الصوت ودلالته في شعر عفيف الدين التلمساني.

الدكتور : خليل بن دعموش
قِسْمِ اللغة و الأدب العربي
كُلِّيَّةُ الآداب واللغات
جَامِعَةُ – سطيف2- (الجزائر)

ملخـــص:

يهدف هذا البحث التعليمي التحليلي الذي ينتمي إلى حقل الدراسات الأسلوبية التطبيقية،إلى أن يتخذ من الأسلوبية الصوتية مسبارًا لرصد تنوع أشكال الانزياحات الأسلوبية في شعر عفيف الدين التلمساني، الذي يشكل بتنوعات صوره الصوتية قيما دلالية، وموضوعاتية، شبه مستقلة عن مسالك الشعراء الصوفية من جهة طريقة التدرج عبر مراحل التجربة الحدسية،أو الوصول إلى اكتساب المعرفة الذوقية، كمايهدف أيضا من خلال التحليل إلى محاولة تبيان طريقة استنطاق لغة النص الشعري الصوفي،للوصول إلى إبراز القيم الجمالية التي يحملها الصوت.

الكلمات الدالة :
الأسلوبية، الموسيقى الخارجية، الموسيقى الداخلية، صوفية التلمساني

Abstract:

This educational, analytic paper that belongs to applied stylistic studies aims at taking the responsibly from rhythmic stylistic in the poem of Affif Eddine tilmeçani , this poem represents many rhythmic figures independent from sufist poets, also it aims at analyzing to find the way to pronounce the language of the sufist poetic text.

In order to show the beautiful valves within the sound.

Key words:
Tilmeçani Sufism, external music, stylistics, inner music.

مقدمة

يسعى أغلب الشعراء في سبيل تحقيق الكمال المعنوي لذواتهم الإنسانية،إلى محاولة إيجاد نوع من التناغم الروحي مع موجودات العالم المحيط بهم، من خلال إبداع قالب لغوي شعري موزون تتلقاه النفس البشرية،بشكل يقودها تخيليا إلى الربط بين مختلف المعارف الممكنة، وإنشاء علاقات وضعية يتماهى فيها الدال مع المدلول.ليستقر بها المعنى في ذهن المتلقي، حيث نراهم يعمدون إلى بث رسائل كلامية، وفق مقاييس صوتية نغمية منسجمة ومقصودة،تحدث في نفس المتلقي الشعور باللذة، والمتعة، ويتحرك فيها الخيال؛ لأن "الشعر ليس في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا، تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[1]، ولعل في حسن ائتلاف مجموع العناصر الصوتية المكونة للكلمات داخل اللفظة، ثم الجملة،ما يكسب اللغة الشعرية الكثير من الجماليات، ويرسم إطارها الفني، ليعطيها صبغتها النهائية، 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].

يعمد الشعراء الصوفية إلى البحث،أو التخير من مادة اللغة ما يناسبهم، وما يوافق ترقيهم التعبدي، فتراهم يحبذون "التوسع في معرفة العربية ووجوه استعمالها، والعلم بفاخر الألفاظ وساقطها ومتخيرها ورديئها"[3]؛ لأن شكل الكلمات، وموقعها من الجمل المتخيرة، تعني عندهم أولا:جودة اللغة الشعرية،ودقة تراتبها داخل النسيج اللغوي للقصيدة، وثانيا:تبيان تفاوتهم،وغنى دلالات خطابهم الشعري بالجماليات،حينما يكون الموضوع متعلقا بالظاهرة الشعرية، وهنا تكمن أهمية دراستنا التحليلية وجدتها، ذلك أنها جاءت لدراسة مدى تناسب الأصوات في النص الشعري من خلال تتبع 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]،قاصدين الإجابة على الإشكاليات التالية:ما هي خصائص اللغة الشعرية الصوفية؟ وما دلالات الحروف فيها؟ ما هي الطريقة الشعرية التي اتبعها عفيف الدين التلمساني في نسج قصائده الصوفية؟ هل عبرت رمزية ملفوظاته الشعرية عن مقاصده الصوفية من خلال أساليب التنويع في دلالات الأصوات التي وظفها؟ ما هي الفضاءات التي تنفتح عليها معاني اللغة الصوفية؟

يتيح لنا اللجوء إلى التحليل الأسلوبي الصوتي لقصائد عفيف الدين التلمساني[5] منفذا هاما لمقاربة مقصديته الشعرية؛لأن"الدراسة اللسانية للشعر تأخذ بأيدي الدراسات اللغوية والصوتية والنقدية"[6]،و تتجلى قيمة ذلك عبر 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]. ومادة اللغة الصوفية في ظاهرها، تختلف طبيعتها عن اللغة الدينية الشرعية،لأنها أسست لطريقة جديدة فيشكل الكتابة. قوامها الرمز،والإشارة،فكل حرف، أو لفظة،تكتسب معاني جديدة بمجرد دخولها في الاستعمال الصوفي فتخلق عالمها الخاص؛لأن"هذه اللغة هي في جوهرها،لغة فهم،بينما الأولى هي في جوهرها لغة حب؛الأولى تحب الأشياء دون أن تفهمها بالضرورة بينما علاقة الثانية معا لأشياء والكون إنما هي علاقة فهم،و ادراك وتقويم لاعلاقة حب،- الحب لا يُقال بل يُعاش- تقال صور منه،لكنه في ذاته كمثل المطلق عصي على القول،ذلك أنه خارج طورٍ أو حدود العقل والمنطق؛أي خارج حدود الكلام وليس الشعر إلا محاولة الإنسان أن يقول"[8].

