

الأبعاد النفسية للإيقاع الصوتي في لزوميات أبي العلاء المعري

The psychological dimensions of the vocal rhythm in the necessities of Abi Al-Ala Al-Maari

عمرو عيلان

جامعة عباس لغرور

خنشلة / الجزائر

Ailaneomar@gmail.com

مليكة عباسي*

جامعة الشيخ العربي التبسي

تبسة - / الجزائر

Mimimalik1981@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/10/22 تاريخ القبول: 2024/11/13 تاريخ النشر: 2024/12/20

الملخص:

تعد دراسة الإيقاع الصوتي في ديوان لزوم ما لا يلزم دراسة مهمة، خاصة أن نصوص الديوان قائمة على الصوت، ما شكل في الديوان إيقاعا داخليا ذي أبعاد ودلالات نفسية انطلاقا من البنى الإيقاعية المتاحة فيه، وفي هذا المقال سنتطرق إلى علاقة الصوت بالبنية النفسية العلائية، أو الأبعاد النفسية للإيقاع الصوتي في ديوان لزوم ما لا يلزم من خلال هذا الصوت، انتشاره، توزيعه، تكراره، وترجييعه، لأن ذلك مرتبط بلا شعور أبي العلاء.

ثم إن أغلب إيقاعاته تراتيل ليل مظلم عاشه في عماءه، فعزفه في لزومياته، فاكتنفها الغموض والتبرم من الدنيا ومن فيها.

الكلمات المفتاحية: التكرار، الهندسة الصوتية، الإيقاع، الصوت، الانغلاق

Abstract:

The study of phonetic rhythm is considered as an important study in the poetry collection (Louzoum ma la Yalzam), especially since the texts of the poetry collection are based on sound, which formed an internal rhythm in the poetry collection with dimensions and psychological connotations based on the rhythmic structures available there.

In this article, we will discuss the relationship of sound with the psychological aspect of Al Alayah, or the psychological dimensions of sound rhythm in the poetry collection, through sound engineering, propagation,

* المؤلف المراسل.

distribution, its repetition and echo, as this is related to the sentiment of Abu Al-Ala.

Keywords: Repetition acoustic engineering, Rhythm, Sound, Introversion, Extroversion.

مقدمة:

يعد الإيقاع القلب النابض للقصيدة الشعرية، إذ لا يمكن فصل جسدها عن عضو الحياة فيها؛ فالإيقاع يمنح القصيدة الحياة والاستمرار لأنه العنصر الفعال الذي يجعل عملية التفاعل مكتملة بينها وبين المتلقي وبذلك يفتح باب القراءة والتأويل انطلاقاً من بنيتها الإيقاعية؛ يضاف إلى ذلك أنه يتميز بالتعدد والتنوع، فهو غير ثابت لأنه مرتبط بالعلاقات بين الأشياء في أمور كثيرة إنه «يقوم على الارتفاع والانخفاض، والصعود والهبوط، والشدة واللين والبساطة والتركيب والسرعة والتباطؤ والاختلاف والانتلاف»⁽¹⁾

وقبل الغوص في اصطلاحات الإيقاع نعرج في لمحة على مفهومه اللغوي فقد، عزّفه ابن منظور أنه: «من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألفان ويُبَيِّنُها»². وورد في تعريفه أيضاً أنه: «من مصدر وقع النقر على الطبلّة باتفاق مع الأصوات والألفان»⁽³⁾.

ثم إن الإيقاع يصدر من ذات شاعرة أو من نفس متقلبة فقدت توازنها تجاه مثيرات عدة، وهذا ما يؤكد أيضاً مرونته: وهو قابل أيضاً للتوسيع أو التضيق حسب السياقات المتاحة للنفس الشاعرة والتي عزف عليها المبدع قصيدته إنه «يتجاوز حدود الواقع ويسري في عالم الفنون فيشكل سرها فيتجلى في الشعر انسجاماً بين الأصوات، يحول المفردات من كائنات جامدة ذات دلالة محدودة إلى كائنات حية متألقة تستطيع التوغل في أعماق النفس الإنسانية والكشف عن مكونات الروح وخبايا الذاكرة»⁽⁴⁾.

