الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص:
رمز المذكرة:63/017/ن.

المـــــوضـــوع:

اللغة الشعرية عند عفيف الدّين التلمساني

إعداد الطالب (ة) :
تواتي نسرين .

إشـــراف:
د.مرتاض محمد

لجنة المناقشة		
الدكتور	بلقاسم محمد	**رئيسا**
الدكتورة	بن سعيد عباسية	**ممتحنا**
الدكتور	مرتاض محمد	**مشرفا مقررا**

العام الجامعي : 1438- 1439هـ / 2017-2018 م

بسم الله الرحمن

الرحيم

اهداء

أهدي ثمرة عملي هذا إلى عائلتي، أمّي الغالية و أبي العزيز ،

إلى كلّ إخوتي حفظهم الله جميعا .

إلى كل من علمني حرفا في مشواري الدراسي.

شكر و تقدير

أتقدم به أولا إلى الذي ألهمني و قدرني لإتمام هذا الموضوع اللّه سبحانه وتعالى

و ثانيا إلى الأستاذ المشرف الدكتور مرتاض محمد الّذي بفضل توجيهاته و

دعمه و صدقه عرف هذا البحث النور.

و إلى كلّ من ساعدني لإتمام هذا البحث و لو بالكلمة الطيبة.

مقـــدّمة

اعتنت الدّراسات النقدية الحديثة باللّغة الشعرية، وأسهبت في الحديث عن طبيعتها و علاقتها ووسائل بنائها و خصائصها الفنّية، فالشعر في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه، كان يعني جنسا أدبيا هو "القصيدة" التي تتميزّ بدورها باستخدامها للأبيات.

واللّغة الشعرية خاضعة للمنطق العقلي بعيدا عن انفعالات الشاعر و أحاسيسه فلا لغة غير اللغة التي تم التواضع عليها، لغة تأخذ مظهرا جديدا و تجربة جديدة، فتحيا حياة متغيرة انفعالات الإنسان و تجربته.

وقد اهتم النّقاد العرب بالكلمة الشعرية، و خصوها بكثير من العناية و الدّراسة و التفضيل. وذلك لأنّ اللّغة الشعرية هي هوية الابداع الشعري، و هي العلامة الدّالة على انتمائه إلى دائرة الشعر.

ويطرح هذا البحث اشكالية نسعى لتوضيحها: كيف تطورت اللغة الشعرية عند النّقاد الغربيين و عند العرب؟ وماهي خصائصها ؟وهل كان بينهم اتفاق على المصطلح ؟

كثيرا ما يقف الباحث حائرا أمام اختيار موضوع بحثه، و ربما واجهته صعاب جمّة، ما يجعله مترددا لفترة طويلة في تحديد عنوان بحثه، ولكنني سأكون ظالمة لنفسي إن قلت أنّني ترددت كثيرا في اختيار موضوع ذي صلة بعفيف الدّين التلمساني، و أهمّ الأسباب التّي جعلتني أطرق باب هذا الصّنفي هو حبّي لشعراء الصوفية و بالأخص العفيف الّذي هو من كبار المتصوّفة و من أبرز الكتاب و الشعراء المتصوفين، إذ قال عنه القاضي شهاب الدّين بن الفضل: "لم يأت إلاّ بما خفّ على القلوب، و برئ من العيوب، رقّ شعره فكاد أن يشرب، و دقّ فلا غرو للقضب أن ترقص و للحمام أن يطرب".

أمّا المنهج الّذي اعتمدته في دراستي، فكان مزيجا بين المنهج التحليلي و المنهج الوصفي الّذي يعتبر ضروريا لطبيعة الدّراسة من خلال وصف السياقات و الصّيغ التي ورد بها هذا المصطلح، مع توظيف الإحصاء لأنّه الأنسب في إعطاء النتائج المتوصل إليها.

وقد رسمنا لهذا البحث خطّة ترتكز على مقدّمة و ثلاث فصول و خاتمة.

فالفصل الأوّل عنونته ب "لمحة عن اللّغة الشعرية بعامّة" عالجت فيه المفهوم النظري للغة الشعرية عند العرب و عند الغرب و أدمجت فيه خصائص الشعرية.

أمّا الفصل الثاني ففيه تعرضت لدراسة السّيرة الذاتية العلمية لعفيف الدّين التلمساني.

وأخيرا الفصل الثالث الّذي عنونته بـــــــ "المستوى الصّوتي في ديوان عفيف الدّين التلمساني" تناولت فيه التحليل الصّوتي موظفا المنهج الإحصائي، متناولا جملة من الظواهر الصّوتية و الايقاعية التّي تميّز بها عفيف الدّين التلمساني و كيفية توظيفه لها في شعره، كما تطرقت لظاهرة التكرار في قصائد ديوانه.

وفيما يتعلق بالمصادر و المراجع التي اعتمدتها في دراستي فهي تتميّز بتنوعها ومن أهمها بعد ديوان العفيف: كتاب بناء لغة الشعر لجون كوهن و كذلك كتابه الثاني، بنية اللّغة الشعرية الّذي ترجمه محمد الولي و محمد عماري، كتاب مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم لحسن ناظم، و كذا المراجع المتلرجمة مثل: الشعرية لتزفيطان تودوروف، وقضايا الشعرية لرومان جاكبسون، بالاضافة إلى كتب أخرى متنوعة أسهمت إلى قدر كبير في بناء لبنات هذا البحث.

وأمّا الصعوبات الّتي واجهتني فهي ككل المصاعب الّتي يمكن أن تعرض الباحث في المواضيع، فلا يخلوا أيّ بحث من صعوبات تشكل في الوقت نفسه حافزا للمضي قدما نحو الهدف المنشود، و بالتالي صعوبة السيطرة عليه، و كذا كثرة المصادر و الملراجع التي تطرقت لموضوع الشعرية مما جعلني في خيرة من أمري في أي المراجع أعتمد، خاصّة و أنّني في كثير من الأحيان ما أجد المعلومة نفسها مكررة و بشكل لافت.

لذلك فإنّني لن أجانب الصّراحة و الصّواب إن قلت أنّني قد تمتعت بهذا الموضوع غاية المتعة و سعدت به غاية الإسعاد، إذ لم أشعر لحظة من لحظات البحث بالملل و اعترف أنّني مدين لأستاذي الدكتور محمد مرتاض الذّي لم يبخل عليّ بكلّ ما ينجح الدّراسة، و ما يمكن أن يذلل الصعوبات من مراجع و نصائح و توجيهات قيّمة، غايته في ذلك بلوغ هذا العمل الصورة الّتي

تليق بمقام البحث العلمي، كما لا يفوتنا أن نشكر لجنة المناقشة الموقّرة لتجشمها عناء قراءة هذا البحث و مناقشته.

تلمسان في: 2018/06/03

الطالبة: تواتي نسرين.

الفصل الأول:

لمحة عن اللغة الشعرية بعامة.

1-تعريف اللغة الشعرية.

2-خصائص اللغة الشعرية.

3-اللغة الشعرية عند العرب و عند الغرب.

1-اللغة الشعرية عند الغرب:

أ-جون كوهن.

ب-تودوروف.

ج-جاكبسون.

2-اللغة الشعرية عند العرب:

أ-أدونيس.

ب-كمال أبو ديب.

1-تعريف اللغة الشعرية:

اهتم النقاد العرب بالكلمة الشعرية، وخصوصا من العناية و الدراسة و التفصيل، وذلك لأن اللغة الشعرية هي هوية الابداع الشعري، و هي العلامة الدالة على انتمائه إلى دائرة الشعر ولهذا وضع النقاد القدامى شروطا محددة للكلام عن الشعر بحيث ليس الكلام كله يكون صالحا لينتمي إلى هذا الفن.

إنّ اللغة الشعرية مصطلح شامل ينطوي على بناء الجملة نحويا وصوتيا، ينطوي على التقنيات الفنية المتعدّدة من الصورة الشعرية والموسيقى، ولغة الشاعر المبدع لغة ذات حياة وتنوع في العبارة و في الأسلوب،و اللغة المبدعة هي اللغة التي تثير فينا احساسا بلذة المشاركة في العمل الفنّي من خلال الحذف و التقدّم و التأخير والتلوين في العبارة والضمائر والايجار والفصل بين أركان الجملة مما يثير في المتلقي متعة فنّية تكمن في لذّة الاكتشاف[1].

وتستمد اللّغة الشعرية نسقها من التشكيلات اللغوية، لأنّها لغة إبداعية،واللغة الإبداعية من طبيعتها الإنزياح لذلك يمكن القول: إنّ الشاعر خالق كلمات وليس أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللّغوي"[2] فيضفي الشاعر على تراكيبه اللّغوية شفافية وإيحاء خاصّا، يقول كمال أوديب: "إنّ مسافة التوتر هي منبع الشعرية"[3]، و هو بذلك يؤكد المسافة أو الفجوة بين اللغة الشعرية و اللغة اليومية، إذ يؤكد أن التشكيل اللّغوي الخاص بالشعر يجب أن يخلق فجوة=مسافة توتر، هذه المسافة أو الفجوة هي التي تميّز التراكيب الشعرية من النثرية، وهذا ما يؤكد كوهن في

[1]- ابن مقبل حياته وشعره، عبد الأمير نعمة عبد، رسالة ماجستر، جامعة البصرة، 1985م.

[2] -جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تلر محمد الولي، ومحمد معمري، دار توبقال للنشرالغرب، ط1، ط 1986، ص 40.

[3] -المرجع السابق، ص 136.

سياق حديثه عن الصورة الفنية:"أقوى الصّور بالنسبة لي هي تلك الّتي تقدّم أكبر قدر من العشوائية"[1].

ترتبط اللغة الشعرية بثقافة الشاعر ومرجعياته الفكرية وبكل العوامل الذاتية والموضوعية التي تساهم في تجاربه الشعرية، فهي ترجمان لتصوراته وحساسيتها، والشاعر دائم الاختيار والانتقاء بين الألفاظ سعيا وراء ما يمكن أن يخدم مقصديته، وهكذا تأتي اللّغة الشعرية منسجمة مع السياق النفسي ومع التجربة الداخلية للمبدع.

والشعرية علم موضوعه الشعر، وكان لكلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه، فقد كانت تعني جنسا أدبيا، أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم أما اليوم فإنّ هذه الكلمة قد أخذت –ولو عند جمهور المثقفين فحسب- معنى أوسع، وذلك عقب التطور الذي بدأ فيما يبدوا مع الرومانسية[2].

فالشعر عند جان كوهن هو الانزياح عن المعيار الذي هو قانون اللّغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها إلاّ أنّ هذا الإنزياح لا يكون شعريا إلاّ إذا كان محكوما بقانون يجعله عن غير المعقو. ومن من خلال هذا يتضح أن اللغة الشعرية تشغل منزلة وسطا. تتأرجح بين قطبين الأول هو قطب اللغة الخالصة، الصّحة أي الخالية من الانزياح و غير المعقول، والنموذج المثالي المجسّد لهذا الجنس من الكلام هو الخطاب العلمي. والثاني هو قطب اللغة غير المعقولة.

وبذلك فإنّ للّغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة، ولكونها تؤول وتستعيد الانسجام و المعقولية فتجمع بذلك القطب الأول[3].

[1] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: أحمد درويش، دار المعارف مصر، ط 1993، ص 227.

[2] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تلر محمد الولي، ومحمد معمري، دار توبقال للنشرالغرب، ط1، ط 1986،ص9.

[3] –المرجع السابق، ص 6.

والشعر يختلف عن النتر بخصوصيات من المستويين معا فخصوصيات المستوى الصّوتي قد قنّنت ووضعت لها الأسماء، والواقع أنّ هذه الملامح لا تنقد بهذه الوظيفة، إذ توجد على المستوى الدلالي هو الآخر، خصوصيات مميزة تكون المصدر الثاني من مصادر اللغة الشعرية[1].

وتتمثل اللّغة الشعرية في شتى صور الإنزياح إذ هي خروج عن اللّغة النمطية المعيارية، حيث تكتسي طابع الشاعرية بالانزياحات التركيبية والدلالية، فهي هدم اللغة و إعادة تشكيلها من جديد لتبرز مختلف الصور الإيحائية والمجازية لتحقق التفرد والخصوصية، فتخرج الألفاظ عن دلالتها المعجمية لتتجلى فيها صور الإيحاء.

وتختلف اللّغة الشّعرية عن لغة النثر كون الشّعر يتميّز بنسق خاص، ومن الإحجاف أن نعتبر الشّعر الكلام الموزون المقفى، فهناك من النثر ما كان بهذه الخاصّية، ولكن نقصد الشعر الخاضع للأوزان الخليلية، فهي تمتاز بنظام معيّن يبدوا فيها الفرق جليّا بين النثر والشعر، إذ تتوفر فيها القافية للتفريق بينه وبين المؤلف الموزون الذي لا قوافي له، والدّال على معنى للاحتراز من المؤلف بالقوافي الموزون للّذي لا يدّل على معنى[2].

ويتجلى الفرق بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية في كون الانتهاك والانحراف "الانزياح" أهم ميزة في اللغة الشعرية، وتقاس جماليتها بمدى إنحرافها عن اللغة المعيارية، أي إنتهاك مجموعة القواعد المحوية و الصرفية و التركيبية المتعارف عليها[3].

فاللّغة المعيارية تكتسي طابعا برهانيا على العلم و المنطق، يتحدد فيها المعنى مع الكلمة دون إيحاء أو رمز، ويعتمد القانون الذي يحكمها على التجربة الخارجية، لكن قانون اللغة الشعرية يعتمد

---

[1] –المرجع السابق، ص 11.

[2] –ينظر: سر البلاغة، ابن سنان الخفاجي(466ه)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2،1982 م، ص 286.

[3] –ينظر:الشعرية الموضوعية و النقد الأدبي، محمد القاسمي

http://.www.fikrwanakd.auabirabed.com/n22.13 kassimi.htm .

على التجربة الداخلية، إنّه يلخص مثلث التّقابل والتّعارض والكيف كما يعكس حساسيتنا[1]، فلغة الشّعر هي لغة الوجدان والعواطف، تساهم في إثراء المعجم الشعري بتوظيف الألفاظ الموحية، دلالات إيحائية علة مستوى النّص الشعري.

صدق وحرارة وجدانية كل حسب الوعي والقدرة في توليد مناخات مناسبة لاحتواء هذا الدفء وايصاله للوجدان.

وقد أكد النقاد جميعا أهمية اللغة الشعرية، هذه اللّغة التي تستعمل استعمالا جماليا ووظيفيا عكس اللّغة العادية التي نهنم بالإبلاغ فقط. ونستطيع هنا ،نلحظ ببساطة التمايز في اللغة الشعرية عن مثيلاتها من خلال بعض الحروف، و من خلال اللفظة الواحدة و من خلال التركيب أيضا وهذه الأدوات ككل"الحرف و اللفظة و التركيب" تتناغم مع البناء الكلي للخطاب الشعري.

فالغة هي وسيلة التواصل بين الشاعر و القارئ، تقوم على إظهار الجانب الابداعي فالقصيدة بمضمونها تظهر في شكل فني، توجد علاقات لغوية غير اعتيادية، تخرق النظام المألوف، وهي صورة و جود الأمّة بأفكارها و معانيها وحقائق نفوسها وجودا متميزا قائما بخصائصه، فهي قومية الفكر، تتحد بها الأمّة في صور التفكير وأساليب أخذ المعنى من المّادة والدّقة في تركيب اللّغة عل دّقة الملكات في أهلها، وعمقها هو عمق الروح ودليل الحس على ميل الأمة إلى التفكير والبحث عن الأسباب والعلل[2]. وتتضافر القيم الشعورية والتعبيرية والفكرية لتشكل البعد الجمالي للنص، فلا يمكن فصل إحدى القيم عن الأخرى، لما لها من روابط وثيقة تحقق للعمل الفني قصده الذي أنشئ لأجله.

[1] -ينظر: النظرية الشعرية، جان كوهن:235-01/234

[2] -ينظر: وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، تقديم باني عميري، موفم للنشر، الجزائر، دط3، 08/1991.

ولغة الشعر أو اللغة الشعرية عند جون كوهن هي: "الإنزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة"[1].و الانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني "كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة"[2]. وهكذا فالشعر يعتبر خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية، فهو يهدمها ليعيد بنائها من جديد.أي أن الشعر نشاط لغوي"ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي، والامساك بما يتضمنه من قانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد ذرى تعبيرية جديدة"[3].

فالألفاظ مثلا في لغة النثر تتطابق دلالتها ولا تقبل تأويلا ما، بينما العكس في لغة الشعر التي تحلق دلالتها بعيدا عن المعنى الأول للسياق. ولهذا "فالشعر ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما، ولكنه هو المضاد للنثر"[4]. وبالتالي فشعرية اللغة هي تلك التي تتفجر من تمرد النثر ومشاكسة المألوفة من طبائعه اتكاءه على "تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي"[5].

وتعتمد لغة الشعر الرفيع على تحرير طاقتها الصّوتية والتّعبيرية، وتوجهها توجها جماليا يفاجئ المتلقّي ويهزّ مشاعره ويستشير حساسيته، و يتسلط على خياله، وعندئد تصبح الكلمات غير مقيدّة[6]...بقيود المعاني المتوارثة والسّياقات التي تعاقبت عليها حتّى قيدّت حركتها، وبهذا تصبح الكلمة في التجربة الجمالية حرّة...على يدي المبدع ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيّدها...مرّة أخرى بتصوّر مجتلب من بطون المعاجم... فيسهم في قتلها وإفساد جماليتها، وإنّما للتّفاعل معها بفتح أبواب خياله لها لتحدث في نفسه أثرها الجمالي[7].

