعددة فعلها، فيجيء ذلك الخطاب فائحا بتربة وطنه وبوهج قوميته وآلام مجتمعه وقضاياه، من ثمة كان الخطاب الشعري الجزائري متأثرا بالقضايا الجزائرية أولا، والحالات الشخصية وبالذات ثانيا.

كما أن القصيدة الحديثة تكتسب حداثتها وتتشكل كبنية مستقلة وكواقع من نوع ثان، فهي بنية نوعية تختلف عن الواقع المادي الذي أنتجها وان اشتركت وإياه في مستويات عدة أبرزها؛ الكلية والشمولية، والشكل أو المعمار والبناء، وتلتقي القصيدة بصيغة الوجود، ليس من جانب محاكاتها للعالم كما بين أرسطو من قبل، ولكن بكونها كينونة حيوية أيضا فهي وجود آخر يحاول محاورة الوجود الكوني، بإعادة تشكيل القوى، وخلق انتظام رؤيوي مجاوز لحركة الواقع وترسباته الاعتيادية المزمنة، للوصول إلى اللاتناهي باعتباره المنفذ العميق الذي تثوي فيه

الرؤى الشعرية، بوصفها قوى حيوية متعالية لا تحاكي فقط بل تعمل على توليد عوالم أخرى وفق إنتاجية إبداعية[1].

إن الشعر عند عبد الله العشي–من خلال مقام البوح– هو مغامرة مكنت الشاعر من ولوج عالم متعدد الأبعاد، تضحى فيه الذات تمارس كينونتها كامتداد لاستمرارية الوجود الإنساني، فهو رؤيا تولدت عنها صناعة لغوية مكنت للنص بناءا شعريا راقيا اتخذ من "العنصر الأنثوي" في العالم وفي الكون نواة دلالية[2]، ومن الفكرة الغزلية العادية التي تسمو إلى التصوف معجما متميزا يعج بالعبارات الشعرية الشفافة والألفاظ الصوفية بداية من العنوان "**مقام البوح**" وإلى آخر قصيدة "**مديح الاسم**".

إذن، فالكتابة عند "عبد الله العشي" هي بلوغ الرؤيا وتجاوز عتبة الواقع العيني واختراق البعد اللامرئي فيه، حيث تتراءى الحياة حياة رموز ودلالات وإشارات إيحائية تؤول العالم، وتعيد امتلاكه، وتحقق كينونة الإنسان باعتباره ظاهرة متعددة، وباعتباره قابلا للكشف وإعادة التأويل، وهنا سر نجاح المتصوفة في قراءة الوجود قراءة تعيد تأليف المتضادات، وفق وحدة خارقة.

1.مقام البوح:

يمثل ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي عملا شعريا جيدا، وخلاصة تجربة فنية رائدة، في فن كتابة القصيدة المعاصرة، أو قصيدة

[1]–أنظر، عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل–قراءة في شعر أدونيس– افريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1998، ص: 29

[2]– تعليق للشاعر عبد الله العشي في لقاء خاص.

التفعيلة، ويقع الديوان في سبع عشرة قصيدة، تنتمي كلها إلى الشعر الحر، قدم لها الشاعر بإهداء قصير، يقول فيه:«إلى من يحس أن هذه القصائد كتبت له، أو كتبت عنه، أهدي هذا الديوان»، وهو بهذا الإهداء قد رمى بخلاصة تجربته الشعرية بين يدي القارئ، ليأخذ حريته في قراءتها، ومقاربتها بأي منهج تأويلي يراه مناسبا، لأن القراءات تختلف في عمق الإضافة ويتوقف الاختلاف على وعي القارئ بعملية التلقي، والموقع الذي يتخذه إزاء النص الذي يتناوله.

2.بنية القصائد:

تندرج قصائد "مقام البوح" ضمن بنية القصيدة العربية الحديثة المعروفة بالقصيدة الحرة، أو شعر التفعيلة، وبهذا ينسجم عبد الله العشي مع الاتجاه الحداثي في كتابة القصيدة، سواء على مستوى البناء الفني، أو الإطار الموسيقي، الذي لم يخرج عن دائرة العروض العربي، وهو بذلك يصنف من بين شعراء قصيدة التفعيلة.

وقد استفاد عبد الله العشي من غنى وتنوع بنية القصيدة المعاصرة، من حيث اختيار البحور الشعرية، أو القوافي، لذلك وجدناه قد استخدم أكثر من بحر شعري منتهجا بذلك نهج الشعراء المعاصرين، في تجديدهم لشكل، ومضمون القصيدة تماشيا ومتطلبات الحياة. وهذا التجديد، لا يقصد به تحطيم الأوزان الخليلية، ولا تنويعا في القوافي والروي، وليس طريقة خاصة في رصف الأسطر فحسب، أو على إبداع أوزان جديدة تقتضيها طبيعة الموضوعات، «فالمغالطة التاريخية الكبرى التي رافقت ولادة الشعر الحديث ذاته، حين أعلنت "نازك الملائكة" في قصيدتها

(الكوليرا)، و"السياب" في قصيدته (هل كان حبا)، أن استعمال التفعيلة يحرر الشاعر من قيود الشعر التقليدية...»[1]، ولكنه تجديد في الرؤيا، والتناول، والعرض، لموضوع ظل، ولفترة طويلة، يثير انشغال الشعراء وشاعريتهم، إنه موضوع المرأة، رمزا للحب والعطاء، ونبعا لأنبل المشاعر الإنسانية على الإطلاق، كل ذلك في إطار من الوعي الفني، وما يقتضيه راهن الحياة المعاصرة.

3.اللغة الشعرية:

إن اللغة بكل ما تشتمل عليه من ألفاظ وصيغ وتراكيب ومعان ثابتة قائمة أو ممكنة أو محتملة أو غير محتملة هي الأداة التي يبرز بها الشاعر كل ما يكتشفه ويستشعره ويتنبأ به، فهي بالنسبة له «بنية العالم الخارجي بأجمعه أو مرآة هذا العالم»[2]، لذلك هو دائم البحث عما يمكنه من جعل هذا العالم متسعا رحبا مستوعبا لعالمه الداخلي الخاص متوافقا معه، موازيا له في عمقه وامتداده، مجسدا لكل حقائقه، معبرا عنه بصدق وأمانة.

إن الشاعر الحقيقي، كما يشير (باشيلار) لا يريد أن يصف عالمه الذي يراه أو يحسه ويستشعر به وصفا فلسفيا بلغة تصورية، ولا يريد أن يسمح لنا بأن نفكر في هذا العالم، وإنما يريد أن يجسده لنا بلغة تأثيرية

[1]– سعد الدين كليب، جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، ع: 82، 83، السنة: 7، المجلس القومي للثقافة العربية، 1991، ص ص: 47، 48.

[2]– جان بول سارتر، ما هو الأدب؟، ترجمة جورج طرابيشي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، بيروت، 1961، ص ص: 53–54.

غير عادية، تسمح لنا بأن نراه يحيا ونحسه يتحرك[1]، فبذلك يتمكن من بث نبوءته وحدسه وشحنات أحاسيسه، ويتمكن بالتالي من أداء رسالته بإخلاص، ويحقق أهدافه في الإبلاغ والكشف.

تلكم هي لغة الديوان التي أراد لها الشاعر أن تعج بالرمز الصوفي الذي لم يؤد إلى قتل المعنى أو موت الدلالة، ولكنه حقق الدهشة الشعرية على المستوى الجمالي، مما يشعر القارئ بلذة المغالبة من أجل بلوغ المعنى المقصود.

امتلك عبد الله العشي الدلالة ثم أخفاها عن القارئ، ليجعل منه مغامرا في سبيل البحث عن المجهول عبر فك الرموز، بداية من العنوان الذي يعد مدخلا إلى عمارة النص، أو حسب بورخيس: «البهو الذي ندلف منه إلى النص»[2]، وإلى المتن الذي تعكسه لغة متعدية بفضل طابعها الاستعاري الجمالي، لغة لازمة لا تتجه صوب مرجع خارجي بل صوب ذاتها: صوب ما تحتشد به من شعرية وتوتر[3].

إن تقريرية الجمل المبثوثة عبر النصوص، لا تدل على التجدد والخلق فحسب، بل تؤدي– إلى جانب ذلك– وظيفة التلاحم بين العناصر

[1]– أنظر د/ أحمد درويش، مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، المجلة العربية للثقافة، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلم، س 16، ع، 32، ذو القعدة 1417 هـ – مارس (آذار) 1997 م ، ص: 71.

[2]– نقلا عن شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع، 36، 1992، ص: 82.

[3]– أنظر، د/ علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2002، ص: 183.

المكونة لبنية القصيدة، وتربط الجملة بين انبثاق الرؤى المتفجرة من أعماق الشخصية الشعرية وبين أحوال الأنثى، بكل ما تثيره من تداعيات، إنسانية، تخيم على الواقع المعيش.

4.توظيف الرمز:

إن الشعر يمتلك نمطا لقويا معينا يتجاوز به اللغة العادية، وهذا ناتج عن طبيعة الوظيفة التي يؤديها، فهو لا يقتصر على وظيفة التوصيل فحسب، وإنما يسعى كذلك إلى توليد شعور ما لدى المتلقي، وهذا ما يجعله يستعين بعدد من العناصر التي تشكل اللغة عنصرا مهما فيها، حين تستمد منه شعريتها، حيث تغدو مفعمة بالإشارات المجازية مما يجعلها تبدو مبهمة أكثر من كونها واضحة المعالم[1].

وتقاس درجة نجاح الشاعر في توظيفه للرمز بأنواعه، بمدى نجاحه في تجربته الشعرية على المستوى الفني، المرتبط أساسا بدرجة الوعي، المبني على تفجير المواهب[2]، وهو ما ينسب للشاعر عبد الله العشي، في ديوانه "مقام البوح"، الذي أراد له أن يكون خلاصة تجربة صوفية، تقوم على توظيف الرمز الصوفي، حتى غدت قصائده بنى تمثل كل واحدة منها رمزا صوفيا مستقلا، فتحطمت بذلك حدود الألفاظ، لتصل القصيدة منتهاها:«حيث تنزاح الألفاظ ويتداخل بعضها في بعض، وتكاد تتحول

[1]– أنظر د/ عبد الله بن محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ – قراءة في تجربة شاعر معاصر– مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 17، ع 30، جمادى الأولى 1425، ص: 550.

[2]– أدو نيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972، ص: 87.

جميعها إلى نغم واحد في فم الصوفي، يحمل أشواقه ومواجده، ويجسد تطلعاته وتصوراته ورؤاه»[1].

إننا، بحق، أمام حالة شعرية متميزة امتزجت فيها الشاعرية بالعرفان في تناغم فني جميل ومتميز[2]، بين البوح الشعري، والسمو الصوفي، الذين اتخذا من فكرة الأنوثة مادة ثرية حركت نفوذ وإرادة الكلمة في الارتقاء إلى مرتبة الكشف:

أوقفتني في البوح يا مولاتي،
قبضتني، بسطتني،
طويتني، نشرتني،
أخفيتني، أظهرتني...
وبحت عن غوامض العبارة.
وقلت يا مولاي:...
أعطيت لك...
أعطيت كل شيء لك،
أفرغت فيك ما جمعت من محبتي
ومن بحار نشوتي
أطلقت للمواجد الشراع...
لكي تفيض عن حدود رؤيتي
كينونتي،
وترتقي إليك[3].

[1]– عامر النجار، التصوف النفسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002، ص: 139.

[2]– ربيعة بعلي، بنية الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة بنيوية، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة باتنة، 2005/2004، ص: 110.

[3]– عبد الله العشي، مقام البوح (شعر)، ط1، باتنيت (باتنة)، 2000، ص ص: 7، 8.

فمن خلال هذا المقطع، نقف على حقيقة أن الشاعر ما كان ليكتب قصائده بعيدا عن هذا التكثيف المفرط للرمز الصوفي، فهو بين قبض وبسط، وطي ونشر، وإخفاء وإظهار، تهزه في ذلك حالة الوجد الصوفي التي انعكست على لغته، حتى غدا الرمز الصوفي أصلا واللغة الشعرية فرعا مكملا له.

الفصـــل الأول

المستوى الصوتي

- موسيقى الاطار
- الموسيقى الداخلية (موسيقى الحشو) أو القيمة التعبيرية للأصوات
- القافية

إن مادة الشعر هي اللغة، والشاعر يخطو خطواته الأولى باتجاه اللغة التي هي في الوقت نفسه أبنية من الأصوات تشبه من حيث الدلالة

المعنوية والمغزى أصواتا موسيقية[1]، والشعر في حقيقته كلام موسيقي تطرب لموسيقاه النفوس[2]، لذلك كانت بدايتي في هذه الدراسة الدلالية "لمقام البوح" لعبد الله العشي، مع المستوى الصوتي محاولة استكشاف واستنطاق البنية الصوتية من المنظور الدلالي.

إن دراسة المستوى الصوتي لن تكون، بأي حال من الأحوال، بمعزل عن علم الأصوات، باعتباره فرعا من فروع علم اللغة، فهو العلم الذي يدرس الصوت الإنساني من جميع جوانبه، بداية بالنطق إلى الموجات الصوتية الصادرة عن جهاز النطق، إلى العملية السمعية، وهو ما نسميه بعلم الأصوات العام[3].

إلا أن الذي يهمنا من هذا العلم هو علم الأصوات التشكيلي أو الوظيفي أو الفونولوجيا، وهو «علم لساني يختص بدراسة أصوات لغة معينة للوصول إلى طرق ائتلافها ونظام تركيبها وما يتصل بذلك من فروق»[4]، وهو بذلك يهتم بوظيفة الصوت وموقعه في الكلمة وتأثره بغيره وتأثيره فيه، أي أنه يبحث في العلاقات المميزة لكل جزئية داخل النظام،

---

[1]– سمير أبو حمدان، الابلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، ط1، 1991، ص: 67.

[2]– أنظر، ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981، ص: 17.

[3]– د/ أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات،دار الفكر، دمشق سوريا، دار الفكر المعاصر بيروت، لبنان، 1996، ص ص: 43–44.

[4]– نفسه، الصفحة نفسها.

فالتحليل الفونولوجي يركز على قضية العلاقات، إنه يضع الوظيفة قبل المادة[1].

ثم إن للجانب الصوتي أهمية قصوى تمليها طبيعة النص، وما دمنا أمام نص شعري فإننا مرغمون على التعامل مع البنية الصوتية، لأن «الأمر لا يكمن في غرابة الألفاظ، ولا في عمق المعاني»[2]، ولكن في الجانب الموسيقي، ولغة الشعر الأولى هي موسيقاه التي يعكسها الإيقاع بأنواعه، ثم إن أهم ما يميز الشعر عن بقية الأنواع الأدبية الأخرى، هو انتظام العناصر اللغوية فيه انتظاما إيقاعيا، فالموسيقى والإيقاع هما وسيلتان فعالتان من وسائل التبليغ:«ذلك أن المبدع بما يوفره في عمله من إيقاع، يتوصل إلى كسب مودة المتلقي، ويحمله على متابعته حتى نهاية العمل بما يساعد يساعد عليه الإيقاع من تحطيم الفواصل بين شعور المبدع وشعور المتلقي، فيتيح له الدخول معه في عالم شعوري وافر»[3].

وعليه، سيكون هذا الفصل مخصصا لدراسة البنية الصوتية، مركزة على الإيقاع الموسيقي، وما تمليه طبيعة القصيدة الحرة من نمط موسيقي يكمن في اختيار الشاعر للألفاظ وطريقة توزيعها وفقا للبحر الذي تكتب فيه القصيدة.

---

[1]– أنظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص:5، وعبد العزيز مطر، علم اللغة وفقه اللغة، ص ص: 32–39، وعاطف مدكور، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، ص ص:101–102.

[2]– عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الخداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ش م م لبنان، ص: 192.

[3]– د/ عبد القادر هني، نظرية الابداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص: 22.

وبما أن طبيعة الشعر الحر تقوم على الإيقاع المرتبط، عادة، بنظام المقاطع الشعرية أو ما يسمى حديثا بالمقاطع الدلالية التي تصنع نسقا متواليا للمعنى، ذلك أن التشكيل الحداثي قد تمرد على القصيدة البيتية التي تكتمل فيها الدلالة بالوقفة المسماة الروي[1]، فإنني سأعمد في هذا الفصل إلى الوقوف على مختلف أشكال البنية الإيقاعية للنصوص المشكلة للديوان، فضلا على القيمة التعبيرية للأصوات التي سجلت حضورها على مستوى الجملة أو السطر الشعري كما على المقطع.

1.موسيقى الاطار (الإيقاع الخارجي):

إن موسيقى الإطار في "**مقام البوح**" لم تخرج عن المعهود، إذ أن الشاعر عمد، كما الكثير من الشعراء، إلى استعمال بحور عهدناها في الشعر الحر، وهي عادة البحور الصافية، تماشيا مع الشائع من ميل هذا النوع من الشعر شعر(التفعيلة) إلى الأوزان الصافية، لأنها أوزان واحدة التفعيلة:«تتيح للشاعر حرية كبيرة في تشكيل السطر الشعري –وليس البيت– والتوقف عندما يرى ذلك ضرورة فنية»[2]، وقد استخدمها عبد الله العشي استخداما لم يخرج عن غيره من الشعراء على اعتبار أن:«الشعر الحر جار على قواعد العروض العربي، ملتزم لها كل الالتزام، وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع التام والمجزوء والمشطور»[3]. وإذا نظرنا إلى الكيفية التي توزعت بها البحور في **مقام البوح** وجدنا أن بحر الكامل

[1]– د. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، ط2، 1989، ص: 5.

[2]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط1 دار الكاتب للطباعة والنشر، 1967، ص: 63.

[3]–طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص:5.

ووزنه **(متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن)** مكررة قد ورد في القصائد التالية: (تجاوب،احتفال الأبجدية، حرائق الفتون، قمر تساقط في يدي، العودة من وراء الماء، لا تصمتي)، ثم يليه بحر الرمل ووزنه **(فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن)** مكررة وقد جاء في القصائد التالية: (الغياب، التآويه، أيها الشعر، السر، مديح الاسم)، ، ثم المتدارك ووزنه **(فاعلن، فاعلن، فاعلن)** في القصائد: (افتتان، أجراس الكلام، نشيد الوله)، وبعده بحر السريع ووزنه **(مستفعلن، مستفعلن، فاعل)** مكررة في القصيدتين: (أول البوح، القصيدة) وأخيرا بحر البسيط ووزنه **(مستفعلن، فاعلن، مستفعلن)** وهو من البحور المركبة، التي أشيع أنها هجرت من قبل الشعراء المحدثين، وقد ورد في قصيدة واحدة وهي: (بهجة).

إن الذي نلاحظه في كتابة عبد الله العشي الشعرية أنها ارتبطت بحركة النفس ما دام: «التشكيل الموسيقي الجديد خاضع خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر»[1]، كما أن موسيقى الشعر لم تعد مجرد أصوات رنانة بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء، لذلك فإن التفعيلة في السطر الشعري تضيف إلى قيمتها الوزنية قيمة إيقاعية، وهو ما يفسر تتابع القصائد ذات البحر الواحد في **مقام البوح**، فإذا عدنا إلى القصائد التي كتبت على وزن الكامل وجدناها متتابعة في الترتيب وفي مكان وتاريخ كتابتها:

حرائق الفتون، ص: 49، باتنة/ماي 1998.

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر النعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1983، ص: 1.

قمر تساقط في يدي، ص: 55، باتنة/ماي 1998.
العودة من وراء الماء، ص: 63، باتنة/ماي 1998.
لا تصمتي، ص: 69، باتنة/ماي 1998.

بالاضافة إلى قصيدة (تجاوب)، وإن ابتعدت عن بقية القصائد من حيث الترتيب (ص: 15)، فإنها لم تبتعد من حيث تاريخ كتابتها (06 ماي 1998)[1] ، وهو ما يفسر الارتباط الدلالي بين مجموع القصائد هذه، سواء من حيث موضوعاتها، أو من حيث طبيعة لغتها، مما لا يثنينا عن تذوقها وقراءتها على أنها قصيدة واحدة، ففي قصيدة (تجاوب) التي يقول فيها:

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا
يأتي من المدن البعيدة
كي تراه وكي يراها.

وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،
وأرى بهاها.

ناديتُ،
نادتني
سمعتْ ندائي،
وأنا سمعت نداها.

[1]– مقام البوح ، ص ص: 49،55،63،15.

...إلى أن يقول:

وأمد عن بعد يدي

فتمد عن بعد ضياها

وأمد صوتي

فتمد لي من جنة الفردوس فاها...

هذا هو الفردوس

(يطوي البيد طي)

يا خالقي...

يا خالقي...

صرخت،

صرخت،

صرخت،

وانقطع الكلام...

وسقطت...

مغشيا علي... [1]

نجد أن كتابة القصيدة على وزن (الكامل)، كما نلاحظ في هذا المقطع، يمنح القارئ المتذوق فرصة التأمل وتتبع التفاصيل بنوع من الهدوء والروية التي يحتاجها أي قارئ للشعر، وبخاصة قارئ شعر التفعيلة، الذي يستوجب عليه الوقوف على كل كلمة ثم ربطها بما يسبقها وما يلحق بها من كلمات أخرى حتى يمكن نفسه من جمالية الإيقاع الذي

[1]– مقام البوح، ص: 15...21.

يرتبط، لا محالة بالدلالة، وتأتي قصيدة (حرائق الفتون) مكملة لقصيدة (تجاوب) من حيث المضمون والبحر، كما أسلفت، مما يعطينا انطباعا بأنهما قصيدة واحدة:

مدي قوامك حول ساريتي...
ليرتفع الشراع لرحلتي الكبرى...
وتنفتح البحور.
وتمر أحصنتي إلى جزر الخرافة...
والزبرجد والزمرد والبخور.
مدي نشيدك حول صمتي...
كي تبوح الأبجدية بالحرائق والمواجد...
وارتعاش الواجد المفتون.
إلى أن يقول:
أحبيبيتي
هل كان مغشيا علي...
أم أنني في العرش...
أمثل للصلاة.[1]

فالمقطع الأول للقصيدة وهو مقطع تمهيدي سردي يقوم بالدرجة الأولى على الوصف والتفصيل، تتقدم فيه تفعيلتا "بحر الكامل" الصحيحتان لتتكرر (متفاعلن) على طول المقطع، لتبقى الحال الشعرية

[1]– مقام البوح، ص: 49...53.

في وضع انفعالي أكبر من الوضع الانفعالي في قصيدة (تجاوب)، ويلعب التدوير في القصيدة دورا مهما في ربط تفاصيل الجملة الشعرية مما يعكس حالا شعرية توحي بالتسارع المقصود لبلوغ أقصى درجة من الانفعال، وهو ما نلاحظه بجلاء في القصيدة الموالية (قمر تساقط في يدي) ذات الإيقاع السريع مما يؤكد المقولة بأنه ليس للبحر علاقة وثيقة بالأغراض، فالعلاقة الحقيقية والارتباط الفعلي، إنما يكون «بين الموضوع والإيقاع الذي يمثل حركة النفس وحالاتها، ومناسبة الإيقاع لقدر المشاعر التي تختلج في شعور الشاعر لدى تصديه لبناء قصيدته؛ فالموضوع يختار إيقاعه، ودرجة تدفق نغماته، ليستكمل بذلك تشكيله الذي لا تنهض به اللغة وحدها في التأثير على متلقيه، فتأثير الإيقاع الموسيقي للشعر إذن، لا يرد في النهاية إلى إدراكنا لنغمات خارجية، تؤثر في أجسادنا تأثيرا ماديا، وإنما يرد إلى أن نفوسنا هي التي يحدث فيها هذا التنغيم. فكل نغمة في تجربة فنية ما، تؤثر في إدراكنا وترتفع معها نغمات عاطفية في قلوبنا، سالكة نفس الطريق الذي صدرت خلاله عن نفس الشاعر»[1]

مري على جسدي ليتسع الأمد
وتصير للأقمار أجنحة
وتزهو في بساتيننا الحمائم
والحجل
مري على روحي...

[1]– النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني (الموقف والتشكيل الجمالي)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1982، ص: 483،484.

ليحترق الجسد
وتحوّم الأطيار حول شفاهنا
وتلقط ما تناثر...
من شرار البوح...
أو مطر القبل.

مري على جفنيّ...
كي احلم
كي أفتح الشباك نحو حضارة أخرى
وأكتشف المسالك والممالك والأمم.
مري...
لأختصر الطريق إلى الجبل

مري على قلبي...
ليحتفل البلد
.....
.....[1]

بقليل من التمعن يتجلى مدى تداخل البنية الإيقاعية مع الدلالة في تشكيل شعرية هذا المقطع لندرك مدى التداخل والتعانق بين التشكيل الدلالي للنص الشعري، والتنوع الإيقاعي فيه، جراء المزاوجة بين الوحدة

[1]– مقام البوح، ص: 57

الإيقاعية **(مستفعلن)**، وهي**(متفاعلن)** بعد أن دخل عليها الإضمار؛ وهو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة[1] ممثلة في التركيب (مري على) وبه يتحرك التشكيل الدلالي وفق مسار زمني يحدده فعل الأمر (مري)، وهو استهلال يشي بحركة انفعالية قوامها التوتر الحاد في نفس الشاعر وتصميمه على مرور حبيبته على الجسد ليتسع الأمد، وتصير للأقمار أجنحة، وتزهو الحمائم والحجل في البساتين...ولا تنتهي هذه الحركة حتى يتم الاتحاد بين الحبيبين ليصيرا واحدا، وهي نهاية استعجلها الشاعر فكانت وتحققت بفعل بحر الكامل وإيقاعه الذي استوعب هذه الرغبة وتفاعل معها تفاعلا إيجابيا مما حقق الانفلات الشعوري بالراحة والطمأنينة بتحقق العشق الصوفي:

هل من أحد
مثلي ومثلك في بهاء العشق
في هذا البلد؟

هل من أحد؟
هل من أحد؟[2]

ويبقى الارتباط عضويا بين مجمل قصائد بحر الكامل، وهو ما يتضح بجلاء من خلال توظيف فعل الأمر في مطلع كل قصيدة كمحرك دلالي لمجموع الحركات التي تليه، والتي تهدف كلها إلى غاية واحدة

[1]– د/ محمد مصطفى أبو الشوارب، علم العروض وتطبيقاته (منهج تعليمي مبسط)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004، ص: 111.

[2]– مقام البوح، ص: 61.

تكون بمثابة المهدئ لتوتر الشاعر وهي العشق الصوفي الذي يتشكل تصاعديا وفق طبيعة الاندماج المرجو، وهو ما نلاحظه في القصيدة التالية: (العودة من وراء الماء):

أنا جئت من مدن الخرافة...
مثقلا بحطام أصنامي
وأوثان الغواية...
فافتحي للعاشق المعبد.
أنا عدت من أطلال أيامي...
ومن بدد السنين اليابسات
ومن وراء الماء...
بددا بدد.
فلتفتحي صدرك،
للعاشق المجهد.[1]

يتكون هذا المقطع من واحد وعشرين وحدة إيقاعية من بحر الكامل، تسعة منها صحيحة (متفاعلن ///0//0)، وسبعة مضمرة (مستفعلن /0//0/0)، وخمسة وقعت عليها علة الحذذ★[2] (مثْفا /0/0)، ولو تأملنا هذه البنية الإيقاعية لهذا المقطع لوجدنا أن هذه الزحافات

[1]– السابق، ص: 64.

[2]– **الحذذ:** هو حذف الوتد المجموع الأخير من التفعيلة، فتتحول (متفاعلن) لتصبح (متفا)، ويجوز إضمارها فتصبح (مثْفا). أنظر، علم العروض وتطبيقاته، د/ محمد مصطفى أبو شوارب، ص: 112.

والعلل قد وردت لتلبي حاجة في نفس الشاعر، وبخاصة في السطرين الأخيرين:

فلتفتحي صدرك،
للعاشق المجهدْ.

أين وردت علة الحذذ، لنستشعر من خلالهما نوعا من الالتماس والرجاء الممزوجين بالاستعطاف، وهو ما تكرر في كل القصيدة، بحضور أفعال الأمر:

...
فلتفتحي هدبيك لي...
أبدا أبد.
...
ولتفسحي...
لأحط في عينيك راحلتي...
...
ولتمنحي لي في جوارك خيمة...
...
فلتمنحيني رعشة...
تصل البداية بالأبدْ.[1]

[1]– السابق، ص:67.

وتتواصل النبرة الإيقاعية نفسها، إلا أنها في هذه المرة تبدو أكثر تسارعا وأكثر حدة ممزوجة بشحنة من الحماس، في قصيدة (لا تصمتي)، الشيء الذي يفسر كثرة ورود أفعال الأمر في القصيدة، فنشعر وكأن الشاعر يستعجل نفسه على إعلان فكرة الاتحاد والتماهي بالحبيبة؛ رمز الأنوثة، والخصب، والجمال، ليصبح هو هي، وهي هو، من خلال توظيف رائع لوحدات لغوية وإشارات ترميزية: «فالكلمة "الإشارة" لا تحمل قيمة جوهرية في ذاتها، وإنما تتحدد قيمتها بعلاقتها مع سواها تعارضا ومغايرة فإن التفعيلة ليس لها أثر خارج دائرة البحر، ففي داخل النص الشعري تأخذ حيويتها وتمارس دورها الموسيقي وتأثيرها النفسي»[1]

قولي...

لا تصمتي أبدا،

فكل دقيقة عندي بعام.

لا تصمتي...

كل الثمار على حقولك أحرف،

ويداي اعرف بالكلام.

ضمي إلى جنبيك...

...

نامي إلى جنبي...

فلست غريبة.

...

[1]– نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص:106.

نامي إلى جنبي...
سأحرق هذه الأشياء.[1]

...

وتستمر الحركة الشعرية في مقام البوح، ويستمر معها التنوع في الإطار الموسيقي والتعدد الإيقاعي. فبعد بحر الكامل، ينتقل الشاعر إلى بحر آخر من البحور الصافية، وهو بحر الرمل، وكلاهما ينتمي إلى دائرة المؤتلف من البحور، وقد سمي بهذا الاسم لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن؛ وقيل لسرعة النطق به لتتابع فاعلاتن لأن الرمل لغة يطلق على الإسراع في المشي[2]، وعدد القصائد التي كتبت على وزن هذا البحر، خمسة، مثلها مثل بحر الكامل، مما يدعونا إلى ضرورة إعطاء تفسير دلالي لذلك؛ وهو أن العدد خمسة قد ورد ليرمز إلى أصابع اليد الخمسة، وإذا جمعنا قصائد بحر الكامل وهي خمسة فإنها ترمز إلى أصابع اليد الواحدة، يضاف إليها قصائد بحر الرمل الخمسة، فيصبح لدينا يدان مرفوعتان بالدعاء والرجاء من لدن الشاعر لبلوغ المقام المنشود، والاتحاد بالحبيبة رمز الخصوبة والأنوثة في هذا العالم.

وأول نموذج لبحر الرمل في مقام البوح هو قصيدة: (الغياب)، وهي قصيدة مشكلة من سبعة مقاطع:

آه...يامر الغياب
كيف صيرت اخضرار الروح...

[1]– نفسه، ص:71.

[2]– أنظر، د/ محمد مصطفى أبو الشوارب، علم العروض وتطبيقاته، ص:211.

عمرا يابسا...
كيف شيبت شبابي

كم من الوقت سيمضي...
ومن الصبر...
لكي أخرج من تيه اغترابي

كم من الحزن سيمضي
كي أريح القلب من حرقته...
وأعيد الفرح الأخضر...
من بعد الغياب

كم من الوقت سيمضي...
كي تعود الحوريات
يتراقصن على عتبة بابي
ويعود الهمس واللهفة...
والبوح. يعود البرق والنشوة...
والسكر. يعود الغيب والبهجة...
والقرب. يعود البسط والقبض...
يعود الأنس والوجد...
يعود الصحو والمحو...
يعود الكشف والإخفاء،

حتى...
ليس يبقى أي شيء في إهابي

وتدور الأرض حولي:
آه...ما بي

آه...ما بي
وتنثال على ليلي أضواء الفراديس
وأنساب مع النشوة، حتى لكأني
ذائب في عتمة الليل المذاب

أتدلى بين قوسين: ابتعادي واقترابي.
أتملى وجهها الغارق في النور
وفي فيض الملاب:
(أي أسرارك جمعت بهذا الوجه
يا ربي...
...أي أسرار)

ثم أمضي...
صاعدا نحو السموات إلى أن يحتويني
أفق أبعد من حال احتجابي
كم من العمر...

لكي تزهو روحي
ويعود المجد للعمر اليباب
.....
.....
.....
آه...
مولاتي تجلت
هذه أنفاسها تلهب صدري
بعد أن ألهبه...
جمر اضطرابي.[1]

إن أول ما نسجله في نظرتنا للتشكيل الإيقاعي لهذه القصيدة، هي أنه يغلب عليها طابع الهدوء، والانسيابية، وهو ما نوعزه إلى مطابقة الإطار الموسيقى ممثلا في الرمل لطبيعة الموضوع، ووحداته اللغوية التي وفق الشاعر في تشكيلها...فأداة الشعر تتكون من كلمات دالة تنطوي على معان مباشرة أو غير مباشرة، حسب نوع العلاقات التي تنظم فيها، وارتباط الأداة الشعرية بنظام متميز من الدلالة،...يجعل موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أداته الخاصة...وما دام الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية؛ فلا بد أن يستمد الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي من اللغة[2].

[1]– مقام البوح، ص:105.

[2]– أنظر، جابر عصفور، مفهوم الشعر، ط3، بيروت 1983، ص ص:243،244.

إن المقطع الأول لقصيدة الغياب، من: (آه...يا مر الغياب) إلى (من بعد الغياب)، يتشكل من ثلاثة وعشرين وحدة إيقاعية، إثنتا عشرة منها صحيحة (فاعلاتن)، وتسعة مخبونة؛ أي دخل عليها الخبن وهو حذف الثاني الساكن لتصبح (فعلاتن)، واثنتان منها محذوفة؛ أي دخل عليها الحذف وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة لتتحول إلى (فاعلا أو فاعلن)[1]، وهذا التوزيع المهندس للوحدات الإيقاعية أضفى على المقطع نوعا من التثاقل في نبرة الشاعر نتيجة دخول الخبن على بعض التفعيلات، كما أن نبرة الأسف المرافقة لدلالة المقطع أضفت كذلك نمطا موسيقيا خاصا، الشيء الذي نلاحظه في المقطع الموالي للقصيدة عندما يقول الشاعر:

كم من الوقت سيمضي
كي تعود الحوريات
يتراقصن على عتبة بابي

إلى أن يقول:

كم من العمر...
لكي تزهو روحي
ويعود المجد للعمر اليباب.[2]

وهو مقطع يؤكد عدم تمكن الشاعر من مراده في تجاوز الغياب الروحي الذي لازمه إثر افتقاده لمولاته القديسة، وهو ما يتواصل في

[1]– أنظر، علم العروض وتطبيقاته، (مرجع سابق)، ص ص:211،212.

[2]– مقام البوح، ص ص: 100،104.

القصائد الموالية مما يؤكد تعمد الشاعر في وضع ترتيب خاص حتى يمنح القارئ فرصة في مواصلة بناء المعنى، والحفاظ على النغمة الموسيقية طوال رحلته مع الديوان. ويتضح ذلك أكثر في القصيدة الموالية (التآويه)، التي تقوم على التركيب الاستفهامي الذي يدور حول أداة الاستفهام (هل) التي يتكرر من خلالها صوت الهاء؛ وهو من الأصوات المهموسة ذات المخرج الحلقي الدال على البعد، المبرز لنبرة الاحتراق، والتمزق؛ الأمر الذي يتطابق مع اختيار العنوان ليعرب الشاعر من خلاله على حالة شعورية تكاد تكون متكررة في جميع قصائد الديوان، وهي البحث عن عمق يهيئ للشاعر محيطا للانغماس والغوص في تلافيف الحالة الصوفية، يقول:

هل هو الشوق؟

هل الوحدة؟

هل حزني؟

هل هو الصمت الذي يجرح روحي؟

هل هي الرغبة؟...

هل سر...

لست أدري بعد معنى لمعانيه؟

هل شتات الروح في تيه التآويه؟

الذي نلاحظه في هذه المقطوعة أنها تتشكل من أربعة عشرة وحدة صوتية (تفعيلة)، ثمانية منها صحيحة (فاعلاتن)، وأربعة مسبوغة؛ أي

دخل عليها التسبيغ، وهو زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف[1]، واثنتان مخبونتان، إن دخول ظاهرة التسبيغ في هذا المقطع تعطي دلالة واضحة على أن الشاعر أراد أن يمنح نفسه مجالا أوسع للتعبير عما بداخله دون أن تتقيد بالتفعيلة الصحيحة، وهو ما يتلاءم مع الدفقة الشعورية التي تحمل الشاعر نحو المنتهى الذي ينشده، وهو ما يتماشى وطبيعة الشعر الحر.

إن التنوع الواضح في البنية الصوتية في مقام البوح، أعطى، دون أدنى شك، مجالا أوسع للشاعر في صياغة قصائده في قوالب موسيقية متعددة مما جعل الحركة الدلالية على مستوى اللغة أكثر حيوية، وذلك عبر الانتقال من بحر إلى آخر، لذلك وجدناه في قصائده، (افتتان، أجراس الكلام، نشيد الوله) يستخدم بحر المتدارك الذي تتميز وحداته الصوتية بقلة حركاتها مقارنة ببحور شعرية أخرى، مما يجعلها أكثر سرعة، الشيء الذي نلاحظه من خلال هذا النموذج من قصيدة افتتان:

حين يومض في الروح ذاك البريق
يترجل قلبي عن صهوة العمر
كي يستريح بظلك...
من صهد السنوات.
ويفتح باب العروج إلى قبة...
في الفضاء السحيق.[2]

[1]– علم العروض وتطبيقاته، ص: 212.

[2]– مقام البوح، ص ص: 23،24.

فهذا المقطع، كما هو ملاحظ، يتميز بإيقاع سريع يتلاءم مع طبيعة الفكرة الواردة في النص، وهي فكرة تقوم على منطق الحجاج الوصفي الذي أراد الشاعر من خلاله إخبارنا بمدى الراحة التي يتمتع بها حين يتفيأ بظل من يبحث عنها، وينفتح له باب العروج في فضاء سحيق. والإيفاع نفسه نجده في قصيدة أجراس الكلام، عندما يستمع الشاعر إلى صوت مولاته القادم من نبع الغابات، كما أن قصر الأسطر الشعرية في هذه القصيدة أو في القصيدة السابقة، أعطى الإيقاع العام وتيرة متوازنة من حيث السرعة، وتسابق الأحداث وتتاليها:

أترنح يا مولاتي
تتقاذفني ريح...
وتلم أشتاتي أمطار
يحجبني قمر عني
وتعرج بي نحوك أقمار
مولاتي...
جردني صمت العالم من ذاتي
هل أحلم أن تتوحد ذاتك...
في ذاتي،
لتضيف إلى عمري... أعمار.[1]

وتعبيرا عن الابتهاج، والفرح كما من خلال عنوان القصيدة (بهجة)، ينتقل بنا الشاعر إلى بحر البسيط الذي يستعمله مشطورا

[1]– نفسه، ص ص: 42،43.

(مستفعلن، فعلن) في كل سطر بطريقة غنائية جميلة زادتها نغمة القافية الداخلية المرصعة خفة وأريحية:

نهر من البهجه
ينثال في روحي
ياليت لي حجه
ألقاك في صبحي
ياليت لي
ياليت.
ياليت لي ثغرك
طيرا على شفتي
يمتاح من صدرك
يسقي ظما لغتي
ياليت لي
ياليت
ياليت لي
ياليت.[1]

فالقصيدة كما نلاحظ، اتسمت بطابع إيقاعي مميز من خلال استعمال البسيط المشطور، ثم هذا التوازي بين الوحدات اللغوية المرصعة بالقافية، كل ذلك، جعل من هذا النص لوحة موسيقية جميلة.

[1]– مقام البوح، ص ص: 73،74،75.

