

الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض: دراسة بنيوية شكلية

مجيد صالح بك^١، كبرى راستگو^٢

تاريخ القبول: ١٤٣٤/٥/٤

تاريخ الوصول: ١٤٣٣/٩/٧

قد تداولت على النقد الأدبي عبر مسيرته التطورية مناهج متعددة؛ ابتدأت بالمناهج البلاغية و الاجتماعية و النفسية في إطارها السياقي مروراً بمنهج البنيوية و ما بعدها كالسيميائية و التفكيكية و غيرها في إطارها التسقي. أما البنيوية فهي من أهم المناهج الوصفية في النقد الأدبي التي يسعى فيها الناقد إلى شفرة / بنية النصّ و مستوياته المختلفة كـ: الصوتية، و الصرفية، و التحوية، و الدلالية و تحديد التضادات الثنائية بين الألفاظ و الكلمات مهتماً بأن هذه الثنائيات تفضي إلى إظهار المفارقة التي يُقيمها الأديب بين عالَمين متضادين مُبعداً فيه كلّ الملابس الخارجية أي الظروف الاجتماعية و السياسية و الذاتية له. و بهذا التصور، تزع هذه الورقة البحثية إلى تناول الإيقاع الداخلي المتمثل في ظاهرة التكرار و التجمّعات الصوتية و طاقاتها الإيحائية في شعر ابن الفارض و تسعى أيضاً إلى دراسة التضادات الثنائية و إمكانياتها التعبيرية لتجسيد حالات الشاعر الشعورية على ضوء البنيوية الشكلية؛ مستفيدة من المنهج الوصفي ضمن المنهج الاستقرائي و استخدام الطريقة الوثائقية في عملية جمع مادّة البحث. و الملاحظ من خلال هذا الاستقراء أنّ البنية الإيقاعية الداخلية كانت تتواءم و رؤية الشاعر النفسية من خلال تكرار الأصوات في صفات و محارج حروفها لتكشف عن معانٍ خفية في شخصيّة الشاعر و حتّى الجمل في بنائها المختلفة حيث جاءت متلائمة مع البنية العميقة للنصّ عبر ترديد بعض الحروف و الكلمات، و كذلك ك تجسيد التضادات الثنائية لبعض المفردات التي تبدو واضحة في أغلب أنفاس الشاعر الشعورية.

الكلمات الرئيسية: ابن الفارض، البنيوية الشكلية، الإيقاع الداخلي، التكرار، التجمّعات الصوتية، التضادات الثنائية.

١. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة العلامة طباطبائي. ala.rastgoo@hotmail.com

٢. طالبة الدكتوراه بجامعة العلامة طباطبائي.

١. المقدمة

المنهج النبوي كالدكتور هومن ناظميان في "البنية القصصية و الموسيقية في «إرادة الحياة»"، والدكتور علي رضا محمدرضائي في "جماليات النبوية و الدلالية في القرآن الكريم و تحديات الترجمة إلى الفارسية" إلا أننا لم نعثر على دراسة تطرقت إلى دراسة الإيقاع في شعر ابن الفارض على ضوء المنهج النبوي الشكلي دراسة منتظمة. أما الإيقاع الخارجي في شعر ابن الفارض فقد جاء في مقال آخر للباحثين تحت عنوان "جمالية الزحافات و العلل في شعر ابن الفارض".

لقد مرّت على التقّد الأدبيّ عبر مسيرته التطوّريّة مناهج متعدّدة؛ ابتدأت القراءة التدويقيّة مروراً بالمناهج البلاغية والاجتماعيّة والنفسية في إطارها السياقيّ، إلى أن جاء التحوّل التسقيّ مع ظهور النبوية وما بعدها ك: السيميائية، ونظرية التلقّي، وغيرها؛ فكانت أكثر المناهج تأثيراً في مسيرة التقّد الأدبيّ هي تلك النظريات المنبثقة عن اللسانيات الحديثة في القرن العشرين (عزام، ٢٠٠٤، و الجليلي، ٢٠٠٤ نقلاً عن ناظميان، ١٣٨٨، ص ١٥٧).

و نحن نريد في هذه الورقة البحثية أن نتكلم عن النبوية التي نقلت الاهتمام من الملابس الخارجية للنصّ إلى سلطة النصّ، و التي رفضت المؤلف و حياته الذاتية و الاجتماعية و هاجمت المناهج التي خالفت أدبية الأدب و جمالياته الداخلية هجوماً عنيفاً. و عن رؤية هذا المنهج في الإيقاع معتمدين على النصّ الشعري ذاته و مكوناته.

١-١-١-١-١ خلفية البحث

هذا المقالة تبحث عن البنية الإيقاعية الداخلية في شعر ابن الفارض من خلال ظاهرة التكرار والتجمعات الصوتية التي لها سمات دلالية في سياق النصّ الشعري مركزة في تحليلها على آراء بعض البنيويين الغربيين والعرب نحو جان كوين و جاكسون و كمال أبوديب و عمر محمد الطالب، وعلى ما قيل عن المستوى الإيقاعيّ في التائية الكبرى في رسالة يوسف قليل، و"الخطاب الصوفي في يائبة ابن الفارض دراسة أسلوبية" لنوري كلبوز، و "الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي" لسعدون شلاش، و "الإيقاع في خطب نهج البلاغة" لنصرالله شاملبي و تلاحظ بأنّه و إن قام بعض الباحثين إلى دراسة بعض الآثار الأدبية على ضوء

١-٢-١ أسئلة البحث

- ما هي ظاهرة الإيقاع، و ماهي وظيفة الإيقاع الداخلي التعبيرية و الجمالية وفق خصائص النبوية الشكلية؟
- كم تؤثر الأصوات و المفردات بتكرارها على صعود أو هبوط الإيقاع؟

- كيف يتواشج الإيقاع في سرعته أو بطئه مع حالات الشاعرة النفسية؟

- ما هو تأثير ظاهرة التكرار و التجمعات الصوتية على الترابط الإيقاعيّ و التواصل الدلاليّ، و هل يقصد الشاعر من وراء تكرار بعض الفونيمات، الحروف و المفردات إيصال معنى معين إلى المتلقيّ؟

- وما هي التّضادّات الثنائيّة ضمن الأنساق و كيف تُفسي حدلية الثنائيات إلى الإيقاع؟

٢. القسم النظري: المفاهيم و المصطلحات

١-٢-١. النبوية

١-١-٢. نشأة النبوية و روافدها

نشأت النبوية في فرنسا في الخمسينيات و الستينيات من القرن العشرين عندما عمل تودوروف على ترجمة أعمال

الشكليين الروس إلى الفرنسية (محمودة، ١٩٩٨، ص ١٧٨-١٧٩).

ومن المعروف أن مدرسة "الشكلانية الروسية" قد نشأت في روسيا بين عامي ١٩١٥ و ١٩٣٠م، واهتمت بالعلاقات الداخلية للنص كالوزن، والقافية، والتواحي الصوتية ما إلى ذلك من جوانب شكلية تتعلق بالصياغات اللغوية التي يتكوّن منها العمل الأدبي، وأهملت صلة الأدب بأية ملايسات خارجية: كالتاريخ، والاجتماع، والفلسفة (سليمان، ٢٠٠٨، ص ٣٩)

والمصدر الثاني الذي ترك بصمات واضحة على البنيوية هو "التقد الجديد" الذي ظهر منذ بدايات القرن العشرين في أمريكا.

