مجلة العلوم الانسانية الدولية، ١٤٣٤/٢٠١٣ هـ.ق، العدد ٢٠ (٢) ٨٣- ١٠٠

الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض: دراسة بنيوية شكلية

مجيد صالح بك[١]، كبرى راستگو[٢]

تاريخ الوصول:١٤٣٣/٩/٧ تاريخ القبول: ١٤٣٤/٥/٤

قد تداولت على النقد الأدبي عبر مسيرته التطورية مناهج متعدّدة؛ ابتدأت بالمناهج البلاغية و الاجتماعية و النفسية في إطارها السّياقي مروراً بمنهج البنيوية و ما بعدها كالسّيميائية و التفكيكية و غيرها في إطارها النّسقي. أمّا البنيوية فهي من أهمّ المناهج الوصفية في النقد الأدبي الّتي يسعى فيها الناقد إلى شفرة / بنية النصّ و مستوياته المختلفة كــ: الصّوتية، و الصّرفية، و النّحوية، و الدّلالية و تحديد التضادات الثنائية بين الألفاظ و الكلمات مهتمّاً بأنّ هذه الثنائيات تفضي إلى إظهار المفارقة الّتي يُقيمها الأديب بين عالمين متضادّين مُبعداً فيه كلّ الملابسات الخارجية أي الظروف الاجتماعية و السّياسية و الذاتية له. و بهذا التصور، تنزع هذه الورقة البحثية إلى تناول الإيقاع الدّاخلي المتمثّل في ظاهرة التكرار و التجمّعات الصّوتيّة و طاقاتها الإيحائية في شعر ابن الفارض و تسعى أيضاً إلى دراسة التضادات الثنائية و إمكانياتها التعبيرية لتجسيد حالات الشّاعر الشّعورية على ضوء البنيوية الشّكلية؛ مستفيدة من المنهج الوصفي ضمن المنهج الاستقرائي و استخدام الطّريقة الوثائقيّة في عملية جمع مادّة البحث. و الملاحظ من خلال هذا الاستقراء أنّ البنية الإيقاعية الدّاخلية كانت تتواءم و رؤية الشّاعر النفسيّة من خلال تكرار الأصوات في صفات و مخارج حروفها لتكشف عن معانٍ خفية في شخصيّة الشّاعر و حتّى الجمل في بنياتها المختلفة حيث جاءت متلائمة مع البنية العميقة للنصّ عبر ترديد بعض الحروف و الكلمات، و كذلك ک تجسيد التضادات الثنائية لبعض المفردات الّتي تبدو واضحة في أغلب أنفاس الشّاعر الشّعرية.

الكلمات الرئيسة: ابن الفارض، البنيوية الشكلية، الإيقاع الداخلي، التكرار، التجمعات الصوتية، التضادات الثنائية.

---

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

٢. طالبة الدكتوراه بجامعة العلامة طباطبايي.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

١. المقدمة

لقد مرّت على النّقد الأدبيّ عبر مسيرته التّطوريّة مناهج متعدّدة؛ ابتدأت القراءة التذوّقيّة مروراً بالمناهج البلاغيّة والاجتماعيّة والنفسيّة في إطارها السّياقيّ، إلى أن جاء التّحوّل النّسقيّ مع ظهور البنيوية وما بعدها كـــ: السيميائية، ونظرية التّلقّي، و غيرها؛ فكانت أكثر المناهج تأثيراً في مسيرة النّقد الأدبيّ هي تلك النّظريات المنبثقة عن اللّسانيات الحديثة في القرن العشرين (عزام، ٢٠٠٤، و الجيلالي، ٢٠٠٤ نقلاً عن ناظميان، ١٣٨٨، ص١٥٧).

و نحن نريد في هذه الورقة البحثية أن نتكلم عن البنيوية الّتي نقلت الاهتمام من الملابسات الخارجية للنصّ إلى سلطة النصّ، و الّتي رفضت المؤلف و حياته الذاتية و الاجتماعية و هاجمت المناهج الّتي خالفت أدبية الأدب و جمالياته الداخلية هجوماً عنيفاً. و عن 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 التّكرار والتّجمعات الصّوتية الّتي لها سمات دلالية في سياق النصّ الشّعري مركّزةً في تحليلها على آراء بعض البنيويين الغربيين والعرب نحو جان كوين وجاكبسون 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 الجزيري الأندلسي" لسعدون شلاش، و "الإيقاع في خطب نهج البلاغة" لنصرالله شاملي و تلاحظ بأنّه و إن قام بعض الباحثين إلى دراسة بعض الآثار الأدبية على ضوء المنهج البنيوي كالدكتور هومن ناظميان في "البنية القصصية و الموسيقية في «إرادة الحياة»"، والدكتورعلي رضا محمدرضائي في "جماليات البنيوية و الدلالية في القرآن الكريم و تحديات الترجمة إلى الفارسية" إلاّ أننا لم نعثر على دراسة تطرّقت إلى دراسة الإيقاع في شعر ابن الفارض على ضوء المنهج البنيوي الشّكليّ 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".

١-٢. أسئلة البحث

- ما هي ظاهرة الإيقاع، و ماهي وظيفة الإيقاع الداخلي التّعبيرية والجمالية وفق خصائص البنيويّة الشّكلية؟
- 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 الدّلاليّ، 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 الثنائيات إلى الإيقاع؟

٢. القسم النظري: المفاهيم و المصطلحات

٢-١. البنيوية

٢-١-١. نشأة البنيوية و روافدها

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

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

الشّكليين الرّوس إلى الفرنسية (حمودة، ١٩٩٨، ص١٧٨-١٧٩).

ومن المعروف أنّ مدرسة "الشّكلانية الروسية" قد نشأت في روسيا بين عامي ١٩١٥ و ١٩٣٠م، واهتمّت بالعلاقات الداخلية للنصّ كالوزن، والقافية، والنّواحي الصّوتية ما إلى ذلك من جوانب شكلية تتعلّق بالصّياغات اللّغوية الّتي يتكوّن منها العمل الأدبي، وأهملت صلة الأدب بأية ملابسات خارجية: كالتّاريخ، والاجتماع، والفلسفة (سليمان، ٢٠٠٨، ص٣٩)

والمصدر الثّاني الّذي ترك بصمات واضحة على البنيوية هو"النّقد الجديد" الّذي ظهر منذ بدايات القرن العشرين في أمريكا.

كما أنّ "الألسنية" هي المصدر الثّالث الذي تأثّرت بها البنيوية بل وهي أهمّ هذه المصادر. ولعلّ للدراسات اللّغوية الرّائدة الّتي قام بها فرديناند دي سوسير، بالغ الأثر على البنيوية حيث ترتكز نظريته على أنّ«اللغة نسق أو نظام من وسائل التّعبير التي توجّه إلى هدف محدّد، فلا تفهم أية حقيقة (واقعة) لغوية دون مراعاة النظّام الّذي تنتمي إليه» (هلبش، ٢٠٠٧، ص١٠٨)

