إيقاع الحروف في التائية الكبرى لابن الفارض

The rhytm of the letters in the grand Taia of Ibn-Al-Faridh

قليل يوسف

[1] جامعة 20 أوت 1955- سكيكدة (الجزائر)، youcef.kliel@gmail.com

تاريخ الارسال 23 / 08 / 2020	تاريخ القبول 02 / 11 / 2020	تاريخ النشر 15 / 12 / 2020

الملخص

تتمتع الحروف في شعر ابن الفارض الصوفي بصورة موسيقية خاصة، باعتبارها عنصرا من عناصر التشكيل وتعكس جانبا من جوانب تجربته الشعرية بما تحمله من شحنات إنفعالية تتماشى والحالة النفسية للشاعر. واهتمامنا في هذا البحث بالجانب الإيقاعي للحروف بهدف الوقوف على مختلف الخصائص المميزة لشعره، ونتائج هذا البحث تبين القيمة الموسيقية للحروف المصاحبة لمشاعر الشاعر.

كلمات مفتاحية: ابن الفارض؛ الشعر الصوفي؛ التائية الكبرى؛ الإيقاع؛ موسيقى الشعر.

Abstract

The letters in Ibn-Al-Faridh Al-Sufi's poetry enjoy a special musical image, as it is one of the elements of formation and reflects an aspect of his poetic experience, including the emotional charges it caries in line with the psychological state of the poet. Our interest in the rhytmic aspect of the letters in order to identify the various characteristics of his poetry. The results obtained show the musical value of the letters accompanying the poet's feelings.

Keywords :Ibn-Al-Faridh; Sufi poetry; Grand Taia; Rhytm, Poetry music.

المؤلف المرسل: قليل يوسف، **الإيميل**: youcef.kliel@gmail.com

1.مقدمة:

لعل التعرّض لنقد التشكيل الموسيقى – بصفته أبرز عناصر التشكيل – يعد مغامرة غير مأمونة العواقب، لما في هذا الموضوع من جدّة وغموض أحيانًا، كما أن الشحنات الانفعالية التي تصاحب الحالة النفسية للشاعر قد تكون تأثيراتها سببًا في تغيير البنية الإيقاعية للقصيدة، الأمر الذي يُلزِمنا بضرورة الابتكار التحليلي.

ولا بد لنا من امتلاك الأدوات النقدية التي تمكننا من التأويل العميق الدال الذي يلتزم الحيادية تجاه المضامين المتنوعة، ولا ننسى في خضم التنظير النقدي أننا نتعامل مع نتاج شعري رسالي ودفقات شعورية حالمة. وهذا البحث محاولة لاستقراء النص وتفكيكه وتأويله واستخراج قيمه الإيقاعية والجمالية عبر الحروف.

2.الصورة الموسيقية:

تعدّ الصورة الموسيقية لبنية القصيدة من أهم جوانب التجربة الشعرية،" إذ تنساب أنغامها في وجدان الشاعر ألحانًا ذات دلالة، وتصقل موهبته النغمية وتوقظ لديه التلوين الإيقاعي الذي يستخدمه، وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبر اللفظ، وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار"[1](عباس عجلان، 1985)، وهي ضرورية لإحداث التجاوب بين المتلقي والأنغام التي تمثِّل جزءًا هامًا من التجربة الجمالية، وإطارًا انفعاليًا للغة الشعر، "إذ إن الشعر تنظيم لنسق من أصوات اللغة، وقد استجاب الشاعر للإيقاع المنظم بوحي من فطرته، وطبيعته الحساسة حين جعل تطريب النفس بالموسيقى هدفًا لرسالة شعره"[2](علي إبراهيم أبو زيد، 1983)، ولعل السبب في شيوع الشعر وانتشاره على ألسنة الناس هو تلك اللذة السمعية التي توفرها موسيقاه، وتبلغ اللحظة الجمالية أوجها عندما تلتقي في النفس دلالات المعنى والموسيقى في كلٍّ متناغم يعبر عن تجربة الشاعر وقدراته.

إن التشكيل الزماني للقصيدة هو إطارها الموسيقي وزنًا وتقفية وإيقاعًا، فالقصيدة بنية موسيقية تتآلف عناصرها الصوتية في إيقاعات منسجمة فيصبح الشعر: "بالإضافة إلى عنصر التنسيق الصوتي المجرد

الذي تكفله التفعيلة العروضية مشتملا على خاصية موسيقية جوهرية وهي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر"[3](عز الدين إسماعيل، 1984)، والإيقاع هو تتابع الحركة والسكون بنسب محددة ووفق معايير ذوقية إبداعية ويعود على مسافات زمنية محددة النِسب، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن وأي إخلال به إخلال بموسيقى الشعر"[4](قاسم مومني، 1982).

