رمزية إيقاع شعرية المتصوفة وضفافها المعرفية
(ديوان أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي أنموذجا)

أ.د معمر حجيج جامعة باتنة1

الملخص:

إن هذه الدراسة الموسومة برمزية إيقاع شعرية المتصوفة وضفافها المعرفية في الجزائر، والتي اتخذت من أحمد العلاوي المستغانمي أنموذجا، ومن ثم تحاول طرح إشكالية شعرية الرمزية الصوفية التي تعد ثورة بلاغية ديناميكية من خلال بعديها المعرفي ولذتها الجمالية، كما تدرس قضية الإيقاع الذي يضم البحر والقافية والأطر المحددة وغير المحددة، وتكشف في الوقت نفسه عن رمزية إيقاع أي شعرية، ولن تتحقق إلا بالمكونات الأربعة: الأوزان والقوافي والتنسيقات والهندسات الصوتية من منظور تاريخ الشعرية الجزائرية قديما وحديثا.

الكلمات المفتاحية:الصوفيةــ المعرفية:الشعريةــ الرمزــ الرمزيةــ الإيقاعــ الوزنــ القافيةــ التنسيقات الصوتية الهندسات الصوتية.

Abstract:

This article with the title: the rhythmic symbolism of the poetic sophism and its epistemological and aesthetic frontiers in Algeria has taken the sophist poet Ahmed Alaoui Mostaganimi as an example. It exposes the problematic of the poetic symbolism of sophism which is considered as a dynamic rhetoric revolution through its two dimensions: epistemological and aesthetic pleasure. Additionally, it studies the question of rhythm which comprises the concept of style, rhyme, and fixed and non-fixed forms, and it reveals at the time the rhythmic symbolism of any poetic. This cannot be achieved without its four components: meter, rhymes, phonetic structures and architecture from the point of the history of old and modern Algerian poetic.

Key words: sophism, epistemology, poetic, symbol, symbolism, meter, rhythm, rhyme, sound patterns, phonetic architecture.

أولا ـ المدخل:

إن عملية إرساء التاريخ الحضاري الثقافي الروحي والفكري في أمة من الأمم لا يتم إلا بالكشف عن فضائه الحقيقي الذي يصنع فيه، ولن يكون الفضاء الصانع للأداء الثقافي المنتظم في القرون الماضية في الجزائر سوى الزوايا، بل إن كل انطلاقة ثقافية متميزة عن الآخر بمقوماتها المحددة لهوية شخصية صانعيها في تلك الفترة تبدأ من الزوايا وطرقها، فهذا التكثيف الإشعاعي الحضاري لمهمات الطرق تجعلها صورة مصغرة للحركية التاريخية للأمة روحيا وفكريا وأدبيا واجتماعيا واقتصاديا وسياسيا.

وهكذا نتصور الزوايا بأنها كانت مراكز استقطاب لكل عبقريات الأمة، وما دامت بهذا الأهمية، فلن نستطيع كتابة التاريخ الحضاري والثقافي والروحي إلا من خلال الكشف عن منظومة الزوايا، وتوزعها الفضائي جزائريا، وبهذا الصنيع يمكن لنا الكشف عن كل المنظومات النسقية المكونة لتراث الأمة ولذاكرتها التاريخية وروحها الخلاقة.

إن الكشف عن دور الزوايا وطرقها يقدم لنا روح التاريخ بكامل ثرائه وحيوية حركته المتأصلة في ذاكرة الأمة بعد أن يتحول إلى حمولة ثقافية سيميائية نوعية رمزية قابلة للتداول والتخاطب والتوارث بحسب نماذجها التربوية الراقية، والمعبرة عن حقائق ربانية قدسية، و سلوكات روحانية إيمانية تعبدية وشعريات وجدانية.

إن الزوايا والطرق هي نواة محور الدفع الحضاري بجميع أبعاده، ومكوناته، وتجمع في وظيفتها بين المؤسسة الرسمية المحافظة على القيم الدينية والأخلاقية والثقافية والاجتماعية وحتى الاقتصادية والعسكرية الإستراتيجية، وبين المؤسسة الشعبية في إضفاء روح الاجتهاد الآني في التواصل والحراسة على كينونة هذا الفضاء بوصفه صمام الأمان لاستمرار طابع الهوية الحضارية التي تصنع في مخابر هذا الفضاء، وتتحصن فيه؛ وعلى هذا الأساس سيكون دورها هو المحافظة على وحدانية القولبة على مستوى المجتمع والأفراد والفكر والآداب؛ ويعني ذلك العمل باستمرار على نمذجة الشخصية الجزائرية المسلمة باصطناعها للأساليب الدعوية بروح تربوية سامية؛ وبمعنى آخر هي الدافع بالعملية التهذيبية بين قطبي الرؤية الدينية الإيمانية في الشؤون التعبدية، والرؤية الاجتماعية في التنوع والاختلاف، وقبول الآخر في شؤون الاجتهادات الدنيوية العلمية والأدبية والفكرية.

ثانيا ـ محاور البحث الأساسية:

في ضوء الحقائق السابقة وزعنا هذا البحث على ثلاثة محاور: محور الخلفية التاريخية ومحور مفهوم الرمز والشاعر الصوفي و محور الرمزية الإيقاعية من خلال نماذج من شعرية العلاوي.

1 ــ المحور الأول، ويتضمن الآتي:

أ ــ البعد التاريخي والمعرفي للشعر الصوفي في الجزائر:

إن القراءة التاريخية للنص الشعري الصوفي الجزائري الحديث، يجعلنا نقتنع بأنه امتداد لتلك الهزة الجمالية والفكرية التأويلية الروحية التي أحدثتها الفتوحات في المغرب بعد الربع الثاني من القرن الأول الهجري بفعل كتاب سماوي معجزته بيانية روحانية عرفانية، وتراث شعري متأصل بجمالياته وأساليبه، ثم أعقبتها هزات أخرى يغلب عليها الصراع الفكري والمذهبي والعقائدي والسلطوي بخطابه الشعري المنحاز، والمدعم لأركان كل متسلط مهيمن على غرار بكر بن حماد وابن هاني في مقابل النزعات الروحية الزهدية والصوفية بخطابها الشعري المحايد عن الحكم السلطوي، والمنزه عن كل ما يدور في دنيا الناس بالمفهوم المادي المحض.

وقد طُوّع الشعر لهذه المهمات الجديدة كلها ولهذا التباين بين الموقفين الكبيرين المتوازين والمتكاملين روحيا وتربويا، ولم يشهد التاريخ استئصال أحدهما للآخر، ويمكن للشعرية المستقبلية أن تنتهي إلى نتيجة أخرى كما تنبأ برديبف(Nicolas Berdiaev) بقوله في كتابه مملكة الروح والقياصرة "ستنتصر الصوفية على أباطيل الدعوات الاجتماعية الشبيهة بها، وستنتصر مملكة الروح على دولة القياصرة"[1]

والقراءة التأويلية للشعر الجزائري الصوفي بطاقاته الروحية والفكرية والفنية يكشف عن محتوى حقائق جوهرية تفسر ذلك التلازم التأويلي الرمزي الموحي بالارتباط الصارم بين السماء والأرض في كل ما يبدعه من أنساق معرفية وجمالية بل أصبحت هذه الرؤية من مكونات شخصية الإنسان الجزائري الحضارية في أبعادها العميقة، ومهما كانت

[1]- مراد وهبة، المذهب في فلسفة برجسون، دار المعارف بمصر ، 1960، ص 124

اختلافاتنا في فهمنا لماهية الشعر، فلا يمكن تصور استقلال أنساقه عن هوية أصحابه وأفكارهم ومعتقداتهم وواقعهم الاجتماعي، وفضائهم الطبيعي.

وكيفما تنوعت التجارب الإنسانية الشعرية فإن ما يتميز به الجزائري سرعة تمثله لمقومات حضارية جديدة عند تشكيله لأنساقه الفنية، وهذا التميز يفسر ذلك التحول العظيم الذي عاشته الجزائر- التي هي إقليم مهم من ديار الإسلام في مغربه- في انتقالها من أدب غير عربي إلى أدب عربي إسلامي منسجم مع واقعها الحضاري الجديد المؤسس على مقومات دينية روحية وفكرية وجمالية، ومن ثم أصبح للشعر العربي بيئة جديدة، ويفترض فيها ألا تكون مجرد نسخة من الـــبيئة الأصلية؛ ويعني ذلك أن الجزائريين والمغاربة عموما ستكون لهم خصوصية، وحساسية شعرية متميزة بقدر معين عن شعرية المشرق، ونضرب لذلك مثلا بشعر سابق البربري المطماطي الذي يعد أول شاعر استهلكته النزعة الروحية الزهدية، وكان خير سفير شعري من المغرب الإسلامي عاش في دمشق، وعاصر خلافة عمر بن عبد العزيز، وكان له تأثير على توجهه المعروف إذ تحكي المصادر التاريخية والأدبية أن الخليفة عمر بن عبد العزيز رضي الله عنه حين تثقله هموم الخلافة، ولا يتبين له الحق والطريق بشكل كامل وواضح يلتجئ إلى نصح سابق، وقد يختار لهذا النصح الشكل الشعري، ومن حسن الحظ أن المصادر احتفظت لنا بأطول قصيدة شعرية قالها هذا شاعر، وتضم (45) بيتا ينصح فيها هذا الخليفة الراشد الخامس، ومنها هذه الأبيات:[1]

بسم الذي أنزلت من عنـــده السُّـــوَرُ الحمد لله أَمَا بعـــد يا عمـــــــرُ

إن كنتَ تَعلمُ ما تأتي ومـــا تـــــــــذر فكن على حذَر قد ينفـــع الحذَرُ

واصبر على القدَر المجلوب وارضَ به وإنْ أتاك بما لا تشتهي القـــدرُ

فَمَا صفا لامرئٍ عيـــــش يســـرُّ بـــه إلاَّ سيتبع يومًا صفـــوه الكـــدر

[1]- عبد الله كنون، سابق البربري شاعر من المغرب، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1969 ص8.

واستخبـــر الناس عما أنت جاهلـــــه إذا عَمِيت فقد يجلو العمى الخبر

وقد يكون سابق رائدا في الزهديات قبل أبي العتاهية، ومن الشعراء المغرب الأوسط الجزائر حاليا الذين تنضح قصائدهم بومضات زهدية بكر بن حماد التاهرتي، وأبو زكريا يحي[1] في قصيدته المشهورة الشقراطيسية وهي من المدحيات النبوية، وابن النحوي القلعي في قصيدته المنفرجة[2]، وهذه القصائد كلها رائدة في روح شعريتها الزهدية وموضوعاتها الدينية في تاريخ الشعرية العربية بالإضافة إلى شعراء آخرين متأخرين لعل أبرزهم عفيف الدين التلمساني، والقطب الغوث أبي مدين شعيب دفين تلمسان، وابن خلوف القسنطيني، وشعراء التصوف المحدثين ممن ضمتهم دراسة عبد الله الركيبي عن الشعر الديني الجزائري الحديث، ودراسات أخرى اهتمت بالقصيدة التي تقتصر في توجهها الفني على التناص مع وسائل أداء الشعر الصوفي وكل هذه الدراسات تحاول الكشف عن شعر الاتجاهين:

شعر المتصوفة بالمجاهدة والسلوك، وشعر شعراء القصيدة الصوفية بالولاء، ولا يختلف اثنان في التفريق بين حقيقة التجربتين: تجربة شعر المتصوفة بالسلوك والمجاهدة التي كانت نتاج حب صوفي إلهي بعد المرور عن مقامات وأحوال ومكاشفات وتجليات ومشاهدات، يجربها، ويعيشها فعلا الصوفي، والشعر الثاني الذي كان نتيجة هموم وعقد وطموحات وإخفاقات تفقد الشاعر تماسكه مع واقعه، فيختفي وراء جلباب الرمزية الصوفية يتبرك بها لعله يسترجع عافيته، وهكذا كان الأول يبدأ من تطليق عبودية الدنيا والناس وشريعة أسواق الربح والخسارة لنيل لذة المعرفة الصوفية الحقيقية التي شجرتها الفناء في الحب الإلهي وثمارها تلك الشعرية، وأما الشاعر الآخر فقد سدت أمامه أبواب الدنيا، ويحاول الولوج إليها متنكرا بقناع أدوات القصيد الصوفي، وهذا الموقف الفني هو محاولة منهم لتجديد الكون الشعري ووسائله التعبيرية، وسيصبح الأهم عند هؤلاء الشعراء المصنفين ضمن المثاليين الممتصين لأجواء التصوف من الخارج، والمبشرين بعصر

[1]- العبدري، رحلة العبري، تحقيق محمد الفاسي، وزارة الملكية المغربية، الرباط، 1968، ص 45.