٢-١-٢. تعريف البنيوية

إنّ البنيوية في النقد الأدبي تعتبر النصّ وحدة مستقلّة مكتفية بذاتها وتهمل سياق النصّ التاريخيّ والاجتماعيّ والسّيرة الذاتيّة والنّفسيّة للنّاصّ معاً وهو ماعرف لاحقاً بموت الكاتب؛ فهي تتعامل مع النصّ «بالبدء من نقطة صغرى: فتبدأ بتحديد العناصر التي ربّما لايكون لها معنى، مثل: الفونيمات، وهي أصغر عناصر تكوين اللّغة. ثمّ ينتقل التّحليل البنيوي لرصد تجميع هذه العناصر في وحدات ذات معنى، وهي الكلمات، ثمّ كيف تُجمع هذه الوحدات الدلاليّة الصغرى في نظام أوسع أو نسق أكبر، وهو اللّغة. لكنّ الكلمة بمفردها- معزولة خارج نسق-لايمكن أن تدلّ أو تشير إلى وحدة أخرى معزولة، ولهذا نتحوّل إلى النّسق الأصغر، وهو الجملة. داخل النّسق الأصغر، تصبح الوحدة الصغرى [أي الكلمة المفردة] جزءاً من نسق دالّ وتكتسب دلالتها الأوسع من علاقتها مع الوحدات الأخرى داخل النّسق. المرحلة التالية أكثر تركيبيّة وتعقيداً، وهي ربط هذه الجمل/الأنساق الصّغرى وتجميعها داخل نسق أكبر، هو النصّ. في النّسقين السّابقين تتحدّد 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[1] وهناك نسق ثالث هو النسق العامّ أو النّظام الّذي يحكم الإنتاج الفرديّ للنوع[2]، وهو نسق نتحرّك في اتجاهه انطلاقاً من النّصوص الفرديّة، أو منطلقين منه في اتّجاه النصّ الفردي في تحليل تطبيقي يؤكّد اتّفاق النصّ المفرد أو النّسق الأصغر، أو اختلافه مع النّسق أو النظام العامّ» (حمودة، ١٩٩٨، ص٢١٩).

أمّا التّضادّات الثنائية فلها حضورٌ مميّزٌ في النّقد البنيوي، «فهي تشكّل واحداً من أهمّ المنطلقات في تحليل النصّ، و هدفها الكشف عن دلالة النصّ وبنيته كـــ"الحياة/الموت، الرّوح/ الجسد، الخير/ الشرّ، السّامي/ الوضيع، البعيد/ القريب..."، أو أنّها تشكّل أداة من الأدوات المنهجيّة (تقـــابلات مثل: التّزامن/ التّعاقب، السّياقيّ/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

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

ولغة ودلالة وصوتاً وإيقاعا، لأنّ وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي بين اللغة و الكلام وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلياً»(أردیني، ٢٠١١، ص٢٣٠نقلاً عن: في الشعريةكمال أبوديب، ص٧٤).

٢-١-٣. مستويات البنيوية

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

الأول: المستوى الصّوتيّ: ولهذا المستوى وظيفة صوتية تتمثّل في التمييز بين الوحدات الصوتية والكشف عن التغييرات الّتي تنعكس في الدّلالة (عزام، ١٩٩٢، ص١-٥)

والثّاني: 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 و... .

والثالث: المستوى الدلاليّ: ويشمل دراسة الرموز والتشبيهات والاستعارات وتحليلها على حسب العلاقة بين النّفس والواقع (جابر، ١٩٩٥، ص٥)

أمّا مستوى البنية الصّوتية فهو يحتلّ في هذا المنهج مرتبة أساسية وهو الموجه بالنّسبة للمستويين الآخرين، لذا تنعكس خصائص مستوى البنية الصّوتية فيهما.

٢-٢. الإيقاع

٢-٢-١. تعريف الإيقاع

تحتلّ ظاهرة الإيقاع مكانة مرموقة في السّمات المميزة للّغة الشّعرية إذ يُعدّ «عنصراً هامّاً يزيد في جمال النصّ» (النجّار، ٢٠٠٧، ص١٢٣).

إنّ الإيقاع هو «الجَرَيان والتدفّق. والمقصود به عامّةً التواتر المتتابع بين حالتي الصّوت والصّمت... أو الحركة والسّكون... أو القصر والطّول... وهو صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحةً في الموسيقى والشّعر والنّثر... ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتّباعه طريقةً من ثلاث: التّكرار، أو التّعاقب، أو الترابط» (وهبة والمهندس، ١٩٨٤، ص٧١) و يُقصد به اصطلاحاً «وحدة النغمة الّتي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم. . . في أبيات القصيدة» (هلال، ٢٠٠٩، ص٤٣٢).

إذاً الإيقاع في الشّعر يُراد به «تردّد ظاهرةٍ صوتيةٍ ما على مسافات محدّدة النِّسَب» (سلطان، ٢٠٠٥، ص١٧٢). و أهمّ العناصر للإيقاع الشّعريّ هي: المدى الزّمنيّ[1]، والنّبرُ[2]، ثمّ التنغيم[3]. أمّا المدى الزمنيّ فهو «المدّة الّتي يستغرقها الصّوت في النطق. أي الفترة الّتي يظلّ فيها عضو أو عددٌ من الأعضاء الصّوتية على وضع بعينه في أثناء نتاج صوت بعينه» (البحراوي، ١٩٩٣، ص١١٢) والنّبر هو وضوح نسبيّ للصّوت إذا قورن ببقية الأصوات في الكلام و الصّوت المنبور بقوّة ينطقه المتكلّم بجهد أكثر من الأصوات المجاورة له (قدور، ٢٠٠٨، ص١٦٣) والجدير بالذّكر أنّ «المدى الزمنيّ والنّبر... مرتبطان بعلوّ الصّوت، ويرتبط بهما أيضاً الجهر والهمس وقوّة الإسماع وضعفه» (البحراوي، ١٩٩٣، ص١١٢). فكلّما زاد علوّ الصّوت[4] كان الصّوت قويّ الإسماع، طويلاً، مجهوراً منبوراً كـــ: الصّوائت في اللّغة العربية (البحراوي، ١٩٩٣،ص١١١). والتنغيم سمة من سمات اللّغة العربية يعني

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

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

«اجتماع نغمات ضمن مجموعة من الكلمات على صعيد الجملة» (قدور، ۲۰۰۸، ص۱٦٦) فلكلّ صوت لغوي درجة[1] يُحدّدها تردّده[2] و «تلك تعطيه نغمته الخاصة صاعدةً كانت أو هابطةً، وعن توالي نغمات الأصوات ينتج التنغيم في الجملة» (سلطان، ۲۰۰۵، ص۱۷۱: ۲۰۰۵). فالتنغيم هو«طريقة تبين مدى تخفيض الصّوت أو إعلائه، أو تسريعه أو تبطيئه في نطق الكلمات» (ربيعة، ۲۰۱۱، ص۱۷)، و هذا كان موجوداً في الشّعر العربيّ «لأنّه كان شعراً مسموعاً يتغنّى و يتفاخر به العرب في المحافل و المناسبات. و ربّما يكون ذلك ناتجاً عمّا يُسمّى بالإيقاع الداخلي، حيث تتكرر الحروف و الحركات لتشكل التكثيف الموسيقي في القصيدة، بحيث يترقب المستمع نهاية الأبيات بإيقاع رتيب يتمظهر حسياً على حدود الأبيات» (ربيعة، ۲۰۱۱، ص۱۷-۱۸). كما يرى جان كوين أنّ العبارة الاستفهامية تنتهي من خلال التنغيم «بصوت صاعد، والعبارة الإخبارية تنتهي بصوت هابط» (كوين، ۱۹۹۰، ص۸۱)

كذلك توقّف رومان جاكبسون في أثناء دراسته للأصوات عند العلاقة بين الصوت و المعنى، و رأى أنّ العلاقة قد تكون علاقة مشابهة أو علاقة مغايرة، و ذلك حسب رمزية الصّوت و علاقتها الموضوعية وأن هذه العلاقة تتجلّى في الشّعر الّذي يراه منطقة تتحول فيها العلاقات بين الأصوات و المعاني من علاقات خفية إلى علاقات جلية» (أبوعلي، ۲۰۰۷، ص۵۲).