وعليه فإن الإيقاع انعكاس للنفس والروح بطريقة الكلمة والحرف، فالجو النفسي الذي يعيشه الشاعر ويحياه، يفرض عليه صوغ نفسه في قالب يحتويه الإيقاع، فمتى عزف أوتار الحزن كان التردد والترجيع الإيقاعي حزينا ومتى عزف الألف تألم الإيقاع «فثمة إيقاع عضوي في الشعر يكون أساس الحركة النفسية والدلالية فيه، وهو يجمع ويصهر، ويضم العناصر ويحركها، ويدفعها في تموجات صوتية، لتتبع وتتناق، وتندفع بعد ذلك لتتلاقى وثمة إيقاع صاخب، وثمة إيقاع خفي دفين، ومن هنا تختلف قصيدة عن أخرى وعمل أدبي عن آخر وإن كانا متفقين في الوزن والقافية»⁽⁵⁾.

فالإيقاع بهذا الاصطلاح أوسع من الوزن ويحتويه لارتباطه بنفس متقلبة. وفي هذا البحث نميز علاقة الإيقاع بالنفس العلانية من خلال ديوان لزوم ما لا يلزم (اللزوميات): وهو ديوان ضخم قائم على أساس الصوت حيث ألزم الشاعر نفسه فيه ما لا يلزمه الشعراء عادة، لأنه التزم فيه كلفا عديدة «وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كلف، الأولى أنه ينظم حروف المعجم عن آخره، والثانية أنه يجيء رويه بالحركات الثلاث والسكون بعد ذلك والثالثة أنه لزم مع كل روى فيه شيء لا يلزم من ياء أو تاء أو غير ذلك من الحروف»⁽⁶⁾. وانطلاقاً من كون الديوان أساسه الصوت فإن الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي أهم ما يمكن دراسته فيه، لكن الإلزام والالتزام بما لا يلزم يحيلنا إلى أن هناك تجربة نضجت واستوت في نفس أبي العلاء حتى يصهرها ويخرجها في هذا الديوان ومن هذا المنطق يمكن أن نطرح الإشكالية التالية:

إلى أي مدى يمكن اعتبار هذه اللوازم الصوتية والعروضية تعبيراً عن نفس أبي العلاء؟ هل يمكن اعتبار هذه اللوازم الصوتية ذات بعد نفسي؟ هل يمكن ربط اللوازم الصوتية بالبنية النفسية العلانية؟ إن تمظهر الإيقاع الصوتي في ديوان لزوم ما لا يلزم طاع على الديوان وهو أساسه يحيل إلى دراسة الأبعاد النفسية من خلال: إيقاع الصوت- وإيقاع التكرار.

أولاً/ إيقاع الصوت

إن رصد الدلالات النفسية الدفينة من النص الشعري مرتبط باستثمار إيقاع الصوت، فهو أهم مكون من مكونات البنية النصية في اللزوميات، على اعتبار أن الإيقاع الصوتي يعتمد على الترجيع الجمالي للصوت داخل البيت وعلى ذلك تتابع المقنن الذي ينبعث منه موسيقى معبرة، مرتبطة بحالة الباحث والذي يحدث نقراً وجمالاً في أذن المتلقي فيتشارك الشاعر والمتلقي في الأحاسيس والمشاعر والتجربة (قال الشاعر الحق هو الذي تنضج في نفسه تجربته»⁽⁷⁾.

ومن خلال الإيقاع يصل المتلقي إلى تجربة الشاعر فيتفاعل لتفاعله وينفعل لانفعاله «والشعور بالإيقاع في القصيدة يجعلنا نتحسس الأجواء الشعرية لها، وربطها بالحالة النفسية للشاعر أثناء صياغته لها، فتكون العلاقة بين المتلقي والقصيدة علاقة إحساس

وتذوق وشعور بعالم القصيدة وما يكتنفه من مؤثرات فنية وفكرية ومادية وروحية قائمة على أساس النظام»⁸.

إن خلاصة تجارب حياة المعري لخصها في ديوانه لزوم ما لا يلزم وهو الذي عبر فيه عن معاناته النفسية وقيودها، فقيدها بقيود الصوت والنظم على جميع حروف المعجم، وعزف فيه كل معزوفات الألم التي قضمت ظهره وأنهكت كيانه فيقول:

أَلُو الْفَضْلِ فِي أَوْطَانِهِمْ غُرَبَاءُ *** تَشِدُّ وَتَنَأَى عَنْهُمْ الْقُرَبَاءُ
فَمَا سَبَّأُوا الرَّاحَ الْكَمَيْتَ لِلذَّةِ *** وَلَا كَانَ مِنْهُمْ لِلْخِرَادِ سِبَاءُ
وَحَسْبُ الْفَتَى مِنْ ذِلَّةِ الْعَيْشِ *** أَنَّهُ يَرَوْحُ بِأَدْنَى الْقَوْتِ وَهُوَ حِبَاءُ⁹