[2]- العبدري، رحلة العبري، تحقيق محمد الفاسي، وزارة الملكية المغربية، الرباط، 1968، ص 54.

شعري رمزي صوفي جديد، لكن في مقابل ذلك فهم لم يتخلصوا من الرموز التي توحي بمعاني الغربة والإحباط واللاجدوى، ولعلهم يمتحون أيضا من الشعراء الرمزيين الغربيين الذين رأى فيهم ألبير ماري (**Albert-Marie**)[1] نوع من العنف الشعري الرمزي بدعوتهم بقوة إلى شعرية الانتحار الميتافيزيقي، أو أقول بتعبير آخر هم يهربون من الواقع إلى شعرية الحلم الصوفي، وبهذا الموقف يختلفون عن الشعراء المتصوفين الحقيقيين المؤمنين الربانيين؛ فمن هو الشاعر الصوفي وما حقيقة مقومات شعريته؟

للبحث عن وجود ثقب أطل منه، وأتلصص، وأكشف عن هوية هذا المفهوم الكبير "الشاعر الصوفي ومقومات شعريته " أثار غوايتي المعرفية مفهوم "الأصوات الشعرية" لإليوت[2]، وعنوانا سحريا شعريا مركبا كآلاتي " بين أنا وأنا" للناقد جورج بولي(**Georges Poulet**) الذي تصب مقارباته النقدية في جذور المنهج الموضوعاتي[3]، ومن منطلقه تولدت أنات الشعر الصوفي (أنا الإنسان المكتوب بالطين، وأنا الصوفي المكتوب بالروح، وأنا المهرج المكتوب بالدفوف، وأنا الشاعر المكتوب بالحروف، وأنا غير المكتوب بأي نوع من أنواع الحروف...الخ) في سلسلة من الحالات والمقامات لا تحدها غير كهوف الخلوة الصوفية التي تزيد في تعميق حفرتها بخلوة شعرية فتزداد رهبة في سريتها وطبقات رمزية سحريتها بحسب تعميق حفرة الترميز لاستنشاق تربة معبقة بروح البرزخ وما بعده من بعث ونشور وإشراق وكشف وتجلي ومشاهدة وعودة لرياضة الأنا لرحلة بعودة محملة بشعرية أو بلا شعرية، أو لا عودة.

وبدا لي من هذا التصور أنني مسكت بخيط من الخيوط إشراق الإبداع الشعري الصوفي الذي عاش حقيقة التجربتين: الصوفية والشعرية بالمعنى شعر المتصوفة حقا والشعر المقتات من نصغ شعر المتصوفة، فبدا لي أن هذا الأخير يفتقد إلى أنا الوسيط الجوهري الذي يلقي بجناحية على أنا الطيني، وأنا الشاعر ودونه لا طيران نحو الشعرية

---

[1]- A.M. Schmidt ,*La Littérature symboliste*, collection « Que Sais-Je ? », PUF, 1942.p51-64

[2] - منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت ط1، 1966م ،ص 44.

[3] – G. Gengembre .Les Grands courant de la Critique Littéraire .Seuil Paris .1996.p.22

الصوفية الكاملة بأناتها أو بتصور آخر فإن شعرية من يستخدم أدوات الشعر الصوفي، وليس بصوفي كمن يعيد سرد حلم غيره، فهو مهما حاول التفنن في مهمته سيبقى مجرد ناسخ لحالة فيها ما فيها من الغموض والترميز عاشها غيره؛ أو كما يقول عنهم نيتشه ".. نحن الشعراء نكذب كثيرا، ولا بد لنا من الكذب ما دام ما نجده من العلم قليلا"[1]، ولأنهم ".. يعتقدون أن الجالس على منحدر جبل مقفر يتنصت إلى السكون يتوصل إلى معرفة ما يحدث بين السماء والأرض "[2]

ولا غرو فإن ومضة الشعر الصوفي مبنية كما يقول أبن عربي على " تجلي التحول في الصور- ومن ثم - تنوعت الصور الحسية، فتنوعت اللطائف، فتنوعت المآخذ، فتنوعت المعارف، فتنوعت التجليات، فوقع التحول والتبدل في الصور في عيون البشر ... "[3]

ب- الشعر الصوفي وحلقات الذكر والإنشاد:

لقد كانت حلقات الذكر الصوفي منذ القدم لا تخلو من أجواء شعرية تختار وتؤدى بنغم ولحن يوحي بالأجواء الروحانية فيها إيحاء وإبراز للمكامن الدلالية العميقة الرامزة لحالات الصوفية ووجدهم؛ والاستمتاع بالغناء يمتد إلى أوساط العلماء والفقهاء، والزهاد والمتصوفة، ويعني ذلك أن هناك روحا عامة بدت تسري في ديار المغرب الإسلامي وتغير الطباع، وتقترب أكثر إلى هذه المتع الفنية التي لا يتذوقها إلا من كانت لهم حساسية فنية خاصة تتميز برقة المشاعر ورقي الطباع في قيم حضارية روحية جديدة تتجاوز في بعض الأحيان حتى منطق الدين، وهذا ما يفسر هذه القصة التي وقعت لأحد الزهاد مع المغني المشهور أبي الشرف. قال التيجيبي رواية عن أبي شرف: "أصبحت يوما مع بعض إخواني في الربض، فبينما أنا أغني، وأرفع صوتي عند بعض أصحابي، إذ قرع علينا الباب، فخرج صاحب المحل، وإذا بالشيخ (أحمد بن معتب) الفقيه قال: " أردت أن أدخل عليكم"، فاستحى منه صاحب الدار، واعتذر إليه، ولما ألح عليه سبقه صاحب المحل، وغيب ما كان تحت أيدينا

[1]- فريدريك نيتشيه، هكذا تكلم زرادشت ،ترجمة المكتب العالمي للطباعة والنشر بيروت (د.ت)،ص143

[2]- فريدريك نيتشيه، هكذا تكلم زرادشت ،ترجمة المكتب العالمي للطباعة والنشر بيروت (د.ت)،ص144

[3]- ابن عربي، رسائل ابن عربي "كتاب التجليات" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت) ص 15

من الآلة والشراب، ثم أذن له فدخل علينا وسلم وسأل: "من كان منكم يقول؟ فأشير إلى أبي شرف، فقال له الشيخ: سألتك بالله إلا أعدت الأبيات، فأنشد أبو شرف: (بسيط)

العفو أولى بمن دان له القدر لاسيما العفو عمن ليس ينتصر

أقر بالذنب إجـــلالا لسيـــده فقام بين يديه، وهو يعتـــــذر

فتأثر الشيخ مما سمع حتى بكى... إلى آخر الحكاية" [1]

ولكن هناك رواية أخرى للمالكي عن ابن اللباد الفقيه وغيره من الرواة عن سبب موته أنه حضر مجلس الذكر، وكان له بكاء ونوح، وكان القراء إذا علموا أنه جاء تحركوا له، وأقروا، وأعرفوا له بالحزن.

فلما كان يوم السبت [2] حضر جماعة [من القراء]، وذكر غير أبن اللباد: أنه مر في ذلك اليوم قبل دخوله المسجد بموضع، فسمع قائلا يقول: (وذكر الأبيات السابقة في رواية التجيبي)، فبكى، وخشع ودعا للقائل وللذين حضروا، فانتفعوا بدعائه، ثم تمادى أحمد بن معتب، فدخل المسجد فسمع بعض القوالين يقول: (الوافر)

دع الدنيا لمن جهل الصوابا فقد خسر المحب لها وخابا

وما الدنيا، وإن راقتك، إلا كبلقعة رأيت بها ســـــرابا

قال ابن اللباد، فلما انتهى منها إلى قوله:

يظل نهاره يبكي يشـــــجو ويطوي الليل بالأحزان دابا

تحرك وبكى، قال: ثم قرأ القارئ آيات من القرآن، فخر، فاحتمل إلى داره فلم يزل منازعا إلى مغيب الشمس، فتوفي بعد العشاء الآخرة، رحمه الله تعالى[3] .

وكيفما كانت القصة سواء بحسب الرواية الأولى، وإن كانت تبدو غريبة، وإليها مال حسن حسني عبد الوهاب، أو القصة الثانية التي هي أقرب إلى الصواب فإن الروايتين

---

[1]- يعد من كبار المغنيين للقرن الثالث الهجري، ومنهم أيضا (قاسم الجوعي) ويوجد في تلك الفترة حي خاص بالقيروان للملاهي والطرب، يألفه الشباب وأخل الخلاعة، وهو الحي المعروف بربض (البقرية)، أنظر، حسن حسني عبد الوهاب، ورقات عن الحضارة المغربية، القسم الثاني، ص183.

[2]- يؤدي القوالون هذه الأشعار في مسجد السبت بالقيروان، راجع، الدباغ، معالم الأيمان 159/2.

[3]- المالكي، رياض النفوس، ج 1تحقيق: بشير البكوش دار الغرب الإسلامي- بيروت-لبنان، ط2، 414هـ-1994م، ص471-472.

تؤكدان على حقيقة أساسية؛ وهي: تداول الأشعار بطريقة الأداء، وهذا من شأنه أن يساعد على تنوع الأداء، ومن ثم ظهور الخصائص العامة والنوعية لموسيقى هذه الأشعار بالإضافة إلى تجاوز المكونات العروضية التي تحافظ على الطابع العام للإيقاع، ولكن الأداء ينوع من جوانبها الميلودية(Mélodie)، ويتجاوز بها العروض الخليلي بحيث يستغل كل ما في النص من مواقع إيقاعية نبرية وتنغيمية وجرسية للأصوات والألفاظ والتراكيب.

وما أشبه هذه الأجواء الزهدية والصوفية بأجواء الحلقات في الجزائر في العصر الحديث، وهذا واضح في ما رواه ابن باديس في الشهاب في نوفمبر 1931 عن هذا النوع من حلقات الذكر عند الشيخ العلاوي في مستغانم قال: "كانت حفلة العشاء عند الشيخ سيدي أحمد بن عليوة حضرها من أعيان البلد ومن تلامذة الشيخ ما يناهز المائة، وبعد العشاء قرأ القارئ آيات، ثم أخذ تلامذة الشيخ في إنشاد قصائد من كلام الشيخ ابن الفارض بأصوات حسنة ترنحت لها الأجساد، ودارت في أثناء ذلك مذاكرات أدبية في معاني بعض الأبيات زادت المجلس رونقا "[1]

ويبقى أدق تمييز بين مجالس الشعراء ومجالس المتصوفة ما جاء على لسان ابن عربي في قوله: " أهل السماع والوجد بالأشعار التي أهلت لغير الله هم أبعد الخلق عن الحق فإنهم أكلوا مما لم يذكر اسم الله عليه"[2]

2ـ محور الرمزية الشعرية والشاعر الصوفي:

كانت بعض الإشارات من ابن عربي إلى مفهوم الرمز تعد في غاية الأهمية يقول: " إشارة - الرمز ليس من شأن الأمر فإنه يقابل البيان وأصحاب الرموز رمزوا لأمرين لتوقع الضرر أو لعدم الاحترام"[3] ، ويقول أيضا: " المعرفة الخفية أنوار تشرق فإن أخذتها العبارات فلسان لا يعقل وخطاب لا يفهم ..." [4] ، ولامس النفري مجاهدات، وقال نيتشه على لسان زرادشت الذي يخاطب أحد أتباعه: منذ بدأت أعرف حقيقة الجسد لم تعد الروح

[1]- عبد الحميد بن باديس ،"في بعض جهات الوطن " ، الشهاب،ج 11، م 7 ، نوفمبر 1931.

