

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 النص 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 للنص عبر ترديد بعض الحروف و الكلمات، و كذلك ك تجسيد التضادات الثنائية لبعض المفردات التي تبدو واضحة في أغلب أنفاس الشاعر الشعرية.

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

لقد مرّت على التقّد الأدبيّ عبر مسيرته التطوّريّة مناهج متعدّدة؛ ابتدأت القراءة التدوقيّة مروراً بالمناهج البلاغيّة والاجتماعيّة والنفسيّة في إطارها السياقيّ، إلى أن جاء التحوّل التّسقيّ مع ظهور البنيوية وما بعدها كـ: 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). ونحن نريد في هذه الورقة البحثيّة أن نتكلّم عن البنيوية التي نقلت الاهتمام من الملابس الخارجية للنصّ إلى سلطة النصّ، والتي رفضت المؤلف وحياته الذاتية والاجتماعية وهاجمت المناهج التي خالفت أدبية الأدب وجمالياته الداخلية هجوماً عنيفاً. وعن رؤية هذا المنهج في الإيقاع معتمدين على النصّ الشعري ذاته و مكوّناته.

١-١- خلفية البحث

هذا المقالة تبحث عن البنية الإيقاعية الداخلية في شعر ابن الفارض من خلال ظاهرة التكرار والتّجمعات الصّوتية التي لها سمات دلالية في سياق النصّ الشعريّ مركّزة في تحليلها على آراء بعض البنيويين الغربيين والعرب نحو جان كوين وجاكسون وكمال أبوديب وعمر محمد الطّالب، وعلى ما قيل عن المستوى الإيقاعيّ في التّائية الكبرى في رسالة يوسف قليل، و"الخطاب الصوفي في يائية ابن الفارض دراسة أسلوبية" لنوري كلبوز، و "الإيقاع في شعر أبي مروان الجزييري الأندلسي" لسعدون شلاش، و "الإيقاع في خطب نهج البلاغة" لنصرالله شاملبي و تلاحظ بأنّه وإن قام بعض الباحثين إلى دراسة بعض الآثار الأدبية على ضوء

المنهج البنيوي كالدكتور هومن ناظميان في "البنية القصصية و الموسيقية في «إرادة الحياة»"، والدكتور علي رضا محمدرضائي في "جماليات البنيوية و الدلالية في القرآن الكريم و تحديات الترجمة إلى الفارسية" إلّا أننا لم نعثر على دراسة تطرّقت إلى دراسة الإيقاع في شعر ابن الفارض على ضوء المنهج البنيوي الشكليّ دراسة منتظمة. أمّا الإيقاع الخارجي في شعر ابن الفارض فقد جاء في مقال آخر للباحثين تحت عنوان "جمالية الزخافات و العلل في شعر ابن الفارض".

١-٢. أسئلة البحث

- ما هي ظاهرة الإيقاع، و ماهي وظيفة الإيقاع الداخلي التعبيرية والجمالية وفق خصائص البنيوية الشكلية؟
- كم تؤثر الأصوات و المفردات بتكرارها على صعود أو هبوط الإيقاع؟
- كيف يتواشج الإيقاع في سرعته أو بطئه مع حالات الشّاعر النفسية؟
- ما هو تأثير ظاهرة التكرار والتّجمعات الصّوتية على الترابط الإيقاعيّ والتواصل الدلاليّ، و هل يقصد الشاعر من وراء تكرار بعض الفونيمات، الحروف والمفردات إيصال معنى معين إلى المتلقّي؟
- وما هي التّضادّات الثّنائية ضمن الأنساق وكيف تُفضي جدلية الثّنائيات إلى الإيقاع؟

٢. القسم النظري: المفاهيم و المصطلحات

١-٢. البنيوية

١-١-٢. نشأة البنيوية و روافدها

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

الشكليين الروس إلى الفرنسية (محمودة، ١٩٩٨، ص١٧٨-١٧٩).

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، ص٣٩)

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. ولعل 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، ص١٠٨)

٢-١-٢. تعريف البنيوية

إن البنيوية في النقد الأدبي تعتبر النص وحدة مستقلة مكثفة بذاتها وتمل سياق النص التاريخي والاجتماعي والسيرة الذاتية والتفسيّة للنّاصّ معاً وهو ما عرف لاحقاً بموت الكاتب؛ فهي تتعامل مع النص «بالبدء من نقطة صغرى: فتبدأ بتحديد العناصر التي ربما 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 علاقاتها مع الوحدات الأخرى في ظلّ مبدأ اتّفق حوله البنيويّون جميعاً، و هو التضادّات الثنائية^١ وهناك نسق ثالث هو النسق العامّ أو النظام الذي يحكم الإنتاج الفرديّ للنوع^٢، وهو نسق نتحرّك في اتجاهه انطلاقاً من التصوص الفردية، أو منطلقين منه في اتجاه النصّ الفردي في تحليل تطبيقي يؤكّد اتّفاق النصّ المفرد أو النسق الأصغر، أو اختلافه مع النسق أو النظام العامّ» (محمودة، ١٩٩٨، ص٢١٩).

