مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: شعرية الأصوات في ديوان ابن زيدون
اسم الكاتب: محمد معز جعفورة
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/9102
تاريخ الاسترداد: 2026/05/13 00:14 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية

عدد B

المجلد 17، العدد 2
ربيع الثاني 1442 هـ / ديسمبر 2020م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

ديسمبر 2020م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 17 العدد 2 (B)
https//:doi.org/10.36394/jhss/17/2B/3

شِعرية الأصوات في ديوان ابن زيدون

محمد معز جعفورة[1]

تاريخ الاستلام: 23-01-2018 **تاريخ القبول: 28-03-2018**

ملخص البحث:

إنّ الذي نقدر على الجزم به أنّ ما ركبه الشّاعر من صور صوتية كثيرة هي في نظرنا خُطّة خِطابية. فالأنا المتلفّظ يتصرّف في المُعْطى اللّغوي فيلفت الأسماع إلى القوافي والتّماثل الصّوتي مثلا. ويلحّ على الظّواهر المولّدة للإيقاع والمحدثة لبهجة صوتية.

إذن يبدو أنّ شعر ابن زيدون غلبت عليه النّزعة الشّفوية. وقد تجلّت في تواتر التكرار والتّوازي. ورغم أنّ «جاكبسون» يؤكّد أنّهما يميّزان كلّ كلام شعريّ فإنّنا نوافق زمتور حين يلحّ على أنّها عناصر نصّانية مرتبطة بعملية التّصويت. L'exercice de la voix.

الكلمات الدالة: المتلفّظ، الصّوت، الخطاب، الإيقاع، الذّات، الذّاتية، التّكرار، الجِناس.

(1) كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة سوسة (سوسة - تونس)
azizjaafoura@yahoo.fr

التمهيد:

يميّز دي سوسور في الباب السّابع من كتابه علمَ الأصواتla phonétique وهو «علم تأريخيّ وأصحاب هذا العلم يحلّلون الأحداث والتّغيرات الصّوتية »[1] (سوسور 1985. ص62) من الفنولوجيا La phonologie الّتي هي خارجة عن نطاق الزّمان»[2](سوسور.1985ص71) وتهتمّ بتقطيع الأصوات وبعملية التّصويت وبالجانب الأكوستيكي؛ أي: الإنطباع الحاصل من السّمع.

على أنّ بحثنا في الأصوات ها هنا ينظر إليها في الخطاب مشتغلةً لا في اللّغة. ولذلك لن يكون العمل دراسة لها من حيث صفاتها ومخارجها الّتي تكتسبها أثناء النّطق بها.

ونحن لا ننكر أنّ الأنا الشّاعر يتعمّد مراعاة تلك الخصائص في بعض إجراءاته الصّوتية. فالهمزة مثلا تُنطق من أقصى الحلق. ويتطلّب النّطق بها جهدا خاصّا من المتكلّم[3].(Mehiri 1973. ص 188) وقد تعبّر في سياقها عن أناة وألمٍ متى تواترت ونزلت في منازل مميّزة ولوّنها السّياق بلونه المخصوص.

إذن يبدو أنّ للصّوت قيمة valeur. رغم أنّه لا يتوفّر على خصيصة تؤهّله للتّعبير عن مدلول. إنّه المتلفّظ يحاول الظّفر بخاصّيات تربط صوتا عينَه بدلالة معيّنة. ذلك أنّ العلاقة بين الأصوات والمعاني ليست حالّة في اللّغة ثاويةً فيها سابقةً على عملية التلفّظ. ولو لم يكن الأمر كذلك لأنجزنا قائمة نربط فيها كلّ صوت بمعناه. وذلك عبث فيما يرى بول دلبوي الذي يلحّ إلحاحًا شديدًا على ضرورة الحذر عند عقد المعاقد بين الصّوت والمعنى. فقد يكون الرّابط بينهما من صنع خيال المتلفظ المشارك ومجرّد آفتراضات ذات طبيعة نفسية[4]. (Delbouille 1967 ص14)

ولا يمكن لأحد اليوم أن ينكر ما للأصوات من سلطة رمزية إيحائية صوامتَ وصوائتَ تكتسبها من تشكّلاتها المخصوصة في العمل الشّعري[5] (Jakobson. et Levi-Strauss.)

---

(1) فردينان دي سوسور(1985) «دروس في الألسنيّة العامّة» تعريب صالح القرمادي ومحمّد الشاوش ومحمّد عجينة الدار العربية للكتاب تونس

(2) نفسه ص 71

(3) Mehiri A(1973). « Les théories grammaticales d'Ibn JINNI » publication de l'université de Tunis. p.188.

(4) Delbouille. P(1967) « La valeur suggestive des sonorités » In : Le vers français au 20ème siècle » Actes publiés par Monique. P. Librairie C. Klinksieck, p. 148

(5) أنظر : Jakobson. R et Levi-Strauss.C.(1962) « Les chats » de Charles Baudelaire. In l'homme. T. 2 n° 1 pp. 5-21. .doi 10. 3406 – hom. 366446

1962. ص5). والّذي يدلّ على ذلك أنّنا لو ترجمنا القصيدة ونقلناها إلى لغة ثانية تضيع تلك السّلطة ويشعر المتلفظ المشارك بفارق décalage بين النصّ المنقول والنصّ المنقول إليه[1].

صوت أم حرف؟

الصّوت في لسان العرب الجرس. وهو صوت الإنسان وغيره. والعرب تقول أسمع صوتا وأرى فوْتا أي أسمع صوتا ولا أرى فِعلا.

وفي اللّسان أيضا أنّ الحرف من حروف الهجاء. فهو حقيقة أكوستيكية أو صورة قولية image verbale. وهو أيضا في الدّرس اللّساني الصّوتم phonème أي جملة الإنطباعات الأكوستيكية والحركات التّقطيعية للوحدتين المسموعة والمنطوقة. وما يتحصّل أنّ في كلّ حرف صوتًا [2] لأنّه متواصل ممتدّ إلى أن ينقطع عند الشّفتين فيوجد حرف الواو مثلا. والصّوتم صامت (ب - ت...) وصائت (الفتحة والكسرة والضمّة).

وعملنا هو درس للموادّ الصّوتية matériau phonique يمزج بين توجّه جمالي في إجراء الصّواتم لينتج عنه موسيقى القصيد وتوجّه دلاليّ يرصد وظيفة الصّوتم في صناعة دلالة الملفوظ الشّعري في ديوان ابن زيدون «الشّاعر المشهور»[3](ابن خلكان 2005 . ص139). وسرّ شهرته « تدفّق طبعه وغزارة بيانه ورقّة حاشية لسانه». (ابن بسام. ص 338)[4]. وذلك يعني أنّنا نركّز في لحظة فِعل الإنشاء قبل تحليل « المنتوج النّهائيّ ».

وقد لفتنا في ديوانه حظّ الجناس فيه البارزُ الظّاهر بصوره الكثيرة المختلفة. فحملنا ذلك على البحث في وظيفة الأصوات في ملفوظه الشّعري. ولا شكّ أنّ الجناس ترتبط به ظواهر صوتية أخرى كالتّكرار ويثير موقعُه مسائل على صلة بالرّوي والقافية وعلاقة المطالع بالمقاطع والوزن بالمعجم. والحقّ أنّ علاقة الشّعر بالموسيقى وطيدة. وللصّوت في تلك العلاقة منزلة عَلْياء فهو شرط وجود القصيدة لتُسمع وتُدرك. صحيح أنّ في الملفوظ الشّعري أفكارًا ومشاعر ولكن فيه أصواتٌ منظّمة تنظيمًا يفي بتبليغها. بل وتستحيل هي أيضا رسالة على المتلفّظ المشارك فكّ شفراتها. لأنّ « الشّعر كالموسيقى يقوم على الأصوات اِستعمالا مقصودا

(1) ذاك ما أكّده Elwert M في نقاشه لبول دلبوي: « La valeur suggestive des sonorités »ص 162.

(2) Les théories grammaticales… p 166.

(3) ابن خلكان أبو ثعلب (2005) «وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان»حققه إحسان عبّاس دار صادر بيروت، طبعة 4، مجلد 1، ص 139. والدّيوان المشار إليه «ديوان ابن زيدون و رسائله » شرح و تحثيق علي عبد العظيم دار نهضة مصر للطّبع والنّشر القاهرة (د.ت)

(4) ابن بسام أبو الحسن (1997) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة حققه إحسان بن عبّاس الدار العربية للكتاب ليبيا تونس القسم الأوّل ص338

منظّمـا فـي إطـار مقاطع ميلوديـة mélodiques لغاية جماليـة » (Barrucand. 2012. ص14)

ليـس بحثنـا إذن فـي الجنـاس وإنّمـا فـي وظيفـة الأصـوات مـن خـلال الجنـاس وغيـره مـن الظّواهـر. لعـلّ الصّـوت حينـذاك يتحـوّل إلـى ظاهـرة خِطابيـة ذات قيمـة إيقاعيـة. ومعنـى ذلـك أنّ المـوادّ الصّوتيـة تعمـل بصفتهـا «عنصـرَ بناء في الـكلام الفنّي وفـي التّفكير الشّـعريّ الضّمنيّ »[1] 2012 (Barrucand) المتحكّـم فـي عمليـة التّلفّـظ.