شرح طه حسين هذه الأبيات: «لله أهل الفضل والعلم ما أجدرهم بالرحمة وأخلقهم بالبراء، إني لأراهم غرباء في بلادهم مجفورين من أقاربهم، منبوذين من ذوي معرفتهم، وإني لأرى الفقر قد ضرب عليهم رواقه، وألقي عليهم كلكله، فحرّمهم لذة الأغنياء، بسبأ الخمر وسي النساء، وبالع في إذلالهم والغض من أقدارهم، حتى إن أحدهم لينال أقل القوت وأدنى العيش فيحسبه عطاء موفورا أو نعمة مسبغة عليه»⁽¹⁰⁾

هذا شرح لما هو ظاهر لكن بالغوص في أعماق الأنا المتألمة التي تعبر كناية لا صراحة فالغربة والجفاء في نفس أبي العلاء.

فاستعماله لـ (غرباء و قرياء) يظهر التقارب بين صوتي الغين المضمومة والقاف المضمومة، يفترض أن يكون قرباً لأبي العلاء من أهله ورفعة له بينهم كما الرفع في: (الغين والقاف)، لكن التوافق والتطابق في (رباء ورباء) عمق الألم عنده فلا التقارب والضم والتطابق في غرباء وقرياء قربه من أهله ولا رفعه بينهم، فاجتمع غرباء وقرياء على الفرقة والابتعاد مما مكن الألم والغربة النفسية والحرمان الروحي من أبي العلاء.

وبفتح روي الهمزة المسبوق بمد الفتح ينفّث لأبي العلاء المجال فسيحاً حتى يتأوه في لوعة الغربة وكأن به يئن في صوت النون المكسورة في "أوطانهم" والساكنة في "تنأى" ليجتمع الأئين مع الخاطر المكسور المتأوه الغريب في (غرباء) رغم أنه مع القرياء في "أوطانهم- وتنأى"؛ فالغربة في الوطن أشدّ عذاباً من غيرها وهذا ما عمق الألم ألم الغربة النفسية المعزوفة، فاجتمع الفقر والغربة في نفس أبي العلاء:

وَحَسْبُ الْفَتَى مِنْ ذِلَّةِ الْعَيْشِ *** أَنَّهُ يَرَوْحُ بِأَدْنَى الْقَوْتِ وَهُوَ حِبَاءُ¹¹

ويقول أيضا:

وَزَهْدَنِي فِي الْخَلْقِ مَعْرِفَتِي بِهِمْ *** وَعِلْمِي بِأَنَّ الْعَالَمِينَ هَبَاءٌ
وَكَيْفَ تَلَا فِي الَّذِي فَاتَ بَعْدَمَا *** تَلَفَعَ نِيرَانَ الْحَرِيقِ أَبَاءُ¹²

يصرح أبي العلاء أنه هو من زهد في قريتهم لمعرفته بحقيقتهم، وكأن بأبي العلاء يحاول إخفاء ألمه وغرْبته التي كان يلح لها فقط في الأبيات السابقة حين كان يسندُها إلى ضمير الغائب، محاوله منه لتغيب أناه عن معانيها، فيأتي تصريحه في هذه الأبيات ليثبت انتماءه إلى ضمير الغائب فيها، فهو يعزف الانطواء والعزلة بعدما خبر ببني جنسه أنهم لا شيء، فيقع في تناقض من أمره، فبعدما عرض أن الأهل والأقارب هم من أعرض عنه، يعرض في هذا الموضع أنه من اختار الانطواء والعزلة بعد معرفته لحقيقتهم، وساوى بين ضدين في المجتمع في قوله: (علمي بأن العالمين هباء) فتوزع صوتي العين والهاء في. زهدني- معرفتي- علمي- العالمين- هباء - على مستوى البيت أظهر تركيز أبي العلاء على تركه في الهاء المضعفة في. زهدني. للخلق بعد معرفته في سكون وثبات في حرف العين الساكنة في- معرفتي- معللا ذلك بأنه يعلم أن العالمين لا يساؤون شيئا مما عنده، فالإيقاع الطويل في ا- لعالمين - في صوت العين الممدودة مد الألف ليشمل كل البشر فهم متساوون في - هباء- يظهر هذا المعنى في تقارب صوت العين الممدودة والهاء المفتوحة والهمزة المطلقة بالضم.