كما أن "الألسنية" هي المصدر الثالث الذي تأثرت بها البنيوية بل وهي أهم هذه المصادر. ولعلّ للدراسات اللغوية الرائدة التي قام بها فرديناند دي سوسير، بالغ الأثر على البنيوية حيث تركز نظريته على أن «اللغة نسق أو نظام من وسائل التعبير التي توجه إلى هدف محدد، فلا تفهم أية حقيقة (واقعة) لغوية دون مراعاة النظام الذي تنتمي إليه» (هلبش، ٢٠٠٧، ص ١٠٨)

٢-١-٢. تعريف البنيوية

إنّ البنيوية في النقد الأدبي تعتبر النصّ وحدة مستقلة مكثفة بذاتها وتمل سياق النصّ التاريخي والاجتماعي والسيرة الذاتية والتفسيّة للنصّ معاً وهو ما عرف لاحقاً بموت الكاتب؛ فهي تتعامل مع النصّ «بالبدء من نقطة صغرى: فتبدأ بتحديد العناصر التي ربّما لا يكون لها معنى، مثل: الفونيمات، وهي أصغر عناصر تكوين اللغة. ثمّ ينتقل التحليل البنيوي لرصد تجميع هذه العناصر في وحدات ذات معنى، وهي الكلمات، ثمّ كيف تُجمع هذه الوحدات

الدلالية الصغرى في نظام أوسع أو نسق أكبر، وهو اللغة. لكنّ الكلمة بمفردها - معزولة خارج نسق - لا يمكن أن تدلّ أو تشير إلى وحدة أخرى معزولة، ولهذا نتحوّل إلى النسق الأصغر، وهو الجملة. داخل النسق الأصغر، تصبح الوحدة الصغرى [أي الكلمة المفردة] جزءاً من نسق دالّ وتكتسب دلالتها الأوسع من علاقتها مع الوحدات الأخرى داخل النسق. المرحلة التالية أكثر تركيبية وتعقيداً، وهي ربط هذه الجمل/الأنساق الصغرى وتجميعها داخل نسق أكبر، هو النصّ. في النسقين السابقين تحدّد دلالة الوحدة (الكلمة في الجملة، والجملة في النصّ) عن طريق علاقتها مع الوحدات الأخرى في ظلّ مبدأ اتفق حوله البنيويون جميعاً، وهو التضادات الثنائية^١ وهناك نسق ثالث هو النسق العامّ أو النظام الذي يحكم الإنتاج الفرديّ للنوع^٢، وهو نسق تتحرّك في اتجاهه انطلاقاً من التصوص الفرديّة، أو منطلقين منه في اتجاه النصّ الفردي في تحليل تطبيقي يؤكّد اتفاق النصّ المفرد أو النسق الأصغر، أو اختلافه مع النسق أو النظام العامّ» (محمودة، ١٩٩٨، ص ٢١٩).

أما التضادات الثنائية فلها حضورٌ مميّز في التقد البنيوي، «فهي تشكّل واحداً من أهم المنطلقات في تحليل النصّ، وهدفها الكشف عن دلالة النصّ وبنية كـ "الحياة/الموت، الرّوح/الجسد، الخير/الشرّ، السّامي/الوضيع، البعيد/القريب...»، أو أنها تشكّل أداة من الأدوات المنهجية (تقابلات مثل: التّزامن/التعاقب، السّياقي/الاستبداليّ، الداخليّ/الخارجيّ...». (القمضاني، ٢٠٠١، ص ٢).

ويرى كمال أبوديب أنّ اللغة الشعرية «هي التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية، وتنسيق العالم حولها تجربة

1. Binary Oppositions

2. Genre

التواتر المتتابع بين حالتي الصّوت والصّمت... أو الحركة والسّكون... أو القصر والطول... وهو صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر... ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار، أو التّعاقب، أو الترابط» (وهبة والمهندس، ١٩٨٤، ص ٧١) ويُقصد به اصطلاحاً «وحدة النغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم. . . في أبيات القصيدة» (هلال، ٢٠٠٩، ص ٤٣٢).

إذاً الإيقاع في الشعر يُراد به «تردّد ظاهرة صوتية ما على مسافات محدّدة النَّسَب» (سلطان، ٢٠٠٥، ص ١٧٢). وأهمّ العناصر للإيقاع الشعري هي: المدى الزمّني، والتّبر، ثمّ التنغيم^٢. أمّا المدى الزمّني فهو «المُدّة التي يستغرقها الصّوت في النطق. أي الفترة التي يظلّ فيها عضو أو عددٌ من الأعضاء الصّوتية على وضع بعينه في أثناء نتاج صوت بعينه» (البحراوي، ١٩٩٣، ص ١١٢) والتّبر هو وضوح نسبي للصّوت إذا قورن ببقية الأصوات في الكلام و الصّوت المنبور بقوة ينطقه المتكلّم بجهد أكثر من الأصوات المجاورة له (قدور، ٢٠٠٨، ص ١٦٣) والجدير بالذكر أنّ «المدى الزمّني والتّبر... مرتبطان بعلوّ الصّوت، ويرتبط بهما أيضاً الجهر والهمس وقوّة الإسماع وضعفه» (البحراوي، ١٩٩٣، ص ١١٢). فكلمة زاد علوّ الصّوت^٤ كان الصّوت قويّ الإسماع، طويلاً، مجهوراً منبوراً ك: الصّوائت في اللّغة العربية (البحراوي، ١٩٩٣، ص ١١١). والتنغيم سمة من سمات اللّغة العربية يعني

ولغة ودلالة وصوتاً وإيقاعاً، لأنّ وظيفة اللّغة الشعرية هي خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللّغة وبين الإبداع الفردي بين اللّغة و الكلام وإعادة وضع اللّغة في سياق جديد كلياً» (أرديني، ٢٠١١، ص ٢٣٠ نقلاً عن: في الشعرية كمال أبو ديب، ص ٧٤).

٢-١-٣. مستويات النّبوية

إنّ النصّ الأدبي على ضوء هذا المنهج، يتألف من ثلاث مستويات متدرّجة:

الأول: المستوى الصّوتيّ. ولهذا المستوى وظيفة صوتية تتمثّل في التمييز بين الوحدات الصوتية والكشف عن التغيرات التي تنعكس في الدلالة (عزام، ١٩٩٢، ص ١-٥) والثاني: المستوى الصّرفي والنحويّ: وهو دراسة الكلمة كجزء في التركيب الإسنادي أي الجملة من حيث التعريف والتنكير واشتقاقات الاسم والفعل ورمزياتها ثمّ تأليف وتركيب الجمل من حيث التقديم والتأخير والفصل... والثالث: المستوى الدلاليّ: ويشمل دراسة الرموز والتشبيهات والاستعارات وتحليلها على حسب العلاقة بين النّفس والواقع (جابر، ١٩٩٥، ص ٥) أمّا مستوى البنية الصّوتية فهو يحتلّ في هذا المنهج مرتبة أساسية وهو الموجه بالنسبة للمستويين الآخرين، لذا تنعكس خصائص مستوى البنية الصّوتية فيهما.

٢-٢. الإيقاع

٢-٢-١. تعريف الإيقاع

تحتلّ ظاهرة الإيقاع مكانة مرموقة في السمات المميزة للّغة الشعرية إذ يُعدّ «عنصراً هاماً يزيد في جمال النصّ» (النجّار، ٢٠٠٧، ص ١٢٣).

إنّ الإيقاع هو «الجريّان والتدفّق. والمقصود به عامّة

1. Duration
2. Stress
3. Intonation
4. Loudness

١- «نمط إيقاعي ثابت وهو الذي له ثبات موقعي في البيت أو الجملة» (فياض، ٢٠٠٢، ص ٣) ويُعرف بـ"الإيقاع الخارجي" و يتمثل في الوزن العروضي وما يضمه من زخافات وعلل ذات أثر في إيقاع الأبيات الشعرية كما يتمثل في القافية التي تحمل تحت طياتها مدلولات عميقة من خلال حرف الروي وحركته.

٢- «نمط إيقاعي غير ثابت، وهو لا يملك ثباتاً موقعياً في البيت أو الجملة» (فياض، ٢٠٠٢، ص ٩) ويسمى "الإيقاع الداخلي" الذي تحكمه قيم صوتية تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والتجمعات الصوتية والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيها وغيرها مما له أثر على الإيقاع. وتلك الحروف والمفردات تُنتج من حسن اختيار المُنشئ لألفاظه وجودة ترتيبه لها داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد (بولنوار، ٢٠٠٩، ص ١١٤ بتصرف)

٣. القسم التطبيقي: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض

الإيقاع الداخلي هو «موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات وكأن للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء» (ضيف، ١٩٦٦، ص ٩٧)

إذاً فالإيقاع الداخلي ينتج عن تفاعل حالة الشاعر النفسية وحالته الفيزيولوجية، فالأصوات عبارة عن ذبذبات فيزيائية تثير حاسة السمع، والشاعر يتأثر فينتج أصواتاً منتظمة بإيقاع ما يحمل معاني تثير القارئ (عزيز، ٢٠١٠، ص ٨٨).

