الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي

كلية الآداب و اللغات و العلوم الاجتماعية و الإنسانية

قسم اللغة والأدب العربي

بنية الخطاب الصوفي في شعرأبي الحسن الششتري

. دراسة أسلوبية .

مذكرة مكملة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم و نقده.

إعداد الطالب:

خرسي العربي

إشراف:

د/ فاتح حمبلي

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. العلمي لراوي	أستاذ التعليم العالي بجامعة أم البواقي	رئيسا
د. فاتح حمبلي	أستاذ محاضر بجامعة أم البواقي	مشرفا مقررا
د. نوفل زرفاوي	أستاذ محاضر بجامعة تبسة	عضوا مناقشا
د. فيصل حصيد	أستاذ محاضر بجامعة خنشلة	عضوامناقشا

السنة الجامعية: 1433/1432 هـ

2012/2011 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

أرفع آيات الشكر و الامتنان إلى:

الأحدوثة الحسنة التي يطيب لي أن أردد أينما حللت و ارتحلت، أخي الأكبر الأستاذ: عبد الحكيم بوقندورة...

إلى الذين أبدأ منهما و تنتهي عندهما حدودي: أمي وأبي...

إلى رعشة الربيع فيا و فرحتي التي لم تكتمل: نهاد رحما الله و أسكنها فسيح جنانه...

إلى رفقائي في رحلة مرضي القاسية: إخوتي...

إلى كل من علمني حرفا... إلى عز الدين مرواني... إلى جهيد بومعراف...

وإن أوفر ثروة من اللغات و الكلمات عاجزة عن الإبداء عما في النفس إلى من أسهم إسهاما واسعا في إخراج هذا البحث على هذا الشكل: حفيظ مسعودي...

إلى القوة الدائمة التي طالما دفعتني نحو الأفضل في حياتي العلمية المشرف على هذا البحث: الدكتور فاتح حمبلي... والشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة.

مقدمة

يعد الأدب الصوفي واحدا من فنون الأدب التي ظهرت في العصور الإسلامية المختلفة, وقد ظهرت شعرا ونثرا,وتطورت تطورا عميقا في الشكلين معا، كما أنه اتكأ على التراث الشعري، وعلى الأنواع النثرية و السردية القديمة مضيفا إليها خصوصيته ونكهته الخاصة، و تمثل نبعه الأول في الشعر الديني، ثم أفاد من تجربة الغزل العربي معدلا رموز الحب ولغته معتمدا على طبيعة تلك اللغة، ومطورا لغته ورموزه الخاصة فظهر نوع من الحب الإلهي الذي سيغير لغة الغزل والحب للتعبير عن لواعج وأشواق علوية طامحة لمعانقة ما لا يرى و لا يوصل إليه، وانتقل الشعر الصوفي في أحيانا أخرى من المباشرة إلى مستوى الرمز، ومن هذا كله نبع الأدب الصوفي، واستثمر إمكانات الشعر المعروفة ونقلها إلى مستويات متعددة.

و شعر التصوف وإن كان ظهوره في المشرق أسبق منه في المغرب مع أعلامه الكبار كالحلاّج وابن الفارض وجلال الدين الرومي، إلا أن أمثال أبي مدين شعيب التلمساني وتلاميذه كابن عربي و أبي الحسن الششتري والعفيف التلمساني وابنه الملقب بالشاب الظريف، وغيرهم كان لهم منهجهم المتميز الذي لاحت من خلاله مدرسة تبرز مدى التفوق الذي بلغه هؤلاء في عالم البيان، إذ صار لديهم من المواهب ما تقصر دونه أيدي القادة في هذا الميدان، وإضافة إلى اعتمادهم على الأصول التي دونها من سلفهم فقد ابتدعوا طرائق وأساليب شكلت ضربا فريدا لم يشاركهم فيه غيرهم، وأسسوا بذلك لأدب مغربي صوفي ثرٍ على صعيديه الخطابيين النثري والشعري.

على هذا جاء هذا البحث لكشف بعض الغموض الذي يكتنف الأدب المغربي ويجلي الغبار على واحد من أهم أركانه وهو الخطاب الشعري الصوفي عند واحد من أهم أقطابه وهو أبو الحسن علي الششتري، ولا شك أن للمرء مهما كان موطنه ومهما كانت ثقافته واتجاهه الفكري ميل ورغبة لمعرفة جذور ثقافته، وتاريخ بلده وموطنه.

وقد خلّف لنا الششتري نتاجا شعريا استحق الدراسة من طرف النقاد العرب قديما، غير أن هذه الدراسات في الأغلب الأعم كانت قاصرة عن استخراج نفائس ومكتنزات هذه النصوص الشعرية، فلم يكتشف منها إلا بعض نواحيها لقصور وسائلهم عن بلوغها، لذا بقيت هذه النصوص الجمالية منطوية على أسرارها بانتظار من يحسن استيلاد مكنوناتها، كما أصدرت المقاربات السياقية مجموعة من الأحكام في حقل النص القديم لم تكن نابعة دائما من طبيعة تشكيله وطرائق تعامله مع اللغة، و أصبح في ضوئها وثيقة تاريخية طورا و مادة للتحاليل الاجتماعية أطوارا أخرى.

وشكلت تلك السطحية التي اتسمت بها الدراسات التقليدية دافعا أيضا لتناول الخطاب الصوفي عند الششتري بمنهج حداثي تملك أدوات إجرائية تمكنه من اكتشاف كوامن النص وطاقاته التواصلية و الإبلاغية، كما كان من أبرز الأهداف الباعثة على دراسة هذا الموضوع إيضاح الجانب الفني في شعر الششتري باعتباره شاعرا يستحق الاهتمام و الإفراد بالدراسة .

وما لبثت دوافع أخرى ذاتية أن حفزتنا لتناول هذا الموضوع بالدرس وفي مقدمتها الرغبة الملحاحة للتعرف على الجديد الإبداعي الذي قدمه الششتري، وشغفنا بقراءة النتاج الشعري القديم و بخاصة الشعر الصوفي.

وفي هذا الإطار فقد حاولت الدراسة الإجابة عن إشكالات عدة، كتحديد ما مفهوم التصوف وماهية اللغة التي نقل بها الفكر الصوفي، وكيف بنى الششتري خطابه الشعري على المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي، إذ حقق الشعر الصوفي ثورة فنية ورؤيوية جديدة سنتعرف عنها بإجابتنا عن الإشكاليات المطروحة.

والخطاب الصوفي كان محل متابعة الكثيرين، لذلك نجد عددا غير قليل من الدراسات حول هذا الموضوع، حيث أخذ الباحثون طرائق شتى في تناولهم له، فمنها ما يرجع إلى التنبيه إلى المخالفات الصوفية ونقد منهجهم وفق المقررات الشرعية، ومنها ما يحاول استكناه أبعاد الخطاب الصوفي ولا سيما الشعري منه على ضوء المدارس النقدية الحديثة، ومنها ما يعالج نفسية المتصوف من خلال نظريات علم

النفس، في حين يفضل آخرون دراسة تاريخ التصوف وجذوره الفكرية والفلسفية والعقدية، ومن أكثر الكتب التي أمدتنا بمعلومات أكثر، وأفادت منها هته الدراسة رسالة "الرمزية في شعر ابن الفارض" لمختار حبار، وكتاب "التصوف الإسلامي في الآداب والأخلاق" لزكي مبارك، و"التعرف لمذهب أهل التصوف" لصاحبه الكلاباذي، وكتاب أبو الوفا الغنيمي الطفطازي الموسوم بـ "مدخل إلى التصوف الإسلامي".

وهناك دواوين أفادت منها الدراسة كديوان "ترجمان الأشواق" لابن عربي، وديوان أبي مدين التلمساني، أما الدراسات التي تناولت الخطاب الشعري الششتري وأفردته بالبحث فنادرة جداً كأطروحة الدكتور بومدين كروم والتي لم يسعفنا الحظ في الحصول عليها.

و انتهج هذا البحث المنهج الأسلوبي الوصفي التحليلي، فمن خلال مستويات التحليل الأسلوبي المختلفة سيقوم البحث بدراسة للشاعرية بعد استقراء الظواهر الأسلوبية في النصوص المحددة ضمن هذا البحث تطبيقا قائما على المنهج الأسلوبي.

وعن الهيكل العام للبحث فقد قام على مدخل و ثلاث فصول تطبيقية فثبت للمصادر والمراجع، لتكون خطة البحث كالتالي:

* المقدمة.
* المدخل: يتناول تعريفَ علما الأسلوب والتصوف وتاريخ نشأتهما.
* الفصل الأول :يتناول بنية المستوى الصوتي وسيعالج فيه البحث:
  1 - الصوت.
  2 - النبر.
  3 - التنغيم.
  4 - الوزن.
  5 - القافية.

والصوت سيمثل أهم العناصر المدروسة في هذا البحث، وسيتم تناول هذه الأشعار وفق منظور قديم مثل: الوزن و القافية، و آخر معاصر كالنبر والتنغيم مع ضرورة الإشارة إلى تأثير تكرار الأصوات أو المفردات في اللغة الإبداعية.

* الفصل الثاني : المستوى التركيبي: سينصب فيه الاهتمام على:

1 - الجمل الإسنادية.

2 - الجمل غير الإسنادية.

3 - ظواهر أسلوبية في الجمل الإسنادية في شعر الششتري (التقديم والتأخير، الحذف).

يتم خلال هذا المستوى تحديد أنواع التراكيب و الجمل في شعر الششتري من حيث المبنى، وقد أُدرجت ضمنها الجمل الإسنادية بأركانها المعروفة ثم الجمل غير الإسنادية، كما يتضمن هذا الفصل ظواهر أسلوبية مهمة هي: التقديم والتأخير و الحذف.

* الفصل الثالث : المستوى الدلالي: سيركز على:

1-الحقول الدلالية.

2-العلاقات الدلالية.

تُحدَّد في هذا المستوى الحقول الدلالية التي تعالج المجموعات المترابطة من الألفاظ، ثم يتم رصد العلاقات الدلالية التي اعتمد عليها في دراسة البنية اللغوية للقصائد المختارة من شعر الششتري .

*الخاتمة: سيتم فيها رصد أهم النتائج المتوصل إليها خلال البحث.

وإذا كان من الطبيعي أن يواجه كل بحث بعدد من الصعوبات، فإن مما واجهنا أثناء البحث نذكر التشتت الذي عانيناه من أجل الحصول على الكتب من جامعة أم البواقي التي تخصص أياما و أوقاتا محددة للإعارة ومن جامعة باتنة التي استقبلتنا بصدر رحب، وجامعة قسنطينة التي واجهتنا فيها صعوبات كبيرة في الحصول على الكتب من بينها العدد الهائل من الطلبة التي تعج بهم المكتبة، وبالرغم من الصعوبات، وفي الكثير من الأحيان هي التي تمنح البحث نكهة خاصة استطعنا أن

نواجهها ونتغلب عليها، فكان هذا العمل ثمرة اجتهادنا و استوى أخيرا على هذه الشاكلة و ذلك بمعية الأستاذ المؤطر الدكتور – فاتح حنبلي– أعانه الله على مواصلة مسيرته العلمية حتى يسمو إلى سدرة الأستاذية، والشكر موصول إلى الأساتذة الأفاضل الذين تجشموا قراءة هذا البحث بغية إقامة ما فيه من إعوجاج وإكمال ما فيه من نقص.

مدخل

الأسلوبية والتصوف: قراءة في المفهوم والمصطلح.

أولا: الأسلوبية علم وتاريخ.

ثانيا: في أصل مصطلح التصوف ودلالته.

2-1- الدلالة اللغوية.

2-2- الدلالة الاصطلاحية.

ثالثا: الخطاب الشعري الصوفي في المغرب.

رابعا: الموشحات والأزجال.

1 -الأسلوبية علم وتاريخ:

الأسلوبية LA STYLISTIQUE منهج نقدي حديث يحلل الأعمال الأدبية وفق منظار موضوعي، إذ يميّز بين الشكل والمضمون، فأما الأوّل فيقصد به الرسالة التي يحملها النص، في حين يعني الآخر التغيير الذي يصيب الطريقة التي تُطرَح بواسطتها هته الرسالة.

وقد اتّفق الدارسون على أن مقولة: "الأسلوب هو الرجل " لصاحبها الفرنسي جورج بوفون(1707م – 1788م) GEORGES BUFFON تعتبر الإطلالة الأولى لهذا العلم، إذ أنّه قصد من ورائها إلى أن الأسلوب يعكس ملمحا من ملامح شخصية المبدع.

غير أن الأسلوبية كعلم مستقل بذاته لم تظهر إلاّ في بداية القرن العشرين مع ظهور الدّراسات اللغوية الحديثة والتي كان رائدها هو فرديناند دوسوسير(1857م – 1913م) FERDINAND DE SASSURE، هو أول من دعا إلى ضرورة التمييز بين اللغة وبين الكلام ودراستها بوصفها نظاما اجتماعيا، كما أكّد على حتمية التلازم بين الدّال والمدلول أي المسموع ومعناه " فاللّغة يمكن مقارنتها بقطعة من الورقة يمثل الفكر وجهها، ويمثّل المنطوق خلفيتها، ولا يمكن للمرء أن يقطع الوجه دون أن يقطع في اللحظة ذاتها الخلف"[1]، وكذلك الأمر بالنسبة للّغة، فلا يمكن الفصل بين الصوت والمعنى اللذين يعطيان باجتماعهما ما يعرف بالعلامة.

ويرى بعض الدارسين أن التحديد الدقيق لمولد علم الأسلوب كان على يد الفرنسي جوستاف كويرتنج سنة 1886م، إذ بيّن " أنّ علمَ الأسلوب الفرنسي ميدان شبهُ مهجور تماما حتى الآن، فوُضَّاعُ الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تُلفتُ أنظارَهم طبقًا للمناهج التقليدية، لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكوّن أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك، و خصائص العمل أو المؤلِّف التي تكشف عن أوضاعهما الأسلوبية في الأدب كما تكشف بالطريقة نفسها عن التأثير الذي مارسته هته الأوضاع" [2].

---

[1] صلاح رزق: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، ط 02، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2001م، ص 202.

[2] صلاح فضل: علم الأسلوب ط 01، دار الشروق، القاهرة مصر، 1419 هـ – 1998م ص17.

وقد حاول هذا العالِم من خلال نظريته الكشف عن المجالات التي يمكن حصرُ مبادئ علم الأسلوب فيها، وقد ذكر منها: الأسلوب الأدبي المتّبع في العمل الفني و تأثير هذا الأخير، عصر المؤلف، الجنس الأدبي المختار و كذا أسلوب الثقافة في المحيط العام.

ولقد تعدّدت اتجاهاتُ الأسلوبية و مدارسُها، فتعسّر تحديدُ مفهوم هذا العلم واختلف، ومن بين التيارات الأسلوبية الشهيرة المدرسة الفرنسية التي أسّسها شارل بالي(1865م – 1947م) CHARLES BALLY تلميذُ سوسير، و قد أرسى في كتابه "بحث في علم الأسلوب الفرنسي " أُسُسَ نظريته التي تعرِّف الأسلوبية "بأنها ظواهر الكلام المليئة بالإحساس"[1]، وقد أكّد ذلك في كتابه" بقوله:

"La stylistique cherche fixer les rapports qui s établissent entre la parole et la pensée Chez le sujet parlant entendant (…) la pensée qu'elle y trouve exprimée est presque Toujours affective de quelque manière" [2].

ويقصد بذلك أنّ اللغة تكشف عن فكر الإنسان و عواطفه، وقد عبّر عن ذلك بمصطلحيْ الجانب المنطقي و الجانب الانفعالي، أي أنّ كل كلمة يستعملها الإنسان تُبرِّزُ معنى فكريا وآخر عاطفيا، و كلاهما يؤثر بطريقة مختلفة، وهو يؤكّدُ أن كلّ ما يأتيه الإنسان من أفعال لا يخضعُ مطلقا للعقل، بل لابدّ من غلبة الجانب العاطفي أحيانا كثيرة.

ويشير بالي إلى أن رغبة الإنسان العادي في التعبير عن رغباته تختلفُ تماما عن محاولات المبدع الذي يلجأ إلى تجسيد عواطفه بطريقة يتجاوز من خلالها المستوى المتعارف عليه رغبةً منه في تحقيق التميُّز و الجمال لعَملِه المنجَز. فالأسلوبية عند بالي تُعدُّ دراسةً للعواطف والأحاسيس الكامنة في الجُمل المعبَّر عنها عند أغلبية البشر " فقد اختار لها ذلك المصطلح لأنه لا يشير إلى أساس جميع الإجراءات التي تُستخدم في الأسلوب"[3]، ولم ينفِ هذا العالم تلاحم الجانبين العقلاني و العاطفي، ودعا إلى ضرورة

---

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ط 01،مكتبة لبنان، ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1994م، ص 201.

[2] CHARELS BALLY: le langage et la vie .Libraire droze. Genève.1952.p06

[3] صلاح فضل: علم الأسلوب، ص 26.

دراستهما في علاقاتهما المتبادلة، على أن تكون هذه الدراسة وفق المستويات الصوتية، النحوية، الصرفية، المعجمية والدلالية، كما يرفض بالي الاعتبارات التاريخية، و يؤكد على ضرورة دراسة اللغة من حيث كونها وسيلة للتعبير بين متكلمين يعيشون الآن نفسه، و ما يتلفظونه يترجم وقائع حياتهم في زمنهم لا زمن غيرهم، " فقد قصر وصفه على الجانب التوقيتي الثابت مستبعداً الجانب التاريخي المتطور "[1].

غير أن ما توصل إليه بالي أُتُّهِمَ بأنه ذاتي إذ يُصدِر هذا العالِم تصورات مسبقة للخاصية، ثم يُجري البحث لتحقيقها، فابتعد بذلك عن الموضوعية.

أما الفرنسي ماروزو JULES MAROUZEAU " فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة" [2]، وقد تعرض خلال أبحاثه إلى أهمية الظواهر الأسلوبية كالحقيقة والمجاز، الأسلوب النثري والقواع د الشعرية، اختيار الكلمات في الجمل وغيرها.

وعلى نقيض ما قرره الفرنسيون من كون الأسلوبية علما وصفيا بحتا يتعارض والاعتبارات التاريخية، فإن العلماء الألمان أكدوا على ضرورة الربط بين اللغة والتطور التاريخي، ولقد فرَّق رائدهم كارل فوسلار KARL VOSSLER (1872–1949) بين علم اللغة وعلم الأسلوب، و أوثق الصلة – كما سبقت الإشارة إليه – بين اللغة والتاريخ، وأكد على أن الأسلوب هو إبداع فردي حر، وهو – على حد تعبيره – "المصب الذي تتدفق إليه وتصب فيه الأدوات التعبيرية و الجمالية و النفسية كافة "[3].

ويميز فوسلار بين التعبير الفكري النفسي وبين التعبير اللغوي، إذ أن ما ينتاب الإنسان من أحاسيس يعبر عنه فكريا أولا، وهذا ما يمثل الجانب المثالي في القول، لكنه قد يعجز عن التعبير عن هته المثالية لغويا، وذلك يرجع إما لعجزه هو شخصيا وإما لقصور لغته الأم عن الإفصاح عما يريد. وقد يؤدي هذا الاختلاف إلى الإبداع، فيتم اكتشاف قِيَمٍ فنية كانت تعتبر من قبل – كما أشير إليه سابقا – قصورا في التعبير عن الفكر والعواطف الكامنة داخل النفس" ويتحول ما كان يبدوا في ظاهره خطأً أو عجزًا إلى قيمة أصحّ ووسيلة

---

[1] المرجع نفسه، ص 34.

[2] عبد السلام المسدّي: الأسلوب و الأسلوبية، ط 02، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م، ص 22.

[3] سمير أبو حمدان: الإبلاغية في بلاغة العربية، ط01، منشورات عويدات الدولية، بيروت –باريس،1991م، ص 26.

فنية أبقى"[1]. ولم يختلف لِيُو سبيتزر LEO SPITZER (1887م – 1960 م) عن أستاذه فوسلار، إذ رأى هو الآخر استحالة الفصل بين الأدب ودراسة اللغة، وأكد على أن علم الأسلوب سيكون بمثابة الحلقة التي ستصل بينهما. غير أنه ابتعد عن المنهج الفلسفي الذي اتبعه فوسلار، واهتم أكثر ببنية النص و دلالات تراكيبه، مع التركيز على العلاقة القائمة بين عناصر الأسلوبية والعالَم النفسي للكاتب "فكل قواعده العملية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي"[2].

كما أكد سبيتزر على أن القارئ ملزم بقراءة النص مرارا حتى تلفت انتباهه خاصية أسلوبية قد "يكمن فيها سر الأسلوب"[3]، على أساس أنه قد يتم اكتشاف خواص أخرى شبيهة بها تقوم بتدعيمها.

وقد ذهب إلى أن هذا المؤشر الأسلوبي المتوصل إليه عند تأمل النص، لا يمكن التنبؤ به قبل قراءة النص ومعرفته مسبقا، بل لابد للقارئ من اكتشافه معتمدا في ذلك على ذوقه و حدسه.

إذًا فتحليل العمل الأدبي – حسب المدرسة الألمانية – يتم في ضوء معرفة الظروف النفسية والاجتماعية لصاحبه، و بالرغم من ابتعاد هته الرؤية عن الطابع العلمي، إلا أن النزعة الإنسانية الشاملة " كانت لدى هؤلاء المثاليين خير تعويض عن جوانب القصور في منهجهم الأسلوبي"[4].

أما محاولات الإيطاليي‌ن في هذا المجال، فتتلخص في محاولات بنديتو كروتشيه BENE DITTO-CROCE(1866م –1952م) الذي صوّر اللغة على أنها علم جمالي، فكلما تم تحليل جزء من النص الأدبي أسفر ذلك عن ملمح جمالي، كما أكد على أن اللغة "فن يصل ذروته في العمل الأدبي، حيث لا ينفصل عن المحتوى الداخلي والشكل الخارجي بل يكوّنان وحدة حميمة لا تنفصم عراها، فالعزل الخارجي للعناصر البلاغية عن الجانب النفسي الذي يكمن ورائها لا يؤدي إلى تحريف قيمها الأسلوبية"[5].

---

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب، ص 50.

[2] عبد السلام المسدّي: الأسلوب و الأسلوبية، ص 21.

[3] صلاح فضل : علم الأسلوب، ص 59.

[4] المرجع نفسه، ص 29.

[5] المرجع السابق، ص 72 .

والملاحظ أنه كان لهذه النظرية تأثير كبير على النظرية الألمانية التي انتهج روادها النهج نفسه – خاصة فوسلار – في الاهتمام بالظروف النفسية والاجتماعية للمبدع باعتبار أنها أهم ما يؤدي إلى بلورة العمل الفني.

وقد ركزت المدرسة الإسبانية بريادة أمادو ألونسو (1896م – 1952م) AMADO ALONSO على ضرورة الاهتمام بجانبين في الجملة، هما: الدلالي والتعبيري، ويقصد بالدلالة منطقية الإشارة إلى الشيء، نحو المثال الذي ضربه ألونسو من خلال التركيب القائم: (ها قد طلعت الشمس)، و فيها دلالة على طلوع الشمس، أما الجانب التعبيري فهو ما توحي به العبارة نفسها عند الناطق بها، فقد يقصد أثناء التلفظ بها التعبير عن الفرحة بعد طول صبر، فعلم الأسلوب عند المدرسة الاسبانية يهتم أولا بالعمل الأدبي من خلال تتبع مكوناته من الألفاظ والتراكيب الموحية، ثم يكشف عن الأثر الجمالي الذي تحدثه هذه الأخيرة في نفسية المتلقي.

والأسلوبية – حسب علماء اللغة الاسبان – تدرس الطاقات الشعورية الكامنة في الصيغ والتراكيب التي لا تكتسب دلالاتها إلاَّ من خلال علاقتها بالبنية العامة للعمل الأدبي، ومنه فقد نفوا أن يلجأ الأديب و بخاصة الشاعر إلى صيغة معينة لمجرد التزيين مثلا، و اعتبروا أن " كل شيء إنما هو تعبير عن الشعور، وحركة النفس منقولة إلى اللغة طبقا لقواعد التنظيم الجمالي"[1].

أما داماسو ألونسو DAMASSO ALONSO – وهو اسباني أيضا – فقد حاول التوفيق بين النظريات التي توصلت إليها المدارس الأسلوبية السابقة، فاعتمد على ما سنَّه سوسير SAUSSURE من قوانين لغوية، لكنه في الآنِ نفسه ألحّ على ضرورة إبراز الشحنات العاطفية في العمل الأدبي، و أكد على أن " كل خاصية لغوية في أسلوب الكاتب تطابق خاصية نفسية كامنة في شخصيته " [2]. كما عاب هذا اللغوي على النقد التقليدي اهتمامه الزائد بدراسة مكونات بنية العمل الأدبي دون أن يقف عند الدور الذي تلعبه هته المكونات، و الذي يتمثل – حسب هذا العالم – في إثارة الإحساس بالجمال.

أما التيار الروسي فمَثَّله عالم اللغة رومان جاكبسن ROMAN JAKOBSON

---

[1] المرجع نفسه، ص 79.

[2] سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ص 28.

(1986م – 1982م) والذي "بشَّر يومها بسلامة الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب"[1]، وكان ذلك في محاضرته التي ألقاها في جامعة "إنديانا الأمريكية" سنة 1960م، بحضور كبار علماء اللغة و الأدب و علماء النفس و الاجتماع، و ما عرضه حينها من مبادئ ونظريات كان يسعى إلى إرسائها منذ أن كان طالبا. و في سنة 1915م، أسَّس برفقة ستة طلبة آخرين "النادي اللساني بموسكو" الذي تولدت عنه " مدرسة الشكلانيين الروس" و هي ترى أنّ الأسلوبية عمل منهجي يقوم على مبدأ البنيوي ة الذي يهتم بالشكل و يهمل المضمون. وقد مثلت نظريات جاكبسون هذا الاتجاه الشكلاني، إذ انحصر اهتمام هذا العالم في تحرير صورة الشكل أي الأسلوب الأدبي و جمع كلمات مكررة قد تكون – حسب رأيه – المعجم اللغوي للمؤلف، وهو ما أطلق عليه نسبة التردد العامة التي قد تفيد عملية تأكيد إسناد مؤلف مجهول لصاحبه أو نفيه عنه "[2].

كما يعدُّ جاكبسون صاحب نظرية التواصل التي تعتمد على ستة عناصر، تتمثل في المرسِل، المرسَل إليه، الرسالة، السياق، أداة الاتصال و السنن اللغوية. و ترتبط بكل عنصر من هذه العناصر وظيفة من وظائف اللغة يمكن تلخيصها فيما يأتي:

1) **الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية:** LA FONCTION EXPRESSIVE OU EMOTIVE: ومحورها المرسل إذ تعبر عن عواطفه و مواقفه من موضوع الحديث "ويتجلى ذلك في طريقة النطق مثلا أو في أدوات لغوية تفيد الانفعال كالتأوه أوالتعجب ...الخ"[3].

2) **الوظيفة الإفهامية:** LA FONCTION CONATIVE

و تتعلق بالمرسل إليه، و تستعمل ضمائر المخاطب و أفعال الأمر والنهي و التنبيه والزجر و الدعاء...الخ.

3) **الوظيفة المرجعية** : LA FONCTION REFERENTIELLE

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، ص 23.

[3] سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ص 28.

[3] المرجع السابق، ص 158.

وهي متصلة بالسياق، تلمح فيها مجموعة من العلامات التي تلمح على " أشياء وموجودات نتحدث عنها و تقوم اللغة بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات و الأح داث المبلغة"[1].

4) الوظيفة الإنتباهية : LA FONCTION PHATIQUE

ترتبط بالقناة أو أداة الاتصال، وتهدف إلى إقامة التواصل بين المرسل و المرسل إليه وتحقيق ديمومته، و تتمثل – مثلا – في " العبارات التي تردد في المكالمات الهاتفية مثلا: ألو ...تسمعني ؟ ... أنت معي ؟ ..." [2].

5) وظيفة اللغة الواصفة أو الشارحة: LA FONCTION METALINGUISTIQUE

محورها السنة اللغوية ، يلجأ خلالها المرسل إلى استعمال ألفاظ شارحة يستعملها لشرح السنن والشفرات أي استخدام لغة وسيطة بينه وبين المرسل إليه حتى يكون التواصل كاملا.

6) الوظيفة الشعرية و الإنشائية: LA FONCTION POETIQUE

تنصب على الرسالة ، وتكون فيها – هته الأخيرة – غاية في حد ذاتها فليس المقصود هو مدلول العلامة اللغوية ، بل العلامة اللغوية نفسها ، و لا يعني هذا دعوة إلى الاستغناء عن الوظائف الأخرى ، "و إنما يعني أن كلمة الشعر هي العليا "[3].

ويعرفها جاكبسون بأنها تتميز "بالتشديد على المرسلة لحسابها الخاص، فهي وظيفة غائية تتجلى في إدراك الكلمة من حيث هي كلمة لا من حيث هي مجرد بديل عن شيء مسمى أو تفجير عاطفة " [4] .

ولتحديد مفهوم دقيق لعلم الأسلوب – بعد استعراض المدارس و التيارات التي وضعت أسسه الأولى– لابد من تناول تعريف لغوي للفظ "أسلوب" STILUS وكان يعني آنذاك

---

[1] المرجع نفسه، ص 159.

[2] المرجع نفسه، ص 160.

[3] نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2000م، ص357.

[4] جورج مولينيه : الأسلوبية، ط01، تر: سباع بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1420هـ -1999م ،ص13.

الريشة المستعملة في الكتابة " Poinçon servant à écrire "[1]، وقد يكون هذا اللفظ أخذ عن الجذر: " stylos " وهو عود من الصلب يستخدم للغرض نفسه – أي الكتابة–. ثم اتخذ مصطلح "الأسلوب" مسارا آخر ، فدل لفترة معينة على الكتابة اليدوية ، ثم تطور و أصبح يعني التعبيرات اللغوية الأدبية.

وبمرور الزمن، أصاب هذا اللفظ بعض التحوير فقيل Style بدلا من Stylus وأصبح يشير، للعناصر البلاغية للخطابة (أي الكلام المنطوق فقط).

وقد اقترب أفلاطو ن قديما من المعنى الاصطلاحي الحديث لهذه الكلمة فقال: "الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية " [2]،و هذا ما ردده علماء اللغة في القرن الماضي، إذ عرّفه أغلبهم على أنه: "طريقة تعبير المبدع عن أفكاره و انفعالاته و عواطفه عن طريق اللغة": Manière particulière d'exprimer sa pensée, Ses émotions, ses sentiments par le langage[3] .

وهكذا اعتبرت دراسة الأسلوب نقطة التقاء بين الأدب و اللغة.

كما قيل في تعريفه أنه انحراف عن النمط المألوف أو هو ما أسماه الفرنسي جورج مونان GEORGE MOUNIN (1910–1993) " بالتشويه الذي يصيب الكلام" [4]، وقد رفض بعض الدارسين مثل هذا التعريف، ورأوا بأنه حصر للأسلوب في إطار الانحراف وسوف يؤدي حتما إلى إهمال جوانب مهمة أخرى في النص الأدبي، "كما أنه ليس باللازم أن يكون الانحراف هو الدائرة التي يتضح فيها تميز صاحب الأسلوب(...) فهناك كُتاب كبار لا ينحرفون عن (المعيار) ولكننا نحس أن لهم فردية أدائية" [5]، فقد تكون دراسة المألوف من الأساليب ممتعة ومفيدة.

وقد عرّف بعضهم الأسلوب على أنه انعكاس لشحنات عاطفية وانفعالية تنتاب المبدع، فيترجمها إلى ألفاظ وتراكيب مختارة، ومثل هذا التعريف أبعَدَ الأسلوبية عن مجال

---

[1] Dictionnaire encyclopédique .édition LAROUSSE ,Paris 2000.p 1502 .

[2] بيار جيرو : الأسلوبية، ط 02، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة و النشر، حلب، سوريا، 1964 م، ص37.

[3] Dictionnaire encyclopédique .édition LAROUSSE ,Paris 2000.p 1502 .

[4] عبد السلام المسدي : الأسلوب و الأسلوبية ، ص 41.

[5] رجاء عيد : البحث الأسلوبي – معاصرة وتراث، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، 1993 م ،ص46.

البحث اللغوي الدقيق، فأعاق تطورها، ذلك أن الأسلوب يصبح وفق هذا التعريف متشابها في أغلب أعمال صاحبه، فيكتفي القارئ حينها بالإطّلاع على أثر واحد ليعرف الخواص العامة لأسلوب الكاتب في بقية آثاره.

ومن التعريفات التي أُعطيت لمصطلح "الأسلوب" أيضا، تقديمه على أنه عنصر مساهم في تجميل النص الأدبي و تزيينه ، وهنا يجب التريث قبل تقبل هذا المفهوم، إذ أنه حصر الأسلوب في إطار ضيق هو: توظيف المحسنات البديعية، فأفقده بذلك وظيفته الأساسية ألا و هي: التأثير و الإقناع، فهذان الغرضان "يأتيان من ترابط الشكل والمضمون في تلاحم تام "[1].

وفي هذا القول دعوة إلى تجنب الفصل بين لغة النص وفكر صاحبه، مخافة أن يؤدي ذلك إلى العجز عن الوصول إلى الخصائص الحقيقية للنص الأدبي سواء من ناحية البنية اللغوية أو القيمة الجمالية وهذا ما أكده الفرنسي مرسال بروست MARCEL PROUST(1871 م- 1922م) الذي نفى عن الأسلوب كونه مجرد زينة أو زخرف واعتبره مثل: " اللون في الرسم"[2] فلا يمكن الاستغناء عنه.

أما رولان بارت ROLAND BARTHES (1915 م- 1980م) فعرّف الأسلوب على "أنه شيء الكاتب، هو روعته و سجنه، إنه عزلته" [3]، وقصد بذلك أن الأسلوب يتموضع خارج الفن أي خارج العقد الذي يربط الكاتب بمجتمعه.

هذا وقد وقع الخلاف بين العلماء في تحديد مجال علم الأسلوب أو الأسلوبية مثلما اختلفوا في تحديد تعريف دقيق لهذا المصطلح.

وقد عُرف عن بالي أنه حصر هذا العلم فيما يسجل من "ظواهر تعبير الكلام المليئة بالإحساس"[4] ذلك أن اللغة تشكل – حسب رأيه – نظاما لأدوات التعبير، تُبرز فكر الإنسان و عاطفته، أي أنها تجمعُ بين الجانبين المنطقي والانفعالي، وقد طبّق هذه النظرية على الكلام بنوعيه العادي و الفني، لكن تلاميذه من رواد الأسلوبية عدلوا عن هذا التعميم،

---

[1] محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، ص 159.

[2] عبد السلام المسدي : الأسلوب و الأسلوبية ، ص41 .

[3] رجاء عيد : البحث الأسلوبي ، ص 185.

[4] محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص195.

وحصروا مجال هذا العلم في الخطاب الفني دون غيره، ومن ذلك كراسو CRASSO الذي استخدم مفهوم "الحدث الفني" أو "الجمالية" بدلا م ن "التعبيرية" أما مايكل ريفاتار MICHEL RIFFATERRE فإنه يعرف الأسلوبية بأنها علم يترصد البروز الذي "تفرضه بعض لحظات تعاقب الكلمات في الجمل على انتباه القارئ بشكل لا يمكن حذفُه دون تشويه النص " [1] بمعنى آخر ما يشدُ انتباه المتلقي في الأثر و يحمله على إدراك معّين لما فيه. في حين عرّف جاكبسون هذا العلم بأنّه "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[2].

بمعنى استقصاء ما يسم الأثر الفني بتمييزه عن الكلام الخطابي النفعي العادي، وما يميزه عن الفنون الأخرى كالموسيقى والرسم و النحت.

هذا و قد فضل العديد من رواد الأسلوبية التعامل مع المنهج الإحصائي لدراسة الأعمال الأدبية باعتباره يبتعد بالبحث اللغوي عن الذاتية، كما أنه يخدم الجانب التطبيقي ويثريه، و إلاّ لم يسلم هذا المنهج من النقد، إذ عده البعض متسببا في تحول النص الأدبي "مجرد أرقام ميتة و إحصاء أصم"[3]، فينحصر في إطار علمي بحت، فيبتعد به عن وظيفته الأساسية الحقة و هي التأثير والإقناع.

ولذا فقد عاد البعض من العلماء إلى محاولة ربط الأسلوبية بعلوم سابقة لتحديد مجالها الذي بقي غير محصور بالرغم من تعدد التعريفات والنظريات، فبيار جيرو GUIRAUD PIERRE رأى أن علم الأسلوب هو البلاغة الجديدة باعتبار أن مجاله لا يختلف عن أهدافها، "فموضوع كليهما فن الكتابة وفن التركيب، فن الكلام و فن الأدب" [4]، فكثير من مباحثها يتصل بجوانب عالجتها الأسلوبية من ذلك دراسة المستويات الصوتية الصرفية و النحوية والدلالية.

وللبحث عن جذور الأسلوبية في البلاغة العربية القديمة، لابد أولا من محاولة تحديد مفهوم لغوي لمصطلح "الأسلوب" في اللغة العربية، فلقد عرّفه ابن منظور بقوله:

---

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب، ص 96.

[2] رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة ، ط 01، تر: محمد برادة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان – الشركة الغربية للناشرين المتحدين الرباط ، المغرب ، 1980م ، ص 34 .

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص175.

[4] صلاح فضل : علم الأسلوب ، ص 111 .

"الأسلوب(...) السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب(...) ويجمع أساليب(...) والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب القول أي أفانينه"[1]، وما يلاحظ أن تعريف صاحب "لسان العرب" للأسلوب لغوي بحت. أما عبد الرحمان ابن خلدون فأكد أن المقصود من هذا اللفظ – أي الأسلوب – لا يعني أن يكون الكلام مطابقا لأصل المعنى لأن ذلك يمثل وظيفة النحو، و لا أن يخدم جمال المعنى و كماله لأن ذلك دور البلاغة و البيان، ولا حتى باعتبار الوزن لأن ذلك من اختصاص العَروض، و إنما يعني الأسلوب: "صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليةً باعتبار انطباقها على تركيب خاص"[2].

ويستنتج من ذلك أن ابن خلدون قصد بالأسلوب مجمل ما ينتاب النفس من شحنات عاطفية تترجم إلى تراكيب، يراعي فيها المبدع – أي هته الترجمة – المستويات الصوتية، الصرفية، النحوية، الدلالية و المعجمية، باعتبار أنها – أي هته المستويات – تساهم في إحكام الهيكل البنائي للعمل الأدبي.

ولقد اتجهت البلاغة العربية إلى الخطاب الفني لا العادي، و أطلقت على الأول تسمية المنحرف، وأسمت العادي المثالي، وهذا الأخير حرص النُّحاة و اللغويون على مراعاته في حين عمل البلاغيون على مخالفة القواعد و المعايير المثالية التي تسم اللغة العادية، فانصب اهتمامهم على "ظواهر مخالفة النمط الذي تحفل بها العبارة الأدبية"[3].

وهذا ابن رشيق يؤكد ذلك بقوله: "فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر(...) كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة"[4].

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ط 01، دار صادر، بيروت، لبنان، 1300هـ، ج01، مادة سلب، ص 109.

[2] عبد الرحمان ابن خلدون : المقدمة ، ط 01 ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1423 هـ – 2003م ، ص 589.

[3] عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003 م، ص210.

[4] أبو علي الحسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ط 01 ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان، 1422هـ –2001م.ج01،ص104.

كما رمت البلاغة العربية إلى تحقيق هدف أساسي مهم تمثل في محاولة الوصول إلى قواعد يستطيع الأديب إن هو طبقها في كلامه، أن يصل إلى إقناع قُرائه و التأثير في عواطفهم و مواقفهم، ومن ثم فقد اتجهت إلى التقعيد والمعيارية و ابتعدت عن الدراسات اللغوية والوصفية التي تمثل محور التحليل الأسلوبي الحديث.

وقد عاب الأسلوبيون على البلاغيين اهتمامهم البالغ بالدراسات الجزئية، وحرصهم على وضع المصطلحات وكذا اعتبار النص القرآني مرجعا أساسيا في الحكم على النص البشري، فجودة هذا الأخير – حسب رأيهم – تقاس بمدى قربه من التعبير القرآني، "وتناسى البلاغيون في هذا المجال الفارق بين كتاب منزل من السماء، من صنع قدرة إلهية تخلق لنفسها ما تشاء من المقاييس، و بين أدب يبدعه أهل الأرض يحتمل النقص والكمال كما يحتمل الحسن و القبح"[1].

أما عبد القاهر الجرجاني فيعتبره الأسلوبيون أحد أهم الذين أعطوا دفعا جديدا للبلاغة العربية، و التي اهتم روادها إلى غاية ظهوره بدراسة الشكل التعبيري فحسب، أي اللفظ و الجملة و ما في حكم الجملة، في حين دعا الجرجاني في مؤلفاته إلى دراسة أسلوب الأثر الأدبي من خلال مفهوم النظم" وهو مفهوم اِعتمد على التركيب اللغوي الذي يتصل باللفظ المنطوق و الكلام النفسي"[2]. ولقد ظهرت نظرية النظم هته وسط الصراع القائم بين أنصار اللفظ و أنصار المعنى، فدعا الجرجاني من خلالها إلى ضرورة تجنب تقسيم الكلام إلى لفظ ومعنى لأنهما في الأسلوب كل لا يتجزأ ووحدة لا تتعدد، "وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس"[3].

فالبلاغة عند عبد القاهر في النظم، لا في اللفظ المفرد و لا في المعنى المنعزل، وما اعتمدته الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة كأساس في تناول النص الأدبي– لا تأثّرًا بالجرجاني ولكن بالنظريات الأسلوبية الأوروبية– فربطت بذلك البناء اللغوي بحدس مبدعه

---

[1] محمد عبد المطلب : البلاغة الأسلوبية ، ص260.

[2] المرجع نفسه، ص 260.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ط 03، تع: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1422هـ – 2001م، ص 54.

وفكره وخياله للكشف عن جماليات صياغته وهو أمر لم يتوصل إليه سابقو الجرجاني ولاحقوه إذ أغفلوا أهمية الجوانب النفسية والفكرية في الأداء الفني.

هذا وقد وضعت الأسلوبية الحديثة – التي اعتُبرت وريثة شرعية للبلاغة القديمة – جملة مستويات متكاملة، يتم خلالها تحليل الأثر الفني و نقدُه والابتعادُ به عن الدراسة الجزئية التي انتهجها البلاغيون القدماء، وقد تمثلت هذه المستويات فيما يأتي:

1) **المستوى الصّوتي:** ويتمحور حول دراسة الخصائص الصوتية في العمل الأدبي المدروس من نبر و تنغيم ووزن غيره.

2) **المستوى الصرفي:** ويدرس خلاله مدى فعالية الاشتقاق، و كذا السوابق واللواحق على الدّلالة.

3) **المستوى النحوي:** يتمُّ التعرضُ خلاله إلى دراسة أركان الجملة و ترتيبها وأنواعها.

4) **المستوى المعجمي والدلالي:** تحدد أثناءه الحقول المعجمية و الدلالية.

وسيُعالج شعر أبو الحسن علي الششتري في ضوء هذه المستويات خلال الفصول اللاحقة، رغبةً في الوصول إلى نتائج موضوعية و أحكام تقويمية مجدية. مع العلم أن المنهج المتبع سيستمد مباحثه من النظرية النقدية العربية القديمة و من النظرية اللغوية الأسلوبية الحديثة.

2- في أصل مصطلح التصوف ودلالته:

2-1 – الدلالة اللغوية:

في اللغة العربية نجد أن أصل كلمة "تصوف" يرجع إلى عدة مصادر واشتقاقات، ولعل أولى هته الاشتقاقات المتنوعة يتصل بلبس الصوف، وهي المادة الأولية التي كانت تصنع منها الملابس قديما، و تحديدا ملابس الفقراء لرخص ثمنها وخشونتها، وهناك اشتقاق ثان يربط لفظ التصوف في اللغة بالصفاء أي الطهارة الروحية، و معنى ثالث للصوفية يرجعه البعض إلى اللفظ الإغريقي الأصل و هو سوفيا، ويعني الحكمة...

1- الأصل الأول: وقد رأينا أنه ينسب الكلمة إلى الصوف، أي أن كلمة "تصوّف"مصدر للفعل "تصوّفَ" للدلالة على لبس الصوف [1]. وهذا يؤكد الصلة بين

[1] دائرة المعارف الإسلامية، (مادة تصوف).

التصوف و الزهد في معناهما العام، فقد كان الصوف رمزا لحياة الزهد، و مظهراً للتقشّف، كما أنه لباس الأنبياء – عليهم السلام – فقد روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه خرج ذات مرة، وهو يلبس جبة من جباب الروم[1] والمعنى ذاته أكده أبو بكر الكلاباذي حيث يقول "إنما سُمُّوا صوفية للبسهم الصوف" [2]، وإلى هذا يذهب ابن تيمية دون أن يعتبر لبس الصوف ضروري في التصوف" وهؤلاء نسبوا إلى اللبسة الظاهرة وهي لباس الصوف، فقيل في أحدهم "صوفي" وليس تفهم مقيدا بلباس الصوف، ولهم أوجب ذلك وعلقوا الأمر به، ولكن أُضيفوا إليه لكونه ظاهر الحال" [3]، كما يرى زكي مبارك في كتابه "التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق" الذي أكد أن نسبة الصُّوفي إلى الصوف هي أصح الفروض، ويسوق لهذا شواهد عديدة، منها ما ذكر اليافعي أن لباس الصوف كان غالبا على المتقدمين من سلف الصوفية، لأنه أقرب للتواضع والزهد، ولكونه لباس الأنبياء – عليهم الصلاة و السلام – كما أنه يدل على الذل و سوء الحال و في هذا المجال نذكر قول الشاعر أبي تمام:

كَانُوَا بُرُود زَمَانِهم فَتَصَدَّعُوا فَكَأَنَّما لَبِسَ اَلزّمَانُ الصّوفَا [4]

"وقد عاب الصوفية الصادقون أن يكون الصوف مظهرا وستارا تتقنع به القلوب قال الشبيلي: كان الزهد في بواطن القلوب فصار اليوم خرقة، و يحك صوف قلبك لا جسمك، و أصلح نيتك لا مرقعتك، وقال الجنيد: إذا رأيت الصوفي يُعْنَى بظاهره فأعلم أن باطنه خراب، والظاهر هو خشونة الثوب"[5].

2- الأصل الثاني : أصحاب هذا الرأي يرون أن الصوفي في بعض حالاته ينقطع عن الدنيا ويطهِّر نفسه و أفعاله من جميع النزوات حتى يصل على درجة الصفاء، وبالتالي التصوف في اللغة العربية مشتق من الصفاء، و في ذلك يقول الكلاباذي: "إنما سميت

---

[1] ينظر: البهيقي : الآداب ، ط01 ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، 1988م ، ص 201.

[2] الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، تح: عبد الحليم محمود، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، 1998م، ص21.

[3] ينظر: زكي مبارك : التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق ، ج 01 ، المكتبة العصرية للطباعة و النشر ، صيدا، بيروت ، ص 43-44.

[4] ينظر : القشيري : الرسالة القشيرية ، ط 02 ، تح : معروف رزيق و علي عبد الحميد أبو الخير ، دار الخير ، دمشق ، 1995م ، ص 319.

[5] محمد عبد المنعم خفاش : الأدب في التراث الصوفي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، ص 29-30.

الصوفية صوفية لصفاء أسرارها، و نقاء آثارها، و قال بشر ابن الحارث: الصوفي من صفا قلبه لله، و قال بعضهم: الصوفي من صفا لله معاملته، فصفت من الله عز وجل كرامته"[1].وجاء في "اللمع" للسِّراج الطُّوسي كذلك أن الصوفي "مأخوذ من الصفاء، وهو القيام لله عز وجل في كل وقت بشرط الوفاء"[2].

والأمر ذاته أشار إليه الكلاباذي عندما يرُدُّ على من ينسب الصوفية إلى الصفة والصوف حيث يقول: "وأما من نسبهم إلى الصفة والصوف فإنه عبر عن ظاهر أحوالهم، و ذلك أنهم قوم تركوا الدنيا وخرجوا عن الأوطان، و هجروا الأخدان، وساحوا في البلاد، وأجاعوا الأكباد، وأعروا الأجساد، و لم يأخذوا من الدنيا إلا ما لا يجوز تركه من ستر عوره و سد جوعه"[3].

3- الأصل الثالث: وهو يعبر عن رأي بعض المستشرقين و الباحثين العرب،فكلمة صوفي حسب رأيهم يرجع اشتقاقها اللغوي إلى اللفظ الإغريقي " سوفيا " وهي " الحكمة "، و أما الصوفية فهم " الحكماء "، و إلى هذا المعنى يذهب البيروني حيث يرى أن الصوفية مأخوذة من الكلمة اليونانية " فيلاسوفيا " أي " محب الحكمة " و في ذلك يقول " ولما ذهب قوم إلى قريب رأيهم سموا باسمهم "[4].

غير أن بعض الباحثين يبطل هذا الربط بين التصوف و اللفظ الإغريقي السالف الذكر لأن كلمة "سوفيا" تعني الحكمة في مجال الطب وليست بمعنى الحكمة الروحية، ولذلك فلا توجد أي علاقة بين الكلمتين[5].

ولقد تعددت الآراء الأخرى حول مدلول لفظ التصوف، ففضلا عن الأصول الثلاثة السالفة الذكر نجد من ينسب الصوفية إلى الصف "واحد صفوف، بمعن ى أن الصوفي–من حيث حياته الروحية– في الصف الأول لاتصاله بالله "[6].

---

[1] الكلاباذي : التعرف لمذهب أهل التصوف ، ص21 .

[2] أبو نصر السراج الطوسي : اللمع ، بغداد ، 1960م ، ص 46.

[3] الكلاباذي : التعرف لمذهب أهل التصوف ، ص21 .

4 البيروني : تحقيق ما للهند من مقولة : حيدر آباد ، 1958م ، ص 24–25 .

[5] ينظر : علي علي صبح : الأدب الإسلامي الصوفي ، المكتبة الأزهرية للتراث ، 1997م ، ص 232 .

[6] رينولد نيكلسون : في التصوف الإسلامي ، تر: أبي العلاء عفيفي ، القاهرة ، 1956م ، ص50.

وفي المقابل فإن من نسبهم إلى الصفة و الصف إنما "عبر عن أسرارهم و بواطنهم و ذلك إنما ترك الدنيا، و زهد فيها و أعرض عنها صفى الله سره و نور قلبه"[1].

وأهل الصُّفة المذكورين في المقولة السابقة هم فئة من فقراء المهاجرين والأنصار زمن الرسول "صلى الله عليه وسلم" عرفوا بانقطاعهم إلى عبادة الله عز وجل، وعزوفهم عن الدنيا، و لعلهم هم الذين أمر الله عز وجل نبيه "صلى الله عليه وسلم" بأن يصبر نفسه معهم في قوله: "وَ اصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالغَدَاةِ وَ العَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ وَلاَ تَعْدُ عَيْنَاكَ عَنْهُمْ تُرِيدُ زِينَةَ الحَيَاةِ الدُّنْيَا "[2].

الصوفية إذًا في حقيقتها هي تصفية القلب، إنها جهاد روحي سعى إلى تطهير النفس وتصفيتها، أما الصوفي فهو الذي يكون دائم التصفية لقلبه من شوائب النفس، وأغراض الجسد، هذا من ناحية المضمون، وقد تصح النسبة من ناحية اللفظ كما يرى علي علي صبح[3]. وقد ورد في لسان العرب: "صاف يصوف صوفا، وصاف السهم إذا طاش وعادل عن الهدف"[4]، والعلاقة بين هته المادة بمعنى الميل و مادة صوفي،هو أن الصوفي يعدل عن الدنيا رغبة في الآخرة لتصفو نفسه [5].

2-3 – الدلالة الاصطلاحية:

الذي يستعرض تعاريف التصوف المختلفة سواء أكانت مأخوذة من بطون المعاجم اللغوية، أو كتب التصوف والدراسات العلمية، يجد أنها لا تتفق على تعريف واحد وإنما تختلف باختلاف الحال فهو تجربة ذاتية وظاهرة باطنية خاصة، تتميز بالصدق وقوة الانفعال، والإخلاص في التوجه لله، والسعي الدائم للتحرر من أسر المادة والجسد، والارتقاء نحو المتعالي لبلوغ الكمال، والتخلق بالفضائل.

وقد أورد جلال الدين الرومي قصة تصور لنا ما في تعريف التصوف من صعوبة وعسر.

---

[1] الكلاباذي : التعرف لمذهب أهل التصوف ، ص23 .

[2] سورة الكهف: الآية 28.

[3] ينظر : علي علي صبح : الأدب الإسلامي الصوفي ، ص 236 .

[4] ابن منظور المصري : لسان العرب، ص 63.

[5] ينظر: علي علي صبح : الأدب الإسلامي الصوفي ، ص 236.

و تروي هته القصة أن جماعة من الهنود، أدخلوا فيلاً إلى مكان مظلم، وجاء كثير من الناس مستطلعين الفيل ليروه، ولما كان المكان مظلما، والرؤية بالبصر غير متاحة كان كل منهم يتحسس بيده ليفهم باللمس أي نوع من الموجودات هو الفيل فالذي يمس خرطومه قال: إن الفيل كالزورق، والذي يمس أذن الفيل، قال: إنه كالمروحة، والذي يمس ساق الفيل، قال: إنه كالعمود، و الذي مر بيده على ظهر الفيل قال: إن الفيل كالسرير، و كذلك حال الذين يعرضون للتصوف بالتعريف لا يستطيعون إلا أن يحاولوا التعبير عن ما أحسته نفوسهم، ولن يكون تعريفا مفهوما يضم كل خفية من الشعور الديني المستكن لكل فرد.

وقد ورد في معجم المصطلحات العربية أن التصوف "هو التجرد تماما من مباهج الدنيا ومفاتنها، ومحاولة التخلص من الجسد ذلك الحجاب الكثيف الذي يحول دون التمتع بالنور الإلهي الفياض على الكون، والفناء في الذات العليا فناءً يقترن بالعشق الإلهي"[1].

كما ورد في الموسوعة الفلسفية العربية أن التصوف "فلسفة حياة تهدف إلى الترقي بالنفس أخلاقيا وتتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقا لا عقلا، وثمرتها السعادة الروحية و يصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية"[2].

و قبل أن نورد جملة من التعريفات للمتصوفة أنفسهم عن الصوفية نذكر أن التصوف بالنسبة لأي صوفي ينبني على جانبين أساسيين: جانب عملي، وآخر وهبي، أما الجانب العملي "فيتمثل فيما أسماهم المتصوفة "المقامات"وهو جانب كسبي يشغل المتصوف به بدنه و نفسه، و يروضهما حتى يلينا ويرقا"[3].

و أما الجانب الوهبي الذوقي فهو "ما أسماه المتصوفة "الأحوال" والأذواق التي لا يمكن لأي متصوف أن يصلها إلا إذا حقق الجانب العملي"[4].

و في ما يأتي بعض النماذج التي جرت على ألسنة الصوفية في معنى التصوف:

---

[1] كامل المهندس و مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الآداب، ط 02، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، ص 228.

[2] الموسوعة الفلسفية العربية، ط 01، معهد الإنماء العربي اللبناني، بيروت، 1986م، ص 258-259.

[3] مختار حبار: الرمزية في شعر ابن الفارض(رسالة ماجستير مخطوطة)، جامعة وهران، 1984م، ص 55.

[4] المرجع نفسه، ص 55.

قال معروف الكرخي (ت 200هـ): " التصوف هو الأخذ بالحقائق، واليأس مما في أيدي الخلائق"[1] مشيرا في جزئه الأول إلى طبيعة الجانب المعرفي للتصوف، وهو معرفة حقائق الأشياء وجواهرها، وعدم الاكتفاء بما تعطيه ظواهرها، أما الجزء الآخر من التعريف فيشير إلى مقام الزهد، وهو التخلي عما في أيدي الناس من أملاك رغبة في الله تعالى.

وسئل سمنون(ت 290هـ) عن التصوف فقال :"أن لا تملك شيء و لا يملكك شيء" [2] والعلاقة هنا بين المالك والمملوك علاقة تبادلية، فالمالك للشيء يكون مملوكا له، كالمال، فهو مملوك و في الوقت نفسه مالك لقلب صاحبه ويده، فأن تملك شيئا ولا يملكك شيء، هذا يعني التحقق بمقام العبودية، بخاصة إذا تحرر العبد من رق الأشياء وأصبحت عبوديته لله وحده.

قال عمر بن عثمان المكي(ت 291هـ): "التصوف أن يكون العبد في كل وقت مشغولا بما هو أولى في الوقت"[3] وقال أحمد الجريري(ت 311 هـ): "التصوف مراقبة الأحوال ولزوم الأدب "[4]، وهذان التعريفان ينطلقان من حال المراقبة.

سئل الجنيد (ت 297هـ)عن التصوف فقال: "هو أن يميتك الحق عنك ويحييك به" [5] وهو قول صادر عن حال الفناء.

هته جملة من التعريفات، وكل منها يتكئ في معناه على أحد المقامات والأحوال، بل إن كثيرا منها ينفتح بعضه على بعض من دون أن يكون بينهما كثير اختلاف ولذلك اختلفت العبارة و المعنى المشار إليه واحد و هو كما قال القائل :

عِبَارَاتُنَا شَتَى و حُسْنُكَ وَاحِدٌ وَ كُلٌ إِلَى ذَاكَ اَلْجَمَالِ يُشِيرُ [6]

ويمكننا– بصفة مبدئية – أن نطمئن إلى التعريف الذي ورد في الكتاب "مدخل إلى التصوف الإسلامي" للدكتور "أبو الوفا الغنيمي" حينما قال: "إن التصوف بوجه عام فلسفة

---

[1] القشيري: الرسالة القشيرية، ص 280.

[2] المرجع نفسه، ص ن .

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] المرجع السابق، ص ن.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

[6] المرجع نفسه، ص ن.

حياة وطريقة معينة في السلوك يتخذهما الإنسان لتحقيق كماله الأخلاقي، وعرفانه بالحقيقة، وسعادته الروحية"[1]، و يقول أيضا "التصوف إذا، أولا وقبل كل شيء تجربة خاصة، وليس شيئاً مشتركا بين الناس جميعا، ولكل صوفي طريقة معينة في التعبير عن حالاته ، فهو بعبارة أخرى خبرة ذاتية "[2].

وبعد كل هذا فإن الدراسة الكرونولوجية للتصوف، و تتبع تطوره عبر القرون هو ما قد يقدم لنا تصورا واضحا عن حقيقة "التصوف" وهذا يحتاج وحده لبحث مطول يقصد لذاته، ولم تكن هته غاية البحث، فحسبنا إذا أن نورد ما قدّمه العلامة "نيكلسون" الذي ركز تطور التصوف في القرون الهجرية الثلاث الأولى في النقاط التالية:

1- إن التصوف بمعنى الانقطاع إلى الله، و العزلة عن كل ما سواه ، كان نتيجة طبيعية لنزعة الزهد التي ظهرت قوية في الإسلام أثناء حكم الدولة الأموية.

2- حركة الزهد هته لم تكن بمعزل عن المؤثرات المسيحية وإن كانت في جملتها نتيجة للتعاليم الإسلامية.