[2]- ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التراجم" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت) ص 41.

[3]- ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التراجم" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت) ص 54.

[4]- ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التجليات" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت) ص 53.

روحا إلا على أضيق مقياس، وهكذا صرت أرى "كل ما لا يفنى " رمزا من الرموز؛ لكن مفهوم الرمز في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر بعد ظهور المذهب الرمزي، وتأسيسه على فلسفات مثالية، ومدارس سيكولوجية، أصبح مجالا لكثير من النظريات والتحديدات الصعبة التي تصل إلى درجة استحالة فهمها واستيعابها، وفي جميع الأحوال فإن الرمز يبقى هو الأساس في إقامة العلاقات بين العالم الطبيعي والروحي؛ وهذه العلاقة تتسم بالغموض الضروري للتلميح بكل خفايا وأسرار التجربة الروحية؛ ومن ثم فهي طريقة خاصة في محاولة الاقتراب من إدراك عالم الملكوت.

3ـ محاور الرمزية الإيقاعية من خلال نماذج من شعر العلاوي.

أ ـ من هو الشيخ العلاوي؟

هو أحمد بن مصطفى العلاوي ولد سنة1291هـ 1871م وتوفي سنة 1352هـ 1933 تولى مشيخة الطريقة العليوية بمستغام بعد أن توفى مؤسسها الشيخ محمد البوزيدي، أيد جمعية العلماء، ثم ساءت العلاقات بينهما[1] ، زار أقطار المغرب الكبير، ثم دخل المشرق، وحج، وزار اسطنبول، وعاد إلى مستغانم وتوفي بها.

عرف بعدائه الصريح للحركة الإصلاحية الإسلامية ممثلة في تنظيم جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وقد ذكر توفيق المدني في مذكراته عن ابن عليوة قوله: "لا أزال في حيرة من أمره ولن أزال، كيف تمكن من إنشاء طريقة صوفية وهو شبه أمي؟ وكيف كان له سلطان على الناس وهو لا يكاد يبين؟ " له إنتاج شعري كثير بالفصحى والعامية وكله في موضوع التصوف، ومن مؤلفاته وأعماله:

الأنموذج الفريد المشير لخالص التوحيد في نقطة لسم الله الرحمن الرحيم ط2 المطبعة العلوية الجزائر 1926.

المنح القدوسية في شرح المرشد المعين بطريق الصوفية، ط1 ، مطبعة التقدم الوطنية تونس 1911.

والقول المقبول فيما تتوصل إليه العقول.

---

[1]- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ،ط1، 1981، ص 719.

ولباب العلم في سورة النجم وهو تفسير.

ودوحة الأسرار في معنى الصلاة على النبي المختار.

ونور الإثمد في وضع اليد على اليد.

الرسالة العلوية وهي منظومة في أصول الدين.

القول المعروف في الرد على من أنكر التصوف.

مبادئي التأييد في بعض ما يحتاج إليه المريد الجزء الأول

تفسير سورة والعصر.

الله القول المعتمد في مشروعية الذكر بالاسم المفرد.

رسالة الناصر معروف في الذب عن مجد التصوف.

سيرته من تأليف الدكتور مارتن لنجر الشهير بالحاج أبي بكر سراج الدين[1]

- ديوان طبع في عدة طبعات أولاها في تونس في سنة 1339هـ 1920م وأشرف على طبعه الأستاذان: الحسن بن عبد العزيز القادري والحاج حسن بن محمد الطرابلسي والطبعة الثانية تمت في دمشق سنة 1349هـ 1931م بعناية الأستاذ محمد الهاشمي بن عبد الرحمن التلمساني، ثم جدد مرة أخرى في طبعة ثالثة بعد وفاة الشيخ العلاوي بإشراف خليفته على الزاوية العليوية الشيخ عدة بن تونس سنة 1355هـ 1939م.

وظهر له طبعة رابعة بمدينة غزة بفلسطين سنة 1398هـ 1978م بمبادرة من السيد محمد أحمد السعافين بعنوان (روضة المحبين في كلام العارفين) ضمن مجموعة عدة دواوين ومختارات من الشعر الصوفي.

وظهرت طبعة خامسة في مجموعة تضم ثلاثة دواوين الأول للشيخ نفسه يحتوي على (74 قصيدة)، والثاني لمؤسس الزاوية الشيخ محمد البوزيدي، ويحتوي على (15 قصيدة)، والثاني للخليفة الثالث على الزاوية نفسها الشيخ عدة بن تونس، ويحتوي على (46 قصيدة)[2]

[1]- عادل نويهض، أعلام الجزائر، مؤسسة النويهض الثقافية، بيروت، ط2 ، 1983، ص 367.

[2]- أحمد لعلاوي، دواوين آيات المحبين في مقامات العارفين، المطبعة العلاوية بمستغانم ط4 ، (د.ت)ص 5-115.

ونرجع إلى ديوان الشيخ العلاوي وهو أكبر الدواوين، وغير المعقول أن نصدق ما قاله الركيبي رواية عن غيره بكون "شعره ضعيف ومعاصروه يشكون في نسبة كل ما كتب إليه شعرا ونثرا " [1] ويبدو أنه نقل ما كان يدور من الإشاعات الشفوية غير الموثقة التي تبث لأسباب وأغراض شتى منها كما يقول مالك بن نبي في استراتيجية الصراع التي تختار ضرب الدائرة الكبرى[2] الدينية الروحية بطريق غير مباشر من خلال ضرب الدائرة الصغرى الإبداعية أولا، وجعل الأوساط الأدبية والفكرية يخامرها الشك في شاعرية هذا الشيخ الشاعر، ومن ثم يفترض وقوع عملية انتحال في انتساب هذا الديوان إليه، والحقيقة أن لا وجود لدليل موضوعي ونقدي فني أو تاريخي يخص الجهة المانحة أو المعتدى عليها يؤكد هذا الشك، ومن ثم يمكن فهم هذه القضية في إطار الصراعات التي كانت تنشأ بين الشيوخ والطرق والزوايا وتنظيمات لأناس آخرين كانوا ينظمون هذه الأشعار وينسبونه إليه، وهذا لا يستند سواء على حجة منسوبة إلى شاعر معروف ومشهود له بالشاعرية وحتى إن كان ذلك من بعض أتباعه فمن هو؟ وأين هي شاعريته التي امتلأت حتى فاضت بهذا الكرم السخي؟ ولماذا قل إنتاج الشيخين محمد البوزيدي مؤسس الزاوية والشيخ عدة بن تونس الذي استخلف الشيخ العلاوي نفسه على الزاوية؟ وهل هذا القيام بالكرم الحاتمي الشعري لن يكون إلا من أحد أتباعه وتلامذته؟

لكن الفحص النقدي الدقيق يبين اختلاف شعره في تلك الروح الشعرية التي تتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تتماهى فيها المكونات اللغوية والمكونات الشعرية بفعل حدس شعوري روحي خاص تختفي وراء سمك الكلمات، ولن تدركها القراءة إلا بمناورة واستراتيجية التأويل المضاعف كما يسميه إيكو(**Umberto Eco**)[3] ، أو بفعل

---

[1] - عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص 719.

[2]- مالك بن نبي، الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، دار الفكر، ط1969، ص 79.

[3]- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي ،ص 53 وهو منهج تأويلي للعالم والنصوص يستند إلى خصوصية علاقات التداخل بين الكون والإنسان. إن ميتافيزيقا التداخل بين عناصر الكون وكذا ماديته يستندان بالضرورة إلى سيميائيات (صريحة أو ضمنية) وهي تروم مبادئي التأويل أو ما يسميه السيميوزيس الهرمسية.

قراءة تتجاوز المجاز إلى مجاز المجاز كما يسميها باشلار(**Bachelard**)[1] أو رمز الشعرية الناتج عن انفعال الثورة العميقة كما يسميها برغسون(**Bergson**)[2]، أو ميتا رمز كما يصطلح عليها تودوروف(**T. Todorov**)[3]

ويمكن تقسيم الديوان من حيث نظام شكله الشعري وقافيته ولغته ستة أقسام؛ وهي قصائد الشكل التناظري الفصيحة، وتضم (41) قصيدة، وغير الفصيحة، وتشمل على (15) قصيدة، وقصائد الشكل غير التناظري الفصيحة وتضم (4) قصائد، وغير الفصيحة وتحتوي على (14) قصيدة، وقصائد الموحدة في رويها وتضم (69) قصيدة، والمتلونة في رويها، وتشمل على (15) قصيدة.

ب ـ رمزية إيقاع شعرية العلاوي الصوفية:

إن الشاعر الصوفي يعطي لنفسه الحق في الغموض، لكي يكون موسيقيا أكثر ويوصل دلالة الكلمات إلى الفناء، فيحاكي نبضات قلبه في وجده، وعطشه للمكاشفة للتعبير عن أجواء نفسية وروحية متنوعة ومتعددة وممتدة بحسب الضرورة الإيقاعية اللسانية، وكل ذلك للوصول إلى اللحن الداخلي لعالم الغيب الذي يمثل مفتاح الفن النقي المتجاوز للمحاكاة الموسيقية للأشياء الخارجية والعواطف المائعة والتصورات المبتسرة والمواقف العشوائيةــ وسواء اتسمت بالشدة أم بالرقةــ فإن شعراء القصيدة الصوفية يعولون في تواصلهم الشعري على الموسيقى بالدرجة الأولى، ووصل بهم الأمر إلى تعطيل المعنى من أجل ما أسموه النغم الشعري الخالص، وهذا لن يكون شيئا آخر غير رمزية الصورة الموسيقية العامة الشفافة شفافية روح الصوفي.

إن بلاغة الشعر الصوفي ذات المنحى الرمزي تدرك جيدا أن الكلمات بإلحاحها على المدلول تكون حاجزا بين اللحن الداخلي الروحي والأذن التي تلتقطه، لتوحي بالنغم الرمزي المشبع بنداوة الروح التي تبثها أحاسيس حدسية فطرية روحية تكتشف لحنها الدفوف المصاحبة لنغم الحروف.

---

[1] - G.Bachelard , Psychanalyse du feu , Gallimard ,Paris , 1937,p 89.

[2] - المذهب في فلسفة برجسون، دار المعارف بمصر، 1960، ص 143

[3] - T. Todorov ; théorie du symbole , Editions du Seuil , paris ,1977, p 261

إن التسليم بإمكانية الوصول إلى وصف الإبداع الشعري الإيقاعي الرمزي المتكامل المتولد عن التجربة الروحية و النفسية المتكاملة لا يمكن إدراكه بواحد من الأنظمة النبرية أو العروضية إلا في إطار يجمعهما، ويبقي على فعاليتهما إزاء الجوانب الفنية الأخرى.