إن القيمة الحقيقية للإيقاع لا تكمن في العلاقات الصوتية المجردة بل في الأثر النفسي لها من خلال شبكة من الشفرات الدلالية التي تجمع بين المبدع والنص والمتلقي "فالإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن تشاكل حالات الشجن والحزن، والإيقاعات الخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة"[5](جابر عصفور، 1983)، وهذا يتوقف على تجانس الحروف المتحركة والساكنة وعلى الامتداد الزماني لأصوات المد واللين وما يقابل ذلك من امتداد في أعماق النفس.

يتضمن التشكيل الموسيقي للشعر إلى جانب الإيقاع الوزني العروضي نغمًا خفيًا رائعًا وجرسًا موسيقيًا يحققه الانسجام بين الوحدات اللغوية، وما دام للشعر كيفية خاصة في التعامل مع اللغة تقوم على خلق العلاقات بينها "فإن التشكيل الصوتي يمثل أهم أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر، فهو عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها وهو الذي يتجاوز بها المقررات العروضية"[6](عبد المنعم تليمة، 1978).

إن الشاعر يتوسل في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي وتوالي الحركات المتجانسة وغير ذلك من الطرق التي تبرز أثناء التحليل الموسيقي للنصوص الشعرية.

يرتبط تأثير الجرس الموسيقي لألفاظ الشعر على المتلقي بالطبيعة الصوتية لحروف اللغة العربية وطريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشعورية للمبدع، إذ أن الحرف المجرد لا يعبر عن شيء وليس له قيمة موسيقية بمفرده، وإنما يكتسب الحرف خصائصه الإيقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية وقد تتغير قيمته الصوتية تبعًا لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى.

وهنا يجب التنويه إلى أنه عندما نتحدث عن الحرف في الإطار الشعري لا نفصله عن العملية الصوتية الحركية المتصلة بجهاز النطق والتي تصاحبها آثار سمعية معينة ونؤكد على وجود النبر والتنغيم وهما من الظواهر الموقعية أو المعالم السياقية للنظام الصوتي وهذا هو أساس البحث في الإيقاعات الداخلية والتي نستمد معطياتها من وجود الخلاف بين مخارج الحروف وصفاتها، وما يتصل بذلك من قضايا التكرار الصوتي ومجانسة الحروف ومزاوجتها وغير ذلك من القضايا مرتبطة بالدلالات المعنوية لها.

3.تحليل القصيدة:

تعد ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة الشعرية من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو البيت أو السطر، أو مزاوجة حرفين أو أكثر وتكرار ذلك في مقطع شعري يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحرف ليؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى.

ونبدأ التمثيل لظاهرة التكرار الصوتي بالبيت الأول من القصيدة حيث يقول الشاعر:

سقتني حميَّا الحبِّ راحةُ مقلتـي (001) وكأسي محيَّا منْ عنِ الحسن جلَّـتِ [7](ديوان ابن الفارض، 2003)

لقد قام الشاعر با ستغلال الدلالة الموسيقية لتكرار حرفين مهموسين هما السين المرقق والحاء الحلقي[8](ديفيد ابركرومبي، 1988)، فأنشأ من الترديد الصوتي لهما إيقاعًا جذلانا منبسطا ينسجم مع حالة الراحة العميقة التي يحسها الشاعر وهو يتلقى كؤوس شراب الحب من لدن أغلى حبيب يلاقيه.

ويستغل الشاعر القيمة الإيقاعية لصفات الحروف وارتباطها بالمعنى الشعري في قصيدته حيث يقول أيضا:

فأوهمْتُ صَحبي أنّ شُرْبَ شَرَابِهم، (002) بهِ سرَّ سرِّي في انتشائي بنظرةِ

وبالحدقِ استغنيتُ عنْ قدحي ومنْ (003) شمائلها لا منْ شموليَ نشوتي

ففي حانِ سكري، حانَ شُكري لفتيةٍ ، (004) بهمْ تمَّ لي كتمُ الهوى مع شهرتي

تأمل جمالية تجانس حرف الشين في لفظ السكر المهيمن" الشراب "مع الألفاظ المتوشحة بإيقاعية التقفية "نشوتي، شهرتي" أضف إلى ذلك الإيقاع المعانق لصوت الشين" انتشائي، شكري" وما يستدعيه هذا الصوت من دلالات الوشوشة الموحية بقرب المحبوب من حبيبه وهي صوت خفي لا يستطيع ثالث أن يدخل بينهما ويفهمه.