«اجتماع نغمات ضمن مجموعة من الكلمات على صعيد الجملة» (قدور، ٢٠٠٨، ص ١٦٦) فلكل صوت لغوي درجة يُحددها تردده^٢ و «تلك تعطيه نغمته الخاصة صاعدة كانت أو هابطة، وعن توالي نغمات الأصوات ينتج التنغيم في الجملة» (سلطان، ٢٠٠٥، ص ١٧١: ٢٠٠٥). فالتنغيم هو «طريقة تبين مدى تخفيض الصوت أو إعلائه، أو تسريعه أو تبطيئه في نطق الكلمات» (ربيعه، ٢٠١١، ص ١٧)، وهذا كان موجوداً في الشعر العربي «لأنه كان شعراً مسموعاً يتغنى و يتفاخر به العرب في المحافل والمناسبات. وربما يكون ذلك ناتجاً عما يُسمى بالإيقاع الداخلي، حيث تتكرر الحروف والحركات لتشكيل التكنيف الموسيقي في القصيدة، بحيث يترقب المستمع نهاية الأبيات بإيقاع رتيب يتمظهر حسياً على حدود الأبيات» (ربيعه، ٢٠١١، ص ١٧-١٨). كما يرى جان كوين أن العبارة الاستفهامية تنتهي من خلال التنغيم «بصوت صاعد، والعبارة الإخبارية تنتهي بصوت هابط» (كوين، ١٩٩٠، ص ٨١)

كذلك توقّف رومان جاكسون في أثناء دراسته للأصوات عند العلاقة بين الصوت والمعنى، و رأى أنّ العلاقة قد تكون علاقة مشاهمة أو علاقة مغايرة، وذلك حسب رمزية الصوت وعلاقتها الموضوعية وأن هذه العلاقة تنجلي في الشعر الذي يراه منطقة تتحول فيها العلاقات بين الأصوات والمعاني من علاقات خفية إلى علاقات جلية» (أبو علي، ٢٠٠٧، ص ٥٢).

٢-٢-٢. أنماط الإيقاع

الإيقاع - مهما يكن تعريفه - يتكوّن من نمطين:

1. Pitch
2. Frequency

المعاني-ما جاء به الشاعراً في قصيدة "جوركم عليّ عدل" من تكرار حرف العطف (الواو) في رأس الأبيات واللافت أنّ الشاعر بدأ أربعة أبيات مُتتالية من هذه القصيدة بحرف الواو التي استطاع من خلالها أن يستعرض كافة التجارب الشاقّة التي عاشتها الذات الشاعرة في رحلة الحبّ والهيام وهي:

وإن ذكرت يوماً فخرّوا لذكرها
سجوداً، وإن لاحت إلى وجهها صلّوا
وفي حبّها بعث السعادة بالشقا
ضلالاً، وعقلي من هُدأى به عقل
وقلت لرشدي و التمسك و التقي
تخلّوا، وما بيني وبين الهوى خلّوا
وفرغت قلبي عن وجودي، مخلصاً
لعلّي في شغلي بما معها أخلوا
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ١٣٨)

فاستهلّ الشاعر أبياته الأربعة بحرف الواو التي تمثل معنى المشاركة في العمل و تُعزّز الترابط بين أجزاء القصيدة و هذا النوع من التكرار يطلق عليه التكرار الاستهلاكيّ. فأفضت الواو مزيداً من الترابط الفنيّ و الموضوعيّ على القصيدة و عملت على الاستمرارية بين الأبيات و توضيح معانيها (مفتاح، ١٩٨٩، ص ١٥٧). كما أنّها جاءت كأداة تمتدّ لإقامة حسرٍ صوتيّ بينها. فلذلك نرى نقلة دلالية ترافق هذا الامتداد الإيقاعيّ في الأبيات السّابقة إذ اتّجه الشاعر فيها نحو إتيان معانٍ كـ: ابتياع السّعادة بالشقاء و تفرغ القلب عمّا يقتضيه الوجود . . . لتساير هذا التّبض الإيقاعيّ الممتدّ.

كما كرّر حرف الجرّ (في) في إحدى قصائده فقال:

تراه إن غاب عني كلّ جارحة

ستتوقّف-هنا- أمام النّظم الإيقاعيّة الداخليّة المتغيّرة الّتي لها سمات دلالية في سياق النصّ الشعريّ، ومن أبرز تلك النّظم الإيقاعيّة: التّكرار، والتّجمعات الصّوتية.

٣-١. التّكرار

تعدّ ظاهرة التّكرار من الظواهر الصّوتية الّتي يمكن أن تؤدّي دوراً بالغ الأهميّة في تعميق الإيقاع الصّوتيّ فكلّ «تكرار مهما يكن نوعه تستفيد منه زيادة النغم وتقوية الجرس» (الطيب، ١٩٧٠، ج ٢، ص ٥٦٨)

إنّ ترديد الوحدة الصّوتية المتمثلة بالتكرار سواء كانت لفظاً، أم عبارة، أم معنى «يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها» (الملائكة، ١٩٦٧، ص ٢٢٢) و تفصح عن نفسيته ويُلفت سمع المتلقّي له، و هذا يرتبط بالدلالة كما يزيد من القيمة الإيقاعية للفظ، أو للعبارة، أو للمعنى من خلال تردّده، فيُعطي نغماً مُضافاً للبيت ومن ثمّ للقصيدة، وهذا يرتبط بالإيقاع، ومن هذين الأمرين يحقق التكرار وظيفتين دلالية وإيقاعية. وقد تنوّعت هذه الظاهرة لدى ابن الفارض ما بين التّكرار الحرفيّ، التّكرار الاسميّ، والتّكرار الفعليّ.

٣-١-١. التّكرار الحرفيّ

وهو أبسط أنواع التّكرار اللفظيّ الشائعة في الشعر العربيّ: قديمه و حديثه و له «مزيّة سمعيّة وأخرى فكريّة؛ الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها» (الحمود، ص ١٠) و لأبعدُ تكرار «الحروف قبيحاً إلّا حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيراً فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرّر» (أنيس، ١٩٥٢، ص ٣٩)

ومن التّكرار الحرفيّ-و نقصد بالحرف هنا حروف

وهل لعلع الرعدُ المتسُونُ بلعلع،
وهل جادها صوبُ من المزنِ هامع
وهل أَرْدَنَ ماءَ العُذيبِ و حاجر
جهاراً، وسِرَّ اللَّيْلِ، بالصَّحِ شائع
وهل قاعةُ الوعاءِ مخضرةُ الرُّبى
وهل مامضى فيها من العيشِ راجع
و هل برُبى نجد، فتوضِّح، مُسندُ
أهليل التَّقَا عمّا حوته الأضالع...
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ١١٨)

فسخرَ فيها ابن الفارض الطّاقة التعبيرية الاستفهامية في تأكيد حضور الذات و تجسيد عذاباتها لإحساسها بـ"غياب الحبيبة". فتعتمد التجربة الشعريّة التي مرّ بها على ثنائية "الحضور والغياب"، فالذات تبدو متشبّهة بالذكريات الغاربة، ظامنة إلى اللقاء والوصال محلّقة في عالمٍ محمليّ شفافٍ تنعم فيه الذات بالبهجة والسعادة التي افتقدتها في عالم المادّة؛ بينما تغيب الحبيبة عن عالم الواقع ولو كانت صورتها تسيطر بقوة على وجدان الشاعر ومخيّلتها عبر إطلاتها من الماضي أو عالم الذكرى.

ويعدّ عنصر المكان أو البادية بمفرداتها ودلالاتها أكثر الظواهر التعبيرية وضوحاً في لغة الشاعر ممّا يجعلها أحد المفاتيح الهامّة في فهم التجربة الشعريّة وربّما استدعاء البادية ودلالاتها يرمز إلى عالم المعاني والمثّل بوصفها الأمّ الحنون التي وُلد في أحضانها ورضع مئّلتها وترعرع في ظلالها. و قدتناوبت هذه القصيدة ثنائية أخرى وهي: "القلق والأمل" حيث يتكشف من خلال توظيف "المونولوج الداخلي" قلق الذات إزاء واقع العالم وقسوته ورغبتها في تجاوز مكائها أو واقعها وعودها الأبدي إلى ما كانت عليه قبل تحقّقها وتعيّنها في الوجود.