منحلنا هذا الاختلاف اللغوي المعرفي، فرصة حرية تأويل، أو تفسير معاني الأصوات،باستغلال بعض أدوات التحليل في 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].وعليه، جاءت دراستنا الأسلوبية لمجموع القصائد الواردة في ديوانه كما يلي:

أ - الموسيقى الخارجية

1) وصف البحور

جاءت قصائد ديوانه في مائتين واثنتين وعشرين قصيدة، متفاوتة في عدد الأبيات، ومتنوعة بحسب البحور المنسوجة فيها، وكان عدد الأبيات الواردة فيه ثلاثة وستين و مئة وألفين ***(2163)*** بيتا،وكان توزيعها كما يلي :

البحر	الطويل	الكامل	البسيط	السريع	الخفيف	الوافر	رمل	المديد	مخلع بسيط	الرجز	المجتث	متقارب	دوبيت
عدد القصائد	65	48	28	23	22	12	07	05	05	02	01	02	02
النسبة %	29,28	21,62	12,61	10,23	%10	4,95	3,15	2,25	2,25	0,90	0,45	0,90	0,90
عدد الأبيات	709	470	289	223	200	105	46	39	30	19	13	12	04
النسبة %	32,83	21,76	13,38	10,32	9,26	4,86	2,13	1,80	1,38	0,88	0,6	0,55	0,18

اتضح لنا من خلال اطلاعنا على قصائد ديوانه[10]، أن الشاعر قد استنفد معظم البحور الشعرية المتعارف عليها عند جهابذة الشعر، ولم يخرج عنها،مما ينم عن تحصيل مقدرة كبيرة على الصياغة الشعرية، تعكس حسن استيعابه، وتمكنه من قرض الشعر وفنونه،وقد أوردجل البحور الخليلية، وكانت الحظوة في ديوانه للبحر الطويل من مثل قوله(طويل)[11]:

أفي ولهي باسم المليحةِ تعتبُ وتُعرِضُإن وَحَدتُها ثم تغضَبُد

ولوفزتُ بذاك الجمال بنظرةٍ لأصبح منك العقلُ يَسبِي ويَسلبُ

ولعل السبب في ميله إلى الطويل،أنه رأى فيه مجالا رحبا يتناسب وما تجود به ملكته الشّعريّة،وما يتيحه هذا الوزن من طول تنفيس،يسمح له تبليغ مقصديته، فالخليل بن أحمد يبرر ميل أغلب الشعراء المجيدين لهذا البحر على غرار شعراء المعلقات، فيقول: "يطول الكلام ويكثر ليفهم، ويوجز ويختصر ليحفظ،وتستحب الإطالة عند الإعذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح"[12]، وكذلك نجد حازم القرطاجني يبرر أسباب ميل الشعراء إلى التفاضل في توظيف بعض بحور الشعر عن بعض،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]،وهذا ما دأب عليه التلمساني في قصائد ديوانه، كما جلب انتباهنا لجوؤه إلى نظم المقطوعات ذات الأبيات القليلة، كقوله (دوبيت)[14]:

يامن جعل الِحرصَ محل الغَرَضِ كم تبذُل منك جوهرًا بالعَرَضِ

اقنَعْ وصُنْ النفسَ و رِحْهَا فلها في الصَوْنِ وفي الراح كُلُ الغَرَضِ

لجوؤه إلى هذا النوع من الشعر القصير جدا، ليس عيبا أو قصر نفس، بقدر ما هو نوع من اظهار للبراعة لأن" العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها"[15]، كما نجده في غير موضع يوظف المخلع البسيط في ديوانه في قوله[16]:

وَاصَلني هَجْرُ مَنْ أحبُ فلم يَغِبْ لا، ولا يَغِبُ
فلو يكونُ السَلْوُ حيًا مَا مَاتمِن هَجْرِهِ المحبُ

وهذا دلالة على حسن اطلاعه بتطورات الشعر، وتأثره بنسج الشعراء المحدثين؛لأن نقاد الشعر" أجمعوا على أن مخلع البسيط من اختراع المولدين، وأنه لم يكن معروفا قبل عهود العباسيين"[17]، كما نجده يلجأ إلى طريقة التدوير،الذي هو اشتراك شطري البيت في كلمة

واحدة،ويسمى بالبيت المدور، أو المداخل، أو المدمج،ويعرفه ابن رشيق بقوله: "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]، فالعفيف كسابقيه من الشّعراء، سلك مسلكهم، أورد التدوير في شعره في ثلاث عشرة قصيدة،من مثل قوله في مقطوعته الرائية(خفيف)[19]:

رُبَّ روضٍ قدْ بَاتَ مرخي الإزارِ ضاحك من مباسِمِ النوارِ

مخبر نسمة الصبا بعبارا ت الشذا عن مواقع الأمطارِ

فيه بات القَضِيب ُرَهْنَ سماعا ت،ورقْصٍ على غُنَا الأوتارِ

يتثنى تحت القلائد في السُنْـ دسِ مِثْل كواعِبِ الأبْكارِ

عندما فتح النسيمُ لها الجَيْـ بَ أتته الأكمامُ بالأزهارِ

حيث جاءت لفظتا (السندس، الجيب) لتدمج بين شطري البيت الرابع والخامس، مانحتين للمقطوعة إيقاعا متصلا ومنسجما مع حالة الفرح، والغبطة، التي يعيشها الشاعر،ولجوؤه للتدوير، دلالة على اتصال وحي الكلام الشعري، وشدة الرغبة في استيفاء التمثيل لتجلي الفكرة بكل المعاني الممكنة؛ لأنه يعيش حالة روحانية مستمرة أثنته عن التقاط أنفاسه،لشعوره بأنه يخاطب الذات الإلهية، فعمد إلى الإيحاء بدل التصريح المباشر، وبالتالي دخل في مرحلة الاسترسال في الكلام.

2) نظام القوافي :

أوردت العرب قديما مقاصد لفظ القافية، كمرادف للقفا بمعنى مؤخرة الرأس، ووظفوا التسمية بعد ذلك في صنعة الشعر، كمصطلح يدل على آخر الشعر لتحديد آخر البيت إيقاعيا، وقسم بسببها الشعر إلى أبيات، وقد عرفها الجاحظ قائلا:"القوافي خواتم أبيات الشعر"[20]،كما عمد عديد النقاد إلى الاهتمام بالقافية بتعريفها، وتحديدها بالحروف التي تشتمل عليها، وذكروا العيوب التي يجب على الشعراء تفاديها، سواء صوتيا كالإكفاء وهو "اختلاف حرف الروي في القصيدة "[21]، أو الإجازة التي "تكون بالحروف التي تتباعد مخارجها"[22]،فالقافية في الشعر كالوزن، تعد من أساسياته، وبها يتميز،يقول قدامه بن جعفر عن صورتها:"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، والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه. وربما صرعوا أبياتا أخرى من

القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"[23]،ولئن اقتضى منا الإسهاب في تعريف القافية بالتطرق لمختلف آراء علماء الشعر المحدثين نجد إبراهيم أنيس 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"[24]. والهدف من دراستنا للقافية في شعر التلمساني، هو تبيان كيفية ورودها بأنواعها المختلفة من أجل قياس مدى طول النفس فيها،ومحاولة إيجاد العلاقة القائمة بين القافية، وسائر كلمات البيت، وربط كل ذلك بالدلالة الكلية للقصيدة،لأنها صورة دلالية جزئية رئيسة تساهم في تشكيل الصورة الكلية للعمل الشعري، وقد جاءت القوافي احصائيا كما يلي:

القافية	المتواتر	المتدارك	المتراكب	المترادف
عدد القصائد	**118**	**75**	**28**	**01**
النسبة %	**53,15**	**33,78**	**12,61**	**00,45**

تبين لنا من الجدول، أن الشاعر وظف 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"[25]، وتكون صورتها بهذا الشكل[/0//0]،وقد وردت في الديوان 75 مرة بنسبة 33,78 %،كما وظف قافية المتراكب و هي 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[26]، 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 التفاوت، والتنويع بين صور القوافي، على مدى تحكم الشاعر في أصول صنعته الشعرية، و توفر عديد الاختيارات الصوتية المتاحة لهداخل نظام قصائده الشعرية.

3) الحروف العربية واستخداماتها رويا:

حرف الروي؛ هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر في آخر كل بيت من أبياتها، وإليه ترجع نسبة وتسمية القصيدة، لذلك نجد قصائد كثيرة في موروثنا الشعري تسمى بالهمزية،

والسينية، والدالية...، و مصطلح الروي:"مشتق من الروية، وهي الفكرة؛فالشاعر يتفكر فيه فهو فعيل بمعنى فعول أو مأخوذ من الرواء بكسر الراء وهو الحبل الذي يضم به شيء إلى شيء لأنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض فهو فعيل"[27]، ومنه جاء معنى مصطلح الروي ؛ أي الحرف الذي تشترك فيه قوافي أبيات القصيدة أو المقطوعة الواحدة، "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"[28]، وقد جاءت توظيفات العفيف لحروف الروي كمايلي:

الحروف	ع.القصائد	النسبة%	الحروف	ع.القصائد	النسبة%
الباء	25	11,26	الحاء	04	01.80
الهاء	25	11,26	التاء	03	01.35
الميم	22	09,99	السين	03	01.35
النون	22	09,99	الهمزة	03	01.35
الراء	21	09,45	الشين	02	00.90
الدال	21	09,45	الطاء	01	00.45
اللام	21	09,45	الضاد	01	00.45
القاف	13	05.85	الجيم	01	00.45
العين	10	04.50	الثاء	01	00.45
الفاء	08	03.60	الصاد	01	00.45
الواو	07	03.15	الياء	01	00.45
الكاف	04	01.80	الزاي	01	00.45
النال	01		00,45		

رأيناه أورد حرف الروي منفردا في مائة وخمسة وثلاثين مرة، بنسبة60,81 %، ذلك أن الروي يحقق للمتلقي أفق التوقع بالإيقاع الواجب حدوثه، وقد وظف في ديوانه خمسة و عشرين -25- حرفا ممكنا من الحروف العربية،وذلك بحسب غرض الشاعر منها؛ لأن "معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها"[29]، واستثنى منها حروف: الظاء، والغين،