فقد يكون فقدان البصر لدى الشاعر ساوى كل الأضداد في ظلمة عماء، فيعزف هذه الظلمة تناقضا وتشاؤما وحيرة وألما « ولأن فقد البصر كان وجيعة أبي العلاء الأساسية فقد اتجه إلى عالم الأصوات والموسيقى والإيقاع في شعره، استعاضة عن فقد البصر، فجاءت أوزانه وقوافيه وإيقاعاته ومصادر الموسيقى في شعر كافة، مجسدة بصدق عوامل اندفاعه إليها، ومؤكدة جهاد أبي العلاء لعجزه، ورغبته الشديدة في عزلة واقية لا يبدو من خلالها شيء من كل هذه التجاعيد النفسية»⁽¹³⁾

ثانياً / إيقاع التكرار

الإيقاع في الشعر خاصية جوهريّة فيه، إن ظاهرة التكرار تغطي على معظم النصوص العلانية خاصة في ديوانه لزوم ما لا يلزم، حتى عد التكرار فيه ظاهرة أسلوبية، من النقاد من أرجعها إلى كونه ضريراً.

غير أن هذا التكرار له أبعاد أخرى و أغراض ما بين الجمالية والنفعية عند بعض الدراسين « تتجلى وظيفة التكرار في القيمتين معا وذلك باستغلال فضاء القصيدة شكلا ومعنى وتوزيعا، فالتوزيع الذي أساسه الانتشار هو بنية تقوم على النظام والتناسق والسيمترية الهندسية، وتوزيع الحروف في فضاء الصفحة فنحصل على مبنى وفق شكل مرئي موح وإذا ارتبطت بالمعنى كان زيادة فيه ويغدو شكل القصيدة ذو وظيفة وقيمة جمالية»⁽¹⁴⁾. إن عنصر التكرار في ديوان لزوم ما لا يلزم يشكل بتوزيعه وانتشاره إيقاعا خاصة ميز الديوان عن غيره، فعنصر التكرار نتج عنه هندسة صوتية ينبعث منها إيقاع داخلي خاص يعبر عن رنين غامض يصدر من نفس أكثر ما يمكن القول عنها أنها غامضة يائسة، سكن لا شعورها اغتراب وقطيعة جعل من صاحبها يعتزل كل شيء عدا الفكر واللغة الذين أفاد بهما اللغة والأدب «التكرار الصوتي أسلوب يصور الانفعالات النفسية ويسلط الضوء عليها، وذلك لارتباطه الوثيق بالوجدان لأن المتكلم لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه، ولا يكرر إلا ما يهدف إلى نقله إلى نفوس مخاطبيه»⁽¹⁵⁾.

ينتشر التكرار في الديوان مشكلا هندسية صوتية موزعة على مستوى البيت أو القصيدة بأكملها في مواضع مختلفة تنوعت الهندسات الصوتية كما قسمها جوزيف ميشال شريم في دراسته الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة وهذه التنسيقات نوردها بهذا الترتيب حسب تواردها في الديوان :

1. الهندسة الخاتمة

ويقصد بها انتشار وتكرار الصوامت في آخر كل شطر من البيت، معنى ذلك أن التكرار يقع بين خاتمة الصدر وخاتمة العجز، والتكرار بهذا المعنى قد يكون تكرارا في اللفظ والمعنى وأحيانا يكون تكرارا في اللفظ واختلاف المعنى، وهذا النوع توارد في الديوان بكثرة « إعادة لأصول الدال والمدلول بالشكل نفسه مع الاختلاف في الدلالة غير أن هذا النوع لم يكن لمجرد التكرار وإنما كان مولدا لإيقاع موسيقي متميز»⁽¹⁶⁾. يقول الشاعر:

إِنَّ دَمْعِي نَبْعٌ وَمَا الْعُودُ نَبْعٌ *** وَحَوَانِي مِنْ مَنَزْلِ الْهَيْمِ رَبْعٌ
نَلْ يَسِيرًا مَنِّي وَلَا تَسْبَعْنِي *** فِي نَوَالِي فَإِنَّ ظَمْئِي سَبْعٌ
وَالسَّجَايَا شَتَّى فَلَا يَقْنِصُ الْيَ *** ثُ هَزْبَرًا وَالْهَرُّ لِلْفَارِ سَبْعٌ¹⁷

يعزف الشاعر تراتيل حزينة، بتكرار وتواترا (دمعي، نبع، نبع، ربع) وكأن به يصدر صوتا حزينا مصاحبا لجريان دمعه وانسكابه، لكن الشعور بالوحدة والقائلة والسجون التي عانى منها الشاعر لم تترك له مجالا فسيحا حتى أن الهموم انتهت به في منزل الهم، فاجتمعت وتراكمت عليه في (ربع)، فكانت هندسة (ربع- نبع) خاتمة لاستقرار الألم والتشاؤم المغلق، ثم يورد في البيت الموالي صوتا يظهر في الأئين الحاد في صوت النون المضعفة (تسبعني)، وظهور معنى الملازمة أي ملازمة الألم لنفس الشاعر حتى أصبح أكثر من نصف حياته أو ثلثها في اختتامه (تسبعني- سبع).

