البنية الصوتية في ديوان أبي مدين الغوث التلمساني

أ بلقاسم دكدوك
قسم اللغة العربية
المركز الجامعي أم البواقي

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة اكتشاف ناحية من نواحي الجمال الفني في ديوان سيدي أبي مدين الغوث التلمساني، وذلك باستخدام المنهج الأسلوبي الذي، يعد أحد الوسائل النقدية التي يستعين بها الباحثون والنقاد لمعرفة كيفية تشكل العمل الأدبي لغويا وفنيا وجماليا.

وشعر أبي مدين ذو طبيعة خاصة، يسيطر عليه الطابع الرمزي ويلوذ فيه الشاعر بكثير من المعطيات الرمزية الخاصة بالمتصوفة، ويتعامل مع مستوى خاص من اللغة يبعد بهذا الشعر عن المستوى اللغوي المألوف.

Résumé

L'objectif de notre étude est de considérer un des aspects de l'esthétique du texte dans la poésie de Sidi Abi Medienne El Chouth Telemcani, en s'appuyant sur la critique stylistique.

La poésie de l'auteur se distingue par plusieurs caractéristiques en l'occurrence les symboles ésotériques appartenant au mysticisme. En outre, il entretient des rapports singuliers avec la subtilité de la langue.

أولا التعريف بديوان سيدي أبي مدين الغوث:

إنه ديوان القطب الرباني، العارف بالله الغوث الصمداني، الشيخ سيدي شعيب أبي مدين بن الحسين الأنصاري الأندلسي الإشبيلي المتوفى عام خمسمائة وثمانين بوادي يسر حوز تلمسان المدفون بعباد تلمسان –رضي الله عنه– وأعاد على المسلمين من بركاته[1].

جمعه ورتبه العارف الكبير، الزاهد الشهيد، سيدي العربي بن مصطفى الذي يقول في آخر الديوان: "الحمد لله الواحد في الذات والأفعال والصفات الذي بنعمته تتم الصالحات ونصلي ونسلم على رسوله الكريم الحليم الذي أنزل في شأنه (وإنك لعلى خلق عظيم) وعلى آله وأصحابه الذين لا يقاسون بقياس المشهود لهم بآية ﴿**كنتم خير أمة أخرجت للناس**﴾*. وبعد فقد تم طبع هذا الديوان بعون الله الملك الديان على يد كثير المساوئ محمد بن العربي بن مصطفى الشوار التلمساني العلوي طريقة، وأعتذر عما فيه من الخطأ الموجب للملام، والعذر والصفح من شيم الكرام، وأسأل الله الكريم لي ولوالدي ولجميع المسلمين العفو عما مضى والعصمة فيما بقي، إنه قريب مجيب ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، وقد فاح مسك ختامه واستدار بدر تمامه في غرة ربيع الأول سنة 1357 من الهجرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التحية وعلى آله وصحبه بدور البرية"[2].

وعن سبب طبعه يقول: "لما كان هذا الديوان المنسوب للشيخ أبي مدين سيدي شعيب بن الحسين الأنصاري (وفي بعض النسخ الحسن الأنصاري) الأندلسي الأصل من حوز إشبيلية، سيد العارفين وقدوة السالكين وإمام المتقين، لم يظهر في عالم المطبوعات، أردت طبعه لتنتفع به المخلوقات راجيا من الله الثواب وخدمة العلم والأدب وإجابة للطالبين بعد اقتراحاتهم...".

ولقد أضاف له من كلام الناظم حكمه الربانية وترجمته وتراجم بعض أصحابه وجمله من كراماته، وسماه:

المنن الربانية الوهبية في المآثر الغوثية الشعيبية

وقام بنشره نجله الكريم العارف بالله، سيدي محمد بن العربي بن مصطفى الشوار، الإمام بجامع مدينة مغنية، واعتنى بتصحيحه عبد ربه محمد بن أحمد بن

الهاشمي بن عبد الرحمن الحسني التلمساني ثم الدمشقي في غرة عام 1357هـ[3]. وقد طبع سنة 1357هـ/ 1938م بمطبعة الترقي بدمشق. وهو ديوان في حجم متوسط، حسب الطبعة الأولى المشار إليها انفا.

ولعل من الأسباب التي جعلت الدارسين لا يلتفتون إلى هذا الديوان، بالرغم من نفاسته وأهميته، انشغالهم بأولئك المتصوفة الذين شغلوا الناس بفكرهم وفلسفتهم، وبكتاباتهم المختلفة كابن عربي، وابن الفارض... هؤلاء الذين نالوا حظهم من الدرس والتحليل والاستقصاء حتى أضحت الألسن تلهج بأسمائهم في كل حين. في الوقت الذي لا نرى فيه أيدي الدراسة تمتد إلى "أبي مدين" ولو بتعريف الناس بديوانه، وتقديم صورة عن صوفيته التي تشكل مرجعية أساسية لكثير من متصوفة عصره أو غيرهم، وعلى رأس أولئك وهؤلاء جميعا "محي الدين بن عربي" الذي يعترف بفضل الشيخ أبي مدين عليه.

ويقع ديوان سيدي أبي مدين شعيب الغوث التلمساني في مائة وأربع صفحات (104)، يبدأ بترجمة للمؤلف؛ وهو جامع الأشعار وواضعها في الديوان، سيدي العربي بن مصطفى، وتمتد من الصفحة الثانية إلى الصفحة الرابعة، ويلي ذلك (خطبة) تتضمن الثناء على الله وعلى نبيه محمد -صلى الله عليه وسلم- ثم الإشارة إلى تاريخ جمع الأشعار وترتيبها ويقع ذلك كله في صفحة واحدة تتألف من أربعة عشر سطرا.

ثم تأتي ترجمة صاحب الديوان سيدي أبي مدين، لتشغل حيزا معتبرا، يمتد من الصفحة السادسة إلى الصفحة الخامسة والأربعين. ونجد فيه تفصيلا لحياة أبي مدين الصوفية بدءا من بلوغه درجة الأولياء والأبدال مرورا بكراماته الكثيرة والعجيبة، ثم بشيوخه وأساتذته وإخوانه و أصحابه وتلامذة أصحابه، وصولا إلى إقامته ببجاية، ثم وفاته وخروج أهل تلمسان لجنازته التي كانت من المشاهد العظيمة والمحافل الكريمة.