في كلّ معنّى لطيفٍ راتقٍ بهج
في نغمة العود والنّاي الرخيم إذا،
تألّفنا بين ألحانٍ من الهزج
وفى مسارح غزلان الخمائل، في
برد الأصائل والإصباح في البلج
و فى مساقط أنداء الغمام، على
بساط نور، من الأزهار منتسج...
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ٨٧)

حيث تكرّر حرف الجر (في) أربع مرّات في النصّ بشكل متعاقب ورأسى متوالٍ يعمل على خلق وحدة بنائية تناسب الموضوع الشعريّ؛ فهذا التكرار يُحدث في المتلقّي تأثيراً يمتدّ ويسير من خلال حركة الكسر الطاغية على النصّ وهي تنتج إيقاعات موسيقية متناغمة منسجمة مع إيقاع القافية المكسورة المشبعة بالياء. ومما يعزّز هذا الإيقاع دخول حرف العطف (و) على حرف الجر (في) الذي يهب النصّ إحساساً بالتراخي فضلاً عن تكرار (من) الجارة مع مجرورها المكسور مرتين في النصّ ذاته.

فليس الحضور الطّاعي لانتشار حرف الجر (في) إلّا مؤشراً بنبويّاً على فاعلية نصوصه الشعريّة إذ يقدّم الرؤية الكاملة لتجربة الشاعر (وهي الوحدة الشّهودية) بكلّ أبعادها. فقد عاش الشاعر عمره عاشقاً للحقيقة المطلقة ممتزجاً بما وتستحيل هذه الحقيقة إلى معشوقة تتجلّى فيما لا يتناهى من صور الجمال الحسيّة والمعنويّة والروحيّة، ويسعى الشاعر من خلال هذا التكرار إلى أن يتحدّث عن الحالة الشعورية وهي ذبوع الجمال الأسنى وتجلّي المعشوق في كلّ سكنات هذا الكون الفسيح وحركاته.

كما كرّر في قصيدة "هل ما مضى راجع" حرفي "الواو" وهل "في بداية ثمانية عشر بيتاً متتالية يقول فيها:

الكلام مسطحة لاصعود فيها ولاهبوط، أما الوقف عند "الختم، والجسم، والسقم، والبكم، والشّم" وقف عند تمام معنى الشرط فنتهي الجملة فيه بنغمة هابطة مع خفض الصوت. إذاً تكرار (لو) في الجمل الشرطية أفضى إلى تواجد إيقاع هابط.

كما يكرّر حرف النداء (يا) في تائيته الكبرى فقال:

فيا مُهَجِّي، ذوبي جوى و صباةً
ويا لوعتسي، كوني كذاكَ مُذِيئِي
ويا نارَ أَحشائي أَقِيمِي من الجوى
حنايا ضلوعي، فهي غير قويمه
ويا حسنَ صبري في رضى من أحبها
تحمّل، و كن للدهر بي غير مُشمت
ويا جَلدي في جنب طاعة حبها
تحمّل، عداك الكل، كل عظمة
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ٥٥)

حيث ينسجم النداء (يا) مع ما يشبه الصّيحة أو الاستغاثة من خلال التركيز على أصوات المدّ يُفرغ فيها زفراته ويُعلن بأنّ المعاناة قد اشتدّت؛ فميزة حروف المدّ أنّها تفرض على المُتلقي قراءة الأبيات ببطء وتأنّ ولو أراد الإسراع ما أمكنه ذلك.

فانحياز الغلبة التعبيرية إلى النداء وأصوات المدّ يكشف عن تساق الحروف مع حاجة الشّاعر للهروب من الحياة التي هي مسيرة حسيّ والانطلاق إلى الوصال المأمول.

ويتبدّى الإيقاع في هذا النصّ متغيراً في الصّعود والهبوط، فنغمة الكلام صاعدة في النداء و هابطة ممتدة عند الصّوت المنخفض (المكسور) في نهاية الأبيات. خصوصاً وأنّ حرف الروي "التاء" صوت مهموس - «و على الرّغم ممّا أسند إلى هذا الحرف من الشّدة والانفجار وما وصف

فهذا التكرار لأسلوب الاستفهام المتزاح عن معناه الحقيقيّ إلى المعنى المجازي أي التمنيّ يجعل الإيقاع يسير في خطّ صاعد كما يجعله متلائماً مع تنوّع الأسئلة التي تتردّد في ذهنه حيث إنّ «أسلوب الاستفهام ماهو إلّا حلقة متصلة من حلقات التصوير التّفسي والحيرة والقلق الذي يسكن نفس الشّاعر» (المنصور، ١٤٢١، ص ١٣٣٨)

كما نلاحظ تكرار (لو) - أداة امتناع لوجود - في صدر تسعة أبيات يقول فيها:

و لو نظّر الندمانُ ختمَ إنائها
لأسكرهم من دونها، ذلك الختم
ولو نضحوا منها ثرى قبر ميّت
لَعادت إليه الرّوح و انتعش الجسم
ولو طرّحوا في فيء حائط كرمها
عليلاً و قد أشفى، لفارقة السقم
و لو قرّبوا، من حانها، مُقعداً مشى
وتنطق من ذكرى مذاقتها، البكم...
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ١٤٨)

لم يكن تكرار (لو) في هذه الأبيات اعتباطاً؛ بل إنّه وفق الظاهر يدلّ على أمنية قد تكون مستحيلة، لكنه في الوقت نفسه يكشف عن علاقات خفية تدلنا عليها المدامة التي ترمز إلى المحبة الإلهية القادرة على إحياء الموتى وشفاء المرضى وإنطاق البكم إلخ. . . ؛ من هنا يبدو تكرار (لو) ضرورياً لعلّها تعني هنا وجود هوة شاسعة بين الذات من ناحية، وبين الحقيقة المطلقة من ناحية أخرى نتيجة تخليّ الذات عن القيم المثالية أو الاستهانة بها فكان لا بدّ أن تتكرّر (لو) وهي تؤكد استحالة استعادة السّلام الضائع والقرار المفقود. فالوقف على "إنائها، و قبرميت، وقد أشفى، و مقعداً، و مزكوم" وقف على معنى غير تامّ، فتظلّ نغمة

فعلى امتداد هذه الأبيات تتجسّد الرؤية الشعرية لتُقدّم لنا ثنائية ضديّة: "اللذّة والألم" ويعتمد الشّاعر على بنية "المقابلة" التي لها دور فاعل كعنصر بديعيّ في ترسيخ المفارقة وتأكيد الثنائية: الذنوّ/الصدّ، الوصال/الجفا، الغدر/الوفاء، السّخط/الرّضا كما يستخدم الضّمير الغائب دلالة على موقف الابتعاد عنهم وفقدانهم لكنّه عندما يتحدّث عن هذه النفوس الثائية ويشكو تباريح الهوى وعذابات الحجر يؤكّد كذلك على حضورها المعنوي وتجذّرها في قلبه.

فإذا نظرنا إلى دلالة الأبيات السّابقة نجد نوعاً من التّشاكل بين المعنى والإيقاع الخارجي كذلك، إذ جاء الإيقاع متوازناً حيث تساوت نسبة التّفعيلات التّامة و نسبة التّفعيلات المضمرة، كما تساوت مرتبة الخللان عند الشّاعر (فهّم هم) في القرب والبعد.

وفي دائرة التكرار الاسمي، نراه يوظّف «تكرار لفظة (كلّ) الموحية بالشمولية والإحاطة الكلية في تائيته الكبرى» (يوسف، ٢٠٠٩، ص ١٦):

نهارى أصيل كلّه، إن تنسّم
أوائله منها بردّ تحيّي
و ليلى فيها كلّه سحر إذا
سرى لي منها، فيه عرف نُسيمة
و إن طرقت ليلاً فشهرى كلّه
بها ليلة القدر، ابتهاجاً بزورة
(ابن الفارض ١٩٩٤: ٥٧)

ولعلّ تكرار لفظة (كلّ) في المركب الإضافي، جاء كاشفاً عن رغبة الشّاعر في الإحاطة بالمعنى الذي يتعرّض له ومؤكّداً على اندماج الشّاعر المولّه في المعشوق الذي ملأ عليه نفسه ومُجسّداً الأوقات التي ذكرها آنفاً

بالقرع بقوّة، فإنّ صوته التماسك المرّن يُوحى بملمس بين الطّراوة و اللّيونة» (عباس، ١٩٩٨، ص ٥٦). يميل إلى اللّيونة.

٣-١-٢. التكرار الاسمي

«يشمل التكرار كلّ وحدة لغوية مهما كانت، إذ يشمل الأجزاء الصغرى (الحروف و الكلمات)، أو الأجزاء الكبرى (الجمل و التراكيب). و يرتبط التكرار بالإيقاع إذ أنّ الإيقاع يحتمل بنية تكرارية. و بما أنّ التكرار يشمل الحروف و الكلمات و الجمل فهو بذلك يشكل إيقاعاً صوتياً» (شاملي و طالي قره قشلاقي، ١٤٣٢ق، ص ٨٩) أما التكرار الاسميّ فهو تكرار أصوات بعينها «ويمكن لهذا التكرار أن يولد إيقاعاً داخلياً في القصيدة كما أنّ موقع الكلمة في النصّ يسهم إلى حدّ ما في درجة الإيقاع وهو بذلك يهدف إلى تقوية المعاني الصوتية» (أمال، ٢٠٠٨، ص ٧)

لتكرار الاسم دوراً فاعلاً في القصائد الفارسيّة، و قد وظّفه الشّاعر تعبيراً عن مشاعره و انفعالاته حيث أترى المستوى الشعوريّ لقصائده. من أمثلة تكرار الاسم ماجاء في قصيدة "كفّي غراماً" من تكرار ضميري (هم و ي)- دلالة على النفوس المحمّدية- بشكلٍ رأسيّ وأفقيّ للتأكيد على رغبة الشّاعر وحبّه لهم وتعلّقه بهم؛ تلك النفوس التي تمنحه الهدوء وتشعره بوجوده حيث يقول:

فهّم همّ، صدّوا ذنّوا، وصلوا جفّوا،
غدرّوا وقّوا، هجرّوا رنّوا لضيائي
وهّم عيادي حيث لم تُغن الرّقى
وهّم ملاذي إن غدت أعدائي
وهّم بقلبي، إن تساءت دارهم
عنيّ، وسخطي في الهوى ورضائي
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ١٦)

فأنا الذي، بوصالهِ، لأكتفي
وقفاً عليه مَحَبَّتِي ولمحنتي
بأقل من تَلْفِي بِهِ، لأشْتَفِي
وهواه، وهو أَلْيَتِي وَكَفَى بِهِ
قسماً أكاد أُجِلُّهُ كالمُصْحَفِ

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ١٢٣)

حيث أتكَأت التجربة الفارضية على ثنائية "الأنا و الآخر" فلجأ ابن الفارض إلى ضمير الغائب تعبيراً عن الذات العليا التي تجاوزت كلَّ تحديد أو إحاطة فلا يمكن للبشر أن يُحيطوا بها إلا في عالم الخيال كما استثمر ياء المتكلم «لِيُحِيلَ التعبير إلى نفسه ويقصره على ذاته لأنه لا يعرض حالاً شاملاً يُصيب النَّاسَ أجمعين، و إنما يتكلم على حالة من الإشراق المخصوص بفردٍ واحدٍ هو الشاعِر نفسه» (داوود، ٢٠٠٢، ص ١٢٦)

وربما هذه الحالة النفسية ساقط الشاعر إلى استخدام بحر الكامل المعروف بسرعته وكثرة حركاته تلاؤماً مع حالة الإشراق وما يتبعها من الوجد والسرور.

ومن شواهد تكرار الاسم أيضاً قوله:

و لقد أقول لمن تحرَّشَ بالهوى:

عرَّضتَ نفسَكَ للبال، فاستهدفِ
أنت القَتيلُ بأيِّ من أحببته

فاخترَ لنفسك، في الهوى، من تصطفي

قلِّ للعَدول: أطلتَ لومي، طامعاً

أنَّ الملام عن الهوى مُستوقفي

دع عنك تعنيفي ودُق طعمَ الهوى

فإذا عَشقتَ، فيعد ذلك عَنفِ

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ١٢٣)

والمونولوجات التي أطلقها تجاه المحسوسات و المعنويات، «و هذا ما أوحى به الإيقاع اللفظي المختصر جداً والمُكوّن من حرفين فقط وبهذا الجمع أثبت الشاعر قدرته على إذابة كلِّ شيء في بؤرة واحدة هي هدفه الأسمى المنشود وهي مبتغاه من كلِّ تلك المحاهدات» (يوسف، ٢٠٠٩، ص ١٧)

و يقول أيضاً مكرراً لفظة "كلِّ" رأسيّاً و أفقيّاً في قصيدة أخرى:

أهفوإلى كلِّ قلبٍ بالغرامِ له شغلٌ
وكلِّ لسانٍ بالهوى لَهجٌ
وكلِّ سمعٍ عن اللأحييِّ، به صَمَمٌ
وكلِّ جفنٍ إلى الإغفاء، لم يُعج

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ٨٦)

ففي هذين البيتين اعتمد ابن الفارض على عدد من المركبات الإضافية هي: كلِّ قلب، و كلِّ لسان، و كلِّ سمع، و كلِّ جفن، وقد ربط فيها أربع حواسِّ بـ"الكلِّ"؛ وهذه الحواسِّ هي: الحاسة السادسة الكامنة في القلب و حاسة الذوق- في إشارة ضمنية من خلال ذكر اللسان- و حاسة السمع و البصر؛ «ولا يمكن أن يكون هذا الربط مصادفة... بل إن وراءه فلسفة عرفانية عميقة يريد ابن الفارض من خلالها أن يربط بين الحقّ (الكلِّ) و بين الإنسان العنصريّ المحسوس. وقد يكون في ذلك إشارة حفيّة جداً إلى عقيدة ظهور الحقّ و تجلّيه في الهيكل الإنسانيّ المحسوس» (كلبوز، ٢٠١٠، ص ٨٥)

و في قصيدة "كلّفي بكم بغير تكلف"، كرّر الشاعر ضميري الغائب و المتكلم لنفسه في ثلاثة أبيات متتالية و ذلك في قوله:

وإن اكتفَى غيري بطيف خياله

الأحبة؛ فالذاكرةُ تفتح هنا على فضاءين: فضاءً مكانيًّا و
الآخرُ زمنيًّا، حيث يعكس هذا الفضاء فرحة الشاعر بلذَّة
مذاقٍ من طعم الوصال المأمول و النشوة الروحية و ما ظفر
به من الأحوال العالية بعد ألم المجاهدات و المكابدات.

فترديد دالِّي "سقى و رعى" يتواءم و الطرفَ الثاني من
طرفي الرؤيا الشعرية أي "الألم" وذلك أن هذا الألم بدأ
مُتسلِّطاً على الذات الشاعرة و قد جعلها تستسلم للحظة
الراهنة التي تعيشها في الوقت الذي امتدَّت فيه إلى الزمن
الماضي و ذلك من خلال أسلوب الدعاء و المجازين في
الدلالات "رعى أصحابي الألى و ليالي الخيف"؛ فالدعاء
بالسقى متسلِّطٌ على دالِّ "المشاعر" المكاني الذي لا يعني لهذه
الذات في المقام الأول سوى الذكريات الماضية التي كانت
تستشعر لذتها علاوةً على المعنى الديني الذي يحمله مكان
"المشاعر" و المعنى الثقافي الذي يتمثل بالتراث المتضمن
أهمية الأماكن الدينية التي تشير إلى أنها أماكن اجتماع
المحبين بمواسم الحج تلك الذكريات التي تفتقدتها في لحظتها
الراهنة التي تُعاني فيها من الألم، و يتسلط هذا الدعاء أيضاً
على الدالِّ الزمني "ليالي" الذي لا يعني لهذه الذات سوى
الذكريات الماضية شأنه شأن الدالِّ السابق غير أن الفرق
بين الدالين أن الأول يشير في بنيته المجازية إلى العلاقة
المكانية في حين أن الثاني يشير في بنيته المجازية إلى العلاقة
الزمنية. وكأنَّ الرؤيا الشعرية أرادت أن تبين امتداد أثر
الزمن و المكان على الذات الشاعرة التي تُعاني من موقف
الأحبة السلي منها.

و له في مثل ذلك البيتين التالين بناهما على تكرار
الفاعل:

و في منتهى في لم أزل بي و احداً
جلالَ شهودي، عن كمال سحيتي
وفي حيث لا في، لم أزل في شاهداً

فجاءت كلمة "الهوى" في هذه الأبيات كمُسبَّب
للمعاناة و المجاهدة التي تختم بلذَّة الوصال. فيوضِّح الشاعر
بعض صفات "الهوى" من خلال تكراره و هي: أنه يُسبَّب
البلاء في قوله: "للبلَاء"، أنه يُسبَّب القتل في قوله: "القتيل"،
أنه يُسبَّب الملام في قوله: "أطلت لومي" وأخيراً أنه يُسبَّب
اللذَّة والرِّضا و الشاعر يرمي إليه في لغة تتسم بالإيحاء و هي
قوله: "ذُق طعم الهوى".

