الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جماليات التشكيل الفني في قصيدة "إليك مددت الكفّ" لأبي مدين شعيب الغوث

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب قديم

إعداد الطالبة:

مليكة شلقي

إشراف الأستاذ:

سويلم مختار بن موسى

السنة الجامعية

1444- 1445هـ / 2023 - 2024م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جماليات التشكيل الفني في قصيدة "إليك مددت الكفّ" لأبي مدين شعيب الغوث

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب قديم

إعداد الطالبة:

مليكة شلقي

إشراف الأستاذ:

سويلم مختار بن موسى

السنة الجامعية

1444- 1445هـ / 2023 - 2024م

شكر وعرفان

الحمد لله حتى يبلغ الحمد منتهاه والصلاة والسلام على أشرف مخلوق

أنار الله بنوره واصطفاه

أما بعد: أتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذ المشرف: **سويلم المختار بن موسى**

على إرشاداته التي لم يبخل على يوماً، كما أتقدم بجزيل الشكر والعطاء

إلى كل يد رفقتني في هذا العمل سواءا من قريب أو من بعيد

كما لا أنسى أن أشكر جميع الأساتذة والمؤطرين الذين قدموا لي يد المساعدة

والى كل الزملاء والأساتذة تتلمذت على أيديهم وأخذت منهم الكثير.

الطالبة: مليكة شلقي

الإهداء

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى

أما بعد:

إلى أعز الناس وأقربهم إلى قلبي والدتي العزيزة ووالدي العزيز، اللذان كانا لي عوناً وسنداً

إلى زهراتي وفلذات كبدي ولدي الغالي وابنتاي الغاليتان، الذين حرموا من حنان طيلة فترة

دراستي، وإعداد هذا البحث المتواضع.

إلى الزوج الكريم والإخوة الأعزاء كل واحد باسمه.

إلى أساتذتي أهل الفضل عليا

إلى كل هؤلاء أهديهم هذا العمل المتواضع سائلة الله عز وجل أن ينفعنا به ويمدنا بتوفيقه.

الطالبة: مليكة شلقي

الملخص:

تتناول هذه الدراسة موضوع التشكيل الفني في قصيدة إليك مددت الكـــف لســـيدي أبي مدين الغوث، إذ أننا وبإيعاز وتوجيه من المشرف الفاضل خضنا تجربة البحث عن جمالية التشكيل في أحد النصوص الشعرية الصوفية والمتمثل في قصيدة اليك مددت الكف لســـيدي "أبي مـــدين الغوث" معتمدين في ذلك على المنهج الأسلوبي، وفق خطة تكونت من تقديم وتمهيـــد وفصـــلين أحدهما نظري والأخر تطبيقي وخلصنا إلى مجموعة من النتائج والتي دوّناها في خاتمة البحث.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، التشكيل الفني، الأسلوبية، سيدي أبي مدين الغوث.

Résumé:

Cette étude traite du sujet de la composition artistique dans le poème «elaika maddato alkaffa» de saidi Abu Madin Al-Ghouth, alors que nous, avec l'instruction et les conseils de l'honorable superviseur, avons vécu l'expérience de la recherche du esthétique de la composition dans l'un des textes poétiques soufis représentés dans le poème de « Abi Madin Al-Ghouth », en s'appuyant en cela sur l'approche stylistique, selon un plan qui consistait en une introduction et deux chapitres, l'un théorique et l'autre pratique, et nous avons conclu avec un ensemble de résultats que nous avons enregistrés dans la conclusion de la recherche.

Mots clés : esthétique, formation artistique, stylistique, Sidi Abi Madin Al-Ghouth.

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على رسوله الأمين سيدنا محمد صلّى الله عليه وسلّم وعلى آله الطيبين ومن تبع هداهم إلى يوم الدين أما بعد:

لازال الأدب بشقيه شعرا ونثرا يطرق بمختلف الأساليب والأدوات الإجرائية للتحليل والتفصيل، إذ لا يزال به من الغموض ما يدفع المحقّق والمدقّق ليغوص في أعماقه بحثا.

ولّما كانت العرب أمة شاعرة بطبعها، اعتنت بصناعة الشعر وحفظه وروايته، ولا نكاد نجد كتاب أدب إلا ورصّعت بعض نصوصه بمقاطع شعرية.

ومن الجليّ أن للشعر أغراض بعضها قديم قدم نشأته وبعضها مستحدث مبتدع عرفته الأمم المتقدّمة، ومن المعلوم أيضا أن العرب لما ابتعدت عن عصر فجر الإسلام خارت عقيدتهم ووهنت عزيمتهم لاسيما في عصر الضعف بعد سقوط الخلافة الإسلامية في شرق البلاد، فأثر ذلك سلبا على مختلف مناحي الحياة الإسلامية والعربية ثقافيا واجتماعيا، فوهن بالموازاة الأدب والشعر وبرزت فنون جعلت من الأدب مجرّد مرصّعات لا جوهر لها سوى لمعانها الذي يحاول أصحابه إغراء المتلقين بها وبالمقابل برزت طوائف ذات ورع تدعوا إلى الزهد والتديّن فكتب أشعار زهديات خالدة، ومن بين هاته الطوائف برز المتصوّفة ممن طلقوا الدنيا وخافوا الفتن، فكان لهم هم كذلك نصيب من الأدب فنظموا شعرا أقل ما يقال أنه عجيب في معانيه غريب في تراكيبه، مزجوا فيه الجمال بالتصوير، والخيال بالورع.

ومن بين شعراء التصوّف سيدي أبي مدين شعيب الغوث التلمساني، المولود حوالي 510 هـ / 1116 م وقيل سنة 514 هـ / 1120 م ومتوفى في 594 هـ / 1198 م والذي ترك لنا ديوانا بيه مرصّعات تصوفيّة رائعة ناخذ منه قصيدته التوسلية "إليك مددت الكف" كمدوّنة محاولين أن ندرس فيها جماليات التشكيل، ومجيبين على التساؤل الآتي:

كيف تمظهرت مستويات البنية الأسلوبية في قصيدة إليك مددت الكف؟

والذي تندرج تحته تساؤلات أخرى على غرار:

أين تجلّت جمالية التشكيل الفني في قصيدة "إليك مددت الكف"؟

أهمية الموضوع:

يعتبر التشكيل الفنّي من المواضيع ذات الأهمية البالغة في مجال الدراسة الأدبية، لاسيما أنها تطرق باب التناص، ونظرا لأهميّته حذونا حذو من سبقنا في دراسة موضوعاته، مطبّقين ما جاء فيه على أحد أهم المدوّنات الشعرية التصوّفية.

أمّا عن منهج الدراسة فقد اعتمدنا المنهج الأسلوبي، متناولين المدونّة بالتحليل وفق مستوياته من تركيب وإيقاع ودلالة.

وللإجابة عن التساؤلات التي انبثقت عن الاشكالية صغنا خطّة تألفت مما يلي:

مقدمة

الفصل الأول: عالجنا به مفاهيم عامة حول التشكيل والجمالية.

المبحث الأول: تناولنا فيه جماليات الانزياح

الفصل ثاني: تناولنا فيه جمالية الإيقاع الصوتي

المبحث ثالث: تناولنا فيه المستوى الإفرادي

وخاتمة أجملنا فيها ما خلصنا إليه من نتائج عبر مسار بحثنا.

ولاختيارنا للبحث أسباب موضوعية وذاتية، أما الموضوعية فمنها:

- طرق باب الشعر الصوفي كمدوّنة للتحليل والدراسة.
- دراسة أحد أبرز علماء الجزائر وفقهائها.

أما عن الأسباب الذاتية:

- ميلنا لهذا النوع من الدراسات ذات الصلة بالتراث الإسلامي الصوفي.
- محاولة فهم النص الصوفي بما يحتويه من غريب الألفاظ والتراكيب.

وقد اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع منها:

- جمالية التشكيل الفني في الشعر العربي القديم لسمر الديوب.
- ديوان سيدي أبي مدين الغوث.

هذا ما تعلق بالجانب النظري، أما الجانب التطبيقي فقد اعتمدنا على مجموعة من الكتب نذكر منها:

– ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم.

عبد الباسط محمود الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، مج 23، ع 1، 2007م.

أمّا عن الدراسات السابقة فقد استندنا إلى بعض الدراسات والتي نذكر منها:

- التشكيل الفني في ديوان وطن لا يقبل القسمة لمحمد صالح زوزو، وهي مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي في تخصص الأدب العربي الحديث والمعاصر بجامعة بسكرة، من إعداد الطالبة فايزة مختاري بالموسم الجامعي 2014-2015م.
- التشكيل الفني في ديوان "نبضات الهوى" للدكتور احمد بزّيو، وهي مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي في تخصص الأدب العربي الحديث والمعاصر بجامعة بسكرة، من إعداد الطالبة سارة حرز الله بالموسم الجامعي 2015-2016م.
- جمالية التناص في ديوان البوصيري، وهي مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي في تخصص أدب عربي قديم، بجامعة قالمة، من إعداد الطالب رشيد فوحان بالموسم الجامعي 2012-2013م.

ووجه الاختلاف بين هذه الدراسات ودراستنا هده هو أننا قمنا بالتركيز على قصيدة محدد وهي: "**إليك مددت الكفّ**" وتحديداً ركزنا على المنهج الأسلوبي الذي جاءت به هذه القصيدة، وبالأخص الجانب جماليات التشكيل.

وأثناء سير بحثنا واجهتنا بعض بعض الصعوبات التي سعينا جاهدين لتذليلها بمعية المؤطر الفاضل من بينها:

– صعوبة التعامل مع النصوص الشعرية الصوفية والذي قد يغيب عن فهمنا معرفة بعض معانيها ومصطلحاتها وتحتوي على أسلوب شعري معقّد ومتشعب مما يتطلب من الباحث فهما عميقا

للقوافي والأوزان والتراكيب الشعرية، وأن يكون ملما في فهم السياق التاريخي والثقافي الـــذي كتبت فيه القصيدة لأنها كتبت في سياق إسلامي تاريخي محدد.