۲-۲-۲. أنماط الإيقاع

الإيقاع - مهما يكن تعريفه- يتكوّن من نمطين:

۱-«نمطٌ إيقاعيٌّ ثابتٌ وهو الّذي له ثبات موقعيّ في البيت أو الجملة» (فياض، ۲۰۰۲، ص۳) ويُعرف بـ"الإيقاع الخارجيّ"و يتمثّل في الوزن العروضيّ وما يضمُّه من زحافات وعلل ذات أثر في إيقاع الأبيات الشّعرية كما يتمثّلُ في القافية الّتي تَحمل تحتَ طيّاها مدلولات عميقة من خلال حرف الرّويّ وحركته.

۲-«نمطٌ إيقاعيٌّ غيرُ ثابت، وهو لا يملك ثباتاً موقعيّاً في البيت أو الجملة» (فياض، ۲۰۰۲، ص۹) ويسمّى "الإيقاع الداخليّ" الّذي تَحكمه قيمٌ صوتيةٌ تَحدثُ مِن خلال تكرار الحروف والمفردات والتجمّعات الصّوتيّة والطّباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيها وغيرها ممّا له أثرٌ على الإيقاع. وتلك الحروف والمفردات تُنتج مِن حسن اختيار المُنشئ لألفاظه وجَودة ترتيبه لها داخلَ العبارات بما يتلاءَمُ مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد (بولنوار، ۲۰۰۹، ص۱۱٤ بتصرف)

۳.القسم التطبيقي: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض

الإيقاع الداخلي هو «موسيقى خفيّة تنبع من اختيار الشّاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات وكأنّ للشّاعر أذناً داخليةً وراء أذنه الظّاهرة تسمع كلّ شكلة وكلّ حرفٍ وحركة بوضوح تامٍّ وبهذه الموسيقي الخفيّة يَتَفاضلُ الشّعراء» (ضيف، ۱۹٦٦، ص۹۷)

إذاً فالإيقاع الداخلي ينتج عن تفاعل حالة الشّاعر النفسية وحالته الفيزيولوجية، فالأصوات عبارةٌ عن ذبذبات فيزيائية تثير حاسّة السّمع، و فالشّاعر يتأثر فينتج أصواتاً منتظمة بإيقاعٍ مايحمل معانٍ تثير القارئ (عزيز، ۲۰۱۰، ص ۸۸).

1. Pitch

2. Frequency

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

سنتوقّف-هنا- أمام النّظم الإيقاعية الداخليّة المتغيّرة الّتي لها سمات دلالية في سياق النصّ الشّعري، ومن أبرز تلك النّظم الإيقاعية: التّكرار، والتّجمعّات الصّوتية.

٣-١. التّكرار

تعدّ ظاهرة التّكرار من الظّواهر الصّوتية الّتي يمكن أن تؤدّي دوراً بالغ الأهميّة في تعميق الإيقاع الصّوتي فكلّ «تكرار مهما يكن نوعه تستفيد منه زيادة النغم وتقوية الجرس» (الطيّب، ١٩٧٠، ج٢، ص٥٦٨)

إنّ ترديد الوحدة الصّوتية المتمثّلة بالتكرار سواء كانت لفظاً، أم عبارةً، أم معنىً «يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها» (الملائكة، ١٩٦٧، ص٢٤٢) و تفصح عن نفسيته ويُلفت سمع المتلقّي له، و هذا يرتبط بالدّلالة كما يزيد من القيمة الإيقاعية للّفظ، أو للعبارة، أو للمعنى من خلال تردّده، فيُعطي نغماً مُضافاً للبيت ومن ثَمّ للقصيدة، وهذا يرتبط بالإيقاع، ومن هذين الأمرين يحقق التكرار وظيفتين دلالية وإيقاعية. وقد تنوّعت هذه الظّاهرة لدى ابن الفارض مابين التّكرار الحرفيّ، التكرار الاسميّ، والتكرار الفعليّ.

٣-١-١. التكرار الحرفيّ

وهو أبسط أنواع التكرار اللفظيّ الشّائعة في الشّعر العربيّ: قديمه و حديثه و له «مَزيّة سمعيّة وأخرى فكريّة؛ الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها» (الحمود، ص١٠) و لايُعدُّ تكرار «الحروف قبيحاً إلاّ حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطقَ بها عَسيراً فالمهارةُ هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرّر» (أنيس، ١٩٥٢، ص٣٩)

ومن التكرار الحرفيّ-و نقصد بالحرف هنا حروف المعاني-ماجاء به الشّاعرُ في قصيدة"جوركم عليّ عدل"من تكرار حرف العطف (الواو) في رأس الأبيات واللاّفت أنّ الشّاعر بدأ أربعة أبيات مُتتالية من هذه القصيدة بحرف الواو التي استطاع من خلالها أن يستعرض كافّة التجارب الشّاقة التي عاشتها الذات الشاعرة في رحلة الحبّ والهيام وهي:

وإن ذُكرت يوماً فَخُرّوا لذكرها
سجوداً، و إن لاحت إلى وجهها صَلُّوا
وفي حبّها بعتُ السعادةَ بالشّقا
ضلالاً، وعقلي من هُداىَ به عَقلُ
وقلتُ لرشدي و التّنسك و التُّقى
تخلّوا، وما بيني وبين الهوى خَلُّوا
وفرّغتُ قلبي عن وجودي، مخلصاً
لَعلّي في شغلي بها مَعَها أحلوا
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص١٣٨)

فاستهلّ الشّاعر أبياته الأربعة بحرف الواو الّتي تمثّل معنى المشاركة في العمل و تُعزّز الترابط بين أجزاء القصيدة و هذا النّوع من التكرار يطلق عليه التكرار الاستهلاليّ. فأفضت الواو مزيداً من الترابط الفنيّ و الموضوعيّ على القصيدة و عملت على الاستمرارية بين الأبيات و توضيح معانيها (مفتاح، ١٩٨٩، ص١٥٧). كما أنّها جاءت كأداة تمتدّ لإقامة جسرٍ صوتيّ بينها. فلذلك نرى نقلةً دلاليةً ترافق هذا الامتداد الإيقاعيّ في الأبيات السّابقة إذ اتّجه الشّاعر فيها نحو إتيان معانٍ كـ: ابتياع السّعادة بالشّقاء وتفريغ القلب عمّا يقتضيه الوجود و. . . لتُساير هذا النّبض الإيقاعي الممتدّ.

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

تراه إن غاب عنّي كلّ جارحةٍ

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

في كلّ معنـــــىً لطيفٍ رائقٍ بهـــجِ
في نغـــمة العود والنّاى الرخيـــم إذا،
تألّفـــــا بين ألحـــــــانٍ من الهَزَج
وفى مســـارح غزلان الخمـــــائل، في
برد الأصـــائلِ والإصبـــاح في البلج
و فى مسَـــاقط أنداء الغمـــــام، على
بساط نَور، من الأزهار منتســـــجِ...
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص٨٧)

حيث تكرّر حرف الجر (في) أربع مرّات في النصّ بشكل متعاقب ورأسيّ متوالٍ يعمل على خلق وحدة بنائية تناسب الموضوعَ 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. وممّا يعزّز هذا الإيقاع دخول حرف العطف (و) على حرف الجر (في) الّذي يهب النصّ إحساساً بالتّراخي فضلاً عن تكرار (من) الجارّة مع مجرورها المكسور مرّتين في النصّ ذاته.

فليس الحضور الطّاغي لانتشار حرف الجر (في) إلاّمؤشراً بنيوياً على فاعلية نصوصه الشّعرية إذ يقدّم الرؤية الكاملة لتجربة الشاعر(وهي الوحدة الشّهودية) بكلّ أبعادها. فقد عاش الشّاعر عمرَه عاشقاً للحقيقة المطلقة ممتزجاً بها وتستحيل هذه الحقيقةُ إلى معشوقة تتجّلى فيما لايتناهَى من صور الجمال الحسيّة والمعنويّة والروحيّة، ويسعى الشاعر من خلال هذا التكرار إلى أن يتحدّث عن الحالة الشّعورية وهي ذيوع الجمال الأسنى وتجلّي المعشوق في كلّ سكنات هذا الكون الفسيح وحركاته.