ويضم الديوان بين دفتيه حكمه -رضي الله عنه- التي صاغها نثرا وعددها مائة وثمان وثلاثون حكمة (138)، أولها قوله: "الحق سبحانه مطلع على السرائر والظواهر في كل نفس وحال[4]. وآخرها قوله: "الفقر فخر والعلم غنم والصمت نجاة والأياس راحة والقناعة غنى... إلى أن يقول: وطلب الإرادة قبل تصحيح التوبة غفلة"[5].

أما كلامه المنظوم فقد حاز القسط الأكبر، حيث يمتد عبر ثمان وثلاثين صفحة (من الصفحة السابعة والخمسين (57) إلى الصفحة الرابعة والتسعين (94)، وهو إما شعر عمودي خليلي، أو موشح، أو زجل.

أما آخر قصيدة في الديوان فهي للمحدث الصوفي، قاضي تلمسان المرحوم سيدي شعيب بن الحاج بن علي بن عبد الله الجليلي الحسني، أوردها المؤلف للتدليل على التعلق بأذيال الغوث سيدي أبي مدين، وتتألف من عشرين (20) بيتا، وهي من بحر (الخفيف). يقول فيها:

يا صفي الإله أنت الولي	في البلد، الشهير في كل نادي
يـــا أبا مدين يا نجل حسيـــن	يا معـــــاذ السمي ممن يعادي
أنت غوث الورى خفير الجـــدار	والملاذ لحاضريهم وبـــــادي
قد جمعتم من أسرار الرسل جما	وبلغتم من ذاك أوفى الأيـــادي

وتجدر الإشارة إلى أن "الفهرست"، الذي يذكر مضامين الديوان يضع للمنظوم من كلام أبي مدين، عناوين، هي مطالع القصائد -غالبا- ويلحق المقطوعات بها. واللافت للانتباه هي تلك الإحالات على الهوامش التي تضع بعض ما نسب لأبي مدين من شعر في دائرة المنحول، ومن ذلك قوله:

يا من علا فرأى ما في القلوب وما تحت الثرى وظلام الليل منسدل

إذ نقرأ في الهامش ما نصه: "... هذه القصيدة مذكورة في ديوان سيدي عبد الغني النابلسي منسوبة للشيخ أرسلان الدمشقي بلفظ، يا من علا فرأى ما في الغيوب وما إلخ والله أعلم".

وكذلك بالنسبة للموشح الذي في الصفحة الواحدة والسبعين عندما يقول:

كل واحد له نصيب يأتي	وهواك لي نصيب
يا حياتـــي وأنت في ذاتي	حاضر لا تغيـــب

فنقرأ في الهامش ما نصه: "كل واحد له نصيب يأتي. إلخ، هذه القصيدة موجودة في ديوان الششتري والله أعلم".

أما المقطوعة التي مطلعها:

قد لاح لي ما غاب عني وشملي مجموع ولا افتراق

فإننا نقرأ في الهامش ما يلي: "قد لاح لي ما غاب عني. إلخ. هذان البيتان موجودان في (345) من شرح المباحث الأصلية لابن عجيبة منسوبة للششتري والله أعلم".

وينتهي الديوان برصد الخطأ مع ذكر الصواب مشفوعا برقمي الصفحة والسطر اللذين ورد فيهما الخطأ، تحت عنوان (جدول الخطأ والصواب).

أما الأمر الطريف -في اعتقادي- هو وجود رسم في شكل جدول سمي بـ "شطرنج العارفين المنسوب إلى الشيخ الأكبر قدس الله سره"، حيث نقرأ أسفله ما نصه:

"إذا أردت أن تعرف كيفية استعمال هذا الشطرنج ومعرفة الفاعل المتصرف والمفعول المتصرف فيه، ومعرفة العدم وأقسامه والوجود وأقسامه والسير وأنواعه والسائر ومنازله والفائز ودرجاته والخاسر ودركاته، وتطلع على ما فيه من الحكم والأسرار فعليك بشرحه المسمى (أنيس الخائفين وسمير العاكفين في شرح شطرنج العارفين)".

وخلاصة القول: إن ديوان الشيخ أبي مدين: "جاء تأليفا حسنا جدا، عذبا عند أهل الأذواق، ومفيدا ومؤنسا لأهل الأشواق، يقول من رآه وتأمله:

هذا الكتاب فلو يباع بوزنـــــه	ذهبا لكـــان البائع المغبـــــونا
فاحذر -فديتك- من إعارة مثله	أحدا ولـــو وضعوا لديك رهونـــا
إن الكريم كتابه كحريمـــــــه	في الصـــون يشبه جوهرا مكنونا"

ولعلنا الآن بحاجة إلى تأمل أبنية وتراكيب شعر سيدي أبي مدين اللغوية للوقوف على جوانب شعرية هذا الشاعر، بوصفه ممثلا لنسق ثقافي خاص، وإدراك جوانب الاتفاق والاختلاف بين أبنية هذا الشعر وغيره من الأنماط الشعرية الأخرى. وهذا ما سأحاول أن أقف عليه من خلال هذه الدراسة.

ثانيا- بنية الديوان (الصوتية) – الشعر الخليلي-:

يعد الإيقاع من أوضح وجوه التمايز بين الشعر والنثر، فمنذ عصر مبكر حاول العرب رصد الأنساق الإيقاعية التي يقوم عليها الشعر العربي، وقد تم ذلك الرصد على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي في ظل مجموعة من الأطر الفكرية والظروف الاجتماعية، والمعطيات المنهجية، نجم عنها بعض الثغرات الاستنتاجية

في تصور الخليل بن أحمد للأبنية الأساسية لإيقاع الشعر العربي، وقد رصد بعض المحدثين هذه الثغرات ولعل أهمها، أن نظرية الخليل لم تحاول وضع الوزن في مكانه بين عناصر البناء الشعري الأخرى: النحوية والدلالية والمعجمية.