---

[1] –ينظر:جان كوهن، بناء لغة الشعر، تر:أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص 35.

[2] –المرجع نفسه، ص 24.

[3] –محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط 5،1985، ص 24.

[4] – جان كوهن، بناء لغة الشعر،ص 64.

[5] –تودروف، الشعرية، تر:شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2،1990، ص 23.

[6] –البعد الوطني و القومي والاسلامي في ديوان التراويح، أغاني الخيام لأحمد الطيب معاش، دراسة تحليلية فنية، معمر حجيج، رسالة ماجستر، جامعة باتنة، 1413 ه، 1993 م، ص 250.

[7] –تشريح النص، د.عبد الله محمد الغذامي، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1987، ص 19.

2-خصائص اللّغة الشّعرية:

"تتمثّل خصائص اللّغة الشعرية في مجموعة من الميزات، تنفرد بها وتميّزها عن لغة النثر وتنحصر هذه الخصائص فيما يلي:

-الاختلاف و المفارقة: و يتجلى الاختلاف في رصد العلاقات المتباينة في الخطاب وجعل الألفة بينهما، ويتضمن هذا الاختلاف البعد عن التقليد والرتابة، فيقوم الشعر بتنظيم الألفاظ وتنسيقها بطرائق تبعث على الدهشة و الاقتنان، لم تحدثه من مفارقة وانزياح، وبما تتضمنه من انفعالات ومشاعر تدفع بالقرى إلى الاحتاء بألفتها ومجازيتها، ذلك أن للغة الشعر القدرة على الايحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن تتوصل إليه(فالأديب يوجد بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، و لو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن مبرر لوجوده)[1].

وبقدر ما يحقق هذا الاختلاف بقدر ما تكتسب اللّغة الشعرية جوانب فنية ترقى بها إلى درجة الإبداع الحقيقي المتميّز الذي يلقى القبول لدى المتلقي، أمّا المفارقة فهي الخروج عن نمطية اللغة، والتمرد على القيود والقواعد اللّغوية والتراكيب الجاهزة واللجوء إلى أشكال الانزياح، حيث تكتسب اللّغة حلّة جديدة بما تحقّقه من دلالات.

1-الإيحائية:

تتمثل وظيفة اللغة في الايحاء، مما يحقّ وظيفتها الشعرية، فهي تعبّر عن الوجدان وتسعى إلى الكشف عن معادن جديدة، وتحقق الإيحائية في الابتعاد عن الدلالات المعجمية، ذلك أن لغة الشعر تتميّز بالتداعي الوجداني، فاللغة الشعرية تتضمن معارف وجدانية و ليست معارف ذهنية، و هي-بهذه التجليات-تفتح آفاقا واسعة وتستثمرها في صور وجدانية، إذ تمثل دوافع التّداعي جانيا مهمّا في ارتفاع النبرات الانفعالية وما تنطوي عليه من التّوتر والقلق، فالايحاء ينقل النّص من صيغة

[1] -الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، منشورات اتحاد العرب، سوريا، 2000، ص 26.

التقريرية إلى أفق الشاعرية،فيتجاوز التواصل المباشر، فينفد إلى ذات القارئ، ويفتح مجالا أرحب لاستنطاق الجوانب الخفية للابداع، والأبعاد الجمالية للنتاج الأدبي فاللغة في الشعر تتجانس مع مناخ القصيدة ومضمونها، وهي إشارية تعتمد على الرمز والايماء والايحاء، فهي بهذا تختلف عن لغة النثر التي تميز بالنمطية والشفافية والوضوح.

2-الارتباط:

تكتسي اللغة طابعا اجتماعيا، فهي أداة التواصل ونقل الأفكار، وتعود خصوصيتها في ارتباطها بالشعر، فاللّغة-عند الشاعر-تصبح لغة شعرية عندما تخضع للتجربة، ويتحقق فيها الايحاء والاختلاف والبعد عن التقريرية و التقليد.

3-النسيج الايقاعي:

يمثل النسيج الايقاعي عنصرا رئيسيا في الشعر، وقد عدّه القدماء من أهّم أركانه ويتجاوز المظهر الخارجي المتمثل في الوزن والقافية إلى النّسيج الايقاعي الدّاخلي، حيث تتردد الأصوات والحرووف وتتألف الكلمات فيما بينها، فيشكلّ الايقاع صوت الشاعر ويعبّر عن أفكاره ووجدانه ومواقفه، فيستدعي ذلك استخدام البحور الطويلة أو القصيرة حسب الحالة النّفسية.

4-التصوير:

تشمل الصورة الشعرية مجموعة من الكنايات والاستعارات والتشبيهات، فيكون الشاعر بها أبعادا جمالية، تشدّ القارئ إليها وتثير فيه دوافع القراءة الجديدة، للربط بين الصور أو إيجاد مسوّغات في كيفية ترابط هذه الصور، أو في العلاقات الناتجة عن دلالات الترابط بين الوجدان والمواقف من جهة، وطرق تقديم الصور من جهة أخرى، فالصّورة هي نوع من أنواع الانزياح، تدفع بالنص إلى البروز بشكل يبعث الفكر على التّأمل والاستقصاء، فاللغة الشعرية غير اللغة

العادية، إذ أنّها تكشف بالاستعمال الشعري عن درجة من التصور والقوة و التنظيم يجعلها متفردة عن سواها.

5-خصوصية التركيب:

اللغة الشعرية لغة انزياحيّة، تُخرج الألفاظ من معانيها المعجمية، وتبعث فيها دلالات خاصة تمنح الكلام سمة التّميز، ويرى عدنان بن ذريل أنّ اللغة العادية تتحوّل في الشعر إلى لغة غربية، ويتضّح ذلك من خلال الأدوات الشّكلية كالقافية والايقاع والتّراكيب، فيظهرالتميّز في الخطاب حيث الحذف والذكر والتقدم والتأخير، و غير ذلك من الظواهر الأسلوبية التي تحقق خصوصية اللغة الشعرية، فيتسم التركيب في الشعر بالصّياغة المخصوصة والايقاع الموسيقي،والانتظام في الألفاظ والتألف في الأصوات والدّلالات، فيكون بوسع المتلقي إدراك المناحي الجمالية، وتساهم هذه الخصوصية في إضفاء جمالية الشعر، مما تميزّه عن لغة الخطاب العادي"[1].

3-اللغة الشعرية عند الغرب و عند العرب:

يختلف الشعراء بعضهم عن بعض في دقة ايصال المعنى المراد كل حسب لغته وكيفية التعامل مع أسرارها ومكوناتها، فاللغة الشعرية جامدة بطبعها ...وهي لغة وصفية تنطبق مع وظيفة الشعر وبعده الجمالي، إذ هي البناء الذي يبني عليه الشاعر نصه...وبالتالي هي السبيل الوحيد للوصول إلى ذات المتلقي و إثارته..

1-اللغة الشعرية عند الغرب:

أ-الشعرية عند جان كوهن:

[1] – مجلة المقاليد: مصطلح اللغة الشعرية، المفهوم و الخصائص، د.أحمد حاجي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، العدد9، ديسمبر 2015، ص 97،98.

حدد جان كوهن الشعرية من خلال مفهوم الانزياح، فالشعر عنده انزياح عن معيار قوانين اللغة، فكلّ ما يجتاز قواعد اللغة من صور و غيرها يدعى انزياحا فالشعرية عنده:"علم موضوعه الشعر"[1] أي: كيفية تحقيق الخطاب الشعري لوظيفته الشعرية المرتبطة بتحديد الأسلوب وكشف هذا النظام، مركزا كثيرا على خاصية الانزياح في الشعر لأن الشعر حسب تصوره"هو علم الانزياحات اللغوية"[2] عليه فدراسة النص الأدبي تجتمع كلّها على اللغة كنظام.

ومع ذلك يورد نظرة غيره للشعرية التي تشمل أنواع أخرى من الفن فيقول" ثم أصبحت كلمة الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية...كتب فاليري" valery" نحن نقول عن مشهد طبيعي: إنّه شعري، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة"[3]، فالشعرية في المرحلة الكلاسيكية التي مر بها الشعر كانت منحصرة فيه ثمّ اتسعت فيما بعد لتشمل كلّ أصناف الابداع الأدبي من جهة والابداع الفني ككل من جهة أخرى.

يبدوا جون كوهن موافقا لهذا المفهوم ومشجعا لهذه الفكرة إذ يقول:"و لا نفكر بتاتا في رفض الاستعمالات الحديثة لكلمة"شعر"إذ لا نعقد أن الظاهرة الشعرية تنحصر في حدود الأدب"[4].إلا أنّه وبالرغم مما أورده يبدوا مهتما بالشعر كصنف من أصناف الفنون، وركزّ جل أبحاثه على هذا النوع باعتباره باحثا لغويا بامتياز وباعتبار الشعر الصنف الذي تسجل فيه اللغة حضورها مقارنة بغيره من الفنون "ولمقتضيات ذات طبيعة منهجية خالصة اعتقدنا أن من الأفضل حصر حقل الدراسة، وعدم التعرض حاليا لغير الملامح الأدبية الخالصة لهذه الظاهرة التي تعود في

[1] –جون كوهن: النظرية الشعرية:تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص 29.

[2] –جون كوهن: بنية اللغة الشعرية:تر:محمد الوليو محمد العمري دار توبقال للنشر،الدارالبيضاء،المغرب، ط1،1986،ص 16.

[3] – –جون كوهن: بنية اللغة الشعرية:تر:محمد الوليو محمد العمري دار توبقال للنشر،الدارالبيضاء،المغرب، ط1،1986،ص 16.

[4] –المرجع السابق، ص 9.

نظرنا إلى تحليل الأشكال الشعرية للغة...وحينما نحصل على نتائج إيحائية فسيكون من المشروع الخروج بها إلى مجالات أخرى غير الأدب"[1].

ولعلّ الملمح الأساسي الذي تقوم عليه شعرية جون كوهن هو مبدأ الانزياح اللغوي وهو يقوم عنده على "ثلاثة مستويات كبرى المستوى التركيبي الصوتي والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص حيث لم يكن التميز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين"[2]، ونستطيع أن نوضح ذلك أكثر من مؤشرات الشعرية التي أوردها جان كوهن في الجدول التالي:[3]

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	−	+
النثر الموزون	+	−
الشعر التام	+	+
النثر التام	−	−

من خلال هذا الجدول نرى أن الشعر التام يتوافر على كل عناصر الشعرية في حين أن النثر يخلو تماما منها.

"والانزياح يعني وجود تقليد شعري يحدده العرف العام، ويقتضي الشعر أن يكون انحرافا وانزياحا عن هذا التقليد الشعري لذلك تبحث الشعرية عند جون كوهن في تمييز الأساليب"[4] فالشعر يقوم بالدرجة الأولى على مخالفة المألوف ومن هنا فالشعرية هي انحراف عن القواعد المعارية

[1] –المرجع السابق،ص 12.

[2] –بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص71.

[3] –جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 32.

[4] –مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق،ص 100.

المعمول بها في اللغة فتكتسب هذه اللغة سمات غير عادية تساهم في تمييز الشعر عن النثر"فاللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية، إنّها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيصه، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة، والتي تجسد مستوى(اللاشعرية) في الخطاب"[1] .

فالشعرية من وجهة جون كوهن تقتصر على الشعر بالدرجة الأولى وتقوم على مبدأ الإنزياحات الأسلوبية، كما أن شعريته تنطلق من النقطة التي توقفت عندها البلاغة القديمة التي تعتمد على مجموعة من المعايير.

انطلق جون كوهن في شعريته من التمييز بين الشعر والنثر أو المقارنة بينهما وفي هذا الإطار جعل من الانزياح(deviation) معيارا للمقارنة "يعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر ولكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه"[2]. هذا الانزياح الذي اتخذ منه خاصية ميز فيها بين الشعر و النثر عرفه انطلاقا من مفهوم الأسلوب "باعتباره انزياحا ليس أن تقول ماهو، فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا و لا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب، يحمل قيمة جمالية، إنّه انزياح بالنسبة إلى المعيار، أي أنّه خطأ ولكّنه كما يقول برنو"خطأ مقصود".إنّ الانزياح إذن مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن علة كون بعض أنواعه جماليا والبعض الآخر ليس كذلك"[3] .

وقد يكون الانزياح خطأ لغويا ولكنّه في الآن ذاته خطأ مقصود من قبل الشاعر الّذي تتيح له لغته العدول عن المألوف.

[1] –جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 369.

[2] –جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 15.

[3] –جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 15.

ويرى جون كوهن أنّ الانزياح (deviation) كسمة محددة للشعرية، وأنّ هذه الشعرية اتسمت ملامحها عبر التاريخ:"فإذا ما كان الانزياح في الواقع، هوالشرط الضروري لكلّ شعر فالأكيد حينئد أن الجمالية الكلاسيكية كانت قليلة الاستعداد لاستغلال طريقة من هذا القبيل ...إذ كان المعيار هوالقيمة و لم يكن مسموحا بالانزياح إلاّ في حدود ضيقه"[1].عليه يرى أنّ شعرية الانزياح لم يكن مسموحا بها إلاّ في حدود ضيقة في حين أن الشعرية قد نمت في تربية الرومانسية التي تتطلع إلى أفق الحرية لأنّ "فن الشعر لن يستطيع التفتح حقا إلاّ في جو الحرية والذي كان للرومانسية فضل إدخاله في مجال الفنّ، ويمكن أن نضيف إلى ذلك اعتبارا ثانيا وهو أن كلمة شعر التي تعني في مفهومها الحديث صنفا محددا من الجمال إنّما ظهرت بظهور الرومنسية بالضبط...وقد صار الشعر أكثر شاعرية مع تقدمه في التاريخ، وتبدوا هذه الظاهرة قابلة للتعميم وقد تسمح بتعميم الحادثة الجمالية"[2].

ب–الشعرية عند تودوروف:

تتسع الشعرية عند تودوروف لتشمل كلا من الشعر والنثر كون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبية، يقول تودوروف"ليس العمل الأدبي في حدذ ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي...فإنّ هذا العلم (الشعرية)لا يعني بالأدب الحقيقي بل للأدب الممكن...وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[3]، فالشعرية في نظره لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بتلك الخصائص التي تميزه عن كافة أنواع الإبداع الأخرى كما أنّ هذه الخصائص هي التي تضبط قيام كل عمل أدبي

[1] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية،ص 20،21.

[2] –المصدر السابق، ص 21،22.

[3] –تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر،شكري المبخوث ورجاء بن سلامة،دار توبقال،ط2،1990، ص 23.

ومن ثمّ تكسبه صفة الأدبية و لهذا"يرى منذر عياشى أنّ أدبية الخطاب الأدبي هي نقيض للنفعية التي بها الكلام اليومي لما فيه من قوة إيحائية مكثفة تسكن النّص وتمتدّ على أطرافه"[1].

من خلال تركيز تودوروف على النظرية الأدبية نجده يحدد مجالات الشعرية في النقاط التالية:"

1-تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2-تحليل أساليب النصوص.

3-تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي..."[2].

وقد ارتكز تودوروف في تحسسه و تعاطيه للشعرية على الخطاب الأدبي، أو العمل الأدبي بكلّ أنواعه، مدققا النظر في مفهوم الشعرية وقد أفضى به التشبع النظري إلى القول:"نحن نعلم أنّ معناها تنوع عبر التاريخ، ولكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سنة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد و إن كانت معزولة. يبدو لنا أنّ اسم شعرية ينطبق عليه إذ فهمناه بالعودة إلى معناها الاشتقاقي أي اسما لكلّ ماله صلة بإيداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[3].

إنّها شعرية تهتم بالأدب برمته المنظوم والمنثور، وتعلق كلمة شعرية في هذا النصّ بالأدب كلّه "سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية"[4] .

نجد تودوروف ينفي الأثر الأدبي عن الشعرية، لأنّ العمل الأدبي موجود، لكن موضوع الشعرية أو الأدبية هو المحتمل، أي: ذلك العمل الذي ينتج نصوصا غير منتهية"فليس العمل الأدبي

[1] -بشير تاوريرت، رحيق الشعرية الحداثية، ص 46.

[2] -عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص 23.

[3] -تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23.

[4] -المصدر السابق، ص 31.

في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، و كلّ عمل عندئد لا يعتبر إلاّ تجليا لبنية محددة و عامة، ليس العمل إلاّ إنجازا من إنجازاتها الممكن.

ولكل ذلك فإنّ هذا العمل لا يُعْنِي بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث، أي الأدبية"[1].

وما نخلص إليه هو أنّ لبّ الشعرية عند تودوروف يقوم في المقام الأول على خاصية البحث الأدبية، أي: البحث في أدبية الخطاب الأدبي عن أدبية اللغة في صورتها الإنزياحية، بل البحث عن الشعرية التي لا تعترف بسلطة المحدود شعرية الانفتاح على أفق المستقبل في تموجه نحو الآتي[2].

ج–الشعرية عند رومان جاكبسون:

تختلف شعرية جاكبسون عمن سبقه كونه مثل أحد أعلام اللسانيات ولهذا فإنّ رؤيته للشعرية متأثرة بالمبادئ اللسانية وهو ينطلق في تحديد موضوع الشعرية من سواله الشهير"إنّ موضوع الشعرية هو قبل كلّ شيء، الاجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيًا؟"[3] ، أي البحث في المميزات والخصائص التي يختص بها الخطاب الأدبي وتكسبه تلك الجمالية.

