التمظهرات السيميائية في قصيدة يا جنة فارقتها النفس مكرهة لابن الفارض

أ.د سعد بولنوار
جامعة عمار ثليجي بالأغواط - الجزائر

تاريخ الإرسال: 2019-05-07 تاريخ القبول: 2019-05-28 تاريخ النشر: 2019-05-31

الملخص بالعربية:

في هذا المقال حاولت أن أتناول قصيدة ابن الفارض (يا جنة فارقتها النفس مكرهة) بالتحليل السيميائي، وذلك لمعرفة بعض من أسرارها الغامضة، وأن أطرق باب المتصوفة من خلال شعرهم عسى أن يفتح لي بعض من بصيصه النوراني، وهي مقاربة نقدية تسعى كذلك إلى بيان أن ما يكتبه الشاعر الصوفي لغة أخرى تحتاج إلى معجم، ومصطلح يحتاج إلى تعريف.

الكلمات المفتاحية: السيميائيات ; قصيدة ; ياجنة فارقتها النفس مكرهة ; ابن الفارض

Abstract

In this article I tried to address the poem of Ibn al-Farid (O Paradise, and the soul of the world is hateful) in the semiotic analysis, in order to learn some of its mysteries, and to knock the door of the Sufis through their literature may open some of my light bulb, It is a critical approach that seeks to show that what the Sufi poet writes is another language that needs a lexicon, and another term that needs to be defined.

في هذا العرض البسيط, ينبغي الإشارة أن القصيد الصوفي قد ساقني طوعا في وجوهه التعبيرية بحثا عما يقصد الشكل من إيحاءات تبدو بعيدة في مضامينها التي يمكن اعتبارها بنية عميقة جدا تسائل عن طبيعة وجودها, وتستفز القارئ العابر بإشارتها المغرية كما في قصيدة :"يا جنة فارقتها النفس مكرهة" لابن الفارض[1] التي جمعت بين الطلل والغموض و التعبير الحداثي، لأنه حينما "بدأ الصوفية يتلمسون أذواقهم عبر اللغة، بدا لهم الشعر أنسب قوس يرمون عنه، خاصة وأن بنية القصيدة الفنية قد قدمت نفسها مستوية على عودها منذ أيام العصر الجاهلي"[2].

إذن فـ"الخطاب الصوفي، بما يختزنه من أبعاد فكرية ومعرفية وفنية، قد أضحى مجالا خصبا، له قابلية احتضان المناهج والآليات النقدية المختلفة، والتي من شأنها أن تشكل إضافة مهمة في سبيل إضاءة المناطق المعتمة منه، وتكشف عن مواطن التميز والتفرد، سواء على مستوى بنيته اللغوية، أو مضامينه المعرفية"[3]، و"لقد تعامل العارفون مع اللغة كنظام إشاري رمزي كما سبقت الإشارة ولنا في تجارب الصوفية أمثلة كثيرة يقف القلم عاجزا دون حصرها، ولا مجال للتفاضل بين هذه التجارب باعتبارها تجارب ذاتية يضفي كل عارف من ذاته عليها، تظهر خاصة في ملكة الشعر التي أبدع فيها المحبون العارفون"[4].

و"يعد ابن الفارض بحق من أبرز شعراء العصر الأيوبي، ورائد من كتب في الشعر الصوفي بعده، وكان صاحب مذهب في التلويح الصوفي والإشارية المغرقة، يشهد بهذا شعره الذي يدخلك في سيميائيات غنوصية يصعب عليك معها إلا أن تتجرد عن حسك لتجاري تلويحات سلطان العاشقين، وابن الفارض في شعره يضايف بين التجربة الصوفية والفنية الشعرية"[5].

استوقفتني القصيدة كثيرا حينما قرأتها، ونالت اهتمامي أكثر من ذلك، أن أصبحت تشكل موضوعاً لهذا المقال , بغرض تحليلها وفق ما تقتضيه من إجراءات, وهكذا سندخل إلى النص من عتبة (العنوان), ثم نتناول البنى الفنية بعلاقاتها بمستويات التحليل المعروفة وما تتيحه هذه المقاربة من معنى كان مضمراً بقصد الشاعر ولكنه أصبح قصداً ظاهراً بفعل القراءة المسلحة بالفهم العميق للنَّص ثم بالإجراءات المُستخدمة , وسنبدأ من العنوان.

