إيقاع العبارة في التائية الكبرى لابن الفارض

السيد / قليّل يوسف
قسم اللغة العربية وآدابها
بكلية الآداب واللغات والفنون –
جامعة سيدي بلعباس.

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى تبيان معالم البنية الإيقاعية وتشكيلاتها وآثارها المعنوية والنفسية من خلال تفكيك بنيتها اللغوية وتمييز وحداتها الصغرى الفاعلة في تشكيل النغم والموسيقى الداخلية في التائية الكبرى لابن الفارض، وهو محاولة لاستقراء النص الشعري وتفكيكه وتأويله واستخراج قيمه الإيقاعية والجمالية عبر العبارات.

النص:

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]، وهي ضرورية لإحداث التجاوب بين المتلقي والأنغام التي تمثّل 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]، ولعل السبب في شيوع الشعر وانتشاره على ألسنة الناس هو تلك اللذة السمعية التي توفرها موسيقاه، فيطرب المتلقي للأنغام والإيقاعات قبل إدراك المعاني والصور، وتبلغ اللحظة الجمالية أوجها عندما تلتقي في النفس دلالات المعنى والموسيقى في كلٍ متناغم يعبر عن تجربة الشاعر وقدراته.

لا شك أن صور التجاوب بين المبدع والمتلقي تختلف باختلاف الظروف الموضوعية التي يحياها كلاهما، ففي الشعر الصوفي، نجد أن موقف المتلقي قد تغير من الطرب والتلذذ الاستهلاكي بالأنغام التي يولدها الجرس الموسيقي وجماليات الوزن الشعري وتنوع القوافي، إلى التفاعل العرفاني المتحمس مع الإيقاعات الهائمة والامتزاج النفسي الكامل مع إيقاعات الحب والعروج نحو الكمال الإلهي.

لقد واكب الخطاب الشعري الصوفي تلك الحركة التي تسعى نحو الانقطاع عن الملذات والشهوات في هذه الدار الفانية، والاتصال بالحضرة الربانية الحقيقية الأبدية الخالدة التي لا تكّل فيها النفس ولا تضل ولا تشقى، بل تظل تنعم بالسعادة السرمدية، ووافقت تنويعاته النغمية وتحولاته الإيقاعية التحولات العميقة في الفكر الإسلامي الصوفي الذي بلغ ذروته في العصر العباسي، بحسبانه أبرز علامات تاريخ الاتجاه الصوفي.

إن تشكيل القصيدة الشعرية يقوم على اكتناه العلاقات بين عناصرها ودلالاتها المرتبطة بالسياق، والشاعر يقوم بعملية التشكيل مكانيًا عبر بناء الوحدات اللغوية وتركيباتها الدالة التي تشغل حيزًا في المكان، كما يشكل النص زمانيًا عبر تعاقب المقاطع الصوتية التي تشغل حيزًا زمانيًا.

والتشكيل 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]، 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].

إن تموُّج الحركة الموسيقية تبعًا لتموج الذات الشاعرة، والعالم المليء بالإيقاعات هو هدف الشاعر أثناء عملية التشكيل الموسيقي. 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]، 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]، هذه القيم الصوتية المتداخلة في نسيج العلاقات يمكن أن نطلق عليها اسم الإيقاع الداخلي، وقد عرَّفه أحد الباحثين بأنه: " الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر" [7].

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، وسوف نتعرض في دراستنا للبنية الإيقاعية للنص الشعري الفارضي إلى دراسة هذا الإيقاع الداخلي من خلال مستوى العبارة.

لا تقاس قدرة الشاعر على التشكيل الموسيقي باختياره للحرف أو اللفظ الذي يحمل دلالات نغمية فحسب، بل إن القيمة الموسيقية الحقيقية تنبع من تآلف مجموع هذه الألفاظ في جمل متناسقة التراكيب، متسقة الأوزان والتقطيعات الصوتية وهو ما نسميه بموسيقى العبارة، حيث تنتظم العلاقات الصوتية في مجموعة ظواهر لغوية بلاغية سياقية تشع بالتنغيم والتطريب.