وأخيرا نرجو أن نكون قد وفقنا في دراسة هذا الموضوع، ونتوجه بالشكر والعرفان إلى كل من ساعد في إنجاز هذا البحث ونخص بالذكر أستاذنا المشرف الذي كان له الفضل في التوجيـــه والنصح، والشكر موصول أيضا إلى اللجنة المناقشة التي وافقت على النظر في البحـــث وإعطـــاء الملاحظات حوله والتي من شأنها أن ترقى بمستواه.

مدخل

يعكس الأدب الجمال في مختلف جوانبه، بل وما يجعل الأدب أدبا هو أنه قادر على لمس الجانب العميق في القارئ فيصل إليه، ولولا الجمال لما تعلق المرء بالأدب، إذ أنه يعبر عن الجمال بواسطة اللغة والصور والرموز التي يستخدمها المبدعون كتقنيات أدبية مثل الاستعارة والتشبيه والوصف لإبراز الجمال في أعمالهم، زد على ذلك أن الأدب يوفّر مساحة للقراءة والتأمل في الجمال.

وفيما يلي نعرّج على تعريف الجمالية لغة واصطلاحا:

أ) الجمالية لغة:

الجمالية مصدر صناعي مشتق من "جمال"، وهو في اللغة "الحُسن في الخُلُقِ والخَلْقِ، واجمل في الطلب: اتَّأَد واعتدل فلم يُفرِط، الشيءَ: جمعه عن تفرّقه. والحساب: ردّه إلى الجملة. والصّنيعة: حسَّنها وكثَّرها"[1].

وفي لسان العرب: "والجمال: مصدر الجميل، والفعل جَمُلَ. وقوله عزّ وجلّ ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ سورة النحل الآية 06، أي بهاء وحسن. ابن سيده: الجمال، الحسن يكون في الفعل والخَلق. قال ابن الأثير: والجمال يقع على الصور والمعاني؛ ومنه الحديث: إنّ الله جميل يُحبُّ الجمال أي حَسَنُ الأفعال كامل الأوصاف"[2] حديث صحيح ومسلم.

وجاء في المنجد فجاء "جَمَل ـُ جَمْلًا الشيءَ: جمعه. أجمَلَ الشيء: جمعه أو ذكره من غير تفصيل. (...)، جمُلَ جمالا: حسُن خَلْقًا وخُلُقًا فهو جميل وهي جميلة.(...) الجماليَّة: علم الجمال"[3].

وبناء عليه ومما سبق نجد أن التعاريف اتفقت على أن الجمال بمعنى الحُسن الخَلقي والخُلُقي، والكمال في الصّفات.

---

[1]- الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، ج3، دار العلم للجميع، بيروت، دت، ص: 351.

[2]- جمال الدين ابن منظور، **لسان العرب**، مج1، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص: 503.

[3]- لويس معلوف، **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، ط19، دت، ص: 102.

ب) الجمالية اصطلاحاً:

أما اصطلاحا فالجمالية أو علم الجمال (L'esthétique) فهو موضوع فلسفي ويعرّف بأنّه "جزء من الفلسفة يدرس الجمال، تاريخها ومبادئها"[1]، أما في التعريف الفلسفي فعرّف بأنه: "العلم الذي يبحث في الجمال والعاطفة التي يقذفها فينا"[2].

أما عبد المالك مرتاض مشيرا إلى أن الجمالية تكمن في تمييز النص الأدبي مما هو جميل وما هو قبيح يقول: "وكان الأدب مما ينتهي إلى الأشياء الجميلة ويحسن تصويره للأشياء فإن مسألة الجمال يجب أن تبعث في النص الأدبي، حتى يميّز الجميل من الكلام من غير الجميل"[3].

ومما سبق نستنتج أن الجمالية هي خلق الإبداع الذي من شأنه أن تشد المتلقي للعمل الفني مهما كان نوعه.

- **التشكيل لغة:**

أما عن التشكيل فيعدُّ من مصطلحات الفنون الجميلة سيما مجال الرسم، وقد عرّف ابن منظور الشكل في مادة (شكل) كما يلي: "شَكَل الشكلُ: بالفتح: الشبه والمثلُ، والجمع أشكال وشكول والشكل: المثل، والقول: هذا على شكل هذا أي مثله، وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته، وتشكل الشيء تصوُّره، وشكَّلَه: صوَّرهُ"[4]، أي أن ابن منظور يرى بأن التشكيل هو التصوير.

وعرّف الزبيدي التشكيل أيضا في تاج العروس بقوله: "تشكَّل الشيءَ: تصوَّرَ، وشكَّلَهُ تشكيلا: صوَّرَهُ"[5]، فلم يحد الزبيدي عن كون التشكيل هو التصوير كابن منظور.

1-Dictionnaire de français, **larousse, maury**, Eurolivers, Manchecourt, 1999, p : 157 .
2-Didier Julia, **Dictionnaire de la philosophie**, (Esthétique), larousse, 1964 . p :134.

3- عبد الملك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة، الجزائر،ط2، 2010م، ص: 200.

4- ابن منظور لسان العرب، مرجع سابق، ج3، ص:463.

5- المرتضى الحسيني الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، 1994م، ص:381.

وعرّفه كذلك الزمخشري في أساس البلاغة بأنّه: " شَكَلَ: هذا شكله أي مثله وقلت أشكاله وهذه الأشياء أشكال ومشكول، وهذا من شكل ذاك: من جنسه"[1].

وعليه ومما سبق نجد أن التشكيل هو التمثيل والتصوير، وأن الشكل هو المثال والصورة.

- **التشكيل اصطلاحا:**

التشكيل اصطلاحا ذو معنى واسع، تعدّى كونه تصويرا وتمثيلا، وذهب إلى أنه تفعيل لحاسة البصر، أي نقل النص من كونه مجرد حروف وخطوط إلى مستوى التصوير البصري الذي يحفّز الذهن، ويحرّض المتلقّي على اكتشاف هذا البعد.

وقد عرّف جون كوهن التشكيل قائلا :"مجموع العلاقات التي يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية لتنتظم، ووجود هذا المجموع هو الذي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغوية"[2]، إذ يرى بأن التشكيل هو العلاقات التي تعمل على جعل النص عملا منتظما.

وعرّفه كلايف بأنه : " الشكل الدال، ويعني به في الفنون البصرية تلك التجمعات والتظافرات من الخطوط والألوان التي من شأنها أن تثير المشاهد"[3]، إذ شبّه هذا الأخير –كلايف– التشكيل بالاتساق والانسجام أو النسيج الذي ينبغي أن يكون لتكتمل اللوحة الفنية.

أمّا سمر الديوب فتقول: "وإذا ما عدنا إلى المعنى الاصطلاحي للتشكيل وجدنا أن له علاقة بالثنائية التي ظلت سائدة زمنا، أي ثنائية الشكل والمضمون. لكن الدراسات النقدية الحديثة ارتقت بهذا المصطلح من هذه الثنائية إلى ثنائية أخرى هي "التشكيل والرؤيا". فقد تجاوز هذا المصطلح المعنى الأحادي البسيط إلى معنى مركب ومتعدد"[4].

ونجد أن الديوب ترى بأن التشكيل لا يكون إلا ضمن ثنائية تلازمه فيها الرؤيا، والرؤيا هي التكهن بما سيأتي، وكأننا بها تود القول أن التشكيل هو المخطط المستقبلي الذي تبنى عليه جودة العمل.

---

[1]- محمود الزمخشري، **أساس البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1998م، ص:517.

[2]- جون كوهن، **النظرية الشعرية**، تر: أحمد درويش، دار غريب، مصر، دط، 2000م، ص: 50.

[3]- ابتسام مرهون الصفار، **جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم**، عالم الكتب، الأردن، دط، 2010م، ص: 56-57.

[4]- سمر الديوب، **جمالية التشكيل الفني في الشعر العربي القديم**، دار أرواد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص:7.

المبحث الأول:

جماليات الانزياح في القصيدة

المبحث الأول: جماليات الانزياح في القصيدة.

يتميز الشعر العربي بأن له إيقاعات جمالية في كل قصائده، وخاصة القصائد التي تعنى بالزهد والتصوف، وقبل الحديث عن جماليات الانزياح يجب أن نقف على مفهوم هذا الأخير أي الانزياح فنتناوله بالتعريف.

الانزياح لغة: عرّفه ابن منظور في اللسان بقوله: "نَزَحَ، نزحًا ونُزُوحًا: بَعُدَ، يقال: نزحت البئر قل ماؤها أو نفذ، ونزح: بعد وأُبعد وابتعد، ونزحت الدار فهي تتزاح نزوحا إذا بعُدت، وقد نزح بفُلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة"[1]، فالانزياح إذن هنا بمعنى الابتعاد.

وعرّفه الفيروزآبادي بأنّه من فعل "زاح: يُزِيحُ زَيْحًا وزُيوحا وزيحانا: بعُدَ، وذهب، كانزاح أزحته"[2] وكما نرى أن الفيروزآبادي كذلك عرّف الانزياح بمعنى البعد والتحوّل عن المكان.

وغير بعيد عنهما عرّف صاحب الصحاح الانزياح فقال: "نزح: نزح البئر، استقى ماؤها كله وبابه قطعَ، نزحت الدار: بعُدت وبابه خَضَعَ"[3]، وما نراه أن انقطاع الماء عن البئر ونزوحها أي ابتعاده عمقا.

وبهذا نجد أن التعاريف اتفقت على الانزياح هو الابتعاد والتنحّي عن المكان والتحوّل عنه إلى ما هو أبعد.

- **الانزياح اصطلاحًا:**

أما اصطلاحا فالانزياح "L'encart" فقد اشتَهَر وانتشر في الدراسات النقدية والأسلوبية، وكان السببُ في الاهتمام بهذا المفهوم يرجع بالأساس إلى البحث عن خصائصَ مميزة للغة الأدبية

[1]- ابن منظور، مرجع سابق، ص: 614.

[2]- الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، مصدر سابق، **ص**: 244.

[3]- أبو بكر الرازي، **مختار الصحاح**، دار الحداثة، بيروت، ط2، 1983م، ص:406.

عمومًا والشعرية خصوصًا. وعرّف بأنه: "استعمال المبدع للغة ومفردات وتراكيب وصور يتّصف بها من تفرد وإبداع وقوّة جذب"[1].