فهو يعزف فيها نكران الجميل وملازمة الألم وكأن به يربط السبب بالمسبب في هذه المعروفة التي تواترت فيها حروف الغنة من (ميم ونون)، مما ساعد على إخراج رنين حزين من تقاطر الدموع وانهمارها، ونكران الجميل، وملازمة الألم لنفس الشاعر كملاءمة هذه الأصوات للبكاء والحزن ومعاني النهاية « لا يمكن إقصاء إيقاع المفردة الشعرية عن محتواها الدلالي»⁽¹⁸⁾

وفي سياق الهموم والتبرم من الدنيا، وتساوي كل الأضداد في نفس أبي العلاء يورد:

لِي الْفَرَسَيْنِ لَا فَرَسِي رِهَانٍ *** أَوِ الْجَمَلَيْنِ لَيْسَا كَالْجَمَالِ
فَلَا يُعْجَبُ بِصُورَتِهِ جَمِيلٌ *** فَإِنَّ الْقُبْحَ يُطَوِّى كَالْجَمَالِ
بِلا مَالٍ عَنِ الدُّنْيَا رَحِيلِي *** وَصُغْلُوكَا خَرَجْتُ بِغَيْرِ مَالٍ¹⁹
ويقول أيضا:

عَجِبْتُ لَهُ فَتَبَّأَ لِي وَتَبَّأَ *** لَغَيْرِي إِنْ جُمِعْنَا لِلتَّبَالِ²⁰

فالمائلة القائمة بين قول الشاعر (جميل- كالجمال) (بلا مال- رحيلي- بغير مال) مماثلة في نوع الوحدات الصوتية ومواضعها، لكن الإيقاع الطويل في مد الحركات التي تسبق حرف الميم ويتوسط بين صوتي الميم واللام المكرر في الأبيات تكسر معنى الجمال، يساوي بين القبح والجمال وبين الغني والفقر لتتوسط لفظة "رحيلي" بين الأضداد السابقة لتجمعها في معنى الزوال والموت، ويظهر معنى الخلاص والنهاية في جمعه بين معنى الدعاء بالهلاك ولا جدوى من الدعاء به فهو خاتمة محتومة لا محال في (تبا- تبالي).

فلا جدوى من الدعاء بالهلاك فإلهلاك بغير دعاء يجمع الخلق ويساوي بينهم دون عناء فظهرت جوانب البيت منغلقة انغلاق المعنى.

والملاحظ أن توارد هذا النوع من الهندسة مهمين على غرار الهندسية الإيقاعية بالمقارنة مع أنواع الهندسات الأخرى، وقد يعزى ذلك إلى كونها تظهر معنى الانغلاق أي انغلاق جانبي البيت الشعري الصدر والعجز، يحيلنا ذلك إلى انغلاق الشاعر على نفسه وإيمانه بالعزلة والنفور من الدنيا وانتظاره الخاتمة بعد الرحيل منها بعد أن عد الدنيا حفلة تنكيرية حضورها أبطال زائفون.

2. الهندسة الإيقاعية:

وهي تكرار الصوامت في مقاطع نبرية في القصيدة، ويعد هذا النوع من الهندسة، النوع المهيمن على جميع أنواع الهندسات الأخرى، فقد شكلت حركة جمالية انعكست من اللوازم التي ألزم الشاعر بها نفسه، ومن أشكالها تكرار حرف الروي في القصيدة العمودية، وقد أتقن أبو العلاء استخدامه حتى عد ديوانه لزوم ما لا يلزم معجماً أساسه الروي، ويعرف الدكتور تبرماسين عبد الرحمان الحركة الإيقاعية على أنها «خط إيقاعي ذو سرعة متميزة إما بالثقل أو الخفة في نظام متعاقب خلال زمن ويجسد صوراً فنية مختلف أو متكررة ومرتبطة بشكل يعتمد على مبدأ المعاودة وعلى توالي الأنغام وهي وليدة الإيقاع» (21)