يرى جاكبسون أن الشعرية ترتبط ارتباطا وثيقا بالمفاهيم اللسانية، فهي فرع من فروعها لأنها "تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبيانات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات"[4].

---

[1] –المصدر السابق، ص 23.

[2] –بشير تاوريرت، الشعرية و الحداثة، بنيةأفق النقد الأدبي، أفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص 39.

[3] –رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ،تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء،ط1، 1988، ص 24.

[4] –المرجع السابق، ص 24.

ويذهب إلى التأكيد على منطقية العلاقة الوطيدة بين الشعرية واللسانيات حيث يمكن تحديد الشعرية" باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة.وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنّما بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تللك لى حساب الوظيفة الشعرية"[1].

فقد ربط رومان جاكبسون"مصطلح الشعرية بجهوده اللسانية ارتباطا وثيقا، خاصة فيما يتعلق بحديثه عن وظائف اللغة في نطاق نظرية التبليغ و التواصل"[2]. حاول جاكبسون من خلال ربط الشعرية باللسانيات أن يكسبها علمية ما حيث تكون"اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، و الشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب"[3].

ولقد أورد جاكبسون مخططا توضيحيا شرح فيه عوامل التواصل اللفظي حتى تكون الرسالة من خلال مظاهرها التركيبية ذات فعالية، و عليه فإنّ "المرسل يوجّه رسالة إلى المرسل، ولكي تكون الرّسالة فاعلة، فإنّها تقتضي، بادئ ذي بدء سياقا تحيل إليه...سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا، أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك سننا مشتركا، كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لها بإقامة التواصل والحفاظ عليه"[4].

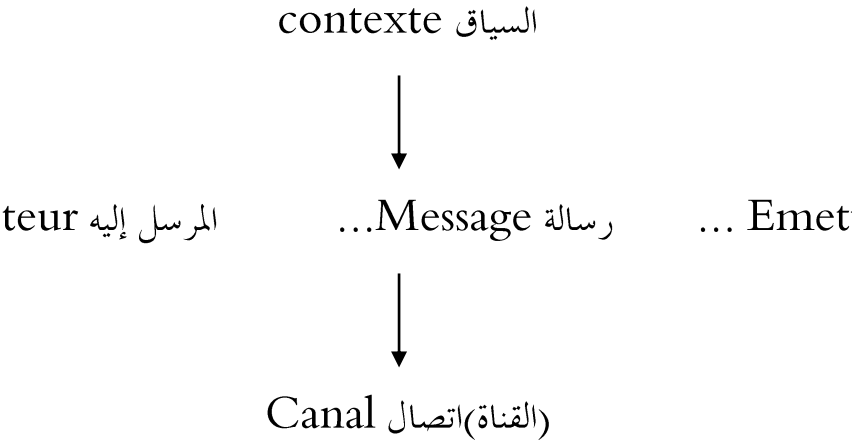
ويمثل لذلك بالخطاطة التالية:

[1] – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ،تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء،ط1، 1988، ص35.

[2] –يوسف و غليسي،اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1،2008،ص 275.

[3] –.حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994، ص 90.

[4] –رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص27،28.



يمكننا القول: إنّ تعريف جاكبسون دال على أنها في جوهرها ووظيفتها الجمالية "لا تقتصر على الشعر فحسب، بل هي تعم الخطاب الأدبي، غير أنّ جاكبسون لم يطبق رؤيته التحديدية –في التعريف–على نظريته في التماثل الذي يجسد الشعر من خلال الوظيفة الشعرية، إذ يضع شعريته في نموذج التواصل وتصنيفه الوظائف اللغوية، ومن ثم تشديد على الوظيفة الشعرية المنبثقة عن معالجة الرسالة اللغوية ذاتها، أو حتى بالحاجة إلى شعرية الخطاب الأدبي"[1].

يمكننا أن نستنتج من خلال ما تقدم مايلي:

–الشعرية عند رومان جاكبسون فرع من فروع اللسانيات.

–الشعرية تدرس الوظيفة الشعرية بالإضافة إلى الوظائف الأخرى نظرا لتماهي الوظائف بعضها ببعض.

–عمومية وشمولية الشعرية لمختلف الأجناس الأدبية، وهذا يعني أنها تتعاطى مع جميع الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا يدّل على أنّ الشعرية الجاكبسونية شعرية شمولية.

[1]–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 94.

فقد اهتم"جاكبسون بالوظيفة المهيمنة وكان معياره اللساني الذي يتعرف الوظيفة الشعرية من خلاله إسقاط مبدأ التماثل امحور الاختيار على محور التأليف"[1].

انطلاقا من هذا فإنّ"الوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف والتركيب...أي إسقاط محور الاختيار الاستبدالي الذي يعتمد على التشابه و التخالف على محور التأليف السياقي المعتمد على التجاوز المكاني"[2].

ومن خلال ما تقدم نستطيع القول إنّ شعرية جاكبسون تبلور مفهومها بنظرية التماثل التي تفسح للمتلقي المشاركة في بناء النّص عن طريق آلية الاختيار التي يهيئها التأويل، إضافة إلى النموذج التواصلي الممثّل في عناصر الاتصال التي يستلزم حضور الوظائف اللغوية لتكتمل العملية التواصلية، إلاّ إنّ العنصر البارز الذي فجر شعريته يتمثل في الوظيفة الشعرية التي تسعى إلى تحقيق أدبية الأدب.

2-اللغة الشعرية عند العرب:

أ-الشعرية عند أدونيس:

يعتبر أدونيس من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية وخصصوا العديد من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع ومحاولة الفصل فيه وقد تجلى ذلك في كتابة الشعرية العربية الذي تناول فيه الشعرية والشفوية الجاهلية بين فيه أثر الشفوية على النقد من خلال خصائصها المتمثلة في السماع، الإعراب، الوزن...

*[1] ومحور التأليف يعني وجود علاقات بين الكلمات في تسلسلها يعتمد على خاصية اللغة الزمنية كخط مستقيم يستعبد فيه إمكان النطق بعنصرين في وقت واحد أما محور الاختيار فيعني أننا لو أخذنا أية كلمة من محور التأليف لرأيناها تشير إلى كلمات أخرى بالايحاء و التداعي خارج القول اللفظي أي أن المكان كلمات الاختيار هو الذاكرة.

1-مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، ص 100.

[2]-ينظر:صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1،1998،ص 260.

لكن السلبي في هذا الخطاب أنّه بقي ينظر للنصوص الشعرية اللاحقة بنفس المقياس الذي به للشعر الشفوي"بحيث لا يعد أي كلام شعرا إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية الأولى... وبذلك استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة: التأمل، الاستقصاء، الغموض..."[1].

ربط أدونيس الشعرية بالفضاء القرآني مركزا على الأفق الذي فتحع بنية هذا النّص المعجز الكتابية أمام الشعرية العربية يقول أدونيس:"هكذا كان النّص القرآني في تحول جذريا و شاملا: به و فيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابية"[2].

"كما دفع هذا النص القرآني إلى تأليف العديد من الكتب والدراسات حول مصدر الإعجاز فيه وقد أفاد علم اللغة و الأدب كثيرا من هذه الدراسات كتلك التي حاولت المقارنة بين النص القرآني و النص الشعري، وكذا التي بحثت في مصدر إعجاز هذا النذص(اللفظ و المعنى) وظهور نظرية النظم للجرجاني و الأثر الكبير الذي أحدثته في علوم اللغة، لذلك يخلص أدونيس إلى أنّ جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني، فالدّراسات القرآنية وضعت أسس نقدية جديدة، نتيجة لظهور معايير جديدة لكتابة القصيدة الشعرية مع كلا من : بشار بن برد، مسلم بن الوليد، أبو نواس، أبو تمام... وغيرهم... فالنّص الشعري ما هو إلاّ مقاربة فكرية للأشياء و العالم، و الفكر هو مزيج من الحدس والتأمل وقد قدم نماذج متباينة للوحدة بين الشعرية والفكر في الكتابة الابداعية مثل: النص النواسي (نسبة لأبي نواس) والنصّ المعري(أبي العلاء المعري) النصّ النفري (فالفكر هنا شعر خالص و الشعر فكر خالص)"[3].

يرفض أدونيس لغة الموروث الشعري، ويدعو إلى ضرورة التخلص من اللغة القديمة، علما أن اللغة "ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من تلك الذين امتلكوا في الماضي...اللغة دائما تخصّ زمانا بنية اجتماعية ما، إنّها تجيء من الماضي جين

[1]-أدونيس، الشعرية العربية، ص 30.

[2]-المرجع السابق، ص 35.

[3]-مصطلح الشعرية عند محمد يين أوبيرة، هدى، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة،2012،2011،ص 30،31.

يأخذها الشاعر كما هي، كما تجيئه لا يكتب بل ينسخ... اللغة الشعرية لا تتكلم إلاّ حين تنفصل عمّا تكلمته: تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها.فاللّغة الشعرية هي دائما ابتداء"[1].فاللغة عند أدونيس علاقة ثقافية و اجتماعية، ولا يتحقق الإبداع إلا بإيجاد علاقات جديدة بين مفردات اللغة.

فسر الشعرية عند أدونيس هو أن "تظل دائما كلاما ضدّ كلام لكي تقدر أن تسمي العالم أشياءه أسماء جديدة و الشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها ملفتة من جديد حروغها وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر"[2].

فشعريته، شعرية الحداثة والرؤيا، والفكر، التي أسس لها من خلال عدّة مؤلفات فالقصيدة الحديثة عنده تتأبى أن تسكن في أي شكل، وهي جاهدة أبدا في الهروب من كل أنواع الانحباس، في أوزان أو إيقاعات محددة، بحيث يتاح لها أن توحي بشكل أشمل، الاحساس بجوهر متوهج لا يدرك إدراكا كليا و نهائيا، جوهر عصرنا الحاضر، جوهر الانسان"[3] وبذلك انكسر مفهوم صناعة الشعر، من داخله بفعل الرؤيا، التي أصبحث هاجس الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة ومن هذا الانكسار تأسست أشكال جديدة، تنهض بمعرفتها وبلغتها الخاصّة.

ب–الشعرية عند كمال أبو ديب:

أسهمت جهود كمال أبو ديب في تأسيس نظرية عربية حديثة"في الشعرية، ذلك أنّ فاعلية الفجوة تنطلق من داخل النّص الشعري، ليمنح المتلقي القدرة على المشاركة في إنتاج النصّ الشعريّ، وتخصيبه برؤى الحضور والغياب المتعددة"[4] فتحديد مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر عند كمال أبو ديب، يحيل على تحديد مفهوم الانزياح عند جون كوهن، إلاّ أنّ أبا ديب من خلال

[1]–أدونيس، زمن الشعر، ص 78.

[2]–مصطفى خضر: الشعرية، الحداثة كسوال هوية، مطبعة اتحند الكتاب العرب، دمشق، ط1،1996، ص 117.

[3]– دونيس، زمن الشعر، ص14.

[4] –عماد الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، ص 317.

مفهومه يلغي قانون المعيار الكوهني، ومعه الإمتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، لأنّ الشعر والنثر كلهما يقعان تحت مضلة الأدب.

ومن هنا عرف كمال أبو ديب الشعرية"بأنّها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنّها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة فيه في بنية النصّ اللغوية بالدّرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"[1].

فمفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب هي مجموعة العلاقات المتشابهة، القائمة في النّص، لأنّ الشعرية"خصيصة علائقية، أي: أنّها تجسّد في النّص لشبكة من العلاقات، التي تنمو بين مكونات أولية، سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا لكنّه في السياق التي تنشأ فيه هذه العلاقات في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق التي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها"[2].

و يخلص كمال أبو ديب إلى أنّ "مسافة التوترّ هي منبع الشعرية"[3]، وهو بذلك يؤكد المسافة أو الفجوة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية إذ يؤكد أنّ التشكيل اللغوي الخاصّ بالشعر يجب أن يخلق فجوة/مسافة توتر، هذه المسافة أو الفجوة وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنّه الأساس في التجربة الإنسانية بأكملها هذه الفجوة/مسافة التوتر بأنّها الفضاء الذي "ينشأ من اقتحام مكونات للوجود أو للغة ولأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز cood"[4]. ومن ثمّ تميّز التراكيب الشعرية من النثرية.

---

[1]-كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت،1987، ص 61.

[2]- ينظر: ناظم حسن، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج، ص 123.

[3]- المصدر السابق، 136.

[4]-عز الدين حسن البنا، الشعرية و الثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي الكتابي، بيروت، ط1، 2003،ص 65.

ما يمكننا أن نستنتجه من خلال ما تقدّم هوأنّ الشعر في "النظرة الحديثة تجربة، وفي النظرة القديمة صناعة وهو فرق كبير، حيث أنّ جماليات الصّناعة، تختلف إختلافا كبيرا عن جماليات التجربة الصّناعية...."[1].

ومنه فإنّ اللغة الشعرية متعدّدة الدّلالات تحمل في طياتها العاطفة والشعور والإثارة وهي أساس بناء الصّورة الأدبية وهي سرّ النّص وذلك راجع إلى الطريقة التي يتعامل معها النّص مع اللّغة.

من خلال ما سبق نستنتج أنّ شعرية أبي ديب متميّزة من حيث الجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، وكذا استخدام مصطلح الفجوة: مسافة التوتر، للتعبير عن مفهوم الشعرية، أما تأثره بالنقاد الغربيين فيظهر في الخلفية اللسانية(رومان جاكبسون) وفي عدم تميّزه بين الشعر والنثر(مبدأ تودوروف)، وفي اعتماده على مبدأ الإنزياح الّذي كرسه(جون كوهن).

[1]–عزّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية، ص 395.

الفصل الثاني:

السيرة الذاتية العلمية لعفيف الدين تلمساني.

1-حياته.

2-مؤلفاته.

3-ديوانه.

*السيرة الذاتية العلمية لعفيف الدين التلمساني:

1-حياته:

هو أبو الربيع عفيف الدين، سليمان بن علي بن عبد الله، بن علي بن ياسين العابدي الكومي التلمساني، وهو معروف عند القدماء بالعفيف التلمساني[2] وعند سكان تلمسان "سيدي حفيف".[1].

وتذكر بعض المصادر القديمة أنه (الكوفي التلمساني) وهي نسبة خاطئة تناقلتها هذه المصادر[3] وضعوا الكوفي بدل الكومي ربما يعود ذلك لجهلهم لوجود قبيلة كومية في الجزائر ونسبه خطأ إلى الكوفة[4] فالصحيح أنه (الكومي) وهذا نسبة إلى قبيلة (كومة) وهي قبيلة عربية صغيرة منازلها بساحل البحر من أعمال تلمسان[5].

هذا النسب ينتهي إلى قبيلة تقيم قرب تلمسان في المنطقة المعروفة بندرومة وهي منطقة عبد المؤمن بن علي الموحدّي التلمساني، مؤسس الدولة الموحدية بالمغرب العربي، وهي إحدى فروع زناتة كان مولده سنة 610 هجرية، وهو أصح التواريخ، ولم يشذ عنه إلا بعض المعاصرين من العرب

والمستشرقين، فنجد بروكلمان[6] وعمر فروخ[7] يذكر أن مولد التلمساني كان سنة 613 هجرة ونجد كرنكوف[8] يجعلها سنة 616 هجرية ...

يقول عنه قطب الدين اليونيني : رأيت جماعة ينسبونه إلى رقة الدين والميل إلى مذهب النصيريه، وكان حسن العشرة كريم الأخلاق، له حرمة ووجاهة، وخدم في عدة جهات بدمشق، ولد سنة 610هـ/ 1213م وتوفي

---

[1]-عمر موسى، باشا. العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1982، ص 35.38.

[2]- المرجع نفسه، ص 35.

[3]- ينظر على سبيل المثال: فوات الوفيات 72/2 ... النجوم الزاهرة 29/7 .

[4]- ابن أبيك الصفدي، الوافي بالوفيات للصفدي ، الجزء الخامس ،تحقيق بيرند راتكه بيروت ، ص. 133

[5]- الأعلام الزركلي 193/3 – تاريخ الأدب العربي لفروخ 656/3 .

[6]-Brockelmann: Greahchte der Arabihen Litteratut (suppl) heiden 1938, p 45.

[7]- د. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي (دار العلم للملايين – بيروت) 656./3.

[8]- كرنكوف: دائرة المعارف الإسلامية (الترجمة العربية) 462/5.

في 5 رجب سنة 690هـ /1291 م ودفن بمقابر الصوفية[1] بدمشق.

وكانت تلمسان في هذا القرن منبتا خصبا للعديد من رجال التصوّف على غرار أبي مدين التلمساني ومكان كل ما اتصل بالزهد والنسك والكرامة ... وهو وقت كانت فيه كلمة مسموعة والتي لا تردّ، لأن أهلها كانوا يجلون كل ماله علاقة بالدين والكرامة، ورحل في شبابه إلى مصر وفيها رزق بابنه " محمد " المدعو شمس الدين التلمساني (ت 688هـ) وكان شاعرا مثله، وكان يلقب ب "الشاب الظريف" لميله إلى المجون وشعره فيه تشبيب بالنساء والغلمان، وكان أبوه يقول واصفا لطريقته تلك: "إن إفراط شمس بعينيه على أن يكون صوفيا متحقق على طريقة الملامتية، أي ادعاء الفجور والظهور بمظهره والتقوى والورع في باطنه" [2].

وفي ربوع تلمسان نشأ العفيف ، وهناك تلقى بذور التصوف وطريق الصوفية، ثم رحل عن بلاده وطاف في ديار المسلمين باحثا عن شيخه، حتى لقيه ببلاد الروم... وكان هذا الشيخ هو تلميذ ابن عربي الأشهر صدر الدين القونوي[3] المتوفي 672 هجرية.

