الإيقاع في الشعر الصوفي الجزائري
(نظم سيدي عبد القادر بن محمد نموذجا)

رحماني فاطمة ـ تلمسان

تكاد تكون البنية الإيقاعية هي القالب الذي يصب فيه الشاعر شعوره من خلال اللفظ و المعنى، فعلاقة الإيقاع باللفظ و المعنى أو ما نسميه الإيقاع الداخلي و الخارجي يترجم لنا شعورا نفسيا يتضح بعناصر البيان و البديع –ذات الوظيفة الإيقاعية– أو الموازنات الصوتية الناتجة عن الموازنات اللفظية.

وسنتحدث في هذه المحاولة عن الإيقاع الشعري بنوعيه : الداخلي والخارجي .

الإيقاع الداخلي

أ– إيقاع الحرف و دلالته الصوفية

إن المتصوف رجل إحساسه دقيق لا يهمه من أمر الدنيا و الآخرة سوى الصفاء كوسيلة، والمشاهدة كغاية، فتراه في أدبه صادقا كل الصدق، نكاد نلمس صدقه في كل لفظ بل و حرف، وكأنه يخفي وراء هذه التركيبات الصوتية حقائق تكبد الصعاب بجهاد النفس، و معاداة الشيطان ليبين طريقه إلى المولى عز وجل و يوضح فلسفته في حب خالقه و التقرب منه، لذا فأدبه أدب النفوس.

و الملاحظ أن الأدب الصوفي حول الوجود إلى قوة شعورية لا تخلو من المفاتن الأدبية،و لشعر هذه الطائفة خاصة نواح عدة من الجمال، أسرعها إلى النفوس، ما في شعرهم من جرس الألفاظ و انسجام في توالي الأصوات، و تردد بعضها بقدر معين، و هذا ما يسمى بالإيقاع .

فاللفظ هو الوسيلة الوحيدة لإدراك القيم الشعورية في العمل الأدبي و الحروف المتوالية تحمل هذا الثقل النفسي و الشعوري و تتحمل الحقائق الصوفية العرفانية ، و لا تظهر قيمة الحرف و جماله إلا بقيمته الصوتية مفردا و مجتمعا مع غيره في انسجام إيقاعي « لأن الفن يتطلب انسجاما بين جميع الأجزاء ».(1)

« و لأن للإيقاع وظيفة خاصة يؤديها في إستنفاذ الطاقة الشعورية، و هو جزء من دلالة التعبير، فالظاهر أن الإيقاع و وفرة التصورات الخيالية، يساعدان الألفاظ على استنفاذ الانفعال بطريقة شبه عضلية و حسية لأنها وسيلتا التعبير المجسدتين عن الانفعال الوجداني الفني ». (2)

و مما لا نستطيع إنكاره اعتماد صاحب الياقوتة على الإيقاع الموحي بروح الصوفي، فقد تكررت أصوات الحروف التي ربطت اللفظ بدلالته التصورية و الإيقاعية، و بالجوّ الشعوري المراد تصويره. « فمن عبقرية اللغة العربية أنها تضيف من دلالتها مقاصد كثيرة، فهناك موسيقى داخلية ناشئة من طبيعة توالي الحروف و مخارجها... ». (3)

فالتشكيل الصوتي و ترتيب الحروف ترتيبا مخرجيا يرتبط بجماليات الأصوات من جهر و همس و شدة و رخاوة و توسط و ما تحتويه هذه الصفات من إطباق

و لين و مد و استطالة، و تفشي و صفير و غنة و انحراف و تكرير و ما يدغم فيه و ما لا يدغم فيه، و إبدال و وقف و إسكان و غيرها من مظاهر البناء الصوت

فتردد الحروف في تناغم إيقاعي يحمل من الحقائق الصوفية أحوال سيدي عبد القادر بن محمد التي ارتقى بها في المقامات العرفانية، فارتباط الحروف بالحواس يؤكد العلاقة النفسية بين هذه الحروف و محيط الصوفي و أفكاره.

فالأنس و البسط في هدوء نفس العارف و استقرار قلبه « بتأميل محبوب في المستقبل أو بتطلع زوال محذور و كفاية مكروه في المستأنف... و قد يكون موجب بعض الواردات إشارة إلى التقريب، أو إقبال بنوع لطف و ترحيب، فيحصل للقلب البسط ». (4)

إيقاع اللفظ و الصورة البديعية و دلالتهما الصوفية

فكان تناسق الألفاظ و رشاقة إيقاعها في الجمع بين الأضداد في بيت واحد في صورة تطابق و مقابلة بين المعاني الصوفية.

فالتجانس اللفظي و الصورة البديعية خاصة تؤدي بنا إلى الاعتراف بحتمية المعنى الصوفي العرفاني الموجه كعنصر في نظم الياقوتة الإيقاعي في ترقي شعور سيدي عبد القادر بن محمد الوجداني، و في التقاط المتلقي لهذه الإيقاعات الفاعلة في نفسه و المؤثرة على وجدانه .

و في البيت الذي قال فيه:

كَذَا صَحْبِ خَيْرِ الخَلْقِ فَازُوا بِرُتْبَةِ***تَقَاعَسَ عَنْهَا الغَيْرُ مِنْ دُونِ مِرْيَةِ

نلمس نوعا من الطباق بين اللفظتين(فازوا: تقاعس)، فكان ما وصل إليه سيدي عبد بن محمد فوزا لا يتأتى إلاّ بمثل هذه المجاهدات، و الإقتداء بالرسول صلى الله عليه و سلم، فقد قصد (بصحب خير) الخلق الصحابة رضوان الله عليهم و من تقاعس عن هذا الإقتداء و هذه المجاهدات فقد خسر دون شك .

« إذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله في النطق، كما أن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق ». [5]

فإيقاع الصورة البديعية و التجانس اللفظي يكاد يكون إيقاعا نفسيا تفيض به مشاعر الصوفي الذي يحمل في خاطره متضادات و متناقضات فقول سيدي الشيخ:

عَـايَنْتُ مَا لَوْ عَايَنَ الغَيْرُ جُزْأَهُ *** لَذَابَ وَ طَاشَ مَالَهُ مِنْ قَرِيحَةِ

فتجانس الموسيقى بين الألفاظ(عاينت، عاين، ذاب، طاش)، و إن لم تتجانس بتكررها بنفس الحروف، فقد تجانست بتكررها بنفس المعاني، مبينا من خلالها شدة الأحوال و ما تكبّده سيدي عبد القادر بن محمد من مجاهدات و ارتقاء في المقامات حتى وصل إلى المقام الأعلى. فقد قال سبحانه

و تعالى:(إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلاً ثَقِيلاً)[6]و قال عز من قائل:(وَ الَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا)[7]« و لن ينال الرجل درجة الصالحين حتى يجاوز ستة عقبات أولهما:أن يغلق باب النعمة و يفتح باب الشدة، و الثاني أن يغلق باب العز،و يفتح باب الذل، و الثالث: أن يغلق باب الراحة، و يفتح باب الجهد، و الرابع: أن يغلق باب النوم، و يفتح باب السهر، و الخامس أن يغلق باب الغنى، و يفتح باب الفقر، و السادس أن يغلق باب الأمل، و يفتح باب الاستعداد للموت ».[8]

و هذا الحال وضحته الألفاظ التي تكرر إيقاعها و تجانس نغم حروفها، بقوله(عاينت، عاين) و تجانس نغم معانيها في اللفظتين (ذاب، طاش) «فإن الشاعر يعي العالم وعيا جماليا يعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا ».[9]

و بهذا فالألفاظ تناولت القيم الشعورية الصوفية « فقد إتضح إذن اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة و لا من حيث هي كلمة فردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة و خلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ».(10)

فمعنى هذه الألفاظ السابقة الذكر يحمل ثقل المجاهدات و صعوبة المسلك إلى مقام الشهود، فلم تكن هذه الألفاظ مجرد ألفاظ متجانسة تحمل إيقاعا تسمعه الأذن بل هي « توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء»(11)

ليظهر الإيقاع جليا في قوله:

وَ لَوْ شِئْتُ قَوْلَ كُنْ لَكَانَ الَّذِي أَنَا*** أَقُولُ وَ يَجْرِي الأَمْرُ وِفْقَ الإِرَادَةِ

فالألفاظ(قول، قال، كن، كان) ألفاظ متجانسة أعطت حسا إيقاعيا يطرق أذن السامع، و أعطت انطباعا جماليا«لأننا لا نستطيع إدراك جمال صورة ما بقراءة وصف لها، و إنما برؤيتنا الروحية العميقة لها...و أثر ذلك في نفوسنا ».(12)

فتسامي سيدي عبد القادر بن محمد في مقام شهوده بهذه الصورة اللفظية الإيقاعية تمثيلا لحال من أحوال النفوس الروحية العرفانية، و إشارة صاحب الياقوتة إلى قربه من ربه سبحانه و تعالى، و هو في باب التجلي الذي وصفه السادة الصوفية بقولهم«و من محاه الحق عن مشاهدة [مشاهدته لنفسه و أفعاله]أثبته[حققه]بحق حقه».(13)

