دراسة أسلوبية في قصيدة (مرضي من مريضة الأجفان) لابن عربي

الدكتوره ريحانة ملازادة (الكاتبة المسؤولة)
أستاذة مساعدة ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الزهراء(س) ،
طهران ، إيران
r.mollazadeh@alzahra.ac.ir
الدكتوره وحيدة مطهري
أستاذة مساعدة ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الزهراء(س) ،
طهران ، إيران
v.motahari@alzahra.ac.ir

A stylistic study in the poem “Sick of the Eyes Sick” by Ibn Arabi

Reyhaneh Mollazadeh (responsible writer)
Assistant Professor , Department of Arabic Language and Literature ,
Faculty of Literature , Alzahra University , Tehran , Iran
Vahideh Motahari
Assistant Professor , Department of Arabic Language and Literature ,
Faculty of Literature, Alzahra University , Tehran , Iran

الملخص:-

يحتلّ العرفان الإسلامي مكاناً هاماً في الميراث والفكر الإسلامي، وابن عربي كمؤسس للعرفان النظري تطرّق إلي التوحيد وعلاقة الله بالمخلوقات والإنسان الكامل وولاية الله وصفاته. يمكن القول أن كل أولئك الذين ما زالوا يناقشون العرفان النظري بطريقة ما يستخدمون ابن عربي وأعماله، وبالطبع كل منهم يعطيها لونًا. وليس فقط تنظيره العرفاني الذي استمر في القلم بل سلوكه الشخصي أيضًا أثّر علي آراء الفلاسفة والمفكرين وحتى في قصائد الشعراء المتعاليين مثل جلال الدين الرومي. وتجدر الإشارة إلى أنّ العرفان الإسلامي، مثل العلوم الإسلامية الأخرى، له مصطلحاته الخاصة، ويتطلب التعليق والحديث فيه الإلمام بهذه المصطلحات والتعلم منها، وبعض قصائد ابن عربي مملوءة بالصناعات البيانية والمحسّنات البديعية التي تغطيها رموز لا يفهمها إلا شخص مطلع على هذه المصطلحات. يفكّر ابن عربي في الكون ويجسد التجارب العرفانية الناتجة عن هذه اللحظات بلغة شعرية وغالبا تتجلّي في قصائده الغنائية. من هذا المنطلق يسعي هذا المقال إلي كشف القيم الجمالية الكامنة في قصيدة لابن عربي من خلال الوقوف علي مختلف الظّواهر التركيبية المتواجدة ببنية النص، وفي هذا الإطار يستخدم منهج الأسلوبية كتقنية لتحليل قصيدته المنتخبة من ديوان «ترجمان الأشواق» وتدرس في المستويات الثلاثة: الصوتية، التركيبية والبلاغية معتمدا علي المنهج التوصيفي – التحليلي.

الكلمات المفتاحية : التحليل الأسلوبي ، الغزل العرفاني ، الجمالية الفنية ، ابن عربي .

Abstract:-

Islamic mysticism occupies an important place in Islamic inheritance and thought, and Ibn Arabi, as a founder of theoretical mysticism, touched on monotheism, God's relationship with creatures, the complete human being, and God's guardianship and attributes. It can be said that all those who still discuss theoretical Gnosticism in some way use Ibn Arabi and his works, and of course all of them give it a color. And not only his mystical theorizing that continued in the pen, but also his personal behavior influenced the views of philosophers, thinkers and even the poems of transcendent poets such as Jalal al-Din al-Rumi. It should be noted that Islamic mysticism, like other Islamic sciences, has its own terminology, and commenting and talking about it requires familiarity with these terms and learning from them, and some of Ibn Arabi's poems are filled with graphic crafts and creative improvements covered by symbols that only a person familiar with these terms can understand. Ibn Arabi thinks about the universe and embodies the mystical experiences resulting from these moments in poetic language, often expressed in his lyrical poems.

From this point of view, this article seeks to reveal the aesthetic values inherent in a poem by Ibn Arabi by standing on the various structural phenomena that exist in the structure of the text. And intellectual based on the descriptive-analytical approach.

Key words : stylistic analysis , mysticism ghazal , artistic aesthetics , Ibn Arabi .

١. المقدمة

في اصطلاح العرفاء أنّ طريق الوصول إلي الله تعالي هو السبيل الوحيد للنجاة، فكيف العارف بعد معرفة الطريق أن لايعشق الله ولايتعلق قلبه بحبه؟ ورد في المصحف الشريف: ﴿ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَشَدُّ حُبّٗا لِّلَّهِۗ ﴾ (البقرة:١٦٥)، فقد أبدي الله العظيم العشق والمحبة في القرآن الكريم في عشر مواضع لعباده الأعزّاء الذين يحرقون أنفسهم في حبه وطاعته. (ينظر: أنصاريان: ٢٠١٦م، ٢٦٧-٢٦٨)، إن المصطلحات العرفانية تتمتّع بحقل دلالي متميز لانجد دلالاتها في المعاجم المألوفة. وللمرأة في هذا الحقل رمز صوفي عرفاني.

وابن عربي هو عالم روحاني من علماء المسلمين الأندلسيين، كان يكني بأبي بكر، يلقب بمحي الدين بن عربي، ويعرف بالحاتمي وبابن عربي (بدون الألف واللام) تفريقاً له عن القاضي أبي بكر بن العربي (الفقيه الأندلسي). (الزين، ١٩٨٨م، ٦٣)

والقصيدة التي قد اجتنيناها من حديقة أشعار ابن عربي العرفانية لهذا البحث، هي القصيدة العشرون من كتابه ترجمان الأشواق، والقصيدة أنشدت علي خمسة وعشرين بيتاً، وفيها أشار ابن عربي إلي النظّام – وهي المرأة التي عشقها – فيتحوّل جمالها المادي إلي الجمال المطلق. يقول ابن عربي نفسه عنها: «فكل اسم أذكره في هذا الجزء فمنها أكنّي وكل دارٍ أندبها فدارها أعني». (مطهري:١٣٧٣ش، ٤٣) وكما يبدو اللغة العرفانية لايستعمل اللغة الذكورية وللحب شأن في تجربة هذه اللغة، وللمرأة مكانة في الأدب العرفاني، تتعلّق بالحب الإلهي.

هذا وإنّ تحليل كل نصّ شعري يتطلب التأمل والدقة فمن أجل الوصول إلي المعني العميق وتلمّس البعد الجمالي للنص، يجب العبور عن ظاهر النص، والأسلوبية أيضاً هي من أغني المناهج النقدية الحديثة للكشف عن جماليات النص الشعري وفك وفهم بنيته وما فيه من غموض. ولهذا السبب اخترنا هذا المنهج للكشف عن الظواهر الأسلوبية البارزة في قصيدة ابن عربي هذه. فذكر في البداية مفهوم الأسلوب وتياراته، و الأسلوبية وسير تطورها ومستويات التحليل الأسلوبي وأشير إلي حياة ابن عربي إشارة طفيفة ثم درست دراسة تطبيقية للقصيدة المختارة تحت عنوان «مرضي من مريضة الأجفان» وعولج فيها المستويات الثلاث: الصوتي والتركيبي والبلاغية، وفي الختام عرضت أهم النتائج التي توصل البحث إليها.