وعن أهميّته يرى جون كوهن أنّ: "الشرط الأساسي والضروري لحدوث الشعرية هو حصول الانزياح، باعتباره خرقا للنظام اللغوي المعتاد، وممارسة استيطيقية"[2]، فالملاحظ أن كوهن يرمي إلا أن الشعرية لا تكون إلا بالتلاعب بالنظام اللغوي والانحراف به عن معناه القريب.

وكما نرى أن التعريف الاصطلاحي لم يحد عن اللغوي إذ يتفقان على أن الانزياح ما هو إلا ابتعاد وانحراف عن المألوف.

المطلب الأول: الانزياح التركيبي.

احتل مصطلح الانزياح المرتبة الثانية بعد الانحراف لدى الدارسين والنقّاد، وهو "مصطلح نقدي استعمل على نطاق واسع في الدراسات الأسلوبية والنقدية واللسانية العربية لأنه يرتبط بالمعنى الفنّي الإبداعي ولا يخرج إلى معان أخرى"[3].

إذن فإن الانزياح التركيبي يعد تمردا عن النظام النحوي المألوف، لأنه كما يقال شعرية النص تنشأ من خلال كسر النمط الشائع للتركيب، ويتكون الانزياح التركيبي من أجزاء ثلاث هي: الانحراف الحذف، التقديم والتأخير.

---

[1]- عصام قصبجي وأحمد محمد ويس، **وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية**، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع28، 1995م، ص: 39.

[2]- إسماعيل شكري، **نقد مفهوم الانزياح**، مجلة فكر ونقد، العدد 23، نوفمبر 1999، www.fikrwanakd.aljabriabed.net

[3]- مخلوفي صورية، **شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة المغاربية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس- الجزائر، الموسم الجامعي: 2016-2017م، ص: 30.

أ) الانحراف:

أما عن الانحراف فتقول سعاد بولحواش: "مصطلح الانحراف يأتي في الرتبة الأولى من حيث الاستعمال في الدراسات النقدية"[1].

ومن الانحراف في قصيدة سيدي أبي مدين مواضع عدّة منها ما جاء في مطلعا في قوله:

إليك مدَدت الكف في كل شدّةٍ[2]

فمد الكف تعبير مجازي وانزاحت فيه الجملة عن معناها الحقيقي ليس لأن الكف ليست مما يمد بل لأنه تعالى الله على أن يمد له بشر اليد، وذلك تناص مع ما جاء في قوله تعالى: ﴿ يَدُ اللَّـهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ ﴾ (الفتح، الآية: 10)، فقيل في شرح هذه الآية أن يد الله تعني المنة منه وليست اليد الفعلية كالبشر.

فالشاعر هنا يعني بمد الكف الدعاء والتضرع لله تعالى.

وفي قوله:

فيا ملجأ المضطرّ[3]

ونحن نعلم أن الملجأ هو المكان الذي يهرع إليه المرء للاتّقاء مما يجزعه، وقد انحرف الشاعر في هذه الدملة عن معناها الحقيقي إلى معنى معنوي يتمثل في العودة إلى الله عز وجل في النوازل.

ويقول في البيت الذي يليه:

رجاؤُك رأس المال[4]

والمعلوم أن رأس المال هو كل ما يمكن الاتكال عليه للاستعانة على نوائب الدهر من نقد أو ما يوازيه مما يمكن أن يباع أو يشترى.

---

[1]- سعاد بولحواش، **شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهن**، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011م، ص: 25.

[2]- أبو مدين شعيب الغوث، **الديوان**، دار كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2011م، ص:13.

[3]- الديوان، ص: 13.

[4]- الديوان، ص: 13.

فقوله إذن "**رجاؤك رأس المال**" انحراف عن المعنى الحقيقي لكنه رأس المال وتصريح بأن الرجاء والأمل في الله مما يمكن أن يذخّر للنوازل والأيام.

ومما سبق نقول بأن الشاعر وظّف الانحراف في قصيدته وهو حال المتصوّفة إذ ينحرفون عن المعنى الظاهر إلى معنى أكثر عمقا وهو ما جعلهم ينفردون في هذا الباب بالتحديد وشاعرنا أحد أعمدة التصوّف.

المطلب الثاني: الانزياح الكمّي (الحذف).

والحذف من التقنيات الشعرية التي تندرج تحت باب الانزياح، إذ تتزاح به إلى غير ما كان عليه، ويمكن القول أن الحذف أسلوب بلاغي قديم لجأ إليه الشعراء استغلالا لإمكاناته الإيحائية، وعنه قال الجرجاني: "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيَدُ للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون بيانًا إذا لم تبن"[1].

ويمكن القول أيضا أن "الحذف ظاهرة لغوية عامة تشترك فيها اللغات الإنسانية حيث يميل الناطقون إلى حذف بعض العناصر المكررة في الكلام، أو إلى حذف ما قد يمكن للسامع فهمه اعتمادًا على القرائن المصاحبة حالية كانت أو عقلية أو لفظية، كما قد يعتري الحذفُ بعضَ عناصر الكلمة الواحدة فيسقط منها مقطع أو أكثر"[2].

وتقوم شعرية الحذف "على مبدأ الغياب، أي غياب الدوال في اللحظة التي تقتضيها الحاجة الفنيّة للمبدع، حيث يعدّ الحذف تحولا في التركيب اللغوي، يثير القارئ ويحفّزه نحو استحضار النص الغائب أو سد الفراغ، كما أنه يثير النص جماليا، ويبعده عن التلقّي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على أفاق غير محدودة، إذ

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992م، ص:106.

[2]- طاهر سليمان حمودة، **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، دط، 1998م، ص:4.

تصبح وظيفة الخطاب الاشارة وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقى للقارئ فرصة المشاركة في انتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته"[1].

وتتنوع مظاهر الحذف من سياق لآخر، فيمكن أن يكون الحذف في مواضع عدة بالجملة سواء كانت الجملة إسمية أم فعلية.

1- الحذف في الجملة الفعلية:

ومن مظاهر الحذف في القصيدة نجد:

حذف الفاعل: ومنه ما جاء في قوله:

إليك مددت الكف[2]

فتقدير الكلام: مددت الكف أنا إليك، فتم حذف الفعل وتعويضه بضمير المتكلم التاء.

وتكرر نفس الأمر في قوله:

منك وجدتُ اللطف[3]

فحذف ضمير المتكلم أنا وحلت محله تاء المتكلّم.

وفي قوله:

فكم كربةٍ نحيتني.

فحذف الفاعل "أنت" إذ تقدير القول " نحيتني أنت".

2- الحذف في الجملة الاسمية:

أما في حذف الجملة الاسمية فكما نعلم أن الجملة الاسمية تتكون من مسند ومسند إليه، وغياب أحد هذين الركنين يعد انزياحا في مستوى التركيب.

---

[1]- عبد الباسط محمود الزيود، **من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لأدونيس**، مجلة جامعة دمشق، مج 23، ع 1، 2007م، ص:171.

[2]- الديوان، ص: 13.

[3]- نفس المرجع، نفس الصفحة.

أ) حذف المبتدأ: ومنه في قصيدة الشاعر نجد ما في قوله:

زُهدي في المخلوقِ

فقد حذف المبتدأ هنا وتقدير القول على الأرجح هو (زهدي أنا) ويعود على الشاعر نفسه فهو يتكلم على نفسه فالتقدير:

وزهدي أنا في المخلوق أزكى مكاسبي

فحذف المبتدأ وهو الضمير (أنا) إذ لا حاجة لذكره، فكلمة (زهدي) بما يتصل بها من ياء المتكلم أغنته عن ذكره.

ب) حذف المنادى:

ونجد أيضا حذف المنادى في مواضع منها:

إليك مددت الكفّ... ومنك وجدت اللطف

وتقدير القول إليك مددت الكف يا الله... ومنك وجدت اللطف يا الله.

وفي قوله:

وأنت ملاذي والأنام بمعزل

وتقدير القول فيه:

وأنت يا الله ملاذي

المطلب الثالث: الانزياح الموضعي (التقديم والتأخير).

إن التقديم والتأخير من أهم عوامل إثراء اللغة الشعرية، ويعتبر هذا الأخير انزياحا عن القاعدة الخاصة بترتيب الكلام، فيُكسب الشاعر القدرة على التعبير والتصوير، وعنه قال الجرجاني:" وباب كثير الفوائد، جَمٌّ المَحاسن، واسعُ التصرف، بعيدُ الغاية، لا يَزالُ يَفْتَرُّ لك عن بديعة، ويُفْضي بك إلى لَطيفة؛ ولا تَزال تَرى شعراً يَروقُك مَسْمَعُه، ويَلْطُف لديكَ مَوقِعُه، ثم تنظرُ فتجدُ سببَ أَنّ راقَكَ ولطُفَ عندك، أنْ قُدِّمَ فيه شيءٌ وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[1].

[1]- الجرجاني، **دلائل الاعجاز**، مرجع سابق، ص: 143.

ومن خلال تتبعنا لهذه الظاهرة بالقصيدة يمكن أن نصنّفها إلى:

أ) تقديم الخبر عن المبتدأ:

ومنه ما جاء في قوله:

إليك مدَدت الكف

والأصل في القول: مددت الكفّ إليك، إلا أن الأولى كانت أوقع وأطرب.

وفي قوله:

ومنك وجدتُ اللطف

والأصل فيها: وجدت اللطف منك.

ب) تأخير جملة النداء:

ومنه قوله:

فحقق رجائي فيك يا رب.

ونجده قدّم جملة النداء على المنادى وأصل القول: يا رب حقق رجائي فيك.

وإلى هنا نحسب أننا فرغنا من الانزياح التركيبي وأخرجنا ما قصر عليه فهمنا منه من انحراف وحذف وتقديم وتأخير في القطعة الشعرية المدروسة ونخلص إلى أنه أداة بلاغية استخدمها الشاعر لزيادة جمالية النص، ولتعميق المعاني وإبراز الأفكار ولتحقيق ايقاع موسيقي متوازن، وكل ذلك يسهم في إثراء تجربة القراءة والاستماع للنص.

المطلب الرابع: الانزياح العمودي (الاستبدالي).