فقد أعطى سيدي عبد القادر بن محمد اللفظ طاقة شعورية هائلة و قدرة روحية نبيلة من خلال الإيحاءات، و الاشتقاقات، و التجانس ،و البديع، و إن لم يظهر إلا بالقدر الذي طلبه المعنى الصوفي، من ذكر للمقامات و الأحوال و نفوس العارفين، فقد استطاع اللفظ أن يوجه و ينصح و يفهم المتلقي و يشركه في الوجدان الصوفي، و يدخله في حقائق المشاهدات و فنون الرياضة النفسية و المجاهدات، ليترتب في إيقاع جميل تأنس إليه النفس رتب أهل العرفان، حتى أن سيدي عبد القادر بن محمد استطاع ذكر شيوخه في تسلسل إيقاعي، ليوضح طريقهم الذي هو طريق الإقتداء، فقد جعل سيدي عبد القادر بن محمد نظمه ذو وظيفة تحققت بالإمتاع و الإطراب و جماليات الروح العرفانية، و لذلك حق له أن يقول:

قَدْ انْتَهَى بِنَا القَوْلُ نَظْمًا فِي كُلِّ مَا***نُحَاوِلُ مِنْ تَحْصِيلِ جَمْعِ القَصِيدَةِ

وَ سَمَّيْتُهَا-اليَاقُوتُ- رَفْعًا لِقَدْرٍ مَا*** تَسَلْسَلَ فِيهَا مِنْ شُيُوخٍ عَدِيدَةِ
مَعْرِفَةً لِشَأْنِهِمْ وَ طَرِيقِهِمْ***وَ أَسْمَائِهِمْ ذَوِي الأَحْوَالِ الشَّرِيفَةِ

فقد اعتنى سيدي عبد القادر بن محمد باللفظ « عناية موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام، و ما يتبع هذا من إيقاع موسيقي تطرب إليه الأذن، و تتمتع به الأسماع، و لاشك أن مثل هذا الأسلوب في النظم يتطلب المهارة و البراعة، و قد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة، في تذوق الموسيقى اللفظية »[14].

و ليس أسلم من ذوق الصوفية لأنهم أهل وجدان و حس مرهف، فلا نغفل عن الدور الفعال للجانب الروحي و النفسي للصوفي العارف سيدي عبد القادر بن محمد، فهذا الجانب أسقط ظلاله على الألفاظ في تجانسها و تضادها و جناسها و إيحاءاتها فأفاضت على المتلقي كل مخزون وجداني و عرفاني يجيش في نفس أفنيت في الحق و بقيت بالحق « إن تيار التجربة الشعرية هو بمثابة عودة النزاعات المضطربة إلى حالة الاتزان »[15]، و التصوف كله اضطراب فإذا كان السكون فلا تصوف لأنه تجاذب بين متضادات الفناء و البقاء، الجمع و الفرق، المحو و الإثبات، و ببقاء الأصلح و غلبة الأسلم في قلب العارف يكون الشهود و هو الغاية المطلوبة.

فالإبداع « بسيطة في بحبوحة النفس لا يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق و الفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، العبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، و بين وزن هو سياقة الحديث، و كل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، و صورة حسنة أو قبيحة و تأليف مقبول أو ممجوج، و ذوق حلو أو مر، و طريق سهل أو وعر... »[16].

ففاعلية الروح الصوفية عند سيدي عبد القادر بن محمد تجسد في إيقاعات لفظية توازت بحس عرفاني مع إيقاعات نفسية و أشركت المتلقي في تتبع أحوال و مقامات الصوفي صاحب الياقوتة.

فكان دور الإيقاع اللفظي في إدراك الفاعلية النفسية و الإيقاعية في نظم الياقوتة « إذا كانت العلوم التي كان لها أصول معروفة، و قوانين مضبوطة قد اشترك الناس في العلم بها، و اتفقوا على أن البناء عليها إذا أخطأ فيه المخطئ... لم يستطع رده عن هواه و صرفه عن الرأي الذي رآه إلا بعد جهد... فكيف بأن ترد الناس عن رأيهم في هذا الشأن [يقصد تذوق الشعر و تبين ما فيه من نظم بلاغية

و إيقاعية] و أصلك التي تردهم إليه، و تعول في محاجاتهم عليه، استشهاد القرائح و سبر النفوس، و فليها، و ما يعرض من الأريحية عندما تسمع »[17].

فالملاحظ أن الإيقاع له ظلال على النفس المبدعة و النفس المتلقية،

و هذا ما يؤكد أدونيس في كتابة:مقدمة للشعر العربي : « إن ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات و مقاطعها لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مد من تفجرات الأعماق .وإلا تحولت إلى رنين بارد صنعي أجوف »[18].

فمعاداة سيدي عبد القادر بن محمد للدنيا و زخرفها و مجاهدة النفس الذميمة، و إعلائه في تسامي الروح العرفانية لمبادئ الشريعة و علوم الحقيقة،

و شوقه إلى مقام الشهود، و فنائه في حب الله و تدرجاته في مقامات العرفان،

و تردد الأحوال عليه، و غيرها فيما يختلج في نفوس العارفين، جعلت اللفظ عند سيدي عبد القادر بن محمد يتفجر من أعماق الصفاء.

إيقاع الرمز الصوفي و علاقته بالصورة البيانية

يبقى الرمز الصوفي و إيقاعية جماله غائبة عن ذهن المتلقي حتى يهيئه للترجمة الفنية ذلك الإحساس المرهف في الشعر، فيخرج أسرار هذا الرمز بإيضاح إيحاءاته في قالب فني لا يخلو من بلاغة الصورة و هذا ما يوضحه شكري عياد بقوله « إن القوة الخالقة في يد الفنان- هي قوة الإيقاع ».[19] و خاصة إذا كان هذا الفنان أعرف الخلق بالله، فأول مقام في المعرفة أن يعطى العبد يقينا في سره تسكن به جوارحه، و توكلا في جوارحه يسلم به في دنياه، و حياة في قلبه يفوز بها في عقباه ».[20] قال تعالى فيهم: ﴿تَرَى أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا مِنَ الْحَقِّ﴾[21]فهذه الاضرب الجياشة هي التي أمدت لمبدع المتصوف القوة الخالقة في ميدان الشعر.

و الملاحظ أن نظم الياقوتة لا يخلو من روح الفنان الصوفي الذي خلق عالما عرفانيا منسجما من خلال ما أعطى للرمز الصوفي من صياغة إيقاعية معنوية، فيقول سيدي عبد القادر بن محمد:

وَ بَـعْدُ تَعَـاطَيْنَا الْمَوَائِدَ نَبْتَغِي *** فُنُونَ الْعُلُومِ يَا لَهَـا مِنْ عَطِيَّـةِ

فالاستخدام الإستعاري للرمز الصوفي تمثل في تشبيه الشاعر للعلوم العرفانية بالموائد- « و المائدة ذلك أنها لا تسمى مائدة إلا إذا كان عليها طعام و إلا فهو خوان »[22].و وجه الشبه بين الموائد و العلوم العرفانية لا يدرك بسهولة إلا إذا رجعنا إلى الفعل (تعاطينا)، و الذي يعني (خضنا)، و الخوض لا يكون إلا في العلوم، فعلوم أهل العرفان من شريعة، و حقيقة، ومكاشفة، و محاضرة، و مشاهدة، و علوم تهذيب النفس، و رياضة الروح، متنوعة كتنوع الأطعمة على الموائد فلا يعقل أن هذه الموائد لا تجلب إليها نظر الشرهين للمشاهدة، و الوالهين إلى الحضرة الإلهية.

فالقوة الصوفية الشاعرة لسيدي عبد القادر بن محمد بيّنت كثرة هذه العلوم أولا،

و وجوب التدرج فيها لتناولها،كما تتناول الأطعمة الواحد بعد الواحد، فيستفتح الآكل بالمقبلات لينتهي إلى الفاكهة. و هذا شأن العلوم الصوفية إذ يستفتح المتصوف بعلوم تهذيب النفس فيحصل له الصفاء و يتدرج في علوم أهل العرفان لينتهي إلى فاكهة التصوف و هي المشاهدة.