١ـ١. خلفية البحث

من أهم البحوث التي تطرّق إلي ابن عربي يمكن الإشارة إلي ما يلي:

- مقال «رموز الإشراق في ترجمان الأشواق» (٢٠١٤م) المنشور في ايران، قام المؤلف بفك رموز ثلاث قصائد من ترجمان الأشواق هي: «أسقفة من بلاد الروم، زفرات صعدة وروضة غنّاء» من خلال دراسة مضامينها.
- مقال «تحليل فني لقصيدة صوفية أندلسية من ديوان ترجمان الأشواق للشيخ محي الدين بن عربي»، والقصيدة المدروسة تحتوي ستة عشر بيتاً، قام كاتب المقال بفك رموزها والكشف عن صورها.
- مقال «سحر الرمز الصوفي في ترجمان الأشواق لابن عربي» (٢٠١٢م)، توصّل الباحث إلي أنّ ابن عربي كان يعتمد في شرح رموزه على القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف. وعلي رأيه قد وفّق ابن عربي في إيراد رموزه الّتي أضفت على القصيدة مسحة جمالية فنّية وقد فشل أحيانا في توظيف الّرمز إذ لم يضف الّرمز أية قيمة جمالية بحيث لا ينسجم أبدا مع نغم القصيدة.
- مقال «الملامح الأساسية للغزل الصوفي وجمالياته الفنية في ترجمان الأشواق لابن عربي» (٢٠١٨م)، عالج لغة ابن عربي الغزلية من خلال وقوفه علي أبعاد توظيف الغزل الصوفي، وحاول أن يبين دلائل توظيف الغزل لدي ابن عربي كرمز للعلاقة مع المطلق في التعبير عن الحب الإلهي.
- أطروحة «جمالية الرمز في الشعر الصوفي، محي الدين بن عربي نموذجاً» نوقشت عام ٢٠٠٦م. في الجزائر، وقامت بدراسة قصيدتين من ترجمان الأشواق واستخلصت من خلالها بعض المقومات الفنّية للشعر الرمزي عند ابن عربي.

ومما سبق ذكره يتضح أن أكثر البحوث تعرّضت إلي دراسة الرموز في شعر ابن عربي، أما البحث الحاضر فيختص بأسلوبية شعره وهذا يبرز البحث مميزاً.

٢ـ١. اسئلة البحث

١- ما هي مستويات التحليل الأسلوبي التي تناولتها شعر ابن عربي؟

٢- ما هي أهم السمات البارزة للقصيدة في المستوي الصوتي؟

٢. مفهوم الأسلوب والأسلوبية

والأسلوب في اللغة هو سطر من النخيل، وكلّ طريق ممتدّ، والوجه والمذهب. (ابن منظور:١٤١٤، ٤٧٤/١) أو صورة، طراز، نَمَط، منهج، سلوك و مسلك (اسماعيل صيني، ١٤١٤.ق، ٩) والأسلوب عليه خطّة يسلكها السائر. وفي الأدب هو فن من الكلام قصصاً أو حواراً أو حكماً ونحوه وبمعني الأوسع يشمل الفن الأدبي الذي يتّخذه الأديب وسيلةً للإقناع أو التأثير.(شايب، ١٩٩١م، ٤١)

والأسلوب عند بعض القدامي يدلّ علي طريقة العرب في أداء المعني.(ينظر: ابن قتيبة:٧٥/١) وبعبارة أخري الأسلوب هو الطريقة التي يبتدعها الإنسان في التعبير عما يحس به ويشعر عن طريق الكتابة.

وفي القرن الخامس الهجري نقف أمام عبدالقاهر الجرجاني عند كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة فقد تطرّق فيهما إلي كثير من القضايا النقدية نحو قضية اللغة والكلام الذي وسّعها ديسوسير فيما بعد (هاف: ١٩٨٥م، ٣٥)، ودرس النصوص الأدبية تحليلاً فنّياً رائعاً ولذلك يعده الباحثون «كرائد الأسلوبية العربية».(ينظر: خفاجي وآخرون: ١٩٩٢م،١٤٧-١٤٩) وعلي حدّ ابن خلدون «إنه عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب ومن الكلام أساليب تختصّ فيه وتوجد في أنحاء مختلفة». (ابن خلدون: ٢٠١٠م، ٥٢٨)

والأسلوبية بمفهومها الجديد وبوصفها مصطلحا مستقلا لم تر النور إلا في بدايات القرن التاسع عشر ظهر في معجم «Grim» النقد الأدبي الألماني ثم دخل في المعاجم الإنجليزية والفرنسية وتعددت تعريفاته». (صلاح فضل: ١٩٨٥م، ١٠٨)

وكذلك عرفوه بأنه «طريقة الكتابة أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير».(شايب: ١٩٩١م، ٤٣) ويساعد الأثر الأدبي تمييزه ويعرف بـ «الميزة النوعية للأثر الأدبي» (المسدّي: ١٩٨٣م، ٥٤) كما عرف بأنه «قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه». (المؤلف نفسه، ١٩٧٧م، ٦٠) ومما لا شك فيه أنّ للظواهر اللغوية تأثير كبير في هذا المجال. كما يشير إليه الناقد شكري عياد في كتابه: «مادة علم الأسلوب هي التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية» (١٩٩٢م، ٤٥) ومن هنا ارتبط علم الأسلوب بالأدب لما تتميز به اللغة الأدبية بالذات من تأثير وجداني واضح. (المصدر نفسه:٥٢)

وفي بدايات القرن العشرين بدأ الاهتمام بالدراسات الأسلوبية يتزايد وفي اللسانيات ذهب بيرجيرو (Pieere Garou) إلي أنها طريق للتعبير عن الفكر بواسطة

اللغة.(بيرجيرو: ١٩٧٢م، ١٠) وشارل بالي (Charles Bally) (مؤسس علم الأسلوب الفرنسي) يتمثّل الأسلوب في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً علي المستمع أو القارئ، ثم أصدر تودوروف من بعد ذلك أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية، وفي عام ١٩٢٩م أكّد الألماني (ستيفن أولمان) (Stephan Olman) استقرار الأسلوبية كعلم لساني نقدي إذ يقول:« إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد. ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معاً». (صلاح فضل: ١٩٨٥م، ٢٤) وظهرت فيما بعد طائفة من الأسلوبيين استقوا لأنفسهم طرقا واتجاهات ضمن هذا العلم الجديد منها أسلوبية اللغة، أسلوبية التعبير، الأسلوبية الأدبية، الأسلوبية الوصفية، الأسلوبية البنيوية، الأسلوبية التكوينية. (ينظر: وغليسي: ٢٠٠٧م، ٩١-٨٨) وهذه المناهج تحدّد نوع الدراسة.

وملخص القول أن القدامى كانوا عارفين بتقسيم الأسلوب بصورة ما، وكان في مراحله الأولى مزيجا من الملاحظات والانطباعات التي قد تتعلّق بالنّحو أو الصّرف أو العروض، ولم تكن هذه الملاحظات تقوم على أسس منهجية أو قواعد علمية، وإنّما كانت تعتمد على الذّوق الفردي أو السّليقة الأدبية والفطرة الشّعرية.

وفي هذا البحث نتوخي الكشف عن الظواهر الأسلوبية البارزة في شعر ابن عربي علي حسب المستويات الثلاثة: الصوتية، التركيبية والبلاغية. وفي هذا البحث لن نقيد أنفسنا بمنهج واحد من هذه المناهج التي ذكرناها، بل نحاول الإفادة منها جميعاً، ومتى سنح لنا المقام المناسب بذلك، لأن همنا الوحيد هو الوصول إلى فهم النص وتفكيك مغالقه، والبحث عن سماته الأسلوبية، وإبراز طاقاته الكامنة في تعبيراته اللغوية.