3- ظهر في نهاية القرن الثاني (02هـ) تيار فكري جديد، كان له أثره في التصوف الإسلامي، وهذا التيار الفكري غير الإسلامي واضح كل الوضوح في أقوال معروف الكرخي (ت 200هـ).

4- تطورت هته الأفكار تطورا عظيما، وأصبحت العنصر الفعال في التصوف في النصف الأول من القرن الثالث.

5- كان ذو النون المصري (ت 245هـ) أكبر شخصية شكلت المذهب الصوفي، وطبعته بطابعه الدائم.

6- إن الظروف التاريخية التي ظهر فيها هذا النوع الجديد من التصوف يحملنا على الاعتقاد بأن الفلسفة اليونانية كانت المصدر الذي استمد منه.

7- "أصبح التصوف مذهبا منتظما أثناء الجزء الأخير من القرن الثالث، وصار للصوفية أساتذة وتلاميذ، وقواعد للسلوك"[3].

---

[1] أبو الوفا الغنيمي: مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر و التوزيع،القاهرة، 1988م، ص 3.

[2] المرجع نفسه، ص 9.

[3] ينظر: رينولد نيكلسون: في التصوف الإسلامي، ص 26، ص 27.

8- " ولم يطلق اسم التصوف على الحياة الروحية في الإسلام منذ نشأتها ولكنه تسمية استحدثت في أواخر القرن الثاني الهجري "[1].

3- الخطاب الشعري الصوفي في المغرب:

لقد ظل اهتمام النقاد مشدودا إلى التصوف المشرقي، حيث ألفت فيه كتب كثيرة تناولت سير أعلامه ونتاجهم الفكري والأدبي، ومن ثم فإن الدارس للتصوف الإسلامي عامة والشعر الصوفي خاصة، يلحظ أن الحركة الصوفية في المغرب لم تحظ بالدراسة الكافية كما هو الشأن بالنسبة للتصوف في المشرق، والقليل الذي كتب عنها نجده مفرقا في كتب عدة، فضلا على أنه قليل، ولا يسد حاجة الباحث في التعرف على التصوف المغربي القديم، سواء ما يتعلق بالجانب المعرفي أو الإبداعي "وإلى جانب ذلك ظهر الكثير من المتصوفة الذين تركوا تراثا ضخما في الأدب الصوفي شعرا ونثرا مازال لم يدرس بل ولم يجمع ويحقق، و إنما هو متناثر في بطون الكتب والمخطوطات إلى درجة يمكن معها القول بأن العالم الذي لم يؤلف في التصوف، أو الشاعر الذي لم ينشد فيه قصائد فصيحة أو علمية لا يتمتع بحظوة لدى العلماء أو بين الناس"[2].

[1] ابن الجوزي : تلبيس إبليس، مطبعة السعادة ، 1340 هـ، ص 163، و الرسالة القشيرية ، ص 7 -8، و المقدمة لابن خلدون، ص 328.

[2] عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص 238.

و ما يهمنا في هذا المقام هو الحديث عن الشعراء المتصوفة و الذي ينبع شعرهم من ممارسة التصوف بقسميه: السني والفلسفي، ونعني بالأول التصوف الذي سار متقيدا بالقرآن والسنة النبوية، والاهتمام بالتعبد والزهد، ويمثل هذا الاتجاه ابن النحوي * في العصر الحمادي، و أبو مدين** وأبو زكرياء الزواوي***وغيرهم في العصر الموحدي.

"و كانت منابع دراستهم :قوت القلوب لطالب المكي، ورسالة القشيري ،وأحياء علوم الدين للغزالي "[1].

"أما التصوف الفلسفي فيمثل كل من ابن عربي، وابن سبعين، و الششتري الذين مروا ببجاية وأقاموا بها وأثروا في أعلامها"[2].

ولعل النماذج التي وردت من هذا الشعر في "التشوف إلى رجال التصوف" و"عنوان الدراية" و"البستان في ذكر الأولياء والعلماء في تلمسان" وغيرها من الكتب التي تعرضت للتصوف لتدل على أن هذا النوع من الشعر كان كثيرا في المغرب العربي بخاصة في القرن السابع الهجري (07هـ).

وإذا كان من المسلم به أن التواصل بين المشارقة والمغاربة لم ينقطع، نتيجة الرحلات المستمرة، والمعاملات التجارية و الفكرية، فإن التجربة الصوفية في الشعر المشرقي كانت نفسها في المغرب "فقد كان لرحلات المشارقة إلى المغرب، ورحلات المغاربة إلى المشرق يد في اتصال متَزَهِدي الأندلس بالمتصوفة المشرقيين، فأخذوا عنهم طرائقهم و مصطلحاتهم و آرائهم، ونظموا الشعر الصوفي مثلهم"[3].

وهذا لا يعني ذوبان شخصية الأندلسيين في المشارقة، فللأندلسيين ما يميزهم، سواء في ذلك التصوف أم الفلسفة أم الشعر ... فكما تأثر المغاربة بالمشارقة فقد أثروا فيهم

---

*هو أبو الفضل يوسف بن محمد بن يوسف المعروف بابن النحوي التوزري القلعي، توفي بقلعة بني حماد سنة 513هـ- ينظر: الغبريني: عنوان الدراية، ص272.

** هو أبو مدين شعيب بن الحسين الأندلسي المتوفي سنة 594هـ – ينظر: المرجع نفسه، ص 55.

*** هو أبو زكرياء يحي ابن أبي علي المعروف بالزواوي، نسبة إلى قبيلة زواوة، توفي سنة 611هـ – ينظر: المرجع نفسه، ص135.

[1] المرجع نفسه، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] بطرس البستاني : أدباء العرب (الأندلس و عصر الانبعاث ، دار الجبل ، بيروت ، لبنان ، ص 64.

أيضا، ويمكن في هذا المجال الإشارة إلى ابن عربي، وبخاصة أفكاره في "وحدة الوجود" وهي الفكرة التي ما فتئ يحفل بها خطابه الشعري و النثري على حد سواء، وقد أشار ابن عربي إلى هذا المذهب في فتوحاته حين قال: "سبحان من أظهر الأشياء وهو عينها " [1].

وعبر عن هذا شعرا حيث قال:

فَمَا أَنَا فِي الوُجُودِ غَيْرِي فَمَا أُعَادِي وَ مَا أُوَالِي

فَإِنَّنِي مَا عَشِقتُ غَيرِي فَعَينُ فَصْلِي هُوَ اتِصَالِي [2]

كما يمكن الإشارة إلى أبو الحسن الشاذلي * وأحمد البدوي ** هما مغربيان وفدا على مصر وأقاما بها، وتمثل مقطوعات ابن العريف بواكير الشعر الصوفي ببلاد المغرب العربي والأندلس والتي ربما خفي معظمها ممن نظموا شعر التصوف الفلسفي أوالنظري.

ومن الشعراء الذين ارتقوا بالشعر الصوفي و حققوا له الكثير من النجاح عفيف الدين التلمساني[3] وديوانه الشعري دليل ذلك بخاصة في صنف الحب الإلهي الذي هو باعث التجلي، وباعث اندفاع الخيال، وابتكار الصور الرائعة، يقول التلمساني:

أُحِبُ حَبِيبًا لا أُسَمِيه وَ كَتْمُ الهَوَى لِلقَلْبِ أَنْكَى وَ أَنْكَأُ

أَخَافُ عَلَيْه مِنْ هَوَايَ فَكَيْف أَغَارُ عَلَيْه مِنْ سَوَايَ وَ أَبْرَأُ

أَبِيتُ أُعَانِي فِيه حَرّ جَوَانِحِي وَ بَيْنَ جُفُونِي مَدْمَعٌ لَيْسَ يَرْقَأُ [4]

و مع تأثر المتصوفة في بلاد المغرب الإسلامي و الأندلس بمصنفات كثيرة كـ"الرسالة القشيرية" لأبي القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري، ومصنفات الغزالي، و"قوت القلوب في

---

[1] محي الدين ابن عربي : الفتوحات المكية ، دار الفكر ، بيروت ، ج 02 ، ص 502.

[2] محي الدين ابن عربي: الديوان الكبير ، طبعة مكتبة المثنى ، بغداد ، 1954م ، ص 34 .

* هو علي بن عبد الله بن عبد الجبار تقي الدين أبو محي الدين ابن عربي و الحسن الشريف الإدريسي ، من أئمة التصوف في القرن السابع الهجري (07هـ) (593هـ –696هـ) – ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث ، ص 150 وما بعدها .

** هو مؤسس الطريقة (الأحمدية) مغربي الأصل عاش بطنطا في مصر.

[3] هو أبو الربيع عفيف الدين سليمان بن علي التلمساني ، ولد سنة 610 هـ و توفي سنة 690 هـ .

– ينظر : عفيف الدين التلمساني : الديوان ، تح : العربي دحو ، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر ، 1994 م ، ص 10 .

[4] المرجع نفسه : ص 271.

معاملة المحبوب" لأبي طالب المكي، زيادة على كتب الفلسفة، ومصنفات علم الكلام، وكتب التصوف السُّنية التي تعتمد على الكتاب والسنة في قسط وافر من مباحثها، فإن المتصوفة في المغرب العربي حاولوا أن يبينوا أنهم لم يخرجوا عن هذين الأصلين في خطابهم الشعري والنثري، وإلى ذلك نبه ابن عربي بقوله " فأصل رياضتنا ومجاهدتنا وأعمالنا التي أعطتنا هته العلوم والآثار الظاهرة علينا، إنما كان من عملنا بالكتاب والسنة، وفيضنا إلهي روحاني لكوننا سلكنا على طريقة إلهية تسمى شريعة، فأوصلتنا إلى المشرع وهو الله تعالى، لأنه جعلها طريقة عليه"[1].

ومن الواضح أن ابن عربي في هذا الكلام يريد أن يبرأ نفسه و من على شاكلته من المتصوفة في المغرب العربي ، وذلك بإثبات علمه إلى مصادر الشريعة الرئيسة، وأن ما وصل إليه من فيض روحاني ما هو إلا نتيجة للعمل بهته الأصول في محاولة للتهرب مما يتهمه به خصومه من الخروج عنها .

ولما كانت الأسرار الإلهية و الحقائق الروحية لا يحيط بها الوصف، ولا يأتي عليها بيان في الغالب "كان من الطبيعي أن يعتمد الصوفية على أساليب غير مباشرة ولاسيما على التعبير الأدبي الشائع، و ما يخص العشق والعواطف للإعراب عما يعتلج في ضمائرهم و إبراز ما يجول في خواطرهم وقلوبهم " [2] ، وهو نوع من التعبير رأوا فيه أنه أكثر ملائمة لحقائقهم و مكاشفاته م ، كما وجدوا فيه القدرة على التأثير في السامع تأثيرا قويا ذلك أن "الغزل ألصق بالجبلة الإنسانية، وأقرب إلى الطباع، وأخف على القلوب"[3].

وهكذا فقد عمد المتصوفة في الشعر إلى الحب، و ما يتصل به من ذكر أسماء المعشوقات و الوصل و الصد، والقرب والبعد، كما عمدوا إلى الخمر وما يتصل به من حانات و أديرة، و كأس وندمان، إلى غير ذلك من الأمور التي توجد عادة في الشعر الغزلي والخمر الذي يفصح فيه الشاعر عن العواطف الإنسانية نحو معشوقة من بني البشر ، و عن حالة نفسية أحدثها السكر نتيجة تناول جرعات من الخمر الحقيقية، ومن هنا نشأت

[1] محي الدين بن عربي : الفتوحات المكية ، ج 02 ، ص 162 .

[2] عبد الكريم اليافي : دراسة فنية في الأدب العربي ، ط 01 ، مطبعة دار الحياة ، دمشق ، 1972م ، ص 314 .

[3] المرجع نفسه ، ص ن.

صعوبة التمييز بين الشعر الذي قيل في أغراض دنيوية أو حسية، و بين الشعر الذي ينشد غاية علوية وأسرار إلهية.

ولقد تعرض الصوفية للإنكار من قبل أصحاب الشريعة الذين لم يرضوا بهته التعبيرات الحسية، منهم ابن عربي الذي تعرض لحملات شديدة من الإنكار والتشنيع جراء سوء فهم شعره الغزلي الذي عبر فيه عن حبه الإلهي في ديوان "ترجمان الأشواق" مما دفعه إلى أن يضع شرحا له يبين فيه غايته و مقصده ، دفعا لسوء الظن ، وصرفا للخواطر عن الظاهر.

ومن الواضح أن المتصوفة يستخدمون هذا الأسلوب على سبيل الإشارة والرمز سترا لحقائقهم وغيرة على هته الحقائق أن تشيع في غير أهلها، فحين سئل أبو العباس بن عطاء: ما بالكم أيها المتصوفة إذا اشتققتم ألفاظا أغربتم بها على السامعين، وخرجتم على اللسان المعتاد، هل هذا إلا طلب للتمويه أو ستر لعوار المذهب ؟ فقال أبو العباس: ما فعلنا ذلك إلا لغيرتنا عليه، و لعزته علينا، كي لا يشربها غير طائفتنا...

إِذَا أهلُ العِبـارةِ ساءلُونَا أَجبناهمْ بأعْلامِ الإشَـارَهْ
نُشيرُ بهَا فنجعلُـهُ غُموضـاً تَقْصُرُ عن تَرجمتِه العِبَـارَهْ
و نَشْهدُها و تَشْهدُنَا سُرُورًا لَهُ فِي كـلِّ جَارحةٍ إثَارَهْ
تَرى الأقوَالَ فِي الأحْوَالِ أَسْرى كأسْرِ العارِفينَ ذَوِي الخَسَارهْ [1]

ومن ثم كان هذا الكلام محورا لكل خطاب صوفي، إذ أضحى يحمل أبعادا نفسية وفلسفية، فمن الناحية النفسية تحدث المتصوف عن النفس وما يعتليها من حالات الحب المختلفة كالجذب و الوجد و القبض و البسط...

و من الناحية الفلسفية فقد تحدثوا عن الحب وربطوه ببعض اصطلاحاتهم المختلفة مثل التجلي والمشاهدة و الفناء، وكذا بعض المذاهب الفلسفية ومن أهمها: المعرفة، ووحدة الوجود، والوحدة المطلقة، بالرغم من اختلاف كل هته الاصطلاحات والمذاهب إلا أنها اتفقت جميعا على أن الحب هو الدعامة الأولى لكل منها.

[1] عبد المنعم حفني : معجم المصطلحات الصوفية، ط01، دار المسيرة ، بيروت ، 1980م –1984م ، ص 4 .

4- الموشحات و الأزجال:

لم يكن الخطاب الشعري الصوفي المغربي بعيدا عن المؤثرات الفنية المستحدثة في تلك البيئة، فقد تنبه الصوفية إلى النظم عن طريق الموشحات والأزجال، فالأول منها عُدَّ الثورة الشعرية الأولى في تاريخ الشعر العربي من ما قبل الإسلام حتى ظهور حركة الشعر الحديث في الربع الثاني من القرن العشرين [1]. فهو بمثابة ثورة موسيقية تحققت على أيدي الوشاحين الأندلسيين و المغاربة نتيجة "للبيئة الجديدة بطبيعتها الفنية و لهوها ومجونها و انتشار السمر و الغناء فيها" [2]، بعبارة أخرى إنه شكل جديد استحدثه الأندلسيون للقصيدة العربية، و شذوا فيه عن مأثور نظامها الموسيقي في الوزن والقافية
إلى نظام آخر يتصف بخصائص معينة تميزه عن القصيدة الكلاسيكية[3].

وإلى هذا ذهب "ابن بسام الأندلسي" حين قال "وهي أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تشق على سماعها مصونات الجيوب، بل القلوب، وأول من صنع

[1] ينظر : عز الدين الناصرة : جمرة النص الشعري " مقدمات نظرية الفاعلية والحداثة " ، اتحاد كتاب العرب ، بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان ، دار الكرمل ، 1995م ، ص 89 وما بعدها .

[2] أحمد أمين : فيض الخاطر ، دار موفم للنشر ، الجزائر ، 1989م ، ج 01 ، ص 25.

[3] ينظر: ميشال عاصي: الشعر والبيئة في الأندلس، منشورات المكتب التجاري للنشر والتوزيع، بيروت،1970م، ص103.

أوزان هته الموشحات بأفقنا واختار طريقتها فيما بلغني محمد بن محمود القبري الضرير، وكان على أشطار الأشعار، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة، يأخذ اللفظ العامي والأعجمي ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان"[1].

والقول ذاته يمكن أن يشهد للأزجال كمنجز إبداعي تجاوز النمذجة و النمطية على مستوى الشكل و المضمون فهو يلتقي مع الموشحات "في أنه مثلها من فنون الشعر التي استحدثها الأندلسيون ، و منها خرج إلى البيئات العربية الأخرى وانتشر فيها"[2].

أما الصوفية فقد تنبهوا إلى النظم عن طريق الموشحات و الأزجال، فنقلوها من مجال الحب الإنساني والمتع المادية إلى فضاء أرحب وأسمى من الروحانيات، وكان لابن عربي السبق في استخدام الموشح لأغراض التصوف، كما كان لأبي الحسن الششتري – أنموذج هته الدراسة – فضل السبق في إدخال الزجل إلى عالم التصوف، وذلك لما لهذين النمطين الشعريين من ذيوع لدى العامة، و قوة تأثير في نفوسهم، ولذا استعان هؤلاء المتصوفة "بالألفاظ و الأوزان التي يميلون إليها، والإيقاع الذي يتأثرون به" [3]، وهما من خلال هذا الوصف "قطعة شعرية موضوعة للغناء تتنوع أوزانها وقوافيها الموسيقية مما يجعلها أقرب إلى القطعة الموسيقيّ منها إلى القصيدة الشعرية"[4].

فمن موشحات ابن عربي المنقولة إلى أبواب التصوف موشحته التي يقول فيها:

سَرَائِرُ الأَعْيـانْ لاحَتْ على الأكْوانْ للنَّاظِريـنْ
و العَاشِقُ الغَيرَانْ مَنْ ذاكَ فِـــي بَحـرَانْ
يَقولُ و الوُجْـدُ أَضْنَـاهْ و البُعْدُ قَدْ حَيَّـرَهْ
لمَّا دَنَا البُعْدُ و الوَاحِدُ الفَـرْدُ قَدْ خَيَّـرَهْ
فِي البَوْحِ و الكِتْمَانْ و السر و الإعلان في العالمينْ

[1] علي بن محمد : ابن بسام الأندلسي و كتاب الذخيرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989م، ص39 .

[2] عبد العزيز عتيق : الأدب العربي في الأندلس ، ط02، دار النهضة العربية للطباعة ، بيروت ، 1976 ، ص 295.

[3] عبد الكريم اليافي : دراسات في الأدب العربي ، ص 147 .

[4] مصطفى شكعة : الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه ، ط 10، دار العلم للملايين ، بيروت ، 2000 ، ص 374.
– و ينظر : أنطوان محسن القوال : الموشحات الأندلسية ، ط 01 ، دار الكتاب العربي ، 1994م ، ص 7.

أنَـا هُوَ الدَّيـانْ فَاعبـادُ الأَوثـانْ أَنت الظَّنِينْ [1]

و هي في مجملها تمتاز بسهولة الألفاظ والتراكيب، وهو شأن الشعر الذي يتغنى به إذ ينبغي "أن يكون بسيطا رقيقا سهلا، واضح المعنى، قريب من الأفهام، وسائغا على اللسان و في الأذان، وكل هذا مما تتصف به الموشحات" [2] والأزجال ومن زجل الششتري هته المقطوعة:

أَلفٌ قبلَ لاميْنِ و هَاءٌ قرَّةُ العينِ

أَلفٌ هوت الاسمْ

و لامَيْنِ بلا جسمْ

و هاءٌ آية الرَّسمْ

تَهجى سر حرفينْ تجدْ اسم بلا أينْ

حروفٌ كلهَا تُتْلَـى

ترى القلبَ بهَا يجلَى

و يسْلاَ بعدما يبلَى

ولما كان الشعر عامة والموشحات بخاصة "يُعمل فيها ما يُعمل في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجاء والمجون والزهد"[3] فإن التصوف قد وسع لهم آفاقا لا حدود لها في هته المجالات بما أحدثه من تفلسف في الحب وممارسة له وتعميق لمعانيه، كما منح الموشح للتصوف كثيرًا من المصطلحات والموسيقى والأناشيد.

والمصطلحات الجديدة التي ظهر بها الموشح "البيت، الغصن، الخرجة، السمط، المطلع، المذهب، الدور، القفل" [4] تجعلنا نعتقد أن الموشحات والأزجال نمطين يختلفان

---

[1] محي الدين بن عربي : الديوان الكبير ، ص85 .

[2] عبد الكريم اليافي : دراسات فنية في الأدب العربي ، ص 151.

[3] ابن سناء الملك ابن هبة الله : دار الطراز ، نشر جودت الركابي ، دمشق ، 1947 م، ص 38.

[4] ينظر: محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم : معجم مصطلحات العروض و القافية،ط 01، دار التبشير ، عمان الأردن – وينظر: محمد زكريا عناني : ديوان الموشحات الأندلسية ، دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية ، 1982،ص94

و ينظر : الابشيمي : المستطرف من كل فن مستظرف ، القاهرة، 1979،ص 60

وينظر : الصفدي : توشيح التوشيح : تح : البير حبيب مطلق ، دار الثقافة، بيروت ، 1966 م، ص

عن القصيدة الشعرية، ما كان سببا في استبعاد تطبيق مستويات التحليل الأسلوبي عليهما، فمن المؤكد أنهما ينفردان بظواهر أسلوبية فنية تجعلهما بحاجة إلى بحث مستقل يجلي ما قدمه للشعر العربي بعامة والصوفي بخاصة من قيمة فنية مضافة "إذ يستحيل تحليل وظيفة ظاهرة لم يسبق لها وخصصت وحددت تحديدا يصلح منطلقا للدراسة الجادة " [1].

[1] كمال أبو ديب : الأنساق و البنية ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد 4، 1981 م ، ص 73

الفصل الأول

بنية المستوى الصوتي

- تمهيد

1- الصوت.

2- النبر.

3- التنغيم.

4- الوزن.

5- القافية.

تمهيد :

ذكر الجاحظ في تعريفه للصوت أنه "آلة اللفظ(...) ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت" [1]، غير أنَّ مثل هذا التعريف لم يحدد مفهوما واضحا للصوت، ولم يبيِّن إن كان يقصد به العنصر المنعزل عن المعنى، أوذاك الذي يرتبط بالدلالة، ويلعب دورا أساسيا في اختلاف معاني الألفاظ عن بعضها.

وهذا ما حاول علماء اللغة في العصر الحديث التركيز عليه، فقد فصلوا بين الجانب الطبيعي للصوت وبين الجانب الفكري له.

أما الأول منهما –أي الجانب الطبيعي – فأختص به علم الأصوات العام PHONETIQUE الذي اهتم بدراسة الأصوات بجانبيها الفيزيولوجي والفيزيائي، فتناولها بمعزل عن البنية اللغوية التي وردت فيها، وقد ركز المختصُّون في هذا العلم على مخارج الأصوات وصفاتها، ودرسوا بنية الأعضاء المكونة لجهاز النطق الذي يعتبر المسؤول عن إنتاجها مثل: القصبة الهوائية والحنجرة والحلق واللسان، كما تتبَّعوا مظهرها الفيزيائي – أي الأصوات– بعد نطقها وتحولها إلى ذبذبات تتلقفها الأذن.

و صوامت VOYELLES وقد اهتموا –زيادة على ذلك – بتصنيف الأصوات إلى صوائت.

أما الصوائت CONSONNES فقد عرفها آلان فابون ALAIN VAILLANT في كتابه"LA POESIE" بقوله:

"LES VOUELLES SE CARACTERISENT PAR L'EMPLOI DE CORDES VOCALES ET PAR L'OUVERTURE DES CNAL OU L'AIRE CIRCULE DE LA GLOTLE JUSQU'A L'EXTERIEURE DE LA BOUCHE "[2].

---

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : البيان والتبيين ، تح : درويش جويدي،المكتبة العصرية،صيدا ، بيروت ، لبنان، 1423هـ ، 2003م، ج01، ص58.

[2] ALAIN VAILLANT :la poésie. initation aux méthodes d'analyse des texte poétique. éditions nathan1992.p74.

بمعنى أنه يتم نطق هته الصوائت اعتمادا على مرور الهواء بين الحبال الصوتية ثم الفم دون أن يعترض مجراه عائق.

والصوائت نوعان : الحركات القصيرة، ويقابلها في اللغة العربية(الفتحة والضمة والكسرة)، والحركات الطويلة، وهي ما يسميه العرب بحروف المد (أي الألف والواو والياء).

وتعد الصوامت مكونا أساسيا في بنية الكلمة، و قد قال آلان فابون في تحديد مفهومها:

"POUR LA CONSONNE LE PASSAGE DE L'AIR A' TRAVERS LES ORGANES PHONTATOIRE RE'TRÉCI VOIRE PROVICORREMENT FERMÉ "[1].

أي أنَّه عند نطق الصامت، يكون هناك تضييق لمجرى الهواء، واعتراض قد يكون كاملا في حالة الباء مثلا، أو جزئيا في حالة الفاء وتمثل الصوامت في اللغة العربية كل الحروف الصحيحة زيادة على الواو والياء المتحركتين.

أما العلم الثاني فهو علم الأصوات Phonologie الذي يهتم بدراسة وظائف الأصوات في البنية اللغوية، كما يتناول بعض القضايا المتعلقة بهذا الجانب مثل: الفونيم، المقطع الصوتي، النبر والتغيم، وهي تساهم جميعها في تحديد القيمة الدلالية سواء أكان ذلك بالنسبة للكلم المفردة، أم بالنسبة للتركيب اللغوي ككل.

و مع أن للجوانب الصوتية دورا فعالا في دراسة النص الشعري، غير أنه لا يمكن إغفال أهمية العَروض الذي يظل العلم الوحيد المختص لمعالجة الشعر دون النثر على خلاف علم الأصوات الذي يهتم بتحليل النص الأدبي بغض الطرف عن جنسه.

1- الصوت : SON

[1] المرجع السابق، ص ن.

عرَّف المحدَثون الصوت بأنه "وسيلة تعبيرية و إيضاحي ة"[1]، كما اعتبروه رمزا تلجأ إليه اللغة لتعَّبِر عن مفهوم معيَّن في ذهن المتكلم، وهذا ما تناوله العالم اللغوي السويسري فرديناند دوسوسير في حديثه عن العلامة التي اعتبرها اتحاد الجانبين هما: الصورة الصوتية أي الدال و الصورة الذهنية أي المدلول، وعرف الأولى منهما بأنها "مجموعة أصوات و إيماءات أو حركات أو صور محسوسة"[2].

فاللغة –إذًا– نظام يتألف من عدة مكونات، لعل أهمها الأصوات ولذا تناولها العلماء المختصون بالدراسة والتحليل، فتعرضوا إلى مخارجها وكيفية نطقها و صفاتها.

أما مخارج الأصوات، فلم يكن السبق في دراستها للمحدثين، بل لقد عُرف من علماء العربية القدماء اهتمامهم بذلك كالخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ) و تلميذه سيبويه (ت 180هـ) الذيْن حاولا –كل من جهته– وضع ترتيب معين لحروف الهجاء مستندين في ذلك إلى مخارجها، ولم يكن ما توصّلا إليه من نتائج ببعيد عما اكتشفته العلوم الحديثة.

فقد نبذ الفراهيدي الترتيب الهجائي المعروف، ورأى أنه لم يبنى على أساس علمي، فاختار آخر يقوم على أساس صوتي أي وفق مخارج الأصوات، فوضع كتاب "العين" وانتهج خلاله طريقة أخرى في الترتيب تبتدئ بالعين باعتبار أنها أدخل صوت يخرج من الحلق، فجاء ترتيبه كما يأتي:

ع، ح، هـ، خ، غ/ ق، ك/ ج، ش، ض/ ص، س، ز/ ط، د، ت/ ظ، ذ، ث/ ر، ل، ن/ ف، ب، م/ و، أ، ي.

وكانت مخارج الأصوات عنده ثمانية (08) هي: مخرج العين والحاء والهاء والخاء والغين وهو الحلق فهي حلقية، ومخرج القاف والكاف هو اللهات فهما لهاويتان، والجيم والشين والضاد من شجر الفم فهي أصوات شجرية، والصاد والزاي أسلية أي من أسلة اللسان، والطاد والدال والتاء نطعية أي من نطع الغار الأعلى، في حين اعتبر أن الظاء والذال والثاء لثوية ذلك أن مخرجهما هو اللثة، والراء واللام و النون ذلقية أي من ذلق

[1] مصطفى السعداني: المدخل اللغوي في نقد الشعر– قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987م، ص 55.
[2] المرجع نفسه، ص ن.

اللسان والفاء والباء والميم شفوية أي من الشفة، وأخيرا وصف الياء والألف والواو بالهوائية "لأنها هاوية في الهواء، لا يتعلق بها الشيء"[1].

و كان لتلميذه سيبويه اهتمام أكبر بهذا المجال، فقد درس الأصوات في كتابه ضمن الباب المخصص للإدغام، ذلك أنه على وعي تام في أن تناولها يمثل "مقدمة لابد منها لدراسة اللغة، وأن النظام الصوتي ضروري لمن أراد دراسة النظام الصرفي"[2]. وقد عالج سيبويه في كتابه الأصوات بمعزل عن السياق، فوصفها من حيث مخارجها وطرق نطقها وصفاتها، كما أنه خالف أستاذه في ترتيب الأصوات، إذ قال: "أصل الحروف العربية تسعة عشرون حرفا(29):

الهمزة، والألف، و الهاء، والعين، والحاء، الغين، و الخاء، والكاف، والقاف، و الضاد، والجيم، والشين، والياء، واللام، والراء، والنون، والطاء، والدال، والتاء، والصاد، والزاي، والسين، و الظاء، ، والذال، والثاء، والفاء، والباء، والميم، والواو "[3]. وقد أشار إلى أنها قد "تكون خمسة وثلاثين حرفا بحروف هن الفروع"[4].

فكان له السبق في الحديث عن الأصول والفروع، وهو ما أطلق عليه علماء العلوم المحدثون مصطلحي: الفونيم والألفون. أما **الفونيم** Phonéme فهو أسرة من الأصوات في لغة معينة، متشابهة الخصائص ومستعملة بطريقة لا تسمح لأحد أعضائها أن يقع في كلمة بنفس السياق الصوتي الذي يقع فيه الآخر" [5]، فالفونيم عنصر ملفوظ يؤدي وظيفة صوتية من شأنها التمييز بين الكلمات إن استبدل بغيره، فإن أخذنا "الفعل (قال) –كمثال– وأحللنا محل القاف في هذا الفعل ميما، ولا ندخل أي تغيير آخر على الكلمة لتحولت إلى (مال)، وعلى هذا (فالقاف) فونيم و(الميم) فونيم آخر"[6]. وهذا ما قصده سيبويه بالأصوات الأصول

---

[1] الخليل بن احمد الفرهيدي : العين ، تح : مهدي المخزومي و إبراهيم السمراني ، دار الرشد للنشر ، بيروت ، لبنان، 1981م ، ج 01 ، ص .

[2] تمام حسان: اللغة العربية – معناها ومبناها، ط03 ، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1418هـ – 1998م ، ص50.

[3] أبو بشر عثمان بن قنبر سيبويه : الكتاب ، ط 01، تح : عبد السلام محمد هارون ، دار الجبل ، بيروت ، لبنان ، 1411هـ– 1991م، ج4،ص431.

[4] المرجع نفسه، ج ن ، ص 432.

[5] أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، 1990م ، ص 177.

[6] نور الهدى لوشن : مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، المكتبة الجامعية ، مصر ، 2000م ، ص 124.

والتي ذكرها ضمن الأحرف التسعة والعشرين، أما الفروع فهي ما أسماه المحدثون الألفون Allophone "وهي صور متنوعة"[1] فالنون في قولنا "نار" غير النون في قولنا "نميمة".

و أحصى سيبويه من مخارج الأصوات ستة عشر مخرجا (16) بدلا من الثمانية (08) التي حددها الخليل وهي:

- أقصى الحلق و هو مخرج الهمزة و الهاء و الألف (أي المد) .
- وسط الحلق و اعتبره مخرج العين و الحاء.
- أدنى الحلق و هو أقرب مخرج من الفم و يعد مخرجا للعين و الخاء.
- من أقصى اللسان و ما فوقه من الحنك الأعلى و هو مخرج القاف.
- من مؤخر اللسان و ما يليه من الحنك الأعلى و هو مخرج الكاف.
- من وسط اللسان ووسط الحنك الأعلى و هو مخرج الجيم و الشين و الياء.
- من بين أول حافة اللسان و ما يليه من الأضراس، وذلك مخرج الضاد.
- و من حافة اللسان إلى منتهى طرفه، ما بينها وما يليها من الحنك الأعلى، وهو مخرج اللام. و مابين طرف اللسان و بين ما فويق الثنايا أدخل ظهر اللسان وهو مخرج النون.
- من مخرج النون غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلا لانحرافه إلى اللام فذلك مخرج الراء.
- مابين طرف اللسان و أصول الثنايا ، و هو مخرج الطاء و الدال و التاء.
- من باطن الشفة السفلى و أطراف الثنايا العليا ، مخرج الفاء.
- ما بين الشفتين مخرج الباء و الميم و الواو.
- ومن الخياشيم مخرج النون الخفيفة[2].

أما المحدثون فقسَّموا مخارج الأصوات كما يأتي:

- المخرج الحنجري : وهو مخرج الهمزة و الهاء .
- المخرج الحلقي : و هو مخرج العين و الحاء.

---

[1] العلمي خليل : مقدمة لدراسة علم اللغة ، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع ، الإسكندرية ، مصر 2003م ، ص 68.

[2] سيبويه : الكتاب ، ج04 ، ص 433.

- المخرج اللهوي : و هو مخرج القاف .
- المخرج الطبقي و أقصى حنكي : و هو مخرج الكاف و الغين و الخاء .
- المخرج الغاري أو وسط حنكي : وهو مخرج الشين و الجيم والياء .
- المخرج اللفوي : و هو مخرج اللام و الراء و النون .
- المخرج الأسناني : وهو مخرج الذال و الظاء و الثاء.
- المخرج الأسناني اللثوي: وهو مخرج الدال والضاد والتاء والطاء والزاي والسين والصاد.
- المخرج الشفوي الأسناني: وهو مخرج الفاء.
- المخرج الشفوي: وهو مخرج الباء والميم و الواو[1].

وقد بُني هذا التصنيف على أساس مخارج الأصوات فقط أما من حيث صفاتها وطريقة نطقها فتصنف كما يأتي:

أ) الأصوات المجهورة و المهموسة :

1- المجهورة : SONORES

والجهر هو "اقتراب الوترين الصوتيين من بعضهما وتضييق فتحة المزمار إلاّ أنها تسمح بمرور النفس"[2].

والأصوات المجهورة هي: (ب، ج، ذ، ز، ر، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، هـ).

2- المهموسة : SOURDES

لا يحدث تذبذب للوترين الصوتيين أثناء الهمز، والأصوات العربية المهموسة هي: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ن، ص، ط، ف، ق، ك)" ونحتاج عند نطقها إلى قوة في إخراج الهواء أعظم من تلك التي يتطلبها نطق الصوامت المجهورة "[3].

ب) الانفجارية و الاحتكاكية:

[1] حلمي خليل : مقدمة لدراسة علم اللغة، ص 60 .

[2] نور الهدى لوشن : مباحث في علم اللغة ، ص 120 .

[3] حلمي خليل : مقدمة لدراسة علم اللغة ، ص 28.

1- الانفجارية: CONSONNES OCCLUSIVES

فبعض الأصوات حين يراد التلفظ بها، يحدث اعتراض لمجرى الهواء "فإذا كان الاعتراض كليا بحيث يؤدي إلى تجمع الهواء خلفه، ثم يفتح ويسمع انفجار، حينئذ يوصف بأنه انفجاري"[1] وهو ما أطلق عليه العلماء الصوت الشّديد، والأصوات الانفجارية العربية هي: (ب، ت، د، ط، ض، ك، ق، ء أي الهمزة).

2- الاحتكاكية: CONSONNES FRICATIVES

إذا كان الاعتراض جزئيا "بحيث يسمح لتيار الهواء بالمرور من بين النواطق، مع حدوث احتكاك مسموع سمي الصوت احتكاكيا"[2]، وهته الأصوات هي: (س، ز، ص، ش، ذ، ظ، ف، هـ، ع، ح، خ،غ) أما الجيم فهي مزدوجة.

ج) المفخَّمة و المرققة:

و يكون الصوت مفخما إذا ارتفع اللسان أقصاه نحو الحنك عند نطقه مثل: الطاء، ويكون مرققا إن لم يحدث ذلك مثل التاء.

و لدراسة الأصوات العربية لابد من إخضاعها لهته المعايير الثلاثة التي تستند إلى مخرجها وصفتها وطريقة نطقها.

أما الصوائت VOYELLES فعرَّفها العلماء بأنها الأصوات المجهورة التي لا يسمع عند إنتاجها احتكاك أو انفجار، ورأوا بأن "اللسان والشفتين هما العضوان الأساسيان اللذان لهما دخل كبير في تغيير شكل الممر الهوائي، ومن ثم تلوين الصوت الناتج عنه تلوينا تتمايز به الصوائت بعضها عن بعض"[3].

كما توصل العلماء إلى تحديد الاختلاف بين الصوائت الطويلة والقصيرة، فاكتشفوا أنه لا يكمن في زمن التلفظ بها فقط، وإنما في طريقة نطقها أيضا "فموقع اللسان مع إحدى العلتين المتقابلتين مختلف قليلا"[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 56.

[2] حلمي خليل : مقدمة لدراسة علم اللغة، ص 56.

[3] المرجع نفسه، ص 63 .

[4] أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي، ص 329 .

وتلعب الصوائت دورا كبيرا في تقوية الوضوح السمعي، بخاصة القصيرة منها أي الحركات "فهي التي تجعل الصامت يصوت(...) ولا يمكن أن تتوالى الصوامت متتابعة دون حركات"[1].

وسيتم خلال هذا المبحث إخضاع نص شعري من نصوص الششتري الصوفية للدراسة الصوتية وذلك للكشف عن أكثر الأصوات العربية استعمالا، اعتمادا على المعايير السابقة: المخارج، طريقة النطق، الصفات.

1- 1 - الصوامت : CONSONNES

1-1-1- الروي "الحاء":

النص الشعري: البحر الخفيف.

زَارَنِي مَنْ أُحِبُ قَبْلَ الصَّبَاحِ فَحَلالِي تَهَتُّكِي و افْتِضَاحِي
وَ سَقَانِي و قَالَ نَمْ وتسَلَّى مَا عَلَى مَنْ أَحَبَّنَا مِنْ جُنَاحِ
فَأَدِرْ كأْسَ مَنْ أُحِبُّ و أَهْوى فَهوى من أُحِبُّ عَين صَلاحِ
لو سَقاهَا لميِّتٍ لعاد حَيًا فَهي راحي و رَاحة الأرْواحِ
لا تَلمني فَلست أصْغي لِعذلٍ لا ولو قُطِّع الحشا بالصيَاحِ
مَا أُحيلى حَديث ذِكر حَبِيبي بَين أهْل الصفَا وَأهل الفلاحِ
قد تجلى الحبِيب في جنح لَيْلِي وَحَبانِي بوصله للصَّبَاحِ
طَاب وَقتي و قد خلعت عَذَارِي فَاسقنِي بالكؤوسِ و الأقداحِ[2]

بداية سينصب الاهتما م على حرف الرَّوي باعتباره "ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات وإليه تنسب"[3]. وخلال ذلك سيتم التعرض لدراسة هذا الصوت على المستوى الأفقي أي على مدار الخطاب الشعري سواء أكان في أضرب الوحدات أو أعاريضها.

وقد اختار النَّاص لخطابه الشعري المدروس صوت "الحاء" كروي لها، والحاء صوت حلقي احتكاكي مهموس ومرقق فمخرج الحاء هو الحلق، وقد اتفق كل من الخليل وسيبويه

---

[1] محمد محمد داود: الصوت والمعنى في العربية – دراسة دلالية و ملحمية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2001م، ص16.

[2] أبو الحسن الششتري: الديوان، ط01، تح: علي سامي النشار، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص 38.

[3] ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ط 03 ، مكتبة انقلو مصرية ، القاهرة ، مصر ، 1965م ، ص 247 .

على هذا المخرج إذ رأى الأستاذ أنه يمثل أدخل صوت في الحلق، وحدد التلمي ذ هذا الاكتشاف بشكل أدق، فقال أنه يصدر من وسط الحلق، واتفق المحدثون أيضا على أنه صوت حلقي.

وما يلاحظ في الشعر العربي هو قلة استعمال الحاء كروي إذا ما قورن بصوت حلقي آخر هو العين، وذلك قد يعود إلى حرص النَّاص في إبراز براعته اللغوية بالاستعانة بما لم تتعود عليه الأذن العربية كثيرا.

والحاء صوت احتكاكي أو رخو، والأصوات الاحتكاكية يتم عند النطق بها – كما ذُكر سابقا – تضييق لمجرى الهواء بنسبة قليلة ولا ينغلق تماما، بحيث يسمح للهواء "أن يمر به مع احتكاك بجانبيه"[1]، أي جانبي مجرى الهواء، ويتم نطق الحاء عن طريق تقريب مجرى مؤخر اللسان للحلق بحيث يمر الهواء مع حدوث احتكاك استمراري إذ يمكن إطالته بقدر ما يسمح النفس.

كما يعد صوت الحاء مهموسا، والجهر والهمس معياران هامّان في تصنيف الأصوات المجهورة، وهذا الروي يتصف بقدر قليل من البروز إذا ما قيس بالأصوات المجهورة.

أما من حيث التفخيم والترقيق، فالحاء صوت مرقق إذ لا يحتاج عند نطقه إلى ارتفاع مؤخر اللسان إلى أعلى.

وقد أخذ هذا الصوت – أي: الحاء – اهتماما خاصا من قبل المحدثين، مثل عباس محمود العقاد الذي تعرَّض للحديث عنه في كتابه "اللغة الشاعرة" إذ رأى بأن هذا الصوت "احتكر أشرف المعاني وأقواها: حب، حق، حرية، حسن، حكمة، حل م، حزم..."[2]، مثلما ورد في هذا الخطاب الشعري (أحب، صلاح، فلاح، حبيب...)، كما تمنى نظرا لعسر النطق بهذا الحرف على غير العرب أن تنسب إليه لغتنا فنقول "لغة الحاء بدلا من قولنا لغة الضاد"[3].

---

[1] نور الهدى لوشن : مباحث في علم اللغة، ص 119 .

[2] ممدوح عبد الرحمان : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 1994م ، ص28.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

وإن كان في هته الآراء بعض الصواب فلا ينبغي أن تشكل قاعدة عامة، فبعض الألفاظ التي كان هذا الصوت يمثل أحد مكوناتها تعني غير ما ذهب إليه العقل، من ذلك ما ورد في خطاب الششتري "افتضاحي" التي تدل على معنى سلبي وهو الفضيحة، و"الصيّاح" الذي يدل على صرخة الألم.

زيادة على ذلك فإن دلالة هذا الصوت تتغير بتغير موقعه في الكلمة المنطوقة، ويرى بعض الدارسين المحدثين ما للحاء من أثر في الإيحاء، لكن يحدد بحسب موضعها في السياق الصوتي، فإن كانت في أول الكلمة أو وسطها، جاءت دلالتها أقل وضوحا في السمع منها إن كانت في أخر الكلمة، والعقاد يرى بأنها إن وقعت في الموضع الأخير من اللفظ المنطوق، لمحت فيها الدلالة على السعة، مثل تلك الكلمات التي وردت في نص الششتري (جناح، راحة الأرواح، الصباح، الفلاح، افتضاحي...) فيلحظ أنَّها جميعا تشترك في معنى الاتساع حسيا أو فكريا.

كما أن صوت الحاء قد يفيد في مواضع أخرى من اللفظ دلالة ناقضة للمعنى السابق، أي أنَّها تدلُّ على معنى الضيق والضغط والتقييد من ذلك "الصِّياح" وفي ذلك دلالة على شعور نفسي متأزم يبتغي الناص من خلال توظيفه لهذا اللفظ مجاهرته بحبه الإلهي، "الحبيب" دلالة على معنى التقيد العاطفي.

والحاء من الأصوات التي يسهل نطقها، ذلك أنه لا يتطلب جهدا من أعضاء النطق ولذا لجأت الذات الشاعرة إلى استعماله كروي، ثم كرره في ثنايا الخطاب وهو ما يمثل التواتر الأفقي فقط (غير حرف الروي)، وقد توزعت هته التوترات بين أسماء وأفعال كما يأتي: (أحب، الصياح، حلالي، أحبنا، جناح، أحب، حي، راح، راحة الأرواح، الحشا، أحيل، حبيبي، جنح، حديث، حباني).

وكان لاستخدام الششتري لهذا الصوت باعتباره مهموسا–في البناء النصي– دور في إضفاء جو الونس والوجد والمحبة، التي كانت علامة مميزة لرجال التصوف، ولأن هته الحالة يحسها أصحاب الحب الإلهي الذين لا يعلنون عن حبهم الصريح لله في أسلوب غزلي، فإن الناص اهتدى إلى طبيعة الهمس موضفا إياه للبوح والإفشاء.

وهذا ما سنلاحظه من خلال رصد الأصوات الأخرى الموظفة في هذا الخطاب الشعري.

1- 1- 2 – صوت العين:

من الأصوات التي تردد ذكرها في الخطاب الشعري المدروس، صوت العين، والعين: صامت حلقي واحتكاكي مجهور.

وقد أحرز هذا الصوت اهتماما كبيرا من قبل الخليل – إذ اعتبره كما سلف ذكره – أدخل صوت في الحلق، وكان سيبويه أكثر تحديدا لمخرجه، فقال أنه من وسطه، كما اتفق على أنه المقابل المجهور للحاء، وإن عدت العين عندهما "بين الرخوة والشَّديدة" [1]، فلا هي احتكاكية ولاهي انفجارية، أما المحدثون فاعتبروا هذا الصوت رخو لا متوسط، ذلك أن نطقه يتطلب تضييقا نسبيا "فربما كانت العين أقل الأصوات الاحتكاكية على الإطلاق"[2].

والعين باعتباره صوتا مجهورا "فإنه يعبر عن انفعال سريع في الغالب، ويندر أن يعبر عن عاطفة معقدة"[3].

و لأن صوتي الحاء والعين متماثلان في المخرج وطريقة النطق (أي الاحتكاك) فقد فضَّل الناص إيرادهما في مواضع عديدة من النص الشعري، بمعنى أن يكون صوت الحاء مكونا للَّفظ الأول، وأن يشكل صوت العين أحد مكونات اللفظ الموالي أو العكس من ذلك، (أن يكون العين أولا فالحاء)، (من أحب عين، عاد حيا، قطع الحشا). وقد لجأ الناص إلى هذا التوالي بين الصوتين لأن ذلك من شأنه أن يولد ائتلافا في النطق، يسهم في إضفاء جرس موسيقي على وحدات الخطاب زيادة على الوزن و القافية.

و من الألفاظ المأخوذة من هذا الخطاب الشعري والتي اشتملت على صوت العين (على، عين، عاد، عذل، قطع، عذاري...)، وكلها كما يلاحظ عبرت عن سرعة في التأثر الطبيعي لا المعقد، ذلك أن ذات الشاعر تجاهر تجَرُّعها لكؤوس الحب الإلهي لا تخشى في ذلك لومة لائم:

لاَ تلُمْنِي فلستُ أُصغِي لِعذلٍ لاَ ولَوْ قُطِّعَ الحَشَا بالصِّيَاح

1-1-3- أصوات الذلاقة:

---

[1] سيبويه : الكتاب ، ج 04 ، ص 435 .

[2] أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، ص 352.

[3] مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر ، ص 67.

فأصوات الذلاقة أربعة هي: **اللام، الميم، النون والراء** ، وقد عدت من أوضح الأصوات في السمع، ومعنى الذلاقة أن يعتمد عليها بذلقة اللسان، وتتشابه هته الأصوات زيادة على ذلك في كونها لا احتكاكية ولا انفجارية وجميعها مجهورة.

أ / اللام:

حاز صوت اللام على أكبر نسبة من التواتر في الخطاب الشعري المدروس مقارنة بالصوامت الأخرى، ويوصف في علم الأصوات بأنه صامت جانبي مجهور، فحتى يتم نطقه يتصل اللسان باللثَّة اتصالا محكما فيمنع مرور الهواء إلى الأمام ولكن يسمح بمروره من أحد جانبي اللسان، أو من كلا الجانبين[1].

ويدخل هذا الصوت – أي اللام – في تركيب ألفاظ وعبارات كثيرة يكثر ترددها في الكلام مثل: "ال" التعريف، حروف الجزم (لم، لما، لم الأمر، و"لا" الناهية)، والأسماء الموصولة (التي، الذي، الذين...)، ولذا كانت نسبة تواتر هذا الصوت أكبر من بقية نسب تردد الأصوات الأخرى في الخطاب.

ومن الوحدات التي سجلت فيها هته النسبة المرتفعة من التواتر قول الناص:

لاَ تَلمْنِي فَلستُ أُصغِي لِعذْلٍ لاَ ولو قُطِّع الحشَا بالصياحِ

مَا أُحَيْلَى حدِيث ذِكر حَبِيبِي بيْنَ أهلِ الصَّفا و أهلِ الفَلاحِ

و قوله أيضا:

قد تجلَّى الحَبيبُ في جُنحِ لَيْلِي و حَبَانِي بوصلـه للصَّبَاحِ

فقد تكرر صوت اللام في الوحدة الأولى ثماني مرات (09)، و في الثانية ستُ مرات (06)، وترددت في الوحدة الثالثة خمس مرات (08)، ولا يخفى ما لهذا التكرار من أثر في إحداث جرس مثير للانتباه، ونغم رقيق يلقى قبولا حسنا في أذن المتلقي ونفسه.

فبورود اللام في "لا" الناهية وصيغة النفي "لست أصغي" نجد أن النّاص في كلامه عن كؤوس الحب المترعة، وسكره بهته الكؤوس، وغيبته عن الوجود في سكره، ونعيمه بمشاهدة الحبيب ولقاءه، انتهى به كل ذلك إلى فنائه في محبوبه فناءً لم يشاهد خلاله غير جمال المحبوب، ولم يعد يصغي إلى عُذَّاله لأن الصوفية وهم في بحر الفناء الزاخر لا يحسون بشيء من الموجودات لأن الإحساس قد فنى واتجه بكليته إلى مطالعة جمال

[1] أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، ص 37 .

المحبوب، والصوفية يقولون أن الفاني لا يحس بما حوله، بل لا يحس بنفسه، حتى ولو أحرق بالنار لما أحس بأنه فنى عما سوى الله.

ب- الميم و النون:

ورد صوت الميم في النص الشعري السابق، وهو صوت متوسط (لا احتكاكي ولا انفجاري)، مجهور شفوي أغن، والغنَّة "تحدث نتيجة لحبس الهواء حبسا تاما في موضع الفم، ولكن عند انخفاض الحنك اللين يتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف"[1]، فالغنة – إذن – هي خروج الهواء من الأنف بدل الفم عند نطق الصوت، ولذا قيل عن الميم أنها صوت أغن أو أنفي.

ولا يكاد صوت النون يختلف عن الميم فكلاهما أغن ومجهور، وكلاهما لا يصدران عن مخرج واحد، ففي حين يوصف الميم بأنه شفوي، يقال عن النون أنه لفوي.

والملفت للانتباه أن هذين الصوتين وردا بتواتر متماثل – تقريبا – ومرد ذلك أنهما يمثلان جانبا موسيقيا يحقق الإيحاء بالمعنى ولكن في صوت خافت وما يؤكد ذلك قول الششتري:

وسَقانِي وقَالَ نَمْ و تسَلَّى ما عَلى مَن أحَبَّنا مِنْ جُناحِ
فَأَدِرْ كأْسَ مَن أُحِبُ و أهْوى فَهوى من أُحِبُّ عَين صَلاحِ

جـ – الراء:

عرف سيبويه صوت الراء بقوله: "هو حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره(...) ولو لم يكرر لم يجْرِ الصوت فيه"[2].

والراء – حسب المحدثين – صامت لثوي مكرر مجهور، فأمَّا عن صفة الجهر، فيظهر ذلك من خلال الاختبار البسيط والمتمثل في وضع كل من السبابة والإبهام على تفاحة آدم، حين النطق بهذا الصوت – أي الراء – فيشعر الفاعل باهتزاز الوترين الصوتين على غرار الأصوات المجهورة.

كما عُد هذا الصوت من الأصوات المائعة، ولم يصنّف ضمن الأصوات الاحتكاكية

[1] حلمي خليل : مقدمة لدراسة علم اللغة ، ص 62

[2] سيبويه : الكتاب ، ج 04 ، ص 435 .

ولا الانفجارية للسبب نفسه، فالهواء يتسرب للخارج بعد أن يجد منفذا بين الوترين الصوتيين المقتربين من بعضهما عند نطقه.

ويطلق على هذا الصوت صفة التكرار، فالمعروف أنه "يتم نطقه عن طريق ضرب اللسان في اللثة ضربات متتالية"[1]، وتلك صفة له دون غيره من الأصوات.

و رغم تواتره الضعيف في– الحائية – غير أنه ارتبط بالجانب الدلالي، فتكرار صوت الراء ومعه صوت آخر وهو القاف، بعث الحركة التي تلاءم حركة البهجة والفرحة للوصول إلى المحبوب (زارني من أحب قبل الصباح)، والتلذذ بنشوة الخمرة "الحب الإلهي" ويستدل على ذلك بالمدلولات التالية (سقاني، قال، أدر، سقاها، راحي، راحة الأرواح، قطع الحشا، اسقني بالكؤوس) وقد أفضى ذلك على الإيقاع قوة وانسجاما وحيوية، لأن الجرس الموسيقي الناشئ من تكرار صوت الراء الذي من صفاته أنه مكرر يعلو دون رتابة وبلا خفوت، وحرف القاف انفجاري، يساهمان في توحد نفسي ينسجم مع المعنى.

كما ذهب آخرون إلى أن تواتر الراء يعقد بين أجزاء البيت نطاقا يزيدها تماسكا وارتباطا، ولعل هذا الأمر يتبين أكثر من خلال قول الناص:

لوْ سَقاهَا لميِّتٍ عاد حَيًّا فَهي راحي و رَاحة الأرْواحِ

فقد لعبت الراء دورا أساسيا في ربط مكونات الوحدة بعضها ببعض و خدمت بذلك صفة التكرار.

1-1-4- أصوت الصفير: الصفير "صوت زائد يشبه صوت الطائر"[2].

وأصوات الصفير هي: السين والصاد، و سُميت كذلك –لأن عند النطق بها – ينحصر الصوت من بين الثنايا وطرف اللسان، فيسمع لها صفير، كما قيل عنها ذلك لقوة الاحتكاك معها و في ذلك تضييق لمجرى الهواء.

وقد ظهرت هته الأصوات في الخطاب الشعري المدروس بنسب متوسطة، والملفت للانتباه أن عدد أصوات السين هو نفسه تقريبا عدد أصوات الصاد، في حين يختفي صوت الزاي ولا يظهر إلا في اللفظ الأول من صدر الوحدة الأولى للخطاب في قوله:

---

[1] أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، ص 317 .

[2] شرف الدين علي الراجي: في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2002م، ص 48.

زَارَنِي الحَبِيبُ قَبْلَ الصَّبَاحِ فحلالي تهتُّكي و افتضاحِي

والسين أكثر بساطة من الصاد، إذ يقتضي النطق بالأخيرة جهد أكبر من الأعضاء المسؤولة عن ذلك، يتمثل في "حركة مؤخر اللسان إلى الأعلى، وحركة جذره إلى الخلف" [1]. و يتماثل صوت السين و الصاد في أن كليهما لفوي، لاحتكاك مهموس، ولا يختلفان إلا من حيث التفخيم و الترقيق، فصوت الصاد مفخم و صوت السين مرقق، وقد نجح الناص في تكرار هذين الصوتين المهموسين ، فأنشأ من الترديد الصوتي لهما إيقاعا جذلانا منبسطا ، ينسجم مع حالة الراحة العميقة التي تحسها الذات الشاعرة وهي تتلقى كؤوس شراب الخمر – الحب الإلهي – من لدن أغلى حبيب ، و لا يخفى ما يخفيه هذان الصوتان من جماليات تحيل على القرب من المحبوب و رقة قلب الحبيب شوقا إليه ، و التلذذ بمناجاته (الصباح ، صلاح ، وصل ، صفا، سقاني ، تسلى، الكؤوس...).

1-1-5- الأصوات النطعية :

ذكر صاحب اللسان في تعريف النطع أنه " ما ظهر من غار الفم الأعلى أي الجلدة الملتزقة بعظم الخليقاء فيها آثار كالتحزيز " [2] ، والأصوات النطعية هي : التاء و الدال و الطاء.

وتشترك هته الأصوات في المخرج فهي أسنانية لفوية ، وحتى يتم نطقها لابد أن يلتقي طرف اللسان بحواف الثنايا العليا ، فيحدث انسداد خفيف للهواء في الممر الصوتي، فهي كلها انفجارية ، وكان تردد التاء بنسبة أعلى راجعا إلى أن هذا الصوت يمثل أحد المكونات الأساسية التي تكررت كثيرا في الكلمة العربية و منها الألفاظ المعنية التي اشتملت على هذا الصوت في النص المدروس (تهتكي،افتضاحي،تسلى، ميت ، راحة ، لا تلمني ، تجلى ، وقتي، خلعت عذاري) ولم تختلف دلالة هذا الصوت لعدم اختلاف الأغراض في وحدات الخطاب ، فكلها جاءت في سياق الانتشاء بالخمرة الإلهية، وردع

العذال عن اللوم ، والتشوق للقاء الحبيب.

استبيان:

1 -وظف الناص أصوات الذلاقة نظرا لطبيعتها ووظيفتها الإيضاحية .

---

[1] أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ص 395.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج 08، مادة نطع، ص 357.

2 -تعد أصوات الذلاقة مائعة بمعنى أنها متوسطة فهي لا انفجارية و لا احتكاكية .

3 -اعتمد الشاعر على عدد متقارب من الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، غير أن الأولى منها كانت نسب تواترها مرتفعة باعتبار أصوات الذلاقة مجهورة، في حين وردت المهموسة بنسب متوسطة.

4 -ما يستنتج أيضا اعتماد الأصوات المرققة دون المفخمة وذلك لأن الأولى تناسب جو الأنس و المحبة التي يحياها العرفاني الصوفي في تجربته الشعرية والتي كانت محور الخطاب المدروس .

5 -زهد الناص في توظيف بعض الأصوات ، كالأصوات النطعية الأخرى غير التاء (ض،د،ط...).

2-1 الصوائت: VOYELLES

1-2-1 الصوائت الطويلة:

أ) الألف:

كان الروي – أي صوت الحاء – مسبوقة في النص الشعري بصوت آخر هو "الألف"، والذي يعدُّ في الدراسة العربية ردفا ، فيقال عن القافية إن وجد فيها – مردفة أو مردوفة – و الردف حرف يلزم وجوده في جميع وحدات الخطاب الشعري إن ورد في قافية الوحدة الأولى منها ، و لا يجوز استبداله بالواو أو الياء في وحدات أخرى موالية ، مع أنه يصح الجمع بينهما (أي الواو و الياء) في قافية الخطاب الواحد إن وردا ردفين.