أمّا التضادّات الثنائية فلها حضورٌ مميّز في التقد البنيوي، «فهي تشكّل واحداً من أهم المنطلقات في تحليل النصّ، و هدفها الكشف عن دلالة النصّ وبنيتة كـ"الحياة/الموت، الرّوح/ الجسد، الخير/ الشرّ، السّامي/ الوضع، البعيد/ القريب...»، أو أنّها تشكّل أداة من الأدوات المنهجية (تقابلات مثل: التّزامن/ التعاقب، السّياقي/الاستبداليّ، الداخليّ/الخارجيّ...).» (القمضاني، ٢٠٠١، ص٢). ويرى كمال أبوديب أنّ اللغة الشعرية «هي التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية، وتنسيق العالم حولها تجربة

1. Binary Oppositions
2. Genre

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

٢-١-٣. مستويات النبوية

إن النص الأدبي على ضوء هذا المنهج، يتألف من ثلاث مستويات متدرجة:

الأول: المستوى الصوتي. ولهذا المستوى وظيفة صوتية تتمثل في التمييز بين الوحدات الصوتية والكشف عن التغيرات التي تنعكس في الدلالة (عزام، ١٩٩٢، ص ١-٥) والثاني: المستوى الصرفي والنحوي: وهو دراسة الكلمة كجزء في التركيب الإسنادي أي الجملة من حيث التعريف والتكثير واشتقاقات الاسم والفعل ورمزياتها ثم تأليف وتركيب الجمل من حيث التقديم والتأخير والفصل... والثالث: المستوى الدلالي: ويشمل دراسة الرموز والتشبيهات والاستعارات وتحليلها على حسب العلاقة بين النفس والواقع (جابر، ١٩٩٥، ص ٥) أما مستوى البنية الصوتية فهو يحتل في هذا المنهج مرتبة أساسية وهو الموجه بالنسبة للمستويين الآخرين، لذا تنعكس خصائص مستوى البنية الصوتية فيهما.

٢-٢. الإيقاع

٢-٢-١. تعريف الإيقاع

تحتل ظاهرة الإيقاع مكانة مرموقة في السمات المميزة للغة الشعرية إذ يُعدّ «عنصراً هاماً يزيد في جمال النص» (النجار، ٢٠٠٧، ص ١٢٣).

إن الإيقاع هو «الجرّيان والتدفق. والمقصود به عامّة

التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت... أو الحركة والسكون... 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 التعاقب، أو الترابط» (وهبة والمهندس، ١٩٨٤، ص ٧١) ويُقصد به اصطلاحاً «وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم. . . في أبيات القصيدة» (هلال، ٢٠٠٩، ص ٤٣٢).

إذاً الإيقاع في الشعر يُراد به «تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محدّدة النَّسَب» (سلطان، ٢٠٠٥، ص ١٧٢). وأهم العناصر للإيقاع الشعري هي: المدى الزمني^١، والتبر^٢، ثم التنغيم^٣. أما المدى الزمني فهو «المدة التي يستغرقها الصوت في النطق. أي الفترة التي يظل فيها عضو أو عدد من الأعضاء الصوتية على وضع بعينه في أثناء نتاج صوت بعينه» (البحراوي، ١٩٩٣، ص ١١٢) والتبر هو وضوح نسبي للصوت إذا قورن ببقية الأصوات في الكلام والصوت المنبور بقوة ينطقه المتكلم بمجهود أكثر من الأصوات المجاورة له (قدور، ٢٠٠٨، ص ١٦٣) والجدير بالذكر أن «المدى الزمني والتبر... مرتبطان بعلو الصوت، ويرتبط بهما أيضاً الجهر والهمس وقوة الإسماع وضعفه» (البحراوي، ١٩٩٣، ص ١١٢). فكلما زاد علو الصوت كان الصوت قوي الإسماع، طويلاً، مجهوراً منبوراً ك: الصوائت في اللغة العربية (البحراوي، ١٩٩٣، ص ١١١). والتنغيم سمة من سمات اللغة العربية يعني

1. Duration

2. Stress

3. Intonation

4. Loudness

«اجتماع نغمات ضمن مجموعة من الكلمات على صعيد الجملة» (قدور، ٢٠٠٨، ص ١٦٦) فلكل صوت لغوي درجة^١ 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 و المناسبات. و ربما يكون ذلك ناتجاً عما يُسمى بالإيقاع الداخلي، حيث تتكرر الحروف و الحركات لتشكيل التكتيف 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 جاكبسون في أثناء دراسته للأصوات عند العلاقة بين الصوت و المعنى، و رأى أن العلاقة قد تكون علاقة مشاهمة أو علاقة مغايرة، و ذلك حسب رمزية الصوت و علاقتها الموضوعية وأن هذه العلاقة تتجلى في الشعر الذي يراه منطقة تتحول فيها العلاقات بين الأصوات و المعاني 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

١- «نمط إيقاعي ثابت وهو الذي له ثبات موقعي في البيت أو الجملة» (فياض، ٢٠٠٢، ص ٣) ويُعرف بـ «الإيقاع الخارجي»^٣ و يتمثل في الوزن العروضي وما يضمّه من زخافات وعلل ذات أثر في إيقاع الأبيات الشعرية كما يتمثل في القافية التي تحمل تحت طيّاتها 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 ممّا له أثر على الإيقاع. وتلك الحروف والمفردات تُنتج من حسن اختيار المنشئ 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 وكأنّ للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ شكلة وكلّ حرف وحركة بوضوح تامّ وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء» (ضيف، ١٩٦٦، ص ٩٧)

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

سنتوقف-هنا- أمام النظم الإيقاعية الداخلية المتغيرة التي لها سمات دلالية في سياق النص الشعري، ومن أبرز تلك النظم الإيقاعية: التكرار، والتجمعات الصوتية.