القصيدة : ياجنّةً فارقتها النفس مكرهةً

1 - قف بالدّيار, وحّي الأربع الدُّرسَا ونادها, فعساها أن تجيب, عســـى

2- وإن أجنّك ليلٌ, من توحشها, فاشتعل من الشَّوق في ظلمائها, قَبَسا

3- يا هَلْ درى النّفْرُ الغادون عن كَلَفٍ يبيتُ جِنْحَ اللّيالي, يرقب الغَلَسَا

4- فإن بكى في قفارٍ خلتها لجَجاً وإنَ تنفسَ عادت كلّها يَبَسَا

5- فذو المحاسنِ لا تحصى محاسنه وبارع الأنس لا أعدم به أُنْسَا

6- كم زارني, والدُّجى يربّدُ من حَنَقٍ والزّهر تبسِم عن وجه الذّي عَبَسَا

7- وابتّزَ قلبي, قصراً, قلت, مظلمةً يا حاكم الحب هذا القلب لم حبسا !؟

8- غرست باللّحظ وردا, فوق وجنته حَقٌّ لطرفي أن يجني الذي غرسا !!

9- فإن أَبى, فالأقاحي منه لي عوضٌ من عوّضَ الدر عن زهرٍ، فما بخسا

10- إن صال صلّ عذاريه, فلا حرجٌ أن يجني لسعاً, وإني أجتني لسعا

11- كم باتَ طوعَ يدي, والوصل يجمعنا في بردتيه, التقى، لا نعرف الدنسا

12- تلك الليالي التي أعْدَدتُ من عُمْرِي مع الأحبة, كانت كلُّها عرسا

13- لم يَحلُ, للعينين, شيء, بعدهم, والقلب مُذْ آنَسَ التّذكار ما أنسا

14- يا جنّةً, فارقتها النفس, مكرهةً لولا التّأسي بدار الخلد مِت أســى

قراءة في عتبة النص (العنوان) :

يمكن أن يكون "العنوان مجموع العلامات اللسانية كلمات، مفردات جمل التي يمكن أن تدرج على رأس كل صفحة لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود"[6]، وبذلك يشكل مدخلا مهما للولوج إلى النص وعتبة بيانية يحملها القاريء باعتبارها سننا جمعيا للسياقات الخاصة بالمعنى.

وعلى هذا الأساس نجد هذا العنوان يتكون من : حرف نداء : يا ومنادى : جنة و فعل ماض: فارق و: ت، ترجع إلى النفس (تاء تأنيث) , وضمير: ها، يرجع إلى جنة , واسم معرف وظيفته فاعل النفس : ثم حال: مكرهة, فياء النداء هنا تأخذُ معنى التأوّه و الحسرة ولكن على ماذا؟ يبدو أن الفراق معنيّ بهذا الأمر غير أنّه صرفيا يحمل ما يجمع بين متفارقين وهما المورفيمين : التّاء, و الهاء.

التَّاءُ جمعٌ في التركيب الصرفي الهَاءُ

ثنائية اللقاء / الفراق

النَّفس فراق جنّةً

فالشَّكل الذي يبين الجمع بين المورفيمين, مع ظاهريته, هو في الحقيقة بنية عميقة تحمل أمل اللقاء المرموز له بمجاورة التاء, والهاء والقرينة الثانية هو حال الفراق أي الإكراه, وهذا الإكراه له دلالة أخرى على النّفس, أي أن هذه النفس منقادة لا حول لها إذ أنها تريد البقاء في هذا المكان الثابت ولكن تغيرها الإرادي يمنعها من ذلك، فيصبح الصراع في هذا المعطى بين الثابت (الجاذب) لأنه يملك قوته الإرادية, وبين القوى التي تحكم هذا المتغير.

1- البنية الإيقاعية والصوتية:

إن الصوت يعد "وسيلة تعبيرية وإيضاحية"[7]، وقد "اعتبروه رمزا تلجأ إليه اللغة لتعبر عن مفهوم معين في ذهن المتكلم"[8]

هذه القصيدة من البحر البسيط ووحدته الإيقاعية المجردة هي : مستفعلن فاعلن, غير أنه ورد هنا : مستفعلن فعلن وأحياناً وردت مستفعلن : مفاعلن، وهي زحافات مقبولة في أوزان الشعر .