كما نلاحظ أن تجاوز "القاف و التاء و الطاء و العين
"أحدثت «صدىً في الأذن و كأنها ضربة ناقوس تنبه إلى
انتهاء البيت و هكذا في كلِّ الأبيات» (سعدون شلاش و
عبدالله، ٢٠١١، ص ١٦٧) وذلك لتمكّن المعنى في السَّمع.
إذن، نرى كيف يتواشج الإيقاع من خلال تكرار الحروف
و المفردات مع مشاعر الشاعر.

٣-١-٣. التكرار الفعلي

و من أمثلة تكرار الفعل ما جاء به في قصيدته "كفى غراماً"
من تكرار فعلين و هما: "سقى و رعى" فمنها:

حيًا الحيا تلك المنازل و الرُّبى
و سقى الولي مواطنَ الآلاء
و سقى المشاعرَ و المُحصَّب من منى
سحاً، مواقفَ الأنضاء
و رعى الإله بها أُصيحابي، الألى
سامرئهم بمجامع الأهواء
و رعى ليالي الخيف، ما كانت سوى

حُلْمٍ مَضَى مع يقظة الإغفاء
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ١٨)
حيث تتكئ الرؤيا الشعرية على ثنائية "اللذَّة و الألم"،
وقديعمد الشاعر إلى طريقة السيناريو في الاسترجاع الفني
أو "الغلاش بك" ليتضاعف الإحساس بـ "الألم الغيبة

جمال وجودي، لا بناظر مُقلتي

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ٧٦)

مكررةً في أبيات مدوّنته. وقد تنوّعت التّجمعات الصّوتية لديه ما بين تجمع الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة.

٣-٢-١. الأصوات المهموسة

شكّل تكرار الحروف المهموسة في ديوان ابن الفارض حضوراً مميّزاً وقد وظّفها الشاعر للتعبير عن انفعالاته و مشاعره ممّا أثرى المستوى الشعوريّ لقصائده ذلك أنّ الحرف أو الصّوت المهموس هو الصّوت الذي لا تهتمّ معه الأوتار الصّوتية حال النطق به إذ ينطلق الهواء حرّاً و لا يصطدم بأيّ حاجز أو عائق (بشر، ٢٠٠٠، ص ٧٤)؛ و هي اثنا عشر صوتاً (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ). و الجدير بالذكر أنّ صوتي "القاف و الطاء"، هما مهموسان عند المحدثين و مجهوران عند القدماء (بسندي، ص ٩)

و بيان ذلك قول ابن الفارض في قصيدته الذالية:

سَقَمَ أَلْمُ بِهِ، فَأَلْمَ إِذْ رَأَى

بالجسم، من إغداده، إغذاذا

أبدى حدادَ كآبةٍ لعزاهُ، إذ

مات الصبّا، في فوده جدّادا

فَعَدَا، وَقَدْ سُرَّ الْعِدَى بِشِبَاهِهِ

مُتَمَمِّصًا، وَ بِشِبَاهِهِ مُشْتَاذًا

أَبْدَا تَسْحُحُ، وَ مَا تَسْحُحُ حِفْوُهُ

لجفا الأحيّة، و ايبلاً و رذاذا

مَنَحَ السُّفُوحَ سَفُوحَ مَدْمَعِهِ وَقَدْ

بَخِلَ الْعِمَامُ بِهِ وَ جَادًا، وَ جَادًا

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ١٠٣)

و ابن الفارض لجأ في هذه الأبيات إلى تكرار صوت "السّين" ٦ مرّات، و "الحاء و الهاء" ٦ مرّات، و "الفاء" ٧

و هو يقول: إني لم أزل جامعاً بكمال قابلية بين وجدان جلال شهود ذاتي و صفاتي شهوداً ذاتياً و بين شهود جمال وجود ذاتي و صفاتي شهوداً ذاتياً لا بباصرة عيني بل ببصيرة ذاتي (الكاشاني، ١٣٨٩، ص ٤١٠ و الفرغاني، ١٣٨٩، ج ٢، ص ٩٢٨)

و يتبيّن أنّ ابن الفارض اعتمد فيهما على تكرار "في" الظرفية و كأنّه يريد أن يُحيط بالمعنى فلا يجد أمام ذلك من سبيل سوى استخدام هذا الحرف الذي يدلّ معناه على الأزلية المختصة بالأحدية و إذا كان المقام يتعلّق بموقف الشّاعر من الحبّ الأزليّ فجاء الاستمرار الذي نجم عن اقتران "لم" بالفعل "يزل" تأكيداً لذلك الموقف، و فهكذا تمكّن الشّاعر في قصيدته من استحضار الصّورة لتبدو ماثلة أمام عينيه لأثغادره.

٣-٢. التجمعات الصّوتية

تدخل التجمعات الصّوتية و نعني بها التكرار لبعض الحروف (الأصوات) التي تتوزّع في كلمات البيت ضمن بنية الإيقاع الداخليّ للقصيدة «إذ إنّ الحروف أصواتٌ مُتَقَطَّعة على وجه مخصوص كما أنّها أصواتٌ مفردة إذا ألفت صارت ألفاظاً و تبرز ظاهرة تعبيرية الحروف التي ترتبط بالسّياق الصّوتيّ في لغة معيّنة إذ إنّ الإيقاع هو الذي يبرز البنية الصّوتية في قوالب زمنية تمارس من خلالها الإيحاء» (فضل، ١٩٦٨، ص ٣١٤)

تظهر التجمعات الصّوتية بصورة لافتة في شعر ابن الفارض حيث لاءم بين الأصوات و عمّل على تجميعها

مرات فيصف على مدارها صورة ذاته كالحبّ الذنّف الذي نزل به سقمٌ عظيمٌ بعد فراق الحبيب و ما ستوؤل إليه حاله.

و يظهر ذلك من صورته التي رسمها له في شعره، فعلى جسمه بدت أمارات الحزن و الكآبة على فوات حظّه من المحبوبة و هو يرسم هذه الصورة باستخدام دالة اللفظ "سقم" الذي يستخدم فيه خاصية صوتي "السين" و "القاف": فيبدأ بحرف السين و هو من "أصوات الصغير" (أنيس، ٢٠١٠، ص٦٦) التي تتميز بطول مدة الاستغراق الزمّي فهو صوتٌ أسنانيٌّ لثويٌّ مهموسٌ منفتح و هذا الصوتُ الهامسُ يوحي للمتلقّي بطول زمن نزول هذا السقم مجسده ما بقي على قيد الحياة ثمّ يستخدم دلالة صوت "القاف" وهو بقلقلته دلالة على ضعف الذات الشاعر. فحفاء الحبيبة يجعل نفس الشاعر الذنّف مضطربة تحمل الكثير من الدلالات الجسدية للسقم و المرض.

فينقلنا الشاعر بسرعة إلى هذه الدلالات و أول ما نلاحظ في المقررات التي تدلّ على انتقاله السريع هو استخدام حرف العطف و هو "الفاء" في دالّي "فألم" و "فغدا" وكذلك تنامي الدلالة على السرعة من خلال لفظي "إغداه و إغذاه" اللتين تحمّلان في بنيتهما صوت "الغين" و هو صوت لهوي مفخم و من خصائصه "الغور و الغموض" (عباس، ١٩٩٨، ص١٢٨) وهو، ما يناسب الموقف النفسي للشاعر حيث إنّه يريد أن يرسم في ذهن المتلقّي صورة السقم و عمق الجرح.

و بعد معاناة السقم وآلامه يتحدّث الشاعر في بيته الثالث عن الصورة الجسدية الأخرى لسقمه و ما توحى به من تأثير نفسي بالغ، بحيث تصيب الجسد كالشيب. و يُدع الشاعر في رسم هذه الصورة التي يبدأ فيها باستخدام الفعل "سر" و إن كان الفعل في دلالته الظاهرية يدلّ على

عدم الحزن و الغمّ إلاّ أنّه اعتمد ابن الفارض عليه للدلالة على انهياره الروحي تحت وطأة شتم العدى ذلك لأن الشيب ظهر في رأسه قبل أوانه و يزيد هذا الإيحاء تضعيفُ الرأ على اعتباره صوتاً تكرارياً يُضفي جواً من التوتر النفسي بسبب طبيعته التكرارية. و يتبع الوصف بألفاظ "شباب، شيب، مُشتاذ" و التي تحوي في بينها صوتاً يدلّ على الشحّ الذي لازم قلبه باستخدام حرف الشين و هو حرف رخو مهموس. أما "نفسي الشين" (ابن الجزري، ج١، ص٢٠٥ و الرفاعي، ١٩٩٧، ج١، ص١٠٥) فيؤكّد دلالة اللون المختلط بين السواد و بياض المشيب.