وكان لقاء التلمساني بصدر الدين القونوي تحولا حظيرا في مساره الروحي، فقد تعرف من خلال شيخه القونوي عل عالم فسيح، هو عالم (ابن عربي)الذي تعمق بالتجربة الصوفية حتى اختراق الفقه والفلسفة وعلم الكلام، وغيرها من علوم هذه الحقبة،ليقدم في النهاية نمطا مميزا من التصوف الجارف الذي تجلت آفاقه في مؤلفات ابن عربي، وفي اتجاهات مدرسة من بعده على هذا النحو عرف التلمساني تصوف ابن عربي...

ومن هنا نقول بأن (كرنكوف) قد أخطأ في قوله، نستطيع أن نقول دون أن نخشى الزلل: إن عفيف

[1]- ابو اسماعيل الهروي، شرح منازل السائرين إلى بحق المبين ج1، شرح عفيف الدين التلمساني، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، دار تركي للنشر د.ط ، 29 .

[2]- عبد المنعم حفيني، الموسوعة الصوفية، إعلام التصوف والمنكرين والطرق الصوفية، دار الرشاد، ط 1، 1992، ص85.

[3]- هو محمد بن اسحاق بن محمد بن يوسف بن علي الرومي القونوي، صدر الدين : صوفي مشارك في بعض العلوم، أخذ عن ابن عربي، توفي بقونية... من مؤلفاته : اعجاز البيان، الفكوك على الفصوص ، النصوص . مفتاح أقفال القلوب (أنظر: معجم المؤلفين 43/9 طبقات ابن الملقن (مخطوط)- طبقات الشافعية 19/5 – الموافي بالوفيات 200/2- مفتاح السعادة 211/2- كشف الظنون –12.455- إيضاح المكنون 335/1. 41/2، 523. 598 الإعلام 254/6).

الدين كان تلميذا وفيا لابن عربي [1]، ذلك أن التلمساني لم يلتق ابن عربي، وإنما عرفه عن طريق القونوي ، شيخ التلمساني وتلميذ ابن عربي.

ويبدو أن الرابطة بين التلمساني والقونوي كانت وطيدة، فقد لازمه طويلا، وأخذ من تصوفه الكثير وصحبه في رحلاته الطويلة التي كان أهمها الرحلة لبلاد مصر[2].

وفي مصر التقى التلمساني بصوفي لا يقل عن ابن عربي مكانة، هو الصوفي الأندلسي: محمد عبد الحق بن سبعين، المتوفي 669 هجرية[3].

ويروى المناوى في طبقاته عن هذا اللقاء فيقول [4]" لما قدم شيخه القونوى رسولا إلى مصر، اجتمع به ابن سبعين لما قدم من المغرب، وكان التلمساني مع شيخه القونوى، قالوا لابن سبعين، كيف وجدت القونوي في علم التوحيد؟ وقال: إنه من المحققين، لكن معه شاب أحذق منه، وهو العفيف التلمساني"[5].

وفي مصر، طاب المقام للتلمساني حينا من الدهر، فظل مقيما عند صاحبه شمس الدين الايكي –شيخ الشيوخ– حتى رزق بولده: شمس الدين محمد. المعروف بالشاب الظريف، المولود بالقاهرة في العاشر من جمادى الآخرة سنة 661 هجرية... وما لبث أن رحل التلمساني بأسرته إلى دمشق، ليتولى منصب الإشراف على تحصيل رسوم الخزانة.

في دمشق، نال التلمساني شهرة واسعة كواحد من أهل الطريق الصوفي، واعتقد الناس في علمه وفضله وزهده. ... حضر الأسعد بن السديد النصراني إلى دمشق بصحبة السلطان الملك المنصور، فقال له يوما: (يا عفيف الدين، أريد منك أن تعمل لي أوراقا بمصروف الخزانة وحاصلها،... وطلبها منه مرة ومرة حتى قال له: (أراك

[1]– كرنكوف: دائرة المعارف الإسلامية (الترجمة العربية) ، ص .463.

[2]– يوسف زيدان: ديوان عفيف الدين التلمساني، دراسة وتحقيق ، دار الشروق ، ج 1 ، ص 13.

[3]– بخصوص ابن سبعين وتصوفه، يمكن الرجوع إلى البحث القيم الذي وضعه أستاذنا الدكتور / أبو الوفا التفتازاني بعنوان ابن سبعين وفلسفته الصوفية (دار الكتاب اللبناني).

[4]– المصدر السابق:ص19.

[5]– يقول لدكتور التفتازاني في تعليقه على القائد ابن سبعين التلمساني: لعل إعجاب ابن سبعين بالعفيف التلمساني راجع إلى أنه كان مثله قائلا بمذهب الوحدة المطلقة، وقد أشار لذلك المناوى في طبقاته بقوله: العفيف من عظماء الطابعة القائلين لوحدة المطلقة (الكواكب الدرية في طبقات الصوفية ورقة 347ب) والمعروف أن ابن سبعين قائل أيضا بهذا المذهب (نفس المرجع،ورقة 347) ولعل التلمساني تأثر بابن سبعين في هذا الشأن، وقد قرنهما ابن تيمية معافى احدى رسائله، مشيرا إلى التشابه التام بين مذهبيهما.... ومن ثم كان التلمساني أقرب إلى ابن سبعين منه إلى ابن عربي في مذهب الوحدة (ابن سبعين وفلسفته الصوفية ص81).

كلما اطلب منك الأوراق تقول لي نعم، ولا تأتي بها)... واغلظ له في القول: فغضب العفيف وقال له: (لمن تقول هذا الكلام... يا خنزير، ما هذا إلا لعجز المسلمين، ولو بصقوا عليك لا غرقوك) ثم شق ثيابه وقام يَهُمُّ بالدخول على السلطان، فقام الناس إلى الأسعد بن السديد وقالوا: هذا ما هو كاتب، وهذا الشيخ عفيف الدين التلمساني، وهو معروف بالجلالة والإكرام بين الناس، ومتى دخل إلى السلطان آذاك. فسألهم رده وقال له: يا مولانا، ما بقيت أطلب منك لا أورقا و لاغيرها[1].

وقال الشيخ أثير الدين: " هو أديب ماهر جيّد النظم، تارة يكون شيخ صوفية، وتارة كاتبا، قدم علينا القاهرة، ونزل خانقاه سعيد السعداء عند صاحبه شيخها الشيخ شمس الدين الأيكي، وكان منتحلا في أقواله وأفعاله طريقة ابن عربي"[2].

وفي دمشق، نشأ الشاب الظريف [3]، وهو من بين الشعراء المشاهير في عصره وكان يمتاز برقة شعره ورونق طبعه، وسلاسة ألفاظه: وجمال نظمه ورهافة حِسِّهِ. ولطافت معانيه. وأناقة سَبْكِه.

واهتم هذا الشاعر بصياغة الأبيات القصيرة ذات المنحنى الغنائي الجميل، ولم يبالغ في نظم المطولات: فما عرف منها – حتى الآن- يمكن عده على الأصابع ،والظاهر أن هذا السلوك: أملاه عليه واقعه ومحيطه[4].

ويقول القاضي شهاب الدين بن الفضل في حقه[5]: " نسيم سرى، ونعيم جرى، وطيف لا بل أخف موقعاً منه في الكرى، لم يأت إلا بما خف على القلوب، وبرئ من العيوب، رق شعره فكاد أن يشرب، ودق فلا غرو للقضب أن ترقص والحمام أن يطرب، ولزم طريقة دخل فيها لا استئذان، وولج القلوب ولم يقرع به الآذان، وكان لأهل عصره بشعره افتتان، وخاصة أهل دمشق، فإنه بين غمائم حياضهم ربي، وفي كمائم رياضهم حبا، حتى تدفق نهره، وأينع زهره، وقد أدركت جماعة من خلطائه لا يرون عليه تفضيل شاعر، لا يروون له شعراً إلا وهم يعظمونه كالمشاعر.... ولا يقدمون عليه سابقاً حتى لو قلت ولا امرأ القيس."

---

[1]- ابن شاكر: فوات الوفيات 72/2، 73.

[2]- ابو اسماعيل الهروي، شرح منازل السائرين إلى الحق المبين، ج1، شرح عفيف الدين التلمساني مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، دار تركي للنشر، دط، ص .30 .

[3]- يوسف زيدان،ديوان عفيف الدين التلمساني دراسة وتحقيق دار الشروق ،مصر،دط،2008م،14.

[4]- بوزياني الدراجي: أدباء وشعراء من تلمسان ، دار الامل الدراسات والنشر والتوزيع، ج3، ص 6.

[5]- ابن شاكر، فوات الوفيات 372/3 .373.

توفي الشاب الظريف الذي ملأ حياة من حوله بهجة، ولم يكن قد بلغ من العمر غير سبعة وعشرين عاما قضاها في لهو الصبا وجهل الفتوة، وقد رثا العفيف التلمساني ولده في أبيات ذكر فيها محمد شمس الدين (الشاب الظريف) وأخا له اسمه محمدًا أيضا، كان فد توفي قبل ذلك بقليل ...

*يقول العفيف (من المنسرح):

مَالِي[1] بِفَقْدِ المـُحَمَّدَين يَدُ مَضَى أَخى ثُمَّ بَعدَهُ الوَلَدُ

يَا نَارَ قَلْبِي وَ أَينَ قَلْبِي أَو يَا كَبِدَى لَو يَكُونُ لِي كَبِدُ.

*ومن هذه المرثية:

مَاذَا عَلَى الغَاسِلِينَ إِذ قَرُبَ الأَمْلَاكُ مِنْهُ لَو أَنَّهُم بَعُدُوا

قَدْ حَمِلتْ نَفْسُهُ العُلوُمَ إِلى الفِرْدَوسِ وَالنَّعْشُ فَوقَهُ الجَسدُ

أَبَكَيتَ خَالَاتِكَ الضَّوَاحِكَ مِنْ قَبْلُ وَمَا مِنْ صِفَاتِكَ النَّكَدُ

بِي كِبَرٌ مُسَّني وَأُمّـــــكِ قَدْ شَاخَتْ فَمَنْ أَيْنَ لِي تُرى وَلَدٌ

وَهْبهُ قَدْ كَانَ لِي فَمِثْلُكَ لَا يُرْجَى وَأَيْنَ الزَّمَانُ وَالأَمَدَ

ومنها:

يَا لَيْتَنِي لَمْ أَكُنْ أَبًا لَكَ أَو يَالَيْتَ مَا كُنْتَ أَنْتَ لِي وَلَدُ

وعندما توفي الشاب الظريف، كان والده العفيف قد بلغ من العمر قرابة الثامنة والسبعين .... ويبدوا أن العفيف التلمساني كان صادقا في قوله بالبيت الثالث من هذه المرثية، فهو لم يتم بعدها عامين حتى انتقل إلى جوار ربه في خامس رجب، سنة 690 هجرية[2].

[1]- يوسف زيدان: ديوان عفيف الدين لتلمساني: دراسة وتحقيق ، دار الشروق ج 1، ص 18.

[2]- يوسف زيدان: ديوان عفيف الدين لتلمساني: دراسة وتحقيق ، دار الشروق ج 1، ص 18.

كان التلمساني قد بلغ من العمر ثمانين سنة، ولذلك فقد عددنا تاريخ مولده (سنة 610 هجرية) هو التاريخ الصحيح ... وقد زاره الشيخ برهان الدين الكتيبي في اليوم الذي مات فيه، وسأله عن حاله، فقال التلمساني: بخير، من عرف الله كيف يخافه؟ والله منذ عرفته ما خفته.... وأنا فرحان بلقائه[1].

*موقف ابن تيمية:

لاشك في أن وقائع حياة التلمساني، وأفكاره الصوفية التي عثر عليها في ديوانه، يطرحان الملامح الرئيسية لشخصية الرجل وتصوفه... لكننا أشرنا قبل تحديد هذه الملامح ومناقشتها، أن تتوقف عن الجبهة المعارضة للتلمساني، إذ تسهم هذه المعارضات بشكل ما، في التعرف الأتم على الاتجاه الصوفي عند عفيف الدين التلمساني.

وإذا كان الصوفية يترفقون بشاعرهم العفيف، فإن مدرسة ابن تيمية قد عصفت بالرجل وأفكاره، وكان ابن تيمية هو أشد الطاعنين في التلمساني بل كان التلمساني أشد المطعونين من ابن تيمية على الإطلاق[2].

2-مؤلفاته:

يقول ابن شاكر في ترجمته للعفيف التلمساني "... وله في كل علم تصنيف" [3]، وهي إشارة جزافية لابد إن تؤخذ بالكثير من الحدر، إذ يتضح من البحث وراء مؤلفات التلمساني، أنه لم يكن على قدر من التنوع في التأليف كما قد يفهم من عبارة ابن شاكر، بل تقتصر معظم مؤلفاته على مجال التصوف... والأكثر من ذلك أن هذه المؤلفات كانت في أغلب الأحوال شروحا على نصوص صوفية كتبها كبار رجال التصوف السابقين على التلمساني.

ومن استعراض مؤلفات التلمساني أنه كان شغوفا بهذه النصوص الصوفية ذات الطابع الرمزي، فقد عكف على العديد منها محاولا تحديد المعاني المتوارية خلف الرمز الصوفي ومظهرا تلك الحقائق كما يراها أهل

[1]- ابن العماد، شذرات الذهب، 413/5.

[2]- يوسف زيدان: ديوان عفيف الدين لتلمساني: دراسة وتحقيق ، دار الشروق ج 1، ص 19.

[3]- ابن شاكر الكتبي: فوات الوفيات 72/2.

الطريق الصوفي، فإذا كانت مؤلفات التلمساني الشارحة ذات قيمة تفسيرية كبيرة لأراء السابقين، فإنها أيضا تعبر عن موقفه الخاص باعتباره واحد من مشايخ أهل الطريق[1].

1- شرح منازل السائرين:

يعتبر كتاب " منازل السائرين إلى الحق المبين عن شأنه" من أقل الكتابات الصوفية حجما، وأكثر قسمة فهو في صفحاته التي لا تصل إلى الخمسين، يتناول معظم الموضوعات الصوفية خلال عرض مركز يعتمد على كثافة المصطلح الصوفي، ويعتمد إظهار الأصول الشرعية من القرآن الكريم بإيراد الآيات التي تنطلق منها المفاهيم الصوفية، وتنقسم المنازل إلى أقسام وأبواب على النحو التالي:[2]

1) قسم البداية: ويضم الأبواب " التوبة، المحاسبة، الإنابة، التفكر، التذكر، الاعتصام، الفرار ، الرياضة السماع ".
2) قسم الأبواب: ويضم " الحزن، الخوف، الإشفاق، الخشوع، الإخبات، الزهد، الورع، التبتل الرجاء،الرغبة".
3) قسم المعاملات: ويضم " الرعاية، المراقبة، الحرمة، الإخلاص، التهذيب، الاستقامة، التوكل ، الثقة التسليم".
4) قسم الأخلاق: ويضم " الصبر، الرضا، الشكر، الحياء، الصدق، الإيثار، الخلق، التواضع ، الفتوة الانبساط".
5) قسم الأصول: ويضم " القصد، العزم، الإرادة، الأدب، اليقين، الإنس، الذكر، الفقر،المراد".
6) قسم الأدوية: ويضم "الإحسان، العلم، الحكمة ، البصيرة، الفراسة ، التعظيم، الإلهام ، السكينة الطمأنينة، الهمة ".
7) قسم الأحوال: ويضم " المحبة، الغيرة، الشوق، القلق، العطش، الوجد، الدهش، الضمان ، البرق الذوق".
8) قسم الولايات: ويضم " اللحظة، الوقت، العف، السرور، السر، النفس، الغربة، الغرق ، الغيبة التمكن".

[1]-المرجع السابق، ص 22.

[2]- يوسف زيدان: ديوان عفيف الدين لتلمساني: دراسة وتحقيق ، دار الشروق ج1، ص 23.

9) قسم الحقائق: ويضم " المكاشفة، المشاهدة، المعاينة، الحياة، القبض، البسط، السكر ، الصحو الاتصال، الانفصال".

10)قسم النهايات: ويضم " المعرفة، الفناء، البقاء، التحقيق، التلبيس، الوجود، التجريد التغريد ، الجمع والتوحيد".

وتنتهي هذه الموسوعة الصوفية المركزة بثلاثة أبيات شعرية "من السريع " تقول:

مَا وَحَّدَ الوَاحِدُ مِنْ وَاحِدٍ إِذْ كُلُّ مَنْ وَحَّدَهُ جَاحِدُ

تَوْحِيدُ مَنْ يَنْطِقُ عَنْ نَعْتِهِ عِبَارَةً أَبْطَلَهَا الوَاحِدُ

تَوْحِيدُهُ إِيَّاهُ تَوْحِيدُهُ وَنَعْتُ مَنْ يَنْعَتُهُ لاَحِدُ [1].

ومؤلف منازل السائرين: شيخ الإسلام: أبو اسماعيل عبد الله بن محمد بن علي ، المعروف بالهروي الأنصاري (396-481 هجرية)[2]، أشار بهذا الكتاب شجون العديد من الصوفية فتناولوه بالشرح، كما أثار حفيظة غير الصوفية فوقفوا منه موقف الذي لا تخلو من النقد[3].