٣-١. التكرار

تعد ظاهرة التكرار من الظواهر الصوتية التي يمكن أن تؤدي دوراً بالغ الأهمية في تعميق الإيقاع الصوتي فكل «تكرار مهما يكن نوعه تستفيد منه زيادة النغم وتقوية الجرس» (الطيب، ١٩٧٠، ج ٢، ص ٥٦٨)

إن ترديد الوحدة الصوتية المتمثلة بالتكرار سواء كانت لفظاً، أم عبارة، أم معنى «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها» (الملائكة، ١٩٦٧، ص ٢٤٢) و تفصح عن نفسيته ويُلَفَت سَمْع المَتلَقِي له، و هذا يرتبط بالدلالة كما يزيد من القيمة الإيقاعية للفظ، أو للعبارة، أو للمعنى من خلال تردده، فيُعطي نغماً مُضافاً للبيت ومن ثمّ للقصيدة، وهذا يرتبط بالإيقاع، ومن هذين الأمرين يحقق التكرار وظيفتين دلالية وإيقاعية. وقد تنوعت هذه الظاهرة لدى ابن الفارض ما بين التكرار الحرفي، التكرار الاسمي، والتكرار الفعلي.

٣-١-١. التكرار الحرفي

وهو أبسط أنواع التكرار اللفظي الشائعة في الشعر العربي: قديمه و حديثه و له «مزية سمعية وأخرى فكرية؛ الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها» (الحمود، ص ١٠) و لا يُعدُّ تكرار «الحروف قبيحاً إلا حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيراً فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر» (أنيس، ١٩٥٢، ص ٣٩) ومن التكرار الحرفي-و نقصد بالحرف هنا حروف

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

وإن ذكرت يوماً فخرّوا لذكرها
سجوداً، وإن لاحت إلى وجهها صلوا
وفي حبّها بعث السعادة بالشقا
ضلالاً، وعقلي من هُدَاى به عقل
وقلت لرشدي و التّسك و التّقى
تخلّوا، وما بيني وبين الهوى خلّوا
وفرّغت قلبي عن وجودي، مخلصاً
لعلّي في شغلي بها 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 الاستهلاكي. فأفضت الواو مزيداً من الترابط الفني و الموضوعي على القصيدة و عملت على الاستمرارية بين الأبيات و توضيح معانيها (مفتاح، ١٩٨٩، ص ١٥٧). كما أنّها جاءت كأداة تمتد لإقامة جسر صوتي بينها. فلذلك نرى نقلة دلالية ترافق هذا الامتداد الإيقاعي في الأبيات السابقة إذ اتجه الشاعر فيها نحو إتيان معان ك: ابتياع السعادة بالشقاء وتفرغ القلب عما يقتضيه الوجود . . . لتساير هذا التّبع الإيقاعي الممتد.

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

تراه إن غاب عني كلّ جارحةٍ

وهل لعلّ الرعدُ المتسوّنُ بلعلع،
 وهل جادها صوبٌ من المزنِ هامع
 وهل أرذن ماءً العُذيبِ و حاجرٍ
 جهاراً، وسرّ الليل، بالصبح شائع
 وهل قاعةُ الوعساء مخضرةُ الرُبى
 وهل مامضى فيها من العيش راجع
 وهل برُبى نجدٍ، فتوضّح، مُسندٌ
 أهيلَ التقا 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، ظامئة إلى اللقاء والوصال مخلّقة في عالمٍ مخمليّ 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 ومخيّلته 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 مُثّلها وترعرع في ظلالها. و قد تناوبت هذه القصيدة ثنائية أخرى وهي: "القلق والأمل" حيث يتكشف من خلال توظيف "المونولوج الداخلي" قلق الذات إزاء واقع العالم وقسوته ورغبتها في تجاوز مكانها أو واقعها وعودها الأبدي إلى ماكانت عليه قبل تحقّقها وتعيّنها في الوجود.

في كلّ معنًى لطيفٍ راتقٍ بهج
 في نغمة العود والتّاي الرخيم إذا،
 تألّفاً بين ألحانٍ من الهزج
 وفي مسارح غزلان الخمائل، في
 برد الأصائل والإصباح في البلج
 و في 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 ورأسيّ 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 بالترخي فضلاً عن تكرار (من) الجارة مع مجرورها المكسور مرتين في النصّ ذاته.

فليس الحضور الطّاعي لانتشار حرف الجر (في) إلّا مؤشراً بنويّاً على فاعلية نصوصه الشعريّة إذ يقدّم الرؤية الكاملة لتجربة الشاعر (وهي الوحدة الشّهودية) بكلّ أبعادها. فقد عاش الشاعر عمره عاشقاً للحقيقة المطلقة ممتزجاً بها وتستحيل هذه الحقيقة إلى معشوقة تتجلّى فيما لايتناهى 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 سكّات هذا الكون الفسيح وحركاته.