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

وهل لَعلعَ الـــــرعدُ الهَتـــونُ بلعلعٍ،
وهل جادها صوبٌ من المُزنِ هامع
وهل أَرِدَن مـــاءَ العُذيبِ و حـــاجرٍ
جهـــاراً، وسِرّ اللّيلِ، بالصّبحِ شائع
وهل قاعةُ الوعساء مخضرّة الرُبـــــى
وهل مامَضَى فيها من العيش راجع
و هل برُبـــى نجدٍ، فتُوضِحَ، مُســـنِدٌ
أُهيلَ النّقا عمّـــا حَوَته الأضـــالع...
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص١١٨)

فسخّر فيها ابن الفارض الطّاقة التعبيرية الاستفهامية في تأكيد حضور الذات و تجسيد عذاباتها لإحساسها بـــ"غياب الحبيبة". فتعتمد التّجربة الشّعرية الّتي مرّ بها على ثنائية"الحضور والغياب"، فالذّات تبدو متشبّثة بالذّكريات الغاربة، ظامئة إلى اللّقاء والوصال محلّقة في عالمٍ مخمليٍّ شفّاف تنعم فيه الذّات بالبهجة والسعادة التي افتقدتها في عالم المادّة؛ بينما تغيب الحبيبة عن عالم الواقع ولو كانت صورتها تسيطر بقوّة على وجدان الشّاعر ومخيّلته عبر إطالتها من الماضي أو عالم الذكرى.

ويعدّ عنصر المكان أوالبادية بمفرداتها ودلالاتها أكثر الظّواهر التّعبيرية وضوحاً في لغة الشّاعر ممّا يجعلها أحد المفاتيح الهامّة في فهم التّجربة الشّعرية وربّما استدعاء البادية ودلالاتها يرمز إلى عالم المعاني والمُثُل بوصفها الأمّ الحنون التي وُلد في أحضانها ورضع مُثُلها وترعرع في ظلالها. و قدتناوبت هذه القصيدةَ ثنائية أخرى وهي: "القلق والأمل" حيث يتكشّف من خلال توظيف "المونولوج الداخلي" قلق الذات إزاء واقع العالم وقسوته ورغبتها في تجاوز مكانها أو واقعها وعودها الأبدي إلى ماكانت عليه قبل تحققها وتعيّنها في الوجود.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

فهذا التكرار لأسلوب الاستفهام المتراح عن معناه الحقيقيّ إلى المعنى المجازيّ أي التمنيّ يجعل الإيقاع يسير في خطٍّ صاعدٍ كما يجعله متلائماً مع تنوّع الأسئلة الّتي تتردّد في ذهنه حيث إنّ «أسلوب الاستفهام ماهو إلاّحلقة متّصلة من حَلَقات التّصوير النّفسي والحيرة والقلق الّذي يسكن نفس الشّاعر »(المنصور، ١٤٢١، ص١٣٣٨)

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

و لو نَظَر الندمـــــانُ ختمَ إنائهـــا
لأسكرهم من دونهـــا، ذلک الختمُ
ولو نضحوا منهـــــا ثَرَى قبر ميّتٍ
لَعَادت إليه الرّوح و انتعش الجسم
ولو طَرَحوا في فيء حائط كرمـــها
عليلاً و قد أشفـــى، لَفَارقَهَ السُّقم
و لو قَرّبوا، مِن حانِها، مُقعداً مَشَى
وتَنطِق مِن ذكـــرى مَذاقتِها، البُكمُ...
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص١٤٨)

لم يكن تكرار(لو) في هذه الأبيات اعتباطاً؛ بل إنّه وفق الظّاهر يدلّ على أمنية قد تكون مستحيلة، لكنه في الوقت نفسه يكشف عن علاقات خفيّة 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 هوّة شاسعة بين الذات من ناحية، وبين الحقيقة المطلقة من ناحية أخرى نتيجة تخلّي الذّات عن القيم المثالية أوالاستهانة بها فكان لابدّ أن تتكرّر(لو) وهي تؤكّد استحالة استعادة السّلام الضائع والقرار المفقود. فالوقف على"إنائها، و قبرميت، وقدأشفى، و مقعداً، ومزكومٌ"وقفٌ على معنىً غير تامٍّ، فتظلّ نغمة الكلام مسطّحة لاصعود فيها ولاهبوط، أمّا الوقف عند "الختم، والجسم، والسّقم، والبكم، والشّمّ"وقفٌ عند تمام معنى الشّرط فتنتهي الجملة فيه بنغمة هابطة مع خفض الصّوت. إذاً، تكرار(لو)في الجمل الشّرطية أفضى إلى تواجد إيقاع هابط.

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

فيـــــا مُهجتي، ذوبي جـــوىً و صبابـــةً
ويا لوعتـــي، كوني كذاك مُذيبـــتي
و يـــا نارَ أحشـــــائي أقيمي من الجوى
حنايـــا ضلوعي، فهـــي غير قويمـــة
ويـــا حسنَ صبري في رِضى من أُحبّهـــا
تجمّل، و كن للـــدهر بي غير مُشمت
و يـــا جَلَدي فـــي جنب طاعة حبّهـــا
تحمّـــل، عداك الكـــلُّ، كلّ عظيمـــة
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص٥٥)

حيث ينسجم النّداء (يا) مع مايشبه الصّيحة أوالاستغاثة من خلال التركيز على أصوات المدّ ليُفرغ فيها زفراته ويُعلن بأنّ المُعاناة قد اشتدّت؛ فميزة حروف المدّ أنّها تفرض على المُتلقّي قراءة الأبيات ببطء وتأنٍّ ولو أراد الإسراع ما أمكنه ذلك.

فانحياز الغلبة التعبيرية إلى النّداء وأصوات المدّ يكشف عن تساوق الحروف مع حاجة الشّاعر للهروب من الحياة التي هي مسيرة حبسٍ والانطلاق إلى الوصال المأمول.

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

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

بالقرع بقوّة، فإنّ صوته المتماسك المَرِن يُوحي بملمسٍ بين الطّراوة و اللّيونة» (عباس، ١٩٩٨، ص٥٦) 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 إيقاعا صوتيا» (شاملي و طالبي قره قشلاقي، ١٤٣٢ق، ص٨٩)

أما التكرار الاسميّ فهو تكرار أصوات بعينها «ويمكن لهذا التكرار أن يولد إيقاعاً داخليّاً في القصيدة كما أنّ موقع الكلمة في النصّ يُسهم إلى حدّما في درجة الإيقاع وهوبذلك يَهدف إلى تقوية المعاني الصّوتية» (أمال، ٢٠٠٨، ص٧)

لتكرار الاسم دورٌ فاعلٌ في القصائد الفارضيّة، و قد وظّفه الشّاعر تعبيراً عن مشاعره و انفعالاته حيث أثرى المستوى الشّعوريّ لقصائده. مِن أمثلة تكرارالاسم ماجاء في قصيدة "كَفَى غراماً" من تكرار ضميري (هُم و ي)- دلالةً على النّفوس المحمّدية- بشكلٍ رأسيٍّ وأفقيٍّ للتأكيد على رغبة الشّاعر وحُبّه لهم وتعلّقه بهم؛ تلك النفوس الّتي تمنحه الهدوء وتشعره بوجوده حيث يقول:

فهُمُ همُ، صَدُّوا دَنـــوا، وصلوا جَفـوا،
غَدروا وَفـوا، هَجروا رَثوا لِضنائـي
وهُمُ عيـــاذي حيثُ لم تُغنِ الرُّقَـــى
وهُمُ ملاذي إن غَـدَت أعدائـــي
و همُ بقلبـي، إن تنـــاءت دارُهـم
عَنّـي، وسُخطي في الهـوى ورضائي

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص١٦)

فعلى امتداد هذه الأبيات تَتَجسّدُ الرؤية الشعرية لتُقدّمَ لنا ثُنائية ضدّية: "اللذّة والألم"ويعتمد الشّاعر على بنية"المقابلـة"الّتي لها دور فاعل كعنصر بديعيّ في ترسيخ المفارقـة وتأكيد الثنائية: الدُنوّ/الصدّ، الوصال/الجفا، الغدر/الوفاء، السّخط/الرّضا كما يستخدم الضّمير الغائب دلالةً على موقف الابتعاد عنهم وفقدانهم لكنّه عندما يتحدّث عن هذه النّفوس النّائية ويشكو تباريح الهوى وعذابات الهجر يؤكّدكذلك 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 التّامّة و نسبة التّفعيلات المضمرة، كما تساوت مرتبة الخلاّن عند الشّاعر (فهمُ همُ) في القرب والبعد.