وكان من البديهي أن تظهر في شرح التلمساني على منازل السائرين تلك النزعة الصوفية التي نجدها عند تلامذة ابن عربي، ولعل مقارنة شرح التلمساني للمنازل، مع شرح ابن القيم (مدارج السالكين) يوضح لنا الفروق بين مدرستين للتصوف، فمدرسة ابن عربي توغل في أعماق المصطلح وباطن الرؤية الصوفية، بينما تقف المدرسة التي ينتمي ابن القيم إليها عند ظاهر الشريعة وحدود اللفظ ودلالاته العامة، ومن مخطوطات شرح التلمساني:

[1]- منازل السائرين، (طبعة الحلبي 1386هـ)، ص 48.

[2]- بخصوص الهروى الأنصاري: ترجماته ومؤلفاته ، يمكن الرجوع إلى: دمية القصر 888/2- شذارت الذهب 365/3 نفحات الانس 212- دول الاسلام 10/2- سير أعلام النبلاء 503/18- العبر 297/3 – البداية والنهاية 135/12 – النجوم الزاهرة 127/5 – طبقات المفسرين للداودي 35 ب – تاريخ الخميس 360/2- كشف الظنون 56/1، 420، 828، 1828/2، 1836 ، تاريخ الخميس 360/2 – كشف الظنون 56/1 .420 1828/828.2، 1836 – إيضاح المكنون 310/1، 118/2 – هدية : العارفين 452/1-453- معجم المؤلفين 133/6.

[3]- الذهبي: سير أعلام النبلاء، مجلد 18، ص 509.

- نسخة بمكتبة السليمانية باستانبول (قسم بن جامع) برقم 706 كتب بتاريخ 735هجرية تقع في 358 ورقة.
- نسخة بالسليمانية (قسم نفيس باشا) رقم 424 تقع في 351 ورقة.
- نسخة بمكتبة كويريلي زاده باستانبول برقم 785، وهي نسخة مقابلة ومصححة كتبت سنة 724 هجرية[1].
- نسخة ذكرها بروكلمان برقم 433 ، S.US[2].

2- شرح المواقف:

يمثل كتاب (المواقف) لأبي عبد الله محمد بن عبد الجبّار النّفّري [3]، نمطا خاصا من أنماط التعبير الصوفي، يزيد في غموض وابهامه عن (منازل السائرين) بمراحل عديدة، ويختلف عنه من حيث المضمون والغاية...

فإذا كانت المنازل تستعين بمصطلح الصوفي لترسم حدود التجربة الروحية وآفاقها الرَّحْبة فإن المواقف تنفذ في أعماق المثول بين يدي الله بغد المرور بدرجات سلم الترقي الروحي المعروف بالأحوال والمقامات، فلا تستعير المصطلح الصوفي بدلالاته المعروفة، وإنما تحنث لغة خاصة بها، لغة ذات طابع سحري لا نراه إلا في "المخاطبات" للنفرى أيضا، وفي رسالة بعنوان (الغوتية) تتأرجح نسبتها بين الإمام الجيلاني و محي الدين بن عربي، كنا قد رجحنا نسبتها إلى الإمام الجيلاني [4]..... وتشترك هذه النصوص الثلاثة (المواقف، المخاطبات، الغوتية) في أنهار (خطاب فهواني) يتنزل على مسامع قلب الصوفي بعد عروجه الروحي لأعتاب الحضرة الإلهية.

وتتألف (المواقف) من سبعة وسبعين موقفا: تبدأ بموقف (العز) الذي تقول الفقرة الأولى منه: أوقفني في العز وقال لي لا يستقل به من دوني شيء، ولا يصلح من دوني لشيء، وأنا العزيز الذي لا يستطاع مجاورته ولا

[1] – انظر: فهرس مخطوطات مكتبة كويريلي (إعداد: د. رمضان ششن جواد أيزكي، جميل اقبكار منشورات المركز الاسلامي باستانبول

[2] Brockelmann: Greahchte der Arabihen Litteratut (suppl) heiden 1937.145816

[3] – لا تكاد المراجع تذكر عن النفرة سوى بعض المعلومات عن وفاته (354هـ) وبلدته (النفر من أعمال = الكوفة) أما تفاصل حياته فلا تزال غامضة، انظر كشف الفنون 1891/2–الاعلام 55/7 معجم المؤلفين 125/10.... وأيضا
.Arbrry : Ency, of Islan art (NIFFARI) Blockelmann Gresch 1200

[4] – الجيلاني: ديوان عبد القادر الجيلاني (تحقيق يوسف زيدان، مؤسسة أخبار، البوم المقالة الغوتية .

ترام مداومته، أظهرت الظاهر وأنا أظهر منه فما يدركني قربه ولا يهتدي إلي وجوده، وأخفيت الباطن وأنا أخفي منه فما يقوم علي دليله ولا يصح إلي سبيله[1].

وكان لابد للتلمساني، وهو الشغوف بغرائب المعاني ودقائق الإشارات أن يتوق لشرح هذه المواقف التي حفظ لنا الزمان من شرحه عليها، هذه النسخ المخطوطة[2].

نسخة بالسليمانية (قسم أسعد أفندي) برقم 1936 تقع في 692 صفحة، كتبت بتاريخ 743 هجرية.

- نسخة بالسليمانية (قسم شهيد علي باشا) برقم 1372 تقع في 200 ورقة بدون تاريخ.
- نسخة بالسليمانية (قسم شهيد علي باشا) برقم 1433 تقع في 349 ورقة.
- نسخة بمكتبة سليم آغا (قسم هود جاى) برقم 487 تقع في 438 صفحة.
- نسخة بمكتبة كويريلي زاده، برقم 2/744 تقع في 259 ورقة، كتب نخط نسخى مشكول سنة 695 هجرية.
- نسخة ذكرها بروكلمان برقم (S.O.S.2003 58)[3].
- نسخة بدار الكتب المصرية، تحت رقم 215 /ن ج (الكتب خانة الخديوية)

3- شرح تائية ابن الفارض:

تعد تائية ابن الفارض الكبرى المعروفة باسم (نظم السلوك) واحدة من أشهر قصائد الشعر الصوفي إن لم يكن أشهرها على الإطلاق...

[1]- النفرى: المواقف والمخاطبات (تحقيق جون آربرى)موقف العز.

[2]- يوسف زيدان: ديوان عفيف الدين لتلمساني: دراسة وتحقيق ، دار الشروق ج1، ص 27.

[3]-المرجع السابق، ص 27.

فبرغم شهرة ابن الفارض وديوانه الشعري [1]. فإن "التائية الكبرى " حظيت دوما بشهرة خاصة، باعتبارها التصوير ألا تم التصوف، ليس عند ابن الفارض، وحده، وانما عند صوفية الحقبة التي عاش فيه هذا الشاعر الصوفي المصري الكبير.

وتقع هذه القصيدة في 761 بيتا (من بحر الطويل) يقول البيت الأول منها:

سَقَتني حُمَيَّا الحُبَّ راحَةَ مُقلَتِي وَكَأسِي مُحَيَّا مَن عَنِ الحُسْنِ جَلَّتِ[2]

ونظر لعمق المعاني الصوفية التي أوردها ابن الفارض عبر أبيات التائية الكبرى، فقد أشفق بعض الشراح من الخوض في بيان مقاصدها يقول البوريني في مقدمة شرحه لديوان ابن الفارض: " وقد استوفيت شرح كلامه واستوعبت نظام بيانه، ماعدا التائية الكبرى، فإني أوضحت في عدم شرحها عذرا، لكونها في بيان الدقائق الصوفية وفي إيضاح الرقائق المعنوية [3]" وهذا الإشفاق نجده أيضا عند العملي الذي شرح الديوان وأحجم عن التائية[4].

4- شرح فصوص الحكم:

يبدو أن العفيف التلمساني كان يتعقب كل الكتابات الصوفية الغامضة بالشرح والتأويل فها هو يقف أمام واحد من أكثر كتابات الشيخ الأكبر (محي الدين بن عربي المتوفي 638)[5] تعقيدا وإيغالا في الرمزية فيتناوله بالشرح والتأويل.

5- شرح القصيدة العينية:

---

[1]- دونما إسهاب في ذكر القائمة الطويلة من المراجع الخاصة بابن الفارض وديوانه الصوفي، يمكن الإشارة إلى كتابين للدكتور/ محمد مصطفى حلمي، هما أفضل ما كتب في ذلك :

-ابن الفارض سلطان العاشقين (الهيئة المصرية العامة – أعلام العرب).

-ابن الفارض، والحب الإلهي (دار المعارف بمصر).

[2]- ابن الفارض: الديوان تحقيق (د/ عبد الخالق محمود)، ص 83.

[3]- البوريني: مقدمة شرح الديوان، ص 19.

[4]- انظر النابلسي: كشف السر الغامض في شرح الديوان ابن فارض 4/1.

[5]- انظر ترجماته في: ذيل على الروختين 170- نفخ الطيب 90/7، 161- الوافي 173/4 البداية والنهاية 13156، فوات الوفيات 241/2- لسان الميزان 311/5 – النجوم الزاهرة 339/6- مرآة الحنان 100/4- ميزان الاعتدال 108/3- شذارت الذهب 190/5 طبقات المفسرين للسيوطي 38، كشف الظنون (عدة مواضيع تبدأ من ص 14 إلى ص 2012).

وهو شرح على قصيدة الشيخ الرئيس أي علي (ابن سينا) [1] التي تتناول موضوع النفس الإنسانية تناولا صوفيا قريب الصلة بمذهب أفلاطون وفلاسفة الإسكندرية، وتقع عينيه ابن سينا في عشرين بيتا (من بحر الكامل) .

يقول مطلعها:

هَبَطَتْ إِلَيْكَ مِنَ ا لمَحَلِّ الأَرْفَعِ وَرْقَاءُ ذَاتُ تَعَزُّزٍ وَتَمَنُّـعِ[2]

وكما هو الحال من المؤلفات الأربعة السابقة، حظيت القصيدة العينية باهتمام الشراح، حتى أن شروحها لا تكاد تقع تحت الحصر ففي دار الكتب المصرية وحدها عشرات المخطوطات من الشروح المختلفة لهذه القصيدة[3].

وقد جعل العفيف التلمساني لشرحه على القصيدة عنوان (الكشف والبيان في معرفة علم الإنسان) وهو العنوان الذي أربك بعض المفهرسين كالبغدادي[4] فذكروا (الكشف والبيان)و(شرح القصيدة العينية) وكأنهما مؤلفان مستقلان.

6- شرح الأسماء الحسنى:

اعتاد كبار المتصوفة وضع الشروح على الأسماء الحسنى، التي ورد في شأنها قوله صلى الله عليه وسلم " ان لله تسعة وتسعين اسماً من أحصاها دخل الجنة" [5]، ومن البديهي أن الشروح المتصوفة لهه الأسماء الإلهية تختلف عن شروح غيرهم، فهم، خاصة المتأخرين منهم- مؤلفون يتناولون آثار تجليات هذه الأسماء في الكون على النحو الذي يعطيه مشهد الوحدة، حيث لا موجود سوى الله وحيث كل الكون آثار لتجليات أسمائه وصفاته تعالى.

---

[1]- بخصوص ابن سينا يمكن الرجوع \غلى: الكتاب الذهبي للمهرجان الالهي لابن سينا، تصدير د/ احمد امير – ترجمة ابن سينا التلميذة ابن زيلة- طبعة حجر (حيدر آباد- الهند).

[2]- ابن سينا: لديوان (تحقيق د/ حسين محفوظ- طهران) ص 19.

[3]- من شراح العينية: محي الدين بن عربي، الشاهر ودى البسطامى- عبد الرءوف المناوى مصطفى بن حسام الدين... وغيرهم الكثير.

[4]-البغدادي : هدية العارفين 400/1.

[5]- اخرجه البخاري في التوحيد 12 وشروط الإيمان 18، والترمذى في الدعوات 83- وابن حنبل في المسند 258/2، 267، 314، 427، 499، 503، 516.

وعلى الرغم من ورود (شرح أسماء الله الحسنى) كواحد من مؤلفات التلمساني عند معظم المترجمين والمفهرسين له[1]. إلا أننا لم نجد غير نسخة خطية وحيدة من هذا الكتاب، محفوظة بالسليمانية (قسم لالولي) تحت رقم 1556، وهي نسخة كتب بتاريخ 794 هجرية تقع 254 ورقة.

7- رسالة في علم العروض:

ليس من المستغرب أن يكتب التلمساني، وهو الشاعر الكبير، هذه الرسالة في علم العروض، لكن الغريب أن كرنكوف في مقالته على التلمساني بدائرة المعارف الاسلامية، يقول إنها: الأثر الوحيد الباقي من مؤلفات التلمساني[2].

وقد أشار كرنكوف إلى نسخة مخطوطة من هذه الرسالة العروضية، محفوظة ببرلين تحت رقم 7128.

3-ديوانه:

يعتبر ديوان التلمساني هو أكثر أعماله تعبيرا عن شخصيته، وآفاق تصوفه فإذا كنت سائر مؤلفات التلمساني، باستثناء رسالة في العروض، هي شروح على ما كتبه السابقون عليه، فإن هذا الديوان هو المؤلف المستقل الذي لم يتقيد فيه العفيف بعبارة غيره، بل انطلق بحسه الشعري المرهف، ليعبر عما يراه هو من حقائق المحبة، وغيرها من ملامح الطريق الصوفي.

والديوان هو أشهر مؤلفات التلمساني على الإطلاق، و لا توجد شكوك في نسبته له، إذا ذكره معظم المترجمين بالمفهرسين للتلمساني[3]، واقتبس منه المؤرخون أبياتا كثيرة، نالت شهرة واسعة في حياة التلمساني وبعد وفاته، وان تضاربت حول جودتها الآراء !.

---

[1]- انظر: هدية العارفين 400/1 – الاعلام 193/3 – معجم المؤلفين 270/4 –كشف الظنون 702- ايضاح المكنون 232/2- تاريخ الأدب د/ عمر فروخ 656/3.

[2]- كرنكوف: مادة التلمساني بذكره المعارف الإسلامية (الترجمة العربية) 463/5.

[3]- هناك ترجمات للتلمساني، وأشارت لديوانه، بالمصادر الآتية البداية والنهاية لابن كثير لابن تغري بردي (المجلد السادس) فوات الوفيات 178/1 –مرآة الجبان الذهبي 216/4 – أعيان الشيعة للعاملي 35 360 – النهر الماء من البحر لأبي حيان الاندلسي 448/3 –آداب اللغة العربية بجرجى زيدان 130/3.

الفصل الثالث

المستوى الصّوتي في ديوان عفيف الدّين التلمساني.

أ)-الموسيقى الخارجيّة:

1-وصف البحور و الأوزان.

2-نظام القوافي .

3-الحروف العربية-حروف الروي-

4-الإيطار.

5-التصريع في المطالع.

6-التوافق بين العروض و الضرب.

ب)-الموسيقى الدّاخلية:

1-الصوت المهموس.

2-أصوات الصّفير.

3-التكرير.

4-التماثل الصوتي و النداء.

5-التماثل الصّوتي و حروف اللين.

6-التكرار.

7-التقطيع العمودي.

8-الجناس.

أ)- الموسيقى الخارجية:

1-وصف البحور و الأوزان:

اتّضح لنا من خلال على قصائد ديوانه[1]، أنّ الشاعر مسّ كل بحور الشعر العربي المتعارف عليها في الشعر باستثناء تلك التّي لم نألف حضورها عند كلّ الشعراء تقريبا، هذا ما كشف عن مقدرته الكبيرة في الصّياغة. فقد أورد العفيف جلّ البحور الخليلية، وكانت الحضوة في ديوانه للبحر الطويل من مثل قوله (طويل):

نِعْمَ هَذِه الدَّار الّذِي أَنْت تَطْلبُ إلَى أَيْنَ عَنْهَا يَالكَ الخَيرُ تَذْهَبُ؟ !

أَمَنْ بَانَ لَيلَى بَعْدَمَا بَانَ بأنّـــهَا وفاحَ شَذَا أَنفاسَهَا تَتَجَنَّبُ؟ ! [2]

يبدوا أنّ الشاعر قد مال بنسبة كبيرة إلى البحر الطويل، فهو كباقي شعراء عصره الذين سبقونا وساروا على هذا الطريق كشعراء المعلقات، فذكر الزجاج أنّ ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال: "سألت الخليل بعد أن عمل كتاب بالعروض. لم سمّيت الطويل طويلا؟ قال: لأنّه طال بتمام أجزائه"[3]، و كذلك حازم القرطاجنّي يبرز ميل الشعراء إلى التسلسل في بحور الشعر فيقول: "فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوّة، وتجد للبسيط بساطة و طلاوة وتجد للكامل جزالة و حسن اطرّاد، و للخفيف جزالة/ورشاقة، وللمتقارب بساطة و سهولة و للمديد رقّة و لينا مع رشاقة، و للرمل لينا وسهولة ولما في المديد والرمل من اللّين كان أليق برثاء، وما جرى مجراه منها بغير ذلك من أغراض الشعر"[4].

---

[1] -عفيف الدين التلمساني، الديوان.تر:العربي دحو، ديوان للمطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994 م.

[2] -المصدر السابق، ص 45.

[3] -ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدبه و نقده، تر: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ج1، ص 168.

[4] -حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تر: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، 1981، ص 269.

عدد أبيات النصوص	02	03	04	05	06	07	08	أكثر من ذلك
عدد تكرارها	03	07	10	11	21	21	30	119

-كما جلب انتباهنا أيضا لجوءه إلى نظم المقطوعات، ذات الأبيات القليلة كقوله من (دو بيت):

مَنْ كَانَ عَينُ الحِجَابِ عنَ نَفْسِهِ فَلا حَاجِبَ، وَلاَ مَحْجُوبَ !

وَمَنْ كَانتْ هَبَــاتُهُ لاَ تَعْــدِي فَلَيْسَ لِوَاهبٍ، وَ لاَ مَوهُوبٍ [1]!