وهذا التوزيع الصوتي يعد الظاهرة المميزة لديوان لزوم ما لا يلزم، ولهذه الهندسة وزنها في إقامة علاقة حميمة بين الصوت والمعنى وبين الصوت والدلالة والأخيلة، وقد يلجأ إليه الشاعر للتأثير على المتلقي لضمان خلود أشعاره فهذا التردد الصوتي في هندسة وتوزيع منتظم ينشأ توازن بين النتاج الشعري والمتلقي (إن الذي لا يجب أن يغيب على النا في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة هو ربطه بالعناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة، ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائماً مرتبطة بالمعنى والفكرة والتخييل والابداع» (22).

يقول أبو العلاء :

وَهَيْنَمَ وَالظَّلَامُ عَلَيْكَ دَا جٍ *** لَدَى وَرْقٍ سُمِعْنَ مُهَيَّنَمَاتٍ
وَلَا تُرْجِعْ بِإِيْمَاءٍ سَلَاماً *** عَلَى بِيضٍ أَشْرَنَ مُسَلِّمَاتٍ
أَلَاتِ الظَّلَمِ جِنَّ بَشَرٍ ظَلَمٍ *** وَقَدْ وَاجَهْنَا مَنْظِلَمَاتٍ
طَبَائِعَ أَرْبَعٍ جُشَمْنَ أَمراً *** فَاِضْنِ لِحْمَلِهِ مُتَجَشِّمَاتٍ
وَأَرْوَاحَ سَوَالِكٍ فِي جُسُومٍ *** يُهَنَّ بِأَنْ يُرَيْنَ مُجَسَّمَاتٍ (23)

من اللوازم التي ألزم المعري نتاجه بها، النظم على جميع حروف المعجم وهو ما ظهر في هذه المقطوعة، فالإيقاع فيها في القافية المشتركة بين أبياتها التي انتقيناها من أطول قصيدة في الديوان على روي التاء، التي بلغ عدد أبياتها ستا وتسعين بيتا.

وقد التزم الشاعر مع روي التاء ما لا يلزم، حتى أن الصيغة المشتركة بين أبيات القصيدة في موضع القافية، يتراوح بين اسم الفاعل واسم المفعول، وقد شكل هذا التكرار العمودي بهذه الصيغ هندسة صوتية إيقاعية، بحركة ثابتة في أزمنة متوازنة. يدعو الشاعر إلى عدم البوح، والسر في ذلك بوجود النساء عنصر الشر والظلم صاحبات الظلم.

فإيقاع الهمس دون الجهر بين فعل الأمر "هينم" فحتى الحيوان والطير "مهيتم" يظهر التناسب بين معنى الكتمان وبين همسية الهاء والياء.

وقد زواج بين إيقاع الهمس وصيغة اسم الفاعل مهيتمات ومعنى التبرم ونبد الدنيا وملذاتها، في إيقاع حزين من خداع الدنيا وهيمنتها لوجود النساء، فالشر هو الفاعل أما الروح فهي عنصر الخير وهي المفعول بها.

حركية الختام هذه وعمودية الإيقاع عند الشاعر تنبئ بالجبر فالإنسان مجبر غير فاعل لما يحدث له، والفاعل الحقيقي استعلاء هو الجسم وهو موضع الشر.

3. الهندسة الفاتحة

ويقصد بها تكرار الصوامت في أول الجزء أو الشطر وفي آخرهما، وفي ربط المفهوم بالديوان فإن توارد هذا النوع فيه ظهر بقلة نجد منه في مواضع قول المعري:

تَوَاصَلَ حَبْلُ النَّسْلِ مَا يَبْنِي أَدَمَ *** وَبَنِي وَلَمْ يَوْصَلَ بِلَامِي بَاءٌ²⁴

فتكرار (تواصل لم يوصل) في حركية منتظمة وفي أزمنة متقاربة في بداية الشطر الأول والثاني، ولم تكن المسافة الفاصلة بينهما طويلة، كانت إجابة أبي العلاء المعري واضحة وهي الانقطاع عن الدنيا والتبرم منها، فبدت البداية مغلقة أفضت إلى نهاية منغلقة انغلاق الشاعر على نفسه ورفضه للحياة، في صورة أنه حرم نفسه من الزواج كي لا يمنح الحياة لغيره بقطع نسله لحماية الأطفال من المعاناة في الدنيا الزائلة.