وفي القصيدة نجد الشاعر يكرر حرف السين مع الحاء كثيرا، والكثير من الحروف المهموسة مثل الشين والثاء والصاد والتاء... وهي كلها حروف لها دلالات توحي بشيء لا يقتضي أن يبوح به الشاعر ألا وهو الحب الغالي الخاص بالمحبوب لا غير. مثل الأبيات التالية:

ولما انقضى صحوي تقاضيتُ وصلها (005) ولمْ يغْشَني في بسْطِها قبضُ خَشيتي

وأبثتها ما بي، ولم يكُ حاضِري (006) رقيبٌ لها حاظٍ بخلوةِ جلوتي

وقُلْتُ، وحالي بالصّبابَةِ شاهدٌ، (007) ووجدي بها ماحيَّ والفقدُ مثبتي

هَبي، قبلَ يُفني الحُبُّ مِنّي بقِيّةً (008) أراكِ بها، لي نظرَةَ المتَلَفّتِ

ومِنّي على سَمعي بلَىْ، إن منَعتِ أن (009) أراكِ فمنْ قبلي لغيريَ لذَّتِ

فعندي لسكري فاقةٌ لإفاقةٍ (010) لها كبدي لولا الهوى لمْ تفتّتِ

فحضور حرف الشين في "يغشني، خشيتي"، وحرف الثاء"أبثتها، مثبتي"، وحرف الصاد"صحوي، وصلها، الصبابة"، وحرف التاء"جلوتي، المتلفت، لذت، تفتت"، ولا يخفى ما تخفيه هذه الحروف من جماليات تحيل على القرب من المحبوب، ورِقَّة قلب الحبيب شوقا إلى محبوبه، والتلذذ بمناجاته والخشية عليه ومن الابتعاد عنه، وما يصاحب ذلك من معانات وألم يجسدها الشاعر في الأبيات التالية:

ولوْ أنَّ ما بي بالجبال وكانَ طو (011) رُ سينا بها قبلَ التَّجلّي لدكَّتِ

هوى عبرةٌ نمَّتْ بهِ وجوىً نمتْ (012) به حرقٌ أدواؤها بي أودتِ

فطوفانُ نوحٍ، عندَ نَوْحي، كأدْمَعي؛ (013) وإيقادُ نيرانِ الخليلِ كلوعتي

ولولا زفيري أغرقتني أدمعي (014) ولولا دموعي أحرقتني زفرتي

وحزني ما يعقوبُ بثَّ أقلَّهُ (015) وكُلُّ بِلى أيوبَ بعْضُ بَلِيّتي

وآخرُ ما لاقى الألى عشقوا إلى الـ (016) ـرّدى ، بعْضُ ما لاقيتُ، أوّلَ محْنَتي

إن تكرار حرف الراء(طور، عبرة، نيران، الردى)، وحرف القاف(حُرَقٌ، إيقاد، يعقوب، لاقى، لاقيت، أغرقتني، أحرقتني) هنا يبعث الحركة التي تلائم حركة العذاب والصبر في سبيل الوصول إلى المحبوب، ويضفي على الإيقاع قوة وانسجامًا وحيوية، لأن الجرس الموسيقي الناشئ من تكرار حرف الراء الذي من صفاته أنه مكرر يعلو دون رتابة وبلا خفوت وحرف القاف الانفجاري يساهمان معا في توحد نغمي ينسجم مع المعنى.

ولعله من الملاحظ أن الشاعر جانس بين حرف التاء وبين حرف الروي في كامل القصيدة، ومن شأن هذا التجانس الصوتي أن يبعث في النفس ارتياحًا ويمهد السمع للقافية " فالأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية"[9](إبراهيم أنيس، 1981)، ومثل هذه الملائمة بين الحرف المتكرر وحرف الروي نلمسها في قول الشاعر:

فلو سمعت اذن الدليل تأوهي (017) لآلامِ أسقامٍ، بجِسمي، أضرّتِ

لأَذكَرَهُ كَرْبي أَذى عيشِ أزْمَةٍ (018) بمُنْقَطِعي ركْبٍ، إذا العيسُ زُمّتِ

وقدْ برَّحَ التَّبريحُ بي وأبادني (019) وأبدى الضنى مني خفيَّ حقيقتي

فنادمتُ في سكري النحولَ مراقبي (020) بجملةِ أسراري وتفصيلِ سيرتي

ظهرتُ لهُ وصفاً وذاتي بحيثُ لا (021) يراها لبلوى منْ جوى الحبِّ أبلتِ

فأبدتْ ولمْ ينطقْ لساني لسمعهِ (022) هواجِسُ نفسي سِرَّ ما عنهُ أخْفَتِ

وظَلّتْ لِفِكْري، أُذْنُهُ خَلَداً بها (023) يَدُورُ بهِ، عن رُؤْيَةِ العينِ أغنَتِ

فقد تكرر حرف التاء في الأبيات السابقة تسع عشرة مرة مجانسًا حرف الروي وهو التاء الذي تكرر في كل أبيات القصيدة، ومحدثًا نوعًا من الانسجام الإيقاعي والالتحام الصوتي الدال، ويلف إيقاع

الأسقام والأوجاع والمعاناة سمت النص فتنفجر إشعاعات كامنة وصلت بجمالية النص إلى كامل ألقها حتى بلوغه الشعرية والإيحائية المكثفة.