يعرف الانزياح الاستبدالي بأنّه تقنية أو أسلوب أدبي يتضمن استبدال كلمة أو مصطلح بآخر يمكن أن يكون له نفس المعنى، ولكن يختلف في الأسلوب أو الأثر الذي يحمله. يستخدم الكتاب هذه التقنية لإضافة التنوع والإبداع إلى النصوص وجعلها أكثر إثارة للاهتمام.

وقديتم استخدام الانزياح الاستبدالي لتعزيز التوصيل الفني أو لخلق تأثير معين في القارئ، سواء كان ذلك من خلال تغيير اللغة أو الأسلوب أو حتى المفهوم. على سبيل المثال، يمكن

للكاتب استخدام كلمة بسيطة بدلاً من كلمة معقدة لجعل النص أكثر وضوحًا، أو العكس بالعكس لإبراز التعقيد أو الجمالية اللغوية، "وهذا يعني أن التوصيل إلى المعنى المراد عن طريق مخالفة المعتاد، وهذه سمة أسلوبية تعتمد على كسر التوقع مما يزيد من انتباه القارئ ويفاجئه، وهنا يظهر التأثير الأسلوبي الذي أدّى لتوافق شدّة التلقي مع شدّة الإرسال"[1].

ويستخدم أيضًا لإضافة الطابع أو الأسلوب الشخصي للكاتب إلى النص، مما يجعل النص فريدًا ومميزًا. ويمكن أن يشمل هذا تبديل الصورة الشعرية أو التعبيرات المجازية بأخرى تختلف في التأثير والمعنى.

بشكل عام، يمكن أن يساهم الانزياح الاستبدالي في إثراء اللغة الأدبية وجعل النصوص أكثر إبداعًا وتعقيدًا، مما يزيد من جاذبيتها للقارئ ويعزز تأثيرها الفني.

وسنحاول تناول هذا الانزياح في ثلاثة أوجه كما يلي:

أولا– الاستعارة:

عرّفت الاستعارة على أنها: "فالاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة كالتشبيه، ولذلك يعرّفها بعض البلاغيين بأنها تشبيه حذف منه أحد طرفيه"[2]، وتعد الاستعارة وسيلة فعالة لجذب انتباه القارئ وتعزيز فهمه للنص.

ومما ورد في قصيدة أبي مدين من الاستعارات قوله:

يا ملجأ المضطر عن دعائه

في هذا السياق انزاح الشاعر عن المعنى الحقيقي لمفردة "**ملجأ**" واستخدمها بمعناها المجازي للإشارة إلى الله الذي يُعتبر ملاذًا أو مأوى للمضطر أو المحتاج. يعبر هذا التشبيه عن الدور الهام والقيمة الكبيرة التي يمثلها الله سبحانه وتعالى في عناية عباده، حيث يكون له دور الحفظ والحماية والمساعدة، تمامًا كما يكون الملجأ مأوىً آمنًا للمضطرين والمحتاجين.

---

[1]- ميخائيل ريفاتير، **معايير تحليل الأسلوب**، تر: حميد لحميداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1993م، ص:27.

[2]- أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، دار إحياء التراث، لبنان، دط، 1963م، ص:303.

والهدف من هذا الانزياح مثلا هو ابراز المعنى الحقيقي وايصاله للمتلقي بصورة معبّرة على أنّه في أشد الابتلاء لا ملجأ لك إلا الله سبحانه وتعالى.

وفي قوله:

رجاؤُك رأس المال

فالاستعارة في هذه الجملة هي "رأس المال"، وفي هذا السياق تم استخدام كلمة "رأس المال" بمعناها المجازي للإشارة إلى أهمية الرجاء أو الطلب. ويعبر هذا التشبيه عن أهمية الرجاء في الحصول على ما يحتاجه الإنسان، حيث يمثل الرجاء في الله "رأس المال" الذي يستند إليه الانسان لتحقيق أهدافه أو تلبية احتياجاته وبلوغ هدفه الأسمى وهو رضا الله.

ومن نماذج الاستعارة أيضا قوله:

زُهدي في المخلوقِ

والاستعارة في قوله "زُهدي في المخلوقِ"، تمثلت في الزهد، يُستعار الزُهد (التَّترُّه عن الدنيا ومغانمها) للتعبير عن تفضيل الغنى الروحي والأخلاقي على المكاسب المادية. ولما استخدم "زُهدي في المخلوق"، مما يشير إلى التفاني في الابتعاد عن الحاجة للمخلوقات والاقتصار على اللجوء إلى الله عزّ وجل فحسب فذلك أزكى مكاسبه كما يصفه.

ومما سبق نقول بأن الشاعر أحسن توظيف الاستعارة في قصيدته والتي شكّلت انزياحا مهما كان لابد منه لإضفاء الرونق الابداعي عليها.

ثانيا– التشبيه:

لا يختلف التشبيه عن الاستعارة في كونه من أهم أعمدة التصوير البياني، ومن أهم الأساليب البلاغية التي يكاد لا يخلو نص منها، والتي من شأنها أن ترفع من شعرية النص عبر العلاقات التي يقيمها المبدع بين الألفاظ سواء في الشعر أو النثر، وللتشبيه شروط كما يرى البلاغيون وله معيارا

للقبول وصف بـــ – الحسن– ويتمثّل في اشتراك الطرفين "في الصفات أكثر من انفرادها فيهـــا، حتى يدني بهما إلى حال الاتّحاد"[1].

وعملية المشابهة في جانب من جوانبها تنتج عن قصور في إدراك المعـــنى الحقيـــق للشـــيء الموصوف أو عجز عن التعبير عنه "لأنها تقتبس جزءا من المفهوم عن جزء آخـــر يماثلـــه فـــالجزء المقصود في هذه الحالة ليس حاضرا في عملية التوصيل، بل ما يقترب منه"[2].

ومن بين ما استعمله الشاعر من تشبيهات في قصيدته نجد في قوله:

رجاؤك رأس المال عندي وربحهُ

فقد شبّه الشاعر هنا أمله في الله ورجاؤه برأس المال.

فحذف أداة التشبيه "الكاف" وترك المشبه "الرجاء" والمشبه به "رأس المال" ووجـــه الشـــبه "ربح" ولذلك نقول بأنه تشبيه بليغ.

وفي قوله:

وهل مستحيلٌ في الرجاءِ كواجِب

فقد شبّه الشاعر المستحيل بالواجب في الرجاء، إذ أن الرجاء لا تشوبه الاســـتحالة فيغـــدو كأنه واجب.

الكناية:

معلوم أن الكِناية هي التي يكون فيها الانتقال من إعطاء شيء ما صفة تُشبه صـــفة لازمـــة لشيء مذكور في الكلام، وفي هذا النّوع لا يحتاج القارئ إلى واسطة بين المعنى الظّـــاهر والمعـــنى المقصود المُراد، فيفهمه دون تحليل له، أو ما يحتاج إلى واسطة أو أكثر حتّى يفهم القارئ العلاقـــة بين المعنى الظّاهر والمعنى المقصود في الجملة، ومما وظفه الشاعر في القصيدة قوله:

إليك مدَدت الكف في كل شدّةٍ[3]

---

[1]- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ص:124.

[2]- خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م، ص: 171.

[3]- الديوان، مرجع سابق، ص:13.

وهي كناية عن موصوف وهو الدعاء.

وفي قوله:

فلا قوةٌ عندي ولا لي حيلةٌ[1]

وهي كناية عن صفة "الضعف".

أما في قوله:

وصلّ على المختار من آلِ هاشم

فهي كناية عن موصوف وهو الرسول صلى الله عليه وسلم.

وهذا بعض ما وصلنا إليه من توظيف من كنايات زادت من الصورة الفنية للقصيدة وأكسبتها رونقا.

[1]- الديوان، مرجع نفسه.

المبحث الثاني:

جماليات الايقاع الصوتي

المبحث الثاني: جماليات الإيقاع الصوتي

يتميز الشعر العربي بالاهتمام البالغ بالإيقاع واللحن، ويعتبر ذلك جزءًا لا يتجزأ من جمالية القصيدة، وفي هذا المبحث سنتطرق بشيء من التفصيل إلى جماليات الإقلاع الصوتي.

فالإقلاع الصوتي يعمل بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجًا وضرورة على دعم الفضاء الشعري من خلال الإنتاج الصوتي في نص ومن هنا تظهر قوة الشعر الكاملة في الطاقة التي ينضوي عليها الصوت مشربًا بالمعنى.

المطلب الأول: الإيقاع الخارجي

المستوى الإيقاعي في الشعر يشير إلى النظام الذي يتبعه الشاعر في تنظيم القوافي وتوزيع الوزن والإيقاع في الأبيات، ويُعتبر المستوى الإيقاعي من العناصر الأساسية في علم العروض حيث يساهم في جعل القصيدة مليئة بالحيوية والإيقاع الموسيقي، ويُطبق المستوى الإيقاعي في الشعر العربي عبر عدة عناصر، منها:

- **الوزن:** والوزن هو أهم مقوّمات الشعر الضرورية التي تجعله داخل ميزة ايقاعية، ويتميز كل بيت بوزن معين يتم تحديده بعدد القوافي وطبيعتها، إذ تساهم القافية في تحديد المستوى الإيقاعي للقصيدة، فهي تجعل كل بيت يندمج بالآخر بشكل متناغم.
- **التوزيع الصوتي:** يشمل ذلك توزيع الأصوات والكلمات بشكل منظم ومتناسق داخل البيت والقصيدة، مما يسهم في خلق إيقاع مميز.
- **التكرار والتوازي:** يدخل المستوى الإيقاعي أيضًا استخدام التكرار والتوازي للكلمات والعبارات بطريقة تعزز التناغم الصوتي والإيقاعي في القصيدة.

كل هذه العناصر تعمل معًا على إنشاء إيقاع مميز يضفي جمالًا ورونقًا على الشعر العربي، مما يسهم في جعله لا يُنسى ويبقى عالقًا في ذاكرة القراء والمستمعين.