2.القافية:

لم تعد القافية مرتبطة بالمحسنات الصوتية ، كما كان شائعا، وإنما أصبح لها دور دلالي تؤديه في إطار البنية الموسيقية العامة للنص الشعري، وصار لها مفهوم جديد في إطار الجملة الشعرية التي تستلزم عددا معينا من القوافي وفق التجربة الشعرية التي تحفز الشاعر على تدعيم العنصر الدلالي، «...فالقافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر، يتجاذبان ويدور كل منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبدا ودون أن يتصادما، ويجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنبا إلى جنب»[1]، فالمعنى إذن، عملية مركبة تتضافر، في سبيل تأديتها، العديد من العناصر، ومن هذه العناصر، الصوت الذي هو المادة الأساسية في تشكيل العوالم الشعرية، والقافية أحد أهم مكونات الانسجام الإيقاعي المرتبط دوما بالبؤرة الدلالية للنص.

وبالعودة إلى "مقام البوح"، نجد أن الشاعر عبد الله العشي قد أعطى للقافية أهمية كبرى في توجيه الدلالة، إن على المستوى الجمالي أو المستوى اللغوي، وهو ما يظهر جليا في كيفية توزيع القوافي الذي – حسب رأيي – لم يتناقض البتة مع موضوع النص، إذ نجد الشاعر يتعمد جعل القافية تتبع الفكرة وليس العكس، وهو ما يمكن ملاحظته من خلال قصيدة (أول البوح)، التي يقول فيها:

[1]– س. جيويار، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، دمشق، ط2، 1965، ص ص: 218–219.

أوقفتني في البوح يا مولاتي،
قبضتني، بسطتني،
طويتني، نشرتني،
أخفيتني، أظهرتني...
وبحت عن غوامض العباره.

فهذا المقطع، مثلا، يمثل نموذجا حيا على أن القافية لم تعد هدفا يسعى الشاعر إلى تحقيقه، حتى وإن كان ذلك على حساب اللغة، أو الموضوع، كما كان معروفا في الشعر التقليدي، لذلك نجد أن المقطع يعتمد في بنيته الإيقاعية على التوازي الحاصل بين الوحدات المشكلة للمقطع في ذاته، وهو ما يفسر نزوع الشاعر إلى إبداء الدلالة أكثر من الصنعة الموسيقية.

أما في المقطع الموالي، فإن النبرة الإيقاعية قد تغيرت مع تغير البؤرة الدلالية، وهو ما يتبدى من خلال وجود القافية الداخلية كما نرى:

وقلت يا مولاي:
أعطيت لك...
أعطيت كل شيء لك،
أفرغت فيك ما جمعت من محبتي
ومن بحار نشوتي
أطلقت للمواجد الشراع...
لكي تفيض عن حدود رؤيتي
كينونتي،
وترتقي إليك.

فكل نبض في العروق لك.
وكل لفتة، أو نظرة،
أو كلمة، أو نغمة،
وكل تمتمه.
وكل بين من الكلام،
وكل غمغمه.
وكل الصمت...
حتى الصمت لك.[1]

فالملاحظ من خلال هذا المقطع أن الشاعر قد أولى اهتماما خاصا بالتنويع في القافية بما يتمازج والدلالة العامة للأسطر، وذلك من خلال الاعتماد على ضميري المخاطَب والمخا□طب في تشكيل روي القوافي (لك، محبتي، نشوتي، رؤيتي، كينونتي، إليك، لك)، وهو ما يؤكد الارتباط بين البنية الموسيقية ممثلة في القافية والبنية الدلالية المستمدة من طبيعة الحوار المبني على الثنائية بين (الأنا والأنت)، وهو ما حققته القافية الموحدة التي تظهر بجلاء في القصيدة الموالية (تجاوب)، التي حقق الشاعر من خلالها إيقاعا موسيقيا ممتعا باستعمال حرف الهاء الذي ينتهي بمد أفضى جوا مميزا على أسطر المقاطع، كما أن اختيار هذا الحرف أوحي بحرارة اللقاء، وهو ما نلمسه من خلال تنامي البؤرة الدلالية من مقطع إلى آخر:

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا
يأتي من المدن البعيدة...
كي تراه وكي يراها.

[1]– مقام البوح، ص ص: 7–8–9.

وأنا برمل الضفة الأخرى اراها،
وأرى بهاها.
ناديت،
نادتني،
سمعت ندائي،
وأنا سمعت نداها
هاهي من ثبج المياه تطل قامتها الجميلة
قديسة وإلها.[1]

ويواصل الشاعر في تنويع القوافي، من خلال تنويع المواضيع، ففي قصيدة (افتتان) التي تميزت بإيقاع جميل جدا بسبب توظيف حرف القاف في المقاطع الثلاثة الأولى، وحرف الميم المسكن في المقاطع الثلاثة الموالية، وحرف الراء المسكن، كذلك، في المقاطع التي تليها، نجد التقفية المقطعية، وهي استقلال كل مقطع بقافيته، والتي تعد من خصوصيات القصيدة الحديثة قد أخذت مكانها في الديوان مما يفسر اهتمام الشاعر بالجانب الفني والجمالي عن طريق التنويع في الإيقاعات الموسيقية، وكذا الجانب الدلالي عن طريق الانتقال من موضوع إلى آخر بطريقة سلسة تبعد القارئ عن الملل، وتزيده رغبة في مواصلة القراءة.

يقول:

حين يومض في الروح ذاك البريق
يترجل قلبي عن صهوة العمر...

[1]– مقام البوح، ص ص: 15–16–17.

كي يستريح بظلك...
من صهد السنوات.
ويفتح باب العروج إلى قبة...
في الفضاء السحيق.

حين يومض ذاك البريق
تتفتح بين يدي العوالم،
يتجمع ما استبقت السنوات...
من السنوات
وما أغفلته المرارات...
من دافئ الروح،
قبل اشتعال الحريق.

أرى ما أرى...
لست أقوى على وصفه،
امرأة من سراب...
ترش العطور على سنواتي،
وتملأ بالوهج الخصب...
حقل العبارة في كلماتي
وتثير الفتى
كي يطول الطريق.[1]

فهذه المقاطع الثلاثة قد حققت نغمة موسيقية بسبب القافية، وكل ذلك في تناغم وانسجام غريبين مع دلالة المقاطع ومعانيها الفرعية؛ وهو

[1]– مقام البوح، ص ص: 23–24–25.

من بين اهتمامات الشاعر، على ما يبدو، لأن الانتقال إلى المقاطع الأخرى يأتي مع تجدد القافية والحفاظ على اللازمة (حين يومض ذاك البريق) التي أضفت جوا مميزا، وكانت بمثابة الجملة الرئيسية، أو الرابط الدلالي بين مختلف المقاطع، يقول:

حين يومض ذاك البريق
وتملؤني امرأة...
قدمت من وراء الغمام
تحط على كتفي رأسها،
وأحط على رأسها وجعي...
وننام
فتعبرني ألف أنشودة...
فأرد إلى أول العمر...
مغتبطا بالطفولة...
متحدا بالسلام.
ويعود إلى القلب سرب اليمام
فأخلو إلى الصمت
حتى إذا ذبت في دفق ذاك الجلال
تخلى ندى الشعر عني
وغاب جميل الكلام.
حين يومض في الروح ذاك البرق
تعود المسافة بيني وبيني
وتعقد بيني وبيني السلام.
وتختصر العمر،
حتى أراني طفلا،
وحتى أرى عمري بعض عام.

إن الملاحظة التي لا بد من تسجيلها في هذا السياق، هي أن الشاعر قد تعمد اللجوء إلى القافية المتنوعة أو التقفية المقطعية، بغرض منهجة الانتقال من فكرة إلى أخرى بطريقة جذابة، بحيث يتم إسدال الستار على المقطع بواسطة القافية التي تتبع اللازمة؛ هذه الأخيرة التي تمثل إطارا لإقفال المقطع، وفي الوقت نفسه، تضمن الوحدة العضوية والشكلية للنص الواحد، فإذا كان المقطع السابق قد اختصر حلما جميلا بطلته امرأة من سراب، فإن المقطع الذي يليه، يفتح الستار على فكرة جديدة لكنها مرتبطة بالسابقة:

<u>حين يومض ذاك البريق</u>

أستفيق ولا أستفيق:

صور تتوالد، تعبرني، ثم توغل،

أتبعها...

تتراءى من البعد في صورة امرأة

من ألوف الصور،

هي عابرة وأنا عابر...

هي تغزل قلبي،

وتملؤه بالعصافير،

تفتنني، وتمر.

وهكذا يستمر الشاعر في مغامرته الشعرية مستفيدا من شتى تقنيات التنويع الموسيقي وعلى رأسها أنواع القوافي من أجل تحقيق أقصى ما يمكن من البعدين الجمالي، والدلالي وهو ما يتجسد في قصيدة (بهجه)،

التي انسجم فيها العنوان بالمضمون بالقافية المتناوبة الملائمة تماما لطبيعة النص:

نهر من البهجه
ينثال في روحي
ياليت لي حجه
ألقاك في صبحي[1]

فهذا النظام التقفوي قد أضفى على القصيدة هندسة مميزة وبخاصة، عندما جاءت القصيدة قصيرة، الشيء الذي أخرجها من الرتابة إلى الغنائية، ما دام الشاعر قد كتبها وهو في حالة بهجة ومرح.

3.الإيقاع الداخلي (موسيقى الحشو):

إن مادة الشعر الأولى هي الأصوات، ولا يجد الشاعر مناصا من التفاعل مع المادة الصوتية نتيجة انسياقه للإيقاع أثناء عملية التشكيل بواسطة الكلمات، التي تكتسب مواضعها في أنظمة لغوية تشكل بنية النص الشعري، ودلالته الرمزية.«وبذلك تصبح الأصوات علامات راتبة

[1]– مقام البوح، ص 73. أنظر ص: 30 من البحث.

على معان يصنع من فاعلية كل منها مع الآخر وجدليتها نبض الفعل الشعري»[1].

ويشكل الصوت في النص الشعري قيمة تعبيرية وجمالية، تزيد من التميز الدلالي للنص، لأن المستويات الصوتية المتباينة في تكرارها وتفاعلها المتناسب والمتماثل أحيانا، تشكل بعدا من الأبعاد الجمالية والدلالية في النص، التي تتناسب في كثير من الأحيان مع الحالات الشعورية والنفسية، للذات المرسلة وكذا الذات المستقبلة[2]. كما أن الفكرة القوية قد تترجم بأصوات قوية، والفكرة الهادئة بأصوات رقيقة، وكل ذلك يتأتى من الخصائص الدلالية للأصوات التي تأخذ أبعادا (سمعية، بصرية، وحتى نفسية)[3].

إن المراد بموسيقى الحشو، هو تتبع لغة النص الشعري في مقام البوح، والوقوف على ما للصوت (الحرف) من أهمية في توجيه الدلالة؛ وذلك ارتكازا على ما يمكن أن يحصل من ملاءمة، وتوافق بين طبيعة النص الموضوعاتية، وطبيعة اللغة من خلال الأصوات، وسأعتمد في ذلك على النماذج الشعرية التي أراها أكثر تمثيلا نموذجيا لهذه الظاهرة، كما يكون التركيز على الأصوات المهموسة، والمجهورة، لمعرفة ما إذا كانت تدل على معانيها المجردة أم خضعت لسياق النص.

[1]– د/ عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة (د.ط) 1978، ص: 112.

[2]– د/ عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص: 56.

[3]– MARCEL Cressot, Le Style Et Ces Techniques, Ed P.U.F , PARIS 7eme, 19971, p : 21.

ففي قصيدة أول البوح، مثلا لفت انتباهي الاستعمال المكثف نسبيا لحروف الهمس، وهي الحروف التي تجمع عادة في عبارة (فحثه شخص سكت)[1]، وبخاصة منها (التاء، والحاء، والسين):

أوقفتني في البوح يا مولاتي،
قبضتني، بسطتني،
طويتني، نشرتني،
أخفيتني، أظهرتني...
وبحت عن غوامض العباره
وقلت يا مولاي:
أعطيت لك...
أعطيت كل شيء لك،
أفرغت فيك ما جمعت من محبتي
ومن بحار نشوتي
أطلقت للمواجد الشراع...[2]

فالملاحظ أن هذا المقطع يعج بحروف الهمس التي تعكس نبرة هادئة تنم عن استقرار في نفسية الشاعر وهو يخاطب مولاته، كما أننا نلاحظ اعتماد الشاعر على إيقاع القافية الداخلية، وإن كان روي القافية الرئيسية هو حرف (الكاف)، بالإضافة إلى التوازي[3] المحقق بواسطة

[1]– أنظر، مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الأبيار الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 45.

[2]– مقام البوح، ص ص: 7–8.

[3]– أنظر، رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ت: محمد الولي، ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1981، ص: 103 .(والتوازي كما يعرفه فيوري لوتمان، هو:" مركب ثنائي التكوين،

علاقة التضاد بين الأفعال (قبضتني/ بسطتني)، (طويتني/ نشرتني)، (أخفيتني/ أظهرتني)، فهذه العلاقة الدلالية المبنية على التضاد، حققت إيقاعا داخليا خاصا قد يغني القارئ عن إيقاع القافية، ويتضح ذلك أكثر في المقطع الموالي:

فكل نبض في العروق هو لك
وكل لفتة، أو نظرة،
أو كلمة، أو نغمة،
وكل تمتمه.
وكل بين من الكلام،
وكل غمغمه،
وكل الصمت...
حتى الصمت لك،
غيبوبتي، وصحوتي، وباطني، وظاهري،
وأولي، وآخري،
ومبدئي، ومنتهاي لك...[1]

ففضلا عن حروف الهمس المشكلة لغالبية وحدات هذا المقطع والتي تعكس جهدا كبيرا من لدن الشاعر في إيصال رسالته إلى مولاته، فإن ذلك يأتلف مع طبيعة هذا النوع من الحروف المجهدة للتنفس؛ لأنها تحتاج أثناء نطقها إلى قدر من الهواء أكثر مما تحتاجه نظائرها

أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر، بدوره، يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه..." Christian BAYLON, Xavier MIGNOT, La Communication, Nathan, 2003, p : 134.

[1]– مقام البوح، ص ص: 9– 10.

المجهورة[1]، فإن الشاعر يراهن على ظاهرة التوازي في تحقيق أكبر درجة من الإيقاع والنغم حتى يشد إليه القارئ، هذا وقد نجح الشاعر في تحقيق الانسجام بين الدلالي والإيقاعي في النص، الذي عكس رغبة الشاعر في التوحد بمولاته، حتى أصبح كل سلوكه يصب في هذا السياق.

أما في قصيدة (أجراس الكلام)، فإننا نقف على نص موسيقي هادئ يتخذ من الكلمات أجراسا، ومن الحروف أوتارا، وكأني بالشاعر أراد فعلا أن يومئ إلى أن القصد من هذا النص هو إحداث موسيقى مميزة، اتخذت من حرف (التاء) مادة في تشكيل إيقاع خاص، فكان المزج بين القافية الخارجية للنص، والقافية الداخلية ظاهرة موسيقية، ففي المقطع الأول نسجل ورود حرف التاء إحدى عشرة مرة، وحرف الشين خمس مرات، وحرف الحاء خمس مرات، فتضافر هذا العدد من حروف الهمس في مقطع من تسعة أسطر، يدل دلالة واضحة على الهدوء وهذا يتلاءم مع طبيعة الموضوع، مع أن هناك عددا لا بأس به من الحروف المجهورة، إلا أنها ساهمت في إضفاء نبرة الهدوء هذه؛ لأن الصوت لا يحمل قيمة حقيقية بمعزل عن تركيبه في سياق ما[2].

[1]– أنظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 32.

[2]– أنظر، تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1983، ص: 37.

الفصـــل الثانـي

المستوى التركيبي

بنـاء الجملـة في مقام البوح

- الجملـة الفعليـة
- الجملـة الاسميـة
- التركيب الاستفهامي

يعد النص الشعري عالما لغويا تشترك في بنائه وتركيبه عناصر أساسية؛ نقوم بتفكيكها إلى مستويات بغرض الدراسة، والتحليل للوقوف على أهم السمات المشكلة للنص الشعري، وهذه المستويات هي: المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي، وهي مستويات مرتبطة ومتعاونة، وللمستوى التركيبي فيها مكانة مهمة في الوقوف على أهم مكونات البنية اللغوية للنص،«إن تعاون هذه الجوانب المتعددة أمر ضروري، لأنه يوقفنا على أسرار الإبداع اللغوي، وإنني أعتقد أن قدرة النحو عظيمة، وطاقته كبيرة على إخصاب التفسير اللغوي عامة، والشعري منه على وجه الخصوص»[1].

ثم إن دراسة بناء الجملة في النص الشعري، لهو من الأهمية بما كان، في الكشف عن معاني النصوص الشعرية؛ لأن الشعر فن لغوي، أو هو فن اللغة؛ لذلك لن يكون فهمه ميسورا إلا إذا قام على فهم بنائه، هذا البناء الذي لا يقوم إلا على بناء الجمل، فالقيمة اللغوية الحقيقية لا تنبني على المفردات مستقلة، بل تتأتى من نظام الجمل والتراكيب، وهو ما يسميه عبد القاهر الجرجاني بالنظم والتأليف:«...أن لا نظم في الكلم، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك،...»[2].

[1]– محمد حماسة عبد الطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص: 14.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق: محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1999، ص: 52،53.

والتركيب (SYNTAXE)، هو ذلك الجانب من النحو الذي يصف القواعد التي يتم بواسطتها تأليف الجمل من الوحدات الدالة[1]، وهو قسم من أقسام النحو الثلاثة، وهي "المركب التركيبي"، و"المكون الدلالي"، و"المكون الصوتي"، ويتألف من قسمين اثنين هما "المكون الأساسي" أو "القاعدة" "BASE"، وهي التي تحدد البنى العميقة، و"المكون التحويلي""Transformationnel" وهو الذي يسمح بالمرور من البنى العميقة المولدة من قبل القاعدة إلى البنى السطحية للجمل[2].

ويتداخل مصطلح التركيب مع النحو الذي لم يكن يختص بدراسة المركب من الكلام وحده، بل كان يتناول جميع مظاهر الكلام من مفردات وتراكيب[3]، فالتركيب هو أساس النحو، ويرادف مصطلح الجملة عند كثير من النحاة والبلاغيين القدماء والمتأخرين[4]، فهو يختص بدراسة العلاقات داخل نظام الجملة وحركة العناصر، كما يهتم بالبنية الكلامية في مستويين: المستوى السطحي "الدال"، والمستوى العميق "المدلول" وطريقة الربط بينهما وجعل المعنى أساس تقسيم الجملة وتحليلها ووضع شتى استعمالاها اعتمادا على مجموعة من القوانين التي تولد مجموعة من الجمل المتناهية تؤدي وظيفتها الإبلاغية والنحوية[5].

---

[1]– Jean DUBOIS Et Autres, Dictionnaire De Linguistique, PARIS, LAROUSSE, Septembre, 1989, p : 480.

[2]– أنظرالسابق، ص: 227، وكذا توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في الأدب العربي الحديث، ص: 76.

[3]– كمال قادري، التركيب النحوي في الآيات المدنية في القرآن الكريم، رسالة ماجستير (مرقونة)، جامعة حلب، 1988، ص: 5.

[4]– أبو حيان أثير الدين، البحر المحيط، 490/1، والسكاكي، مفتاح العلوم، ص ص: 74،79.

[5]– المنصف عاشور، التركيب اللغوي عند بن المقفع (في مقدمات كليلة ودمنه)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص: 15.

إذن، علم التراكيب يدرس «العلاقات الناشئة بشكل مطرد بين الصيغ الصرفية أو الكلمات التي تظهر في تراكيب اللغة، كما يعنى بدراسة نظام وتأليف الكلمات في جمل»[1].