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

نهـاري أصيل كلّـه، إن تنسّـمت
أوائيلـه منها بردّ تحيّتـي
و ليلـي فيهـا كلّـه سَحَر إذا
سرى لِيَ منها، فيه عرفُ نُسَيمة
و إن طرقت لَيلاً فشهريَ كلّـه
بهـا ليلة القـدر، ابتهاجاً بزَورة

(ابن الفارض ١٩٩٤: ٥٧)

ولعلّ تكرار لفظة (كلّ) في المركب الإضافي، جـاء كاشفاً عن رغبة الشّاعر في الإحاطة بالمعنى الّذي يتعرّض له ومُؤكّداً على اندماج الشّاعر المُولّه في المعشوق الّذي ملأ عليه نفسه ومُجسداً الأوقات الّتي ذكرها آنفاً

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

والمونولوجات الّتي أطلقها تجاه المحسوسات و المعنويات، «و هذا ما أوحى به الإيقاع اللفظي المُختصر جدّاً والمُكوّن من حرفين فقط وبهذا الجمع أثبت الشّاعر قدرته على إذابة كلّ شيء في بؤرة واحدة هي هدفه الأسمى المنشود وهي مبتغاه من كلّ تلك المجـاهدات» (يوسف، ٢٠٠٩، ص١٧)

و يقول أيضاً مكرّراً لفظة "كلّ" رأسيّاً و أفقيّاً في قصيدة أخرى:

أهفوإلى كلّ قلبٍ بالغـرامِ له شغلٌ
وكلٌّ لسـانٍ بالهـوى لَهِـجِ
وكلٌّ سمعٍ عنِ اللّاحـيّ، به صَمَمٌ
وكلٌّ جَفنٍ إلى الإغفـاء، لم يَعُجِ

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص٨٦)

ففي هذين البيتين اعتمد ابن الفارض على عدد من المركّبات الإضافية هي: كلّ قلب، و كلّ لسان، و كلّ سمع، و كلّ جفن، وقد ربط فيها أربع حواسّ بـ"الكلّ"؛ وهذه الحواسّ هي: الحاسّة السّادسة الكامنة في القلب و حاسّة الذّوق- في إشارة ضمنيّة من خلال ذكر اللّسان- و حاسّة السّمع و البصر؛ «ولا يمكن أن يكون هذا الرّبط 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 خفيّة جدّاً إلى عقيدة ظهور الحقّ و تجلّيه في الهيكل الإنساني المحسوس» (كلبوز، ٢٠١٠، ص٨٥)

و في قصيدة "كَلَفي بكم بغير تكلّف"، كرّر الشّاعر ضميري الغائب و المتكلم لنفسه في ثلاثة أبيات متتالية و ذلك في قوله:

وإن اكتَفَى غيري بطيف خَياله
فأنا الذّي، بوصالـه،لاأكتفي
وقفاً عليه مَحبّتي ولِمحنتي
بأقلّ من تَلَفي به، لاأشتَفي
وهواه، و هو ألّيتي و كَفَى بـه
قسماً أكاد أُجلّهُ كالمُصحَف

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص١٢٣)

حيث اتّكأت التّجربة الفارضيّة على ثنائية "الأنا و الآخر" فلجأ ابن الفارض إلى ضمير الغائب تعبيراً عن الذّات العليا الّتي تجاوزت كلّ تحديد أو إحاطة فلا يمكن للبشر أن يُحيطوا بها إلاّ في عالم الخيال كما استثمر ياء المتكلم «ليُحيلَ التّعبير إلى نفسه و يقصره على ذاته لأنّه لايَعرض حالاً شاملاً يُصيب النّاس أجمعين، و إنّما يَتكلّم على حالة من الإشراق المخصوص بفردٍ واحدٍ هو الشّاعر نفسه»(داوود، ٢٠٠٢، ص١٢٦)

وربّما هذه الحالة النفسيّة ساقت الشاعر إلى استخدام بحر الكامل المعروف بسرعته وكثرة حركاته تلاؤماً مع حالة الإشراق وما يتبعها من الوجد والسّرور.

ومن شواهد تكرار الاسم أيضاً قوله:

و لقد أقول لِمَن تَحرّشَ بالهوى:
عرّضتَ نفسَك للبلا، فاستهدفِ
أنت القتيلُ بأيّ مَن أحببتَه
فاختَر لنفسكَ، في الهوى، مَن تَصطفي
قُل للعَذول: أطلتَ لومي، طامعاً
أنّ الملامَ عنِ الهوى مُستوقفي
دَع عنك تعنيفـي و ذُق طعمَ الهوى
فإذا عَشقتَ، فبعد ذلك عَنِّفِ

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص١٢٣)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

فجاءت كلمة "الهوى" في هذه الأبيات كمُسبّب للمعاناة و المجاهدة التي تختم بلذّة الوصال. فيُوضّح الشّاعر بعض صفات"الهوى"من خلال تكراره و هي: أنّه يُسبّب البلاء في قوله: "للبلاء"، أنّه يُسبّب القتل في قوله: "القتيل"، أنّه يُسبّب الملام في قوله: "أطلت لومي" وأخيراً أنّه يُسبّب اللّذة والرّضا والشّاعر يومئ إليه في لغة تتّسم بالإيحاء و هي قوله: "ذُق طعم الهوى".

كما نلاحظ أنّ تجاور "القاف و التّاء و الطّاء و العين "أحدثت «صدىً في الأذن وكأنّها ضربة ناقوس تنبّه إلى انتهاء البيت و هكذا في كلّ الأبيات» (سعدون شلاش و عبدالله، ٢٠١١، ص١٦٧) وذلك لتمكّن المعنى في السّمع. إذن، نرى كيف يتواشج الإيقاع من خلال تكرار الحروف و المفردات مع مشاعر الشاعر.

٣-١-٣. التكرار الفعليّ

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

حيّا الحيا تلك المنازل و الرُّبى
و سَقَى الوليُّ مواطـــنَ الآلاء
وسَقَى المَشاعرَ و المُحصّب مِـــن مِنيً
سحّاً، مواقفَ الأنضاء
ورَعَـــى الإلهُ بها أُصيحابي، الأُلى
سامرتُهُم بمجامع الأهواء
ورَعَى ليالي الخيف، ما كانت سِوى
حُلُمٍ مَضى مع يقظـــةِ الإغفـــاء

(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص١٨)

حيث تتّكئ الرؤيا الشّعرية على ثُنائية "اللذّة و الألم"، وقديعمد الشّاعر إلى طريقة السّيناريو في الاسترجاع الفنّي أو "الفلاش بك" ليتضاعَفَ الإحساس بـــ"الألم"لغيبة الأحبة؛ فالذاكرةُ تنفتح هنا على فضاءين: فضاءٌ مكانيٌّ و الآخرُ زماني، حيث يعكس هذا الفضاء فرحةَ الشّاعر بلذّة ماذاقَ من طعم الوصال المأمول و النشوة الرّوحيّة و ما ظفر به من الأحوال العالية بعد ألم المجاهدات و المكابدات.