٣. نبذة عن حياة ابن عربي

هو ابوبكر محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبدالله الطائي الأندلسي. ولد سنة ٥٦٠ ق. في مدينة مرسية بالأندلس. اشتهر بابن عربي «من غير ألف واللام» تمييزاً بينه وبين القاضي ابوبكر بن عربي. إنه كان رائداً في العرفان النظري والعملي لقّب بالشيخ الأكبر. بدأ دراسته في إشبيلية وسافر إلي البلدان المختلفة. وفي بعض أسفاره كان يزور كبار شيوخ المتصوّفين وقام بالمناقشات والمجادلات وتبادل الآراء المتعلّقة بالقضايا الروحية والمسالك

التوحيدية الحقّانية معهم. وبسبب كثرة تجواله بين المدن ذاع صيته في جميع أنحاء الأندلس والمغرب. كان ابن عربي مجاوراً كعبة سنوات كثيرة.(مطهري: ١٣٥٩، ٥٧)، وألّف فيها «الفتوحات المكية» حيث يعتبر موسوعته العرفانية الكبري في التصوف وعلم النفس. (المؤلف نفسه: ١٣٦٢ش، ٦٥٨) له آثار كثيرة تجاوز مئتين وأكثره في النثر، نحو «فصوص الحكم»، ومن آثاره الشعرية «ديوان ابن عربي» وكتاب «ترجمان الأشواق» و«مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية. توفّي سنة ٦٣٨ ق. بدمشق، وله من العمر ثمان وسبعون سنة. (الزين: ١٩٨٨م، ٦٣-٦٥)

٤. الخصائص الأسلوبية البارزة لشعر ابن عربي

٤ـ١. المستوي الصوتي

الموسيقي سمة بارزة في الشعر وهو أول ما يلفت انتباه المتلقي للعمل الشعري. يتناول المحلّل في النص الأدبي مظاهر الصوت ومصادر الإيقاع فيه، كالتكرار والوزن ومحسنات بديعية كالتقابل والتنويع وما إلي ذلك. ويحتوي الإيقاع الشعري على المستويين: الموسيقي الخارجية والموسيقي الداخلية. أما الموسيقي الخارجية فتتمثل في الوزن والقافية. والموسيقي الداخلية تطلق علي مجموعة منتظمة من القيم الصوتية التي قد بنيت علي الانسجام والتوازن لتثري جماليات النص و«تحكم بنية الكلمة صوتياً وتأتي فيه أنواع من التقابلات الدلالية والصوتية».(سالمان، ٢٠٠٨م، ٢٩) وتتمثّل في عناصر مميزة متعدّدة، من أهمها التكرار، الجناس والسجع.

١ـ١ـ٤. الموسيقي الخارجية

الف. الوزن:

الوزن هو المقياس الذي يقاس به الشعر. وفي تعاريف القدامي هو «أعظم أركان حد الشعر، وهو مشتمل علي القافية» (ابن رشيق:١٩٨١م، ١٣٤)، والبيت الشعري وحدة موسيقية للقصيدة العربية وشعر الشطرين يبنى على روي واحد يتردّد في كامل أبيات القصيدة، كما أنّ كل بيت من أبيات القصيدة يختتم بقافية موحّدة، وقبل بداية وضع العناوين للقصيدة العربية عبر عصورها، كانت تُعرف وتسمّي برويها مثل لامية الشنفرى، سينية البحتري وما إلي ذلك. ومصدر الموسيقي في القصيدة التي ندرسها هو البحر الخفيف مسدّس ومخبون و«هو من البحور الخليلية الستة عشر يتكوّن من ستة أجزاء وله ثلاثة

أعاريض» .(نظام طهراني: ١٩٩٢م، ٥٠)، يتكوّن الشطر في هذا البحر من (فاعلاتن+ مستفعلن+ فاعلاتن)، ومقياس الأول «فاعلاتن» يرد كثيرا في صورة «فَعِلاتن»، والمقياس الثاني«مُستَفعِلُن» يرد كثيرا في صورة «مُتَفعِلُن»، والقياس الأخير «فاعلاتن□ له صورتان «فَعِلاتن» و«فالاتن» وكلها صور حسنة كثيرة الشيوع في أبيات القصيدة من هذا البحر.(أنيس، ١٩٥٢م، ٧٦) وكما يلاحظ جاء المقياس الأول في مطلع القصيدة علي صورة «فَعِلاتن» فحسن الوقع تستريح إليه السماع. وهذا البحر بحر فخم لأنه واضح النغم والتفعيلات، ويصلح للغناء والترقيق».(الطيب: ١٩٧٠م، ٢٣٧-٢٣٨)، و«الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل علي وله ولوعةٍ فأحري به أن ينظم في بحور قصيرة أو المتوسطة وأن لاتطول قصائده».(أنيس:١٩٥٢م، ١٧٦)

ب. القافية:

لقد تعددت الآراء في تعريف القافية فبعضهم عرفها بأنها «الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة.(الهاشمي: ١٩٩١م،١٣٥) والروّي هو الحرف التي تُبني عليه القصيدة ويتكرّر في قوافي كل الأبيات».(نظام طهراني:١٩٩٢م،١١) يجيء الروي متحركة أو ساكنة والقافية تتبع حركة الروي، فالقافية المطلقة هي التي يكون فيها الروي متحركاً، والقافية المقيدة هي التي يكون فيها الروي ساكناً.(أنيس:١٩٥٢م ،٢٥٧-٢٥٨) والقصيدة المنتخبة للدراسة التي يبلغ عدد أبياتها خمسة وعشرين بيتاً أنشدت علي روي «النون» واختيار هذا الروي في هذه القصيدة قد منحت إيحاءً نغمياً كبيراً في موسيقي النص، وحركة الروي المكسورة تدلّ علي الانكسار النفسي الممزوج بالتحسر. والقافية مطلقةٌ.

٤-١-٢. الموسيقي الداخلية

الف. التكرار

يؤدّي التكرار دوراً بالغ الأهمية في البنية الإيقاعية إلي جانب إسهامه في البنية الدلالية ويعتبر من أهم مظاهر الموسيقي وتقنياتها المعروفة حيث يثبّت الإيقاع الداخلي في فضاء النص الشعري. هذه التقنية التعبيرية تقوّي المعاني وتعمّق الدلالات وترفع من قيمة النصوص الفنية لأنّ الصورة المكرّرة تحمل دلالة جديدة تختلف دلالتها السابقة وتدفع القارئ إلي التفكر في البيت الشعري. ومن أشكالها تكرار الحرف والكلمة والجملة

(العبارة). والمقصود من تكرار الكلمة، تكرار الفعل والإسم، أو ما يقارب جذرها تكراراً يفيد المعني نفسه أو معني مقارباً ويطلق عليه كذلك التكرار البياني و هو أيسر أنواع التكرار يستعمل للتوكيد. (ينظر: الملائكة: ٢٣١-٢٤٦)

ب. تكرار الحرف

تكرار الحروف نمط صوتي يسهم في تثبيت الإيقاع الداخلي في فضاء القصيدة. لكن هذه الظاهرة أقل حضوراً في القصيدة المختارة نجد تكرار «باء» الجارة في بيت ٢٠ في كلمتي (برامة و بغير) أما في بيت ٦ في كلمتي (بأبي وبي) فورد للقسم.

كرّرت حرف «من» الجارة في البيت السابع عشر أربع مرّات:

«مِن بَناتِ المُلوكِ مِن دارِ فُرسٍ مِن أَجَلِّ البِلادِ مِن إصبَهانِ».

وهي تدلّ علي تعظيم المحبوبة، لأن الشاعر ما جاء بكلمة «إصبهان» مباشرة، بل ذكرها بعد تمهيد ذهن المخاطب بسمات «بنات الملوك، دار فرس وأجلّ البلاد». وكما تلاحظ كلمة «إصبهان» ممنوعة من الصرف ولكن الكسرة ليست إلا للضرورة الشعرية.