وقد دعت تلك المآخذ كثيرا من الدارسين إلى ضرورة النظر في الأسس المنهجية التي يقوم عليها عروض الخليل، وفي هذا الصدد، نجد اتجاهين: "أما أولهما فاتجاه تقليدي يبغي أصحابه تهذيب عروض الخليل وتيسير السبيل إلى فهمه بلا خروج عما سنه الخليل من سنن وما أبدع من مصطلح، ويتسم هذا الاتجاه بسمة تعليمية تقنع بتلقين النشء المبادئ والتدريب ما يعينهم على معرفة البحور وتقطيع الأبيات وتحديد ما يعرض لها من زحارف وعلل"[6]. "أما أصحاب السبيل الأخرى، فقد نصبوا أنفسهم لغاية أصعب مراما، وأبعد، إذ تراجعت لديهم الغاية التعليمية وإن لم تتوار بالحجاب لتفسح الطريق للتفسير والتحليل وأحيانا لاقتراح البديل"[7].

وقد قامت بعض الدراسات بمحاولة استكشاف أنساق وأبنية جديدة مخالفة لما عرف عن الخليل بن أحمد أو بمحاولة وضع بديل جذري لعروض الخليل، ويمكن تقسيم تلك المحاولات إلى قسمين:

أولا: قسم يدعو أصحابه إلى تبني نظام المقاطع اللغوية عوض التفعيلات الخليلية.

ثانيا: قسم يسعى أصحابه إلى إثبات الطابع النبري للإيقاع عوض الطبيعة الكمية لإيقاع الشعر.

أما الاتجاه الأول فقد تزعمه الدكتور إبراهيم أنيس، وأعتقد أنه ليس هناك فارق كبير بين اتخاذ التفعيلة واتخاذ المقطع وحدة لقياس الإيقاع، ما دام ذلك يقع من خلال تفعيلات الخليل ذاتها، أضف إلى ذلك أن مفهوم هذا الاتجاه للزحافات والعلل فيه –فيما أظن– قدر من الاضطراب المنهجي، فهم يرون أنه "إذا كان عمل الزحافات هو تغيير ثواني الأسباب، إما بتسكين متحرك أو حذف ساكن أو متحرك، فإن هذا يعني أنها تؤدي إلى جعل مقطعين قصيرين مقطعا طويلا أو قلب مقطع طويل إلى مقطع قصير[8]. أما الاتجاه الآخر الذي يسعى إلى إثبات الطابع النبري للإيقاع، فقد تزعمه المستشرق "فايل" وتابعه باحثون آخرون، وعلى رأسهم الدكتور "كمال أبو ديب"، وأول ما أشير إليه في هذا الاتجاه "هو أن الوضوح السمعي للنبر في اللغة العربية ضعيف جدا إذا قيس بالنبر في لغات أخرى كالإنجليزية مثلا،

أضف إلى ذلك أن توزيع النبر لا يخضع لأي نظام إيقاعي، ولا يقع على مستوى ثابت من التفعيلة، ولا يقع كذلك على مسافات مقطعية متساوية أي متضاربة على مستوى الشطر أو البيت"[9]. فالنبر إذا، أمر نسبي يخضع لطريقة أداء العمل الشعري وفهمه، والفهم وطريقة الأداء أمران نسبيان يختلفان من شخص إلى آخر. ولم يكن الدكتور كمال أبو ديب غافلا عن نسبية النبر وعدم صلاحيته لإقامة نظرية علمية، لكنه لا يرى ذلك عائقا في سبيل دراسة الشعر العربي بالاعتماد على النبر، فهو يقول: "النبر الشعري ليس نمطا آليا ميكانيكيا خالصا تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشاعر، أي إنه لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة، وإنما له جانبه الحيوي"[10]. والحقيقة، إن الدكتور "أبو ديب"، لم يخرج على النمط الخليلي القائم على اتخاذ التفعيلة وحدة لقياس الإيقاع، فهو يعرف النبر الشعري في موضع آخر بأنه "النبر النابع من التركيب النووي لتتبعات بصورتها المجردة، وهو يقصد بهذه التتبعات المجردة، التفعيلات الخليلية، رغم أنه قد سبق أن رفضها قلب ذلك في الفصلين الأول والثاني من كتابه"[11]. وفي ظل هذه المفاهيم نستطيع أن نقول: "على مستوى العروض توالت محاولات كثيرة لوضع أعاريض جديدة، أو لتعديل العروض الخليلي، ولكنها ظلت في النهاية تهميشا وتعليقا على الخليل وليست خروجا جذريا عليه"[12]. بمعنى إن العروض الخليلي لا يزال يمثل الشكل العلمي لدراسة الشعر العربي، لذا آثرت الاعتماد عليه في دراسة البناء الإيقاعي لشعر أبي مدين. ويشتمل ديوان أبي مدين على ثمان وعشرين [13] قصيدة* ومقطعة (ثماني عشرة قصيدة وعشر مقطعات)، واثنتي عشرة موشحة، وسبعة أزجال.

وقد نسجت تلك القصائد الثمانية عشرة من ستة بحور على النحو التالي:

البحـــــــر	عـــدد القصائـــد
الطويل	06
البسيط	05
الكامل	04
الخفيف	01
المجتث	01
الرجز	01

أي إن أي نسبة تواتر اختيار البحور كإطار خارجي لقصائد أبي مدين تسير على النحو التالي:

البحر	عدد القصائد
الطويل	% 33.33
البسيط	% 27.77
الكامل	% 22.22
الخفيف	% 05.56
المجتث	% 05.56
الرجز	% 05.06

وبالنظر إلى هذه النسب فإنه يمكنني اعتبار الطويل قد أخذ في الانسحاب ليفسح المجال لبحور وأبنية إيقاعية أخرى لتحتل محله، إلا أنني أحب أن أشير في الوقت نفسه أن مثل هذا الحكم القائم على إحصاءات غير كاملة، لا يصلح أن نؤسس عليه مفاهيمنا بطبيعة تطور إيقاع شعرنا العربي، لأن اختيار الشاعر –أي شاعر– لهذا البحر أو ذاك إيقاعا لقصيدته، لا تفرضه روح العصر أو ظروف المجتمع أو بعض التقاليد الفنية السائدة، بل لا يفرضه الشاعر على نفسه –أحيانا–، وكل مبدع عندما يبدأ في نسج قصيدته، تكون لديه أحاسيس وانفعالات تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها، ولذلك لا نتعجب من استخدام الشعراء لبحر هجره أبناء عصره، لأم المسألة لا تعدو –حسب تصوري– أن تكون نفسية وجدانية خالصة. ولعل الأمر يزداد وضوحا إذا انتقلنا من سياق اختيار البحر كإطار عام لموسيقى القصيدة إلى اختبار طول نفس الشاعر في الكتابة من كل بحر، عن طريق إحصاء عدد الأبيات الموجودة في الديوان من كل بحر.