يقول أيضا في هذا المعنى النفسي المتأزم:

إِنْ نَحْتَكِ الْمُنُونُ قَبْلِي فَإِنِّي *** مُنْتَحَاها وَإِنَّمَا مُنْتَحَاها²⁵

شرح قصيدة ليس يبقى الضرب الطويل على الدهر لأبو العلاء المعري
تموضع التكرار في مسافات زمنية متناسبة في هندسة محكمة، فالبداية في البيت
الشعري فتحت المجال مشروطاً لنهاية مغلقة في جوايين لشرط واحد (منتحاها وإنها منتحاها)
وهي نهاية مبالغ فيها طلب الموت والتعجيل بها حتى أن الشاعر جعلها هدفه الأسمى.

4. الهندسة الرباطية

ويعني بها تكرار الصوامت في نهاية الجزء الأول وأول الجزء الثاني، وهذا النوع من
التكرار يعد أقلها من ذلك قوله:

وَإِنْ مَضَتْ فِي الْهَوَاءِ الرَّحْبِ هَالِكَةٌ *** هَالِكٌ جِسْمِي فِي تُرْبِي فَوَاشَجَبَا²⁶
التكرار يقع في النهاية المغلقة والبداية المغلقة وكرر معنى الانغلاق في لفظه (هالكة .
هالك) بمعنى الزوال وفي هذا التكرار المتوازي الأفقي يظهر الشاعر فيه حالته المتأزمة في
صورة الميت داخل الحفرة السوداء.

فجاء الرباط بين الأفقي والهالك للجسم، بصورة ميت يقبر بهذا الشكل الموازي
للهلك، أي توازي الروح والجسد وعدم التقائهما بعد الفراق.
وهذا النوع من الهندسة يشد في الديوان كون أبي العلاء يأبى الترابط والاختلاط
بالمجتمع الفاسد الذي يعايشه، ولا الدنيا التي يراها زائلة فلماذا التشبث بها، لهذا فسجنه
الفكري قيد شعره وانعكس عليه إيقاعاً ولغة ودلالة.

5. الهندسة التأليفية

هي انتشار التنسيق على جزء عروضي بأكمله.
تنتشر الهندسة التأليفية كنوع من التكرار في الديوان بشكل لافت، وهذا التكرار
يتولد عنه ارتقاء وارتياح في أحيان كثيرة، حتى يرتبط الكلام بأبي العلاء المعري « فالتكرار
الذي ينتج من الحرارة أكثر فاعلية في إيقاع القصيدة، والحرارة هنا مرتبطة بانفعال الشاعر
وصدق رؤاه، وجدية أفكاره هذا الذي نحسه في التكرار المثير الذي يشدنا إليه شداً⁽²⁷⁾
يقول أبو العلاء:

خَضَبَتْ بَيَاضاً بِالصَّبِيبِ صَبَابَةً *** بَيَاضاً عَدَّتْكَ الْبَنَانُ الْمُخْضَبُ
وَمَا كَانَ حَبْلُ الْعَيْشِ إِلَّا مُعَلَّقًا *** بِعُرْوَةِ أَيَّامِ الصَّبَا فَتَقْضَبَا²⁸

يظهر الشاعر عاطفة المتهكم على المخادع الذي يخفي الحقيقة، من أجل الدنيا في هذا التكرار المرتفع (خضبت- بياضا- الصبيب- صباية- المخضب) فسرعة انتشار الأصوات (الضاد والصاد) سرع من كشف الحقيقة الدفينة، فانكشف ما يجول في النفس العلانية المتألّمة والمتحسرة على شباب ضاع، وتحول كل ما هو أصيل في نظره إلى نهاية سيئة لم تسرع برحيله حتى داهمته رزايا المشيب.

6. الهندسة المحيطة

وهي انتشار التكرار في بداية البيت وفي الختام كما في قول الشاعر:

سُبِّبَ الرِّزْقُ لِلْأَنَامِ فَمَا يَق *** طَعُ بِالْعَجَزِ ذَلِكَ التَّسْبِيبُ

خببتها عليه نكد الرزايا *** فنيا، عن قلوبها، التّخبيب²⁹

في هذا النوع من الهندسة يشكل البيت وحدة منغلقة من البداية وفي النهاية، يعزف الشاعر فيها معنى الجبر (السبب- التسبيب) فمهما بني الفعل للمجهول فالفاعل معلوم هو الله فلا العجز يقطع الرزق ولا غيره فهو من الله.