فترديد دالّتي "سقى و رعى" يتواءم و الطّرفَ الثّاني من طرفي الرؤيا الشعرية أي "الألم" وذلك أنّ هذا الألم بدأ مُتسلّطاً على الذات الشّاعرة و قد جعلها تَستسلم للحظة الرّاهنة الّتي تَعيشها في الوقت الّذي امتدّت فيه إلى الزمن الماضي و ذلك من خلال أسلوب الدعاء و المجازين في الدلالات "رَعَى أصحابي الألى و ليالي الخيف"؛ فالدعاء بالسقيا متسلّطٌ على دالّ "المشاعر" المكانيّ الّذي لايعني لهذه الذات في المقام الأوّل سوى الذكريات الماضية التي كانت تستشعر لذتها علاوةً على المعنى الدينيّ الّذي يحمله مكان "المشاعر" و المعنى الثّقافيّ الذي يتمثّل بالتّراث المتضمّن أهمّية الأماكن الدينية التي تشير إلى أنّها أماكن اجتماع المحبّين بمواسم الحجّ تلك الذكريات الّتي تفتقدها في لحظتها الراهنة الّتي تُعاني فيها من الألم، و يتسلط هذا الدعاء أيضاً على الدالّ الزمانيّ "ليالي" الّذي لا يعني لهذه الذات سوى الذكريات الماضية شأنه شأن الدالّ السّابق غير أنّ الفرق بين الدالّين أنّ الأول يشير في بنيته المجازية إلى العلاقة المكانية في حين أنّ الثاني يشير في بنيته المجازية إلى العلاقة الزمنية. وكأنّ الرؤيا الشعرية أرادت أن تبيّن امتداد أثر الزّمان والمكان على الذّات الشّاعرة الّتي تُعاني من موقف اللأحبّة السلبيّ منها.

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

و في منتهى في لم أزل بِيَ واجداً
جلالَ شهودي، عن كمال سجيّتي
وفي حيثُ لا في، لم أزل فيّ شاهداً

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

جمالَ وجودي، لا بناظر مُقلتي
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص٧٦)

و هو يقول: إنّي لم أزل جامعاً بكمال قابلية بين وجدان جلال شهود ذاتي و صفاتي شهوداً ذاتيّاً و بين شهود جمال وجود ذاتي و صفاتي شهوداً ذاتيّاً لا بباصرة عيني بل ببصيرة ذاتي (الكاشانيّ، ١٣٨٩، ص٤١٠ والفرغانيّ، ١٣٨٩، ج٢، ص٩٢٨)

و يتبيّن أنّ ابن الفارض اعتمد فيهما على تكرار "في" الظرفية وكأنّه يريد أن يُحيط بالمعنى فلا يَجد أمام ذلك من سبيلٍ سوى استخدام هذا الحرف الذّي يَدلّ معناه على الأزليّة المختصة بالأحديّة و إذا كان المقام يتعلّق بموقف الشّاعر من الحبّ الأزليّ فجاء الاستمرار الذي نجم عن اقتران "لم" بالفعل "يَزل" تأكيداً لذلك الموقف، وفهكذا تمكّن الشّاعر في قصيدته من استحضار الصّورة لِتبدو ماثلةً أمام عينيه لاتُغادره.

٣-٢. التجمّعات الصوتيّة

تَدخل التجمّعات الصّوتية و نعني بها التكرار لبعض الحروف (الأصوات) التي تتوزّع في كلمات البيت ضمنَ بنية الإيقاع الداخليّ للقصيدة «إذ إنّ الحروف أصواتٌ مُتقطّعة على وجهٍ مخصوصٍ كما أنّها أصواتٌ مفردةٌ إذا ألفت صارت ألفاظاً و تبرز ظاهرةَ تعبيريةِ الحروف الّتي ترتبط بالسّياق الصوتيّ في لغة معيّنة إذ إنّ الإيقاع هو الّذي يبرز البنية الصوتية في قوالب زمنية تمارس من خلالها الإيحاء» (فضل، ١٩٦٨، ص٣١٤)

تظهر التجمّعات الصّوتية بصورة لافتة في شعر ابن الفارض حيث لاءم بين الأصوات و عَمِل على تجميعها مكرّرةً 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 وظّفَها الشاعرُ للتعبير عن انفعالاته و مشاعره ممّا أثرى المستوى الشعوريّ لقصائده ذلك أنّ الحرف أو الصّوت المهموس هو الصّوت الذي لاتهتزّ معه الأوتارُ الصوتيةُ حالَ النطق به إذ ينطلق الهواءُ حراً و لايصطدم بأيّ حاجز أو عائق (بشر، ٢٠٠٠، ص٧٤)؛ و هي اثنا عشر صوتاً (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ). و الجدير بالذّكر أنّ صوتي "القاف و الطّاء"، هما مهموسان عند المحدثين و مجهوران عند القدماء (بسندي، ص٩)

و بيانُ ذلك قولُ ابن الفارض في قصيدته الذالية:

سَقَمٌ ألمَّ به، فألَّمَ إذ رأى
بالجسم، مِن إغداده، إغذاذا
أبدى حِدادَ كآبةٍ لعزاهُ، إذ
ماتَ الصِّبا، في فَودِه جَذّاذا
فَغَدا، وقد سُرّ العِدى بشبابه
مُتَقَمّصاً، و بشيبِه مُشتاذا
أبداً تَسُحُّ، و ما تَشِحُّ جفـــونُه
لجفا الأحبّةِ، وابلاً و رذاذَا
مَنَح السُّفوحَ سفوحَ مدمعِه وقد
بَخِل الغمامُ به و جَادَ، وِجاذا
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص١٠٣)

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

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

مرّات فيصف على مدارها صورةَ ذاته كالمحبّ الدَنِف الذي نَزل به سَقَمٌ عَظيمٌ بعدَ فراق الحبيب و ما ستوؤل إليه حاله.

و يظهر ذلك من صورته الّتي رَسمها له في شعره، فعلى جسمه بَدَت أمارات الحزن و الكآبة على فوات حظّه من المحبوبة و هو يرسم هذه الصورة باستخدام دالّة اللّفظ "سَقَم" الّذي يستخدم فيه خاصية صوتي "السّين" و "القاف" : فيبدأ بحرف السّين و هو مِن "أصوات الصفير" (أنيس، ٢٠١٠، ص٦٦) الّتي تتميّز بطول مدّة الاستغراق الزَمَنِيّ فهو صوتٌ أسنانيٌ لَثَويّ مهموس منفتح و هذا الصّوتُ الهامسُ يوحي للمتلقّي بطول زمن نزول هذا السّقم بجسده ما بقي على قيد الحياة ثمّ يستخدم دلالةَ صوت "القاف" وهو بقلقلته دلالة على ضعف الذّات الشّاعرة. فجفاء الحبيبة يجعل نفس الشّاعر الدَنف مضطربة تحمل الكثير من الدلالات الجسدية للسّقم و المرض.

فينقلنا الشّاعر بسرعةٍ إلى هذه الدّلالات و أوّل ما نلحظ في المقررات الّتي تدلّ على انتقاله السّريع هو استخدام حرف العطف و هو "الفاء" في دالّتي "فألّم" و "فغدا" وكذلك تتنامى الدّلالة على السّرعة من خلال لفظتيّ" إغداده و إغذاذه"اللّتين تحملان في بنيتهما صوت"الغين"و هو صوت لهوي مفخم و من خصائصه "الغور و الغموض" (عباس، ١٩٩٨، ص١٢٨) وهو، ما يناسب الموقف النّفسي للشّاعر حيث إنّه يريد أن يرسم في ذهن المتلقّي صورة السّقم و عمق الجرح.