لجوءه إلى هذا النّوع من الشعر القصير جدّا ليس عيبا ذلك لأنّ الخليل بن أحمد يقول: "يطول الكلام و يكثر ليفهم ويوجز ويختصر ليحفظ، وتستحبّ الإطالة عند الإعذار والترهيب و الاصلاح "[2]

كما استعمل المخلع البسيط في دوانه لقوله:

أَحْكِمْ فَفِيكَ العَذَابُ عَذْبُ مَا بَعْدَ يَلْوِ الخِطَابُ خَطْبُ !

لِي وَلَهُ مِن هَــوَاكَ نَــارُهَا وَدَمْعُ حــبٍّ عَلَيْكَ حبْ[3]

[1] -الديوان، ص 321.

[2] -تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوث، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط 2، 1990، ص 41.

[3]- الديوان، ص 54.

وهذا دليل على اطلاعه بتطورات الشعر و تأثّره بالشعراء المحدثين، فنقاد الشعر" أجمعوا على أنّ المخلع البسيط من اختراع المولدين، وأنّه لم يكن معروفا قبل عهود العباسين"[1].

كما نجده يلجأ إلى البيت المداخل أو ما يسمى أيضا بالبيت المدور أو المدمج، و الّذي يعرفه ابن رشيق فيقول:"و المداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل عنه، قد جمعتهما كلمة واحدة و هو الدّمج أيضا، وأكثر ما يقع في العروض الخفيف وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القّوة إلاّ أنّه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين"[2].

فشاعرنا كسابقة من الشعراء، قد أوررد التدوير في شعره في ثلاث عشرة قصيدة فنجده يقول في مقطوعته الرائية (خفيف):

رُبَّ روضَ قَدْ بَاتَ مَرخيّ الإزارِ ضَاحكَ من مَبَاسم النوارِ

مَخبَر نسمةَ القَطيبَ رَهنَ سَمَاعَا تِ، وَرَقصٍ عَلى غِنَا الأَوتَارِ

يُثْنَى تَحْتَ القَلاَئِدِ فِي السُنْدُسِ مِثْل الكَوْعَبِ الأَبْكَارِ

عِندمَا فَتّحَ النَسِيمُ لها الجِيـــبَ أَتَتْهُ الأَكْمَامُ بالأَزْهَارِ[3].

فقد جاءت لفظتا (السندس، الجيب) لتدمج بين شطري البيت الرابع و الخامس من ناحيتين للمقطوعة إيقاعا متّصلا و منسجما مع حالة الفرح الّتي يعيشها الشاعر.

فالاهتمام بالوزن و الايقاع في الشعر لم تنحصر على القدماء فحسب، بل اهتم بها المحدثون أيضا ورأوا أنّ "الشعر ليس في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس

[1] –إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 4، 1972م، ص 131.

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدبه و نقده،ج1، ص 105.

[3] –الديولن، ص 113.

وتتأثّر بها القلوب"[1]، و هذا ما يمتاز به الشعر عن غيره من الفنون المختلفة، فالوزن هو عبارة عن موسيقى الكلمة فهو ليس شكلا خارجيا يحمل به القول الشعري لــ: أنّ الوزن هو الوسيلة لجعل اللّغة شعراء وينبغي أن ندرسه على أنّه كذلك "[2]. ولكن لا يعني ذلك أنّه بالوزن وحده.

ورد في ديوان عفيف الدّين التلمساني-الذّي حققه الأستاذ الدكتور العربي دحو- قصائد جاءت في معظمها تتناول الحبّ الصوفي. وما فيه من تناول للمكان و المرأة و الخمرة والرحلة...وكلّها نصبّ في المسلك الصّوفي الذي توخّاه لنفسه، أي أنّه ابتعد عما سار عليه معظم الشعراء من مدح و هجاء ووصف و تغزّل.

وقد جاء الدّيوان الّذي بين أيدينا في مائتين واثنتين وعشرين قصيدة متفاوتة في عدد الأبيات ومتنوعة حسب البحور الواردة فيه، وعدد أبياته كانت ثلاثة وستين ومئة وألفين (2163) بيتا.

2-نظام القوافي :

استعملت العرب قديما القافية كمرادف للقفل بمعنى المؤخّرة، و صارت بعد ذلك جزءا هامّا من الشعر فقال عنها الجاحظ: "القوافي خواتم أبيات الشعر"[3]. ومن تمّ تحددّ البيت إيقاعا و تقسّم الشعر إلى أبيات، وقد عالجها العرب قديما وتداولوا إبراز أهميتها في عملية الابداع، و هو نهج إلتزامه عفيف الدّين التلمساني في عمله الشعري، فتطرّق الشاعر إلى أنواع مختلفة في الدّيوان تدفعنا إلى دراستها مع التفريق في مجازيها ومنها:

2-1-القافية المردوفة:

[1] -إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 4، 1972م، ص 22.

[2] -رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص 108.

[3] -الجاحظ عمرو بن بحر، البيان و التبين، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط 2، 1900، ص 67.

وهي الّتي يكون فيها ردف و هو "حرف مدٍّ أو لين، قبل الروي مباشرة سواء كان ألفا أو واوا أو ياءاً سواكن [1] ، وصورتها في الدّيوان قوله(خفيف):

هبَّ وَهْنًا من الغوْيْر نسيم، فـــيه عرّفَ عُرْفَتَهُ، وسميمُ

وسرى بمَنَّةَ الابـــيرق بـــرقَ أَمْطَرتْه من الجفون غيُومُ[2]

أ–الألف: وردت ل 44 قصيدة و صورة ذلك في قوله (طويل):

عَلَيهَا النَّجْدُ حُرْمَةَ، وذمامُ يَرْنَحها شَوقَ لَهُ وغَرامُ[3].

*فالرّوي الميم و الرّدف الألف.

ب– الواو: ورد ب 13 قصيدة و صورة ذلك في قوله (كامل):

مَا في الجُفُونِ كَمَا يُقَالَ سُيُوفَ لَوْ كَانَ بَاتَ الثّغْرُ وهو مَخُوفْ[4].

*الروي الفاء والرّدف الواو.

ج–الياء: وردت ب 13 قصيدة مثلها مثل الواو و صورة ذلك في قوله (وافر):

تعلَّم مِنْ مُرَافقهِ النَّدِيمِ مُطَاوعَةِ الأرَاكَةِ للنَّسيمِ[5] .

*الروي الميم و الرّدف الياء.

2–2–القافية المؤسسة:

[1] –حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، ص 144.

[2] –الديوان، ص 198.

[3] –المصدر نفسه، ص 196.

[4] –الديوان، ص 145.

[5] –المصدر السابق، ص 217.

هي القافية الّتي يسبق رويها ألف تأسيس فـــ"التأسيس هو ألف هاوية لا يفصلها عن الروي إلاّ

حرف واحد متحرّك[1] أيّ بينهما دخيل، وقد ورد التأسيس في 13 قصيدة من مجموع قصائد الديوان وصورة في قوله (طويل):

وَكَانت عَذَارَى القَضْبِ وهي عزَائزُ تُـــثِير الهَوى من كامنات الغَزائزِ

يَـــسرْنَ إلَينَـــا بالعِنـــاقِ كأنهَـــا ولا بدّ تَخفي النِّطق عَن لُغْزِ لاَغزِ[2].

حيث جاءت الهمزة و الفاء بين ألف التأسيس وحرف الروي الزاي، وقد أضفت القافية المؤسسة إيقاعا فيه امتداد للصّوت.

وقد تطرّق العديد من العلماء إلى القافية و تعريفها وتحديدها بالحروف الّتي تشمل عليها، سواء صوتيا كـــ الإكفاء وهو "اختلاف حرف الروي في القصيدة"[3]. أيضا الإجازة التي "تكون بالحروف التي تتباعد مخارجها"[4]. والقافية في الشعر كالوزن من أساسياته فيها نميّزه، فعن صورتها يقول قدامة: "أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج و أن تقصد لتسير مقطع المصراع الأوّل في البيت الأوّل من القصيدة مثل قافيتها، فإنّ فالفحول و المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه. وربما صرعوا أبياتا أخرى من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر و سعة بحره"[5].

[1] –أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، حققه وعلّق عليه حسن عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 1997، ص 111.

[2] –المصدر السابق، ص 124.

[3] –الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، علّق ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م، ص 118.

[4] –المصدر السابق، ص 122.

[5] –قدامة بن جعفر، نقد الشعراء، تر: عبد المنعم خفاجي، الكتب العلمية بيروت، لبنان، ص 86.

أمّا حازم فيرى: " أن القوافي لابدّ فيها من التزام شيء أو أشياء، تلك الأشياء حروف وسكون، فقوافي الشعر تجب فيها ضرورة –على كلّ حال–إجراء المقطع و هو حرف الرّوي على الحركة أو السكون"[1].

وأمّا ابن رشيق فيقول: القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، و لا يسمّى شعرا حتّى يكون له وزن وقافية، هذا على من رأى أنّ الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه و قوافيه ويستدل بأنّ المصرع أدخل في الشعر وأقوى من غيره، وأمّا ما قد أراه فقد قدمته في باب الأوزان واختلف النّاس في القافية ماهي؟

فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، و القافية على هذا المذهب–و هو الصّحيح– تكون مرة بعض كلمة ومرّة كلمة، ومرّة كلمتين"[2]

وقد استلزم منا التّوسع في تعريف القافية بالتطرق لمختلف آراء علماء الشعر المحدثين، نجد إبراهيم أنيس الّذي يقول عنها :"ليست القافية إلاّ أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن"[3].

وعليه فالهدف من دراستنا للقافية في الشعر التلمساني، وكيفية ورودها بأنواعها المختلفة الواردة في الديوان تدفعنا إلى دراستها مع التفريق في أنواعها و مجاريها، ووظّف الشاعر أنواعا مختلفة في شعره، منها:

[1] –حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 271.

[2] –ابن رشيق القيراواني، العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده، ج1، ص 135.

[3] – إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 4، 1972م، ص22.

***قافية المتواتر**: وهي ما كان بين ساكنيها حرف واحد متحرّك، وتكون صورتها بهذا الشكل(/0/0) وقد وردت في الديوان 117 مرة.

***قافية المتدارك**: فهي القافية "التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان، وسميت بذلك لإدراك المتحرك الثاني المتحرك الأوّل"[1]، وتكون صورتها بهذا الشكل (/0//0)، وقد وردت في الديوان 75 مرة.

***قافية المتراكب**: وهي القافية يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركان، سميت بذلك لتوالي حركتها، وتكون صورتها على الشكل (/0///0) وسمي متراكبا لأن الحركات توالت فركب بعضها بعضا، وقد وردت في الديوان 28 مرّة.

***قافية المترادف**: وهي القافية التي يجتمع في آخرها ساكنان ما لم يكن بين ساكنيها شيء على الاطلاق[2]، أي التي اجتمع فيها حرفان ساكنان، وتكون على هذه الصورة(/00) وقد وردت مرّة واحدة، و لم يتطرق الشاعر لقافية المتكاوس و القافية المزدوجة و المتعددة في ديوانه، يدل هذا التنويع بين أنواع القوافي على مدى تحكم الشاعر في صنعته الشعرية، و مدى توفّر الاختيارات الصوتية المتاحة له داخل نظام قصائده الشعرية.

3-حروف الرّوي:

حرف الرويّ هو الحرف الّذي تبنى عليه القصيدة و تنسب إليه فيقال: قصيدة بائية أو رائية أو دالية، ويتكرر في كلّ نهاية بيت من أبياتها، و إليه ترجع نسبة و تسميه القصيدة.

و الرّوي: "مشتق من الروية و هي الفكرة، فالشاهر يتفكر فيه فهو بمعنى فعول أو من الرواء بكسر الراء وهو الحبل الذي يضمّ به شيء إلى شيء لأنّه يضّم أجزاء البيت ويصل بعضها

[1] -حسين نصار، القافية في العروض و الأدب، مكتبة الثقافة الدينية، د ط، د ت، ص 29.

[2] -ينظر: حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ج 1، ص 272، حيث يسمّى المترادف متواتر مترادفا.

ببعض فهو فعيل"[1]، ومنع جاء مصطلح الروي، هو الحرف الّذي تشترك فيه قوافي أبيات القصيدة أو المقطوعة الواحدة، "فلا يكون الشعر مقفى إلاّ بأن يشتمل على ذلك الصّوت المكرر في أواخر الأبيات، إذ تكرر وحدة و لم يشترك معه غيره من الأصوات، عدت القافية حينئد أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"[2]، وقد أورد التلمساني حرف الروي منفردا في مائة وخمسة وثلاثين مرة، وقد استعمل في ديوانه خمسة و عشرين-25-حرفا، ممكنا من الحروف العربية واستثنى منها الحروف التالية: الظاء والغين والخاء وهي حروف غير شائعة الاستعمال في الشعر العربي كثيرا، لأنّ "معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا، ولكنّها تختلف في نسبة شيوعها"[3].

في حين تبيّن لنا ميله الكبير إلى الحروف التالية: الباء، الهاء، الميم، النون، الراء، الدّال واللاّم بعدد أكبر فاق العشرين قصيدة لكلّ منها و مجموعها يساوي مائة و سبعة و خمسون (157) قصيدة، وهي حروف شائعة جدّا في الشعر العربي، وأمّا باقي الحروف فجاءت بأعداد معقولة.

4-الايطاء:

لجأ العفيف أسلوبيا إلى الايطاء، الّذي هو تكرار كلمة الروي، وقد التزم العلماء في الوقوف أمام الايطاء، "فأعلنوا أنّ التكرار لا يستلزم العيب، لأنّ بعض الشعراء كرر كلمة القافية معتمدا الأمر في نفسه، إذ يجد فيها اللّذة تدفعه إلى الاستزادة من الاستماع إليها أو التفّوه بها"[4]. وقد جاء تكرار القافية عنده بأشكال متعددة، فنجد يكرر القافية في قصيدته البائية التي مطلعها (طويل):

---

[1] -عدنان حقي، المفصل في العروض و القافية و فنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، بيروت، ط 1، 1987م، ص 275.

[2] -إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 274.

[3] -المرجع السابق، ص 275.

[4] -حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص 108.

أيَا عرَبِ العَرجَاءِ من أيمنِ الشَّعبِ بكم لا بِشيءٍ غَيْرَ كَمْ شَغَفِ الصبِّ

....

وإنْ تُوقدُ وأنَارَ الحَريقِ، فَكم أضَا ونَارُ فُؤادِي في حَشَا الوَالهِ الصبِّ [1]

وهنا يكرر لفظة القافية الّتي هي "الصبّ" في البيت الخامس من القصيدة، للتأكدّ عليها من خلال إضافة (أل) التعريف، ونرى أن تكراره جاء في البيت الخامس، لكن بعد أن كرر كلمة "الصبا" مرتين بينهما، وهذا للتأكد على هذه اللّفظة القافية.

وفي قصيدته التائية التي مطلعها قوله (طويل):

نفوسٌ نفيسات إلى الوصلِ حنتِ، فلمّا سقاها الحبُّ بالكـــأس حنّتِ

فمن عـــاش منّا لم ينل مثل نيلهم، ولكن متَى تذّكرهم النّفس حنّـــتِ[2]!

هنا يكرر شاعرنا لفظة القافية "حَنَّتِ" بمعناها، لكن في آخر القصيدة، و يأتي هذا التكرار عنده للدلالة على حركة دائرية لتوكيد المعنى ولأحداث وقع خاص على المتلقي، فبدأت بكلمة"حنّت" و انتهت بها و تدور في فلك الحنين و الشوق، فالصّوفية يرون أن الحب هو "خلوص الهوى إلى القلب، و صفاؤه من كدر العوارض، فلا غرض لمحب و لا إرادة مع محبوبه، فإذا خلُص الهوى في تعلقه بسبيل اللّه دون سائر السبل، وتخلص له وصفا من كدرات الشركاء في السبل، سمي حبا لصفاته وخلوصه"[3] وفي ذلك يقول عنهم الكلاباذي:"إنّ للقوم عبارات تفردوا بها واصطلاحات فيما بينهم لا يكاد يستعملها غيرهم"[4].

وفي قصيدته الرائية التي مطلعها البسيط:

---

[1] –الديوان، ص 60.

[2] –الديوان، ص 66.

[3] –ابن العربي محي الدين، لوازم الحب الالهي، تر: موفق فوزي جبر، دار معد، دمشق، ط 1، 1986م، ص 41.

[4] –الكلاباذي أبو بكر محمد بن اسحاق البخاري، التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1994م، ص 111.

أغْنَاكِ أن تبعتي بالطّيبِ معناكِ في كلِّ قطرِ جمالُ من مَحيَاكِ

حيّا مَحيَاكِ صُبحِي في اللِّثَامِ فإن يَجْحَدُه ثَغْرُكِ لم يجْحَدُ مَحْيَاكِ [1]

يكرر لفظة القافية "محياك" بعد خمس أبيات وهذا دلالة على طول النّفس وذلك لايضاح صورة لحالة النّفسية التّي يعيشها شاعرنا في ثنايا الأبيات.

وفي قصيدته النونية التي يقول في مطلعها (الخفيف):

لي بذياكُمُ المُنْــزِلِ معْـــــنَى قَد حَوى بَدْر حُــسْنَة كُلِّ مَعْنَى

سَافِرِي يَاصَــبَا صَبَــاحَا إليه، واجْــعَلِي تُرْبَه هَــدَايَا المَــعْنَى ! [2]

يكرر لفظة القافية "معنى" في البيت الموالى مباشرة مع إضافة (أل) التعريف ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار "المعنى" مفتاح القصيدة، لما تهيئه لنا بطاقتها الدلالية وكثافتها الشعورية عبر توليد شبكة متداخلة من الدلالات .