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

فهذا التكرار لأسلوب الاستفهام المتزاح عن معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي أي التمني يجعل الإيقاع يسير في خط صاعد كما يجعله متلائماً مع تنوع الأسئلة التي تتردد في ذهنه حيث إن «أسلوب الاستفهام ماهو إلّا حلقة متصلة من حلقات التصوير النفسي والحيرة والقلق الذي يسكن نفس الشاعر» (المنصور، ١٤٢١، ص ١٣٣٨)

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

و لو نَظَرَ الندَمَانُ حَتَمَ إِنَائِهَا

لأسكرهم من دونهما، ذلك الختم

ولو نضحوا منها ثرى قبر ميت

لَعَادَتِ إِلَيْهِ الرُّوحُ وَ انْتَعَشَ الجِسم

ولو طَرَحُوا فِي فِيءٍ حَائِطَ كَرَمِهَا

عليلاً و قد أَشْفَى، لَفَارَقَةَ السُّقْمِ

و لو قَرَّبُوا، مِنْ حَانِهَا، مُقْعِدًا مَشَى

وَتَنَطَّقُ مِنْ ذَكَرَى مَذَاقِهَا، الْبُكْمُ...

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ١٤٨)

لم يكن تكرار (لو) في هذه الأبيات اعتباطاً؛ بل إنه وفق الظاهر يدل 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 لعلها تعني هنا وجود هوة شاسعة بين الذات من ناحية، وبين الحقيقة المطلقة من ناحية أخرى نتيجة تخلي الذات عن القيم المثالية أو الاستهانة بها فكان لا بد أن تتكرر (لو) وهي تؤكد استحالة استعادة السلام الضائع والقرار المفقود. فالوقوف على "إنائها، و قبرميت، وقد أشفى، و مقعداً، و مزكوم" وقف على معنى غير تام، فتظل نعمة

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

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

فِيَا مُهَجِّي، ذُوبِي جَوِيَّ وَ صَبَابَةً

و يَا لَوَعْتِي، كُونِي كَذَاكَ مُذِيَّتِي

و يَا نَارَ أَحْشَائِي أَقِمِي مِنَ الْجَوِي

حنايا ضلوعي، فهي غير قويمعة

و يَا حَسَنَ صَبْرِي فِي رِضَى مِنْ أُحِبَّهَا

تحمّل، و كن للدهر بي غير مُشْتَم

و يَا جَلْدِي فِي جَنْبِ طَاعَةِ حَبِّهَا

تحمّل، عداك الكل، كل عظمة

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ٥٥)

حيث ينسجم النداء (يا) مع ما يشبه الصيحة أو الاستغاثة من خلال التركيز على أصوات المدّ ليُفرغ فيها زفراته ويُعلن بأنّ المعاناة قد اشتدت؛ 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 تساوق الحروف مع حاجة الشاعر للهروب من الحياة التي هي مسيرة حبس والانطلاق إلى الوصال المأمول.

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

بالقرع بقوة، فإنَّ صوته المتماثل المَرْن يُوحى بلمس بين الطَّراوة و اللَّيونة» (عباس، ١٩٩٨، ص٥٦) يميل إلى اللَّيونة.

٣-١-٢. التكرار الاسمي

«يشمل التكرار كلَّ وحدة لغوية مهما كانت، إذ يشمل الأجزاء الصغرى (الحروف و الكلمات)، أو الأجزاء الكبرى (الجمل و التراكيب). و يرتبط التكرار بالإيقاع إذ أنَّ الإيقاع يحتمل بنية تكرارية. و بما أنَّ التكرار يشمل الحروف و الكلمات و الجمل فهو بذلك يشكل إيقاعاً صوتياً» (شاملي و طالي قره قشلاقي، ١٤٣٢ق، ص٨٩) أما التكرار الاسمي فهو تكرار أصوات بعينها «ويمكن لهذا التكرار أن يولد إيقاعاً داخلياً في القصيدة كما أنَّ موقع الكلمة في النصَّ يُسهم إلى حدِّ ما في درجة الإيقاع و هو بذلك يهدف إلى تقوية المعاني الصوتية» (أمال، ٢٠٠٨، ص٧)

لتكرار الاسم دورٌ فاعلٌ في القصائد الفارسية، و قد وظَّفه الشَّاعر تعبيراً عن مشاعره و انفعالاته حيث أثنى المستوى الشعوري لقصائده. من أمثلة تكرار الاسم ما جاء في قصيدة "كَفَى غراماً" من تكرار ضميري (هُم و ي)- دلالة على التَّفوس المحمَّدية- بشكلٍ رأسيٍّ وأفقيٍّ للتأكيد على رغبة الشَّاعر وحبِّه لهم وتعلُّقه بهم؛ تلك النفوس التي تمنحه الهدوء وتشعره بوجوده حيث يقول:

فَهُمْ هُمْ، صَدُّوا دَنَوا، وصلوا جَفَوا،

غَدَروا وَفَوا، هَجَروا رَنَوا لِضَنائي

وَهُمْ عِيَاذِي حيثُ لم تُغْنِ الرُّقَى

وَهُمْ ملاذِي إنْ غَدَتْ أعدائي

وَهُمْ بقلبي، إن تناءت دارُهُم

عَنِّي، وسُخْطِي في الهوى ورضائي

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص١٦)

فعلى امتداد هذه الأبيات تتجسَّد الرؤية الشعرية لتُقدِّم لنا ثنائية ضدية: "اللذة والألم" ويعتمد الشَّاعر على بنية "المقابلة" التي لها دور فاعل كعنصر بديعيٍّ في ترسيخ المفارقة وتأكيد الثنائية: الدُّنُو/الصدِّ، الوصال/الجفا، الغدر/الوفاء، السَّخَط/الرِّضا كما يستخدم الضمير الغائب دلالة على موقف الابتعاد عنهم وفقدانهم لكنَّه عندما يتحدث عن هذه التَّفوس الثائية ويشكو تباريح الهوى وعذابات الهجر يؤكد كذلك على حضورها المعنوي وتجذُّرها في قلبه.