و بعدَ معاناة السّقم وآلامه يتحدّث الشاعر في بيته الثالث عن الصّورة الجسديّة الأخرى لسقمه و ما توحي به من تأثير نفسي بالغ، بحيث تصيب الجسد كالشّيب. و يُبدع الشّاعر في رسم هذه الصّورة التي يبدأ فيها باستخدام الفعل "سُرّ" و إن كان الفعل في دلالته الظّاهرية يدُلّ على عدم الحزن و الغمّ إلاّ أنّه اعتمد ابن الفارض عليه للدلالة على انهياره الرّوحي تحت وطأة شتم العدى ذلك لأن الشّيب ظهر في رأسه قبلَ أوانه و يزيد هذا الإيحاءَ تضعيفُ الرّاء على اعتباره صوتاً تكرارياً يُضفي جوّاً من التوتّر النفسيّ بسبب طبيعته التكرارية. و يتبع الوصف بألفاظ "شباب، شيب، مُشتاذا" و الّتي تحوي في بينتها صوتاً يدُلّ على الشّجَن الذي لازَم قلبَه باستخدام حرف الشّين و هو حرفٌ رخوٌ مهموسٌ. أمّا "تفشّي الشين" (ابن الجزري، ج١، ص٢٠٥ والرافعي، ١٩٩٧، ج١، ص١٠٥) فيؤكّد دلالةَ اللون المختلط بين السّواد و بياض المشيب.

وكذلك يُسخّر ابن الفارض فونيمَ "السّين" الّذي يدُلّ على الاستمراريّة في بيتيه الخامس و السادس ليعطي مساحةً زمنيةً طويلةً لِما يكابده مِن مشاعر الحزن نتيجةَ الجفاء، مبتدئاً البيت بلفظة "أبداً" ليلحّ على طول أَمَد المعاناة و على ملازمتها له ثمّ نرى الشاعر يبحث عن شيءٍ يخفّف مِن أشجانه و آلامه بعد أن ذاقَ مرارةَ هجرِ المحبوب و لم يجد ما يُنفِّسُ عنه هذه الأشجان سوى انسكاب دموع أشواقها مستخدماً صوت "الحاء"، "الحلقي الاحتكاكي المهموس" (بشر، ٢٠٠٠، ص٤١٤) و الذي يعبّر عن أحاسيس مكبوتة يريد بها أن تخرج لعلّها تكون بلسماً شافياً لنفسه.

كما جاء استخدام حرف الرويّ بما يتناسب مع الحالة الشّعورية التي يَعيشها الشّاعر. فأبيات هذه المقطوعة اعتمدت على رويّ "أسناني احتكاكي مجهورٍ" (بشر، ٢٠٠٠، ص٤١٤) و هو حرف "الذّال" متبوعاً بحرف لين "الألف" فهو بذلك ممّا زاد مِن قوّة وضوح معاناة المحبّ الدّنف حيث جعل الشاعر يجهر بأحاسيس كوامنه ليُعلِم بها الغير، و قد سَبَق الذّالَ فيها حرفُ المدِّ ليعين على إطالة الصّوت لأطول وقتٍ.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

٣-٢-٢. الأصوات المجهورة

لقد اعتنى الشّاعر إلى جانب الأصوات المهموسة بتكرار كثيرٍ من الأصوات المجهورة و هي أقوى من المهموسة تمنع النّفس أن يجري معها عند النطق بها لقوّتها و قوّة الاعتماد على مخرجها (بشر، ٢٠٠٠، ص١٧٧) و معنى هذا أنّ الأصوات المجهورة تمثّل القوّة و الوضوح و لقبّت بالجهر لأنّ الصّوتَ يجهر بها.

و ممّا يؤكّد اعتمادَ ابن الفارض الجهرَ قوله في تائيّته الصّغرى:

تنَاءَتْ، فكانت لذّة العيش و انقضت
بعمري، فأيـــدي البين مُـــدّت لمدّتـــي
و بانَت فأمّا حسنُ صبري فخـــانني،
وأما جفـــوني بالبكاءِ فوفـــّتِ
فلـــم يَرَ طرفي، بعدَها ما يَسُـــرّني
فنومي كصبحي حيث كانت مسرّتي
و قد سَخِنت عيني عليها، كأنّها
بها لم تكن يوماً من الدّهر، قرّتِ
(ابن الفارض، ١٩٩٤، ص٢٩)

يكرّر ابن الفارض في هذه المقطوعة صوتَ النون١٨مرّةً في الحشو (تناءت، كانت، انقضّت، البين، بانَت، حسن، خانني، جفوني، يَسُرّني، نومي، سَخِنت، عيني، كان، تكن، مِن) و أوّل ما يُعرف من أمرها أنّها تسمّى "الحرفَ النوّاحَ" (داوود، ٢٠٠٢، ص٥٠) أي أنّها عادةً ما ترتبط بالألم و الأسى و بالبكاء و ما يسبّبه. و هذا ما ينطبق تماماً على الشّاعر فهو يتحسّر على عهوده السّابقة الّتي انقضت ليعيش زمنَ الاغتراب و الحيرة و ما يلازمه من الجفوة و الغربة الروحية و الجسدية، فيستخدم الشّاعر دالّة الفعل "تناءت" و الّتي تحمل في بنيتها صوتَ النّون و هو يوحي بموسيقى حزينة تتضمّن مسحةَ الحزن و الأنين على تغريب الشّاعر المُحبّ عن الحبيبة و المعيّة الإلهية، ثمّ يجتاز دالة الفعل "انقضت" الّتي تحوي على صوت الضّاد المنخفضة في نطقها و خصائصها الصّوتية و بذلك تكون أقلّ إيماءً بالشدّة و القسوة و هو ما يناسب الحرقة و الحسرة على ذلك العمر الّذي انتهى عنه دون أن يَصل إلى شاطئ الحقيقة المطلقة.

ثمّ ينقل المتلقّي في بيته الرابع إلى زمن الغربة النّفسية و الجسدية حيث يأتي بدالّة "سَخِنت" الّتي تجعل حرف النون المجهور محاطاً بحرف "السين" و "الخاء" و "التاء" المهموسة لتعرف معزوفة الألم و الحزن التي قصد الشّاعر أن يبثّها من خلال تلك الدالّة. إذ يتميّز صوتُ السّين بطول مدّة الاستغراق الزّمني ليوحيَ للمتلقّي بطول زمن المعاناة و الأحزان و يتبعه صوت "الخاء" المُوحي بالرخاوة و الدفءِ و تنتهي تلك الدّالةُ بصوت "التّاء" الذي يجمع صفةَ قوّة إلى صفة ضعفٍ "انفجار و همس" (بشر، ٢٠٠٠، ص٢٤٩) و هو بذلك يَدُلّ على صراعٍ محتدمٍ بين ما تكنّه الذات من أشجان وحسرات ودموع العين. و كذلك المقابلة بين "سخنت" و "قرّت" تمثّل الأزمة النفسيّة التي يعيشها الشّاعر.

٤. نتائج البحث

إنّ البنيوية-في أبسط تعريف لها- هي طريقة بحثٍ تحاول فهم محاور النصّ و مرتكزاته من خلال التحليل اللغوي و تجزئة النصّ إلى وحدات صغرى لتلمس الثابت و المتحرك فيه و ذلک بعد تجريد النصّ من كافّة الملابسات الخارجية كما تسعى إلى التّوفيق بين ما قد يبدو فيه من التّضادات فتردّها إلى مجموعة من التّقابلات الثّنائية للمحافظة على بنية النصّ و وحدته العضوية. و على ضوء هذه الطّريقة النّقدية و رؤيتها في المستوى الصّوتيّ اتّضحت المحاور التالية

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

لنا:

١. أنّ 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 الّتي تعزّز مشاعر القلق و الأنين عند التّعبير عن وجده و حسرته من عدم تحقيق أمنيته الكبرى و هي وصال المعشوق، و يستخدم الأصوات المجهورة لإظهار ما في نفسه من التوتّر و الصّراع، فضلاً عن تجاور المدود و هي تتلاءم و طبيعةَ الموضوع الّذي يعبّر 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 لايخلو من نبرة الأنين و التّوجّع.