فالشاعر يتجه إلى الايطاء كغرض صوفي و دلالي أيضا، للتأكدّ على المعنى وإبراز توحده مع المعنى وطول النّفس.

5- التصريع في المطالع:

يستحب في الشعر العربي أن يصرع الطالع حتى يدّل آخر الصدر على آخر العجز أيّ يورده في الشطر الأوّل تمّ يستعمله في البيت الثاني في آخره، قصد التنبيه على القافية التي يلتزم بها الشاعر، وهو مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في الشعر، فمن مزايا "صفات القوافي

[1] –الديوان ، ص 164.

[2] –الديوان، ص 235.

الجيدة هي عذوبة حروف القافية-سهولة مخرجها-التصريع في المطالع"[1]، فنجده يورده تاما في صورة قوله (خفيف):

مَنَعَتْهَا الصِفَاتُ، و الأسماءُ أَنْ تَرَى دُونَ بَرْقعٍ أَسْماءُ[2]

و في قوله (طويل):

نُفُوسٌ نُفَيسَاتٌ إلى الوَصل حنتِ فَلمَا سَقَاهَا الحُب بالكَأسِ حنّتِ[3]

و قوله في موضع آخر (خفيف):

لَك طَرفِي حمّى، قَلْبي بَيتٌ فيهمَا عَهــدُك القــديم خَبِّيــتُ

يود الشاعر من خلال استعماله للتصريع، إحداث رونق صوتي وتميّز خاص يستمتع به هو ومتلقيه، لأنّها على حدّ قوله ابن رشيق: "تقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة "[4]، وقد ورد في ديوانه بشكل كبير، لأنّ التصريع ظاهرة تتكرر كثيرا في المطالع لتضبط له صورة قصائده فجاءت الكلمات المصرعة تدور في فلك معاني الحب، لأنّ "الحبّ مركز تتلاقى فيه الأطراف: الحياة و الموت، الغبطة والألم والقبر و لنشور، ويتّضح هذا المعنى عند العذريين بشكل خاصّ: لا حب عندهم ، دون ألم أو موت، الحب والموت عندهم واحد. يرفض العذري التخلي عن حبه ليتخلص من الألم والموت آثار تتركها حياتهم وهي تندفع بقواها الخفية صوب المزيد من الحضور

[1] -قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 54.

[2] -الديوان، ص 31.

[3] -المصدر السابق، ص 66.

[4] -ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج 2، ص 08.

وغبطة الحضور-في ملكوت الحبّ-كل شيء في كيان الشاعر العذري يصير بقوة الحب سحرا أو كيمياء تحويل"[1]

6-التوافق بين العروض و الضرب:

يلجأ التلمساني كثيرا في قصائده إلى أسلوب التوافق الصّوتي بين صور في العروض والضرب، بإشتراكهما في قافية واحدة، ومن أمثلة هذا التوافق نجد قوله (خفيف):

مَا تَرى الكَوْنَ قَد تعطَّرَ يسراً من شذًّا عرفه،ورّق النسيمُ[2]

ونجد التلمساني يورد القافية المتناه في قوله (طويل):

قِفَا يَا لَمطَايَا بين نَجْدٍ وشَعْبِه نودِّي تحياتُ الغَرامِ صبَابِهِ

فبيّن ربا تلك الربوع مَترلٌ لعلوةَ ماءِ الدّمع أكثر شُرْبِهِ[3]

لا تتميّز صور القافية في شعر عفيف الدّين التلمساني عن صورة القافية المعروفة في الشعر العربي، بل واكبها والتزم بها، وإن وجد فيها إيطاء فذلك صورة من صور تأكيد المعنى، وهو على العموم بذلك يحترم ويلتزم بقوانين القافية المتعارف عليها في الشعر العربي.

ب)-الموسيقى الدّاخلية:

هي دراسة وتحليل الصّور البيانية والمحسنات البديعية وظواهر التكرار فيدّل الكلام من الشاعر في كثير من الأحيان إلى تكرار الحروف بعينها وهي ذلك النّغم الخفي الذّي تحسه النّفس عند القراءة ففي هذه المرحلة من البحث سأدرس أهم المظاهر الموسيقية من خلال مجموعة الأصوات المختلفة الواردة في الديوان و مختلف صورها.

[1] -أدونيس على أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي ندارة العودة بيروت، ط 3، 1979، ص 23.

[2] -الديوان، ص 198.

[3] -الديوان، ص 59.

1)الصوت المهموس:

يعرف أدونيس اللغة الصوفية بأنّها "تحديدا لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدوا رمزا، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر"[1]، وبالتالي كان استخدام الشاعر للأصوات المهموسة بارعا جدا، استعمله في مواضيع بائنة، ذلك أن الصوت المهموس هو"الصّوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[2]، وقد ورد معنى الهمس في قوله تعالى: "يَومَئِذٍ يتَّبِعُونَ الدَّاعِي لا عِوَجَ لَهُ، خَشَعَتِ الأَصْوَاتُ للرَّحْمَانِ فلاَ تَسْمَعُ إلاّ هَمْسًا"[3].

ومن بين الأصوات التي وظفها نجد حرف الهاء في قوله (طويل):

عِصَابة وجدٍ حــبَّ لَــيْلى شُعَاهَا وتسقَم الغَرام الحاجرّي دثارُهَــا

شَرى البَرقُ من نَجدٍ فَلاحِ اعتذارُها فَبَرْقُ الحمى النَجْدي فيه اقْتِدَارُهَــا

إذا عذلــت في صبــوة حــاجرية بَدَا البَرْقُ من نَجدٍ، فَلاَح اعْتِذَارُهَــا

وفي الحِــلَة الفَيْــحَاءِ بَيْتُ لِعُلْــوَةِ يحَــجُ مُحِبُّوهُا، ويزكُوا اعتِمَارُهَــا

ومَحْجُوبَة بالصَــون عن كلّ نَاظِرٍ، دَنَا منك معْنَــاها، وشَطَ مَزَارِهَــا [4]

هنا يكرر التلمساني حرف الهاء في هذه المقطوعة الذي هو حرف مهموس رخو يكون جريان النّفس فيه عند النطق سهلا فالهاء: صوت رخو مهموس، عند النطق به يظّل المزمار منبسطا دون أن يتحرّك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار "[5].

---

[1] –أدونيس علي أحمد سعيد، الصوفية و السوريالية، ص 23.

[2] –كمال بشر، علم اللغة العام، مكتبة الشباب القاهرة، دط، دت، ص 87.

[3] –سورة طه، الأية 107،رواية ورش.

[4] –الديوان، ص 121.

[5] –إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلوا المصرية، ط 4، 1971، ص 89.

كما يبرز الشوق الّذي انتابه لتلقيها، فجمال هذا الأسلوب ينبثق عند التلمساني من التشخيص الناتج عن تكرار حرف الهاء خمسة عشر مرّة، فردده في الحشو و العروض و الروي ووافقها ثلاث مرات في المقطوعة، كما أعطاها إيقاعا و تجانسا صوتيا، و إن كان إيراده للهاء في مقطوعته جاء بصيغة الضمير الغائب الّذي يعود على الذات الإلاهية، فضلا عن أمله في المواجهة بينه وبين المرئي الّذي دفعه على إظهار مفهوم الحبّ أمام مظاهر جبروت الحسن فعلى الرغم من ابتعاده في مراحل كمال التصوّف، بيد أنّه استعمل حرف الحاء ثماني مرات (حبّ-الحاجري-الحمّى- حاجريّ-الحمى-حاجرية-الحلّة-يحجّ-مجنوها –محجوبة).

2-أصوات الصّفير:

الصّفير حروفه ثلاثة: الصّاد، السّين، الزاي، تخرج من رأس اللسان مع أصول الثنايا العليا، وسمّيت بالصّفير لأنّك تسمع لها صوتا يشبه صفير الطائر "لأنّ مجرى هذه الأصوات يضيق جدّا عند مخرجها فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لايشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات "[1]، ولم يورد التلمساني منها إلاّ خمسة قصائد ينتهي رويها بهذه الأحرف بعدد أبيات ثمانية و خمسون 58 بيتا، وإن لم يقتصر بإيرادها في الروي فحسب بل تعداها على الحشو وصورة ذلك حرف السين في قوله (مجزوء الكامل) :

نادم عيونَ النَّرجـــسِ بخدودٍ ورد الأكْـــؤُسِ

واستَجْلِ بـــكر مُدَامةٍ معشوقـــة للأنـــفـــُسِ

خلعَتْ خليعاً، واغتدَتْ بـــجديدِ حسْنٍ تكتسي

من فوق بسط بنفسَجٍ، مـــرمـــوقة بالسندُسِ[2]

[1] -إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية، ط4، 1971، ص 89.

[2] -إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 75.

وهي قصيدة متكونة من عشرة أبيات وردت فيها السين واحد و عشرين مرة في تسعة كلمة و مجرى الأصوات الصفرية "يضيف جدّا عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات"[1].

فالشاعر في قصيدته يطابق بين الفرح الذّي يغمره بكلمات تحمل دلالات الفرح والغبطة مثل: النرجس، السندس، حسن ، تكتسي، بنفسج.

3-التكرير:

هو ارتعاد رأس اللسان عند النطق بالحرف، و توصف الراء بالتكرير لقابليتها له إذ كانت مشددة أو كانت ساكنة، فـ "الراء صوت مكرر، لأنّ التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في النطق بها كأنّما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقا لينا يسيرا مرتين أو ثلاثا لتتكون الراء العربية"[2]. ويمكن تجنب تكرير الراء بأن يلصق لافظها ظهرا اللسان بأعلى الحنك لصقا محكما، بحيث تخرج الراء مرة واحدة و لا يرتعد اللسان بها، ونجد الراء مكررة اثنا عشرة مرة في قول الشاعر (البسيط):

انكسرت بان الحمّى يا نَسْمَة السِّحرِ فَهَلْ أَتَيْتَ منَ الأَحْبَابِ بالخَيْر؟

نعمْ مَرَرْتُ بذَاكَ الحَيُّ، فَاكْتسَبْتُ ذُيُولَ بَردكَ ريّـــا نَشْرِه العِطْرَ

يا نوق روحي بروحي، وقـــفى به-فَديتُك-بين البَانِ و السمرِ[3]

يورد هنا التلمساني الراء، هذا التكرار لحرف الراء يتوافق مع الحال، ذلك لأنّه حرف مجهور بطبيعته المكررة، فالنّفس تطلبه ويوافق الصّورة التي يريد أن يوصلنا إليها فتكرره في

[1] -الديوان ، ص 127.

[2] -الديوان ، ص 57.

[3] -المرجع السابق، ص 109.

كلماته (السّحر-الخبر، العطر-السمر) مع ورودها في آخر الأبيات عموما، تدذل على المرحلة الّتي اجتازها بالتخفيف لأنّ "الراء في نظر المحدثين من أوضح الأصوات الساكنة في السّمع"[1].

4-التماثل الصوتي و النداء:

يورد التلمساني في مواضع كثيرة في ديوانه مقاطع صوتية مؤلفة من صوامت وصوائت سواء كان الصّائت ألفا أو ياءا أو واوا، ويستعين بها لما لها من نغم موسيقى في اللفظة وبالتالي تتعدى آثارها إلى الجملة ويقصد منها التأثير على المتلقي.

يلجأ عفيف التلمساني إلى النداء الّذي هو أسلوب صوتي واضح لموقف واضح، يهدف من خلاله إلى إبراز قضية واضحة، فنجده يورد صيغة النداء من خلال تكرارها وإتباعها بأصوات متتالية، لتعزيز المعنى الّذي يقصده.

ويوظّف لذلك أصوات اللين التي "هي أصوات مجهورة و مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره، بل يندفع في الحلق و الفم حرّا طليقا"[2]. فنجده في قوله (كامل):

يَا ذَا الّذي بمذام ريقهِ اشتتْ أنَا عَبدَ رِقْك شئتِني أم لاَ تَشَا؟ !

يَا أَهيفَ القد الّذي قَمَتْ لَهُ الأغصَانُ تَعظيماً لَه لِمَا مَشَى

وقَفت،وهمت بالسّجود فهاقها سهو لأنّ جمال حسنك أدهشا.[3]

يورد "الألف" هنا بكثرة وهو حرف لين مجهور فيه اللسان "يبلغ أقصى ما يمكن أن نصل إليه من هبوط في قاع الفم والفراغ بين اللسان حينئذ يكون أوسع ما يمكن في هذا الوضع"[4].فيورد الألف بكثرة لأنّها "أمدهن صوتا، وأنداهن و أشدهنّ إبعادا وأنآهن"[1]وينادى

[1] -إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 200.

[2] -إبراهيم أنيس،ـــ صوات اللّغوية، ص 200.

[3] -الديوان، ص 128.

[4] - إبراهيم أنيس، صوات اللّغوية، ص 36.

بها للدلالة على بعد المخاطب من المتكلم مكانا وزمانا، وهوحرف متناسب مع القصيدة وغرضه.

5-التماثل الصوتي وحروف اللين:

يورد التلمساني في مواضع كثيرة من ديوانه مقاطع صوتية طويلة وقصيرة مؤلفة من صوامت وصوائت، سواء كان الصائت ألفا أو ياءا أو واوا، ذلك لأنّ "أصوات اللين في كلّ لغة كثيرة الدوران و الشيوع، وأيّ انحراف عن أصول النطق بها يبعد المتكلم عن الطرقة المألوفة بين أهل هذه اللغة"[2]، فيورد صورا تجمع أداة النداء (يا) بالمقاطع الصوتية كصوت المدّ (الألف) والضّم و الكسر في قوله (رمل مجزوء):

واصْلُونِي بَعْدَ بعْدي، ورَعُوا سَالفَ عَهْدِي

وعَلَى رغم حَسودِي أنجزُوا بالوَصْلِ وعْدِي !

يا سروي بالتّداني، وهنا حَظِيّ وسعدِي !

فاجتمع يَا ماءَ دمعي، وانطفي يا نارَ وجْدِي[3]

فيبدو امتداد الصوت في ألفاظ الأبيات عاكسا لموقف شاعرنا، الّذي يورد صيغا صوتية متغيّرة في البيت نفسه، فأصوات اللين، يكون "مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره بل يندفع في الحلق و الفم حرا طليقا"[4].

فالشاعر يورد حروفا مفتوحة (يَا ، مَاءَ، نَارَ) بالإضافة إلى حرف الروي المكسور وكلّها جاءت واضحة في التعبير، فيؤسس صورة يجتهد المتكلم في إيصالها للمخاطب دون

---

[1] -ابن جنّي أبو الفتح عثمان، الخصائص ج3، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، د ط، 2000م، ص 155.

[2] - ابن جنّي أبو الفتح عثمان، الخصائص ، ص 29.

[3] -الديوان، ص 84.

[4] -إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 36.

حاجة إلى رد أو جواب، فـــ (الياء) يتشكل صوتها في جوف الفم مع حركة الفك السفلي باتجاه الصدر صعودا، ما يشير إلى الأعلى، وذلك لإنزال المخاطب مرتبة رفيعة الشأن عظيمة القدر فيحسسنا أنّه قريب من المتكلم قرب مكان أو زمان أو روح. فاللّه يبحانه و تعالى أقرب إليه من حبل الوريد، ولكن عظم شأنه وجليل قدره جعلته يدعوه بأداة نداء للبعيد (يا) ويتزله متزلة البعيد.

6-التكرار:

يعدّ أسلوباً شعريا يستعمله كلّ الشعراء في مختلف قصائدهم لكنّ عن دون قصد تكرار المعنى نفسه دائما يقول عنه ابن رشيق القيرواني: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرار اللّفظ و المعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، و لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلاّ على جهة التشوق و الاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب"[1]. و بالتالي فالتكرار هو ظاهرة أسلوبية متعارف عليها في الشعر العربي.

وقد ورد في قصائده بأنواع مختلفة فنجد صورة التكرار في:

أ)تكرار الأصوات المهموسة:

ونجد صورته في إيراده لحرف الهاء في قوله (طويل):

قِفَا بِالمَطَايَا بين نَجد و شـــعبه نوّدي تحيات الغرام صبابه

فبين ربا تلك الربوع منـــزلٌ لعلوة ماء الدّمع أكثر شربه

إذا ما لثمنا بالنـــواظر تربـــة تمسكت الأجفان منـــا بتربه

[1] –ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده، ج2، ص 92.

أحسن إليه، وهو قلبي،وهل يرى يوايَ أخو وجد يحنّ لقبله

ويحجب طرفي عنه إذ هو ناظري، فما بعده إلاّ لإفراط قربهِ[1] .

حيث يكرر حرف الهاء 10 مرّات بين الروي و الحشو، وهو "صوت رخو مهموس عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصّوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"[2] ، وقد جاء مكسورا ممّا أعطى المقطوعة إيقاعا وجنسا صوتيا، فأورد الهاء بصيغة الضمير الغائب للدّلالة على تحمل نفسه للضيق وانخفاض حركة التنفس التي قام بها.فـ "عند النطق بأصوات اللين"[3]، وقد أورد الشاعر رمزا للهمة في قصيدته .

ب)تكرار الصيغة:

نجد الشاعر يكرر بكثافة صيغة الأمر"أفعل" و صورة ذلك في قوله (كامل):

فاجْعَلْ سَهادكَ في الهَوى عوضَ الكَرى، واختَر فَنَاءَكَ في الجمالِ البَاقِي.