إنّ حروف العطف من الأدوات التي تُسهم في تماسك النص، ومن الملاحظ تكرار حرف «الفاء» في موضع واحد في البيت التاسع، (فإذا وفلتبكياني): «فَإِذا ما بَلَغتُما الدارَ حُطّا وَبِها صاحِبَيَّ فَلتَبكِياني»

والسمة التي غطته حرف العطف في صدر البيت هي تحقيق الاتساق والانسجام، أما الفاء الثانية فرابطةٌ للجواب. قال الزمخشري:« الفاء رابطة للجواب وذلك حيث لايصلح الجواب أن يقع شرطاً، وهو منحصر في ستّ مسائل، منها أن تكون انشائية».(لجنة تنظيم الكتب الدراسية: ١٤١٦ق، ١٢١-١٢٢)

ويلاحظ تكرار ضمير المخاطب في بيت ١٩ للتوكيد: «هَل رَأَيتُم يا سادَتي أَو سَمِعتُم أَنَّ ضِدَّينِ قَطُّ يَجتَمِعانِ» يؤدي إلي توليد إيقاعاً نغمياً موقظاً للدلالة وباعثاً لحراكها الجمالي.

ج. تكرار الأصوات ودلالاتها

يصنّف اللغويون العرب، الأصوات العربية إلي المجهورة والمهموسة. والجهر في اللغة بمعني الظهور والعلانية، وهو ضدّ الهمس، وفي الاصطلاح «قال سيبويه: إنها حروف أُشبع الاعتماد في موضعها ومنع النفس أن يجري معه حتي ينقضي الاعتماد ويري

الصوت».(ابن منظور: ١٤١٤ق،٤/٩٥٠) وبعبارة أخري الجهر حدة وارتفاع في شدة الصوت ما يثير التنبيه بقوة التأثير. «والأصوات المجهورة هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، أما الصوت المهموس فهو الذي لايهتزّ الوتران الصوتيان معه ولايسمع له رنين حين النطق به» (أنيس: ١٩٧٥م، ٢٢) فهو صوت هادئ، ناعم، يتسم بالليونة ما يبعث علي التأمل.

وحروفها العشرة جمعها ابن الجزري في قوله (فحثه شخص سكت) وأضيفت في الدراسات الحديثة القاف والطاء (رجب، ١٩٩٩م، ،٥٣)

جدول الحروف المجهورة والمهموسة الواردة في القصيدة

الحروف المجهورة	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ	ع	غ	م	ن
مجموع تواترها في القصيدة	٥٣	٩	٢٠	١١	٤٧	٥	٥	١	٣١	٩	٥١	٧١
الحروف المهموسة	ف	ح	ث	ه	ش	خ	ص	س	ك	ث	ق	ط
مجموع تواترها في القصيدة	١٥	١٠	٥	٣١	٩	٤	٢	٢١	١٣	٣٧	١٩	١١

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن مجموع الأصوات قد بلغ (٤٩٠ صوتاً) والأصوات المجهورة قد بلغت (٣١٣ صوتاً). وتواتر الأصوات المهموسة قدّر عددها (١٧٧ صوتاً).

وقد كانت أكثر الأصوات هيمنةً في القصيدة علي التوالي: صوت «النون» (٧١ صوتاً)، صوت «الباء» (٥٣ صوتاً)، صوت «الميم» (٥١ صوتاً)، صوت «الراء» (٤٧ صوتاً)، صوت «التاء» (٣٧ صوتاً)، صوت«العين» (٣١ صوتاً).

أما صوت «النون» فلها حضور مميز في القصيدة وهي من الحروف الذولقية يغلب عليها طابع الألم والحسرة والضعف. وبالتالي صوت «الباء» فهي من الأصوات الشفوية

و«صوت شديد مجهور، وقد حرص القدماء علي الجهر بهذا الصوت». (أنيس: ١٩٧٥، ٤٧) أما «الميم» فهي أيضاً من الأصوات الشفوية تعتبر «في حد الوسط من الشدة والرخاوة». (المصدر نفسه: ٤٨)

وكما يبدو الأصوات المجهورة أكثر حضوراً في القصيدة وتوظيفها بهذه الكثافة يدلّ علي براعة الشاعر وقدرته اللغوية لإثارة انتباه المتلقي و إبراز إحساسه ورؤيته للقضية التي تبناها وفق فلسفته وتجربته الخاصة.

د. تكرار الكلمة

تكرار الجملة وجزء منها يلاحظ في البيت الثاني من القصيدة:

«هَفَتِ الوُرقُ بِالرِياضِ وَناحَت شَجوُ هذا الحَمامِ مِمّا شَجاني»

وبين عبارتي (شجو وشجاني) جناس مع ردّ العجز علي الصدر حيث يترك صداه وأثره النفسي والجمالي علي المتلقي.

وكرّرت كلمة (نور) في البيت السابع، وربما تكراره للاستغراب:

«ما عَلَيهِ مِن نارِها فَهوَ نور هكَذا النورُ مُخمِدُ النيران»

و في البيت الحادي عشر يبدو تكرار كلمة «الهوي» للتلذذ، وكلمة غير كرّرت للتوكيد:

«الهَوى راشِقي بِغَيرِ سِهامٍ الهَوى قاتِلي بِغَيرِ سِنان»

هـ. تكرار الجملة

نواجه استخدام هذا النمط الجمالي في مطلع القصيدة:

«مَرَضي مِن مَريضَةِ الأجفانِ عَلّلاني بِذِكرِها عَلّلاني»

افتتح ابن عربي قصيدته بذكر المحبوبة وقام بشرح مرضه الذي أصابه إثر فراق الحبيبة، وحبيبته ليست إلا الله سبحانه وتعالي، وادّعي ان المرض لايحدث إلاحينما تلطّفه الله سبحانه بعين عنايته فيعشق إلي حضرة الحق وأصاب بداء الحب إصابةً محمودة. فأمر صاحبيه علي طريق الشعر الجاهلي ولكن الأمر ليس حقيقياً بل يدلّ علي الالتماس، وتكرار جملة (علّلاني) يؤيد مدي عجز العاشق الأسير في الحب المضني. كما أشار ابن عربي في شرح هذه القصيدة إلي تأثير التكرار حيث يشير إلي الذكر ومراتبه ويذكر هذه الآية الكريمة: ﴿ فَٱذۡكُرُونِيٓ أَذۡكُرۡكُمۡ وَٱشۡكُرُواْ لِي وَلَا تَكۡفُرُونِ ﴾ (بقرة: ١٥٢)، ويقول من ثني الذكر ذكرا بلسان الغيب وذكرا بلسان الشهادة وكرّر التعليل بالتثنية يقول اذكراه لي بذكري له وبذكره إياي وهو حالة فناء العبد عن ذكر ربه بذكره لذكره بربه لربه بلسان عبده، كما قال عليه السلام في الرفع من الركوع فإنّ الله قال بلسان عبده سمع الله لمن حمده.(ابن عربي: ١٣١٢ق، ٧٧)

وفي البيت الثاني عشر:

«عَرِّفاني إذا بَكَيتُ لَدَيها تُسعِداني عَلى البُكا تُسعِداني»

يشرح الشاعر نفسه: إذا بكيت عندها هل تتباكيان معي لبكائي مساعدةً أم لا؟ أي تعلماني من علوم المشاهدة التي عندكما ما يليق بهذا الموطن فإن البكاء من العيون وهي دموع حارّة لأنها عن حزن فهي تكون علوم مجاهدة. (ابن عربي: ١٣١٢ق، ٨٢)

كرّر ابن عربي جملة «تسعداني» للتوكيد كما ردّ العجز علي الصدر ليحدث تنغيماً موسيقائياً لذةً للآذان.