٢. و تبيّن كذلک أنّه استغلّ الطّاقات الكامنة في الألفاظ لينقل إلى ذهن المتلقّي صورة صوتية تكشف عن معانٍ مكبوتة في ذاته.

٣. وممّا يلاحظ أيضاً أنّ ابن الفارض استمدّ من بعض الثنائيات الضدّية حتى يثبت الغليان و الصّراع النّفسي الّذي يعايشه في مسيرة الحبّ و الهيام كما أنّ وفرة هذه الثّنائيات في النصّ الشّعري أفضت عليه مزيداً من الحيوية و الحركة.

المصادر و المراجع

الكتب

- أبوعلي، نبيل خالد (٢٠٠٧)، البحث الأدبي واللغوي، طبيعته، مناهجه، إجراءاته، غزة: دارالمقداد للطباعة، ط الأولى.
- ابن الجزري، محمدبن محمد الدمشقي (لا. تا)، النشر في قراءات العشر، لبنان، دارالكتب العلمية، د. ط، ج١.
- ابن الفارض، عمر (١٩٩٤)، الديوان، شرح: د. عمر فاروق الطباع، بيروت: دارالقلم، د. ط.
- أنيس، إبراهيم (٢٠١٠)، الأصوات اللغوية، مصر: نهضة مصر، د. ط.
- ـــــــ (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: دارمجد لاوي، ط الأولى.
- الرافعي، مصطفى صادق (١٩٩٧)، تاريخ آداب العرب، المنصورة: مكتبة الإيمان، ط الأولى، ج١.
- سليمان، وائل عبد الرحيم (٢٠٠٨)، تلقّي البنيوية في النقد العربي نقد السّرديات 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.
- الفرغانيّ، سعيدالدين (١٣٨٩ش)، منتهى المدارک، 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.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

- الكاشاني، عزّالدين محمود (١٣٨٩ش)، كشف الوجوه الغُرّ لمعاني نظم الدرّ تحقيق محمدبهجت، قم: آية إشراق، ط الأولى.
-كوين، جان (١٩٩٠)، بناء لغة الشّعر، ترجمة أحمد درويش، القاهرة: الهيئة العامة لقصورالثقافة، د. ط.
-مفتاح، محمد (١٩٨٩)، في سيمياء الشعر القديم، مصر: دارالثقافة، د. ط.
- هلال، محمد غنيمي (٢٠٠٩)، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: نهضة مصر، ط الثامنة.
- هلبش، جرهارد (٢٠٠٧)، تطور علم اللغة منذ١٩٧٠م. ترجمة سعيد حسن بحيري، القاهرة: مكتبة زهراءالشرق، د. ط.
- وهبة، مجدة و المهندس، كامل (١٩٨٤)، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة و الأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ط الثانية.

المجلات

- أرديني، صالح محمدحسن (٢٠١١)، «شعرية السؤال في شعر جميل بثينة، دراسة في الأدوات»، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، ج١٠، ع٤.
- بسندي، خالد (لا. تا)، «قراءة في الجهر و الهمس بين القدماء و المحدثين»، مصر: مجلّة كلّية دارالعلوم، د. ع.
- أمال، دهنون (٢٠٠٨)، «جماليّات التّكرار في القصيدة المعاصرة»، الجزائر: مجلّة كلّية الآداب و العلوم الإنسانيّة و الاجتماعيّة، جامعة محمد خيضر بسكرة، د. ع.
- جابر، يوسف حامد (١٩٩٥)، «النصّ الأدبي بين البنيوية و الألسنية»، مجلّة الموقف الأدبي، ع ٢٨٨.
- الحمود، علي بن محمد (لا. تا)، «ظاهرة التكرار في شعر عبد الرحمن العشماويّ؛ديوان عناقيد الضياء نموذجاً».

www. awfaz. com

-ربيعة، برباق (٢٠١١)، «الإيقاع الشّعريّ دراسة لسانية جمالية»، مجلّة كلّية الآداب و اللّغات، ع٨.
-سعدون شلاش، غيداء أحمد و عبدالله، هدى مصطفى(٢٠١١)، «الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي»، مجلّة أبحاث كلّية التربيّة الأساسية جامعة الموصل، ج١٠، ع٤.
- شاملي، نصرالله و طالبي قره قشلاق، جمال (١٤٣٢ق/٢٠١١)، «الإيقاع في خطب نهج البلاغة»، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، ع١٨(٣).
- عباس، حسن(١٩٩٨)، «خصائص الحروف و معانيها»، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، د. ع.
- عزام، محمد (١٩٩٢)، «مستويات الدراسة الألسنية»، مجلة الموقف الأدبي، ع٢٤٩، كانون الثّاني.
- فياض، ياسر أحمد و خليفة، مها فواز (٢٠٠٩)، «البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعديّ»، مجلة جامعة الأنبار، ج١، ع٤.
- القمضاني، رضوان (٢٠٠١)، «نوافذ البنيوية»، سوريا، جريدة الأسبوع الأدبيّ، ع٧٨١.
- ناظميان، د. هومن (١٣٨٨ش)، «البنية القصية و العو سيقية في إرادة الحياة»، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، ع١٣
- النجّار، مصلح و أفنان عبد الفتاح (٢٠٠٧)، «الإيقاعات الرديفة و الإيقاعات البديلة في الشعر العربي»، مجلة جامعة دمشق، ج٢٣، ع١.
- المنصور، زهير أحمد (١٤٢١)، «ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشّابي؛دراسة أسلوبية»، مجلة جامعة أمّ القرى، ج١٣، ع٢١.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

- يوسف، قليل (٢٠٠٩)، «بنية الخطاب الشّعريّ الصّوفيّ، التّائية الكبرى لابن الفارض نموذجاً مقاربة أسلوبية»، مجلة الأديب العربي.www. merbad. Com

الرسائل الجامعية

- بولنوار، بوديسة (٢٠٠٩) «الخطاب الشّعريّ المغربيّ من خلال كتاب أنموذج الزّمان في شعراء القيروان» (رسالة الماجيستر)، الجزائر، جامعة الحاج لخضر- باتنة-
- كلبوز، نوري (٢٠١٠)، «الخطاب الصّوفي في يائية ابن‌الفارض؛ دراسة أسلوبية» (رسالة ماجيستر)، _____.
- عزيز، وفاء (٢٠١٠)، «صور الزهريات في شعر الصنوبري دراسة أسلوبية» (رسالة ماجيستر).

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]

نقد ساختی-صوری موسیقی درونی در شعر ابن فارض

مجید صالح بک[1]، کبری راستگو[2]

تاریخ دریافت: ۹۱/٤/۲٤ تاریخ پذیرش: ۹۱/۱۲/۲٦

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 ساختارگرائی و پساساختارگرائی نظیر: نشانه شناسی و ساختارشکنی و ... با چارچوب فرامتنی امتداد یافت. اما ساختارگرائی، 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 آوائی، ساختاری، و معنائی و نیز تعیین تقابلات دوگانه میان واژه ها رو می‌کند 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 ساختارگرائی 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 انفاس شعری شاعر کاملا مشهود است.

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

---

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

۲ . دانشجوی دکترا دانشگاه علامه طباطبایی

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.2.2.0]