فإذا نظرنا إلى دلالة الأبيات السابقة نجد نوعاً من التشاكل بين المعنى والإيقاع الخارجي كذلك، إذ جاء الإيقاع متوازناً حيث تساوت نسبة التفعيلات التامة و نسبة التفعيلات المضمرة، كما تساوت مرتبة الحلال عند الشَّاعر (فَهُمْ هُمْ) في القرب والبعد.

وفي دائرة التكرار الاسمي، نراه يوظف «تكرار لفظة (كلّ) الموحية بالشمولية والإحاطة الكلية في تائيته الكبرى» (يوسف، ٢٠٠٩، ص١٦):

هَاري أَصِيلَ كُلِّه، إن تنسَّمت

أوائيله منها بردٌ تحيَّتي

و ليلي فيها كُلِّه سَحَر إذا

سرى لي منها، فيه عرفُ نُسيمه

و إن طرقت ليلاً فشهرِي كُلِّه

هَما ليلة القدر، ابتهاجاً بزُورة

(ابن الفارض ١٩٩٤: ٥٧)

ولعلَّ تكرار لفظة (كلّ) في المركب الإضافي، جاء كاشفاً عن رغبة الشَّاعر في الإحاطة بالمعنى الذي يتعرَّض له ومؤكِّداً على اندماج الشَّاعر المُولِّه في المعشوق الذي ملأ عليه نفسه ومُجسِّداً الأوقات التي ذكرها آنفاً

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

و يقول أيضاً مكرراً لفظة "كلّ" رأسياً و أفقياً في
قصيدة أخرى:

أهفوإلى كلّ قلب بالغرام له شغل
وكلّ لسان بالهوى لهج
وكلّ سمع عن اللاحي، به صمّم
وكلّ جفن إلى الإغفاء، لم يعج

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ٨٦)
ففي هذين البيتين اعتمد ابن الفارض على عدد من
المركبات الإضافية هي: كلّ قلب، و كلّ لسان، و كلّ
سمع، و كلّ جفن، وقد ربط فيها أربع حواسّ
بـ"الكلّ"؛ وهذه الحواسّ 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 إنّ
وراءه فلسفة عرفانية عميقة يريد ابن الفارض من
خلالها أن يربط بين الحقّ (الكلّ) و بين الإنسان
العنصريّ المحسوس. وقد يكون في ذلك إشارة خفية
جداً إلى عقيدة ظهور الحقّ و تجلّيه في الهيكل الإنساني
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 اكتفى غيري بطيف خياله

فأنا الذي، بوصالهِ، لأكتفي
وقفاً عليه محبّي ولمحبتي
بأقلّ من تُلْفِي به، لأشْتَفِي
وهواه، و هو أَلْيِي و كَفَى به
قسماً أكاد أجله كالمُصْحَف

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ١٢٣)
حيث اتّكأت التجربة الفارضية على ثنائية "الأنا و
الآخر" فلجأ ابن الفارض إلى ضمير الغائب تعبيراً عن
الذات العليا التي تجاوزت كلّ تحديد أو إحاطة فلا
يمكن للبشر أن يُحيطوا بها إلّا في عالم الخيال كما
استثمر ياء المتكلم «لِيُحِيلَ التعبير إلى نفسه و يقصره
على ذاته لأنّه لايعرض حالاً شاملاً يُصيب النَّاسَ
أجمعين، و إنّما يتكلّم على حالة من الإشراق
المخصوص بفردٍ واحدٍ هو الشاعر نفسه» (داوود،
٢٠٠٢، ص ١٢٦)

وربّما هذه الحالة النفسية ساقط الشاعر إلى
استخدام بحر الكامل المعروف بسرّعه و كثرة حركاته
تلاوماً مع حالة الإشراق وما يتبعها من الوجد
والسرور.

ومن شواهد تكرار الاسم أيضاً قوله:

و لقد أقول لمن تحرّشَ بالهوى:

عرّضتَ نفسك للبال، فاستهدفِ
أنت القليلُ بأيّ من أحبّته

فاخترَ لنفسك، في الهوى، من تصطفي
قلّ للعذول: أطلتَ لومي، طامعاً

أنّ الملام عن الهوى مُستوفي
دع عنك تعنيفي و دُق طعم الهوى
فإذا عَشَقْتَ، فبعد ذلك عَنَفِ

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ١٢٣)

فجاءت كلمة "الهوى" في هذه الأبيات كمُسبَّب للمعاناة و المجاهدة التي تختتم بلذَّة الوصال. فَيُوضَّحُ الشَّاعر بعض صفات "الهوى" من خلال تكراره و هي: أَنَّهُ يُسبِّبُ البلاء في قوله: "للبلاء"، أَنَّهُ يُسبِّبُ القتل في قوله: "القتيل"، أَنَّهُ يُسبِّبُ الملام في قوله: "أطلت لومي" وأخيراً أَنَّهُ يُسبِّبُ اللذَّة والرِّضا والشَّاعر يرمي إليه في لغة تتسم بالإيحاء و هي قوله: "ذُقْ طعم الهوى".