وفي القصيدة يلعب تكرار حركة السكون دورا نغميا بارزا محدثا انسجاما إيقاعيا وتوافقا دلاليا، من خلال الوقوف على أواخر الكلمة مثل الأبيات التالية:

وفارِقْ ضَلالَ الفَرْقِ، فالجمْعُ مُنتِجٌ (240) هُدى فِرْقَةٍ ، بالاتّحادِ تَحَدّتِ

وصرّحْ باطلاقِ الجمالِ ولا تقلْ (241) بِتَقْييدِهِ، مَيلاً لزُخْرُفِ زينَة

ففي هذه الأبيات يعمل السكون على إيقاف الحركة (فارقْ، صرّحْ)، تلك الحركة التي يريدها الشيخ الصوفي لأتباعه في الاكتفاء بتنفيذ توصياته من أجل النجاة، فلا همّ للمُريد سوى إتباع ما يجيء عن الشيخ. ونلاحظ في الآن نفسه تكرر حرف القاف الانفجاري ست مرات(فارق، الفرق، فرقة، إطلاق، لا تقل، بتقييده) وهي دلالة الحرص الشديد والقويّ من الشيخ على صلاح مريديه وسلوك طريق شيخهم. وهو ما تؤكده أكثر الأبيات التالية:

فطِبْ بالهَوَى نَفساً،فقد سُدتَ أنفُسَ الـ (296) عِبادِ مِنَ العُبّادِ، في كُلّ أُمّةِ

وفزْ بالعلى، وافخرْ على ناسك علا ، (297) بظاهِرِ أعمالٍ ونفسٍ تزكتِ

وجُزْ مُثْقَلاً، ولو خَفّ طَفّ مؤَكّلاً (298) بمنقولِ أحكامٍ، وَمَعْقولِ حِكْمة

وحُزْ بالولا ميراثَ أرفعِ عارفٍ (299) غدا همُّهُ إيثارَ تأثيرِ هِمَّةِ

وتِهْ ساحباً، بالسُّحبِ، أذيالَ عاشِقٍ، (300) بوصلٍ على أعلى المجرَّةِ جُرَّتِ

وجُلْ في فُنونِ الإتّحادِ ولاتَحِدْ (301) إلى فِئةٍ ، في غيرِهِ العُمْرَ أفنَتِ

فواحِدُهُ الجَمُّ الغَفيرُ، ومَنْ غَدا (302) هُ شِرذمةٌ حُجَّتْ بأبلغِ حُجَّةِ

فمتَّ بمعناهُ وعِشْ فيهِ أو فمُتْ (303) مُعَنّاهُ، واتْبَعْ أمّةً فيهِ أمّتِ

فتوالي الوحدات الإيقاعية الساكنة الأواخر(طِبْ، فُزْ، افخرْ، جُزْ، حُزْ، تِهْ، جُلْ، عِشْ، مُتْ، اتبعْ) وكأنها تتابع سياط معلم يريد إرغام تلميذه على تنفيذ وصاياه دون تفريط في شيء.

وفي التائية الكبرى يكرر الشاعر حرف النداء(يا) ليكون بداية فاصلة نغمية تحمل إيقاعات الإنشاد الإنشائي، لأن(يا) حرف متحرك يليه حرف مد مما يتيح للمنشد أن يتحكم في زمن المد المتسق مع زمن السياق الشعري يقول:

فيا مُهجتي ذوبي جوىً وصبابةً (340) ويا لوعَتي كوني، كذاكَ، مُذيبتي

ويا نارَ أحشائي أقيمي من الجوَى (341) حنايَا ضُلوعي فهيَ غيرُ قويمةِ

ويا حُسنَ صبري في رِضى من أُحبُّها (342) تجمّلْ، وكُنْ للدّهرِ بي غيرَ مُشمِتِ

ويا جَلَدي في جنبِ طاعةِ حُبِّها (343) تحمَّل عَداكَ الكَلُّ كُلَّ عظيمةِ

ويا جسَدي المضنَى تسَلَّ عن الشِّفَا (344) ويا كبِدي منْ لي بأنْ تتَفتَّتي

ويا سقَمي لا تُبْقِ لي رمقاً فقدْ (345) أَبَيتُ، لبُقيْا العِزّ، ذُلّ البَقيّةِ

ويا صحَّتي ما كانَ من صُحبتي انْقضى (346) ووصلُك في الأحشاءِ ميتاً كهجرَةِ

ويا كلّ ما أبقى الضّنى منّيَ ارتحِلْ، (347) فما لكَ مأوىً في عظامٍ رَميمةِ

ويا ما عسَى منّي أُناجي، تَوَهّماً (348) بياءِ النّدا أُونِستُ منكَ بوحشةِ

إن سعة الدلالة في هذا المقطع تتعدى مجرد رصد ظاهرة الترديد الصوتي إلى فضاء الإيحاءات الدلالية المتوهجة الكامنة في نداء المحسوسات والمعنويات الدالة على مفردات الجسد ومعطيات الجوى والصبابة(يا مهجتي، يا لوعتي، يا نار أحشائي، يا حسن صبري، يا جلدي، يا جسدي، يا كبدي، يا سقمي، يا صحتي)، إنها ملحمة شعرية موقعة تفرض وجودها الدلالي والنغمي على المتلقي.