وعليه، يقوم الجانب التركيبي في "مقام البوح" على طبيعة البنية النحوية، على اعتبار أنها محرك جوهري مولد لمنظومة الجمل الممثلة للوجه الدلالي العام، فالنص الشعري إن هو إلا مجموعة جمل، أو جملة طويلة مركبة تستمد إنشائيتها من نوعية التركيب المغاير للتركيب العادي، لأن خصوصية اللغة الشعرية أنها تخرج عن العرف النثري المعتاد، وذلك بكسر قواعد الأداء المألوفة[2]، إلا أن هذا الخروج: «لا يصل عادة إلى أن يصبح ذا كيان مستقل عن نظام النثر، في كل التعابير والتراكيب، بل يشترك مع نظام النثر حينا...»[3]، فلغة الشعر تكسر رتابة اللغة المألوفة، وهذا لا يعني كسر النظام الصرفي أو النحوي للغة، وظاهرة العدول هذه، أو الخروج عن المألوف في اللغة الشعرية، وكسر الأنماط اللغوية المطردة هي من خصوصيات اللغة العربية، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالشعر الذي لا يصبح شعرا بفضل مضامينه المتعددة، بل بطريقة صياغته؛ أي بفضل بنية المحتوى لا بالمحتوى نفسه[4]، فالقيم الجمالية التي تمنحنا إياها

[1]– د/ كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1985، ص: 232.

[2]– صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، 1987، ص: 82.

[3]– إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7، 1997، ص: 322.

[4]– أنظر يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1997، ص: 373.

اللغة من خلال الصياغة الأدبية الراقية، هي من وسائل اللغة الأساسية في الإعراب عن مضامينها وإمكاناتها، لذلك كان حقل الأدب هو المجال الفسيح لدراسة الأطر الدلالية، لما يستحوذ عليه من قدرات تتجاوز اللغة العادية بامتياز[1].

1. بناء الجملة في مقام البوح:

إن اللغة في مجملها تقوم على ثنائيات متقابلة، ابتداءا من المعنى واللفظ، إلى الحرف والكلمة، إلى المركب الاسمي، والمركب الفعلي، والإثبات والنفي، والذكر والحذف، والتقديم والتأخير...وكلها خصائص يتم من خلالها فهم ميكانيزمات اللغة وتراكيبها المعقدة التي تشكل في النهاية منطق اللغة الخاص، الذي نخصه في غالب الأحيان بأدوات إجرائية تختلف عن منطقنا العام.

والجملة في الدرس النحوي، هي الحد الأدنى من الكلمات (منطوقة أو مكتوبة) التي تحمل معنى يحسن السكوت عليه[2]، وهي أن تكون قد وضعت للبعد الدلالي الأول، وهو الإخبار المحايد، فلا يقصد المتكلم بالجملة غير هذا البعد الدلالي، وتسمى من حيث المعنى الجملة

[1]– محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995، ص: 134.

[2]– أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، (د.ت)،ج1، ص: 32.

التوليدية، أما من حيث المبنى فتأخذ اسمها في "الفعلية" أو "الاسمية" طبقا للعبرة بصدر الأصل[1].

والجملة هي الغاية الأولى لكل نظام نحوي، إذ يعمل على كشف تركيبها، ويحاول أن يربط بين الصورة الصوتية المنطوقة لها والمعنى المراد منها من خلال النظام العقلي الذي يحكمها[2]، كما أن لكل من الجملة الاسمية والفعلية، خصائص ومميزات تعبيرية، من ذلك أن الجملة الاسمية تفيد، عادة، ثبوت المعنى، أو الصفة للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئا فشيئا، في حين تفيد الجملة الفعلية التجدد والتغير[3]، وإن كان هذا الكلام نسبي، بسبب أن معاني التجدد والاستمرار، أو الثبوت والدوام، ليست مضمونة التحقق دائما، إذ قد يفيد التعبير الفعلي معاني الثبوت والدوام، خصوصا في الحكم والأمثال، والأقوال المأثورة، كما يفيد التعبير الاسمي معاني التجدد والحركة[4].

وعليه فالتنويع في التراكيب والجمل بين الاسمية والفعلية، ليست ظاهرة شكلية فقط، يراد بها التصرف والاتساع في اللغة، بل إن التنوع يكون بسبب من تنوع المعاني والدلالات التي يحفل بها كل نص مراعاة للسياقات المتجددة، وتماشيا مع الموضوعات المطروقة، وبخاصة في

---

[1]– لبوخ بوجملين، رواية الثلاثة لمحمد البشير الابراهيمي–دراسة دلالية– ، رسالة ماجستير مرقونة، جامعة باتنة، 1994/1993، ص: 63.

[2]– د/ محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، القاهرة، 1983، ص: 9.

[3]– أنظر الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت لبنان (د.ت)، 52. وعبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق وشرح عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، ط1، 1969، ص ص: 135، 136.

[4]– أنظر إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وأبنيته، مطبعة العاني، بغداد، 1966، ص: 204.

الشعر الذي يقوم على نمط لغوي معين يتجاوز اللغة العادية، وهو نمط:«يومي، ويلوح، ويستند إلى ما يسميه الأسلوبيون الانحرافات الموضعية والمعجمية والدلالية والنحوية والتركيبية والاستبدالية»[1]، هذه الانحرافات التي تجعل من الشعر أثرا لغويا يتجاوز مستوى الصحة اللغوية إلى مستوى آخر غايته التأثير العاطفي، باستخدام الصورة الفنية والتصرف في الألفاظ، وتأليف الكلام بما يحقق له التأثير والتعبير[2]، وهو المستوى الذي تزخر به نصوص "مقام البوح" سواء من حيث لغتها، أو جودة صياغتها من الناحية الفنية، فهي بحق نشاط لغوي خالق للمعنى، ويظهر ذلك من خلال البنية النحوية التركيبية لمجمل قصائد الديوان، مما ينم عن تميز في مجال نظم الكلام وتأليفه، عن طريق استغلال الأساليب اللغوية التي تتوفر عليها العربية، والتي من بينها التعبير بالجمل الفعلية والاسمية وبأنماط وصور متنوعة تتوافق وطبيعة النص الشعري الرامي إلى تقديم ما أمكن من صور فنية تزخر بجمال العبارة وفتنة العرض والتقديم.

تقوم دراسة البنية التركيبية في "مقام البوح" على القراءة الجمالية لمختلف البنى التركيبية في إطار من التحليل الدلالي الذي يقوم فيما يقوم على الاحتمالات الأقرب إلى طبيعة النص، مع مراعاة منطق الشعر في توظيف اللغة قصد التوصل إلى نسيج فني خالص، وذلك بالارتقاء إلى

[1]– د/ عاطف جوده نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان، الشركة العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1996، ص: 151.

[2]– أنظر محمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات، وللنثر والشعر، عالم الكتب، القاهرة، (د.ت)، ص: 116.

مستوى جمالي وأدبي راق اعتمادا على الأدوات البلاغية، فالشاعر يسعى، في نظم أشعاره، إلى اقتناء الألفاظ وتخيرها، واختيار التراكيب والأبنية، مع اعتبار البدائل اللغوية، والأنماط التي يحتاج إليها النص، لبلوغ أعلى ما يمكن من مراتب حسن العبارة، وجودة المعنى، وعذوبة التأثير، وهي الأسباب التي تجعل من المجال الأدبي، «هو الميدان الحقيقي لدراسة الإطار الدلالي المركب، لما فيه من إمكانات تعبيرية...»[1].

2.الجملة الفعلية:

يغلب على التركيب اللغوي في "مقام البوح"، الجمل الفعلية بأنواعها، مما يكشف عن الطبيعة الحركية للنص، عن طريق السرد، والإخبار، المتعلق بضمير المخاطَب (أنت□)، فالشاعر لا يريد أن يخفي ما لمولاته من تأثير في بلوغه المقام، وذلك باستعمال الجملة الفعلية التي تمتد إلى متمم واحد، والتي يتعدى الإسناد فيها إلى المفعول، يقول الشاعر مخاطبا مولاته "الأنثى":

أوقفتني في البوح يا مولاتي،
قبضتني، بسطتني،
طويتني، نشرتني،
أخفيتني، أظهرتني..
وبحت□ عن غوامض العبارة،
وقلت□ يا مولاي:
أعطيت لك...[2]

[1]– محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص: 134.

[2]– مقام البوح، ص: 7.

فهذا المطلع عبارة عن خطاب إخباري يقوم على الأسلوب التقريري السردي، يوجهه الشاعر إلى المرأة التي يدل عليها ضمير المخاطبة، وهو يفتتح بالفعل "أوقفتني"، الذي يتعدى إلى المفعول، الضمير المتصل (أنا)، فيكشف عن وجود اندفاع لدى المخاطب، كما يدل على وجود حالة من الدهشة والاستغراب في غمرة من الشعور الغامض لدى الشاعر، وهو ما تشير إليه بنية التضاد ممثلة في الأفعال: (قبضتني/ بسطتني، طويتني/ نشرتني، أخفيتني/ أظهرتني)، وكلها جمل فعلية يتصل فيها الفاعل بضمير المخاطَب (أنت)، للدلالة على حدة الحالة الشعورية الناتجة عن التوحد بين الشاعر والمرأة، وهي الحالة التي يستطيع من خلالها الشاعر أن يبلغ مقام البوح، وهو (وبحت عن غوامض العبارة) كما أن لصيغة الماضي التي وردت عليها الأفعال تدل دلالة واضحة على قصة الارتباط قد بدأت منذ زمن، وأنه هنا بصدد إكمالها.

وتمتد الجملة الفعلية إلى المفعول (الضمير)، متصلا بالفاعل (الضمير) اتصالا وثيقا، مما يعبر عن مرحلة التوحد بين الشاعر والمرأة التي أعطته كل شيء، وأفرغت فيه حبها، وبحار نشوتها، بغرض الارتقاء إليه، وقد وردت الجمل الفعلية في هذا السياق متتابعة، متسارعة (أعطيت، أفرغت، أطلقت):

وقلت يا مولاي:

أعطيت لك...

أعطيت كل شيء لك،

أفرغت فيك ما جمعت من محبتي،

ومن بحار نشوتي
أطلقت للمواجد الشراع...
لكي تفيض عن حدود رؤيتي
كينونتي،
وترتقي إليك[1].

ويبرز دور الجملة الفعلية أكثر في التعبير عن المواقف، والحالات، وتنوع السياقات، وهو ما يظهر في قول الشاعر:

يأتيني صوتك يا مولاتي...
رقراقا من نبع الغابات
يحملني فوق الأكوان،
وينشرني في كل فلاة
يمسح حزني...
ويمد حياتي بحياتي
يملأني عشقا وأناشيد...
ويذروني...
أشتاتَ أشتات[2].

فالسطر الأول من المقطع جاء عبارة عن جملة فعلية تعدت إلى الحال (رقراقا)، وهي جملة نواة، حملت الدلالة المركزية، ممثلة في التركيب الاسنادي (إتيان الصوت رقراقا) التي تتوزع فيما بعد في شكل تتابع لأفعال تدور كلها حول محور الفعل (يأتي)، هذه الأفعال التي

[1]– مقام البوح، ص: 8.
[2]– مقام البوح، ص ص: 35–36.

أفرزت حركية مميزة حولت المقطع الشعري إلى لوحة فوتوغرافية، لعب فيها أسلوب العطف دورا فعالا في تتالي المتغيرات وتسارعها، «فالمعنى النحوي في الجملة الفعلية محكوم بدلالة الفعل ودلالة الأجزاء معه ثم السياق، فهذه الأجزاء الثلاثة تتعاون جميعها في تحديد وظيفة الأجزاء التي تصحب الفعل»[1]، وهو ما نلاحظه بكثافة في قصائد الديوان التي تميزت بحركيتها، ونمائها، بسبب الاستعمال المكثف للفعل، يقول الشاعر في قصيدته أجراس الكلام:

يخطفني صوتك من نفسي
ويهاجر بي في بحر الأنوار...
وفي بحر الظلمات
ويعبر بي جزرا ومجاهيل
ومدائن ساحرة...
وبلادا كنت رأيت ملامحها في الحلم
يعبر بي أكوانا
يعبر بي حالات
أجمل مما فات...
وأجمل مما هو آت.[2]

فهذا المقطع الوصفي، قد جعل من الجملة الفعلية (يخطفني) الممتدة إلى مفعول وهو ياء المخاطب، وهو الشاعر نفسه، هذه الجملة الفاتحة لأفعال أخرى ساهمت كلها في إغناء الأسلوب السردي، الذي ميز المقطع، مما مكن للشاعر أن يحقق رغبته في مواصلة الوصف على

[1]– محمد إبراهيم البنا، تحليل الجملة الفعلية، ص: 98.
[2]– مقام البوح، ص: 36–37.

الطريقة الأسطورية، وهو ما يعطي أهمية كبرى للجملة الفعلية، ودورها في بناء النص في مقام البوح.

ويلعب فعل الأمر دورا فعالا في استمرارية الحركة الشعرية في قصيدة (حرائق الفتون)، حتى أن الشاعر جعل منه مقدمة لنتائج لا يمكن الاستغناء عنها، وهو ما يدخل في الجمل المركبة على سبيل التلازم، جملة الأمر والجواب، وهي من الجمل التي كثرت في مقام البوح حتى أضحت أسلوبا مميزا للشاعر، سواء أكانت على سبيل الحقيقة، أم على سبيل الالتماس والرجاء، يقول:

مدي قوامك حول ساريتي...
ليرتفع الشراع لرحلتي الكبرى...
وتنفتح البحور.
وتمر أحصنتي إلى جزر الخرافة...
والزبرجد والزمرد والبخور.
مدي نشيدك حول صمتي...[1]

إن نبرة التوسل التي صاحبت الحالة الشعورية في هذا المقطع، جعلت من الشاعر مصيرا مرهونا بما تقدمه له أميرته، وكأن الأمر قضية فيها مقدمة، ونتيجة.

فالملاحظ أن مثل هذه الجمل المركبة، التي تقوم على علاقات التلازم بين الأمر والجواب، قد طغت على الكثير من المقاطع، مما يفسر

[1]– نفسه، ص: 49–50.

اعتماد النص الشعري في مقام البوح، على طريقة التوليد المستمر للجمل، لخلق عالم لغوي يميزه التجريد، والتحليق في عوالم لامنتهية، وقد نلاحظ ذلك في قصيدة (قمر تساقط في يدي):

مري على جسدي ليتسع الأمد
وتصير للأقمار أجنحة
وتزهو في بساتننا الحمائم
والحجل.
مري على روحي...
ليحترق الجسد
وتحوم الأطيار حول شفاهنا
وتلقط ما تناثر...
من شرار البوح...
أو مطر القبل.
مري على جفني...
كي أحلم
كي ....[1]

وكما نلاحظ، من خلال هذا المقطع، فإن الشاعر يستمر في إتباع نفس المنهج في بناء نصه عن طريق تكثيف الأفعال وهي في مجملها أفعال دالة على المستقبل، كما أن لتكرار الفعل (مري) دلالة خاصة، توحي بحرص الشاعر الشديد، على الاستمرار في تكريس العلاقة السببية بين الأمر وجوابه، مما يوطن لأسلوب غايته الاسترسال في منح اللغة مجالا أكبر في إرساء كينونة شعرية متميزة، فتكرار صيغة الأمر (مري)

[1]– مقام البوح، ص:55–56.

في القصيدة، تسع مرات، في ظاهره، كأنه تحديد لتسع مستويات مختلفة، لكنه يدل، في واقع الأمر، على حقيقة باطنية واحدة، تلك هي مجاوزة النسبي وعناق المطلق، حيث يعثر الشاعر على أشباهه أو كلماته فيما وراء الأشياء، في منطقة الحدوس، والرؤى، تلك المنطقة التي تتغير فيها علاقة الدوال بمدلولاتها، لينتج عن التغيير دلالة تهجس بوجه آخر للتكوين ووجه آخر للإنسان[1] .

ويستمر عبد الله العشي في استعمال الجمل الفعلية، بغرض تحريك الفعل الشعري، المرتبط أساسا بمبادرة الضمير (هي)، المحرك للأحداث، والمولد للعملية الشعرية المستمرة، يقول:

قولي...
لا تصمتي أبدا،
فكل دقيقة عندي بعام.
لا تصمتي...
كل الثمار على حقولك أحرف،
ويداي أعرف بالكلام.
ضمي إلى جنبيك...
ماء حديقتي...
حتى يفرخ في مدائننا الحمام[2].

[1]– اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1988، ص: 100.

[2]– نفسه، ص: 69–70.

فهذا المقطع من قصيدة (لا تصمتي)، يعكس رغبة الشاعر في تجاوز الصمت، وذلك من خلال إلحاحه الشديد في توجيه الأمر (قولي)، (لا تصمتي)، (ضمي)...وكلها أفعال ليست مقصودة في ذاتها، ولكن فيما ينجر عنها من نتائج تفسح المجال لمواصلة العملية الإبداعية في اتجاه تحقيق التوحد، والانصهار عبر الكلمات.

واعتمادا على الفروق الدلالية الموجهة للمتكلم في اختيار تركيب دون آخر، فإن الشاعر قد كثف من استعمال الجمل الفعلية الأكثر دلالة على الزمن المتعين بوسيلة لفظية هي الفعل، كما أن ارتباط الجملة الفعلية بفكرة الحدث ارتباطا أصيلا، جعل منها مادة خاما لتشكيل النص في "مقام البوح"، ثم أن عدم الأهمية في تعيين المخبر عنه في نصوص الديوان، قد شجع على اختيار التركيب الفعلي لأداء الخبر، وهو ما لاحظناه في معظم السياقات.

3. الجملة الاسمية:

إن الفارق الأساسي بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية، هو أن الأولى أقوى في تأكيد مضمونها من الثانية، سواء أكانت منفية أم مثبتة[1]، لذلك ارتبطت الجملة الاسمية في "مقام البوح" أكثر ما ارتبطت بعنصر الإخبار المبني على وظيفتي التفهيم والتنبيه، وهما وظيفتان مرتبطتان بالرسالة اللغوية (المرسل – المتلقي)، مما يتوفر في الشعر بشكل واضح.

[1]– دلائل الإعجاز، ص ص: 96.

يقول عبد الله العشي في قصيدة تجاوب:

– وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،
وأرى بهاها...
– هاهي من ثبج المياه تطل قامتها الجميلة
قديسة وإلها.
هاهي تقبل من وراء الأفق،
أنصع من بياض الغيم
أجمل من صباها[1].

إن الجمل الاسمية التي وردت في هذه الأسطر، جاءت كلها لتأكيد الحضور الكلي لمولاة الشاعر، وهو تأكيد ينضوي على الإخبار المتبوع بصفات الجمال الملازمة لمولاة الشاعر، كما أن لأداة التنبيه (ها) دورا مهما في إثارة انتباهنا نحو العالم الخاص الذي أراد الشاعر أن يصوره من زاوية مولاته.

ولعل استعمال الجمل الاسمية قد حقق المراد، إذ مكن للشاعر أن يعطي بعدا دلاليا آخر تجاوز الدلالة السطحية التي يمكن أن نلمسها من خلال القراءة الأولية للنص، إذ نجده، مثلا، في قصيدة "العودة من وراء الماء"، يقف على حالته (مثقلا بحطام الغواية)، حتى يتمكن من دخول المعبد، وهو هنا يقصد معبد الجمال، والحب، يقول:

أنا جئت من مدن الخرافة...
مثقلا بحطام أصنامي

[1]– مقام البوح، ص ص: 15–16.

وأوثان الغواية...
فافتحي للعاشق المعبد.
أنا عدت من أطلال أيامي...
ومن بدد السنين اليابسات
ومن وراء الماء...
بددا بدد
فلتفتحي صدرك،
للعاشق المجهد[1].

ثم إن توالي الجمل المعطوفة، زاد من تكثيف الإخبار، وأعطى المقطع وتيرة متسارعة لبلوغ الغاية، وهي الخروج من حالة إلى أخرى، ولعل اللفظ المركزي (أنا)، في هذه المقطوعة بالذات، قد فرض نفسه في بروزه كمركز محوري لنسيج المقطع كله، مما يجعلنا نفسره على أنه رحلة الشاعر نحو اكتشاف ذاته.

وبما أن الخطاب الشعري في مقام البوح يقوم على التراسل بين (أنا) الشاعر المخاطب، و(أنت) المرأة المخاطَب أو الأنثى، فإن الوسط اللغوي لم يتجاوز، بأي حال من الأحوال، هذه العلاقة المبنية على التوازن بين الضميرين، (أنا وأنت). وعليه، فإن الفعل التعبيري أخذ اتجاها مميزا في طبيعة بناء الجملة الشعرية، وهو ما نلحظه في قوله:

قدسي حبك يا مولاتي
يغمسني في ماء الطهر...
ويلهمني الأشعار

[1]– مقام البوح، ص ص: 63– 64.