كما نلاحظ أَنَّ تجاور "القاف و التَّاء و الطَّاء و العين" أحدثت «صدىً في الأذن و كأنَّها ضربة ناقوس تنبَّه إلى انتهاء البيت و هكذا في كلِّ الأبيات» (سعدون شلاش و عبدالله، ٢٠١١، ص ١٦٧) وذلك لتمكُّن المعنى في السَّمْع. إذن، نرى كيف يتواشج الإيقاع من خلال تكرار الحروف و المفردات مع مشاعر الشاعر.

٣-١-٣. التكرار الفعلي

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

حيّا الحيا تلك المنازل و الرُّبى

و سقى الوليُّ مواطنَ الآلاء

وسقى المشاعرَ و المُحصَّب مِن منى

سحاً، مواقفَ الأنضاء

ورعى الإله بها أُصيحابي، الألى

سامرُهم بمجامع الأهواء

ورعى ليالي الخيف، ما كانت سوى

حُلُمٍ مَضَى مع يقظَةِ الإغفاء

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ١٨)

حيث تتكئ الرؤيا الشعريّة على ثنائية "اللذّة و الألم"، وقديعمد الشَّاعر إلى طريقة السيناريو في الاسترجاع الفنّي أو "الغلاش بك" ليتضاعف الإحساس بـ "الألم الغيبة

الأحبة؛ فالذاكرةُ تفتح هنا على فضاءين: فضاءً مكانيّ و الآخرُ زمني، حيث يعكس هذا الفضاءُ فرحةَ الشَّاعر بلذّة مذاقٍ من طعم الوصال المأمول و النشوة الرّوحية و ما ظفر به من الأحوال العالية بعد ألم المجاهدات و المكابدات.

فترديد دالّي "سقى و رعى" يتواءم و الطّرفَ الثَّاني من طرفي الرؤيا الشعريّة أي "الألم" وذلك أَنَّ هذا الألم بدأ مُتسلّطاً على الذات الشَّاعرة و قد جعلها تستسلم للحظة الرّاهنة التي تعيشها في الوقت الذي امتدّت فيه إلى الزمن الماضي و ذلك من خلال أسلوب الدعاء و المجازين في الدلالات "رعى أصحابي الألى و ليالي الخيف"؛ فالدعاء بالسقيا متسلّطٌ على دالّ "المشاعر" المكانيّ الذي لايعني لهذه الذات في المقام الأوّل سوى الذكريات الماضية التي كانت تستشعر لذتها علاوةً على المعنى الدينيّ الذي يحمله مكان "المشاعر" و المعنى الثّقافيّ الذي يتمثّل بالتراث المتضمّن أهميّة الأماكن الدينية التي تشير إلى أنّها أماكن اجتماع المحبّين بمواسم الحجّ تلك الذكريات التي تفتقدّها في لحظتها الرّاهنة التي تُعاني فيها من الألم، و يتسلط هذا الدعاء أيضاً على الدالّ الزمنيّ "ليالي" الذي لا يعني لهذه الذات سوى الذكريات الماضية شأنه شأن الدالّ السّابق غير أَنَّ الفرق بين الدالّين أَنَّ الأوّل يشير في بنيته المجازية إلى العلاقة المكانية في حين أَنَّ الثّاني يشير في بنيته المجازية إلى العلاقة الزمنية. وكأَنَّ الرؤيا الشعريّة أرادت أن تبيّن امتداد أثر الزّمان و المكان على الذات الشَّاعرة التي تُعاني من موقف اللاّحبة السّليّ منها.

و له في مثل ذلك البيتين التّالين بناهما على تكرار الفعل:

و في منتهى في لم أزل بيّ واحداً

جلالَ شهودي، عن كمال سجيّتي

وفي حيثُ لا في، لم أزل فيّ شاهداً

جمال وجودي، لا بناظر مُقلتي

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص ٧٦)

مكررة 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 الشاعرُ للتعبير عن انفعالاته و مشاعره ممّا أثرى المستوى الشعوريّ لقصائده ذلك أنّ الحرف أو الصّوت المهموس هو الصّوت الذي لا تَهْتَزّ معه الأوتارُ الصّوتية حال النطق به إذ ينطلق الهواءُ 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 قولُ ابن الفارض في قصيدته الذالية:

سَقَمَ أَلَمٌ بِهِ، فَأَلَمَ إِذْ رَأَى

بالجسم، مِنْ إِغْدَادِهِ، إِغْدَاذَا

أَبْدَى حَدَادَ كَأَبَةِ لِعَزَاهُ، إِذْ

مَاتَ الصَّبَا، فِي فَوْدِهِ حَدَاذَا

فَعَدَا، وَقَدْ سُرَّ الْعِدَى بِشِبَاهِهِ

مُتَمَمِّصاً، وَ بِشِبَاهِهِ مُشْتَازَا

أَبْدَا نَسْحُ، وَ مَا تَسْحُ جَفْوُهُ

لَجَلَا الْأَحْبَةِ، وَابِلًا وَ رَذَاذَا

مَنْحَ السُّفُوحِ سَفُوحَ مَدْمَعِهِ وَقَدْ

بَخِلَ الْغَمَامُ بِهِ وَ جَادَا، وَ جَادَا

(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: إلّني 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 بالأحدثية و إذا كان المقام يتعلّق بموقف الشاعر من الحبّ الأزليّ فجاء الاستمرار الذي نجم عن اقتران "لم" بالفعل "يزل" تأكيداً لذلك الموقف، و فهكذا تمكّن الشاعر في قصيدته من استحضار الصّورة لتبدو ماثلة أمام عينيه لا تُغادره.