وقد تداخل مفهوم كل من الهمزة و الألف عند القدماء ، فالخليل بن أحمد الفراهيدي عدّ الهمزة حرف علة مع الواو و الألف و الياء، فوصفها بأنها " هاوية في الهواء " [1]، ورأى أن مصدرها هو الجوف فقط ، كما اعتبر سيبويه الهمزة صوتا مجهورا مشبها إياه بالألف و التي عرفها بأنها " حرف اتسع لهواء الصوت مخرجه أشدّ من اتساع مخرج الياء و الواو "[2] .أما المحدثون فقد خالفوا القدماء الرأي ، فوصفوا الهمزة بأنها لا مجهورة و لا مهموسة ، كما أنهم حددوا مخرجها بفتحة المزمار " و هو لسان صغير يشبه الفتحة التي في أعلى المزمار الموسيقي ، ووظيفته حماية الحنجرة و طريقة التنفس أثناء عملية البلع ، حتى لا يتسنى أي شيء من الطعام إلى الحنجرة والرئتين " [3]، في حين اعتبروا أن الألف تصدر من مكان ما في الفم دون ضبط لهذا الموضع.

والألف التي استعملت كردف في نص الششتري لا تعد من الأصوات الانفجارية ولا الاحتكاكية ، بل هي صوت مجهور لا يسمع إنتاجه احتكاك و لا انفجار .

وقد تحقق الإيقاع الصوتي في الخطاب الشعري المدروس من كثرة استخدام حروف المدّ ، التي تمثل ظاهرة صوتية بارزة ، فهناك المد بالألف و المد بالواو و الياء و إذا تأملنا إيقاع الكلمات و الحروف في نهاية صدور الوحدات دون شك أننا سنكتشف أن الناص يلتمس الإيقاعات الموسيقية الطويلة ليفرغ فيها نشوته و انفعالاته ، فحروف المد هته تحدث

---

[1] الفراهيدي : العين ، ج 01، ص184

[2] سيبويه : الكتاب ، ج 06 ، ص 435- 436.

[3] حلمي خليل : مقدمة دراسة علم اللغة ، ص 50 .

إيقاعا متناغما يحس قارئ الوحدات بأن نظامها إيقاعي يهزه و يدغدغ مساحة مشاعره ، و دون شعور منه يجد نفسه تحت سيطرة الإيقاع الداخلي للوحدات ، و ما يبين لنا أن الششتري كان واعيا بقيمة حروف المد، ولم يكن استخدامه لها بمحض الصدفة ذلك التوزيع الذي يشمل صدور الوحدات و الذي سيطر من خلال التمثّل الإيقاعي التالي :

- نهاية صدر الوحدة الثانية (تسلى).
- نهاية صدر الوحدة الثالثة (أهوى).
- نهاية صدر الوحدة الرابعة (حيا).

هذا فضلا عن أعجز الوحدات و التي ورد فيها الردف ، إن هذا الإيقاع يمنح وظيفة دلالية خالصة تقوم على حرص الذات الشاعرة على إسماع الصوت ، أي إسماع ما في القلب من شغف بالخمرة بعبارة أخرى تبليغ المتلقي و تحسيسه ، و جعله يشعر بوجود قضية ما.

كما أن امتداد الصوت المفتوح بمثابة الوعاء الذي يستطيع احتواء انفعالات الذات الشاعرة، اذ يشمل هذا الصوت على طاقة صوتية لا ينفذ سخاؤها و لا ينقطع عطاؤها، وتطبع الألف سطح الخطاب بالنغمة الإيقاعية المفتوحة ، و التي تتيح للحنجرة أن تمتد بها إلى غير حد، فلو عبر الناص عن انفعالاته بأصوات ساكنة لما تسنى له إخراج مكبوتاته و الجهر بمعبودته (الخمرة) و بلقاء محبوبه (الذات الإلهية).

ومن الألفاظ الكثيرة التي اشتملت على المد في هذا النص الشعري المدروس(الحشا، الهوى، الصفا، ليلي، حباني، وفي ، الأرواح، الأقداح...الخ).

ب) الياء و الواو:

أما الياء والواو فكلاهما _ كما ذكرنا سابقا _ من الصوائت الطويلة " لأن مخرجهما يتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرها "[1] فيمر الهواء بهما في الحلق والفم دون موانع.

والياء صوت متوسط بين الاحتكاك و الانفجار، وقد تبين أن عدده قليل إذا ما قورن بنسبة صوت المد السابق – الألف– ذلك " أن الياء أضيق من مدة الألف و أقل ضيقا من

[1] سيبويه : الكتاب ، ج 04 ، ص 435.

مدة الواو "[1] و لذا كانت هذه الأخيرة ذات تردد أقل من بين الأصوات الواردة في النص، إذ أنها تعتبر أكثر المدَّات العربية شدةً و أصعبها في النطق"[2].

والجدول السفلي سيبين عدد تواتر الصوائت الطويلة في الوحدات الثمانية من الخطاب الشعري:

الصوائت الطويلة / الوحدات	الألف	الياء	الواو
الأول	04	04	00
الثاني	06	01	00
الثالث	04	00	00
الرابع	06	01	00
الخامس	04	02	00
السادس	03	02	00
السابع	03	03	00
الثامن	03	03	01
العدد الإجمالي	33	16	01

النتائج:

1 كان تردد الألف أعلى نسبة في النص، ذلك أن المد بالألف أسهل نطقا و أقل شدة من المد بالياء و الواو.

2 ينقل تردد المد بالألف تموجات النفس المزهوة بزيارة الحبيب و سقيا الخمر.

3 تردد صوت الياء كان ضعيفا، مع أن المد يساهم في التعبير عن العواطف المكبوتة.

4 مع أن صوت الواو يطيل نفس الفرح أو الجزع، فقد تم الاستغناء عنه في هذه الوحدات، إذ ورد بنسب ضئيلة تكاد تنعدم.

[1] دحدوح عبد الرحمان، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص: 107.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

1-2-2 الصوائت القصيرة

تلعب الحركات دورا أساسيا في اللغة العربية : " فهي لخفتها لا يخلو منها الكلام " [1] لذا كان من الضروري أن نتعرض لها بالدراسة فنقوم باستقصائها في النص الششتري كمحاولة للكشف عن الدور الذي لعبته في دعم قوة الإسماع وهو ما تضطلع به الحركات – عادة– في النصوص الأدبية العربية.

و أول ما يستوقف القارئ في هذا الخطاب الشعري هو الحركة التي اختيرت لحرف الروي، إذ اعتمد الناص على الكسرة و هي " صوت لين ضيق " [2] ، مثل الضّمة التي وصفها القدماء بأنها " بعض الياء " [3] ، و كان متقدمو النحويين " يسمونها(الكسرة) الياء الصغيرة"[4] و تختلف عنها الفتحة، إذ تعدُّ حركة متّسعة، و لذا فقد اختيرت كحركة للصوت السابق للردف.

و كثرة الكسرة في الخطاب الشعري اتخذت إيقاع الذل و الهوان في سبيل إرضاء المحبوب و الحضوة بالقرب من الحضرة الإلهية و يمكن ملاحظة ذلك في كل وحدات الخطاب الشعري، فبغض النظر عن القافية المكسورة التي لازمت الخطاب، فإن الكسرة شهدت حضورا كثيفا مما أضفى على الإيقاع جمالية موسيقية مؤثرة، و منحى عقائديا ملازما كرَّس شعرية القصيدة الصوتية من البداية حتى النهاية.

و يمكن ملاحظة ذلك في الوحدة الأولى:

زارني من أحب قبل الصَّباحِ فَحَلالي تهَتُّكِي و افتِضاحِي

الوحدة الثامنة

طابَ وَقتي و قد خلعت عذَارِي فَاسقنِي بالكؤوسِ و الأقداحِ

استبيان:

1_ كانت نسبة تواتر الحركة الأولى ، أي الفتحة متقاربة في الوحدات كلها، و كذلك

---

[1] دحدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

[3] سميح أبو معلي: أبحاث لغوية، ط1 ، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان الأردن ، 1423_ 2002، ص: 34.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

الشأن بالنسبة للكسرة و الضمة.

2_كانت الفتحة أكثر الصوائت استعمالا في القطعة، ذلك أن اللسان العربي ميَّالٌ بالسليقة إلى تفضيل الفتحة على الكسرة و الضمة.

3_ حلَّت الكسرة في المرتبة الثانية بعد الفتحة.

4_ كانت الضمة أقل ترددا في الأبيات الثمانية، ذلك أن العرب – قديما– اعتبروها أصعب الحركات نطقا و أثقلها على اللسان.

2_النّبر:

جاء في لسان العرب أن النّبر همز الحرف (...) و النبر عند العرب ارتفاع الصوت، يقال : نبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو " [1]، ولا يكاد هذا التعريف اللغوي يختلف عن التعريف الاصطلاحي، فابن جني وإن لم يورد في دراساته مصطلح "النّبر" بعينه ، فقد استعمل ألفاظا قصد بها هذه الظاهرة ، من ذلك : التفخيم والتعظيم والتمطيط وإطالة الصوت بالحرف ...الخ ، كما اهتم بدوره في تأدية المراد من الكلام وتبليغه إلى المتلقي فقال : " تقول : سألناه فوجدناه إنسانا ويمكن الصوت بإنسان وتفخمه وتستغني بذلك عن وصفه بقولك : إنسانا سمحا أو جوادا أو نحو ذلك ، وكذلك إذا ذممته ووصفته بالضيق ، قلت : سألناه وكان إنسانا وتزوي وجهك وتقطبه فيغني ذلك عن قولك : إنسانا لئيما أو نحو ذلك " [2]، ومثل هذا القول يكشف عن نجاح ابن جني في تحديد ما أطلق عليه المحدثون مصطلح "النبر" ، وما عرفوه بأنه ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع على بقية ما حوله من أجزائها [3]، ويتطلب هذا الوضوح قوة في إخراج الهواء من الرئتين ثم مجهودا أكبر من أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة .

و المقطع syllabe هو "تتابع من الأصوات الكلامية ، له حد أعلى أو قمة إسماع طبيعية تقع بين حدين أدنيين من الإسماع " [4]، ومثل هذا التّعريف يؤكد على أن نظام بناء المقاطع في الكلام يعتمد على النبر الجزئي الذي يجعل مقطعا معينا أكثر وضوحا وبروزاً من غيره ، كما عرفت المقاطع بأنها " وحدات وظيفية في تحليل الأصوات اللغوية " [5]، فهي تؤدي من هذا المنطلق وظيفة صوتية .

وقد فضل بعض الباحثين من المعاصرين دراسة نظام المقاطع على تحليل البيت إلى تفاعيل كما جرى عليه علم العروض ، متعللين بأن المقطع – كوحدة صوتية – يشترك

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، ج05،مادة نبر ، ص189.

[2] أبو الفتح عثمان بن جني :الخصائص،تح :عبد الحكيم بن محمد ، المكتبة التوفيقية ،القاهرة، مصر،ج 02، ص252.

[3] ينظر تمام حسان :اللغة العربية ، ص170.

[4] أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي ،ص284.

[5] نور الدين السد الشعرية العربية –دراسة في التطور الفني للقصيدة حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م، ص88.

في جميع اللغات ، وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات " [1]، ونفى آخرون منهم هذه المفاضلة بين التفعيلات و المقاطع ، طالما أنه " من الممكن أن تقسم التفعيلات إلى مقاطع "[2].

و للمقطع أنواع أربعة أساسية هي: [3]

- مقطع قصير مفتوح وهو عبارة عن صامت +حركة قصيرة، مثل: ك.ت.ب (ويرمز له بـ: ص ح خلال هذا البحث)
- مقطع متوسط مفتوح وهو عبارة عن : صامت + حركة طويلة (أي مد) مثل تبا، (ويرمز له بـ: ص م خلال هذا البحث)
- مقطع متوسط مغلق ، وهو عبارة عن : صامت + حركة قصيرة + صامت مثل: هل، (ويرمز له بـ: ص ح ص)

مقطع طويل و يتفرع إلى فرعين هما:

ا- صامت + حركة +صامت +صامت، مثل: قبل (ويرمز له بـ: ص ح ص ص).

هذا ولا بد من تسجيل اختلاف دارسي الأصوات العرب حول تحديد هذه المقاطع وتصنيفها فقد ذكر تمام حسان – إضافة إلى المقاطع المسجلة سابقا مقطعا آخرا هو الأقصر وعرَّفه بأنه حرف صحيح ساكن مثل لام التعريف " [4].

ب- وأضاف احمد مختار عمر مقطعا آخر يتكون من: صامت + حركة +مد+صامت+صامت (ص ح م ص ص) وأشار إلى أنه لا يستخدم إلا في حالة الوقف المسموح به فقط "[5].

غير أن هؤلاء الدارسين أنفسهم خرجوا بنتائج مشتركة عند تحليل الأوزان العربية على أساس مقطعي ، إذ اكتشفوا أنها جميعها تبدأ بالمقطع القصير : ص ح ، ولا تبدأ بعلة أبدا، وأنه لا توجد كلمة في اللغة العربية تحوي أكثر من أربعة مقاطع إلا نادرا،

---

[1] إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص 146.

[2] احمد سليمان ياقوت : الأوزان الشعرية ، دار المعارف الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 1998 م ، ص 178.

[3] ينظر: محمد محمد داود: العربية علم اللغة الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2001 م، ص130.

[4] تمام حسان : اللغة العربية ، ص 69.

[5] أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، ص 40.

بالإضافة إلى أنهم اتفقوا على أن البنية المقطعية للألفاظ قد تتغير إذا ما وردت داخل السياق ، مثل همزة الوصل في : "ال" التي تحذف كثيرا في الكلام ، وحروف المد التي تعقد بعضها من كميتها عند الاستعمال.

والشعر العربي شعر كميٌّ، أي أنَّه يقوم على تراكم المقاطع الصغيرة، وأغلب دارسيه لم يولوا النبر خلاله أهمية ، ومع ذلك يوجد من دافع عن الاتجاه النبري واعتبر أن الوزن العروضي لم يكن يوما كافيا وحده لتوفير الإيقاع للقصيدة ، ذلك أنَّ هذا الأخير "يحدث نتيجة لمسببات أخرى غير الوزن وقد تخفى علينا هذه المسببات ، ولكننا دائما نحس بأثرها علينا"[1]، وهم يقصدون بذلك ضعف المقاطع أو قوتها أو حسن تجاورها أوطولها أو قصرها وغير ذلك ، وهذه الظواهر تشكل محورا لدراسة النبر.

ولذا ستذهب هذه الدراسة إلى تتبع مواقع النبر السياقي في شعر الششتري اعتمادا على النظام المقطعي ، مع محاولة استكشاف المواضع التي تم فيها " نطق المقطع أعلى وأطول من المقاطع الأخرى في نفس الكلمة" [2]، أو الصيغة ، إذ أنه سيتم تحليل وزن هذه المقطوعة إلى عدة مقاطع صوتية، أولا:

1- **يَا حاضِراً في فُؤَادِي بِالفِكْرِ فِيكمْ أَطيبُ**[3]

ويكتب هذا البيت ضمن الوحدة الموسيقية كما يأتي:

ياحاضرن في فؤادي بلفكر فيكم أطيب

وسيبن الجدول الأتي صيغ هذا البيت الموسيقية ومقاطعها وعددها كسابقه ثم يحدد المقطع المنبور فيها :

الصيغة	مقاطعها	عددها	المقاطع المنبورة
يا حاضرن	ص ح ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ص	أربعة مقاطع	الأول – الثاني
في فؤادي	ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح / ص ح ح	أربعة مقاطع	الأول – الثالث
للفكر في	ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ح	أربعة مقاطع	الأول – الثاني

[1] عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة و التكفير – من البنيوية إلى التشريحية ، ط03، دار سعد الصباح ، الكويت ، 1993م، ص 311.

[2] أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي ، ص 221.

[3] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص35 .

كم اطيبو	ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ح	أربعة مقاطع	الثالث – الرابع

النتائج:

1 -اشتمل البيت على أربعة صيغ.

2 -ضمت الصيغ عددا متساويا من المقاطع.

3 -وقع النبر على المقطع الأول بالنسبة للأولى و الثانية وفقا للقاعدة التي تنص على "أن المقطع الواحد منبور دائما" [1]، "يا" في الصيغة الأولى، "في" في الصيغة الثانية.

4 -وقع النبر على المقطع الثاني بالنسبة للصيغة الأولى و على المقطع الثالث بالنسبة للصيغة الثانية وفقا للقاعدة التي تقول إنه "إن ضمت الكلمة مقطعا طويلا واحدا ، يكون النبر على هذه المقاطع "[2].

5 -وقع النبر على المقطع الأخير في الصيغة الثالثة و الرابعة حسب القاعدة السابقة.

2- إِنْ لَمْ يزُرْ شَخصٌ عينِي فالقَلْب عنِدي يَنُوبُ[3]

الصيغة	مقاطعها	عددها	المقاطع المنبورة
إن لم يزر	ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص	أربعة مقاطع	الأول – الرابع
شخص عيني	ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح ح	أربعة مقاطع	الأول – /
فلقلب عندي	ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص	أربعة مقاطع	الأول – الرابع
ينوب	ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح	أربعة مقاطع	الأول – الثالث

النتائج:

1 -في البيت أربعة صيغ.

2 -وقع النبر على المقطع الأول بالنسبة للصيغ كلها .

3 -وقع النبر على المقطع الرابع بالنسبة للصيغة الأولى و الثالثة.

---

[1] محمد محمد داود : العربية وعلم اللغة الحديث ، ص 131.

[2] المرجع نفسه ، ص ن.

[3] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص35.

4 -وقع النبر على المقطع الثالث في الصيغة الرابعة وهو من النوع المهيمن لأنه مقطع طويل وحيد في الصيغة.

3- **مَا غِبْتُ لَكِنَّ جِسْمِي مِنَ النُّحُولِ يَذُوب**[1]

الصيغة	مقاطعها	عددها	المقاطع المنبورة
ما غبت لا	ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح	أربعة مقاطع	الأول – الرابع
كنن جسمي	ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح ح	أربعة مقاطع	/ – الثالث
مننحو	ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح	أربعة مقاطع	الأول – الرابع
ليذوب	ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح	أربعة مقاطع	الأول – الثالث

النتائج:

1 -وقع النبر على المقطع الأول للصيغ الأولى و الثالثة و الرابعة ، باعتبار المقطع الأول منبور دائما.

2 -وقع النبر على المقطع الثالث وهو من النوع المهيمن على الصيغة الثانية.

3 -وقع النبر على المقطع الرابع، باعتبار أنه كان المقطع الطويل الوحيد في الصيغة الثالثة.

4 -قد يقع النبر على المقطع القصير وقد بدا ذلك في الصيغة الأخيرة.

أخيرا لا مناص من الاعتراف بأن هذه الدراسة محاولة بسيطة لاستقصاء مواقع ظاهرة النبر في خطاب شعري قصير ، وأن نتائجها ليست أكيدة ، ذلك أنه لم يعتمد فيها إلا على القليل من النظريات التي وضعت لإرساء قواعد النبر في الشعر العربي، فتحرت مناهج مختلفة في التطبيق ، و لم تتوصل إلى صياغة قواعد مشتركة تساعد الطالب الباحث –إن اتبعها – على استخدام النظام النبري في تحليل الأوزان الشعرية العربية بشكل صحيح .

[1] المصدر السابق ، ص ن .

3 – التنغيم:

التنغيم مصطلح حديث، يعني ارتفاع الصوت وانخفاضه، للدلالة على المعاني المتعددة و المشاعر و الانفعالات المختلفة في الجملة الواحدة أو البيت الواحد. وقد فرق علماء الأصوات بين النغمة (TON) وبين التنغيم (INTONATION) فعرّفوا النغمة بأنها ارتفاع الصوت وانخفاضه على مستوى الكلمة المفردة ، وحصروا دورها في التمييز بين الكلمات المتماثلة أو المتطابقة لفظا في اللغات النغمية " فكلمة (فان) في اللغة الصينية مثلا تؤدي س تةمعان لا علاقة بينها هي: نوم، يحرق، شجاع، واجب، تقسيم، مسحوق"[1].

و الفرق بين هذه المعاني يكمن فقط في النغمة المصاحبة للفظ المنطوق ، وكذا الكلمة اليابانية (هانا) إذا نطق مقطعها بنغمة عادية كان معناها الأنف ، وإذا نطق مقطعها الأول بنغمة عالية كان معناها البداية و إذا نطق مقطعها الثاني بنغمة عالية كان معناها الزهرة "[2].

أما التنغيم، فعرّفه علماء الأصوات –كما سبق ذكره– بأنه رفْع الصوت وخفضه على مستوى الجملة لا المفردة، فهو ظاهرة سياقية تنقل انفعال المتكلم وشعوره ، فللفرح تنغيم ، وللحزن تنغيم آخر.

و الأمر نفسه يعمم على الشك و التأكيد، وكذا الاستفهام و التقرير...الخ ، علما أنه يمكن الانتقال بين هذه الانفعالات و المشاعر في سياق كلام واحد باستعمال التنغيم فقط ودون اللجوء إلى التغيير في الكلمات و التراكيب وقد أكد العلماء على أن "الفصل بين النغمة و التنغيم لا يكون دوما يسيرا ، خاصة فيما يتعلق بالكلمات المفردة التي تستعمل كجمل مثل نَعم "[3].

و الغرض من وراء التطرق إلى هذا الجانب في هذه الدراسة هو الكشف عن ظاهرة التنغيم في الخطاب الشعري الششتري باعتباره جزءا لا يتجزأ من موسيقى الشعر، حتى أن بعض اللغويين اعتبروها "تتابع للنغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث

---

[1] حلمي خليل : مقدمة لدراسة علم اللغة ، ص 37 .

[2] نور الهدى لوشن : مباحث في علم اللغة ، ص 132 .

[3] أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، ص 230.

كلامي معين "[1]، وأطلقوا عليها تسمية "موسيقى الكلام "[2].

و المعروف أن الشعر العربي كان يُنشد ، وهذا ما اجمع عليه أصحاب الروايات القديمة ، و لا شك أنهم " قد عنوا بالإنشاد شيئا غير الغناء " [3]، ذلك أن هذا الأخير كان من اختصاص المغنين لا الشعراء كما أن الإنشاد كان يعدّ عنصرا موسيقيا ذا قيمة جمالية عالية إذ كان بإمكانه أن يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها"[4]، إن حسن ، أما إن أساء "فقد يخفِّض من الشعر الجيد"[5]، إذن فالشعر العربي كان ينشد فتطرب له الأسماع و النفوس " أما كيف كان ينشد فلا ندري "[6].

3-1- تنغيـم الاستفهـام:

من الملامح الأسلوبية في الخطاب الصوفي الششتري الاستفهام وهو قليل إذا ما قورن بملمح التنغيم بالأمر و الدعاء ... و الصوفي لا يسأل عن ماهية محبوبه فهي معروفة بالنسبة له ، وهو ليس بحاجة إلى السؤال عن غيره لأنه مشغول بحاله ، كما أن الصوفي في حالة قلق وتوجس وجدانيين ، إذ يشغله دائما موقف محبوبه منه وسنرصد التنغيم في خطاب الششتري في مواضع مختلفة من شعره .

قال الششتري

فَمَنْ قَلبُه مع غَيرِهِ كيفَ حَالُهُ وَمنْ سِرُّهُ في جَفْنِهِ كيفَ يَكْتُم[7]

في البيت تنغيم استفهام وقد استنتج اعتمادا على القرينة "كيف" [8]، وهذا التنغيم من النوع الضَّيق الذي يستعمل في العبارات الحزينة فلا يتطلب علواً في الصوت كما يصنف ضمن الشكل الأول الذي ينحدر فيه الحسن من الأعلى إلى الأسفل " ويشمل الاستفهام بالظروف ونحوها مثل "كيف".

---

[1] شرف الدين على الراجحي : في علم اللغة عند العرب ، ص 61 .

[2] المرجع نفسه ، ص 54 .

[3] إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر،ط 03،مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة، مصر، 1965 ، ص 162.

[4] المرجع نفسه، ص 164.

[5] المرجع نفسه ، ص ن .

[6] المرجع نفسه ، ص 162 .

[7] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص66.

[8] ينظر: تمام حسان: اللغة العربية، ص 229.

قد أوحى هذا التنغيم الاستفهامي في هذه الوحدة بحب الناص الإلهي الذي عبَّر عنه بأسلوب الحب الإنشائي جاريا في ذلك على سنن الصوفية في الإشارة إلى مواجيدهم ومكاشفاتهم عن طريق طَرْق أساليب مستعارة من الشعر الغزلي ومثله قوله:

-أَنا لَيلى وهِيَ قيسٌ فأعجبُوا كيْف منى كَان مَطلوبى إِليّ[1]

وقال أيضا :

-هَلْ لكُم في شُرب صَهْبَا مُزجت فَهِي ما بَين اصْفِرار و احْمِرارْ [2]

وهذا التنغيم من الشكل الثاني الذي يكون قاصرا على الاستفهام بالأداتين فقط – أي هل و الهمزة – وهذا النوع الوحيد من أنواع الاستفهام الذي ينتهي بنغمة صاعدة ، وهو ما اتضح في هذا البيت بصورة جلية نتيجة لإثارة أقوى للأوتار الصوتية ثم يعلو الصوت "[3]، "[3]، وقد أسهم الحرف (هل) في تحديد هذا التنغيم، فالصوفي يرى أن العبادة النفسية و الرياضة الصوفية تسلمهم إلى الفناء في الله ، وإلى نوع من الغيبوبة فيه وأن هذه الغيبوبة تشبه ما يتحدث به الخمّارون عن الخمر ، فالتنغيم عبّر عن رغبة الناص في دعوة غيره إلى تذوق خمره الحب الإلهي .

ومثال الهمزة قوله:

_أأحبابَنا إِن كانَ قَتْلي رِضَاكُم فَها مُهْجَتي طَوْعا لكم فتحكَّموا[4]

وعبر التنغيم عن الاستفهام في هذه الوحدة عن الخضوع الكامل للمحبوب (الله).

-جمَالُ مَنْ سَمَّيتَهُ داثِرُ مَا حَاجةُ العَاقِلِ بالدَّاثِرِ [5]

وفي هته الوحدة لم يكن لاسم الاستفهام "ما" أثر كبير في تعيين التنغيم ، إذ أن السياق يظهر ذلك بوضوح دون الاستعانة بالقرينة اللفظية ، و النغمة فيه هابطة ، و قد اتضح من خلال نفي الناص أن يستهدف العاقل بحبِّه من هو أهل للحب الخالد، غير

[1] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 82.

[2] المصدر نفسه ، ص 44.

[3] تمام حسان: اللغة العربية، ص 220.

[4] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 66.

[5] المصدر السابق، ص 48.

مكترث بالحب الإنساني الداثر.

وثم أساليب تخلوا من الأدوات و لكنها في الحقيقة أساليب لها دلالات واضحة، والفيصل في ذلك هو التنغيم ، ففي الكثير من الأحيان تكون قرينة التنغيم أعظم أثرا من القرينة اللفظية –أي الأداة – وثمة أمثلة في الخطاب الششتري لتراكيب تخلوا من أدوات الاستفهام ولكنها في حقيقة الاستفهام تراكيب استفهامية يستقبلها السامع بإدراك واضح، ويتعين الاستفهام في مثل هته الصيغ بالتنغيم ، كما يتعين به التفريق بين الأساليب المختلفة ، من ذلك قوله:

-سَفكَتْ في الهَوى دَمِي ثم قَالَتْ يا طفيلي – عَشِقْتني ؟ أنْتَ أبْلهْ[1]

إن النظرة الأولى إلى هته الجملة المكتوبة توهم أنها لا تكون إلا جملة خبرية إثباتية ولكنها قد تكون بالتنغيم جملة إنشائية استفهامية .

. أما تتَّقونَ الله في قتْل عاشقٍ أمنتم صُروفَ الحادِثات أمنتمُ[2]

فجملة (أمنتم صروف الحادثات أمنتم) استفهامية، وليس فيها أداة استفهام وإنما طريقة نطقها بصورة تناسب الأنماط التنغيمية للجمل الاستفهامية يدل على أنها استفهامية.

وعلى هذا فقد تسقط أداة الاستفهام ويبقى السياق استفهاما مستعاضا عنه بالتنغيم الخاص بهذا المعنى .

3-2- تنغيم الحب الملتاح و الهوى المذعن :

المتأمل في شعر الششتري يجد أنه يكاد يكون كله تصويرا لعاطفة واحدة هي عاطفة الحب التي تغنَّى بها الششتري، فقد استعمل طائفة كبيرة من مصطلحات شعراء الغزل والخمر كما تغنى بالخمر وأوصافها ووصف آثارها في نفوس المقبلين عليها، يقول:

أأحبابَنا إن كانَ قَتْلي رِضَاكُم فَها مُهْجَتي طَوْعا لكم فتحكَّموا
أقمتمْ غَرامِي في الهَوى وقَعدْتُم وأسهَرْتموا جَفني القَريحَ ونمْتمُ
وألَّفتُم بينَ السُّهادِ و ناظِري فلا القَلْب يسلاكمْ ولا العينُ تكتمُ
وعاهَدْتمونا أنكم تحسنوا اللقَّا فلمَّا تملَّكتمْ قيادي هجرْتمُ[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 57.

[2] المصدر نفسه، ص 66.

[3] المصدر السابق، ص 66.

نقل الناص في هته الوحدات شعره من مجال العاطفة الإنسانية إلى مجال الحب الإلهي، وقد ساهم التنغيم السياقي في إظهار عاطفة الحب الملتاح مع قرائن لفظية دالة (السهاد ، جفني ، القريح، اللقاء ، هجرتم ...) فهي تُظهِر ما يلاقيه الصوفي من معوقات.

وهذا التنغيم من النوع الضيق الذي لا يتطلب علوًا في الصوت وهو من الشكل الأول الذي ينحدر من الأعلى إلى الأسفل .

-لِلعيسِ شَوقٌ قادها نحو السَّرى لَمَّا دعا أَجفَانَها دَاعي الكـرى
أرخ الأزمَّـة و اتبعْها إِنَّهَا تَدري الحمى النَّجْدِي مع من درى
حُثِّ الركَاب فقدْ بدت سَلْـعُ لنَا وانزِل يمينَ الشعبِ منْ وادي القرى
و اشتمَّ ذَاك الترْب إِذ ما جِئْتَهُ تُلْفيه عنْدَ الشمِّ مسْكا اذفَـرا
فإذا وصلْتَ إِلى العَقيق فَقُلْ لهُمْ قَلْبُ المتيم في الخيَامِ قَدْ انْبـرَى[1]

وفي هته الوحدات يشير الناص إلى الرحلة التي يقطعها المحب على ظهور الإبل طلبا للحبيبة كما يشير إلى مرابعها من أماكن و جبال و أودية كنجد وسلع و واد القرى و الشعب، وفي الحق أن القرائن اللفظية (شوق ، السرى ، الكرى ، المتيم ، انبرى ، العيس...)ليست مقصودة لذاتها بل هي لاستمالة السامع و الاستئثار بعاطفته و الإيحاء إليه بهذا الحب الملتاح و الهوى العاصف المذعن ، وفي الوحدات دلالة على الحزن والحسرة ، ولذا كان التنغيم من النوع الضيق الذي يناسب هته الأغراض.

النتائج:

- لم يكتف الناص بما يوحي به السياق ، بل استعان بالقرائن اللفظية .
- كان من اليسير استنتاج نوع التنغيم، فهو ضيق، ذلك أنه دل على عواطف حزينة لا يناسبها العلو و الجهر.
- ينبغي تسجيل أن هذه الوحدات مفتوحة على أفق قرائي متعدد، فما اعْتُبِرَ في هذه الدراسة من باب الجزع والحزن، قد يعتبره دارس آخر تعبير عن انفعال آخر وهكذا...

3-3- تنغيم الدعاء:

1- أَنْتَ ربِّـي أَنْت أَنتَ ربِّـي أَنت

[1] المصدر نفسه ،ص 49.

يَا إلَهِي سَامِحْنِي فيمَا قَدْ جَنَيت[1]

بدت النغمة في الوحدة الأولى مسطحة ، فلا هي بالصاعدة و لا بالهابطة ، ثم ما فتئت أن عادت إلى الصعود في صدر الوحدة الموالية ، إذ يكون طلب العفو و السماح – على الأرجح – بنغمة عالية ، ثم ينتهي الأمر بالتنغيم إلى الانحدار عند الحديث عن الذنوب و ما جناه الداعي.

2- يَا كُل كُل الكلِ جُد لِي بِرِضَاكْ.
إنْ لمْ تكُنْ لِي، منْ لِي محْبُوبٌ سِوَاكْ
وإنَّ يَوْمَ الهَولِ قَصْدي أنْ أَرَاكْ[2]

في صدر الوحدة الأولى بدت النغمة صاعدة ثم انتهى الأمر بالتنغيم إلى الانحدار عند طلب الرضا و رؤية الله سبحانه و تعالى.

3- بِالهَاشمِي المُخْتَارْ الهَادِي الرَّسُولْ
أَرْجُو قَضَا الأَوْتَارْ وَنَيْلَ القَبُولْ
وَ العَفوَ عَنِ الأَوْزَارْ فِي اليَوْمِ المَهُولْ[3]

لم يظهر في أحداث هذه المقطوعة ما يناقض النتائج المتوصل إليها سابقا.

النتائج:

1- ما يلاحظ هو سهولة استنتاج تنغيمات الدعاء لوجود القرائن اللفظية والمعنوية.

2-يعد تنغيم الدعاء من النوع الواسع الذي يضيق تدريجيا، باعتبار أن الصوت يعلو فيه أولا ثم ينخفض.

3-4- تنغيم الشرط:

1- إذا لم يكنْ مَعْنى حديثك لي يُدْرَى فلا مُهجتِي تُشفَى ولا كَبدي تُروَى[4]

بدت النغمة في صدر البيت عالية ، ثم انحدرت في عجزه مع النهي وهو – كما سبق ذكره- من الشكل الأول الذي يتم فيه انحدار اللحن من الأعلى إلى الأسفل ، فالنَّاص

---

[1] المصدر السابق ، ص 104.

[2] المصدر نفسه، ص121.

[3] المصدر نفسه، ص 121، 122.

[4] المصدر نفسه، ص 33.

وصف تفهمه ومعرفته بحديث المحبوب ، ثم خفض التنغيم للدلالة على أن شفاءه و زاده هو حدُّ ذلك الحديث.

2- إذا كنت في كلِّ حال مَعي فعن حمل زادي أنا في غِنى[1]

وما يلاحظ على التنغيم في هذه الوحدة أنه –على الأرجح- يكون غالبا في صدر البيت بوجود الشرط، ثم يمضي بشكل مسطح – أي دون صعود أو هبوط- ويتحول بذلك من النمط الواسع إلى المتوسط الذي يعد أقل تطلبا لكمية الهواء ، وما يصاحبها من على الصوت ، فمن غير المعقول أن يتجه إلى الانحدار عند قوله : (فعن حمل زادي أنا في غنى) ، فالسياق يقتضي ذلك.

3- أنَا إنْ متُّ فِي هَواكُم قَتيـلاً بِدُموعِي بِحقِّكُمْ غسِّلُونـي
ثُمَّ نَادُوا: الصَّلاةَ هَذَا مُحِبّ مَات ما بينَ لوعةٍ و شجونِ
و لِرَوضِ العُشَّاقِ سِيرُوا بِنَعشِي فَهمُو جِيرَتِي بِهم أَنْعِشُونـي[2]

كان تنغيم الشرط موزعا على الوحدات الثلاث، فبالنسبة للأول كانت النعمة فيه متصاعدة تناسب التأكيد على معاناة المحب و آلامه المبرحة، أما في الوحدة الثانية والثالثة فانخفضت تدريجيا لتكون ملائمة للجواب الذي تضمن دعوة (نادوا) للتيقن من صدق عواطف المحب الملتاح.

النتائج:

1- يعد الشرط أيضا من الشكل الأول الذي ينحدر تنغيمه من أعلى إلى أسفل.

2- قد يشذُّ تنغيم الشرط عن القاعدة أحيانا، فيبقى مسطحا بعد انحدار نسبي من الأعلى.

3-5-تنغيم التقرير و الوصف:

تجسد تنغيم التقرير والوصف في أغلب وحدات الخطاب الشعري الششتري، فالمتأمل في شعره –كما ذكرنا آنفا- يجد أنه تغنى بالخمر و أوصافها ووصف آثارها في نفوس المقبلين عليها , كما تغنى بالحب الإلهي موظفا طائفة كبيرة من مصطلحات شعراء الغزل و الوصف ، وتنغيم التقرير و الوصف يتطلب " زيادة نسبية في كمية الهواء المسلط

[1] المصدر السابق، ص 69.

[2] المصدر نفسه، ص78.

على الأوتار الصوتية عند النطق (...) فتأتي في صورة نبر أقوى ومدى تنغيمي أوسع" [1]، من ذلك قول الششتري في وصف معشوقته (الخمرة):

تَنَبَّهْ قد بدتْ شمسُ العُقَـارْ وَقدْ غَلبَ الشعاعُ على النهارْ
سُلافًا قدْ صَفتْ قِدْمًا وَ رَاقَـتْ أدِرْها بالصِّغار و بالكبـارْ
فَمَا عُصِرَتْ و ما جُعلت بـدنٍّ وما سُبكتْ زُجاجتُها بنـارْ
شَربْناها بِدَيْر لـيس فيــه سِوَى الحلّاج في خَلْعِ العذَارْ
قَدِيمٌ عَهدُنا بالسُّكـر عِـزًّا وَما سُكْر الفَتى منـها بعارْ
نَشا في القَوْم شَماسٌ لطيـفٌ يَجُرُّ الذَّيلَ في ثَوْبِ الوقـارْ
فَأفناهُمْ به عَنْهُـمْ فَتَاهُـوا فَمَا يُرْويهُمُو شُرْبُ البِحَـارْ
تَرَاهُم شاخصينَ بِغيرِ لُــبٍّ وقد سُلبُوا بِغَير الإخْتيـارْ
وعند دُخُولهم في الدير ألقَـوْا عَصَاهم إذ أَلَمُّوا بالجـوارْ
كما أَلْقى الكليم بها عصَـاه وَولَّى بالمخافَةِ للفـرَارْ
وَخَلوا رَأسَ مالِهِمُوا طرِيحـا هُنَاك وَ أقبلوا بالإفتِقَارْ(2)

و الملاحظ أن وصف السلافة وإنتشاء الندامى بخمره الحب الإلهي والتحام ذات المحبوب وذات المحب كأنها ذات واحدة ، و غيبة قلوبهم كما يجري من أحوال الخلق والرواية ما جرى من طرف الذات الشاعرة التي بدأت خطابها بفعل الأمر نسبة و توالي سلسلة من الأفعال بعد ذلك ، كل ذلك ساهم أولا في رفع التنغيم ثم انحداره نوعا ما إلى لحن مسطح لا منحدر.

أخيرا لا يسعنا إلا إن نردد ما قاله إبراهيم أنيس من "ن أوزان الشعر و توالي مقاطعه لا تكفي في بعث الشعر حيا من مرقده، بل لابد لها من معرفة طريقة الأداء وكيفية الإنشاد (...) ولابد معها من الموسيقِي الماهر الذي ينطقها و يبعث فيها الحياة" [3].

4- الــوزن:

[1] تمام حسان : اللغة العربية ،ص231.

[2] أبو الحسن الششتري ، ص 40.

[3] ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 116.

عرف الشعر العربي الوزن ولم يهتم بالإيقاع ، و أولى رواده عناية فائقة لما يعرف بالبحور و هي "ذلك التشكيل الوزني (...) الذي لا يؤبه فيه إلا لتساوي الوحدات العروضية التي تكون كل وحدة منها بنظام معين من الحركات و السكنات "[1].مع أنَّه لابد من التمييز بين الوزن و الإيقاع في الشعر، فأما الوزن فيشكله مجموع التفعيلات التي تكوّن البيت، و التي يتلقاها السامع كدلالات موفقة بالأصوات، في حين يقصد بالإيقاع "وحدة النغمة التي يتكرر في بيت الشعر "[2]، وينتجها توالي الحركات و السكنات وفق نظام معين ويستقبلها المتلقي كأصوات فحسب، فالوزن يشكل تآلفا بين الأصوات ودلالاتها، في حين يعتمد الإيقاع على تكرار الحركات و السكنات وفق نمط خاص "فيهيئ الذهن ليتقبل تتابعا جديدا من النوع نفسه "[3]، دون الاهتمام بالمعاني التي تحملها الأصوات.

إذن فالوزن و الإيقاع كانا موحدين في القصيدة العربية التي التزم أصحابها خلالها بحرا واحدا لم يعتبروه " مجرد قالب تصبُّ فيه التجربة الشعرية، وإنما هو جزء هام في تشكيل القصيدة "[4]. ولذا حاول بعض الدارسين قديما وحديثا– أن يجدوا صلة تربط الوزن بالموضوع المعالج في العمل الشعري، ويلحظ ذلك عند حازم القرطاجني الذي حاول أن يربط بعض الأوزان ببعض الأغراض والموضوعات قائلا: "وكما كانت أوزان وأغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان(...) فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة البهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافا أوقصَدَ تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة و كذلك

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، ط03،دار العودة، بيروت،لبنان، 1986م،ص53.

[2] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية، ط01، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 1992م، ص171.

[3] المرجع نفسه، ص 172.

[4] نور الدين السد: الشعرية العربية، ص 87.

في كل مقصد "[1].

وممن انتهج هذا المنهج من المحدثين إبراهيم أنيس الذي ضرب مثالا بغرض المدح ورأى أنه ليس " من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس و تضطرب لها القلوب . وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع، كالطويل و البسيط والكامل "[2]، ومثل هذا الرأي يؤكد على أن هذا الناقد يميل إلى ربط الوزن بانفعالات الشعراء.

وظهرت بالمقابل آراء تفنِّد هذه النظرية، وتقرر " أنه ليس الوزن هو الذي يحدد الموضوع، وليس الموضوع هو الذي يحدد الوزن "[3]، وتعتبر أن الوزن لا يعدو أن يكون مجرد موسيقى خارجية تدعم الإطار الخارجي للقصيدة، فأعطت بذلك للموسيقى الداخلية التي يشكلها ائتلاف الحروف و اتفاق الألفاظ اهتماما أكبر.

ولا يسع المطَّلع على الشعر العربي إلا أن يساندهم في مثل هذا الرأي و لو نسبيا، والحجج على ذلك كثيرة فغرض الغزل – مثلا– قد نظم فيه الشعراء على أغلب بحور الشعر العربي، كما استعملوا الطويل في جُلِّ أغراضهم.

ومع ذلك، فللوزن أهمية كبرى بالنسبة للشعر العربي، فبدونه يصعب على القارئ أن يفرِّق بين الشعر و النثر، و حينما حاول المجددون تحطيم عمود الشعر، استغنوا عن القافية ببساطة، غير أنهم عجزوا عن إيجاد بديل للوزن، فاختاروا منه ما يناسب محاولاتهم التجديدية ولم يتخلوا عنه نهائيا.

ويسوقنا الحديث إلى التوقف عند الأسباب والأوتاد وهي "وحدات وظيفية في إيقاع التفاعيل التي تكوِّن البحر"[4].

وقديما قال علماء اللغة والعَروض: "شعر العرب مركب من سبب ووتد وفاصلة"[5]، وميَّزوا بين نوعين من الأسباب ، فقالوا : سبب "خفيف " وهو ما كان على حرفين، الأول

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت،لبنان، 1986م، ص171.

[2] إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ، ص178.

[3] رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص 16.

[4] نور الدين السد: الشعرية العربية، ص 88.

[5] أبو الفتح عثمان بن جني: كتاب العروض ومختصر القوافي، تح:فوزي عيسى، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية، مصر، 2002، ص 35.

منهما متحرك و الثاني ساكن مثل (قد)، و سبب " ثقيل " يتكون من حرفين متحركين نحو: مع، وحددوا الوتد أيضا في ضربين اثنين ، فقالوا " مجموع "وهو الوتد المتكون من حرفين متحركين و أخر ساكن مثل (نعم) ، ووتد " مفروق " يتشكل من متحركين بينهما ساكن من ذلك : (كيف).

كما أشار العَروضيون إلى جزء آخر من التفعيلة ، أطلقوا عليه اسم : الفاصلة، وهي بنوعين : صغرى و كبرى ، فأما الصغرى فعبارة عن ثلاث متحركات وساكن مثل (جبلٌ) ، و الكبرى ما كان على أربع حركات و ساكن نحو (ضربنا) .

و منافع الأسباب و الأوتاد كثيرة، من ذلك: تحديد بنية التفاعيل و تحديد مواقع تغيير الوزن فهذا العنصر الأخير يتغير وفق المبدأ القائل : " السبب يتغير في البيت والوتد ثابت عموما"[1].

وتتعرض الأسباب و الأوتاد إلى تغييرات أطلق عليها القدماء : الزحافات والعلل، ويقصد بالزحافة التغيير الذي يلحق ثواني الأسباب.

وتعرف العلة بأنها تغيير يلحق الأسباب أو الأوتاد أو كليهما ، وقد يكون بالزيادة مثل: الترفيل وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وقد يكون مجموع (من ذلك متفاعلن إذا دخلتها هذه العلة أصبحت " متفاعلاتن" ، أو يكون بالنقص مثل : الحذف وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة مثل حذف " لن" من " مفاعيلن ").

ويرى مصطفى حركات أن القدماء أهملوا إعادة تحليل التفعيلة بعد تعرض أسبابها أو أوتادها للزحافات و العلل لأن " مستوى الواقع الشعري حيث تتدخل فيه الزحافات والعلل لا يقبل التحليل التقليدي إلى أسباب و أوتاد "[2].

أما التفعيلة فهي : " الوحدة التكرارية في البيت "[3]، و هي مكونة من أسباب وأوتاد، وتحتوي كل واحدة منها على : وتد واحد ، أو سبب أو سببين.

ولم يتمكن الدارسون سواء أكانوا قدماء أم محدثين من تقديم مفهوم محدد للبحر، فمنهم من يعتبره تكرارا لمجموعة من التفعيلات على مدى البيت الواحد فالأبيات المشكلة للقصيدة

---

[1] مصطفى حركات : نظريتي في تقطيع الشعر ، دار الافاق ، الجزائر، (د ت) ، ص 16.

[2] المرجع نفسه ، ص17.

[3] المرجع نفسه ، ص 40.

ككل ، ومنه من يعرِّفه بأنه الوزن نفسه ، ويستعمل المصطلحين – أي البحر والوزن– لخدمة معنى واحد يقصد به " تنوع موسيقي واسع المدى يتيح للشعراء أن ينظموا في دائرته كل عواطفهم و خواطرهم و أفكارهم "[1]، ويرى آخرون من دارسي العروض في العصر الحديث أنه " مجموعة من نماذج القصائد "[2]، وعنوا بذلك أنه باستطاعة شاعرٍ أن ينظم شعرا وفق البحر البسيط التام ، في حين يقوم أخر بالنظم على البسيط المجزوء ، ومن الطبيعي ألاَّ يتفق النموذجان من الناحية العروضية وإن كان من بحر واحد.

ويحتاج هذا الرأي الأخير إلى إمعان و نظر ، فمثل هذا التفسير لا يجعل البحر مختلفا عن الوزن، و الأهم من ذلك كله أن تجاور التفعيلات و تكرارها و تآلفها ينشئ نظاما موسيقيا مكتملا ، فكل هذه النظريات المتعددة التي تهتم بالمصطلحات أكثر مما ينبغي ، كان من نتائجها أن " زاد علم الخليل ثباتا و رسوخا في أذهان الدارسين "[3]، لذا أثر الاعتماد عليه في دراسة البناء الإيقاعي للخطاب الشعري الششتري .

ويشتمل ديوان الششتري على 42 قصيدة ومقطوعة، وقد نسجت تلك القصائد والمقطوعات من عشرة (10) بحور على النحو التالي:

البحـــر	عدد القصـائد
الطويل	9
المنسرح	6
المجتث	1
الرمل	8
البسيط	4
الخفيف	3
الكامل	5
الوافر	3

[1] فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولات التكور و التجديد فيه ، ط02، دار المعارف الجامعية ، الإسكندرية ، مصر، (د ت) ، ص 209.

[2] مصطفى حركات ، نظريتي في التقطيع ، ص 104.

[3] احمد سليمان ياقوت : أوزان الشعر ، ص 138.

السريع	2
المتقارب	1

أي أن نسبة تواتر اختيار البحور كإطار خارجي تسير على النحو التالي :

البحر	نسبة عدد القصائد
الطويل	%21.42
المنسرح	%14.28
المجتث	%02.38
الرمل	%19.04
البسيط	%09.52
الخفيف	%07.14
الكامل	%11.20
الوافر	%07.14
السريع	%04.76
المتقارب	%02.38

الإيقاعات التي طغت في الخطاب الشعري الششتري تكاد تكون هي نفسها التي ظلت محتكرة لإيقاعات الشعر العربي ، فمن بين اثنين وأربعين نصا شعريا نجد إيقاع فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل، وهو ما يعرف بالإيقاع الطويل في علم العروض وقد استأثر بتسعة (9) نصوص بنسبة تقدر ب : 21.42% ، و مثَّل هذا الإيقاع الشموخ والفخامة و الرصانة في الشعر العربي حتى أن ثلاثا من المعلقات السبع اتخذت لها هذا الإيقاع سبيلا ، مما يجعلنا نميل إلى أن الشعراء كانوا حين يزمعون إلى قرض قصيدة عصماء كانوا غالبا ما ينطلقون من هذا الإيقاع ابتداءً من حامل لوائهم امرئ القيس، وحكيمهم زهير، وفتاهم طرفة، إضافة إلى أن كثيرا من عيون الشعر العربي قيل على هذا الإيقاع، كمدحية أبي الطيب المتنبي لسيف الدولة الحمداني بعد ظفره بحصن بروزيه[1]

ويستدل البحث على ذلك بالإحصاء الأتي:

[1] و التي مطلعها : وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه بأن تسعدا و الدمع أشقاه ساجم.

المفضليات

عدد الأبيات 5000 الطويل 34%

ديوان أبي العتاهية

عدد الأبيات 4200 الطويل 20%

ديوان أبي نواس

عدد الأبيات 3100 الطويل 21%

ديوان المتنبي

عدد الأبيات 3700 الطويل 33%

ديوان ابن الفارض

عدد الأبيات 1646 الطويل 64%

(1)

وتقوم قاعدة هذا الإيقاع الشعري على ترديد مقطعين اثنين في شيء من التساوي

فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعل

فهذا الشكل هو أحد الأشكال الإيقاعية الفخمة التي تستوفي في ميقعتها كثيرا من الشروط الموسيقية التي لا يسعها غيرها ، فكأن بالشاعر الذي يصطفي هذا اللون الإيقاعي لقصائده ، إنما لكي يراقصها بجسده ويهزهزها برأسه ، ويتغنى بها في اختيال بصوته المنبعث من أعماق روحه ، ولعل جمال هذين المقطعين يتمثل في تمديد الصوت مرتين اثنين على اختلاف في الصوت بحيث يبتدئ الصوت الممتد مضمونا ، أي إذا راعينا حركة الشفتين اللتين لا تنفتحان بالمدة ، و لا تنغلقان بالمدة، وإنما تظلان شكلا قائما بين ذلك ، ومدُّ الصوت بالضّم أهون من مده بالفتح الذي لو استمر الناطق في مده من الحلق لأصيبت الحنجرة باليبس و الانقطاع و الكلل.

وفي ما يلي دراسة عَروضية لبعض المقطوعات :

1- **إذَا لمْ يكُنْ معنَى حَديثِكَ لي يُدرى فلا مُهْجَتي تُشفَى و لا كَبِدِي تُرْوَى**[1]

[1] شرح ديوان المتنبي ، تع : يحي الشامي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1997 ، ص 354 .

إذا لم | يكن معنى | حديث إك ليدري فلا مه | جتيتشفى | و لا ك إبديتروى .

فعولن| مفاعيلن | فعول | مفاعيلن فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعيلن .

والوحدة من بحر الطويل ، وقد أصاب الزحاف تفعيلة الحشو (فعولن) وهو إسقاط الخامس الساكن من (فعولن) فتتحول إلى (فعول).

ويميل الخطاب الشعري في باقي الوحدات إلى إحداث خلخلة إيقاعية من خلال هذا الزحاف ، كما في هذه الوحدة .

– يقول في مقطوعة أخري نظمت على البحر البسيط التام ، وهو من دائرة المختلف وأجزاؤه: **مستفعلن فعلن**

مستفعلن فعلن

فَجرُ المَعَارِفِ فِي شرقِ الهُدَى وضَحَا بَسْمِلْ بكأْسِكَ هَذا اليومَ مُفتَتِحَا [2]

فجر لمعارف في|شرقل هدى|وضحا بسمل بك|سك ها|ذلليوم مف|تتحا

مستفعلن | فعلن | مستفعلن | فعلن مستفعلن | فعلن | مستفعلن | فعلن

ورد في هذه الوحدة كل من العروض و الضرب مخبونا، إذ حولت فاعلن إلى (فعلن) بعد أن أصابها زحاف الخبن .

ولم يتمكن الناص من تخطِّي هذه الزحاف في باقي الوحدات الأخرى ، فقد ظلت عن تفعيلة (فاعلن) التي حولت في كل من العروض و الضروب و الحشو إلى (فعلن بعد أن أصابها الزحاف نفسه (الخبن)) ، فالملاحظ الوقوع أنه وردت تفعيلة الحشو "مستفعلن" مخبونة أيضا ، وحولت إلى (متفعلن) ووقوع مثل هذا الخبن في أول الشطر تميل إليه الأسماء و لا تنفر منه.

يمكننا بعد ذلك أن نجمل ما توصلت إليه دراسة الزحاف و العلل في بعض القصائد و المقطوعات في الخطاب الششتري عموما في هذا الجدول :

---

[1] أبو الحسن الششتري ، ص 33 .

[2] المصدر نفسه ، ص 37 .

المقطوعة	البحر	التفعيلة	الزحاف أو العلل	ما تؤول إليه التفعيلة بعد تعرضها للزحاف و العلل	ما تنتقل إليه بعد التغيير من الأجزاء المستعملة
	المخبت الرمل البسيط الكامل المتقارب	مستفع لن فاعلاتن مستفعلن فاعلن متفاعلن فعولن	الخبن (ز) الخبن(ز) الخبن(ز) الاضمار (ز) الحذف (ع)	متفع لن فعلاتن متفعلن= فعلن متفاعلن فعو	مفاع لن فعلاتن مفاعلن = فعلن مستفعلن فعل
القصيدة الحائية	الخفيف	مستفع لن فاعلاتن	الخبن(ز) الخبن(ز) التشعيث (ع)	متفع لن فعلاتن فالاتن	مفاع لن فعلاتن مفعولن

النتائج :

-كرر الناص استعمال البحور في الاثنين و الأربعين خطابا شعريا بمعدل أكثر من مرتين لكل بحر عدا المتقارب.

-وردت معظم التفعيلات مزاحفة أو معتلة في كل البحور وكان ذلك غالبا –كما ذكر آنفا – لإحداث خلخلة إيقاعية و لم نستطع غالبا ربط هته الزحافات والعلل بالجانب الدلالي.

-كانت هته الزحافات و العلل من النوع الذي تعودت الأذن العربية على تلقيه لكثرة وروده في الشعر العربي كزحاف الخبن.

-أراد الناص أن يعبر من خلال توظيفه للبحور ذوات النفس الطويل وبخاصة

الطويل الذي طغى على الخطاب الشعري الششتري على طول طريق التصوف

ومشقته، كما يظهر نتيجة وقوعه على الأذن وقعاً بطيئا متأنيا أن الناص ربما حاول التخفيف من طول الصدمة علينا بمرافقتنا خطوة خطوة حتى نستأنس و لا نمل من طول السير ، أما اعتداله و لطف نغمه فذلك إيحاء بضرورة التواضع وكسر الجانب للوصول إلى المحبوب الأزلي و التمتع بالخلود الأبدي.

5- القافيـــة :

القافية –لغة– من قفا ، يقفو بمعنى : تبع ، و سميت قوافي الشعر كذلك لأن بعضها يتبع أثر بعض[1]، أو لأنها تأتي في آخر البيت " ومن ذلك قافية الرأس مؤخره "،[2] كما قيل أنها سميت كذلك لأن الشاعر يقتفي أثرها بمعنى يتبعها ويطلبها حتى تستقيم له .

ويطلق العرب تسمية القافية على القصيدة ، من ذلك قول الخنساء :

وَ قَافِيةٍ مثل حَد النِّسَا تبْقى وَ يَذهَب مَنْ قَالَهَا[3].

أو قول حسان بن ثابت :

نبت قَافية قبلت تُناشدنا قوم سأترك في أعراضهم ندبا[4].

كما يطلقون التسمية نفسها على البيت الشعري ، من ذلك قول حسان بن ثابت :

فَنحكم بالقَوَافِي من هَجانَا ونضْرب حِين تخْتلطُ الدِّمَاء[5].

وهذا من باب تسمية الكل بالجزء .

هذا و قد اتفق أغلب الدارسين من القدماء ، على أن القافية اصطلاحا تمثل الجزء الأخير من البيت الشعري ، ولكنهم اختلفوا في تحديد مفهوم لها ، فأما الخليل فرأى أنها "تتكون من أخر ساكن إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن كقول الشاعر :

عَفَت الدِّيَار مَحلهَا لِمقَامهَا

فالقافية عنده من القاف إلى أخر البيت "[6]، في حين عرفها الأخفش بأنها "آخر

---

[1] جورج غريب أسرار اللغة ، ط 01 ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1978 ، ص 256 .

[2] محمد حماسة عبد اللطيف : البناء العروضي للقصيدة العربية ، ص 162 .

[3] موسى الأحمدي نويوات : المتوسط الكافي ، ص 355.

[4] احمد بن محمد العروضي : الجامع في العروض و القوافي ، ط 01 ، تح : زهير غازي زاهد و هلال ناجي ن دار الجبل، بيروت ، لبنان، 1416 هـ – 1996م ، ص 262.

[5] محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 163.

[6] ابن الجني : كتاب ا لعروض ومختصر القوافي ، ص 201 .

كلمة في البيت أجمع"[1]، و احتج بقوله : " لو قيل لك : اجمع لي قوافي تصلح مع (كتاب) لأتيت له ب:" شباب ورباب ولعاب وركاب وما أشبه ذلك "[2].

وعارض بعض الباحثين هذا الرأي ، مثل ابن جني الذي استشهد ببيت قال فيه صاحبه:

قَدْ جبر الدّين الإلَه فَجبر [3]

فتوصل إلى أن القافية هي (فجبر) ، و قد تكونت – كما يلاحظ – من كلمتين هما : "الفاء"و"جبر"وبعض الكلمة هي"الهاء" من (الإله) فابن جني رجح بإيراده على هذا الاحتجاج تعريف الخليل على تعريف الأخفش ، ذلك أن هذا الأخير غاب عنه أنه لا يمكن للكلمات أن تكون " معيارا في العروض والقافية "[4]، لاختلافها فيهما .

أما الفراء فيرى أن القافية هي الروي لأنها تمثل " الحرف الذي تنسب إليه القصيدة " غير أن مثل هذا القول يعد غير موضوعي، ذلك أن الكلمات: سليم، سالم، مسلم...الخ. لا يمكن أن تشكل قوافي لأبيات متتالية ، مع أنها تنتهي بحرف واحد وهو الميم.

ولذا ذهبت معظم الدراسات القديمة مذهب الخليل لقربه من الصواب ، حتى أن ابن رشيق قال : " رأي الخليل عندي أقرب وميزانه أرجح "[5]، كما أقرّ المحدثون هذا الكلام، ذلك أنه اعتبر – أي الخليل – القافية وحدة صوتية تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة، فبنى نظريته على أساس صوتي يعتمد على التنظيم المقطعي للبيت في قصيدته، والتنظيم المقطعي هو أساس الصوت و استقامته[6].

وقد ذهب دارسون في العصر الحديث إلى اعتبار الوزن والقافية قيدين باليين، يمكن التخلص منهما، فهما عنصران موسيقيان و الموسيقى تتغير بتوالي العصور ، فالتقيد بالقافية

---

[1] المرجع السابق، ص 201 .

[2] محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 170.

[3] ابن الجني : كتاب ا لعروض ومختصر القوافي ، ص 202 .

[4] محمد حماسة عبد اللطيف : البناء العروضي للقصيدة العربية ، ص 173.

[5] رجاء عيد : التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، ص 137.

[6] ابن رشيق العمدة ، ج 01، ص 135.

– مثلا– على حد قول أحمد أمين : " حرمنا من الملاحم الطويلة التي كانت عند الأمم الأخرى ، و حرمنا من القصص الطويلة الممتعة ، لأن اللغة مهما غنيت بالمترادفات لا تستطيع أن تقدم للشاعر مئات الكلمات على روي واحد "[1].

و الحق أن اللغة العربية غنية بما يكفي ، فلا يمكن أن يتهمها هؤلاء المعاصرون بالقصور فهي تملك ثراءً لغويا يحول دون وقوع قوافي الشعر العربي في الرتابة ، ولقد ردت رائدة شعر التفعيلة نازك الملائكة على مثل هذه المزاعم وأكدت أن الشعر الحر لا يصلح للملاحم قط ، ذلك أن ناظمه يقتصر على عدد قليل من بحور الخليل الصافية ، فيستند إلى تفعيلة واحدة مكررة من شأنها أن تسقط النص في رتابة مملة ، كما اعترفت أن القافية مصدر موسيقي مهم جدا ، وتأسفت إلى ما لجأ إليه الشعراء المعاصرون من تجريد قصائدهم من القوافي " فكان لم يكفهم أن يخرجوا على الوزن، وأن ينتقلوا من بحر إلى بحر (...) فأهملوا القافية وهي لو يدرون شد شعرهم و حليته المتبقية "[2].

و للقافية في الشعر العربي قيمة فنية عالية ، وغيابها يفقده بعض المزايا الموسيقية الهامة ، و يجعله أشبه بالنثر .

و لدراسة القافية في الخطاب الصوفي الششتري ، لا بد من اقتفاء آثار القدماء والسير على المنهاج الذي رسموه ، وتحليل عناصر هذا المقطع الصوتي في جل قصائد ومقطوعات هذا الشعر.

و بالنسبة لقصيدته "الحائية" و التي كان مطلعها:

زَارني من أُحب قبل الصباحِ فَحَلالي تهَتُّكي و افتِضاحِي[3]

فكانت القافية فيها من المتواتر وهو "كل قافية وقع فيها حرف متحرك بين ساكنين نحو (فاعلاتن)" [4]، وهي حسب نظرية الخليل –ضاحي– (تكونت من ساكن أخير وساكن قبله وقبلهما متحرك) وتوصف بأنها مطلقة ، بمعنى أن رويها متحرك .

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف : البناء العروضي للقصيدة العربية ، ص 173.

[2] أحمد أمين : فيض الخاطر ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، ج 02، 1983م، ص 56.

[3] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 38 .

[4] العروضي : الجامع في العروض و القافية ، ص 264 .

و كان حرف "الحاء" هو الروي بالنسبة لهذا الخطاب الشعري وهو الحرف الذي ينسب إليه ، و الطبيعة الحائية إذا هي الهمس وهو ضد الجهر ، أي أن القافية تنتهي بصوت مهموس غير مجهور وهو مناسب لمنجاة الحبيب ، والاتصال بالحضرة الربانية الأبدية ، وهو تجسيد للحديث القدسي الشهير عند أهل التصوف "**أنا عند المنكسرة قلوبهم لأجلي** " .

أما بالنسبة لبقية عناصر القافية :

الوصل : وهو المد الناتج عن إشباع حركة الروي ويكون بأربعة أحرف هي الألف و الواو و الياء و الهاء ، وكلها لا تصلح أن تكون رويا و الوصل في هذا الخطاب الشعري هو الياء ، إذ كان الروي مجرورا ، و الكسرة قد اعتبرت" في الوزن الشعري بمثابة حرف مد"[1].

الردف : وهو حرف الميم الذي يسبق الروي مباشرة و يكون بثلاثة أحرف هي الألف و الواو و الهاء ، وقد اتبعه الششتري في بقية وحدات الخطاب طالما أنه ملزم بذلك، فالقافية مردفة وهي من حيث حركتها من نوع المجرى بمعنى أن رويها متحرك.

نتابع دراسة القافية في شعر الششتري حيث يقول في نص شعري مطلعه :

غيرُ ليْلى لمْ يُرى في الحيِّ حيْ سلْ مَتَى مَا ارتبت عنها كل شيْ[2]

فكانت القافية فيه هي(شي) ، من النوع المتدارك إذ توالت فيها حركتان بين ساكنين كما توصف هته القافية بأنها مقيدة لانتهائها بروي ساكن هو (الياء)"وهذا النوع من القافية قليل في الشعر العربي لا يكاد يتجاوز 10 في المائة "[3]، ففي وحدات هذا الخطاب الشعري عبر الناص عن الوحدة المطلقة "ليلى" حيث يتجلى الوجود المطلق في كل مظهر وصورة ، بل ليس في هذا الكون كله سوى هذا الوجود ، ويدل هذا على معنى الفناء و الإتحاد.

[1] ممدوح عبد الرحمان : المؤثرات الإيقاعية ، ص 56 .

[2] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص81.

[3] إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص 260.

أما بالنسبة لبقية العناصر المكونة للقافية –عادة– فلم ترد في هذا الخطاب، ومن حيث الحركات تعد –أي القافية – من نوع التوجيه، الذي تمثل في فتح الشين التي سبقت حرف الروي.

ويقول في مقطوعة أخرى :

كَمْ ذَا تَموّه بِالشعْبَين وَ العلمِ الأمرُ أوضحُ من نار عَلَى عَلَم[1]

وقد كانت من نوع المتراكب إذ تشكلت من ثلاث حركات بين ساكنين، وكان رويها من حرف (الميم) المتحرك، ووصلها حرف (الياء) فهي مطلقة و حركاتها المجرى، وللإشارة فقد وردت في لفظين منفصلين هما "على " "علم".

ولا يخفى أن العناصر الملازمة للقافية ليست على درجة واحدة في وظيفتها الصوتية وفي قالبها القافوي، ثم إن أغلب العروضيين يضعون حرف الروي في المقام الأول فهو يشكل حقلا صوتيا يخضع له الحقل الدلالي ، وهو منطلق لكل تصنيف للقافية من حيث حجم التراكم الشعري ، أو الطاقة الجمالية ، أو المعايير في التفريق بين السليم منها والمعيب، ولذلك سنقتصر عليه في هذا الجدول الذي يمثل أكثر الأصوات استعمالا كروي في الشعر الششتري:

رتبة تواتر الحروف	الحروف	المخارج	الصنف	النوع	صفات مميزة
			الشدة التوسط الرخاوة	الجهر الهمس	
01	ل	لثوي	متوسط	مجهور	جانبي
02	م	شفوي	متوسط	مجهور	خيشومي
03	ر	شفوي	متوسط	مجهور	مكرر

[1] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص65.

04	ن	لثوي	متوسط	مجهور	خيشومي
05	ب	شفوي	شديد	مجهور	مفخم
06	ذ	لثوي	شديد	مجهور	مرقق
07	ق	لهوي	شديد	مجهور	مرقق

استبيان:

-لقد تبادلت هذه الأصوات المواقع الأمامية في الروي الشعري لدى الششتري دون أن يستأثر أحدها إطلاقا بمرتبة معينة ، فهذه الحروف الشفوية و الذلقية ، سهلة المخارج دانية القطاف الصوتي ، و استبدادها بهوى الناص يعود أساسا إلى أنها أجرى في المعاجم و أشيع في الكتابة ، و استغلال الخطاب الشعري الششتري لهذه الخصائص الصوتية حقق له ماهيته الشعرية.

وردت مجمل القوافي مجردة من الردف و التأسيس.

-كان معظمها من المتواتر الذي يقع فيه متحرك واحد بين ساكنين.

-أما من حيث الحركات فكان بعضها من نوع التوجيه و البعض الآخر من نوع المجرى، مع الإشارة إلى أن مثل هذه الأنواع يكون بشكل متتال.

-تميز المستوى الإيقاعي على مستوى القافية بالروحانية و الوجدانية المؤثرة واستقرار وصعود النغم، و التحول الدائم و التّفجر الدلالي المستمر ، والتفاعل بين النشيد الشعري المتقد وحالة الصراع الذي يلف شاعرنا الششتري.

الفصل الثاني

بنية المستوى التركيبي

- تمهيد:

أولا: مفهوم الجملة.

ثانيا: أنواع الجملة:

1- من حيث المبنى: (الجملة الإسنادية):

1-1- الجملة الاسمية.

1-2- الجملة الفعلية.

1-3- ظواهر أسلوبية في الجمل الإسنادية في شعر الششتري:

1-3-1- التقديم والتأخير.

1-3-2- الحذف.

2- من حيث المعنى:(الجمل غير الإسنادية):

2-1- الجمل الإنشائية الطلبية.

2-2- الجمل الانشائية الإفصاحية.

تمهيد:

حرص العرب على حفظ لغتهم من خطر اللحن الذي دخلها بدخول الأعاجم الإسلام ، وإن رأى بعض الدارسين المحدثين "أن النحو –شأن العلوم الإسلامية الأخرى – نشأ لفهم القرآن"[1].

وقد عرف ابن جني النحو "بأنه انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره، كالتثنية، والجمع، والتحقير، والتكبير، والإضافة، والنسب، والتركيب وغيره، ليلحق من ليس من أهل العربية في الفصاحة فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شذّ بعضهم عنها رد به إليها "[2].

وانطلاقا من هذا المفهوم، يتضح ما كان للنحو من قيمة سامية لدى اللغويين القدماء، فقد اعتبروهالوسيلة الوحيدة التي تؤمّن اللغة من اللحن، زيادة على ذلك فإن مثل هذا القول يكشف عن حقيقة هامة، وهي أن النحو لا ينحصر في الإعراب فحسب، وإنما يتناول مباحث صرفية كالتثنية والجمع والتحقير وغيرها، وقضايا نحوية أُخرى كالتركيب الذي "يفيد الغرض الذي يبتغيه المتكلم من استعماله لعبارة من العبارات" [3]، ومثل هذا القول يبرز الصلة الوثيقة التي تربط النحو بالبلاغة، فحتى سيبويه الذي اعتبر كتابه "قرآن النحو" لم يكن يفرق بينهما، ولم يكن الأول منهما يعني الاقتصار على إعراب أواخر الكلمات وبنائها، وإنما النحو عنده "يشمل تأليف الجملة ونظمها وسر تركيبها، وبيان ما فيها من حسن أو قبح "[4]، ومثل هذه المقاييس المذكورة لا تدخل علم النحو فقط، بل تندرج ضمن البلاغة أيضا، فسيبويه اعتبر النص كلا موحدا، وأكد على أن الدراسات اللغوية التي يخضع لها هذا الأخير لا تكاد تنفصل عن بعضها، ولذا تضمن كتابه الكثير من العلوم اللغوية العربية مثل: النحو والصرف والبلاغة ومخارج الحروف.

وهو حين يعالج مسألة التقديم والتأخير – مثلا– في الكلام، يُعزي ذلك غالبا إلى سبب بلاغي كان له السبق في تحديده والكشف عنه وهو العناية والاهتمام بأمر المتقدم "فسيبويه

---

[1] عبد الراجحي : النحو العربي و الدرس العربي ، دار النهضة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،1986م ، ص 11.

[2] ابن جني : الخصائص ، ص 45.

[3] صالح بلعيد : التراكيب وسياقاتها المختلفة عند الجرجاني ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1994 ، ص43.

[4] عبد الحق حسين : اثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب للبحث و النشر، القاهرة، مصر ، 1998 م ، ص 131.

لم يكن يفرق بين النحو والبلاغة، ولم يكن النحو عنده مجرد النظر في أواخر الكلمات من حيث الإعراب و البناء، وما فيها من حركات وسكنات عنده"[1].

ومن النحويين من رفض مثل هذه الآراء، واعتبر أن المسائل النحوية قد لا تفسر دوما بالاستناد إلى علل بلاغية كابن جني الذي رأى أن تقديم المفعول على الفاعل لا يكون للعناية دوما "[2].

أما عبد القاهر الجرجاني فدعا إلى عدم الفصل بين النحو والبلاغة، متأثرا بذلك بسيبويه، وقد ألحّ من خلال نظرية "النظم" على ضرورة عدم الفصل بين النحو والبلاغة ونفى أن يتوفر النظم في الكلم حتى "يعلق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض" [3]، مؤكدا بذلك أن النظم متوقف على التركيب النحوي معتبرا أنه "ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله"[4].

فالجرجاني قد اهتم بالعلاقات القائمة بين أجزاء الكلام، ونظر إلى اللغة على أنها رموز تصاحبها مشاعر المتكلم، ذلك"أن ليس الغرض بنظم الكلم إن توالت ألفاظها في النطق، بل تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[5].

وهذا ما دعت إليه أغلب المدارس الأسلوبية الحديثة التي اعتبرت النحو نظاما من العلاقات بين التراكيب في النص اللغوي، واهتمت بالكشف عن المخزون النفسي الذي كلفت اللغة بنقله من المبدع إلى المتلقي عن طريق هذه العلاقات.

وقد تعرض النحو التقليدي إلى نوع آخر من النقد، إذ اتهم بالخلط بين مستويات التحليل اللغوي (الصوتي، الصرفي، النحوي والدلالي).

وهذا ما حاول الأسلوبيون في العصر الحديث تجنبه إذ اخضعوا هذه المستويات لدراسة منفصلة عن بعضها البعض، مع حرصهم على أن تخدم النتائج هدفا واحدا هو الكشف عن بنية النص من جميع جوانبها.

---

[1] المرجع السابق، ص ن.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] الجرجاني دلائل الإعجاز ، ص54.

[4] المرجع نفسه، ص 70.

[5] المرجع نفسه، ص 51.

وفي هذا الفصل سيتم إخضاع المدونة المختارة للدراستين النحوية والبلاغية بغرض استيفاء النتائج التي يتطلبها التحليل الأسلوبي وكذا التوصل إلى الكشف عن ماهية هذا الشعر من ناحية تراكيبه، وذلك ببحث العناصر الآتي ذكرها:

مفهوم الجملة.

أنواعها:

أ . من حيث المبنى (الجملة الاسمية و الجملة الفعلية).

ب . من حيث المعنى.

وسيركز خلال هذا المبحث على الجمل الاستثنائية الواردة في الخطاب الشعري الششتري، ولأن هذه التراكيب لا يجري فيها الكلام على الأصل بل تقوم أساسا على العدول في اللغة عن مستوى استخدام المألوف لذا سيتم تناول أهم الظواهر الأسلوبية الواردة فيها مثل الحذف وكذا التقديم و التأخير.

أولا : مفهوم الجملة:

لم يهتم النحاة القدماء بالجملة، وإنما بالعلاقات القائمة بين عناصرها وترتيبها وتأثير كل منها في الأخرى، مع أنهم يدركون مدى أهميتها، وقد أشار المبرّد في كتابه "المقتضب" إلى ذلك فقال "اللفظة الواحدة من الاسم و الفعل لا تفيد شيئا و إذا قرنتها بما يصلح حدث معنى و استغنى الكلام "[1] وقصد بذلك أن الكلام لا يتوقف على اللفظة فحسب ، بل لابد من الاهتمام بالسياق الإجمالي الذي وقع فيه " فالإعراب لا يكون في فراغ ولا يكون في مفردات "[2]،كما كان لهذا العالم _ أي المبرد_ السبق في تحديد مصطلح "الجملة" في كتابه "المقتضب" بقوله: "إنما كان الفاعل رفعا لأنه هو والفعل جملة يحسن السكوت عليها، وتجب بها الفائدة للمخاطب "[3]. أما ابن جني فرأى أن الكلام مقيدٌ ومستقلٌ بذاته، صح أن نطلق عليه جملة فقال " أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد بمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل"[4] وقال"إن الكلام إنما وضع للفائدة، والفائدة لا تجنى من الكلمة الواحدة وإنما تجنى من الجمل"[5].

ومن النحاة من اسقط شروط التمام والاستقلال والفائدة في الجملة، واعتبر أن كل ذلك يشترط في الكلام فقط، فهو قد يكون تام الفائدة نحو :"قَدْ أَفْلَحَ المُ وْمِنُونَ"[المؤمنون] فيسمى كلاما أيضا، وقد يكون ناقصها نحو (مهما تفعل من خير أو شر)فلا يسمى كلاما، ويجوز أن يسمى جملة أو مركبا إسناديا[6].

وقد فرق ابن هشام في كتابه "الأعراب من قواعد الإعراب" بين الكلمة و الجملة أيضا. وعرف الأول منهما بأنه "القول المفيد للقصد " [7] أي أنه ما دل على معنى يحسن السكوت

---

[1] أبو العباس محمد بن يزيد المبرد: المقتضب،تح : محمد عبد الخالق عضيمة ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ، 1382 هـ، ج1،ص 08.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف : العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم و الحديث ، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، مصر ، 2001 ، ص 17.

3 المرجع نفسه ، ص 19 .

[4] ابن الجني : الخصائص ، ج 01، ص 31.

[5] المرجع نفسه ، ج 02، ص 125.

[6] ينظر: مصطفي الغلاييني : جامع الدروس العربية ، ط 04، ضبط : عبد المنعم خليل إبراهيم ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ، 2003 م ، ج 03، ص 213.

[7] محمد حماسة عبد اللطيف: العلامة الإعرابية، ص 22.

عليه، وعرف الجملة بأنها "عبارة عن الفعل و فاعله كقام زيد و المبتدأ و الخبر كزيد قائم "[1] ولم يشترط فيها الإفادة بخلاف الكلام و استدل على ذلك :" بأنهم يقولون: جملة الشرط وجملة الجواب، وجملة الصلة، وكل ذلك ليس مفيدا"[2].

ويتضح مما سبق أن النحاة قسموا الجملة قسمين اثنين: اسمية وفعلية وتقوم كل منهما على الإسناد، فالخبر مسند إلى المبتدأ في الأولى منهما و الفلعل مسند إلى الفعل في الأخيرة (أي الفعلية) ولذلك قيل إنها –أي الجملة – و المركب الإسنادي شيء واحد[3].

وقد اعتبر المحدثون أن تقسيم الجمل إلى اسمية وفعلية بحسب ما تبدأ به " تقسيم ساذج يقوم على أساس التفريق اللفظي المحض" [4] وارتأوا أن يفرقوا بين الجملتين "بحسب معنى التجديد في الفعل و الثبوت و الدوام في الاسم فالجملة الفعلية عندهم –أي المحدثين– هي "التي يدل فيها المسند على التجدد أو التي يتصف فيها المسند إليه اتصافا متجددا، وبعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند فعلا ، لأن الدلالة على التجدد إنما تستمد من الأفعال وحدها"[5] في حين عرَّفوا الاسمية بأنها الجملة التي يدل فيها المسند على الدوام و الثبوت أو التي يتصف فيها المسند إليه اتصافا ثابتا غير متجدد ،أو بعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند اسما "[6] غير أن هذا التقسيم لم يخرج عن القواعد والنظريات التي وضعها وضعها الأولون، بخاصة وأنه اشترط فيه الإسناد أساسا تقوم عليه الجملة.

أما بعض المحدثين –مثل حسن طاطا – فقدم تعريفا بسيطا للجملتين، وذلك بتحديده لنوع ثالث من الجمل وهي جملة وسط بين الاسمية و الفعلية وأشار إلى أن الجملة الاسمية هي التي تخلو من الفعل مثل :السماء زرقاء (...) هذا إلى جانب الفعلية مثل (نزل المطر...) وهناك جملة وسط بين الاسمية والفعلية ، فعندما نقول (الشمس طالعة) نكون في

---

[1] المرجع السابق ، ص ن .

[2] المرجع نفسه ، ص ن .

[3] ينظر: مصطفي الغلاييني : جامع الدروس العربية، ص 212 .

[4] مهدي المخزومي : في النحو العربي– نقد وتوجيه ، ط 01، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، لبنان، 1964 م، ص 39 .

[5] المرجع نفسه ، ص 41.

[6] المرجع نفسه ، ص ن .

الواقع قد أخذنا في كلمة "طالعة" شطر من معنى الفعل وهو الحدث أي الطلوع دون زمن، ولكنها مستفادة من صيغة فعلية دالة على الحال كالمضارع"[1].

كما اعتبر الباحث تمام حسان أن "الإسناد في اللغة العربية إحدى القرائن "[2] لا كلها وقدر إلى جانبه جملة من القرائن اللفظية التي تساهم جميعها في توضيح المعنى، مثل العلامة الإعرابية والرتبة والربط ...الخ . وقصد بالعلامة الإعرابية ما أطلق عليه النحاة – قديما– نظرية العامل وقد تناولوا خلالها "الحركات ودلالاتها والحروف ونيابتها عن الحركات ثم تكلموا في الإعراب الظاهر المقدر والمحل الإعرابي...الخ".

أما الرتبة، فرأى تمام حسان أنها "تتصل بفكرة الحيِّز، أن يقال بحسب الرتبة أن أحد العنصرين وقع في حيز العنصر الآخر إما حقيقة أو حكما"[3]، فإن وقع العنصر الأول في حيز الثاني بحسب اللفظ يسمى ذلك بالرتبة المحفوظة من ذلك تقدم الفعل على الفاعل والمبتدأ على الخبر، أما الرتبة غير المحفوظة فتكون إذا وقع أحد العنصرين في حيز الآخر حكما بحسب الأصل فيمكن أن تتخلف الرتبة بحسب الدواعي الأسلوبية وهذا ما يدرسه البلاغيون ضمن مبحث التقديم و التأخير.

وقد ارتأى الباحث نفسه حين درس الجملة العربية أن يقيمها في كتابه "الخلاصة النحوية "إلى جمل من حيث المبنى وأدرج ضمنها: الجملة الاسمية، الفعلية، الشرطية، الوصفية، وجمل من حيث المعنى وتناول خلال دراستها الجمل الاستثنائية الكلية، أي الأمر والنهي، والاستفهام والنداء ، والجمل الاستثنائية الإقصائية كالتعجب والإخالة (أي الجملة التي تتضمن اسم فعل).

وهذا التقسيم هو ما اعتمد عليه تقريبا في هذا الفصل من البحث.

---

[1] احمد سليمان ياقوت : أبحاث في اللغة العربية ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1964 م، ص 89.

[2] تمام حسان : الخلاصة النحوية ، ط 01 ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، 1420هـ – 2000م ، ص 83 .

[3] المرجع نفسه ، ص ن .

ثانيا- أنواع الجملة:

1 -من حيث المبنى (الجمل الإسنادية):

1 -1- الجملة الاسمية (النظام الاسمي):

يقول الششتري :

طابَ شربُ المدامِ في الخَلوَاتْ أَسْقنِي ياندِيمُ بالآنياتْ
خمرةً تَركُهَا عَلينا حَرامٌ ليس فِيها إِثْمٌ ولا شُبُهاتْ
عُتِّقت في الدِّنانِ من قَبل آدم أصلها طيبٌ من الطيباتْ
أفْتِنِي أيُّها الفقيهُ وقلْ لِي هل يجُوزُ شربها على عَرفَاتْ
أو يجوزُ الطَّوافُ والسَّعْيُ بها وَيَلَبَّى و يُرْمى بالجمرَاتْ
أو يجوزُ القرآنُ والذكرُ بها أو يجوزُ التسْبيحُ في الصَّلوَاتْ
فأجابَ الْفقِيهُ إِنْ كانَ خمرَ عنب فيه شيْ من المُسْكراتْ
شُربه عندنا حرامٌ يَقِيناً زائدٌ فيهِ شيْ من الشبهاتْ
آه ياذَا الفقيه لَوْ ذُقْتَ منها وسمعتَ الألحْان في الخَلوَاتْ
لتركتَ الدُّنيا و ما أنْتَ فِيه وتَعشْ هَائما لِيَوْمِ المماتْ[1]

ويقول:

تَنَبَّهْ قد بدى شمسُ العُقَارْ وَقدْ غلبَ الشعاعُ على النهارْ
سُلافاً قدْ صَفتْ قِدْماً وَرَاقَتْ أدِرْها بالصِّغار وبالكبارْ
فَمَا عُصِرَتْ وما جُعلت بدنٍّ وما سُبكتْ زُجاجتُها بنارْ
شَربْناها بِدَيْر ليس فيه سِوَى الحلاَج في خَلْعِ العِذَارْ
قَدِيمٌ عَهدُنا بالسُّكر عِزًّا وَما سُكْر الفَتى منها بعارْ
نَشا في القَوْم شَماسٌ لطيفٌ يَجُرُّ الذّيلَ في ثَوْبِ الوقارْ
فَأفْنَاهُمْ به عَنْهُمْ فَتَاهُوا فَمَا يُرْويهُمُو شُرْبُ البِحَارْ
تَرَاهُمْ شاخصينَ بِغيرِ لُبٍّ وقد سُلبُوا بِغَير الإختْيارْ
وعند دُخُولهم في الدير أَلقَوْا عَصَاهم إذ ألمُّوا بالجوارْ

[1] أبوالحسن الششتري : الديوان ، ص 35-36.

كما أَلْقى الكليم بها عصَاه وَولَّى بالمخافَةِ للفـرارْ
وَخَلوا رَأسَ مالهمُو طرِيحا هُنَاك وَأقبلوا بالإفتِقارْ
إضَاعَة مَالهم وجبت عَليهمْ كما وَجَب السُّؤَال بالاضطْـرَارْ
لِسانُ الششْتَرَيِّ بِهم وَلوعٌ وَعَنْهم حَالهْ مُرْ اصْطبـارْ[1]

-الخطاطة الأولى:

الوحدة	الأسماء
1	شرب المدام ، الخلوات ، نديم ،الانيات .
2	خمرة ، تركها ، حرام ، إثم ، شبهات .
3	الدنان ، أم ، أصلها طيب ، الطيبات .
4	الفقيه ، شربها ، عرفات .
5	الطواف ، السعي ، الجمرات .
6	القرآن، الذكر، التسبيح، الصلوات.
7	الفقيه،خمر عنب ، شيء ، المسكرات.
8	شربه، حرام ، يقينا ، الشبهات .
9	الفقيه، الألحان ، الخلوات .
10	الدنيا ، هائما، يوم الممات.

الخطاطة الثانية :

الوحدة	الأسماء
1	شمس العقار ، الشعاع ، النهار.
2	سلافا ، قدما ، الصغار، الكبار.
3	دن ، زجاجتها ، نار.

[1] المصدر السابق، ص 40.

4	دير، الحلاج ، خلع العذار.
5	قديم عهدنا ، السكر، عزا، سكر الفتى ، عار.
6	القوم ، شماس، لطيف ، الذيل، ثوب الوقار.
7	شرب البحار.
8	لب، الاختبار.
9	عند ، دخولهم ، الدير ، عصاهم ، الجوار.
10	الكليم، عصاهم، المخافة ، الفرار.
11	رأس مالهمو، طريحا ، هناك ، الافتقار.
12	إضاعة مالهم، السؤال، الاضطرار.
13	لسان الششتري، ولوع، حاله، مر اصطبار.

يتبين لنا من خلال الخطاطتين السابقتين أن الأسماء غلبت على الأفعال ، والجمل الاسمية في رأي النحو العربي تفيد الاستقرا ر و الثبوت، أما الجمل الفعلية فتفيد الحركة والتحول، وترجع هته الغلبة إلى يقين الذات الشاعرة وثبوت رأيها في أن الخمر(الحب الإلهي) هي أسطورة الوجود، فالصوفي يرى أن العبادة والرياضة النفسية الصوفية تُسْلمه إلى الفناء في الله ، وإلى نوع من الغيبوبة تشبه ما يتحدث به الخمارون عن الخمر، ولم يجد لها اسما خاصا فسماها سكرا وسائلها خمرا، واندفع إلى القول فيه، فتكلم عن كؤوس الحب المترعة، وسكره بهته الكؤوس، وغيبته عن الوجود في سكره، ونعيمه بمشاهدة الحبيب ولقائه، وانتهى سكره إلى فنائه في محبوبه فناءً لم يشاهد من خلاله غير جمال الحبيب، وهو في بحر الفناء لا يحس بشيء من الموجودات لأن الإحساس بها قد فني، واتجه بكليته لمطالعة جمال المحبوب.

وقد حشد الناص عدة أسماء في خطابه الشعري المدروس لأغراض أسلوبية وغايات تعبيرية لبناء شعرية نصه، وتشييد جمالية خاصة به يمكن أن نكتشفها من أول وحدة في الخطاب الشعري الأول:

طابَ شربُ المدامِ في الخَلوَاتْ أَسْقنِـي ياندِيمُ بالآنياتْ

وتدل الأسماء – كما ذكر آنفا – على الثبات و الاستقرار، وقد جعلها الناص كثيفة في مستهل نصه لتكون نصب عينه على الدوام، وليكون هدفه الأسمى استحضارها باستمرار، لأن السعي متوجه إليها، وأن الغاية لديه هو الحصول على هذا الاستقرار الدائم، وعموما فقد كانت الخمر رمزا للحب الإلهي وفق الحالات المختلفة التي تنتاب الصوفي في طريقه إلى الفناء ، وإذا كان رمز المرأة قد استعمل عند الصوفية للدلالة على المحبوب (الذات الإلهية)، فإن الخمر استعملت رمزا للدلالة على الحب نفسه.

وما يؤكد يقين الذات الشاعرة فيما ذهبت إليه أن هذه الأسماء وردت في معظمها معرفة بالإضافة أو بـ(ال)التعريف ، التي هي للحقيقة و الشمول ، فالخمرة عالم واقع حاصل في التجربة العرفانية بالنسبة لذات الشاعر، وهي – الأسماء – معرفة لأنها محكوم عليه "والمحكوم عليه يجب أن يكون معلوما ليكون الحكم مفيدا، وذلك لأن الإخبار عن المجهول لا يفيد لتحير السامع فيه، فينفر من الاستماع إليه"[1].

و لإن كان شعراء الخمرة السابقين على الصوفية، قد أجادوا في وصف الخمرة من جهة طعمها ولونها، ولا سيما عتاقتها حتى ترجع إلى عاد وثمود، فهي عند الششتري يتقادم عهدها حتى لا يعرف لها قبل ولا بعد.

عُتِّقت في الدِّنانِ من قَبل آدم أصلها طيبٌ من الطيبات

فالقدم عند شعراء الخمرة غير الصوفي قدم مادي يتوقف عند فترة تاريخية معينة، بيد أنه عند الششتري قد تحول إلى قدم معنوي يتسرمد في الأزل، مما يخرجها من كونها خمرة حقيقية، إلى خمرة ذات منحى رمزي، وهذا ما دلّت عليه الصفات التي خلعها الناص على خمرته والمثبتة في الخطاطتين.

ومن الأسماء التي أضفت الثبات والديمومة الصفات التي خلعها الناص على معشوقته، حتى تصير هذه الصفات بديلا عن الذات الإلهية وتصير الخمرة رمزا متجسدا لها سيما الأسماء الواردة في الخطاب الشعري الثاني كما تبين الخطاطة، ومن جملة الخصائص الموروثة، وصف الكؤوس وشفافية الخمرة، ورائحتها، والمجالس التي تدار فيها، والإقبال على احتسائها من أيدي سقاتها، وذكر الأديرة، وزيارتها طلبا للخمور النادرة التي لم

[1] احمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، تح:احمد قاسم، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، 1421هـ2003م، ص127.

تعصر في إناء، وقد برع الششتري في تصوير هذه الأجواء في خطابيه المدروسين، ناشرا في ثناياهما دلالات صوفية، تصبغ على النصين هويتهما الخاصة من خلال توظيفه للأسماء.

2-1 - الجملة الفعلية (النظام الفعلي):

تتكون الجملة الفعلية من فعل مبني للمعلوم وفاعل، أو فعل مبني للمجهول ونائب فاعل، والفعل – عند اللغويين – ما دل على الحدث، وعن د النحويين "ما دل بنفسه على حدث مقترنا وضعا بأحد الأزمنة الثلاثة:الماضي والحال و المستقبل"[1].

فالفعل ينقسم باعتبار الزمن إلى ماض و مضارع و أمر.

الخطاب الشعري الأول		
الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
طاب	يجوز	اسقني
ليس	يجوز	افتني
عتقت	يجوز	قل
أجاب	تركت	
كان	تعش	
ذقت		
سمعت		

الخطاب الشعري الثاني		
الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الامر
بدت	يحر	تنبه
غلب	يرويهمو	أدرها

[1] المرجع السابق، ص 30.

صفت راقت عصرت سكبت شربناها ليس مشي أفناهم تاهوا سلبوا القوا ألموا ألقى ولى خلوا اقبلوا	تراهم	

إن النصان تتنازعهما أزمنة ثلاثة: ماض وحاضر ومستقبل كما بين توزيع صيغة الأفعال في الخطاطتين، حيث استثمر الناص القدرة الفعلية للغة العربية بتوظيفه للأزمنة الثلاثة، وهذا يدل على تنامي وتحول الخطاب، ولكن الزمن الماضي هو الطاغي في النصين، فما دلالة ذلك يا ترى ؟

أ. الفعل الماضي :

آثر الناص اصطناع الزمن الماضي مجسدا في الفعل الماضي " الدال على حدث وقع في زمن مضى"[1]، مما ينقل المتلقي من الحاضر الذي يقرأ فيه الخطاب إلى الماضي

[1] محمد حماسة عبد الطيف ،احمد مختار عمر ومصطفى النحاس زهران:النحو الأساسي ،دار الفكر العربي،القاهرة ، مصر،1411هـ1997م،ص260.

الذي وقع فيه الحدث للناص، هذه الأفعال ماضية الزمن لكنها جاثمة أمام الأعين، ماثلة في النفوس، ويقوم الفعل الماضي باستعادة الحدث وتمثله حيا ينبض لتتجد د اللذة (نشوة الخمرة الإلهية)، ويتحول الماضي إلى حاضر ، فقد استغرق الزمنين الحاضر والمستقبل.

فالناص لم يفتتح الوحدة الأولى من الخطاب الشعري الأول بالفعل الماضي اعتباطا، بل كان لإيراده الفعل الماضي الدال على الشرب دلالة ولا شك، فقد جعل المتلقي يحس بالراحة والاطمئنان من خلال إخباره بحصوله على الشراب وكأنها دعوة منه للمتلقي ليبحث عن هذا الشراب، أو على الأقل إغرائه للتقرب منه:

طابَ شربُ المدامِ في الخَلوَاتْ أَسْقنِي ياندِيمُ بالآنِياتْ

وما دام أن الناص يصرح بأن خمرته ليس فيها إثم ولا شبهات، وأن تركها لا لزومها هو الحرام، وأن أصلها طيب من الطيبات في قوله:

خمرةً تَركُهَا عَلينَا حَرامٌ ليس فِيها إِثمٌ ولا شُبُهاتْ

عُتِّقت في الدِّنانِ من قَبل آدم أصلها طيبٌ من الطيباتْ

فقد كسر الناص أفق المتلقي ليعلمه أن هذا الشراب (ليس) هو الشراب المعهود المألوف ، فخمرته هي خمرة محبة لا تعصر من الكرم ،وأنها قديمة منذ الأزل.

سُلافاً قدْ صَفتْ قِدْماً وَرَاقَتْ أدِرْها بالصِّغار وبالكبارْ

فَمَا عُصِرَتْ وما جُعلت بدنٍّ وما سُبكتْ زُجاجتُها بنارْ

فقدمها قدم غير مادي بل هو معنوي مما يجعلها رمزا، ويجعل أصلها طيب بعكس الأخرى التي هي أم الخبائث و المحرمات، وهنا تتضح شعرية النص من خلال التوتر الذي يحدثه في المتلقي، ودفعه إلى متابعة الذات الشاعرة للبحث أكثر عن الدلالات المنزاحة من أول وحدة إلى أخرها.

كما نلاحظ في الخطاب الأول اختفاء للأفعال الماضية وظهورها في الوحدتين الأخيرتين (ذقت، سمعت الألحان، لتركت الدنيا)، هته الهندسة التركيبية للفعل الماضي الذي يظهر ويختفي تعكس الهندسة الحركية الحيوية للصوفي الذي كلما قطع أشواطا من خلال المجاهدات من المحسوس ، انقطع برهة ليتذوق حصيلة مجاهداته ، ومنفصلا عن هذا العالم المتعب بحركته التي لا تتوقف ، وجاءت مؤكدة لما بدأ به الناص خطابه من أن هذه الخمرة هي خمرة الحب الإلهي.

كما أسهم الفعل الماضي (تركت الدنيا) في جعل المتلقي يتابع هذه المراحل باهتمام، متسائلا كيف للناص أن ينتقل من السكر – أو انقضاء الصحو – المفضي إلى الغيبوبة ليصل إلى محبوبه، ويترك الدنيا ويبقى هائما مع العلم أن تكليم الحبيب يقتضي اليقظة والانتباه، لا شك أن هذا التناقض الشعوري الموحي بأن هناك رمزية كبيرة مثيرة للتوتر سيصحب المتلقي لحثه على فك هذه الألغاز، وحينها يكون الناص قد نجح في التأثير المباشر على القارئ ، جاعلا له طريقا صعبا إلى السكر يجب أن يسير عليه، ومن جهة أخرى مجسدا لشعرية نصه الشعري الصوفي.

كما نلاحظ كيف أخرَّ هذه الأفعال الدالة على النشوة و الانهيار (ذقت، سمعت الألحان، تركت الدنيا) وكأنه يريد أن يحبس المتلقي في هذه المرحلة، ويشل حركته، ليبقيه وكأنه في غمرة السكر ومناجاة المحبوب قد تعطلت قواه الحسية والمعنوية ، فلم يعد يحس بالحاضر، إنها الطاقة الفائقة للششتري في أسر العاشقين وتكبيل المريدين، وقد أضفى ذلك جمالية وشاعرية فائقة على المقطع الشعري تتجاوب والمقامات التي يقطعها الصوفي فناءً في معبوده وبقاءً بوجوده .

و الملاحظ أن الأفعال الماضية في كلا الخطابين أعطت تقريبا دلالات متماثلة ،لأنها تجري تقريبا في سياق واحد .

ب . الفعل المضارع:

عرف النحاة المضارع بأنه " ما دل على وقوع حدث مقترن بزمن يصلح للحال والاستقبال"[1]، أي أن هذا الحدث يقع في زمن المتكلم أو ما يليه، فهو حدث آني يقع في اللحظة نفسها التي نقرأ فيها الخطاب الشعري مما يجعل المتلقي يعيش حاضره مع الناص ولا يغيب عنه، وهي لحظة شعورية تجعل من الفعل مشتركا بين الناص والقارئ، مما يسمح بتلاقيهما معا.

تأمل تتابع الأفعال المضارعة في هذا المقطع الشعري:

أو يجوزُ الطَّوافُ والسَّعْيُ بها وَيَلَبَّى ويُرْمى بالخْمرَاتْ

أو يجوزُ القرآنُ والذكرُ بها أو يجوزُ التسْبيحُ في الصَّلوَاتْ

[1] صبيح التميمي : إرشاد السالك إلى ألفية بن مالك ،دار الشهاب ، باتنة ، الجزائر ، 1988 م ، ص25.

وتصور الحالة النفسية المصاحبة للناص من المناجاة، وهو يطوف ويسعى ويلبي ويرمي بالجمرات ، ويذكر و يسبح، وكأن السعادة الحقيقية التي يعبر عنها الناص تكمن في الاتحاد مع الكمال الإلهي ،إن تجسيد هذه الصورة التقنية الإجمالية بالاعتماد على بنية فعلية (مضارعة) لهو عين شاعرية الشعر، التي تجعل المتلقي متوترا يبحث عن الخلاص النهائي من هذا العالم الموحش الذي يشده نحوه مانعا إياه من البحث و الانتقال إلى الأفضل .

هذه المرتبة المترقية يجسدها الناص في الوحدات التالية :

لتركتَ الدُّنيا وما أنْتَ فِيه وتَعشْ هَائما لِيَوْمِ المماتْ

لقد أمسك الناص بيد المتلقي، ولم يسمح له بالانفلات من يديه، وأحضره بقوة الفعل مصطحبا إياه ، فشاركه انفعالاته ومشاعره وأحاسيسه وعواطفه، واشربه شعره وشعريته، حتى وصل القارئ المقام نفسه وهو مقام الفناء في المحبوب.

وهكذا يتجلى دور الفعل المضارع في إضفاء الحضور الدائم و الفعلي لمشاعر الناص، وإثارة هته الأحاسيس و المشاعر نفسها في المتلقي.

الزمن الحاضر إذاً جسد العالم البديل أو الحياة البديلة، وه ي حياة العارف الصوفي الذي يريد الناص أن يعيشها، فشار ب الخمر يرى في اللحظة الحاضرة تجسيدا للزمن المطلق، لأن هته اللحظة الآنية هي لحظة النشوة والغبطة الأبدية، هذه النشوة تختصر الزمن كله في ذاتها، فهي غير زائلة و لا تقبل الاندثار، كيف لا ؟ والناص يذكرنا في حواره مع الفقيه أن خمر الراح و مدامة الوجد لا يبتنى عليها إثم ولا إنكار، بل يجوز التعبد بها من طواف وذكر وتسبيح وصلاة، كما أنها حياة النفوس، فهي تبعث الهمّة في النفس وتحيلها إلى غير طباعها، وتخرق مألوف التردي في هذه النفوس لأنها هجرة آنية روحية تتعالى على مقتضيات البقاء الحسي لتدغم في إحكام الكمال الروحي الأزلي.

غير أنه يمكن ملاحظة كما هو واضح في الخطاطة أن الحاضر رغم بنية التحول و الحركية التي بثها في وحدات الخطابين إلاّ أنه يتقلص فيها ويتخافى، ويحضر خجلانا عبر جمل قليلة متشظية منثورة ، هي وجه من وجوه تناثر العارف الصوفي على مرافئ مقاماته و أحواله ، فبقدر ما يحضر – أي الزمن الحاضر– في النفس، بقدر ما يُختزل في النص الشعري.

جـ –الأمر:

عرف النحاة فعل الآمر بقولهم "هو ما دل على طلب حصول الشيء بعد زمن التّكلم"[1]، وقد سمّي كذلك لأنه يتضمن دلالة طلبية.

كما اختلف أصحاب المدارس النحوية في استقلاليته، فرأى البصريون أنه قسم مستقل عن الفعلين الآخرين– أي الماضي و المضارع– واعتبره الكوفيون مأخوذ عن المضارع، وينحصر زمن هذا الفعل في المستقبل دائما "لأنّك تأمر بما لا يقع "[2]، أما عن علاماته الإعرابية فهو "يبنى على ما يجزم به مضارعه" [3].

و الملاحظ أن صيغة الأمر أقل تواترا في وحدات الخطابين عن صيغة الماضي والمضارع، فقد وردت في قوله:

- اسقني يا نديم بالآنيات.
- أفتني أيها الفقيه وقل لي.

وقد جاءت هذه الأفعال على صيغة الأمر تعبيرا عن تحول وانصراف الذات الشاعرة من حالة سكونية ما قبلية إلى حالة اضطرابية آنية، يستدعيها الموقف الذي تخيّرَته والمتمثل في بحثها عن ماهية الخمرة التي أمر الناص النديم بأن يسقيها له في خلواته ، فنجده يستفتي (أفتني) الفقيه في نفي الإثم عن شرب مدامته التي أشربت طابع الرمز العرفاني الدال على محبة الذات الإلهية وهو بذلك يشبه ما يمكن تسميته بالمحاججة، ولا يفتأ الناص وهو يطلب الفتية من الفقيه، أن يذكّره بمذاق الخمرة الششترية الأزلية، طربت وترقى مزاجها، وتركت الدنيا (البقاء الحسي) لتتحد مع الكمال الروحي.

كما وردت صيغة الأمر في قوله:

تنبه قد بدت شمس العقار.

أدرها بالصغار والكبار.

وقد تحقق طلب القيام بالفعل، خاصة أنه اقتضاه الحصول على الخبر (الجمال الحقيقي الإلهي)، ولا شك أن بنية الأمر الحاثة على القيام بالفعل قد نقلت الناص من السرد العادي الذي يجد فيه المتلقي نفسه مجرد مصطحب مع تجربة الذات الشاعرة إلى المباشرة

---

[1] صبيح التميمي :إرشاد السالك إلى ألفية ابن مالك،ج01 ،ص28 .

[2] المرجع نفسه، ج ن ،ص23.

[3] المرجع نفسه، ج ن ،ص54.

والمواجهة التي يتفاعل معها من أجل إنجاز الفعل المطلوب بنفسه، مما يحول النص من الرتابة إلى الحيوية والذي خلق شعرية خاصة للنص الشعري الششتري، وأضفى عليه جمالية كبيرة، سيّما الفعل (انتبه) الذي بدأ به الناص خطابه، والذي قذف بقوة العبارة الناصحة الهادية لتشكيل جمالية أخلاقية ذات أبعاد عقدية حالمة.

1-3-ظواهر أسلوبية في الخطاب الشعري الششتري:

[التراكيب الإسنادية الفرعية للجمل الاسمية و الفعلية]

1-3-1-التقديم و التأخير TRANSPOSITION:

يمثّل التقديم و التأخير في العمل الفني قيمة أسلوبية هامة لتشييد أدبية الأدب من جهة، ومن جهة أخرى جعل النص ينبض بالإبداع والتجدد ،كما تتحد المستويات التي يرد فيها بالأولوية في لفت انتباه القارئ، وتغير أفق توقعه مما يتناسب و الحالة الشعورية للشاعر، وهذه الهندسة التركيبية للتقديم و التأخير تبتغي التأثير في المتلقي من خلال بث التوتر فيه بجعل البنى ذات الأولوية تبرز في المقام الأول، وتليها البنى الثانوية لاحقا.

وسيتم خلال هذا المبحث التعرض إلى مجمل التغيرات التي تمس ترتيب عناصر الجملة العربية حسب ما يسمح به النظام النحوي العربي، وقد سمّيت هذه الجمل بعد أن يدخلها التغيير تراكيبا أو "أنماطا فرعية تتفرع عن الأنماط الأساسية الأصلية لجملتي الفعل والفاعل والمبتدأ و الخبر"[1].

وقد يعمد الأديب إلى تقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما رتبته التقديم "من أجل تحقيق أبعاد نفسية معينة تنبع من طبيعة التجربة الشعورية و المراد نقله، على ألاّ يكون هذا سببا في إفساد المعنى و إبهامه "[2]، فقد عاب البلاغيون والنقاد على النابغة قوله :

يُصَاحِبنَهُمْ حَتَى يُغِرْنَ مَغَارَهُمْ مِنَ الضَّارِيَاتِ بِالدِّمَاءِ الدَّوَارِبِ

لأن ترتيب دوال هذه الوحدة جاء على غير ترتيب داوليها "مما أحدث إبهاما في المعنى أفقد الوحدة قيمتها " [3]، فقد قصد من الضاريات الدوارب بالدماء ،ولكنه قدَّم وأخر

[1] صالح بلعيد : التراكيب النحوية ،ص138.

[2] محمد عزام : المصطلح النقدي ،التراث الأدبي ،دار الشرق العربي،بيروت،لبنان –حلب ،سورية ،ص113.

[3] المرجع نفسه، ص114.

فحدث التباس في المعنى "لأن (الدماء) جمع و (الدوارب) جمع، ولو كان :من الضاريات بالدم الدواري ، لم يلتبس "[1].

وقد شغلت مباحث التقديم و التأخير اهتمام النحاة و البلاغيين القدماء، و كان العدول عندهم عن النمط المألوف في تركيب الجملة العربية وتركيب أجزائها "بمثابة منبهات فنية يعمد إليها المبدع ليخلق صورة فنية متميزة "[2].

ولذا فقد حدّدُوا أغراض هذا العدول – أي التقديم و التأخير – وقرنوها بالعوامل النفسية للمتكلم "كالرغبة في تمكين الخبر في ذهن السامع، أ و تشويقه إلى الخبر، أو تعجيل مسرّاته بالمسند إليه بتقديم ذكره أو إيهامه أنه لا يزول عن خاطره..."[3].

ولعل الاختصاص كان أهم غرض عولج في مباحث التقديم و التأخير في الجملة العربية "فتقدم المفعول على فعله في قوله :(زيدا ضربته) يفيد التخصيص، لأن الأصل (ضربت زيدا)، تقدم الخبر على مبتدئه في مثل (قائم زيد) يفيد الإفادة نفسها، إذ أصله (زيد قائم)"[4].

وقد اشتغل الششتري على هذه القيمة الأسلوبية في خطابه الشعري لإدراكه فعاليتها الخطابية بما يتناسب و الغايات التعبيرية التي ينشدها، يقول:

حرَّك الوجدُ في هُواكم سُكوني وعليكم عَواذِلي عنَّفوني
خلَّفوني في الحيِّ مَيْتاً طريحاً وعلى النَّوم بعدَهم حلَّفوني
كان ظَنِّي رجوعهُم لي قرِيباً فانْقضَت مُدَّتي وخابت ظُنوني
أنا إنْ مِتُّ في هَواكم قتيلاً بدُموعِي بحقِّكم غسِّلوني[5]

اختار النّاص تقديم الوحدات التعبيرية التالية (في هواكم، عليكم عواذلي، في الحي، على النوم، بدموعي، ظني) في هذا المقطع الذي افتتح به خطابه لتكون مفاتيحا للنص الشعري يدرك من خلالها المتلقي أهمية هذه الوحدات التعبيرية في التجربة الشعرية للششتري

[1] محمد سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي ،دار المعرفة الجامعية ،الاسكندرية،مصر،1995م،ص75.

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية،ص272.

[3] عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في الأدب ، ص221.

[4] محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية ،ص273.

[5] أبو الحسن الششتري: الديوان ،ص78.

والتي سترافقه من خلال مترادفاتها في كامل النص. إن الالتحام الدلالي لهذه الكلمات المتقدمة مع أحاسيس الذات الشاعرة و مشاعرها الفياضة التي تتوق بكل حرقة أن تلاقي ذلك الفيض الإلهي وتفنى فيه شكَّل مشهدا معبرا تندمج فيه حالة الإلحاح في الوصال من قبل الذات الشاعرة وعزة المطلوب الذي يرجى وصاله ، مما أضفى جمالية على هذه الوحدات الشعرية وجعل هذه الكلمات تبرز أكثر.

و السمة الأسلوبية البارزة في خطاب الششتري الشعري هي تقدم الاسم على الفعل كما في قوله :

يا صَاحِ هَلْ هَذه شُمُوس تَلوحُ للحيِّ أمْ كُؤُوسُ
مُدامةٌ كُلمَّا تجلتَ بأنوارها تَسْجُدُ الشُّمُوسُ
قدْ زُوّجَتْ وهي للنُّدَامَى تُجْلَى كما تَنْجَلي العَروسُ
وَعصْرُها كان في زَمَـان لا كَرْم فيه ولا غُروسُ[1]

إن تقديم الاسم على الفعل في هته الوحدات أعطى إيحاءات بشرف المقدم على المؤخر (الخمر=الحب الإلهي)، فإذا كان الاسم يدل على الثبات، فإن الناص قد جعل نصب عينيه تلك المرحلة التي يلاقي فيها الأنوار الأزلية وينعم بالسعادة الأبدية الخالدة، فالمدامة حال خاص للصوفي العرفاني الذي تعلقت روحه بالله سبحانه وتعالى، فوجد في مشاهدة جماله نشوته وفرحته ، والغريب أن هذه الخمرة لا تعصر من الكرم و إنها قديمة منذ الأزل، وبين ذلك تقديم الاسم (عصرها) على الفعل (كان) في الوحدة الرابعة، أما إذا كان لهذه الأسماء مكانتها العزيزة عند الناص و التي لا تدرك بسهولة، فإنه قد استحضرها واتبعها بالفعل، ليجعلها تتحقق في عالمه الافتراضي على الأقل و بذلك يحقق أيضا شعرية النص بحشد الثابت و المتحول ، أومن خلال المزج بين الحركة والثبات.

كما قدم في وحدات كثيرة من خطابه الشعري الفعل أيضا و اتبعه بالاسم في مثل قوله:

كشَفَ المحبوبُ عن قلبي الغَطا وتجلىَّ جهرةً منيِّ إليّ
لم يُشاهِد حسْنَه غيري ولم يبْقَ في الدَّير سِوى المشهودِ فيّ

[1] المصدر السابق، ص51،52.

وجَلا عنيِّ حجاباً كُنْتهـ وتلاشى الكَون يا صَاح لديّ
أيُّ حُسن ما بدا إلا لمن قد طوَى العقْل معَ الكون طيّ
و رأى الأشْياء شيئَا واحداً بل رأى الواحِد وتراً دون شيّ[1]

إن تقديم الفعل على الاسم في هذه المقطوعة جعلنا نتفاعل مع تجربة الناص ونحس بالمراحل التي نقطعها معه ، وفي الوقت نفسه نشعر بالارتقاء المستمر ونشوة الاقتراب من الهدف المرجو و هو الإتحاد مع الذات الإلهية و الفوز بالمحبة الخالدة .

وقد طغت في الخطاب الششتري عموما هاتان الميزتان الأسلوبيتان المتمثلتان في التناوب المستمر بين الفعل و الاسم فتارة يتقدم الاسم و يتأخر الفعل ، ومرة أخرى يتقدم الفعل و يتأخر الاسم، مما جعل هذا التركيب يوحِي بالتجربة المستمرة للناص في سلوك طريق التصوف، فهو يشرع في الفعل حتى يصل إلى مرحلة معينة، وحينها تتوقف الحركة ليأخذ قسطا من الراحة ، ثم ينطلق من جديد وهكذا دواليك حتى المرحلة النهائية، مما أعطى شعرية وطابعا إبداعيا لنصه الشعري.

ومن الأبنية الأثيرة لدى الششتري الواضحة في خطابه الشعري بنية (الاعتراض) والاعتراض "إبعاد عنصرين من حقهما الاتصال وإدخال عناصر أخرى بينهما، وهذه المقحمة أو قل هذه البنية برمتها قد حددت لها أغراض من قبل النحاة والبلاغين كالدعاء والاستعطاف..."[2].

وقد وظف الناص الاعتراض للتودد و طلب القرب من المحبوب في قوله :

قسَمًا بمن ذُكرَ العقيقُ من أجلِه قسَم المحِبِّ بحبِّه ويمينهْ
مالي سواكم غير أنِّي تائـبٌ عن فاترات الحبِّ أو تلوينِهْ [3]

وقوله :

أَنِخْ –هُديتَ – الايْنُقا فَقَدْ وصَلْتَ الأبْرقَا [4]

---

[1] المصدر السابق، ص80.

[2] رمضان صادق :شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998،ص116

[3] أبو الحسن الششتري:الديوان ، ص77.

[4] المصدر نفسه، ص55.

وقد يكون غرض الاعتراض الرغبة الملحاحة في حثّ النفس على السير في درب المحبة دونما وجل أو تردد .

مَطِيَّتُنا للمنزلِ الرحب صَبرُنا على الضُّرِّ إنَّ النَّفع في ذَلكَ الصَّبْرِ [1]

ويظل للعذول كما في الشعر الغزلي الجاري على ألسنة العذريين نصيب في الخطاب الششتري ، لذا كان حتما لزاما على الذّات الشاعرة أن تدعوه إلى الانصراف عن اللوم والعذل، وتركها تهنأ بنشوة القرب إلى المحبوب مثال ذلك قوله:

- **وقُلْ لمن جدَّ في نصحي فَدَيْتُكَ لا تَنْصَحْ فقد عُدْتُ لا أُصغي لِمن نَصحَا**[2]
- **يا عاذِلـــي خلِّني وشُرْبـي فلسْت تَدْرِي الشَّرَابَ مَا هُو**[3]

وهناك أيقونة أخرى للاعتراض وهي النداء يقول:

حَاشَاكُم يَا أُهَيْلَ نَجْدٍ أَن تَقْطَعُوا مِنْكُمُو رجائِي [4]

ويستخدمها الناص هنا تلذذا بذكر محبوبه، و بالرغم من صدود محبه وإعراضه نراه يناديه بتوظيفه صيغة التصغير محاولا الظفر بوصاله.

وإذا انتقلنا إلى أبنية أخرى من أبنية التقديم والتأخير و التي تمنح ثراء أسلوبيا، ألفيناه يقوم كثيرا بتقديم الظرف أو الجار و المجرور، وقد يسهم ذلك في توضيح الكلف العظيم و الشوق الجارف، يقول:

نَظرتُ فلم أنْظر سِواكَ أحبُّهُ ولَولاكَ مَا طَاب الهَوى لِلَّذي يَهوي[5]

ويقول:

وَعَوَدْتَنَا كُلَ فَضْلٍ عَسَى يَـدُومُ الذي مِنكَ عَوَّدْتَنَا[6]

وقد نستنتج من تقديم الجار والمجرور على الفعل الحزن على فراق المحبوب والشوق إليه يقول:

- **فإذا وصلْتَ إلى العَقيق فَقُلْ لهُمْ قَلْبُ المتيم في الخيَامِ قَدْ انْبرَى**[1]

---

[1] المصدر السابق ، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

[3] المصدر نفسه، ص79.

[4] المصدر نفسه، ص33.

[5] المصدر نفسه، ص34.

[6] المصدر نفسه ص68.

- **وَغَدا يَقُولُ لِصَحْبِه إِن أَنْتُمُو أنكرتُموا مَا بي أتيتمْ منكرا**[2]

وقد يؤخر النعت و يقدم الجار و المجرور لتعلقهما بخبر المبتدأ، ولرغبته العارمة في التأكيد على أنه باق على العهد كما في هذه الوحدة:

صبّ على عَهْدِكم مُقيمُ يا منْ بِكم مِثلُهُ يهيمُ [3]

وقد يؤخر الخبر و يتقدم عليه الجار و المجرور لتعلقه بمحبوبه، و محاولة الذات الشاعرة دائما التأكيد أن حبه ملازم لها لا يشغلها شاغل عنه، يقول الششتري :

لَيسَ له عَنْكم اشْتِغَالُ كَيْف ودَأبُ الهدْى اللُّزومُ [4]

وقد يقدم الششتري المفعول به على الفعل و الفاعل معا، و تكون الأهمية عندئذ موجهة إلى كيفية انصباب هذا الفعل على ذاك المفعول من ناحية، و التوسل و التلذذ به من ناحية أخرى كما في قوله :

الحق قُلتُ وما في الكونِ غيركُم أعوذُ باللهِ مِنْ عِلمي ومِنْ عَمَلي[5]

والحق أن الاستيعاب الكامل لظاهرة التقديم والتأخير يتطلب الوقوف عند الكثير من الوحدات الشعرية في الخطاب الصوفي الششتري، ولكن حسبنا أن نؤكِّد في هذا المضمار على أمور هامة أبرزها:

– تجاوز الناص النمذجة والنمطية والتقليد، وطرق آفاقا عذراء استطاع من خلالها أن يمتلك اللغة و يحرك دوالها كيفما شاء وارتضى، فيقدم بفكره وذوقه وما اقتضاه السياق ما شاء أن يقدم، ويؤخر ما شاء أن يؤخر، حرصا منه على تحقيق الهدف التأثيري و الايصالي في وقت واحد ، وقد تنبه الكثير من البلاغيين العرب إلى أهمية هذه الظاهرة في تشكيل النص الشعري ، وإضفاء سمة الشعرية عليه، فالجرجاني يرى "أنه باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه...

---

[1] المصدر السابق، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص41.

[3] المصدر نفسه، ص67.

[4] المصدر نفسه، ص ن.

[5] المصدر نفسه، ص63.

ثم تنظر فتجد سبب ذلك أنه راقك و لطف عندك أن قدم فيه شيء ، وحول اللفظ من مكان إلى مكان"[1].

– و الذي يتأمل في الكتاب يدرك أن الرجل قد نبَّه إلى أغراض أخرى للتقديم والتأخير مثل التنبيه والتأكيد...الخ [2]، وقد لاحظنا أن أغلب التفسيرات البلاغية لهذه الظاهرة كانت للتأكيد على شرف المتقدم على المتأخر، إذا كان الحديث يتعلق بالمعشوقة الأبدية –أي الخمرة– أو الرغبة في التخلص من العذول.

– كانت الميزة الأساسية التي طغت على النصوص المدروسة هي التناوب المستمر بين الفعل و الاسم، أو المزج بين الحركة و الثبات.

– بيّن هذا المبحث أن السياق هو ما يحدد الغرض من الظاهرة، و بالتالي فربط أي ظاهرة أسلوبية بدلالة ثابتة محددة يقتل شعرية النص، ولا يفتحه على أفق قرائي متعدد.

– كان الاعتراض من الأبنية الأثيرة لدى الذات الشاعرة، اقتضتها في كل مرة طبيعة التجربة الشعرية ، ومن هنا يتوصل المبحث إلى رفض فكرة أن الاعتراض قائم على إقحام مجموعة من الدوال بين دوال من حقها الترابط والاتصال، والدليل ما حققته هذه الأيقونة من جمالية انسابت من الوحدات الشعرية التي اختلفت أغراض الاعتراض فيها باختلاف السياق مما يسمح لنا أن ننظر إلى بنية الاعتراض ليس على أنها بنية فرعية ثانوية، تسهم إسهاما محدودا في تكوين جمالية الخطاب، بل إنها إحدى البنيات المحورية الهامة التي لها دور فاعل في التكوين اللفظي وعلى المستوى الدلالي.

1-3-2-الحذف : OMISSION

الأصل في الكلام الذكر، غير أن الاختصار –في اغلب الأحيان– يستدعي حذف بعض العناصر المكررة والتي يمكن إدراكها من سياق الكلام "إن قام على المحذوف دليل"[3].

---

[1] محمد أبو الفتوح الشريف :التركيب و شواهده القرآنية ،ط 02 ،مكتبة الشباب ، مصر ، 1414هـ 1993م ،ج 1، ص 25.

[2] محمد عبد المطلب : جدلية الإغراء و التركيب في النقد العربي القديم ،القاهرة ،ص132 .

[3] محمد أبو الفتوح :التركيب النحوي وشواهده القرآنية ،ج 01 ، ص281.

و قد اهتم النحاة القدماء بظاهرة الحذف "ووضعوا لها قواعد مبنية على إدراك الاستعمال العربي و ليس على مجرد التقدير المتعسف" [1]، ومن هؤلاء سيبويه الذي تناول هذا الموضوع في كتابه مرات عديدة، فكان يرجعه –أي الحذف– إلى عوامل عديدة مختلفة مثل: كثرة الاستعمال، من ذلك حذف ياء المتكلم في نداء (يا بن آدم) و(يابن العم) ويعلل ذلك بكثرة الاستعمال لها في كلام العرب "ولم تحذف الياء في (يابن أبي) و(يا غلام) لأنهما في العبارتين الأخيرتين أقلّ استعمالاً" [2]، وكذلك حذف (ربّ) مع بقاء عملها بعد الواو و الفاء .

كما يرجع الحذف إلى طول الكلام نحو حذف الصدر من جملة الصلة (جاء الذي هو ضارب زيدا) فيجوز حذف (هو) فيقال "جاء الذي ضارب زيدا"[3].

وقد اعتبر سيبويه الضرورة الشعرية علة ثالثة لظاهرة الحذف ، و"الضرائر رخصة للشاعر تبيح له أن يخرج –في بعض الأحيان– عن الأصل المطرد أو القاعدة النحوية"[4].

أما ابن جني فاعتبر أن الحذف من شجاعة العربية، فقال "اعلم أن معظم ذلك أنما هو الحذف و الزيادة ، التقديم والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف" [5]، وقد تعرّض إلى أنواع الكلم التي تعرضت للحذف ، فذكر الجملة و المفرد و الحرف والحركة، ومثال لحذف الخبر قوله "وقد حذف الخبر نحو قولهم في جوابه من عندك ؟ زيد، أي زيد عندي "[6].

وفضل الجرجاني الحذف على الذكر قائلا "ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت على الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق "[7].

أما علماء اللغة المحدثون، فعرّف بعضهم ظاهرة الحذف بأنها "اكتفاء بالمعنى العدمي"[1]، وما استخدموه من مصطلحات غريبة اعتبروها أكثر دقة ، فإنهم لم يقدموا

---

[1] عبد ه الراجحي:النحو العربي و الدرس الحديث ،ص150.

[2] سيبويه: الكتاب، ج02، ص214.

[3] المرجع نفسه، ج ن ، ص 108.

[4] طاهر سليمان حمودة :ظاهرة الحذف في الدرس العربي اللغوي ،الدار الجامعية للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية ، مصر ،1999م،ص49.

[5] ابن جني: الخصائص، ج 02، ص 243.

[6] المرجع نفسه ،ج ن، ص 245.

[7] الجرجاني :دلائل الإعجاز، ص106.

لظاهرة الحذف تفسيرا يختلف عما جاء في شروحات الأقدمين، ذلك أنهم اعتبروا أن الرغبة في تجنب التكرار هو الداعي الأساسي لمثل هذه الظاهرة ، كما أن أكثرهم اعترف للنحاة القدماء باقتراب تفسيراتهم من فكرة البنية العميقة عند المحدثين، بخاصة التحويليي ن القائلين باعتماد قواعد التحويل للانتقال من البنية العميقة إلى السطحية، كما أنهم وافقوا على أن الحذف يكون للضرورة –وهذا رأي سيبويه– وهو حذف صوتي "تقتضيه مقتضيات صوتية تتصل بالموسيقى الخارجية للبيت وهو الوزن و القافية" [2]. غير أنه –أي الحذف– لا يؤدي إلى تغيير بنية الكلمة ودلالتها وإعرابها.

و لظاهرة الحذف أغراض أولاها البلاغيون القدماء أهمية كبرى فاقت عناية النحاة بهذا الموضوع، إذ اعتبر هؤلاء أن أبوابه –أي الحذف– ليس من عمل النحاة "وأن ما يلزم النحوي النظر فيه هو ما اقتضته الصناعة، وذلك بأن يجد خبرًا دون مبتدأ أوالعكس(...) أو معطوفا دون معطوف عليه، أو معمولا دون عامل(...) وقولهم بحذف الفاعل لعظمته وحقارة المفعول أو العكس أو للجهل به أو للخوف عليه أو منه فإنه تطفل منهم على صناعة البيان"[3].

غير أن المحدثين رفضوا مثل هذا المبدأ ، وأكدوا على ضرورة عدم الفصل بين الدرس النحوي وعلمي المعاني و البيان "ذلك أن وظيفة النحو أو ما يسمى بعلم التراكيب، لا تقتصر على البحث في الإعراب و مشكلاته، وإنما تمتد لتشمل أشياء أخرى كالموقعية والارتباط الداخلي بين الوحدات المكونة للجملة أو العبارة وما إلى ذلك من مسائل لها علاقة بنظم الكلام وتأليفه"[4].

ومن أغراض الحذف التي تعرض لها القدماء و المحدثون على حد السواء الذي يقترن بكثرة الاستعمال، وه و ما ذهب إليه ابن جنّي بقوله: أنه "قد يحذفون بعض الكلم

---

[1] روبرت دي بوجرند:النص والخطاب و الإجراء ، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1418هـ1998م، ص340.

[2] طاهر سليمان حمودة :ظاهرة الحذف ، ص50.

[3] المرجع نفسه، ص58.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

إستخفافا"[1]، نحو حذف الحركات ونطقها ساكنة "لِستثقالهم بعضها و اِستخفافهم بالآخر "[2].

كما يرمي المتكلم من الحذف إلى الإيجاز و الاختصار في كلامه ، وهو ما يتجسد في النص القرآني الذي يعرض عن ذكر التفاصيل، فتكثر فيه مواضع الحذف، ومما يذكره البلاغيون و النحاة في هذا الموضوع حذف الفاعل عند إسناد الفعل إلى نائب الفاعل، الغرض من ذلك هو طلب الاختصار أو قد يكون ذلك لعظم المحذوف لقوله تعالى " **وخلقَ الإنْسَان ضَعِيفًا**"[3] ، فالفاعل معروف ولا يحتاج إلى التصريح به .

ولعل أهم غرض للحذف هو المحافظة على وزن الشعر وهو ما ظهر جليا في الخطاب الشعري الصوفي الششتري .

أ – الحذف في الجملة الاسمية :

1 – حذف المبتدأ :

لهذا النوع من الحذف شروط، أهمها ورود قرينة معنوية تدل على المبتدأ المحذوف وتشير إلى أنه ينبغي على الخبر فحسب، ولأنه "لا يمكن للعنصر الواحد أن يكون مفيد بمفرده فلا بد من تقدير اعتماده و إسناده إلى عنصر آخر منوي ذهنيا تتكون الجملة "[4]وهي ما يطلق عليه التحويليون البنية العميقة، أما ما ذكر فهو البنية السطحية ومن أمثلة حذف المبتدأ بوجود قرينة حالية شعر الششتري .

مُدامةٌ كُلمَّا تجلَّــت بأنوارها تَسْجُدُ الشُّمُوسُ[5]

فالمبتدأ حذف من صدر البيت وذكر الخبر فقط بالاعتماد على قرنية حالية لا لفظية هي: (هي)إذ لم يتم تقديم لفظ يدل على المبتدأ المحذوف المقدر.

---

[1] ابن جني : الخصائص ،ج01،ص84.

[2] المرجع نفسه، ج ن ، ص ن .

[3] سورة النساء: الآية 28.

[4] طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف ،ص200.

[5] أبو الحسن الششتري : الديوان ،ص51.

ومن أمثلة حذف المبتدأ والابتداء بخبر مفرد دون الاعتماد على المبتدأ ما ورد في مواضيع من خطابه الشعري، وقد اتضح المحذوف من خلال الاعتماد على القرائن الحالية، فقدر بالضمائر المنفصلة ، وكان ذلك في قوله :

قَومٌ تمنى المُلُوكُ رُتبتَهم لِما رأوْا من سُمُو رفعتهم

وأمرٌ من اللهِ سابِقٌ لهم وقسمةٌ فانتهوا لقسمتهم[1]

وقوله :

-الخلقُ خَلقكُم و الأمْرُ أمْرُكُـــم فأي شيء أنا لا كُنتَ من طَلَلِ [2]

- فجرُ المعارف في شرق الهدى وَضَحَا بَسملْ بِكأسكَ هذا اليوْم مُفْتَتِحَا؟

يوم تَنــزه عن أيام عادتنَــا وعن أصيل فما تُلفِيه غير ضُحى[3]

مع العلم أنه تم الاعتماد على القرائن الحالية في المواضع السابقة لغياب لفظ متقدم يدل على المحذوف المقدر :

(هم قوم)، (هو أمر)، (هم الخلق)، (هو يوم)، ونلمح في ذلك كيف أن الذات الشاعرة تتفادى من إظهار هذا المحذوف، وتأنس إلى إضماره حتى تستشعر الملاحة واللذة إن رام المتلقي التكلم به .

2 – حذف الخبـر:

يحذف الخبر في مواضع عديدة من الكلام جوازا نحو حذفه إذا كانت الجملة التي وقع فيها معطوفة على أخرى، وكانتا الاثنتان –أي الجملتان– مشتركتين في الخبر، وللتذكير فإن الخبر في شبه الجملة، وهو ما أطلق عليه النحاة "المتعلق لكل من الظرف والجار والمجرور "[4]، وقد أوجبوا هذا المتعلق "إذا دلَّ على وجود مطلق (كـ: يكون وكائن) وما شاكلهما (...) لفقدان الفائدة من ذكره [5]، أما إذا دلّ على وجود مطلق بمعنى أن يكون صفة مفيدة

[1] المصدر السابق، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص63.

[3] المصدر نفسه، ص37.

[4] الهاشمي : القواعد الأساسية للغة العربية ،ص136.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

أي دالة على وجود خاص كالمشي والقعود والركوب والأكل والشرب و نحوها، ويجب ذكره أن يدل عليه دليل "[1].

وقد تردد مثل هذا الحذف في الخطاب الششتري كثيرا، من ذلك قوله:

شَرَبْناها بِدَيْر ليس فيه سِوَى الحلاّج في خَلْعِ العذَارْ [2]

و التقدير (ليس سوى الحلاج موجود أو كائن) فالمحذوف هو (موجود) وقد تم إضماره باعتبار "أن الظرف أو الجار أو المجرور لا يؤديان معنى في ذاتها ما يستوجب ارتباطهما ببعضهما".

ومن ذلك قوله :

وسقَاني وقَال نم وتسلَّى ما عَلى مَن أحَبَّنا من جُناحِ[3]

فبملاحظة عجز البيت يتضح متعلق الجار و المجرور (من جناح) بوجود محذوف يمكن تقديره اسما هو: موجود، مستقر، وه و تقديره تقضيه الصناعة النحوية و لا يحتاجه المعنى.

كما حذف الخبر في قوله :

وفِي لَوحِ قلبي من وِدَادكِ أسطرٌ ودمعي مِدادٌ مثل ما الحسن كاتبُ[4]

فقد تم حذف الخبر من صدر البيت وسد مسده الجار و المجرو ر (في لوح) ويمكن تقدير هذا المحذوف بصفة الوجود المطلق (موجودة)فتتحول الجملة –إن هي خلت من الظواهر الأسلوبية (أي الحذف و التقديم و التأخير)– إلى البنية العميقة (أسطر موجودة في لوح قلبي من ودادك).

ب – الحذف في الجملة الفعلية :

أشار ابن الجني في كتابه الخصائص إلى أن حدّ الفعل يكون على ضربين "احدهما: أن تحذفه و الفاعل فيه ، فإذا وقع ذلك فهو حذف جملة " [5]، و الأخر "أن تحذف الفعل

---

[1] الغلاييني : جامع الدروس العربية ، ج 02 ، ص 184.

[2] أبو الحسن الششتري : الديوان ،ص40.

[3] المصدر نفسه، ص 37.

[4] المصدر نفسه، ص34.

[5] ابن جني : الخصائص ، ج 02 ، ص 258.

وحده "[1]، و المقصود أنه يتم حذف الفعل وحده أو حذفه مع فاعله المضمر ، كما تناول الجرجاني هذا المبحث في "دلائل الإعجاز" ، وأكد على أن وقوع الحذف يكون لغة بلاغية استدعاها المقام ، أي إذا تطلب المقام عدم الذكر.

هذا وقد يحذف الفعل جوازًا لا وجوبًا في بعض مواضع التراكيب "بمعنى إظهار الفعل المقدر تبقى الجملة صحيحة نحويا " [2]، وهو ما عبَّر عنه القدماء " بما يضمر فيه المستعمل إظهاره " [3] ، مع العلم أن هذا الحذف يلزمه قرينة لفظية أو معنوية تدل على الفعل المحذوف.

كما يحذف الفعل وجوبا مع فاعله المقدَّر في النداء، ذلك أنه أسلوب كثير الاستعمال، وهو كما أشير إليه سابقا غرض مهم من الأغرا ض التي تستلزم الحذف، وينوب عن الفعل المحذوف الذي يقدر عادة بـ(أنادي)أو (أدعو).

وأمثلة ذلك في الخطاب الششتري :

يا أهْل رَامةَ كمْ أرومُ وصالكمْ و أبيعُ فِيهِ العمرَ لَوْ ما يشْتَرَى[4]

فقد لوحظ حذف الفعل (أدعو) وإحلال حرف النداء (الياء) محله ، وقرينة النصب (أي نصب المنادى) تثبت ظاهرة الحذف الواقعة في هذا التركيب (يعرب المنادى–هنا– منصوبا وعلامة نصبه الفتحة المقدرة في آخره) ومثل هذا النصب دال على أن المنادى كان في الجملة الأصلية (الفعلية) مفعولا به، وربما كثرة الاستعمال هي التي أدت إلى الحذف رغبة في التخفيف.

ومن ذلك أيضا قول الششتري:

أأحبابَنا إن كانَ قَتْلي رِضَاكُم فَها مُهْجَتي طَوعا لكم فتحكَّموا[5]

---

[1] المرجع السابق، ج ن ، ص ن .

[2] طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف ، ص 214.

[3] سيبويه : الكتاب ، ج 01 ، ص 258.

[4] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 50.

[5] المصدر نفسه، ص 66.

تم حذف الفعل في صدر البيت و عوض بهمزة النداء التي تستعمل للقريب ، والتي قامت مقام الفعل المحذوف المقدر ب(أنادي)،"ويبدو هذا التقدير مقبولا رغم ما لقيَّه من انتقاد في القديم(...)وفي الحديث من قبل الوصفيين "[1].

و الوصفيون هم رواد المدرسة النحوية الوصفية التي تعرض في دراساتها اللغوية عن إقحام الجانب الدلالي أو الاحتمال التعليلي ، وتكتفي بالوصف الخارجي فحسب ، ويمكن أن نقول إن الذات الشاعرة بحذف الفعل وإحلال الهمزة محله رامت التودد والقرب أكثر من المحبوب .

كما قدر النحاة فعلا محذوفا وجوبا يلي: (إذا) إن ورد بعدها اسم ظاهر، وهذا المحذوف يفسره الفعل المذكور بعده ، من ذلك قول الششتري :

إذا بُرَيْق الحمى استنارَا أوشمته فاخلع العذَارَا[2]

فالفعل بعد (إذا) مضمر وحده في الوحدة، وذلك وفقا للقاعدة التي تنص على أنه "إذا دخلت (إذا) على اسم مرفوع أو على ضمير الغائب، أعرب فاعل لفعل محذوف يفسره الفعل الذي يليه، إذا كان هذا الفعل مبني للمعلوم " [3]، وهذا الفعل المقدَّر أوجب الحذف، لأنه عوض بعد الاسم بغيره " ولا يجوز الجمع بين العوض و المعوض عليه "[4]

أما الكوفيون فلا يوافقون الجمهور هذا الرأي، و يعتبرون هذه الجملة اسمية ولا تتعرض لأي نوع من أنواع الحذف.

أما كثرة الاستعمال فكانت سببا لحذف الفعل في كثير من المواضع، يقول:

ثم نادوا –الصَّلاة– هذا محِبّ ماتَ ما بين لوْعةٍ وشُجونٍ[5]

أي : حي على الصلاة .

وقوله :

فجرُ المعارف في شرق الهدى وَضَحَا بَسملْ بِكاسكَ هذا اليوْم مُفْتَتِحَا؟[6]

---

[1] طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف ،ص254.

[2] أبو الحسن الششتري :الديوان ،ص45.

[3] ايميل بديع يعقوب : معجم الإعراب والإملاء،ط 1 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ،1983،ص .

[4] طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف ،ص287.

[5] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 78.

[6] المصدر نفسه ، ص 37.

أي : قل بسم الله .

كما حذف الفعل في كثير من وحدات الخطاب الشعري الششتري لوجود ما يدل عليه من قرائن لفظية ومعنوية

ومثال ذلك قوله :

أيُّهَا اللاّئِم رِفقًــا بِالذي قَدْ ذَابَ عِشْقًا[1]

فقد تم حذف الفعل في قوله (أيها اللائم رفقا) مع ذكر المصدر (رفقا)كبديل عنه في الاستعمال ، وكان منصوبا بفعله المحذوف (أرفق)على أنه مفعول مطلق ، وقد يدل مثل هذا المصدر الواقع بدلا عن فعله أن كثرة الاستعمال قد تؤدي إلى إهمال العامل أي الفعل ، مع جواز إظهاره ، فيقال حينئذ (أيها اللائم أرفق رفقا) .

كثير من أنواع الحذف في النصوص المدروسة جاءت ناتجة عن رغبة المتكلم في الاختصار و الإيجاز، فعند بناء الفعل المجهول يحذف الفاعل، و يرجعه البلاغيون أغراض متعددة منها : الاختصار و الإيجاز ، ومن أمثلة ذلك قوله :

بُليتُ بمن لا يعْرفُ العطفُ قلبَهُ يعذِّبُ قلبي وهو عنْدي مُكرَّمُ[2]

فالتقدير (بلاني ربي)، فناب عن الفعل ما كان في الأصل مفعولا به أي (الضمير المستتر أنا) ذلك أنه الأصل المقدم على غيره في النيابة عن الفاعل.

– **ولكنَّها رَاحٌ تقادم عَهدُهَا فما وُصفتْ بَعدُ ولا عرفت قبلاَ**[3]

أسند الفعل هنا إلى (تاء التأنيث)، فالموصوفة و المعروفة هنا هي الراح ولا داعي لذكرها، لأنها معلومة للمتلقي و لن ينصرف الذهن إلى غيره ، فالداعي إلى الحذف هنا كان العلم الواضح بالمحذوف ، وذلك كقوله أيضا:

– **عُتِّقت في الدِّنانِ من قَبل آدمَ أصلها طيبٌ من الطيباتْ**[4]

– **فَمَا عُصِرَتْ وما جُعلت بدنٌّ وما سُبكتْ زُجاجتُها بنارْ** [1]

---

[1] المصدر السابق، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص66.

[3] المصدر نفسه، ص62.

[4] المصدر نفسه ، ص 36 .

من أهم الضرائر الشعرية القائمة على الحذف:

- **الاجتزاء** : وهو حذف معظم الكلمة من ذلك قوله :

وهَاكَ حَرمُدَاتي وهاك شُميلتي وها دستماني و الكُشيكل و النصلاَ

وها سِرُّ مَفهُومي وعُود أراكتي وقنديلَ حضراتِي أنـادمهُ ليلاَ[2]

أي (هاك دستماني)، و (هاك سر مفهومي).

2- حذف حرف المد أو ما شابهه من آخر الكلمة كقوله:

ولمَّا أجْتلاَك الفكرُ في خَلوة الرِّضا وغيّبت قال الناس ضَلت بي الأهْوا[3]

الأصل في (الأهوا) هو (الأهواء).

3- حذف حرف من أحرف المعاني: ومن ذلك:

فأَجَابَ الفَقِيهُ إنْ كانَ خمـرَ عنب فيه شيْ من المُسْكراتْ

شُربه عندنا حرامٌ يَـقينًا زائدٌ فيهِ شيْ من الشُّبهـاتْ[4]

أي فشربه عندنا حرام حذفت الفاء الواجب اقترانها بجواب الشرط حيث أن جواب الشرط جملة اسمية. إن الحذف وإن خضع لقواعد النحو و الصرف حينا (أداة الجزم)، وتخفيفا (حذف الهمزة)، أو اِحترام الوزن الشعري ، إلا أن ذلك يظل يخفي حالة شعورية كامنة لدى الذات الشاعرة، وهي تدلُّ على مبدءٍ صوفي يركز على التجرُّد والتخلية والخلوة، مما يعكس التحرر من الأثقال لتمكين النفس من العروج نحو الكمال، فكلما خفَّت الروح أمكنها الصعود نحو واهب الذات الحقيقية.

2-من حيث المعنى (الجمل غير الإسنادية):

يعتبر علم المعاني أحد فروع البلاغة العربية، وهو يدرس ضمن مباحثه التركيب اللغوي للنص الأدبي، وكذا بناء الجملة التي تُعدُّ أهم محاوره ، كما يميز الأساليب الخبرية و الإنشائية. أما الخبر "فهو التعبير اللغوي الذي يحتمل الصدق أو الكذب لذاته دون النظر

---

[1] المصدر السابق، ص 40.

[2] المصدر نفسه، ص61.

[3] المصدر نفسه، ص34.

[4] المصدر نفسه، ص36.

إلى الإعتبارات الخارجية التي قد تؤثر في طبيعة النظرة المجردة إليه تصديقا أو تكذيبا" [1]، بمعنى أنه إن صَادَقَ مضمون الخبر الواقع كان صادقا ، وإن لم يفعل كان كاذبا [قد سبق تناول هذا النوع من الجمل (أي الإخبارية) في المباحث السابقة].

في حين لا يهتم في الإنشاء بموافقة الواقع صدقا أو كذبا، ذلك أنه "يقصد بدلالته التعبيرية إنشاء المعنى في النفس دون النظر إلى عنصر المطابقة مع الواقع الخارجي" [2]، علما أنه بإستخدام الأساليب الإنشائية، يعبِّر المبدع عن شحنة نفسية عاطفية، يصل بواسطتها إلى فكر المتلقي فيثيره .

وتختلف الأساليب الإنشائية في نوعها، مع أنها تتفق في أنه لا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب –كما ذكر سابقا– أما اختلافها فيتمثل في كونها تتفرع إلى نوعين، هما:

– نوع طلبي:

وهو ما "يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب" [3]، كالأمر والنهي وغيرهما.

– نوع غير طلبي:

وهو ما "يستدعي مطلوبا حاصلا " [4]، كما يعرف بأنه ما لا يطلب به حصول شيء كالتعجب والقسم والمدح والذم وإلى غير ذلك.

وقد أطلق تمام حسان على هذين النوعين في كتابه "الخلاصة النحوية" مصطلحي الجمل الطلبية والجمل الإفصاحية، وعرّف هذه الأخيرة بأنها أساليب "تستعمل للكشف عن موقف انفعالي ما والإفصاح عنه"[5].

هذا وقد اهتم البلاغيون – قديما وحديثا– بالإنشاء بنوعيه لقدرته على التعبير عن المعاني المجازية، وإيصالها إلى وجدان القارئ.

2 –1 – الجمل الطلبية :

---

[1] عبد الفتاح عثمان : في علم المعاني ، دار الهاني للطباعة ، القاهرة ، مصر ،1990م، ص 105.

[2] المرجع نفسه ، ص ن .

[3] ايميل يعقوب : معجم الإعراب و الإملاء ، ص61.

[4] المرجع نفسه، ص ن .

[5] تمام حسان: اللغة العربية ، ص113.

المتأمل في الخطاب الشعري الصوفي الششتري يلمح بروزا واضحا للأسلوب الطلبي بأقسامه المختلفة، وهذا يطعن طعنا فنيا قويا في الطابع الإعلامي الإخباري له.

2-1-1- الأمر:

يراد بالأمر "طلب حصول فعل على جهة الإلزام والاستعلاء" [1]، والمقصود بالاستعلاء "عد الآمر نفسه عاليا سواء كان عاليا في الواقع أما لا" [2]، غير أن مثل هذا التعريف يصدق على الأمر الحقيقي لا البلاغي، وإن كان هذا الأخير أكثر ورودا من الأول، و لذا فضَّل بعض المحدثين تعريف هذا الأسلوب بأنه "طلب حصول الفعل"[3] فقط.

ويستوجب الأمر الحقيقي تحقيق شَرطي الاستعلاء و الإلزام ، فإن اختلَّ كلاهما أوأحدهما تحول الأمر من حقيقي إلى بلاغي، وحينها لا تدلُّ صيغه على معانيها الحقيقية "وإنما تدل على معاني بلاغية نهتدي إليها بذوقنا وسياق الكلام و قرائن الأحوال" [4]. ويسوقنا الأمر إلى الحديث عن صيغ الأمر المختلفة المتمثلة في: فعل الأمر بصيغته المعروفة، والفعل المضارع المقترن بلام الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر، واسم فعل الأمر.

وسوف يتم التعرض في هذا المبحث إلى صيغ الأمر الواردة في النص الشعري الششتري ومعانيها البلاغية على اعتبار أن هذا الشعر يتضمن أوامر حقيقية تطلب استعلاءً وإلزاما من ذلك:

قال الششتري :

يا عاذِلي (خلِّني)وشُرْبـي فلسْت تدري الشراب ما هُو
(قُم)(فاجتنِ) قهوةَ المعانـي من صفوة الكأسِ إذ جَـلاهُ
(واسمعْ) إذا غنَّت المثانـي تقولُ يا هُو لَبَّيك يا هُـو
(واطْرب) بذكْرِ الحبيب (وافْرحْ) قد بلَغَ الشَّوق منْتهـاهُ [5]

---

[1] عبد الفتاح : في علم المعاني ، ص 116.

[2] احمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة –المعاني والبيان و البديل ، ط 03 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1414هـ 1993 م ، ص 75.

[3] عبدو عبد العزيز قلقيلتة : البلاغة الاصطلاحية ، ط 02 ، دار الفكر العربي ،القاهرة ،مصر ، 1411هـ 1991م ، ص150.

[4] المرجع نفسه، ص 132.

[5] أبو الحسن الششتري: الديوان، ص 79.

و يقول :

(مِلْ)بِنا يا سعْدُ وانزِلْ بالحجُـونْ هذه الأعْلاَم تبْدو للعُيــونْ
و(الْتفتْ) غرْبِيَّهَا كَيُما تَــرَى نارَ مَنْ تهْواهُ بِالشّعبِ اليمينْ
(قَرِّب) النَّفْس ولا تَبْخَـلْ بِهـا إن أردْتَ الشُّرب من عَين اليقينْ
(هِمْ) بِحَرْف العَينِ و (اعشَق) أهْلهُ تَعْلم المعْنى مِنَ السّرِّ المصُونْ
(جَرِّرْ) الذَّيْلَ و لا تَلْـوِ علـى ذُلِّ هذا الكَوْنِ و (اصْبرْ) للمُجونْ[1]

وبتأمل بنية الأمر الواردة في هذه الوحدات (خلي، قم، اجتنب، اسمع، اطرب، افرح، مل، التفت، قرب، هم، جرر، اصبر) نجد كيف تراكبت من أجل غايات تعبيرية ودلالية مثلت الدعوة إلى الارتقاء العرفاني المتدرِّج الذي تأمر به الذات الشاعرة المتلقي أو يأمر به الصوفي أتباعه، وما بعثه من تدفق شعري في المتلقي لجعله في حالة استعداد للانطلاق نحو الكمال الأبدي، إن الاِمتزاج الدلالي لبنية الأمر الممثلة لإيجابية الفعل مع فعل العروج الصوفي نحو الحقيقة الخالدة التي تتوق إليه أنفس العباد أغنى شعرية النص الشعري وقذف بقوة العبارة الناصحة الهادية لتشكيل جمالية أخلاقية ذات أبعاد شعرية حالمة.

كما أشارت أفعل الأمر في المقطوعة الثانية (مل، التفت، اصبر) إلى الرحلة التي يقطعها المحب على ظهور الإبل للحبيبة، وقد وردت أبنية الأمر الدالة على ذلك في الكثير من الوحدات نذكر منها:

(أرخ) الأزمَّة و (اتبعْها)إنَّهـا تدري الحمى النَّجْدِيّ مع من درى
حثِّ الركَاب فقدْ بدت سَلـعُ لنَا وانزِل يمينَ الشعبِ منْ وادي القرى
و(اشتمَّ) ذَاك الترْبَ إذا ما جِئْتَهُ تُلْفِيه عنْدَ الشَّمِ مسْكا اذفَـرَا
فإذا وصلْتَ إلى العَقيق (فَقُلْ)لهُمْ قَلْبُ المتيم في الخيَامِ قَدْ انْبـرَى
(عانقْ) مَغَانيهُمْ إذا لَمْ تَلْقَهُـمْ و(اقْنَعْ) فَقَد يُجْزي عن الماء الثّرى[2]

ويقول الششتري :

فلا تَلْتَفِتْ في السَّير غيرًا وكلُّ ما سِوى الله غيرٌ (فاتخِذْ)ذِكرَه حِصْنــا
وكلُّ مَقامٍ لا تقُمْ فيـهِ إنَّــه حجابٌ (فجدَّ) في السَّير و (استَنْجِد) العَوْنا

1 المصدر نفسه، ص 68.

2 المصدر نفسه ، ص49.

ومهْما ترَى كلُّ المراتِبِ تجْتلى عليْكَ (فحلْ) عنها فعن مِثْلها حُلْنَـا
و(قُلْ)ليْس لي في غَيرذاتِكَ مَطْلَبٌ فلا صورةٌ تُجْلى ولا طُرفة تُجْنَـى
و(سِرْ) نَحو أَعْلام اليمين فإنهـا سبيلٌ بها يُمْنٌ فلا تتركْ اليُمنَـا
أمامَك هَولٌ (فاستمِعْ لوصيَّتي) عِقال من العَقْلِ الذي منه قد تُبْنَـا[1]
فمن كان يَبغي السَّير للجانب الذي تقدَّس (فلْيأتِ)(فلْيأخُذْه)عنَّـا[2]

نلاحظ في هذه الوحدات الصرخة المدوية المؤقتة بالحصول على النتيجة النهائية السارة وكيف سارت الأوامر بكل حزم (اتخذ ذكره، جد، استنجد، حل عنها، قل، سر، استمع لوصية، فليأت ، فليأخذه) لا شك أن بيِّنَةَ الأمر الحاثة على القيام بالفعل نقلت النص من السرد العادي الذي يجد فيه المتلقي نفسه مجرد مصطحب مع تجربة الذات الشاعرة إلى المباشرة و المواجهة التي يتفاعل معها من أجل اِنجاز الفعل المطلوب بنفسه و بالتالي الإستغناء عن الشيخ ، مما حوَّل النص من الرتابة إلى الحيوية والتوتر الذي خلق شعرية خاصة للنص الشعري الششتري وأضفى عليه جمالية كبيرة.

يمكن أن نسجل من خلال الوحدات السابقة التي وردت فيها أبنية الأمر، والأخرى المبثوثة في خطابه الشعري ما يلي:

قد يسيطر الأمر على الوحدة بأن يتصدر طرفيها أوله وأول شطره الثاني.

كثيرا ما يتردد الأمر في الوحدة الشعرية مرات عديدة إلى حد أنّه يصبح البنية الوحيدة في تلك الوحدة.

جدير بالذكر أن ظاهرة تكثيف بنية أسلوبية ما في مجموعة متتالية من الوحدات من الظواهر الواضحة في الخطاب الشعري الششتري إلى حد يحملنا إلى الذهاب في تفسيرها إلى أنها ظواهر خاصة ينسجها الناص في حالة خاصة.

على العكس مما تقدم قد يبدو الأمر مهمشًا في بعض الوحدات، ويوجد في مكان ثانوي من الوحدة، ولا تكون بنية الأمر هي البنية الأساسية المحركة لأبنية الوحدة.

---

[1] المصدر السابق، ص76.

[2] المصدر نفسه ، ص73.

المتأمل في الخطاب الشعري الششتري يدرك أن الأمر يوجه إما إلى ذات الشاعر أو إلى العاذلين و اللُّوم أو المريد الراغب في سلوك درب المحبة، ومن هنا نستطيع أن ندرك العوامل التي حفَّزت الناص إلى التكثيف من استعمال هذه الصيغ.

أما الذات الشاعرة فلابد لها من أن تسلك سبلا شتى وطرقا كثيرة شاقة لتتهيأ لتتلقى الفيض الأعظم و لكي تصل إلى هذه النهاية يجب أن تذهب وتتقي وتطَّهر وتأمر بما يجب أن تفعل أو تحذر الضجر و عدم الصبر.

يَا قَلب (واصرف)عنْك وَهم النقا (وخَلّ) عنْ سرب حمى حاجرِ[1]

أما العاذلون فتدعوهم الذات الشاعرة إلى سلوك طريق المحبة فإن لم يستطيعوا فليتركوا المحبين وشأنهم.

أيُّهَا اللاّئِـم رِفْقًـا بِالذِّي قَدْ ذَابَ عِشْقًا[2]

تمثلت صيغة الأمر في هته الوحدة في المصدر النائب عن فعل الأمر (رفقا)، والذي يمكن تقدير فعله (أرفق رفقا).

- يا عاذِلِي (خلِّني) وشُرْبي فلسْت تدري الشراب ما هُو[3]

2-1-2- النداء :

اتفق البلاغيون القدماء منهم والمحدثون على أن النداء هو"دعوة المخاطب بحرف نائب مناب فعل كأدعو ونحوه "[4].

وحروف النداء ثمانية هي : ياء الهمزة، أي، أيا، آ، هيا، و واو، وتنوب في أسلوب النداء عن فعل هو "أدعو" أو "أنادي" أو نحوهما ، وتقسم هذه الحروف إلى قسمين هما:

قسم ينادى به القريب ، وتمثله كل من الهمزة و أي.

قسم ينادى به البعيد، وتمثله حروف النداء المتبقية.

---

[1] المصدر السابق ،ص 48.

[2] المصدر نفسه ، ص56.

[3] المصدر نفسه ، ص79.

[4] احمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة ، ص 81.

علما أن هذه الحروف قد تتجاوز المعاني المألوفة لغايات بلاغية أخرى ، "فالبعيد قد ينزل منزلة القريب فينادى بالهمزة أو بأي للدلالة على قرب مكانه في النفس وأنه حاضر في القلب لا يغيب عنه"[1].

وليس غريبا على السالك طرق المحبة أن يكثر النداء، فهو راغب دائما في نداء محبوبه والتلذذ بندائه وذكره.

ولعل اللافت في الخطاب الشعري الششتري أنه كثيرا ما يوظف أساليب إنشائية متعددة في الوحدة ثم يتبعها بعد ذلك أمرا أو استفهاما مثال ذلك قوله :

يَا قَلب (واصرف)عنْك وَهم النقا (وخَلّ) عنْ سرب حمى حاجرِ [2]

و الناص هنا ينادي (قلبه) وهو معنوي وقد ناداه بنداء البعيد مع أنّه ملتحق به فهل بعد عنه ؟ إنه ألف الدار الفانية وهو يريد أن ينصرف إلى السعادة الباقية و الحب الخالد الأبدي، فهو يناديه لكي يصحبه ويشد أزره. ثم أتبع النداء ببنية الأمر والمتمثلة في الفعل الماضي (اصرف) و(خل).

ويقول :

أَفْتِنِي أيُّها الفقيهُ وقلْ لِي هل يجُوزُ شربها على عَرفَاتْ [3]

يوحي هذا النداء بالقرب ويشد القارئ ليجعله يندمج مع النص ليشترك في النداء مع الذات الشاعرة ، وقد وظف الشاعر عقب ندائه أسلوبا إنشائيا آخر تمثل في الاستفهام وبالأداة (هل).

ويقول:

يا صاحِ رَوِّحْهُنَ من نَصب السُّرى واعلمْ بِأنك ما بَقيتَ لسَارِ [4]

وقد أوحى النداء في هذه الوحدة أيضا بالقرب، واتبعه الناص بأساليب إنشائية عديدة تمثلت في أبنية الأمر (روحهن، اعلم) و النفي (ما بقيت).

و قوله:

---

[1] عبد الفتاح عثمان : في علم المعاني ، ص 158.

[2] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص48.

[3] المصدر نفسه ، ص 36.

[4] المصدر نفسه ، ص39.

أيا سعد قل للقسِّ من داخل الدير أذلك نِبراس أَم الكَأس بالخمرِ[1]

وقد دعم الناص النداء باستفهام (أذاك نبراس أم الكأس بالخمر)

و يقول :

يا قَادمًا من دِيار لَيْلى عُطِّرَ من نشْوِكَ القُدوم[2]

وفي هذه الوحدة وظف الناص "يا" لمناداة القريب، وهذا تبادل بلاغي يؤتى به للدلالة على أن المنادى رفيع القدر، عظيم الشأن.

وقد يقصد عكس ذلك عندما يتعلق الأمر بالعذول ، فيناديه مناداة القريب للدلالة على التحقير و الاستهزاء.

يا عَاذِلِي خلِّني و شُربِي فلسْت تدري الشراب ما هُو[3]

وأيضا اتبع الناص ندائه بفعل الأمر (خلني) و النفي (لست تدري) و الاستفهام (ما هو)، لتكون الدلالة أبلغ و أقرب من المتلقي ليستشعر مع الذات الشاعرة أذى العذول للمحب ، وتعقبه في كل حال ومقام.

كما أورد الششتري كثيرا من أساليب النداء ، يكون المنادى محذوفا ، أو تكون (يا) فيها للتنبيه لا للنداء على حد قول النحاة ، فكثيرا ما يرد بعد (يا) فعل أو أداة استفهام مثال ذلك قوله :

– يَا حبَّذا كل من أبدى مواجدَهُ ولم يعربد وقال الحقَّ وافتضحَا[4]

– كهْف حِماكـم له مَلاذٌ أسْلمَهُ الخِـلُّ والحميـمُ[5]

2 – 1 –3 – الاستفهام:

أحد الأساليب الإنشائية الطلبية ، ويستخدم "لطلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل"[6]، المعنى أن يستفهم المتكلم عن أمر يجهله حتى يحصل له به علم ، مستعملا إحدى

---

[1] المصدر السابق ، ص42.

[2] المصدر نفسه، ص67.

[3] المصدر نفسه، ص79.

[4] المصدر نفسه ، ص37.

[5] المصدر نفسه، ص 67.

[6] محمود سليمان ياقوت : علم الجمال اللغوي ، ص415.

إحدى أدوات الاستفهام ، وتتمثل في حرفي الاستفهام وهما : :الهمزة وهل ، وأسماء الاستفهام وهي : **ما، من، أي، كم، كيف، أين، أنى، متى وأيان** ، وتنقسم بحسب الطلب إلى:

1- ما يطلب به التصور تارة، والتصديق تارة أخرى، وتمثله "الهمزة ".

2 – ما يطلب به التصديق فحسب، وتمثله "هل".

3 – ما يطلب به التصور فحسب، وتمثله بقية أسماء الاستفهام[1].

ويتجلى الاستفهام كملمح أسلوبي في الخطاب الششتري، واللافت أن معظم الوحدات الشعرية التي وردت فيها بنية الأمر تتصدرها الهمزة أو هل، وهما أداتا استفهام للاستخبار و التوكيد ، وهذا طبيعي ، فالصوفي لا يسأل عن الماهية فيستخدم "ما" لأن ماهية محبوبه معروفة بالنسبة له ، كما أن ماهية لائمه على الحال نفسه من المعرفة، والزمان لا يعني الكثير بالنسبة للصوفي، وهو ليس بحاجة للسؤال عن حال غيره لأنه مشغول بحاله وبوصفه لمحبوبه ولائمه ، والصوفي دائما في حالة قلق وتوجس وجدانين، إذ يشغله دائما موقف محبه منه.

ووظَّف الناص الاستفهام في بعض خطاباته الشعرية طلبا للفهم، أي على سبيل البيان بما يتناسب و الطرق التعليمية، وتكمن أهمية ذلك في منح المتعلم فرصة التفكير وتحضير الإجابة، وكذا خلق التواصل من خلال تبادل الأفكار، والتأكيد عليها، يقول:

افْتِنِي أيُّها الفقيهُ وقلْ لِـي هل يجُوزُ شربها على عَرَفَاتْ

أو يجوزُ الطَّوافُ و السَّعيُ بها ويُلَبَّى ويُرْمَى بالجمــرَاتْ

أو يجوزُ القُرآنُ و الذكرُ بهـا أو يجوزُ التسْبيحُ في الصَّلواتْ[2]

أول ملاحظة تبدو جليًا هي نوعية الاستفهام في حد ذاته، فالناص هنا لا يسعى إلى فهم شيء يجهله، بل يهدف من خلال هذا الاستفهام التعليمي التواصل مع شيخه، ولعل الدليل على ذلك وجود الهمزة التي تدل على القريب ، فالذات الشاعرة مستخلصة قبلا للعبر ، إن جمالية نقل أفق القراءة من التفكير إلى المسير، ومشاركة الناص في التفكر، والتأكيد

[1] احمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة ، ص 64.

[2] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 36.

من خلال التساؤل على المسائل الجوهرية في التجربة الشعرية الصوفية والعرفانية، خلقت شاعرية النص، وأعطت لمسة إبداعية متفردة.

ويقول موظفا صيغة قليلة الورود في الشعر العربي يجمع فيها بين هل و الهمزة وهي صيغة تدل على التلهف والقلق وتضخمه في نفس الناص إلى حد يجعله يأبى الخضوع في التعبير لقواعد اللغة، أو قل إن اللغة بدأت تعجز بكل ثرائها ومعطياتها عن تحمل هذا القلق و الوجد الشديدين:

– سَفكَتْ في الهَوى دَمِي ثم قَالَتْ يا طفيلي –عَشِقْتني؟ أنْتَ أبْلهْ[1]

– أأحبابنَا إنْ كَانَ قتْلِي رِضَاكُم فَها مُهْجَتِي طَوْعا لكم فتحكَّموا[2]

والحق أننا مازلنا في إطار ظاهرة أسلوبية هامة، وهي ولع الناص بصيغة إنشائية ما، وتكثيف استخدامها في نص شعري بشكل متوالي ، أو في الوحدة الشعرية الواحدة، يقول موظفا جملة من الاستفهامات المتتالية:

– سَألت عنْ الخَمَّارِ أين مَحَلُّـهُ؟ وهلْ لي سبيل لِلوُصُول به أمْ لاَ ؟[3]

– فمن قَلْبُهُ مع غيرِه كَيفَ حَالُه ومن سرُّه فِي جَفْنِه كيْفَ يَكْتُم[4]

أما بنية الاستفهام الدالة على ما ينتاب الصوفي من حالة قلق و توجس دائمين، وشغل بمحبوبه نذكر قوله :

أيُّها النَّاظِرُ في سطْح المَرى أَترَى من ذَا الذي فِيه ترَى

هلْ هُوَ النَّاظر فيه غَيرُكمْ أمْ خَيَالُ مِنْكَ فيه قَدْ سَرَى[5]

وقد نستنتج من توظيف الاستفهام متتاليا أنه شكل من أشكال الحيرة والقلق والمعاناة ، يقول الششتري :

سهِرت غرَامًا و الخِليُّون نُوَّم وكَيفَ يَنامُ المُستَهَامُ المُتَيَّمُ[6]

---

[1] المصدر السابق ، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص66.

[3] المصدر نفسه، ص61.

[4] المصدر نفسه، ص66.

[5] المصدر نفسه، ص50.

[6] المصدر السابق ، ص66.

ولعلنا بعد ما قدمناه من تقرير مزية القلق الذي يلازم الصوفي ، وبعدما أشرنا إليه من اتصاف هذا الخطاب الشعري بنزعة إرشادية واضحة ، لسنا بحاجة إلى تبريرات أخرى لتكثيف توظيف الذات الشاعرة لبنية الاستفهام .

2-1-4- الشرط:

وهو ذلك المستوى الذي تظهر فيه أداة الشرط، ويتضمن الشرط وأدواته وجواب الشرط ، وفي هذه المرحلة يحيلنا الناص على كرسي الاحتياط ، ويضعنا على الهامش وفي هذا الواقع المستقطع يصير أفقنا منتظرا ، متأملا ما سيؤول إليه الأمر مع إدراك الحالات الموجودة وسبل تحقيقها ، ولذا كانت أبنية الشرط من الأيقونات الهامة لدى الششتري، ما يمكن تبريره بأن الشاعر الصوفي -كما سبق ذكره- يمتاز بنزعة إرشادية، و الشرط من الأساليب المجدية لحد كبير.

في مسائل الإرشاد و التوجيه و النصح، ومن أدوات الشرط نجد "**لو**" و "**إن**".

أ – أداة "لو": وقد وردت في الكثير من الوحدات نذكر منها:

- آه يَا ذَا الفَقِيه لَوْ ذُقْتَ مِنهَا وسَمِعْتَ الأَلْحَانَ فِي الخَلوَاتْ
لَتركْتَ الدُّنْيَا ومَا أنتَ فِيـه وتَعِشْ هَائمًا ليَومِ المَمَـاتْ[1].

- لَو سَقَاهَا لِمَيِّتٍ عَادَ حَيًّـا فَهي رَاحي وَ رَاحَـة الأَرْوَاحِ
لاَ تَلمْنِي فلسْتُ أُصْغِي لِعَذلٍ لاَ و لو قُطِّعَ الحَشَا بالصيَاحِ[2].

- أَقولُ لِصَحبي عَادت النَّار قَد جَرت تَلوحُ وتَخْفى. مَا كَذَا هَذِه تَجرِي
وَلَو أَنه نَجْم لمَا كَان وَاقِفًـا تَحيرتُ فِي هَذا كما حِرْتُ فِي أَمْرِي[3].

- لَو يَبدُو لِلنَّاسِ ما بَدا لِـي قَالُـوا ألاَ إن ذَا عظيـمُ[4].

- وَلَوْ كَان سِرُّ الله يُدْرِكُ هكـذَا لَقَالَ لَنا الجُمْهورُ ها نحْنُ مَا خِبْنَا[5].

---

[1] المصدر نفسه، ص 36.

[2] المصدر نفسه ، ص38.

[3] المصدر نفسه، ص42.

[4] المصدر نفسه، ص67.

[5] المصدر نفسه، ص73.

إن إيراد أداة الشرط في أول الوحدات أحيانا يعكس أفق توقع القارئ، ويوقفه عن السير ليجعله منتظرا هذا الطارئ الجديد ، وبعد التأمل يدرك أن التجربة الشعرية التي يتابعها تخضع لشروط لابد منها ، وفي هذا التركيب الشرطي إيحاء جمالي فني متميز كدلالة على أن السعي يستحق بعض المجاهدات المشروطة ، وحصول جواب الشرط في عجز الوحدة دلالة على أن العسر يليه يسر، وقد تكررت القيم الأسلوبية لتندمج دلالتها الإيحائية المعبرة مع السلوك الصوفي في كلٍ متناغم يعبر عن التجربة الناجحة للشاعر الصوفي في الفوز بأرقى معارج الأنس و القرب.

كما كان توظيف الناص لأبنية الشرط بالأداة (لو) محاولة لتبيان الموانع والعوائق التي تحيط بالطريق، وتعيق سبيل العاشقين الراغبين في القرب من الذات الإلهية ، كما أن القيمة التي اتخذتها أداة الشرط وهي تقف على عتبات الوحدة الشعرية جعلتنا نوقن بأن لا سبيل أمامنا سوى تحقيقها، ثم الانتقال إلى ما بعدها ، وفي ذلك شعرية نصية، وجمالية شعرية سمت بالخطاب الششتري إلى الأدبية والإبداعية، وحققت ذات الشاعر في أسلوب خاص به.

ب – أداة "إن": هذه الأداة هي من أدوات الشرط أيضا، وقد أثرت الوحدات الشعرية التالية دلالة و إيحاء:

– إنْ لَمْ يَزرْ شَخـص عَينـي فَالقلْبُ عِنـدِي يَنُـوبُ[1].

– إنْ كُنْتَ تُنْصفه فاخْلـعْ عِذَارِكَ فِـي زَمانِه الفـرد لاَ تَنْفَكُّ مُصطبِحَا[2].

– فإن تَجوهَرت فَأشطَحْ فَالسُّكونُ هُنَا لاَ ينْبغِي إنَّمَا السَّكرَان مَن شَطَحَا[3].

– وإن فَهمَ الأسْمَاءَ كَانَ خليفَـةً وَعَاملهُ فَي الرفعِ يَعْمل فِي الجَرِّ[4].

– أَنَا إنْ متُّ فِي هَواكُمْ قَتيـلاً بِدُموعِـي بِحَقِكمْ غَسِّلونِـي

ثم نَادوا : الصَّلاَة – هَذَا مُحِبٌ مَاتَ ما بينَ لوعَةٍ وَ شُجُونِ

ولِرَوضِ العُشَّاقِ سيروا بِنَعْشِـي فهُمُو جِيرَتِي بِهم انْعِشُونِـي[5].

---

[1] المصدر السابق ، ص 35.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

[3] المصدر نفسه، ص ن .

[4] المصدر نفسه، ص44.

[5] المصدر السابق، ص78.

و يمكن من خلال الوحدات السابقة استنتاج ما يلي:

– تتشكل بنية الشرط من حيث شغلها للحيز المكاني داخل الوحدة بأشكال مختلفة، فهي تمتد أحيانا لتشمل الوحدة الشعرية بشطريها، إذ تأتي الأداة في صدر الوحدة ثم يتبعها الفعل، أما الجواب فكثيرا ما يتصدر الشطر الثاني، أو يتأخر لينتهي بانتهاء متعلقات الوحدة.

– قد تمتد بنية الشرط طوليا بحث تضيق بها مساحة الوحدة الشعرية الواحدة، فتأتي الأداة و الفعل في وحدة، و الجواب في الوحدة التي تليها.

– قد تتقلص بنية الشرط تقلصا شديدا، فلا تشغل سوى شطرا واحدا من شطري الوحدة الشعرية، بل إنها تصبح بكل مكوناتها مجرد تذيل محدود للمساحة ، فتأتي الأداة ثم يليها الفعل ثم الجواب على نحو تتابعي متصل.

– أما التكثيف التتابعي للبنية المثيرة، وهي ما اعتبرناه أهم ظاهرة في الخطاب الششتري فنفتقده هنا في ابنية الشرط.

2 –2– الجمل الإفصاحية [غير الطلبية]:

وهي جمل لا تتضمن معنى الطلب "وإنما يقصد بها التعبير عن خلجات النفس" [1]، ومن الجمل الإفصاحية صيغ الذم والمدح (وهي نعم و بئس وحبذا ولا حبذا)، القسم، التعجب.

2– 2– 1 – التعجب:

وهو أسلوب إنشائي غير طلبي يفصح به المتكلم عن مشاعر مختلفة، تتراوح بين الدهشة أو الاستحسان أو الاستنكار... وهو يستعمل بصيغتين، هما: "ما أفعله" و"أفعل به"، إن كان قياسيا، ولعلماء اللغة –قدماء كانوا أم محدثين– أراء عديدة و مختلفة في ذلك[2].

أما إن كان التعجب سماعيا، فله صيغ مختلفة ، من ذلك قول الششتري:

فَأَنْتُم هُم الحَقّ لاَ غَيرِكُـمْ فَيَا لَيْتَ شِعْرِي أَنا مَن أَنا[3].

---

[1] تمام حسان : الخلاصة النحوية ، ص 413.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف : العلامة الإعرابية ، ص101.

[3] أبو الحسن الششتري :الديوان ،ص 69.

فالتركيب "ليت شعري" المستعمل في هذه الوحدة يعد صيغة تعجب سماعية، ويقصد بها تلك الأساليب التي تستعمل في الأصل لغير التعجب ولكن العرب استعملوها فيه على سبيل المجاز.

ومع أن البلاغيين قرروا أنّه لا جدوى من البحث عن أغراض الأساليب الإنشائية غير الطلبية وذلك "لقلة المباحث اللغوية المتعلقة بها" [1]، إلاّ أن مثل هذا الحكم لا يصدق على التعجب الوارد في الوحدة أعلاه، إذ قصد الناص من ورائه إظهار الفناء في المحبوب و الانغماس الكلي في ذاته لحد الذوبان السمج فيه.

وقد يتحول التعجب من أسلوب إنشائي غير طلبي إلى مجرد غرض يستفاد من أسلوب إنشائي آخر، من ذلك:

فِي الحَيِّ حَيّ سِوى لَيْلَى فتَسأَلهْ عنها –سؤَالك وَهم جَر لِلْعدمْ[2].

فلقد جاء الأسلوب في صدر الوحدة الشعرية استفهاميا حذفت منه الأداة ، وتقديرها يكون بـ(الهمزة) غير أن المراد من إيراده التعجب ممن يسأل عن احتمال وجود آخر غير ليلى في الحي، مع جواز اعتبار الغرض هو نفي تحقق ذلك، ويتردد مثل هذا الأسلوب في الخطاب الشعري الششتري ومثال ذلك قوله:

لَيْسَ لَه عَنْكُم اشْتِغَالُ كَيفَ ودَأبُ الهدْي اللُّزُومُ[3].

فالأسلوب في عجز الوحدة الاستفهام، بدليل وجود اسم الاستفهام (كيف)الدال على الحال، غير أن المراد هو اظها ر التعجب من المحبوب الذي يتوقع اشتغال المحب عنه بغيره مع (دأب الهدى اللزوم)، و يجوز اعتبار الغرض هو نفي ذلك أيضا.

2 –2 –2– جملة المخالفة:

هي ما يطلق عليها تمام حسان تسمية (مخالفة الإحالة) [4]، في حين عارض محمد حماسة عبد اللطف هذه التسمية قائلا :"لست أرى لهذا المصطلح سندا من استعمال لغوي"[5]

---

[1] عبد الفتاح عثمان : في علم المعاني ، ص113.

[2] أبو الحسن الششتري : الديوان ،ص 65.

[3] المصدر نفسه، ص 67.

[4] تمام حسان: الخلاصة النحوية، ص 148 (بتصرف).

[5] محمد حماسة عبد اللطيف: العلامة الإعرابية، ص97.

ولذا فضل أن يطلق على هذا الجملة اسم "الخالفة"، وهي ما أسماه النحاة قديما: أسماء الأفعال "وعرفوا مفرداتها بأنها ألفاظ تقوم مقام الأفعال في الدلالة على معناها في عملها"[1].

وقد عوملت هذه الخالفة معاملة الفعل "من حيث إظهار مرفوع بها معمول لها" [2]، أي أنها تصلح أن تكون عامل رفع أو نصب لما بعدها فيكون فاعلا أو مفعولا به، مع جواز إضمار المرفوع (أي الفاعل)، ومما ورد في الخطاب الشعري الششتري من جمل المخالفة قوله:

آه يَا ذَا الفَقِيهِ لَو ذُقْتَ مِنْهَا وسَمعتَ الأَلحَانَ فِي الخَلَوَاتْ[3]

وما يستدل به في اعتبار الخالفة (آه) في هذا البيت إفصاحية، أنها عبرت عن انفعال نفسي أحست به الذات الشاعرة بدلا عن الفعل (أتلذذ) الذي لا يعطي الدلالة المرجوة في الوحدة .

2 -2 -3- الجمل التي تتصدرها "رب"أو "كم" الإخبارية:

اعتبرت هذه الجمل إنشائية غير طلبية وذلك لدلالتها "على إنشاء التقليل أو التكثير" [4] ومن أمثلة ذلك قول الششتري:

فَكم وَاقِفٍ أرْدَى وكَمْ سائرٍ هَدَّى وكَم حِكمةٍ أبْدَى وكَم مملقٍ أَغْنَى[5]

فورود "كم" الخبرية في صدارة الوحدة وتكرارها بعد ذلك أربع مرات في ذات الوحدة ، دلّ على كثرة البراهين المثبتة لقدرة الذات الإلهية ، والتي تهدي و تبدي الحكمة، وتغني من تشاء بعد افتقار، ويقول:

وَمدْلجٍ فِي الدّجى أتَـاهَا قَد صَيرَت لَيْلَه نَهَـارَا[6]

فقد قدرت "ربّ" ذلك أنه يجوز أن "تحذف ويبقى عملها بعد الواو" وكان الاسم بعدها (أي بعد واو رب) مجرورا لفظا، منصوبا محلا على أنه مفعول به، لأن الفعل (أتاها) متعد لم يستوفي مفعوله، أما الغرض البلاغي من إيراد من هذا الأسلوب فهو إبراز لدلالة التكثير.

---

[1] تمام حسان: الخلاصة النحوية، ص 151.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف: العلامة الإعرابية، ص98.

[3] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص36.

[4] تمام حسان: الخلاصة النحوية، ص 151.

[5] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص74.

[6] المصدر نفسه، ص46.

وقد جمع الناص بين "رب" و"كم" في وحدتين متتاليتين وذلك في قوله:

وَتَبْدو لكَ الأَسْرار وَ المُلكُ و الغِنى وَيَا رُبَّ حبرِ خَاضَ فِي ذَلكَ البَحرِ

وَكمْ دَاهشٍ قَدْ حَارَ فِي عظم مَوجهِ وَلمْ يَدرِ مَا مَعنَاهُ فِي المَدِ وَ الجَزْرِ [1]

[1] المصدر السابق، ص 44.

استنتاج:

- غلبت الأسماء على الأفعال في النصوص المدروسة ، وكان ذلك تجسيدا لغلبة الحركة على السكون.
- تكثيف الأسماء وحشدها في الوحدة الشعرية الواحدة ، وقد وردت في معظمها معرفة بالإضافة أو (ال)التعريف ، ما يؤكد يقين الذات الشاعرة وثباتها فيما ذهبت إليه .
- أما عن الجمل الفعلية ، فحين أحصيت الأفعال الماضية فيها ، لوحظ حصولها على أكير نسبة تواتر ، ذلك إنها عبرت عن استعادت الحدث وتعطيل حركة المتلقي ليبقى وكأنه لا يزال يعيش الحدث بحيثياته من تلذذ للخمرة ، واتحاد بذات المحبوب والفناء فيها ، فبنية الماضي جسدت الحاضر و المستقبل الذي يحياه الصوفي .
- ما أورده الناص من أفعال مضارعة دل أغلبه على إضفاء الحضور الدائم والفعلي لمشاعر الناص، وإثارة نفس هته الأحاسيس في المتلقي، كما جسد الفعل المضارع الزمن المطلق، فهو لحظة النشوة والتقرب من المحبوب ومناجاته و...
- كانت السمة البارزة في ظاهرة التقديم والتأخير في الخطاب الشعري عند الششتري هي التناوب المستمر بين الفعل والاسم، فتارة يتقدم الاسم على الفعل، وأخرى يتقدم الفعل على الاسم، كما استهوته بنية الاعتراض مع تسجيل بعض حالات التقديم والتأخير كانت لتحقيق غرض بلاغي هو التنبيه لشرف للمقدم والعناية به.
- كان سبب حذف بعض أركان الجملة سواء أكانت اسمية أم فعلية هو طلب استقامة الكلام أو الاختصار الذي يستدعي حذف بعض العناصر المكررة، أو للضرورة الشعرية و للإعراب، فقد كان غالبا خاضعا لقواعد النحو والصرف.

- في الخطاب الصوفي الششتري وردت الأساليب الإنشائية الطلبية كلها عدا النهي الذي ورد في وحدات شعرية قليلة ، فلم يكن ملمحا أسلوبيا بارزا ولا قدم قيمة شعرية مضافة إلى النصوص المدروسة .
- تضمَّن الخطاب الصوفي الششتري أوامر حقيقية تتطلب استعلاء و إلزاما (دعوة الشيخ لمريديه إلى الارتقاء العرفاني المتدرج) مما قذف بقوة العبارة الناصحة الهادية لتشكيل جمالية أخلاقية ذات أبعاد شعرية .
- وظّف الناص حرف النداء "يا " مرات عديدة لنداء القريب مع أنّه مختص لنداء البعيد ، فتجاوز بذلك المعنى الأصلي ، كما لوحظ أنه كثيرا ما كان يوظِّف أساليب إنشائية متعددة في الوحدة الشعرية الواحدة .

الفصل الثالث

بنية المستوى الدلالي

- تمهيد: (مفهوم علم الدلالة-أنواعه).

1- الحقول الدلالية.

2- العلاقات الدلالية:

2-1- الترادف.

2-2- التضاد:

2-2-1) المتخالفات: (التضاد المتدرج).

2-2-2) المتعاكسات: (التضاد غير المتدرج).

2-2-3) المتضادات العلائقية.

2-2-4) التضاد : (يتم تناوله كظاهرة تفردت بها اللغة العربية).

2 3 المشترك اللفظي.

الخلاصة.

تمهيد:

الدلالة –لغة– "هي الاهتداء والعلامة" [1]. و قد حاز علم الدلالة على اِهتمام اللغويين قديما وحديثا غير أن انشغال الغربيين فاق بكثير ما أولاه العرب له ذا العلم، ولذلك كانت المصطلحات الغربية الخاصة ب هذا العلم أكثر تداولا في الكتب اللغوية العربية. ومن المصطلحات SEMANTIQUE "وهي مشتقة من الكلمة اليونانية SEMAINO بمعنى (دلَّ على)، والمتولدة هي الأخرى من الكلمة Sema أو العلامة، وهي بالأساس الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل Sens أو المعنى"[2].

أما اصطلاحا، فقد عرّفه أغلب اللغويين الغربيين كما يلي:

"La sémantique est la science linguistique qui s'occupe de la signification des mots"[3].

بمعنى: أن الدلالة هي علم اللغة الذي يهتم بمعاني الكلمات.

ويعد كتاب "ميشيل بريل Michel BREAL " أوّل دراسة علمية حديثة في هـ ذا المجال، إذ كان لصاحبه السبق في استعمال مصطلح SEMANTIQUE أي علم الدلالة، وقد وصف هذا الكتاب بأنه "أولا تعامل مع الدلالة باعتبارها: علم المعنى، ثانيا: لم يكن مشغولاً بالتغير التاريخي للمعنى"[3].

أما علماء اللغة العرب من المحدثين، ففضل أكثرهم استخدام مصطلح: (علم الدلالة) نظرًا لوضوحه وأصالته. وقد أجمع أغلبهم على أنه علم "يختص بدراسة معاني الكلمات" [4]، أي أنه ينصبُّ على تناول الكلمة ووظيفتها ومعناها الواحد أو معانيها المتعددة، فموضوعه هو الوحدة الدلالية Sémème"وهي كلّ كلمة ذا ت معنى"[5]، مع العلم أن هـ ذهـ الكلمة قد تكون اسماً أو فعلاً أو أحد حروف المعاني.

---

[1] محمد عزام: المصطلح النقدي، ص182.

[2] بيار غيرو: علم الدلالة.ط01 تر:أنطوان أبو زيد. دار منشورات عويدات، بيروت–باريس،1986م.ص06 .

[3] بالمر: علم الدلالة–إطار جديد. تر:صبري إبراهيم السيد. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1995م، ص10.

[4] عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية و التراث البلاغي العربي. ط 01.مكتبة و مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، 1419هـ. 1999م.ص07.

[5] صبري المتولي: علم الصّرف العربي، ص13.

ولذا اعتبر علماء اللغة أنّ الجانب الدلالي "يهم أصحاب اللغة جميعا على اختلاف اختصاصاتهم ومستوياتهم الفكرية وطبقاتهم الاجتماعية" [1].فالمختصون في علم الأصوات يتناولونها من جانبين: الأول منهما يهتم بصفاتها ومخارجها، أما الآخر فيدرس وظائفها في الكلام ومدى تأثيرها على المعنى فيه. فظواهر مثل: التنغيم والنبر وغيرها تلعب دورا مُهمًا في تغير الدلالة.

أما المختصون في علم الصرف، فينصبُّ اهتمامهم على دراسة الصّيغ الصّرفية التي تؤدي معان مختلفة في استعمال الكلام، فمن ذلك اسم الفاعل الذي عرّفوه بأنه ما دلّ على ذات قامت بالفعل أو اتّصفت به، واسم المفعول بأنّه ما دلّ على من وقع عليه الفعل، فميّزوا بين الصيغ استنادا إلى ما تؤدّيه من دلالات، من ذلك أيضا تناولهم لأوزان الأفعال "فلا يكفي مثلا لبيان معنى(استغفر) أن نكشف عن معناها في المعجم، وأن نبين أن مادّتها(غفر)، بل لابدّ أن نضم إلى ذلك معنى الصيغة، وهي هنا على وزن (استفعل) والصرفيون يؤكّدون أن ما زيد بالهمزة والسين والتاء يدل على الطلب"[2].

أمّا بالنّسبة للنّحو، فلأن أصحابه يهتمّون بتتبع التغيرات الحاصلة في ترتيب الكلمات، فكان من الضروري أن يرصدوا التغيّرات الدلالية المرافقة لذلك، إذن"فهناك علاقة تربط بين المعنى الدلالي والوظيفة النحوية لكل كلمة داخل الجملة"[3].

هذا عن علاقة علم الدّلالة ببقية العلوم اللّغوية، أما المناهج التي يتم وفقها البحث في هذا العلم فتنوعت بين: علم الدّلالة التاريخي، الوصفي، المقرن والتقابلي.

ففيما يخصُّ علم الدّلالة التّاريخي LA SEMANTIQUE HISTORIQUE فهو "يعني دراسة تغير المعنى عبر الزمن" [4]، فروّاده يتتبعون التّطور الحاصل على مستوى لغة أو لهجة عبر القرون، ويرتبط هذا العلم بتصنيف المعاجم التاريخية.

ويهتم علم الدّلالة المقارن LA SEMANTIQUE COMPARATIVE

---

[1] نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة، ص153.

[2] رجب عبد الجواد إبراهيم: دراسات في الدّلالة و المعجم. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1413هـ-1993م.ص17.

[3] المرجع نفسه: ص18.

[4] بالمر، علم الدّلالة، ص24.

بدراسة لغات تنتمي إلى أصل واحد لمعرفة التغيّرات الحاصلة على مستوى الألفاظ في كل لغة من هذه اللّغات، ويحاول هذا العلم "أن يعيد بناء تاريخ اللّغات، وعن طريق تاريخها يربط اللّغات التي تأتي على نحو واضح من مصدر مشترك" [1]، وانطلاقا من النتائج المتحصّل عليها "يستطيع علماء اللّغة استخلاص بعض الصّور اللّغوية المشتركة بين اللّغات ذات الأصل الواحد" [2]،كما قد يتم اعتمادا عليها تصوّر بنية اللّغة التي انبثقت عنها هذه اللّهجات.

أما علم الدّلالة التّقابلي LA SEMANTIQUE CONTRASTIVE فيهدف إلى مقابلة اللّغة أو اللّهجة الأم التي نشأ عليها الفرد، باللّغة أو اللّهجة التي يوجّه إلى اكتسابها و التي تعترضه صعوبات كثيرة لاستيعاب أصولها، "والبحث الدّلالي التقابلي عندما ينظر في المستويين محددا الفروق الدّلالية بين المفردات في كلتا اللّغتين يكون قد حدّد الجانب الدّلالي من الصعوبات في اكتساب اللّغة الثّانية" [3].

ويرى دارسون آخرون أنّ الاهتمام في هذا المنهج ينصبُّ على دراسة " أوجه الشبه والاختلاف بين لغتين أو أكثر لا تنتميان إلى عائلة لغوية واحدة مثل العربية والانجليزية" [4]، أي أنه لا يهتم بالجانب التّعليمي ولا يرمي إلى حصر الصعوبات التي تحول – كما أشير إليه سابقاً– دون اكتساب إحدى اللّغات.

ويعتبر علم الدّلالة الوصفي LA SEMANTIQUE DESCRIPTIVE أهمّ المجالات التي أولاها اللّغويون عناية كبرى، ذلك أنه يدرس لغة واحدة في زمان واحد ومكان واحد دون تتبع للتغير التاريخي الحاصل على مستواها عبر القرون، ودون مقارنتها ولا مقابلتها بغيرها.

ويذهب بعض الدّارسين إلى التأكيد على أن هذه الدّراسة لابدّ وأن تكون سابقة للدراسة التّاريخية، إذ يكون لزاما على الباحث أن يدرس اللّغة في حدّ ذاتها ثم يتعرّض للتغيير الذي مسّها عبر الزّمن بمعنى أننا "لا نستطيع أن نتعامل مع تغير المعنى حتّى نعرف ما

---

[1] المرجع السابق، ص26.

[2] حلمي خليل: مقدمة لدراسة فقه اللّغة. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2003م، ص190.

[3] محمود حجازي: مدخل إلى علم اللّغة.ص 133.

[4] حلمي خليل: مقدمة لدراسة فقه اللّغة.ص 191.

المعنى"[1]، أي أن علم الدّلالة الوصفي "يدرس اللّغة وهي في حالة ثبات" [2]، وهذا ما يجعله متميزا عن الدّلالة التّاريخية التي يدركها وهي في حالة حركة"[3].

وتعد نظرية الحقول الدّلالية LES CHAMPS SEMANTIQUES أهم نظريات علم الدّلالة، وتعني "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[4]، ويرى واضعو هذه النظرية أنه لا يمكن التوصّل إلى معنى الكلمة بمعزل عن الكلمات المتعلقة بها دلالياً، ذلك أنّه يتحدّد –أي المعنى– داخل الحقل الدّلالي الذي تنتمي إليه.

وتقوم هذه النظرية على مجموعة من المبادئ أهمّها:

لا تنتمي الوحدة الدّلالية أو المعجمية أي الكلمة إلاّ إلى حقل دلالي واحد.

لا يصحّ إغفال السّياق الذي ترد فيه الكلمة.

لا يمكن دراسة الوحدات الدّلاليّة مستقلّة عن تركيبها النّحوي [5].

ويختلف هذا التصنيف الدّلالي للمفردات ضمن ما يسمّى بالحقل الدّلالي عن التّصنيف المُعجمي التقليدي، فإن كان هذا الأخير يعمدُ إلى جمع الألفاظ وفق الترتيب الهجائي، فإن التّصنيف اللفظي ضمن المجالات الدّلالية " يعالج المجموعات المترابطة من الكلمات التي تنتمي إلى مجال معيّن" [6]، بالإضافة إلى ذلك فإنّه يبرز سمات كل كلمة من كلمات الحقل عن غيرها، وقد اعتبر "تحليل الدّلالات في ضوء المجالات الدّلالية عملاً أساسيّا في مراحل الإعداد المعجمي" [7]، إذ أنّ هذا التّصنيف الدّلالي للكلمات يحبّذ حاليًّا أن يسبق عملية تحرير المعجم.

كما يتناول المختصّون في علم الدّلالة ما يسمّى بالعلاقات الدّلاليّة والتي يعتمدون عليها أيضا في دراسة البنية اللّغوية للنّص. وهذه العلاقات هي مجموعة من الارتباطات

---

[1] بالمر: علم الدّلالة، ص30.

[2] حلمي خليل: مقدمة لدراسة فقه اللّغة.ص 190.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] رجب إبراهيم: دراسات في الدّلالة و المعجم، ص25.

[5] أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، ط 05، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998م، ص80.

[6] رجب إبراهيم: دراسات في الدّلالة و المعجم، ص26.

[7] محمود حجازي: مدخل إلى علم اللّغة.ص 164.

داخل إطار تركيبي واحد [1]، وتتمثّل –عموماً– في الترادف والاشتراك والتّضاد، ويساهم أغلبها في تغيير الدّلالة بداخل السّياق الواحد، خاصّة وأنّه يحتوي على ألفاظ مترادفة متضادّة وأخرى من المشترك اللّفظي، بالإضافة إلى الألفاظ المتباينة التي تشكّل أكثر بنية النص. والمعروف في أيّ لغة أن يؤتى باللفظ للتعبير عن معنى واحد، غير أنّه قد يحدث وأن تلتقي ألفاظ كثيرة في سياق محدّد، وتكون كلّها دالّة على معنى واحد، وذلك ما نُسمّيه بالترادف. كما قد يحدث وأن تتعدد المعاني للفظ الواحد، وذلك ما يسمّى بالاشتراك اللّفظي. أما إن جيء بلفظ وآخر معاكس له في المعنى فذلك ما يمسّى بالتّضاد، وقد أشار سيبويه إلى ذلك في كتابه قائلاً: "واعلم أن في كلامهم اختلاف اللّفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللّفظين والمعنى واحد، واتفاق اللّفظين واختلاف المعنيين" [2]، وفي هذا القول إيحاء للعلاقات الدّلالية المذكورة أعلاه.

وسيتمّ في هذا الفصل تصنيف مجموعة من الحقول الدّلالية أو المعجمية تضمّ ألفاظاً شاع ذكرها في أشعار الششتري، والتعرض –بعد ذلك– لبعض العلاقات الدّلالية التي لوحظت بكثرة في الأشعار نفسها.

1 – الحقول الدّلالية: LES CHAMPS SEMANTIQUES

يتحدّد مستوى الدّلالة في تلك العلاقة التي تربط الدّال مع المدلول أي بين اللّفظ والمعنى أو ما يعبّر عنه في النّقد المعاصر وخاصّة في النحو التحويلي اللّغوي الأمريكي تشومسكي بالبنية السطحية و البنية العميقة، وبالتّالي فللإحاطة بالدّلالة ينبغي علينا دراسة المعجم اللّغوي المستعمل لدى الناص وشبكة العلاقات التي تربط البنية السطحية والعميقة دون إغفال أهمية السّياق التي وردت فيه للانتهاء أخيرا إلى البنية الكليّة التي تحكم النص الأدبي.

ومن خلال مقاربتنا للنّصوص الشّعريّة الصّوفيّة للششتري أمكننا الوقوف على طبيعة المعجم اللّغوي الذي سخّره لبناء شعريّة خطابه الشّعري ورسم ملامح جمالية سمت بخطاباته الشّعرية الصّوفية نحو التّفرد الإبداعي، حيث تبيّن لنا أنّ دلالة المعجم اللّغوي متبدّلة باستمرار، فالبنية السطحية لا تحافظ على دلالتها العميقة بل تنزاح من حقل دلالي لآخر،

[1] بالمر: علم الدّلالة، ص91.

[2] سيبويه: الكتاب،ج01، ص24.

وذلك لأنّ " استيعاب المصطلح الصّوفي وتمثله خطوة أساسيّة ومرحلة عمليّة مهمّة لفهم التجربة الصّوفية وتفسيرها، ولكن هذا الاصطلاح العرفاني ليس مثل غيره من الاصطلاحات العلمية والفنية المقننة بدلالات حرفية معيّنة، وإنّما هو اصطلاح زئبقي تتغيّر دلالاته المفهومية والتصوريّة حسب كل مقام سلوكي وتجربة عرفانيةٍ، وبالتّالي تدخل الكتابة الصوفية والاصطلاحية ضمن عالم مجرّد مغلّف بالمجاز، ومُسيج بنفس مكثّف من الإشارات والعلامات الرّمزية، كما تتّخذ أبعادا سميائية إيحائية تنزاح عن الدّلالات اللّغوية والمعجمية الحرفية". هذا فضلا عن منعطفات دلالية مباشرة قليلة أسهمت في بلورة المعنى من جهة وخدمة البنية الكلية للخطاب الشعري من جهة أخرى.

ومن هنا نرى أنّه من الواجب دراسة الحقول الدّلالية الواردة في الخطاب الشّعري الششتري.

ونقصد بالحقل الدلالي ذلك الحقل المتضمن لدلالات خاصة بعلم أو فن معيّن والتي وردت في الخطاب الشعري الصوفي الششتري، وبتعدد الحقول الدلالية يتكون في تلك النصوص مزيج يستدعي أثناء القراءة عدة علوم و فنون تجعل المتلقي ينزاح بين الحين والحين إلى علم أو فن معيّن، كما يساهم التناص بخاصة القرآني منه في خلق حالة لا شعورية لدى المتلقي توحي بالتّعدد والتّنوع و الاختلاف ممّا يخلق توتّرا يؤسّس لشعريّة النص.

كما لاحظنا أن بنية التّضاد المتمثلة في الثّنائيات الضّدية والتي صاحبت تلك الحقول الدّلالية أسّست لجمالية النّص،سيحاول البحث ايضااستكشافها، وقد امتلأت الخطابات بحقول كثيرة نذكر أهمها فيما يلي:

1 –1 – الحقل الخمري:

يتضمن هذا الحقل تلك البنى التي أَلِفها العامة حيث يتبادر إلى أذهانهم بمجردّ قراءتها أنها تعني تلك الدّلالات المباشرة الواردة في النص الخاصة بعالم السكر الناتج عن شرب الخمر، وقد وردت هذه البنى في مثل قوله:

فَجْرُ المَعارِفِ فِي شَرقِ الهدى وَضَحَا بَسْمِلْ بكأسِكَ هذَا اليَومَ مُفْتتِحَـا؟
يَوم تَنزه عَن أَيَّـام عَادَتنَـا وعَن أَصِيلِ فَمَا تُلفِيه غَيرَ ضُحَـى
إِنْ كُنتَ تُنصِفه فَاخلـعْ عِذَارِكَ فِي زَمَانِـه الفَرد لاَ تَنْفكُّ مُصْطَبِحَـا

وَاشربْ وزَمْزِمْ ولاَ تُلوِي عَلى أحَد ولاَ تُعرِّجْ علَى مَن ذَاق ثُمَّ صَحَـا
وَبِع ثِيَابكَ فِي جِريالـه شَغفًـا وَاجْعَل نَديمكَ من أَفْكَاركَ القَدَحَـا
فَإِنْ تَجوهرت فَاشْطحْ فَالسكُون هُنَـا لاَ يَنْبَغِي إِنَّمَا السكْرانُ مَن شَطَحَـا
يَا حبّذَا كلُ مَن أَبدَى مَوَاجِـدَهُ ولَمْ يُعربِد وَقَالَ الحَقَّ وافتَضَحَـا
ومَالَ لِلصَّحوِ بَعدَ المَحوِ و اتحَدَت أَخْبارُهُ وَ غَدا للشفعِ مُطَّرِحَـا
وقُلْ لِمَن جدَّ فِي نُصْحِي فَدَيْتُـكَ لاَ تَنْصَحْ فَقَدْ عُدْتُ لا أُصْغِي لمَنْ نَصَحَا[1]

إن ورود البنى (كأسك،اشرب، ذاق، صحا، نديمك،القدحا، اشطح، السكران، شطحا، الصحو، المحو...) يبعث أول الأمر بدلالة مباشرة على تلك الحالة المألوفة لدى عامة الناس و التي يسببها الخمر من نشوة السكر وتناول الشراب بالقدح والكأس مما يجعل المتلقي يقرأ خطاباً شعرياً في الخمر والمجون،لكن الكلمة الصوفية تتجاوز المعنى الظاهري الأول إلى المعنى الكنائي أو الإنزياحي، فكلمة "الخمرة" في المفهوم الصّوفي تتعدّى الدّلالة الحرفية القدحية في الخطاب الدّيني الفقهي التي تتمثل في السكر والخبث والرجس لتأخذ دلالة إيجابية رمزية تحيل إلى الصفاء و الانتشار الرّباني والامتزاج الوجداني والاتّحاد بين الذّاتين: العاشقة والمعشوقة داخل بوتقة عرفانية واحدة كما ساهم التّضاد(اشطح، السكون، الصحو، المحو، نصحي، لا تنصح) في إذكاء تلك العلاقة الملازمة للحبيبين التي لا تكاد تنفصل. كما حاول النّاص من خلالها التّأكيد على أنّ الحب باق على الرّغم من التّضاد المتوهم في الخطاب.

1 –2 – الحقل الغزلي:

يحتوي هذا الحقل على تلك البنى المألوفة في الأشعار الغزلية التي تتغنّى بالمرأة وتصف مفاتنها ومبادلة الحب بينها وبين الرجل، و قد كثرت النصوص المتضمّنة لهذه البنى نذكر منها:

إِذَا لمْ يَكنْ مَعنَى حَدِيثك لِي يُـدْرَى فَلاَ مُهْجَتِي تُشفَى وَلا كَبِدِي تُـرْوَى
نَظَرتُ فَلمْ أَنْظُرْ سِوَاكَ أُحِبُّـهُ وَلَولاكَ مَا طَابَ الهَوَى لِلَّذِي يَهْوَى
وَلمَّا اجْتَلاَكَ الفِكرُ فِي خَلوةِ الرِّضَا وَغيّبت قَال النَّاس ضَلت بِي الأَهْوَا

[1] أبو الحسن الششتري : الديوان، ص 37.

لَعَمْرُكَ مَا ضَلَّ المُحبُ ومَا غَـوَى ولكِنَّهمْ لمَّا عَمُوا أَخْطَئُوا الفَتْـوَى
وَلَو شَهِدُوا مَعْنَى جَمَالِكَ مِثْلَمَـا شَهِدْتُ بِعيْنِ القَلْبِ مَا أَنْكَرُوا الدَّعْوَى
خلعت عِذَارِي فِي هَوَاك وَمَنْ يَكُـنْ خليعَ عِذارٍ فِي الهَوى سَرَّهُ النَّجْوَى
وَمزَّقْتُ أَثْوَابَ الوَقَـارِ تَهَتُّكًـا عَلَيـكَ وَطَابَتْ فِي محبَّتِكَ البلْوَى
فَمَا فِي الهَوَى شَكْوَى وَلَو مُزِّقَ الحَشَا وعَارٌ عَلى العُشّاقِ فِي حُبِّكَ الشَّكْوَى[1]

إن خطاب الأنثى (حديثك، مهجتي تشفى، النجوى، كبدي تروى، نظرت، أحبه، الهوى، الأهوا، محبتك، البلوى، مزّق الحشا، الشكوى...) يدلّ في هذا السّياق على صورة غزلية محضة، تحيل مباشرة على تلك العلاقة التي تربط بين الرجل والمرأة، أمّا في التجربة العرفانية فالدّلالة تنزاح نحو التّودد والتّقرب من المحبوب الحقيقي هو الذّات الإلهية، وأيضا قول الششتري:

حَرَّكَ الوُجْدُ فِي هَوَاكُمْ سُكُونِـي وعَليكُمْ عَوَاذِلِي عَنَّفُونِـي
خَلَّفُونِي فِي الحَيِّ ميْتاً طَرِيحًـا وَعَلى النَّومِ بَعْدَهم حَلَّفُونِـي
كَانَ ظَنِّي رُجُوعُهُم لِي قَريبـاً فَانقَضتْ مُدَّتِي وَخَابَتْ ظُنُونِـي
أَنَا إِنْ مِتُّ فِي هَوَاكمْ قَتِيـلاً بِدُمُـوعِي بِحَقِّكُمْ غَسِّلُونِـي
ثُمَّ نَادُوا . الصَّلاةَ . هَذَا مُحبٌ مَاتَ مَا بَيْن لَوعةٍ وَ شُجُـونِ
وَلِرَوضِ العُشَّاقِ سِيرُوا بِنَعشِـي فَهُمُو جِيرَتِي بِهِمْ أَنْعِشُونِـي
يَا غَرِيبَ النَّقَا لَقَدْ جَرَّعُونِـي بِالصُّدودِ كَأْسَ الرَّدَى وَ المَنُونِ
ارحَمُوا مَن قَضَى جَوى فِي هَوَاكُم وَقِفُوا عِندَ رَوضَتِي بِالحجُونِ
واسْمَحُوا للمَزَارِ بِالرُّوحِ إِنِـي فِي نَعِيم إِنْ أَنْتُم زُرْتُمُونِـي[2]

إن هذا الخطاب الشعري المتضمّن مفردات الصبابة والحب والعشق، وهي دلالات تصبُّ في قالب غزلي،سرعان ما تنقلب في التجربة الصوفية الرّوحية إلى الحب الإلهي والتطلّع نحو أنوار الكمال الرّباني، كما أن التّضاد الملازم لمفردات العشق في القصيدة (حرّك، سكوني، ظني، خابت ظنوني، الصدود، المزار) أوحى بالصّعاب العديدة المتصلة

[1] المصدر السابق، ص33،34.
[2] المصدر نفسه، ص78،79.

بالتجربة الشّعرية والصوفية للنّاص،والذي رغم مكابدته إيّاها لا يزال على العهد باق لأنّ كل شيء يهون في سبيل الوصول و القرب من الحضرة الإلهية .

والملاحظ أنّ النّاص يكرّر استعمال لفظ الهوى، ذلك أنه"أول مراتب الحب والهوى" [1]، وأنه قلّما يوظف الوحدة الدّلالية (الحب) مفضلاً توظيف الوحدات المشابهة أوالمرادفة، مثل : (الهوى) الذي قيل أنّه يستعمل للدّلالة على العشق في مداخل الخير والشر [2].

1 –3 – الحقل التّاريخي:

وهو ذلك الدّال على حقبة زمنية معيّنة أو أحداث تاريخية وقعت في زمان سابق أو شخصيات تاريخية معروفة وقعت في عهدهم هته الأحداث، ومنها:

–شَرِبْنَاها بِدَيْرِ لَيسَ فِيــهِ سِوَى الحلاَّج فِي خَلْعِ العِذَارْ
وعِنْدَ دُخُولِهِم فِي الدَّيْرِ أَلقَوا عَصَاهُمْ إِذْ أَلَمُوا بِالجِوَارْ
كمَـا أَلقَى الكَلِيمُ بهَا عَصَاه ووَلَّــى بِالمَخَافَـةِ وَ الفِرَارْ [3]

– بحقِ المَسِيحِ اصْدُقْ لَنَا مَا الذِي حَوَتْ فَقَالَ لَنَا خَمْرُ الهَوَى فَاكْتُمُوا سِرِي
فَدَعنِي أَجُرُّ الذَّيْلَ تِيها عَلى الـوَرَى وَ أَصْبُو إِلَى مِثلِ الفَقِيهِ أَبِي بَكرِ [4]

– و قُلْ لِمنْ شَامَـه فإِنِّـي آنسْتُ لمَّـا رَأَيْتُ نَـارَا
يَا عَجَباً ماَ لِقَـيسِ لَيلَـى يَشْكُـو الذِّي وَصْـلُهُ النّفَارَا
لمَّا بَدتْ دُونَه تَسمَّــى مَجْنُـونَـها مَا رآه عَـارَا [5]

– فَقَالَ ورَأْسِي والمَسِيحِ ومرْيمِ وَدِينِـي ولَوْ بالـدَّرِ تَبذلْ بِه بذْلاَ [1]

---

[1] أبو منصور الثعالبي: فقه اللغة وأسرار العربية، ط1، تعليق وشرح: ديزيرا سقال دار الفكر العربي، بيروت لبنان،1995م، ص135.

[2] محب الدّين أبو فيض الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس،ط 1، دار الفكر العربي،بيروت لبنان، 1414هـ – 1994م،مج 20،ص345.

[3] أبو الحسن الششتري، ص40.

[4] المصدر نفسه، ص 42، 43.

[5] المصدر نفسه، ص 45، 46.

إنّ استدعاء الأحداث التّاريخية التي جرت في الأزمنة الخالية (ألقى الكليم عصاه، آنس موسى بالنار، قصة المجنون) واستحضار الشخصيات التاريخية (الحلاج، الكليم، المسيح، أبي بكر، قيس، ليلى، مريم،...) جعل المتلقي ينتقل بين حقب تاريخية مختلفة وكأنّه في ترحال مستمر يكتشف فيه تلك الأوقات الحرجة و الفتن الصعبة التي عانى منها الصوفي في سبيل نيل السعادة الأبدية والصبر من أجل الفوز برضا الذات الإلهية العليا، وهي نفس الصعاب التي وجدها العشّاق من قبل أمثال قيس وكثير وجميل ممّا يجعلنا نندمج لا شعوريّاً مع الذات الشّاعرة في رحلتها الأبدية نحو الأنوار الإلهية الحقيقية فتهون كل المشاق في طريقنا، ويدفعنا ذلك إلى التّحمّل مع الذّات الشّاعرة ويبعث في نفوسنا السكينة و الطمأنينة وينتابنا إحساس بأننا صبرنا في سلوك هذا الطريق ورافقنا شاعرنا فإننا لا محالة واجدون ما وجده.

1 –4 – الحقل الجغرافي:

ويمثل هذا الحقل كل الأماكن الجغرافية التي ذكرها الششتري في نصوصه الشعرية المذكورة، بخاصة المقدّسة منها، وذكر منها:

–حَاشَاكُمُو يَا أُهَيْلَ نَجْـدٍ أَنْ تَقْطَعُوا مِنْكُمْ رَجَائِي[2]

–أَفتِنِي أَيُّهَا الفَقِيهُ وقُلْ لِـي هَل يَجُوزُ شربُهَا عَلى عَرَفَاتْ
أَو يَجُوزُ الطَّوَافُ وَالسَّعْي بِها وَ يُلَبَّى و يُرْمَى بالجَمَـراتْ[3]

–أَرخِ الأَزِمَّةَ واتبعْهَا إِنَّهَـا تَدْرِي الحمى النَّجْديّ مَع منْ دَرَى
حُثِّ الرِكَابَ فقدْ بَدَتْ سَلْعُ لَنَا وَانْزِلْ يَمينَ الشعبِ مِن وَادي القرَى
فإذَا وَصَلتَ إِلى العَقيقِ فقُلْ لَهمْ قَلبُ المُتيم فِي الخِيَامِ قَدْ انْبَـرَى
يَا أَهلَ رَامَةَ كَمْ أَرُومُ وِصَالَكمْ وَأَبِيعُ فِيهِ العُمرَ لَو مَا يُشْتَـرَى [1]

---

[1] المصدر السابق، ص 61.

[2] المصدر نفسه، ص33.

[3] المصدر نفسه، ص36.

لقد أورد النّاص هذه المناطق الجغرافية (نجد، عرفات، الطواف، الحمى، النجدى، وادي القرى، العقيق، رامة،...) وهي كلّها أماكن مقدّسة عند الذّات الشاعرة التي تضل تبحث عن محبوبها في كلّ صوب وحدب، وكأنها تريد التّملص من هذا الحصار المضروب على هذه الأماكن لرؤية مكان آخر أرحب يلامس فيه الفيض الإلهي وينعم بالحضرة الرّبانية، لأنّه يذكر هذه الأماكن رغم أنّها تستهويه أو تليق به، إنّما يطمح نحو أخذ قبس من النّور الإلهي الخالد ليحلّق في جنّة عرضها السموات والأرض.

سُقِيتُ كَأسَ الهَوَى قَدِيماً من غَير أَرضِي ولاَ سمَائي[2]

1 – 5 – الحقل اللّغوي:

ونقصد بهذا الحقل كل مصطلحات علم اللّغة من نحو وإعراب وغيره، مثل:

قد اتحدَتْ هَاءُ الفَقيهِ بِرَائِنَا وقَد فتحتْ فكا لفكٍّ مِن القَبرِ
وذَاكَ لِتخْصِيصٍ وللجَذْبِ عِندنَا ومَنْ ضَلَّ لَمْ يَلحَقْ وَلَوْجَدَّ فِي السَّيْرِ
وفِي كسركّ الطِّلَّسمَ بالذل صبغةٌ وذَلك اكسيرٌ يُلَقَّبُ بِالكسرِ
وَمفْتاحُ سِرٍ للحُروفِ ورَمْزِهَا وفكٌّ مُعَمَّى العسرِ ينحلُّ بِاليسرِ
وقَطعُ ذَوِي الأَلبَابِ عشق مرَاتب من العَالم الأَدْنى ويُسلبنَ كَالسِحرِ
وأَن يَد التَّجريدِ ترفعُ سِترَهَا وتَبْدُو ذَواتُ الحُسنِ مِن دَاخلِ السِترِ
فإن جَمَعَ التَفرِيقُ كَانَ مسافرًا عَلى مَركبِ البرِّ المُقرِبِ للبَرِّ
وإَن فَهم الاسماءَ كَان خلِيفةً وَعامِلهُ فِي الرَّفْعِ يَعملُ فِي الجَرِّ
وَمَا شِمْت منْ بَرقِ الأَنانيةِ التِي شَعرتَ بِهَا منظومَةً وسْطَ الشِّعْرِ
فَأَنْتَ أَنَا بَلْ أَنْتَ أَنْتَ هو الذي يَقولُ أَنَا والوهم مَا جَرَّ لِلغَيْرِ
ومَن لاَ يَرَى غَيراً فكيفَ افتِقَارهُ وَقدْ حَقَّ لِلتسْلِيم والنَّظْمِ وَالنثْرِ[3]

---

[1] المصدرالسابق ، ص 49، 50.

[2] المصدر نفسه، ص33.

[3] المصدر نفسه، ص43، 44.

وردت في الوحدات السّابقة مصطلحات علم اللّغة (هاء، رائنا، فتحت، تخصيص، الكسر، الحروف، رمزها، قطع، التجريد، ترفع، جمع، التعريف، الأسماء، عامله، الرفع، الجر، منظومة، الشعر، النظم، النثر،...) وفي نفس الوحدات كان المتلقي يسترجع ويتذكر الأدوات اللّغوية وهو سائر مع النّاص في رحلته الطّويلة علّه ينسى من خلال ذلك المتاعب الكثيرة ويدرك مجدداً أن شيخه له معارف عديدة و متنوعة قد نالها من خلال الفيض الإلهي الذي يجب على المريّد المتتبع أن ينهل منها قدر استطاعته.

ويضيف النّاص:

يُفرِّقُ مَجْمُوعَ القَضِيةِ ظَاهِراً وتَجمع فَرقاً مِن تَداخُلِه فُزنَا
وعَدَّد شَيئًا لَم يَكُن غير وَاحِدٍ بِأَلفَاظَ أَسمَاءٍ بِها شَتَّتَ المَعْنَى
يقدِّرُ وصْلاً بعْد فصْل لِذَاتِه وفرض مسَافَات يجذلهَا الدهنَا [1]

ففي هته الوحدات وردت (يفرق، مجموع، ظاهر، تجمع فرقاً، عدد، ألفاظ أسماء، شتت المعنى، وصلا، فصلا...) وقد جعل النّاص التّضاد سيد الموقف،و من هذه المزاوجة بين الأساليب اللّغوية المتضادة نقل احاسيس المتلقي ومشاعره من التجريد الصّوفي إلى الاقتراب من الدّلالات الإيحائية المركّزة التي تتوالى في منظومة تربط المحسوس بالميتافيزيقي والمعلوم بالمجهول والعالم العلوي بالعالم السفلي فتبدو الغاية التي يسعى إليها النّاص أشرف ولا بد إذن من التضحية في سبيل الوصول إليها.

1 – 6 – الحقل الفلكي:

–ولَو أَنَّهُ نَجْمٌ لَمَا كَانَ وَاقِفا تَحَيَّرْتُ فِي هَذا كَمَا حِرْت فِي أَمْرِي [2]
–مُدَامَةٌ كُلَّمَا تَجَلَّـتْ بأَنْـوَارِهَا تَسْـجُدُ الشُّمُوسُ [3]
–بَدَتْ فِيهِ أَقْمَارُ شُمُوسٌ طَوَالِعٌ يَطُوفُونَ بِالصُّلبَانِ فَأحذَرَكَ أَنْ تُبْلَى [4]
–وَعَرْشًا وَكُرْسَيًا وبُرجًا وكَوكَبًا وَحشْوًا لِجِسْمِ الكُلِّ فِي بَحْرِهِ عُمْنَا
وفَتْقٌ لأَفْلاكِ جَواهِرِه الـذي يشَكلَه سِرُّ الحُـرُوفِ بِحرْفَيْنَا

[1] المصدر السابق، ص 74.
[2] المصدر نفسه، ص42.
[3] المصدر نفسه، ص51.
[4] المصدر نفسه، ص60.

ولاَحَ سَنَي بَرقٍ من الغَرْبِ للنُّهَى لِنَجْلِ بن سِيناء الذِي ظنَّ ما ظنَّا [1]

لقد وردت هذه البنى الدّالة على مصطلحات علم الفلك (نجم، أقمار، شموس، برجا، كوكبا، أفلاك، سنا، برق) ومن خلال هذا الحشد المتواضع يريد النّاص نقل محور اهتمامنا نحو الفضاء الخارجي الفسيح الذي يتسع للأقمار والكواكب والنجوم، وهذا العالم الفسيح الذي يحوي كل هذا لا بد أنّه يسعنا أيضاً، بل أنّ وجود عالم أكبر منه أمر ممكن جداً وهو الذي يحوي العوالم كلّها، فالعيش فيه سيمنحنا قدرة أكبر على الاستغناء عن هذا العالم الدنيوي البسيط، ولعلّ النّاص يحاول هنا إغرائنا على الانصراف إليه والتمتع بالانضمام إلى الحضرة الإلهية.

1 – 7 – الحقل الزّماني:

ويحتوي هذا الحقل على البنى الدالة على الأوقات والأزمان مثلما ذكر الششتري في هذه الوحدات.

–فَجْرُ المعَارف فِي شَرقِ الهُدَى وَضَحَا بَسْمِلْ بِكَأسِكَ هذَا اليَومَ مُفْتَتِحَا؟
يَوم تنزه عَن أَيَّامِ عَادَتِنَـــا وعَن أَصِيل فَمَا تُلْفِيه غَيرَ ضُحى
إِنْ كُنْتَ تُنْصِفه فَاخْلَعْ عِذَارَكَ فِـي زَمانِه الفرد لاَ تَنْفَكُّ مُصطبِحَا[2]

– قَد تَجلى الحَبِيبُ فِي جُنحِ لَيْلِي وَحَبَاني بِوصلِه للصَّبَـاحِ
طَابَ وَقتِي وقَد خلعت عذَارِي فَاسْقِنِي بِالكؤُوسِ وَالأَقْدَاحِ[3]

– يُهْدَى لَهَا مَنْ تَاهَ فِي جُنْحِ الدُّجَى فَهِي الهدى لِلْهَائِمِ المُحْتَارِ [4]

–كَانَ ظَنِّي رُجُوعُهُمْ لِي قَرِيبًـا فَانْقَضَتْ مُدَّتِي وخَابَتْ ظُنُونِي[5]

---

[1] المصدر السابق، ص74، 75.

[2] المصدر نفسه، ص37.

[3] المصدر نفسه، ص 38

[4] المصدر نفسه، ص 39.

[5] المصدر نفسه، ص78.

-يُقَيِّدُ بالأَزْمَان للدَّهْرِ مِثْلَ مَـا يكيِّف لِلأَجْسامِ مِنْ ذَاتِهِ الأَبنَا [1]

-للقِرَى شُبَّتْ قَدِيمًا نَارُهَـا وَهِيَ لاَ تُطْفَى عَلَى طُولِ السِّنِينْ [2]

-أَنتُم دَللتمْ عَليكمْ مِنكمْ بِكمْ دَيْمُومةً عَبَّرتْ عن غَامضِ الأَزَلِ [3]

إنّ حشد الدوال الدّالة على الزّمن (فجر، اليوم، أصيل، ضحى، زمانه، مصطبحا، جنح الليل، الصباح، وقتي، جنح الدجى، مدّتي، الأزمان، الدّهر، قديما، السنين، الأزل) وتعدد تلك الأوقات التي مر بها الإنسان في حياته دليل على أن الذات الشّاعرة تريد من المتلقي أن يسخّر كل أوقاته في سبيل الفوز بملاقاة الحبيب الغالي، لأنّ الزمن يمر والفرص لا تتكرر، فينبغي انتهازها والعمل من أجل الباقي الخالد.

1 – 8 – الحقل الشّرعي:

نقصد بالحقل الشّرعي تلك البنى الواردة في النّصوص والتي تحمل دلالات شرعية نصّ عليها الكتاب و السنّة، مثل ما يلي:

-لَعَمْرُكَ مَا ضَلَّ المُحِبُّ ومَا غَوَى ولَكِنَّهُمْ لمَّا عمُوا أَخْطَئوا الفَتْوَى [4]

-حَدِيثُ سِوَاكَ السَّمْعُ عَنهُ مُحَـرَّمٌ فَكُلِّيَ مَسْلُوبٌ وَ حُسْنُكَ سَالِـبُ
يَقُولُونَ لِي تُبْ عَن هَوَى مَن تُحِبُهُ فَقُلْتُ عَنِ السِّلْوَانِ إِنِـيَ تَائِـبُ
عَذَابُ الهَوَى عَذْبٌ عَلَى كُلِ عَاشِقٍ وإِنْ كَان عِنْدَ الغَيْرِ صَعْبٌ وَ وَاصِبُ [5]

-خَمْرَةٌ تَرْكُهَا علَينَا حَـرَامٌ لَيسَ فِيهَا إِثْمٌ ولاَ شُبُهَـاتْ

---

[1] المصدر السابق، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص 68.

[3] المصدر نفسه، ص 64.

[4] المصدر نفسه، ص 34.

[5] المصدر نفسه، ص 35.

عُتِّقَتْ فِي الدِّنَانِ مِن قَبلِ آدَمَ أَصلُهَا طَيِبٌ مِن الطَّيِبَـاتْ
أَفتِنِي أَيُّهَا الفَقِيهُ وقُلْ لِـي هَلْ يَجُوزُ شُربُهَا عَلَى عَرَفَاتْ
أَوْ يَجُوزُ السَّعْيُ والطَّوَافُ بِهَا ويُلَبَّي وَ يُرْمَى بِالجَمَـرَاتْ
أَوْ يَجُوزُ القُرْآنُ وَالذِّكْرُ بِهَـا أَو يَجُوزُ التَّسْبِيحُ فِي الصَّلَوَاتْ[1]
–فَمَازَالَ يَسْقِينَا بِحُسْنٍ لَطَافَةٍ وَيَشْفَعُ حَتَى جَاءَ بِالشَّفْعِ فِي الوَتْرِ[2]

–وَطَهِّرْ بُيُوتَ الله منْ كُلِ صُورَةٍ فَمَا البَيْتُ إلاَّ القَلْبُ إِنْ كُنْتَ ذَا عَقْلِ[3]

–فقُلْتُ لَهُ إِنْ شِئْتَ لبْسَ عَبَاءَتِي تَطَهرْ لَهَا بِالطُّهْرِ وَاضْحَ لَهَا أَهْلاَ[4]

–الحَق قُلْتُ ومَا فِي الكَوْنِ غَيْرَكُمُ أَعُوذُ باللهِ مِنْ عِلْمِي ومِن عَمَلِي[5]

–تَكُونُ مِنْهمْ إِذَا هُم عُرِضُوا فِي أَولِ الصَّفِ يَومَ دَوْلَتِهمْ
بَيْنِ يِدِيْ تَبَارَكَ مَـن قَدَّرَ فِي حُكْمِهِ بِرِفْعَتِهِـمْ[6]

–قَرِّبِ النَّفْسَ ولاَ تَبْخَلْ بِهَـا إِنْ أَرَدْتَ الشُّرْبَ مِنْ عَيْنِ اليَقِينْ[7]

–فَكَمْ دُونَهُ مِن فِتْنَةٍ وَ بَلِيَّـةٍ وَكَمْ مَهْمهٍ مِنْ قَبْل ذَلكَ قَدْ جُبْنَا[8]

إن تواتر المصطلحات الشرعية في الوحدات السابقة (ظل، غوى، الفتوى، محرم، تائب، عذاب، خمرة، حرام، إثم شبهات، الطيبات، أفتني، عرفات، السعي، الطواف، التلبية،

[1] المصدر السابق، ص 36.
[2] المصدر نفسه، ص 42.
[3] المصدر نفسه، ص 57.
[4] المصدر نفسه، ص 62.
[5] المصدر نفسه، ص 63.
[6] المصدر نفسه، ص 64.
[7] المصدر نفسه، ص 68.
[8] المصدر نفسه، ص 73.

الرمي بالجمرات، القرآن، الذكر، التسبيح، الصلوات، الشفع، الوتر، بيوت الله، تطهر بالطهر ،عملي،علمي،عرضوا،أول الصف،عين اليقين، فتنة، بلية، الشرك ....)

وهي مصطلحات مستوحاة من الشّرع والتي أثبتها الله في كتابه ووردت في سنة نبيه، ومع هذا الحقل الشرعي ينبسط القارئ وهو يقرأ هذه الوحدات لأنّه يدرك أغلب الدلالات الواردة فيها، كما أنّها مألوفة لديه ويمارسها باستمرار خاصة العبادات المفروضة منها (القرآن، الذكر، التسبيح، الصلوات،...) وما يحول دون اكتمالها أحياناً (ظل، غوى، فتنة، بلية، الشرك، الشبهات،...) وقد أغنت هذه المصطلحات الخطاب الشعري الصوفي الششتري وطبعته بجمالية دلالية موحية، حيث عملت الدلالات من حين إلى آخر إلى توجيه القارئ نحو القاعدة الأساسية التي ينطلق منها كل مريد لطريق التصوف وهي تحقيق الشريعة أي القيام بالتعبد والقيام بالأوامر واجتناب النواهي. فلا جرم أن يستعين الصوفي بفكرة المتحرر في توظيف ما هو متاح من الشعائر الدينية من أجل توصيل رسالته وبث ما يستشعره من حالات وجدانية .

1 – 9 – الحقل المذهبي:

ويحتوي هذا الحقل على المصطلحات الصوفية الخاصة بكل طريقة، وقد تكون مشتركة بين الطرق الصوفية جميعها مثل ما ورد في الوحدات التالية:

–وَلَمَّا اجْتَلاَكَ الفِكْرُ فِي خَلْوَةِ الرِّضَا وغيّبت قَالَ النَّاسُ ضَلَّتْ بِيَ الأَهْوَا
وَلَوْ شَهِدُوا مَعْنَى جَمَالِكَ مِثْلَمَا شَهِدْتُ بِعَيْنِ القَلْبِ مَا أَنْكَرُوا الدَّعْوَى[1]

–وَاشْرَبْ وَزَمْزِمْ وَلاَ تُلْوِي عَلَى أَحَدٍ وَلاَ تُعَرِّجْ عَلَى مَنْ ذَاقَ ثُمَّ صَحَا
فَإِنْ تَجَوْهَرت فَاشْطَحْ فَالسُّكُونُ هُنَا لاَ يَنْبَغِي إِنَّمَا السَّكْرَانُ مَنْ شَطَحَا
ومَالَ لِلصَّحْوِ بِعْدَ المَحْوِ وَاتحَدَتْ أَخْبَارُهُ وَغَدَا لِلشَّفع مُطَّرِحَا[2]
– وَذَاكَ لِتَخْصِيصٍ وَلِلْجَذْبِ عِنْدَنَا وَمَنْ ضَلَ لَمْ يَلْحَقْ ولَوْجَدَّ فِي السَّيْرِ
وَفِي الخَلْعِ لِلنعْلينِ مَا قَد سَمعتَهُ مَقَامٌ وَلَكِنْ نِيطَ بِالخَلْقِ وَ الأَمْرِ
وَقَطْعُ ذَوِي الأَلْبَابِ عشق مرَاتب مِنَ العَالَمِ الأَدْنَى وَيُسْلَبْنَ كَالسحرِ

[1] المصدر السابق، ص 34.

[2] المصدر نفسه، ص37.

وَفِي العَالَمِ العُلْوِيِّ لَذَتُنَا التِـي نَدُورُ عَليهَا الآنَ وَالعَيش فِي الدَّورِ
فَإن جَمَعَ التَّفْرِيق كَانَ مُسَافِرًا عَلَى مَرْكَبِ البِرِّ المُقَرِبِ لِلْبَـرِّ [1]
–فَسِيَانَ عِنْدِي البُعدُ وَ القُربُ وَالنَوَى وَمَا هَابَنِي قَبضٌ وَلاَ أَبْتَغِي بَسْطَا [2]

–فَيَا قَائِلاً بِالوَصْلِ وَالوَقْفَةِ التِي حجِبت بِهَا اسمعْ وَارعوي مِثْلَ مَا أبْنَا
تقَيَدت بِالأَوْهَامِ لَمَّا تَدَاخَلَـتْ عَلَيكَ وَنُورُ العَقْلِ أَوْرَثَكَ السجنَـا
وَقَدْ تَحْجُبُ الأَنْوَارُ لِلْعَبْدِ مِثْلَمَا تقيَّدَ من إِظْلاَمِ نَفْس حَوَتْ ضِغْنَا [3]

لقد وردت في الوحدات السابقة المصطلحات (اجتلاك، خلوة، غيبت، تشهدوا، تعرج، تجوهرت، اشطح، السكون، السكران، الصحو، المحو، العالم الأدنى، العالم العلوي، السير، الجمع، التفريق، مقام، حال،قبض، بسط، وصل، نور اليقين ، نور العقل، تحجبت) وبعض هذه البنى السطحية التي تحيل على بنى عميقة مألوفة لدى العامة من الناس،(العقل، السكون، مقام،خلوة) سرعان ما تنحرف نحو مفاهيم خاصة بالتجربة الصوفية،فالدلالة العميقة مختلفة كليا فهي منزاحة لتكيف نفسها مع السياق الصوفي العرفاني الذي ينشد تلك الغاية التي تتلاقى فيها الأنوار الربانية مع الأجسام البشرية الصافية المتجردة من العالم الدنيوي الزائف في نظر المتصوفة ، كما أن الكثير من المصطلحات الصوفية الواردة في الوحدات السابقة وغيرها من الوحدات الأخرى والتي لم تذكر لكثرة ورود هذه المصطلحات . لأن المصطلح الصوفي في ذاته بحاجة إلى بحث مستقل . جاءت منزاحة كليا عن المفاهيم المعتادة لتتشكل في مجال رمزي لا يعكس الدلالة المباشرة بل يدفع المتلقي نحو التخمين و إعمال الفكر لإيجاد التفسير المناسب، وبهذه الطريقة يتواصل النّاص مع المتلقي ويجذبه إليه.

ولو عدنا إلى المعجم الصوفي ودققنا فيه لوجدنا أن كل كلمة لها دلالة ضمن السياق الذي وردت فيه، لكنها تظل تحتفظ بالدلالة العميقة المجردة والرمزية حيث ابتعدت أميالاً شاسعة عن الفهم المشترك لدى الغالبية العظمى من أبناء اللّغة.

---

[1] المصدر السابق، ص43، 44.

[2] المصدر نفسه، ص 53.

[3] المصدر نفسه، ص 72–73.

2 – العلاقات الدّلالية: RELATIONS SEMANTIQUES

2 – 1 – التّرادف: SYNONYMIE

عرّف الفيروز أبادي التّرادف بقوله:"أن تكون أسماء لشيء واحد" [1]، وقد اعتبرت هذه العلاقة الدّلالية من أبرز خصائص اللّغة العربية،"فقد أتيح للغة القرآن من الظروف والعوامل ما وسع من طرائق استعمالها و أساليب اشتقاقها وتنوع لهجاتها" [2]،مما أدّى إلى كثرة المترادفات فيها، ودفع بالكثير من علماء العربية إلى التأليف في هذا الموضوع، من هؤلاء جلال الدين السّيوطي (ت 911 هـ) الذي اعتبر أن الترادف " هو الألفاظ المفردة الدّالة على شيء واحد باعتبار واحد" [3]. وغيره كثيرون ممن صنّفوا تآليف كثيرة تتناوله، من ذلك كتاب ابن خالويه (ت 370 هـ) في أسماء الأسد وفي أسماء الحيّة، وكتابا الفيروز آبادي (ت 817 هـ) (الرّوض المسلوف فيما له اسمان إلى ألوف) و (تدقيق الأسل في أسماء العسل)، وكتاب (الألفاظ المترادفة) لأبي الحسن الرّماني، وكتاب (المزهر في علوم اللّغة) لصاحبه السّيوطي (ت 911 هـ) ... الخ.

علماً أن القدماء قد اختلفوا حول مسألة الترادف، وانقسموا بين مقرّ لها ومنكر لذلك. وممّن أصر على وجود هذه الظّاهرة في اللّغة أصحاب الكتب التي أُشير إليها سابقاً، بل لقد بالغ هؤلاء في جمع الألفاظ التي عدّوها مترادفة وهي في الحقيقة " لا تمت للترادف الحقيقي بصلة"[4].

ومن العلماء الذين أنكروا الترادف و نفوا وقوعه، أبو الحسين أحمد ابن فارس (ت 395 هـ) والذي علل إنكاره لهذه الظّاهرة في كتابه: " الصّاحبي في فقه اللّغة " ضمن باب "الأسماء كيف تقع على المسميات" قائلاً : "ويسمى الشيء الواحد بالأسماء المختلفة نحو السّيف و المهنّد والحسام، والذي نقوله في هذا : إنّ الاسم واحد وهو السّيف، وما

---

[1] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ج 03،مادة: ر ش ف، ص 148.

[2] صبحي الصالح: دراسات في فقه اللّغة، ط01 دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2000م، ص292.

[3] جلال الدين السّيوطي: المزهر في علوم اللّغة وأنواعها. شرح وضبط و تصحيح، محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت). ج 01، ص402.

[4] رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللّغة العربية، ط 03، الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1415هـ –1994م، ص310.

بعده من الألقاب صفات، ومذهبنا أنّ كل صفة منها، فمعناها غير معنى الأخرى"[1].

ومن الذين أنكروا الترادف أيضاً أبو هلال العسكري (ت 377 هـ) إذ رأى أنّه "محال أن يختلف اللّفظان والمعنى واحد كما كثير من النحويين و اللّغويين" [2]، وقد بيّن في كتابه "الفروق اللّغوية" أنّ "واضع اللّغة حكيم لا يأتي فيها بما لا يفيد (...) فهذا يدل على أنّ كل اسمين يجريان على معنى من المعاني في لغة واحدة، فإنّ كل واحد منهما يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر وإلاّ لكان الثّاني فضلاً لا يحتاج إليه" [3]، بمعنى أنه يثبت وجود فروق دلالية بين الكلمات وينكر الترادف التّام.

كما عرف عن أبي علي الفارسي رفضه لهذه الظاهرة في العربية، وقد ذكر عنه صاحب المزهر هذه القصة الطريفة إذ قال: "كنت بمجلس سيف الدولة بحلب، و بالحضرة جماعة من أهل اللّغة وفيهم ابن خالويه، فقال ابن خالويه: أحفظ للسّيف خمسين اسماً، فتبسّم أبو علي وقال: ما أحفظ إلاّ اسما واحداً وهو السّيف، فقال ابن خالويه: فأين المهنّد و الصارم وكذا وكذا؟ فقال أبو علي: هذه صفات، وكأن الشيخ لا يفرق بين الاسم والصفة"[4].

وكما وقع الخلاف بين علماء اللّغة القدماء حول ظاهرة التّرادف، كذلك اختلف المحدّثون بين مقرّ لوجودها ومنكر لذلك، وإن وقع شبه إجماع بينهم . أي المحدثين . على أنّ " الأصل في الألفاظ أن يختصّ كلّ لفظ بمعنى معيّن،وأنّ الألفاظ العربية في بدأ نشأتها قد قصد بها أن يعبر كل لفظ عن معنى معيّن وأن تكون له دلالته المستقلّة"[5].

وأمّا علماء اللّغة الذين أنكروا هذه الظاهرة الدّلالية، فقد استندوا إلى السّياق الذي تقع فيه اللّفظة، بمعنى الترادف قد يقع . في رأيهم . إن أُتيح للكلمة أن تحلّ محل أخرى في جميع السّياقات، مع العلم أنّه يندر أنّ يتحقق ذلك، ولذلك اعتبر المحدّثون التّرادف " تقارباً

---

[1] أبو الحسين أحمد بن زكريا بن فارس: الصّاحبي في فقه اللّغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها،ط 01، تحقيق وضبط: عمر فاروق الطّباع. مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1414هـ –1993م، ص97.

[2] أبو هلال العسكري: الفروق اللّغوية، ضبط وتحقيق: حسام الدّين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1401هـ – 1981م، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص11.

[4] السّيوطي: المزهر، ج 01، ص405.

[5] إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ط05، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1984م، ص210.

دلالياً وليس مطابقةً دلاليةً كاملةً"[1].

زيادة على ذلك فإنّ هؤلاء المنكرين يرون أنّ الفروق اللّغوية الدّقيقة بين الألفاظ لازالت معروفة بالنّسبة للباحث في هذا المجال والذي يدرك . مثلاً ."أنّ ثمة فروقاً بين الاسم و الصفة"[2].

وقد اعترف محدثون آخرون بوقوع التّرادف، مثل الباحث إبراهيم أنيس الذي اعتبر "أنّ بعض هؤلاء الذين أنكروا التّرادف (...) ينقبون عمّا وراء المدلولات سابحين في عالم الخيال، يصور لهم من دقائق المعاني وظلالها ما لا يدركه الأهم، وفي كل هذا من المبالغة و المغالاة ما يأباه اللّغوي الحديث في بحث التّرادف"[3].

وغيرُ إبراهيم أنيس ممن أقروا بوقوع التّرادف، إذ اعتبروه ظاهرة مهمّة لا استغناء عنها في اكتمال الدرس اللّغوي الحديث، ولكنّهم صدروا عن آراء معتدلة وموضوعية، ولم ينساقوا وراء المبالغين في إثبات الترادف والذين رغبة منهم في التّأكيد على اعترافهم بهذه الظاهرة أطلقوا على الشيء الواحد عشرات الأسماء، وفي تلك مبالغة ينبغي الاحتراس منها، فليست هناك مطابقة دلالية كاملة.

هذا عن الدرس اللّغوي العربي، أمّا الغربي فقد أثار روّاده قضية التّرادف منذ العهد الإغريقي، فقد أنكره أرسطو بقوله: "كذلك الكلمة يمكن مقارنتها بالكلمة الأخرى ويختلف معنى كل منهما" [4]. كما أنكر التّرادف العالم اللّغوي بلومفيلد BLOOMFIELD حين قال: "ليس هناك ترادف حقيقي"[5].

وحاول بالمر PALMER تقديم أدلّة تثبت أنّ التّرادف الحقيقي غير موجود، إذ اعتبر أنّه من غير الممكن أن تعيش كلمتان تحملان المعنى نفسه في اللّغة [6]، ورأى أنّه سيتم . حتماً . استنتاج الاختلاف بينهما، وذلك بالاستناد إلى الفروق الأسلوبية الموجودة

---

[1] محمود حجازي : مدخل إلى علم اللّغة.ص148.

[2] عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدّلالية، ص58.

[3] إبراهيم أنيس: في اللّهجات العربية، ط04، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص181.

[4] أحمد نعيم الكراعين: علم الدّلالة بين النظرية والتّطبيق: ط 01، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1413هـ -1993م، ص109.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

[6] بالمر: علم الدّلالة، ص93.

في المترادفات القريبة.

في حين اعترف ستيفن أولمان STEPHAN ULLMANN بوقوع هذه الظاهرة، و إن عبر عن رأي معتدل إذ رأى أنّ " المترادفات هي ألفاظ متحدة المعنى، و قابلة للتبادل فيما بينها في أيّ سياق" [1]، غير أنّه يستدرك ويقول أنّ وقوع التّرادف المطلق أمر مستحيل ونادر الوقوع معتبراً أنّه –أي التّرادف– : " نوع من الكماليات التي لا تستطيع اللّغة أن تجود بها في سهولة ويسر " [2]. كما يرى أنّ الفروق الدّقيقة ما تلبث أن تظهر بين اللّفظين الذين اعتبرناهما مترادفين" بحيث يصبح كل لفظ منهما مناسباً و ملائماً للتّعبير عن جانب واحد فقط من الجوانب المختلفة للمدلول الواحد"[3].

أمّا عن أسباب نشأة التّرادف، فيجملها علماء اللّغة فيما يأتي:

– اختلاف اللّهجات: فالمعروف أنّ كل لهجة قد يرد بها اسم يطلق على شيء معيّن، ويختلف هذا الاسم في لهجة أخرى وإن كان للشيء عينه،ثم حدث الاحتكاك ونشأت لغة موحّدة، ممّا أدى إلى " التمسّك بعدد من تلك الألفاظ التي تدل على مسمّى واحد في اللّهجات المختلفة" [4]، وهذا ما يظهر بجلاء في القرآن الكريم الذي وقع فيه الترادف بين ألفاظ كثيرة تنتمي إلى لهجات مختلفة" كورود (حَلَفَ) و (أقسمَ) مثلا بمعنى واحد في قوله تعالى: (يَحْلِفُونَ بِاللَّهِ مَا قَالُوا) [التوبة 74]، وقوله: (وَأَقْسَمُوا بِالله جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ) [النور 53] "[5].

– المجاز: وهو أن يُتخلَّى عن الاسم الحقيقي للشيء ويستعان بصفة من صفاته " وينسى ما فيها من الوصف أو يتناساه المتحدّث باللّغة" [6]. ولذا اعتبرت صفات كالصّارم و المهنّد والحسام مرادفات للسيف.

– التّطور اللّغوي: ويرجع سبب كثرة المترادفات إلى ما يسمّى بالتّطور اللّغوي في اللّفظة الواحدة " فتنشأ صور أخرى للكلمة، وعندئذٍ يعدّها اللّغويون العرب مترادفات لمسمّى

---

[1] ستيفان أولمان: دور الكلمة في اللّغة، ترجمة: كمال بشر. دار الطّباعة القومية، القاهرة، مصر، 1962م، ص98.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللّغة العربية، ص316.

[5] سورة النّور: الآية 53.

[6] رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللّغة العربية: ص 319.

واحد"[1]، من ذلك " ما قال الفرّاء: زرفت إليك زرفاً، و زلفت إليك زلفاً أي دنوت إليك"[2].وقد رأى اللّغويون أنّ (زلف) هي الأكثر تصرّفا في المعنى، فاعتبروها هي الأصل.

كما وضع اللّغويون مجموعة من الشروط اعتبروها أساسيةً للاعتراف بظاهرة التّرادف، منها:

1-الاتّفاق في المعنى بين الكلمتين اتّفاقا تامًّا، "فإذا تبيّن لنا بدليل قوي أنّ العربي كان حقّا يفهم من كلمة (جلس) شيئاً لا يستفيده من كلمة (قعد) قلنا حينئذٍ بينهما ترادف"[3].

2-أن تكون المترادفات من عصر واحد "فإذا بحنا عن الترادف، يجب أن لا نلتمسه في شعر شاعر من الجاهلين، ثم نقيس كلماته بكلمات وردت في نقش قديم يرجع إلى العهود المسيحية مثلاً " [4]، بمعنى أنّه على الباحث أن يتناول المترادفات في زمن معيّن لا من حيث تطوّرها التّاريخي.

3-يتمثّل الشرط الثالث في الاتّحاد في البيئة، أي أن تكون المترادفات من لهجة واحدة أو من لهجات منسجمة، وهو الأمر الذي غاب عن المهتمّين بهذه الظّاهرة إذ أنّهم "عدّوا كلّ الجزيرة العربية بيئة واحدة"[5]، في حين أن المحدّثين اعتبروا أنّ الفصحى بيئة واحدة، وعدّوا كل لهجة بيئة أخرى.

4- ألاّ يكون أحد المترادفين قد نشأ نتيجة تطور صوتي عن اللّفظ الآخر "فحين نقارن بين (الجثل) و(الجفل) بمعنى: النمل ، نلحظ أنّ إحدى الكلمتين يمكن أن تعدّ أصلاً، والأخرى تطوّراً لها"[6].

وسيتم خلال هذا المبحث تناول المترادفات الواردة في الخطاب الشعري الششتري للكشف عن مدى قدرة هذا الشاعر في استخدام هذه العلاقة الدّلالية:

---

[1] المصدر السابق، ص ن.

[2] السّيد يعقوب بكر: نصوص في فقه اللّغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ت)، ج02، ص317.

[3] رجب إبراهيم: دراسات في الدّلالة والمعجم، ص29.

[4] رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللّغة العربية، ص323.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

[6] المرجع نفسه، ص ن.

طَابَ وَقْتِي وَقَدْ خلعت عذَارِي فَاسْقِنِي بِالكُؤُوسِ وَالأَقْدَاحِ[1]

في الوحدة علاقة ترادف جمعت بين اللّفظين (الكؤوس) و(الأقداح)، فبالإمكان الاستعانة بأحدهما دون الآخر،(الكأس) و(القدح) كلاهما حمل بوتقة السقي، ومع ذلك يجب الاعتراف بوجود الاختلاف بين الكأس و القدح ذلك أن الكأس يشترط فيه الملأ ، ولا يكون ذلك في القدح.

وَلَكِنْ بِبَذْلِ النَّفْسِ وَالمَالِ حَقُّهَا مَعَ الذُّلِ لِلخمَّارِ وَ الحَمْدِ وَالشُّكْرِ[2]

وهنا مصطلحان (الحمد والشكر) مترادفان حيث أنّهما يشتركان فيما بينهما للدّلالة على الثناء والإطراء على الخمّار الذي يجلب الخمرة.

وَكَمْ دَاهِشٍ قَدْ حَارَ فِي عِظمِ مَوْجِهِ وَلَمْ يَدْرِ مَا مَعْنَاهُ فِي المَدِّ وِالجَزْرِ[3]

فاللّفظان (داهش) (حار) صفتان مترادفتان، و لذا رأى السيوطي أن من يجعل من الصفات مترادفة " ينظر إلى اتحاد دلالتها على الذات"[4] ما من يمنع ترادفها فإنّه "ينظر إلى إلى اختصاص بعضها بمزيد معنى" [5] لأنّه يدرس صفة من صفات الشيء محاولاً اكتشاف ما تنفرد به من صفة أخرى للشيء نفسه، ولذا كانت الدهشة والحيرة مترادفتان من ناحية أنهما صفتان لموصوف واحد.

فَسيَانَ عِندِي البُعدُ وَالقُربُ وَالنَّوَى وَمَا هَابَنِي قَبْضٌ وَلاَ أَبْتَغِي بَسْطَا[6]

في الوحدة مترادفان (البعد) و (النوى) اشتركا في الدّلالة على معنى واضح هو البعد، كما يشترك (الدنو) و (القرب) على معنى القرب، فقد ورد في المعجم الوسيط ما يؤكد ذلك:" قرب الشيء قربا وقربى ومقربة دنا، فهو قريب" [7]، ولأبي هلال العسكري رأي آخر إذ رأى

---

[1] أبو الحسن الششتري: الديوان، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص42.

[3] المصدر نفسه، ص 44.

[4] السّيوطي: المزهر، ج 01، ص405.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

[6] أبو الحسن الششتري: الديوان، ص53.

[7] مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، ط02، مطابع دار المعارف، مصر، 1393هـ-1973م، ج02،مادة: ق ر ب، ص 723.

أن الدنو غير القرب لأن الأول منهما " لا يكون إلا في المسافة بين شيئين، نقول داره دانية ومزاره دانٍ"[1] ، أما القرب فاعتبره عاما في ذلك وفي غيره "

نقول قلوبنا تتقارب ولا نقول تتدانى، و نقول هو قريب بقلبه، ولا يقال دانٍ بقلبه إلا على بعد"[2]، يقول:

فَرَفْضُ السِّوَى فَرْضٌ عَلَيْنَا لأَنَّنَا بِمِلَّةِ مَحْوِ الشِّرْكِ وَ الشَّكِّ قَدْ دَنَا[3]

دُجَى غَيْهبِ التَفْرِيقِ قَدْ زَالَ واشمطَّا وأَقْبَلَ صُبْحُ الجَمعِ مِن بَعْد مَا شَطَّا[4]

والمترادفان في هذه الوحدة هما (زال) و (اشمطا) وقد اشتركا في الدلالة على الزوال والاندثار والتلاشي.

واجْعَلْ الفَقْرَ شَفِيعًا لَكَ تُغْنَى حَبَذَا الافْتِقَارُ دِينًا وَمِلَهْ[5]

يَا غَرِيبَ النَّقَا لَقَدْ جَرَّعُونِي بِالصُّدُودِ كاس الرَّدَى وَالمَنُونِ[6]

عَذَابُ الهَوَى عَذْبٌ عَلَى كُلِ عَاشِقٍ وَ إِنْ كَانَ عِنْدَ الغَيْرِ صَعْبٌ و وَاصِبُ[7]

والمترادفات في هته الوحدات هما (ديناً وملة) (الردى و المنون)، أما الألفاظ التي استعملت أيضاً كمترادفات لألفاظ أخرى أكثر استخداما في الكلام فوردت في الوحدات الآتي ذكرها:

فَاضْرِبْ عَن الأَسفَارِ قَدْ نِلتَ المُنَى وَبَلغتَ دَيرَ القِسِّ بِالأَسْفَارِ[8]

ذكر الششتري الوحدة الدّلالية (نلت) بدل (حزت) لاعتقاده أنهما مترادفان، فإن اختلف معناهما فإنهما يرجعان إلى أصل واحد، وقد رأى ابن دريد في جمهرته أنه يقال "حزت

---

[1] العسكري: الفروق اللّغوية، ص253.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] أبو الحسن الششتري: الديوان، ص72.

[4] المصدر نفسه، ص53.

[5] المصدر نفسه، ص 58.

[6] المصدر نفسه، ص 79.

[7] المصدر نفسه، ص 35.

[8] المصدر نفسه، ص 39.

الشيء إذا استبددت به وملكته" [1] ويقال نال مطلوبه أصابه" [2] فكلاهما –أي المترادفان– يتضمن معنى الوصول والملكية والحصول.

استعمل النّاص لفظ (النّاس) وكذا ألفظ أخرى للدّلالة على المعنى نفسه، وذلك في قوله:

وَأَي وِصَالٍ فِي القضِيَّةِ يُدَّعَى وَأَكْمَلُ مَن فِي النَّاسِ لَمْ يَدَّعِ الأَمْنَا
أَبَادَ الوَرَى بِالمُشْكِلاتِ وَقَبْلَهم بِأَوْهَامِهِ قَد أَهْلَكَ الجِنَّ وَ البِنَّا[3]

الخَلْقُ خَلْقُكُمْ وَالأَمْرُ أَمْرُكُمْ فَأَيُ شَيْءٍ أَنَا لاَ كُنْتَ مِنْ طَلَلِ [4]

غير أنّ أبا هلال العسكري جمع فروقات كثيرة رأى أنها تجعل هذه الكلمات مختلفة لا مترادفة، فالنّاس –حسب رأيه– لفظ مشتق من الإنس وهو نقيض الوحشة "وذلك أن بعضهم يأنس ببعض"[5]، أما الخلق فهو " مصدر تسمى به المخلوقات والشاهد قوله . عزّ و جل . (خَلَقَ السَّمَوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا) [لقمان– 10] ثم عدد الأشياء من الجماد والنبات والحيوان ثم قال (هَذَا خَلْقُ الله)" [6] ، في حين عرّف (الورى) بأنه يعني "الأحياء منهم –أي من الناس– دون الأموات [7]، والناس لفظ يقع على الأحياء والأموات، علما أن المتكلم حين يستعمل هذه الألفاظ يتلقاها المخاطب دون أن يهتم بهذه الفروق الطفيفة بينها.

يَومَ تَرَى الفَخْرَ لاَ وُجودَ لَهُ إِلاَّ لَهُمْ عِزُّهم بِذِلَّتِهِمْ[8]

واللّفظ الذي يعتبر من المترادفات هنا هو (عز) والمقصود به كان (الشرف) واعترض أبو هلال على اعتبار أنهما مترادفان ذلك أن "العزّ يتضمن معنى الغلبة والامتناع" [9] في

---

[1] ابن دريد: الجمهرة، ص 218.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] أبو الحسن الششتري: الديوان،ص 73.

[4] المصدرنفسه، ص 63.

[5] العسكري: الفروق اللّغوية، ص227.

[6] المرجع نفسه، ص ن.

[7] المرجع نفسه، ص ن.

[8] أبو الحسن الششتري: الديوان، ص64.

[9] العسكري: الفروق اللّغوية، ص148.

حين اعتبر الشرف " في الأصل شرف المكان (...) ومن قولهم اشرف فلان على الشيء إذا صار فوقه و منه قيل شرفة القصر "[1] ولا نكاد نرى مثل هذا الفرق في هذه الوحدة الشعرية، الشعرية، بل الظاهر أنهما . أي المترادفين . يؤديان المعنى نفسه.

ويمكن أن نذكر أيضاً من المترادفات التي جاءت بديلاً عن كلمات أكثر استعمالاُ في الشعر والنثر هته الوحدة:

تَرَاهُمْ شَاخِصِينَ بِغَيْرِ لَبٍّ وَقَدْ سُلبُوا بِغَيرِ الاخْتِبَارْ[2]

وكما هو واضح فقد استعمل لفظ (لب) في الوحدة الشعرية للدّلالة على العقل وقوله:

كُلُ شي سرُهَا فِيهِ سَرَى فَلذَا يثنَى عَليهَا كُل شِيْ[3]

وقد استعمل النّاص الوحدة الدّلالية (يثنى) للدّلالة على الحمد والشكر.

من خلال ما سبق يتضح أنّ الششتري لجأ إلى استعمال المترادفات المألوفة في خطابه الصوفي الشعري، كما بدا من خلال التّطبيق أن مبطلي هذه الظّاهرة أثبتوا أن كل كلمة من كلمات الترادف تؤدي معنى مختلفا عن الآخر، ولهذا رأى بلومفيلد BLOOMFIELD يتضمن كثيرا من الصواب إذ اعتبر أنّه لا يوجد ترادف حقيقي، وإن كان لابدّ من الإشارة إلى بعض الاستثناءات.

2 – 2 – التّضاد: ANTONYMIE

قال ابن الأنباري (ت 327هـ) في مقدمة كتابه " الأضداد" :" هذا كتاب ذكر الحروف التي توقّعها العرب على المعاني المتضادة، فيكون الحرف فيها مؤدياً على معنيين مختلفين"[4]، وقال ابن فارس (ت 395هـ) :" ومن سنن العرب في الأسماء أن يسموا المتضادين باسم واحد نحو (الجون) للأسود و (الجون) للأبيض"[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] أبو الحسن الششتري: الديوان، ص40.

[3] المصدر نفسه ، ص 81.

[4] ابن الأنبا ري: الأضداد، ص 01.

[5] ابن فارس: الصاحبي،ص 99.

وقد بلغ اهتمام اللّغويين العرب القدماء بهذه المسألة مداه، ودليل ذلك هو كثرة المصنّفات والمؤلّفات التي تضمّنته، من ذلك مثلاً: كتاب " الأضداد" لقطرب (ت 206 هـ)، وكتاب " الأضداد" لأبي الطيب اللّغوي (ت 351 هـ)، كما خصص ابن قتيبة (ت 296 هـ) أبواباً في كتابه "أدب الكاتب للأضداد"، و في "فقه اللّغة وسر العربية" للثعالبي (ت 430 هـ) فصل خاص بهذا الموضوع، وقد أورد السّيوطي (ت 911 هـ) في كتابه "المزهر" باباً في "معرفة الأضداد".

و يُرجعُ علماء اللّغة نشوء التّضاد إلى عدة أسباب حصرها ابن الأنبار ي في سببين ورد الأول منهما في قوله: "إذا وقع الحرف على معنيين متضادين فالأصل لمعنى واحد ثم تداخل الاثنان على جهة الاتساع" [1]، وضرب مثالاً بكلمات كثيرة نحو كلمة (الصّريم) التي تطلق على اللّيل والنّهار معاً، ذلك أنّ "اللّيل ينصرم من النّهار، والنّهار ينصرم من اللّيل، فأصل المعنيين من باب واحد و هو القطع"[2].

أمّا السّبب الثّاني فظهر في قوله: " إذا وقع الحرف على معنيين متضادين فمحال أن يكون العربي أوقعه عليهما بمساواة منه بينهما، ولكن أحد المعنيين لحيّ من العرب والمعنى الآخر لحيّ غيره، ثم سمع بعضهم لغة بعض، فأخذ هؤلاء عن هؤلاء" [3]، وضرب مثالاً بكلمة (جون) التي عرفنا أعلاه أنّها تدل على الأبيض و الأسود على حدّ سواء، فحين حدث الاحتكاك بين القبائل، أخذ كل حيّ عن الآخر فنشأ التضاد.

أماّ المحدثّون فرأوا أنّ أسباب نشوء التّضاد متعددة وهي –حسب وجهات نظرهم– كما يأتي:

– **السبب اللّهجي**: وهو تقريباً ما أورده ابن الأنباري كسبب ثانٍ لنشوء هذه الظّاهرة، من ذلك ما استشهد به اللّغوي أحمد نعيم الكراعين في كتابه (علم الدّلالة بين النّظر والتّطبيق) قائلاً: "السُّدْفَةُ في لغة بني تميم: الظُّلمةُ وفي لغة قيس: الضّوء" [4] وهذا نقلاً عن الزمخشري (ت 538 هـ).

---

[1] ابن الأنبا ري: الأضداد، ص 08.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

[4] أحمد نعيم الكراعين: علم الدّلالة،ص 125.

- **السّبب الصّوتي:** " وهو تغير صوتي أو تطور يصيب أحد أصوات اللّفظ فيشابه لفظاً آخر أو يتناقض معه دلالياً" [1] ، ومثال ذلك: لفظ (الذّفر) الذي عرّفه ابن الأنباري بأنّه " حدّة الريح في الطّيب والنتن جميعاً " [2]، وتفيد المعاجم القديمة أن كلمة (الذّفر) كانت تدل على الريح الطّيبة فقط، وأن كلمة (الدّفر) كانت دالّة على النتن "ثم اختلطت دلالة الاثنتين لتقارب صوتيْ الدّال و الذّال (...) فأصبحت الذّفر تحمل الدّلالتين معاً "[3].

- **السّبب الاجتماعي أو النّفسي:** و المقصود هو ما يستعمل من ألفاظ خاصة للدّلالة على التّفاؤل، وإن كان المقامُ يستدعي الحزن، فإذا أراد المتكلم التّعبير –مثلاً– عن الموت أو المرض أو غيرهما استخدم كلمات مناقضة لهذه المعاني، وهذه الظّاهرة يطلق عليها اللّغويون "اللامساس" أو "الحظر" وهو ترجمة لكلمة "TABOU" "وتطلق على كلّ ما هو مقدّس أو ملعون يُحرم لمسه أو الإِقتراب منه، بسبب الإِعتقاد الخرافي في سحر الكلمة"[4]. ولذا، فإن المجتمع يفضل استعمال كلمة أخرى بعيدة عن المعنى الأصلي بل مناقضة له. وقد عرف العرب مثل هذا الأمر إذ استخدموا كلمة (السّليم) بدلاً من (الملدوغ) و (البصير) بدلاً عن (الأعمى) و (المفرح) بدلَ (الحزين المثقل بالدَّيْن)، وهذا كلّه من باب التّفاؤل.

كما يُرجع اللّغويون نشأة بعض المتضادات إلى عامل التّهكم، وقد أشار القدماء إلى هذا الأمر، إذ نجد ابن الأنباري يقول : "وممّا يشبه الأضداد أيضاً قولهم للعاقل: يا عاقل، وللجاهل إذا استهزئ به: يا عاقل "[5].

- **دلالة اللّفظ على العموم:** فبعض الألفاظ كانت تدل في اللّغة على المعنيين، من ذلك كلمة (المأتم) التي كانت في الأصل تعني الحزن والفرح معاً "ثم خصصت الدّلالة باجتماعهنّ في الحزن فحدث الضدّ "[6].

---

[1] المرجع السّابق، ص ن.

[2] ابن الأنباري: الأضداد، ص 88.

[3] أحمد نعيم الكراعين: علم الدّلالة،ص 125.

[4] رمضان عبد التّواب: فصول في فقه اللّغة، ص 345.

[5] ابن الأنباري: الأضداد، ص 258.

[6] حلمي خليل: مقدمة لدراسة فقه اللّغة،ص 181.

وبعد عرض أسباب نشأة التّضاد حسب المحدثين، لابدّ من تسجيل الخلاف الذي وقع بين علماء اللّغة . قديماً وحديثاً . حول وقوع هذه الظّاهرة أو عدم وقوعها في اللّغة العربية، إذ اعتبرها بعضهم مجرّد نوع من المشترك اللّفظي، من هؤلاء السّيوطي (ت 911 هـ)الذي رأى أنها "نوع من المشترك " [1]، مع أنّه أورد مجموعة من الأقوال لغيره من علماء اللّغة الذين اعترفوا بهذه الظّاهرة . أي التّضاد . مثل المبرّد الذي قال أنّه "من كلام العرب اختلاف اللّفظين لاختلاف المعنيين (...) قولك: ذهب و جاء، قام وقعد " [2]، وكذلك الأصمعي فقد ذكر جملة من الألفاظ عدّها من الأضداد وذلك في قوله: "المشيح: الجاد و المشيح: الحذر (...)، والصّارخ: المستغيث و الصارخ: المغيث، والإهماد: السّرعة في السّير و الإهماد: الإقامة ...الخ"[3]. كما اعترف الكسائي بوقوع التّضاد واتّضح ذلك من خلال قوله:"أفدت المال:أعطيته غيري، وأفدته: استفدته"[4].

وكان ابن دريد ممن جاء ذكره في "المزهر" فقد ضرب مثالاً عن الأضداد . في كتابه "جمهرة اللّغة" . بكلمة (البكّ) فقال: " البكّ : التفريق، والبكّ: الازدحام"[5]، كما أشار السّيوطي السّيوطي إلى مجموعة من الأضداد كان الفيروز أبادي أوره في قاموسه من ذلك: "أكْعَتَ: انطلق مسرعاً و قعد: ضدّ، وقَعَثَ له العطية : أجزلها، وقَعَثَ له قعثةً: أعطاه قليلاً: ضدّ، والسّبح: النّوم و السّكون والتّقلب والانتشار في الأرض: ضدّ "[6].

أمّا من تزعّم منكري التّضاد فهو العالم اللّغوي ابن دُرُستُوَيْه (ت 347 هـ)، وقد ألّف كتاباً في ذلك أسماه (في إبطال الأضداد) جاء ذكره في كتاب (المزهر) للسّيوطي، وقد قال: "النّوءُ: الارتفاع بمشقّة و ثقل، ومنه قيل للكوكب: قد ناء إذا طلع، وزعم قوم من اللّغويين أنّ النّوء: السّقوط أيضاً و أنّه من الأضداد، وقد أوضحنا الحجّة عليهم في كتابنا في إبطال الأضداد "[7].

---

[1] السّيوطي: المزهر، ج01، ص 387.

[2] المرجع نفسه، ص 388

[3] المرجع نفسه، ص 390.

[4] المرجع نفسه، ص 391.

[5] المرجع نفسه ، ص 392 .

[6] المرجع نفسه ، ص 394-395.

[7] المرجع نفسه ، ص 396.

غير أنّ هناك من اللّغويين من عارض هذا الرأي و أثبت وقوع التّضاد في اللّغة العربية مثل ابن الأنباري الذي وضع كتاب (الأضداد) رغبة منه في الرّد على هؤلاء المنكرين لهذه الظّاهرة، وقدّم لتحقيق ذلك أمثلة كثيرة أهمها: لفظ (جَلَل) الذي رأى أنّه قد يعني: (عظيم) أو (يسير) مستشهداً بقول القائل:

كُلُّ شَيْءٍ مَا خَلاَ المَوْتَ جَلَل وَالفَتَى يَسْعَى وَيُلْهِيهِ الأَمَلَ[1]

إذ اعتبر أنّه من غير المعقول أن " يتوهّم ذو عقل وتمييز أنّ (الجلل) هاهنا معناه عظيم"[2]، واستند إلى السّياق للوصول إلى أنّ (جلل) كانت في البيت بمعنى (يسير).

أمّا ورودها بمعنى (عظيم) فكانت في قول شاعر آخر:

رَسمَ دَارٍ وَقَفَتْ فِي طَلَلِه كِدْتُ أَقْضِي الحَيَاةَ مِنْ جَلَلِهْ[3]

وقد علّق الأنباري على البيت بقوله: "أراد . أي الشاعر . من عظمه عندي"[4].

واعتبر هذا اللّغوي أنّ إنكار التَّضاد مردّه النزعة الشعوبية المعادية للعرب والعربية، وقال مؤكداً ذلك: "ويظن أهل البدع والزّيغ والإزراء بالعرب، أنّ ذلك كان منهم لنقصان حكمتهم وقلة بلاغتهم وكثرة الالتباس في محاوراتهم (...) ويحتجّون بأن الاسم منبئ عن المعنى الذي تحته ودالّ عليه " [5]، ويرد ابن الأنباري على هذه المزاعم قائلاً: "كلام العرب يصحّح بعضه بعضا، ويرتبط أوّله بآخره (...) فجاز وقوع اللّفظة على المعنيين المتضادين، لأنّه يتقدّمها ويأتي بعدها ما يدل على خصوصية أحد المعنيين دون الآخر، ولا يراد بها في حال التكلّم والإخبار إلاّ معنى واحد" [6]. ويقصد صاحب" الأضداد" أن مسألة إنكار الأضداد الأضداد أثارها الشعوبيون الحاقدون على العرب ولغتهم – كما سلف ذكره– وأن هذه الظاهرة مرتبطة بسياق الكلام و ارتباط أجزائه ببعضها بالاعتماد على القرائن اللفظية والحالية .

أما علماء اللغ ة المحدثون، فاعترف أغلبهم بوقوع التضاد إذ أن "الضدية نوع من العلاقة بين المعاني، بل ربما كانت أقرب إلى الذهن من علاقة أخرى " ، وفسروا إنكار

---

[1] ابن الأنباري: الأضداد، ص 02.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

[3] المرجع نفسه، ص91.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

[5] المرجع نفسه ، ص ن .

[6] المرجع نفسه، ص 02.

بعض القدماء من الشعوبيين لهذه الظاهرة من باب ألاّ وجود لها في غير اللغة العربية ، فهي متفردة بها ، ودليل ذلك أنهم "لم يتحدثوا عما فيها من ترادف واشتراك لفظي بخير أو شر، لأن لغتهم الفارسية وغيرها لا تخلو من أمثلة لهتين الظاهرتين".

غير أن المحدثين اشترطوا لوقوع التضاد مجموعة من الشروط لعل أهمها هو "اتحاد الكلمة ومتعلقاتها في المعنيين " [1]، لأن التغيير الذي يمسها هي ومتعلقاتها قد يخرجها من دائرة الأضداد ، من ذلك الوزن (فعل) الذي قد يتغير إن زيد على أحرفه الأصلية حرف آخر فأصبح مثلا : (افعل). لذا، فقد وافق المحدثون ابن الأنباري حين اعتبر أن (ترب) و (أترب)ليسا من الأضداد ، وذلك ردا على ما جاء عند قطرب الذي: "(ترب)الرجل بمعنى : افتقر ، و(أترب) بمعنى : استغنى " [2] ، أما ابن الأنباري فرأى أن (ترب الرجل) تعنى : لصق بالتراب من شدة الفقر [3].

ويرى المحدثون أن التضاد متنوع وغير محصور في علاقة واحدة ، وعليه فقد فرقوا بين أنواع أربعة لهذه الظاهرة هي:

1 –المتخالفات : وهي عبارة عن لفظين مختلفين في اللفظ وكذا في المعنى ، وهذا التضاد "شبيه بالطباق الإيجابي عند البلاغيين "[4]، مثل قولنا ضحك وحزن.

2 –المتعاكسات : و التعاكس هو "ما يعرف بالتضاد الثنائي القائم على العلاقة " [5]، مثل : الأرض و السماء .

3 –المتضادات العلائقية :" وهي التي تظهر فيها العلاقة التبادلية بين الألفاظ " [6]، مثل : زوج وزوجة.

4 –التّضاد : هو علاقة أسلوبية مفادها أن "لفظة واحدة تقع على شيئي ن ضدين كلفظة: جون وجلل" [1]

---

[1] رمضان عبد التواب : فصول في فقه اللغة : ص338.

[2] المرجع نفسه ، ص 340.

[3] ابن الانباري : الاضداد ، ص 380.

[4] المرجع نفسه ، ص ن .

[5] عبد الواحد حسن الشيخ : العلاقات الدلالية ، ص 79 .

[6] المرجع نفسه ، ص ن .

وقد شغلت هذه العلاقة اهتمام اللغويين قديما وحديثا، وإن كان المحدثون أكثر موضوعية إذ توصلوا إلى أنه "من التعسف إنكار التضاد مهما كان قليلا أو نادرا، كما أنه ليس بالكثرة التي ذهب إليها الفريق المثبت للتضاد ".[2]

هذا ما سجل عن ظاهرة التضاد في الدرس اللغوي العربي، أما في الدراسات الدلالية الغربية فلم يتم تناول هته العلاقة بمفهومها الاصطلاحي عندنا، وإنما هي تعني بالنسبة لهم "كل كلمة تلفظ فتثير معناها المضاد ".[3]، بمعنى أنها لا تعبر بنفسها عن معنيين متضادين كما هو الأمر في اللغة العربية ، نحو قولنا : الصدق ، فذلك بالضرورة يثير في أذهاننا معنى الكذب.

كما بين الغربيون أن التضاد ليس نقيضا للترادف – كما يعتقد – خاصة وأن الترادف كان محل خلاف و نقاش بين اللغويين – قديما وحتى حديثا – وأنه أصبح "من المشكوك فيه وجود أي مترادفات حقيقية "[4]، في حين يعتبر التضاد بأنه "ملمح طبيعي للغاية للّغة ، ويمكن تحديده بدقة تامة "[5].

وسيحاول البحث في الجانب التطبيقي الكشف عن علاقات التضاد الأربع – كما حددها المحدثون – في الخطاب الشعري الششتري

2- 2- 1- المتخالفات :ANTONYNMIE GRADABLE

يعد التخالف من أهم العلاقات المحددة لدلالة الكلمة ، فوقوعها مع كلمة أخرى في علاقة تخالف "يحدد لنا دلالات هذه الكلمة عن طريق ثنائيات التخالف "[6].

و المتخالفات هي – كما سبق ذكره– عبارة عن لفظين اختلفا لفظا و تضادّا معنا، وهو ما يطلق عليه المحدثون: التضاد المتدرج "فإذا كان شيء ما (أ)فإنه ليس (ب) كما أن

---

[1] المرجع السابق، ص ن .

[2] المرجع نفسه، ص ن .

[3] احمد نعيم الكراعين : علم الدلالة : ص 124 .

[4] بالمر : علم الدلالة ، ص 122.

[5] المرجع نفسه، ص ن .

[6] محمود حجازي : مدخل إلى علم اللغة ، ص 150.

(ب) ليست (أ)" [1]، فإنكار أحد العنصرين لا يعني بالضرورة الإقرار بالعنصر الآخر ومثل هذا التضاد نراه في وحدات الششتري الآتي ذكرها :

وَعَدَّدَ شَيْئًا لَم يَكُنْ غَيْرَ وَاحِدٍ بِأَلْفَاظِ أَسْمَاءٍ بِهَا شَتَّتَ المَعْنَى[2]

فكما هو ظاهر فإن اللفظين المتضادين في هذه الوحدة هما (عدد)و (واحد)، والشيء إن لم يكن واحدا فهو لا يكون وجوبا أكثر عددا ، ومثل هذا التفسير يعطى بعيدا عن السياق، غير أن الناص ذكر قرينة تثبت المقصود وتوضحه ، وقد تمثلت في [يألفاظ أسماء بها شتت المعنى]، ودائما ما نقول عن قدرة الله سبحانه وتعالى بأنه وحّد الأصل وعدد المخارج ، وهذا تخالف واضح ، غير أن لفظ (عدد) لا يعد نقيضا مباشرا للفظ (واحد) ، فبالإمكان اِعتبار كلمات كثيرة أخرى كأضداد بهذا الأخير، من ذلك كلمة (مجموعة)أو عدد معين (اثنان ثلاثة ،...).

عَذَابُ الهَوَى عَذْبٌ عَلَى كُلِ عَاشِقٍ وَإِنْ كَانَ عِنْدَ الغَيْرِ صَعْبٌ وَوَاصِبُ[3]

إذ لا يعد الأمر (الصعب) النقيض الوحيد (للعذب)، وهنا تتضح فكرة التدرج، فما ليس (صعبا) ليس بالضرورة أن يكون (عذبا) ، بل قد يكون سهلا – مثلا– أو أكثر صعوبة ...الخ .

نِلْتَ السّرُورَ بِـــالعَنَا لاَ رَاحَةَ دُونَ الشَّقَا[4]

أيضا (فالعنا) لا يعد النقيض الأوحد (للسرور)، فما ليس فيه العناء ليس شرطا أن يجلب السرور، بل قد يجلب الراحة أو الاستجمام ، أو الرضا...

فَالفَنَا فِيهِ حَيَاةٌ فلَفْنَ إِنْ رِدْتَ تَبْقَى [5]

فبملاحظة عجز البيت نكتشف لفظين متخالفين هما (افن) و(تبقى) فكلاهما يعتبر في معيار متدرج، و بالإمكان اعتبارهما زوجين من المتضادات غير أن ذكر أحدهما – في

[1] حسن الشيخ : العلاقات الدلالية ، ص 49.

[2] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 74.

[3] المصدر نفسه ، ص 35.

[4] المصدر نفسه، ص 55.

[5] المصدر نفسه، ص 56.

سياق الخطاب الشعري الصوفي – لا يعني أن الإعتراف بالآخر واجب ، كما أن الحياة لا تقابلها بالضرورة الفناء، لذا رأى الباحثون في هذا المجال أنه لابد أن نتناول هته الكلمات كلها بالنظر إلى قابلية التدرج ، فوصول الصوفي إلى الحياة التي يبتغيها في عالمه البديل الأزلي يعتمد أولا على التدرج وقد يصل بعد مراتب ومقامات عديدة إلى الفناء.

ويتضح هذا الأمر أيضا في قوله :

إِنْ تُرِدْ وَصْلَهَا فمَوْتُكَ شَرْطٌ لاَ يَنَالُ الوِصَالَ مَنْ فِيهِ فَضْلَهْ[1]

ومن المتخالفات الواردة في الخطاب الشعري الششتري قوله :

وَلَمَا أَتيت الدِير أَمْسَيتُ سَيِّدًا وَأَصْبَحْتُ مِنْ زَهْوِي أَجُرُ بِه الذيلاَ[2]

فمع أن ما يبدو ظاهرا هو أن العلاقة بين (أمسيت) و (أصبحت) هي علاقة تعاكس، غير أنه – وبقليل من الإمعان – نكتشف احتمالا آخر متمثلا في اللفظ (صرت) و الذي يجعل من الكلمات الثلاث مجموعة دلالية ذات علاقة تخالف.

زارنِي حِبِّي وَطَابتْ أَوقَاتِي وَسمع لِـي الحَبِيبْ[3]

وَعَفَا عَنْ جَمِيـعْ زَلاَّتِي عَلَى غيْظ الـرقيبْ

فبملاحظة صدر الوحدة الثانية ، نكتشف لفظين متخالفين هما (عفا) و (زلاتي) فكلاهما يعتبر عضو في معيار متدرج ، وهما زوجين من المتضادات إن شئنا ، غير أن كل منها لا يعني بالضرورة أن الإعتراف بالأخر واجب ، كما أن إحجام المخطأ عن الزلل لا يقابله بالضرورة العفو ، أيضا تنسب إلى هذين الكلمتين، بالنظر إلى قابلية التدرج، فالتوقف عن المعاصي أمر يعتمد أولا على التدرج، وقد يصل بعد مراحل عديدة إلى إحراز العفو و المغفرة.

2 – 2– 2– المتعاكسات : ANTONYMIC NONGRADABLE

تقوم علاقة التعاكس – كما أشير سابقا – " على أن الشيء إذا لم يكن (أ) فهو (ب) والعكس صحيح "[1]، وقد أطلق اللغويون على هته العلاقة مصطلح: التضاد الحاد أو غير

[1] المصدر السابق ، ص 57 .

[2] المصدر نفسه، ص 61.

[3] المصدر نفسه، ص89 –90.

المتدرج ، فنفي أحد اللفظين يعني حتما الاعتراف بالآخر "وهذا النوع قريب من النقيضين عند المناطقة ، ويتفق مع قولهم أن النقيضين يجتمعان أو أنهما يمكن أن يصدقا أو يكذبا معا "[2].

ومن المتعاكسات في الخطاب الشعري الششتري ما ورد في الوحدات الآتية ذكرها:

سُقِيتُ كَأْسَ الهَوَى قَدِيمًا مِنْ غَيْرِ أَرْضِي وَلاَ سَمَائِي[3]

إن اللفظين الواردان في عجز الوحدة (أرضي) و (سمائي) متعاكسين ، ولا مجال أمام احتمال ثالث ، فمجرد ذكر اللفظ الأول (الأرض) أثار في أذهاننا (السماء)، ذلك لأن "اللفظ بمجرد أن يذكر يستدعي اللفظ المطابق له دلاليا "[4].

سُلُّوِيَ مَكْرُوهٌ وَحُبكَ وَاجِبٌ وَشَوقِي مُقِيمٌ وَ التَّوَاصُلُ غَائِبُ[5]

تعد الوحدات الدلالية (مكروه) و (واجب)، (مقيم) و(غائب) من المتعاكسات في هته الوحدة، فالشيء إذَا لم يكن مكروها فهو واجب، وإذا لم يكن فعل الإقامة فبالضرورة يكون الغياب، ومثل هذا التفسير يؤكده سياق الكلام، وأوحت هته المتعاكسات بالعوائق التي يلاقيها الصوفي في سبيل القرب من الحضرة الإلهية ، ومواجيده التي يعانيها.

لَوْ سَقَاهَا لِمَيِّتٍ عَادَ حَيًّا فَهِيَ رَاحِي وَرَاحَةُ الأَرْوَاحِ[6]

أمام هذين اللفظين المتعاكسين (ميت) و(حيا) لا مجال لورود لفظ ثالث يشاركهما، فالإنسان إذا لم يكن حيا ، يكون بالضرورة ميتا ، فالخلق ينقسمون في وجودهم إلى حي تدب فيه الحياة و تسكنه الروح، وميت لا حياة فيه ولا روح، وأريد بالمتعاكسات في هته الوحدة التأكيد على أن الحب الإلهي (الخمرة) باق على الرغم من التباعد الذي أوهم به

---

[1] حسن الشيخ : العلاقات الدلالية : ص 79 .

[2] أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، ص 102.

[3] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 33.

[4] الكراعين : علم الدلالة ،ص 124.

[5] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 38 .

[6] المصدر نفسه ، ص 38 .

السياق فالعلاقة بين المحب و محبوبه لا تنفصل حتى أنك إذا سقيت الخمر لميت عاد حيا.

دُجَى غَيْهَب التفرِيقِ قَدْ زَالَ واشمطَّا وَاقْبَلَ صُبْحُ الجَمْعِ مِنْ بَعْدِ مَا شَطَّا[1]

والتضاد الثنائي القائم على التعاكس في هذه الوحدة كان أظهر بين (الدجى) و(الصبح)، وقد يرى دارس آخر لهذه الوحدة أنها قد تظم أوقاتا أخرى من اليوم ، إلاّ أن الذات الشاعرة حصرت المعنى بين الزمنين المذكورين فحسب ، ورأت أن الصوفي العرفاني يهتدي إلى محبوبه حينما يقبل صبح الجمع، ويزول دجى التفريق، وهذا ما يحيلنا إلى تعاكس آخر في هته الوحدة بين (التفريق) و(الجمع)، فالمحب إما أنه ينعم بقرب محبوبه ووصاله، وإما أنه يتحسر على فراقه والبعد عنه، وهذه المقابلة بين المتعاكسات في هته الوحدة أكدت أيضا ما يكابده الصوفي العرفاني في تجربته الصوفية من
ألم الهجر وما يحصل له من اللذة بنشوة اللقاء.

فَسيَانَ عِنْدِي البُعْدُ والقُرْبُ وَ النَّوَى وَمَا هَابَنِي قَبْضٌ وَمَا أَبْتَغِي بَسْطَا[2]

و الألفاظ المتعاكسة في هته الوحدة الشعرية هي (القبض) و (البسط)، وتعريف القبض عند الصوفية بأنه حال رجل عارف ليس فيه فضل لشيء غير معرفته، والبسط حال رجل عارف بسطه الحق ، وتولى حفظه حتى يتأدب الخلق به، كما ورد في هته الوحدة متعاكسان ، وهما مصطلحان آخران من مصطلحات الصوفية : (البعد) و(القرب) فالأول هو بعد العبد عن المكاشفة و المشاهدة في أحد التعريفين له ، و في الآخر هو الإقامة على المخالفة[3]، و الثاني هو قرب العبد من الحق سبحانه بالمكاشفة و المشاهدة والإنقطاع له عما سواه[4].

وَقَدْ ضَاقَ صَدْرُ الششتريِّ بِكَتْمِهِ مَعَ الصَّحْوِ بَعْدَ المَحْوِ وَالوسعِ فِي الصَّدْرِ[5]

---

[1] المصدر السابق ، ص 53.

[2] المصدر نفسه، ص ن .

[3] ينظر : عبد المنعم حفني : معجم مصطلحات الصوفية ، ط 01 ، دار السيرة ، بيروت ، 1980 .

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 216.

[5] الششتري ، الديوان ، ص 43.

و الصحو عند الصوفية هو رجوع السالك الواصل إلى الإحساس بعد الغيبة، والصحو بذلك يعقب السكر، ويسمى الصحو الثاني على اعتبار أن الصحو الأول يكون قبل السكر.

ولكنه لا يبعد في شيء من الأحوال، والصحو قريب في معناه من الحضور، إلاّ أن الصحو حادث والحضور قد يدوم [1]، أما المحو فهو مصطلح يدل على رفع أوصاف العادة بحيث يغيب العبد عندها عن عقله، ويحصل منه أفعال وأقوال لا مدخل لعقله فيه كالسكر من الخمر [2].

وَلنَا مِن وَصْلِهَا جَمْعٌ وَمِنْ بُعْدِهَا فرقٌ همَا حَال إِليَّ
فَبحكمِ الجَمعِ لاَ فرقَ لَهَا وَ بِحُكمِ الفَرْقِ تَلْبِيسُ عَليْ [3]

و الجمع عند الصوفية "هو إزالة الشعث و التفرقة بين القدم والحدث، لأنه لما انجذبت بصيرة الروح إلى مشاهدة الذات العليا استتر نور العقل الفارق بين الأشياء في علمه بنور الذات القديمة ، وارتفع التمييز بين القدم و الحدث لزهوق الباطل عند مجيء الحق ، وتسمى هته الحالة جمعا ثم إذا أسبل حجاب العزة على وجه الذات العلية، وعاد الروح إلى عالم الخلق ، وظهر نور العقل لبعد الروح عن الذات العلية ، عاد التمييز بين القدم و الحدث سميت هته الحالة تفرقة.

وَقَارِئ فِكْرِي لِلْمَحَاسِنِ تَالِيًا عَلَى دَرْسِ آيَات الجمَالِ يُوَاظِبُ
أُنَزِّهُ طَرفِي فِي سَمَاءِ جمَالِكمْ لِثَاقِبِ ذِهْنِي نَجْمُهَا هُوَ ثَاقِبُ [4]

في هذه الوحدة تعاكس وقع بين مصطلحين صوفيين (جمال) و (جلال) فالجلال في نظر بعض الصوفية نعت من نعوت الجبروت يتصف بها الله سبحانه وتعالى وحده، فهو صاحب القهر والغلبة ، العظمة و الكبرياء ، فأما الجمال فإنه يطلق على الحق كنعت من نعوت الرحمة و اللطف و الرأفة ، و الله عز وجعل يكاشف القلوب مرة بجلاله ومرة بوصف

[1] ينظر: عبد المنعم حفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص239.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن .

[3] الششتري، الديوان ص 82.

[4] المصدر السابق، ص 34.

جماله،فإذا كاشفها بوصف جلاله صارت أحوالها دهشة و اندهاشا ، وإذا كاشفها بجماله صارت أحوالها تعطشا و عطشا ، و السالك إلى الله إذا كاشفه الحق بجلاله أفناه، وإذا كاشفه بجماله أحياه ، ومعنى أفناه غيبه عما سوى الحضرة ، ومعنى أحياه قربه وأبقاه ، إذ أن الفناء غالبا ما يعقبه البقاء.

فَإِنْ تَجَوهَرتَ فَاشْطحْ فَالسُّكونُ هُنَا لاَ ينْبَغِي إِنَّمَا السَّكْرِانُ من شَطَحَا[1]

فالشطح والسكون متضادان ، إذ الشطح دعوى حق يفصح بها العارف من غير إذن الهي، وذكر الحفني أنها كلمة عليها رائحة الرعونة والدعوى، تصدر من أهل المعرفة باضطرار واضطراب ، وهو من زلات المحققين[2].

جُورُهَا عَدل فَامَّا عَدْلُهَا فَهُو فَضْلٌ فَاستَزِدْ مِنْهُ أُخيْ[3]

اللفظان المتضادان في هته الوحدة هما (الجور) و (العدل) وهما متعاكسان بالنظر إلى أن الإنسان إن لم يكن جائر فهو عادل.

2 – 2 – 3 – المتضادات العلائقية : OPPOSANTS RELATIONNELS

فضل بالمر أن يطلق على المتضادات العلائقية مصطلح : "المتقابلات ذات الارتباط"[4]، وفسرها بطريقة علمية قائلا " لو أن لدينا الموضوعين : أ، ب والعلاقة ع، فإن (أ ع ب) تستلزم (ب ع أ) "[5]، وأعطى ثنائيات من هته العلاقة كأمثلة نحو: يشتري/يبيع، يستأجر/يؤجر، يعطي/يستلم، وهته أفعال، أما الأسماء فذكر: زوج/زوجة، ابن/ابنة...

و الملاحظ أن مثل هته المتضادات العلائقية لم يرد منها إلا القليل في الخطاب الششتري وانحصر في وحدات معدودة ومع ذلك كان ملمحا أسلوبيا ميز خطابه الشعري لما أضفى على الوحدات من جمالية و شعرية.

---

[1] المصدر نفسه، ص 37.

[2] الحفني : معجم مصطلحات الصوفية ، ص 66.

[3] الششتري : الديوان ، ص 82.

[4] بالمر : علم الدلالة ، ص127.

[5] المرجع السابق ، ص ن .

حَدِيثُ سِوَاكَ السَّمْعُ عَنهُ مُحَرَّمٌ فَكُلِّيَ مَسْلُوبٌ وَحُسنُكَ سَالِبُ[1]

نتمكن بعد تحليل الوحدة من استنتاج متضادين بينهما علاقة تبادلية (مسلوب) و(سالب)، وهي علائقية على نحو واضح ، فمن الطبيعي أن يكون السالب سببا في وجود من هو مسلوب ولا أحد من العنصرين يمكنه أن يتصف الوصفين معا في آن واحد.

قَوْمٌ تَمَنى المُلوكُ رِفْعَتَهُمْ لِمَا رَأَوا مِن سُمُو رِفْعَتِهِمْ[2]

فبتفكيك صدر الوحدة قد نكتشف ثنائية من المقابلات ذات الارتباط وهي: (القوم) و(الملوك)، فالمتضادين بينهما علاقة تبادلية، فالإنسان إما أن يكون واحد من الرعية (القوم) أو حاكما وأميرا عليهم، وأيضا لا أحد من العنصرين يمكنه أن يحل محل الآخر

الخَلقُ خَلْقُكُمْ وَ الأَمرُ أَمْرُكـمْ فَأَيُ شَيْءٍ أَنَا لاَ كُنتَ مِن طَلَلِ

الحَقُ قُلْتُ وَ مَا فِي الكَونِ غَيْرُكُم أَعُوذُ بِاللهِ مِن عِلمِي ومِنْ عَمَلِي[3]

اللفظان (الخلق) و(الله) من المتقابلات ذوات الارتباط، ففي (الخلق) قابلية للانعكاس، إذ أنه بمجرد ذكره، يثير ذلك في ذهن المخاطب معنى دال على الخالق (الله).

وادْخُلْ مَعَ النُّدْمَانِ فِي آدَابِهِمْ وأَحْفظْ عَلَى الكِتْمَانِ للأَسْرَارِ[4]

فكلمة (الندمان) تنتمي إلى ثنائية تبادلية عكسية وهي (الندمان، السقاة)، وهذا النوع من العلاقة الضدية لا يوحي بالعلاقة فقط وإنما بنوع الشخص ، فالطرف الأول في العلاقة (الندمان) هو الصوفي الذي ينتشي بخمرة الحب الإلهي ، الطرف الأخر (الساقي) هو الله الذي يمده بهذا الفيض من الوجد و المحبة .

قَدْ اتَّحَدَتْ هَاءُ الفَقِيهِ بِرَائِنَا وقَد فتحتْ فَكا لِفَكٍ مِنَ القَبْرِ[5]

---

[1] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 35.

[2] المصدر نفسه، ص 65.

[3] المصدر نفسه ، ص 63.

[4] المصدر نفسه ، ص 39 .

[5] المصدر السابق ، ص 43 .

أيضا في لفظ (الفقيه) قابلية للانعكاس ، وهي من المتضادات العلائقية ، إذ بمجرد أن يذكر (الفقيه) يتبادر إلى ذهن المتلقي معنا دال على (طالب الفتوى) و المتضادات في هذه الوحدة تصور العلاقة بين المريد وتابعيه .

يَا سَاقِيَ القَوْمِ منْ شَذَاهُ الكلُّ لمَّا سَقَيْتَ تَاهُوا
مَا شَرِبَ الكَاسَ وَاحْتَسَاهُ إلا مُحِبٌّ قَدِ اصْطَفَاهُ[1]

وَبَيَّنَ أَسْرَارَ العُبُودِيَةِ الـتِي عن أعرَابِهَا لَم يَرْفَعُوا اللَّبْس وَاللَّجْنَا[2]
يَا أَهْلَ رَامَةَ كَمْ أَرُومُ وِصَالَكُمْ وَأَبِيعُ فِيهِ العُمْرَ لَوْ مَا يُشْتَرَى[3]

فالمتضادات العلائقية تمثلت في (ساقي، نديم)، (محب، محبوب)، (العبودية، الأُلوهية)، (أبيع، يشترى)، وهذه الثنائيات من المقابلات ذوات الارتباط – كما ذكر بالمر – إذ البيع يستلزم الشراء، والسقي يستلزم الشرب، والمحب يستلزم أن يكون هناك محبوب، والعبودية تربطها بالأُلوهية علاقة عكسية.

وجل المتضادات العلائقية تقريبا في الخطاب الشعري الصوفي الششتري تمثلت في ثنائيات من المتقابلات ذات الارتباط بين الذات الإلهية والصوفي العرفاني ، سواء أكان ورودها ضمن سياق الحقل الخمري أو الغزلي أو غيرها من الحقول الأخرى السابق ذكرها.

و الملاحظ هو غياب المتضادات العلائقية الدالة على القرابة.

2-2-4- التضاد (كظاهرة تفردت بها اللغة العربية):

في هته نجد أن اللفظة الواحدة تقع في شيء على ضدين، وقد تعرض المبحث إلى هذه الظاهرة في الجانب النظري، و تمت الإشارة إلى انقسام علماء اللغة بين مثبت لظاهرة ومنكر لها ، كما أثيرت مسألة اختصاص اللغة العربية بهته الظاهرة دون غيرها على حد

[1] المصدر نفسه ، ص 79 .
[2] المصدر نفسه ، ص 76.
[3] المصدر نفسه، ص 50.

قول صبحي الصالح "وهو ما ليس له في اللغات الحية نظير" [1]، ودليل ذلك هو "أن بعض علماء المعاجم المعاصرين لم يجد مثالا يوضح به هته الظاهرة إلا من اللغة العربية "[2].

وفي هذا المبحث سيتم استقصاء بعض الوحدات الدلالية التي تندرج ضمن التضاد و التي تقع فيه اللفظة على المعنيين المتضادين – كما سبق ذكره– مع ضرورة الاحتكام إلى السياق لمعرفة أي المعنيين كان هو المقصود.

فَعَسَى عِنْدَ انْشِقَاقِ فَجْرِهَا يحمَدُ القَوْمُ جَمِيعًا السُّرَى[3]

اللفظ الذي له معنيان متضادان في هته الوحدة هو (عسى) "إذ قالوا: عسى شك وعسى يقين"[4]، ويظهر من السياق أن الغرض من اللفظ كان أقرب الى اليقين.

شَرِبْنَا كَأْسَ مَنْ نَهْوَى جِهَارًا فَهِمْنَا عِنْدَ رُؤيَتِه حَيَارَا[5]

نقل عن ابن الأنباري عن ابن السكيت عن أبي عبيدة أنه "يقال للإناء كأس وللشراب الذي فيه كأس"[6]، أما الفراء "الكأس: الإناء بما فيه، فإذا شرب الذي فيه لم يقل له كأس، بل يرد اسمه الذي هو اسمه من الآنية" [7]، غير أن ما أورده هؤلاء العلماء يثبت أن الكأس ليس من الأضداد، فالعلاقة بين الإناء و الشراب ليست عكسية ولا ضدية

ولذلك نجد السيوطي قد عرف التضاد في كتابه "المزهر" بأنه نوع من المشترك، ذلك أنه استند إلى مثل هذا المثال وغيره ، والأهم من ذلك أن الكأس المذكورة في الوحدة الشعرية لا تعني الشراب ولا الإناء، بل هي كأس مجازية قصد من خلالها إيراد التعبير عن نشوة الحب الإلهية.

---

[1] صبحي الصالح : دراسات فقه اللغة ، ص 313.

[2] حلمي خليل : مقدمة لدراسة فقه اللغة ، ص 177.

[3] الششتري : الديوان ، ص 50.

[4] سهل بن محمد بن عثمان السجستاني: كتاب الأضداد، تح:محمد عودة اختصار أبو جري،مكتبة الثقافة الدينية،مصر، 141هـ / 1994، ص 111.

[5] الششتري : الديوان ، ص47.

[6] ابن الأنباري : الأضداد ، ص 62 .

[7] المرجع السابق ، ص ن .

كَمَا أَلْقَي الكَلِيمُ بِهَا عَصَاهُ وَوَلَّى بِالمَخَافَةِ لِلْفِرَارْ [1]

اعتبر بعض اللغويين القدماء لفظ (خائف) من الأضداد لأنه يقع على معنيين متضادين، إذ يقال "رجل خائف إذا كان يخاف غيره، وسبيل خائف إذا كان مخوفا" [2]، غير أن السياق يرفع هذا الاحتمال ويؤكد المعنى الأول.

و(ولى) من الأضداد لقول السيوطي في المزهر: " ولى: إذا أقبل، ولى إذا أدبر" [3]، أما الناص فقد قصد المعنى الثاني أي الإدبار.

تَخَالُهُمْ عِنْدَ اللقَاءِ لَـهُ عِيرًا إِذَا فَرَّتْ مِنَ القَسْوَرَهْ[4]

و (خلت) من الأضداد إذ "يكون شكا ويكون يقينا" [5]، ولتحديد المعنى المقصود من الفعل في هته الوحدة الشعرية نستند إلى قول الفراء "خلت أصله من الخيال، إذ تخيلك لك الشيء ثم اعمل في الاسم والخبر، ونقل إلى معنى الظن " [6]، ومثل هذا الرأي يصدق على الوحدة الشعرية المدروسة، إذ أن سبب استخدام هذا الفعل كان الدافع إليه أولا هو الخيال ثم تولد عن ذلك ظن أقرب إلى اليقين.

حَاشَاكُمُو يَا أُهَيْلَ نَجْدَ أَنْ تَقْطَعُوا مِنْكُمُو رَجَائِي [7]

ذكر السجستاني أنه "يقال رجوت وارتجيت، وفي المعنيين طمعت وفقت" [8]، فلقد اعتبر (الرجاء) من الألفاظ التي تحمل معنيين متناقضين، و استشهد على أنه دال على الطمع بقوله تعالى: "وَيَرْجُونَ رَحْمَتَهُ وَيَخَافُونَ عَذَابَه" [9]، أما دلالته على الخوف فاستند لإثباته لقوله تعالى: "فَمَنْ كَانَ يَرْجُو لِقَاءَ رَبِهِ"[10].

---

[1] الششتري : الديوان ، ص 40.

[2] ابن الأنباري : الأضداد ، ص 162 .

[3] السيوطي : المزهر ، ج 01 ، ص 392 .

[4] الششتري : الديوان ، ص 47.

[5] ابن الأنباري : الأضداد ، ص 22.

[6] المرجع نفسه، ص ن .

[7] الششتري : الديوان ، ص 33.

[8] السجستاني : كتاب الأضداد ، ص 89 .

[9] سورة الإسراء : الآية 57.

[10] سورة الكهف : الآية 110.

خَمْرَةٌ تَرْكُهَا عَلَيْنَا حَرَامٌ لَيْسَ فِيهَا إِثْمٌ وَلاَ شُبُهَاتْ[1]

اعتبر علماء اللغة اللفظ (إثم) من الأضداد لأنه يقال " قد تأثم الرجل إذا أتى ما فيه الإثم، وتأثم إذا تجنب المآثم"[2].

الخلاصـة:

– البنية السطحية لا تحافظ على دلالتها العميقة، بل لاحظنا انزياحها من حقل دلالي إلى آخر، فالمصطلح الصوفي زئبقي تتغير دلالاته المفهومية والتصورية.

نسبة التضاد المتمثلة في الثنائيات الضدية التي كانت مصاحبة للحقول الدلالية أسهمت إسهاما في تشكيل جمالية النصوص المدروسة.

لجأ ابن خلدون إلى استخدام الترادف في مجمل شعره.

[1] الششتري : الديوان ، ص 36.

[2] ابن الأنباري : الأضداد ، ص 169.

كان عدد كبير من المترادفات المستعملة في الشعر المدروس مما تناوله منكروا الترادف، مثل أبي هلال العسكري.

كان الحظ الأوفر في الإستخدام للمتخالفات التي تعد من التضاد المتدرج.

، عمد الناص إلى استعمال المتخالفات بكثرة والمتعاكسات بنسبة أقل رغبة منه في توظيف معاني الألفاظ بذكر أضدادها سيما وأنها جاءت في الخطاب الصوفي الششتري لتعطي دلالات رمزية مغايرة ومميزة للفهم المشترك.

2-3- المشترك اللفظي :

عرف القدماء اللغويين المشترك اللفظي بأنه "اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على السواء عند أهل تلك اللغة " [1]، كما عرفه بعضهم بأنه " تسمية الأشياء الكثيرة بالاسم الواحد نحو : عين الماء و عين المال و عين السحاب" [2]، وقد بلغ اهتمامهم بهته الظاهرة اللغوية مداه إذ أنهم وضعوا كتب كثيرة إقرارا بوجودها ، ومن هؤلاء : مقاتل بن سليمان البلخي (ت 150) صاحب كتاب "الوجوه و النظائر "، فالمبرد (ت 285) صاحب كتاب "ما اتفق لفظه و اختلف معناه من القرآن المجيد".

ومع ذلك فقد ظهر علماء اللغة من أنكر وجود المشترك اللفظي مثل: ابن درستويه الذي عرفناه معارضا لظاهرة التضاد وقد قال في "شرح الفصيح" محاولا تضيق مجال الاشتراك "فلو جاز وضع لفظ واحد للدلالة على معنيين مختلفين أو أحدهما ضد الآخر، لما كان ذلك إبانة بل تعمية وتغطية ، ولكن قد يجيء الشيء النادر من هذا لعلل (...) فيتوهم من لا يعرف العلل أنهما لمعنيين مختلفين وإن اتفق اللفظان (...) إنما جاء ذلك في لغتين متباينتين أو لحذف و اختصار وقع في الكلام حتى اشتبه اللفظان وخفي سبب ذلك على السامع"[3]، والملاحظ أنه أعطى بعض أسباب نشوء هته الظاهرة في العربية، وهذا ما سيتم تفصيله لاحقا. وقد اتفق المحدثون على المشترك اللفظي موجود في اللغة دون مغالاة في إثباته حتى أن البعض منهم أيد ابن درستويه في آرائه "ذلك أن المشترك اللفظي الحقيقي إنما يكون حين لا نلمح أي صلة بين المعنيين " [4]، فإن كان أحدهما يمثل الحقيقة والأخر يعد المجاز فهو- حسب رأي هؤلاء المحدثين – ليس من المشترك كما رأوا أن مثل هته الظاهرة "لا توجد إلا في الألفاظ الحوشية أو الغريبة غير الدائرة على الألسن لا في نصوص الأدب [5]"

[1] السيوطي : المزهر ، ج01، ص 362.

[2] ابن فارس : الصاحبي ، ص 97.

[3] السيوطي : المزهر ، ج01، ص 385.

[4] رجب إبراهيم : دراسات في الدلالة ، ص 45.

[5] المرجع نفسه ، ص 46.

وقد ذكر علماء اللغة أسباب نشوء هته الألفاظ في اللغة فذهبوا إلى ذكر السبب الصوتي، السبب اللهجي، المجاز، تداخل اللغات، كما ذكروا سببا طريفا من أسباب نشوء الاشتراك اللفظي هو ما اصطلحوا عليه بالطفرة الدلالية و التي تنتج عن سوء فهم معين فيظهر معنى مغاير للحقيقة وينشأ المشترك اللفظي ويساعد هذا النشوء أن اللفظ قد يكون قليل الشيوع أو يقتصر استعماله على أساليب معينة فتصاب دلالته بشيء من الغموض ويصبح أكثر تعرضا للانحراف في الدلالة على الألفاظ الأخرى من ذلك كلمة (قاموس) التي تعني البحر الأبيض وقد أطلقها الفيرز أبادي على معجمه على سبيل المجاز، ومع كثرة انتشار هذا المعجم تحقق الاشتراك اللفظي واعتقد الناس أن القاموس بمعنى المعجم وحدثت الطفرة.

وإِذَا البُكَاءُ بِغَيْرِ دَمْعٍ دَأْبُهُ وَ الصَّبُ يجْرِي دَمْعُه بِعُيُونِهْ[1]

من المشترك الفظي: الوحدة الدلالية (الصب) فقد اعتبرها اللغويين القدماء من المشترك نظرًا لأنها دالة على معان متعددة ذكرها صاحب اللسان قائلا: "أنا صب أي عاشق مشتاق(...) ورجل صب بمنزلة قولك رجل فهم وحذر" [2]، أما بن الشجري فرأى أن معاني هذا اللفظ تتراوح بين الصفة والمصدر، وقال "الصب: المشتاق و اشتقاقه من الصبابة وهي رقة الشوق، والصب الانحطاط "[3].

غير أن هته الشروحات لا تناسب المعنى الحقيقي الذي قصده الناص إذ أراد معنى العشق فقط لا غير ، وهذا استنادا لقول اولمان "المؤلوف هو استعمال معنى واحد من هته المعاني فقط في السياق المعين " [4]

وكذا لفظ (النوى) الذي عد من المشترك "فالنوى:الدار والنوى:البنت والنوى البعد"[5].

أما في قول الششتري :

---

[1] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 77.

[2] ابن منظور : لسان العرب ، مج 01، مادة : صبب ، ص 518.

[3] ابن الشجري: ما اتفق لفظه واختلف معناه، ص 169.

[4] ستيفن اولمن : دور الكلمة في اللغة ، ص 54.

[5] السيوطي : المزهر : ج 01، ص 370.

فَقَدْ ذَوَى عُودُ النَّــوَى وغُصْنُ وَصْلِي أَوْرِقـا[1]

فجاء هذا بمعنى البعد فقط .

كما تعتبر الوحدة الدلالية (الجوى) من المشترك اللفظي فقد رأى ابن منظور أنها تعني "الحرقة وشدة الوجد من عشق أو حزن" [2]، أما الزمخشري فقال: "جوى(...) هو داء في الجوف لا يستمرأ منه الطعام "[3].

وقد وردت هته اللفظة في الوحدة الشعرية :

ارْحَمُوا مَنْ قَضَى جَوَى فِي هَوَاكُمْ وَقِفُوا عِنْدَ رَوْضَتِي بِالحَجُونِ[4]

وأفادت معنى الهوى و العشق وذلك بالاستناد إلى قرينة لفظية واقعة في صدر البيت وهي (هواكم).

أَقَمْتُمْ غَرَامِي فِي الهَوَى وَقَعَدْتُمُ وَأَسْهَرْتُمُو جَفْنِي القَرِيحَ وَ نِمْتُمُ[5]

جاء في مختار"الصحاح" أن (الغرام) "هو الشر و العذاب لقوله تعالى : "إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَاما" ، ورجل (مغرم) من (الغرم) الدين ، وقد أغرم بالشيء أي أولع به" [6]، وعليه فالوحدة الدلالية (الغرام) تعتبر من المشترك اللفظي، والمقصود من هذا اللفظ في الوحدة الشعرية ولوع الصوفي بنيل ما تشتهيه نفسه من الحضرة بالدنو من المحبوب

يَا حَبَذَا كُل مَن أَبْدَى مَوَاجِدَهُ وَلَمْ يُعَرْبِدْ وَقَالَ الحَقَّ وَافْتَضَحَا[7]

---

[1] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص55.

[2] ابن منظور : لسان العرب ، مج 14 ، مادة : جوى ، ص 154 .

[3] الزمخشري :

[4] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 79.

[5] المصدر نفسه ، ص 66.

[6] محمد ابن أبي بكر الرازي : مختار الصحاح ، ط 04، تع مصطفى ديب ، دار الهدي ، عين مليلة ، الجزائر 1990، مادة : غرم ، ص 304.

[7] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 37.

وفي هته الوحدة لفظ يعتبر من المشترك حسب السيوطي الذي قال"وجدت شيئا إذا أردت وجدان الضالة، ووجدت على الرجل من الموجدة، ووجدت زيدا كرما أي علمت" والوجد المقصود في هته الوحدة هو الحب وما ينجم عنه من حزن.

قد بينت الدراسة التطبيقية أن اللفظ في السياق لا يدل إلا على معنى واحد ، أما بقية المعاني فلا يكون المتلقي بحاجة إليها، وهذا ما ذهب إليه علماء اللغة الغربيون مثل فندريس الذي اعتبر أننا حينما نقول بأن لإحدى الكلمات أكثر من معنى واحد في وقت واحد نكون ضحايا الإنخداع إلى حد ما، إذ لا يطفو في الشعور من المعاني المختلفة التي تدل عليها إحدى الكلمات إلا المعنى الذي يعنيه النص، أما المعاني الأخرى فتمحى وتتبدد ولا توجد إطلاقا.

وبما أن الحب الصوفي يعتبر العنصر القطب الذي تدور حوله رحى الصوفية فقد كانت معظم الكلمات الدالة على أكثر من معنى تصب في هذا السياق وإفادة معاني الشوق و الحب و الولع...

خاتمة

لقد كان هذا البحث تجربة و عرضا لأحد أخصب المناهج التحليلية للنص الأدبي و هو التحليل الأسلوبي على مدونة هي من أرسخ نصوص التراث ثراء باعتبارها تشكل رؤية خصبة أغفل الكثير من الباحثين على البحث في طياتها، ولهذا جاء هذا البحث لكشف بعض الغموض الذي يكتنف الأدب المغربي على واحد من أهم أركانه وهو الخطاب الشعري الصوفي عند واحد من أهم أعلامه الذي كان و لا يزال بعيدا عن الدراسات الأكاديمية و هو أبو الحسن علي الششتري.

ولقد عني هذا البحث بالوصول إلى التراكيب اللغوية و الأبنية الأسلوبية المكونة للخطاب الشعري الششتري من جهة ، و إدراك الخصائص و السمات الفنية المميزة لهذا الشعر من غيره من التشكيلات الشعرية من جهة أخرى ، و من ثم جاء هذا البحث اختبارا جادا لمبادئ التحليل الأسلوبي. إذ أننا أخضعنا فيه الخطاب الشعري الششتري . رغم ما يتسم به من طابع شخصي ذاتي بدءً من التصورات الميتافيزيقية وانتهاءً بالتشكيلات التعبيرية . للتحليل الموضوعي الذي يتجنب الأحكام الذاتية.

_ وبدأ تأملنا لشعر الششتري بدراسة المستوى الصوتي بوصفه أول خطوط المواجهة بين المتلقي و النص الشعري إذ ألفينا بعض التفرد الإيقاعي في شعر الششتري من بينه اعتماده على الأصوات المرققة دون المفخمة لمناسبتها لأجواء الأنس والمحبة التي يغرق فيها الصوفي في تجربتيه العرفانية والشعرية.

_ استعان الناص بالأوزان والقوافي التي يميل إليها والايقاع الذي يتأثر به، والتي كانت في مجملها هي الاختيارات نفسها للشعراء العرب في دواوينهم، والمنطق الوحيد الذي يخضع له الناص هو واقعه الداخلي الذي يتدفق لحظة الإبداع، وجاء توظيفه للأوزان الطويلة تعبيرا عن طول طريق التصوف ومشقته.

_ دلّ التنغيم في الخطاب الشعري الششتري على معانٍ متعددة ومشاعر وانفعالات مختلفة، وكان من أهم الملامح الأسلوبية فيه: تنغيم الاستفهام، تنغيم الشرط، تنغيم الحب الملتاح والهوى المذعن، فالخطابات الشعرية المختارة تكاد تكون

كلها تصويرا لعاطفة الحب الإلهي مع تسجيل غياب القرائن اللفظية وإسهام التنغيم السياقي في التعبير عن المعنى المراد ايصاله

_ كما حقق شعر الششتري بعض التفرد على المستوى التركيبي قوامه تكثيف الأبنية الإنشائية ، تشي أحيانا برغبة الشاعر العارمة في الاتجاه إلى الله ، كما تظهر أحيانا أخرى رغبته في معرفة مكانة الشاعر المحب عند محبوبه.

_ وقد تفنن الشاعر في استخدام تقنية التقديم و التأخير وفقا للصيغة الدلالية لأبياته على نحو صعب معها ربطها بدلالات معينة دون غيرها دعانا إلى تأكيد أن سياق النص هو المحدد لأبعاد تلك التقنية الدلالية، أما السمة التي كانت أكثر بروزا في ظاهرة التقديم و التأخير عند الششتري هي التناوب المستمر بين الفعل و الاسم مع تسجيل أن بعض حالات التقديم و التأخير كانت لتحقيق غرض بلاغي هو التنبيه لشرف المقدم و العناية به كما إستهوت الشاعر بنية الاعتراض.

_ حقق الناص بعض التفرد على المستوى الدلالي، فمن خلال مقاربتنا لنصوص الششتري الشعرية أمكننا الوقوف على طبيعة المعجم اللغوي الذي سخره لبناء شعرية خطابه الشعري، حيث تستحيل اللغة عنده إلى مجموعة من الإشارات والرموز الموحية بما في الدواخل من تجارب وجدانية و من حقائق باطنية و ذاتية بعيدة عن الواقع الملموس و المباشر، و بهذا ابتعدت هذه اللغة وتميزت عن تلك اللغة العادية التي تكتفي بالنقل الحرفي لمشاهد العالم الخارجي فهي لغة كشف بخلاف لغة الوصف والإخبار التي تنقل العالم المنفصل عن الذات نقلا وصفيا تصويريا.

_ تجربة الإبداع الصوفي تعتمد على الاتصال بجوهر الوجود وباطنه وتستبطن الذات المتألمة المتألهة ومن ثمة فإن اللغة في هذا المستوي إيحائية لأن موضوعها لا يناسب الوصف مما أدى إلي استخدامها استخداما خاصا اتسعت معه دلالات الكلمة المستعملة (وهكذا نجد كلمات كالقرب والرجاء والأنس والمحبة والجمع والوجد

والسكر والصحو والغشية... تتسع دلالاتها اتساعا قادرا على احتواء المعاني الجديدة ويبرز طرازا جديدا من العلاقات بين المعاني والتراكيب اللغوية.

_ تعددت الحقول الدلالية في الخطاب الشعري الصوفي مما يجعل المتلقي بين الحين والآخر ينزاح إلى علم أو فن معين، حيث تضمنت وحدات تبعث أول الأمر بدلالة مباشرة على المألوف لدى الناس، لكن سرعان ما تتجاوز المعنى الظاهري الأول إلى المعنى الإنزياحي أو الكنائي، مثل ما تم تسجيله في الحقل الخمري والغزلي، إذ وجدنا أن كلمة الخمرة في المفهوم الصوفي تأخذ دلالة إيجابية رمزية تحيل إلى الإمتزاج الوجداني والإتحاد بين الذاتين (العاشقة والمعشوقة)، كما تحيل إلى الصفاء والإنتشار، وتتجاوز بذلك المعنى الظاهري الذي يجعل المتلقي يقرأ خطابا شعريا في الزندقة والمجون.

_ أسهمت بنية التضاد المتمثلة في الثنائيات الضدية التي صحبت الحقول الدلالية في تشييد شعرية النصوص المدروسة.

_ و نشيرإلى أن الخطاب الشعري الششتري لم يكن بعيدا عن المؤثرات الفنية والمستجدات الإبداعية ، فقد تنبه الششتري إلى النظم عن طريق الموشحات والأزجال، فنقلها من مجال الحب الإنساني و المتع المادية إلى فضاء أرحب وأسمى من الروحانيات ، و ذلك لما لهذين النمطين الشعريين من ذيوع لدى العامة و قوة تأثير في نفوسهم اذ منح الموشح و الزجل للتصوف كثير من المصطلحات والموسيقى و الأناشيد مما له علاقة بمجالس الذكر و السماع عند الصوفية ، لهذا فما زال للباحثين جوانب كثيرة يمكنهم دراستها ومعرفة أسرارها في هذا التراث الثري لهذا الأنموذج الفذ.

_ وأخيرا نأمل أن نكون قد وفقنا في عملنا هذا ، فما كان فيه من صواب فذلك ما كنا نرجو ، و ما كان غير ذلك فحسبنا أننا بذلنا الجهد و الله من وراء القصد.

المصادر
و المراجع

المصادر و المراجع:

القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع).

المصادر:

1. أبو الحسن الششتري: الديوان، ط 01، تح: علي سامي النشار، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.

المراجع العربية:

2. أحمد أمين : فيض الخاطر ، دار موفم للنشر ، الجزائر ، 1989م ، ج 01 .

3. أحمد بن بابا التبكي : نهل الإبتهاج ، مطبعة فاس ، د ط ، 1963.

4. أحمد بن محمد العروضي : الجامع في العروض و القوافي ، ط 01 ، تح : زهير غازي زاهد و هلال ناجي ، دار الجبل ، بيروت ، لبنان ، 1416 هـ – 1996م.

5. احمد سليمان ياقوت : الأوزان الشعرية ، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1998 م.

6. احمد سليمان ياقوت: أبحاث في اللغة العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر ، 1964 م .

7. أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، 1990م.

8. أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، ط 05، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998م.

9. أحمد نعيم الكراعين: علم الدّلالة بين النظرية والتّطبيق: ط 01، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1413هـ –1993م.

10. احمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة –المعاني والبيان و البديل، ط 03، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1414هـ 1993 م.

11. أحمد الهاشمي :القواعد الأساسية للغة العربية ،تح:احمد قاسم ،المكتبة العصرية صيدا،بيروت،لبنان،1421هـ2003م.
12. أنطوان محسن القوال: الموشحات الأندلسية، ط 01، دار الكتاب العربي، 1994م.
13. إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر،ط 03،مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة، مصر، 1965
14. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ط 05، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1984م.
15. إبراهيم أنيس: في اللّهجات العربية، ط 04، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د.ت).
16. ايميل بديع يعقوب : معجم الإعراب والإملاء،ط 1 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ،1983.
17. الإبشيمي : المستطرف من كل فن مستظرف ، القاهرة، 1979،ص
أبو بشر عثمان بن قنبر سيبويه : الكتاب ، ط 01، تح : عبد السلام محمد هارون ، دار الجبل ، بيروت ، لبنان ، 1411هـ- 1991م، ج4.
18. بطرس البستاني : أدباء العرب (الأندلس و عصر الانبعاث ، د ت ، دار الجبل ، بيروت ، لبنان .
19. البهيقي : الآداب ، ط01 ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، 1988م
20. البيروني : تحقيق مالي الهند من مقولة : حيدر آباد ، 1958م .
21. تمام حسان : الخلاصة النحوية ، ط 01 ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، 1420هـ - 2000م.
22. تمام حسان : اللغة العربية – معناها ومبناها ، ط 03 ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، 1418هـ - 1998م .

23. جلال الدين السّيوطي: المزهر في علوم اللّغة وأنواعها. شرح وضبط و تصحيح، محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت). ج 01.

24. جورج غريب أسرار اللغة ، ط 01 ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1978 .

25. ابن الجوزي : تلبيس إبليس ، مطبعة السعادة ، 1340 هـ .

26. أبو الحسين أحمد بن زكريا بن فارس: الصّاحبي في فقه اللّغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها،ط 01، تحقيق وضبط: عمر فاروق الطّباع. مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1414هـ -1993م.

27. الخليل بن احمد الفرهيدي : العين ، تح : مهدي المخزومي و إبراهيم السمراني ، دار الرشد للنشر ، بيروت ، لبنان ، 1981م ، ج 01 .

28. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح:محمد الحبيب الخوجة،دار المغرب الإسلامي، بيروت،لبنان،1986م.

29. حلمي خليل: مقدمة لدراسة فقه اللّغة. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2003م.

30. دحدوح عبد الرحمان، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر.

31. رجاء عيد : البحث الأسلوبي – معاصرة وتراث، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، 1993 م .

32. رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر.

33. رجب عبد الجواد إبراهيم: دراسات في الدّلالة و المعجم. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان،1413هـ-1993م.

34. رمضان صادق :شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998.

35. رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللّغة العربية، ط 03، الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1415هـ –1994م.

36. رمضان الصباغ :في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية ، ط 01، دار الوفاء، الإسكندرية ، مصر ،1992م.

37. زكي مبارك : التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق ، ج 01 ، المكتبة العصرية للطباعة و النشر ، صيدا ، بيروت .

38. سمير أبو حمدان : الإبلاغية في بلاغة العربية ، ط 01 ، منشورات عويدات الدولية ، بيروت –باريس ، 1991م .

39. سميح أبو معلي: أبحاث لغوية، ط 1 ، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان الأردن ، 1423_ 2002.

40. ابن سناء الملك ابن هبة الله : دار الطراز ، نشر جودت الركابي ، دمشق ، 1947 م

41. سهل بن محمد بن عثمان السجستاني: كتاب الأضداد، تح:محمد عودة اختصار أبو جري،مكتبة الثقافة الدينية،مصر، 141هـ / 1994.

42. السّيد يعقوب بكر : نصوص في فقه اللّغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ت)، ج02.

43. شرف الدين علي الراجي : في علم اللغة عند العرب و رأي علم اللغة الحديث ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 2002م.

44. صبيح التميمي : إرشاد السالك إلى ألفية بن مالك ،دار الشهاب ، باتنة ، الجزائر ، 1988م..

45. صبحي الصالح: دراسات في فقه اللّغة، ط 01 دار العلم للملايين،بيروت، لبنان، 2000م.

46. صالح بلعيد : التراكيب وسياقاتها المختلفة عند الجرجاني ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1994.

47. صلاح رزق: أدبية النص ، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي ، ط 02 ،دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 2001م.

48. صلاح فضل : علم الأسلوب ، ط 01 ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، 1419 هـ – 1998م .

49. الصفدي : توشيح التوشيح : تح : البير حبيب مطلق ، دار الثقافة، بيروت ، 1966 م

50. طاهر سليمان حمودة :ظاهرة الحذف في الدرس العربي اللغوي ،الدار الجامعية للطباعة و النشر و التوزيع ،الإسكندرية ، مصر،1999م

51. عبد الحق حسين : اثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب للبحث والنشر، القاهرة، مصر ، 1998 م .

52. عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ط 01 ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2003 م.

53. عبد العزيز عتيق : الأدب العربي في الأندلس ، ط 02، دار النهضة العربية للطباعة ، بيروت ، 1976.

54. عبد الكريم اليافي : دراسة فنية في الأدب العربي ، ط 01 ، مطبعة دار الحياة ، دمشق ، 1972م.

55. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ط 03 ، تع :السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 1422هـ – 2001م .

56. عبد الفتاح عثمان : في علم المعاني ، دار الهاني للطباعة ، القاهرة ، مصر ،1990م.

57. عبد الراجحي : النحو العربي و الدرس العربي ، دار النهضة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،1986م.

58. عبد الرحمان ابن خلدون : المقدمة ، ط 01 ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1423 هـ – 2003م .

59. عبد السلام المسدّي : الأسلوب و الأسلوبية ، ط 02 ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1982م.

60. عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1981م.

61. عبد محمد الغدامي : الخطيئة و التكفير – من البنيوية الى التشريحية ، ط03، دار سعد الصباح ، الكويت ، 1993م.

62. عبد المنعم حفني : معجم مصطلحات الصوفية ، ط 01 ، دار السيرة ، بيروت ، 1980 .

63. عبد المنعم حفني : معجم المصطلحات الصوفية ،ط 01، دار المسيرة ، بيروت ، 1980م –1984م.

64. عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية و التراث البلاغي العربي. ط01.مكتبة و مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، 1419هـ. 1999م.

65. ابن عباد الرندي : الرسائل و المسائل ، مطبعة بولاق ، 1278 هـ .

66. أبو العباس محمد بن يزيد المبرد: المقتضب،تح : محمد عبد الخالق عضيمة ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ،القاهرة ، 1382 هـ، ج1.

67. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : البيان والتبيين ، تح : درويش جويدي،المكتبة العصرية،صيدا ، بيروت ، لبنان ، 1423هـ ، 2003م، ج01.

68. عز الدين الناصرة : جمرة النص الشعري " مقدمات نظرية الفاعلية والحداثة " ، اتحاد كتاب العرب ، بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان ، دار الكرمل ، 1995م

69. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، ط03، دار العودة، بيروت،لبنان، 1986م.

70. عبدو عبد العزيز قلقيلتة : البلاغة الاصطلاحية ، ط 02 ، دار الفكر العربي، القاهرة ،مصر ، 1411هـ 1991م.

71. عفيف الدين التلمساني : الديوان ، تح : العربي دحو ، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر ، 1994 م .

72. العلمي خليل : مقدمة لدراسة علم اللغة ، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر و التوزيع ، الإسكندرية ، مصر 2003م .

73. علي بن محمد : ابن بسام الأندلسي و كتاب الذخيرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989م .

74. أبو علي الحسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ط 01 ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، 1422هـ –2001م.ج01.

75. علي علي صبح : الأدب الإسلامي الصوفي ، المكتبة الأزهرية للتراث ، 1997م.

76. الغبريني : عنوان الدراية فيمن نزل ببجاية ، طبعة مراكش ، 1960 .

77. أبو الفتح عثمان بن جني :الخصائص،تح :عبد الحكيم بن محمد ، المكتبة التوفيقية ،القاهرة، مصر،ج 02.

78. أبو الفتح عثمان بن جني : كتاب العروض و مختصر القوافي ، تح :فوزي عيسى ، دار المعارف الجامعية ، الإسكندرية ، مصر، 2002.

79. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور : لسان العرب ، ط 01 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1300هـ ،ج01 ، مادة سلب .

80. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ج 03،مادة: ر ش ف.

81. فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولات التكور و التجديد فيه ، ط02، دار المعارف الجامعية ، الإسكندرية ، مصر، (د ت).

82. القشيري : الرسالة القشيرية ، ط 02 ، تح : معروف رزيق و علي عبد الحميد أبو الخير ، دار الخير ، دمشق ، 1995م.

83. الكلاباذي : التعرف لمذهب أهل التصوف ، تح: عبد الحليم محمود ، مكتبة الثقافة الدينية ،مصر ، 1998م .

84. كامل المهندس و مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب ، ط 02 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1984م .

85. كمال أبو ديب : الأنساق و البنية ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد 4، 1981 م.

86. ابن ليون التيجيبي : الإنالة العلمية للإنتصار للطائفة الصوفية ، دار الثقافة ، بيروت ، د ط ، 2004 .

87. محب الدّين أبو فيض الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس،ط 1، دار الفكر العربي،بيروت لبنان،1414هـ –1994م،مج 20.

88. محمد أبو الفتوح الشريف :التركيب و شواهده القرآنية ،ط 02 ،مكتبة الشباب ، مصر ، 1414هـ 1993م ،ج 1.

89. محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، ط 04 ، تع : مصطفى ديب ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، 1990.

90. محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، ط 01،مكتبة لبنان ، ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، 1994م

91. محمد عبد المطلب : جدلية الإغراء و التركيب في النقد العربي القديم ،القاهرة .

92. محمد عبد المنعم خفاش: الأدب في التراث الصوفي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة .

93. محمد حماسة عبد اللطيف : العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، مصر ، 2001.

94. محمد حماسة عبد الطيف ،احمد مختار عمر ومصطفى النحاس زهران:النحو الأساسي ،دار الفكر العربي،القاهرة ،مصر،1411هـ1997م.

95. محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم : معجم مصطلحات العروض والقافية،ط01، دار التبشير ، عمان الأردن .

96. محمد عزام : المصطلح النقدي ،التراث الأدبي ،دار الشرق العربي،بيروت،لبنان –حلب ،سورية.

97. محمد زكريا عناني : ديوان الموشحات الأندلسية ، دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية ، 1982،

98. محمد سليمان ياقوت : علم الجمال اللغوي ،دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية،مصر،1995م.

99. محمد محمد داود: الصوت والمعنى في العربية – دراسة دلالية و ملحمية ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 2001م.

100. محمد محمد داود : العربية وعلم اللغة الحديث ، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 2001 م.

101. محي الدين ابن عربي : الفتوحات المكية ، د ت ، دار الفكر ، بيروت ، ج 02 .

102. محي الدين ابن عربي: الديوان الكبير ، طبعة مكتبة المثنى ، بغداد ، 1954م .

103. مختار حبار : الرمزية في شعر ابن الفارض(رسالة ماجستير مخطوطة) ، جامعة وهران ، 1984م .

104. مصطفى حركات: نظريتي في تقطيع الشعر، دار الآفاق ، الجزائر، (د ت).

105. مصطفي الغلاييني : جامع الدروس العربية ، ط 04، ضبط : عبد المنعم خليل إبراهيم ، دار الكتب العلمية ن بيروت ، لبنان ، 2003 م ، ج 03.

106. مصطفى السعداني : المدخل اللغوي في نقد الشعر – قراءة بنيوية ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، 1987م .

107. مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه ، ط 10، دار العلم للملايين ، بيروت ، 2000 .

108. ممدوح عبد الرحمان : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 1994م.

109. ابن منظور المصري لسان العرب ، ط 03 ، دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت ، 2004م .

110. أبو منصور الثعالبي:فقه اللغة وأسرار العربي ة،ط1،تعليق وشرح:ديزيرا سقال دار الفكر العربي،بيروت لبنان،1995م.

111. ميشال عاصي : الشعر و البيئة في الأندلس ، منشورات المكتب التجاري للنشر و التوزيع ، بيروت ، 1970م ، ص 103.

112. مهدي المخزومي : في النحو العربي– نقد وتوجيه ، ط 01، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، لبنان ، 1964 م.

113. موسى الأحمدي نويوات : المتوسط الكافي.

114. أبو نصر السراج الطوصي : اللمع ، بغداد ، 1960 م .

115. نور الهدى لوشن : مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، المكتبة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 2000م.

116. نور الهدى لوشن : مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، المكتبة الجامعية ، مصر ، 2000م.

117. نور الدين السد الشعرية العربية –دراسة في التطور الفني للقصيدة حتى العصر العباسي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 م.

118. أبو هلال العسكري: الفروق اللّغوية، ضبط وتحقيق: حسام الدّين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1401هـ –1981م.

119. أبو الوفا الغنيمي الطفطازي: مدخل إلى التصوف الإسلامي ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 1988م.

120. يحي الشامي شرح ديوان المتنبي ، تع : ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1997 .

المراجع المترجمة:

121. بيار جيرو : الأسلوبية ، ط 02 ، تر : منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر ، حلب ، سوريا ، 1964 م .

122. بالمر: علم الدلالة–إطار جديد. ترجمة:صبري إبراهيم السيد. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1995م.

123. بيار غيرو: علم الدلالة.ط01 ترجمة:أنطوان أبو زيد. دار منشورات عويدات، بيروت–باريس،1986م.

124. جورج مولينيه : الأسلوبية ، ط 01، ترجمة :سباع بركة،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ،1420هـ –1999م .

125. روبرت دي بوجرند:النص والخطاب و الإجراء ،تر : تمام حسان ،عالم الكتب ،القاهرة،مصر،1418هـ1998م .

126. رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة ، ط 01 ،ترجمة : محمد برادة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان – الشركة الغربية للناشرين المتحدين الرباط ، المغرب ، 1980م .

127. رينولد نيكلسون : في التصوف الإسلامي ، تر أبي العلاء عفيفي ، القاهرة ، 1956م ،

128. ستيفان أولمان: دور الكلمة في اللّغة، ترجمة: كمال بشر. دار الطّباعة القومية، القاهرة، مصر، 1962م، .

المراجع الأجنبية

129. C le langage et la vie .Libraire : HARELS BALLY droze.Genéve.1952.p06

130. Diciotnnaire encyclopédique .edition LAROUSSE ,Paris . 2000.p 1502

131. Dictionnaire encyclopédique .édition LAROUSSE ,Paris . 2000.p 1502

132. ALAIN VAILLANT :la poésee.initation aux methodes d’analyse des texte poétique.editions nathan1992.p74.

المجلات و الموسوعات

133. دائرة المعارف الإسلامية ، (مادة تصوف)

134. معهد الإنماء العربي اللبناني ، الموسوعة الفلسفية العربية، ط 01 ، بيروت، 1986م .

135. مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، ط 02، مطابع دار المعارف، مصر، 1393هـ–1973م، ج02،مادة: ق ر ب .

ملحق

الششتري شاعرا متصوفا

1 - مولده.

2 - شيوخه و تكوينه الروحي.

3 - وفاته.

4 - مؤلفاته الشعرية و النثرية.

5 - مكانة الششتري الصوفية .

6 - مكانته الشعرية.

7 - ديوانه وأهم أغراضه.

1 - مولـده

شاعر الصوفية الكبير في بلاد الأندلس و المغرب. أما اسمه الكامل فهو علي عبيد الله النميري الششتري اللوشي، بطن من بطون هوازن، والششتري نسبة إلى ششتر وهي قرية بوادي آش بالأندلس و قد ذكر صاحب نفح الطيب "أن زقاق الششتري معلوم بها"[1].

و اللوشي نسبة إلى لوشة قرية أيضا بالأندلس، و يبدو أن الششتري قضى فيها جانبا من طفولته.

أما عن أسرته فلا نعلم عنها الكثير، و من المرجح أنهم كانوا من حكام الأقاليم، إذ يذكر ابن ليون" أنه كان من الأمراء و أولاد الأمراء, فصار من الفقراء وأولاد الفقراء"[2].

ولد الششتري سنة (610 هـ – 1213م)، وقد حفظ القرآن منذ صغره، ثم سلك مسالك علماء المسلمين في دراساتهم، فدرس الفقه، ثم انتقل منه إلى الحكمة، وانتهى به المطاف إلى دراسة طرق الصوفية علما و عملا.

يشير الغبريني في كتابه" عنوان الدراية" إلى منهج دراسته هذه حيث يقول "الفقيه الصوفي من الطلبة المحصلين و الفقراء المنقطعين له علم بالحكمة ومعرفة بطريقة الصوفية"[3]. أما عن معرفته بالعلوم النقلية فيذكر الطواح أن "الششتري كان يجيز في المستصفى و أنه كان على علم كامل بالسنة و الحديث و الفقه وأصوله"[4].

---

[1] المقري : نفح الطيب ، ص 161.

[2] ابن ليون التيجيبي:الإنالة العلمية للانتصار للطائفة الصوفية،دار الثقافة،بيروت، د ط، 200، ص 03 .

[3] الغبريني : عنوان الدراية فيمن نزل ببجاية ، طبعة مراكش، 1960،ص140.

[4] ابن ليون التيجيبي:الإنالة العلمية للانتصار للطائفة الصوفية ، ص 07 .

2- شيوخه و تكوينه الروحي:

لا نعلم شيئا عن أساتذة الششتري في العلوم التقنية" أما الفلسفة قد درسها على أستاذ ابن سبعين، و كان هذا الأخير أعلم صوفية الإسلام بها، أما معرفته بالشعر و بخاصة الموشحات و الأزجال الأندلسية، كانت على جانب كبير من العمق عرف ابن قزمان و استعار كثيرا من معانيه "[1].

"كما استعار أيضا بعض خرجاته من ابن زيدون" [2]، و غيره، و أستخدم كل هذه الأشعار الدنيوية في أغراضه الصوفية، وحملها من المعاني الصوفية ما لم يقصدها أصحابها الأصليون.

و الششتري هو أول من استخدم الزجل في التصوف، كما كان ابن عربي أول من استخدم الموشح فيه وللرجلين فضل السبق في هذا المضمار، غير أن الفرق بين الرجلين واضح في أن الششتري عبر في بساطة نادرة عن مذهب في الوجود حاول ابن عربي بطريقته الخاصة و إدراكه المختلف فيه عن الششتري أن يصوغه في عبارات متكلفة و صيغ حوشية غريبة.

و قد بدأ الششتري حياته تاجرا متجولا، و في إحدى رحلاته إلى بجاية حضر حلقة المدينية -أتباع أبي مدين الصوفي المشهور- و هناك لزم مجلس القاضي محي الدين ابن سراقة، أحد تلامذة السهرودي صاحب عوارف المعارف، و أخذ عنه التصوف، و قد أثرت المدينية على الششتري في بدأ حياته الصوفية أثرا كبيرا[3].

و قد تنبأ مؤرخو الششتري إلى أثر المدينية في حياته فعبروا عنه بالمديني كما تمت مشابه بين شعر الرجلين، و نلحظ نحن بعض موشحات أبي مدين نسبت إلى الششتري، و وردت بعض دواوينه على أنها له[4].

و موشحات أخرى أوردها النساخ في ديوان الششتري و يذكر أنها للشيخ أبي مدين.

---

[1] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 07.

[2] المصدر نفسه ، ص ن .

[3] ينظر : المصدر نفسه ، ص 07.

[4] ينظر : المصدر نفسه ، ص 08.

و كان من المحتمل أن يبقى الششتري مدينيا طيلة حياته، لولا حادثا معينا غير الاتجاه الروحي الباطني للرجل تمام التغيير، وجعله يتجه بكليته نحو التصوف الفلسفي و أن يعشق مذهب وحدة الوجود في صورته العارية، و في مذهب يفوق مذهب ابن العربي غلوا في اعتبار الوجود واحدا، وسواء كان هذا الواحد هو الله أو الإنسان فإنه واحد في مظهره، وفي جوهره، و ليس ثمة سواه، وهذا هو مذهب الليسية، مذهب عبد الحق ابن سبعين، أما هذا الحادث فهو مقابلته لابن سبعين في بجاية سنة 648 هـ، و قد أخذ الششتري بعظمة ابن سبعين، و قد دعاه ابن سبعين إليه بكلمات صوفية غريبة جعلت الششتري ينجذب إلى "مغناطيس النفوس" و"أكبر الذوات كما عبر عنه في أحد أشعاره"، بل و أن يدعو نفسه "عبد ابن سبعين".

صاح فيه ابن سبعين قائلا " إن كنت تريد الجنة فأذهب إلى أبي مدين، وإن كنت تريد رب الجنة فهلم إلي"[1].

و قد صحب الششتري شيخه في رحلاته المتعددة، ثم قام هو منفردا برحلات خاصة مع جماعة من مريديه و من الصعوبة بمكان تحديد هذه الرحلات غير أنه من الثابت أنه زار فاس و مكناس كما زار قابس و عاش في رباطها مدة من الزمن، وقابل هناك الصوفيين المشهورين: أبى إسحاق الورقاني، و عبد الله الصنهاجي، ثم ذهب إلى ملقا و منها إلى طرابلس، حيث عاش مدة فيها، وقد أدهش الششتري أهل طرابلس بعلمه الواسع بالفقه و السنة، فعرض عليه قضاء البلدة فاستحمقوه ونسبوه إلى الجنون، فمضى الرجل إلى السوق و بدأ ينشد قصيدته الرائعة.

رَضِىَ المُتَيَمُ فِي الهَوَى بِجُنُونِهِ خليه يفنِي عُمْرَه بِفنُونِه[2]

ثم رحل الششتري إلى القاهرة حيث أقام بها معتكفا بجامع الأزهر، كما يذكر هو نفسه في إحدى قصائده، و أتخذ مريدين له، كانوا يجتمعون به في الأزهر أحيانا و أحيانا أخرى بباب الزويلة، و كانت مصر آنذاك تزدح م بعدد كبير من الصوفية وعلى رأسهم أبو حسن الشاذلي حيث اعتبر الششتري فيما بعد شاذليا و احتل مكانا في سلسلة رجال الطريقة، و قد أدى فريضة الحج عدة مرات كما زار قبر النبي

[1] أبو الفضل الغرناطي : حياة الششتري ، مطبعة الإسكندرية ، د ت ، ص 35.

[2] ابو الحسن الششتري : الديوان ، ص77.

صلى الله عليه و سلم و اجتمع بشيخه ابن سبعين هناك، و كان قد لجأ إلى مكة بعد أن نجح القطب القسطلاني في إخراجه من مصر، و بعدها رحل الششتري إلى الشام واجتمع بالنجم ابن إسرائيل الصوفي المشهور.

و في صحاري مصر و الشام تردد الششتري على كثير من الأديرة، وقابل الكثير من الرهبان و الشمامسة و عرف الكثير من طقوسهم و عاداتهم، و قد ضمن هذا شعره و يبدو أن هذا أثار عليه ثائرة الكثير من فقهاء عصره، وممن بعدهم بحيث نرى عبد الغني النابلسي يقوم بالذود عنه في رسالته الموسومة(رد المفتري عن الطعن في الششتري).

3/ وفاتـــــه:

مرض الششتري في رحلته الأخيرة إلى مصر و أشتد عليه مرضه بالقرب من دمياط في مكان يقال له الطينة، و قد سأل الششتري أتباعه عن اسم المكان فلما قيل له الطينة لفظ عبارته المشهورة " خفت الطينة الطينة"، و لما توفى حمله الفقراء على أعناقهم إلى دمياط حيث دفن فيها، و كانت وفاته يوم الثلاثاء السابع عشر من شهر صفر من سنة 668 هـ[1].

[1] ينظر : المقري : نفح الطيب ، ص 31.

4 / مؤلفات الششتري :

كتب الششتري نظما ونثرا ، أما كتبه النثرية فهي :

1 – الرسالة العلمية : علق عليها ابن ليون التجيبي في كتاب أسماء الإنالة العلمية في الانتصار للطائفة الصوفية.

2– المقاليد الوجودية في أسرار الصوفية.

3– الرسالة البغدادية : وهي رسالة قصيرة تحتوي على أهم التعاليم التي أصبحت فيما بعد مبادئ للطريقة الصوفية الششترية .

4– العروة الوثقى في بيان السنن.

5– إحصاء العلوم.

6– ما يجب على المسلم أن يعتقده إلى وفاته.

7– الرسالة القدسية في توحيد العامة و الخاصة.

8– المراتب الإسلامية و الإيمانية و الإحسانية.

أما كتاباته الشعرية فقد ترك الششتري ثروة شعرية طائلة، وقد ذكر المقري في "نفح الطيب" بأن ديوان الششتري كان معروفا و منتشرا في العالم الإسلامي، كما أن حاجب خليفة ذكر في كتابه "كشف الظنون" ديوان الششتري، ولعل كثرة عدد النسخ قد تعطينا فكرة صادقة عن انتشار شعر الششتري ومعرفة العالم الإسلامي له.

5/ مكانة الششتري الصوفية :

لعل أول من تنبه إلى أهمية الششتري – كمفكر صوفي – من بين مؤرخي الفكر الإسلامي الأقدمين هو تقي الدين ابن تيمية، فقد ذكر هذا الأخير أن الششتري واحد من كبار صوفية وحدة الوجود الذين أثروا أبلغ الأثر في إقامة المذهب ونشره[1].

ومازال أثر الششتري الصوفي باقيا حتى الآن في شمال إفريقيا فقد أوصى السيد محمد الصديق شيخ الطريقة الدرقاوية السابق قبل وفاته ولده وخليفته في مشيخة الطريقة السيد أحمد الصديق الدرقاوي بإنشاد قصائد الششتري في الحضرة

وقد أثر الششتري أيضا في مصر مما دعى ابن تيمية إلى محاربة شعرة وإلى كتابة كثير من كتبه المناهضة للصوفية أثناء إقامته بمصر .

وشعر الششتري يتوارثه الشاذلية بدمياط حتى الآن وينشدونه في الحضرة ، ونرى الأمر نفسه في الشام و جاوة وسومطرة و اليمن .

[1] ينظر: ابن تيمية : مجموع الفتاوى ، طباعة ورثة عبد الرحمان ، ص 68.

6/ مكانته الشعرية :

أما أهمية الششتري الشعرية في الأندلس وشمال إفريقيا فقد وضحها لنا ابن خلدون في مقدمته وهو بصدد التكلم عن لسان الدين الخطيب ، رجل الأندلس الكبير ، فقد ذكر أن ابن الخطيب كان ينظم الزجل في أغراض التصوف و ينحو منحى الششتري[1]. هذا يدل على ما كان من مكانة كبيرة في الأندلس جعلته على رأس مذهب في نظم الإشعار الصوفية الملحونة .

ويعطينا ابن عباد الرندي صورة واضحة عن قيمة الرجل وشعره في نص هام له اذ يقول :

"وأما أزجال الششتري ففيها حلاوة وعليها طلاوة ، وأما مقطعات الششتري وأزجاله فلي فيها شهوة واليها اشتياق ، وأما تحليتها بالنغمة و الصوت الحسن فلا تسل ، فان قدرتكم ان تقيدوا منها ما وجدتموه فافعلوا ذلك "[2].

[1] ابن خلدون :المقدمة ، ص263.

[2] ابن عباد الرندي: الرسائل و المسائل ، مطبعة بولاق، 1278 هـ ، ص 67.

7/ ديوان الششتري وأهم أغراضه :

لقد كان للشتري ديوانان احدهما كبير يحتوي نظمه الطويل و الأخر قصير يحتوي مقطعات فحسب ، ويبدوا أن الديوان الكبير يتضمن مذهب الششتري الصوفي الفلسفي وبينما ديوانه الصغير هو في أكثره أوراد ومقطعات إنشادية لمبتدئي المريدين ، ويقول الدكتور علي سامي النشار الذي حقق وعلق على ديوان الششتري " ولا استطيع أن اجزم إذا ما كان الششتري قد سجل هو نفسه شعره في ديوانين أم تلامذته من بعده قاموا بهذا العمل من تلقاء أنفسهم "[1].

كما يرى الدكتور على سامي النشار أن أشعار الششتري محتوية على ثلاث معان : تغزل وهو أقل ما فيها وسلوك وهو مستوفى في بعضها، وفناء وإحكام[2].

وقد ذهب أحمد بن بابا التنبكتي انه نسب إلى الششتري كثيرا من ما ليس له، وجملة ما ينسب إليه 70 قطعة[3].

أما لغة الإشعار فيلاحظ أن بعضها مشرقية اللهجة وبعضها مغربية ، وهذا يرجع إلى أن الششتري قضى فترة طويلة من حياته في المشرق ، وقد دفعته عبقريته إلى أن يتكلم بلهجة أقرب إلى الفصحى سواء في المغرب أو المشرق، كما نلاحظ غلبة نزعة أندلسية على أشعاره بالمغرب، و بدوية إبان مقامه بطرابلس ومشرقية مصرية أو شامية أحيانا أخرى خلال أقامته بمصر.

-أغراضه الشعرية :

الغزل (العشق الإلهي) ومنها :

سقَيتُ كَأْسَ الهَوَى قديمًا من غَيرِ أَرضِي وَلاَ سَمَائِي
أَصْبحتُ بِهِ فَريدَ عصْرِي بَينَ الوَرَى حَامِـلاً لِوَائِي
لِي مذْهب مَذهب عَجِيب فِي الحُبِ قَدْ فَاقَ يَا هَنَائِي
يا من هُمُو للجَمِيلِ أَهْلٌ إِن لَم يمْنـوا فِيَا شَقَائِي

---

[1] المرجع السابق،ص 68.

[2] ينظر : أبو الحسن الششتري : الديوان ،ص 12.

[3] احمد بابا التبكي : نهل الابتهاج ، مطبعة فاس ، د ط ، 1963، ص 70.

حَاشَاكُمُو يَا أَهَيل نَجْـدٍ أَنْ تَقْطَعُوا مِنْكمُـو رَجَائِي[1]

ومن خطابه الشعري الغزلي أيضا نذكر :

إِنْ لَم يَكن مَعْنَى حَدِيثكَ لِي يدْرَى فَلاَ مهْجَتِي تشْفَى وَلاَ كَبِدِي ترْوَى
نَظَرتُ فَلَمْ أَنْظرْ سِوَاكَ أُحِبـه وَلَولاَكَ مَا طَابَ الهوَى للذِي يَهْوَى
وَلَمَا اجْتَلاكَ الفِكر فِي خَلوةِ الرِّضَا وَغيبت قَالَ النَّاس ظَلت بِه الأَهوَا
لَعَمرِكَ مَا ظَلَ المُحبُ وَمَا غَوَى وَلكنهُمْ لَمَا عَمُوا أَخْطَئوا الفَتْوَى
ولَو شَهدُوا مَعنَى جَمَالكَ مثلَمَا شَهدْتُ مِنَ القَلْبِ مَا أَنْكَرُوا الدَّعوَة
خلقتْ عذَارِى فِي هَوَاكَ وَ منْ يَكنْ خَلِيعَ عذَار فِي الهَوَى سره النَّجوَى
وَمَزقت أَثوَابَ الوَقَار تَهَتُكًا عَلَيكَ وَ طَابت فِي مَحَبَتكَ البَلوَى[2]

ومن أجمل قصائد الششتري الغزلية التي عبر فيها عن وحدة الوجود في أقوى صوره:

غَيرُ لَيلَى لَم ير فِي الحَي حَيْ سَلْ مَتَى مَا ارتبْتَ عَنْهَا كُلَ شَئْ
كُلُ شَئ سرهَا فِيهِ سرَى فَلذَا يثنِي عَلَيهَا كُـلَ شَئْ
قَالَ من أَشهَد مَعْنَى حسْنهَا انه مُنْتَشرٌ وَ الكُـلُ طَيْ
هِيَ كَالشَّمسِ تَلألأ نُورُهَا فَمَتَى مَا ان تَرْمِه عَـادَ فِي
هِيَ كالمَرْأة تُبْدي صورا قَابَلتَهَا وَبهَا مَا حَـل شَئْ
هِيَ مِثْل العَينِ لاَ لَونَ لَهَا و بِهَا الأَلوَان تُبْدِي كُـلَ زيْ
وَ الهدَى فِيهَا كَمَا أَشْقَى بِهَا وَ لَهَا الحجَّة فِي كَشْف الغطيْ[3]

---

[1] أبو الحسن الششتري : الديوان ، ص 33.

[2] المصدر نفسه، ص 33–34.

3 المصدر نفسه، ص 81.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوعات الصفحة

مقدمة.....أ، ب، ج، د

مدخل: الأسلوبية و التصوف: قراءة في المفهوم و المصطلح.

أولا: الأسلوبية علم و تاريخ..... 2-14

ثانيا- في أصل مصطلح التصوف و دلالته..... 15

2-1- الدلالة اللغوية..... 15-18

2-2- الدلالة الاصطلاحية..... 18-21

ثالثا: الخطاب الشعري الصوفي في المغرب..... 22-26

رابعا: الموشحات و الأزجال..... 27-29

الفصل الأول: بنية المستوى الصوتي.

تمهيد..... 31-32

1-الصوت..... 33-51

2-النبر..... 52-56

3-التنغيم..... 57-64

4-الوزن..... 65-73

5-القافية..... 74-80

الفصل الثاني: المستوى التركيبي.

تمهيد..... 82-84

أولا: مفهوم الجملة..... 85-87

ثانيا:أنواع الجملة..... 88.130

1-من حيث المبنى (الجملة الإسنادية)..... 88-113

1-1-النظام الاسمي..... 88-92

1-2-النظام الفعلي..... 92-98

1-3-ظواهر أسلوبية في الجمل الإسنادية 98-113

1-3-1 التقديم و التأخير..... 98-104

1-3-2 الحذف..... 104-113

2-من حيث المعنى (الجملة غير الإسنادية) 113-130

2-1 الجمل الإنشائية الطلبية..... 114-125

2-2 الجمل الإنشائية الإفصاحية..... 125-130

الفصل الثالث: بنية المستوى الدلالي.

تمهيد (مفهوم علم الدلالة – أنواعه)..... 132-136

1 - الحقول الدلالية..... 136-148

2 - العلاقات الدلالية..... 149-175

2 1 -الترادف..... 149-157

2 2 -التضاد..... 157-175

3 – المشترك اللفظي..... 176–179

ملحق: الششتري شاعرا متصوفا.

1–مولده..... 181

2–شيوخه و تكوينه الروحي..... 182–184

3–وفاته..... 185

4–مؤلفاته..... 186

5–مكانة الششتري الصوفية..... 187

6–مكانته الشعرية..... 188

7–ديوانه و أهم أغراضه..... 189–190

خاتمة..... 192–194

قائمة المصادر والمراجع..... 196–207

فهرس الموضوعات..... 209–211

ملخص بالعربية

ترمي هذه الدراسة إلى تجلية أسلوبية النص الشعري لدى الشاعر الصوفي المغربي: أبو الحسن الششتري من خلال الاقتصار على دراسة ما ورد في ديوانه الذي حققه علي سامي النشّار من قصائد عمودية، دراسة قائمة على المنهج الأسلوبي الوصفي التحليلي، وقد حاولت الدراسة تحقيق هدفين:

أولا: إدراك الأبنية الأثيرة لدى الششتري التي يرتكز عليها في بناء خطابه الشعري.

ثانيا: إدراك جوانب الإختلاف بين ذلك الشعر (الصوفي) وغيره من الأنساق الشعرية الأخرى.

و تشتمل هته الدراسة على مدخل، ثلاث فصول، ملحق، خاتمة فثبت للمصادر والمراجع، وقد خصص المدخل للحديث عن أصل مصطلَحَي: الأسلوبية و التصوف ودلالتهما، أما الفصول الثلاثة فقد خصص الأول منها لدراسة بنية المستوى الصوتي و الذي تناول أهم التشكلات و الأطر الإيقاعية في الخطاب الشعري الششتري ضمن المفهوم الخليلي للإيقاع، كما توقفت الدراسة . كذلك . عند السياقات الإيقاعية الأخرى كالنبر و التنغيم

وخصص الفصل الثاني من هذا البحث لدراسة بنية المستوى التركيبي، وقد صدِّر بتمهيد ثم توقف عند الجمل الاسنادية وغير الاسنادية ، محاولا عرض كل ذلك على مصفاة البحث الأسلوبي، ثم تعرض للأبنية الإنشائية الأثيرة لدى الناص كالإستفهام و النداء و الأمر للوصول إلى تبرير دلالي لبروزهما، مع تسجيل أهم الظواهر الأسلوبية في الجمل الاسنادية (التقديم والتأخير، الحذف).

أما الفصل الثالث و الموسوم ببنية المستوى الدلالي فقد تم فيه تصنيف مجموعة من الحقول الدلالية أو المعجمية تضم ألفاظا شاع ذكرها في الخطاب الشعري الششتري، و التعرض بعد ذلك لبعض العلاقات الدلالية التي لوحظت بكثرة في الأشعار نفسها (الترادف، التضاد، المشترك اللفظي).

وجاء التعريف بأُنموذج هته الدراسة . أبو الحسن الششتري . و ذكر مكانته الشعرية والصوفية في ملحق، ليختتم البحث بخاتمة كانت رصدا لأهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية:الخطاب الصوفي، الششتري، الأسلوبية، المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي.

Résumé en Français :

Cette étude vise à clarifier le texte de style poétique avec le poète marocain soufi: Abou Hassan Cstrae par l'étude exclusive aurait été dans son bureau réalisé par le Nashar Ali Sami de poèmes verticales, une étude basée sur l'approche stylistique descriptive étude analytique a tenté d'atteindre deux objectifs:

Premièrement: la réalisation des bâtiments précieux de la parole poétique qui sous-tend la construction Cstrae.

Deuxièmement: reconnaître les aspects de la différence entre la poésie (soufi) et d'autres formats autres poétiques.

Et inclure une étude HTH à l'entrée, trois chapitres, l'extension, la conclusion a confirmé les sources et les références, a été attribué à l'entrée de parler de l'origine des termes: stylistique et mysticisme et Dalalthma, tandis que trois trimestres a été attribué le premier à étudier la voix niveau de la structure et qui portait sur les formations les plus importantes et les cadres rythmiques Cstrae discours poétique au sein notion de rythme Khalili, comme L'étude a également arrêté à la rythmique Kalenber autres contextes et tonifiant

Et consacré le deuxième chapitre de cette recherche est d'étudier le niveau de la structure compositionnelle, a été publié démarrage, puis s'est arrêté à un prédicat chameau et non-prédicat, en essayant de montrer tout cela sur la recherche raffinerie de style, puis soumis aux favoris construction de bâtiments avec Nas Kalastfham et d'appel et accessible à justifier indicatif de Brosema, avec l'enregistrement des phénomènes les plus importants dans le style de chameau référencée (présentation et retards, suppressions).

Le troisième chapitre et le niveau de la structure marquée sémantique a été la classification établie des champs sémantiques ou lexicales comprend des termes qui l'a popularisé dans le Cstrae discours poétique, et l'exposition après que pour une certaine sémantique des relations observées fréquemment dans les poèmes eux-mêmes (synonymie, le contraste verbal commun).

Le modèle d'étude la définition suivante Abou Hassan Cstrae et a affirmé sa position de poésie soufie et en extension, la recherche conclut conclusion guettait les résultats les plus importants.