وقد يعمد الشاعر إلى استخدام لون آخر من الألوان الإيقاعية التي تعتمد المزاوجة بين حرفين أو أكثر في المقطع الشعري سبيلا لخلق توافق نغمي متكرر، ففي هذه الأبيات يزاوج ابن الفارض بين أصوات الخاء واللام والراء من جهة وأصوات العين والذال والراء من جهة ثانية فيقول:

خلعتُ عذاري واعتذاري لابسَ الـ (077) ـخلاعةِ مسروراً بخلعي وخلعتي

وخلعُ عذاري فيكِ فرضى وإنْ أبى اق (078) ـترابيَ قومي والخلاعةُ سنَّتي

إضافة إلى تداعيات القيمة الإيقاعية للجناس الاشتقاقي في(خلعت، الخلاعة، خلعي، خلعتي– عذاري، اعتذاري)، فإن الالتحام بين صوتي اللام الجانبي والخاء الاحتكاكي من جهة، والالتحام بين صوتي العين الحلقي الاحتكاكي والذال الاحتكاكي الأسناني المرقق من جهة ثانية، مع صوت الراء التكراري، قد وجَّه حركة المعنى نحو إشعاعات الدلالة التي يحويها النص والتي تصب في نهج الشاعر نحو التجرد للظفر بالقرب من محبوبه. يقول الشاعر:

ويَمَنَعُني شكوَايَ حُسْنُ تَصبّري،	(044)	ولو أشكُ للأعداء ما بي لأشكَت
وعُقبى اصطِباري، في هَواكِ، حمِيدَةٌ	(045)	عليكِ ولكنْ عنكِ غيرُ حميدةِ

زاوج الشاعر بين حرفي الكاف والصاد وهما حرفان مهموسان، كما أن صفة الجهر والتفخيم لحرف الصاد شحنت هذا المقطع الشعري بقوة إيقاعية زاد من تأثيرها الجمالي مزاوجة حرفين متباعدين في المخرج شدة ورخاوة، تفخيمًا وترقيقًا، ومتفقين في صفة الهمس.

ولعل اللون الإيقاعي البارز في كامل بدايات أبيات القصيدة المزاوجة بين حرف الواو وحرف الفاء، كقوله في هذه الأبيات:

ولولا زفيري أغرقتني أدمعي	(014)	ولولا دموعي أحرقتني زفرتي
وحزني ما يعقوبُ بثَّ أقلَّهُ	(015)	وكُلُّ بِلى أيوبَ بعْضُ بَلِيّتي
وآخرُ ما لاقى الألى عشقوا إلي الـ	(016)	ـردى ، بعْضُ ما لاقيتُ، أوّلَ محْنَتي
فلو سمعت اذن الدليل تأوهي	(017)	لآلامِ أسقامٍ، بجِسمي، أضرّتِ
لأذكَرَهُ كَرْبي أذى عيشِ أزْمَةٍ	(018)	بمُنْقَطِعي رَكْبٍ، إذا العيسُ زُمّتِ

وكذلك الأبيات التالية:

وقدْ برَّحَ التَّبريحُ بي وأبادني	(019)	وأبدى الضنى مني خفيّ حقيقتي
فنادمتُ في سكري النحولَ مراقبي	(020)	بجملةِ أسراري وتفصيلِ سيرتي

وأيضا:

وكشفُ حجابِ الجسمِ أبرزَ سرَّ ما (027) بهِ كانَ مستوراً لهُ منْ سريرتي

فكنتُ بسرّي عنهُ في خفيةٍ وقدْ (028) خفتهُ لوهنٍ منْ نحولي أنَّتي

فأظهرني سقم به كنت خافيا (029) له، والهوى يأتي بكلِّ غريبةِ

وأفْرَطَ بي ضُرٌّ، تلاشَتْ لِمَسِّهِ (030) أحاديثُ نَفسٍ، بالمدامِعِ نُمّتِ

فَلو هَمّ مَكروهُ الرّدى بي لما دَرى (031) مكاني ومنْ إخفاءِ حبّكِ خفيتي

وما بينَ شوقٍ واشتياقٍ فنيتُ في (032) تَوَلٍّ بِحَظْرٍ، أو تَجَلٍّ بِحَضْرَةِ

فلوْ لفنائي منْ فنائكِ ردَّ لي (033) فُؤاديَ، لم يَرْغَبْ إلى دارِ غُرْبَةِ

وأيضا:

وأنشَقُ رَيّاها بِكُلّ دَقيقَةٍ ، (384) بها كلُّ أنفٍ ناشقٍ كلَّ هبَّةِ

ويسمعُ مني لفظها كلُّ بضعةٍ (385) بها كلُّ سمعٍ سامعٍ متنصِّتِ

ويَلْثُمُ منّي كُلُّ جُزْءٍ لِثامَها (386) بكلِّ فمٍ في لَثمهِ كلُّ قبلةِ

فلو بسطت جسمي رأت كل جوهر (387) بهِ كلُّ قلبٍ فيهِ كلُّ محبَّةِ

إنها جمالية المزاوجة بين الواو الطبقي ذو نصف حركة(أو الهوائي حسب الترتيب الخليلي)[10](ديفيد ابركرومبي، 1988) -الذي يتوسط الفم-، والفاء الاحتكاكي الأسناني الشفوي-القريب من المخرج-، التي واكبت ذلك التراكم في مسارات الصوفي والنتيجة المرحلية المتوخاة بعد كل مرحلة سير، فهي وقفة للاستراحة من عناء السفر ولتجديد العزم على الانطلاق من جديد.

وهناك ظاهرة أخرى تلفت النظر في تشكيل البنية الإيقاعية وهي تكرار حروف المد التي تشبه تنوع اللحن الموسيقي في تذبذب إيقاعاتها وتعدد نغماتها الأمر الذي يحدث لحونًا متنوعة وتأثيرات نفسية متعددة، إذ أن الحالة الشعورية للمبدع لا تنفصل عن إيقاعية أصواته اللغوية المتشكلة.

ونمثل بالمقطع التالي من التائية:

شوادي مُباهاةٍ ، هوادي تَنَبّهٍ،	(550)	بوادي فُكاهاتٍ، غوادي رَجِيّة
جواهرُ أنباء، زواهرُ وُصْلةٍ ،	(552)	طواهِرُ أبناء، قواهرُ صَولَة
مثاني مناجاةٍ معاني نباهةً	(554)	مَغاني مُحاجاةٍ ، مَباني قضيّة
نجائبُ آياتٍ غرائبُ نزهةٍ	(556)	رغائبُ غاياتٍ كتائبُ نجدة
عقائقُ إحكامٍ دقائقُ حكمةٍ	(558)	حقائقُ إحكامٍ، رقائقُ بَسْطَة
صوامعُ أذكارٍ لوامعُ فكرةٍ	(560)	جَوامِعُ آثارٍ، قَوامِعُ عِزّة
لطائفُ أخْبارٍ، وظائفُ مِنْحَةٍ ،	(562)	صحائِفُ أحْبارٍ، خلائفُ حِسْبَة
غيوثُ انفعالاتٍ بعوثُ تنزُّهٍ	(564)	حدوثُ اتّصالاتٍ ليوثُ كتيبة
فُصُولُ عِباراتٍ، وُصولُ تحيَّةٍ	(566)	حصولُ إشاراتٍ أصولُ عطيَّة
بشائرُ إقرارٍ بصائرُ عبرةٍ	(568)	سرَائرُ آثارٍ، ذخائِرُ دعوةٍ
مدارِسُ تنزيلٍ، مَحارِسُ غِبْطَةٍ ،	(570)	مَغارِسُ تأويلٍ، فوارِسُ مِنْعَة
أرائِكُ تَوحيدٍ، مَدارِكُ زُلْفَةٍ ،	(572)	مسالكُ تمجيدٍ ملائكُ نصرة
فوائِدُ إلْهامٍ، روائِدُ نِعمَةٍ ،	(574)	عوائدُ إنعامٍ موائدُ نعمة

لقد وافق الطول الزمني لحركات المد – التي تكاد تتكرر في كل كلمة – و التي تستغرق وقتًا أو زمنًا عند النطق بها؛ حالة النشوة التي يحسها الشاعر، وقد امتدت بشائر وصول الفيض الإلهي في أعماقه، وصنع ذلك إيقاعًا هادئًا رتيبًا يمنح المتلقي شعورًا بالراحة والاطمئنان مما يمكّنه من مشاركة الشاعر حالته النفسية.

وهنا تظهر أيضا القيمة الموسيقية لتكرار حرف الألف الذي ليس له ولا لباقي حروف المد طول زمني محدد، إنما الذي يحدد ذلك مكان الكلمة في السياق اللغوي الذي تدخل في تأليفه، وقد أمتعنا الشاعر بتكرار حرف المد في كل هذه الأبيات ثم فاجأنا بختام الصدر والعجز بكلمة واحدة ليس فيها حرف مد واحد، وكأن المقطع ارتقاء وصعود تلاه وقفة بعد وقفة، فبعد أن كانت الأصوات حالمة سائرة جذلانة جاءت المحطة المنتظرة لتجديد الطاقة ومواصلة سلوك الطريق نحو محطة أخيرة. هذا التحول

الإيقاعي هو بالضبط التحول العرفاني الذي يعيشه الصوفي من فراق الأهل والخلاّن إلى ملاقات أنوار الله العزيز الرحمن.