ونمضي في اختيار أبيات من قصيدتنا التائية الصوفية لنرى إلى أي مدى استطاع شاعرنا استغلال تلك الظواهر في خدمة البنية الإيقاعية، يقول الشاعر ابن الفارض:

مَغانٍ، بها لم يَدخُلِ الدّهرُ ولا كادَنا صرْفُ الزّمانِ بفُرقَةِ بيننا، ولا سَعتِ الأيّامُ في شَتِّ شملِنَا ولا حكمت فينا اللّيالي بجفوةِ ولا صبَّحتنا النّائباتُ بِنَبْوَةٍ ولا حَدَّثتنا الحادِثاتُ بنَكـــبَة ولا شنَّعَ الواشي بصدٍّ وهجرةٍ ولا أرجَفَ اللاّحي ببيْنٍ وسلوَةِ ولا استيقظتْ عينُ الرَّقيبِ ولمْ تزلْ عليَّ لَهَا في الحبِّ عيني رقيبـــتي ولا اختُصّ وَقتٌ دونَ وقتٍ بطَيبَةٍ، بها كلُّ أوقاتي مـــواسِمُ لذَّةٍ [8]

ففي الأبيات جميعا يبرز جمال التقسيم الصوتي في الموازاة اللفظية بين لا النافية والفعل والفاعل بين الصدر والعجز، مع ملاحظة اندماج التقسيم الصوتي مع التقطيع الوزني الذي يحدث توازيًا لحنيًا بين الفقرات الموزعة على البيت. إضافة إلى إيقاع صورة صدّ العدوان والذي تشكل من المعنويات والمحسوسات(الأوقات ونوائب الدهر والأعداء) التي تحالفت ضد الشاعر للإيقاع به ولكنه في النهاية تمكن من المواجهة والثبات في إدراك مطلبه.

ونفس هذا التوازي نلحظه في الأبيات الموالية:

إذا لاحَ معنى الحُسنِ في أيّ صورةٍ، وناحَ مُعنّى الحُزنِ في أيّ سـُورَةِ
يُشاهِدُها فِكري بِطَرفِ تَخيّلي، ويسمعُها ذكري بِسمَعِ فِطنـــتي
ويُحضرها للنَّفسِ وهمي تصوُّراً فيحسَبُها، في الحِسّ، فَهمي، نديمتي
فأعجبُ من سُكري بغيرِ مُدامةٍ وأطربُ في سرِّي ومني طـــربتي
فيرقصُ قلبي وارتعاشُ مفاصلي يصفّقُ كالشَّادي وروحـيَ قينتي [9]

هذا التوازي وزنا وإيقاعا هو نفسه ذلك الانفعال المتزن والعواطف التي بلغت أسمى المسرّات الخالدة التي يحسها الشاعر ويتلقفها المتلقي محاولا التفاعل الايجابي معها وتمثلها.

ويستوقفنا نموذج آخر جميل لشاعرنا، حيث يقول:

فأتلُو عُلومَ العالِمينَ بِلَفْظَةٍ؛ وأجلو على العالمينَ بلحظة

وأسْمَعُ أصواتَ الدّعاةِ وسائِرَ الـ لُغاتِ بوقتٍ دونَ مقدارِ لمحة
وأحضرُ ما قدْ عزَّ للبعدِ حملهُ ولمْ يرتدِدْ طرفي إليَّ بغمضة
وأنشَقُ أرواحَ الجِنان، وعَرْفَ ما يُصافحُ أذيالَ الرّياحِ بنَسمَةِ
وأستَعرِضُ الآفاقَ نحوي بخَطْرَةٍ، وأخترِقُ السّبعَ الطِّباقَ بخَطوَةِ [10]

هذا التكرار الإيقاعي المقطعي خلق نغمًا متكررًا ومعاني متجددة بالتركيز على أفعال الشاعر المتعددة لنكتشف مع سياق النص أن كل هذه الأفعال الخارقة للعادة هي بفضل الإتحاد مع الذات الإلهية المقتدرة. وللتأكيد على ذلك نلفي الشاعر يعاود التصريح بأن نفس الأفعال هي من ذلك الفيض الرباني المقدس التي ما كانت لتتم لولا الإتحاد مع هذه القوة الصمدية والإفادة منها، يقول:

فَمن قالَ، أو مَن طال، أو صالَ، إنما يُمِتّ بإمدادي لهُ برَقيقَةِ
وما سارَ فوقَ الماءِ أوْ طارَ في الهوا أو اقتحمَ النِّيرانَ إلاَّ بهمّتي [11]

ويعود شاعرنا ليوظف الكل في عبارة الجار والمجرور من خلال هذه الأبيات:

وفي رحموتِ البسطِ كليَ رغبةٌ بها انبَسطتْ آمالُ أهلِ بَسيطتي
وفي رهبوتِ القبضِ كليَ هيبةُ ففيما أجلتُ العينَ منّي أجلتِ
وفي الجَمعِ بالوَصفَين، كُلّي قُربَةٌ، فحيَّ على قربي خلالي الجميلةِ
وفي منتهى في لمْ أزلْ بي واجداً جلال شهودي عنْ كمالِ سجيَّتي
جَمالَ وُجودي، لا بناظِرِ مُقلتي [12]

إن الشاعر وهو في غمرة النشوة والسعادة التي نالها بالاتحاد كلية مع محبوبه والإفادة من قوته، لا يغفل بأنه مجرد تابع عليه طاعة مولاه والإقرار بفضله وإنعامه عليه وأنه منصرف بالكلية إليه، متقلب بين الرغبة في النّعم والرهبة من النقم، وهو الأمر الذي جسّده بامتياز وشاعرية في جملة الجار والمجرور مع إيراد العبارة الدالة(كلّي رغبة، كلّي رهبة)، مما أثرى غنائية هذا المقطع الشعري ووضع المتلقي في حالة شعورية متحفزة متشوقة، تخشى لحظات النكوص والابتعاد وتسعى إلى القرب والاستعداد لتؤكد الفتنة الإيقاعية التي تعوّد ابن الفارض أن يسحرنا بها. ولنتأمل العبارات الآتية:

فأجنادُ جيشِ البرِّ ما بينَ فارسٍ على فَرَسٍ، أو راجلٍ ربَّ رجْلَةِ
وأكنادُ جيشِ البحرِ ما بينَ راكبٍ مَطَا مركبٍ أو صاعِدٍ مِثلَ صَعْدَةِ

فمِن ضاربٍ بالبيضِ، فتكاً، وطاعِنٍ بسُمرِ القَنا العَسَّالةِ السَّمهريَّةِ
ومنْ مغرقٍ في النَّارِ رشقاً بأسهمٍ ومنْ محرقٍ بالماءِ زرقاً بشعلة [13]

إن المستمع لهذه الأبيات يحس بالتعدد والتداخل والتنوع في الصراع القائم حيث ترتسم صورة هذا الصراع في شكل هجوم برّي وبحري وجوّي، هذا الصراع هو الذي يلفّ شاعرنا ويجعله يُقذف من كل جانب ويحاول أن ينقل لنا هذا الصراع النفسي لديه في جو شاعري مؤثّر وجمالية إيقاعية تكوّنت من خلال تكرار عبارات متوازية ملتحمة بالدلالات المعبّرة. ومع هذا التقسيم المتوازي المتجانس إيقاعًا ومعنى نلاحظ أن تتابع المقاطع مع تساوي حركاتها الإعرابية يشعر المتلقي بلذة يبعثها النغم والرنين المنظم ويوحي بقدرة الشاعر على التشكيل الموسيقي الجميل. ولعل انتظام الحركات الإعرابية في الأمثلة السابقة ظاهرة موسيقية تبرز في التقسيم الصوتي فتزيده جمالا وإيقاعًا " فليس بأوفق للشعر الموزون من العبارات التي تنتظم فيها حركات الإعراب فإن هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية، وتستقر في مواضعها المقدرة حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم" [14].

الهوامش:

1 – عباس عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، (مصر: مؤسسة شباب الجامعة، 1985)، ص64.
2 – علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، (مصر: دار المعارف، 1983)، ص373.
3 – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، (القاهرة: مكتبة غريب، ط4، 1984)، ص62.
4 – قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، (القاهرة: دار الثقافة، 1982)، ص157.
5 – جابر عصفور، مفهوم الشعر، (القاهرة: دار الثقافة، 1983)، ص394.
6 – عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، (القاهرة: دار الثقافة، 1978)، ص119.
7 – إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد الأدبي، (بيروت: دار العودة، 1981)، ص3 .
8 – ديوان ابن الفارض، اعتنى به وشرحه هيثم هلال، (لبنان: بيروت، دار المعرفة، ط1، 2003)، ص 49-50.
9 – الديوان، ص 53.
10 – الديوان، ص 64.
11 – الديوان، ص 64.
12 – الديوان، ص 67.
13 – الديوان، ص 70.
14 – عباس العقاد، اللغة الشاعرة، (بيروت: المكتبة العصرية، 1980)، ص16 .