وهذا الضرب الإيقاعي يعطي انسيابا صوتيا في الموسيقى المؤداة بواسطة الوحدات اللفظية والتي تتراوح مابين السببين الخفيفين والوتد المجموع ثم الفاصلة الصغرى, ومن بساطة هذا الوزن تخرج الكلمات من الجوف بسهولة ويسر من تناسق الحركات والسواكن, فهذه الخفة المخرجية تحمل

على محمل التنهد الصوتي, ومن جهة أخرى نلاحظ أن القافية تنتهي بمد وحرف صفيرى مهموس وهو السين وألف المد، إذ أن الوظيفة المبتغاة من اشتغال الهمس الصفيري هي تجسيد الحزن والتحسر على نحوٍ من التخفي فالسين حرف من الحروف الخافتة في التصويت العربي، ونرى في ردف الروي هذا, حرف الباء متردّدا بكثرة مع حرف العين والنون فيحيل هذا المزج الصوتي إلى نوع من البسبسة والعسعسة والتي دلالتها التستر وعدم لفت الانتباه أما بخصوص القصيدة وبنيتها الصوتية العامة, فهناك ترددات متواترة بكثرة سواء على المستوى الفونيمي أو على مستوى الصيغة، حتى وإن كان هذا التكرار موصولٌ بالأسلوبيات, فبما يتيحه من دلالة على معنى ما يصبح في مضمونه حاملا لصبغة سيميائية نتيجة الإيحاء المكثف للمدلولات, وفي هذا الصدد نرى في البيت الأول مثالا لهذه الوظائف التي يؤديها الحرف في تردده على المستوي الصوتي :

قف بالدّيار, وحيّ الأربع الدُّرُسَا ونادها , فعساها أن تجيب ,عسى

ففي بداية الشطر الأول نلاحظ تكراراً لحرف الراء وهو حرف تكراري مجهور ومفخم يفيد الإصرار والتأكيد لصوت بعينه , ويليه مباشرة تكرار آخر لحرف السين الذي من صفاته أنه حرف صامت رخو ومرقق مهموس يوحي بالإشارة الخفية والخلسة الهادئة.

وفي البيت الثاني نلاحظ نمطا آخر من الإفادة في حرف الشين المتفشي الذي يحمل معنى الراحة .

وإن أجنك ليل , توحشها فاشعل من الشوق في ظلمائها , قبسا

ثم ننطلق إلى البيت السابع :

وابتز قلبي, قسراً, قلت, مظلمةً يا حاكم الحب هذا القلب لم حبسا.

فنلاحظ فيه تكرارا لحرف القاف الشديد مع استعلاء ويفيد في سياقه قوة الحزن و وقعه في النفس, وبعد ذلك نرى أن حرف العين قد تكرر في الأبيات التاسع والعاشر والحادي عشر حتى الثالث عشر, وهو حرف حلقي رخو و مجهور يفيد حرارة في الشوق أو شابه ذلك, وأخيراَ نرجع

إلى حرف السين في البيت الأخير- على اعتبار أن حرف السين و الضاد يكاد تكرارهما يصبح سمة أسلوبية على كل القصيدة – الذي يتكرر مفيدا ذلك الخفاء الذي أشرنا إليه :

ياجنة , فارقتها النفس مكرهة لولا التأسي بدار الخلد مت أسى

هذا من الجانب الصوتي الإيقاعي , فماذا يكون أمر البنيات الدلالية ؟

البنيات الدلالية :

تحتوي القصيدة في مضمونها علي بنيات دلالية تحيل على معنى ما, وما يكتشف منها إلا الدال الهارب من إمكان التحديد, وفي قول العرب القديم "لا يعرف الشئ إلا بضده" فسحة لولوج – المتضادات في هذا النسق الشعري " بوصفه نمطا فنيا من أنماط التعبير, يتكون من تيارين جوهريين, تيار تأملي تمثله الأفكار, وتيار وجداني يمثله الشعور" وهكذا تتضح رؤيتنا أكثر .

1- بنية التضاد :

أول ما نلاحظه من تباين حينما يتكلم عن الديار التي لم يتوضح لنا مدلولها بعد فيقول:

وإن أجنك ليل، من توحشها، فاشعل من الشوق في ظلمائها, قبسا

ويظهر التباين في بداية الشطرين بين الظلام و النور باعتبارهما ثنائية يرد من فحواها صراع مابين باطل وحق، و ما بين ظلال و هدى وكذا في الألوان سواد وبياض ، إلى ما لا نهاية التشكلات المحددة لمقصد التركيب الدلالي.