خاتمة:

- في خاتمة البحث توصلنا إلى نتائج أهمها : أن ارتباط الصوت بالبنية النفسية في الديوان قائم، خاصة أن أبا العلاء عاش حياة خاصة.
- نصوص أبي العلاء مشبعة بالدلالات والإيحاءات التي يمكن رصدها بدراسته الأصوات فيها.
 - التكرار عند أبي العلاء كان الظاهرة المميزة والمشكلة للهندسة الصوتية فيه، والتي تطغى عليها الهندسة الخاتمة وكأن به يعجل الرحيل والخاتمة.
 - دراسة الإيقاع الصوتي عند أبي العلاء يظهر نوعا من الرنين الغامض الذي يكشف نفس الشاعر مبعثه الغموض الذي يكتنف معانيه.
 - أصوات وإيقاعات أبي العلاء تراتيل ليل مظلم طال أمده، وتجسد في أوتار الحزن والتبرم في معزوفات طويلة تنشد ذلك.
 - الإيقاع ابن اللحظة وابن منشده، وعند أبي العلاء فهو ابن العى والحرمان والتجاهل، هذا الثلاث الذي جعل حياة الشاعر سوداء كسواد يوم العى. فظهر ذلك في موسيقاه الحزينة.

قائمة المصادر والمراجع: أولا/ قائمة المصادر

- [1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب دار صادر، بيروت، ط3 2000 مادة وقع
- [2] أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم، دار الكتاب العربي بيروت، دت 2009
- [3] مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، القاموس الكامل، دار الرتب لبنان، ط2000، 1.

ثانيا/ قائمة المراجع

- [1] ابتسام أحمد حمدان (دار القلم العربي) سوريا دت- دط 2007.
- [2] خليل الموسى: قراءة في شعرية الشعر الغربي الحديث، دار ابن الكثير. دمشق ط1 2001.
- [3] عاطف أبو حمادة، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة القدس العدد 25 أيلول 2011.
- [4] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر دار الفجر، 2003.
- [5] عزالدين علي سيد: التكرير النمطي بين المثير والتأثير. عالم الكتاب، مصر، دت، دط، 1987م .
- [6] محمد العيد إبداع الدلالة في العصر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988.
- [7] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001.
- [8] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، دط، 2008.
- [9] طه حسين صوت أبي العلاء. دار المعارف، مصر.

ثالثا/ قائمة الرسائل

- [1] نعيمة سعيد أو عجيلة، التجربة الشعرية عند أبي العلاء المعري، رسالة ماستر- 2014-2015، طرابلس، ليبيا.
- [2] رابع بوحوش: البنية اللغوية لردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية.

الهوامش

- (1) ابتسام أحمد حمدان (دار القلم العربي) سوريا دت- دط 2007، ص 38.
- (2) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، مادة (و ق ع)
- (3) مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، القاموس الكامل، دار الرتب لبنان، ط2000، 1، ص 127.
- (4) عاطف أبو حمادة، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة القدس، العدد 25، أيلول 2011، ص 60.
- (5) خليل الموسى: قراءة في شعرية الشعر الغربي الحديث، دار ابن الكثير. دمشق ط1 2001 ص37.

- (6) أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم (دار الكتاب العربي بيروت، دت 2009) ص 37.
- (7) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، دط، 2008، ص 38.
- (8) عبد الرحمن ترماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر دار الفجر، 2003 ص 100.
- (9) الديوان ج 1، ص 43.
- (10) طه حسين صوت أبي العلاء، ص 13.
- (11) الديوان ج 1، ص 43.
- (12) الديوان ج 1، ص 44.
- (13) الديوان: أبو العلاء المعري، 2009.
- (14) عبد الرحمن ترماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر دار الفجر، 2003 ص 100.
- (15) عز الدين علي سيد: التكرير النمطي بين المثير والتأثير ص 37.
- (16) رابع بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصري، ديوان المطبوعات الجامعية ص 64.
- (17) الديوان، ج 2، ص 37.
- (18) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001. ص 08.
- (19) الديوان، ج 2، ص 260.
- (20) الديوان، ج 2، ص 261.
- (21) ترماسين عبد الرحمان، 2003
- (22) محمد العيد إبداع الدلالة في العصر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1988، ص 200.
- (23) أبو العلاء المعري، الديوان: ج 1، 2009، ص 209.
- (24) الديوان: ج 1، ص 44.
- (25) الديوان: ج 2، ص 621.
- (26) الديوان، ج 1، ص 107.
- (27) عبد الرحمن ترماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 219.
- (28) الديوان: ج 1، ص 105.
- (29) الديوان: ج 1، ص 101.