الصوت ودلالته في شعر عفيف الدين التلمساني

أ/خليل بن دعموش
قسم اللغة و الأدب العربي
كلية الآداب و اللغات
جامعة: سطيف2 الهضاب–الجزائر

الملخص

يهدف هذا البحث الذي ينتمي إلى حقل الدراسات الأسلوبية التطبيقية، الذي يتخذ من الأسلوبية الصوتية مسبارًا لرصد الانزياحات الأسلوبية في شعر عفيف الدين التلمساني الذي يشكل بتنوعاته قيمة دلالية موضوعية شبه مستقلة عن باقي الشعراء الصوفية،نهدف من خلاله إلى محاولة استنطاق لغة النص من أجل الوصول إلى إبراز القيمة الجمالية فيه، بإبراز الانزياحات اللغوية فيه تطبيقا.

Abstract

This study belongs to the field of applied studies stylistics in language of Afifeddine Tlemçani. we target a different styles poetic and the indicative value and independent objective Sufi poets ,we also aim through words, to try to question the language of the text to access highlighting the aesthetic value, and explore the stylistic feature that collects.

المنارة للاستشارات

مقدمة

يسعى أغلب الشعراء في سبيل تحقيق كمال ذواتهم الإنسانية إلى محاولة إيجاد نوع من التناغم الروحي مع العالم المحيط بهم ، من خلال إبداع قالب لغوي شعري موزون تتلقاه النفس البشرية، يقودها إلى الربط بين مختلف المعارف الممكنة، بإنشاء علاقات وضعية يتماهى فيها الدال مع المدلول، ليستقر بها المعنى في ذهن المتلقي، حيث يعمدون إلى بث رسائل كلامية وفق مقاييس صوتية نغمية منسجمة ومقصودة، تحدث في نفس المتلقي الشعور باللذة والمتعة ويتحرك فيها الخيال، ويضمن بها النص الشعري الحفظ وسرعة التداول؛ لأن "الشعر ليس في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[1]، ولعل في ائتلاف مجموع العناصر الصوتية المكونة للكلمات داخل اللفظة ثم الجملة ما يكسب اللغة كثيرا من الجماليات داخل القصيدة، ويرسم إطارها الفني ببناءها الصوتي، ليعطيها صبغتها الشعرية النهائية، ويكون ذلك باستغلال كل الخصائص الطبيعية للصوت، فـ" الصوت آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت"[2]، لذلك نجد الشعراء يبحثون ويتخيرون من اللغة ما يناسبهم ويوافق مبتغاهم، فتراهم يحبذون "التوسع في معرفة العربية ووجوه استعمالها، والعلم بفاخر الألفاظ وساقطها ومتخيرها ورديئها"[3]، لأن الألفاظ المتخيرة تعني جودة اللغة الشعرية ودقة تراتبها داخل النسيج اللغوي للقصيدة، ومن هنا تكمن أهمية تناسب الأصوت في النص الشعري من خلال اقترانها بالمعنى وبالإيقاع، وما قد تتركه من قيمة سماعية على وعي المتلقي لأنّه" كلما أصغى الإنسان إلى اللغة، مستطلعا معانيها ومستشرفا آفاقها، من غير أن يتخلى عن وضعية الإصغاء، تهيأ له أن يتصل بالكينونة الحقة التي تقوم على أصلها جميع الموجودات"[4].

يتيح لنا اللجوء إلى التحليل الصوتي لقصائد عفيف الدين التلمساني[5] –الصوفي التوجه– منفذا هاما لمقاربة مقصديته الشعرية، لأن"الدراسة اللسانية للشعر تأخذ بأيدي الدراسات اللغوية والصوتية والنقدية"[6]، و تتجلى قيمة ذلك من خلال تطبيق آليات التحليل الأسلوبي على لغته الشعرية، بما " أن الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة"[7]،

المنارة للاستشارات

واللغة الصوفية في ظاهرها تختلف عن اللغة الدينية الشرعية ، لأنها أسست لطريقة خاصة في الكتابة قوامها الرمز والإشارة ،و في أن كل لفظة تكتسب محمولات جديدة تخلق عالمها الخاص بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية ، من" حيث أن هذه اللغة هي في جوهرها، لغة فهم، بينما الأولى هي في جوهرها لغة حب؛ الأولى تحب الأشياء دون أن تفهمها بالضرورة بينما علاقة الثانية مع الأشياء والكون إنما هي علاقة فهم، و إدراك وتقويم لا علاقة حب،– الحب لا يُقال بل يُعاش– تقال صور منه،لكنه في ذاته كمثل المطلق عصي على القول، ذلك أنه خارج طورِ أو حدود العقل والمنطق؛ أي خارج حدود الكلام وليس الشعر إلا محاولة الإنسان أن يقول"[8] و لعل هذا الاختلاف هو ما يتيح لنا حرية تأويل أو تفسير معاني الأصوات بتوظيف علم الأصوات، لأن"علم الأصوات فرع رئيس لعلم اللسانيات فلا النظرية اللغوية، ولا التطبيق الأسلوبي يمكن أن يعملا بدون علم الأصوات، وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات"[9]،إذ لا يتيسر لنا حسن الفهم ومقاربة مقاصد نصوصه الشعرية وصورها الجمالية دون رصد إمكانيات الأصوات المختارة من قبله، وإيضاح مرامي الرموز الصوفية المستعملة في قصائده، وعليه جاءت دراستنا لمجموع القصائد الواردة في ديوانه كما يلي:

أ – الموسيقى الخارجية

1) وصف البحور

اتضح لنا من خلال إطلاعنا على قصائد ديوانه[10]، أن الشاعر قد استنفد معظم البحور الشعرية المتعارف عليها عند جهابذة الشعر ولم يخرج عنها، ما ينم عن مقدرة كبيرة في الصياغة، ومرجعية هامة تعكس استيعابه وتمكنه من قرض الشعر وفنونه، فقد أورد جل البحور الخليلية، وكانت الحظوة في ديوانه للبحر الطويل من مثل قوله(طويل):

أفي ولهي باسم المَليحة تعتبُ وتُعرضُ إن وحَدتُها ثم تَغضَبُ

ولو فزتُ بذاك الجَمَال بنَظرة لأصبَح منكَ العقلُ يَسبي ويَسلبُ[11]

أما عن سبب ميله إلى الطويل،فهو على غرار كل الشعراء المجيدين الذين يميلون إليه كشعراء المعلقات يرى فيه طول نفس و مجالا رحبا يحتضن ما جادت به ملكته الشّعريّة ويكفل له تبليغ مقصديته، فالخليل بن أحمد يقول: يطول الكلام و يكثر ليفهم ويوجز

المنارة للاستشارات

ويختصر ليحفظ، وتستحب الإطالة عند الإعذار والترهيب والترغيب و الإصلاح"[12]، وكذلك حازم القرطاجني يبرر ميل الشعراء إلى التسلسل في بحور الشعر فيقول :" العروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء و قوّة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد، وللخفيف جزالة/ ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقّة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء، و ما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر"[13]، كما جلب انتباهنا أيضا لجوؤه إلى نظم المقطوعات ذات الأبيات القليلة كقوله (دوبيت):

يا من جَعل الحِرصَ مَحَلَ الغَرَض كم تبذل منك جَوهرا بالعَرضِ

اقنَع،وصُن النَفسَ، ورِحها،فلها في الصَون،وفي الراح كل الغَرضِ[14]

لجوءه إلى هذا النوع من الشعر القصير جدا ليس عيبا، لأن" العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها"[15]، كما استعمل المخلع البسيط في ديوانه في قوله :

واصلني هَجرُ من أحبُ فلـــم يغـــــب لا، ولا يغبُ

فلو يكونُ السلوُ حيًا ما ماتَ من هجرهُ المحبُ [16]

وهذا دلالة على حسن اطلاعه بتطورات الشعر وتأثره بالشعراء المحدثين، فنقاد الشعر" أجمعوا على أن مخلع البسيط من اختراع المولدين، وأنه لم يكن معروفا قبل عهود العباسيين"[17]، كما نجده يلجأ إلى التدوير الذي هو اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة يسمى البيت المدور أو المداخل أو المدمج، والذي يعرفه ابن رشيق فيقول: "والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل عنه، قد جمعتهما كلمة واحدة وهو الدمج أيضا، وأكثر ما يقع في العروض الخفيف وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين"[18] فشاعرنا كسابقيه من الشّعراء، سلك مسلكهم فأورد التدوير في شعره في ثلاث عشرة قصيدة فنجده يقول في مقطوعته الرائية(خفيف):

رُبَ روضٍ قَد باتَ مرخيَ الإزارِ ضَاحكِ من مباسِمِ النوارِ

مُخبِرِ نَسمَةَ الصِبا بِعِبــارا ت الشذا عن مواقِعِ الأمطارِ

فيه بات القضِيبِ رهن سَمَاعَا ت،ورقصٍ على غُنَا الأوتارِ

المنارة للاستشارات

يَتثَنى تحت القلائِدِ في السُنْـــــــــــدُسِ مِثْلَ الكواعِبِ الأبْكَارِ
عندمَا فَتَّحَ النسيمُ لها الجيـــــــــــــبَ أَتَتْهُ الأَكْمَامُ بالأزْهَارِ[19]

فقد جاءت لفظتا (السندس، الجيب) لتدمج بين شطري البيت الرابع والخامس، مانحتين للمقطوعة إيقاعا متصلا ومنسجما مع حالة الفرح والغبطة التي يعيشها الشاعر،ولعل لجوء شاعرنا للتدوير دلالة على اتصال الكلام والرغبة الجامحة في التمثيل لإيصال الفكرة، لأنه يعيش حالة روحانية مستمرة تثنيه عن التقاط أنفاسه باعتبار أنه يخاطب الذات الإلهية، فيعمد إلى الإيحاء بدل التصريح المباشر، وبالتالي يدخل في مرحلة الاسترسال في الكلام.

2) نظام القوافي:

استعملت العرب قديما لفظ القافية كمرادف للقفا بمعنى مؤخرة الرأس، وتبنوها بعد ذلك في صنعة الشعر كمصطلح يدل على آخر الشعر تحدد البيت إيقاعيا، فبها يقسم الشعر إلى أبيات، حيث يعرفها الجاحظ قائلا:"القوافي خواتم أبيات الشعر"[20]، وقد تطرق عديد النقاد إلى القافية بتعريفها وتحديدها بالحروف التي تشتمل عليها وذكر العيوب التي يجب على الشعراء تفاديها، سواء صوتيا كـ الإكفاء وهو "اختلاف حرف الروي في القصيدة "[21]، أو الإجازة التي "تكون بالحروف التي تتباعد مخارجها"[22] أو معجميا،فالقافية في الشعر كالوزن تعد من أساسياته وبها نميزه، فعن صورتها يقول قدامه:"أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء و المحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه. وربما صرعوا أبياتا أخرى من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"[23]، أما حازم فيرى:"أن القوافي لابد فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وسكون، فقوافي الشعر تجب فيها ضرورة_ على كل حال_ إجراء المقطع وهو حرف الرويّ على الحركة أو السكون"[24]، أما ابن رشيق القيرواني فيقول:"القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية، هذا على من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه ويستدل بأن المصرع أدخل في الشعر وأقوى من غيره، وأما ما قد أراه فقد قدمته في باب الأوزان واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب –وهو الصحيح– تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[25]،

المنارة للاستشارات

ولئن اقتضى منا الإسهاب في تعريف القافية بالتطرق لمختلف آراء علماء الشعر المحدثين ، نجد إبراهيم أنيس الذي يقول عنها:"ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[26]، وعليه فالهدف من دراستنا للقافية في شعر التلمساني، وكيفية ورودها بأنواعها المختلفة_ من خلال اعتمادنا على الأبيات دون الأشعار_ هو قياس مدى طول النفس فيها و إيجاد العلاقة القائمة بين القافية وسائر كلمات البيت، وربط كل ذلك بالدلالة الكلية للقصيدة، باعتبارها صورة دلالية جزئية تساهم في تشكيل الصورة الكلية للعمل الشعري.

وظف الشاعر أنواعا من القوافي في شعره، منها قافية المتواتر؛ وهي ما كان بين ساكنيها حرف واحد متحرك، وتكون صورتها بهذا الشكل [/0/0] وقد وردت في الديوان 117 مرة بنسبة 52,70 %،أما قافية المتدارك: فهي القافية "التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان، وسميت بذلك لإدراك المتحرك الثاني المتحرك الأول "[27] ، وتكون صورتها بهذا الشكل[/0//0]،وقد وردت في الديوان 75 مرة بنسبة 33,78 % ،كما وظف قافية المتراكب وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات، وسميت بذلك لتوالي حركاتها، وتكون صورتها على الشكل [/0///0] وسمي متراكبا لأن الحركات توالت فركب بعضها بعضا، وقد وردت في الديوان28 مرة بنسبة12,61 %،واستعمل قافية المترادف وهي القافية التي يجتمع في آخرها ساكنان ما لم يكن بين ساكنيها شيء على الإطلاق[28]، أي التي اجتمع فيها حرفان ساكنان، وتكون على هذه الصورة [/00] وقد وردت مرة واحدة، ولم يورد الشاعر قافية المتكاوس والقافية المزدوجة و المتعددة في ديوانه. يدل هذا التنويع بين أنواع القوافي على مدى تحكم الشاعر في صنعته الشعرية ، و مدى توفر الاختيارات الصوتية المتاحة له داخل نظام قصائده الشعرية.

3) الحروف العربية واستخداماتها رويا:

حرف الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر في كل نهاية بيت من أبياتها، وإليه ترجع نسبة وتسمية القصيدة، لذلك نجد قصائد كثيرة في موروثنا الشعري تسمى بالهمزية والسينية والدالية، والروي: "مشتق من الروية وهي الفكرة؛ فالشاعر يتفكر فيه فهو فعيل بمعنى

المنارة للاستشارات

فعول أو مأخوذ من الرواء بكسر الراء وهو الحبل الذي يضم به شيء إلى شيء لأنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض فهو فعيل"[29]، ومنه جاء معنى مصطلح الروي ؛ أي الحرف الذي تشترك فيه قوافي أبيات القصيدة أو المقطوعة الواحدة، فهو الصوت المشترك بينها "فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات، عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"[30]، وقد أورد التلمساني حرف الروي منفردا في مائة وخمسة وثلاثين مرة، بنسبة60,81 % ،لأن الروي يحقق للمتلقي التوقع بالإيقاع الواجب حدوثه، 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، لأن "معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها"[31] وذلك بحسب غرض الشاعر منها.، في حين تبيَن لنا ميله الكبير إلى الحروف التالية: الباء، الهاء ، والميم، النون، الراء، الدال واللام بعدد أكبر فاق العشرين قصيدة لكل منها، ومجموعها يساوي مائة وسبعة وخمسون(157)قصيدة.أي بنسبة 70,72 % ، وهي حروف شائعة جدا في الشعر العربي، أما باقي الحروف فجاءت بأعداد معقولة، بينما أفرد قصيدة أو مقطوعة لكل من الحروف التالية: الطاء والضاد و الجيم والياء و الزاي والثاء و الصاد وهي حروف قليلة الشيوع في الشعر العربي ولعل في هذا التنويع ما يعكس اهتمامه باللغة العربية وبمكانة كل حرف عند المتصوفة

4) الإيطاء:

لجأ العفيف أسلوبيا إلى الإيطاء، الذي هو تكرار كلمة القافية، وهو مصطلح أشتق من المواطأة بمعنى الموافقة، وقد أسهب العلماء في الوقوف أمام معانيه، وتشعبت بهم السبل في النظر إليه، وتفصيل أحواله الجائزة والمذمومة فـ"أعلنوا أن التكرار لا يستلزم العيب؛ لأن بعض الشعراء كرر كلمة القافية معتمدا الأمر في نفسه، إذ يجد فيها اللذة تدفعه إلى الاستزادة من الاستماع إليها أو التفوه بها"[32]، وقد جاء تكرار القافية عنده بأشكال متعددة، فنجده يكرر القافية في قصيدته البائية التي مطلعها(طويل):

أيا عرَبِ العرجاءِ من أيمنِ الشَّعْبِ بكم لا بشيء غيركم شغف الصَبِّ

....

المنارة للاستشارات

وإن توقدُ وانارَ الحريقِ، فكم أضَا ونارُ فؤادي في حشَا الوالهِ الصبِّ[33]

وفيها يكرر القافية "الصبّ" في البيت الخامس من القصيدة، ولكن بعد أن كرر كلمة "الصبا" مرتين بينهما، وهذا للتأكيد على تعدد معانيها ، ولكي تشكل للمتلقي رؤية استقطابية يدور حولها الكلام، مما يعطيها في سياقها الممتد تفردا وتميزا، لأن"المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكوّن فيما بينها أنواعا من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى الحقول الدلالية"[34]، بحيث مؤدى تكرارها في نهاية كل مقطع شعري يعود إلى تدفق موجة انفعالية تكسر حاجز الرتابة والانغلاق، وتؤدي إلى تناسق النص في صورته المشكلة على مجمل الأداء ونسيجه المتناغم، ومن هنا فإن التكرار المتعمد للكلمة، يؤدي إلى تكثيف الدلالات، وتشكيل حركة تواصلية تغني بنية النص الشعري على الصعيدين الدلالي واللفظي.

بمعنى"أن الكلمة بوصفها معنى،تعيش،بالتالي،لحظة،أي أنها تشير إلى هذا،ثم باختفاء الـ"هذا" لا يبقى منها إلا صوت فارغ، اعني مجرد مادة يتجسد فيها الإيقاع،وفي حال التكرار تعود الكلمة من جديد إلى العدم إذا فإن قانون الكلمة يتمثل في الحركة والتوجيه إلى شيء محدد فرد متبدل وفي تثبيته ولذلك فإن مجالا لانهائيا من المضامين يقتحم ميدان الفعل ومع ظهور الكلمة يولد الزمن أي انفصال الحاضر عن الماضي والمستقبل"[35]، ونجد تكرار الكلمة ، في قصيدته التائية التي مطلعها قوله (طويل):

نفوسٌ نفيساتٌ إلى الوصلِ حَنتِ، فلمَّا سقاها الحبُّ بالكأس حنّتِ

فمن عاش منا لم ينلْ مثل نيلهمْ ، ولكن متَى تَذكرهمُ النفس حنّتِ![36]

حيث يكرر شاعرنا لفظة القافية "حَنَّتِ" بمعناها، لكن في آخر القصيدة، ويأتي هذا التكرار عنده للدلالة على حركة دائرية لتوكيد المعنى ولإحداث وقع خاص على المتلقي، من خلال تكررها وإظهار القدرة العالية له على البدء و الانتهاء بها، وإبراز القدرة اللغوية والشعرية له، كما لو أن قصيدته جاءت مدورة ، أي بدأت بكلمة "حنّت" وانتهت بها وكلها تدور في فلك الحب و الحنين والشوق، فالصوفية يرون أن الحب هو"خلوص الهوى إلى القلب ، وصفاؤه من كدر العوارض، فلا غرض لمحب ولا إرادة مع محبوبه ، فإذا خلُص الهوى في تعلقه بسبيل الله دون سائر السبل ، وتخلص له وصفا من كدرات الشركاء في السبل، سمي حبا

المنارة للاستشارات

لصفائه وخلوصه "[37] وفي ذلك يقول عنهم الكلاباذي: "إن للقوم عبارات تفردوا بها ، واصطلاحات فيما بينهم لا يكاد يستعملها غيرهم "[38].

5) التصريع في المطالع :

يستحب في الشعر العربي أن يصرع الطالع حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز أي يورده في الشطر الأول ثم يستعمله في البيت الثاني في آخره؛ قصد التنبيه على القافية التي ستجري ويلتزم بها الشاعر، وهو مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في الشعر يتمثل في إيراد اللفظ المختار خاتمة للبيت و إطارا لعناصر قافيته ، فمن مزايا "صفات القوافي الجيدة هي عذوبة حروف القافية – سهولة مخرجها – التصريع في المطلع"[39]، فنجده يورده تاما في صورة قوله (خفيف):

منـعتـها الصـفاتُ،و الأسماءُ أن ترى دون بـرقعٍ أسماءُ[40]

و في قوله (طويل):

نفوسٌ نفيساتٌ إلى الوصل حنتِ فلما سقاها الحب بالكأس حنّتِ
وكـانت تمنت أن تموت صبابة فساق إليها الوجد ما قد تمنت[41]

يهدف الشاعر من إيراده للتصريع، إحداث رونق صوتي وتميز خاص يستمتع به هو ومتلقيه، لإبراز كفاءته الشعرية – وكأني به يتفرد في صفة تميزه – لأنها على حد قول ابن رشيق: "تقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة "[42]، وقد ورد في ديوانه بشكل كبير، لأن التصريع ظاهرة تتكرر كثيرا في المطالع لتضبط له صورة قصائده، و يقصد من خلاله إلى توليف نظامها وجعلها أكثر التحاما فجاءت الكلمات المصرعة تدور في فلك معاني الحب، لأن" الحب مركز تتلاقى فيها الأطراف: الحياة و الموت، الغبطة والألم، القبر والنشور. ويتضح هذا المعنى عند العذريين بشكل خاص: لا حب عندهم، دون ألم أو موت، الحب والموت، عندهم واحد. يرفض العذري التخلي عن حبه ليتخلص من الألم أو الموت، الألم والموت آثار تتركها حياتهم وهي تندفع بقواها الخفية صوب المزيد من الحضور وغبطة الحضور– في ملكوت الحب. كل شيء في كيان الشاعر العذري يصير بقوة الحب سحرا أو كيمياء تحويل"[43].

6) التوافق بين العروض والضرب:

المنارة للاستشارات

يلجأ التلمساني كثيرا في قصائده إلى أسلوب التوافق الصوتي بين صورتي العروض والضرب، بإشراكهما في قافية واحدة، ومن أمثلة هذا التوافق نجد قوله (خفيف):

هبَّ وهْنًا من الغُويْر نسيمُ، فيه عرفٌ عرفته،وسميمُ[44]

ونجده أيضا يورد القافية المثناة في قوله (سريع):

لا تنـكرِ الباطلَ في طورهِ فإنَّـــه بعض ظــهوراتهِ

و أعطِـه منـكَ بمقدارهِ حتى تـوفِي حق إثباتهِ[45]

لم تتمايز صورة القافية في شعره عن صورة القافية المعروفة في الشعر العربي، بل واكبها والتزم بها، وإن ورد فيها إيطاء، فذلك صورة من صور تأكيد المعنى أو سمو فكرة يقصد إيضاحها، من خلال إطالة النفس وقصره في إيراده، وهو بذلك يحترم ويلتزم بقوانين القافية المتعارف عليها في الشعر العربي.

ب) **الموسيقى الداخلية**

يقتضي الكلام من الشاعر في كثير من الأحيان تكرار حروف بعينها، ذلك أن الحروف العربية –ككل اللغات– يعتقد أنها جاءت في شكل صور صوتية تحاكي أصواتا طبيعية أو أحداثا واقعية صناعية، مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف صفة مماثلة معانيها قد تكشف لنا عن الحالة النفسية التي تقارب مقاصد الشاعر،أمّا تشكيل وتتابع الحروف عند الشعراء الصوفية فيعد مصدرا من مصادر المعرفة التعبدية التي تؤمن بحصول المعنى الظاهر والباطن للحرف، ذلك "أن الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون وفيهم الرسل من جنسهم ولهم أسماء من حيث هم ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا وعالم الحروف أفصح العالم لسانا وأوضحه بيانا وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف فمنهم:عالم الجبروت...ومنهم العالم الأعلى..ومنهم العالم الوسط...ومنهم العالم الأسفل وهو عالم الملك والشهادة..ولكل عالم رسول من جنسهم ولهم شريعة تعبدوا لها..وفيهم عامة وخاصة و خاصة الخاصة،وصفا خلاصة خاصة الخاصة"[46]، فالحقيقة الوجودية في معتقدهم

المنارة للاستشارات

واحدة في جوهرها وكثيرة بصفاتها وأسمائها والحروف الدالة عليها، فهي حكمة لا يلقاها إلا من تطور في الأحوال والمقامات.

1) الصوت المهموس:

يعرف أدونيس اللغة الصوفية بأنها " تحديدًا لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزاً ، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر"[47] على هذا المفهوم كان استخدام الشاعر للأصوات المهموسة بارعا جدا، حيث استعمله في مواضع بائنة؛ ذلك أن الصوت المهموس هو:"الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[48]،وقد ورد معنى الهمس في قوله تعالى:"يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ الْدَّاعِي لا عِوَجَ لَهُ ، وَخَشَعَتِ الأَصْوَاتُ للرَّحْمَان فَلا تَسْمَعُ إلا هَمْسًا "[49]، ومن بين الأصوات التي وظفها نجد حرف الهاء في قوله(طويل):

بروقُ الحمى أجفان أعياني غمامُها ... وقضْب النقا نوح المعنى حمامُهَا
إذا أوهنتْ من جانب الحي، أوهمت ... بأن سُليمى قد أميــط لثــامُهَا
علــيّ لهــا أن لا أهيم بغيرهَا ، ... وليس عليــها أن يدوم ذمامهَا
إذا خـــطرتْ ري الصبا عنبرية ، ... فــما هو إلا نشرها، و سلامهَا
تراءتْ على الأحداج أترابُ حسنها ... فقــلنا بدور قد تخلّى ظلامُهَا[50]

يكرر حرف الهاء في هذه المقطوعة الذي هو حرف مهموس رخو يكون جريان النفس فيه عند النطق سهلا لضعف الاعتماد، فالهاء: "صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"[51]. وقد وظفه هنا على سبيل الترقب والمداومة على انتظار العلوم والوحي بها والذي يكون غالبا في الليل والخلق غافلون بالنوم، كما يبرز الشوق الذي يعتريه لتلقيها، فاحتاج إلى قوة من أعماقه لإبراز مظاهر الانتظار،فجمال هذا الأسلوب ينبثق من التشخيص الناتج عن تكرار حرف الهاء خمسة عشر مرة، فردده في الحشو والعروض والروي ووافقها ثلاث مرات في المقطوعة،ما أعطاها إيقاعا وتجانسا صوتيا مع إيراده للطباق (حسنها،ظلامها) وإن كانت معاني إيراده للهاء في مقطوعته جاء بصيغة الضمير الغائب الذي يعود على الذات الإلهية، فضلا عن أمله في المواجهة بينه

المنارة للاستشارات

وبين المرئي الذي دفعه إلى إظهار مفهوم الحب أمام مظاهر جبروت الحسن، فعجب الشاعر عجبان: عجب من دلائل الحسن،و عجب الانفراد بالرؤية، وهو يقف عندها منبهر الحال، مشدوها وليس له إلا أن يحس بنوره الذي يغمره وحده، على الرغم من ابتعاده في مراحل كمال التصوف، كما أنه استعمل حرف الحاء خمس مرات (الحمى ، نوح ، حمامها ، الحي ، الأحداج) وهو حرف مهموس حلقي للدلالة على خفض الصوت وكتمان السر. ، لأن "النفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة "شديدة"، واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال..."[52]، فالحاء عند المتصوفة" من حروف الأعراف خاص غير ممتزج، وهو كامل يرفع من اتصل به، وهو من عالم الإنس الثلاثي "[53]

2) أصوات الصفير:

الصفير حروفه ثلاثة: الصاد، السين، الزاي، تخرج من رأس اللسان مع أصول الثنايا العليا، وسميت بالصفير لأنك تسمع لها صوتا يشبه صفير الطائر "لأن مجرى هذه الأصوات يضيق جدا عند مخرجها فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات "[54]، ولم يورد التلمساني منها إلا خمسة قصائد ينتهي رويها بهذه الأحرف بعدد أبيات ثمانية وخمسون 58 بيتا، بنسبة 02,68 %. وإن لم يقتصر بإيرادها في الروي فحسب بل تعداها إلى الحشو وصورة ذلك حرف السين في قوله (مجزوء الكامل):

نــادمْ عيونَ النرجسِ بخدودِ ورد الأكْـؤُسِ
واسـتَجْلِ بـكر مُدَامةٍ مـــــعشوقة للأَنْفُسِ
خلعَتْ خليعًا،واغتدَتْ بجديدِ حسْنٍ تكتسِي
من فوق بسط بنفسَجٍ، مـرموقة بـالـــسُنْدُسِ[55]

جاءت هذه القصيدة متكونة من عشرة أبيات وردت فيها السين واحدا وعشرين مرة، في تسعة عشر كلمة، فالشاعر في قصيدته يوائم بين الفرح الذي يغمره بكلمات تحمل دلالات الفرح و الغبطة من خلال توظيفه لحرف السين الذي يخرج منه صفير يحاكي صوت تغريد الطيور، مثل النرجس، السندس، حسن، تكتسي، بنفسج، وحرف السين عند القوم " من عالم الغيب والجبروت واللطف مخرجه مخرج الصاد والزاي عدده عند أهل الأنوار ستون:وعندنا ثلاث مائة وثلاث..يتميز في الخاصة وخاصة الخاصة وخلاصة خاصة الخاصة وصفاء خلاصة خاصة الخاصة"[56].

المنارة للاستشارات

3) **التكرير:**

هو ارتعاد رأس اللسان عند النطق بالحرف، وتوصف الراء بالتكرير لقابليتها له إذا كانت مشددة أو كانت ساكنة، فـ"الراء صوت مكرر، لأن التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في النطق بها كأنما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقا لينا يسيرا مرتين أو ثلاثا لتتكون الراء العربية"[57]. ويمكن تجنب تكرير الراء بأن يلصق لافظها ظهر اللسان بأعلى الحنك لصقا محكما، بحيث تخرج الراء مرة واحدة ولا يرتعد اللسان بها، و نجد الراء مكررة أحد عشر مرة في ديوانه فنجد مثال ذلك قوله (بسيط):

كم في جفونكَ من حانات خمَّارِ، وكم بخديْكَ من روضاتِ أزهَارِ؟
وكمْ نسيمٍ سرى أودعته نَفسا مَالتْ به عذباتُ البانِ و الغارِ؟
لذاك ما رقصتْ بالدوح قضبُ نقًا، و لا تغنَّت حماماتٌ بأسحارِ[58]

يورد هنا الراء التي يغلب عليها الكسر في الأكثر، هذا الترديد لحرف الراء يتوافق مع الحال، ذلك لأنه حرف مجهور بطبيعته المكررة لمميزاته اللغوية، فالنفس تستهويه وتطلبه ويوافق الصورة التي يريد أن يوصلنا إليها، فتكرره في كلماته (خمار، أزهار، سرى، الغار، أستاري، الدار، أسحار...) مع ورودها في آخر الأبيات عموما، تدل على المرحلة التي اجتازها ويؤكدها بالتخفيف فيه تباعا، لإعطائنا البيان بتجاوزه مقاما صوفيا واستفاد منه بالفوز والاكتساب؛ لأن "الرّاء في نظر المحدثين من أوضح الأصوات الساكنة في السمع"[59]، كما أورد الشاعر في مواضع كثيرة من ديوانه مقاطع صوتية مؤلفة من صوامت وصوائت، سواء كان الصائت ألفا أو ياءا أو واوا، ويستعين بها لما لها من نغم موسيقي في اللفظة، وبالتالي تتعدى آثارها إلى الجملة و يقصد منها التأثير على نفس المتلقي، فالحروف عند الصوفية تجلي لنسق فكري معرفي، وظهور للحق_ مع عدم تكراره_، فهي مرتبة دالة على تحقق الوجودية، لها قابلية الانفتاح المعرفي لتصبح دالة على الحضرة الجامعة للحقائق، لأنها"تجمع بين الوجود الظاهر، مجسدا في الحرف مرسوما ومخطوطا، والوجود الباطن أي روح الحرف، فهو عندهم كائن جسده شكله، وروحه معرفة لا يظفر بها إلا العارفون وأهل الذوق"[60] .

المنارة للاستشارات

3) **النداء**:

يلجأ الشاعر إلى توظيف النداء كأسلوب صوتي يدل على موقف واضح؛ لأنه يحمل خصائص صوتية تمتاز بالامتداد. يهدف من خلاله إلى إبراز قضية أو إعطاء صبغة خاصة لشعره، فنجده يورد صيغة النداء من خلال تكرارها وإتباعها بأصوات ونداءات متتالية، لتعزيز المعنى الذي يقصده، ويوظف لذلك أصوات اللين التي "هي أصوات مجهورة ومجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره، بل يندفع في الحلق والفم حرا طليقا"[61]. فنجد ذلك في قوله (كامل):

يا طرفه النَّفاث في العقد التِي في عارضيهِ السحر رِفقا بالحشَا
من لِي بأنْ يرضي رقيبك مهجتِي يوما، فاجْعلها له بعضَ الرشَا؟!
أو أنَّ واشيك الكذوبَ يرق لي، مما أكابد من جفاك إذَا وَشَى[62]

أورد "الألف" وهو حرف لين مجهور حيث اللسان "يبلغ أقصى ما يمكن أن نصل إليه من هبوط في قاع الفم والفراغ بين اللسان حينئذ يكون أوسع ما يمكن في هذا الوضع"[63]، باعتباره يخاطب المحبوب البعيد عنه، ليدل على اشتياقه إليه والتألم من بعده، فيورد الألف بكثرة لأنها "أمدهن صوتا، وأنداهن، وأشدهن إبعادا وأنآهن"[64]، وينادى بها للدلالة على بعد المخاطب من المتكلم مكانا وزمانا بذاته ومنزلته و روحه و لاستحالة الوصول إليه، وهو حرف متناسب مع القصيدة وغرض الحب الإلهي، فـ"المحبة تعلق القلب بين الهمة والأنس في البذل والمنع على الإفراد أي تعلق القلب بالمحبوب تعلقا مقترنا بهمة المحب وأنس القلب بالحق تعالى...و حاصلها طلب الحق تعالى بالإعراض عما سواه من غير فتور ولا توان"[65]، فنجده يعبر عن ولهه الدائم بالذات الإلهية التي يصبو دوما نحوها وهو يصف حاله الحب أثناء تأدية مناسك تصوفه ومظاهرها الخاصة، ولعل ارتباط الصوت بالفتحة يقصد الشاعر منه ظاهرا إلى التفريج عن مكبوتاته فهو بحاجة ماسة إلى أصوات لينة لا تعترضها عقبات،لأن"انعدام الاعتراضات يعني أن ينعدم وجود أي احتكاك يصاحب النطق"[66]، وتكرار الألف في قصيدته ليس اعتباطيا ذلك أن" الألف ليس من الحروف عند من شم رائحة الحقائق، ولكن قد سمته العامة حرفا...ومقام الألف مقام الجمع وله من الأسماء:اسمه الله وله من الصفات القيومية، ومن أسماء الأفعال المبدئ والباعث...وله من أسماء الذات الله والرب والظاهر والواحد والأول والأخر والصمد والغني والرقيب والمبين والحق "[67]

المنارة للاستشارات

4-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 لأن "أصوات اللين في كل لغة كثيرة الدوران والشيوع، وأي انحراف عن أصول النطق بها يبعد المتكلم عن الطريقة المألوفة بين أهل هذه اللغة"[68]،فيورد صورا تجمع أداة النداء (يا) بالمقاطع الصوتية كصوت المد (الألف)والضم والكسر في قوله (رمل مجزوء):

واصلوني بعد بعْدِي، ورعوْا سالفَ عهدِي
وَا...لُوني .....دِي ...عُو سا.....دِي
وعلى رغم حَسودي أنجزوا بالوصل وعدِي!
..... سو دِي .....زُو .....دِي
يا سروِي بالتَّدانِي، وهنَا حظّي و سعْدِي!
يا ..رُورِي .....نِي ...نَا ..ظِي ....دِي
فاجتَمَعْ يا مَاءَ دمعِي، وانطفِي يا نارَ وجْدِي [69]
..... يَا مَا . ..عِي ....فِي يا نَا. ... دِي

يبدو مظهر امتداد الصوت في ألفاظ الأبيات عاكسا لموقف شاعرنا، الذي يورد صيغا صوتية متدرجة و متغيرة في البيت نفسه، فأصوات اللين يكون "مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره بل يندفع في الحلق والفم حرا طليقا"[70]. من خلال مقاطع طويلة تتجلى في حرف الألف الذي هو صوت من أصوات اللين المجهورة، يورد الشاعر حروفا مفتوحة (يا، ماء، نار) وكلها جاءت واضحة، لما تصوره صيغة هذه الصوائت بالتنبيه ومن إلحاح على الوصال والرغبة الشديدة في التجلي والتنفيس والتصريح، باعتباره يمر بحال البحث والتشوق وما يتطلبه ذلك من بذل نفس وعناء معنوي متواصل، وهذا انسجام مع دلالة المقطوعة،فجمالية أسلوب النداء والتماثل الصوتي،تنبثق من شبكة العلاقات المعنوية بين الكلمات، وهي تؤسس لصورة سياقات ومقاصد يجتهد المتكلم في إيصالها إلى المخاطب دون حاجة إلى رد أو جواب، فـ (الياء) يتشكل صوتها في جوف الفم مترافقا مع حركة الفك السفلي باتجاه الصدر صعودا، ما يشير إلى الأعلى، وذلك لإنزال المخاطب مرتبة رفيعة الشأن عظيمة القدر، فيحسسنا أنه قريب من المتكلم قرب مكان أو زمان أو روح، ولهذا يعمد المتكلم

المنارة للاستشارات

إلى تعظيم قدره ويخاطبه بأداة نداء للبعيد؛ إجلالاً له وتقديرا لمنزلته ومرتبته. فالله سبحانه وتعالى أقرب إليه من حبل الوريد، ولكن عظم شأنه وجليل قدره جعلته يدعوه بأداة نداء للبعيد (يا) وينزله منزلة البعيد.

5) **التكرار** :

يعد التكرار أسلوبا شعريا يستعمله كل الشعراء في مختلف قصائدهم، لكن من دون قصد تكرار المعنى نفسه دائما، لأنه يشكل نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية في النص بشكل تنجذب وتستأنس له النفس، و بذلك فهو يؤدي وظيفة تأثيرية، 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 تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب"[71]، فالتكرار إذن: ظاهرة أسلوبية متعارف عليها في الشعر العربي ، حيث ورد في صور مختلفة منها ما يعمد فيه الشعراء إلى تكرار لفظة بعينها أو بمعناها، أو تكرارها دون معناها أو بتكرار حرف أو أسلوب أو تركيب أو اسم، أو لضرورة لغوية تقتضيه تركيبة الجملة أو بدونه يغيب معنى البيت ومدلوله، وقد ورد في قصائده بأنواع مختلفة فنجد صور التكرار في:

أ) تكرار الأصوات المهموسة:

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

هاكَ قلبِي فسرْ بهِ للحمَى دونَ سرْبِهِ!
فلكمْ في خيـــامهِ مـنْ فقيد لقرْبـهِ
وتعرَّضْ بذِي النقَا للـصِّبا فـــي مهبهِ
فهو نـشرٌ معـطَّر بـشذَا نشرِ عــرُبهِ
وإذَا مـــا دَعاكَ دَا عِـــي هواهم فـلبِّهِ ![72]

حيث يكرر حرف الهاء اثنتي عشر مرة بين الحشو والروي، وهو" صوت رخو مهموس عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"[73]، وقد جاء مكسورا مما

المنارة للاستشارات

أعطى المقطوعة إيقاعا وجناسا صوتيا يؤازره فـ"عند النطق بالهاء يتخذ الفم وضعا يشبه الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين"[74]، والهاء أوردها بصيغة الضمير الغائب تعود على المحبوب الغائب، وتكراره دلالة على تحمل نفسه الضيق الناتج عن المجاهدات والرياضات، وانخفاض حركة التنفس التي قام بها، ودلالة كذلك على عدم تتبين الصورة نتيجة تطوره في المقام المنشود، ما اضطره إلى النداء العميق من الأسفل إلى الأعلى لكشف معاناته، ونعزي هذا الجنوح إلى توظيف هذا الحرف بالذات لأنه " يحدث دون أن يشعر به المتكلم، ودون أن يعمد إليه قصدا، فالمرء في الحقيقة حين ينطق بالصوت السهل بدل الصعب، يخيل إليه دائما أنه ينطق بالصوت الأصلي دون تغيير فيه"[75]، وحرف الهاء عند المتصوفة من الأحرف التي "لها من الأسماء الذاتية، الله، الأول، الأخر، الماجد، المؤمن، المهيمن المتكبر، والمبين، والأحد، ولها من أسماء الصفات :المقتدر، والمحصي، ولها من أسماء الأفعال اللطيف والفتاح والمبدئ...ولها غاية الطريق"[76] وقد أورده الشاعر في قصيدته رمزا للهمة التي تعتريه ،فالهمة بمعناها الصوفي " تحمل صاحبها:تترقى فيترقى...إنها علاقة جدلية بين همة وإرادة الوصول".[77]

ب) تكرار الصيغة:

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

فاجعَلْ سهادكَ في الهوَى عوضَ الكرَى، واخـــتر فناءكَ في الجمالِ الباقِي
وإذا دعاكَ إلى الصِّبَا نفسُ الصبَا، فأجـــبْ رســولَ نسيمةِ الخفاقِ
و اخلعْ سلوَّك فـــهو ثوبٌ مخْلقٌ، والبــسْ جـــديدَ مكارمِ الأخلاقِ
وصلْ المدامة،والنَّدِيمَ ،وصلِّ للحانـــــــاتِ واســـجدْ خـاضِـعًا للســاقِي
واسكنْ جنانَ الخـــلدِ بالـــنـار التِي لـــم تـــرْم غيرَ الهمـــِّ بالإحراقِ[78]

يلجأ العفيف إلى تكرار صيغة الأمر على وزن "أفعل" يقصد من ورائها تصوير نفسه في هيئة القطب الموجه، وجاءت بصيغة المخاطب الآمر ليقصد إلى تصوير الطريق للمريد الذي يرغب في الوصول إلى مرتبته، أو لأي من المراتب التي اجتازها هو والأخذ بالعبر التي استفاد منها، وقد قطع بها إيقاع قصيدته لأهميته، ذلك" أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين: تكرار اللفظ وتكرار المعنى"[79]، و دلالة صوت الأمر يقصد منه جلب الانتباه من خلال تسكين الحرف الأخير، الهدف منه توكيد

المنارة للاستشارات

الصورة الشعرية وإبرازها "فالصوت إذن مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر"[80].

التكرار الذي أورده التلمساني في ديوانه، سواء بتكرار حرف ، كلمة، لفظة ، أسلوب، تخضع لنوع من المقصدية اللفظية الواعية؛ لأنه يهدف من خلاله إلى توجيه القصيدة في اتجاه طريق صوفي بحت، أو للتأكيد على مقامات أو أحوال، لأن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة لدرجة غير عادية، من خلال نشوء ترددات صوتية مكررة منبهة، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر وتحسس المتلقي بمدى كثافة الذروة العاطفية والفكرية التي وصل إليها، وتحيل أيضا إلى ما يريد أن يصل إليه.

ت) التقطيع العمودي:

يلجأ شاعرنا إلى التزام التركيب نفسه الذي بدوره يؤدي إلى نوع من التغني، في قوله (الخفيف):

رياضٌ بكاها المزنُ، وهي بواسمُ فناحتْ بغير الحزنِ فيها الحمائمُ
وأودعـــت الأنواءُ فيهن سرًا فنمَّتْ عليهن الرياحُ النواسمُ
يبيتُ الندَى في أفقها، وهو ناثرُ، ويضحى على أجيادِها، و هو ناظمُ
كأنَّ الأقاحِي ، و الشقيق تقابلا خدود جلاَهن الصَبا ، و مياسمُ
كـأنَّ بها للنرجس الغضِّ أعينا تنبه منها البعضُ ، و البعضُ نائمُ
كـتأنَّ ضلال القضب فوق غديرهَا إذا رقـصتْ تلك القدود النواعمُ
كـــأنَّ نثار الشمس تحت غصونها دنَـانيرُ في وقتٍ ، و وقتٌ دراهمُ
كـــأنَّ بها الغدرانَ نحتَ جداولٍ مـتونُ دروع أفرغتْ ، و صوارمُ
كـأنَّ ثمارا في غصون توَّسوسَت لـــعارضِ خـــفَّاق النسيم تمائمُ
كأنَّ الـقطوف الدانياتِ مواهبٌ، وفي كل غصن ماس في الدوح حاتمُ
كـــأنَّ بنان ابن الزبير لمسنه فأعـداه منـهن النـدى ، والمكارمُ[81]