وكذلك يُسخّر ابن الفارض فونيم "السين" الذي يدلّ على الاستمرارية في بيته الخامس و السادس ليعطي مساحةً زمنيةً طويلةً لما يكابده من مشاعر الحزن نتيجة الجفاء، مبتدئاً البيت بلفظة "أبدأ" ليلحّ على طول أمد المعاناة و على ملازمتها له ثمّ نرى الشاعر يبحث عن شيء يخفف من أشجانه و آلامه بعد أن ذاق مرارة هجر المحبوب و لم يجد ما يُنقّس عنه هذه الأشجان سوى انسكاب دموع أشواقها مستخدماً صوت "الحاء"، "الحلقي الاحتكاكي المهموس" (بشر، ٢٠٠٠، ص٤١٤) و الذي يعبر عن أحاسيس مكبوتة يريد بها أن تخرج لعلّها تكون بلسماً شافياً لنفسه.

كما جاء استخدام حرف الروي بما يتناسب مع الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر. فأبيات هذه المقطوعة اعتمدت على رويّ "أسناني احتكاكي مجهور" (بشر، ٢٠٠٠، ص٤١٤) و هو حرف "الذال" متبوعاً بحرف لين "الألف" فهو بذلك ممّا زاد من قوّة وضوح معاناة الحبّ الذنّف حيث جعل الشاعر يجهر بأحاسيس كوامنه ليُعلم بما الغير، و قد سبق الذال فيها حرف المدّ ليعين على إطالة الصوت لأطول وقت.

٣-٢-٢. الأصوات المجهورة

لقد اعتنى الشاعر إلى جانب الأصوات المهموسة بتكرار كثيرٍ من الأصوات المجهورة وهي أقوى من المهموسة تمنع النفس أن يجري معها عند النطق بما لقوتها وقوة الاعتماد على مخرجها (بشر، ٢٠٠٠، ص ١٧٧) ومعنى هذا أن الأصوات المجهورة تمثل القوة والوضوح ولقبت بالجهر لأن الصوت يجهر بها.

و مما يؤكد اعتماد ابن الفارض الجهر قوله في تائيته الصغرى:

تَنَاءَتْ، فكانت لذة العيش و انقضت

بعمري، فأبدي البين مُدَّتْ لمدتي

و بانَّت فأما حسنُ صبري فخانني،

وأما جفوني بالبكاء فوفت

فلم ير طرفي، بعدها ما يسرني

فنومي كصبحي حيث كانت مسرِّي

و قد سَخِنَتْ عيني عليها، كأنها

بها لم تكن يوماً من الدهر، قرَّت

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ٢٩)

يكرر ابن الفارض في هذه المقطوعة صوت النون ١٨ مرة في الحشو (تناءت، كانت، انقضت، البين، بانَّت، حسن، خانني، جفوني، يسرني، نومي، سَخِنَتْ، عيني، كان، تكن، من) وأول ما يُعرف من أمرها أنها تسمى "الحرف النواح" (داوود، ٢٠٠٢، ص ٥٠) أي أنها عادة ما ترتبط بالألم والأسى والبكاء وما يسببه. وهذا ما ينطبق تماماً على الشاعر فهو يتحسر على عهوده السابقة التي انقضت ليعيش زمن الاغتراب والحيرة وما يلزمه من الجفوة والغربة الروحية والجسدية، فيستخدم الشاعر دالة الفعل "تناءت" والتي تحمل في بنيتها صوت النون وهو يوحى بموسيقى

حزينة تتضمن مسحة الحزن والأين على تغريب الشاعر المحب عن الحبيبة والمعبة الإلهية، ثم يجتاز دالة الفعل "انقضت" التي تحوي على صوت الضاد المنخفضة في نطقها وخصائصها الصوتية وبذلك تكون أقل إيماءً بالشدة والقسوة وهو ما يناسب الحرقه والحسرة على ذلك العمر الذي انتهى عنه دون أن يصل إلى شاطئ الحقيقة المطلقة.

ثم ينقل المتلقي في بيته الرابع إلى زمن الغربة النفسية والجسدية حيث يأتي بدالة "سَخِنَتْ" التي تجعل حرف النون المجهور محاطاً بحرف "السين" و"الهاء" و"التاء" المهموسة لتعرف معروفة الألم والحزن التي قصد الشاعر أن يبثها من خلال تلك الدالة. إذ يتميز صوت السين بطول مدة الاستغراق الزمني ليوحى للمتلقى بطول زمن المعاناة والأحزان ويتبعه صوت "الهاء" الموحى بالرخاوة والدفء وتنتهي تلك الدالة بصوت "التاء" الذي يجمع صفة قوة إلى صفة ضعف "انفجار و همس" (بشر، ٢٠٠٠، ص ٢٤٩) وهو بذلك يدل على صراع محتدم بين ما تكنه الذات من أشجان وحسرات ودموع العين. وكذلك المقابلة بين "سَخِنَتْ" و"قرَّت" تمثل الأزمة النفسية التي يعيشها الشاعر.

٤. نتائج البحث

إنَّ البنيوية- في أبسط تعريف لها- هي طريقة بحث تحاول فهم محاور النصّ ومرتكزاته من خلال التحليل اللغوي وتجزئة النصّ إلى وحدات صغرى لتلمس الثابت والمتحرك فيه وذلك بعد تجريد النصّ من كافة الملابس الخارجية كما تسعى إلى التوفيق بين ما قد يبدو فيه من التضادات فتردها إلى مجموعة من التقابلات الثنائية للمحافظة على بنية النصّ ووحدته العضوية. وعلى ضوء هذه الطريقة التقديرية ورؤيتها في المستوى الصوتي اتضحت المحاور التالية

لنا:

١. أن ابن الفارض تمكّن من أن يطوّع الأصوات في بنية الكلمة بين الجهر و الهمس لتتواءم مع طبيعة أشعاره المتقلّبة بين الأمل و الألم. فلذلك يستثمر الأصوات المهموسة التي تعزّز مشاعر القلق و الأنين عند التعبير عن وجدته و حسرته من عدم تحقيق أمنيته الكبرى و هي وصال المعشوق، و يستخدم الأصوات المجهورة لإظهار ما في نفسه من التوتر و الصّراع، فضلاً عن تجاوز المدود و هي تتلاءم و طبيعة الموضوع الذي يعبر عنه الشّاعر في بعض قصائده ممّا يمنحها مزيداً من الامتداد و الاستطالة ذلك أنّ الشّاعر، صف معاناة ذاته العاشقة و تباريحها جرّاء البعد عن المحبوب، فهذا الطّول الناتج عن استخدام المدود لا يخلو من نبرة الأنين و التّوجّع.
٢. و تبيّن كذلك أنّه استغلّ الطّاقات الكامنة في الألفاظ لينقل إلى ذهن المتلقّي صورة صوتية تكشف عن معان مكبوتة في ذاته.
٣. و ممّا يلاحظ أيضاً أنّ ابن الفارض استمدّ من بعض الثنائيات الضديّة حتى يثبت الغليان و الصّراع التّفنسي الذي يعايشه في مسيرة الحبّ و الهيام كما أنّ وفرة هذه الثنائيات في النصّ الشعري أفضت عليه مزيداً من الحيوية و الحركة.
- لنا:
١. ابن الفارض، عمر (١٩٩٤)، الديوان، شرح: د. عمر فاروق الطباع، بيروت: دارالقلم، د. ط.
٢. أنيس، إبراهيم (٢٠١٠)، الأصوات اللغوية، مصر: هضبة مصر، د. ط.
٣. ——— (١٩٥٢)، موسيقى الشعر، مصر: مكتبة الأنجلو، ط الثانية.
٤. بشر، كمال (٢٠٠٠)، علم الأصوات، القاهرة: دارغريب، ط الأولى.
٥. حمودة، عبدالعزيز (١٩٩٨)، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، الكويت: علم المعرفة، د. ط.
٦. داوود، أماني سليمان (٢٠٠٢)، الأسلوبية و الصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، عمان: دارمحمد لاوي، ط الأولى.
٧. الرفاعي، مصطفى صادق (١٩٩٧)، تاريخ آداب العرب، المنصورة: مكتبة الإيمان، ط الأولى، ج ١.
٨. سليمان، وائل عبد الرحيم (٢٠٠٨)، تلقّي البنيوية في النقد العربي نقد السرديات نموذجاً، دسوق: العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط الأولى.
٩. ضيف، شوقي (١٩٦٦)، في النقد الأدبي، القاهرة: دارالمعارف، ط التاسعة.
١٠. الطيب، عبدالله (١٩٧٠)، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، بيروت: دارالفكر، ط الثانية.
١١. الفرغاني، سعيدالدين (١٣٨٩ش)، منتهى المدارك، تحقيق وسام الخطاوي، قم: آية إشراق، ط الأولى.
١٢. فضل، صلاح (١٩٦٨)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة: دارالشروق، ط الأولى.
١٣. قصاب، وليد (٢٠٠٧)، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دمشق: دارالفكر، ط الأولى.