فسيدي عبد القاهر بن محمد استطاع استخدام خطوط متلاقية بين الموائد

و العلوم رغم إيحاءهما بالاختلاف الكبير، و الذي ألف بينهما علاقة المشابهة في التلذذ بالطاعات المتنوعة للوصول إلى ثمرات هذا الجهاد و هو الشهود، فتعاطي العلوم تصحيح لعقد التوحيد ، و أهم هذه العلوم علوم الشرع ما يؤدي به فرضه ليكون بناء أمره على أساس محكم.[23]

فهذا المعنى الصوفي الجليل واقع موجود في نفس سيدي عبد القادر بن محمد، أراد بشكل رمزي نقل هذا المعنى إلى المتلقي، فكانت إيحائية الصورة الإستعارية لها المقدرة على إشراك المتلقي في فهم عظمة هذه العلوم و كثرتها و شغف الشاعر بالخوض فيها، فالموائد مختلفة عن العلوم، لكن الشاعر جعلها تنتظم معها في نظام متطور أعطى المفهوم الذي أراد الشاعر تحققه من خلال هذه الإستعارة و هو التنوع و التلذذ. مما أعطى حسا إيقاعيا جسد. نناغم الدلالات المختلفة، و التي تألفت و إنسجمت بحكم التنظيم الإستعماري و بهذا إستقامت للشاعر إستعارته ذلك « لأن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، و خرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، و كان بشغف منها أجدر... ».[24]

نستخلص أن سيدي عبد القادر بن محمد إستطاع جمع السند الصوفي للطريقة البوشخية في إيقاع بلاغي إستعاري أغلبه أو تشبيهي، من خلال هذه الصور إستطاع المتلقي معرفة تاريخ هذه

الطريقة ببيان بلاغي، وضح حال كل شيخ و مقامه في هذا الميدان، فكانت كل صورة نفحة من النفحات الشعرية من فيض وجدان الشاعر، و قوة إرتباطه بشيوخه، فكانت الصورة وسيلة إفصاح عن فهم سيدي عبد القادر بن محمد عن كل شيخ ممن ذكر، فأي صورة أبرع من الصور التي جمع فيها سيدي عبد القادر بن محمد عشر قرون من تاريخ العلم الصوفي، فلم يغفل عن ذكر شيوخه كما لم يغفل عن ذكر صفات أحوالهم التي من خلالها و بشيء من التأمل يهتدي بها المتلقي إلى معرفة الطريق إلى الحق « لأنها معاني شريفة متصلة بالأحوال النفسية، و ما فيها من مراقبة النفوس يسمو بها إلى أرفع درجات البيان »[25].

و لا ننسى أن القصيدة كلها رموز إيحائية لمعان صوفية عظيمة، و بهذا تعددت الكنايات في أبيات القصيدة حتى أنه من الصعب حصرها، لنخلص أن هذه الصور ناتجة عن قوة الوجدان في إستقصاء معاني أحوال المعاملات، و طبائع النفوس، و دقة تصوير سيدي عبد القادر بن محمد لأدق الجزئيات في وصف تجربته الصوفية، بصور إيقاعية صوفية تجعل المتلقي في مشاركة وجدانية معه، لا يستطيع أن يغفل ذهنه عن فهم الكنايات و الإستعارات و التشبيهات و المجازات.

إن سيدي عبد القادر بن محمد كان في مقام مخاطبة أهل العرفان، فلا تخلو القصيدة من وصف حال أو مقام يحاول من خلاله الناظم إشراك المتلقي بتقريب الصورة من ذهنه « و لا ننس أن أدباء الصوفية قد يعللون ما يصنعون من الصور و التهاويل فيجمعون بين جمال الحقيقة و روعة الخيال... تفيض بالأخيلة و الصور و التعابير في روعة و قوة ... و إن لهم غاية نبيلة هي غرس الخلق الشريف في أنفس الرجال ».[26]

و نلمس في نظم سيدي عبد القادر بن محمد التناسق و التوازن بين الرمز الصوفي و الصورة البيانية، و التي تنتظم في إيقاع وجداني، من خلال التآلف بين العلاقات البعيدة و المتنافرة، تجمعها قوة شعور سيدي عبد القادر بن محمد الصوفية، فينقل الصورة من المحسوس إلى عالم العرفان الذي يدركه القلب و تفهمه الروح، و تخلق تلك التناغمات الإيقاعية تستصيغها آذان الروح المتلقية بفهم وجداني حقق للنظم روعة و خلودا.

فقد إستطاع سيدي عبد القادر بن محمد بما أوتي من قوة وجدانية خيالية، وهبتها له تدرجاته في الأحوال، و المقامات، و تجربته في الوصول إلى الحق، أن يخضع التأريخ لأعلام التصوف إلى إيقاع

منسجم مع فائدة، تمثلت في عدم الغفلة عن وضع المتلقي في هذه الصورة بنصحه و إرشاده إلى طريق الكمال، بالإقتداء و الإتباع، فكان تاريخ أعلام التصوف و أحوالهم لمدة عشر قرون محصورا في تناغم موسيقي، جمّلته الصور البيانية و الرموز الصوفية، و بهذا منحت الصورة « طابعها الفني الخالد، الناجم عن زخمها الإيحائي، و إيقاع حركتها و إنتظام عناصرها... فبهذه الصورة تنمحي الحدود بين الشعور و الفكر، و يتداخل الإدراك مع الوجدان، و بالتالي تتداخل الحركة النفسية الداخلية مع حركة الفكر و الوعي و تتفاعلان فتتحولان إلى حدس و كشف و إشراق »[27].

العلاقات السياقية في نظم الياقوتة في وقع الإيقاع

للتشكيل اللغوي سواء كان نحويا أو بلاغيا جماليات في النص الشعري، وذلك لما يتم فيه من تركيب على أساس التشابك بين المتواليات و التقارب بين عناصر لغوية متجاورة، فهذا ما يوجه « المتلقي إلى تفهم النشاط اللغوي في إعتبارات بعيدة وراء الصفات الموضوعية، أو الدلالات الموجهة »[28]. فقصيدة الياقوتة بوصفها قصيدة صوفية لا تخلو من الإيحاءات مما يجعل تراكيبها السياقية تكاد تكون رموزا صوفية،منبعها الروح الوجدانية الشاعرة،«لأن المتصوفة عاشوا دهرهم كله في ظلال الشعر فكانوا في أكثر أحوالهم يتمثلون بالأشعار فينقلونها من الصبوات الحسية إلى الأغراض الروحية »[29].

فالمكونات السياقية أو التركيبية تخلق تشكيلات إيقاعية مختلفة، و تمد النشاط الخيالي الشعري بكثير من الإيحاءات، فسيدي عبد القادر بن محمد بدأ قصيدته بصياغة الأفعال في الماضي بقوله:(بدأت، أروم، أهدي)، كلها أفعال إن دلت تدل على زمن مضى، لكنها في سياق قصيدة الياقوتة أراد بها الشاعر المستقبل، و هذا ما يوحي بدلالة قوية على قوة رجاء سيدي عبد القار بن محمد في الله سبحانه و تعالى، و كأنه يجسد في هذا التركيب النحوي بين الفعل (بدأ) في الماضي و متعلقاته، و كذا الفعل (أروم) بمتعلقاته، معنى في الزمن تمثل في مقام الرجاء « و الرجاء تعلق القلب بمحبوب سيحصل في المستقبل »[30].

فالأفعال هذه وقعت موقع مسند أسند إليها الضمير العائد على الشاعر، لأنه هو المتدرج في مقام الرجاء، فأهل التصوف يقرون بأن علامة الرجاء الجهد و الجد، و ذلك عكس التمني الذي يورث صاحبه الخمول و الكسل، و يوضح ذلك المتعلقات بالفعل (أروم) من قوله: (إستفتاح نظم

القصيدة)، ونظم الياقوتة يكاد يكون كله إنارة لدرب السالكين، فكيف لا يكون رجاءه قويا من كان مرامه النصح، و تهذيب النفوس، فهو من خلال هذا التركيب النحوي الذي صاغ أفعاله في زمن الماضي، يريد به المستقبل في ثقة كبيرة من جود الكريم سبحانه و تعالى « فرجاء الرجل عمل حسنة فهو يرجوا قبولها »[31].

و كذا صلاته على النبي صلى الله عليه و سلم، جاءت في تركيب نحوي يفي بغرض إتمام الصلاة و السلام عليه، فالفعل (أهدي) في زمن الماضي أراد به استمرار الصلاة على المختار (ص) ، ليربط جملة الإهداء بإضافة التحية على المجتبى الهادي صلى الله عليه و سلم بحرف العطف ثم، الذي كان له دلالة على معنى وظيفي تركيبي، قام ببيان ذاتية الجملة التي عطفها، و المتمثلة في (أزكى تحية) « لأن أدوات العطف لا تعمل بنفسها و إنما تنوب عن العوامل لضرب من الاختصار و تجنب التكرار »[32].

و كأن سيدي عبد القادر بن محمد يرتب جمله ترتيبا له دلالات جمالية في تشكيل إيقاعي، و موسيقي متناغم لقوله:(أهدي صلاة ثم أزكى تحية)، فإن أفادت ثم الربط، فإنها تفيد التوكيد من خلال التركيز على محبة الشاعر لرسول الله صلى الله عليه و سلم.

فلا يكتفي سيدي عبد القادر بن محمد بإفراد الصلاة على الحبيب صلى الله عليه و سلم، فشفعها بالتسليم عليه، إذ قال (صلاة و تسليما كثيرا) ذاكرا الصلاة مفعول مطلق، و تقدير الجملة أصلي صلاة، و أسلم تسليما، فحذف الفعل، و أبقى على المفعول المطلق « حذف الفعل و الفاعل فيه... فهو حذف جملة... إن الفعل المضمر إذا كان بعده اسم منصوب به، ففيه فاعله مضمرا »[33].

« تعبير دقيق يدل على الحذق بنظام التأليف التركيبي في اللغة...فالمعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ »[34].

و ذلك لأنه حدد الصلاة على الحبيب تأكيدا عليها لأن المفعول المطلق « مصدر يذكر بعد فعل من لفظه لتأكيد معناه »[35]، لكون « لفظ السلام هو المأمور به في تشهد الصلاة و موافقة للآية الكريمة قوله سبحانه و تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَ سَلِّمُوا تَسْلِيمَا ﴾[36] »[37].

فتركيب الجمل في البيتين يوافقان إيقاعا روحيا للمسلم العارف، حيث لا يخلو ذهنه إذا ذكر النبي صلى الله عليه و سلم من الصلاة عليه و تشفيع بالسلام .

و الملاحظ أن الصوفي ربط بين الجملتين بحرف العطف الواو الذي يفيد الجمع بين أمرين متكاملين، فالصلاة هي الدعاء و السلام معناه التحية و الأمان، فضمّ الشاعر جملة إلى جملة.

فخصوصية لغة الشعر و خصوصية لغة التصوف جعلت التركيبات النحوية في نظم الياقوتة تصويرا موجزا إما بالحذف أو الإظهار أو الإضمار كذا بالحروف و الأدوات ذات الوظائف النحوية، و الضمائر، و الأفعال، و الأسماء، و صيغها، و سياقتها، و تركيبها. تنبع من الوجدان الشعوري للشاعر المتفهم لمواقف الخطاب فإذا كان الخطاب موجها لخاصة اعتمد الرمز الصوفي في تراكيب نحوية توضحه و تسهل للمتلقي تصوره في ذهنه، و أما إذا كان في باب النصح وجه الخطاب، للعامة ابتعد عن لهجة الصوفي إلى لهجة الواعظ، ليختصر في حروف الجر عشر قرون من السند الصوفي القائم أولا و أخيرا على الإقتداء بشريعة الرحمن التي بلغها سيد الخلق محمد صلى الله عليه و سلم « و اعلم أن ليس النظم إلا أن نضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، و تعمل على قوانينه و أصوله، و تعرف مناهجه، التي نهجت، فلا تزيغ عنها، و تحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها،

و ذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه، غير أن ينظر في وجوه كل باب

و فروقه... فيعرف لكل من ذلك موضعه،و يجيء به حيث ينبغي له، و ينظر في الحروف التي تشترك في معنى، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى... فيضع كلا من ذلك بمكانه، و يستعمله على الصحة، و على ما ينبغي نه ».[38]

ب ــ الإيقاع الخارجي (التحليل العروضي لنظم سيدي الشيخ)

الزحافات و العلل في ضوء الدلالة الصوفية

«... فأما الأوزان المتركبة من خماسية و سباعية فإن أصل أشراطها على أربعة أجزاء، فمن ذلك الطويل و شطره فعولن و مفاعيلن... إلا أنهم التزموا حذف الخامس من جزء العروض و هو الجزء الرابع فلا يثبتون الخامس الساكن إلا في التصريع المقابل لضرب تام، و يسقطونه في جميع الأعاريض الواقعة في تضاعيف القصيدة...» .[39]

و نظم الياقوتة لسيدي عبد القادر بن محمد على وزن البحر الطويل:

بَدَأْتُ بِحَمْدِ اللهِ قَصْدًا لِنَجْحِ مَا *** أَرُومُ مِنَ اسْتِفْتَاحِ نَظْمِ القَصِيدَةِ

فعـول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعـول مفاعيلن فعولن مفاعلن

فالعروض في النظم كله جاءت على وزن مفاعلن لأن« البحر الطويل عروض واحدة و هذه العروض مقبوضة وجوبا وزنها بعد القبض مفاعلن و القبض حذف خامس الجزء ساكنا، ويدخل على تفعيلتين فقط هما:

فعولن – مفاعيلن- فتصير الأولى فعول، و ذلك بعد حذف النون منها لأنها الحرف الخامس الساكن، و تصير الثانية مفاعلن، و ذلك بعد حذف الياء منها لأنها الحرف الخامس الساكن ».(40)

وفى نظم الياقوتة الشاعر الصوفي قد صرح بتواضعه في علمي النحو والعروض قائلا.

وَلَسْتُ بِذِي نَحْوٍ وَلاَ عَرُوضٍ لِمَا *** يَرُومُهُ مِنْ قَرِيضِنَا ذُو الدِّرَايَةِ

وَ مَنْ رَأَى مِنْ عُيُوبِنَا فَلْيُدَارِكْـهُ *** بِحِلْمٍ وَ لِيُصْلِحَنْهُ بَعْدَ التَّثَبُّتِ

فيؤكد سيدي عبد القادر بن محمد أن إهتمام النقاد يجب أن ينصب على النظم بروية و حكمة، فسيدي عبد القادر بن محمد لا يهمه ظاهر النظم من شكل أو وزن لأن غرضه ليس التقدم في صنعة الشعر و إنما غرضه إيصال هذا العلم العرفاني إلى الغير و تعريفهم بأجل شيوخه، فهدف الناظم إصلاح القلب قبل إصلاح اللسان، و هذا لا يمنع من أنه سهل على المتلقي فهم هذا العلم عن طريق الإيقاع الشعري.

فتمكن سيدي عبد القادر بن محمد في أحواله و مقاماته بفضل من المولى عزّ و جلّ أهمه القدرة الروحية على بثّ هذه العلوم العرفانية في روح المتلقي بسهولة تجعل السمع يطرق لفهم المعنى فكان هذا النظم نظم الياقوتة و يظهر ذلك في قوله:

وَ لَـوْلاَ الكَرِيمُ مِنَّا جَادَ بِفَضْلِهِ*** لَمَا فَاهَ مِنَّا ذُو العُلُومِ بِقَـوْلَـةِ

وَ سَمَّيْتُهَـا اليَاقُوتُ رَفْعًا لِقَدْرِ مَا*** تَسَـلْسَلَ فِيهَا مِنْ شُيُوخٍ عَدِيدَةِ

مُعَـرِّفَةٌ لِشَأْنِهِـمْ وَ طَرِيقِهِـمْ*** وَ أَسْمَائِهِمْ ذَوِي الأَحْوَالِ الشَّرِيفَةِ

غير أن الشعر هو تعبير عن وجدان و كيان قائم بذاته« ... و في هذا ما يدل على عمق العلاقة و غناها و تعقدها بين الصوت و الكلام، و بين الشاعر و صوته، إنها علاقة بين فردية الذات التي يتعذر الكشف عن أعماقها، و حضور الصوت الذي يتعذر تحديده، حين تسمع الكلام نشيدا

لا تسمع للحروف وحدها، و إنما تسمع كذلك الكيان الذي ينطق بها...تسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الروح... » .[41]

فندخل للإيقاع الخارجي في الياقوتة من باب الزحافات و العلل و علاقتها بفضاء الروح الصوفية، و مدا صفاء هذا الإيقاع بصفاء روح سيدي عبد القادر بن محمد، لأن التصوف أصله الصفاء و نهايته المشاهدة، و بين الصفاء و المشاهدة انتقال و تأرجح بين الغيبة و الحضور، و الجمع و الفرق، و التخلي و التحلي، و السكر، و الإفاقة، و التجلي و الاستتار، و الشوق، و الشهود، فالأوزان« تتسع لأغراض النظم في كل حالة من أحوال الشعور و العاطفة التي تعرض للنفس البشرية...[لأنّ] فن النظم ...فن دقيق كامل الأداة مستغن بأوزانه عن سائر الفنون، و لكنه –على هذا– فن مطبوع لا كلفة فيه على قائل ذي قدرة على التعبير، له نصيب من الشاعرية و الملكة الفنية... »[42].

فنكاد نلحظ في قصيدة الياقوتة صفاء الوزن بصفاء حال سيد عبد القادر بن محمد ، فكان منهج هذا الطريق العرفاني على وقع إيقاع البحر الطويل، و ما تنوع فيه من سَمَاعٍ بحكم الزحافات و العلل الواردة في هذا المقطع، نلاحظ تفوق الروح الشاعرة عند سيدي عبد القادر بن محمد بقدر تفوق الروح المتصوفة، فهذه الزحافات و العلل ظهرت فاعليتها في تنويع إيقاع البحر الطويل، حتى يسهل للنظم حمل تلك المعاني الثقيلة في مضمونها الأخلاقي و الصوفي و التوجيهي، مستقطبة حسّ المتلقي الذي يأخذه الإيقاع السمعي إلى عمق التجربة العرفانية لصاحب النظم.

إن سيدي عبد القادر بن محمد من متصوفة القرن العاشر هذا العصر الذي أتهم بالانحطاط الأدبي و الضعف« فكان علينا، و على الباحثين بعامة، أن يدحظوا مزاعم المدعين الذين وسموا تلك الفترة بالإنحطاط الفكري و الأدبي، ثم توسعوا في إدعاءاتهم و ضلالاتهم ليقولوا: عصر الإنحطاط.

إن على الباحثين الجادين المخلصين، أن يردوا ما لصق بحيوات آبائهم و أجدادهم في هذه الفترة الزمانية من التهم باطلة، عارية عن الصحة، بعيدة عن الصدق، خالية من السلامة...إن هذا العصر هو عصر العلم و الإزدهار لا عصر الإنحطاط... » .[43]

و هذا ما يثبت في قصيدة الياقوتة، التي تحمل من معاني التصوف ومقاصد الدين الإسلامي و الشريعة المحمدية، و التفنن في تحديد الطريق الأخلاقي المؤدي إلى الصفاء بالضرورة، في بلاغة إيقاعية و انتظام سياقي رشيق بالإضافة إلى ما تحمله من إبداع إيقاعي يجمع عشر قرون من تاريخ علم التصوف، معرفة بشأن علمائه و أحوالهم و صفاتهم، و محددة سلسلة هذا العلم و عنعنة شيوخه كل هذا نقله في إبداع، الشاعر الصوفي سيدي عبد القادر بن محمد عن طريق إيقاعات تفعيلات البحر الطويل و ما طرأ عليها من زحافات و علل.

و ذكر سيدي عبد القادر بن محمد لأعلام التصوف و تحديد أحوالهم جعل هذا المقطع تكثر فيه الزحافات لأن ذكر أسماء العلم دون تغيّرها إما بكنيتها أو بألقابها، صعب أن يرتب وفق تفعيلات بحر، و أن يحدد وفق إيقاع، لكن سيدي عبد القادر بن محمد سهل للمتلقي حفظ هذه الأعلام، و تحديد صفات أحوالهم و درجات مقاماتهم، رغم ما تخلل بعض الأبيات من علل، كما زوحفت بطريقة معهودة في البحر الطويل، و لا نرجع هذا للشاعر الصوفي بقدر ما نحتمل الخلل في الرواية عنه، و الانتقال هذه القصيدة إلى عصرنا عن طريق حفظها مشافهة، لأن ما ترك سيدي عبد القادر بن محمد جمعه أحد تلاميذه« العلامة السكوني » بعد ثلاثين سنة من وفاته، و قد ذكر ذلك الراهب ميلاد عيسى في قوله « ... و قد أشار لهذا الاسم في بعض الوثائق... و أوّل وثيقة أشارت له ... مخطوط (مناقب سيدي الشيخ) المؤرخ في 1646 من طرف فقيه من فيقيق، سيدي أحمد بن أبو بكر السكوني... »[44].

و العلة التي دخلت في هذا المقطع على تفعيلات البحر، علة الحذف« ما سقط من آخره سبب خفيف،مشبه بحذف ذنب الفرس لأن ذنبه آخره،وكان أصل الجزء مفاعيلن،فحذفت منه،لن(وهي سبب خفيف آخره) فبقي (مَفَاعِيْ)وهذا وزن غير مستعمل بهذا اللفظ،ولو نظرنا إلى وزنه العروضي لوجدناه... وتد مجموع و سبب خفيف، و هذا وزن فعولن، فنقل إلى (فعولن) »[45]، و تكررت هذه العلة في النظم بنسبة 1.54% أي إحدى عشر مرة من أصل سبع مائة و اثني عشرة تفعيلة.

و الملاحظ أن تفاعيل الحشو جاء بعضها ثابت، و بعضها متغير، فالتفعيلة الأولى من البحر الطويل التفعيلة الخماسية فعولن، لحقها زحاف القبض، فصارت فعول، و قد دخل هذا الزحاف في

نظم الياقوتة أكثر من مائتين و ثمانية و ستون مرة من بين سبع مئة و اثني عشرة تفعيلة فعولن، أي ذكرت فعول مقبوضة بمعدل 37.64% نسبة دخول زحاف القبض على فعولن في النظم.

أما العروض و الضرب فقد جاءتا مقبوضتين في جميع أبيات النظم فوردت مفاعيلن ثلاث مائة و ستة و خمسون مرة، دخلها زحاف القبض فصارت مفاعلن و هذا بمعدل 50% أي دون أن يخل الشاعر بنظام العروض و ضربها الثاني في بحر الطويل.

كما دخل الخرم ثلاث مرات على التفعيلة فعول المقبوضة في أول جزء من أول البيت فأصبحت عول و نقلت إلى فعل« فإذا خالف الصدر سائر أجزاء البيت بخرم سمي ابتداء » .(46)

«...فيحذف الخرم من الطويل الفاء من (فعولن) فتبقى عولن و تنقل إلى فعلن بسكون العين، و كذلك الفاء من (فعول) المقبوضة فتبقى (عول) و تنقل إلى فعل... و إذا دخل الخرم و هو مقبوض سمي ذلك ثرما... » .(47)

و ذلك في البيتين التاليين و لم يدخل الثرم إلا عليهما و ذلك بنسبة 0.42%

كَيْفَ لِمُسْرِفِ الطَّعَامِ وَشُرْبِهِ *** يَمُوتَ شَهِيدًا أَوْ عَلَى خَيْرِ مِلَّةِ

فعل مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

كَيْفَ لِمُغْتَابِ الوَرَى ذِي نَمِيمَةِ ***يَذُوقُ مَذَاقًا أَوْ يَفُوزُ بِشَمَّةِ

فعل مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

و لا يختلف نسبة دخول زحاف القبض على مفاعيلن في نظم الياقوتة إذا إستثنينا العروض و الضرب المقبوضتين بمعدل 50%، فقد دخل هذا الزحاف على هذه التفعيلة أكثر من مئة و واحد و أربعين مرة من أصل ثلاث مئة و ستة و خمسون تفعيلة مفاعيلن أي بنسبة 39.60% و بنسبة 19.80% من مجموع التفعيلات مفاعيلن في النظم كاملا، أي من أصل سبع مائة واثني عشرة تفعيلة مفاعيلن وردت في النظم، و يسمى ذلك الفصل« هو: العروض المخالفة لحشو البيت، لبنائها على ما لا يكون فيه صحة و إعتلال، كما في مفاعيلن في عروض الطويل للزوم القبض لها و عدم لزومه في الحشو... » .(48) كما دخل على هذه التفعيلة مفاعيلن زحاف الكف خمس مرات من أصل سبع مائة و واحد و عشرون تفعيلة مفاعيلن أي نسبة 0.70% و الكف « زحاف مفرد يدخل على السابع الساكن عندما يكون ثاني سبب فيسقطه و يكفه ».(49)

و هذا يتضح أكثر في الجدول التالي بنسب تقريبية:

الزحاف أو العلة		الكف	القبض	الثرم	الحذف
الحشو	**فعولن**	/	%37.64	%0.42	/
الحشو	مفاعيلن	0.70	%19.80	/	%1.54
العروض و الضرب	مفاعيلن	/	%50	/	/

فعولن	الصحيحة	%61.93
مفاعيلن	الصحيحة	%27.94
مفاعيلن بإستثناء الضرب و العروض	الصحيحة	%55.89

لنصل إلى النتيجة النهائية لتحديد صفاء القصيدة، وردت مفاعيلن صحيحة في النظم 27.94 % من أصل سبع مائة و اثني عشرة تفعيلة مفاعيلن أي مائة و تسعة و تسعون تفعيلة مفاعيلن صحيحة، أمّا بإستثناء الضرب و العروض فوردت مفاعيلن صحيحة في النظم بنسبة 55.89% من أصل ثلاث مائة وستة و خمسون تفعيلة، و ذلك لأن الزحاف في الضرب و العروض لازم.

أمّا فعولن فوردت صحيحة في القصيدة بنسبة 61.93% أي أربع مائة و واحد و أربعون تفعيلة فعولن صحيحة من أصل سبع مائة و اثني عشرة تفعيلة.

ليكون نسبة الصفاء في القصيدة 69.94% أي تسع مائة و ستة و تسعون تفعيلة صحيحة من أصل ألف و أربع مائة و أربعة و عشرون تفعيلة وردت في النظم ككل.

أمّا المزاحفة و المعتلة فوردت بنسبة 20.05% أي أربع مائة و أربعة و عشرون تفعيلة في النظم.

نسبة التفعيلات الصحيحة في النظم:

صحيحة	%69.94

مزاحفة أو معتلة	%30.05

فهذه النسب التقريبية تبيّن نسبة دخول الزحاف على تفعيلات البحر في نظم الياقوتة، وهذه النسب إذا إستثنينا منها العروض والضرب فأغلبها سليمة وهذا ما يعكس صفاء وجدان الشاعر فقد أدَّت التفعيلات وما دخل عليها من علل وزحافات دورها الإيقاعي في التأثير على المتلقي من خلال لفت إنتباه السَّمع، وبالضرورة الوجدان، فكان سيدي عبد القادر بن محمد قد ألقى للملتقي بتجربته الصوفية في إيقاع حملته إصطلاحات و رموز المعاني الصوفية،لينتهج لغة أشدُّ وضوحًا في نصحه و إرشاده للملتقى المستمع بروحه وكيانه .

لينتقل هذا الأخير إلى فهم التصوف و مصادره وأحواله في إيقاع ووزنٍ جَمَعَ عشر قرون من تاريخ هذا العلم ومن أعلامه موضحًا صفاتهم وأحوالهم ومقاماتهم التي بلَغُوها .وبهذا كان للبعد الإيقاعي الخارجي في النظم دورًا هامًا في إيضاح وتحديد المعاني الصوفية، والتأريخ لها .وهذا ما يؤكد على أنَّ روح الصوفي في هذا النظم امتزجت بروح الشاعر الذي نظم بقوة متمكِّنة من ضبط الوزن، والتحكم بخصوصياته لأن « الوزن والقافية إن خصا بالشعر ،فليست الضرورة واعية إليها لسهولة وجودها في الطباع من غير تعلم »[50].

الضرورات الشعرية في ضوء الدلالة الصوفية

فالضرورات الشعرية هي عيوب « تنبثق عن التناقض الحاصل بين الطبيعة الإيقاعية واللغوية.وترجع إلى عجز عن الملاءمة بينهما .فيقع تسليط البعد الإيقاعي على النظام اللغوي ويتم إجباره على المطاوعة قهرًا وإستبدادًا...يؤدي ذلك....إلى التصرف في بنية الألفاظ »[51].

ونظم الياقوتة لا يخلو من هذه الضرورات التي فرضتها طبيعة الموضوع وتركيبات الوزن فقوله:

وبَعْـدُ فَفَضْلُ اللهِ يُؤْتيهِ مِنْ يَشَا *** بِمَحضِ تَفَضُّلٍ منٍّ ورَحْمَـة

فعــول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعـول مفاعلن فعولن مفاعلـن

فَنــيتُ فَلمْ يُغنِ الفَنّا عن بَقَائِنا *** وَلَيْسَ البقَا يُغْنِي عَنِ العَدمِيّـةِ

فعــول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعـول مفاعلن فعول مفاعلـن

وَلَكِنَّ جِلْبَابَ الحَيَـا وَ تَأَدُّبِـي *** مَـعَ اللهِ يَحْجُبانِ تِلْكَ المَقَالَـةِ

فعــولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعـولن مفاعلن فعولن مفاعلن

حَفِظْتُ عُلُومًا لَمْ تسعْها سَمَاؤُها *** وَلَـمْ يَبْلغ إنتهَاهَ أَهْلُ الإِشـَارَةِ

فعـول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعـولن مفاعلن فعولن مفاعلن

فالمسألة متعلقة بإخضاع اللفظ للوزن ممّا يؤدي « إلى حذف ما بالمعاني إليه حاجة وزيادة ما بالمعاني غنى عنه »[52].

ومن ذلك مدُّ الشاعر للمقصور في لفظة رضًا أضاف إليها همزة مد بقوله :

فَلـمَّا رَأى رِضَاء لَيْسَ بِدونِهِ *** كَسَانِـي رِدَاءَ قُرْبِهِ وَالخِـلاَفَةِ

فعـولن مفاعلن فعول مفاعلن فعـولن مفاعلن فعولن مفاعلن

« مد المقصور فيه خلاف،فأجازه الكوفيون وطائفة من البصريين،وإحتجوا على منعه بأن مَدَّ المقصور لا يتصور إلاّ بأن يزاد في الكلمة ما ليس في أصلها،وإنما يجوز في الضرورة رد الكلمة إلى أصلها،لا إخراجها عن ذلك ،وإحتج الكوفيون على إجازته بالسماع والقياس »[53].

و يقول سيدي عبد القادر بن محمد:

وَ لاَ الفَرْقُ أَيْضًا حَاجِبٌ لاجْتِمَاعِنَا***وَ لاَ الجَمْعُ لِي عَنْ ذَاكَ جَاءَ بِعَكْسَةِ

فعـولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعـولن مفاعيلـن فعول مفاعلن

أورد صاحب الياقوتة لفظة عكس على صيغة التأنيث و ذلك بقلب هاء الضمير إلى تاء مؤنث محافظة على روي القصيدة، فاللفظة بعكسه أصبحت بعكسة لضرورة الإلتزام بحرف الروي التاء.

وَ قَدْ جَاءَ وَ لْتَكُنْ بِمُحْكَمِ ذِكْرِهِ *** إِلَى المُفْلِحُونَ أَيْنَ أَهْلُ الإِجَابَةِ

فعـولن مفاعلن فعول مفاعلن فعـولن مفاعلن فعولن مفاعلن

فقد أبقى المفلحون مرفوعة رغم أنها مسبوقة بحرف جر "إلى" غير أنه إقتبس هذه اللفظة من القرآن الكريم فيقول في الشطر الأول: و قد جاء و "لتكن" بمحكم ذكره.

فكانت لفظة و "لتكن" و لفظة "المفلحون" من قوله تعالى:(وَ لْتَكُنْ مِنْكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الخَيْرِ وَ يَأْمُرُونَ بِالمَعْرُوفِ وَ يَنْهَوْنَ عَنِ المُنْكَرِ وَ أُولَئِكَ هُمُ المُفْلِحُونَ)[54].

و معنى الآية الكريمة أشار إليه صاحب الياقوتة في البيت الذي قبله بقوله:

دَعَـوْتُ إِلى بَابِ الكَرِيْمِ عِبَادَهُ *** دُعَاءَ مَأْذُونٍ لَمْ يَزل عَنْ بَصِيـرَةِ

و كأنه أراد أن يستشهد لهذا البيت بآية من محكم تنزيله عزّ و جلّ فأورد مضمونها بالإشارة إليها بأول كلمة "و لتكن" و آخر كلمة في الآية الكريمة "المفلحون" لذلك أبقى على لفظة المفلحون مرفوعة كما وردت في الآية. «كما عمد إلى أن يشتق للمسمى من اسمه آخر » .(55)

اما ما جاء في قوله ضرورة حذف علامة الاعراب من الحرف الصحيح

وَ حُـزْنٌ وَدَمْعٌ سَاكِبٌ ثُمَّ لَوْعَةٌ *** وَ شَغْفُ قُلُوبِ الوَالِهِينَ بِزَفْـرَةِ

فعـولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعــول مفاعيلن فعول مفاعلن

فإضطر الشاعر للتخفيف بتسكين فاء « شَغَفَ » التي أصبحت شَغْفٌ على وزن فَعْلُ، موازاة للألفاظ السابقة لها في الشطر الأول حُزْنُ و دَمْعُ، لَوْعَةُ حتى يصح الإيقاع و في ذلك قال سيبويه: « في قولهم...ألا تراهم قالوا في كَبَدٍ، كبْدٍ... »(56).

القافية في وقع الدلالة الصوفيــة

يقول القرطاجني « فأما ما يجب إعتماده في وضع القوافي و تأصيلها فإن النظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكن، الثانية جهة صحة الوضع، الثالثة جهة كونها تامة أو غير تامة، الرابعة جهة إعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مظنة إشتهار الإحسان أو الإساءة.و لكون القافية يجب أن يتحفظ فيها من هذه الجهات الأربع قال بعض العرب لبنيه: « أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، و أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه و إطراده، و هي مواقفه، فإن صحت إستقامت جريته حسنت مواقفه و نهاياته »(57).

فسيدي عبد القادر بن محمد إلتزام قافية رويها حرف التاء المشبعة، الموصولة بحرف لين أي قافية « مطلقة مجردة »(58)

وَ لاَ الفَرْقُ أَيْضًا حَاجِبٌ لاجْتِمَاعِنَا***وَ لاَ الجَمْعُ لِي عَنِ ذَاكَ جَاءَ بِعَكْسَةِ

فعــولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعــولن مفاعيـلن فعول مفاعلن

فقافية هذا البيت: عَكْسَتِيْ فـاعلن

و نوع هذه القافية « المتدارك:هو متحركان متواليان بين ساكني القافية...»(59). سيدي عبد القادر بن محمد في إهتداءه إلى الألفاظ الصوفية، التي منبعها وجدانه العرفاني، موزونة على قدر القافية و مقاطعها، و التي أوحت بقوة إيقاعية، فكانت حركات و سكنات القافية في النظم بما تقتضيه تفعيلة

الضرب الثاني لعروض البحر الطويل و التي صفتها اللازمة القبض على وزن مفاعلن، فوردت أوزان الأبيات متناسقة، و من هذه الألفاظ التي شَغَفَ بها سيدي عبد القادر بن محمد سمع المتلقي، قوله (عطيّة، المحبّة، البصيرة، رؤية، الولاية، السريرة، خليفة، الأجلة، الإرادة، ضرة، العبودة، رفعة، الحقيقة، همّة، المشيئة، الإفاقة، فناية، عزلة، غيبة، نقية، حكمة، رتبة، خصاصة، وسيلة، سنة، الشريعة، الإجابة، التثبّت، نعمة، الأمانة، العقيدة، الدراية، إطمأنّت، اللّدنية... ».

و في نظم الياقوتة تستمد وظيفتها من ترابط البيت فينتج ائتلاف بين معنى القافية و معنى البيت، و بهذا فالقافية « تكون عبارة عن قواعد للبناء يتركب عليها و يعلو فوقها فيكون ما قبلها مسوقا إليها و لا تكون مسوقة إليه فتقلق في مواضعها و لا توافق ما يتصل بها »[60].

و الملاحظ أن سيدي عبد القادر بن محمد إستطاع أن يخلق إئتلافا بين الجانب اللغوي و الجانب الإيقاعي، حتى كأن البيت كله كلمة واحدة و الكلمة بأسرها حرف واحد.[61]

فقد إستطاع أن يجعل القافية من حوافر النظم، الذي عليها جريانه و إطراده و الملاحظ إستقامتها و حسن نهايتها « و يلاحظ أن البحر الذي ينظم فيه الشاعر يفرض عليه إلى حد ما إختيار الكلمات على أوزان معينة في القافية »[62].

و تكاد تخلو قافية النظم من العيوب، فرغم تكرار سيدي عبد القادر بن محمد لبعض الألفاظ التي منها مقاطع القافية كلفظة (قصيدة، رحمة، الولاية، الإرادة، البصيرة...)، غير أنها لا تدخل في ما يعرف بالإيطاء و ذلك لتكرارها « ككلمة الروي لفظا و معنى »[63]، بعد أكثر من سبعة أبيات.

أما التضمين فورد في بيت واحد حيث إفتقرت قافية البيت الأول إلى البيت الذي بعدها. حيث كان ربط كلمة روي البيت الأول بالبيت الذي يليه و ذلك في قول الناظم:

وَ مَـا مِنْ مَقَامٍ شِئْتُ فِيهِ إِقَامَةً *** إِلاَّ وَ هَوَاتِفُ النِّدَا بِالحَقِيقَـةِ

تُنَادِي هَلُمَّ فَاخْلَعِ النَّعْلَ وَ ادْخُلَنْ *** لَكَ الحُكْمُ أَوْ بِكَ المَكَارِمُ حُفَّتِ

فإشتمل البيت الأول على الفاعل الهواتف و إفتقر إلى البيت الثاني الذي إشتمل على الفعل تنادي، و سمي بالتضمين « لأنك ضمّنت البيت الثاني معنى الأول لأن الأول لا يتم إلا بالثاني ».[64]

كما كانت صيغ كلمات القوافي على هذه الأوزان: فضيلة مثل خليقة فعلة مثل رحمة، فعلة مثل ذرّة، الفعليّة مثل اللدنيّة، التّفعل مثل التّثبت، الفعالة مثل الإرادة، و إختلاف صيغ هذه الألفاظ و ثباتها على وزن موحد فرضته القافية، فجعلت إيقاع النظم متجانس، متناسق، متآلف ما بين المعاني المرجوة و الأوزان المفروضة وفق إيقاع معين « .. فالإيقاع المنتظم أساس قرض الشعر... »[65].

الإنشاد في ظل الإيقاع الصوفـــي

« تفرّد أهل الصوفية بين أهل الأدب و الأخلاق بالتجويد في الموسيقى و الغناء، فهم الذين نظروا في ذلك نظرا فلسفيا و هم الذين جعلوا الموسيقى و الغناء من المشاكل الخلقية و هم الذين صيروا إنشاد الشعر في المحافل العلنية بابا من الأدب الرفيع...»[66].

فمبدأ التناغم في نظم سيدي عبد القادر بن محمد الذي فرضه توالي حركات و سكنات البحر الطويل يعطي أبعاد روحية و جمالية على مجمل العلاقات الناشئة بين ألفاظ الأبيات، من هذا يبرز دور الإيقاع في المحافظة على النظم بإعطائه قالبا إنشاديا محددا في البحر الطويل، لأن العرب كانت « تزن الشعر بالغناء و إن الغناء ميزان الشعر »[67].

فنظم سيدي عبد القادر بن محمد موجه إلى عقل وشعور المتلقي معا، و لذلك يجب أن يكون الإيقاع الذي يزن هذا النظم رزين، يجعل المتلقي في حالات شعورية تأملية، دون أن يلغي عقله في فهم المعاني الجليلة، التي يحملها النظم. و ذلك لأن « الإيقاع و الموسيقى ينساب إلى النفس و يغمرها بشعور خاص قبل أن ينتبه الوعي إلى معنى الألفاظ و السياق ».[68]

فتناغم الألفاظ في النظم وفق تركيب البحر الطويل واضح، خاصة في اعتماد سيدي عبد القادر بن محمد الترصيع « من قولهم: رصعت العقد، إذا فصّلته، و هو أن يكون حشو البيت مسجوعا »[69].

الموسيقى و الإنشاد عند الصوفي العارف هي فن الإلقاء الذي فيه تهذيب للأرواح و القلوب لأن « السماع عندهم بالحق و من الحق...و الذين يكون سماعهم بالله و من الله و إلى الله هم الذين وصلوا إلى الحقائق و عبروا الأحوال، و فنوا عن الأفعال و الأقوال، و وصلوا إلى محض الإخلاص و صفاء التوحيد »[70].

إنشاد القصائد الصوفية ليس بالجديد في مجالسهم، « فلكل طريقة مجلس سماعها المميز، فالطريقة الرفاعية و القادرية تتميز باستعمال المزاهر و الطبول، و الرحمانية الأدوات النحاسية، فيسمع الصوت من بعيد، و لا يستطيع من يحضر لأول مرة أن يفهم شيئا من الكلام المنشد شعرا، أما الطريقة الشاذلية ففي بعض فصولها إنشاد بصوت عال و حركة تبدأ هادئة ثم تزداد عنفا و لا يرافقها آلات نهائيا... »[71].

و الطريقة البوشيخية التي أسسها سيدي عبد القادر بن محمد هي امتداد للطريقة الشاذلية، و هي كما توصف فجر الطريقة الشاذلية، و لا ننكر أن الإنشاد ساعد على حفظ الكثير من التراث الصوفي في وزن إيقاعي، و البحر الطويل مقاطعه كثيرة مما جعل نظم سيدي عبد القادر بن محمد يتصف برزانة الإيقاع الذي يجعل النغم تأملي مثل قوله:

سَكِـرْنَا وَ هُمْنَا بِالشَّرَابِ فَبَيْنَمَا *** أَنَـا بَيْنَ حَالِ غَيْبَةٍ وَ إِفَاقَـةِ

نلحظ أن الإنشاد يجعل المتلقي يقف عند لفظة بالشراب، نطقا للشين الساكنة و الوقوف عند الشين المتحركة بالضغط على الحرف، ليوازنها في الشطر الثاني بالوقوف عن الساكن في لفظة غيبة و إطالة المد في نطق الياء الساكنة « فيمد الصوت الساكن، و هذا ما يسمى بالقيمة الكيفية فتحدث في أصوات اللين و الأصوات الساكنة على السواء »[72].

فيسير الشطر الأول من البيت سلسا حتى يبلغ نقطة السكون في نون مفاعيلن الأولى فتمد بالإنشاد ليكون الضغط على فاء فعولن الثانية بالموازاة يكون نفس الإلقاء في الشطر الثاني فيكون الإنشاد ظاهرا على هذا الشكل و في جميع أبيات النظم:

فعولـن مفاعيلن فعـولن مفاعلن فعولن مفاعـيلن فـعولن مفاعلن

-U-U-|-U ×---U--U -U-U--U× ---U--U

وهذا ما أعطى الأبيات موسيقى تأملية في ظل اتحاد الوزن و الإيقاع و النغم و المعنى، فكأن المنشد يقف عند المهم في البيت مثل الشراب، غيبة، فإستمعت،إذا بحسن، إذ فهمت، كله، عوالم، اخترت...

و بهذا شكل هذا التناغم الموسيقي الرزين في قصيدة الياقوتة يبرز مظاهر النشاط الروحي في النظم، الذي ينتقل بين الذكر المقامات و الأحوال إلى النصح و الإرشاد و التوجيه، نلاعتبار

بسلوك الطريق السليم، ثم سلسلة الشيوخ و أحوالهم و صفاتهم، فهذه الموسيقى الصوفية « تحولت مع الزمن إلى مرجعية أدبية و روحية اكتسبت بطابع خاص مستند إلى تقاليد الذكر، و الرياضة الروحية التي مارسها الصوفيون في رواياتهم المنتشرة في أرجاء العالم العربي و الإسلامي...ساهمت في إبراز الأبعاد و القيم الروحية لعقيدة التوحيد الديني في الإسلام عبر موسيقى التصوف و ما تتضمنه من أناشيد و موشحات و ابتهالات بالمحبة الإلهية، ذاكرة النبي صلى الله عليه و سلم و سائر الأنبياء، و ذكر مناقب الأولياء الصالحين

و خصالهم و مآثرهم... و تصنف الموسيقى الصوفية أدبيا و فقهيا تحت مصطلح السماع »[73].

و الأكيد أننا لا نغفل عن دور القافية في تنويع موسيقى النظم الصوفي، لأن لها سلطان على إيقاع و نغم القصيدة كاملة، كما لحظنا موسيقاها لا تخرجها عن دلالاتها الصوفية النابعة من وجدان الشاعر.

الإحالات

(1)- أحمد عبد السيد الصاوي- النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني- دراسة مقارنة – الهيئة العامة للنشر و التوزيع- الإسكندرية- سنة 1979م- د.ط- ص193.

(2) – السيد قطب- النقد الأدبي أصوله و مناهجه- الطبع و النشر- دار الفكر و دار الكتاب الحديث- الكويت- د.ط- ص56.

(3) – المصدر نفسه- ص69.

(4) – الإمام القشيري- الرسالة القشيرية- ج01- ص120.

(5) – أحمد عبد السيد الصاوي- النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني- ص 240 .

(6) – سورة المزمل- الآية الكريمة 05 .

(7) – سورة العنكبوت- بعض الآية الكريمة 69.

(8) – الإمام القشيري- الرسالة القشيرية- ج01 – ص 166 .

(9) – وهب أحمد رومية- شعرنا القديم و النقد الجديد- سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت- مارس 1996 –د.ط- ص 25 .

(10) – سيد قطب- النقد الأدبي أصوله و منهجه- ص 131 .

(11) – أحمد المعداوي- أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث- منشورات دار الآفق الجديدة- المغرب. ط01 – السنة 1993 – ص 24 .

(12) – أحمد علي الدهان- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا و تطبيقا- دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر – دمشق – ط01 – 1986 –ج02 – ص 792

(13) – الإمام القشيري- الرسالة القشيرية- ج01 – ص137 .

(14) – ابراهيم أنيس– موسيقى الشعر– ص54.

(15) – ابتسام أحمد حمدان– الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي– ص111.

(16) – أبو حيان التوحيدي– الامتاع و المؤانسة– تحقيق هريد الشيخ محمد، إيمان الشيخ محمد– بيروت، لبنان– دار الكتاب العربي– الطبعة الأولى– 2004م– ص138.

(17) – عبد القاهر الجرجاني– دلائل الإعجاز– ص367.

(18) – ابتسام أحمد حمدان– الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي– ص125.

(19) – ابتسام أحمد حمدان– الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي– ص139.

(20) – الكلاباذي– التعرف لمذهب أهل التصوف– ص157.

(21) – سورة المائدة– بعض الآية الكريمة 83.

(22) – أبو هلال العسكري– الفروق في اللغة– ص310.

(23) – الرسالة القشيرية– ج1– ص170 بتصرف.

(24) – الخطيب القزويني– التلخيص في علوم البلاغة– ص403.

(25) – زكي مبارك– التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق– ج1– ص101.

(26) – المصدر نفسه– ج1– ص102.

(27) – ابتسام أحمد حمدان– الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي– ص262.

(28) – تامر سلوم– نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي– ص94.

(29) – زكي مبارك– التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق– ج1– ص194.

(30) – الإمام القشيري– الرسالة القشيرية– ج1– ص102.

(31) – الإمام القشيري– الرسالة القشيرية– ج1– ص202.

(32) – تامر سلوم– نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي– ص92.

(33) – ابن جني – الخصائص– ص380.

(34) – أحمد عبد السيد الصاوي– النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني– ص188.

(35) – زين العابدين حسن– المعجم في النحو و الصرف– دار العربية للكتاب– دار النشر و الطبع– الطبعة الأولى– 1981م– ص185.

(36) – سورة الأحزاب– بعض الآية الكريمة 56.

(37) – عبد الله طواهرية– الياقوتة– ص45.

(38) – عبد القاهر الجرجاني– دلائل الإعجاز– ص64-65.

(39) – حازم القرطاجني– منهاج البلغاء و سراج الأدباء– ص232.

(40) – رضوان النجار– التوجيز الصافي في علمي العروض و القوافي– الطبقة الأولى– الجزائر– 2003– ص89.

(41) – أدونيس– الشعرية العربية – دار الأداب– ط1– 1985– ص06.

(42) – عباس محمود العقاد– اللغة الشاعرة– ص38.

(43) – رضوان النجار– حركة النقد الأدبي في الجزائر– القرنان العاشر و الحادي عشر الهجريان– الجزائر– ط1– 2003م– ص37.

(44) – Milad AISSA-Elabiadh sidi cheikh, le 07 Déembre 1984– المخطوط مكتوب على الآلة الراقنة، كتبه الراهب ميلاد عيسى كان أب في دير (كنيسة) متواجدة حاليا في الأبيض سيدي الشيخ، كان باحثا في تاريخ و معالم المنطقة، قدم إليها قبل الثورة التحريرية 1954 و كتب الكثير عن المنطقة، و ترجم نص الياقوتة إلى اللغة الفرنسية.

(45) – رضوان النجار– التوجيز الصافي في علمي العروض و القوافي– ص90.

(46) – جار الله الزمخشري– القسطاس في علم العروض– تحقيق فخر الدين قباوة– مكتبة المعارف بيروت– لبنان– ط2– 1989م– ص64.

(47) – رضوان النجار– الوجيز الصافي في علمي العروض و القوافي– ص92.
(48) – جار الله الزمخشري– القسطاس في علوم العروض– ص64.
(49) – رضوان النجار– الجواهر في البحور و الدوائر– ص109.
(50) – قدامة ابن جعفر – نقد الشعر – ص61.
(51) – محمد لطفي اليوسفي – الشعر والشعرية – الدار العربية للكتاب سنة 1992 –د.ط– ص 74 .
(52) – ابن قتيبة – الشعر والشعراء، تحقيق أحمد صقر– مصر – القاهرة – دار التراث– د.ت– د.ط ص32.
(53) – ابن عصفور الإشبيلي – ضرائر الشعر – ص38.
(54) – سورة آل عمران– الآية الكريمة 104.
(55) – ابن عصفور الإشبيلي– ضرائرالشعر– ص239.
(56) – سيبويه– الكتاب في النحو– صححه– هوتوبع درنبرغ– طبع في باريس– مطبعة العامي الأشرف– سنة 1881– ط 01 – ج01– ص 320 .
(57) – حازم القرطاجني– منهاج البلغاء و سراج الأدباء– ص 721 .
(58) – رضوان النجار– الوجيز الصافي في علمي العروض و القوافي– ص 203 .
(59) – موسى الأحمدي– المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي– ص308.
(60) – مصطفى لطفي اليوسفي– الشعر و الشعرية– ص68.
(61) – البيان و التبيين– ج01– ص67– بتصرّف.
(62) – محمد عوني عبد الرؤوف– القافية و الأصوات اللغوية– مكتبة الخانجي مصر– 1977– د.ط– ص128.
(63) – موسى الأحمدي– المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي– ص317.
(64) – الخطيب التبريزي– الكافي في العروض و القوافي– ص132.
(65) – يوسف عبد أنطوان عكاري– الموسوعة الموسيقية الشاملة– القسم النظري– دار الفكر اللبناني– بيروت– الطبعة الأولى– 1994– ج01– ص176.
(66) – زكي مبارك– التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق– ج02– ص216.
(67) – المرزباني– الموشح–تحقيق البجاوي علي محمد – القاهرة–دارالفكر العربي د. ط– د. ت– ص39.
(68) – سيد قطب– النقد الأدبي أصوله و مناهجه– ص74.
(69) – محمد عوني عبد الرؤوف– القافية و الأصوات اللغوية– ص102.
(70) – زكي مبارك– التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق– ج02– 222 .
(71) – عمر مهملات– مقال "حنب تراث و فن" يومية الجماهير– رقم العدد108 12 .
(72) – محمد عوني عبد الرؤوف– القافية– ص 152 .
(73) – عبد السلام التركماني– مقال عن الإنشاد الصوفي في طرابلس– يومية البلد– يومية سياسية شاملة– طرابلس– ليبيا– 07-06-2006 .