يقدم لنا الشاعر قصيدته التي تبدأ بحرف التشبيه "كأن"، فأعطى للقصيدة نوعا من الإيقاع الموسيقي بما يشبه الحوار القائم على تقديم التشبيهات لتوضيح الفكرة لذلك يعمد إلى التوقف عند مشاهد الطبيعة المختلفة ليتطور في التمثيل، حيث تتجلى مختلف الصورة التي

المنارة للاستشارات

تتماهى فيها ذاته وصورة محبوبته، وراء العناصر الطبيعية الخلابة و المثيرة للسحر والانبهار، فيورد (الأقاحي، الشقيق النرجس، ظلال ، الشمس ، الغدران، الجداول ، القطوف) مما يوحي لنا بذوبان ذاته الشعرية بالطبيعة ودقة تصوير تعلقها بالآخر غير المدرك ، فالتكرار المتواصل لحرف التشبيه "كأن" يشكل مركز دوران تدور حوله كلمات أبياته، فيكشف تكرارها عن تراتب دقيق يربط بينها كمركز وباقي المستويات، حيث تتكامل بفضلها الدلالات ويبطن بعضها بعضا، ويكشف هذا النوع من التكرار عن توزع سياقات الحب إلى دوائر ومستويات، تتداخل فيما بينها وتنعقد جميعها حول نقطة مركزية محورية هي نزوع النفس تجاه الحب، وهذه الدوائر هي: دائرة الإنسانية، والطبيعة، والصوفية، و الماورائية.، لتشكل في النهاية دائرة وجودية تامة، وكأنه بهذا الأسلوب الصوتي يسعى إلى "خلق إيقاع موسيقي متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط"[82].

لجوء التلمساني إلى هذا النوع من التقطيع العمودي في قصيدته وإنهاءه للأبيات بحركة الضم كحركة أخيرة في البيت جاء لتأكيد ذلك، لأن الصوت المضموم "يجسد الفخر والاعتزاز والشموخ والتعالي"[83]، و قد جاء لخلق إيقاع موسيقي خاص به، حيث يتوقف فيه للتغني بالمحبوب ووصفه، وللدخول إلى روحات أخرى ترتقي بذاته من خلال طرح التساؤلات، و التذكير بما وصل إليه من درجات وأحوال.

ث) **الجناس:**

اهتم علماء العرب بالجناس، فابن المعتز يقول عنه: "التجنيس هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[84]، ونجد الإمام عبد القاهر الجرجاني يقول عن التجنيس: "أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما بعيدا"[85]، ومن هنا أخذ الجناس على محمل الدور الموسيقي الذي يلعبه، سواء كان يتعلق بالدال أو المدلول لما له من دور كبيرا فيهما، لـ"أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز، على أن تلك الهزات لا تدرك بالعين في بعض الحالات"[86]، وقد استغله الشاعر أيما استغلال في قصائد ديوانه وأورده في مواقع كثيرة، وبأشكال مختلفة، فيورده في مراتب و منازل مختلفة في القصائد والأبيات كما يلي:

المنارة للاستشارات

1- الجناس بمراعاة التصدير: وهو ما كان اللفظ المجانس الأول منه يختم الصدر وصورته قوله (خفيف):

منعتها الصفاتُ ، والأسماءُ أن ترى دون برقع أسماءُ[87]

2- ما ورد اللفظ المجانس في حشو الصدر الأول والثاني في حشو العجز صورته في قوله (وافر):

شهدت بوجهه بدرًا، و أدنَى وقائع لحظِه بدر، و أحْـدُ[88]

3- ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر والثاني في آخر البيت (وافر):

عريبُ الحي قلبي في حماكم نزيلٌ في خيامكمْ غريبُ[89]

يوظف التلمساني التجنيس بكثرة و بطريقة ذكية تلاءم الصورة التي يصبو إلى تجسيدها في ذهن المتلقي عرفانا منه بأثره عليه، لأن "ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن"[90]، فالجناس عنده يقوم بدور صوتي مقترن بمعان هادفة إلى تمرير قصدها بأسهل الطرق، فهو وسيلة من وسائل البناء الشعري، لأنه"كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس و إيلاعها بالاستماع من الشيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[91]، فالكلمات المتجانسة علاوة على جمالية أصواتها داخل الأبيات والقصائد بشكل عام، إلا أنها تحمل صبغة الفكر لأن معاني الكلمة الصوفية" ليست أداة لتشخيص وضعيات خارجية، وإنما هي تجربة في حد ذاتها داخل السلوك الصوفي تذوب الهوة التي تفصل بين التجربة المعيشة، وبين الكتابة، بين السلوك وبين الإبداع" [92]، وهذا يتطلب من المتلقي أن يقرأ الكلمات المتجانسة في سياقها المقامي ويتعامل مع كل حرف على حدى، فتكرار الحروف من خلال التجنيس عند القوم يأتي من باب أن" زيد بن علي ليس هو عين أخيه زيد بن علي الثاني،وان كانا قد اشتركا في البنوة والإنسانية ووالدهما واحد..فكما يفرق البصر بينهما والعلم كذلك يفرق العلم بينهما في الحروف عند أهل الكشف من جهة الكشف ،وعند النازلين عن هذه الدرجة"من جهة المقام"[93] فالكلمات المتجانسة عنده لا تأخذ دلالتها في حدود الأثر الصوتي وتناغمها داخل قصائده، وعليه يجب التفريق في المعاني، لأنه"من الضروري في الأدب خلق مسافة بين الكلمات والأشياء، لأن لصق الكلمات بالأشياء أشبه بمن يلصق وجهه بالمرآة فلا يعود يرى أي شيء وإذا ما ألصقنا الكلمات بالواقع أو بالأشياء لا يعود بوسعنا رؤية المرآة ،ولا

المنارة للاستشارات

الوجه ولا الواقع ولا الكلمات، بل إننا نعجز عن رؤية أي شيء ،وعليه فإن الأدب الحقيقي إنما هو كشف واستبصار"[94]،

خاتمة

ولد الشعر الصوفي وتطور وفق خصوصية النظام العام للمعرفة اللغوية الصوفية، التي تقوم على أسرار تعبدية لا يدركها إلا من سلك طريقتهم، ولا يتيسر فهم حروفها ودلالة أصواتها إلا لمن أدرك معاني الذوق و عرف تقلب الأحوال وتدرج في المقامات بالرياضة والمجاهدة الروحية، لأن "أهمية الصوفية لا تكمن في مدونتها الاعتقادية، بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته، أو في الطريقة التي نهجتها لكي تصل إلى هذه المدونة، إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أسست له، وفي الأصول التي تولدت عنه، وهي أصول خاصة ومختلفة للبحث والكشف،إنها في الفضاء الذي فتحته، وفي كيفية الإفصاح عنه، باللغة،خصوصا"[95] ، على هكذا نمط جاءت دلالات الأصوات في شعر التلمساني الذي تعامل معها بكثير من الحرية، معتمدا طريقة التحويل داخل اللغة بإفراغ اللفظة من دلالتها المعجمية وشحنها بدلالات جديدة، فكان نظام الصوت والحرف يخضع دائما لمرجعية شعرية في عموميتها بما أن الشعر عموما يرتبط بفكر الشاعر ويصنع إنسانيته، ولكن في خصوصيته يحمل معاني تجربة سلوكه التصوفي، فالحرف في لغته قوة وسلطة تتمثَّلان في القيمة المعرفية التي تَصدُر عن تطوره الروحاني ، فأسلوبه في اختيار كلمات قصائده ينفتح على مدلولات ورموز متعددة، حيث يتسم بالوضوح على الصعيد الظاهري لارتباط دلالته في المستوى الظاهري بالمواقف الإنسانية والموضوعات الاجتماعية، وبالغموض باطنيا لارتباطها بالسلوك الصوفي، لذلك لم يعمد إلى مخالفة الشعراء فيما يخص أنواع البحور أو القافية أو في استعمال حروف الروي،و لكن اختلف عنهم في طريقة سلوك طريق المعرفة الشعرية القائمة على القلب، وهذا ما جعله ينحاز كلية عن تصنيفات أغراض الشعر العربي المعروفة، ناسجا قصائده بحسب تطورات الذوق والكشف والحدس لديه.