وقد عرّف الإيقاع بأنه "من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، والمراد به في علم الموسيقى النقلة على النغم في أزمنة معدودة المقادير والنسب"[1]، وعن الإيقاع قال الجاحظ "ما أودع صدور صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف وفطرها عليه من غريب الهدايا وسخّر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة والأصوات الملحنة، والمخارج الشجيّة والأغاني المطربة، فقد يقال إنّ جميع أصواتها معدلّة وموزونة موقعة" [2].

أما مرتاض فيعرّفه بقوله: "هو هذه الجمالية التي تندسُّ داخل التفعيلة التي تقيم عناصر الإيقاع، فتحمل السامع على المتابعة والتلذذ والتذوق والتمتع"[3].

وبناء على ما تقدّم يمكننا القول بأن الإيقاع خاصية نغمية اختص بها الشعر دون النثر فالشعر أحرى أن يطرب متلقّيه عن نظيره.

قد تذوقت حركة الروي في ديوان أبي مدين بين القافية المطلقة والمقيدة إلّا ان اغلبها من النوع الأوّل أي القافية المطلقة التي يكون فيها الروي متحرك ولعّل التعليل الذي يمكن ان يسوغ هذه الظاهرة انّ جل قصائد أبي مدين تتجلى في سياق التحسر و المعاناة عبر قوافي شعره المطلقة فهي قوافي تتلائم مع عاطفة الحزن و الضياع الذي يعيشه الشاعر نتيجة بحثه عن الذّات الإلاهية وأيضا تتيح للشاعر إمكانية إنهاء البيت بمقطع طويل مفتوح و هذا ما يحقق إيقاعا موسيقيّا يساعده على إطالة نفسه في التعبير في الحالة الشعورية التي يعيشها, فالشاعر الصوفي عموما يسعى دائمًا إلى المطلق وعدم التقيد.

ومن أمثلة القافية المطلقة في شعره:

فحقق يا رجائي فيك يا رب واكفني* شمات عدُوٍ او إساءة صاحب**

---

[1]- محمد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة: دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلامة**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 2008م، ص:14

[2]- محمد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، المرجع السابق، ص: 14

[3]- عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات**، دار القدس العربي، الجزائر، ط3، 2009م، ص: 191.

أولا: بحر القصيدة.

اخرتنا لمعرفة بحر القصيدة البيتين الأولين لتقطيعهما وكانت النتيجة كالآتي:

إليـــك مدَدت الكف في كل شدّةٍ * ومنك وجدتُ اللطف في كل نائـــب**

إِلَيْكَ مَدَدْتُ لْكَفْفَ فِيْ كُلْلِ شِدْدَتِنْ * وَمِنْكَ وَجَدْتُ لْلُطْفَ فِيْ كُلْلِيْ نَائْبِيْ**

(0|0|0||)(0|0||)(0|0|0||)(|0||) (0||0||)(0|0||)(0 |0| 0||)(|0||)

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ومن خلال التقطيع يتضح لنا أن بحر القصيدة هو الطويل، ومفتاحه:

طويل له دون البحور فضائل * فعولن مفاعيلن فعولن مفاعِل**

وبالقصيدة زحاف القبض، إذ أن الشاعر حذف الحرف الخامس من التفعيلة الأولى فجاءت في بداية كل شطر (فعول) عوض (فعولن).

ولعل الشاعر تعمّد توظيف البحر الطويل كدلالة على طول المناجاة، كما أن طول البيـــت يعطي الشاعر مساحة للتأمل والتضرع إلى الله عزوجلّ.

ثانيا: القافية.

القافية في الشعر العربي هي التشابه الصوتي بين نهايات الأبيات في القصيدة، حيث يتم تكرار صوت معين في نهاية البيت، وعرّفها الأخفش بقوله: "هي آخر كلمة في البيت، وإنما قيل قافية لأنها تقفو الكلام"[1].

ويعتبر استخدام القافية أحد العناصر الأساسية في بناء القصيدة العربية ويسهم في جماليتـــها وإيقاعها، كما تُعتبر القافية مظهرًا من مظاهر التفنن الشعري والمهارة اللغوية في الشـــعر العـــربي، ويمكن أن تكون القافية مفتوحة أو مغلقة وتختلف أنواعها باختلاف التنوعات الشعرية والأساليب المستخدمة.

[1]- أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، **كتاب القوافي**، تح: أحمد راتب، دار الأصالة، بيروت، ط1، 1974م، ص:30.

وتقوم القافية على حركة الروي، فهي إما مقيّدة أو مطلقة بحركته، كما أنها تنسب إليه فهي إما ميمية أو سينية أو غيرها.

ولما كانت القافية هي أخر ساكنين وما بينهما من متحرك والمتحرك الذي قبل الساكن الأول فقد جاءت القافية في قصيدة سيدي أبي مدين كالآتي:

وَمِنْكَ وَجَدْتُ لُلُطْفَ فِيْ كُلِّيْ نَائِبِيْ---نَائِبِيْ

0||0|

وكما نرى أن القافية في القصيدة جاءت لامية مطلقة (|0|0) وكأننا بالشاعر أطلق العنان لشعره ليتضرع إلى الله عزّ وجلّ ويذكر منّه عليه في شدّته.

المطلب الثاني: الإيقاع الداخلي.

الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية وهي التي تنجم عن أسليب تركيبية في بناء الجملة التي تنتهي إلى دلالات، وتحمل شحنات عاطفية تؤثر في المتلقي ومن أهم مظاهر الموسيقى الداخلية في قصيدة إليك مددت الكف نذكر:

أولا– تكرار الأصوات:

يمكن القول بأن الصوت هو ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصوت بالتجربة أن كل صوت مسموع يستلزم جسما يهتز، لذلك يمكن القول بأن تكرار الأصوات بجعل تلك الأجسام تتناغم وتتراقص.

ويعتبر تكرار الأصوات من أكثر أشكال التكرار ذيوعا في النصوص الشعرية الحديثة، حيث تتظافر مجموعة من الأصوات في تركيبة ما، لتجسد معنى مقصودا بعينه، وفي هذا الباب نجد ما يلي:

1- تكرار الأصوات مجهورة: يعتبر الجهر ظاهرة صوتية عامة لا سيما في النصوص الشعرية، وتعد مقابلا لحروف الهمس في الصفة.

ونجمل هذه الحروف في الجدول الموالي وهي كما جمعها العلماء (عظم وزن قارئ ذي غض جد طلب) وهي كما يلي:

الصوت	مخرجه	صفته	تكراره
العين	وسط الحلق	الجهر، البينية، الإستفال، الانفتاح، الإصمات	12
الظاء	بين اللسان وأطراف الثنايا	الجهر، الرخاوة، الاستعلاء، الاطباق، الإصمات	0
الميم	بين الشفتين	الجهر، البينية، الإذلاق، الإستفال، الانفتاح.	28
الواو	بين الشفتين بانفتاحهما	الجهر، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات، اللين.	27
الزاي	بين العليا والسفلى وطرف اللسان	الجهر، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات، الصفير.	3
النون	طرف اللسان مع ما فوقه من الحنك الأعلى، تحت مخرج اللام	الجهر، البينية، الإذلاق، الإستفال، الانفتاح.	25
القاف	أقصى اللسان مع ما فوقه من الحنك الأعلى	الجهر، الشدة، الاستعلاء، الانفتاح، الإصمات، القلقلة	8
الراء	طرف اللسان مما يلي ظهره مع ما فوقه من الحنك الأعلى	الجهر، الإذلاق، البينية، الإستفال، الانفتاح، الانحراف، التكرير.	16
الهمزة	أقصى الحلق	بين الشدة والرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات	26
الذال	بين اللسان وأطراف الثنايا العليا	الجهر، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات.	2
الياء	وسط اللسان مع ما يليه من الحنك الأعلى	الجهر، الرخاوة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات.	34
الغين	أدنى الحلق	الجهر، الرخاوة، الاستعلاء، الانفتاح، الإصمات.	2
الضاد	أدنى إحدى حافتي اللسان مع ما يليها من الأضراس العليا من الجهة اليسرى	الجهر، الرخاوة، الاستعلاء، الاطباق، الإصمات، الاستطالة	2
الجيم	وسط اللسان مع ما يليه من الحنك الأعلى	الجهر، الشدة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات، القلقلة	9

الدال	بين طرف اللسان وأصول الثنايا العليا	الجهر، الشدة، الإستفال، الانفتاح، الإصمات، القلقلة.	16
الطاء	بين طرف اللسان وأصول الثنايا	الجهر، الشدة، الاستعلاء، الاطباق، الإصمات، القلقلة	4
اللام	أدنى حافتي اللسان إلى منتهاها بعد مخرج الضاد مع ما يحاذيها من لثة الأسنان العليا	الجهر، الإذلاق، البينية، الإستفال، الانفتاح، الانحراف	43
الباء	بين الشفتين	الجهر، الإذلاق، الشدة، الإستفال، القلقلة، الانفتاح	16
المجموع			273

من خلال هذا الجدول تواتر الأصوات المجهورة لقصيدة سيدي أبي مدين ثلاث وسبعون ومائتان مرة (273)، أي ما يعادل (75 %) من مجموع الأصوات، وقد كانت الحروف المهيمنة هي: اللام والياء والنون، فللام مكانة خاصة في اللغة العربية فاللام صامت منحرف، لأن اللسان ينحرف عند النطق به، وصوت اللام غاري مجهور وظف في سياقات كثيرة، كما أنه يسقط كدلالة صوتية إيحائية (للتماسك) من جهة ومن جهة أخرى (بالالتصاق) مما يعني بالضرورة أن هناك التصاقا وثيقا للحالة الشعورية لمضمون معنى الجملة وكأننا بالشاعر متشبث بالتوسّل إلى الله والحث على اللجوء إليه وحده، ومن أمثلة حضور اللام نجد: (اللطف، ملاذ، ملجأ، حيلة، المال،...).

ونستنتج من خلال الجدول السابق الذي رصد لنا الحروف المجهورة هو أنها جاءت بنسب متفاوتة وعالية، وهذا أمر طبيعي لأن الشاعر في حالة حماس وانفعال داخلي، فجاءت قصيدته كأنها فسيفساء رسمت بعناية وجمعت من المحاسن ما شكلّ لنا تلك الصورة الجمالية الناطقة والجاهرة الآملة بالقرب من الله لذا نجد الشاعر كتب وبصوت جهوري عال ليعبر بالأصوات المجهورة عن إحساسه بالتفاؤل والأمل في الله الذي لم يتركه طرفة عين في شدائده ونوائبه على عكس المخلوقات.