ويبلغ عدد أبيات الديوان تسعة وأربعين ومائتين تسير على النحو التالي:

البحـــــــر	عـــدد الأبيـــــات
الطويل	85
البسيط	71
الكامل	53
الخفيف	21
المجتث	10
الرجز	09

أي إن نسب البحور على مستوى أبيات الديوان تسير على النحو التالي:

البحـــــــر	عـــدد الأبيـــات
الطويل	% 34.13
البسيط	% 28.51
الكامل	% 21.28
الخفيف	% 08.43
المجتث	% 04.01
الرجز	% 03.61

ويتضح من الإحصاء السابق سيطرة موسيقى البسيط والطويل على قصائد الديوان، وتؤكد هذه النسب النسق البومديني إيقاعيا، ومن ثم يمكنني القول: إن عصر أبي مدين قد يكون عصر البسيط والطويل، وذلك يعني عدم الخروج عن المألوف في دواوين كبار الشعراء، وأستدل على ذلك بالإحصاء التالي:

المفضليات

عدد الأبيات 5000 — الطويل 34 %

ديوان أبي العتاهية

عدد الأبيات 4200 — الطويل 20 %

ديوان أبي نواس

عدد الأبيات 3100 — الطويل 21 %

ديوان المتنبي

عدد الأبيات 3700 — الطويل 33 %

ديوان ابن الفارض

عدد الأبيات 1646 — الطويل 64 %

14

ولقد حاول كثير من الدارسين القدامى والمحدثين تبرير اختيار الشاعر لإيقاع معين دون غيره، لصياغة قصائده، عن طريق الربط بين طبيعة موضوعات تلك القصائد وبعض الخصال الإيقاعية التي ارتأوها لبحور الشعر "فرأوا أن الطويل مثلا أرحب صدرا من البسيط وأرخى عنانا وألطف، أو أنه يقع على الآذان وقعا بطيئا... أما الخفيف ففيه خفة ولطف، والسريع فيه سرعة وخفة والمديد فيه بطء وثقل..."[15]. ويبدو من هذه الأحكام أنها تنطوي على ذاتية مطلقة غير مبررة، وربط متعسف – في بعض الأحيان– بين أشياء لا يمكن الربط بينها وليس أدل على البطلان مثل تلك الأحكام العامة من أمرين:

أولهما: الاختلاف الكبير بين الباحثين، في الأحكام التي أصدروها على البحور وفي الأغراض التي تصلح لكل بحر، فقد جعلوا من الطويل -مثلا- صالحا لكل غرض من أغراض الشعر، وبحور أخرى رأى فيها فريق رقة ولينا ورأى فيها أخرون وحشة وغلظة، مما يدل على أن المسألة ذاتية، خارجة عن نطاق الأحكام الموضوعية.

والآخر: إن دواوين كثيرة صيغت من بحور متعددة بالرغم من تشكلها من موضوع واحد- ولو كان الأمر -كما يتصور هؤلاء الدارسون- لصيغ كل ديوان من بحر واحد تبعا للموضوع الواحد.

إن الإيقاع -رغم ما يبدو عليه من ثبات خارجي- يحوي بداخله تناقضات كثيرة يصعب نسبتها إلى إحساس دون غيره، أما طول نفس الشاعر في الصياغة من بحر ما، فهو يرتبط بمدى امتداد تجربته

ومما ينبغي أن نشير إليه هو ضرورة أخذ الشعر الصوفي -قل أو كثر- في الحسبان بوصفه سياقا شعريا يساهم في تحديد المنظومة العامة للشعر العربي.

وللشعراء وسائل متعددة، يتمكنون من خلالها تجاوز النمط المثالي للإيقاع الشعري، والانحراف عنه، ومن هذه الوسائل العلل والزحافات.

والزحاف في أبسط تصور له، هو حذف ساكن أو متحرك، أو تسكين متحرك إذا كانت ثواني أسباب. أو هو عبارة عن حذف مقطع قصير أو تحويل مقطعين قصيرين إلى مقطع طويل، ولذلك فالتفعيلة المزحفة تتميز -إيقاعيا- عن التفعيلات الأخرى داخل البيت، لما لها من دور موسيقي في أبنية العمل الشعري المتداخلة. وعند اختيارنا لإحدى قصائد أبي مدين من بحر البسيط، ذي العروض المقبوضة والضرب المقبوض، وهي قصيدة تتألف من اثنين وعشرين بيتا، حدث فيها تزحيف في أبيات القصيدة كلها. ومن أمثلة ذلك قوله:

ما لذة العيش إلا صحبة الفقـــرا	هم السلاطين والسادات والأمرا
فاصحبهم وتأدب في مجالسهـــم	وخل حظك مهما خلفـــوك ورا

وهي القصيدة التي توحي بأن الشاعر له ميل صوب إحداث خلخلة إيقاعية قوية.

وكذلك الأمر بالنسبة لقصيدته التي مطلعها:

يا من يغيث الورى من بعد ما قنطوا إرحم عبيدا أكف الفقر قد بسطوا

وهي ذات عروض مقبوضة وضرب مقبوض أيضا، إذ باستثناء مطلع القصيدة، فإن بقية الأبيات الستة عشر وردت مزحفة.

وإذا ما انتقلنا إلى الأثر الصوتي إلى الأثر التركيبي للزحاف وجدنا حدثا على قدر من الأهمية، هي أن وجود الزحاف بين التفعيلتين المتناظرتين، قد يؤول إلى نوع من التشابه التركيبي، مثال ذلك قوله:

فإن غفرت فذو فضل وذو كرم وإن سطوت فأنت الحاكم العادل

فقد آل الزحاف القائم بين التفعيلتين الأولى والخامسة إلى تشابه تركيبي واضح.

فإذا ما انتقلنا إلى تأمل دور الزحاف الدلالي، رأينا أن الأمر على قدر من الصعوبة، إذ إن استنتاج معطيات دلالية يفرزها الزحاف أمر غير يسير، وقد نذهب –مثلا– إلى أن الزحاف في التفعيلة الخامسة من البيت التالي:

والأرض من حلة الأزهار عارية كأنها ما تحلت بالنبات قـــــط

هو زحاف تحقير واستهانة بالحياة، ما لم يتداركها الله برحمته الواسعة، أو أن صحة التفعيلة الأولى والثالثة في قوله:

كل ينال من المقـــدور قسمته قوم ترقوا وقوم في الهوى سقطـــوا

فيها دلالة على رغبة الشاعر في إبراز قيمة التصوف من جهة، والتلذذ بالرضى بما قسم الله لعباده من الأرزاق من جهة ثانية. ولا أظنني قادرا –دائما– على استنتاج معطيات دلالية للزحافات إلا حالما تتحول تلك التقنية الإيقاعية إلى ظاهرة بارزة مكثفة، وهذا ما لم يحدث –فيما أرى– عند أبي مدين. وإذا كان الزحاف يمثل نوعا من الخروج المقنن المشروع على النمط المثالي أو الشكل المجرد للبحر، فإن هناك وسائل أخرى متعددة، يتبعها الشعراء لينفلتوا من خلالها من ربقة الأبنية الإيقاعية المفروضة. ولا يخلو شعر أبي مدين من ميل نحو إثبات الذات والاستحواذ على المتلقي، من خلال خلق أنساق تركيبية داخلية تتواجه مع النسق الكلي للبيت. ومنها على سبيل المثال، تجزئة البيت إلى جمل قصيرة تتشابه في بنيتها التركيبية وتتعارض في تركيبها الإيقاعي، ومثل ذلك قوله:

والكاس ترقص والعقار انشعشعت والجو يضحك والحبيب يزار

وهو من بحر الكامل.

فجزئيات هذا البيت تعد بمثابة صيحات يخرجها الشاعر لفرط شوقه ووجده، ويتبين لنا من خلال تأمل البناء الإيقاعي لشعر أبي مدين أن هذا الشعر يمثل نمطا مشابها لنسق الشعر العربي العام، مع ملاحظة ميل الشاعر إلى إيجاد بعض الأنساق الإيقاعية داخل النسق الإيقاعي الخارجي. ومما يتمم تأمل بنية ديوان أبي مدين الإيقاعية، وقوفنا عند قوافي قصائد ومقطعات هذا الديوان، ذلك أن حروف القافية بعامة وحرف الروي بخاصة، تعد بمثابة الخاتمة الصوتية والدلالية للبيت الشعري. وقد توقف العلماء طويلا عند القافية وتعريفها وتحديد حروفها، فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة من البيت، على حين جعلها آخرون مساوية للروي، أي آخر حرف صحيح غير معتل في البيت، لكن الذي عليه أكثر العلماء هو أن القافية تشمل آخر الساكنين وما بينهما والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول "أي إنها آخر مقطعين طويلين وما يمكن أن يكون بينهما من مقاطع"[16]. وما يعنينا في أمر القافية، هو أنها تجسد –بثبات حروفها– أساسا كيفيا مهما من أسس الشعر العربي، ذلك أن القافية لا تقوم على أساس مثالي يملأه الشاعر بالكلمات أو الأصوات، بل يتخير الشاعر القافية التي يريدها ويبني عليها قصيدته بحرية مطلقة شريطة أن يلتزم بحروف بعينها في المكان عينه، ومن ثم كان بعض القدماء ينسبون القصائد إلى رويها لا إلى بحورها. وإذا ما أتينا إلى شعر أبي مدين وحاولنا تتبع قوافيه ألفينا أنفسنا أمام سياق شعري لا يختلف عن الأنساق الشعرية العربية، خصوصا منها – حسب اعتقادي– الشعر الصوفي، إذ إنها تسير في كمها على النحو التالي:

هذا الجدول أخذ بعين الاعتبار الأشعار الخليلية التي في الديوان كلها:

	الحـــــرف	عـدد الأبيـــات	النسبـــــة
1	الـــــلام	47	% 17.09
2	الـــــراء	40	% 14.54
3	النـــــون	36	% 13.09
4	البـــــاء	20	% 07.27
5	الـــــواو	18	% 06.54
6	الهـــــاء	17	% 06.18
7	الميـــــم	17	% 06.18
8	الطـــــاء	17	% 06.18
9	الحـــــاء	16	% 05.81
10	العيـــــن	15	% 05.45
11	اليـــــاء	14	% 05.09
12	الـــــدال	11	% 04.66
13	الـــــراء	04	% 01.54
14	القـــــاف	03	% 01.09

يتجلى لنا من خلال ذلك العرض للأصوات التي جعلها الشاعر رويا لقصائده ومقطعاته، أن أبا مدين لم يكن متفردا في النسج، ولذلك فهو يمثل سياقا مشابها لسياق الشعر العربي العام. كما يتجلى لنا -أيضا- غياب أصوات كـ (السين والذال والجيم والتاء والهمزة،...) لعل مرد ذلك إلى قلة شعره الخليلي الموجود في الديوان إذ قد يكون كثير من شعره قد ضاع لأسباب معينة، بالإضافة إلى انصرافه نحو الموشحات والأزجال.

وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة الشاعر اليائية التي يقول فيها:

لست أنسى الأحباب ما دمت حيا	مذ نأوا للنوى مكانا قصيا
وتلوا آية الوداع فخروا	خيفة البين سجدا وبكيا
أنا شيخ الغرام من يتبعني	أهده في الهوى صراطا سويا
أنا ميت الهوى ويوم أراهم	ذلك اليوم يوم أبعث حيا

وهي من بحر الخفيف قد نسج رويها على منوال القرآن الكريم في سورة "مريم"* فإذا ما انتقلنا من حروف الروي إلى حركاته، وجدنا أن نسب تواتر الحركات تسير على النحو التالي:

الحركة	عدد الأبيات	النسبة
الفتحة	110	% 40
الضمة	107	% 38.90
الكسرة	44	% 16
السكون	14	% 05.09

ويتضح من العرض السابق أن صوت الفتحة والضمة هما أكثر حركات الروي بروزا في الديوان، ولعل فيما تتسم به الفتحة والضمة من توسط على الصعيد البيولوجي داخل الجهاز النطقي ما يشير إلى حالة التوسط بين الاتصال بالعالم المحسوس المرغوب عنه، والميل نحو العالم الروحي غير المحسوس والمرغوب فيه، ذلك العالم الذي تصل النفس فيه إلى غاية نقائها وبساطتها لتصبح مؤهلة للاتصال بالله -عز وجل-. ولعلنا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا: إن شعر أبي مدين لم يكن شعرا خطابيا جهريا، وإنما كان شعرا وجدانيا هامسا.

ومما تقدم يتبين لنا، أن شعر أبي مدين -على قلته- امتاز على مستوى الإيقاع والقوافي بتلك الخصائص التي أكسبته قدرا من الجمال بين أنساق الشعر العربي عامة والشعر الصوفي خاصة.

2- البديع في القصيدة الخليلية:

غادر العربي الصحراء تاركا الخيام والآثار، ليقطن القصور ويستمتع بالحدائق الغناء، ويترك أصوات الإبل ليستمع إلى أصوات القيان ورنين كؤوس الراح. كما نجم عن اختلاط العربي بأبناء فارس واليونان وغيرهم من أبناء الأمم الأخرى أن زادت معارفه واتسعت مداركه. وطبيعي أن ينال الفن عامة، والشعر خاصة، نصيب من رياح التغيير، ومن هنا سادت في الشعر نزعة تنادي بالخروج على النمط الراسخ في بناء القصيدة، وقد تزعم حركة المحدثين -تاريخيا- أمثال بشار بن برد، وأبو نواس، و-فعليا- أبو تمام، وقصدت تلك الحركة إلى التغيير في نسج الصور، وعدم الاهتمام بالوقفة الطللية، كما قصدت إلى الإكثار من الجناس والطباق ونحوهما، مما سمي بالبديع.

"فالصنعة البديعية على هذا استجابة لمطلب حضاري ملح، واستسلام لمنظور جمالي جديد فرضته تلك الحضارة على الفنون الإسلامية برمتها، وتكاد الصنعة البديعية تكون عنصرا مميزا لكثير من منجزات التشكيل والمعمار والموسيقى وفنون القول، ولا يخفى ما بين الفواصل المسجوعة في النثر وفن الأرابيسك من شبه لا ينكر، ففي كليهما ولع بالتماثل وتكرار الوحدة"[17].

لكن جذوة الانفعال سرعان ما هدأت مع مر العصور حتى غدا البديع في بعض النماذج نوعا من التلاعب اللفظي الخالي من أي مضمون حضاري. وقد كان كتاب "البديع" للشاعر الناقد "ابن المعتز" أول محاولة لتدوين أسس المذهب الجديد، وعلى الرغم من أننا لا نجد تعريفا واضحا للبديع، لأنه يريد من تأليف كتابه "أن يثبت أن الأسلوب الجديد في تشبيهاته واستعاراته وكناياته ومجازاته، لم يأت به شعراء الاتجاه الجديد كما يعتقدون دائما، فعناصر هذا الأسلوب تصادفنا في القرآن الكريم وفي الحديث وفي لغات البدو". ويتضح ذلك من خلال قول المؤلف نفسه: "إنما غرضنا بهذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع"[18].

وقد تلت جهود ابن المعتز، جهود أخرى عملت على تدقيق النظر في أساليب البديع باعتباره علما متمما للثالوث البلاغي العربي.

وأول ما نلاحظه على تلك الجهود، هو نظرتها لعلم البديع، واعتباره علما إضافيا يتلو في الأهمية علمي البيان والمعاني. فعلم البديع هو "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية مطابقته ووضوح الدلالة"[19].

"إن التزيين ليس أمرا إضافيا هامشيا بالضرورة، صحيح إن الزينة أمر لاحق يعرض ويعن، إنه مضاف من الخارج إلى الطبيعة التي نقصدها. غير أنها حالما تتحقق تلتحم بالموضوع، ذلك أن من الزينة ما يبدو وكأنه بعض من الطبيعة ذاتها"[20].

وبناء على تلك التفرقة، قسم البلاغيون ظواهر البديع إلى محسنات لفظية كالجناس، السجـــع، والتصريع، ومحسنات معنوية كالطباق والمقابلة والتورية وغيرها، مع أنه لا توجد –في الحقيقة– ظاهرة لغوية إلا وهي لفظية ومعنوية في آن واحد.

وتعد العناية بالشكل، والقصد إلى تكثيف أشكل البديع، ملمحا شعريا بارزا في شعر أبي مدين، وقد نجد لها تفسيرا –في اعتقادي– يؤول إلى التجربة الصوفية في حد ذاتها.

محور التوافق "الجناس":

يعد الجناس مطية ذلولا تمكن بواسطتها الشاعر من صنع أبنية التماثل في شعره، وقد تفنن في الإتيان بأنواع من الجناس. فمن نماذج التجنيس الثنائي قوله:

والورد نادى بالورود إلى الجنى فتسابق الأطيار والأشجار

فالعلاقة بين الأطيار والأشجار تتجاوز مستوى كونها علاقة بين لفظين بينهما ما يسمى بالجناس، إلى مستوى آخر يبدأ بالإعجاب المطلق غير المقيد بجمال الطبيعة من خلال القرب بين الأطيار والأشجار. وقد تمحور البناء التجنيسي في شطر واحد من شطري البيت، ومثل ذلك قوله:

والعود عادات الجميل وكأسنا كاس الكياسة والعقار وقار

فوجود (العقار) و(وقار) في الشطر الثاني يشي بالرغبة في التقارب، لأن الرغبة في الوصول إلى المطلق والاتصال به تتم بحالة السكر عند الصوفية.

ويقول أبو مدين:

فلا تلم السكران في حال سكره فقد رفع التكليف في سكرنا عنا

إن الجناس بين (السكران) و(سكره) يجمع بين الاشتقاق والتركيب، وهو يظهر قدرة الشاعر على التحكم في اللغة، ويجلي مقدار الحرص على الشكل، ولو أدى ذلك إلى تداخل المورفيمات، وتلاشي الفواصل بين الكلمات. ويقول أبـــو مدين:

وفي السر أسرار دقاق لطيفة تراق دمانا جهرة إن بها بحنا

فتتلاحم في هذا البيت تقنيات الجناس والطباق والاستعارة تلاحما وشيحا يكسب البيت شعرية قوية.

إن سحر الجناس إنما يكمن في مراعاة البعد النفسي، "وأن يكون ذا مسار فني يدفع المستمع إلى إقامة مقارنة ناتجة عن تشابه اللفظين وأخرى ناتجة عن اختلاف المعنيين"[21]. والحق إن أبا مدين مغرم بالتماثل، مولع بالتشابه، ونتبين ذلك من حرصه على تكرار كلمات بعينها داخل البيت، مثال ذلك قوله:

ففي رضاه رضى الباري وطاعته يرضى عليك وكن من تركها حذرا

وقوله أيضا:

مـــن لا وجود لذاته من ذاته فوجوده لـــولاه عـــين محـــال

إن التكرار في هذا البيت الأخير يأخذ صورة فنية رائعة، فاللفظ يأتي أول الشطر ثم يكرر.

وقد يتجاوز الشاعر المستوى الثنائي في التجنيس إلى مستوى آخر ثلاثي يكرر فيه وحدة صوتية بعينها ثلاث مرات في شطر واحد مع اختلاف دلالة الوحدة الصوتية في كل مرة. ومثال ذلك قول الشاعر:

أنا عبدكم بل عبد عبد لعبدكم ومملوككم من بيعكم وشراكم

إن الجناس بين (عبد)، (عبد)، (عبد) يدل على رغبة الشاعر في توظيف المشابهة اللفظية. والحق إن متلقي شعر أبي مدين لابد أن يلاحظ ذلك التكرار المكثف للوحدات الصوتية، ولاشك أن في ذلك التكرار إيقاعا يكسب البيت رتابة لا تخلو من مدلول؛ ومن ذلك قوله:

أله زلـــي لا أريد سواه	هل في الوجود الحي إلا الله
ذات الإله بها قوام ذواتنا	هل كان يوجد غيره لولاه ؟

فتلك الحرفية الواضحة في المجيء بالوحدات الصوتية المتجانسة، تدفعنا إلى الإيمان بقصدية الشاعر في النسج وعمده إلى إثارة المتلقي وإمالته صوب الاعتداد بالشكل.وما دام الشكل لا ينفصل بحال عن المعنى، وأي تحسين له هو تحسين للمعنى، فأني أعتقد أن تلك الأبيات التي يبدو أن بها مبالغة في العناية بالشكل على حساب المعنى، كانت تقابل من معاصري أبي مدين بصيحات الإعجاب وآيات التقدير، وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن الجناس في جوهره مرتبط بمطامح الصوفية، وهو ملمح شعري بارز في شعر أبي مدين.

ب- محور التخالف "الطباق":

الشعر الصوفي نوع من النسج الفني الذي تكثر فيه التقابلات وتشيع فيه التناقضات التي تخلخل أبنية المنطق، ولهذا ما يبرره على صعيد التجربة الصوفية ذاتها، ذلك إذا كان التوحد والتقارب غرضا من أغراض الصوفية، فإن الأحوال* التي تعتري الصوفية متناقضة بعض التناقض -فيما أعتقد- فهو دائما بين سكر وصحو، أو بين قبض وبسط، وهو مع محبوبه بين وصل وقطع، وهو دائما بين تتيم بجمال المحبوب وإقبال عليه. لهذا كله لم يكن غريبا أن نجد تكثيفا للتقابل في الشعر الصوفي، وإذا تأملنا أبا مدين وجدنا ألوانا من التقابل دفعته إليها التجربة الصوفية. يقول الشاعر:

فالكل دون الله إن حققته عدم على التفصيل والإجمال

ويقول:

وانظر إلى علو الوجود وسفله نظرا تؤيده بالإستـــدلال

ويقول:

فبعدكـــم موت وقربكم حيا فإن غبتموا عنا ولو نفسا متنا

وهي تقابلات مؤسسة على وعي باللغة، وإدراك لأشكال التقابل التي تتيحها، وهي تبرز التعمد إلى تزيين بالشكل، وتحميله شحنة من الانفعال النفسي والوجداني الذي يثير المتلقي. وأهم سياقات ذلك التقابل النفسي الوجداني في شعر أبي مدين ثلاثة سياقات هي:

* سياق التقابل بين الظاهر والباطـــن.
* سياق التقابل بين الموت والحيـــــاة.
* سياق التقابل بين الطاعة والعصيان.

-سيـــاق التقابـــل بين الظاهـــر والباطن:

يعد التقابل بين الظاهر والباطن أمرا واضحا في شعر أبي مدين، والباطن دائما هو موطن الأسرار، ومآل الحقائق، وهو أيضا مستقر المحبوب. أما الظاهر فهو إما أن يكون موضع الزيف والضلال أو أن يكون موصلا لبعض الحقائق التي اقتبسها بالضرورة من الباطن.