إنّ الغايـة التـي نجـري إليهـا إذن تتمثّل في تجاوز ثنائية الشّكل والمضمون والإنتقال من تحليل الجملـة إلـى تحليـل الخطـاب ورصـد الـذّات وهي تتشـكّل فيه وبـه. فهـو ظـرف حدوثها. وإثبات أنّ النّسـيج الصّـوتيّ يشـارك في الدّلالـة العميقة للأثر.

1. التّقايس العروضي والمعجمي:

نظم ابن زيدون أشعاره على بحور الخليل المعروفة حسب الجدول الآتي:

البحر	تواتره
الطويل	34
الكامل	27
البسيط	26
الخفيف	17
الرمل	17
الوافر	15
المتقارب	12
السريع	10
المجتنب	07
المنسرح	12
الرجز	01
المجموع	168

(1) Barrucand . M(2012) « Les sonorités vocaliques ;éléments submorphémiques du discours musical en poésie » Miranda (online) ; 7 ;; connection on 2017

ويمكن مقارنة هذه الإختيارات باختيارات شاعريْن جاهلييْن متقدّميْن وآخريْن من المحدثيْن. أمّا الأوّلان فهما اِمرؤ القيس والنّابغة الذّبياني من شعراء الطّبقة الأولى[1] (ابن سلاّم الجمحي2001. ص 42). وأمّا الثالث والرّابع فإنّهما مسلم بن الوليد وأبو تمّام. وقد اتكأ على نفسيْهما في مذهبيْهما. وهذا جدول يقتصر على أهمّ البحور تواترًا عندهم جميعًا.

	الطويل ونسبته	الكامل ونسبته	البسيط ونسبته	الخفيف ونسبته	الرّمل ونسبته	المتقارب ونسبته
امرؤ القيس	43	7.5	7.5	-	1.5	10
النابغة	39	09	26	-	-	-
مسلم	29.7	23.55	28.87	1.42	0,4	1,12
أبو تمّام	17.52	25.77	17.31	13.4	1.44	1.23
ابن زيدون	20.23	16.07	15.47	10.11	10.11	7.14

والذي نلاحظه ما يلي:

- أنّ ابن زيدون يغلّب الطّويل على سائر البحور مثله مثل الشّعراء الأربعة باستثناء أبي تمام الذي مال ميلا واضحا إلى الكامل.
- يخالف ابن زيدون كلّ النماذج العروضية ويصرف عنايته إلى الرّمل وقد أهمله الآخرون تقريبا وإلى الخفيف ويشترك مع أبي تمّام في ذلك.
- إذا نظرنا في أكثر البحور تواترًا في ديوان ابن زيدون نلاحظ أنّ ثلاثة منها ذات تفعيلة واحدة وهي:
  - الكامل: متفاعلن (6)
  - الرّمل: فاعلاتن (6)
  - المتقارب: فعولن (8)

(1) فامرؤ القيس «سبق العرب إلى أشياء إبتدعها اِستحسنها العرب واأتّبعه فيه الشّعراء» وأمّا النابغة فكان «أحسنهم ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام وأجز لهم بيتا » انظر ابن سلاّم الجمحي (2001)« طبقات الشّعراء »دار الكتب العلمية. بيروت ص 42

وإذا أضفنا إليها:

- الوافر: مفاعلتن (6)
- السريع: مستفعلن (6)

مثلت البحور جميعا نسبة48.19 بالمائة من قصائد الدّيوان أي نصفها تقريبا.

أمّا البحور الأخرى فهي ذات تفعيلتين:

- الطويل: فعولن مفاعيلن
- البسيط: مستفعلن فاعلن
- الخفيف: فاعلاتن مستفعلن

وهي تمثّل نسبة 45.81 بالمائة من قصائد الدّيوان.

ويتبيّن لنا إذ ذاك أنّ الذّات الشّاعرة حريصة كلّ الحرص على استمالة النّفوس حتى يقع ملفوظها منها إيقاعا حلْوا. وللوزن دور في هذا الصّدد. ذلك أنّ « التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع وأمّا ائتلاف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مُستحْلى ولا مُستطاب»[1]. (القرطاجني 2008. ص 240) إنّها الوظيفة النّفسية للوزن[2]. وممّا يتناسب تناسبا كليّا تفعيلات بحور كلّ من الكامل والرّمل والمتقارب والوافر والسّريع. وتماثلت أوزان الخفيف والطّويل والبسيط تماثلا جزئيًّا.

هكذا تكون الذّات قد حقّقت أحد أسباب القبول لملفوظها. فإذا ورد على الآذان اِستوعبته ولم تستوْحشه ونزل منها منزلا مُستطابا.

الوزن إذن مظهرٌ من مظاهر الإيقاع محسوسٌ لكنّه ليس الإيقاع كلّه. ووحداته الفيزيائية المتناظرة المتشابهة المتتالية عوامل أساسية لتناغم موسيقيّ[3] ناشئ عن التّكرار الذي تتلذذه الأذن. حتّى الأوزان ذات التّفعيلتين لا تخلو هي أيضا من تكرار لذيذ أساسه الإئتلاف والاِختلاف مثل بحر الطويل:

(1) حازم القرطاجني (2008)« منهاج البلغاء وسراج الأدباء» سلسلة الذاكرة الحية. الأعمال الكاملة للدكتور محمد الحبيب ابن الخوجة. الدار العربية للكتاب /ص 240.

(2) محمّد بنيس (1989) « الشّعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها» دار توبقال للنشر. المغرب ج 1 ص149

(3) Argod Dutrad.F(1996). « Eléments de phonétique appliquée » Armand Colin. Paris, p.136.

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
1	2	1‘	2‘

والموسيقى عندنا هي العذوبة واللّيونة اللّتان يحسّ السّامع بهِما ويستشْعرهما. وتنشآن عن قوّة «المشاكلة والمناسبة»[1].

ويعمد الأنا الشاعر إلى تقوية التّشاكل والتّناسب «بوحدة تعبيرية يُقايس مداها الزّمني مقاطع التّفعيلة من البحر المتخيّر»[2]) حيزم2016. ص 223) وقد جرى هذا الاِختيار في أشعار الجاهليين والمتّبعين والمحدثين مثل أبي تمّام[3].

على أنّ الذي لفت نظرنا أنّ ابن زيدون يُجريه في ألفاظ معيّنة تحيل على الممدوح واسمه ووزنه.

يقول في مدح جهْور

الرّمل

إنّ مَنْ أضْحى أباه **جَهْوَرٌ** / قالتِ الآمالُ عنْه فَفَعَلْ

فاعلن

أحسَنَ المُحسنُ منّا **فَجَزَى** / مثْلَمَا لجَّ مُسيءٌ **فاحتملْ**

فعِلن فاعلن

سعْيُه في كلِّ برٍّ **مَثَلٌ** / إذْ مَساعِي مَنْ يُناويهِ مثَلْ

فعلن

لا يزلْ مِن حاسديهِ **مُكْثِرٌ** / أو مُقِلٌّ سبَقَ السّيْفُ العَذَلْ

فاعلن

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 240.

(2) أحمدحيزم2016) «التحوّلات الشعرية في أغاني الحياة: الوحدات التعبيرية الموقّعة «ضمن كتاب» من شعرية اللّغة إلى شعرية الخطاب» ابن النديم للنشر والتوزيع. الجزائر/ ص 223.

(3) انظر: مقالنا (2011): «من التشكّل النّحوي إلى التشكّل الإيقاعي »مجلّة موارد لكليّة الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة. تونس عدد9.

نحنُ مِن نعْمائكُمْ في **زهْرةٍ** / جدَّدتْ عَهْدَ الرِّبيع المُقْتَبلْ

فاعلن

مَن لنا فيكَ بعيْبٍ **واحدٍ؟** / تُحْذرُ العينُ إذَا الفضْلُ كَمَلْ

فاعلن

ليَ ذِكْرٌ بالّذي أسْدَيتَه / نابِهٌ وَدَّ حسودٌ لوْ **خَمَلْ**

فاعلن

فقبِلْتُ اليدَ مِنْ بَطنِ يدٍ / ظهْرُها الدَّهر محَلّ **لِلْقُبَلْ**

فاعلن

فالشّاعر وهو يقصد هذه الإختيارات قصدا يُقحم المتلفّظ إليه في كَوْن شعريّ غير متوقّع ذاتيّ فرديّ لا جماعيّ لأنّ مثل هذا التّقايس يلحّ على وزن «جهور». فينشر صداه في القصيدة مركّزا على أوصافه وأفعاله (لا عيب فيه - واحد -كريم – منعم...)

وقال

الوافر

يا جوادا بيَ إنّي / بكَ واللهِ ضَنِينُ

فاعلاتن

يا هلاَلاً تَتَرَاءا / ه نفوسٌ لا عيونُ

فاعلاتن

ويعزّز التّوافق صفتيْ الكرم والجمال. وقال

الوافر

وَوَاصَلَني جميلُك في مغيبِي / **وطالعَنِي** نَدَاكُمْ معَ آنتِزَاحِكُمْ

مفاعلتن مفاعلتن

فالجميل موصول والنّدى غير مقطوع حتى بعد النّزوح.

كأنّ الـذّات هـا هنـا تسـتغلّ كلّ الإمكانيـات الموسـيقية المرتبطـة بالنّطـق الخارجـة بالصّـوت ليجـري المغنـى والمعنـى سـويّا فـي حلْبة الشـعر.

ولهذا التقايس صور بحسب مواقعه التي نرمز إليها بالحروف (أ- ب..):

- أ_____/ ب_____

قال

المتقارب

تَهادى لطيفةَ طيِّ الوِشاحِ / وترْنُو ضَعيفةَ كَرِّ المقَلْ

فعولن فعولن

وقال

الطويل

يُديرُ على رغْم العِدا مِن وِدادِه / سُلافًا كأنَّ المِسْكَ منه خِتامُ

فعول فعولن

وقال

الوافر

أمَا يُمْحى عتابُك كلَّ يومٍ / أمَا يُرْجَى إلى وَصْلٍ وُصُولُ

مفاعلْتن مفاعلْتن

ويتنـزّل التوافـق فـي هـذه البيـوت فـي المطالـع لافتـا إليهـا الأسـماع فـي كلّ مـرّة. وهـو يعضد الجنـاس أحيانـا ويقـوّي أثـره فـي الأسـماع ويقتـرن بالموازنـة مثـل قولـه :

أما يمحى_____ / أما يرجى_____

وواصلني_____ / وطالعني_____

أو قوله أيضا

الوافر

على حاليْ وِصالٍ وآجتنابٍ / وفي يوْميْ دُنوٍّ وآنْتزاعِ

مفاعلْتن مفاعلْتن

إنّ القطع La coupe[1] الّذي ينتج عن الوحدة الموقّعة هو وسيلة لإنتاج الدّلالة. ذلك أنّ الوحدة المعجمية وهي تحتلّ من البيت الصدارة تكبر أهمّيتها وتزداد قيمتها. وتُشحن بشحنة نفسية لتعبّر عن عرفان الأنا بجميل أنتَ في قربه منه ونزوحه عنه (واصلني- طالعني) أو عن الحيرة (أما يمحي) واليأس (أما (يرجى) أو عن التمزّق بين المتناقضات والمتضادّات (الوصل - الاجتناب والدنوّ - الاِنتزاح). إنّ هذا التّقطيع الفيزيائي تقطيع شفوي لا يخضع إلاّ لإيقاع الذّات الشاعرة.

وقد يشارك التّقايس في تقوية الطّباق باعتباره هيئة في ترتيب الأفكار لا الألفاظ فقط.

قال

البسيط

ولْتَقْضِ ما شئتَ من هجْرٍ وصِلةٍ / لا أقْضِ ما عشتُ سُلْوانًا ولا مَلَلاَ

مستفعلن مستفعلن

هو تقابل بين الإنشاء والخبر وبين الإثبات والنّفي على مدار البيت يكشف العلاقة بين أنا وأنت. وفي مقدور الشّاعر أن ينزّل التّوافق في مطالع المصاريع لافتا الاِنتباه إلى ألفاظ بعينها. ومتى أنعمنا النّظر فيها وألطفناه وجدناها تفصح عن صورتيْ العاشق والمعشوقة وذلك على النّحو التّالي:

قال

الطويل

أجِدُّ ومَن أهواهُ في الحُبِّ عابثُ / وأُوفِي له بالعهْدِ إذْ هوَ ناكثُ

فعول فعولن

(1) ويسمّيه محمّد بنّيس «الوقفة» ويشير إليها البياض بين الشّطرين مثلا ويتمّ التّعبير عنها سماعيا وبصريا. آنظر» الشّعر العربي.....» ج 1 ص 140

فديْتُكَ إنّ الشَّوقَ لي مُذْ هجَرْتَنِي / مُمِيتٌ فهلْ لي منْ وِصَالكَ باعِثُ

فعولن

ستَبْلَى اللّيالي والوِدادُ بحالِه / جديدٌ وتفْنَى وهْو للأرْضِ وارثُ

فعولن

إذن الأنا ---------- جادّ

---------- وفيّ

---------- شوقه مُميت

---------- وداده جديد لا يبلى

أمّا المعشوقة فقال عنها

حبيبٌ نأى عنّي مع القرْب والأسَى/ مقيمٌ له في مُضْمر القلب ماكِثُ

فعولن فعولن

جفاني بإلْطاف العِدا وأزاله / عنِ الوصْل رأيٌ في القطيعة حادثُ

فعولن

إذن هي ---------- حبيبة أنا

---------- أساها مقيم ماكث

---------- جافية

- _____أب /_____ج د

قال

المتقارب

ومِنْ زَهَراتٍ تُنَدّى بمِسْكٍ / ومِن زهَرَاتٍ تُنَدّى بِطَلْ

فعول فعولن فعول فعولن

ويشارك التّوافق ها هنا في تقوية أثر الموازنة التّركيبية وفي هندسة البيت ومعماره. فهو صورة من صور التّناظر من شأنه أن ينتج عروضا وقّعته الذّات بتوقيعها الخاصّ. وتصرّفت في كيفية ترتيل البيت ترتيلا متأثرا بتلك الوقفات من حيث النّبرة intonation

- _____أ_____ / _____ب_____

قال

الطويل

أرى الدّهْرَ إنْ يبْطِشْ فأنْتَ يمينُه / وإنْ تَضْحَكِ الدُّنيا فأنتَ لهَا ثغْرُ

فعول فعول

ويتّفق التّوافق ها هنا مع مطلع جملة جواب الشّرط (إن..... فأنت) وذلك في الصّدر والعجز.

ويستغل الأنا الشّاعر في الآن نفسه بِنْيتين إيقاعيتيْن:

- أولاهما إيقاع اللّغة. فقد حصل التّوافق في مطلع جملة جواب الشّرط.
- ثانيتهما إيقاع الوزن بآعتبار حبْس النَّفس مع نهاية مفاعيلن. ثمّ آنفجاره مع وحدة فعول (أنت).

فالذّات وهي تخضع لإطار عروضيّ نظريّ مُلزم صارم لها أن تختار من إمكانيات التّطبيق ما ترتضيه[1] (Chiss. ص 127). ومن شأن هذا الإيقاع أن يلفت الأسماع إلى علامة «أنت» وينزّلها في النّفس منزلة متميّزة خاصّة. وقد وظّف الشّاعر كلّ ذاك في إطار الموازنة رغم أنّها غير تامّة[2]) 1976 ..Bureau. ص 113) من حيث تفاوت مكوّناتها المباشرة عدديا.

- أ ب ج د / أ ب ج د

قال

(1) Chiss.J.L., Filliolet J, Maingueneau D.)2001(« Introduction à la linguistique française. T.2 : syntaxe, communication, poétique » Hachette supérieur P 127

(2) Bureau.C. (1976) « Linguistique fonctionnelle et stylistique objective » PUF. p.113 . انظر : isomorphisme لذلك سمّاها بيرو: التماثل / المماثلة إذا كانت تامّة

الطويل

عَطاءٌ ولا مَنٌّ وحُكمٌ ولا هوًى / وحِلْمٌ ولا عجْزٌ وعِزٌّ ولا كِبْرُ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ويمكن تقطيع البيت على شاكلة أخرى

عطاء ولا مَنٌّ

وحُكمٌ ولا هوًى

وحلْمٌ ولا عجز

وعزٌّ ولا كِبْرٌ

والحقيقة أنّ التّماثل بين هذه المكوّنات تامّ إنْ في عددها وإنْ في مقاطعها الصّوتية التي يقوّي أثرها التُّوافق. وذلك على النّحو الآتي:

ع/طا/ءٌ/ و/لا /منْ /نٌ/ 7 مقاطع و/حكْ/ مٌ / و/لا/ ه /وًى/

و/حِلْ/مٌ / و /لا / عَجْ/زٌ/ 7 مقاطع و/عِزْ/ زٌ/ و/لا / كِبْ/رُ/

هكذا بنى الأنا بيته على تواتر بنية ثنائية. فحقّق فيه إيقاعا وتوازنا قائميْن على التّكرار.

وهذا التّقطيع هو تعبير عن تمثّل الأنا للعالَم على أساس المُوجب والسّالب والحسن والسيّئ والجيّد والرّديء:

- العطاء جميل والمنّ قبيح.
- الحُكم جميل لأنّه قائم على الرّأي ولا يميل به الهوى.
- والحِلْم كَرم لا عجزٌ.
- والعزّ لا كبرياءَ يشوبه.

هذه رؤية للوجود ظرف حدوثها اللّغة. وقد حوّلتها الذّات إلى ملفوظ حاملٍ لآثارها فريدٍ تفرّد تلك الرّؤية.

والجدير بالإشارة إليه أنّ مثل هذه الصّناعة الشّعرية تُوقر في الأذهان أنّنا لسنا بإزاء ملفوظ يصف نظام العالم وقد وُجد مسبّقا. وكأنّ ذاك النّظام خفيّ وما على المتكلّم سوى كشفه ونزْع القناع عنه.

إنّنا بإزاء ملفوظ مَظْروف يتنزّل في ملابسات أحاطت بإنتاجه. وهو يشهد على العالم وعلى الظّروف المتحكّمة في بنائه. وتسكن ذاك البناء ذاتٌ. وهي مركز ذاك الملفوظ لا توجد خارجه بل داخله. هي ذات في البيت تقوّم وتصنّف وتميّز الجميل من القبيح:

- عطاء بلا منّ جميلٌ.
- عطاء بالمنّ قبيح لأنّ فيه أذًى.

ونحن نحسب كلّ الإجراءات التي وردت في هذا البيت داخلة في إستراتيجية الذّات المتلفظة. فهي التي تُخرج بيتها ذاك الإخراج الخاصّ لتنتج آثارا معيّنة في المتلفظ إليه قد تكون إقناعه أو استمالته. وهي تصنع صورة خيالية image de fiction كأنّها صورتها هي بقيمها ونُظمها التّقويمية. والذي يدلّ على ذلك فعل رأى في نفس القصيدة:

أرى الدَّهر إنْ يبطشْ فأنتَ يمينُه / وإنْ تضحكِ الدَّنيا فأنتَ لهَا ثَغْرُ

فما يراه الأنا لا وجود له. هو ذو طبيعة لا حَدَثية non évènementielle فعل قوليّ لا أكثر ولا أقلّ . لأنّ آستعمال أرى يعني أن يحدّد الرّائي موقع «أ» فيكتسب حينئذ صفة المرئيّ. إذن ليس للمرئيّ وضعٌ statut مستقلّ عن المتلفظ الرّائي. وهو صنيعة الملفوظ مقترن بحدث القول. أمّا عن خصائص ذاك المرئيّ فهي ذاتية تدلّ عليها الصّور الشّعرية القائمة على الاستعارة. فالمتكلّم ها هنا تحدوه رغبة في أن يعبّر عن إدراكه الخاصّ للواقع أي «مقاربته المخصوصة الفيزيائية والعلمية »[1] له (Détrie. 2001. ص 179)

إنّ الإستعارة ها هنا تدلّ دلالة واضحة على الكيفية التي تفهم بها الذّات الأحداث وتنتج المعنى[2] وتصنّف وتقوّم. هي آستعارة تحكي إدراك الذّات للعالَم وتُشرك الآخر في تجربتها مع ذاك العالم المحسوس بالألفاظ وتُحمّلها تجربة فريدة تختلف عن تجربة المتلفظ إليه.

والذي يتحصّل من درس التّوافق بين الألفاظ والتّفعيلات أنّ هذه الظّاهرة من الإيقاع لا

(1) Détrie.C (2001) «Du sens, dans le processus métaphorique » honoré champion, Paris,; p. 179.

(2) نفسه ص 229

من الوزن. فهي صورة توقِر في الذُّهون أنّ الإيقاع يراوغ الوزن [1] الذي هو مجرّد إطار فارغ[2](. Jaffré.J (1974). p 119)

إنّ الذي نحن بصدده يؤكد أنّنا بإزاء خطاب أي فعل لغويّ أنجزته ذات بعدما آستحوذت على اللّغة المشتركة. وفي مقدورها أن تُعلن عن حضورها بضمير أنا. غير أنّ الذّاتية منتشرة في الملفوظ برمّته. والتّقايس بين الوحدات المعجمية والعروضية ها هنا « أنا » آخر يتكلّم. إذن كلّ الوحدات اللّغوية التي تشكّل القصيدة صوت الأنا. هكذا هو التّقايس حدث مفاجئ ينتمي إلى الجمالية الذاتية التي أساسها عبقرية génie الذّات[3] (. Varga. P. 178) لا عبقرية اللّغة فقط.

2. الجناس

الجناس من المحسّنات اللّفظية كالسّجع وردّ الأعجاز على الصّدور ويختلف عن المحسّنات المعنويّة مثل الطّباق والمقابلة...وهو «ما اشتُقّ بعضه من بعض»[4]. (الآمدي 1961. ص265)

والتّجنيس في الشّعر ظاهرة شائعة. لكنّ العرب «لم تكن تعبأ بالتّجنيس والمطابقة»[5]. (الجرجاني عند العزيز 2006. ص26)

ولذلك يأتي المجانس من الألفاظ «متفرّقا» في أشعارهم ربّما لأنّ « كلّ حاسّة من حواسّ البدن إنّما تتقبّل ما يتّصل بها ممّا طُبعت له إذا كان وُروده عليها وُرُودا لطيفا بآعتدال لاجوْر فيه »[6].(ابن طبابا 2005. ص20)

وجاء المحدثون من أمثال مسلم بن الوليد وأبي تمّام وتعمّدوا المجانسة بين الألفاظ وأجروْها في الأبيات. وإنّما يأتي منها في القصيدة البيت الواحد والبيتان. وقد يخلو منها الدّيوان «فلا تُرى لفظةٌ واحدة».[7] (الآمدي ج 1 ص 267).

(1) Deguy.M. (1974) « Figures du rythme, rythme des figures » In langue française sept n° 23. p.35.

(2) Jaffré.J (1974).« prosodie et signification » In « langue française » sept n°23

(3) Varga K. « Rythme et syntaxe » in : « le vers français au 20ème siècle » . P. 178.

(4) الآمدي (1961) «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري» تحقيق السّيد أحمد صقر – دار المعارف مصر ج 1.

(5) الجرجاني عند العزيز(2006:)«الوساطة بين المتنبي وخصومه »تحقيق وشرح محمّد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمّد البجاوي، المكتبة العصرية- بيروت ص 26.

(6) ابن طبابا عباس2005( ): «عيار الشّعر »شرح وتحقيق عباس عبد السّتار- دار الكتب العلمية- بيروت ص 20.

(7) الموازنة ج 1 ص 267.

وهذا أبو تمّام اعتمد الجناس و «جعله غرضه وبنى أكثر شعره عليه»[1](نفسه ج 1. ص 267). وتتبّع الآمدي هذه الظّاهرة في الديوان وآنتقى نماذج منها ووجد أنّها « في غاية الغَثاثة والقَباحة »[2](نفسه ج 1. ص 268) و«في غاية البشاعة والرّكاكة والهَجانة»[3].(نفسه ج 1. ص 269)

فالآمدي لا يُنكر الظّاهرة في حدّ ذاتها لأنّها لطيفة حسنة[4] (نفسه ج 1. ص 267). فلو قلّل منها المحدثون لأتوْا على الغرض. وتخلّصوا من الهُجْنة والعيب. إلاّ أنّهم تحمّلوها من كلّ وجه. وتوصّلوا إليها بكلّ سبب وتكلّفوها. في حين أنّ فائدة التّجنيس الميل إلى الإصغاء إليه. فإنّ مناسبة الألفاظ تُحدث ميلا. فإذا ورد متكلّفا «رَكَّ وبَرد وأتى بقصد مقصودا إليه»[5] (ابن رشيق 2001.ص 331). وليس كلّ مصنوع متكلّفا متى كان « من غير قصد ولا تعمّل»[6]. لذلك كان البحتري عند آبن رشيق أملح صنعة «لا يظهر عليه كُلفة ولا مشقّة»[7] وكذلك ابن المعتزّ «صنعته خفيّة لطيفة»[8] . أمّا مسلم فكان « أسهل شعرا من حبيب وأقلّ تكلّفا»[9] على أنّهما أكثرا من الصّنعة تكثيرا «سهّلها عند النّاس وجسّرهم عليها»[10].

كذا الجناس ظاهرة تختلف منزلتها من شاعر إلى آخر ومن عهد إلى عهد قديم ثمّ جديدٍ. ويبدو أنّ من الشّعراء مَن أفرط في آستعمالها فخرج إلى المُحال فآستُثقِل نظْمُه وآستُرخِم رصْفُه كأبي تمّام.

(1) نفسه ج 1 ص 267
(2) نفسه ج 1 ص 268
(3) نفسه ج 1 ص 269
(4) نفسه ج 1 ص 267
(5) ابن رشيق: (ا 2001) «العمدة »تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا «دار الكتب العلمية- بيروت- ج1ً 331
(6) نفسه ج1 ص 136
(7) العمدة: ج 1 ص 138
(8) نفسه ج 1 ص 138.
(9) نفسه ج 1 الصفحة نفسها
(10) نفسه ج 1 الصفحة نفسها

وقد لفتتنا الظّاهرة في شعر ابن زيدون فتتبّعناها ونظرنا في أنواعها وصورها قبل تدبّر وظائفها.

2 - 1 - أنواعه

لا نهدف في هذا الصّدد إلى تصنيف الجناس بحسب أنواعه البلاغية؛ لأنّ عملنا ليس من التّقعيد البلاغيّ.

ولذلك ننظر في الجناس وما راعاه الأنا في إجرائه من آعتبارات كالتّماثل والموازنة والهيئات...

2 - 1 - 1 جناس بمراعاة الاشتقاق

هو جناس تشترك الألفاظ في جذورها به وتختلف صيغها. كأنْ تكون فعلا واِسما. قال

الخفيف

رَشَأٌ أقصدَ الجوانِح قصْدًا / عن جفونٍ كُحِلْنَ عِمْدا بسِحْرِ

فرشفتُ الرُّضابَ أعذبَ رَشْفٍ / وهَصَرْتُ القضيبَ ألطفَ هَصْرِ

وقال

الطويل

وإنّ بلادًا هُنْتُ فيها لأهْوَنُ / ومَن رامَ مثْلِي بالدّنيّة أدْنأُ

وقال

البسيط

وللنّسيم اِعتلالٌ في أَصائلِه / كأنّه رَقَّ لي فآعْتلّ إشفاقاَ

وقال

البسيط

يا ليتَ شِعْري ولم نُعَتَبْ أعاديَكُم / هل نالَ حظًّا من العُتْبَى أَعادِينَا

وقد تكون المتجانسات اسما واسما

وقال

البسيط

إذا آنفرَدْتِ وما شُوركْتِ في صِفةٍ / حسبُنا الوصْفُ إيضاحًا وتَبيِينَا

وقال

البسيط

يا بدرَ تِمٍّ بدا في أفْق ممْلكةٍ / فَراقَ مُطِّلعا من خَيْر مُطَّلَعِ

أفْدي بدائعَ شكْلٍ منكِ مبْصرةٍ / لقَتْل نفْسيَ عمْدًا أشْنَعَ البِدَعِ

وقال

الطويل

ألا هلْ إلى الزّهْراء أوْبَةُ نازحٍ / تقصَّى تَنائِيها مدامِعَهُ نَزْحَا

ومِن حَمْلِيَ الكأس المُفدَّى مُديرُها / تَقَحُّم أهْوالٍ حملْتُ لها الرُّمحَا

وقال

البسيط

يا مُعْطِشي من وصالٍ كنتُ ورادَه / هل منكَ لي علَّة إن صُحْتُ « واعَطَشِي

إذن هذا الجناس يكشف معرفة الأنا بأسرار اللّغة وقدرته على تشقيقها لتستجيب لمقاصده. ويُراعى فيها متطلّبات السّياق.

2 - 1 - 2 الجناس المصوّر

هو جناس يشارك في تكوين الصّورة الشّعرية وتشكيل ملامحها

قال

المتقارب

وتبرُز خلفَ حِجابِ العَفافِ / وتُسفِرُ تحْتَ نِقابِ الخَجَلْ

وآستعار الأنا للعفاف الحجاب وللخجل النّقاب. وجانس بينهما من حيث وزنهما حتى كأنّ تشابههما الصّوتيّ صدى لتماثُلهما من حيث المعنى. فهُما للسّتر والإخفاء لا الإظهار. وقال

المتقارب

فمِنْ قُضُب تتثَنَّى بريحٍ / ومِنْ قُضبٍ تتثنَّى بِدَلْ

وهذا جناس المُماثلة[1](ابن رشيق ج 1. ص 322) حيث تكرّر اللّفظ باختلاف المعنى لأنّ القضب الأولى حقيقة والثانية مجاز تُحيل على النّساء المُتثنّيات. ومثل هذا الجناس يقترن بالتّرديد[2] . فقد أتى الأنا باللّفظة متعلّقة بالرّيح ثم ردّها متعلّقة بالدّلّ. فأتتْ مجازا لا حقيقة.

وقال

البسيط

وللنَّسيمِ آعْتلالٌ في أصائلِهِ / كأنّه رَقّ لي فآعْتلّ إشفاقَا

وحرّك الأنا النّسيم وأضفي عليه من صفات الإنسان (يرقّ – يشفق) حتّى آعتلّ.

والاِستعارة ها هنا هزٌّ للمقولات الثّابتة وخلخلةٌ لها. حتّى باتت القائمات catalogues تقبل أن يدخل إليها عنصر لا يكتسب مسبقا ما يؤهّله للدّخول إليها.

وقال

البسيط

مِن كلِّ مُختالة بالحِبْر رافلةٍ / فيه آخْتيالَ الكَعَابِ الرُّؤَد بالحِبَرِ

وهذا تشبيه مصدريّ (تختال - اِختيال) عقد الأنا به الصّلة بين المجرّد والمحسوس. فكلّ قصيدة قالها في أميره تختال في حِبرها كما تختال النّاهد في حُسنها. ومثلُه قوله

الطويل

وحِلْمُ امرئٍ تَعْفو الذُّنوب بعَفْوِهِ / وتُمْحى الخَطايا مثْلَ ما مُحِي الخطُّ

ومن شأن التّماثل الصّوتي أن يقوّي الاِدّعاء بالتّشابه والمضارعة في العجز.

(1) «العمدة » ج 1 ص 322.

(2) نفسه ج1 ص 334

وقال

الطّويل

ألاَ إنَّ ظنِّي بين فِعْليك واقفٌ / وُقوفَ الهَوى بين القطيعةِ والوصْلِ

والتّشبيه ها هنا يجمع بين المجرّد والمجرّد (وقوف الظنّ ووقوف الهوى).

2 - 1 - 3 جناس القوافي

للقافيـة منزلـة سنّية فـي الشّـعر العربـيّ. حتّـى أنّها آقترنـت بتعريفه يقـول قدامة «الشّـعر كلام مـوزون مقفّى[1].(ابـن جعفـر1958. ص 12) . وأكّـد الفلاسـفة أنّ «القافيـة تخـصّ أشـعار العـرب دون أشـعار غيرهـم مـن الأمـم» (ألفـت كمـال الرّوبـي 1983. ص 259)[2].

وذكـر قدامـة للقافيـة نعوتا وعيوبا. فمن محاسـنها أن تكون «عذبة الحرف سلسـلة المخرج»[3]. أمّـا مـا يعيبهـا فالإقـواء والتّجميـع والإيطاء. وآختلـف النّاس في ماهيـة القافية[4] وأجمعـوا على أنّها شـريكة الوزن في الاِختصاص بالشّـعر[5].

ومـا لفـت آنتباهنـا فـي القافيـة الـرّويّ الـذي هـو جـزء منهـا «تُبنـى عليـه القصيدة فيتكـرّر في كلّ بيـت»[6]. ويعمـد الأنـا الشّـاعر إلى تعليـق القوافي بالكلمـات داخل المصراعين مراعيـا الرّويّ.

وآخترنا لتبيان ذلك رويّ الحاء في القصيدة التي مطلعها:

الوافر

إليكِ من الأنامِ غدًا ارْتياحِي / وأنتِ على الزِّمان مدى آقْتِراحِي

وبنـى الشـاعر أبياتـه علـى الحـاء. ووردت القافية مطلقـة وتبع حرفَ رويَّهـا وَصْلٌ وهو حرف

(1) قدامة ابن جعفر «(1958)»نقد الشّعر «: تحقيق وشرح عيسى ميخائيل سابا المطبعة البُو لْسية ص12

(2) الفت كمال الرّوبي (1983): «نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين.» دار التنوير للطباعة والنشر بيروت - ط. 1- / ص 259

(3) نقد الشعر ص 35

(4) للتوسّع في مظاهر الاِختلاف: آنظر « العمدة » ج 1 ص 159 وما بعدها.

(5) الصفحة نفسها.

(6) نفسه ص 163.

اليـاء بـارزا ظاهـرا. ولازم القصيـدة وإن لـم يظهر حتّى آكتملـت كقوله بعد ذلك

فديتُكِ إنّ صبْري عنْكِ صَبْرِي / لدى عَطشِي على الماءِ القَراحِ

فالحاء وصْلها الياء

وانتشر صوت الحاء في المصاريع لينشئ نسيجا صوتيا بين الألفاظ على النّحو الآتي:

- **ألفاظ على صلة بـ (أنتِ)**
  - أنت راحتي
  - أنت اقتراحي والتّفريح التّشويك
  - ذكراك ريحاني وراحي
  - رضاك على العدوّ سلاح
  - أنت غصن البان في وشاح
- **ألفاظ ذات صلة بالأنا:**
  - الأنا عطشان صابر كصبره على الماء القراح.
  - الأنا مقصوص الجناح.
  - الأنا قلبُه غير صالح.
  - الأنا قلبه متمزّق بين حالين: الدنوّ والانتزاح.
  - الأنا مشتاق مساء وصباحا.
  - الأنا ينتظر السّلام ولو في الرّياح.

إذن صـورة أنـتِ تـدور حـول الهجـر والاِنتزاح. بينما تلفّ صـورة الأنا لفّ الشّـوق والتألّم... وآقتـرن صـوت الحاء بالكسـرة المائلة إلـى الياء للإبانة عـن الأنين والنّحيب.

وفي القصيدة التي مطلعها

السريع

أمَا وألحاظٍ مِراضٍ صِحاحْ / تُصْبِي وأعطافٍ نَشاوَى صَواحْ

وردت القافيـة مقيّدة والحـاء فيهـا سـاكنة مسبوقة بفتحة طويلة تـدلّ عليها ألف ثابتـة في الخطّ. وإذا البيـوت تنغلـق علـى الصّيـاح والنّواح. فأوحى الشّـاعر بها بقوله

وآشفعْ فللشّافع نُعْمى بما / سنَّاهُ من عَقدٍ وثيقِ النُّوَاحْ

والسّكون هـا هنـا لا يعقبـه صمـت آخـر تنصـرف عنايـة المتلفـظ المشـارك إليـه لـذا « يتميّـز ويقـوى الإحسـاس بـه»[1](. Mehiri. 1973. ص 165)

ويقتـرن السّـكون بالفتحـة الطويلـة لمـدّ الصّـوت بالنّـواح والصّيـاح. وكذلك الأمر فـي القصيدة الأخـرى مـن فـرط الأنيـن والنّحيـب. وإنّ ترديـد الحاء في مقاطـع القصائد وأعطافها يوحي للسّـامع بحالـة المتكلّـم وقـد يُوشـك علـى فقـدان القـدرة علـى النّطق من فـرط النّـوْح لأنّ الحـاء مخرجها من وسـط الحلـق وهو صـوت بحّـة1973 .Mehiri). aphonie[2]. ص 189)

هكـذا تجتمـع الصّوائـت والصّوامـت لتنتـج الدّلالـة السّـياقية؛ لأنّ المتكلّـم يسـتغلّ خصائـص الصّـوت مـن حيـث مخرجـه ومـا يلحقـه مـن صفـات حتّـى النّطـق بـه فـي حقل مـن الإنجـازات التلفّظيـة[3].

هذا فيما يتعلّق بالحاء. أمّا النّون فلفتت أنظارنا في قصيدة مطلعها:

البسيط

أضْحى التّنائي بديلاً من تَدانينَا / ونابَ عنْ طِيبِ لُقيانا تَجافينَا

والنّـون نـون النّحيـب والأنيـن. هكـذا نحسـبها مسـبوقة بكسـرة طويلـة اِنكسـارَ ألَـم وضُعـفٍ. وبـدت لنـا كـذا وقـد توزّعـت فـي التّنائـي والاِنتـزاح والبيْن والحـزن من جهـة وفي التّدانـي والأنس « وتألّفنـا « و»تصافينـا مـن جهـة أخـرى.

(1) Mehiri. A (1973). «Les théories grammaticales d'Ibn Jinni » publications de l'université de Paris - p- 165.

(2) نفسه ص 189

(3) « Un champ de réalisation ». In :« Eléments de phonétique appliquée » p. 62.

وقد نسجت النّون في القصيدة نسيجا صوتيا بين الألفاظ على النّحو التالي :

ألفاظ على صلة بالماضي	ألفاظ على صلة بالحاضر
التداني/لقيانا يضحكتا/أنسا/تساقينا الهوى/تلاقينا/تألّفنا تصافينا/فنون الوصل كتنم لأرواحنا راحينا/ الودّ يستقينا/ لذّات أفانينا/ نعيم/ وشْي نعمى جنّة الخلد	التنائي/تجافينا/البيْن /الحيْن انتزاح/حزن/يبلينا/يبكينا نغّص/انحلّ/انبنتّ/تفرّقنا أعادينا/يئسنا/بِنْتم/بِنّا ما انبلّت جوانحنا/ لا جفت مآقيتا تأسّينا/ نأيكم/النّأي تذكّره يعنّينا/ النّوى/ عوادينا /نأسى / عوادينا/نأس/ لا الأوتار تلهينا

فالماضي كما يَبِين لنا ماضي اللّقيا والتّداني والتّصافي والأنس والوصل والضّحك. بينما الحاضر حمّال نقائضه فيه التّنائي والتّجافي والبيْن والنّزوح والتنغيص... واللاّفت هنا اِقتران النّون بالحاء عند الحديث عن الحاضر اِقتران البين بالحرقة: مثل:

- صبح البيْن صبّحنا
- الحين
- اِنتزاحهم حزنا
- اِنحلّ ما كان مقعودا
- ما آبتلّت حوائجنا
- حالت لفقدكم أيّامنا
- بلّغ تحيّتنا مَن لو على البُعد حيٌّ كان يُحيينا.

وآقترنت الحاء بالنّون أيضا عند الحنين إلى الماضي مثل قوله:

- يا روضا طالما أجنت لواحظَنا وردا
- يا حياة تمَلّيْنا بزهرتها
- ويا نعيما سحينا ذيله حينا
- حتى يكاد الصّبح يفشينا

والحاصل أنّ هذه الأصوات (الحاء والنّون على سبيل المثال لا الحصر) اِكتسبت شُحْنتها الدّلالية الذّاتية من فِعل التلفّظ ومن الملفوظ المنجز لا من اللّغة ونظامها. وما تواترُ صوت بعينه أو مجموعة أصوات في سياق معيّن إلاّ وسيلة من الوسائل التي يعلن بها الأنا عن حضوره. وهي معيُّنات ذاتٍ يصنعها الملفوظ. إنّ الأصوات مُبَرِّر اِستعمالُها تبريرا ذاتيّا[1] أي هو في علاقة بذاتية المتلفظ. نحن في هذا السّياق بإزاء تجربة مخصوصة تفيض على اللّغة[2] وتمثّل جوهرَ الملفوظ.

إذن بَان لنا أنّ الجناس بأنواعه وصوره يتعهّد في ذاته وظائف كثيرة، وهي:

أ. الوظيفة البنائية:

ونقصد بها أنّ الجناس يقوم عليه بناء القصيدة فهو عمدته وأساس معماره. وليس أدلّ ذلك من هذه البيوت[3] التي مطلعها:

الرمل:

ما على ظنّي باسُ / يجْرحُ الدُّهر وياسُو

وقد بناها الشّاعر على الموازنات والمقابلات مراعيا المتجانسات:

والمحاذيرُ سِهامٌ / والمقاديرُ قِياسُ

ولكَمْ أجْدى قعودُ / ولكَمْ أكْدى التماسُ

وكذا الدّهْرُ إذا ما / عَزّ ناسٌ ذَلَّ ناسُ

وبنُو الأيّام أخْيا / فٌ سَراةٌ وخِساسُ

ويكشف هذا المقطع عن آنقلاب القيم والمفاهيم. ويؤكّد تقلّب الدّهر والأيّام. والذي يفصح عن هذا وذاك الطّباق الذي يقوّي الجناسُ أثره في النّفس . فترتيب الألفاظ على فضاء الصّفحة إنّما هو صدى لترتيب الأفكار في الذّهن فكلّ« صورة هي صورة للذّهن»[4].(Deguy 1974 ص28.)

(1) «Linguistique fonctionnelle… »p. 141.

(2) نفسه: ص 142.

(3) ويمكن العودة إلى أنواع الجناس للتّأكّد من تواتر هذه الظاهرة في الديوان.

(4) « Toute figure est une figure de pensée » voir Deguy M. (1974) « Figures du rythme, rythme des figures » In : « Langue française » sept., n° 23. p. 28.

ومن شأن الصّوت وصداه أن يشكّلا عاملا من عوامل التّناغم والتّوازن داخل البيت بفضل التّكرار. على أنّهما يمثّلان سلطة هندسية دالّة أيضا أو مولّدة للدّلالة. يقول:

الوافر

سأُهْدي النّفْسَ في نَفَس الشَّمالِ / فقد لَقِحَ التّشوُّق عنْ حِيالِ

وعقد الجناس المعاقد بين نفْس ونفَس وشمال وتشوّق.

وريح الشمال ريح تهبّ من قِبل الشّأم عن يسار القِبلة. ويقال شمل الخمر عرّضها للشّمال فبردت. وكذا الأنا يبعث بنفسه إلى المعتمد بواسطة ريح الشّمال ليخفّف شوقه إليه. إذن اِقترن تناسب المفردات في الأصوات بتناسبها في المعنى وهو أمر من «صنع المؤلّف» [1] (عبيد 2005. ص 137) لأنّ المفردات لم تتهيّأ لذلك بفعل الوضع اللّغوي. إذ لا رابط في اللّغة بين ريح الشّمال والتّشوّق. ثمّ شرع في وصف ممدوحه والثّناء عليه.

إلى الوَضّاح آثارَ المساعِي / إلى النَّفاح أخبارَ المعالِي

وتماثل الوضّاح مع النفّاح في الصّيغة الصّرفية ووزنها (فعّال). وآشتركا في صوت الحاء. مثلما تماثلت المساعي والمعالي واشتركتا في صوت الميم. وتشابهت كلّ المتجانسات في الصّوائت أي في الحركات. فآثاره واضحة وأخباره فائحة. ثمّ واصل قائلا

هديّـــة مَن لو أنّ الدَّهر سَنّـى / مُناه وهَدَى إليكَ سُرى الخَيالِ

ولو نظرنا في الجناس لأمكننا أن نقرأ البيتين الأوّل والسّادس على النّحو التالي:

سأُهدي النّفْس في نَفَس الشّما / هديّة من هَدى إليك سُرى اللّيالي

أو

سأُهدي النّفْس في نَفَس الشّمال---------- إلى الشّثن العزائم إن أثيرت حفيظته

----------إلى اللّدن الخِلال[2]

(1) حاتم عبيد (2005) « التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي » كلّية الأداب بصفاقس. تونس/ ص 137.

(2) وهو البيت: إلي الشّثْن العزائم إن أُثيرت
حفيظتُه إلى اللّدْن الخِلالِ
وهذا طباق بمراعاة الجناس

----------إلى الوضّاح آثار المساعي

----------إلى النفّاح أخبار المعالي

----------إلى ملك هو المعنّى المجلّى به الإشكال من لفظ الكمال.

---إلى مَن لا مثيل له إذا ما بدا في السّرج أو فوق المثال.

ثم يأتي بيان الهديّة في قوله:

هديّة من لو أنّ الدّهر سنّـــى / مُناه هَدى إليك سُـرى الخيالِ

إذن الجناس أسهم في صناعة المصاريع والبيوت وضَمن وحدتها. حتّى كأنّها سُبكت سبْكا واحدا أو هي كالكلمة الواحدة. أمّا عن الأصوات المتجانسة فهي بُعد من أبعاد المعنى محسوسٌ متعلّق به لا ينفكّ عنه. وهو يلحّ عليه ويقوّيه ولا يخلقه[1]. (Tamine., Molino. 1987 p. 86) وذلك بفضل تواترها ومواقعها ونظام تشكّلها القائم على تجمّع الأشباه والنّظائر. فالّذي نسمعه في الملفوظ هي دوّال إجراؤها قصديّ وآثارها مقصودة (Bravo Federico 2013 p346).

ب. الوظيفة الإيقاعية:

هذه وظيفة تشترك في النّهوض بها كلّ الظّواهر التي ألمعنا إليها من وحدات متقايسة ومن جناس. ولسنا نقصد بالإيقاع الوزن ولا الموسيقى. وقد أرجع « بعض النّقاد الاِقتران الأوّل إلى الصّلة الحميمة بين الإيقاع والوزن وهي صلة الأصل بالفرع» [2] (الخبو1995 ص 55)«لأنّ الوزن » ليس إلاّ صورة محقّقة من ضروب إيقاعية مشتركة » [3] (الطرابلسي2006. ص 12). والثّاني إلى كوْن « لفظ الإيقاع في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علم اللّغة بوجه عامّ »[4]. (الطرابلسي2006. ص10)

والإيقاع عندنا هو ذاك الذي تتجلّى فيه الذّات و« يَبِينُ اِشتغالُها في اللّغة»[5]. ومن مظاهر

(1) Tamine.J.G., Molino.J.1987( )« Introduction à l'analyse de la poésie » PUF. p. 86.

(2) محمد الخبو (1995)«مدخل إلى الشعر العربي الحديث» دار الجنوب للنشر – تونس، ص 55.

(3) محمد الهادي الطرابلسي (2006) «التوقيع والتطويع» دار محمد علي للنشر – تونس، ص 12.

(4) نفسه ص 10.

(5) Meschonnic H.)1995(«Les états de la poétique » PUF écriture. / P. 89.

ذاك الإشتغال ما له صلة بالأصوات وهو ما نحن بصدده واللّهجة والجسد والسِّيرة. وقد كانت مقصاة في ظلّ الدّراسات التي تقوم على العلامة وثنائية الشّكل والمضمون.

إذن التّوافق المعجمي والعروضيّ والجناس ظواهر صوتية وهي آثار محسوسة لإيقاع الذّات. لكنّها ليست الإيقاع كلّه. وذلك ما كانت تقول به النّظرية البلاغية القديمة عند العرب والغرب على حدّ سواء. فمِثل هذه الظّواهر معيّنات ذاتيّة تعلن عن حضور الذّات في خطابها. بل إنّها خطاب داخل الخطاب.

إنّ الألفاظ المتجانسة والمتماثلة تنعقد بينها أواصر صوتية ودلالية. وتضعف صلة الكلمة بالأشياء لأنّه بقدر ما تتوطّد تلك الصّلة يتوارى حضور الذّات المتلفّظة.

ومثل هذه الظواهر تُوقر في الأذهان أنّنا لسنا بإزاء بنية شكلانية. بل هي بنيات تسكنها ذوات. وهي ذوات متفرّدة بخصوصيات. لعلّ ذلك هو شرط تأثيرها في الآخر وتفاعلها معه. فالذّاتية تعني التّفاعل[1] (Meschonnic). 1982 p. 86. وتَحوَّل القيم والمعاني من اللّغة إلى الخطاب مهما كانت المستويات اللّغوية بما فيها الصّوتية. ذاك التّفاعل / الذاتية هو التّذاوت intersubjectivité[2].

إذن إنّ القول بآعتباطية هذه الظّواهر يعني العودة إلى ثنائية الدّال والمدلول والوقوف عند حدود العلامة. ويعني كذلك إرجاع الإعتباطي إلى الصّدفة[3] وتغليب اللّغة على الخطاب.

ولمّا كان كذلك بَان لنا أنّ «الوزن لا معنى له»[4] (Meschonnic H. 1974 p. 10). وأنّ الذي يُنتج المعنى هو الإيقاع. هكذا أيضا يتجلّى لنا أنّ الأصوات مستقلّة عن المعنى لأنّها ببساطة هي مجرّد وحدات فيزيائية إلاّ أنّها مرتبطة به إرتباط إطناب. وهي تنشئ فيما بينها نظاما دالاّ خاصّا بها يتجاوز النّظام النّحوي والمعجميّ ويُثريهما. فلا يمكن بذلك إعتبار التّجانس حدثا صوتيا بحتا[5]. ولذلك تحدّث جاكبسون عن سحر الأصوات (La magie des sons Bravo Federico 2013 p 343)

(1) Meschonnic H.)1982(«Critique de rythme » éd. Verdier. p. 86.

(2) نفسه ص 86.

(3) نفسه ص 91.

(4) Meschonnic H.1974( )« Fragments d'une critique du rythme » In « Langue française « sept., n° 23, p. 10.

(5) Dessons G.)1996(« Introduction à l'analyse du poème » Dunod, Paris, p. 8.

الخاتمـــــة:

وبعد هذا، فقد حاولنا في هذا البحث أن نتدبّر بعض الخصائص التي تميّز آشتغال الذّات الشّاعرة مع الموادّ الصّوتية. فنظرنا في تعاملها مع الوزن باعتباره خاصّية تمييزية في الشّعر. وبَان لنا أنّ الوزن ميزان الكلام النظريّ تُنجزه الذّات هنا والآن إنجازا متلوّنا بلونها مصطبغًا بصبغتها الذّاتية. ويشمل ذاك الإنجاز موادّ أخرى تركيبية ومعجمية وبلاغية أيضا[1].

وتعرضّنا للجناس وصوره. وتصديّنا لوظائفه. وأسفر لنا كلّ ذلك عن ذات قد أدركت ما لصورة اللّفظ المسموعة من أهمية فسعت إلى استغلالها استغلالا جماليًّا ودلاليًّا. وحمّلت تلك الاقترانات الصّوتية دلالات سياقية تعلّقت بالشّكوى والعتاب والخزن والبين... فالملفوظ ها هنا رسالة إيديولوجية في نظر البعض وجمالية في نظر الآخرين.

إنّ الذي نقدر على الجزم به في آخر العمل أنّ ما ركبه الشّاعر من صور صوتية كثيرة هي في نظرنا خُطّة خِطابية. فالأنا المتلفّظ يتصرّف في المُعْطى اللّغوي فيلفت الأسماع إلى القوافي والتّماثل الصّوتي مثلا. ويلحّ على الظّواهر المولّدة للإيقاع والمحدثة لبهجة صوتية تلك هي القصدية Intentionality توجّه كلّ تفكير وكلّ سلوك إراديّ. وهي تتدخّل في كلّ معنىً وقيمة وهدف. (Turner . A principle of Intentionality . 2017. P 2)

إذن يبدو أنّ شعر ابن زيدون غلبت عليه النّزعة الشّفوية. وقد تجلّت في تواتر التكرار والتّوازي. ورغم أنّ جاكبسون يؤكّد أنّهما يميّزان كلّ كلام شعريّ فإنّنا نوافق زمتور حين يلحّ على أنّها عناصر نصّانية مرتبطة بعملية التّصويت[2]. (Zumthor .L'exercice de la voix .(1983, p. 141

(1) لعلّها تكون مجال بحثنا في أعمال أخرى.

(2) Zumthor P.)1983(« Introduction à la poésie générale » éd. du seuil Paris, , p. 141.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً المراجع العربية:

ابن زيدون. (1957). ديوان ابن زيدون ورسائله. (شرح وتحقيق علي عبد العظيم). دار نهضة مصر للطّبع والنّشر.

بيروت دار صادر للطباعة والنشر 1960

المراجع باللّسان العربيّ:

الآمدي، أبو القاسم (1961). الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري (تحقيق السّيد أحمد صقر). دار المعارف.

ابن بسام، أبو الحسن (1997). الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة(تحقيق إحسان عباس). الدار العربية للكتاب.

بنّيس، محمّد (1989). الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها. دار توبقال للنشر.

الخبو، محمّد (1995). مدخل إلى الشّعر العربي الحديث. دار الجنوب للنشر.

ابن جعفر، قدامة (1958). نقد الشّعر (تحقيق وشرح عيسى ميخائيل سابا). المطبعة البُولْسية بيروت.

جعفورة، محمّد المعز (2011). من التشكّل النّحوي إلى التشكّل الإيقاعي. مجلّة موارد لكليّة الآداب والعلوم الإنسانية *9*.

الجرجاني، عبد العزيز (2006). الوساطة بين المتنبي وخصومه (تحقيق وشرح محمّد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمّد البجاوي). المكتبة العصرية.

حيزم، أحمد (2016). التحوّلات الشّعرية في أغاني الحياة الوحدات التّعبيرية الموقّعة. في كتاب "من شعرية اللّغة إلى شعرية الخطاب". ابن النديم للنشر والتوزيع.

ابن خلكان، أبو ثعلب (2005). وفيات الأعيان وأنباءأبناء الزّمان (تحقيق إحسان عبّاس). دار صادر.

ابن رشيق،القيرواني (2001). العمدة (تحقيق محمّد عبد القادر عطا). دار الكتب العلمية.

الرّوبي، ألفت كمال (1983). نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين. دار التنوير للطباعة والنشر.

ابن سلاّم الجمحي (2001). طبقات الشّعراء. دار الكتب العلمية.

ابن طباباء، عباس (2005). عيار الشّعر (شرح وتحقيق عباس عبد السّتار). دار الكتب العلمية.

الطرابلسي، محمد الهادي (2006). التوقيع والتطويع. دار محمد علي للنشر.

عبيد، حاتم (2005). التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي. كلّية الآداب بصفاقس.

القرمادي، صالح والشاوش، محمّد وعجينة، محمد (1985). دروس في الألسنية العامّة. الدار العربية للكتاب.

القرطاجني، حازم (1986). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. (تحقيق حمد الحبيب ابن الخوجة). دار الغرب الإسلامي.

ثانياً المراجع الإنجليزية:

Argod Dutrad.F. (1996). *Eléments de phonétique appliquée*. Armand Colin.

Barrucand. M. (2012). Les sonorités vocaliques, éléments submorphémiques du discours musical en poésie. *Miranda (online)*, 7. https://doi.org/10.4000/miranda.4206

Bravo. F. (2010). Poétique de l'ordinaire. les autres figures du discours. *Bulletin hispanique,* 112 - 2. https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1160

Bureau. C. (1976). *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*. PUF.

Chiss. J. L., Filliolet J., & Maingueneau D. (2001). *Introduction à la linguistique française: Syntaxe, communication, poétique.* Hachette supérieur.

Deguy M. (1974). Figures du rythme, rythme des figures. *Langue française,* 23. https://doi.org/10.3406/lfr.1974.5680

Delbouille. P. (1967). *La valeur suggestive des sonorités. In: Le vers français au 20ème siècle. Actes publiés par Monique*. P. Librairie C. Klinksieck.

Dessons G. (1996). *Introduction à l'analyse du poème*. Dunod.

Détrie. C. (2001). *Du sens, dans le processus métaphorique*. honoré champion.

Jakobson. R. & Levi-Strauss. C. (1962). Les chats de Charles Baudelaire. *L'homme*, 2, 1. https://doi.org/10.3406/hom.1962.366446

Mehiri A. (1973). *Les théories grammaticales d'Ibn JINNI*. Publication de l'Université de Tunis.

Meschonnic H. (1995). *Les états de la poétique*. P.U.F.

Meschonnic H. (1982). *Critique de rythme*. Édition Verdier.

Meschonnic H. (1974). Fragments d'une critique du rythme. *Langue française*, *23*. https://doi.org/10.3406/lfr.1974.5679

Jaffré. J. (1974). Prosodie et signification. *Langue française, 23*. https://doi.org/10.3406/lfr.1974.5688

Tamine.J.G., & Molino. J. (1987). *Introduction à l'analyse de la poésie*. P.U.F.

Turner C. K. (2017). A principle of Intentionality. *Journal list, front psychol*, *8.* https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00137

Zumthor. P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Édition. Seuil.

الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية: Romanization Arabic References:

ibna zaydūna (1957). dīūāna ibni zaydūna warasā'iltu (sharḥun wataḥqīqu 'aliyyu 'abdi al'aẓīmi dāra nahḍati miṣrin lil-ṭab'i wa-al-nashri

bayrūtu dāri ṣādiri lil-ṭibā'ati wa-al-nashri 1960

almurāji'u bi-al-lisāni al'arabiyyi

al'āmidiyyu 'abū alqāsimi 1961). almūāzanata bayna shi'rin 'abī tamāmun wa-al-buḥturiyyu taḥqīqa al-sayyidi 'aḥamida ṣaqru dāra alma'ārifi

ibna bassāmin 'abū alḥusni 1997). al-dhakhyrata fī maḥāsini 'hli aljazīrati taḥqīqa 'iḥsāni 'abbāsi al-dāra al'arabiyyata lil-kitābi

bnnys muḥammada 1989). al-shi'ra al'arabiyya alḥadytha binyātihi w'ibdālāthā dāru twbqāl lil-nashri

alkhabbū muḥammada 1995). madkhalun 'ilā al-shi'ri al'arabiyyi alḥadythi dāru aljanūbi lil-nashri

ibna ja'farin quddāmata 1958). naqudi al-shi'ra taḥqīqun washarḥu 'īsā mykhā'yl sābā almiṭba'ata al-būlsyah bayrūta

j'fwrah muḥammada almu'azzin 2011). mina al-tashakkuli al-naḥwiyyi 'ilā al-tashakkuli al'īqā'iyyi majallatu mawāridi likulliyyati al'ādābi wa-al-'ulūmi al'insāniyyati 9.

aljurjāniyyu 'abda al'azīzi 2006). alwasāṭata bayna almutanabbiyyi wakhuṣūmihi taḥqīqun washarḥu muḥammadu 'abū alfaḍli abrāhym wa'uliya muḥammadu al-bjā'ī almaktabata al'aṣriyyata

ḥyzm 'aḥamida 2016). al-taḥawwulāti al-shi'riyyati fī 'ghāny alḥayāta alwaḥdāti al-ta'bīriyyati almū'aqqa'ati fī kitābi " min shi'riyyati al-lughati 'ilā shi'riyyati alkhiṭābi ibna al-nadīmi lil-nashri wa-al-tawzī'i

ibna khallikāna 'abū tha'labi 2005). wafiyyāti al'yāni w'nbā''bnā' al-zamāna taḥqīqa 'iḥsāni 'abbāsi dāra ṣādira

ibna rashīqin alqayrawāniyyu 2001). al'umdata taḥqīqa muḥammada 'abdi alqādiri 'aṭā dāra alkutubi al'ilmiyyati

al-rawbiyyu 'alafata kamāli 1983). naẓariyyata al-shi'ri 'inda alfalāasifati almuslimīna dāru al-tanwīri lil-ṭibā'ati wa-al-nashri

ibna sullāmi aljamaḥiyyi 2001). ṭabaqāti al-shu'rā'i dāru alkutubi al'ilmiyyati

ibna ṭbābā 'abbāsa 2005). 'īāra al-shi'ri sharḥun wataḥqīqu 'abbāsu 'abdi al-sitāri dāra alkutubi al'ilmiyyati

al-ṭarābulusiyyu muḥammada alhāddiyyi 2006). al-tawqī'a wa-al-taṭwī'a dāru muḥammadu 'aliyyu lil-nashri

'abīdun ḥātima 2005). al-takrāra wafa'ala alkitābatu fī al'ishārāti al'iltiyyati li'abī ḥayyāni al-tawḥīdiyya kulliyyatu al'ādābi biṣafāqisin

al-qrmādy ṣāliḥun wa-al-shawushu muḥammadun wa'ajīnatun muḥammada 1985). durūsun fī al'alsaniyyati al'āmmati al-dāru al'arabiyyatu lil-kitābi

alqarṭājanniyyu ḥāzima 1986). minhāja albulaghā'i wasarāḥi al'udabā'i (taḥqīqu ḥamdi alḥabybi ibna alkhawjati dāra algharbi al'islāmiyyi

Poetics of Voices in Ibn Zaidoun's Divan

Mohamed Moez Jaafoura(1)

Abstract:

What we particularly appreciate is that the poet's many images of sound are in our view a rhetorical plan. The speaking 'I' manipulates linguistic data in such a way that the sounds are heard in rhymes and in perfect vocal symmetry. He insists on using poetic devices that generate rhythm and vocal delight. So, Ibn Zaydun's poetry seems to have been overwhelmed by oral tendencies. This is mostly manifested in the frequency of repetition and parallelism. Although Jakobson asserts that these devices are distinctive features of poetic discourse as a whole, we agree with Zumthor who insists that they are integral textual elements that are linked to the vocal process.

Keywords: Recipient, Voice, Speech, Rhythm, Self, Self, Repetition, Anaphylaxis.

(1) Faculty of Letters and Human Science - University of Sousse (Sousse - Tunisia)
azizjaafoura@yahoo.fr