الهوامش

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

المنارة للاستشارات

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر ط2، 1960م. ص79

[3] ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج1،تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانه، مطبعة النهضة، مصر، ط1، 1960م، ص222

[4] مشير باسيل عون، الفسارة الفلسفية بحث في تاريخ علم التفسير الفلسفي الغربي دار المشرق، بيروت،ط1، 2004 ، ص 127

[5] هو أبو الربيع عفيف الدين سليمان بن علي بن عبد الله بن علي بن ياسين العابدي الكومي، أما الكومي فنسبة إلى قبيلة "كوميه" التي ينتسب إليها مؤسس الدولة الموحدية عبد المؤمن بن علي وهي إحدى فروع زناته. ولد سنة 610هـ/1213م. يقول عنه قطب الدين اليونيني في شخصه: "رأيت جماعة ينسبونه إلى رقة الدين والميل إلى مذهب النصيرية، وكان حسن المعاشرة،كريم الأخلاق، له حرمة ووجاهة وخدم في عدة جهات بدمشق ولد سنة610،1213م وتوفي في 05رجب سنة 690هـ/1291م ودفن بمقابر الصوفية".ينظر: أبو إسماعيل الهروي، شرح منازل السائرين إلى الحق المبين،ج1، شرح عفيف الدين التلمساني، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية دار تركي للنشر،، دط،ص29

[6] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، دط، 2002 م، ص21

[7] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية للنشر، لونجمان،مصر، ط1، 1994.ص 207

[8] أدونيس علي احمد سعيد، الصوفية والسوريالية، دار الساقي،بيروت، ط3، 1995م ص24

[9] فوزي الشايب، محاظرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1999م، ص48

[10] عفيف الدين التلمساني،الديوان، ، تح: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط،1994م

[11] الديوان. ص38

[12] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا ، ط5،1981 م،ص168

[13] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2 ،1981م.ص269

المنارة للاستشارات

[14] الديوان، ص130

[15] تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر:،شكري المبخوت ،دارتوبقال،الدار البيضاء، ط2، 1990م. ص 41.

[16] الديوان، ص53

[17] إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ، ص131

[18] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1 ، ص ص159،160

[19] الديوان، ص113

[20] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص179

[21] الخطيب التبريزي،الكافي في العروض و القوافي، علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 2003م.ص118

[22] المصدر نفسه، ص122

[23] قدامة بن جعفر، نقد الشعر تح:عبد المنعم خفاجي،الكتب العلمية بيروت،لبنان، ص86

[24] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271

[25] ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج1، ص135

[26] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص273

[27] حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، دط، دت، ص29

[28] ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ج1، ص272 ،حيث يسمي المترادف متواترا والمتواتر مترادفا

[29] عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، بيروت، ط1، 1987م. ص149

[30] إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، ص274

[31] المرجع نفسه ، ص275

[32] حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص108

[33] الديوان، ص60

[34] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة،مصر، ط2، 1992 . ص:121

المنارة للاستشارات

[35] غيورغي غاتشاف، حياة الوعي الفني،عالم المعرفة،ع 146، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،1990ص ص:67،68

[36] الديوان، ص66

[37] ابن عربي محي الدين، لوازم الحب الإلهي، تح :موفق فوزي جبر،دار معد، دمشق،ط1، 1998م،ص:41

[38] الكلاباذي أبو بكر محمد بن اسحاق البخاري، التعرف لمذهب أهل التصوف،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1994،2 م، ص:111

[39] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص54

[40] الديوان، ص31

[41] المصدر نفسه، ص 66

[42] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص8

[43] أدونيس علي احمد سعيد ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة بيروت،ط3 ،1979م.ص: 23

[44] الديوان ، ص198

[45] المصدر نفسه، ص69

[46]سعاد الحكيم، المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة، دندرة،لبنان، ط1، 1981م ص:76

[47] أدونيس علي احمد سعيد، الصوفية والسوريالية، ص 23

[48] كمال بشر، علم اللغة العام، مكتبة الشباب القاهرة، د ط، د ت، ص87

[49] سورة طه، الآية 107 رواية ورش

[50] الديوان، ص224

[51] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 4 ،1971م ص89

[52] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص123

[53] ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية، السفر1، ،تح:عثمان يحي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر،ط 2، 1985،ص299

[54] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص75

المنارة للاستشارات

[55] الديوان، ص127

[56] ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية،السفر 1،ص317.

[57] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص67

[58] الديوان، ص110

[59] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص200

[60] محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع، المدارس، المغرب، ط1،2001 ،ص: 51

[61] المرجع السابق ، ص36

[62] الديوان، ص129

[63] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص36

[64] ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص،ج3، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط2000م ، ص155

[65] عفيف الدين التلمساني، شرح منازل السائرين الى الحق المبين لأبي اسماعيل الهروي،ج1، دار التركي، تونس ،1989ص389

[66] سعد مصلوح، دراسة السمع و الكلام، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000 م، ص213

[67] ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية السفر 1،،ص295

[68] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص29

[69] الديوان، ص 84

[70] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص36

[71] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 2، ص92

[72] الديوان، ص65

[73] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص89

[74] المرجع نفسه، ص79

[75] المرجع نفسه، ص236

[76] ابن عربي محي الدين ، الفتوحات المكية،السفر 1، ص ص 297،298.

[77] سعاد الحكيم المعجم الصوفي ص1112

المنارة للاستشارات

[78] الديوان، ص159.

[79]ابن جني أبو الفتح، عثمان بن جني، الخصائص، ج2، دار الفكر، بيروت لبنان ط1973،2م،ص:214.

[80] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص30

[81] الديوان، ص199

[82] محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،1981م. ص76

[83] عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط1، 1998م، ص 242

[84] ابن المعتز أبو العباس عبد الله بن محمد، البديع، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط1982،3م ص25

[85] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، راجعه:عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت، ط1، 2006م،ص18

[86] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص7

[87] الديوان، ص 31

[88] المصدر نفسه، ص78

[89] المصدر نفسه، ص 34

[90] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص19

[91] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ص245

[92] منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية ،نموذج محي الدين بن عربي، الرباط 1988 ص6

[93] ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية، السفر1،ص 337

[94] أدونيس علي احمد سعيد، الهوية غير المكتملة ، سورية ط1، 2005، ص47

[95] أدونيس علي احمد سعيد، الصوفية والسريالية،.ص25

المنارة للاستشارات