وإذا دعاك إلى الصِّبَا نفس الصـــّبا، فأجبْ رَسُول نسيمةِ الخفاقِ

وصلْ المدامة، و النَّدِيمِ، وصلِّ للحانا تٍ واسجد خاضعاً للساقي

واسكن جنانَ الخـــلدِ بالنّـــار الّتي لم ترم غيرَ الهَمِّ بالإحراقِ[4]

يذهب العفيف إلى تكرار صيغة الأمر على وزن "أفعل" وجاءت بصيغة المخاطب الأمر ليقصد تصوير الطريق الذي يرغب في الوصول إلى مرتبته، وقد قطع بها إيقاع قصيدته

[1] –الديوان، ص 59.

[2] –إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 89.

[3] –المرجع السابق، ص 79.

[4] –الديوان، ص 159.

لأهمينه، ذلك "أنّ العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين: تكرار اللفظ و تكرار المعنى"[1]، ودلالة صوت الأمر يستعمله لجلب الإنتباه من خلال تسكين الحرف الأخير.

7-التقطيع العمودي:

يلجأ شاعرنا إلى إلتزام نفس التركيب الّذي بدوره يؤدي إلى نوع من التغنّي و هو ما لجأ إليه في قوله (خفيف):

رياضٌ بكاها المزنُ، وهي بواسمُ فناحتْ بغير الحزنِ فيهَا الحَمائِمُ

وأَوْدَعَتْ الأَنَوَءُ فيـــهن ســـرّاً فنمَّتْ عليهن الرّياحُ النـــواسمُ

يبيتُ النَدَى في أفقها،وهو ناثرُ، ويضحى على أجيادِها، وهوناظمُ

كأنَّ الأقاحِي، الشقيقُ تقابلا خدود جلاهن الصَـــبَا، ومياســمُ

كأنّ بها للنرجس الغضّ أعينا تنبه منها البعضُ، و البعضُ نـــائمُ

كأنّ ضلال القضب فوق غديرها إذا رقصت تلك القدود النـــواعمُ

كأنَّ نثار للشمس تحت غضونها دنانير في وقتِ، ووق،تٌ دراهـــمُ

كأنّ بها الغدر أن تحت جداولِ متونُ دروع أفرغـــت، و صـــوارمُ

كأنّ ثمارا في غصون توَسوسَت لعارضِ خفّاق النّـــسيم تمـــائمُ

كأنّ القطوف الدّنيات مواهبٌ، وفي كلّ غصن ماس في الدوح حاتمُ

كـــأنّ بنـــان ابن الزبير لمـــسنه فأعداه منهن النـــدى، والمكـــارم.[1]

[1] -ابن جنّي أبو الفتح، عثمان بن جني، الخصائص، ج2، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 1973، ص 214.

يقدّم لنا شاعرنا قصيدته الّتي تتكون من أحد عشر بيتا، سبع منها تبدأ ب "كأنّ" فاعطى للقصيدة نوعا من الإيقاع الموسيقي، حيث تتجلّى صورته وصورة محبوبته.فيورد (الأقاحي، الشقيق، النرجس، ظلال، الشمس، الغدران، الجداول، القطوف)،فالتكرار المتواصل لـــ "كأنّ" تشكل مركز دوران تدور حوله كلمات أبياته.

يلجأ عفيف الدّين التلمساني إلى هذا النّوع من التقطيع العمودي في ديوانه لخلق إيقاع موسيقى خاص به يتوقف فيه للتغني بالمحبوب ووصفه.

8-الجناس:

اهتم علماء العرب بالجناس، فإبن المعتزّ يقول عنه: "التجنيس هو أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر و كلام و هو مجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[2]، ونجد عبد القاهر الجرجاني يقول عن التجنيس:

"أمّا التجنيس فإنّك لا تستحنّ تجانس اللفظتين إلاّ إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن المرمى الجامع بينهما بعيدا"[3]، ومن هنا أخذ الجناس الموسيقي، سواء كان يتعلّق بالدال أو المدلول لأنّ له دورا كبيرا فيهما. قد استغله التلمساني استغلالا في ديوانه وأورده في مواقع كثيرة وبأشكال مختلفة، فيورده في منازل مختلفة في القصائد والأبيات كما يلي:

1-الجناس بمراعاة التصدير: وهو ماكان اللفظ المجانس الأول منه يختم الصدر و صورته قوله (خفبف):

مَنعتْهَا الصِفَاتُ، والأسماءُ أنْ تَرَى بَرْقَع أسمـــاءُ

---

[1] -الديوان، ص 199.

[2] -ابن المعتزّ، أبو العباس عبد الله بن محمد، البديع، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط 3، 1982، ص 25.

[3] -عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 18.

2-ماورد اللفظ المجانس في حشو الصدر الأوّل و الثاني في حشو العجز صورته في قوله (وافر):

شَهِدتِ بوجْهِه بدراً، وأدنَى وقائع لحظِه بدر، وأحدُ[1]

3-ما كان اللفظ المجانس الأوّل منه في أوّل الصدر و الثاني في آخر البيت (وافر):

عَريبُ الحَي قَلبِي في حَمَاكم نزيلٌ في خِيَامِكُم غريبُ[2]

4-ما كان اللفظ المجانس الأوّل منه في أوّل العجز و الثاني في آخر العجز

ونجد في قوله (رمل):

قد نضا سيف الهوى لّما نظرْ قمرْ من حسنه الغفل قمرْ

5-ما كان اللفظ المجانس الأوّل منه في غير مترلة معينة معينة ونجد من أمثلته في قوله (كامل):

قسما بسالفِ عيشه لفتْ لنَا بسلافةٍ، أو شادنٍ، أو شادي[3]!

يوظف التلمساني التجنيس بكثرة و بطريقة ذكية تلائم الصورة التي يصبو إلى تجسدها في ذهن "لأنّ ما يعطي التجنيس من فضيلة أمر لم يتم إلاّ بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن".فالجناس عنده يقول بدور صوتي مقترن بمعان هادفة إلى تمريرها، قصدها بأسهل الطرق.

يتحدد لنا من خلال دراستنا هذه أنّه بعد عملية قرننا للصوت بالمعنى، تتجلى لنا أنّ ظاهرة الكلام عند عفيف الدّين التلمساني مظهر من مظاهر اللغة باعتباره مكرسا لها. فنراه

[1] الديوان، ص 78.

[2] -المصدر السابق، ص 34.

[3] -المصدر السابق، ص 81.

يستغل طاقاته الكامنة فيها، و أنّه يعتمد على إبداع علاقة سببية متصورة قائمة بين اللفظ و مدلوله لأنّ الصوفي لا يمكن له أن يتعامل مع الكلمات فحسب، بل مع الألفاظ أيضا.

فالكلمات المتجانسة عنده لا تأخذ دلالتها في حدود الأثر الصوتي و تناغمها داخل القصيدة، وعليه يجب التفريق في المعاني، لأنّه من الضروري في الأدب خلق مسافة بين الكلمات و الأشياء.

الخاتمة

الخاتمة:

يعتبر الشعر الصوفي ظاهرة شعرية متميزة في الشعر العربي، في تنوعها وفي أهدافها وفي فترة ظهورها على الصفحة التاريخية للشعر العربي وقد ولد الشعر الصوفي وتطور وفق خصوصية النظام العام للمعرفة اللغوية الصوفية التي تقوم على أسرار تعبدية لا يدركها الا من سلك طريقتهم، فالشعراء الصوفية بمختلف تنوعات مناهلهم وتباين مستوياتهم الروحية والفكرية لهم طرق خاصة في مسلك الشعر. وهذا شأن عفيف الدين التلمساني الذي صار على نهجهم ونهل من معين التجربة الصوفية وهو ما انعكس عليه في شعره الذي يميل فيه الى نوع خاص من التعلق بالذات الالاهية.

وهذا ما خلص بنا الى جملة من النتائج التي توصلنا إليها من خلال سياق هذا البحث، فلغة الشعر تميل في جماليتها الى نوع من الغموض و الشاعر فيها يسعى الى نوع من الترقي و التألق الصوفي.

هذا ما يتوخاه عفيف الدين التلمساني في لغته الشعرية، التي تميل الى الإطراب وتنفر من الجمود، فنراه قد استنطق الخيال والطبيعة والخمرة والمرأة.

وهذا ما رمت اليه محاولتنا في دراسة اللغة الشعرية في ديوانه، فكانت نتيجة بحثنا تتلخص في النقاط التالية:

- اللغة الشعرية مصطلح شامل ينطوي على بناء الجملة نحويا وصوتيا.
- هي لغة وصفية تنطبق مع وظيفة الشعر و البعد الجمالي.
- وهي كذلك تجسد كيان الشاعر و تعبر عن حالاته النفسية.
- شغلت اهتمام الكثير من النقاد و الدارسين لأنها مركز الحيوية و الفطنة في القصيدة.
- استغل التلمساني في تشكيل قصائده أغلب البحور الخليلية و لم يخرج عما تعارفت عليه العرب.
- جاءت حروف الروي لقصائده شاملة لأغلب الحروف الأبجدية حتى قليل الاستعمال منها.

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم، رواية ورش

المصادر:

1. عفيف الدين التلمساني، الديوان تر: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،د.ط، 1994
2. ابن المعتز أبو العباس عبد اللهبن محمد البديع، اعتن نشره اغناطيوس كرانشوفسلي، دار المسيرة بيروت، ط3، 1982
3. ابن جني أبو الفتح عثمان، خصائص تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، د.ط،2000
4. ابن رشيق القيراواني، العمدة في محاسن الشعر و أذابه و نقده، ج1، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل سوريا
5. الجاحظ عمرو بن بحرز، البيان و التبيين، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1960
6. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، علق عليه و حواشيه و فهارسه، براهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003
7. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء نح محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الاسلامي بيروت لبنان، ط2، 1981
8. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، راجعه و علق عليه علرفان مطرجي ، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، دط، دت
9. قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، تحقيق و تعليق محمد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

10.يوسف زيدان، ديوان عفيف الدين التلمساني، ج1، دراسة و تحقيق دار الشروق، ط2، 2008

المراجع:

1. ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو مصرية، القاهرة، ط4، 1971
2. ابراهيم أنيس موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1972
3. ابن العربي محي الدين، لوازم الحب الالهي نح موقف فوزي جبر، دار معد، دمشق، ط1، 1998
4. ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003
5. ابن شاكر الكتبي، فرات الوفيات 72/2، 73
6. ابن أبيك الصفدي، الوافي بالوفيات للصعدي، ج5، تحقيق بيرندانكه، بيروت
7. ابن العماد، شذرات الذهب 413/5
8. ابن الفارض، الديوان تحقيق د/عبد الخالق محمود
9. ابن سينا، الديوان ، تحقيق د/حسين محفوظ طهران
10. ابن سنان الخفاجي، سر البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1982
11. أبو اسماعيل الهروي، شرح المنازل الحائزين الى الحق المبيت، ج1، شرح عفيف الدين التلمساني مركز الدراسات و الأبحاث الاقتصادية، دار تركي للنشر، دط
12. أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب، حققه و علق عليه حسين عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1987
13. أدونيس علي أحمد سعيد ، مقدمة للشعر العربي ندارة العودة، بيروت، ط3، 1979

14. أدونيس ، الشعرية الغربية، دار الأداب ط2، بيروت
15. أدونيس، زمن الشعر
16. البغدادي، هدية العارفين 400/1
17. البورسين، مقدمة العارفين 400/1
18. الجيلاني: ديوان عبد القاهر الجرجاني (تحقيق يوسف الكلابازي، أبوبكر محمد بن اسحاق البخاري لتعرف أهل التصوف مكتبة القاهرة، ط1، 1994
19. النفري: المواقف و المخاطبات تحقيق جون آربري
20. بشير قاوريرت: رحيق الشعرية الحداثية
21. بشير قاوريرت، الشعرية و الحداثية، بنية أفق النقد الأدبي و أفق النظريةالشعرية، دار رسلا للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008
22. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة من الأصول و المنهج و المفاهيم المركز الثقافي العربي، ط1، 1994
23. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998
24. عبد الله الغدامي، الخطيئة و التفكير
25. عبد الله محمد الغدامي، تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987
26. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تلر محمد الولي، ومحمد معمري، دار توبقال للنشرالغرب، ط1، ط 1986
27. عبد حنين، الموسوعة الصوفية، أعلامالتصوف و المنكرين و الطرق الصوفية، دار الرشاد، ط1

28. عدنان حقي المفصل في العروض و القافية و موت الشعر، دار الرشيد، دمشق، بيروت، ط1، 1987
29. عمر موسا باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1982
30. كمال أبو ديب ، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987
31. كمال بشر، علم اللغة العام، مكتبة الشباب القاهرة، دط، دت
32. محمد القاسمي، الشعرية لموضوعية النقد الأدبي
33. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراست للنشر، تونس، ط1، 1985
34. مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي اللطراف
35. مصطفى الرافعي، وحي القلم، تقديم باني عميري ، للنشر، الجزائر، دط، 1991
36. مصطفى خضر، الشعرية الحداثة كسؤال هوية مطبعة اتحاد العرب، دمشق، ط1، 1996
37. يوسف وعليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات، الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008

المراجع المترجمة:

- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوث و رجاء بن سلامة، دار توبقال ، ط2، 1990
- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي محمد عمري، دار ثوبقال للنشر، ط1، 1956
- جان كوهن، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف مصر، ط 1993

- جون كوهن، النظرية الشعرية ، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000
- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء،ط1، 1988

المراجع الأجنبية:

Biocklman Grealchte de Arabihen Litteratut (Suppl) herden 1938

المواقع الالكترونية:

.http://.www.fikrwanakd.auabirabed.com/n22.13 kassimi.htm

الرسائل الجامعية:

- ابن مقبل حياته وشعره، عبد الأمير نعمة عبد، رسالة ماجستر، جامعة البصرة، 1985
- البعد الوطني و القومي و الاسلامي في ديوان التراويح أغاني بحيام لأجمد الطيب معاش دراسة تحليلية فنية مصر رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1413ه-1993م

المجلات:

- مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري جامعة بسكرة الجزائر، العدد13، 2017
- مجلة المقاليد، مصطلح اللغة الشعرية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)، العدد09، ديسمبر 2015

فهرس المحتويات

- **المقدمة**
- **الفصل الأول**: لمحة عن اللغة الشعرية عند الغرب و عند العرب.....ص1

1-تعريف اللغة الشعرية.

2-خصائص اللغة الشعرية.

3-اللغة الشعرية عند الغرب و عند العرب.

3-1- اللغة الشعرية عند الغرب.

أ-جون كوهن.

ب-تودوروف.

ج-جاكبسون.

3-2-اللغة الشعرية عند العرب

أ-أدونيس.

ب-كمال أبوديب.

الفصل الثاني: السيرة الذاتية العلمية لعفيف الدين التلمساني.....ص23

1-حياته.

2-مؤلفاته.

أ-شرح منازل السائرين

ب-شرح المواقف

ج-شرح تائية ابن الفارض.

د-شرح فصوص الحكم.

ه-شرح القصيدة العينية.

و-شرح الأسماء الحسنى.

ي-رسالة في علم العروض.

3-ديوانه.

- **الفصل الثالث**: المستوى الصوتي في ديوان عفيف الدين التلمساني.....ص39

أ-الموسيقى الخارجية.

1-وصف البحور و الأوزان.

2-نظام القوافي.

3-حروف الروي.

4-الايطاء.

5-التصريع في المطالع.

6-التوافق بين العروض و الضرب.

ب-الموسيقى الداخلية.

1-الصوت المهموس.

2-أصوات الصغير.

3-التكرير.

4-التماثل الصوتي.

5-التماثل الصوتي و حروف اللين.

6-التكرار.

7-التقطيع العمودي.

8-الجناس.

- **خاتمة**.....ص65
- **قائمة المصادر و المراجع**.....ص67
- **فهرس الموضوعات**.....ص73

تلخيص:

يتناول هذا البحث دراسة للغة الشعرية عند عفيف الدين التلمساني و هو زعيم صوفي جزائري، فاللغة الشعرية هي لغة جديدة استطاع الشاعر من خلالها أن يعرض آراءه ورغباته وميوله في شكل جديد، فهي الخروج عن اللغة النمطية (المعيارية)، إذا تكتسي طابع الشاعرية بالانزياحات التركيبية و الدلالية، فهي تعمل على هدم اللغة وإعادة تشكيلها من جديد، أي أنها تدعو الى الخروج من أسر القافية و الروي و تدعو الشاعر الى التحرر.

الكلمات المفتاحية: اللغة الشعرية، اللغة النمطية، الانزياح، التركيب، الدلالة.

1Summary :

This study deals with the study of the poetic language of the mystic Afif Al.Din Tlemceni.

The language of poet us mis a new language Through which the poet can present his viewsK wishes and tendencies in a new form. As the poetical nature of the sturtural and seminal shifts Kit works to destroy the language and remakeit.

Meywords : language of poety, afif al.Din Tlemceni, Tipical language , displacement , structure, Significance.

Résumé :

Le projet porte sur l'étude du language poetique du mystique Afif Eddine le Tlemcenien le la language poetique est une nouvelle langue dans le quelle le poéte peut presenter ses idées, ses souhaits et ses tendan ces sous une nouvelle forme, elle soit du language normatif typique habituel, et elle se caracterise par un caractére poetique avec des chaugements structurel et sementiques et singnificentifs elle consiste à detruire la langue et la refaire de mouveau

Mots clés : la langue poetique, Affif Eddine le Tlemcenien, language typique, l'écart, la syntaxe, la sémantique.