قدسي حبك يا مولاتي
يسقيني خمر العشق...
ويسكبها فوق دمي...
أنهار.[1]

فجمالية هذا المقطع تكمن، كما هو ملاحظ، في هذه العلاقة السببية الموجودة بين (قدسية الحب)، وما ينتج عنه من قيم ترفع الشاعر إلى مقامات عليا، وكأني بالشاعر يقول: (قدسي حبك، لأنه يغمسني في ماء الطهر، وقدسي حبك، لأنه يلهمني الأشعار، وقدسي حبك، لأنه يسقيني خمر العشق، ويسكبها فوق دمي...).

ومما يؤكد العلاقة بين الجملة الاسمية، وغرض الشاعر الإخباري، هو هذا الاسترسال في عطف الجمل، ليقدم لنا صورة مفصلة عن حالته الشعورية تجاه موضوع القصيدة (هي)، يقول:

امرأة من سراب...
ترش العطور على سنواتي،
وتملأ بالوهج الخصب...
وتثير الفتى...

ويقول:

صور تتوالد، تعبرني، ثم توغل،...
هي عابرة، وأنا عابر...
هي تغزل قلبي،
صور تتابع؛
صور تتوالد

[1]– نفسه، ص ص: 41– 42.

أو صور تتلاشى
ووجه امرأة...

إن هذا التوظيف المكثف للجمل الاسمية، وبهذه الصورة بالذات، لا يمكن تفسيره إلا على أنه محاولة من الشاعر ليرسم لنا لوحة متحركة من الوقائع والأحداث التي ترتبط بالمرأة، ليولد من خلالها الشاعر، وهي "امرأة من سراب"، إنها الجملة النواة، التي حركت عناصر النص الأخرى.

4. التركيب الاستفهامي:

التركيب الاستفهامي، من الأساليب الإنشائية، ويدرج ضمن الجملة الفعلية كما أكد على ذلك العلماء واللغويون القدماء:«وحروف الاستفهام لا يليها إلا الفعل، إلا أنهم قد توسعوا فيها فابتدئوا بعدها الأسماء، والأصل غير ذلك »[1].

ولا يمكن أن يدرس الاستفهام إلا بإعطاء الأهمية لأدواته المستعملة: (الهمزة، وهل)، وهما الأداتان الأكثر شيوعا، مما حذا بالنحويين إلى الاهتمام بهما اهتماما خاصا.

وقد يخرج الاستفهام عن دلالته الحقيقية حسب السياقات وتنوعها، مما فسح المجال أمام خلاف النحويين، فالفراء يرى أن (هل) قد تفيد

[1]– سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1988،ج1/ 98–99، وأنظر، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، 1963، 2/ 74–75.

الأمر أو التقرير أو التوبيخ، كما أنها قد تأتي بمعنى (قد)[1]، وهذا سيبويه لا يقول بخروج الاستفهام عن معناه إلا مع الهمزة التي تخرج عن معناها إلى معنى التوبيخ أو السخرية أو التقرير...بينما (هل) لا تفيد إلا معنى الاستفهام الحقيقي[2]، إلا أن الواقع اللغوي يؤيد ما ذهب إليه الفراء من خروج الاستفهام إلى معان جديدة ترتبط بالسياقات المختلفة، وبخاصة في الشعر الذي يفسح المجال واسعا أمام التوليد والتفجير اللغويين، ويمنح حرية أكبر للشعراء لكي يبدعوا في مجال اللغة.

إن تتبع ظاهرة الاستفهام – إن جاز لي أن أسميها ظاهرة – في مقام البوح يؤكد بما لا يدع مجالا للشك، حرية الشاعر في استخدام اللغة حسب قدراته ومواهبه في إضفاء الجديد، وهو ما ينسحب على الاستفهام الذي استعمله الشاعر عبد الله العشي كأداة من الأدوات اللغوية المتعددة، لخدمة الظاهرة الشعرية، وتماشيا مع الأساليب والسياقات المختلفة، وهي في الشعر كثيرة.

يقول عبد الله العشي:

مولاي...

<u>تسمح لي أن أسكنك</u>،

أذوب، من وجدي على أصابعك...[3]

[1]–أبو زكرياء يحي بن زياد الفراء، معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983، 1/ 202 و 0213/3.

[2]– الكتاب، 1/ 486.

[3]– مقام البوح، ص: 11.

إن استخدام الاستفهام في هذا المقطع واضح وإن لم تظهر الأداة لفظا، فهي ظاهرة معنى، وبواسطة التنغيم[1]؛ وهو ظاهرة صوتية مرتبطة بعملية الانجاز اللغوي، وما دام الشعر الحر شعر قراءة، فإن التنغيم يصبح أساسيا في إظهار معاني الجمل والكلمات، والوقوف على المقاطع الصوتية، وإعطاء التقطيع حقه في نطق اللغة وتأديتها، وهو ما نجد له مجالا في هذا المقطع الشعري الذي ينبني على استفهام غير حقيقي؛ لأنه استفهام أُريدَ به غاية شعرية فنية تمثلت في الفناء الصوفي، وإلا كيف يعقل أن يطلب شخص من شخص أن يسكنه، ويذوب على أصابعه. وهو الأسلوب نفسه الذي نجده في المقطع التالي:

تُراك يا مولاي تعذر العشاق...

حين يجرؤون،

من حر عشقهم،

لو عاتبوك:

أطلت غيبتك؟[2]

إنه الأسلوب الاستفهامي نفسه، أين تم حذف أداة الاستفهام واستغني عنها بالتنغيم الذي يتبدى عن طريق القراءة، مما يقربنا من المستوى الشفوي للغة؛ وهي الظاهرة التي لا يمكن إغفالها في النص الشعري المعاصر، عندما يعمد الشاعر إلى التراكيب المستحدثة التي

[1]– أنظر ماريوباي، أسس علم اللغة، ترجمة: د/ أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1998، ص: 92. ود/ فريد عوض حيدر، علم الدلالة – دراسة نظرية تطبيقية– مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1999، ص: 33.

[2]– مقام البوح، ص: 12.

تجمع بين خاصيتي المكتوب والشفوي لذلك يكثر استخدام اللغة الصناعية؛ وهي التنقيط، والفواصل، علامات الحذف (...).

ويتواصل استخدام الاستفهام في مقام البوح، لكن هذه المرة بإدخال الأدوات للدلالة على الاستفهام والكثرة، كما في قوله:

كم مرة وقعت خطاي
على خطاها،
ووقعت محترقا على بقايا من صداها.[1]

فالمقصود في هذا السياق ليس الاستفهام الحقيقي الذي يراد منه طلب التصديق الموجب[2]، وإنما استفهام استكثاري؛ يقصد من وراءه معنى الكثرة والتعجب. والأسلوب نفسه نجده في هذا المقطع:

مَن يتحمل هذا البهاء...
يريق على القلب فتنته،
ثم يسحب بهجته،
ويمر.[3]

وهنا نجد الاستفهام الإنكاري، وكأن الشاعر يستبعد أن يوجد شخص باستطاعته أن يتحمل (بهاءها الذي يريق على القلوب فتنته، ثم

[1]– نفسه، ص: 17.

[2]– أنظر، الحسن بن القاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1983، ص: 341.

[3]– مقام البوح، ص: 30.

يسحب بهجته ويمر)، كما أن اسم الموصول **(مَن) الدال على العموم، والإطلاق، قد أوحى** بدلالة الانتفاء، وهو ما نجده كذلك في هذا المقطع:

هل أحلم أن تتوحد ذاتك...
في ذاتي،
لتضيف إلى عمري...
أعمار[1].

وهو استفهام دلت عليه الأداة (هل) بمعنى (قد)، في شكل تساؤل من لدن الشاعر يخفي وراءه استحالة تحقق الحلم، وهو توحد ذات الشاعر في ذات مولاته.

ومن استفهام التعجب كذلك – وقد استعمله الشاعر بكثرة– قوله:

أحبيبتي...
هل كان مغشيا علي
فصحت على إيقاعك القدسي...
ذاتي.

ويواصل في نفس القصيدة محافظا على السياق نفسه:

أحبيبتي
هل كان مغشيا علي...
أم أنني في العرش...
أمثل للصلاة[2].

[1]– نفسه، ص: 43.

[2]– مقام البوح، ص: 51 و 53.

وقد ورد الاستفهام في هذا الموقف للدلالة على التعجب، وتعبيرا على الانبهار والاندهاش من لحظة الكشف وما تلاها من رعشة الفتون اللتان مكنتاه من الاطلاع على صورة المرأة التي يبحث عنها.

ويتواصل الاستفهام ب(هل) في مواضع متعددة من الديوان، وهو في معظمه استفهام مرتبط بفاعلية الحوار بين الشاعر والأنثى، لذلك وجدناه لا يخرج عن كونه استفهاما تعجبيا أحيانا، ويحمل معنى الاستغراب والتقرير في أحايين أخرى، كما في قول الشاعر:

تلومني أميرتي...
وهل درت بأنني أعيشها...
غزالة خضراء في حدائق الفيروز
مجلوة بالمسك والندى والنور؟

وقوله:

وهل درت بأنني أعيشها...
في غيبتي وفي حضوري؟
...
فهل بقي موضع للشعر يا حبيبتي...
أحط فيه أحرفي،
وأجتلي شعوري؟

ويتبلور الاستفهام في "مقام البوح"، ليصبح عنصرا أسلوبيا مهما في تشكيل البنية الدلالية للنصوص، وحاملا لنواة الفاعلية الشعرية، من

الشاعر إلى اللغة، إلى المتلقي؛ أي أن الشاعر قد عمد إلى توظيف الاستفهام بالمفهوم الواسع، متخطيا الاحتكام إلى القوانين اللغوية الصارمة، فاسحا المجال إلى سلطة العدول أو التحول الدلالي على المستويين اللغوي والموضوعاتي.

ففي قصيدته "احتفال الأبجدية"، التي يقول فيها:

من أيما غيمه
من أي غيب ساحر
من أي أفق...
أيما نجمه
حطت على شفتي هذي الابجديه:[1]

فالمتتبع لسطور هذه القصيدة يدرك بعد الانتهاء من قراءتها، أن الشاعر أراد أن يبني نصه بالاعتماد على انتباه المتلقي، مما يجعلنا نؤمن بأن الاستفهام هنا قد جيء به لتحريك الرغبة لدى القارئ حتى يتورط في العملية الإبداعية.

وعليه، فإنه كلما أوغلنا في "مقام البوح"، كلما ازدادت كثافة استعمال الاستفهام بأنواعه، وهو ما يفسر الحيرة، والتيه، والانصياع وراء حالة الوجد الصوفية، وما ولدته لدى الشاعر من جذب، واستغراق داخل الذات، وكل ذلك في نشوة من الإعجاب، والانبهار والوله:

آه...

[1]– مقام البوح، ص: 45.

من دل قلبي إلى البحر...
حتى تفاجئه الحوريات...
ويملأنه بالغواية والسحر...
والوهج المستعر[1].

فهذا المقطع كغيره من المقاطع الموالية، قد انبنى على توظيف الاستفهام بغرض ربط القارئ بانتظار الإجابة، مع أن الانطباع الأول يوحي بالتعجب، والدهشة، كما نلاحظ في هذه الأسطر: (من ترى دله، من ترى مده بالأغاني، من ترى وله القلب، من ترى علم الطفل..)، وكلها أسطر تحمل شحنات تعبيرية تتجاوز المعنى السطحي إلى الدلالة العميقة التي تلامس شعور الشاعر.

وتصل الدائرة إلى منتهاها عندما يرجع الشاعر إلى ذاته، لتصبح، بعد كل الذي سبق، مدارا للحركة الشعرية بأكملها، وذلك عبر وابل من الأسئلة المباشرة، لينتقل الاستفهام إلى مستوى آخر، وهو ما نلحظه من استعمال أدوات الاستفهام (كيف، كم، ما، أي، هل...)، في القصائد الأخيرة من الديوان، وهي على التوالي: (الغياب، التآويه، السر) التي نأخذ منها هذا النموذج الذي يقول فيه:

هل هو الشوق؟
هل الوحدة؟
هل حزني؟
هل هو الصمت الذي يجرح روحي؟
هل هي الرغبة؟

[1]– نفسه، ص: 85.

هل سر...
لست أدري بعد معنى لمعانيه؟
هل شتات الروح في تيه التآويه؟[1]

وتستمر القصيدة كلها على هذا النمط من الاستفهام المتواصل، وكأن الشاعر قد غرق فعلا في تيه لا حدود له؛ وهو ما يبرز جليا من خلال هذا التكرار المكثف لأداة الاستفهام (هل)، الذي نفسره بالتصاعد في النبرة الانفعالية التي انساق لها الشاعر بعد خروجه من مرحلة الوعي إلى مرحلة اللاوعي.

وهكذا فإن الاستفهام في "مقام البوح"، لم يستخدم من أجل ذاته، وإنما ارتبط بالسياق وما يحمله من قرائن لفظية ومعنوية، هذا بالإضافة إلى دور التنغيم في إظهار معاني ودلالات الاستفهام بأنواعه داخل قصيدة التفعيلة التي تقوم أساسا على القراءة كعنصر فعال في عملية التواصل.

[1]– مقام البوح، ص ص: 107–108.

الفصـــل الثالث

المستوى الدلالي

- المعجم الشعري والحقول الدلالي
- حقل المصطلحات الصوفية
- حقل ألفاظ الطبيعة

إن كل وحدة لغوية ما هي إلا "مركب" من وحدات أبسط منها: فالجملة مركب من مجموع الكلمات المكونة لها، والكلمة مركب من مجموع الحروف المكونة لها، مما انعكس على عملية التحليل الدلالي،إذ أصبح البحث عن المعنى يأخذ منحى تصاعديا من دلالة الصوت إلى دلالة الكلمة إلى دلالة التركيب، «فالمركب لا يخلو أن يُعلم إلا بعد العلم بمفرداته»[1].

[1]– فخر الدين محمد بن عمر الرازي، التفسير الكبير المشتهر بمفاتيح الغيب، دار الفكر، بيروت، ط1، 1981، ج1 ص: 91.

لذلك فإن المناهج اللغوية قد ركزت في دراستها للمعنى على المعنى المعجمي، وهو الكلمة المفردة بوصفها الوحدة الأساسية لكل من النحو والدلالة، وبما أن المفردة لا تتحدد دلالتها جيدا إلا ضمن السياق اللغوي، وذلك من خلال العلاقات النحوية، وكذا السياق النصي[1]، فقد دعا أصحاب النظرية السياقية إلى التركيز على أن الكلمة لا يكون لها معنى خارج السياق الذي ترد فيه[2]، فهم يدرسون الكلمات من خلال تحليل السياقات والمواقف التي ترد فيها؛ بمعنى أن الكلمة تعطى دلالات متعددة بتعدد السياقات التي تدخل فيها، أو تبعا لتوزعها اللغوي، كما أن للوظيفة الاجتماعية للغة أهمية كبرى، وأن معنى الكلمة لا ينكشف، إلا من خلال وضعها في سياقات مختلفة[3].

إن الوقوف بالكلمة عند حدود المعنى المعجمي، والاكتفاء بذلك دون مراعاة للسياق ودوره في إماطة اللثام على المعاني الممكنة الأخرى، قد يصيب المعنى بالغموض، لأن للمعنى النحوي (السياقي) دورا في الكشف عن خبايا النص وتفسيره، فالمعاني المعجمية تبقى على حالتها السكونية؛ أو ما نسميه بالمعنى (الصفري)، في حين تتطلب الكتابة الأدبية المشحونة بالانفعالات ألوانا من المعاني والدلالات التي تنقل المتلقي إلى أقرب نقطة من التجربة التي يترجمها النص.

---

[1]– د/ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص: 53.

[2]– جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق، دار الشؤون الثقافي العامة، بغداد، ط1، 1987، ص: 33.

[3]– د/ فريد عوض حيدر، علم الدلالة، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1999، ص: 157.

إن ألفاظ اللغة قد لا تضيق عن نقل ما في مكنون نفس الشاعر ووجدانه وخياله من حيث الكم، ولكنها تضيق من حيث النوع والتركيب والصياغة وقابلية التجسيد والتلوين الإيحائي. فقد لا يجد في اللغة رغم ثرائها واختلاف صيغها ووفرة ألفاظها وتراكيبها ما يتلاءم مع دقائق معانيه وشوا رد أخيلته وصوره ورؤاه البعيدة المكثفة ومشاعره وعوالمه الذاتية الفريدة، فيسخر قدراته المبدعة ليفك الحصار المعجمي أو السياج الوضعي المضروب من حوله، ويتحرر من القيود التي فرضتها الذهنيات الاجتماعية في إنشاء السياقات والصلات اللغوية بين المفردات، ويعمد إلى ابتكار سياقات جديدة وإلى إنشاء علائق متميزة وارتباطات غير مستهلكة بين عناصر اللغة المختلفة، وهكذا يطوع الشاعر اللغة ويخصبها ويخضعها لنظامه الخاص بشتى الوسائل الممكنة، وتكون له لغة خاصة داخل لغته العامة، لأن الشاعر «كالطائر الطليق يحلق في سماء من الخيال وينشد الحرية في فنه، فلا يسمح لقيود اللغة لأن تلزمه حدا معينا لا يتعداه، بل يلتمس التخلص من تلك القيود كلما سنحت له الفرص، فهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكر في قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية...فلا غرابة إذن أن نرى في ترتيب كلماته أمرا غير مألوف أو معهود»[1].

إن لغة الشعر، لغة متميزة بألفاظها وتراكيبها وصياغتها، «والكلمة في الشعر هي في الأصل كلمة تنتمي إلى لغة ما، هي وحدة من متن يمكن أن نجده في القاموس، ومع ذلك فإن هذه الكلمة تبدو وكأنها ليست

[1]– د/ إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1978، ص ص: 339–340.

معادلة لنفسها، ومن ثم يغدو تشابهها، أو حتى تطابقها مع الكلمة القاموسية سببا في الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الوحدتين المتباعدتين المتقاربتين، المستقلتين المتوازيتين، نعني الكلمة في مفهومها العام، والكلمة عنصرا في القصيدة الشعرية»[1]، لأن الكلمة في الشعر أكثر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة، لذلك نلاحظ دوما أنه كلما ارتقى النص وصار أكثر أناقة، كلما صارت الكلمة أكثر قيمة، واتسعت دلالتها ورحبت[2].

ثم إن الكلمة المفردة كعنصر يقوم عليه البناء الشعري، قد تفرغ من معناها المعجمي الأول، ليحل محله معنى جديد نتيجة العلاقات اللغوية والإيحاءات البلاغية وكل العوامل الفنية الجمالية اللصيقة بالاستعمال. فنشأة السياق الجديد يفسح المجال لوجود جديد تتجدد تبعا له الكلمة؛ بتخلصها من الدلالات الماضية، واحتوائها على دلالات جديدة: «إن الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها، في جو يحدد معناها تحديدا مؤقتا، والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة، بالرغم من المعاني المتنوعة، التي في وسعها أن تدل عليها والسياق أيضا هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها، وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية»[3].

---

[1]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار الطليعة بيروت، ص: 125.

[2]– نفسه، ص: 126.

[3]– جوزيف فندرايس، اللغة، تعريب عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1983، ص: 231.

ويؤكد بيير غيرو على أن معاني الكلمات تبقى احتمالية، وأن استعمالها في النص وكينونتها فيه هو الذي يكسبها المعاني المناسبة، والحقيقية التي يمكن استخلاصها من بين الكثير من الاحتمالات من خلال السياق، فلا وجود لمعنى حقيقي لكلمة من الكلمات إلا داخل النص أو السياق[1].

1.المعجم الشعري في مقام البوح:

إن الغاية من البحث في المعجم الشعري، هي إماطة اللثام عن الرصيد اللغوي عند الشاعر، والكشف عن أنماط توظيفه، سواء اقتصر ذلك على الإبقاء على الوظيفة الإبلاغية للكلمات، أو شحنها بطاقات تعبيرية جمالية تأثيرية؛ أي بتوسيع طيفها الدلالي إلى أبعد ما يمكن، لأن لغة الشعر الراقي تقوم على تحرير طاقات اللغة التعبيرية وتوجيهها توجيها جماليا مؤثرا يهز مشاعر المتلقي.