من جانب آخر نرى أن توظيف الأمزجة الحسية له دور في القصيدة أين يتبدى الحنق مقابلا للتبسم في البيت السادس:

كم زارني، و الدجى يربد من حنق و الزهر تبسم عن وجه الذي عبسا

فالصورة تظهر تباينا حسيا بين غضب وسعادة و الذي بدوره يحيل إلى ما يقابله من مجردات عميقة يتلمسها العقل دون سواه "إذ ليس هناك شيء اعتباطي في الشعر ومن ثم فإنه يتعين أخذ الكلمة برمتها بعين الاعتبار، ثم الأخذ بعين الاعتبار تركيبها، لأن الطبيعي الأصلي هو الأساس

و التخريجات فرعية ثانوية", فهذا الغضب يدخل في دائرة الظلام و السعادة والسعادة تدخل في دائرة النور إذ اعتبرنا ثنائية الظلام / النور بنية رئيسية.

كما أن هناك تباينا من نمط آخر في الدلالة ما يتجلى في هذا البيت الثامن:

غرست باللحظ وردا , فوق وجنته حق لطرفي أن يجني الذي غرسا

فالفعلين الماضي والمضارع : غرست ويجني يشكلان من جهة الزمن بعدا مهما

في تحديد معاني الظرفية والديمومة إذ أن الغرس تم في الماضي في شدة من التعب ما ينضوي تحت بند الظلام, أما الفعل المضارع الذي يفيد معنى الحالية وكذا الديمومة هو تحصيل حاصل لذاك الجهد وينال هذا الجني ببسطة من النور.

وهكذا إلى البيتين الأخيرين, ويحق لنا فيهما اجتزاء السطرين الأخيرين منهما لما لمحناه فيهما من إلمام بظاهرة التضاد وهما:

والقلب مذ آنس التذكار ما أنسا.

لولا التأسي لدار الخلد مت أسا.

و الشطرين لوحدهما يشكلان لنا مربعا منطقيا كل لوحده، ونبدأ من الأول

الذي نرى أنه يعارض الشطر الثاني معارضة على المستوي الدلالي.

آنس ـــــــــــــــ القلب

التذكار ـــــــــــــــ ما أنسا

والثاني :

التأسي ـــــــــــــــ الموت

دار الخلد ـــــــــــــــ أسى

و بدمجهما معاً ينتج :

التذكـــــــــــــــــــ لا أنس

دار الخلد ـــــــــــــــــــ الحياة

وهكذا تصبح دار الخلد الجنة أو الآخرة ليست هي الحياة, والتذكار برمته لا أنس فيه, ورغبة في دار الخلد لا بد من هذا التذكـار, كما أن (لا أنس) في الحياة أي التقشف في الملذات والابتعـاد عن الحرام موصل إلى دار الخلد الجنة.

2- بنية التكامل :

إذا كنا قد طرقنا باب التضاد, فليس ذلك إلا من قبيل اكتشاف وجه العلاقة التي تربط بين العناصر التي تشكل معنى (المفهوم لدى القارئ), لأن هناك تكاملا بين أجزاء القصيدة من حيث ما يدل به الشكل على المحتوى، "فليس العمل الفني تعليقا على شيء يمتد فيما وراءه في صميم العالم، ولا قرينة تذكرنا بأشياء أخرى قائمة في الواقع الخارجي، إنما الآثار الفنية رموز تنطوي على معان، لا مجرد علامات تدل على أشياء، والتعبير الفني ليس مجرد استجابة لموقف حاضر أو مؤثر واقعي، بل هو شكل رمزي يوسع من دائرة معرفتنا ويمتد بها إلى ما وراء مجال خبرتنا الواقعية أو دائرة تجربتنا الحالية"[9]، وبذلك تضيق المسافة أكثر, إلى درجة التماهي بين المتنافرات.

وسنختار البيتين السابع والثامن لوضوح هذا الوجه من التكامل فيهما شكليا ومضمونيا.

وابتز قلبي, قسرا, قلت, مظلمة يا حاكم الحب هذا القلب لم حبسا.

أول ما نلاحظه على البيت تعدد الفواصل في الشطر الأول, واسترسال في الشطر الثاني, فالتقطع الموحي بالحزن يعقبه استرسال يعبر عن الشكوى غير ما يجعل التكامل بين الذات وموضوعها هو حاكم الحب الذي هو المحبوب الحقيقي, والقلب هو المنجذب " أي المريد " إلى هذا المحبوب الحقيقي.

وفي البيت الثاني نلاحظ تكامل حدث بعلاقة ما وهي علاقة السبب والمسبب.

غرست باللحظ ورداً, فوق وجنته حق لطرفي, أن يجني الذي غرسا.

وهذا التكامل حدث بين الفعلين: غرست ويجني, ذلك أن التكامل بينهما يحصل أن الغرس كان نتيجة الجني, والجني بدوره كانت نتيجة الغرس, فلا يتصور غرسا بلا جني أو جنيا بلا غرس, فكل منهما مكمل للآخر, وهي حركة الحيات الدؤوبة.