ولردّ العجز علي الصدر بلاغة مثل ما أفاده الجناس، مع أن الصورة هي صورة التكرير والإعادة، يقوي المعاني لإعادة الألفاظ مرة ثانية، كما يجمّل الألفاظ بما يحمله من رنين موسيقي وانسجام. (حسين فريد:٢٠٠٠م، ٢٠١)

ومن خلال تكرار الأفعال والأسماء التي استعملها الشاعر نجد أن ورود الأسماء طغي علي توظيفه للأفعال لأن الشاعر كان بصدد الإخبار والنقل من وقائع ثابتة عنده.

الجناس

والجناس هو «تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعني».(الهاشمي: ١٣٧٣ش، ٤١٣) وهو أحد وسائل الإيقاع الداخلي في النص تتجسد قيمته الفنية من خلال تجانس الحروف مع بعضها البعض وتقاربها في أسماع المتلقين وما تحدثه من ايحاء صوتي مؤثر. هذا من جانب، ومن جانب آخر فتأتي قيمته الفنية من الاختلاف الدلالي للمعنيين المتجانسين وهذا يؤدّي إلى تعميق المعنى الدلالي في ذهن المتلقي. ينقسم الجناس إلي جناس التام وغير التام، إن اتّفق اللفظان في واحدٍ أو أكثر من هذه الأربعة (نوع الحروف، عدد الحروف، وهيئاة الحروف الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيب الحروف مع اختلاف المعني) يسمي تامّاً وإن اختلف اللفظان في واحد من هذه الأربعة يسمّي غير التام. (المصدر نفسه: ٤١٥)

لاشك أن التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلا كاملا أو ناقصا تطرب له الأذن، وتهتزّ له أوتار القلوب والمجنس يقصد اختلاب الأذهان وخداع الأفكار، حيث يوهم أنه يعرض علي السامع معني مكرّرا أو لفظا مردّدا لايجني منه السامع غير التطويل والسآمة، فإذا هو يروع ويعجب، ويأتي بمعني مستحدث يغاير ما سبقه كل المغايرة، فتأخذ السامع الدهشة لتلك المفاجأة غير المتوقعة.(حسين فريد: ٢٠٠٠م، ١٨٦)

ولم يأت الجناس تاماً في هذه القصيدة بل ورد الجناس غير التام بأشكاله المختلفة منها «يكون بزيادة الحرف في الأول ويسمّي مردوفاً» قد ورد في البيت السادس بين (أبي وبي)، وذكر في البيت الثاني بين (شجو وشجاني)، (المصدر نفسه: ٤١٥)، والجناس المضارع «يكون باختلاف رُكنيه في طرفين، لم يتباعدا مخرجاً» (المصدر نفسه: ٤١٧) وجاء في البيت السابع بين (نار ونور) و البيت الثامن بين (عِناني وعِياني)، كما ورد في بيت الرابع عشر بين (مِن وعَن)، ويلحق بالجناس أن يكون اللفظان لهما أصل واحد في اللغة، يسمي جناس الاشتقاق، ويسميه الرماني جناس المناسبة. (حسين فريد: ٢٠٠٠م، ١٨٣) يلاحظ في ثلاثة أبيات: البيت الأول بين (مرضي ومريضة) وفي البيت الثاني عشر بين (بكيتُ وبكا)، وفي

البيت العاشر بين (نتباكي وإبكِ). فكل منهما يتشابهان في الحروف الأصول التي يجمعها أصل لغوي واحد.

ومن الجدير بالذكر أنّ تنوع الأصوات لم يفقد النص دلالته الإيقاعية، واستبدال موقع الحروف إما في وسط الكلمات أم في بدايتها أم في نهايتها يشارك حاسّتَي البصر والسمع ليتأمّل المتلقي في كشف هذا التخالف في جانب تمتعه من الجرس الصوتي الحاصل. واستخدم ابن عربي في هذه القصيدة صنعة الجناس عندما يطلبه المعني ويستدعيه المقام ويقع منه الجناس طوع الخاطر من غير التكلف.

التصريع

هو «جعل العروض مقفاه تقفية الضرب». والعروض هو آخر تفعيلة في الشطر الأول من البيت، والضرب: هو آخر تفعيلة في الشطر الثاني من البيت. وفائدة التصريع هو انه قبل كمال البيت الأول من القصيدة يعلم قافيتها.(حسين فريد:١٩٩٩م، ٢١١) وبعبارة أخري هو توافق شطري البيت الشعري الأول في مطلع القصيدة في الحرف الأخير. وهناك في البيت الأول تلاحظ محسّنة التصريع:

«مَرَضـــي مِـــن مَريضَـــةِ الأَجفـــانِ عَلّلانـــــي بِـــــذِكرِها عَلّلانـــــي»

فالعروض«الأجفانِ» والضرب «علّلاني»، وقد اتفقت العروض مع الضرب في النون المكسورة فحدث بينهما سجع يسمي تصريعاً.

واستخدام التصريع يدلّ علي سعة قدرة الشاعر علي أفانين الكلام.

الطباق

وهو «الجمع بين لفظين متقابلين في المعني».(الهاشمي، ١٣٧٣ش، ٣٨٣)، إن الشيء ونقيضه حين يمتزجان يظهر كل منها ما في الآخر من جمال ورونق، ويؤدي إلي تعميق المعاني.

يلاحظ الطباق في البيت الرابع بين (طلعت وأفلت):

«طَلَعَـــت في العِيـــانِ شَمسـاً فَلَمّـــا أَفلَـــت أَشـــرَقَت بِـــأُفقِ جَنـــاني»

وفي البيت السادس عشر بين (نثر ونظام):

«طـــالَ شَـــوقي لِطَفلَـــةٍ ذاتِ نَثـــر وَنِظـــــامٍ وَمَنبَـــــرٍ وَبَيـــــانِ»

استخدم ابن عربي كلمة «نظّام» بدلا عن النظم مقابل النثر، وفيه نكتة طريفة. رمز ابن عربي إلي بنت شيخه العذراء المسمّي بـ «نظّام». وهذا محسن بديعي يسمّي «إيهام التناسب»، وهو «ما بني علي المناسبة في اللفظ باعتبار معني له غير المعني المقصود في العبارة». (الهاشمي:١٣٧٣ش، ٣٨٤)، ويلاحظ الطباق أيضاً في البيت الخامس والعشرين بين كلمتي (شامية وسهيل):

«هِـــيَ شَـــامِيَّةٌ إِذا مـــا اســـتَهَلَّت وَسُـــهَيلٌ إِذا اســـتَهَلَّ يَمـــاني»

والثريا سبعة أنجم والسهيل نجم واحد، ويمن وشام تقعان في جهتين متقابلتين.

علي الرغم من قلة توظيف الطباق إلا أن دوره في المواضع التي استعمل فيها، لم يقتصر علي الجرس الموسيقي فحسب، بل أبرز تصرف الشاعر في اللغة وحسن اختيارها.

التقسيم

هو أن «يذكر متعدد، ثم يضاف إلي كل من أفراده، ما له علي جهة التعيين.(الهاشمي:١٣٧٣، ٣٩٤)

وفي البيت الثالث عشر:

«وَاذكُرا لي حَديثَ هِندٍ وَلُبنى وَسُـــلَيمى وَزَينَـــبٍ وَعِنـــــانِ»

والبيت الخامس عشر:

«وَاندُبـــاني بِشِعـــرِ قَيسٍ وَلَيلى وَبِمَـــــيٍّ وَالمُبتَلـــــى غَيـــــلانِ»

والبيت السادس عشر:

«طالَ شَـوقي لِطَفلَةٍ ذاتِ نَثـــــرٍ وَنِظامٍ وَمِنبـــــرٍ وَبَيـــــانِ»

يلاحظ صنعة التقسيم، وهذا النمط الأسلوبي يعطي الشعر اشراقاً وسلاسةً، ويظهر ما فيه من مكامن شعورية وتسحر المتلقي وتبرز نوع من المتعة الفنية لدي المستمع.