والخاء، وهي حروف نادرة التوظيف في الشعر العربي،كما تبيَن لنا ميله الكبير إلى حروف: الباء، الهاء، والميم، النون، الراء، الدال واللام،وهي حروف شائعة جدا في الشعر العربي، بعدد فاق العشرين قصيدة لكل منها، ومجموعها يساوي مائة وسبعة وخمسون(157)قصيدة؛ أي بنسبة 70,72 %. أما باقي الحروف، فجاءت بأعداد معقولة،كما أفرد قصيدة، أو مقطوعة، لكل من حروف: الطاء، الضاد، الجيم، الياء، الزاي، الثاء، الصاد، وهي حروف قليلة الشيوع في الشعر العربي ولعل في هذا التنويع ما يعكس قدسية اهتمامه الصوفي باللغة العربية، وبدلالة كل حرف في معتقدهم.

4) الإيـطـاء:

هو مصطلح أشتق من المواطأة؛ بمعنى الموافقة، ويقصد به تكرار القافية، وقد أسهب علماء الشعر في الوقوف أمام معانيه، وتشعبت بهم السبل في وجوه 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"[30]،وقد لجأ العفيف أسلوبيا إلى توظيف الإيطاء،فنجده يكرر القافية في قصيدته البائية التي مطلعها(طويل)[31]:

أيا عرَبَ العرجاءِ من أيمن الشُعَبِ بكم لا شيء غيركم شغف الصبِّ

....

وإن توقدُوَا نَارَ الحريقِ، فكم أضا وَنَارَ فؤادي في حشَا الوالِهِ الصبِّ

حيث كرر قافية "الصبّ" في البيت الخامس من القصيدة، بعد أن كرر كلمة "الصبا" بينهما مرتين، وهذا تأكيدا على مقدرته في توظيفها ضمن سياقات مختلفة، وبتصورات متنامية في إثبات نمو معاني الكلمة،ولكي تمثل للمتلقي العارف إشارة استقطابية يدور حولها رحى الكلام، مما يعطيها في بعدها الصوتي تفردا وتميزا، لأن"المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما، تكوِّن فيما بينها أنواعا من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى الحقول الدلالية"[32]، بحيث دل مؤدى تكرارها في نهاية كل مقطع شعري، على تدفق موجة انفعالية تكسر حاجز الانغلاق الدلالي، بما أدي إلى تناسق دلالات النص في صورتها المتشكلة على مجمل الأداء وضمن نسيجه اللغوي المتناغم، ومن هنا؛ فإن التكرار المتعمد للكلمة يؤدي إلى تكثيف الدلالات، وتشكيل حركة تواصلية تغني بنية النص الشعري بمعنى"أن الكلمة بوصفها معنى،تعيش،بالتالي،لحظة؛ أي أنها تشير إلى هذا،ثم باختفاء اا ـــ "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"[33]، ونجد تكرارا آخرا لكلمة "حنَّت"في قصيدته التائية، التي مطلعها قوله (طويل)[34]:

نُفُوسٌ نفيساتٌ إلى الوَصْلِ حَنَتِ فلما سقاها الحب بالكأس حَنَّت

فمن عاش منا لم ينل مثل نيلهم ولكن متى تَذكُرهم النفس حَنَّت

حيث كرر الشاعر لفظة القافية "حَنَّتِ" بمعناها الأول في آخر القصيدة، للدلالة على إتمام حركة دائرية لتوكيد المعنى، ولإحداث وقع خاص على نفس المتلقي، بإظهار المقدرة اللغوية العالية على البدء بكلمة والانتهاء بها، لإبراز القدرة الشعرية؛ أي بدأت بكلمة "حنّت" وانتهت بها، وجاءت معاني الكلمات الموظفة في القصيدة تدور في فلك الحب، والحنين، والشوق؛لأن رجال الصوفية يرون أن الحب هو"خلوصا له وبإلى القلب،وصفاؤه من كدر العوارض،فلا غرض لمحب ولا إرادة مع محب وبه،فإذا خلُص الهوى فيتعلق هب سبيلاللهدون سائر السبل و تخلصله وصفا من كدرات الشركاء في السبل،سمي حبا لصفائه وخلوصه"[35] وفي ذلك يقول الكلاباذي: "إن للقوم عبارات تفردوا بها، واصطلاحات فيما بينهم لا يكاد يستعملها غيرهم "[36].