المصادر و المراجع

الكتب

١. أبوعلي، نبيل خالد (٢٠٠٧)، البحث الأدبي واللغوي، طبيعته، مناهجه، إجراءاته، غزوة: دارالمقداد للطباعة، ط الأولى.
٢. ابن الجزري، محمد بن محمد الدمشقي (لا. تا)، النشر في قراءات العشر، لبنان، دارالكتب العلمية، د. ط، ج ١.

www.awfaz.com

- ربيعة، برباق (٢٠١١)، «الإيقاع الشعري دراسة لسانية جمالية»، مجلة كلية الآداب و اللغات، ع ٨.

- سعدون شلاش، غيداء أحمد و عبدالله، هدى مصطفى (٢٠١١)، «الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي»، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية جامعة الموصل، ج ١٠، ع ٤.

- شامل، نصرالله و طالي قره قشلاق، جمال (٢٠١١/ق ١٤٣٢)، «الإيقاع في خطب نهج البلاغة»، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، ع ١٨ (٣).

- عباس، حسن (١٩٩٨)، «خصائص الحروف و معانيها»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ع.

- عزام، محمد (١٩٩٢)، «مستويات الدراسة الألسنية»، مجلة الموقف الأدبي، ع ٢٤٩، كانون الثاني.

- فياض، ياسر أحمد و خليفة، مها فواز (٢٠٠٩)، «البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي»، مجلة جامعة الأنبار، ج ١، ع ٤.

- القمضاني، رضوان (٢٠٠١)، «نوافذ البنيوية»، سوريا، جريدة الأسبوع الأدبي، ع ٧٨١.

- ناظميان، د. هومن (١٣٨٨ش)، «البنية القصية و العو سيقية في إرادة الحياة»، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، ع ١٣.

- النجار، مصلح و أفنان عبد الفتاح (٢٠٠٧)، «الإيقاعات الرديفة و الإيقاعات البديلة في الشعر العربي»، مجلة جامعة دمشق، ج ٢٣، ع ١.

- المنصور، زهير أحمد (١٤٢١)، «ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي؛ دراسة أسلوبية»، مجلة جامعة أم القرى، ج ١٣، ع ٢١.

- الكاشاني، عزالدين محمود (١٣٨٩ش)، كشف الوجوه الغرّ لمعاني نظم الدرّ تحقيق محمد مجتهد، قم: آية إشراف، ط الأولى.

- كوين، جان (١٩٩٠)، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، د. ط.

- مفتاح، محمد (١٩٨٩)، في سيمياء الشعر القديم، مصر: دار الثقافة، د. ط.

- هلال، محمد غنيمي (٢٠٠٩)، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: هُضة مصر، ط الثامنة.

- هلبش، جرهارد (٢٠٠٧)، تطور علم اللغة منذ ١٩٧٠م. ترجمة سعيد حسن بحيري، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، د. ط.

- وهبة، مجدة و المهندس، كامل (١٩٨٤)، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة و الأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ط الثانية.

المجلات

- أرديني، صالح محمد حسن (٢٠١١)، «شعرية السؤال في شعر جميل بثينة، دراسة في الأدوات»، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، ج ١٠، ع ٤.

- بسندي، خالد (لا. تا)، «قراءة في الجهر و الهمس بين القدماء و المحدثين»، مصر: مجلة كلية دارالعلوم، د. ع.

- أمال، دهنون (٢٠٠٨)، «جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة»، الجزائر: مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، د. ع.

- جابر، يوسف حامد (١٩٩٥)، «النصّ الأدبي بين البنيوية و الألسنية»، مجلة الموقف الأدبي، ع ٢٨٨.

- الحمود، علي بن محمد (لا. تا)، «ظاهرة التكرار في شعر عبد الرحمن العشماوي؛ ديوان عنقايد الضياء نموذجاً».

- يوسف، قليل (٢٠٠٩)، «بنية الخطاب الشعريّ الصوّفيّ، الثّانية الكبرى لابن الفارض نموذجاً مقارنة أسلوبية»، مجلة الأديب العربي. www.merbad.Com
- الرسائل الجامعية
- بولنوار، بوديسة (٢٠٠٩) «الخطاب الشعريّ المغربيّ من خلال كتاب أمّودج الزّمان في شعراء القيروان» (رسالة الماجستير)، الجزائر، جامعة الحاج لخضر- باتنة-
- كلبوز، نوري (٢٠١٠)، «الخطاب الصّوفي في يائية ابن الفارض؛ دراسة أسلوبية» (رسالة ماجستير)، _____
- عزيز، وفاء (٢٠١٠)، «صور الزهريات في شعر الصنوبري دراسة أسلوبية» (رسالة ماجستير).

نقد ساختی-صوری موسیقی درونی در شعر ابن فارض

مجید صالح بک^۱، کبری راستگو^۲

تاریخ دریافت: ۹۱/۴/۲۴

تاریخ پذیرش: ۹۱/۱۲/۲۶

نقد ادبی در مسیر رو به پیشرفت خود، با رویکردهای متعددی مواجه شد؛ این رویکردها با نگاه بلاغی، اجتماعی و روانشناسی و با چارچوبی بافت محور آغاز و تا رویکرد ساختارگرایی و پساساختارگرایی نظیر: نشانه شناسی و ساختارشکنی و ... با چارچوب فرامتنی امتداد یافت. اما ساختارگرایی، یکی از مهم ترین رویکردهای توصیفی نقد ادبی است که ناقد در آن، به دور از هرگونه متعلقات خارجی تنها به ساختار متن و سطوح مختلف آن نظیر: سطح آوایی، ساختاری، و معنایی و نیز تعیین تقابلات دوگانه میان واژه ها رو می کند چه این تقابلات، نوعی تضاد و جدائی را سبب می شوند که ادیب واجد آن در میان دو جهان متضاد است. با این مقدمه، مقاله حاضر برآن است تا ساختار موسیقائی درونی شعر ابن فارض را در پرتو ساختارگرایی صورت‌گرای ادبی بررسی کرده و از نیروی تلقینی آن پرده بردارد. موسیقی درونی شعر ابن فارض، در صنعت تکرار، خوشه‌های صوتی/هم‌صدائی، و تقابل‌های دوگانه و قابلیت بیانی این تقابلات در تصویر عواطف شاعر نمود یافته است. در گردآوری این مقاله، از روش استقرائی، و مطالعات کتابخانه‌ای و مستندات استفاده شده است. ماحصل این خوانش، آن است که ساختار موسیقائی با نگرش درونی شاعر هماهنگ می باشد. این هماهنگی، در تکرار واج ها همراه با صفات و مخارج حروف‌شان نمایان شده تا بیانگر معانی پنهان در شخصیت شاعر باشد. جملات نیز، علیرغم ساختارهای مختلف خود، از طریق تکرار بعضی از حروف و کلمات با ژرف ساخت متن انسجام یافته است. هم‌چنین، تقابلات دوگانه برخی واژه‌ها در اغلب انقباس شعری شاعر کاملاً مشهود است.

واژگان کلیدی: ابن فارض، ساختارگرایی صورت‌گرا، ساختار موسیقائی، تکرار، هم‌صدائی، تقابلات دوگانه.

۱. استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی. ala.rastgoo@hotmail.com

۲. دانشجوی دکترا دانشگاه علامه طباطبائی