وفي هذا الحقل لايسعنا إلا أن نقول أن للموسيقي دور هام وخطير في غناء الشعر وأثره، وللموسيقي الداخلية دور بارز في تدعيم الموسيقي الخارجية، تضفي القصيدة روعةً وجمالاً.

٢ـ٤. المستوي النحوي أو التركيبي

هذا المستوي يبحث عن غلبة بعض أنواع التراكيب كالتركيب الفعلي أو الإسمي ونحوهما علي النص، وهنا يبرز دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والانسجام الداخلي عن طريق الروابط النحوية المختلفة.

١ـ٢ـ٤. دراسة الجمل

من الضروري في نظر الأسلوبية دراسة الجملة إذ لاينعقد كلام سواه. ويري النحاة الجملة العربية تتألف من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه. فالمسند إليه هو المتحدث عنه ولا يكون إلا اسماً، والمسند يكون المتحدث به ويكون فعلا واسماً.(السامرائي:٢٠٠٧م، ١/١٤). وظّف ابن عربي في هذه القصيدة كلا النوعين من الجمل الاسمية والفعلية. لكنه استخدم الجملة الفعلية أكثر من الجملة الاسمية. وكما يبدو الجملة الفعلية ركنها فعل وهو أقوي العوامل يدلّ علي زمن يقع فيه المعني، و«الجملة الفعلية يدلّ علي التجدد».(القزويني: د.ت، ٤٣)

جدول تواتر الجمل الإسمية والفعلية

الجملة	عدد التواتر	النسبة المئوية
الفعلية	٤٦	٧٦.٦٦٪
الإسمية	١٤	٢٣.٣٣٪
المجموع	٦٠	١٠٠٪

بلغ عدد الجمل الفعلية في القصيدة ٤٦ جملةً، في حين لم تشكل الجمل الاسمية سوي ١٤ جملةً. أما من حيث التوكيد، فجاء توكيداً لفظياً في البيت الأول بتكرار الفعل: (عَلِّلاني بِذكرِها عَلِّلاني)، وتوكيداً بوقوع الحرف الزائدة بعد إذا الظرفية الشرطية: (فَإذا ما بَلَغتُما الدارَ حُطّا)، وأيضاً: (هِيَ شامِيَّةٌ إذا ما استَهَلَّت)، وكذلك توكيداً بحرف قد التحقيقية: (وَبِأحجارِ عَقلِهِ قَد رَماني). أما من حيث توظيف أدوات النفي فما ورد في النص الشعري.

جدول تواتر الأفعال في القصيدة

الأفعال	عدد التواتر	النسبة المئوية
الماضي	١٩	٤٤.١٨٪
المضارع	١٢	٢٧.٩٠٪
الأمر	١٢	٢٧.٩٠٪
المجموع	٤٣	١٠٠٪

إنّ عدد الأفعال المنتشرة في القصيدة قد بلغ ٤٣ فعلا، وتكشف عملية إحصاء دلالة الأفعال علي الزمن في السياق النصي، عن سيطرة الزمن الماضي علي بقية الأزمنة، فقد دلّت الأفعال علي الماضي ١٩ مرة، بنسبته ٤٤.١٨٪ وهذه النسبة تبين لنا سيطرة الماضي علي

نفسية الشاعر وسيطرة الفعل الماضي تلائم روح القصيدة التي تتراوح بين محورين أساسيين وهما بيان لوله الشاعر ووصف لحضرة الحق. فالفقرة الشعرية في مستواها السطحي ذات نبرة حزن وأشجان تتصاعد عند التعبير عن شكوي الغرام.

ومساواة التراكم الكمّي للفعل المضارع والأمر، تضفي علي النص الشعري جواً من التغيير والتجدّد. وكل فعل أمر ورد في صدر البيت إنما جاء علي طريقة الطلب والتوسل: «قفا بي، عرّفاني، واذكرا لي، واندباني».

أما الأسماء قد تكرّرت ١٢٦ مرة، فهيمنة الأسماء علي الأفعال في القصيدة شيء معتني به. لم يسعنا المجال لدراسة البني الصرفية كلها فنركز علي معادلة بوزيمان Buseman التي تطبّق بإحصاء الأفعال والصفات. هذه المعادلة تعدّ أداةً لقياس أدبية النصوص و تؤشّر علي مدي انفعالية لغتها. وقسمة عدد الأولي علي الثانية وناتج القسمة يكون قيمة عددية. وكلما زادت تلك القيمة كان طابع اللغة أقرب إلي الأدبية والانفعالية. (مصلوح: ١٩٩٢م، ٧٣-٨٣) وبإحصاء الأفعال والصفات في هذه القصيدة، وجدنا أن عدد الأفعال قد بلغ (٤٣) فعلاً، أما الصفات فقد بلغت (٧١) صفةً. وعليه فإن النسبة الأفعال علي الصفات تكون كالآتي:

$$\frac{\text{الأفعال (٤٣)}}{\text{الصفات (١٥)}} = ٢/٨٦$$

ويلاحظ في هذه القصيدة توظيف كمّ كبير من ضمير ياء المتكلم يُعدّ ملمحاً هاماً إذ تبلغ ٢٨ مرة، ويؤكد حضور الذات الشاعرة، ليصبح الشاعر جزءً مندمجاً في الغزل، هذا وقد استخدم الشاعر الضمير للمتكلم في أربعة أفعال فحسب: «أري، بلغتُ، أبكِ، بكيتُ» تتلاءم طبيعة الجو السردي للقصيدة.

والآن سنقتصر في بحثنا هذا علي ذكر أساليب الإنشاء الطلبية التي ظهر بشكل ملفت الانتباه في هذه القصيدة.

٢ـ٢ـ٤. النداء

المنادي هو المطلوب إقباله بحرف النداء، وعلي قول النحاة حرف نداء الياء تستعمل للقريب والبعيد.(السامرائي:٢٠٠٧م، ٢٧٦/٤)

«وأي والهمزة تستعملان إذا كان صاحبك قريباً وإنما كان كذلك من قبل أنّ البعيد والمتراخي والنائم والمستثقل والساهي يفتقر في دعائهم إلي رفع صوت ومده..» (المصدر نفسه)، وقد يؤتي بـ (أي) للتعظيم. (المصدر نفسه: ٢٨٣)

والنداء في أصله يستعمل لخطاب العاقل يفهمه ويصغي، وإذا ماخرج عن هذا المنظور بنداء الأشياء غير العاقلة، سيغير معناه تفهم من السياق بمعونة القرائن، مثل الإغراء، الاستغاثة، التعجب ونحوه. ويعد هذا الأسلوب من الأساليب المهمة التي تسهم في تشكيل الخطاب الشعري. وابن عربي استخدم النداء في أبيات (٥، ٨، ٢٤): في البيت الخامس (يا طُلولاً بِرامَةٍ) نادي الأطلال فغرضه التحير والتضجّر، وفي البيت الثامن (يا خَليلَيَّ) نادي صاحباه في خياله علي عادة الشعراء القدامي فغرضه من النداء الالتماس، وفي البيت الرابعة والعشرين (أَيُّها المنكِحُ الثُرَيّا سُهَيلاً)، بما أنّ «المنكح» معرفة ومعين قبل ندائه فنوديت بـ «أيها» وغرضه الاستغراب.