2- تكرار الأصوات المهموسة: وهي التي جمعها العلماء في قولهم "حثه شخص فسكت" وهـــي كالتالي:

الصوت	مخرجه	صفته	تكراره
الحاء	وسط الحلق	الهمس، الرخاوة، الإستفال الانفتاح، الإصمات.	9
الثاء	طرف اللسان من جهة ظهره مع أطراف الثنيتين العلويتين	الهمس، الرخاوة، الإستفال الانفتاح، الإصمات.	2
الهاء	أقصى الحلق	الهمس، الرخاوة، الإستفال الانفتاح، الإصمات.	10
الشين	وسط اللسان مع ما يحاذيه من الحنك الأعلى	الهمس، الرخاوة، الإستفال الانفتاح، الإصمات، التفشي.	6
الخاء	أدنى الحلق	الهمس، الرخاوة، الاستعلاء الانفتاح، الإصمات.	3
الصاد	طرف اللسان مع فويق الثنيتين السفليتين	الهمس، الرخاوة، الاستعلاء الاطباق، الإصمات، الصفير.	3
الفاء	باطن الشفة السفلى مع أطراف الثنيتين السفليتين	الهمس، الرخاوة، الاستفال الانفتاح، الإذلاق.	18
السين	طرف اللسان مع فويق الثنيتين السفليتين	الهمس، الرخاوة، الإستفال الانفتاح، الإصمات، الصفير.	7
الكاف	أقصى اللسان مع الحنك اللحمي والعظمي مع تحت القاف قليلا	الهمس، الشدة، الإستفال الانفتاح، الإصمات.	17
التاء	طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا	الهمس، الشدة، الإستفال الإصمات، الانفتاح.	15
المجموع			90

خلال استقراءنا للجدول الآنف نلاحظ أن حروف الهمس قد تكررت تسعون (90) مرة أي حوالي (25%) من مجموع أصوات النص، وقد كان أكثر الأصوات تكرارا هو صوت الفاء بمجموع 18 مرة، إذ يزيد تكرار صوت حرف الفاء المهموس الرخو في هذه القصيدة من قيمة المضمون وهو الهمس والنجوى فلا يخاطب الله عز وجلّ إلا همسا واستكانة وتوسّلا وذلك مما يعكس مظاهر الاحترام والتذلل لله، فلا ينفع توسّل مع شدّة ولا رجاء مع حزم، وهكذا تنسجم الأصوات مع بعضها البعض ليناً وهمساً، وبهذا تكتسب القصيدة إيقاعها الذي يتجاوب مع الحالة الشعورية للشاعر، ثم تنتقل العدوى إلى القارئ المتذوّق مرهف الحسّ، فكلّما استخدم العنصر التكراري بكثرة كلما ازداد الإيقاع قوّة وكثافة.

3- تكرار الأصوات الانفجارية:

ويصطلح عليها بالوقفات الانفجارية، وتكون بأن "يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراحا للمجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا"[1].

والأصوات الانفجارية "ثمانية أصوات :الباء والتاء والدال والطاء والضاد والكاف والقاف والهمزة"[2].

[1]- كمال بشر، **علم الأصوات**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص: 247.

[2]- كمال بشر، مرجع نفسه، ص:248.

وقد توزعت في القصيدة كالآتي:

الصوت	عدد تواتره
الباء	16
التاء	15
الدال	16
الطاء	4
الضاد	2
الكاف	17
القاف	8
الهمزة	26
مجموع الأصوات	104

وقد كان للأصوات الانفجارية أيضا حظ في القصيدة إذا استعملها الشاعر أربعا ومائة (104) مرة وهو عدد كبير مقارنة بمجموع الأصوات ويدل على حالة الشاعر، وسنحاول أن نقف عند بعض الأصوات الأكثر تواترا في القصيدة وهي:

- **الهمزة:** وهي صوت حلقي منفتح يتأرجح بين الشدة والرخاوة، وتوظيفه في هذه القصيدة مناسب تماما للحالة النفسية للشاعر فهو يتأرجح بين أمله في الله ورجاؤه فيه وبين شدّته على نفسه وحثّها على التفرّغ لعبادة الله والتوسّل إليه، ومن بين هذه التوظيفات نجد:(إليك، نائب، الأنام، الرجاء إساءة، الترائب، أغثني...).
- **الباء:** شفوي مجهور انفجاري وجاء هذا الصوت موافقا لحالة الشاعر المضطربة والمتوترة والتي ترجو رحمة الله، ومن ذلك نجد: (نائب واجب، رب صاحب، الترائب، مذاهب...).
- **الدال:** وهو صوت أسناني لثوي مجهور انفجاري، لاءم استخدامه مواضع الدلالة على التنهد والتهدهد والتودد لله سبحانه وتعالى ونلمسه مثلا في: (مددت، وجدت، عدو دعاء، قادر، امتداد).

ومن خلال ما سبق يتضح للدّارس هيمنة الأصوات الانفجارية في النص هيمنة مطلقة وهكذا تتمازج خاصية الصوت مع الدلالة الإيحائية للكلمة لتبرر لنا ذلك المضمون العاطفي.

4- **الأصوات الاحتكاكية (الرخوة)**: وتتكون هذه الأخيرة كما يقول كمال بشر" بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، ويمر من خلال منفذ ضيق نسبيا يحدث في خروجها احتكاكا مسموعا".

وحروفه هي -يضيف كمال بشر-:"الفاء والثاء والدال والظاء والسين والزاي والصاد والشين والخاء والغين والحاء والعين والهاء"[1].

وقد توزعت في القصيدة على الشكل الموضح في الجدول أدناه:

الصوت	عدد تواتره
الفاء	18
الثاء	2
الذال	2
الظاء	0
السين	7
الزاي	3
الصاد	3
الشين	6
الخاء	3
الغين	2
الحاء	9
العين	12
الهاء	10
مجموع	77

[1]- كمال بشر، **علم الأصوات**، ص:297.

ومن خلال استقرائنا للقصيدة نجد أن تواتر الأصوات الاحتكاكية قد وصل إلى سبع وسبعين (77) مرة، كان فيها ورود (الفاء والعين والهاء) كأصوات تنحصر بين الشفتين والحلق هو الغالب وكأن الشاعر يريد القول بأن التوسّل إلى الله يكون بكل الصفات الممكنة وبكل الجوارح، وصفة الرخاوة والهمس فيها جعلتها ملائمة لحالات التضرع والتوسّل ، فالشاعر وظفها ليعبر عن مدى تعلّقه بالله عزّ وجل والتفرّغ لعبادته.

ثانيا– تكرار الحروف:

يعد تكرار الحروف من أنواع التكرار الشائعة في الشعر العربي وله مزية سمعية وأخرى فكرية الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها وهذا التكرار لا يعد قبيحا إلى حين يبالغ فيه وحينما يكون في مواضع الكلمات يجعل النطق بها عسيرا فالمهارة تكون حسب توزيع الحرف حين يتكرر.

ومن التكرار الحرفي – ونقصد بالحرف هنا حروف المعاني– كالجر والعطف وبعض الصيغ الاستفهامية، وفيما يلي سنقسم الجروف نسبة إلى وظائفها:

1- حروف الجر:

الحرف	مثاله	وظيفته	تكراره
إلى	إليك مددتُ	المرادفة (مرادفة اللام)	1
مِنَ	منك وجدتُ لأرجو منك	الموافقة (موافقة عند)	2
منْ	من غمارها	المرادفة (مرادفة عن)	1
في	في كل شدّة في كل نائب في ما مضى	الظرفية الزمانية	3
	في الرجاء في المخلوق في حالتي	التعليل	3
	فيك	المصاحبة	1

على	سدّت عليَّ مذاهبي	الاستعلاء	1
الباء	والأنامُ بمعزلٍ	التعليل	1
	على اللطف بي	بمعنى إلى	1
اللام	ولا لي حيلةٌ	التخصيص	1
	وإنّي لأرجو	التوكيد	1
الكاف	في الرجاءِ كواجِب	التشبيه	1

من الجدول السابق نجد ان حروف الجر تكررت سبعة عشر (17) مرّة، وتكرارها في النص بشكل متعاقب يعمل على خلق وحدة بنائية تناسب الموضوع الشعري، فهذا التكرار يحدث في المتلقي تأثيرا يمتد ويسير من خلال حركة الكسر الطاغية على النص وهي بذلك تنتج إيقاعات موسيقية منسجمة ومتناغمة أحيانا مع إيقاع القافية، وحروف الجر بدخولها في الأسطر الشعرية أكسب النص دلالات إيحائية مختلفة، أنتجت لنا الإيقاع بشكله الظاهر مختلفة بذلك عن الدلالة النحوية الجار والمجرور.

2- **حروف العطف**:

الحرف	مثاله	وظيفته	تكراره
الواو	ومنك	كعس الترتيب	1
	وأنت	الاعتراض	1
	والأنامُ والترائب	المعيّة	2
	ولا	في محل رفع فاعل	1
	وإنّي وإن كنت	التوكيد	2
	وصلّ	الاستئناف	1

من خلال الجدول السابق نجد أن حرف العطف "الواو" تكرر ثماني مرّات (08) في مجمل القصيدة وتعزز الواو الترابط بين أجزاء القصيدة، وهذا النوع من التكرار يطلق عليه (التكرار الاستهلالي)، إذ أضفت الواو مزيدا من الترابط الفني والموضوعي على القصيدة، وعملت على

الاستمرارية بين الأبيات وتوضيح معانيها حيث وظّف الشاعر هذه الأداة بحيث تجاوزت دلالة الحرف من العطف والربط إلى دلالات أخرى، وإن بقيت محافظة على الدلالة الأصلية، في هذه القصيدة تكرر حرف الواو بدرجة عالية حيث يكاد يسبق كل الأسطر وكل الجمل في القصيدة إلا أن هذا التكرار لم يخل بالنظام الإيقاعي للقصيدة وإنما أضفى عليه لمسة إيقاعية سحرية تتناسب وطابع الترتيب.