5) التصريع في المطالع :

يحبذ في الشعر العربي أن يصرع الشاعر الطالع في قصيدته حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز؛ أي يورد الكلمة في الشطر الأول، ثم يستعملها في الشطر الثاني في آخر البيت، قصد التنبيه على شكل القافية التي ستجري عليها القصيدة، وهذا مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في الشعر الذي يتمثل في إيراد اللفظ المختار خاتمة للبيت، وإطارا لعناصر قافيته، لأن من مزايا "صفات القوافي الجيدة هي عذوبة حروف القافية - سهولة مخرجها - التصريع في المطلع"[37]،وهذا ما نجده عند التلمساني الذي يورده تاما في صورة قوله (خفيف)[38]:

مَنَعتْها الصِّفاتُ والأسماءُ أن تُرى دُون بُرْقعٍ أسماءُ

و في قوله (طويل)[39]:

نُفُوسٌ نفيساتٌ إلى الوَصْلِ حَنَتِ فلما سقاها الحب بالكأس حَنَّتَ

فمن عاش منا لم ينل مثل نيلهمْ ولكن متى تَذكُرهم النفس حَنَّتَ

يهدف الشاعر من إيراده للتصريع، إحداث رونق صوتي،وتميز خاص. يستمتع به هو ومتلقيه، لإبراز صنعته الشعرية، لأن البراعة التصريع على حد قول ابن رشيق: "تقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة "[40]، وقد أورد

في ديوانه بشكل كبير؛فصار بمثابة ظاهرة تتكرر كثيرا في مطالع ديوانه لتضبط له صورة قصائده؛لأنه قصد من خلاله إلى توليف نظامها، وجعلها أكثر التحاما، فجاءت الكلمات المصرعة كلها تدور في فلك معاني الحب الصوفي، بما أن "الحب مركز تتلاقى فيها الأطراف، الحياة، والموت، الغبطة والألم، القبر والنشور، ويتضح هذا المعنى عند العذريين بشكل خاص فلا 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 الحبس حرا أو كيمياء تحويل"[41].

6) التوافق بين العروض والضرب:

لجأ التلمساني في غير موضع من قصائده إلى أسلوب التوافق الصوتي بين صورتي العروض والضرب، بإشراكهما في قافية واحدة، ومن أمثلة هذا التوافق نجد قوله (خفيف)[42]:

هبَّ وَهْنًا من الغُوَيْر نسيم فيه عُرفٌ عَرَفْته وسَمِيمُ

ونجده كذلك يورد القافية المثناة في قوله (سريع)[43]:

لا تُنكِرِ الباطلَفي طورهِ فإنه بعض ظُهُوراتِهِ

واعطه منك بِمقدارِهِ حتى تُوفِيَ حقَّ إثباتِهِ

لم تتمايز صورة القافية في شعره عن صورة القافية المعروفة في الشعر العربي، بل واكبها والتزم بها، وإن ورد فيها إيطاء، فتلك 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

اقتضى الكلام من الشاعر في كثير من الأحيان،سلوك سبيل تكرار حروف بعينها،ذلك أن الحروف العربية -ككل اللغات- يعتقد أنها جاءت في شكل صور صوتية تحاكي أصواتا طبيعية، أو تعكس أشكالا واقعية صناعية،مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف صفة مماثلة معانيها،وقد تكشف لنا عن الحالة النفسية التي تقارب مقاصد الشاعر،أمّا معاني الحروف وما تشكله من كلمات،أو صفة تتابع الحروف عند الشعراء الصوفية، فيعدونها 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"[44]،لأن الحقيقة الوجودية والرمزية في معتقدهم واحدة في جوهرها وكثيرة بصفاتها، وأسمائها والحروف المنفردة الدالة عليها، فهي حكمة لا يلقاها إلا من تطور في الأحوال والمقامات.

1) الصوت المهموس:

يعرف أدونيس اللغة الصوفية بأنها " تحديدًالغةشعرية،وأنشعريةهذهاللغةتتمثلفيأنكلشيءفيهايبدورمزاً،كلشيءفيهاهوذاتهوشيء آخر"[45]في ضوء هذا المفهوم جاء توظيف الشاعر للأصوات المهموسة بارعا جدا، حيث استعمله في مواضع بائنة وبقيم محسوبة؛ ذلك أن الصوت المهموس هو:"الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[46]،وقد ورد معنى الهمس في قوله تعالى:﴿**يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ الدَّاعِيَ لا عِوَجَ لَهُ، وَخَشَعَتِ الأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَانِ فَلا تَسْمَعُ إلا هَمْسًا**﴾(طه،الآية107)،ومن بين الأصوات التي وظفها نجد حرف الهاء في قوله(طويل)[47]:

بُروقُ الحمى أجفان أعياني غمامها وقضب النقا نوح المعنى حمائمُهَا
إذا أوهنت من جانب الحي أوهت بأن سليمى قد أميط لثامُهَا
عَليَّ لها أن أهيم بغيرها وليس عليها أن يدُوم ذِمَامُهَا
إذا خَطَرَت رَيَّ الصَبَا عَنبْرِيةً فما هو إلا نشرها وسلامُهَا
تَراءَتْ على الحِداجِ أَتْرابُ حُسْنها فقُلْنَا بُدُورٌ قد تخلى ظلامُهَا