٣ـ٢ـ٤. الاستفهام

في البيت التاسع عشر:

«هَـل رَأَيـتُم يـا سـادَتي أَو سَـمِعتُم أَنَّ ضِـــدَّينِ قَـــطُّ يَجتَمِعـــانِ»

وظّف ابن عربي في موضع واحد أداة استفهام «هل»، وهي مختصة بالتصديق، والتصديق هو ما يجاب عنه بـ «نعم» أو «لا» بخلاف أدوات الاستفهام الأخري. (السامرائي:٢٠٠٧م، ١٩٩/٤) وهنا تخرّج «هل» عن معناه الحقيقي إلي معني التعجب.

وفي البيت الرابع والعشرين:

«أَيُّهـــا المـــنْكِحُ الثُرَيّـــا سُـــهَيلاً عَمـــرَكَ اللَـــهَ كَيـــفَ يَلتَقِيـــانِ»

خرجت حرف «كيف» الموضوعة للاستفهام وأتت للاستبعاد.

والاستفهام أسلوب ثري يثير في النفس حركةً ونشاطاً ويشارك المخاطب في ما يحسّ ويشعر ولذا له أكثر بلاغة من الكلام الصريح.

٣ـ٤. المستوي البلاغي

أما في المستوى البلاغي فيهتمّ المحلّل الأسلوبي بدراسة استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية، ودراسة هذه التصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب، فالشاعر الرومانسي مثلا تستمد ألفاظه من الطبيعة

الجامدة والحية... ويدرس المحلل الأسلوبي في هذا المستوى أيضا طبيعة الألفاظ وما تمثله من انزياحات وعدول في المعنى.

ومن هذا المنظور الثلاثي نستطيع القول إن الأسلوبية ترسم تأملها لعالم النص الأدبي رسماً تتعدد فيه القراءة، أحدهم يقرأ النص قراءة أسلوبية صوتية والآخر يقرأه قراءة أسلوبية تركيبية نحوية والثالث يقرأه قراءة أسلوبية دلالية جمالية.

٤ـ٣ـ١. الاستعارة

الاستعارة هي مجاز تكون علاقتها المشابهة (التفتازاني:١٤١١ق، ٢٢١). استعار الشاعر في البيت الثاني «الحمام» لمحبوبته:

«هَفَتِ الوُرقُ بِالرِياضِ وَناحَت شَجوُ هذا الحَمامِ مِمّا شَجاني»

كما استعار لها «الشمس» في البيت الرابع: «طَلَعَت في العِيانِ شَمساً فَلَمّا أَفلَت أَشرَقَت بِأُفقِ جَناني»

و«الغزال» في البيت السادس:

«بِأبي ثُمَّ بي غَزالٌ رَبيبٌ يَرتَعي بَينَ أَضلُعي في أَمانِ»

علي سبيل الاستعارة التصريحية.

وفي البيت الثاني، لقد استعار الشاعر «الورق» للأرواح في البرزخ علي سبيل الاستعارة التصريحية، وكلمة «هفت» بمعني «طارت».

وفي البيت الحادي عشر:

«الهَوى راشِقي بِغَيرِ سِهامٍ الهَوى قاتِلي بِغَيرِ سِنانِ»

استعار كلمة «قاتلي» للهلاك، وكلمة «راشقي» للضغط الذي حدث للقلب.

وفي البيت الرابع عشر:

«ثُمَّ زيدا مِن حاجِرٍ وَزَرودٍ خَبِّرا عَن مَراتِعِ الغِزلانِ»

عبارة «مَراتِعِ الغِزلانِ» استعارة لمكان المحبوبة.

وفي البيت الواحد والعشرين:

«وَالهَوى بَينَنا يَسوقُ حَديثاً طَيِّباً مُطرِباً بِغَيرِ لِسانِ»

استعار الشاعر «السّوق» للهوي علي سبيل الاستعارة المكنية، فقد شبّه الهوي بإنسان يتحدّث. ويلاحظ أنّ صنعة الاحتراس توجد في عبارة «بغير لسان» وهي إطناب ويطلق عليه أيضاً التكميل. ويؤكد الشاعر علي أنّ الحوار باطني.

في البيت الثاني والعشرين:

« لَـرَأَيتُم مـا يَـذهَبُ العَقـلُ فيـهِ يَمَـنٌ وَالعِـراقُ مُعتَنِقـانِ»

كلمة «يعتنقان» استعارة تصريحية، يقصد بها انتهاء الفراق وتأتّي الوصال.

وفي البيت الثالث والعشرين:

«كَـذِبَ الشـاعِرُ الَّـذي قـالَ قَبلـي وَبِأحجـارِ عَقلِـهِ قَـد رَمـاني»

عبارة «أحجار عقله» استعارة مكنية.

٢ـ٣ـ٤. الكناية

الكناية في اللغة مصدر كنيتُ بكذا عن كذا أو كنَوْتُ إذا تركت التصريح به. وفي الاصطلاح «لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه». (التفتازاني:١٤١١ق، ٢٥٧) وتنقسم بحسب المعني المشار إليه إلي ثلاثة أقسام: كناية عن صفة أي عن معني، وكناية عن موصوف أي الذات و كناية عن نسبة أي نسبة الصفة إلي الموصوف أو نسبة المعني إلي الذات. (ربيع: ٢٠٠٧م، ١٠٥)

في البيت الأول:

«مَرَضـي مِـن مَريضَـةِ الأَجفـانِ عَلّلانـي بِذِكـرِهـا عَلّلانـي»

كني الشاعر بـ «مريضة الأجفان» عن صفة جمال عين المحبوبة.

وفي البيت الثالث:

«بِـأبي طَفلَـةٌ لَعـوبٌ تَهـادى مِـن بَنـاتِ الخُـدورِ بَـينَ الغَـواني»

كني بـ «بنات الخدور» عن موصوفة وهي النساء الحسناوات.

٣ـ٣ـ٤. المجاز

في البيت الخامس:

«يـا طُلـولاً بِرامَـةٍ دارِسـاتٍ كَـم رَأَت مِـن كَواعِـبٍ وَحِسـانِ»

«طلول» بمعني ديار المحبوبة مجازٌ وعلاقته محلية.

وفي البيت الثاني والعشرين:

«لَـرَأَيتُم مـا يَـذهَبُ العَقـلُ فيـهِ يَمَـنٌ وَالعِـراقُ مُعتَنِقـانِ»

كلمتي «يَمَنٌ» وَ«العِراقُ» مجازان وعلاقتهما محلية، حيث يكني الشاعر باليمن عن نفسه وبالعراق عن المحبوبة.

٤ـ٣ـ٤. الالتفات

هو «الانتقال من كلّ من التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلي صاحبه لمقتضيات ومناسبات». (التفتازاني، ١٤١١ق، ٢٨٤)

لقد التفت الشاعر عن الخطاب إلي الغيبة حيث ينادي الطلول مخاطباً ثم رجع إلي الغيبة بكلمة «رأت».

٥. النتائج

في ضوء ما سبق تمّ الحصول علي النقاط التالية:

في المستوي الصوتي تتنوع القصيدة بين الأصوات المجهورة والمهموسة وإن كانت الأصوات المجهورة غالبة علي جو القصيدة للتعبير عن أحزان الشاعر وأشواقه، وهذا ما يتناسب مع موضوع الغزل العرفاني، وربما غلبة الأصوات المهجورة على المهموسة تدل علي رغبة الشاعر في تفجير آلامه ومعاناته، وبث شوقه وحنينه.