ثالثا– تكرار الكلمات:

بما أن تكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها تلك النغمة والجرس اللذان ينعكسان على جمال الصورة، نجد أن تكرار اللفظة في المعنى اللغوي لا يمنح النغم فقط بل يمنح امتدادا وللقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد، كاللفظة مثلا تمنح للقصيدة قوة وصلابة نتيجة ذلك الترديد للفظة المتكررة.

ولتكرار الاسم دور فاعل في الشاعر وقد وظفه تعبيرا عن مشاعره وانفعالاته حيث أثرى المستوى الشعوري بالقصيدة ومن تكرار الاسم نجد "اللطف" إذ تكرّرت مرتين في قوله:

ومنك وجدتُ اللطف.

وقوله:

أنتَ قادرٌ على اللطف

فتكرار هذا الاسم مرتّين في قصيدة لا تتألف إلا من عشرة أبيات دليل على أن الشاعر معترف بمنّ الله عليه ولطفه ويثني عليه في ذلك.

والملاحظ أنه موازاة مع تكرار كلمة "لطف" مرتّين، تكرّرت كلمة "نائب" مرتين أيضا في قوله:

في كل نائب

وفي قوله:

عند امتداد النوائب

ونظن أنّ الشاعر تعمّد أن يكون التكرار بينهما متوافقا ليوصل للمتلقّي صورة ذهنية بأنه وجد لطف الله في كل نائبة أصابته.

رابعا– تكرار الجمل:

لأنّ الكلام ينبني على حركة الفعل فالجمل تبدأ به وتتركب حوله، فالجملة الفعلية تستخدم الأفعال في ثلاث أزمنة (الماضي، المضارع، الأمر)، لذا وجدنا مما تتكرر من أفعال في قصيدة ابي مدين ما يلي:

الفعل	زمنه	تكراره
مدَدَ	ماضي	1
وجد	ماضي	1
حقّق	أمر	1
إكفِ	أمر	1
نحّى	ماضي	1
كان	ماضي	2
أغث	أمر	1
سدّ	ماضي	1
مضى	ماضي	1
أرجو	مضارع	1
صلِّ	أمر	1

من خلال الجدول السابق والذي أحصينا فيه الأفعال بأزمنتها المختلفة والذي وجدنا فيه طغيانا للأفعال الماضية بتكرار سبع مرات (7) أي بنسبة ثمان وخمسين بالمائة (58 %) وإن قلنا أنّ صيغة الفعل الماضي قد وضعت أصلا في اللغة العربية للدلالة على الزمن الماضي، ولهذا جاءت في أغلب استعمالاتها للدلالة على الزمن الماضي، مطابقة مع أصل وضعها، إلا أنّها قد تدل على غير الماضي "ونعني به أنَّ الدلالة الزمنية للفعل الماضي جاءت لتدلَّ على أصل وضعه بصيغته الصرفية،

وليست هناك دلالات زمنية محولة عن هذه الصيغة، إذ لا وجود للقرائن الحالية أو اللفظية في هذه النصوص"[1].

أما أفعال الأمر بتكرار أربع مرات (4) أي بنسبة ثلاث وثلاثين بالمائة (33%)، فالأصل في الأمر الدلالة على الطلب الجازم على وجه الاستعلاء من الأعلى إلى الأدنى، وقد تخرج صيغ الأمر عن المعنى الأصلي إلى معان أخرى بلاغية تفهم من سياق الكلام، مثل الـــدعاء أو الالتمـــاس أو الإرشاد فالأمر المُطلق يدلّ على الوجوب ما لم تكن هناك قرينة تصرفه عن الوجوب.

أما أفعال المضارعة فلم ترد إلا مرّة واحدة، ولّما كان الفعل المضارع هو ما دل على معنى في نفسه مقترن بزمن يحتمل الحال أو الاستقبال، وقد سمي مضارعا، لأنـــه يضارع اسم الفاعل، أي يساويه في عدد الحروف، وعدد الحركات، وعدد السكنات، وكان الأصل فيه هو التّجرّد، وهذا التّجرّد يُفهم منه معنى التّكرار والاستمرار والازدياد، وقد يُفهم منه دلالة الحدوث.

[1]- فالح حسن كاطع، **الدلالة الزمنية للفعل الماضي عند الرضي في شرحه على الكافية**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، مج25، ع1، 2018م، ص:17

المبحث الثالث:

المستوى الإفرادي

المبحث الثالث: المستوى الإفرادي.

في هذا المبحث نتطرق إلى المستوى الإفرادي الذي تحتويه القصيدة، من خلال تقديم شرح مفصل لكل من الصيغ الصرفية وجمالية التناص والحقل الدلالي.

المطلب الأول: الصيغ الصرفية.

الصيغ الصرفية جزء مهم في دراسة اللغة، وهي الطريقة التي تتغير بها الكلمات لتعبر عن أشكال مختلفة في الأزمنة والأعداد والأحوال والضمائر، إذ تتغير هذه الصيغ حسب استعمالاتها، فهناك صيغ صرفية تستخدم لتحديد المعاني والتراكيب اللغوية بشكل صحيح.

إنّ الشعر الصوفي كما تحدده التجربة الصوفية لا شيء سوى الغياب في أو شعر الحضور متعاقبان في قصيدة واحدة, أو في ديوان واحد وما عدا ذلك فقد يكون نظما في غرض من الأغراض المحيطة بالتجربة الصوتية, ومن حيث الكم في منظوم أبي مدين خصوصًا كما هو في منظوم الصوفية عمومًا فإن الغلبة الغالبة هي عادة لمرحلة الغياب, ذلك لأن التجربة الصوتية العملية قلّما يحضى فيها الصوفي بالحضور.

1- أسماء الأفعال:

تزخر قصيدة "إليك مددت الكف" بجملة من الصيغ الصرفية لأسماء الأفعال ونجد منها ما جاء على وزن "**فاعل**":

(نائب، صاحب، قادر)

ومنها ما هو على وزن "**مفعل**" مثل:

(مضطر، محسن).

ومنها ما هو على وزن "**فعيل**" مثل:

(شفيع).

وما هو على وزن "فعّال" ومنها:

(خطّاء).

وما هو على وزن "مفعال" مثل:

(مختار).

2- إسم المفعول:

كذلك الأمر بالنسبة لاسم المفعول فقد وجدنا بالقصيدة أسماء مفعولات منها ما صيغ من الثلاثي وجاء على وزن "**مفعل**" ك:

(ملاذ، معزل، ملجأ).

3- صيغ المصدر:

ومن جملة ما صيغ من صيغ المصادر وجدنا ما يلي: (ترائب، مواهب، مذاهب، مكاسب عواقب، مصائب، نوائب).

4- الضمائر:

ومن الضمائر وجدنا بعضا منها ما خص به المخاطب كـ (**أنت**) إذ ورد مرتين في القصيدة في قوله:

وأنتَ ملاذي

وفي قوله:

لأرجو منكَ ما أنتَ أهلهُ

وفي قوله:

أنتَ قادرٌ

والضمير المتصّل "**الكاف**" وتكررت خمس مرّات، ومنها في قوله:

إليك مدَدت

وقوله:

ومنك وجدتُ

وقوله:

فحقق رجائي فيك

وفي قوله:

رجاؤُك رأس المال

وأخيرا في قوله:

لأرجو منكَ

والتاء إذ تكررت مرّتان في قوله:

ومنك وجدتُ اللطف

وقوله:

وإن كنتُ خطاء

ومن الضمائر ما خص به الغائب ومنها الضمير المتصل "**الهاء**" وتكرر أربع مرات.

يظهر تنوع الصيغ الصرفية في قصيدة "ذخر المعاد" للبوصيري، على التعبير عن مشاعره وأفكاره بدقّة ووضوح، تساهم هذه الصيغ في إثراء اللغة العربية.

المطلب الثاني: جمالية التناص

مصطلح التناص من أهم المصطلحات النقدية الحديثة التي صنعت الجدل منذ ظهوره الأول وعلى امتداد السنوات الماضية، إذ يسهم التناص في صنع ملامح النص ويأخذ بيد القارئ الحصيف حين يكتشف مواقعه ليجعله يرسم صورة عنه موضحا أبعاده التأويلية والدلالية مما يسهم في فهم النص والاهتداء الى العوامل المساهمة في بنائه على جميع الأصعدة، وذلك بالعودة إلى مصادر التناص فيه.

وإن جئنا لتعريف التناص فنجد الحاتمي مثلا يقول: "كلام العرب ملتبس، بعضه ببعض، آخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته، والمحترس المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره وإن اجتهد في

الاحتراس وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد .."[1].

وتطرقت إليه الناقدة جوليا كريستيفا فيما بعد حيث عرفته بقولها "هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص اخرى وهو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل إذ يولد هذه الظواهر التي تنتمي إلى بداه الكلام انتماءها الى الحوارية والصوت المتعدد"[2].

1- تناص القصيدة مع الشعر القديم:

نحسب الشاعر في قصيدته ولاسيما في مطلعها حينما يتحدث عن الملجأ والملاذ تناصَّ مع قصيدة شاعر يدعى الأرجاني من العصر الأندلسي يتخذ من ترائبه حمى وملاذا لمحبوبته، وجاءت قصيدة أبي مدين بنفس الوزن والقافية، إذ يقول الأرجاني[3]:

لها في حمىً منّي وراء التّرائب * مَنازلُ لا تُغشَى بأيدي الرّكائبِ**

تُراحُ بأنفاسي إذا ما ذكَرتُها * وتُمطَرُ وَجْداً بالدُموعِ السّواكب**

فكما نرى أن كلا الشاعر اتفقا في الطويل وزنا لقصيدتيهما، والباء كقافية، وكلاهما تحدثا عن الحمى والملاذ.

2- التناص مع القرآن الكريم:

في قول الشاعر:

وأنتَ ملاذي والأنامُ بمعزلٍ

نجد أنه يشير إلى أنه لا ملاذ ولا ملجأ إلا إلى الله وهو تناص مع قوله تعالى: ﴿ **وَظَنُّوا أَنْ لَا مَلْجَأَ مِنَ اللَّهِ إِلَّا إِلَيْهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ لِيَتُوبُوا إِنَّ اللَّهَ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ**﴾ (سورة التوبة، الآية: 118).

---

[1]- محمد أبو الحسن المظفر الحاتمي، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، دار الرشيد للنشر، العراق، دط، 1979م، ص: 28.

2- جمال مباركي، **التناص وجماليته في الشعر الجزائري**، رابطة الإبداع الثقافي، الجزائر، دط، 2003م، ص: 50.

3- موقع الديوان، بتاريخ: 21-05-2024. www.aldiwan.net: htts على الساعة: 16:30.

التناص مع الحديث والأقوال المأثورة:

يقول الشاعر في قصيدته كناية عن دعوته الله سبحانه وتعالى أن يغفر له:

وإنّي لأرجو منكَ ما أنتَ أهلهُ

وهو تناص مع ما يقال في الدعاء المأثور: (**اللهم عاملنا بما أنت أهله، ولا تعاملنا بما نحن أهله، فأنت أهل التقوى، وأهل المغفرة**)، فقد" روى ابن أبي الدنيا في كتاب العقوبات بإسناده عن القاسم بن عمرو العَنْقَزِي، قال: "دعا قوم يونس حين أخذهم العذاب: ربنا افعل بنا ما أنت أهله، ولا تفعل بنا ما نحن أهله"[1].

المطلب الثالث: الحقل الدلالي.

جلي أن لكل شاعر لغته الخاصّة والتي منها يتشكّل معجمه الشعري، وهذا من خلال تكرار بعض الدوال المعجمية أو مرادفاتها مما يقع في حقل دلالي واحد، ومما يكسب النص جمالية وتوازنا في بنائه اللغوي الفنّي.

وبالحديث عن المعجم الشعري يعرّفه بارفيلد بقوله: "في الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معيّنة، بحيث تثير معانيها، أو يراد لمعانيها أن تثير خيالا جماليا، فإنّ ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعري"[2].

وفي ما يلي من القطعة الشعرية سنحاول الوقوف على الحقول الدلالية التي اتكأ عليها الغوث أبي مدين ليشكّل لغته الشعرية ومنها:

1- عجم التوسل والدعاء: وهو حقل يرى الشاعر أنه انغمس فيها فوظف لها معجما منه (مددت، حقق دعاء أغثني أرجو، صلّ).

هذا الحقل الدلالي بما يحمله من مفردات يشرح لنا أنّ الشاعر يتضرع ويبتهل لله عز وجلّ فهو حسبه حين نأى عنه الناس.

2- معجم الشدة والكرب: نائب، كربة، العواقب، النوائب، المصائب.

---

[1]- موقع إسلام ويب، بتاريخ: 21-05-2024.

[2]- خالد سليمان مصطفى، **الجذوع والأنساغ – دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة**، دار كنوز المعرفة العلمية، الأردن، ط1، 2008م، ص:162.

وهذه المفردات تشير إلى معجم الشدّة والكرب الذي لم يجد الشاعر ملجأ منه ولا مفر إلا إلى الله عز وجل.

ومن خلال ما سبق وما أوردناه من حقول وأمثلة، نلاحظ توازنا بين تكرار مفردات كـــل من المعجمين، وكأن الشاعر يريد أن يوصل لنا أن كل شدّة عرضت له وإلا ووجد مقابلا لها لطفا من الله سبحانه وتعالى.

الخـــاتمـــة

في نهاية هذا البحث وبعد تتبع مستويات التحليل الأسلوبي نخلص إلى جملة من النتائج من أهمها:

- التحليل الأسلوبي كان مناسبا تماما لمعالجة القصيدة وابراز جماليتها.
- تألق الشاعر في تشكيل قصيدته التوسليّة وأبدع في زخرفة لوحاتها.
- المعجم الصوفي من توسّل وتضرّع برز في ثنايا القصيدة
- الأصوات جاءت متباينة بين جهر وهمس حيث أن الشاعر تأدب مع الله عز وجلّ فهمس لـــه متوسّلا، وجهر للمتلقي أن لا ملجأ إلا إليه.

هذا ونرجو أن نكون قد وقفنا على بعض المحطات في القصيدة، وراجين من المولى تعالى أن يوفّقنا والجميع فهو ولي ذلك والقادر عليه.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **المصادر:**

1. **القرآن الكريم.**

2. جمال الدين ابن منظور، **لسان العرب**، مج1، مادة (جمل)، دار صادر، بيروت، دط، دت.

3. الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، ج3، مادة (جمل)، دار العلم للجميع، بيروت، دت.

4. أبو بكر الرازي، **مختار الصحاح**، دار الحداثة، بيروت، ط2، 1983م.

5. عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992م.

6. قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

7. أبو مدين شعيب الغوث، **الديوان**، دار كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2011م.

8. المرتضى الحسيني الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار الفكر، بيروت – لبنان، دط 1994م.

9. لويس معلوف، **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، ط19، دت.

10. محمود الزمخشري، **أساس البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط6، 1998م.

❖ **المراجع:**

1. ابتسام مرهون الصفار، **جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم**، عالم الكتب، الأردن، دط 2010م.

2. أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، دار إحياء التراث، لبنان، دط 1963م.

3. جمال مباركي، **التناص وجماليته في الشعر الجزائري**، رابطة الإبداع الثقافي، الجزائر، دط 2003م.

4. حلمي مرزوق، **النقد والدراسات الأدبية**، دار النهضة العربية، مصر، 1982م.

5. خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م.

6. خالد سليمان مصطفى، **الجذوع والأنساغ –دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة**، دار كنوز المعرفة العلمية، الأردن، ط1، 2008م.

7. سمر الديوب، **جمالية التشكيل الفني في الشعر العربي القديم**، دار أرواد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2013م.

8. صلاح فضل، **في النقد الأدبي**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2007م.

9. طاهر سليمان حمودة، **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية، دط، 1998م.

10. عبد الملك مرتاض، **السبع معلّقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998م.

11. عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات**، دار القدس العربي، الجزائر، ط3، 2009م.

12. عبد الملك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة، الجزائر،ط2، 2010م.

13. كمال بشر، **علم الأصوات**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، دط 2000م.

14. محمد أبو الحسن المظفر الحاتمي، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، دار الرشيد للنشر، العراق، دط، 1979م.

15. محمد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة: دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلامة**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الاسكندرية ط1، 2008م.

16. محمد عياد شكري، **مدخل إلى علم الأسلوب**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرباط، ط1 1982م.

❖ **المراجع المترجمة:**

1. جون كوهن، **النظرية الشعرية**، تر: أحمد درويش، دار غريب، مصر، دط، 2000م.

2. ميخائيل ريفاتير، **معايير تحليل الأسلوب**، تر: حميد لحميداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1993م.

❖ **المجلات العلمية:**

1. إسماعيل شكري، **نقد مفهوم الانزياح**، مجلة فكر ونقد، العدد 23، نوفمبر 1999.

2. عبد الباسط محمود الزيود، **من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لأدونيس**، مجلة جامعة دمشق، مج 23، ع 1، 2007م.

3. عصام قصبجي وأحمد محمد ويس، **وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية**، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الانسانية، ع28، 1995م.

❖ **البحوث والرسائل الجامعية:**

1. سعاد بولحواش، **شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهن**، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011م.

2. مخلوفي صورية، **شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة المغاربية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس- الجزائر، الموسم الجامعي: 2016-2017م.

❖ **المواقع الإلكترونية:**

1. موقع الديوان، بتاريخ: 21-05- 2024 .

2. موقع إسلام ويب، بتاريخ: 21-05-2024.

❖ **المراجع الأجنبية:**

1. Dictionnaire de francais, larousse, maury, Eurolivers, Manchecourt, 1999.
2. Didier Julia, Dictionnaire de la philosophie, (Esthétique), larousse, 1964.

الملاحق

إليك مدَدت الكف في كـــل شـــدّةٍ ومنك وجـــدتُ اللطـــف في كـــل نائـــب

وأنـــتَ مـــلاذي والأنـــامُ بمعـــزلٍ وهـــل مســـتحيلٌ في الرجـــاءِ كواجِـــب

فحقق رجائي فيك يا رب واكفِـــني شمـــاتَ عـــدوٍّ أو إســـاءةَ صـــاحبِ

فكم كربةٍ نجيـــتني مـــن غمارِهـــا وكانَـــت شـــجىً بـــين الحشـــا والتَرائـــبِ

فـــلا قـــوةٌ عنـــدي ولا لي حيلـــةٌ ســـوى أن فقـــري للجميـــل المواهـــبِ

فيا ملجـــأ المضـــطرِّ عنـــد دعائـــهِ أغِـــثني فقـــد ســـدّت علـــيَّ مـــذاهبي

رجاؤُك رأس المال عنـــدي وربحـــهُ وزُهـــدي في المخلـــوقِ أزكـــى مكاســـبي

ويا محسناً في ما مضى أنـــتَ قـــادرٌ علـــى اللطـــف بي في حـــالتي والعواقـــبِ

وإنّي لأرجو منكَ مـــا أنـــتَ أهلـــهُ وإن كنـــتُ خطـــاء كـــثيرَ المصـــائبِ

وصلّ على المختار مـــن آلِ هاشـــم شـــفيعِ الـــورى عنـــد امتـــداد النوائـــب

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
الإهداء	
الملخص	
مقدمة	**أ– د**
مدخل	06
المبحث الأول: جماليات الانزياح في القصيدة	10
المطلب الأول: الانزياح التركيبي	11
المطلب الثاني: الانزياح الكمّي (الحذف)	13
المطلب الثالث: الانزياح الموضعي (التقديم والتأخير)	15
المطلب الرابع: الانزياح العمودي (الاستبدالي)	16
المبحث الثاني: جماليات الإيقاع الصوتي	22
المطلب الأول: الإيقاع الخارجي	22
المطلب الثاني: الإيقاع الداخلي	25
المبحث الثالث: المستوى الإفرادي	38
المطلب الأول: الصيغ الصرفية	38
المطلب الثاني: جمالية التناص	40
المطلب الثالث: الحقل الدلالي	42
الخاتمة	45
قائمة المصادر والمراجع	47
الملاحق	51
فهرس المحتويات	53