فالمعجم الشعري هو أحد أهم العناصر المشكلة للخطاب الشعري، ومكون من مكوناته الأساسية، فمن خلاله يتم رصد الخصائص النوعية واللغوية للمادة الشعرية، كما يكسب المعجم الشعري أبعاده الدلالية والجمالية من طبيعة اختيار بنياته اللغوية ومراعاة طرق توظيفها وتشكيلها في السياقات والأساليب المختلفة[2]، ففي الوقت الذي تتم فيه عملية انتقاء الألفاظ والكلمات، وتشكيلها بطريقة معينة فيها من الإثارة والتشويق، ما

---

[1]– Pierre GUIRAUD, La Sémantique, QUE SAIS-JE ? Presse Universitaire de France, 8ème édition, PARIS, 1975, p 30.

[2]– لخضر بلخير، البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، جامعة باتنة، 2005/2004، ص: 205.

يجعل المتلقي يسبح بخياله، فإن ذلك ما يمكن أن نطلق عليه المعجم الشعري[1]؛ فعملية الكتابة الشعرية أو لحظة الإبداع، التي يتم من خلالها الشروع في كتابة النص الشعري، هي لحظة يتم فيها اختيار واقتناء الكلمات والألفاظ، وتشكيلها بغرض التأثير في المتلقي، وبهذا يمكن التمييز بين شاعر وآخر عندما نقلب النظر في لغته لدراستها، لأن لكل شاعر صورته اللغوية الداخلية، التي لا بد عليه أن يظل مخلصا لها، باختراع الكلمات وإبداع الصور، والتلاعب بمعاني الألفاظ وتوسيع نطاقها[2].

وللوقوف على المعجم الشعري لشاعر من الشعراء، فإنه علينا أن نقوم بتوظيف إجراءات الحقول الدلالية، التي من خلالها نتمكن من تحديد الميكانيزمات والبنى الداخلية للدوال والمدلولات، ونكشف عن العلاقات المحورية والهامشية الرابطة بينها، وضبط الخصائص الشعرية لاتجاه من الاتجاهات.

والحقول الدلالية هي طريقة تصنيفية تهدف إلى تحديد مجموعة من الكلمات التي توحدها وتربطها دلالة أسرية واحدة، أو هي قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة والاختصاص[3]، لذلك فإن معنى الكلمة لا يتحدد إلا عن طريق علاقتها بكلمات أخرى تربطها

---

[1]– OWEN BARFIELD, Poétic Diction, faber and faber, LONDON, 1952, p : 96.

[2]– أنظر د. أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية: أهميتها– مصادرها– وسائل تنميتها، عالم المعرفة، ع 212، ربيع الأول 1417، أغسطس/آب 1996، ص: 131.

[3]– أنظر، أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص: 79.

بها علاقات تركيبية أو بنائية شكلية يجمعها لفظ عام مثل نظام الألوان في العربية: «فهي تقع تحت المصطلح العام لون، وتضم ألفاظا مثل: أحمر، أزرق، أخضر، أبيض، أصفر...»[1].

ولا تشترك الوحدة المعجمية في أكثر من حقل، كما لا توجد وحدة معجمية ليس لها حقل دلالي معين، على أن يُراعى سياق الكلمات وتركيبها النحوي[2].

ولأن الكلمة ليس لها معنى بمفردها، فإن أصحاب النظرية يلحون على مراعاة علاقاتها بالكلمات الأخرى، التي تجمعها خصائص دلالية مشتركة، لأنه لا يمكن إدراك معنى الكلمة إلا بمقارنة معناها بمعاني الكلمات الأخرى التي يجمعها حقل دلالي مشترك[3].

ويدخل تحت الحقول الدلالية ما هو محسوس كحقل الألوان، وغير المحسوس ذي العناصر المنفصلة كنظام العلاقات الأسرية، كما يدخل تحته الكلمات المترادفة، والتضاد، والأوزان الاشتقاقية، وأجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية، والحقول السنتاجماتية التي تحتوي على مجموعة

---

[1]– نفسه، ص: 79. و Jean DUBOIS Et Autres, Dictionnaire De Linguistique, LAROUSSE, PARIS, Septembre, 1989, pp : 81-84.، وعدنان بن ذريل، اللغة والدلالة، آراء ونظريات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989، ص ص: 52–53.

[2]– أنظر د.حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص: 89.

[3]- Pierre GUIRAUD, La Sémantique , p : 93.

الكلمات التي يربطها الاستعمال ولا يجمعها الموقع النحوي نفسه، كربط الأسماء بأحداثها والأفعال بأسمائها[1].

والتصنيف في الحقول الدلالية يتجاوز طريقة بناء الكلمات على أساس القرابة المعنوية، إلى بنائها على أساس علاقات متعددة، وهي:

1. علاقة الاشتمال أو (الحقل الدلالي العام)، مثل لفظ الحيوان الدال على أنواع الحيوانات (بقرة، قط، قرد، دب...).

2. علاقة الجزء بالكل أو (الحقل الدلالي الجزئي)، مثل أعضاء الإنسان وصفاته، وعلاقاته، ثم الحقول الدلالية الفرعية، وهي التي تتفرع عن الحقول الدلالية الجزئية[2].

3. علاقة التماثل والترادف، مثل، عامل، شغيل، كادح...

4. علاقة التضاد والتقابل، مثل، يمين/يسار، نهار/ليل، كما يدخل تحت هذا النوع ما نسميه العلاقات العكسية، مثل: باع/ ابتاع، هاجم/ دافع، وهي العلاقة التي تسمى في المنطق باسم التضايف[3]؛ فقولنا: (باع أحمد سيارته لعمرو)، فهذا يعني؛ أن عمرا قد اشترى سيارة أحمد. وهنا ما يسمى بالتضاد الاتجاهي مثل: أسفل وأعلى، وجلس ووقف.

5. علاقة التنافر: وهي علاقة التنافر بين الوحدات داخل الحقل الدلالي الواحد، مثل علاقة اللون باللون الآخر (الأسود/ الأبيض)، الفصول (الشتاء/ الصيف)...

---

[1]– أنظر أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص: 80.

[2]– أنظر د. زكي حسام الدين، التعبير الاصطلاحي، مكتبة الأنجلو المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط2، 1985، ص ص: 139–215.

[3]– John LYONS, ELEMENTS DE SEMNTIQUE, traduction de J. Durand, PARIS, Larousse, 1978 , p : 218.

وعليه، فالبحث في المعجم الشعري من خلال الحقول الدلالية، هو بحث يوظف الأدوات اللغوية للوصول إلى نتائج تسلط الضوء على العمل الشعري؛ وهذا بفضل تقصي آلية الحركة اللغوية بين الدال والمدلول وتتبعها، في إطار السياقات المختلفة التي تعطي الدلالة أبعادها الاجتماعية والنفسية والفنية[1]، وهو ما سنقوم به في دراستنا للمعجم الشعري في "مقام البوح"، قصد الوقوف على مختلف العناصر اللغوية ودلالاتها الفنية؛ أي تقصي المادة المعجمية المشكلة لقصائد الديوان بغرض الوصول إلى الدلالة الممكنة سواء المرتبطة بقصدية الشاعر أم الدلالة المتمخضة عن التفاعلات اللغوية، بكل أبعادها الفنية والثقافية والاجتماعية، متبعة في ذلك منهج الدكتور فايز الداية في كتابه(علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية.

ولما كان "مقام البوح" ديوانا شعريا مادته الأولى هي اللغة، وسيلة وغاية في الوقت نفسه، فإن الاهتمام سيكون بتحديد الأدوات اللغوية الدلالية التي استعان بها الشاعر ووظفها، وفي مقدمتها الألفاظ الصوفية.

2.حقل المصطلحات الصوفية:

تعالقت التجربة الشعرية بالتجربة الصوفية في "مقام البوح"، إلى درجة جعلت منه نصا متميزا على المستوى اللغوي. فقد وظف الشاعر

[1]– لخضر بلخير، البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني، ص: 206.

عددا هائلا من أشكال الرموز الصوفية، مما حقق الخصب والثراء الدلاليين، فحين نأتي إلى رصد معجم الديوان، ضمن الدائرة الدلالية الأساسية (الألفاظ الصوفية)، يمكننا أن نبادر قائلين: إن توظيف اللفظ الصوفي في "مقام البوح" قد استأثر بالنصيب الأكبر، مما يعكس هروع الشاعر إلى بلوغ مرتبة الحب المطلق. وهو ما يتبين لنا من خلال تتبعنا للمعجم الصوفي، «فالتجربة تتبدى من خلال اللغة التي كتبت بها، وبوساطة أسلوبٍ تحقق جمالية التوصيل إلى القراء والمتلقين ومن ثم التواصل»[1].

إن أول ما يستوقفنا قبل تتبع قصائد الديوان، هو العنوان "مقام البوح" الذي يوجِّهنا منذ البداية إلى خلاصة مفادها أننا أمام تجربة صوفية، تستدعي أن نتعامل معها، بداية، بفك رموزها ليتسنى لنا بلوغ الدلالة.

"**مقام البوح**"

المقام: «عبارة عن استيفاء حقوق المراسم على التمام، ولهذا صار من شروطهم أنه لا يصح للسالك ارتقاء مقام إلى مقام فوقه، ما لم

[1]– د. فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق –دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص: 442.

يستوف أحكام ذلك المقام...وسميت هذه – وما سواها – بالمقامات، لإقامة النفس في كل واحد منها...»[1]

البوح: أصله حالة الإفضاء عن الكشف، والذي ينتمي أساسا إلى فئة الأحوال الصوفية.[2]

والعنوان يحيل على تعالق روحي أصيل، بين البوح الشعري، والارتقاء الصوفي الكشفي في معارجه، وعبر أسفاره التي لا تنتهي طالما أن الكشف يظل فضاء مستديم الحاجة إلى الكشف، والانتقال إلى مقام البوح، هو انتقال إلى مقام من نوع خاص؛ حيث تمتزج فيه الشاعرية بالعرفان.[3]وهو ما سأقف عليه، بداية من أول قصيدة إلى نهاية الديوان.

ويمثل العنوان بالنسبة للقارئ مركَزَ الدلالةِ الكلية للديوان، ومنه تتوزع الدلالات الفرعية، التي تتخذ مواقعها حسب السياقات المختلفة للقصائد، ولكنها لا تخرج عن السياق العام، الذي توحِّد بفعل اللغة الصوفية، التي كانت مادة لكل القصائد دون استثناء، الشيء الذي جعلني أتتبع حيثيات المعجم الصوفي عبر الديوان، على أنه مادة لغوية أخذت – وبإرادة من الشاعر – أشكالا متنوعة.

---

[1]– كمال الدين عبد الرزاق الكاشاني، لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، صححه وعلق عليه: مجيد هادي زاده، ط 1، مؤسسة الطباعة والنشر التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، طهران، إيران، 2000، ص: 546.

[2]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي – الحكة في حدود الكلمة –، ط 1، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص: 159.

[3]– أنظر ربيعة بعلي، بنية الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 110.

ففي "أول البوح"، يعْبُرُ الشاعر إلى الكشف عبر فضاءات البوح، بعد أن اعترته أحوال المتصوفة، وتوالت عليه المتضادات:

«أوقفتني في البوح يا مولاتي
قَبَضْتِني، بَسَطْتِني
طوَيْتِني، نشَرْتِني
أخْفَيْتِني، أظْهَرْتِني...»[1]

فا"لقبض والبسط" منزلتان متواليتان في قسم الحقائق. يقول بن عربي: « أن البسط من المقامات التي يتحلى ويتصف بها الإنسان في الدنيا والآخرة، أما القبض فيلازم الإنسان إلى أول قدم يضعه في الجنة، ويزول عنه...أما القبض فلا معنى له في دار النعيم إلا أنه يستبدل من مشاهدة الجلال بالهيبة»[2].

فبعد القبض والبسط، يأتي البوح "عن غوامض العبارة"، التي هي غاية في الوضوح والتجلي عند الشاعر الصوفي لأن مولاته أعطته كل شيء، وأفرغت فيه ما جمعت من المحبة، وبحار النشوة، وأطلَقَتْ للمواجد الشراع...

أطلقت للمواجد الشراعْ...
لكي تفيض عن حدود رؤيتي[3]

[1]– مقام البوح، ص: 5.
[2]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 898.
[3]– مقام البوح، ص: 8.

-**المواجد من الوجد**: «والوجد ما يصادف قلبك ويرد عليك بلا تعمد وتكلف ولهذا قال المشايخ: الوجد هو المصادفة، والمواجيد ثمرات الأوراد، فكل من ازدادت وظائفه ازدادت من الله تعالى لطائفه...»[1]

-**تفيض من الفيض**: والفيض لغة، من فاض الماء يفيض...ومنه: أفاض القوم من عرفة إذا تدافعوا، وذلك كجريان السيل...[2]

واصطلاحا: الفيض «هو تجلي الحق المستمر في صور العالم المحسوس، أو بتعبير آخر هو استمرار ودوام الفيض الأقدس...»[3].

ويصل التوحد الصوفي منتهاه، عندما يبلغ مرحلة الحلول، وهي فلسفة صوفية مفادها أن الله قد حل في الأشياء كلها، وهو بذلك قد حل في المتصوف المريد، متجاوزا المحبة المطلقة:

غيبويتي، وصحوتي، وباطني، وظاهري

وأولي، وآخري،

ومبدئي، ومنتهاي لك.

حللت فيك بك.[4]

-**غيبويتي من الغيبة**: «يستعمل ابن عربي مصطلح "الغيبة" بالمضمون الذي سبقه إليه الصوفية؛ أي غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق، لانشغال الحس بما ورد عليه ثم يغيب عن إحساسه بنفسه وغيره بوارد قوي، وهو من الأحوال...والغيبة من المفردات التي تشكل حدا في

---

[1]– القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق: معروف زريق وعلي عبد الحميد أبو الخير، دار الخير، بيروت، ط2، 1995، ص ص: 62–63..

[2]– مقاييس اللغة، مادة فيض.

[3]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، 890.

[4]– مقام البوح، ص: 10.

علاقة جدلية مع مفرد آخر، وهذا المفرد الآخر هو "الحضور". فالغيبة والحضور كالفناء والبقاء، معنيان متضايفان؛ إذ كلما كانت الغيبة كلية كان الحضور كليا، وكلما غاب العبد عن الخلق كلما حضر مع الحق»[1]

-**صحوتي**: «الصحو عند القوم [الصوفية] رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة بوارد قوي...واعلم أنه لا يكون صحو في هذا الطريق إلا بعد سكر»[2].

-**باطني وظاهري**: في اللغة: «الظاء والهاء والراء أصل صحيح واحد يدل على قوة وبروز، من ذلك ظهر الشيء يظهر ظهورا، فهو ظاهر، إذا انكشف وبرز، ولذلك سمي وقت الظهر والظهيرة، وهو أظهر أوقات النهار وأضوؤها، والأصل في كلمة ظهر الإنسان وهو خلاف بطنه، وهو يجمع البروز والقوة»[3].

وفي القرآن الكريم، الظهور: الغلبة، قال تعالى: ﴿فأصبحوا ظاهرين﴾.

وفي الاصطلاح: «كل شيء في الوجود له ظاهر وباطن: الحق، والكون، والإنسان، والمعاني، والأفعال.

الحق وصف نفسه بأنه ظاهر وباطن، فأوجد العالم عالم غيب وشهادة، لندرك الباطن بغيبنا والظاهر بشهادتنا.

إن الكون ينقسم إلى ظاهر وباطن، وقد سمي الله سبحانه وتعالى الباطن بالأمر والظاهر بالخلق»[4].

تراك يا مولاي تعذر العشاق.[5]

---

[1]– السابق، ص ص: 867-858.

[2]– نفسه، ص: 1206.

[3]– مقاييس اللغة، مادة "ظهر".

[4]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 753.

[5]– مقام البوح، ص: 12.

–**العشاق من العشق:** وهو«إفراط المحبة أو المحبة المفرطة، فإذا عم الحب الإنسان بجملته وأعماه عن كل شيء سوى محبوبه، وسرت تلك الحقيقة في جميع أجزاء بدنه وقواه وروحه وجرت فيه مجرى الدم في عروقه ولحمه، وغمرت جميع أجزائه جسما وروحا، ولم يبق فيه متسع لغيره...حينئذ يسمى ذلك الحب عشقا».[1]

فإني في الحضرة الكبرى.[2]

–**الحضرة:** في اللغة، «الحاء والضاد والراء، إيراد الشيء وورروده، ومشاهدته، وقد يجيء ما يبعد عن هذا وإن كان الأصل واحدا، وحضرة الرجل فناؤه»[3].

واصطلاحا: «كل حقيقة من الحقائق الإلهية أو الكونية مع جميع مظاهرها في كل العوالم تشكل حضرة؛ وهي حضرة الحقيقة المشار إليها، مثلا: القدرة هي حقيقة إلهية يرجع إليها كل مظهر للقدرة في العوالم كافة، من حيث أن كل قدرة في العوالم هي مظهر وتجل للقدرة الإلهية. فالقدرة الإلهية مع جميع مظاهرها وتجلياتها من حيث تميزها عن بقية الحقائق الإلهية تشكل حضرة، هي حضرة القدرة»[4].

ويفتح باب العروج إلى قبة.[5]

---

[1]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 303.

[2]– مقام البوح، ص: 13.

[3]–ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (حضر).

[4]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 323.

[5]– مقام البوح، ص: 23.

-**العروج**: لغة، من عرَجَ، عُروجًا: ارتقى...والمعراج: السٌلٌمٌ والمصعد[1].

وفي القرآن الكريم، وردت كلمة "عرج" بمعنى ارتقى، وصعد، في مقابل نزل، قال تعالى: ﴿يعلم ما يلِجُ في الأرض وما يخرج منها وما ينزل من السماء وما يعْرُجُ فيها، وهو الرحيم الغفور﴾[2].

«والمعراج النبوي، هو معراج تشريع، والمعراج الصوفي: معراج روحاني برزخي؛ أي من ذلك العالم الوسطي حيث تتجسد المعاني في صور يحسها الخيال...في مقابل المعراج النبوي (حسي بالجسم).

إن المعراج الصوفي معراج "علم" و"تعليم"، بل هو عروج من علم إلى شهود يعطي علما أعلى، حيث أن المعراج النبوي إلى جانب صفته العلمية التعليمية فهو معراج تشريع، والعروج لا يفْترِضُ الارتقاء والصعود بالحس أو بالخيال، بل أضحى تعريفه: النظر إلى الحق، في مقابل النزول: النظر إلى الخلق. ومنه فمعارج الأولياء، معارج روحية، أما معراج الرسول (ص) فهو معراج حسي فيه اختراق للسموات والأفلاك، وبهذا نحدد المعراج الصوفي:

1- المعراج الصوفي معراج روحاني برزخي.
2- المعراج الصوفي، هو عروج من علم إلى شهود، ونظر إلى الحق جل وعلا، فكل نظر إلى الحق إذن، هو عروج وفي المقابل كل نظر إلى الكون فهو نزول[3].

---

[1]- أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، جامع المعاجم، شركة العريس للكمبيوتر، ج1، ص: 199.

[2]- سورة سبأ، آية: 02.

[3]- أنظر، ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق: عثمان يحي، القاهرة، 1972، ج3، ص: 54.

ولذلك، فإننا نقول: إن الإسراء والمعراج الذي يكثر عند المتصوفة «هو زيارة للعالم الآخر، وهي زيارة برزخية بعين الخيال لا الجسم، وعلى ذلك فالتجليات بين فناء وبقاء تعد معراجا تعرج إليه روح المتصوف، أو حتى الفنان إلى العالم الآخر من عتبة هذه الدنيا في رحلة تنتهي بالعودة إليها من جديد، ولكن عودة بالمعرفة تجعل هذه الدنيا للعارف آخرة أبدا لأنه يترقى فيرى بعين الخيال»[1]

كي يطول الطريق.[2]

-**الطريق**: لغة، «الطاء والراء والقاف، أربعة أصول: أحدها: الإتيان مساء، والثاني: الضرب، والثالث: جنس من استرخاء الشيء، والرابع: خَصْفُ شيء على شيء.