كرر التلمساني في هذه المقطوعة حرف الهاء حيث جاء بصيغة الضمير الغائب الذي يعود على الذات الإلهية أو بعض ما يدل عليها،وهو 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"[48]، وقد جاء توظيفه هنا على سبيل الرمز للدلالة على بلوغه مرحلة متقدمة من الشغف والترقب، وما يتطلبه ذلك من واجب المداومة على انتظار تلقي العلوم،أو تلقي الوحي بها، وهذا يكون غالبا في آخر الليل،حينما يكون الخلق عنه غافلون، فجمال هذا الأسلوب الناتج عن تكرار حرف الهاء خمسة عشر مرة، والتنويع في ترديده في الحشو، والعروض، والروي يعطي المتلقي راحة، لأن "النفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة "شديدة"، واستجداد لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال..."[49]،كما كرر حرف الحاء حيث استعمله خمس مرات (الحمى، نوح، حمائمها، الحي، الأحداج)، وهو حرف مهموس حلقي يوظف عندهم للدلالة على خفض الصوت، وكتمان السر،فرمزية حرف الحاء تعد عند المتصوفة"من حروف الأعراف خاص غير ممتزج، وهو كامل يرفع من اتصل به، وهو من عالم الإنس الثلاثي "[50]،وقد أورده رمزا عن أمله في حدوث المواجهة بينه وبين المرئي الذي دفعه إلى إظهار مفهوم الحب أمام حسن مظاهر الجبروت، فعجب الشاعر عجب

ان،عجب من دلائل الحسن،وعجب 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،

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 "[51]، 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)[52]:

نادِم عُيونَ النرجِس بخدود ورد الأكؤس

واستَجْل بكرَ مُدامةٍ مَعشوقَةً للأنفسِ

خلعَتْ خليعًا واغتدت بجديدِ حسنٍ تكتسِي

من فوق بسط بنفسج مرموقة بالسُنْدسِ

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"[53].

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"[54]. ويمكن تجنب تكرير الراء بأن يلصق لافظها ظهر اللسان بأعلى الحنك لصقا محكما، بحيث تخرج الراء مرة واحدة ولا يرتعد اللسان بها، كما نجد الراء مكررة أحد عشر مرة في ديوانه فنجد مثال ذلك قوله (بسيط)[55]:

كم في جفونكَ من حانات خمَّارِ وكم بخديْكَ من روضاتِ أزهارِ

وكم نسيمٍ سرى أودعته نفسا مالت به عذباتُ البانِ والغارِ

لذاك ما رَقَصَتْ بالدوحِ قضب نقا ولا تَغنَّتْ حَمَاماتٌ بأسحارِ

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 "التراء في نظر المحدثين من أوضح الأصوات الساكنة في السمع"[56]،كما أورد الشاعر في مواضع كثيرة من ديوانه مقاطع صوتية مؤلفة من صوامت وصوائت، سواء كان الصائت ألفا، أوياءا، 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 روحالحرف،فهوعندهم كائن جسده شكله،وروحه معرفة لايظفربها إلا العارفون وأهل الذوق"[57] .

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 أواعطاء صبغة خاصة لشعره، فنجده يورد صيغة النداء من خلال تكرارها واتباعها 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"[58]. فنجد ذلك في قوله (كامل)[59]:

يا طرفه الثَّقافُ في العقد التي في عارضيه السحر رفقا بالحشَا
من لي بأن يرضي رقيبك مُهْجَتي يوما فاجعلها له بعض الرشَا
أو أن واشيك الكذوبُ يرِقُّ لي مما أكابدُمن جَفاكَ إذا وشَى

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"[60]، باعتباره يخاطب المحبوب البعيد عنه، ليدل على اشتياقه إليه والتألم من بعده، فيورد الألف بكثرة لأنها "أمدهن صوتا، وأنداهن، وأشدهن إبعادا وأنآهن"[61]، 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"[62]، 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"[63]، 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 و الواحد والأول والأخر والصمد والغني والرقيب والمبين والحق "[64]

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"[65]،فيورد صور اتجمع أداة النداء (يا) بالمقاطع الصوتية كصوت المد (الألف)والضم والكسر في قوله (رمل مجزوء):

واصلوني بعد بعْدِي، ورعوْا سالفَ عهدِي
وَا...لُوني.....دِي ...عُوسا.....دِي
وعلى رغم حَسودي أنجزوا بالوصل وعدِي!
..... سو دِي .....زُو.....دِي
يا سروِي بالتَّداني، وهنَا حظّي و سعْدِي!
يا ..رُورِي.....نِي...نَا..ظِي....دِي
فاجتَمِعْ يا مَاءَ دمعي، وانطفي يا نارَ وجْدِي [66]
..... يَا مَا...عِي ....فِي يانَا.... 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"[67]. 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 إلى تعظيم قدره ويخاطبه بأداة نداء للبعيد؛ إجلالاً لـه 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 يوظفه 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"[68]، 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)[69]:

هاك قلبي فَسِرْ بهِ	**للحمى دون سربهِ**
فلكم في خيامه	**من فقيد لقُرْبِهِ**
وتَعَرَّض بذي النَقَا	**للصبا في مهبِهِ**
فهو نشرُ مُعَطَّرٌ	**بشذا نشرِعُربِهِ**
وإذا ما دَعَاكَدا	**عي هواهم فلبّهِ**

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"[70]، وقد جاء مكسورا مما أعطى المقطوعة إيقاعا

وجناسا صوتيا يؤازره فـ"عند النطق بالهاء يتخذ الفم وضعا يشبه الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين"[71]، 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"[72]، 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"[73] وقد أورده الشاعر في قصيدته رمزا للهمة التي تعتريه،فالهمة بمعناها الصوفي " تحمل صاحبها:تترقى فيترقى...إنها علاقة جدلية بين همة وإرادة الوصول".[74]

ب) تكرار الصيغة:

نجد الشاعر يكرر بكثافة صيغة الأمر "أفعل" وصورة ذلك في قوله (كامل)[75]:

فاجْعَلْ سُهادك في الهوى عِوَضَ الكرى واخْتر فناءك في الجمال الباقِي
وإذا دعاك إلى الصبا نفس الصبا فاجب رسول نسيمة الخفاقِ
واخلعْ سلْوكَ فهو ثوبٌ مخلقٌ والْبسْ جَديدَ مَكارم الأخلاقِ
وصِلْ المدَامَةَ والنديم وصَلِّ للحانِ ات واسْجُد خاضعا للساقِي
واسكُنْجنان الخلدِ بالنار التي لم تَرْم غير الهمِ بالإحراقِ

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"[76]،و دلالة صوت الأمر يقصد منه جلب الانتباه من خلال تسكين الحرف الأخير، الهدف منه توكيد الصورة الشعرية وإبرازها "فالصوت إذن مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر"[77].

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)[78]:

رياضٌ بكاهُن المزن وهي بواسمُ فناحت بغير الحزن فيها الحمائمُ
وأودعت الأنواءُ فيهن سرا فنَمَتْ عليهُن الرياحُالبواسمُ
يبيتُ الندى في أُفقها وهو ناثرٌ ويضحي على اجيادها وهو ناظمُ
كأن الأقاحي والشقيق تقابلا خدودٌ جلاهن الصَبَا ومباسِمُ
كأن بها للنرجس الغَضِ أعينا تنبه منها البعض والبعض نائمُ
كأن ظلال القضب فوق غديرها إذا رقَصَت تلك القُدودُ النواعمُ
كأن نثار الشمس تحت غصونه دنانيرٌفي وقت ووقت دراهم
كأن بها الغُدرانُ نحَت جداولَ متونَ دروعٍ أُفرِغت وصوارمُ
كأن ثمارا في غصون توسوست لعارض خفاق النسيم تمائمُ
كأن قطوفالدانيات مواهبٌ وفي كل غصن ما في الدوح حاتمُ

يقدم لنا الشاعر قصيدته التي تبدأ بحرف التشبيه "كأن"، فأعطى للقصيدة نوعا من تكرار الإيقاع الموسيقي بما يشبه الحجاج القائم على تقديم التشبيهات لتوضيح الفكرة، لذلك عمد إلى التوقف عند مشاهد الطبيعة المختلفة ليتطور في التمثيل، حيث تتجلى مختلف الصورة التي 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"[79].

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 و الاعتزاز والشموخ والتعالي"[80]، 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"[81]، 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"[82]، 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"[83]، وقد استغله الشاعر أيما استغلال في قصائد ديـــوانه وأورده في مواقع كـثيرة، وبأشكال مختلفة، فيورده في مراتب و منازل مختلفة في القصائد والأبيات كما يلي:

1- الجناس بمراعاة التصدير: وهو ماكان اللفظ المجانس الأول منه يختم الصدر وصورته قوله (خفيف)[84]:

منعتها الصفات والأسماءُ أن ترى دون برقعٍ أسماءُ

2- ما ورد اللفظ المجانس في حشو الصدر الأول والثاني في حشو العجز صورته في قوله (وافر)[85]:

شَهِدتُ بوجهِهِبدرًا وأدنى وَقَائِعَ لحظهِبَدْرُ وأحدُ

3- ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر والثاني في آخر البيت (وافر)[86]:

عريبُ الحيّ قلبي في حَمَاكُم نزيلٌ في خِيامكم غَرِيبُ

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"[87]، 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"[88]، 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 داخلا لسلوك الصوفي تذوب الهوة التي تفصل بين التجربة المعيشة،وبين الكتابة،بين السلوك وبين الإبداع" [89]،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،وإن 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"[90]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 الوجه ولا الواقع ولا الكلمات، بل إننا نعجز عن رؤية أي شيء،وعليه فإن الأدب الحقيقي إنما هو كشف واستبصار"[91]،

خـاتمـة

ولد الشعر الصوفي وتطور وفق خصوصية النظام العام للمعرفة اللغوية الصوفية، التي تقوم على أسرار تعبدية باطنية لا يدركها إلا من سلك طريقتهم، ولا يتيسر فهم حروفها ودلالات أصواتها، إلا لمن تيسر له إدراك معاني الذوق، وعرف صفة تقلب الأحوال، وتدرج في بلوغ المقامات بالرياضة والمجاهدة الروحية، على هكذا نمط جاءت دلالات الأصوات في شعر التلمسانيالذيتعاملمعهابكثيرمنالحرية،معتمداطريقةالتحويلداخلاللغةبإفراغاللفظةمندلالتهاالمعجميةوشحنهابدلالا تجديدة،فكان نظام الصوت والحرف يخضع دائما لمرجعية شعرية في عموميتها، بما أن الشعرعموما 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 لارتبـــاطها بالسلوك الـــصوفي،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 المتحصل لديه.

الهوامش والمراجع والمصادر

- قائمة المصمحمد خان:
  مدخل إلى أصول النحو، دار الهدى، الجزائر، 2003م.
- محمد سالم صالح:
  أصول النحو –دراسة في فكر الأنباري- دار السلام، القاهرة، 2009م.
- محمد عيد:
  أصول النحو العربي، عالم الكتب، القاهرة، 2006م.
- مازن المبارك:
  العلة النحوية نشأتها وتطورها، دار الفكر، بيروت، 1981.

1 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 4، 1972 م، ص: 22

2 الجاحظ،البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر ط2، 1960م.ص: 79

3ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج1،تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانه، مطبعة النهضة، مصر، ط1، 1960م، ص: 222

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

5هو 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 الموحديةعبد 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 سنة1213،610م 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،ص: 29

6محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، دط، 2002 م، ص: 21

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

8أدونيس علي احمد سعيد،الصوفيةوالسوريالية، دار الساقي،بيروت، ط3، 1995م ص: 24
9 فوزي الشايب، محاظرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1999م، ص: 48
10عفيف 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، ط1981،5م،ص: 168
13 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح:محمدالحبيببنالخوجة، دارالغرب الإسلامي،بيروت، لبنان، ط1981،2م.ص: 269
14 الديوان، ص: 130
15 تزفيتان تودوروف، الشعرية،تر:،شكري المبخوت،دار توبقال،الدار البيضاء، ط2، 1990م. ص:41.
16الديوان، ص: 53
17إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، ص: 131
18 ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص ص: 159،160
19 الديوان، ص: 113
20 الجاحظ،البيان والتبيين، ج1، ص: 179
21 الخطيب التبريزي،الكافي في العروض و القوافي، علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.ص: 118
22المصدر نفسه، ص: 122
23قدامة بن جعفر، نقد الشعر تح:عبد المنعم خفاجي،الكتب العلمية بيروت،لبنان،ص: 86
24 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص:273
25حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، دط، دت، ص: 29
26ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ج1، ص: 272،حيث يسمي المترادف متواترا والمتواتر مترادفا
27 عدنان حقي،المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، بيروت، ط1، 1987م. ص: 149
28 إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، ص: 274

29 المرجع نفسه، ص: 275
30حسين نصار،القافية في العروض والأدب، ص: 108
31الديوان، ص: 60
32 شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة،مصر، ط2، 1992. ص:121
33غيورغيغاتشاف، حياة الوعي الفني،عالم المعرفة،ع146، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،1990ص ص:67،68
34الديوان، ص: 66
35 ابن عربي محي الدين،لوازم الحب الإلهي،تح :موفق فوزيجبر،دارمعد،دمشق،ط1، 1998م،ص:41
36الكلاباذي أبو بكر محمد بن اسحاق البخاري، التعرف لمذهب أهل التصوف،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1994،2 م، ص:111
37 قدامة بن جعفر،نقد الشعر، ص: 54
38الديوان، ص: 31
39المصدر السابق، ص: 66
40 ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص8
41 أدونيس علي احمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت،ط3،1979م.ص: 23
42الديوان، ص198
43المصدر نفسه، ص: 69
44سعاد الحكيم، المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة، دندرة،لبنان، ط1، 1981م ص:76
45 أدونيس علي احمد سعيد،الصوفية و السوريالية،ص:23
46كمال بشر، علم اللغة العام، مكتبة الشباب القاهرة، د ط، د ت، ص: 87
47الديوان، ص224
48 إبراهيم أنيس،الأصوات اللغوية،مكتبة الأنجلو المصرية، ط 4،1971م ص: 89
49 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص123
50 ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية، السفر1،،تح: عثمان يحي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،ط 2، 1985،ص: 299
51إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 75
52 الديوان، ص: 127
53ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية،السفر1،ص: 317.

54إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 67
55الديوان، ص110
56 إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 200
57محمد بن عمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع، المدارس، المغرب، ط2001،1،ص: 51
58المرجع السابق، ص: 36
59الديوان، ص: 129
60إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 36
61ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص،ج3، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط2000م، ص: 155
62 عفيف الدين التلمساني، شرح منازل السائرين الى الحق المبين لأبي اسماعيل الهروي،ج1، دار التركي، تونس،1989ص: 389
63 سعد مصلوح، دراسة السمع و الكلام، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000 م، ص: 213
64 ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية السفر1،ص: 295
65 إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 29
66الديوان، ص: 84
67إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 36
68 ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2، ص: 92
69الديوان، ص: 65
70إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 89
71المرجع نفسه، ص: 79
72المرجع نفسه، ص: 236
73 ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية،السفر1، ص ص: 298،297.
74 سعاد الحكيم المعجم الصوفي ص:1112
75الديوان، ص159.
76ابن جني أبو الفتح، عثمان بن جني، الخصائص، ج2، دار الفكر، بيروت لبنان ط1973،2م،ص:214.
77 محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص:30

78الديوان، ص:199

79 محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،1981م.ص:76

80عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط1، 1998م، ص:242

81 ابن المعتز أبو العباس عبد الله بن محمد، البديع، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط1982،3م ص:25

82 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،راجعه:عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت، ط1، 2006م،ص:18

83إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص:7

84الديوان، ص: 31

85المصدر نفسه، ص: 78

86المصدر نفسه، ص: 34

87 عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، ص: 19

88 حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص: 245

89منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، نموذج محي الدين بن عربي،الرباط1988،ص: 6

90 ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية، السفر1،ص 337

91أدونيس علي احمد سعيد، الهوية غير المكتملة، سورية ط1، 2005، ص47