علي مستوي الشكل الموسيقي الخارجي تبع ابن عربي طريقة الشعراء القدامي فقد اختار وزن «الخفيف» إطارا إيقاعياً ليصب فيه تجربته الشعرية. وهذا الوزن كما وُصفَ ينحو في إيقاعه نحو الفخامة، واستعمل قافية واحدة ملتزماً بذلك البحور الخليلية واختار حرف الروي «النون» وهي من الحروف المجهورة تتميز بشدة والقوة ليعبّر من خلالها ما يريد. وهذا الاختيار يوحي إلي اهتمام الشاعر بالجانب الموسيقي وما يتركه هذا الحرف من رنينٍ لبيان إحساسه ولوعة حبه الإلهي. واعتمد ابن عربي في مستوي الموسيقي الداخلية علي ظاهرة التكرار بأشكالها المختلفة، حيث أراد من خلالها توكيد الفكرة وثباتها في ذهن المتلقي.

وفي المستوي الدلالي، الأستعارة أكثر توظيفاً من قبل الشاعر بالنسبة لسائر المحسّنات البيانية، وهذا يتناسب موضوع القصيدة إذ هي تختص بالكتابة العرفانية فأغلب علاماتها مستعارة من معجم العاطفي الحسي التي يتداولها شعراء الغزل العرفاني، وصنعة الاستعارة تعدّ من

أقوي عناصر التصوير وهذا يبين خيال الشاعر الواسع، كما استخدم المجاز والكناية في جانبها وإن كانت قليلة وترك التشبيه. ومن الألوان البديعية المرتبطة بالموسيقي الداخلية لاحظنا الجناس ورد العجز إلي الصدر والتصريع، أما الطباق فأضفى على النص شيئا من الزخرفة والتزيين، سواء من حيث معناه، أو من حيث شكله ومبناه.

وفي المستوي التركيبي فقد تراوحت وتنوعت القصيدة بين الجمل الفعلية والاسمية، وإن هيمنت الجمل الفعلية علي الإسمية أما بالنسبة للزمن، فطغي الفعل الماضي علي القصيدة، وبما أن صيغة الماضي تفيد وقوع الحدث في الزمن الماضي واتمامه فقد استخدمها الشاعر لسرد الأحداث الماضية ونجد ذلك عندما تحدث عن هجر المحبوبة له، وفراقها. وصيغة المضارع تفيد احتمال حدوث الشيء في الزمن الحاضر، لذلك نجد أن الشاعر استخدمها تأملا منه في وصال هذا المهجور وعودته. واستخدم صيغة الأمر ليطلب المساعدة علي تحمل أحزان الفراق. ومن الملفت النظر أن استعمال صيغة المضارع والأمر مساويان، وقد عمل تكثيف الأفعال علي بث شيء من الحركية والتجدد في النص. وحصلنا علي نسبة الأفعال علي الصفات عن طريق معادلة بوزيمان وهي ٢.٨٦٪، تدل علي أدبية النص. وعلي أية حال قد اتّضح أنّ البحث الأسلوبي في مستوياته الثلاث منهج هامّ وملائم لدراسة النص الشعري وكما لوحظ استخدامه لدراسة هذا الغزل أدّي إلي الكشف عن دلالاته المكنونة والجميلة.

قائمة المصادر والمراجع

إن خير ما يبتدئ به القرآن الكريم

١) ابن خلدون، عبد الرحمن (٢٠١٠م)، المقدّمة، ط.١، القاهرة، دار بن الجوزي.

٢) ابن رشيق القيرواني (١٩٨١م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط.٥، بيروت، دار الجبل.

٣) ابن منظور، محمد بن مكرم (١٤١٤ق)، لسان العرب، ج ١، ط.٣، بيروت، دار صادر.

٤) ابن عربي، محمد بن علي (١٣١٢ق)، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، بيروت، المطبعة الإنسية.

٥) ابن قتيبة الدينوري، ابو محمد عبدالله بن مسلم (١٩٨٢م)، الشعر والشعراء، تحـ. أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف.

٦) إسماعيل صيني، محمود (١٤١٤ق)، المكنز العربي المعاصر، ط.١، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون.

٧) أنصاري، حسين (٢٠١٦م)، العرفان الإسلامي، تعريب محمد باقر الفاضلي، الجزء الأول، ط.١، بيروت، دار إحياء التراث العربي.
٧) أنيس، ابراهيم (١٩٥٢م)، موسيقي الشعر، ط.٢، مكتبة الأنجلو المصرية.
٨) التفتازاني، سعد الدين (١٤١١ق)، مختصر المعاني، ط.١، قم، دار الفكر.
٩) ـــــــــــــــ (١٩٧٥م)، الأصوات اللغوية، ط.٥، القاهرة، دار الطباعة الحديثة.
١٠) بيرجيرو (١٩٧٢م)، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، د.ط، د.م، مركز الانماء الحضاري.
١١) حسين فريد، عائشة (٢٠٠٠م)، وشي الربيع بأنواع البديع في ضوء الأساليب الأدبية، د.ط، القاهرة، دار قباء.
١٢) خفّاجي، محمد عبدالمنعم وآخرون (١٩٩١م)، الأسلوبية والبيان العربي، ط.١، الدار المصرية اللبنانية.
١٣) ربيع، محمد (٢٠٠٧م)، علوم البلاغة العربية، ط.١، الأردن، دار الفكر.
١٤) رجب، مصطفي (١٩٩٩م)، دراسات لغوية، ط.١، منارة الاسكندرية للنشر والتوزيع.
١٥) الزين، سميح عاطف (١٩٨٨م)، ابن عربي دراسة وتحليل، ط.١، بيروت، دار الكتب العربية.
١٦) سالمان، محمد (٢٠٠٤م)، الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية)، ط.١، الإسكندرية: العلم والإيمان للنشر.
١٧) شايب، أحمد (١٩٩١م)، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط.٨، مكتبة النهضة المصرية.
١٨) شكري عياد، محمود (١٩٩٢م)، مدخل إلي علم الأسلوب، ط.٢، مكتبة لسان العرب.
١٩) الطيب، عبدالله (١٩٧٠م)، المرشد إلي فهم أشعار العرب، بيروت: دار الفكر.
٢٠) فضل، صلاح (١٩٨٥م)، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، الطبعة الأولى، القاهرة، الهيئة المصرية للكتّاب.
٢١) القزويني، جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة، www.al-mostafa.com.
٢٢) كراهام هاف (١٩٨٥م)، الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، ط.١، بغداد، دار آفاق عربية.
٢٣) المسدّي، عبدالسلام (١٩٧٧م)، الأسلوبية والأسلوب، ط.٣، طرابلس ، الدار العربية للكتّاب.
٢٤) ـــــــــــــــ (١٩٨٣م)، النقد والحداثة، ط.١، بيروت، دار الطليعة للنشر.

٢٥) مصلوح، سعد (١٩٩٢م)، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط.٣، القاهرة، عالم الكتب.
٢٦) مطهري، مرتضي (١٣٧٣ش)، عرفان حافظ، چاپ ٢١، طهران، صدرا.
٢٧) ـــــــــــــ (١٣٦٢ش)، خدمات متقابل اسلام و ايران، ط.٣٧، طهران، صدرا.
٢٨) الملائكة، نازك (١٩٦٧م) ، قضايا الشعر المعاصر، ط.٣، بغداد، منشورات مكتبة النهضة.
٢٩) نظام طهراني، نادر (١٩٩٢م)، العروض العربي،ط.١، طهران، جامعة العلامة الطباطبائي.
٣٠) الهاشمي، محمد علي (١٩٩١م)، العروض الواضح وعالم القافية، ط.١، سوريا، دار القلم.
٣١) وغليسي، يوسف (٢٠٠٧م)، مناهج النقد الأدبي، ط.١، الجزاير، آفاق المعارف.