٣-٢. التّجمعات الصّوتية

تدخل التّجمعات 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 ألّفت صارت ألفاظاً و تبرز ظاهرة تعبيرية الحروف التي ترتبط بالسّياق الصوتي في لغة معيّنة إذ إنّ الإيقاع هو الذي يبرز البنية الصوتية في قوالب زمنية تمارس من خلالها الإيحاء» (فضل، ١٩٦٨، ص ٣١٤)

تظهر التّجمعات الصّوتية بصورة لافتة في شعر ابن الفارض حيث لاءم بين الأصوات و عمِل على تجميعها

مرّات فيصف على مدارها صورة ذاته كالحبّ الدنف الذي نزل به سقم عظيم 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 مدّة الاستغراق الزمّي فهو صوت أسنانيّ لثويّ مهموس منفتح و هذا الصوت الهامس يوحى للمتلقّي بطول زمن نزول هذا السقم بجسده ما بقي على قيد الحياة ثمّ يستخدم دلالة صوت "القاف" وهو بقلقلته دلالة على ضعف الذات الشاعرة. فجفاء الحبيبة يجعل نفس الشاعر الدنف مضطربة تحمل الكثير من الدلالات الجسدية للسقم و المرض.

فينقلنا الشاعر بسرعة إلى هذه الدلالات و أوّل ما نلاحظ في المقررات التي تدلّ على انتقاله السريع هو استخدام حرف العطف و هو "الفاء" في دالّي "فألم" و "فعدا" وكذلك تنامي الدلالة على السرعة من خلال لفظي "إعداده و إغذاذه" 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 إنّهُ يريد أن يرسم في ذهن المتلقّي صورة السقم و عمق الجرح.

و بعد معاناة السقم وآلامه يتحدّث الشاعر في بيته الثالث عن الصّورة الجسديّة الأخرى لسقمه و ما توحى به من تأثير نفسي بالغ، بحيث تصيب الجسد كالشيب. و يُبدع الشاعر في رسم هذه الصّورة التي يبدأ فيها باستخدام الفعل "سّر" و إن كان الفعل في دلّالته الظاهرية يدلّ على

عدم الحزن و الغمّ إلا 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 تضعيف الرأى على اعتباره صوتاً تكرارياً يضيف جواً من التوتر النفسي بسبب طبيعته التكرارية. و يتبع الوصف بألفاظ "شباب، شيب، مُشتاذ" و التي تحوي في بينها صوتاً يدلّ على الشجن الذي لازم قلبه باستخدام حرف الشين و هو حرف رخو مهموس. أمّا "نفسي الشين" (ابن الجزري، ج١، ص٢٠٥ والرافعي، ١٩٩٧، ج١، ص١٠٥) فيؤكد دلالة اللون المختلط بين السّود و بياض المشيب.

وكذلك يُسخر ابن الفارض فونيم "السين" الذي يدلّ على الاستمرارية في بيته الخامس و السادس ليعطي مساحةً زمنية طويلة لما يكابده من مشاعر الحزن نتيجة الجفاء، مبتدئاً البيت بلفظة "أبداً" ليلجّ 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 الدنف حيث جعل الشاعر يجهر بأحاسيس كوامنه ليعلم بها 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 بها لقوتها وقوة الاعتماد على مخرجها (بشر، ٢٠٠٠، ص ١٧٧) ومعنى هذا أن الأصوات المجهورة تمثل القوة والوضوح ولقبت بالجهير 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 فوفَّت

فلم يرَ طرفي، بعدها ما يسُرِّي

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، يسُرِّي، نومي، سَخِنَتْ، عيني، كان، تكن، من) و أول ما يُعرف من أمرها أنها تسمى "الحرف النواح" (داوود، ٢٠٠٢، ص ٥٠) أي أنها عادة ما ترتبط بالألم و الأسى و بالبكاء و ما يسببه. و هذا ما ينطبق تماماً على الشاعر فهو يتحسر على عهوده السابقة التي انقضت ليعيش زمن الغتراب و الحيرة و ما يلزمه من الجفوة و العربة الروحية و الجسدية، فيستخدم الشاعر دالة الفعل "تناءت" و التي تحمل في بنيتها صوت التون و هو يوحى بموسيقى

حزينة تتضمن مسحة الحزن و الأنين على تغريب الشاعر المُحِبَّ عن الحبيبة و المعية الإلهية، ثم يجتاز دالة الفعل "انقضت" التي تحوي على صوت الضاد المنخفضة في نطقها و خصائصها الصوتية و بذلك تكون أقلَّ إيماءً بالشدة و القسوة و هو ما يناسب الحرق و الحسرة على ذلك العمر الذي انتهى عنه دون أن يصل إلى شاطئ الحقيقة المطلقة.