فالأول: الطُّروق...قالوا: رجل طَرَقَةٌ، إذا كان يسري حتى يُطرق أهله ليلا...تسميتهم النجمَ طارقا، لأنه يطلع ليلا...الطريق، لأنه يتورد ويجوز أن يكون من أصل آخر، وهو الذي ذكرناه من خصف الشيء فوق الشيء»[3].

وفي القرآن الكريم،

1. الطارق: النجم، قال تعالى: ﴿وما أدراك ما الطارق النجم الثاقب﴾.
2. الطريق: مجازا بمعنى السلوك، قال تعالى: ﴿مصداقا لما بين يديه يهديه إلى الحق وإلى طريق مستقيم﴾.

---

[1]– سليمان العطار، الخيال عند ابن عربي، دار الثقافة، القاهرة، (د.ت)، ص ص: 92–93.

[2]– مقام البوح، ص: 25.

[3]–أبو الحسن أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة،تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1979، مادة "طرق".

واصطلاحا: «إن لفظ "طريق" في التصوف يختصر جملة "الطريق إلى الله"، لذلك كان من الشمول بحيث تندرج تحته التجربة الصوفية بكاملها، ابتداء من تنبه القلب من غفلته، مرورا بمجاهدة النفس ورياضتها، وصولا إلى النشاط الروحي، وتَفَتح فعاليته»[1].

يعبر بي حالات.[2]

-حالات: من الحال.

ولغة، «الحاء والواو واللام أصل واحد، وهو تحرك في دورة، فالحول، العام وذلك أنه يحول، أي يدور»[3].

واصطلاحا: «الحال هو ما يرد على القلب من غير تعمل ولا اجتلاب، ومن شرطه أن يزول ويعقبه المثل بعد المثل إلى أن يصفو، وقد لا يعقبه المثل، ومن هنا نشأ الخلاف بين الطائفة في دوام الأحوال...وقد قيل: الحال تغير الأوصاف على العبد فإذا استحكم وثبت فهو المقام»[4].

يعرج بي نحو سماوات ساحرة
يملأ دنياي سلاما...
وتسابيح،
وأورادا،
وتراتيل صلاة.[5]

---

[1]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص ص: 720–721.

[2]– مقام البوح، ص: 37.

[3]– مقاييس اللغة، "حول".

[4]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 331.

[5]– مقام البوح، ص: 38.

-**الأوراد**: مفردها وِرْد.

ولغة، الوِرْد: الماء الذي يُورَد...والوِرْد: العطش، والموارد المناهل، وأحدها مَوْرِد...[1].

واصطلاحا: «الوارد عند القوم الصوفية: ما يرد على القلب من كل اسم إلهي، فالكلام عليه بما هو وارد لا بما ورد، فقد يرد بصحو وبسكر وبقبض...وبأمور لا تحصى...وكلها واردات...وكل وارد إلهي لا يأتي إلا بفائدة...والفائدة التي تعج كل وارد، ما يحصل عند الوارد عليه من العلم من ذلك الورود»[2].

يشملني بفيوض الأنوار.[3]

-**الأنوار: النور**.

ولغة: «النور هو الذي يبصرُ بنوره ذو العماية ويُرْشَد بهواه ذو الغواية، وقيل: هو الظاهر الذي به كل ظهور، والظاهر في نفسه المُظْهِر لغيره يسمى نورا»[4].

واصطلاحا عند ابن عربي:

النور اسم من أسماء الله تعالى، يجعله بن عربي في رؤيته:

1. مبدأ الخلق، أو مبدأ ظهور التعينات.
2. مبدأ الإدراك أو العقل الساري في الوجود.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، م12، مادة "ورد".

[2]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1203.

[3]– مقام البوح، ص: 41.

[4]– لسان العرب، "نور".

وعلى هذا يكون الاسم "النور" المنبسط على جميع الموجودات، أصل نور الوجود ونور الهدى[1].

يقول ابن عربي:

1. النور مبدأ الخلق والظهور = نور الوجود.

2. النور مبدأ الإدراك = نور الشهود = نور الإيمان.

حيث أن بن عربي يجعل الاسم (النور) مبدأ الوجود والإدراك، لذلك كل وجود أو خير فهو: نور لأصله الإلهي في مقابل العدم والشر [ظلمة، أصل كوني].

يقول: «فالوجود نور والعدم ظلمة، فالشر عدم ونحن في الوجود، فنحن في الخير، وإن مرضنا فإنا نصح، فإن الأصل جابر، وهو النور»[2].

قدسي حبك يا مولاتي[3]

–**الحب**: لغة، «الحاء والباء أصول ثلاثة، أحدها اللزوم والثبات، والآخر الحبة من الشيء ذي الحب، والثالث وصف القصر...وأما اللزوم فالحب والمحبة، اشتقاقه من أحبه إذا لزمه»[4].

واصطلاحا، «الحب تعلق خاص من تعلقات الإرادة لا يكون إلا بمعدوم، ينتقل المحب بهذا التعلق إلى صفة المحبوب، وهو سار في جميع المقامات والأحوال لأنه كان في الأصل»[1]

[1]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1081.

[2]– ابن عربي، فصوص الحكمة، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980، ج2، ص: 486.

[3]– مقام البوح، 41.

[4]– مقاييس اللغة، (حب).

يقول ابن عربي: أ.«الحب تعلق خاص من تعلقات الإرادة، فلا تتعلق المحبة إلا بمعدوم غير موجود في حين التعلق...وأن المحبوب على الحقيقة إنما هو معدوم...»[2].

ب. «...يكون العالم ما أوجده الله إلا عن الحب، فالحب يستصحب جميع المقامات والأحوال، فهو سار في الأمور كلها»[3].

إن ابن عربي بما يتحلى به من طاقة توحيدية نراه يوجد الهوى والحب والود والعشق في عاطفة لها طبيعة واحدة تختلف بالصفات فتتغير عليها الأسماء...وهكذا يظهر أن المحبة عاطفة واحدة أو حقيقة واحدة العين، تتطور وتتصعد، وفي كل مرحلة من مراحل تصعدها تتخذ اسما: الحب، الهوى، العشق، الود، الغرام، الهيام...[4].

يسقيني خمر العشق.[5]

-**الخمر**: «للخمر وضع متميز في تراث الصوفية الأدبي، إذ كانت لديهم رمزا من رموز الوجد الصوفي...وتبدو الخمر تلويحا إلى الحب تارة، وإلى موضوع هذا الحب تارة أخرى، وإنما كانت الخمر في الشعر الصوفي

[1]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 302.

[2]– ابن عربي، الفتوحات المكية، 2/ 227.

[3]– نفسه، 4/ 104.

[4]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص ص: 302–303.

[5]– مقام البوح، ص: 42.

رمزا على الحب الإلهي لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر المعنوي، والغيبة بالواردات القوية»[1].

من نشيد <u>الوجد</u>...
في أعلى <u>المقامات</u>.[2]

–**<u>الوجد</u>:** لغة، «الواو والجيم والدال: يدل على أصل واحد، وهو الشيء يلفيه، ووجدت الضالة وجدانا...»[3]

واصطلاحا، الوجد: ما يصادف قلبك ويرد عليك بلا تعمد وتكلف، ولهذا قال المشايخ: الوجد هو المصادفة، والمواجيد: ثمرات الأوراد، فكل من ازدادت وظائفه ازدادت من الله تعالى لطائفه.

سمعت الأستاذ أبا علي الدقاق، رحمه الله تعالى، يقول: الواردات من حيث الأوراد، فمن لا ورد له بظاهره لا وارد له في سرائره، وكل وجد فيه من صاحبه شيء فليس بوجد، وكما أنه ما يتكلفه العبد من معاملات ظاهرة يوجد له حلاوة الطاعات، فما ينازله العبد من أحكام باطنة يوجب له المواجيد، فالحلاوات ثمرات المعاملات، والمواجيد نتاج المنازلات.

وأما الوجود، فهو بعد الارتقاء عن الوجد، ولا يكون وجود الحق إلا بعد خمود البشرية...فالتواجد بداية والوجود نهاية، والوجد واسطة بين البداية والنهاية[4].

---

[1]– عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص ص: 357–363.

[2]– مقام البوح، ص: 53.

[3]– مقاييس اللغة، (وجد).

[4]–أنظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص ص: 62–63.

–**المقام**: لغة: «القاف والواو والميم، أصلان صحيحان يدل أحدهما على جماعة من الناس، والآخر على انتصاب أو عزم»[1].

«وأقام بالمكان إقامة وقامة: دام...والمقامة، المجلس، والقُوم بالضم الإقامة كالمقام والمُقام ويكونان للموضع»[2].

واصطلاحا: إنه تحصيل شهود، أو كشف لحقيقة معينة مميزة، والترسخ في هذا التحصيل ترسخا علميا بحيث لا يصح الانتقال عنه[3].

والمقام مكتسب ثابت في مقابل الحال (وهب)، وهو يوجد بوجود المقيم. يقول ابن عربي: «وكل مقام في طريق الله تعالى فهو مكتسب ثابت، وكل حال فهو موهوب غير مكتسب ثابت، وكل حال فهو غير مكتسب غير ثابت، إنما هو مثل بارِق برَق، فإذا برق إما يزول لنقيضه، وإما أن تتوالى أمثاله»[4].

أي فيروزة أسكرتني...
بخمرتها اللدنية.[5]

–**السكر**: غيبة بوارد قوي...

«والسكر مراتب، فأول مرتبة: السكر الطبيعي، وهو سكر المؤمنين وسلطانه في الخيال، وثاني مرتبة: السكر العقلي، وهو سكر العارفين

[1]– مقاييس اللغة، (قوم).
[2]– القاموس المحيط، (قوم).
[3]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 931.
[4]– ابن عربي، الفتوحات المكية، 2/ 176.
[5]– مقام البوح، ص: 93.

وسلطانه في العقل، وثالث مرتبة: السكر الإلهي، وهو سكر الكمل من الرجال ويظهر في الحيرة»[1].

ويقابل السكر الصحو.

والصحو عند الصوفية: رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة بوارد قوي...واعلم أنه لا يكون صحو في هذا الطريق إلا بعد سكر، وأما قبل السكر فليس الإنسان بصاح، ولا هو صاحب صحو...[2].

يعود الصحو والمحو...

يعود الكشف والإخفاء،[3]

-**المحو**: المحو والإثبات، من ثنائيات السلوك الصوفي؛ كالفناء والبقاء، فعندما يُذْهِبُ المحو العبد عن نفسه يثبته عند ربه[4].

قال تعالى: ﴿يمحو الله ما يشاء ويثبت﴾[5].

المحو: رفع أوصاف العادة، وقبل إزالة العلة.

والإثبات: إقامة أحكام لعبادة، فمَن محا عن نفسه وأحواله الخصال المذمومة، وأتى بدلها بالخصال المحمودة، فهو صاحب محو وإثبات، وقيل: المحو، انسلاخ العارف عن كل وجود غير وجود الحق، والإثبات: تصفية السر عن كدورات الإنسانية[6].

---

[1]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1205.

[2]– السابق، 1206.

[3]– مقام البوح، ص: 101.

[4]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1016.

[5]– الرعد/ 29.

[6]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1017.

وفي شرح الآية السابقة من سورة الرعد، قيل: «يمحو عن قلوب العارفين ذكر غير الله تعالى، ويثبت على ألسنة المريدين ذكر الله تعالى»[1].

-**الكشف**: هو رفع الحجاب والاطلاع على كل ما وراءه من معاني وأسرار، فإذا كانت المشاهدة تختص بالذوات فالكشف يختص بالمعاني والأسرار...

وتتفق المشاهدة مع الكشف في أنهما موصلان للمعرفة، فالمشاهدة طريق إلى العلم، والكشف غاية ذلك الطريق وهو حصول العلم في النفس[2].

من خلال ما سبق، يتبين لنا أن الشاعر قد استغل، وبكل ذكاء، التراث الصوفي في بناء نصوصه، إذ لم يتوقف عند توظيف المصطلحات الصوفية كقوالب جامدة ليوهم القارئ بتنوع النص وغناه من الناحية اللغوية، بل استطاع أن يبلغ منتهى الفكرة الصوفية العميقة، وذلك بقدرته على تقمص التجربة وإظهارها، وهو ما يبرز لنا بجلاء من خلال طبيعة التراكيب المستخدمة من جهة، وكذا المضمون الثقافي الذي يوحي بمتانة المرجعية التي استند عليها في إنتاج نصوصه من جهة ثانية.

ثم إن الشاعر قد استطاع أن يرتفع بالفكرة الغزلية البسيطة، إلى أعلى مستوى يمكن أن يبلغه الإنسان في التعبير عن المشاعر، وذلك عندما وفق في اختيار اللغة الملائمة، والاستعانة بتوظيف الزخم الروحي للوجد الصوفي وحالة الحب المطلق.

---

[1]– أنظر الرسالة القشيرية، ص: 74.

[2]– سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 664.

3. حقل ألفاظ الطبيعة:

بالإضافة إلى المصطلحات الصوفية التي عكست الكون الشعري "لمقام البوح"، فقد احتلت ألفاظ الطبيعة المرتبة الثانية في بناء النص، فأضحى المدى الشعري لنصوص الديوان متأرجحا بين روحانية التألق الصوفي، وجاذبية الإغراء الجمالي لعناصر الطبيعة، وكلا العاملين له دور مركزي في بعث الفكرة النواة (الفكرة الغزلية البسيطة، وجوهر الأنوثة الحاضر دوما في حياتنا)، وفسحِ المجال للشاعر كي يمنح لحركته الإبداعية حظا أوفر في تحقيق عالم شعري متميز.

إنه، فضلا على المسحة الرومانسية التي أضفاها توظيف ألفاظ الطبيعة، فإن الشاعر قصد إلى تشكيل معجم متميز عبر عناصر دلالية جزئية تشارك في بناء عالم دلالي واسع ومتشعب، بواسطة اختلاقه لسياقات متجددة، «لأن السياق يعتبر عاملا مهما في تحديد محتوى القضية لأمارات معينة من نقوش الكلام في مناسبات مختلفة من النطق»[1]، لذلك سأعتمد في إبراز هذا الحقل الدلالي على تتبع الدلالات المرتبطة بالسياق؛ لأن التوصل إلى المعنى الحقيقي لا يكون عن طريق الأخذ من المعجم، ولكن عن طريق معرفة الاستعمالات والسياقات المختلفة للكلمة[2].

[1]– جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ص: 223.

[2]– Roger LADENT, Comprendre La Sémantique, Belgique des Presses De Marabout, S.A. 1974 , p : 27.

لقد رسم لنا الشاعر حدودا جديدة لأغلب الألفاظ التي استعارها من حقل الطبيعة، وترك لنا المجال لفهمها وإدراكها وفق سياقاتها الجديدة المرتبطة دوما بالدلالة الكلية للنص، ومن ذلك:

أفرغت فيك ما جمعت من محبتي
ومن بحار نشوتي
...
كي أفتح ابتدائي اختتامي
على الأمطار والأشعار
والرمز والإشارة[1].

إن لفظتا (بحار، والأمطار) قد استخدمتا استخداما مجازيا، فالأولى (بحار) أفادت معنى الاتساع، والتلاطم، وهو ما يربطها (بالنشوة)، والثانية (الأمطار) أفادت معنى الخصب والنماء.

ويزداد ارتباط الشاعر بالطبيعة أكثر، كلما حضرت (المرأة) وكانت محورا للحركة الشعرية؛ وهو ما يجعلنا، عادة، نربط بين البعدين الرومانسي، والصوفي:

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا.
...
وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،
...
هاهي من ثبج المياه تطل قامتها الجميلة.
...

[1]– مقام البوح، ص ص: 8–10.

هاهي من وراء الأفق،
أنصع من بياض الغيم[1].

فرمل الشواطئ، ورمل الضفة الأخرى، وثبج المياه، كلها ألفاظ تدخل تحت علاقة الاشتمال، وحقلها الدلالي العام هو لفظ البحر، وترتبط طبيعيا بالأفق، والغيم.

فنحن، إذن، أمام لوحة طبيعية اكتملت عناصرها، وتهيأت مسرحا للشاعر وقديسته، فطبيعة العلاقة التي تربطهما قد تجاوزت المعقول لتصبح علاقة مطلقة داخل عالم المطلق، فالرمل رمل الشواطئ كلها دون تحديد، وقامتها أطلت من كل المياه، وإذا أقبلت فإنها تقبل من وراء الأفق اللانهائي، وبياضها أنصع من بياض الغيم...إنه عالم الشعر والخيال الذي يجعل من اللفظة المحدودة، فضاء مفتوحا على كل الاحتمالات.

وتتعدد السياقات وتتنوع لتصبح عناصر الطبيعة نواة تدور حولها الحركة الشعرية بكل تفاصيلها، ويصير توظيف اللغة (الألفاظ) أداة في خدمة الفكرة الشعرية:

حين يومض في الروح ذاك البريق
يترجل قلبي عن صهوة العمر...
كي يستريح بظلك...
من صهد السنوات
ويفتح باب العروج إلى قبة..
في الفضاء السحيق[2].

[1]– نفسه، ص ص: 15–16–20.

[2]– مقام البوح، ص ص: 23–24.

فالبريق، والظل، والفضاء السحيق، هي ألفاظ صنَعَتْ بعدا جديدا ساهم في إكمال اللوحة التي أرادها الشاعر، فالبريق الذي يومض في روح الشاعر؛ هو وثبة صوفية من عالم الواقع إلى عالم الحلم، هو الحب الذي يصنع تفاصيل المستحيل، فالبريق هو الحضورُ المعجزةُ الذي يقود قلب الشاعر إلى الترجل بعد أن كان يمتطي صهوة العمر، ليستظل بظلها، ويفتح باب العروج إلى قبة في الفضاء، فهذا البريق هو فاتحة التحول من حالة إلى حالة؛ إنه السمو والانطلاق في فضاءات تصنعها الصور المتلاحقة.

وباستمرار الحالة، يلح الشاعر على استحضار ألفاظ الطبيعة (امرأة من سراب، قدمت من وراء الغمام، ويعود إلى القلب سرب اليمام، تخلى ندى الشعر عني، وتملؤه بالعصافير، الأفق المستحيل، ملأت بالرحيق العمر، كأنْ قمر)، وكلها ألفاظ ارتبط حضورها بحضور الأنثى/ مولاة الشاعر/ القديسة، وهي العلاقة التي أراد الشاعر أن يرسخها.

وتتأكد العلاقة الوطيدة بين الأنثى والطبيعة حتى كادا أن يصبحا شيئا وحدا، بل توحدا فعلا، وكلاهما مصدر للعطاء والاستمرار، فصوت الأنثى قدرة سحرية تنبع من الطبيعة وتنتشر فيها، وتحمل الشاعر إلى أحضانها:

يأتيني صوتك يا مولاتي...
رقراقا من نبع الغابات
يحملني فوق الأكوان،

وينشرني في كل فلاة

...

يخطفني صوتك من نفسي

ويهاجر بي في بحر الأنوار...

وفي بحر الظلمات

ويعبر بي جزرا ومجاهيل

...

يخطفني صوتك يا مولاتي

ويحط بأبهى الجنات

...

أترنح يا مولاتي

تتقاذفني ريح...

وتلم شتاتي أمطار

يحجبني قمر عني

وتعرج بي نحوك أقمار[1].

إن صوت "مولاته"، هو مصدر الجمال، ولا يصدر إلا من أصل الجمال ممثلا في الطبيعة. وليس حضور الطبيعة بهذا الشكل إلا نتيجة لتأمل الشاعر المستمر الذي ينقله عبر عوالم متنوعة، ليعود في الأخير إلى عالم مولاته.

ويقتضي إيمان الشاعر بأن ما هو جميل، ورفيع، لا يمكن أن يأتي إلا من فوق، ولا يمكن أن يكون إلا ملامسا للنجوم، والغيوم، والآفاق،

[1]– مقام البوح، ص ص: 35...43.