وأغلب الدارسين ركزوا على الإيقاع لكونه يتم بالوزن ودون وزن، ويعني ذلك أن كل ما يدخل في بناء الموسيقى الداخلية والخارجية بحسب محمد مندور، أو موسيقى الإطار أو الحشو بحسب عبد الهادي الطرابلسي، أو ما أطلقت عليه موسيقى التجنيس وموسيقى التنويع؛ الأولى تميز بين الشعر والنثر، والثانية تكشف عن كل أشكال الأنظمة الإيقاعية والتنسيقات والهندسات الصوتية، وهي في النهاية تستقطب كل الجوانب الفنية الأخرى لتشكل أثرا كليا، وربما هذا ما جعل بعض النقاد لا يرى في الإيقاع إلا ترادفا للأسلوب، ومن ثم يرى أن الذي يجعل من القصيدة قصيدة في رأيه ليس موضوعها، وليس تتابع المقاطع المنبورة وغير المنبورة، أو بناء الجمل البسيطة، وإنما هو "الإيقاع الموسيقي بصفته مصدر للمعرفة.. والإيقاع هو ما ينصب على نحو شامل خلال العمل، ويحدد التأليف المتماسك، إنه الأسلوب المسموع-وهو في الرموز الأسلوب المرئي- وهو طابع الذاتية الذي يوحد كل الأجزاء المتفرقة.. "[1]

ومصطلح الإيقاع يحدده صاحب معجم الشعرية والبلاغة بالمعنيين العام والخاص، ويعني "بالمعنى العام إعادة لفواصل حسية متساوية لمعلم ثابت". هذا الأخير يمكن أن يكون من صنف طبيعة فزيائية (حركة معادة لراجل، أو لراقص، أو لجداف)، أو سمعية (القافية، أو نبر زمني، أو دقة ناقوس، أو قرع موسيقي)، أو مرئية (ضوء مصباح) وتتميز هذه عن الإيقاع الطبيعي (حركة النجوم، ورجوع مذنب، والدورات الفصلية، وتعاقب الليل والنهار)، وإيقاع فسيولوجي (دقات القلب، والتنفس)، وإيقاع فني (الموسيقى، والشعر) ونوع الإيقاعات الفنية الأخيرة لا تمت إلا بعلاقات محدودة مع بقية الإيقاعات الأخرى، ومن هذه العلاقات ذلك الارتباط بين سرعة دقات قلوب الأطفال، وسرعة قراءة الأبيات الشعرية بتقطيع له

[1]- أميل ستايجر، "الزمن والخيال الشعري"، حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط1، 1975، ص135.

معنى الإيقاع، ويجعلهم هذا يختلفون عن البالغين في سرعة القراءة ودقات القلب التي تصل في الحالة العادية إلى (80) دقة في الدقيقة وتتناسب مع الأداء الشعري العادي.

أما المعنى الخاص فهو المقابل للبحر؛ ويكون مجرد إيقاع صاف أو فوضوي، وكلها تغري بقطع ما هو معتاد، ومن ثم إحداث الإثارة والمفاجأة لقراء في مجتمع معين، وقد يكون هذا الإيقاع الخاص متأرجحا لحنيا وفواصله تقريبية لكنها تكون دائما مرتبطة بانتظام كبير، ومن ثم يصبح الإيقاع موزونا، ويكون أكثر هدهدة وأنوثة في لحنه، وبخاصة إذا كان شعرا لكونه يشدد على هذه الخصائص في استعماله للبحر والتدوير التضميني لإحداث التأثير اللازم سواء بنقل مواقع النبر أو التكثيف لالتقاء أكثر من نبر (التضاد النبري) أو تفكيك الجمل والبحور (التضاد الموقعي، والتضاد التضميني) أو بفضل تكسير عددي للمقاطع بمقطع واحد أو بمقطعين أو بثلاثة مقاطع.

ومنذ القرن الثامن حدَّد بيد لو فنيرابل (Bede le venerable) العلاقة بين البحر والإيقاع في قوله: " يمكن للإيقاع أن يكون دون بحر، لكن البحر لا يكون دون إيقاع، أو قياس".

ويمكن الحكم بكل اطمئنان بأن البحر غناء مقيد، والإيقاع غناء حر، كما أن الإيقاع الصافي لا يخضع لأي قانون، ولم يزدهر إلا في الشعر الحر الرمزي ، لكنه كان معروفا منذ وقت مبكر في النثر المشعور" [1]

وهكذا فإن الرمزية الإيقاعية الشعرية الصوفية تتضاعف بكونها نتاج ممارستين لفعلين: ممارسة لإحداث فعل التنكر لعالم غير صوفي، ومن ثم غير شعري، لكنه عرفاني تتجلى فيه الرؤية الصوفية بمحاورتها الشعرية.

ويمكن أن نطلق على رمزية الإيقاع الموسيقي بأنها رمزية الرمز لأن مدلول الألفاظ وأساليبها تتضمن رمزية، وإيقاعها رمزية ثانية تابعة للرمزية الأولى، وتزيدها امتدادا وتعميقا وتلوينا وتقوية.

[1]- H.Marier, dictionnaire de poétique et de Rhétorique, presse universitaire de France 1961p979.

وفي الحقيقة فإن المكون الصوتي اللساني الإيقاعي بقابليته للتلون اللحني الموسيقي بما يختزنه من طاقة نغمية يتغير كل مرة بحسب نوع الأداء، ومن ثم فهو من الوسائل الرمزية التي يتجدد مدلولها الإيحائي في تجاذب مغناطيسي لما يموج في ذات المبدع أو المتلقي، ولما تستشرفه من عوالم روحية غيبية متحررة من الحدود الدلالية للألفاظ التي يهيمن عليها العقل بحدود منطقه أو الواقع برتابة محدوديته في الانطلاقات التي هي جوهر الشعرية الحقيقية الصافية في جماليتها، ولا عجب من ربط القدماء بين الموسيقى والرياضيات والفلسفة والأسطورة والتصوف، ومن ثم كان منطلق الموسيقى من النظام الصارم للرياضيات لينغمس في التصورات الفلسفية، ويتجنح بأجنحة الأسطورة ليحط في غيبوبة الوجد الصوفي، وفي النهاية يصارع لاكتساب ديمومة وجوده في كنف الشعرية الرمزية الصافية صفاء روح الصوفي.

إن المكون الإيقاعي يرجع إلى البدء حيث كان الوجود حرفا للتهجية عن حلم والكشف عن أسرار في رمزية الحرف حين يصبح نغما شعريا بعد أن كان طلسما سحريا ومفتاحا للتنجيم وهتكا لأسرار الغيب.

إن رمزية الإيقاع الموسيقي الشعري الصوفي تبدأ من الحرف لتنتهي إلى سيمفونية نغمية لا قرار لها غير نقل الروح من عالم الوجود الطيني إلى عالم النغم الروحي الشعري.

هذه هي الإشكالية التي سيدور حولها البحث ونطمح إلى ترويضها معرفيا وجماليا من خلال نصوص شعرية لشاعر صوفي جزائري حديث؛ إنه الشاعر الشيخ أحمد بن مصطفى العلاوي شيخ الطريقة العلاوية بمستغانم.

حاول هذا الشاعر أحمد العلاوي الانفلات من مألوف عصره فأقدم على خوض تجارب شعرية رائدة، جعلت منه ظاهرة متفردة، وأكسبته موقعا في تاريخ الشعر الصوفي الجزائري الحديث مليء بالتحدي في اختياره لأشكال لم يألفها الذوق العربي لكونها متخلية عن الوزن والاعتماد على الإيقاع الحر في مستوى الأبيات والمزج بين اللغة الفصحى والدارجة أو الفصحى المعربة في أدائها، والفصحى بأداء الدارجة، والتقيد بأكثر من نظام قافوي في نهاية كل الأشطر، وكانت هذه الأشكال عبارة عن ومضات دلالية إيحائية لأنغام

صوتية في شبكة من الأنساق الجرسية المشحونة بالتجربة النفسية الروحية المتكاملة التي تجعل منها معادلا موضوعيا استعاريا لعالمه الروحي الصوفي.

هذه الشكلية التنغيمية الإيقاعية حاول بها التشويش على البنية العروضية الخليلية، وعالم الناس المحكوم بمنطق غير المنطق الصوفي كما حاول تجذير ذلك بهندسات وتنسيقات صوتية موقعية فضائية يكون بطلها الحرف الذي هو مكمن أسراره في حصن الألفاظ، وهكذا يكون قد اختار الوسطية بين الحرف الطلسم الصرف في ما وراء منحدر عالم التصوف الذي لا يصلنا منه غير أصداء ترن في آذاننا فنستعذبها أنغاما، وبين الثانية ذات الدلالة المتأرجحة بين المعاني المعجمية والمعاني الشعرية الجمالية التي من وظائفها مشاركتها الجرسية في موسيقى القصيدة، وفي بنية أنغامها وألحانها عند الأداء الشعري، ومن هذه الإيقاعية نظام تكراره لحروف وكلمات في بداية الأشطر ونهايتها في أشكال مختلفة يمكن أن نوجزها في هذه الترسيمات بشكلها التناظري المزدوج بروي يختلف بين الشطرين، وتكون بهذا النظام:[1]

ـــــــــــ ن ـــــــــــ ي

يا من تريد تدري فني فاسأل عني الألوهية

أما البشر لا يعرفني أحوالي عنه غيبـــيا

وهكذا تستمر القصيدة في تحقيق وحدة الروي في الأشطر الأولى، وكذلك في الأشطر الثانية، وبالنظام نفسه يجمع بين اللام والياء

ـــــــــــــــل ـــــــــــــــن

كما في قوله:

يا من تفهم مقالي لماذا تتكر عليا

أنت من المعنى خالي جاهلا بالألوهية

النظام الآخر في الشكل التناظري تتوحد قوافيه المزدوجة بين الشطرين كالآتي:[2]

ـــــــــــ ن ـــــــــــ ن

[1]- أحمد مصطفى العلاوي المستغانمي، الديوان، المطبعة العلاوية، مستغانم،(د-ت) ص 24

[2]- المصدر نفسه، ص 36

أهل حزب الديان حار القل مني

إني هائم ولهان غائب عن أيني

وهناك أنظمة أخرى أكثر تلونا، وتداخلا مثل هذا النموذج:[1]

ـــــــــــ ر ـــــــــــ ب

ـــــــــــ ر ـــــــــــ ب

ـــــــــــ ب ـــــــــــ ق

ـــــــــــ ب ـــــــــــ ق

ـــــــــــ ب ـــــــــــ ق

ـــــــــــ ر ـــــــــــ ب

أنا في كل حالة نشرب من مدام عتيق

وحبيبي بغنائه يطرب مع صوت رقيق

بألغاز وألحان يسلب بقية العاشـــــق

وأنا في ذاك الخطاب ندري ولي فهم صائب

وهكذا يحاول أن يخلق فسيفساء في نظام قوافي هذا النص الشعري.

الشكل الرباعي:[2]

ـــــــــــ ن ـــــــــــ ن

ـــــــــــ ن ـــــــــــ ه

ـــــــــــ ت ـــــــــــ ت

ـــــــــــ ت ـــــــــــ ه

و تسمر القصيدة بتغيير القوافي الثلاثة الداخلية للمربع والإبقاء على وحدة الصوت القافوي الخارجي؛ ومن ثم نكتشف الجوانب الإبداعية الكلية في النص الشعري وعلاقتها بالتجربة النفسية لا يكشف عنها الوزن وحده أو النبر، أو التنغيم، أو الميلوديه أو الهارمونيه، وإنما تتآلف أو تتباين لتقدم لنا ما أمكن من الإبداعية بالإضافة إلى أن حجم

[1]- العلاوي، الديوان، ص 56

[2]- العلاوي، الديوان، ص 17

النص، والجوانب الأخرى الدلالية والتركيبية تعمل متضافرة ضمن ما يسمى بنظرية التجاذب والتنافر "إذ كل شيء يملك طاقة التجاذب والتنافر في المسائل الثقافية، العقل والذات هي التي تحدد هذا التجاذب والتنافر ضمن قواعد يستخدم فيها الذوق وفلسفة الجمال السائدة"[1].

ويبدأ الذوق فرديا شخصيا، في المسائل الثقافية ثم يصير عاما؛ فالفرد يصنعه والجماعة تتبناه، وما التشكيل الموسيقي إلا محصلة لصراع التجاذب والتنافر بين الذوقين الخاص والعام.