وتستوقفنا ظاهرة إيقاعية أخرى وهي التي تنبعث من ترديد حرف النفي(لا) في البيت الواحد وفي أكثر من بيت حسب ما يقتضيه المعنى، وفي الوقت نفسه يصبح حرف النفي أداة ربط نغمي بين الكلمة أو الجملة وما يليها، وتتوالى الحركة الموسيقية مع توالي الحروف المتكررة، ومثال ذلك قول ابن الفارض:

ولا سَعتِ الأيَّامُ في شَتِّ شملِنَـا (364) ولا حكمت فينا اللَّيالي بِجفـوةِ

ولا صبَّحتنا النَّائباتُ بِنَبْـوَةٍ (365) ولا حَدَّثَتنا الحادِثاتُ بنَكبَـةِ

ولا شنَّعَ الواشي بصدٍّ وهجـرةٍ (366) ولا أرجَفَ اللاّحي ببيْنٍ وسلـوَةِ

ولا استيقظتْ عينُ الرَّقيبِ ولمْ تـزلْ (367) عليَّ لهَا في الحبِّ عيني رقيبتـي

ولا اختُصّ وَقتٌ دونَ وقتٍ بطَيبَةٍ ، (368) بها كلُّ أوقاتي مواسِمُ لـذَّةِ

كما يثير حرف الجر "في" المتتالي نغما موسيقيا متكررا، وإيقاعا ممتدّا(اقتران الفاء مع ياء المد) يلتحم مع الدلالة ليلفت الانتباه لهذه المتوالية المعدِّدة لمختلف الدرجات والمقامات التي يقطعها الشاعر:

وفي عالمِ التَّركيبِ في كلِّ صورةٍ (643) ظهرتُ بمعنىً عنهُ بالحسنِ زينتي

وفي كلِّ معنىً لمْ تبنهُ مظاهري (644) تصوَّرتُ لا في صورةٍ هيكليَّةِ

وفيما تراهُ الرُّوحُ كَشْفَ فَراسةٍ ، (645) خفيتُ عنِ المعنى المعنَّى بدقَّةِ

وفي رحموتِ القبضِ كليَ رغبةٌ (646) بها انبَسطتْ آمالُ أهلِ بَسيطتي

وفي رهبوتِ القبضِ كليَ هيبةُ (647) ففيما أجلتُ العينَ منّي أجلتِ

وفي الجَمعِ بالوَصفَينِ، كُلّيَ قُربةٌ ، (648) فحيَّ على قربى خلالي الجميلةِ

وفي منتهى في لمْ أزلْ بي واجداً (649) جلال شهودي عنْ كمالِ سجيَّتي

وفي حيثُ لا في، لم أزَلْ فيّ شاهِداً (650) جَمالَ وُجودي، لا بناظِرِ مُقلتي

وهناك أيضا تكرار حرف الشرط الساكن"إنْ" في الأبيات التالية:

وإنْ طَرَقتْ لَيلاً، فشَهرِيَ كُلّهُ (371) بها ليلةُ القدرِ ابتهاجاً بزورةِ

وإنْ قَرُبَتْ داري، فعاميَ كُلّهُ (372) ربيعُ اعتدالٍ، في رِياضٍ أريضَةِ

وإنْ رَضيتْ عني، فعُمريَ كُلُّهُ (373) زمانُ الصّبا، طيباً، وعصرُ الشبيبَةِ

لئنْ جمعَتْ شملَ المحاسنِ صورةً (374) شَهِدْتُ بها كُلّ المعاني الدّقيقَةِ

فالإيقاع هنا ممزوج بين الهمزة المكسورة والنون الساكنة وهو يتلاءم مع دلالة التريث والتوقف قبل الإقدام على رد الفعل، حتى معرفة الفعل الصادر عن المحبوب. وحينئذ تكون السعادة تامّة بتوافق الفعل وردّ الفعل.

كما تظهر حالة إيقاعية تتمثل في تكرار حرف الهمزة الاستفهامي المجهور في الأبيات الموالية:

أغَيرُكَ فيها لاحَ، أمْ أنتَ ناظِرٌ (661) إليكَ بها عندَ انعكاسِ الأشعةِ

أَهَلْ كانَ منْ ناجاكَ ثمَّ سواكَ أمْ (663) سَمِعتَ خِطاباً عن صَداكَ المصَوّتِ

أَتحسبُ من جاراكَ في سنةِ الكرى (667) سِواكَ بأنواعِ العُلُومِ الجليلَة

فصفة الجهر هنا في حرف الهمزة وافقت تلك الضرورة التي يراها الشاعر هامّة لتنبيه المخاطَب بإعلاء نبرة الخطاب قبل التوجه إليه بالكلام، فإذا انتبه له أمكن أن يسأله ما شاء من الأسئلة.