وهكذا نخلص إلى القول بأن القصيدة في تضادها وتداخلها وتكاملها في مستواها الصوتي أو التركيبي أو الدلالي قد أظهرت لي معنى ما, على الأقل بالنسبة لي كقارئ , وبالتالي بدأت تلك العلاقات تشي بإيحاءاتها على مضض حينا وبجزالة للفاهم حينا آخر، وهكذا توصلنا إلى أن التضاد في هذه القصيدة ضروري لفهم علاقة النص فلا يعرف الشيء إلا بضده, وعلى هذا الأساس يكون التكامل تحصيل حاصل لا غير لذلك التضاد, لأن البناء المنسجم يتم على أساس من التضاد في الهندسة و الاتساق.

كذلك هناك غموض على مستوى القراءة, بما أتاح متعة في تكرار القراءة وإعادة القراءة حتى يحصل قصد ما يكون مطية لبدأ التحليل و هو ما حصل في قصيدة ابن الفارض الذي لم يكن اختياره اعتباطاً.

وأرجو في الأخير أن أكون –ولو بجزء ضئيل- قد وفقت في الوقوف على الإيحاء الكامن وراء هذا المتن الخطابي الذي يحمل في طياته متنا آخر.

إحالات :

[1] أبو حفص وأبو قاسم عمر بن أبي الحسن بن المرشد بن علي المعروف بابن الفارض- ديوان ابن الفارض، المكتبة الثقافية، بيروت لبنان، ص: 103.

[2] صارة روابح- الرمز الصوفي في يائية ابن الفارض، مذكرة ماستر، جامعة أم البواقي الجزائر، 2012، ص: 34.

[3] طارق زيناي- التشاكل والتباين في (التائية الكبرى) لابن الفارض، مجلة آفاق علمية، مجلد 09، عدد 02، جامعة تمنغاست، الجزائر، 2017، ص: 38.

[4] مباركة حاجي- رمزية اللغة في الخطاب الصوفي، مجلة الباحث، المجلد 04، العدد 07، جامعة الجزائر، 2012، ص: 175.

[5] عماد الزبن- وأسكرني ابن الفارض: الرمز الخمري في شعر التصوف (قراءة في ميمية ابن الفارض)، منتدى الأصلين .http://www.aslein.net/showthread.php?t=7403

[6] عبد القادر رحيم- وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، الجزائر، العدد 04، جامعة بسكرة، 2008، ص: 95.

[7] مصطفى السعداني- المدخل اللغوي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987، ص: 55.

[8] غرسي العربي- بنية الخطاب الصوفي في شعر أبي الحسن الششتري، مذكرة ماجستير، جامعة أم البواقي، 2012، ص: 33.

[9] عادل مصطفى- دلالة الشكل دراسة في الإستطيقا الشكلية، مؤسسة هنداوي للنشر، 2017، ص: 26.

الهوامش:

[1] أبو حفص وأبو قاسم عمر بن أبي الحسن بن المرشد بن علي المعروف بابن الفارض- ديوان ابن الفارض، المكتبة الثقافية، بيروت لبنان، ص: 103.

[2] صارة روابح- الرمز الصوفي في يائية ابن الفارض، مذكرة ماستر، جامعة أم البواقي الجزائر، 2012، ص: 34.

[3] طارق زيناي- التشاكل والتباين في (التائية الكبرى) لابن الفارض، مجلة آفاق علمية، مجلد 09، عدد 02، جامعة تمنغاست، الجزائر، 2017، ص: 38.

[4] مباركة حاجي- رمزية اللغة في الخطاب الصوفي، مجلة الباحث، المجلد 04، العدد 07، جامعة الجزائر، 2012، ص: 175.

[5] عماد الزبن- وأسكرني ابن الفارض: الرمز الخمري في شعر التصوف (قراءة في ميمية ابن الفارض)، منتدى الأصلين .http://www.aslein.net/showthread.php?t=7403

[6] عبد القادر رحيم- وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، الجزائر، العدد 04، جامعة بسكرة، 2008، ص: 95.

[7] مصطفى السعداني- المدخل اللغوي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987، ص: 55.

[8] غرسي العربي- بنية الخطاب الصوفي في شعر أبي الحسن الششتري، مذكرة ماجستير، جامعة أم البواقي، 2012، ص: 33.

[9] عادل مصطفى- دلالة الشكل دراسة في الإستطيقا الشكلية، مؤسسة هنداوي للنشر، 2017، ص: 26.