إن حضور مصطلح رمزية إيقاع النظام الوزني في المقولات المحددة لماهية الأنساق اللغوية الموسيقية لأي مدونة شعرية، يعني لا وجود للشعر الحر بالمعنى المطلق بحسب مصطلح ابن سينا[2] لأن الحرية في الأنساق الشعرية لن تكون إلا نسبية لكون التحرر، أو الانزياح الموسيقي لن يكون إلا مما هو محدد ومخطط سلفا، ومن ثم يأخذ صفة المعيار في البنية الصوتية لأي شعرية قائمة، وما يبدو متحررا سيصبح في حكم المعيار لنظام إيقاعي موسيقي شعري لاحق.

هذا أمر مسلم به لكن الإشكالية تكمن في مدة الفترات التي تفصل بين تغيير موسيقى دلالي رمزي وآخر أو بين معيار والعدول عنه، ومنطقه ووظيفته وفلسفة رمزيته الجمالية، وربما سنتصور نظام توالد الأنساق الموسيقية الإيقاعية وتواترها وديمومة دلالتها الرمزية التابعة والمقوية لدلالات المستويات اللسانية الأخرى في الشعر من خلال أربع أشكال:

1ــ أشكال موسيقية شعرية انفعالية تولد مرة واحدة من مزاج خاص في رمزية فردية أو ضمن دائرة مشتركة محدودة، وتختفي، وهذه الظاهرة كثيرة في الشعر الصوفي، و تقتضي تفسيرا خاصا ربما يعود إلى كون هذا النوع من الشعر يبعث به إلى الحياة محملا برمزية صوفية لحالات من الحالات الخاصة التي يعيشها الصوفي، وتكون عصية عن

[1]- مصطفى حركات، قواعد الشعر، العروض والقافية،ص11

[2]- ابن سينا، الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والنشر- القاهرة 1389هـ 1966م، ص112.

الضبط التأويلي القادر على إثبات معنى نهائي من خلال مؤشرات مساعدة من النظام الإيقاعي للخطاب الشعري، كما يبدو في هذه النموذج من ديوان الشاعر الذي يخص أطول قصيدة قالها الشاعر وكتبها بالشكل التناظري وتضم (116) بيتا شعريا يلتزم فيها الشاعر رويا واحدا، وليس قالبا قافيا واحدا؛ وهي لامية ويداول في أشكال قوالبها القافوية بين القافية المجردة الغالبة والقافية المردوفة التي يزرعها بين الفينة والأخرى ولنأخذ البيت الواحد والثلاثين الذي جاء بهذا الشكل:[1]

هم القوم لا يشقى جليسهم قد قالا نبيهم في الصحيح صح ما قد قالا

وكذلك البيت (35):

يكون بسقف العرش حالة قربه واقفا مع الإله يالها من حـــــالا

وكذلك البيت (51):

تحيى بكم أجسام حلت في رمسها ممزقة كانت رفاتا ونخـــــالا

ثم يتوالى هذا النظام الذي يقطع تيار المؤالفة ومن ثم يُعيد آلية انتظار غير المتوقع التي هي من المبادئ الأساسية للأسلوبية الصوتية وغير الصوتية.

وكذلك في الخروج عن النظام العروضي العربي، ومن العجب يلاحظ خضوع بعض الأشطر القليلة لوزن وأغلب الأشطر غير موزونة بل لا نجد شطرة تماثل أختها، ولنأخذ البيت الأول من القصيدة السابقة:[2]

أيا أيها العشاق للمحضر الأعلى عيدونا بوصلكم وروموا فينا وصلا

ويلاحظ أن الشطر الأول جاء على وزن الطويل في صورته الأولى (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)

والشطر الثاني غير موزون تماما، وكذلك بقية أبيات القصيدة التي تخترقها قليل من الأشطر الموزونة، وهذا الإمعان في نشر الفوضى الإيقاعية من حيث البنية السطحية، وتبقى البنية العميقة هي التي تفسر لنا رمزية هذا التخطيط الشكلي الصوتي، وقد نستأنس

[1]- أحمد لعلاوي، دواوين آيات المحبين في مقامات العارفين، المطبعة العلاوية، بمستغانم ط4، (د.ت) ص 6-7.

[2]- أحمد لعلاوي، دواوين آيات المحبين في مقامات العارفين، المطبعة العلاوية بمستغانم ط4، (د.ت)ص 5.

بمبدأين معروفين في فهم المغزى الفني لنظام الإيقاع: أحدهما يغلب عليه التخطيط الخارجي المعد مسبقا عن جو الانفعال الشعري لحظة الإبداع، وهذا يهتم بتطبيق نظام الأنساق الإيقاعية المعروفة بصرامتها، والثاني يحرر الانفعال الشعري من أي تخطيط مسبق، ويجعل الاثنين يتوالدان معا زمن لحظة الإبداع، ويعني ذلك استغلال عنصر الإيقاع لمحاولة الترميز به عن حقيقة التجربة الانفعالية الشعرية، وهذا ما يعرف بالبناء من الداخل والبناء من الخارج أو عضوية المكونات الشعرية المتجهة اتجاها نفسيا واحدا في دلالتها التأويلية الرامزة، وهذا المسعى الفني متواتر في الشعر الصوفي وغير الصوفي، غير أننا إزاء الشعر الصوفي يمكن لنا افتراض مستويات ثلاثة:

مستوى لغة الفكر في بعده الإنساني ولغة الفكر في بعده القومي، وهذا بحسب تصور المدارس اللسانية العقلية، ويمكن أن نظيف إليها لغة الروح ما فوق الإنسانية التي لاشيء فيها غير الحب والنقاء والفطرة، وهذه ليست لكل البشر، وتخص المتصوفة وخطابهم الأدبي والشعري، وفي هذا الصدد يقول الصوفي أبو سليمان الداراني: "كل كلمة خطها الصوفية كانت خالدة كالقلب الصوفي خالدة لا تموت لأنها ارتبطت بالله، واستهدفت رضاه، واقتبست من هداه وأشرقت بحبه، وأضاءت بنوره، ومادة التصوف سواء أكانت أخلاقا أو معرفه أو سلوكا أو تعبيرا عن مشاهدة أو تصويرا لمناجاة أو تذوقا لتجليات أو تحليقا حول إشراقات فهي مادة موصلة بالله قائمة به وله فانية فيه سبحانه."[1]

وكل أصوات اللغة أو الطبيعة أو الكائنات الحية لها دلالة تأويلية رمزية، يقول ذو النون في مناجاته: "إلهي ما أصغيت إلى صوت حيوان ولا إلى حفيف شجر ولا خرير ماء ولا ترنم طائر ولا تنغم طل ولا دوى ريح ولا قعقعة رعد إلا وجدتها شاهدة بوحدانيتك داله على أنه ليس كمثله شئ.." [2]

وقال أبو القاسم البغدادي: "السماع على ضربين: فطائفة سمعت الكلام فاستخرجت منه عبرة، وهذا لا يسمع إلا بالتمييز وحضور القلب وطائفة سمعت النغمة وهي قوت الروح

---

[1]- أبو بكر الكلاباذي، التعرف على مذهب أهل التصوف، تقديم: عبد الحليم محمود، ص11.

[2]- أبو بكر الكلاباذي، التعرف على مذهب أهل التصوف، تقديم:عبد الحليم محمود، دار المعرفة مصر(د.ت) ص12.

فإذا ظفر الروح بقوته أشرف على مقامه وأعرض عن تدبير الجسم فظهر عند ذلك من المستمع الاضطراب والحركة"[1]

2ــ أشكال تتوالد وتتكرر على مستوى محدود ثم تختفي، وهذه أيضا من مميزات الشعر الصوفي، وهذه تكون رمزيها الإيقاعية شبه عامة لحالات وجدية صوفية يمكن أن تسترجعها الذاكرة على مستوى التناص الإيقاعي الذاتي أو الخارجي، كما يبدو في هذا النموذج من ديون الشيخ الشاعر:

دنوت من حي ليلى لما سمعت نداها
ياله من صوت يحلو أود لا يتنـــاهى
رضت عني جذبتني أدخلتني لحماها
أنستني خاطبتـــني أجلستني بحذاها
قربتني ذاتها مـــني رفعت هني رداها
أهدشتني تيهتـــني حيرتني في بهاها
أخذت قوسي ووزني لكي تتبع غناها
فإذا ما كان منـــي غير أن سجدت لها
أخذتني ملكتـــني غيبتني في معناها
حتى ظننتها أني وكانت روحي فداها

فهذا الغزل الصوفي المتناص مع الغزل العذري القديم بالإضافة إلى هذا الإيقاع الناتج عن الأفعال المتتالية المعبرة عن الحركة الدالة عن روح انفعالية وجدية التي توحي بأن الشاعر فقد السيطرة على نفسه بل نحس بأنه أصبح مجموعة من أفعال لغة الذوق الصوفي في حالات من حالات تغييب الذات عن عالم الناس، ولا يخفى أن الإيقاع المتسارع لهذه الأبيات يحاكي محاكاة رمزية لسرعة استغراق الشاعر في توالي الأحوال الصوفية عليه بالسرعة نفسها.

3 ــ أشكال تتوالد وتتكرر على مستوى محدود، ثم تشيع أكثر عند الناس إبداعا وتداولا غير أن مدى شيوعها يتفاوت؛ فهي أكثر ديمومة في تجارب الشعر الصوفي، وأقل في

[1]- أبو القاسم البغدادي، الكتب الجامعة ج: دار المعرفة مصر(د.ت)1 ص: 161

بعض تجارب الشعر الأخرى، وتتضمن قدرا من الرمزية والغموض لكون تأويلها توجهه ذاتية الشاعر، وتضعف فيها دلالة الألفاظ عن التعيين والتحديد، كما يبدو في هذا النموذج:

لو يعلم هذا الشان وما كـــان مـــني
يذعن بكل لسان ومن خيري يجني
أنا حبر العرفان أنا الحصن المبني
أنا كوكب فتان أنا الفرد المغـــني
أنا نور الأعيان أنا الكـــــل دوني
أنا لب الإيمـــان أنا قطب الـــــدين
أنا لست إنسان ولا من الـــــــجن
أنا سر الرحمن أنا الكل مـــــــني
مقداري له شـــأن خارج عن الكون
جئت من الإحسان ظهرت في بـــدني
يزعم من هـــــو أنه يعـــــرفـــني

فهذه الهندسة المحيطة، وهذا الإيقاع الدائري اللولبي الذي تعمقه لا محدودية "أنا" التي ترمز إلى اللانهائي والمطلق واللامحدود وهلم جرا..

ولا شك أن الشاعر اختار المكونات اللسانية الإيقاعية واختار مواقع خاصة لتوحي بالرمزية المتخفية وراء قناع في بداية الأبيات "أنا" لتتحول إلى طلسم في نهاية الأبيات "حرف النون"، ولاستيعاب هذا النظام نشير إلى ترسيمة الأداء لـــ"بنفونيست(Émile **Benveniste**) " حيث يرى أن أسلوب الأداء يتمحور حول المتحدث في مواجهة ملفوظه والمحاور والمرجع؛ وفي هذه الحالة فإن فعل "تحويل اللغة إلى خطاب" يضع الذات المتكلمة في موقف التعبير، وفي أثناء ذلك تتمظهر ألوانا من المواقف الحرة وغير الحرة، والمتحدث يتكلم مركزا دائما على المحاور، ويتبنى بصفة كلية أو جزئية ما يتكلم عنه، ويصبح ملفوظه الحقيقي محتملا لهذا الشكل المتعدد في دلالته:

أنا ← **الملفوظ**

أنا ← **المرجع**

أنا ← المحاور

هذه الوضعية الثلاثية لـــ "أنا" هي بالتأكيد مسجلة في الملفوظ نفسه، ويمكن الكشف عنها بتحليل عدد من السمات اللسانية؛ وتؤدي أغراضا ــ من أجل تحديد خصائص أسلوب الأداء ــ لبعض المفاهيم التي وضعها جون ديبوا(Jean Dubois)، ومنها مفهوم النمذجة التي تميز بين ما يوافق وضع العلاقة بين المسند والمسند إليه، والثاني ما يوافق وضع الذات المتكلمة بالنسبة للوضع الأول؛ مثل التعبير عن موقف أمل أو روحاني صوفي، وننتظر من الخطاب أن يؤدي غرضه بكيفية تسمح للمتحدث بأن يكون أهلا عما يتكلم عنه؛ وفي هذه الحالة يفترض أن كل ملفوظ يتضمن سمات موقف اللافظ فيما يرسله، وفحص نماذج من هذا النوع في الخطاب يعمل على إبراز بعده الرمزي وشفافيته، وهذان يؤديان إلى السماح بإظهار طرق الأداء من وجهة نظر المتحدث في مقابلة ملفوظه، كما تحدد طرق الأداء ــ بوصفها موطنا لاختيار العناصر اللسانية ــ البعد النسبي بين المتحدث والملفوظ.

وفي الواقع فإن حركية امتلاك لغة وتحويلها إلى خطاب، وفي هذه الحالة فإن فعل الأداء يمكن أن تكون سماته أكثر أو أقل قوة، والمتحدث يحاول أخذ مسؤولية تضمين ملفوظه على نحو كلي أو جزئ بخصائص الزمان والمكان، أو المطلق المتجاوز لهما كما هو الشأن في الخطاب الصوفي، وامتلاك اللغة على هذا النحو سيكون موسوما في الملفوظ باستعمال السمات اللسانية للأداء: الإشارة إلى حالات المؤشرات المبهمة التي تزيد الرموز غموضا بمعنى إسناد غير المحدد إلى غير المحدد... الخ

قال بنفونيست(Émile Benveniste): إن اللغة تملك عناصر ذات امتياز تحول اللغة مباشرة إلى خطاب : وهذه العناصر هي المصطلح عليها بـــ "المؤشرات" أو المبهمات الخاصة بالأشخاص مثل الضمائر والظروف الزمانية والمكانية نحو: هو وأنا وهنا والآن ...إلخ ، وهي عناصر لا يتغير معناها إلا حين تطعيمها بمتطلبات الخطاب يقول عنها بنفونيست(Émile Benveniste): إن دورها يتمثل في تقديمها كأداة للتحويل، والذي نسميه تحويل الكلام إلى خطاب ، وإذا أردنا تجسيد الشخص الوحيد المعلن بـــ

"أنا"فإن كل القراء بالتناوب يصبحون فواعل؛ فالاستعمال على هذا الأساس من أجل ظرفية الخطاب وموقفه، وليس شيئا آخر "[1].

هذه العلامات هي في جميع الأحوال تتناسل من جديد في كل مرة حيث يلفظ الملفوظ، وفي كل مرة تتعين من جديد صراحة أو ترميزا كما هو شأن الخطاب الصوفي.

وبحسب بنفونيست (Émile Benveniste) فإن نوع المؤشرات لا يدرك معناها إلا بمرجعية فورية ضرورية لفعل الأداء، وهكذا فإن ضمير "أنا" الشخصي المتلفظ لا يستطيع شكله اللساني تعيين معناه إلا في فعل الأداء الذي يتضمنه.

بهذه الخصائص الأسلوبية المتميزة لهذه المكونات التي كررها الشاعر ويسميها بعضهم الإطناب الصوتي ندرك طبيعة هذا النص الشعري الصوفي.

كما أن وظيفة تجلية الكلام بحسب ج. ل. أستين(**J. Austen**) . تقود الدراسة اللغوية بكونها آنية فعلا، وبكلمة أخرى فإن عملية إبراز المقصدية من تحليل الكلام يفرض الإجابة عن هذا السؤال: ماذا أفعل حينما أتحدث؟ والسؤال نفسه نطرحه على الشاعر الصوفي ماذا كنت تفعل حين قلت هذا النوع من الخطاب الشعري الصوفي، ولن نتلقى بالتأكيد جوابا لأن هذه من الأسرار التي تجرب، ولا يصرح بها، والإجابة الشافية عليها يعني الإحاطة التامة بدلالة الخطاب بمعنى التوحد التام بين الرمز والمرموز له وبخاصة في الخطاب الصوفي الذي يضع منهج المقاربة التداولية أمام إشكالية.

4 ــ أشكال تأخذ صفة القداسة، ويتحرج من الخروج عليها، وهذه الظاهرة لن تكون إلا في أشعار تمخضت عن ذوق جماعي اتفاقي إبداعا وتداولا، ومن ثم تفقد قوة رمزيها بعامل التكرار الحرفي، وهي غير موجودة في أشعار الديوان.

أما الأنواع الثلاثة الأولى فتحدث في الشعر الصوفي بتفاوت، كما تحدث أيضا في بعض الأشكال الشعرية الجديدة، وكلما كانت أقل انتظاما في تواتر نماذجها كانت أكثر حضورا وبخاصة في نظام موسيقى الموشحات والأزجال يقول صاحب الطراز عن الأولى بأنها قسمان: ما جاء على أوزان أشعار العرب والثاني ما لا وزن له فيها: " وهذا القسم منها

[1] - E . Benveniste, Problème de linguistique générale 1, Gallimard, paris, 1966 , p 254 [1]

الكثير والجم الغفير والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط، وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها، وميزانا لأوتارها وأسبابها فعز ذلك وأوعز ، لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف، وما لها عروض إلا التلحين، ولا الضرب إلا الضرب، ولا أوتاد إلا الملاوي، ولا أسباب إلا الأوتار، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور، والسالم من المزحوف، وأكثرها مبني على تأليف الأرغن، والغناء بها على الأرغن مستعار وعلى سواه مجاز"[1]

وهذه ظاهرة عامة لذا فرق مجموعة من الباحثين " بين الشعر الملحمي الإنشادي وبين الشعر الغنائي. ففي كل لغة يبدو الشعر الملحمي محافظا إلى أبعد حد، في حين أن شعر الأغاني الوثيق الصلة بالملامح الصوتية للغة أكثر تعرضا لاختلاف اللهجات القومية "[2] ، وهكذا يبدو بأن الوزن الشعري الصوفي يتحكم فيه الملحنون لأن نصوصه تظل مفتوحة زمانيا أي موسيقيا بكونها تتناقل بالإنشاد، ومن ثم فإن وزنها الحقيقي يكتمل عند أدائها غنائيا، ومن ثم فالملحن والطابع الغنائي، ونظامه وآلات الطرب الموسيقية المصاحبة له هي المتحكمة في صورته وأوزانه الإيقاعية الموسيقية النهائية، ويمكن أن تتغير بين ملحن وآخر، وهذا ما انتبه إليه ابن سناء الملك في حديثه عن النظام الإيقاعي الموسيقي للموشحات والأزجال.

وهكذا فإن دراسة أي شعر لا تكتمل إلا إذا تناولت نظام تشكيل الأنساق الفنية التي يبنى بها الشعر ضمن لعبة اللغة في تشكيلها المكاني والزماني، وهندسة إيقاعاته النفسية المتلونة بألوان لا حدود لها، ويتم هذا بفضل قابلية اللغة لتوليد أنظمة غير محدودة من عمليتي التوزيع والإدماج في المستوى الصوتي المنفتح على المستويات الأخرى لامتصاص ما في إيقاع الكلمات والتراكيب وقابليتها للشحن بأجواء إيحائية وجدانية روحانية ".. لأن الأصوات في النص الأدبي، أو في اللغة الشعرية، هي غاية بذاتها وليست واسطة لغاية أخرى كما هو الحال في الكلام العلمي المعياري..."[3]

1- ابن سناء الملك، دار الطراز، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر دمشق ط3، 1980، ص 47.

2- رينيه وليك، واوستين وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972 ، ص 221.

3- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط:1، 1986، ص 48-49.

كما أن دراسة البنية الصوتية للإيقاع الموسيقي الشعري تكشف عنه أربعة جوانب هي الأشكال والقوالب البنائية الثابتة والمتغيرة، و الأنساق الإيقاعية الموسيقية الكبرى الأساسية المقيدة (الأوزان) ، كيفما كان نظامها، والمكونات الإيقاعية الصغرى الأساسية (القوافي)، والمكونات الإيقاعية المتممة الحرة (جميع التنسيقات والهندسات) وأغلبها يدرج ضمن الموازنات البلاغية القديمة.

وإذا كان الشعر العربي الفصيح يهيمن عليه الوزن فإن شعر الديوان كانت الغلبة فيه للقالب الشعري الكلي اللحني، والموازنات الصوتية والقافية المتحكمة أو على صدى الروي في الطابع الإيقاعي الموسيقي لأن تفعيلات الوزن تكون غير واضحة في نظامه، ومن ثم لا تتحكم بصفة جوهرية في خصائصه الموسيقية بخلاف بقية المكونات التي تطغى على الطابع الإيقاعي الموسيقي لهذه الأشعار.

وما يدعم هذا التصور أن الشكلانيين الروس حاولوا استيعاب هذه الظاهرة في الأشعار بأن وضعوا الأوزان وضعا جديدا تماما فاستبعدوا في وصفهم لموسيقى الشعر مصطلح التفعيلة لكونه غير ملائم لها ، ومن ثم كانت "الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة وإنما هي البيت كله، وهي نتيجة تأتي من النظرية العامة للغشتالت التي اعتنقها الروس..والوحدة التنظيمية في الشعر تتنوع في مختلف اللغات ومختلف نظم الوزن "[1]

والطابع الغالب على نظام الإيقاع يتمثل في مجموعة من الانزياحات تمس جميع مكوناته ومنها الانزياح في مستوى الأنساق الكبرى الإيقاعية ومقدم شعر الشاعر يعلل ذلك بقوله "يلاحظ القارئ أن معظم قصائد الديوان لم تجر على قاعدة العروض الشعري والعناية بالأوزان: وقد أجاب العلاوي عندما سئل عن ذلك فقال : إن القوم رضوان الله عليهم أغلبهم لا يتعاطى فن الشعر. اقتداء بالنبي صلى الله عليه وسلم حيث لم يؤذن له في ذلك. فكانوا أقصر باع من غيرهم إلا من تعاطه من قبل فالصوفي يعبر عن معارفه كيفما اتفق إذ لا عبرة باللفظ إذا استقام المعنى"[2]

1- رينيه وليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972 ، ص 219 .

2- أحمد لعلاوي، دواوين آيات المحبين في مقامات العارفين، المطبعة العلاوية بمستغانم ط4 ، (د.ت) ص 3-4.

وهذا موقف فريد في الشعر الصوفي الجزائري الحديث المتميز عن الشعر العربي الصوفي الذي يلتزم في الغالب بالبحور الخليلية بل يستعمل المشهور منها، فكيف نفسر هذا المسلك الفني ليس إلا التحرر من أنغام هذه البحور ودلالتها الخارجية في محاكاة ألحانها، ويبدو ربط رمزية هذه الإيقاعات بمحاور سيميائية كبرى لعل مقدم الديوان قد حدد بعضها وهي:

1 – التغني بجمال الحضرة الإلهية، وما يفاض على العارفين من العلوم والأسرار الربانية.

2 – التغني بجمال الحضرة المحمدية، والاستمداد منها بحقائق التوحيد؛ وأسرار الشريعة.

ويمكن أن نضيف عليها الآتي:

3 – التغني بكرامات الشيوخ وولايتهم، وانتهاج منهجهم في الرياضات لتذوق الأحوال وارتياد المقامات للاستعداد لأخذ دور السالك المريد.

رابعا- التواصل والتناص الإيقاعي الرمزي مع أجواء القرآن والخطاب النبوي والخطاب الشعري الصوفي.

وسنحاول استعراض بعض هذه المحاور ونكشف عن طابع إيقاعه الموسيقي الترميزي، والمحور الأول يتميز بمكونات خاصة اختارها الشاعر لكي يكون لها أداء خاصا فهو إما أن يوسع زاوية انتظار غير المتوقع وإما أن يختار توقيع المكون ليس في بعض عناصره بل في قالبه الكلي، وهذا ما نلاحظه مثلا في هذا التكرار الكامل لله جل شأنه في موقع القافية في أغلب شعر هذا المحور مثل القصيد المربع الذي يضم (29) مربعة كتبها على النحو الآتي:[1]

بشراكم خلاني بالقرب والتداني

جمعكم في أمان ما دمتم في حزب الله

التضافر بين إيقاع البنية المكانية، وإيقاع البنية الزمانية بهذه الثنائية المتساوقة مع توزع نغمة الخطاب بين أربعة أصوات صوت الشيخ الشاعر (أنا) المبشر:

بشرني بدر البدور بالنصر مع الظهور

[1]- أحمد لعلاوي، دواوين آيات المحبين في مقامات العارفين، المطبعة العلاوية بمستغانم ط4 ، (د.ت) ص 17.

محبنا في سرور محفوفا بلطف الله
والله لقد قالا بأفصح المقالا
نصرناك في الملا أنت في أمان الله
بشرني روح الأستاذ البوزيدي عين المدد
نصرناك في الملا أنت في أمان الله
محبكم في أمان مريكم في ضمان
أنتم عيون الرحمان بيدكم سر الله
بيدكم المنشور لكم ترفع الستور
أنتم أرباب الحضور أنتم أولياء الله

وصوت الأتباع (انتم) وانتظار البشارة:

بشراكم سادتي بشراكم أحبتي
بشرتكم بالآتي أنتم في رحمة الله
جمعكم عين الرحمة جمعكم فيه حكمة
ومن حبكم سمى عليكم رضوان الله

وصوت شيخه (هو) الذي بشره بالمدد، وهذه الأصوات والبشارات الثلاثة النشوانة بما تبشر به وليس إلا حضرة الله والظفر بمنى هذه البشرى فرحة، والنجاح في أخذ البشرى من شيخه فرحة أخرى، وإقناع الإتباع على الظفر بتلك البشرى فرحة أخرى للوصول في النهاية إلى الفرح الأكبر من الحضرة الإلهية وبها تنهي أصوات هذه البشارات لتتجدد وينتهي معها الإيقاع.

ودراسة التشكيل الموسيقي للشعر هذا الديوان وهندسته الإيقاعية الخارجية والسياقية لا تتم إلا من خلال تحديد الأنظمة الصوتية، وأنماط البناء الإيقاعي للأوزان في هذا الشعر الذي يمثل بعدا من أبعاد نظام الشعرية الصوفية الجزائرية الحديثة، وبنياتها الإيقاعية في مختلف مراحلها، بحسب الشطر الذي اعتبرناه الوحدة النصية الأساسية التي يقام عليها هذا الإحصاء، وإذا كان المدونون لهذا الشعر يكتبونه بما يشبه الزجل الصوفي وغيره بشكله

المعروف بالمثنى المشكل في بيته "من شطرين، يطلق على الشطر الأول في أحيان كثيرة اسم "الفراش"، والثاني "الغطاء"، وهو كثير في الشعر الملحون"[1]

ج- موسيقى السياق أو التنويع أو الحشو:

وصف بعض البنيات والهياكل الصوتية ضمن المستوى اللغوي والعروضي اللذين يشكلان أنماطا من الموازنات الصوتية لمختلق الظواهر الأسلوبية سواء كانت قوالب قافوية داخلية، أم أنواعا من التكرارات الإيقاعية الناتجة عن تنسيقات صوتية، وأنساقا من التشكيلات الهندسية لأنغام القصيدة وموسيقاها، ولا يمكن استيعاب جماليات النص الشعري إلا بالكشف عن هذا المدلول المختفي في علاقات هذه الأنظمة، وفي السياق العام للنص.

ومن منظور دلالية المكونات الشعرية، فإن الصوت اللغوي المنفرد أو التنسيقات الصوتية الثنائية المتكررة أو التنظيمات الهندسية الصوتية كلها "... تشكل إطارا دلاليا جديدا يخلق بينه وبين المدلولات علاقة ما"[2].

وهذا التشكيل الصوتي الجديد يمكن قراءته أفقيا؛ أي على مستوى البيت الشعري أو الشطر منه، وعموديا؛ أي على مستوى الدلالة الموسيقية الموسعة لمقطع شعري، أو لقصيدة، أو لمجموعة أعمال شعرية.

1 ـ المستوى الأفقي:

يضم هذا المستوى ما يعرف بالموازنات الصوتية ومنها: الظواهر القافوية الداخلية، والتصريع، والتنسيقات الصوتية، ومختلف التنظيمات الهندسية للأصوات والإيقاعات في إطار المقاطع الصوتية والكلمات والجمل الموزعة بطريقة تعليلية إبداعية في القصيدة.

1/1 ـ التصريع والتقفية:

1- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث أ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص 529 .

2- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 64.

يعرف ابن رشيق التصريع فيقول عنه بأنه: "... ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربة تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[1]، ويتواتر هذا النوع في شعر العلاوي، ومن نماذجه في أطول قصيدة قالها، وتظم 116بيتا:[2]

أيا أيها العشاق للمحضر الأعلى عيدونا بوصلكم وروموا فينا وصلا

ويلاحظ في مطلع القصيدة اشتراك العروض والضرب في تفعيلة واحدة هي: (فعْلن)، وهذا التناسق الإيقاعي للتصريع[3] لا يمكن إدراك دلالته النهائية إلا بتفاعله مع المدلولات الأخرى على المستوى الأفقي: الصوت، والكلمة، والجملة والشطر والبيت، وعلى المستوى العمودي يتعدى البيت الواحد إلى أبيات أخرى.

ولا شك في أن التطابق في الوزن الصرفي بين الفعلين "أعْلى، وصْلا" الدالين على السمو والقرب، ودلالتهما الإضافية بحكم موقعهما في البيت يوحيان بالشوق لاستشراف الإشراق الروحي، وينتج عنه ما يشبه الإيطاء، وهو من عيوب القافية، وأفحش صوره ما تكررت فيه كلمة واحدة في بيتين متجاورين.

كما أن الشاعر بهذا التضافر الأسلوبي أبدع تشاكلا فنيا؛ وهو من خصائص اللغة الشعرية التي تجعل من الشاعر حسب عبارة أحد الباحثين "مهندس أصوات"[4]، ويستعمل التصريع الثلاثي المتفق بهندسة رباعية ينتهي بخاتمة مختلفة كما في قوله:[5]

بشراكم خلاني بالقرب والتداني

جمعكم في أمان ما دمتم في حزب الله

ويستمر هكذا بتسعة وعشرين مربعة، وكل مربعة تخلف في تقفية الثلاثية، وتتفق كلها بقافية ختامية بترديد لاسم الجلالة في كل المربعات بهذه الهندسة:[6]

---

[1] - ابن رشيق، العمدة، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1،تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، 1972م. ص 173.

[2] 50- العلاوي، الديوان، ص 17.

[3] - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 176.

[4]- اجوزيف ميشال شريم، دليل الأسلوبية، ص 91.

[5]- العلاوي، الديوان، ص 17.

[6] -العلاوي، الديوان، ص 17.

ـــــــــــــــــــ تي ـــــــــــــتي

ـــــــــــــتي ـــــــــــــالله

ـــــــــــــــــــوان ـــــــــــــوان

ـــــــــــــوان ـــــــــــــالله

وهذا التنسيقات الصوتية أخرى تتضافر لتضيف إيحاءات رمزية ودلالات جمالية إلى المدلولات الأخرى، وتتمثل هذه الظواهر الصوتية الإضافية، وهذا كله يدخل في التشاكل الصوتي والدلالي لتنسيقات صوتية، وقولبة قافوية داخلية متناسقة ومتوازنة مع المفاصل اللغوية في مواقعها في هذه الأبيات.

2/1 ـ التقفية الداخلية:

يتكلم عنها صاحب العمدة فيرى بأنها تتشكل عندما "يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة... فكل ما لم يختلف عروض بيته الأول مع سائر عروض أبيات القصيدة إلا في السجع فقط فهو مقفى"[1]

وهذا النوع من التقفية في المطلع أو داخل القصيدة متواتر في شعره بشكل يضفي عليه أهمية خاصة، مثله مثل التصريع، ومن نماذجه:

2ـ التنسيقات والهندسة الصوتية:

يظل الشاعر بأي لغة يعبر وفي أي عصر مهندس أصوات وعازفا بالكلمات، وملحنا للمعاني، ويجسد هذه الأنغام والألحان بمجموعة من التنسيقات الصوتية التي تكون في الغالب ثنائية في تكرارها في موقع واحد، وتكون متناظرة ومتوازنة مع نظام القصيدة، وهذا النوع هو الأكثر تواترا في الشعر الصوفي.

وإذا كان في الإمكان حصر أسسها النظرية فإن صورها في الشعر تختلف من شاعر إلى آخر، وهذا يعود إلى درجة التعويل على إبداعية الأصوات وتشكيلها الجمالي الذي لا ينفصل عن طبيعة الرؤية والاتجاه الشعري الباطني الرمزي.

[1] - ابن رشيق القرواني، العمدة، ج1، ص 1173-174.

وأحاول في دراسة التنسيقات الاكتفاء بالنماذج العامة لأن دراسة كل الصور يتطلب بحثا مستقلا، ونستعرض بعض التنسيقات كما حددها جوزيف ميشال شريم في الشعر العربي مستعينا بأبحاث رائدها في الشعر الفرنسي "جان بيار شوسري"[1].

1/2- التنسيق المتصل في تكرير معجل:

حالة لو حال الحال بيني وبينها لقلت هذا محال والحال لا يحلى[2]

(ح+ا+ل)+ (ح+ا+ل) (ح+ ا+ل) (ح+ا+ل)

2/2- تنسيق متصل في تكرير مؤجل: كما يظهر في هذا البيت:[3]

إنني عارف بذي اللطائف أيها الخائف ادن ترى الله

(ر + ف) فاصل (ئ+ف) فاصل (ئ+ف)

3/2- التنسيق المنفصل في تكرير معجل:[4]

ولولا عشق العشاق كل مليحة ولا مالت الحسان وجرت الذيلا

(ع+ش+ق) + (ع+ش+ا-ق)

4/2- جمع بين التنسيق المنفصل في تكرير مؤجل، والتنسيق المتصل المعجل:

ولو شاهد الساعي سناه لما سعى ولا طاف بالعتيق ولا قبلا قبلا[5]

(س+ا+ع) فاصل (س+ع+ ى) (ق+ب+لا)(ق+ب+لا)

5/2- التنسيق المفروق في تكرير معجل:

جعلت حجاب الخلق للحق ساترا وفي الخلق أسرار بديهة منهلا[6]

(ل+ق) (ل-ق)

6/2- التنسيق المفروق في تكرير مؤجل:[1]

---

[1] ـ جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1404هـ-1984م.، ص 89.

[2] - العلاوي ، الديوان، ص7

[3] - العلاوي ، الديوان، ص66

[4] - العلاوي ، الديوان، ص13.

[5] - العلاوي ، الديوان، ص12.

[6] - العلاوي ، الديوان، ص14.

اتت بقول فصيح موضح وصريح

ليس فيه من تلويح جمعت فيه المعنى

(ف+ص +ي +ح) فاصل (ص- ر+ي+ح)

7/2- التنسيق المجموع في تكرير معجل:

وليس لفوق الفوق فوق ولا غاية وليس لتحت التحت تحت ولا سفلا[2]

(ف+و+ق(ف+و+ق)(ف+و+ق)+(ت+ح+ت)(ت+ح+ت)(ت+ح+ت)

8/2- التنسيق المجموع في تكرير مؤجل:

جمعكم فيه الرحمة

(و+أل+ب+ع+ض+ي+س+ك+ن)

جمعكم فيه حكمة[3]

(و+أل+ب+ع+ض+ي+س+ك+ن)

وبعض هذه التنسيقات الصوتية تتضافر معها المستويات الأخرى، ومكونات الشعر لإحداث ذلك الأثر الجمالي المتميز، وتعميق وتكثيف المعنى الإضافي، وما تكرار الأرض والديار والعار، وعاد إلا من قبيل تعميق موقف الإصرار والثبات في موقف التجليات الصوفية.

3. الهندسة الصوتية:

إذ تعددت هذه التنسيقات واتخذت مواقع الإثارة في البيت الشعري وتضافرت مع غيرها، فإنها ستفرز مجموعة من الظواهر يمكن إدخالها فيما يعرف بتضافر الهندسة الصوتية في البدايات والنهايات والمقاطع وغيرها ومنها:

1/3- الهندسة الإيقاعية: وهي تكرار لحروف في مواقع تتميز بتوقيعها العروضي، أو إيقاعها في مقاطع نبرية، وهذا ما نلاحظه في البيت الآتي:[4]

---

[1] - العلاوي ، الديوان، ص66 .

[2] - العلاوي ، الديوان، ص14.

[3] - العلاوي، الديوان، ص 17.

[4] - العلاوي ، الديوان، ص51

تراهم حيارى في شهود الله تراهم سكارى والله الله

وتتضافر مجموعة من الظواهر الصوتية في هذا البيت المفعم بالشوق للمشاهدة والمكاشفة.

2/3- الهندسة الخاتمة: وتلتقي مع التصريع والتقفية في موقعهما في البيت ولكنهما يختلفان في كون الأولى تتطلب على الأقل الاشتراك في حرفين من الحروف الأخيرة لكل شطر في البيت الواحد، وتلتقي بنظام "لزوم ما لا يلزم"، أما إذا تعدى إلى تكرار كلمة بتمامها أصبح إيطاء في التصريع، وهذا النوع من الهندسة كثيرة ومتنوعة في شعر العلاوي، ومنها هذه النموذج:[1]

عنت الأبصار يوما بدا ظاهـــر

كفاني اعتذار إن المحبوب قاهر

ذا شيء احار فللعقـــــول باهر

3/3- الهندسة الفاتحة: وهذه أيضا متواترة في شعره، وتتشكل بتكرار أكثر من صوت في بداية كل شطر وهي تلتقي مع ما كان يسمى عند القدماء بالترديد أو الترصيع[2].

وإذا كان القدماء يركزون على الوزن والمعنى فإن الهندسة الفاتحة تركز على الأصوات اللغوية وتكرارها؛ ومن ثم يكون الوزن والمعنى هما من الأشياء المكملة لهذه الظاهرة، ومن صور هذه الهندسة الاشتراك في كلمة واحدة أو كلمتين، وتجتمع الصورتان في هذين البيتين:[3]

وهل لهذا الرسول قدر يساويه وهل له من شيبة حاشا فلا فلا

4/3- **الهندسة المحيطة:** وهذا النوع يشبه ما يعرف عند القدامى برد العجز على الصدر، ويختلف عنه لكون الأول يبنى على صوتين متجاورين أو أكثر مكررين في بداية البيت ونهايته، أو بداية أي شطر ونهايته، وهذا الأخير يتواتر في شعره أكثر من النوع الأول بدرجة تجعل منه خاصية أسلوبية في شعره، ومن نماذجه هذه الأبيات:

---

[1]- العلاوي ، الديوان، ص25

[2] - يحي العلوي، الطراز، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 882.

[3] - العلاوي ، الديوان، ص25

يا من ظهرت بنوره الأكوان أنت ظاهر

5/3- الهندسة التأليفية:

وهي التي يتم فيها توزيع التنسيقات على جزء كامل من البيت، ولا تتواتر هذه الظاهرة في شعره بشكل مكثف، ويحاول التعبير من خلالها عن معانات حلالاته الروحية أو يتخذها لمجرد البيان والتأكيد كما يظهر في هذا البيت:[1]

حالة لو حال الحال بيني وبينها لقلت هذا محال والحال لا يحلى

6/3- الهندسة الرابطة:

وهي من الظواهر الصوتية تواترا في شعره، ونعني بها تكرار صوتين أو أكثر في نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني:

ومن أمثلتها النادرة هذا البيت:[2]

أنا غدا في أمن من وقفة لا نرضاها

أنا ومن كان مني ومن للصحبة رعاها

وهذه الهندسة الإيقاعية من خلال تكرار النون في أغلب مقاطع الكلمات وتضافرها مع الهندسة الرابطة زاد من تعميقها لمعاني البحث عن الأمان في صحبة الشيخ وهو في طريق مقاماته وحالاته الصوفية وعلاقتها مع المدلولات الأخرى في هذا البيت بألفاظه ومستوياته التركيبية والدلالية.

وهكذا نكون قد ألممنا بجانب من الجوانب الأساسية في جماليات القصيدة، وشكل من أشكال إبداع المعاني الإضافية باستغلال طاقات اللغة، وقابليتها في توليد أنغام وإيقاعات لا حصر لطوابعها، ولا حدود لمعانيها الإيحائية.

4 ـ المستوى العمودي للتشكيل الموسيقي:

إن دراسة الموسيقى الشعرية في إطارها الدلالي الموسع، يتعدى البيت الشعري الواحد إلى المقطعة أو القصيدة، وعلى هذا الأساس سأحاول الكشف عن دور الحروف المعزولة عن ألفاظها في مساحة أكثر من البيت، والتي يبدو أنها توحي بمعانى إضافية لها علاقة بمعاني

[1] - العلاوي ، الديوان، ص25

[2] - العلاوي ، الديوان، ص33

المدلولات الأخرى، ثم أحاول بعد ذلك دراسة تكرار الكلمات والجمل، ودلالة هذا التكرار على المحتوى الروحي والجمالي للمتون الشعرية.

1/4تكرار الحروف:

يركز الشاعر على تكرار الحروف في قصائده، ويحاول تضمينها لدلالة رمزية ما، وتشكيلها تشكيلا جماليا فتظهر في نسقين:

النسق الأول تحققه حروف تتطابق في الغالب مع القوافي الخارجية والداخلية لأحداث الدلالة الشعرية والأثر الجمالي المطلوب.

والنسق الثاني يتحقق من خلال حروف تكون متجاوبة مع موضوع القصيدة، وجوها الروحي، ومكوناتها الفنية، وتتجاوب دلالاتها الإضافية الإيحائية مع حروف الموسيقى الخارجية والداخلية، ولا تتطابق معها تطابقا صوتيا كاملا.

وخلاصة القول فإن هذه البنيات الهندسية الصوتية يحقق بها الشاعر في قصائده التشكيل الجمالي، والكثافة الدلالية الإيحائية، والعمق الروحي، كما أن شعر هذا الديوان تهيمن عليه نزعة التحرك والتغيير في نظام أوزانه وأساليبه إلى حد تمرده عن أي مبادئ أو قواعد أو نماذج عامة، والشعر يتولد من بنيات صوتية إيقاعية موسيقية كبرى (الأشكال والأوزان)، وبنيات إيقاعية موسيقية صغرى (القافية والموازنات الصوتية)، وفي مقابل ذلك فإن أغلب أشكاله وقوالبه تميل إلى الثبات والبساطة، ويهمين عليها الشكل التناظري، والشكل الممتد الأشطر، وتكون هذه الأشكال متجاوبة مع طريقة غنائها التي تتم في مجموعة صوتية موزعة، ويعني ذلك أن قيمة الأبيات بالدرجة الأولى في استعذاب لحنها المتكرر الراقص حتى وإن كانت عديمة المعنى أو لا قيمة لمعناها أو ساذجة في تناولها لموضوعها، وفي جميع الحالات فإن معناها يأتي في الدرجة الثانية ليسيطر اللحن الإيقاعي، وتتحرر دلالته الرمزية الكاملة.

قائمة المصادر والمراجع

1ــ أحمد لعلاوي، دواوين آيات المحبين في مقامات العارفين، المطبعة العلاوية، بمستغانم ط4 ، (د.ت)

2ــ أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي، وهو منهج تأويلي للعالم والنصوص يستند إلى خصوصية علاقات التداخل بين الكون والإنسان. إن ميتافيزيقا التداخل بين عناصر الكون وكذا ماديته يستندان بالضرورة إلى سيميائيات (صريحة أو ضمنية) وهي تروم مبادئي التأويل أو ما يسميه السيميوزيس الهرمسية.

3ــ أميل ستايجر، "الزمن والخيال الشعري"، حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط1، .1975

4ــ أبو بكر الكلاباذي، التعرف على مذهب أهل التصوف، تقديم: عبد الحليم محمود، دار المعرفة مصر(د.ت)

5- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1404هـ-1984م.

6ــ حسن حسني عبد الوهاب، ورقات عن الحضارة المغربية، القسم الثاني، ص.183

7- يعد من كبار المغنيين للقرن الثالث الهجري، ومنهم أيضا (قاسم الجوعي) ويوجد في تلك الفترة حي خاص بالقيروان للملاهي والطرب، يألفه الشباب وأخل الخلاعة، وهو الحي المعروف بربض (البقرية)، يؤدي القوالون هذه الأشعار في مسجد السبت بالقيروان، راجع، الدباغ، معالم الأيمان، ج2، تحقيق: إبراهيم شبوح، المكتبة العتيقة القاهرة، 1978م ص.159

8 ــ ابن رشيق القرواني العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ، ج1 تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، 1972م.

9- رينيه وليك، واوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق،1972.

10- ابن سينا، الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والنشر-القاهرة 1389هـ 1966م

11- عادل نويهض، أعلام الجزائر، مؤسسة النويهض الثقافية، بيروت، ط2، .1983

12ــ العبدري، رحلة العبري، تحقيق محمد الفاسي، وزارة الملكية المغربية، الرباط، 1968

13 - ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التجليات" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت)[1] يعد من كبار المغنيين للقرن الثالث الهجري، ومنهم أيضا (قاسم الجوعي) ويوجد في تلك الفترة حي خاص بالقيروان للملاهي والطرب، يألفه الشباب وأخل الخلاعة، وهو الحي المعروف بربض (البقرية)

14- عبد الحميد بن باديس،"في بعض جهات الوطن "، الشهاب،ج 11، م 7، نوفمبر 1931.

15- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، .1981

16- ابن سناء الملك، دار الطراز، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر دمشق ط3، 1980.

17- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط:1، 1986.

18- عادل نويهض، أعلام الجزائر، مؤسسة النويهض الثقافية، بيروت، ط2، 1983 .

19- عبد الحميد بن باديس،"في بعض جهات الوطن"، الشهاب،ج 11، م 7، نوفمبر 1931

10- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، .1981

21- عبد الله كنون، سابق البربري شاعر من المغرب، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، .1969

22- ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التجليات" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت)

23- ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التراجم" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت)

24- فريدريك نيتشيه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة المكتب العالمي للطباعة والنشر بيروت (د.ت)

25- المالكي، رياض النفوس، تحقيق: بشير البكوش دار الغرب الإسلامي- بيروت- لبنان، ط2، 1س414هـ-1994م.1س414هـ-1994م.

26- مالك بن نبي، الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، دار الفكر، ط1969.

26- مجدي وهبة، المذهب في فلسفة برجسون، دار المعارف بمصر، 1960.

27- مصطفى حركات، قواعد الشعر، العروض والقافية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، 1989م.

28 - منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت ط1، 1966م.

29- نورثروب قراي، تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا،1991.

1-G.Bachelard , Psychanalyse du feu , Gallimard ,Paris , 1937.

2 -E . Benveniste, Problème de linguistique générale 1, Gallimard, paris 1966

3– G. Gengembre .Les Grands courant de la Critique Littéraire .Seuil

4- Morier Henri, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, presse universitaire de France 1961

5- A.M. Schmidt ,*La Littérature symboliste*, collection « Que Sais-Je ? », PUF, 1942.

6- Groupe M, Rhétorique Générale. Edition du seuil, Paris, France 1970.

7-T. Todorov ; théorie du symbole , Editions du Seuil , paris ,1977.