ومثال هذه التقابلات، قوله:

ولا تر العيب إلا فيك معتقدا عيبا بـدا بينـا لكنه استـترا

وقولـه:

يفرج بالتغريـد ما بفؤاده فتضطرب الأعضاء في الحس والمعنى

وقولـه:

وفي السـر أسرار دقاق لطيفـة تراق دمانا جهرة إن بها بحنـا

وقولـه:

فأنـت روحي وجسمـي	لا فـرق عنـك وإلا
حتـى إذا ما تجـلى	هـواك في قلبـي حـلا

لقد عبر عن الباطن بكلمات (السر) و(المعنى) و(الروح)، وعبر عن الظاهر بكلمات (بدا) و(الحس) وا(لجسم). ومعلوم عن الصوفية أنهم يؤمنون بأن للشرع والنصوص الدينية ظاهرا وباطنا، وبأن العامة لا يدركون من تلك النصوص سوى ظاهرها، وأنهم هم وحدهم الذين خصوا بمعرفة باطن النصوص، كما خص الصوفي بمعرفة الحقائق الجوهرية في الوجود، ولذلك يكثر في شعرهم ما يجعلهم مرتبطين بذلك الاعتقاد من خلال هذا النوع من التقابل.

سياق التقابل بين الموت والحياة:

مما لاشك فيه أن الموت الحياة ضدان، لا يوجد أحدهما إلا بارتفاع الآخر، لكنهما –عند الصوفية– يكتسبان دلالات أخرى، وإذا كان الموت عند العامة هو مآل الحياة ونهايتها، فهو عند الصوفية هو السبيل المؤدي إلى الحياة الحقيقية. يقول أبو مدين:

ولكن لي قلبا قلما تملكه الهوى فلا العيش يهنا لي ولا الموت أقرب

ويقـول أيضا:

أنا ميت الهوى ويـوم أراهم ذلك اليوم يوم أبعث حيـا

ويقـول:

ودوروا على قبري بطرف نعالكم فتحيا عظامي حيث أصغي نداكم

وعلى هذا النحو، فقد مفهوم الحياة والموت في شعر أبي مدين كثيرا من دلالات التناقض بينهما، وأصبحا قابلين للتآلف والتوادد على نحو يتعذر المستمسك بمقولات المنطق الصوري قبوله. وكل هذه التقابلات تشير إما إلى قدرة المحبوب على الإماتة والإحياء، أو إلى الموت باعتباره السبيل الحقيقي إلى الحياة. والموت لا ينجلي في الأبيات السابقة بوصفه النقيض الموضوعي المباشر للحياة، ولا يظهر باعتباره المآل النهائي لها، بل يبدو كأنه الطريق إلى الحياة الحقة.

-سياق التقابل بين الطاعة والعصيان:

إن التقابل بين الطاعة والعصيان مرتبط بسلوك الصوفية، ويكتسبان دلالة خاصة تنصرف فيها إلى الغاية من محبة الله، وتحمل كل ما ينتج عن تلك المحبة من آلام وأسقام والتلذذ بها، ويمكننا أن نستدل على ذلك بقول أبي مدين:

وأنـــــت أكرم مفضال تمد له ... أيدي العصاة وإن جاروا وإن قسطوا

وقولـــــه:

وما ذنوب الورى في جنب رحمته ... وهل يقاس بفيض الأبحـــــر النقط ؟

فالشاعر يقابل بين دوال تقع ضمن الحقل الدلالي للفظي الطاعة العصيان؛ ككرم الفضل والعصيان والجور أو الذنوب والرحمة. ومثل هذه التقابلات تكتسب قيمة عالية إذا نحن حاولنا أن نقابل خلالها بين دوال سياقين ثقافيين متباينين هما: السياق الثقافي الصوفي، وغيره من أبنية المجتمع الفكرية، وعندها نستطيع أن ندرك المردود النفسي والعقلي والوجداني لمثل هذه التقابلات.

وتوجد بعض السياقات التخالفية التي تظهر في الديوان على نحو ما، ومن هذه السياقات الطباق بين النور والظلام، كما في قوله:

واختفـــــى نورهم فناديت ربي ... في ظـــــلام الدجى نداء خفيـــا

أو بين البكاء والضحك، كقوله:

بكت السحاب فأضحكت لبكائها	زهر الرياض وفاضت الأنهـــــار

أو بين المشرق والمغرب، كقوله:

وشمس على المعنـــــى توافق أفقنا ... فمغربها فينا، ومشـــرقها منـــــا

والخلاصة، إن ظواهر البديع -في شعر أبي مدين- تجاوزت مقولة الجلب للتحسين والتزيين والوجود المستقل المرتفع فوق البنية إلى الإسهام في خلق المعنى والتأثير في المتلقين.

الهوامش

(1) سيدي بومدين، الديوان مطبعة الترقي، دمشق، ط1، 1938م/1357هـ، ص 95

(*) سورة آل عمران، الآية 110

(2) ينظر: مقدمة الديوان

(3) سيدي بومدين، الديوان، ص 04

(4)-(5) ينظر: سيدي بومدين، الديوان، ص 46، 55

(6) د. سعد مصلوح، المصطلح اللساني وتحديث العروض، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة م6، ع4، 1986، ص 180.

(7) نفسه، ص 180

(8) سيد البحراوي، علم العروض "محاولة لإنتاج معرفة علمية " الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ص 117

(9) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ص121

(10) كمال أبوديب، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1988، ص 309

(11) سيد البحراوي، علم العروض "محاولة لإنتاج معرفة علمية" ص 22.

(12) نفسه ص 97

(13) رمضان صادق، البعد الصوفي في الأدب، مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ع1، 1981، ص 113

(14) سيد البحراوي، علم العروض "محاولة لإنتاج معرفة علمية" ص 42

(15) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص 81

(16) د. عاطف جودة نصر، البديع في تراثنا الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة/ مصر، مج4، ع2، 1984

(17) إغناطيوس كراتشوفسكي، البديع العربي في القرن التاسع، تر: مكارم الغمري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 6، ع1، 1985، ص 101

(18) ابن المعتز، البديع، تح: د.محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الحلبي، 1945 ص36

(19) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، مكتبة مصطفى البابو الحلبي، القاهرة، الطبعة الأخيرة ص02

(20) د. عاطف جودة مصر، البديع في تراثنا الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج 04، ع2، 1984 ص76

(21) د. محمد رجاء عيد، المذهب البديعي في النقد والشعر، مكتبة الشباب، القاهرة ، ط1 ، 1978 ص423