والغيوب، حتى إذا حضر أُعيد ترتيب الأمور، وانبعثت أحاسيس ومشاعر جديدة، هي أصل للمقول الشعري الذي حرك ما كان كامنا:

من أي غيمَهْ
من أي غيب ساحر
من أي أفق...
أيما نجمهْ
حطت على شفتيَ هذي الأبجدية:
...
ألف تعطر بالخزامى
وتضوعت منه اللحون
والميم حورية تسرح شعرها الفتان
قرب النبع
تحت التين والزيتون
وترف هاء كالفراشة
كي تحط على الندى...[1]

إن احتفاء الشاعر بهذا الحضور المتميز للأبجدية، وما ألهمته إياه من ضروب القول الشعري، هو الذي حرك فيه هذه النشوة والحبور ليقيم حفلا على شرف الحروف، بين أحضان الطبيعة؛ لذلك كان المقطع كله يتراقص تحت إيقاعات الألفاظ الجميلة المنتقاة.

وهكذا كلما ازداد اقتراب الشاعر من مولاته، كلما انخرط في الطبيعة أكثر، وامتدت به آفاق الكلمة المنتقاة بعناية إلى أبعد مما هو

[1]– مقام البوح، ص ص: 45–46.

محسوس، ليستغرق في بهاء الحضرة الصوفية، وكل ذلك لا يخرج عن تكثيف ألفاظ الطبيعة، مع تنوع ملفت في التراكيب المجازية التي تعكس الصورة الشعرية الراقية، وسأكتفي للتمثيل على ذلك بأسطر شعرية دون مراعاة الترتيب النصي:

–وتنفتح البحور/ وتمر أحصنتي إلى جزر الخرافة...، (ص: 49)/ اقتربي، وكوني نجمتي/ لأرى حدود الكون (50)/ فيروزة من سندس(51)/ وحمامة من نرجس/ ضوءا يمازج بالبها ضوءا/ ويحضن غيمة بيضاء(52)/ وأراك سيدة الكواكب كلها، وأميرة الأرضين والسموات(53)/ وتصير للأقمار أجنحة، وتزهو في بساتننا الحمائم والحجل (55)/ وتحوم الأطيار حول شفاهنا، أو مطر القبل(56)/ لأختصر الطريق إلى الجبل، شجر يحاوره شجر، لتتسع الكواكب حول ذاكرتي(57)/ قمر تساقط في يدي، وتفيض من مجد البذار الخصب، ليحملني رذاذ خارج الأكوان، وأغيب في أبهى بساتينك(59)/ في أحراش غاباتك(60)/ ومن وراء الماء، من تيه الفلاة(64)/ من بعد ما هومت في زبد البحار(66)/ كل الثمار على حقولك أحرف، ماء حديقتي، حتى يفرخ في مدائننا الحمام، إلى ماء الغمام(70)/ غزالة برية(71)/ نهر من البهجه(73)/ طيرا على شفتي(74)/ وهل لففت صدرها باللوز، أو فرشت خطوها زهرا(77)/ وتدخل الفصول في الفصول، حدائق الرموز والإشارة(79)/ غزالة خضراء في حدائق الفيروز، مجلوة بالمسك والندى والنور، في عتمة الديجور(80)/ وفي بهاء العشب، في التماعة الضحى المخمور، وفي العواصف الغضبى، وفي تبتل الزهور(81)/ من دل قلبي إلى البحر(85)/ وألقى عليه الفراش، ورصعه بالعصافير واللحن، طرزه بعروس المطر(86)/ وسار إلى جهة الغيم(87)/ ذوب الزهر، صارت

الأرض أجمل من يومها، والسماوات أجمل، والبحر والرمل والكون(88)/ عمدتني بماء النبوات، وسرت بي بين السماوات(89)/ موغلا في ينابيعها الصافيات، أغمس وجدي بماء الغمام(91)/ والبرق... والنور(92)/ نثرتني رذاذا على شفة الغيب(94)/ حملتني وراء المياه(95)/ قربتني من النورن حتى تطهرت من طيني، من البرق والغيم، والزرقة الكوكبية(96)/ يعود البرق والنشوة(101)/ لكي تزهر روحي(104)/ فافرش دربها زهرا، (115)/ هذا همسها العابق بالزنبق، من فيوض الحب نهرا(116)/ هي ذي في حضرة الوادي تجلت، برا ثم بحرا(117)/ ما الذي يحدث في أراضي الجديبه؟(119)/ أنت أوقدت بطيني، سرج النور، فساعد، عبدك الطيني(120)/ خض هذا البحر حتى، برعمت في الملح زهره(121)/ آه...لكنْ...نجمة في ظل أنوار مجره(123)/ ولم أجمع بحاره(128)/ أعبر البحر الذي بين يدينا، وأعيد النهر رقراقا نحو واديه(131).

إنه بالإضافة إلى الجانب التصنيفي للمعجم الشعري، والحقول الدلالية، وأهمية السياق في شحن الألفاظ بشحنات دلالية متجددة بتجدد هذا السياق نفسه، فإن دور المجاز يبقى أساسيا في التحليل الدلالي للنصوص، هذا التحليل الحديث الذي «يعرض –متكِئا على التقدم الذي أحرزته البحوث اللغوية– معايير جديدة للتصنيف، ومصطلحات تحدد بشكل واضح السمات الذاتية للمنهج الدلالي القائم على ثنائية الدال والمدلول، والطبيعة النفسية والاجتماعية لعلاقاتهما تحت الشكل الثنائي

لها: المشابهة والملاصقة (المجاورة)، وهكذا لا يقتصر الأمر على تحديدات وتقسيمات منطقية لتغير المعنى وتطوره، بل إن التفسيرات النفسية التي تواكب تفسيرات أخرى اجتماعية فتعطينا قدرا أكبر من الأدلة التي تظهر العمليات الدلالية بشكل أوضح وخاضع لمقاييس وقواعد»[1].

إن ما شهدناه من خلال دراستنا لمعجم عبد الله العشي الشعري، هو أنه استطاع أن يتحرر من قيود اللغة وحدودها الصارمة ليتجاوز بذلك معجمية الألفاظ، إلى استعمالات تراعي المستوى الفني للنصوص، فكان الإبداع، وكان التجديد، فقد تأتي الجدة من التركيب اللغوي، أي أن جزءا منه يشع فيخلق إطارا موقعيا له أبعاد عصرية (فكرية، اجتماعية، ثقافية، نفسية)، وهذا يجعل الكلمة الأخرى ذات دلالة مميزة من دلالتها العامة قبل ارتباطها بهذا السياق[2]. إن الشاعر عبد الله العشي، قد تمكن من تجاوز المعهود فهو كما يشير باشلار لا يريد أن يصف عالمه الذي يراه أو يحسه ويستشعر به وصفا فلسفيا بلغة تصورية، ولا يريد أن يسمح لنا بأن نفكر في هذا العالم، وإنما يريد أن يجسده لنا بلغة تأثيرية غير عادية، تسمح لنا بأن نراه يحيا ونحسه يتحرك[3]. فبذلك يتمكن من بث نبوءته وحدسه وشحنات أحاسيسه.

[1]– فايز الداية، علم الدلالة العربي، ص: 380.

[2]– نفسه، ص: 454.

[3]– أنظر د. أحمد درويش، مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، المجلة العربية للثقافة، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، س16، ع32، ذو القعدة 1417هـ، مارس (آذار) 1997، ص: 174.

الخـــاتمـــة

الخاتمة:

أما وقد وصل البحث إلى نهايته، وبعد إذ استمتعت برحلة شيقة مفيدة في رحاب الحضرة الصوفية، بين دفتي ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي، رحلةٌ أثمرت نتائجَ وملاحظاتٍ، من خلال فصول البحث الثلاثة، التي انفرد كل فصل منها بمستوى من مستويات التحليل، صوتا

وتركيبا ودلالة، تضافرت كلها للوقوف على خصوصياتِ وسماتِ إجرائيةِ اللغةِ الشعرية دلالياً لمجمل قصائد الديوان؛ نتائجَ وملاحظات يمكن إيجازها فيما يلي:

– أن ديوان "مقام البوح"، قد ضم بين دفتيه قصائد لخصت تجربة شعرية ذاتية، لخصت العلاقة الأبدية بين الرجل والمرأة، عبر عنها الشاعر عبد الله العشي بلغة راقية غاية في الجمال، مستجيرا في ذلك بزخم الموروث الصوفي، مما أضفى على النصوص مسحة من الصفاء والعمق، فجاءت الفكرة الغزلية البسيطة ممزوجة بالدهشة الشعرية.

– امتلك عبد الله العشي الدلالة ثم أخفاها عن القارئ، ليجعل منه مغامرا في سبيل البحث عن المجهول عبر فك الرموز، مستعينا في ذلك بلغة متعدية بفضل طابعها الاستعاري الجمالي، لغة لازمة لا تتجه صوب مرجع خارجي بل صوب ذاتها: صوب ما تحتشد به من شعرية وتوتر.

– أن نجاح الشاعر في تحقيق المغامرة الشعرية، يتأتى من نجاحه في توظيف الرمز الشعري، مما يضع القارئ أمام حالة شعرية متميزة امتزجت فيها الشاعرية بالعرفان الصوفي.

– نهج الشاعر عبد الله العشي في بناء قصائده نهجا حداثيا، فكتب القصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة)، ونظم وفق بحور الشعر الخليلية، منسجما بذلك مع مَن سبقوه من رواد القصيدة المعاصرة، فجاءت معظم قصائده على نظام البحور الصافية إلا النزر القليل. وقد أدى ذلك إلى ارتباط عضوي بين القصائد التي كتبت على وزن بحر واحد، مثلما كان الأمر مع بحر الكامل، كما تميزت الحركة الشعرية في "مقام البوح" بالتنوع في الإطار الموسيقي والتعدد

الإيقاعي، الشيء الذي ساهم في جعل الحركة الدلالية أكثر حيوية، نتيجة الانتقال بين شتى البحور الشعرية. وكان لتنويع القافية دورا دلاليا في إطار البنية الموسيقية العامة للنصوص، من خلال القافية الخارجية والداخلية، وكذا التقفية المقطعية؛ التي لعبت دورا دلاليا فعالا في منهجة الانتقال من فكرة إلى أخرى.

- كما كان لموسيقى الحشو أهمية في توجيه الدلالة، نتيجة الملاءمة والتوافق بين طبيعة النص الموضوعاتية، وطبيعة اللغة، وهو ما لاحظته من خلال تتبع توظيف الشاعر لكل من حروف الهمس وحروف الجهر، التي حملت قيما دلالية من خلال السياقات.
- وقد استغل عبد الله العشي إمكانات اللغة في تنوعها وثرائها، فأتاحت له، بذلك، كل الفرص في تنويع تراكيبه وأساليبه، فكان التركيب الفعلي بأنواعه معبرا عن الطبيعة الحركية للنصوص، عن طريق السرد والإخبار، وجاء معناه محكوما بدلالة الفعل ودلالة الأجزاء معه ثم السياق، وبما أن اعتماد الشاعر على الفروق الدلالية الموجهة للمتكلم في اختيار تركيب دون آخر، فقد كثف من استعمال الجمل الفعلية الأكثر دلالة على الزمن المتعين بوسيلة لفظية هي الفعل، فضلا على ارتباط الجملة الفعلية بفكرة الحدث ارتباطا أصيلا، مما جعل منها مادة خاما لتشكيل النص.
- وارتبطت الجملة الاسمية عند الشاعر بالإخبار، لأن الخطاب الشعري في "مقام البوح" يقوم على التراسل بين (الأنا) و(الأنت).
- ويأتي التركيب الاستفهامي كأحد أهم العناصر التركيبية للدلالة على فاعلية الحوار بين الشاعر والأنثى، ويتبلور ليصبح عنصرا أسلوبيا مهما في تشكيل البنية الدلالية، وحاملا لنواة الفاعلية

الشعرية من الشاعر إلى اللغة إلى المتلقي؛ أي أن الشاعر قد عمد إلى توظيف الاستفهام بالمفهوم الواسع، متخطيا الاحتكام إلى القوانين اللغوية الصارمة، فاسحا المجال إلى سلطة العدول أو التحول الدلالي على المستويين اللغوي والموضوعاتي، وهكذا فإن الاستفهام لم يستخدم من أجل ذاته، وإنما ارتبط بالسياق وما يحمله من قرائن لفظية ومعنوية، بالإضافة إلى دور التنغيم في إظهار معاني ودلالات الاستفهام بأنواعه داخل قصيدة التفعيلة التي تقوم أساسا على القراءة كعنصر فعال في عملية التواصل.

- تعالقت التجربة الشعرية بالتجربة الصوفية في "مقام البوح"، وهو ما يتبين لنا من خلال الاستغلال الذكي للتراث الصوفي، الذي لم يتوقف عند التوظيف المصطلحي، أو في شكل قوالب جاهزة (كليشيهات)، ليوهم القارئ بتنوع النص وغناه من الناحية اللغوية، بل استطاع أن يبلغ منتهى الفكرة الصوفية العميقة. ثم إن شاعرنا قد استطاع أن يتحرر من قيود اللغة وحدودها الصارمة ليتجاوز بذلك معجمية الألفاظ، إلى استعمالات تراعي المستوى الفني للنصوص، وهو ما لاحظته من خلال تتبعي للمعجم الشعري في "مقام البوح"، وهو معجم عكس بحق الدلالة الكلية للنصوص، ناهيك عن الدلالات الجزئية التي ارتبطت بتنوع السياقات وتجددها.

هي ذي أهم النتائج التي استنتجتها من خلال دراستي "لمقام البوح" للشاعر عبد الله العشي، وهي الدراسة التي أتمنى أن تكون فاتحة لدراسات أخرى تكمل نقصا أو تضيف جديدا وتفتح آفاقا، وبالله التوفيق والسداد.

الفهـــــارس

فهرس المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

1–القرآن الكريم.

2–إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1978.

3– " " – موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981.

4–إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وأبنيته، مطبعة العاني، بغداد، 1966.

5–أبو الحسن أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة،تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1979.

5– أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، 1963.

6–أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، (د.ت).

7–أبو حيان أثير الدين، البحر المحيط، ج1، مكتبة ومطابع النصر الحديثة، الرياض، السعودية، (د.ت) .

8–أبو زكرياء يحي بن زياد الفراء، معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983.

9–أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، جامع المعاجم، شركة العريس للكمبيوتر.

10–أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات،دار الفكر، دمشق سوريا، دار الفكر المعاصر بيروت، لبنان، 1996.

11–أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.

12–أدو نيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972.

13–ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق: عثمان يحي، القاهرة، 1972.

14– " – فصوص الحكمة، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980.

15–ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.

16–اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1988.

17–تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1983.

18–جابر عصفور، مفهوم الشعر، ط3، بيروت 1983.

19–جان بول سارتر، ما هو الأدب؟، ترجمة جورج طرابيشي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، بيروت، 1961.

20–جوزيف فندرايس، اللغة، تعريب عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1983.

21–جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق، دار الشؤون الثقافي العامة، بغداد، ط1، 1987.

22–الحسن بن القاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق –فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1983.

24–الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت لبنان (د.ت).

25–رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ت: محمد الولي، ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء،1981.

26–زكي حسام الدين، التعبير الاصطلاحي، مكتبة الأنجلو المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط2، 1985.

27–س. جيويار، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، دمشق، ط2، 1965.

28–سعاد الحكيم، المعجم الصوفي – الحكة في حدود الكلمة –، ط 1، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.

29– (أبو يوسف بعقوب) السكاكي، مفتاح العلوم، المطبعة الأدبية، مصر، ط1، (د.ت).

30–سليمان العطار، الخيال عند ابن عربي، دار الثقافة، القاهرة، (د.ت).

31–سمير أبو حمدان، الابلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، ط1، 1991.

32–سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1988.

33–شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع، 36، 1992،

34–صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، 1987.

35–طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، ط2، 1989.

36–عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

37–عاطف جوده نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان، الشركة العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1996.

38–عامر النجار، التصوف النفسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002.

39–عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل–قراءة في شعر أدونيس– افريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1998.

40–عبد القادر هني، نظرية الابداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

41–عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق وشرح عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، ط1، 1969.

42–عبد الله العشي، مقام البوح (شعر)، ط1، باتنيت (باتنة)، 2000.

43–عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الخداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ش م م لبنان،

44–عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة (د.ط) 1978.

45–عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط1 دار الكاتب للطباعة والنشر، 1967.

46–عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986.

47–علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2002.

48–فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق –دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.

49–فخر الدين محمد بن عمر الرازي، التفسير الكبير المشتهر بمفاتيح الغيب، دار الفكر، بيروت، ط1، 1981.

50– فريد عوض حيدر، علم الدلالة – دراسة نظرية تطبيقية– مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1999.

51–القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق: معروف زريق وعلي عبد الحميد أبو الخير، دار الخير، بيروت، ط2، 1995.

52–كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1985.

53–كمال الدين عبد الرزاق الكاشاني، لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، صححه وعلق عليه: مجيد هادي زاده، ط 1، مؤسسة الطباعة والنشر التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، طهران، إيران، 2000.

54–ماريوباي، أسس علم اللغة، ترجمة: د/ أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1998.

55–محمد حماسة عبد الطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.

56–محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، القاهرة، 1988.

57–محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995.

58 والشعر، عالم الكتب، القاهرة، (د.ت).

59–محمد مصطفى أبو الشوارب، علم العروض وتطبيقاته (منهج تعليمي مبسط)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004.

60–مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الأبيار الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

61–المنصف عاشور، التركيب اللغوي عند بن المقفع (في مقدمات كليلة ودمنه)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

62– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1983.

63–النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني (الموقف والتشكيل الجمالي)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1982.

64–يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1997.

الرسائل العلمية:

1– ربيعة بعلي، بنية الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة بنيوية، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة باتنة، 2005./2004

2– كمال قادري، التركيب النحوي في الآيات المدنية في القرآن الكريم، رسالة ماجستير (مرقونة)، جامعة حلب، 1988.

3–لبوخ بوجملين، رواية الثلاثة لمحمد البشير الابراهيمي–دراسة دلالية– ، رسالة ماجستير مرقونة، جامعة باتنة، 1994./1993

4–لخضر بلخير، البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، جامعة باتنة، 2005/2004.

المجلات والدوريات:

1–المجلة العربية للثقافة، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلم، س 16، ع، 32، ذو القعدة 1417 هـ – مارس (آذار) 1997 م .

2–سلسلة عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 212، ربيع الأول 1417، أغسطس/آب .1996

3–مجلة الوحدة، ع: 82، 83، السنة: 7، المجلس القومي للثقافة العربية، .1991

4–مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 17، ع 30، جمادى الأولى 1425.

المراجع الأجنبية:

.1.Christian BAYLON, Xavier MIGNOT, La Communication, Nathan, 2003, ".

2.Jean DUBOIS Et Autres, Dictionnaire De Linguistique, LAROUSSE, PARIS, Septembre, 1989.

3.John LYONS, ELEMENTS DE SEMNTIQUE, traduction de J. Durand, PARIS, .Larousse, 1978

..4.MARCEL Cressot, Le Style Et Ces Techniques, Ed P.U.F , PARIS 7eme, 19971

.5.OWEN BARFIELD, Poétic Diction, faber and faber, LONDON, 1952,

6.Pierre GUIRAUD, La Sémantique, QUE SAIS-JE ? Presse Universitaire de France, .8ème édition, PARIS, 1975

7.Roger LADENT, Comprendre La Sémantique, Belgique des Presses De Marabout, .S.A. 1974

فهرس الموضوعات

المقدمة_____أ – و

التمهيد_____**9 – 15**

مقام البوح.....10
بنية القصائد.....11
اللغة الشعرية.....12
توظيف الرمز.....13

الفصل الأول: المستوى الصوتي _____**16 – 48**

موسيقى الإطار(الإيقاع الخارجي).....19
القافية.....37
الإيقاع الداخلي(موسيقى الحشو).....45

الفصل الثاني: المستوى التركيبي_____**49 – 74**

بناء الجملة في مقام البوح.....53
الجملة الفعلية.....56
الجملة الاسمية.....63
التركيب الاستفهامي.....66

الفصل الثالث: المستوى الدلالي_____75 – 108

المعجم الشعري والحقول الدلالية.....80

حقل المصطلحات الصوفية.....84

حقل ألفاظ الطبيعة.....99

الخاتمة_____110

فهرس المصادر والمراجع_____115

فهرس الموضوعات_____120