ثم ينقل المتلقي في بيته الرابع إلى زمن العربة النفسية و الجسدية حيث يأتي بدالة "سَخِنَتْ" التي تجعل حرف النون المجهور محاطاً بحرف "السين" و "الخاء" و "التاء" المهموسة لتعرف معزوفة الألم و الحزن التي قصد الشاعر أن يثبها من خلال تلك الدالة. إذ يتميز صوت السين بطول مدة الاستغراق الزمني ليوحى للمتلقى بطول زمن المعاناة و الأحزان و يتبعه صوت "الخاء" الموحى بالرخاوة و الدفء و تنتهي تلك الدالة بصوت "التاء" الذي يجمع صفة قوة إلى صفة ضعف "انفجار و همس" (بشر، ٢٠٠٠، ص ٢٤٩) و هو بذلك يدل على صراع محتدم بين ما تكنه الذات من أشجان وحسرات ودموع العين. و كذلك 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 النص و مركزاته من خلال التحليل اللغوي و تجزئة النص إلى وحدات صغرى لتلمس الثابت و المتحرك فيه و ذلك بعد تجريد النص من كافة الملابس الخارجية كما تسعى إلى التوفيق بين ما قد يبدو فيه من التضادات فردّها إلى مجموعة من التقابلات الثنائية للمحافظة على بنية النص و وحدته العضوية. و على ضوء هذه الطريقة التقديرية و رؤيتها في المستوى الصوتي اتضحت المحاور التالية

لنا:

- ابن الفارض، عمر (١٩٩٤)، الديوان، شرح: د. عمر فاروق الطباع، بيروت: دارالقلم، د. ط.
- أنيس، إبراهيم (٢٠١٠)، الأصوات اللغوية، مصر: هضبة مصر، د. ط.
- ——— (١٩٥٢)، موسيقى الشعر، مصر: مكتبة الأنجلو، ط الثانية.
- بشر، كمال (٢٠٠٠)، علم الأصوات، القاهرة: دارغريب، ط الأولى.
- حمودة، عبدالعزيز (١٩٩٨)، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، الكويت: علم المعرفة، د. ط.
- داوود، أماني سليمان (٢٠٠٢)، الأسلوبية و الصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، عمان: دارمحمد لاوي، ط الأولى.
- الرفاعي، مصطفى صادق (١٩٩٧)، تاريخ آداب العرب، المنصورة: مكتبة الإيمان، ط الأولى، ج ١.
- سليمان، وائل عبد الرحيم (٢٠٠٨)، تلقى البنيوية في النقد العربي نقد السرديات نموذجاً، دسوق: العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط الأولى.
- ضيف، شوقي (١٩٦٦)، في النقد الأدبي، القاهرة: دارالمعارف، ط التاسعة.
- الطيب، عبدالله (١٩٧٠)، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، بيروت: دارالفكر، ط الثانية.
- الفرغاني، سعيدالدين (١٣٨٩ش)، منتهى المدارك، تحقيق وسام الخطاوي، قم: آية إشراق، ط الأولى.
- فضل، صلاح (١٩٦٨)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة: دارالشروق، ط الأولى.
- قصاب، وليد (٢٠٠٧)، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دمشق: دارالفكر، ط الأولى.

١. أن ابن الفارض تمكّن من أن يطوّر 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 مما 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 تبين كذلك أنّه استغلّ الطّاقات الكامنة في الألفاظ لينقل إلى ذهن المتلقّي صورة صوتية تكشف عن معانٍ مكبوتة في ذاته.

٣. ومّا 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.

المصادر و المراجع

الكتب

- أبوعلي، نبيل خالد (٢٠٠٧)، البحث الأدبي واللغوي، طبيعته، مناهجه، إجراءاته، غرة: دارالمقداد للطباعة، ط الأولى.
- 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، نصر الله 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 (١٣٨٨ هـ)، «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 أمّ القرى، ج ١٣، ع ٢١.

- الكاشاني، عز الدين محمود (١٣٨٩ هـ)، 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: نهضة 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 عناقيد الضياء نموذجاً».

- يوسف، قليل (٢٠٠٩)، «بنية الخطاب الشعريّ الصوّفيّ، الثّانية الكبرى لابن الفارض نموذجاً مقارنة أسلوبيّة»، مجلة الأديب العربي. www.merbad.Com
- الرسائل الجامعية
- بولنوار، بوديسة (٢٠٠٩) «الخطاب الشعريّ المغربيّ من خلال كتاب أنموذج الزّمان في شعراء القيروان» (رسالة الماجستير)، الجزائر، جامعة الحاج لخضر - باتنة-
- كلبوز، نوري (٢٠١٠)، «الخطاب الصّوفي في يائية ابن الفارض؛ دراسة أسلوبيّة» (رسالة ماجستير)، _____
- عزيز، وفاء (٢٠١٠)، «صور الزهريات في شعر الصنوبري دراسة أسلوبيّة» (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 صورت گرای ادبی بررسی کرده و از نیروی تلقینی آن پرده بردارد. موسیقی درونی شعر ابن فارض، در صنعت تکرار، خوشه های صوتی/هم صدائی، و تقابل های دوگانه و قابلیت بیانی این تقابلات در تصویر عواطف شاعر نمود یافته است. در گردآوری این مقاله، از روش استقرائی، و مطالعات کتابخانه ای 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 حروف شان 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. هم چنین، تقابلات دوگانه برخی واژه ها در اغلب انقاس شعری شاعر کاملاً مشهود است.

واژگان کلیدی: ابن فارض، ساختارگرایی صورت گرا، ساختار موسیقائی، تکرار، هم صدائی، تقابلات دوگانه.

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

۲. دانشجوی دکترا دانشگاه علامه طباطبائی