وتلفت نظرنا ظاهرة إيقاعية أخرى تمثلت في تضعيف الحروف(الشدّة) وهي بمثابة الضغط على الحرف والبقاء معه لزمنين عوض زمن واحد، كهذه الأبيات:

تقرَّبتُ بالنَّفسِ احتساباً لها ولمْ (168) أَكنْ راجِياً عنها ثواباً، فأدنَتِ

وقدَّمتُ مالي في مآليَ عاجلاً (169) وما إنْ عساها أنْ تكونَ مُنِيلتَي

وخلَّفتُ خلفي رؤيتي ذاكَ مخلصاً (170) ولستُ براضٍ أن تكونَ مطيَّتي

ويمَّمتها بالفقر لكن بوصفه (171) غَنِيتُ، فألقَيتُ افتِقاريِ وثَرْوَتي

فأثنيتَ لي إلقاءُ فقري والغَنَى (172) فضيلةَ قصدي فاطَّرحتُ فضيلَتي

فورود الحروف مضعّفة في الوحدات الإيقاعية(تقرَّبتُ، وقدَّمتُ، وخلَّفتُ، ويمَّمتها، فاطَّرحتُ) قد رافق حالة الشاعر النفسية في عزمه المتواصل على تنفيذ المجاهدات مع النفس والسمو بها نحو الكمال الأبدي.

وأخيرا تبدو السمة الإيقاعية البارزة وهي غلبة حركة الكسر على كامل ألفاظ القصيدة، فجل الأبيات تحوي ألفاظا مكسورة، مثل قول الشاعر:

فطوفانُ نوحٍ، عند نوْحِي، كأدْمعِي؛ (013) وإيقادُ نِيرانِ الخليلِ كلوعتِي

ولولا زفِيرِي أغرقتنِي أدمعِي (014) ولولا دموعِي أحرقتنِي زفرتِي

لأَذكَرَهُ كَرْبِي أَذى عيشِ أزْمَةٍ (018) بمُنْقَطِعِي ركْبٍ، إذا العيسُ زُمّتِ

فكنتُ بسرّي عنهُ فِي خفيةٍ وقدْ (028) خفتهُ لوهنٍ منْ نحولِي أنَّتِي

وما بينَ شوقٍ واشتياقٍ فنيتُ في (032) تَوَلّ بِحَظْرٍ، أو تَجَلٍّ بِحَضْرةِ

ولمْ أحكِ في حُبّيكِ حالِي تبرُّماً (042) بها لاضطِرابٍ، بل لتَنفِيسِ كُربَتِي

ويَحسُنُ إظهارُ التّجلّدِ للعِدى ، (043) ويقبحُ غيرُ العجزِ عندَ الأحبَّةِ

وكثرة الكسر وخاصة بالتنوين اتخذت إيقاع الخفض والذل والهوان وكسر الجانب في سبيل إرضاء المحبوب والحظوة بالقرب من الحضرة الإلهية، وكأن الشاعر يتمثل الحديث القدسي:"أنا عند المنكسرة قلوبهم لأجلي". ويمكن ملاحظة ذلك في كل أبيات القصيدة، فبغض النظر عن القافية المكسورة التي لازمت القصيدة بتمامها، فإن الكسرة شهدت حضورا كثيفا مما أضفى على الإيقاع جمالية موسيقية مؤثرة ومنحى عقائديا ملازما كرّس شعرية القصيدة الصوتية من البداية حتى النهاية.

وهكذا يمضي شاعرنا في إبداعه الإيقاعي مستغلا القيم الصوتية لحروف اللغة وطاقاتها النغمية المتنوعة في إبراز الموسيقى الداخلية، وربط التجربة الصوفية العرفانية بالإيقاع الشعري المستمر والمتميز.

الهوامش:

1. عباس عجلان(1985)، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، ص64.
2. علي إبراهيم أبو زيد(1983)، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، مصر، ص373.
3. عز الدين إسماعيل(1984)، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، ص62.
4. قاسم مومني(1982)، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، ص157.
5. جابر عصفور(1983)، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة، ص394.
6. عبد المنعم تليمة(1978)، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، ص119.
7. ديوان ابن الفارض(2003)، اعتنى به وشرحه هيثم هلال، دار المعرفة، بيروت، ط 1، ص 24. والرقم في وسط البيت هو رقم البيت في القصيدة (التائية الكبرى).
8. ديفيد ابركرومبي(1988)، مبادئ علم الأصوات العام، ترجمة وتعليق مُحَمَّد فتيح، ط1، ص291.
9. إبراهيم أنيس(1981)، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط5 ، ص45 .
10. ديفيد ابركرومبي، مبادئ علم الأصوات العام، م.س، ص277.

المراجع:

- عمر ابن الفارض(2003)، الديوان، اعتنى به وشرحه هيثم هلال، دار المعرفة، بيروت، ط1.
- إبراهيم أنيس(1981)، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط5.
- جابر عصفور(1983)، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة.
- ديفيد ابركرومبي(1988)، مبادئ علم الأصوات العام، ترجمة وتعليق مُحَمَّد فتيح، ط1.
- عباس عجلان(1985)، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، مصر.
- عبد المنعم تليمة(1978)، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة.

- عز الدين إسماعيل(1984)، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4.
- علي إبراهيم أبو زيد(1983)، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، مصر.
- قاسم مومني(1982)، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة.