جامعة الإسكندرية

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

البنية الإيقاعية
في شعر ابن زيدون

بحث مقدم من

الطالب/ صباح خالد محمد

لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الآداب

من قسم اللغة العربية

بنظام الساعات المعتمدة

تحت إشراف

أ.د/ فوزى سعد عيسى

أستاذ اللغة العربية

كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

2014م – 1435هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

(سُبْحَانَكَ لاَ عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ
الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ)

صدق الله العظيم

(سورة البقرة الآية رقم 32)

إهـــــداء

إلـــــــــــــــــــــــــــــــــــــى

والـــــــدتي.........................

تقديراً

إلــى والـدي.....................

اعترافاً

إلـــــى أخـــــي أحمـــــد

.........................اعتزازاً

إلــــــى إخـــــــوتي

وأخواتي.............. حباً

أهدى هذا العمل المتواضع

الباحث

صباح خالد محمد

المقدمة

أهمية الموضوع:

تتمثل أهمية الموضوع من عدة زوايا منها أهمية دراسة موسيقى الشعر والإيقاع، لأن الدراسات في هذا المجال قليلة مع أهميتها في الكشف عن الخصائص الجمالية للشعر.

إن العالم حركة دؤوب، ولا يمكن لأي كائن حي أن يحافظ على حياته إلا بالحركة، وخلال كل تغير أو وضعية تتخذها هذه الحركة هناك إيقاع مستمر، وكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثر فيما عداه تأثيرا يجعل من تجاذب جزيئات الكون بعضها لبعضها الأخر حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك.

وتكتمل معالم هذه الحركة الإيقاعية وتكون أكثراتضاحا وبروزا في الشعر، الذي لا تتحدد ماهيته إلا من خلال الإيقاع، ولذلك فإن علاقته به عضوية مصيريه غير قابلة للفصل مطلقا، بل هي علاقةً تماه وهوية، وهو ما جعل العرب إلى عصور متأخرة يعرِّفون الشعر بالكلام الموزون المقفى الذي تحكمه هندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل، بدخول القصيدة العربية إلى عهد الحداثة تطور هذا المفهوم، وتحطمت تلك العلاقة بين الموسيقى بمفهوم الخليلي والشعر، وانتقل مفهوم الشعر إلى مفهوم الإيقاع بمعناه الواسع، وتطور في ظل المنهج البنيوي إلى ما يصطلح عليه (البنية الإيقاعية) هذا المفهوم الأشمل الذي يسعى إلى استثمار كل الطبقات الصوتية والدلالية والبلاغية، بدافع من تعقد التجربة الشعرية وعمقها، مما أدخل الايقاع في علاقة جدلية مع الدلالة،ومن هنا نبعث فكرة البحث الرامية الى الكشف عن ملامح البنية الإيقاعية عند بحتري الاندلس (إبن زيدون) والغوص في مكامن البناء الإيقاعي في شعره والموسيقى المستخدمة فيها.

وأخيراً أرجو أن يكون هذا البحث محاولة ذات جدوى يمكن تصنيفها ضمن الدراسات الإيقاعية المتخصصة التي تسهم في التأسيس لآفاق جديدة في فضاء شديد التقلب والعسرة. فإن كانت ذلك فذلك فمنتهى غايتي، ومبلغ سؤالي، وإن تكن الأخرى فحسبي أنني حاولت مخلصاً أن أحقق هدفي. وفي كلا الحالتين لا يمكنني أن أجهد الأيادي البيضاء التي غمرتني براعيتها، وأحاطتني بعظيم فضلها. إنها إمدادات أستاذي الفاضل، الأستاذ الدكتور/ فوزي سعد عيسى.

وقد اخترت هذا الشاعر ليكون محور بحثي وسأعطي ملخصاً بسيطاً عن حياة أبو الوليد أحمد بن عبدالله المخزومي المشهور بأبن زيدون ولد في أوائل سنة 394 ((أواخر سنة 1003م)) بالرصافة أرباض قرطبة، وهي ضاحية متصلة بقرطبة أنشأها عبدالرحمن الداخل سماها الرصافة تشبيها لها برصافة جده هشام، واتخذها مقراً له ومنتزهاً في معظم أوقاته، ونقل اليها غرائب وكرائم الشجر من كل ناحية فساو ذكرها في الافاق واتصلت عمارتها من بعده، وقد اشتهرت بجناتها الفيحاء ومياهها الجارية، وقدد لهج بذكرها الشعراء، وشدا بجمالها شاعرنا في مواطن عديدات، وحسبنا أن نشير الى إحدى مخمساته فيها حيث يقول:

ويوم بجوفي الرصافة مبهج مررنا بروض الأقحوان المديحِ

وقابلنا فيه نسيم البنفس ولاح لنا ورد كخد مُضرجٍ

تراه أمام النور وهو إمام

انحدر الشاعر من اسرة كريمة مرموقة المكان، وقد فقد أباه وهو في الحادية عشرة من عمره، فكفله جده لأمه، وكان عالماً جليلاً تقلب في مناسب الإدارة الرئيسة من شرطة وقضاء، وكان شديد الصرامة في احكامه، ولهذا نعتقد انه كان حازماً في تربية سبطه، وأن هذا الحزم جنبه مزالق السقوط التي يتعرض لها الأيتام من ذوي الثرام.

وكان لوالد الشاعر أصدقاء من وي المكانة الرفيعة والعمل الغزيز، ومثل هؤلاء الأعلام جديرون أن يرعوا حقوق صديقهم الراحل في أبنة العزيز وأن يوالوه بالرعاية والتثقيف.

ولهذا تهيأت لشاعرنا عوامل النبوغ من ثروة مناسبة، وعقول حانية حازمة وبيئة جميلة فتانة وعصر مزدهر بالحضارة والمدينة، حافل بأفذاذ العلماء والأدباء

هذا فضلا عن الموهبة الفطرية والاستعداد الخصب والوراثة الصالحة والتوجيه السديد.[1]

وقد ذكرت أشعار ابن زيدون في عدة دواوين كان لها الفضل في إبراز القيمة الشاعرية لدى هذا الشاعر وقد ارتكزت في رسالتي على ديوان على عبد العظيم لما فيه من نظرة شاملة وجمع كافة اشعار ابن زيدون.

مؤلفات ابن زيدون:

يقول الأستاذ علي عبد العظيم: (لم تبق لدينا من آثار ابن زيدون الكتابية إلا طائفة قليلة من رسائله الأدبية، وسطور من كتابه في تاريخ بني أمية، ومقطوعة وصفية، ونظرة نقدية، أمّا رسائله السياسية، فقد ضاعت جميعها).

(1)ديوان ابن زيدون ورسائله /شرح وتحقيق – علي عبدالعظيم ط. دار نهضة مصر للطباعة (د.ط)-(1387هـ- 1967م).

1) الرّسالة الهزلية:

وقد كتبها ابن زيدون على لسان ولادة إلى ابن عبدوس. وهي مشبعة بالسخرية والتهكم من هذا الأخير. وتوجد في المصادر التالية:

أ- سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، لجمال الدين بن نباتة المصري، المطبعة الأميرية، القاهرة.

ب- نهاية الأرب، للنويري، الجزء السابع، دار الكتب المصرية 1929.

ج- مسودة التحريرات النصرية، لنصر الهوريني، نسخة مخطوطة رقم 8845 أدب بدار الكتب المصرية.

د- ديوان ابن زيدون، رسائله، أخباره، شعر الملكين، لكامل الكيلاني وعبد الرحمن خليفة،الطبعة الأولى 1351 هـ 1932م رقم 474 مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر.

هـ- ديوان ابن زيدون ورسائله شرح وتحقيق علي عبد العظيم، نهضة مصر 1957 .

2) الرّسالة الجدّية:

وكتبها في السّجن، مستعطفا أبا الحزم، ومذكراً بخدماته السّابقة، عسى أن يحظى بالعفو، فيطلق سراحه. وهي كسابقتها، فيها حشد (للأسماء، والأحداث، والاقتباس، والتّضمين، والتّرادف...وتوجد في:

أ - الذخيرة لابن بسام، الجزء الأول، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة 1939.

ب - تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون، نسخة مخطوطة رقم 248 أدب بدار الكتب.

ج - نهاية الأرب للنويري.

د- ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق الأستاذ علي عبد العظيم.

ه- ديوان ابن زيدون، رسائله، أخباره، شعر الملكين.

3)ما تبقى من رسائله:

يوجد في الجزء الأول من الذخيرة لابن بسام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1939.

4) نظرته النّقدية:

يوجد جزء منها في نفح الطيب للمقري ، ليدن 1855 / 1861 وجزء آخر في نزهة الجلساء للسيوطي مخطوط رقم 138 تيمور بدار الكتب المصرية.

5) الكتابة التّاريخية:

لقد نُسب للشّاعر كتاب في التاريخ تحت عنوان (التبيين) وذكر منه جزء في نفح الطيب للمقري باعتباره من كتاب التبيين لابن زيدون.ولكن دراسة لأستاذنا الدكتور محمد بنشريفة نفت ذلك، وأثبتت أن كتاب (التبيين) هو كتاب في التاريخ لأبي الوليد بن زيدون (الحفيد) وليس الشاعر المعروف. وهذا يعني أن ابن زيدون الشّاعر لم يكتب في التاريخ، كما توهم بعض الدارسين من عرب ومستشرقين ومنهم الأستاذ علي عبد العظيم الذي حقّق الديوان.

ج- ديـوان ابن زيـدون:

لابن زيدون ديوان كبير، اهتم له العلماء والأدباء اهتماماً خاصاً. لـما وجدوا فيه من انعكاس خالص للحياة في الأندلس أيام ملـوك الطوائف. ولحسن الطالع وُجدت للديوان عدة مخطوطات، سواء في دار الكتب المصرية، أو في المكتبة التيمورية، أوفي المكتبة الأزهرية. وقد قام المستشرق هيرتhirtسنة 1777 بنشر قصائد منه كما قام المستشرق أوغوست كورA.Courبنشر مجموعة من القصائد سنة1920 وفي سنة 1932 طبعت شركة مطبعة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ديوان ابن زيدون طبعته الأولى وقد حققها وشرحها كامل كيلاني وعبدالرحمن خليفة وفي سنة 1951 طبع الديوان في بيروت بتحقيق وشرح كرم البستاني.

في سنة 1957 ظهرت طبعته الجيدة، وهي بتحقيق وشرح الأستاذ علي عبد العظيم. وفي سنة 1965 ظهرت في مصر أيضاً طبعة أخرى للديوان بتحقيق وشرح الأستاذ محمد سيد كيلاني ثم ظهر الديوان بحلة جديدة، بتحقيق الأستاذ حنا الفاخوري سنة 1410هـ/ 1990م عن دار الجيل ببيروت. وفي سنة 1996 ظهرت طبعة جديدة بدار الفكر العربي ببيروت شرح و تحقيق الأستاذ عباس إبراهيم. وفي سلسلة (شعراؤنا) ظهرت طبعة بشرح الدكتـور يوسف فرحات، عن دار الكتاب العربي.

ولقد تبين أن الديوان - من خلال شروحه وعمليات تحقيقه - لم يصل سالماً من التّحريف. إذ ورد في مقدمة (ديوان ابن زيدون رسائله، أخباره ،شعر الملكين) ما يلي: (ولقد كنا نقرأ القصيدة مرات، وكأننا - لشدة ما فيها من تحريف واضطراب - أمام طلسم غامض لا سبيل إلى حلّه ... وما نزعم أننا قد برأنا هذا الديوان من كلّ عيب ، و نزهناه من كلّ تحريف،ولكننا نـجرؤ ونزعم أننا لم نأل جهداً في تبرئته من كلّ عيب.وتنزيهه عن كلّ تحريف) ثم يأتي المحققان بأمثلـة للتحريف. وتكملة بعض الأبيات الناقصة بما يلائمها. وقد فعل ذلك أيضاً الأستاذ علي عبد العظيم في تحقيقه للديوان، إذ يقـول: (أما الديوان فليس عندنا ما يثبت أنه جمعه بنفسه، أو أنّ أحداً جمعه في عصره. وإنْ كـان أوغوست كور A COUR يذكر أنَّ معاصري الشاعر جمعوا ديوانه، وبخاصة ابن حيان ... ولم نجد في المراجع التي عنيت بتسجيل الكتب أي إشارة إلى الديوان.وأول خبر يصلنا عن ديوان الشّاعر ما ذكره ابن نباتة المتـوفى سنة 768 هـ من أنّه وقف على ديوان شعر لابن زيدون و على كثير من ترسله).

يبقى أن نشير أن محققي الديوان، اعتمدوا على مخطوطاته الأربع:

1. المخطوطة رقم 496 أدب بدار الكتب المصرية تقع في 179صفحة، مجهولة الكاتب وهيالأقدم والأدق.
2. المخطوطة رقم555 أدب بدار الكتب المصرية كتبها عبد الرحمن بن عبد الله الحسيني البغدادي سنة 1288 هـ في 153صفحة.
3. المخطوطة 76 شعر، تيمور، بالمكتبة التيمورية كتبت سنة 1308 هـ وهي الأجود خطـاً .
4. المخطوطة رقم 443 أدب بمكتبة الأزهر، وكاتبها محمد عبد الله الزمراني.

التمهيد

ويشتمل على:

- نبذة عن حياة الشاعر.
- مفهوم البنية الإيقاعية.

نبذة عن الشاعر

عصر ابن زيدون:

الحالة السياسية:

عاش أبو الوليد أحمد بن زيدون في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، وقد شهد ذلك القرن سقوط الدولة الأموية التي أنشأها عبدالرحمن الداخل (صقر قريش) بالأندلس سنة 138هـ.[1] وتقطعت دولة الخلافة إلى دويلات وإمارات، فصار كل جزء لطائفة استقل كل زعيم منها بمملكة، فاستولى البربر على الجنوب، وأشهرهم بنو زيري في غرناطة. واستولى الصقالبة على الشرق، وأشهرهم خيران الذي خلفه بنو هود في سرقسطة، وبنو رزين في السهلة. أما وس الأندلس وغربها فكانا تحت سيطرة العرب والبربر والمولدين، فكان بنو جهور في قرطبة، وبنو عباد في إشبيلية، وبنو ذي النون في طليطة، وبنو الأفطس في بطليوس. وبذلك أصبحت الأندلس كثيرة ودويلات صغيرة، وهي دويلات كان بعضها يناهض بعضاً، كما كانوا يناهضون أعدائهم من الجبليين المسيحيين في الشمال، وغُلِب كثير من تلك الدويلات الإسلامية على أمره.[2]

الحالة الاجتماعية:

توالت على بلاد الأندلس موجات كثيرة من المهاجرين والمستعمرين، منهم السَّلْت والبَسْك، ومنهم الفينيقيون واليونان الذي احتلوا بعض سواحلها المطلة على البحر المتوسط، ثم جائها الرومان، ثم الجرمان، ثم القوط، ثم العرب والبربر.[3] ومن هذه العناصر كلها كان يتألف المجتمع الأندلسي، وهي عناصر متباعدة، فمنها الآسيوي كالعرب ومنها الإفريقي كالبربر، ومنها الأوروبي.[4] لذلك كان المجتمع الأندلسي يتألف من مزيج حضاري غريب، فظهرت المتناقضات الواضحة، فقد كان الرجال الدين وقار كبير وهيبة عظيمة، وكانت الحرية قائمة أيضاً، وكان الترف شائعاً في الطبقات الخاصة بأحلى. صورة، ولعلَّ الصالون الأدبي لولادة بنت المستكفي دليل كاف على ما وصل إليه المجتمع من إدراك لحرية المرأة التي

---

[1]تاريخ الأندلس– ابن الفرضي – الدار المصرية للتأليف والترجمة – 1966 – ص4 .

[2]ابن زيدون –د.شوقي ضيف – دار المعارف – ط11 -1981 – ص55.

(3)ابن زيدون، ص8.

(4)ابن زيدون –د.شوقي ضيف – ص8.

انعكست على علاقات الناس جميعهم. وقد انتشرت مجالس الأنس والغناء التي كان يقصدها الشعراء والأدباء وغيرهم.

الحياة الفكرية:

يعد عصر ملوك الطوائف من أزهى العصور العلمية والأدبية في بلاد الأندلس، إذ تنافس الحكام على جذب العلماء والأدباء واقتناء الكتب. وانتشرت المكتبات العامة والخلاصة، لذلك ازدهرت الحياة الفكرية بالرغم من انهيار الدولة السياسي بانقسامها إلى دويلات صغيرة.

- العلوم:

شهد العصر نبوغ عدد من العلماء الذين كان لهم أثر عميق في تقدم العلم، وفي مقدمتهم أبو إسحاق إبراهيم بن يحيى الزرقالي القرطبي (ت 480هـ) صاحب الجداول الفلكية الشهيرة، وأكبر راصدي الفلك في زمانه.[1] وأبو القاسم بن السمح الغرناطي(ت438هـ) الذي كان محققاً بالعدد والهندسة، ومتقدماً في الهيئة وحركات النجوم.[2] وأبو الوليد هشام بن الوقشي (408- 489هـ) الذي كان متعمقاً في كثير العلوم، متحققاً بعلم الحساب والهندسة.[3] وأبو القاسم صاعد بن أحمد بن صاعد الأندلسي صاحب كتاب طبقات الأمم، وهو أول كتاب في تاريخ العلم في العالم يشتمل على دراسة مفصلة لما أسهمت به الأمم المختلفة في ميادين العلم.[4]

ويُعدُّ الفقيه أبو محمد علي بن حزم (456-383هـ) من أشهر العلماء وأكبرهم في ذلك العصر، فهو أكبر علماء المذهب الظاهري في قضايا القرآن الكريم في الأندلس، وخاض حياة حافلة بالمعارك الفكرية، وكان واحداً من أعظم عمالقة الفكر

(1)شمس العرب تسطع على الغرب – د. زيجريدهونكه– ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي – دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط8-1986 – ص194.

(2)تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك – قدري حافظ طوقان – دار الشروق- د ت – ص336.

(3)كتاب الصلة. ابن بشكوال– تحقيق السيد عزت العطار الحسيني – مكتبة الخانجي–مصر – ط2 -1994 – ج2 – ص618.

(4)تراث الإسلام – شاخت وبوزورث– ترجمة د. حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد – مراجعة د. فؤاد زكريا – سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – 1978م – القسم الثالث – ص 143.

الإنساني على امتداد تاريخه الطويل.[1] وكذلك أبو الوليد سليمان بن خلف التجيبي الباجي (403- 474هـ) الذي كان غزير العلم واسع المعرفة، وهو أحد أئمة المسلمين.[2]

وعاش في هذا العصر عالم لغوي بارز هو أبو الحسن علي بن سيدة (ت458هـ)، وكان آية في الحفظ وقوة الذاكرة، واشتهر بكتابي (المحكم)و(المخصص في اللغة).

ومن أبرز علماء هذا العصر العلامة ابن عبدالبر القرطبي (368-463هـ)، وله كتب في السير والتراجم والتاريخ وغيرها، وكان من أوفر كتاب عصره علماً ومعرفةً.[3]

وظهر في هذا العصر أيضاً مؤرخون عظام مثل ابن مروان بن حيان الأندلسي (377-469هـ).[4] وتلميذه أبي عبدالله الحميدي(ت488هـ).[5]

ولا ننسى علماء النبات البارعين: إبن وافد،وإبن بصال وتلميذه محمد الطغنري.[6]

- الآدب:

اهتم ملوك الطوائف باستقطاب الكتاب والشعراء، فقد كان فيما يبدعونه ما يحقق للحكام انتشار الذكر والفخار، بل لقد كان الملوك أنفسهم شعراء أماجد، مثل بني عباد ملوك إشبيلية. وقد امتلأت القصور بالأدباء، وكان من بين هذه القصور ثلاثة امتازت – بنوع خاص – بمشاركتها في النهضة الأدبية والشعرية، وهي بلاط

---

(1)دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة – د. الطاهر أحمد مكي – دار المعارف – مصر – ط3 – 1981م – ص105.

(2)كتاب الصلة – ابن بشكوال– ج1 – ص198.

(3)دولة الإسلام في الأندلس – محمد عبدالله عنان – مكتبة الخانجي– المجلد الثالث – ط3 – 1998 – ص434.

(4)صاحب كتاب المقتبس في تاريخ رجال الاندلس، أو المقتبس في أخبار أهل الأندلس.

(5)صاحب كتاب جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس.

(6)إبن وافد من أشهر علماء النبات، تخصص في تنسيق الحدائق. وأشهر كتبه كتاب (الأدوية المفردة)- وإبن بصال كان أول من قام بتهجين الثمار في العالم وأثبت تجارية في كتاب له بعنوان: (الفلاحة). ومحمد الطغنزي أثبت في كتابه (زهر البستان ونزهة الأذهان) تجارب زراعية رائدة .

بني عباد في إشبيلية، وبلاط بني الأفطس في بطليوس، وبلاط بني صمادح في المرية.[1]

ضم بلاط بني عباد – من الشعراء – أبا الوليد أحمد بن زيدون أعظم شعراء عصره إبداعاً. كما ضم الشاعر الذكي أبا بكر بن عمار، وكذلك ابن اللبانة، وابن وهبون، وابن حمديس الصقلي الذي حط في إشبيلية سنة 471هـ، في زمن المعتمد بن عباد[2] كما ضم بلاط إشبيلية كثيراً من الكتاب.

أما بلاط بني الأفطس – ملوك بطليوس– فكان أحد معاقل الشعر والأدب، وضم عدداً من الشعراء والأدباء البارزين، يأتي في مقدمتهم وزيرهم عبدالجليل بن عبدون، وأبو محمد وأبو الحسن أبناء عبدالعزيز البطليوسي. وكان المظفر بن الأفطس نفسه من أكبر أدباء عصره وأغزرهم مادة،وقد اشتهر بكتابهالأدبي التاريخي الكبير المسمى بالمظفري، الذي قيل إنه يحتوي على مائة مجلدة مليئة بالأخبار والفنون الأدبية.[3]

وقد اجتمع في بلاد بني صمادح في المرية نفر من أقطاب الأدب، منهم محمد بن عبادة المعروف بابن القزاز، وابن شرف، وابن الحداد الوادي آشي، وغيرهم.

ولا يعني هذا أن بقية الممالك خلت من الأدباء والشعراء، فقد برز شعراء عظام مثل أحمد بن دراج القسطلي في سرقسطة. وعلى أي حال كان عصر الطوائف ثرياً في عطائه الشعري، بل لقد زاد الأمر عن ذلك، فقيل: لقد أصبح أهل الأندلس كلهم شعراء، حتى قال القزويني: (إن أي فلاح يحرث بأثوار في شِلْب يرتجل ما شئت من الأشعار فيما شئت من الموضوعات))، ومضى الشعراء يقطعون الأندلس طولاً وعرضاً ينتجون قصور الأمراء.[4]

وكانت الموشحات قد أخذت تزدهر كذلك في عصر الطوائف.[5] إلا أن أغلب الشعراء مالوا إلى التعبير عن تجاربهم الفنية من خلال الأشكال القديمة للشعر

---

(1)دولة الإسلام في الأندلس – محمد عبدالله عنان – المجلد الثالث – ص424.

(2)دولة الإسلام في الأندلس، ص 429.

(3)الشعر العربي في صقلية –د.فوزي عيسى الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط1 – 1979م – ص380.

(4)تاريخ الفكر الأندلسي –بالنثيا– ترجمة د. حسين مؤنس – مكتبة الثقافة الدينية – د.ت – ص78.

(5)الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين – د. فوزي سعد عيسى – دار المعارف – الإسكندرية – 1990م – ص3.

العربي، إذ إن أكثر ما انصرفت إليه المَلَكات هو قرض شعر حديث على طرقة القدماء.[1] وكان أبو الوليد أحمد بن زيدون أحد هؤلاء الشعراء.

(1)دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة – د. الطاهر أحمد مكي – دار المعارف – مصر – ط2 – 1983م – ص 52.

المبحث الأول

نبذة عن الشاعر

نشأته وحياته:

ولد أبو الوليد أحمد بن عبدالله بن زيدون بقرطبه سنة 394. وكان أبوه من وجوه الفقهاء وعيون الأدباء، فدرس عليه وعلى غيره الأدب والعلوم. ورُزق في الإنشاء قريحة طبيعة وطبعاً سليما. وسمت به كفايته ومكانته إلى أن وزرلأبى الحزم بن جمهور أحد ملوك الطوائف بالأندلس، فأشتهر أمر وارتفع قدره. وألقى إليه مقاليد الأمور فدبرها وساسها بحذق وكياسة: وكثيراً ما سفر بين مولاه وملوك الأندلس فأحسن سفارة وفض المشكل. ثم دبت بينهما عقارب السعاية، فنقم عليه ابن جهور وسجنه، ولم يشفع له سالف خدمته ولا سابق حرمته. فكتب إليه رسالة فريدة يستمطر بها رحمته، ويستدفع نقمته، فلم يلن لها ذلك القلب الجماد. ففر من سجنه واختفى بقرطبة حتى أستشفع بأبي الوليد ابن جهور إلى أبيه فشفعه. وظل في حماية هذا الأمير حتى آل الملك إليه بعدأيه فاستصحبه وقربه. ولكن صلاته السياسية بصاحب مالقة أحفظت عليه ابن جهور فنفاه. فلجأ إلى المعتضد عباد صاحب أشبيلية سنة 441 فأستخلصه إليه، وعول في أموره عليه. ثم وزر لابنه المعتمد وقضى في أشبيلية بقية عمره.

فأنت ترى من هذا المجمل أن حياة ابن زيدون العامة كانت مضطربة شاقة، ولم تكن حياته الخاصة بأقل منها اضطراباً ولا مشقة. فقد ابتلى وهو في قرطبة بحب ولادة بنت المستكفي أحد خلفاء بني أمية، وكانت شهيرة بالجمال والأدب شاعرة، سافرة تساجل الشعراء وتجادل العلماء وكانت دارها نادياً من أندية قرطبة يغشاه الأمراء والوزراء والأدباء والقادة، وفي هؤلاء ابن زيدون، وكانت فيه روح وحسن دعابة وبراعة أدب، فسبق المتنافسين إلى قلب ولادة فاحتله.وبادلته هي هذا الحب، فأذكى هذا الفوز نار الحسد في قلوب منافسيه ومزاحميه، فسعوا في إفساد ذات بينهما. وأشهر منهم الوزير أبو عامر بن عبدوس وهو عظيم الحول والطول، فتزلف إلى ولادة وساعة من ساعات مللها من ابن زيدون فظفر برضاها: ثم عاد الحب إلى مراه فرجعت إلى ابن زيدون، فكتب إلى ابن عبدوس رسالة هزلية ضافية الذيل عن

لسان ولادة أشبعه فيها تقريعاً وسخرية، وضمنها كثيراً من المَلح في الأدب والتاريخ.[1]

منزلة ابن زيدون:

أجمع الباحثون في تاريخ الأدب على أن أبا الوليد أحمد بن زيدون أعظم شعراء عصره، قال إبن بسام الشنتريني: كان أبو الوليد صاحب منثور ومنظوم، وخاتمة شعراء مخزوم، أحدٌ من جر الأيام جراً، وفات الأنام طُراً، وصرف السلطان نفعاً وضراً، ووسع البيان نظماً ونثراً، إلى أدب ليس للبحر تدفقه، ولا للبدر تألقه، وشعر ليس للسحر بيانه، ولا النجوم الزهر اقترانه، وحظ من النثر غريب المباني، شعري الألفاظ والمعاني .[2] وقد كانت قوة موهبة ابن زيدون وسلاسة أشعاره دافعاً إلى أن يطلق عليه لقب بحتري المغرب.[3]تشبيهاً له بالشاعر البحتري.[4]

وتتجلى منزلة ابن زيدون فيما ورد عند المقري حين قال: قال بعض الأدباء: من لبس البياض وتختم بالعقيق، وقرأ لأبي عمرو، وتفقه للشافعي، وروى شعر ابن زيدون، فقد استكمل الظرف، وكان يسمى بحتري المغارب لحسن ديباجة نظمه، وسهولة معاينة.[5] ولم يختف باحثو الغرب عن باحثي الشرق بشأن منزلة ابن زيدون، فقد قال آنخلجنثالثبالثنيا: أهم شعراء قرطبة (في ذلك العصر) أبو الوليد أحمد بن زيدون المخزومي... تمتع بمكانة عالية في المجتمع القرطبي بفضل ما أنفق في تعليمه من عناية، وما وهبه الله من ملكة طبية.[6] أما نيكل فيقول عن ابن زيدون: إنه شاعر عظيم للحب.. وهو مثل لإبداع نموذج للأسلوب العربي الكلاسيكي. [7]

---

(1)تاريخ الأدب العربي، للمدارس الثانوية والعليا، تأليف: احمد حسن الزيات /عضو مجمع اللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة- القاهرة ، ص329.

(2)الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة – القسم الأول – المجلد الأول – ص 336.

(3)ابن زيدون 0- نهاد رفعة عناية – المطبعة الهاشمية بدمشق – 1939 – ص47.

(4)البحتري هو أبو عبادة الوليد بن عبيد الله الطائي (206- 284هـ)، ولد بناحية منبج، وتنقل في قبائل طيء وغيرها من البدو الضاربين في شواطيء الفرات، فغلبت عليه فصاحة العرب، واتصل بالخليفة المتوكل بن المعتصم العباسي. ويمتاز شعر البحتري برقة الأسلوب وحسن الخيال، ويشير إلى موهبة فياضة .

(5)نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب – المقري – تحقيق د. إحسان عباس – دار صادر – بيروت – 1988 – ج3 – ص566

(6)تاريخ الفكر الأندلسي –بالنيثا– ص80 .

(7)A.R.Nykl:Hispano –Arabic poetry، Baltimore، 1946 ، p27 وانظر: دولة الإسلام في الأندلس – محمد عبدالله عنان – المجلد الثالث – ص 425.

وقد اكتفينا بهذه الإشارات القليلة إلى ما قيل عن منزلة ابن زيدون في الشعر العربي عامة، وفي الأندلس خاصة، إذ إن كل ما قيل عنه يدور في الفلك نفسه، وهذه الآراء تشير إلى أنه امتاز بموهبة متدفقة جياشة، أتاحت له القدرة على التعبير بسلاسة عما يشعر به، وما يدور في فكرة، مستعيناً في ذلك بعناصر فنية كثيرة على نحو ما سنوضحه خلال البحث.

المبحث الثاني
البنية الإيقاعية

مفهوم البنية الإيقاعية:

يرتبط الإيقاع بحياتنا الإنسانية وحاجاتها، إذ يمتلك صفة كونية، ويظهر في الطبيعة بأشكال متعددة، فسقوط حبّات المطر يترك إيقاعاً معيّناً، ودوران الأفلاك عبر أنظمة محددة يشير إلى إيقاع خاص أيضاً، فالصوت إذن والحركة إذا ما تناسبا مع الزمن فإنهما يحققان الإيقاع، وبذا، لا يكون الإيقاع مقتصراً على ميدان الشعر وحده بل يتعدّاه إلى غيره من مفردات الحياة اليومية.

ولكن ما الإيقاع في الشعر؟ يعدّ الإيقاع من أهم عناصر الشعر حيث تنتظم فيه الأصوات وفقاً لأنساق إيقاعية مطّردة من القيم الزمنية وهو ما يميزه عن الكلام النثري.

ويأتي معنى الإيقاع عند العرب مرتبطاً بالموسيقى فهو "من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقّع الألحان ويبيّنها"[1]. وهو عند ابن سينا في الشفاء: "تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع شعرياً"[2]. فالإيقاع إذن "في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة بوجه عام، ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشعر القديمة بوجه خاص"[3].

ويقترن الإيقاع باستمرار بمصطلح الوزن على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعمّ من الوزن في الشعر، فهو "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة... أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"[4].

وقد تسنّم الوزن في الشعر العربي مكانة خاصة، يدلل عليها ما جاء في نظرية عمود الشعر التي استقامت واكتملت عند المرزوقي، فما ميّز العرب في شعرهم أنهم حافظوا على "... التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1992، مادة (وقع).

(2) د. محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ع32، 1991، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص11.

(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د. ط، نهضة مصر، القاهرة، 1997، ص435-436.

الوزن.. ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[1] إذ إن لذيذ الوزن "يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه عما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه"[2].

وفي كلامٍ للجاحظ حول ترجمة الشعر؛ يجعل الوزن سبباً أساسياً في أن "الشعر لا يُستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل"[3]. ويعلل ذلك بأن الشعر "متى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور. والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحوّل من موزون الشعر"[4].

ودراسة المستوى الصوتي الإيقاعي لا تنفصل عن الاهتمام بالمعنى "إذ لا ينبغي أن نقع في خطأالتجزيء، فالنظم لا يوجد، إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية ـ دلالية، وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى"[5].

الإيقاع منإيقاعألحانالغناءوهوأنيوقعالألحانويبينهاتبييناًوهكذاهوفياللسان والعبابويرجحأناالإيقاع لفظاًمشتقٌّمنالتوقع وهونوعمنالمشيالسريعفيقالوقعالرجلأيمشىسريعاًمعرفعيديه،فإذاعلمناأنمشيةالإنسانمر جعيرجعإليه أصولالإيقاعأدركناأنفكرةالحركةبوجهعامهياالأهم.(6)

الإيقاع في اللغة:

إن استقراء لدلالات الفعل (وقع) في المعاجم العربية القديمة يفضي الى ان هنالك سمةً جوهرية متضمنة في هذا الفعل تربطه بالمفهوم الاصطلاحي . فقد ور في لسان العرب أن (وقع) يقع وقعا ووقوعا: سقط وسمعت وقع المطر. وهو شدة ضربه الأرض إذا وبل. والواقعة والواقعة صدمة الحرب. والوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة. والوقعة أن أقضي في كل يوم حاجة الى مثل ذلك من الغد. وأنجو الوقعة أي أحدث مرة في كل يوم. والتوقيع في السير شبيه بالتلفيف وهو رفع اليد الى فوق. والتوقيع رمي بعيد لا تباعده. والتوقيع إصابة المطر بعض الأرض واخطاؤه

(1) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مج1، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991، ص9.

(2) المصدر نفسه، ص10.

(3) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، د. ط، دار الجيل، بيروت، 1996، الجزء الأول، ص75.

(4) المصدر نفسه، ص75.

(5) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص52.

(6) .٥٩ينظر :الموسيقىذكرياتودراساتص :٥٧

بعضها. والتوقيع في الكتاب الحاق شيء فيه بعد الفراغ منه. وقيل هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني الأول والميقع والمقيعة كلاهما المطرقة.[1]

إن السمة الجوهرية التي تشترك فيها كل المعاني للفعل (وقع) هي الدلالة على وجود نظام يتشكل من تعاقب فعلين ينقض أحدهما الأخر بالتناوب. ففي الحرب تحدث الصدمة مرة ولا تحدث أخرى. وفي الأمن قضاء الحاجة مرة واحده كل يوم. وفي السير رفع اليد الى الأعلى وخفضها. وفي المطر إصابة الأرض واخطاؤها.[2] وفي الكتاب شغور وملء لهذا الشغور. وفي اشتقاق اللفظة خالفة الأول للثاني. فالدلالة اللغوية لكل هذه الأفعال المتناوبة مبنية على نظام يترجمه هذا التناوب المستمر. وهذا المعنى اللغوي هو ما التزمه الدلالة الاصطلاحية للإيقاع والتي لم تنأ عن أنها (نظام امواج صوتية ومعنوية وشكلية)[3] مبني على علاقات التعارض والتناغم والتوازي والتداخل. وللوقوف على تطور دلالات المصطلح في النقد العربي على مر العصور لابدً من استعراض آراء القدماء والمحدثين في الإيقاع.

الإيقاع اصطلاحاً:

هو حركة متنامية يمتلكها الشكل الوزني، حيث تكتسب فئة من نواحٍ خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه،والإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية [4].

فالموسيقى عنصر أساسي من عناصر البناء الشعري، بل لعلها أساس البناء الشعري والموسيقى في الشعر ليست حلية جارية ولا زخرفا تزين العمل الشعري، بل هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء واقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس.[5]

وقد تنبه النقاد القدماء إلى الموسيقى الشعرية من خلال الوزن والقافية، إذ هما ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا

---

(1)ابن منظور : لسان العرب ، م6 ، مادة (وقع) ، دار صادر بيروت ، ط1 ، 1997، ص477 .

(2)ينظر : يوسف اسماعيل : بنية الايقاع الشعري ، ص6 .

(3)عبيد محمد صابر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية – حساسية الانبثاقة الشعرية الاولى جيل الرواد والستينات ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 . ص18.

(4)أبو ديب كمال (1974م) ، في البنية الإيقاعية الشعر العربي،ط1، بيروت، دار العلم للملايين. ص230-231.

(5)علي عشري زايد، (1981م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الكويت، دار العروبة.ص 162.

عليهما، وهما حجر الأساس في موسيقى القصيدة الخارجية الذي يقيسها العروض وحده.[1]

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الشعر العربي القديم قام على الوزن، ذلك أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك، فالمعول في البناء الموسيقي الكلمة، لما تشتمل عليه من المقاطع أي الحركات والسكنات، دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات بعضها عن بعض. [2] ،فهذاالفارابي٧٨٠هـ٩٥٠م (يرىأنالإيقاعهوالنقلةعلىالنغمفيأزمنةمحددة فيالمقاديروالنسب)وهذاابنسينات١٠٣٧م (يفرقبينإيقاعاللحنوإيقاع
الشعر))فالإيقاعمنحيثهوإيقاعهوتقديرمالزمانالنقراتفإناتفقأنكانتالنقراتمننغمة،كانالإيقاعل حنيًاوإذاكانتالنقراتمحدثةللحروفالمنتظممنهاكلامكانالإيقاعشعريًا
والإيقاعصفةتشتركبهاكلالفنونتتجلىبوضوحفيالموسيقىوالشعروالنثرالفني
والرقص،فهوالقاعدةالتييقومعليهاأيعملفنييصلإليهمبدعهبإتباعطرائقمتعددة [3] (يستندعلىالإيقاعفيالموسيقىالعربيةإلىعلمالعروضالذياستنبطمنبحورالشعر
العربيالخليلبنأحمدالفراهيدي١٧٩١٨٧م[4].

ولأنالإيقاعيمثلركناًأساسياًهاماًفيالخطابالشعري،فقداعتبرهالقدماءقاعدة للتمييزبينالشعروالنثر،وهذامانراهفيتعريفحازمالقرطاجنيللشعر": أنهكلام موزونمقفى) (وكانيريدالتفريقبينالشعرالحقوالزائف،ووقفعندتأثيرالشعر)
والإيقاعظاهرةصوتيةفيالكلامالمنطوقبعامة،ولكنهفيالكلامالمنظوميكتسب معنىآخر،إذيجريعلىأوزانمنتظمةمتكررة،وقوالبإيقاعيةمحكمةالقياس،تشكل فيمجموعهامايسمىبعروضالشعر،أيالقوالبالوزنيةالتييجريعليهاالكلامالمنظوم وأنهبإيقاعاتهوليدحركاتالنفس،وليسكلاماًموزوناًومقفىحسب[5].

والإيقاعمنهماهومتناسقيسيرعلىنمطواحديسمىوزناً،ومادونذلكيظل إيقاعاً،فالإيقاعيشملالوزن،والوزننمطمنأنماطالإيقاع،أماالموسيقىفهيالأشمل والأعممنهما،فهيسببوجودهما،وهماجزءمنالكلالموسيقي
.ويبدوأنالشعرالعربينشأمقترناًبالموسيقىوالإنشاد،ولذايتكررالقولفيتراثنا القديم - :

---

(1)يوسف حسين بكار، (1979م) بناء القصيدة العربية، القاهرة، دار الثقافة. ص206.

(2)عز الدين اسماعيل، (1966م)، الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، دار الفكر العربي، ص52.

(3)موسيقى الشعر.

(4)موجزتاريخالموسيقىوالغناءالعربي :٤

(5)العروضوالإيقاع : ديوسفبكارو.دوليدسيف،ط١) عمان،منشوراتجامعةالقدسالمفتوحة،١٩٩٧م،ص١٠.

أنشدفلان - يقصدونقالشعراً،والإنشادهناغيرالغناء،ولكنذلكيبرز قيمتهالإيقاعيةالوزنية، "فالتراثالشعريالعربيالقديمنشأفيظلالإلقاءالمسموع، (والروايةالشفويةالمنطوقة)،والأداءالصوتيبدلاًمنالكتابة،التيلمتكنشائعة[1]

إن الشعر كما يراه مالارميه هو التعبير باللغة البشرية وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساس، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود، بمعنى أن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعاً خاصاً يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيراً شعرياً، إلا أن دخول موسيقى الشعر بوصفها نظاماً قائماً على أسس وقواعد وقوانين منطقية ورياضية زاد من انتظام فعالية البنية الإيقاعية في النص الشعري، وفسّر في الوقت نفسه إشكالية الغموض والقوة فيه، ونقلها من فضائها السحري الغيبي إلى حيث تشتغل أدائياً في بنية القول الشعري، متجاوزة في ذلك الوظيفة التقليدية الصرف للإيقاع [2]

إن المعنى لا يتحول من نثري محدد إلى شعري مطلق إلا من خلال اشتغال بنية إيقاعية، تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقاتها الدلالية، وصولاً إلى التعبير عن الظلال الوجدانية للدلالات.

من هنا يمكن التأكيد على أن أي خلل في الموازنة الحرة بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع يصاحبه شرخ في شعرية القصيدة، يؤدي ضرورة إلى خلخلة نظمها وقوانينه[3]

- الإيقاع في النقد العربي القديم:

ظلت الدلالة الاصطلاحية للإيقاع محتفظة بعلاقتها بالموسيقى الموطن الأصلي وفد منه المصطلح. وهو ما نجده في أغلب المصادر التي تناولت مصطلح الإيقاع بل لم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري مع انه كان أوضح في العمارة والزخرفة الإسلاميين . كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي [4] ذلك أن العلاقة بين الشعر والموسيقى موغلة في أعماق القدم. فقد أدرك الإنسان البدائي تلك الإمكانات الصوتية التي يتوفر عليها الشعر. فسعى إلى قرنها باللأمكانات الكائنة في الموسيقى. فأنتج بحدسه لغة شعرية مبنية على تنظيم موسيقي محض، يتجلى من خلال معاينة القبائل التي لم تصلها الحضارة

---

(1)العروضوالإيقاع:ص10.

(2)القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية . تأليف الاستاذ الدكتور محمد صابر عبيد . من منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق 2001- ص8.

(3)القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص9.

(4)ينظر : إسماعيل عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي . ص 221 .

في وقتنا الحالي ولم تزل تعيش على إيقاع الحياة البدائية، حيث إن الشعر فيها لا يلقى كما تلقى الخطابات التواصلية، وإنما ينُشد ويوقع ويُنعم حتى من جو الخطاب الموسيقي. لذلك يمكن القول ((الموسيقى نفسها ولدت في وقت واحد مع الشعر البدائي. وان الإيقاع الجسدي البدائي المعبر عنه بالإيحاءات والقفزات وبالكلمات المنطوقة عاليا والصرخات الخالية من المعنى وبالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصي والحجارة هو الأب المشترك للرقص والشعر والموسيقى))[1] كانت علاقة الشعر بالموسيقى عند العرب في جاهليتهم متينة. فلئن دُقت الطبول تهليلاً بميلاد الشاعر لديها فقد كان فخرهم بارتباط هذا الشعر بالغناء والإنشاد أيضا كبيرا. وليس أدل من بعض المصطلحات التي تداولوها فيما بينهم كـ ((الحداء)) وهو أقدم أغاني البادية يترافق مع الحركة الموقعة لاستحثاث الإبل على السير، يبدأ بالسجع وينتهي بالرجز و(النصب) وهو لغةً الجهد والإعياء ، وفي التداول النقدي نوع متطور من الحداء. وهو ارق وأعذب منه، لأنه مرتبط ((برحلة الجماعة وهم يعبرون بجد وسرعة،مترنمين بهذا الإيقاع المنتظم، مراعين أبعادا وفواصل تنسجم مع الإسراع))[2]والرُكبانية وهي ((غناء تنشده جماعة الركبان كلها، إذا ركبو الإبل مترافقة بحركة الجماعة الموقعة لصوت أخفاف الإبل))[3] والقلس أو التقليس ويعني نوعا من أنواع الغناء يصاحبه ضرب بالدف ولآلات الموسيقية ، إلى جانب حركات الرقص واللعب بالسيوف والريحان. والتهليل وهو رفع الصوت . بالتعبد والخضوع للمعبود عرفته العرب قبل مجيء الإسلام، يكون فرديا أ وجماعيا ويكثر في مواسم الحج والاعتمار. والتغبير وهو شبيه بالتهليل لكنه يمارس مترافقا مع الرقص والتمرغ بالتراب.(والتغبير) اصطنعته العرب في جاهليتها وأنكره فقهاء الإسلام[4] والرجز وهو الشكل الشعري الذي يقوم على (مستفعلن). ولا يستبعد أن يكون قد نشأ عن السجع ، ثم استقل عليه لما بينهما من تشابه في البنية المنتظمة. ويرتبط عادة بـ ((مناسبات المفاخرة ، والمنافرة والتنشيط في الأعمال كحفر بئر، أو خندق، أو مثْح مياه، أو حداء إبل))[5].

ولم يكن الوزن الذي طبع الشعر العربي منذ نشأته كافيا لتبليغ الرسالة المنشودة من ورائه، وإنما لا بد من حمله في قالب موسيقي آخر ليصبح الوزن

---

(1)خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، ج1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط2. 2005. ص34.

(2)عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 1989 ، ص17.

(3)نفسه ، ص 20.

(4)نفسه، ص 12.

(5)عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، 33.

وزنين. قال الجاحظ في هذا الشأن ((صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة. فتضع موزونا على موزون. والعجم تمطط الألفاظ فتقبض. وتبسط حتى في وزن اللحن، فتضع موزونا على غير موزون))[1] وإلى هذا المعنى يرمي حسان بن ثابت شعراً حاثا الشعراء على توطيد الدلية القائمة بين الشعر والموسيقى لاستبطان الرسالة الشعرية كاملة.[2]

تغن في كل شعرٍ أنت قائلهُ إن الغناء لهذا الشعر مضمارُ

يميـز مكفاهُ عنهُ ويغزلهٌ كما تميزٌ خفيفَ الفضةِ النارٌ

وكلمة (شعر) على ما يروي بعض العلماء اللغات السامية كانت في اللغة العربية (الغناء) وإن لم ترد إلينا بهذا المفهوم، حيث انحدرت من اللغة الأكادية – وهي أقدم اللغات السامية المكتوبة – تحت لفظ ((شيرو)) التي تدل على هتاف الكهان في الهياكل . وبالدراسة اللغوية المقارنة خلصوا إلى أن تلك الكلمة هي نفسها كلمة شعر لأن الأحرف الحلقية – ومنها العين – قد أسقطت من الكتابة في اللغة الأكادية .[3]

ويلاحظ هذا الرابط بين الموسيقى والشعر في العصور الإسلامية بعد مجيء المتصوفة الذين كان ولوعهم شديدا بالشعر الموقع في حلقات الشعائر والأذكار، حيث كانوا يمزجون بين إيقاعات الطبول، وأصواتهم المنشدة. وشطحات أجسادهم . وفي أخبار متصوفة العرب الإسلامي ما يؤكد ذلك ((فأبن سبعين مثلا كان يسيح في البلاد ويمر بالقرى والمدائن يصاحبه مريدوه وينشدون خلفه، ورد دون قوله حاملين عشرات الدفوف في حلهم وترحالهم))[4] .

ويلاحظ الربط بين الشعر والموسيقى بجلاء أيضا عند العرب القدامى الذين ما فتئوا ينقبون في مظاهر تلك العلاقة بين الفنين وأسبابها، فإضافة إلى رأي الجاحظ – المشار إليه – الذي يجعل ((وزن الشعر من جنس وزن الغناء وكتاب العروض من كتاب الموسيقى. وهو من كتاب حدً النفوس نجده الألسنة بحد مقنع. وقد يعرف

(1)الجاحظ : البيان والتبين ، م1 ،ج1، ت: عبدالسلام محمد هارون ، دار الفكر ، ط4 ، (د ت). ص385 .

(2)ينظر : المزرباني : الموشح في مأخذ العلماء على الفقهاء في عدة انواع من صناعة الشعر ،تحقيق علي البجاوي، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1385هـ، ص52-53.

(3)ينظر: صاب عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط3، 1993. ص 16 .

(4)خميس الورتاني : الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، ج1، ص40 .

بالهاجس . كما يعرف بالإحصاء والوزن))[1]. والذي يرمي فيه إلى توضيح الأساس النظري الذي ينطلق منه كلا الفنين. وأن ((الشعر والغناء يشتركان بخاصية واحدة لكونهما يقومان في أصولهما على الأصوات الموسيقية وتوافر الإيقاعات))[2] .

أما ابن سينا فيخلص إلى أن الشعر ((كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها إيقاعي ومعنى كونهما متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية. فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الأخر ... فإن الوزن ينظر فيه إما بالتحقيق والكلية فصاحب علم الموسيقى. وإما بالتجزئة وبحسب المستعمل عند أمة فصاحب علم العروض. والتقفية ينظر فيها صاحب علم القوافي))[3]، حيث يلتقي في هذا التعريف فن الشعر بفن الموسيقى في أمرين، الأول اشتراكهما في المصطلحات المحددة لماهية كل منها. مثل قوله ((عدد إيقاعي)) و((أقوال إيقاعية)). والثاني تشابه مجالات عالم الموسيقى وعالم العروض ((وهو ما يؤكد أن الشعر متضمن ما هو في الأصل من مشمولات الموسيقى))[4].

ولعل إخوان الصفا أثناء تحديدهم لعلاقة الشعر بالموسيقى قد وسعوا هذا المفهوم ليشمل كل الفعاليات اللغوية التي تقوم على أنظمة صوتية ذات بناء خاص حيث ((أن الغناء من الألحان واللحن مركب من النغمات مركبة من النقرات والإيقاعات. وأصلها كلها حركات وسكون. كما أن الأشعار مركبة من المصاريع. والمصاريع مركبة من المفاعيل. والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل. وأصلها كلها حروف متحركات وسواكن.... وكذلك الأقاويل كلها مركبة من الكلمات . والكلمات من الأسماء والأفعال والأدوات. وكلها مركبة من الحروف المتحركات والسواكن))[5]، إذ إيقاعات الغناء والأشعار والكلمات كلها مبنية في الأساس على المتحرك والساكن اللذين هما الأصل في إنتاج كل فعالية إنسانية منتظمة بعامل الزمن ذات أهداف تواصلية تأثيرية .

---

(1)الجاحظ: رسالة القيان، المكتبة السلفية، تحقيق غطاس عبدالملك ، دار الكتاب العربي، القاهرة ، 1967 ، ص 1086 .

(2)محمد بري العواني: الظاهرة الإيقاعية بين الشعر والموسيقى ، مجلة الموقف الأدبي، 361، نيسان 2001 ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص36 .

(3)ابن سيناء : الشفاء – المنطق -9- الشعر، تحقيق: عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1966، ص23 نقلا عن احمد حمدان ابتسام : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص29 .

(4)خميس الورتاني، : الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، ج1،ص41.

(5)إخوان الصفاء : وسائل إخوان الصفاء ، ج1 دار صادر ، بيروت، (د.ت)، ص197.

ويذهب ابن رشد بعيدا في تحديد هذه العلاقة، حيث يؤكد انه ما من سبب يجعل الشعر تخييليا غير ذلك المزج بين الأقطاب الثلاثة، الوزن واللحن والتشبيه. وأن علة وجود الشعر أصلا هي اللحن والغناء، بدليل أن القصائد التي شكلت باكورة الشعر العربي كانت ضرورة مقطوعات قصيرة. وذلك ليسهل تلحينها والتغني بها. وأن امتداد النفس الشعري مرهون بالتقدم في الزمان[1] وهي فكرة يقرها التطور التاريخي لهذه العلاقة بين الشعر والموسيقى، حيث إنه كلما تطور في جانب يقرها التطور التاريخي لهذه العلاقة بين الشعر والموسيقى، حيث إنه كلما حدث تطور في جانب الموسيقى عند شعب من الشعوب يلاحظ احتفاء الشعراء بالمقطوعات والقصائد القصيرة. وليس أدل على ذلك من الزخم الشعري الهائل الذي أنتجه شعراء الأندلس. وكان أكثره مقطوعات شعرية تجسدت في الموشحات والأزجال. وهو العصر الذي شهد تطوراً موسيقياً كبيراً. ولكن العلاقة بين الشعر والموسيقى تفتر وتتراجع إلى أن انفصل الفنان عن بعضهما خلال القرن الثاني عشر،ثم تمت القطيعة النهائية بينهما مع حلول القرن الخامس عشر[2]. وذلك يعود إلى تطور الداخلي الذي شهده كلا الفنين. فقد عرفت الموسيقى ازدهارا كبيرا في وسيلة تدوين إيقاعاتها حيث استنبط أربابها ((طريقة الألحان وضبط الموازين فوفقوا إلى ذلك على يد العالم الإيطالي الشهير غيدودارديزو في القرن الحادي عشر للميلاد))[3]. وهي الطريقة المعتمدة إلى اليوم، والتي يتدرج فيها الصوت بين القرار والجواب صعودا وتزولا. وضبطوها برموز هي : دو ، ري ،مي ،فا، صول، لا، سي. هذا بالإضافة إلى الآلات الموسيقية المتطورة التي استحدثت .

أما فن الشعر بوصفه فنا كلاميا فقد شهد ((نقلة تاريخية مع اكتشاف المطبعة سنة 1470. فما عاد العالم هذا المشاهد / المعيش بكل الأحاسيس الإنسانية فحسب، بل أضحى ممكنا أن نشاهد العالم ونتبين ملامحه دون تواصل))[4].

ولكن السؤال المتعلق بحقيقة الإيقاع الشعري في علاقته بالموسيقى واللحن والغناء يبقى مطروحا. كما أن تعويل بعض النقاد القدامى على الموسيقى مبررا لتحديد ماهية الإيقاع يعد مدعاة للتساؤل، فإن كان من غير المعقول رفض تلك العلاقة الثابتة تاريخيا ووظيفيا واجتماعيا بين الإيقاع الشعري والموسيقي. فإن مشكلة النقد العربي القديم هي أنه غيب مفهوم الإيقاع. ولم يكن هذا المفهوم ((واضحا في نفوس العرب، وأن من نتائج هذا الغموض أنه لم يرد في كلامهم لا في مستوى

(1)ينظر خميس الورتاني،: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج1، ص43.

(2)الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص 34.

(3)محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية ، تونس ، 1976. ص 92.

(4)نفسه ، ص35.

الكلام والفن ولا في مستوى الفكر لفظ يدل على مفهوم الإيقاع وحقيقته. ولم يرد في كلامهم الألفاظ ميزان (Mesure))[1]. ذلك أنهم انشغلوا بدراسة المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية والتي تتجلى بقوة في الموسيقى والوزن. وأهملوا الحركة التي هي في الأصل وظيفة الإيقاع. ولعل أقصى ما بلغه الدرس العربي في هذا الشأن هو مماهاة الوزن والإيقاع.

فقد ذهب السجلماسي في تعريفه للشعر على انه ((الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة))[2]. وقد شرح قوله "موزونة" بان يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى قوله متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية عدد زمان الواحد منها مساو لعدد زمان الآخر. ومعنى أنها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختتم بها كل قول منها واحدة.فهو في هذا ((يخلط خلطا بينا بين الإيقاع والوزن. إذ الإيقاع عنده صنو الوزن لا مراء في ذلك عنده))[3].

وتكاد أغلب تعريفات الشعر عند القدماء تتطابق؛ إذ كلها تتقاطع في الانطلاق من التعبير عن الإيقاع بالوزن ابتداء من تعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنه ((قول موزون مقفى يدل على معنى))[4]. وهو في ذلك لم يعرف الشعر بقدر ما عرف البيت الشعري. مما يدل على ان العرب قد عرفوا البيت الشعري الواحد بهذا التعريف.

على أن هذا الرأي يظل صوابا انطلاقا من أن النقاد العرب القدامى لم يهتموا بالبعد الإيقاعي للشعر لكن هنالك رأيا آخر يذهب إلى أن القائلين بهذا التفسير لم يتغلغلوا في مفهوم الوزن وسياقه التاريخي. وإنما استندوا إلى جملة من التصورات الهامة التي تختصر في هذه النقاط الثلاث [5]:

الوزن لا يمثل إلا جزءاً طفيفا من البنية الإيقاعية في حين عد العرب القدامى أهم عنصر في الخطاب الشعري .

الشعر ليس مجرد رصف لألفاظ موزونة ومقفاةومسجوعة، وإلا لكان بذلك صناعة يبرع فيها كل من تعلمها. والواقع انه ليس كل من أخذ علم العروض شاعراً

---

(1)نظرية إيقاع الشعر العربي، ص 87.

(2)أبو محمد السجلماسي: المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، ت. علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص 281.

(3)محمود عسران : البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة ، مصر ، 2006. ص26.

(4)قدامة ابن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، (دت) ص64.

(5)محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، سوريا، 1992، ص54.

وهذا ما أكده القدماء أنفسهم . فأبو العتاهية بقي شاعرا حتى بعد أن وصف نفسه أنه أكبر من العروض. والجاحظ يزعم ((أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبدا))[1]:

لا تحسبن الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجالِ

كلاهما موت ولكن ذا أفظع من ذاك لذل السؤال

ولقد أجرى الجاحظ هذا الكم القاسي على هذين البيتين على الرغم من أنهما من بحر السريع التام . ويخضعان لنظام القافية . فعنصر الوزن لا يعول عليه كثيرا في وضع الأساس الشعري . كما يعدَ على العروض مما ((يقال فيه إن الجهل به غير ضائر))[2]. وإنما المعول في هذا الباب على عنصر الإيقاع الذي هو ((مسألة راجعة إلى الذوق والطبع، أي ما أسميناه سابقا بالحدس الفني. إن الإيقاع كامن أيضا في صميم الذات المبدعة. والوزن مجرد بعد وسط حشود من الأبعاد الأخرى))[3].

تعريف الشعر بالكلام الموزون المقفى يتضمن مغالطة ذلك إن العروض ناتج عن الشعر وراجع إليه . والشعر أسبق من اكتشاف الخليل للبحور الشعرية وتقنياتها. لذا وجب أن الشعر المستشهد به من إنتاج شعراء عاشوا قبل تأليف كتب العروض والقوافي .

وهذه التصورات التي استند إليها أصحاب الثورة على تعريف القدامى للشعر بالكلام الموزون المقفى انعكست في شكل أراء نقدية تضمنت كثيرا من التجني على النقد القديم . وهي أراء مبثوثة في أكثر الكتب النقدية الحديثة تأثيراً وانتشاراً [4] كما في كتاب "الثابت والمتحول" لأدونيس الذي يعد منهلا تأسيسا أول لحركة الحداثة الشعرية، حيث يرى صاحبه أن بعض النقاد القدماء في إجابتهم عن السؤال الشعري الجوهري: بم تحدد شعرية النص؟ قد أجابوا إجابة وصفية خارجية يعرفها ((الجميع: الشعر هو الكلام الموزون المقفى وهذا جواب/ تحديد لم تعد له كما أرى قيمة حاسمة في تحديد الفرق النوعي بين الشعر والنثر. وقد تجاوزته الممارسة الشعرية العربية الحديثة))[5] .او كما ورد في كتابه "مقدمة للشعر العربي": ((الشعر هو الكلام الموزون المقفى عبارة تشوه الشعر. فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق.

---

(1)الجاحظ: الحيوان، ج1، ص131. نقلا عن: اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، ص54.

(2)قدامة ابن جعفر: نقد الشعر، ص 62.

(3)محمد لطفي اليوسفي،: الشعر والشعرية ص 56.

(4)ينظر مثلا : النويهي، محمد قضية الشعر الجديد، ص55 . وأدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص 76. ومندور، محمد: في الميزان الجديد، ص 343.

(5)أدونيس : الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)،، 1978، ص287.

وهي إلى ذلك، معيار يناقض الطبيعة الشعرية الهربية ذاتها. فهذه الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية، وذلك حكم عقلي منطقي))[1].

وهذه الأحكام على نظرة القدماء لمفهوم الشعر قاسية لم تقرأ التعريف في سياقه التاريخي المعرفي. ذلك أن إلحاح العرب على الوزن بهذا الشكل يعود إلى ((سببين رئيسين؛ يرجع الأول إلى كون الوزن يعمق الإيقاع ويرفده، وهذه مهمة أولى. أما المهمة الثانية وهي أكثر أهمية من الأولى فتتجلى في دوره التمييزي))[2]، حيث إن يميز الشعر عما ليس بشعر . ويحفظه من الذوبان في دائرة الأجناس الأدبية (Les genres Letteraires) الأخرى التي تقترب منه وتنهل خصائصهما من المشكاة ذاتها التي ينهل منها الشعر، كالنثر الفني الذي يقوم على عنصر الإيقاع الداخلي. ولا فاصل واضح وبعيد عن اللبس بين هذا الشكل الفني والشعر وحده، بل ماثلة في الشعر والنثر على حد سواء. يقول حازم القرطاجني (684هـ) : ((وفيهم من يقصد الإقناع في كثير من معانيه ــ لأن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما إن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية))[3].

ولقد اتهمت القرشيون الرسول (صلى الله عليه وسلم) بأنه شاعر وهم على يقين بأن القرآن الكريم ليس كلاما موزونا. وقد رد الله تعالى عليهم بقوله: (وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون)[4]. وبقوله : (وما علمنه الشعر وما ينبغي له إن هو ألا ذكر وقرأن مبين)[5] ولو أنهم حددوا ماهية الشعر بالكلام الموزون فحسب لكان الرد عليهم بأن ما أوحي إليه ليس بموزون. وأن من أنهم الرسول (صلى الله عليه وسلم) لهم سادة قريش أعرف خلق الله بأفانين القول وخصائص الشعر. وليس من المنطق أن يكيدوا له هذا الكيد إلا وقد جوزوا لأنفسهم بأن يدخلوا أشكالا أدبية أخرى غير موزونة في دائرة الشعرية.

ولقد ظل الإيقاع في النقد العربي القديم غائماً؛ أنهم استطاعوا أن يتداولوا مصطلح الإيقاع. فقد ورد في كتاب (الشفاء) لابن سينا حين قال إن ((الإيقاع من حيث هو إيقاع تقدير ما لزمان النقرات))[6] ذلك أن النقاد العرب اهتموا منذ البداية بالمادة التي تجسد الحركة الإيقاعية. ولم يهتموا بالحركة ذاتها ((فكان المصطلح

---

(1)أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت ، ط1، 1979، 108.

(2)محمد لطفي اليوسفي: الشعرية العربية، ص 57 .

(3)حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص293.

(4)الحاقة : 41.

(5)سورة يس: آية 69.

(6)ابن سينا: كتاب الشفاء، ص30. نقلا عن : الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 2006، ص142 .

عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي لأن التوالي الزمني هو جوهر الموسيقي. ومن هنا ركزت أغلب هذه الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة. فلم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري))[1] إلا يلاحظ شيء من التميز فيما قدمه حازم القرطاجني عن مفهوم الإيقاع حين فرق بين التناسب الزمني في الموسيقى، والتناسب الزمني في الشعر. فرأى إن الشعر يتكون من ((التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ،وتخاييل اللفظ في نفسه،وتخاييل الأسلوب،وتخاييل الأوزان والنظم))[2]. فهو في هذا الكلام يفرق بين الوزن والنظم الذي يقيمه على جملة من الخصائص الصوتية الإيقاعية المنتظمة. كما يستأنس بفاعلية الإيقاع البلاغي الذي يقوم على التناسب بين الدوال والمدلولات القائمة على التخييل. ويتجلى ذلك في ((تالف الكلمات وانسجامها وتلازمها في علاقات صوتيه لا تنفصل عن العلاقات والتضاد))[3].وبذلك استطاع حازم القرطاجني أن يتجنب ما وقع فيه غيره من النقاد بتفريقه بين الوزن العروضي والنظم ففي حين يقتضي الأول النقل والخفة يقتضي الثاني التنظيم والترتيب والتناسب.

ويلمح إحساس بمفهوم ها المصطلح عند ابن طباطبا (322هـ) دون أن تبلور في روية نقدية واضحة. وذلك في معرض تعريفه للشعر. فهو ((كلام بأئن عن المأثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الأستعانه على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه وتقوميه بمعرفة العروض والحذق به))[4]، حيث يربط في هذا التعريف البنية اللغوية والانتظام الإيقاعي الذي يقوم على التناسق والوحدة والانتظام. والشعر مرتبط بالإيقاع أكثر من ارتباطه بالعروض. وهذا ما يمكننا الوقوف عليه في تعريف الشعر قديما.

وعلى الرغم من هذا الإحساس بظاهرة الإيقاع في الشعر من طرف كل من القرطاجني وابن طباطبا فإن محاولتهما الفصل بين الظاهرة الإيقاعية في بعدها الفعلي. والنظرية النقدية التي تؤصلها لم تتيسر لهما.

ولعل السبب في ابتعاد العرب عن ملامسة كنه الإيقاع يعود إلى أنهم ظلوا يحومون حول مفهوم الشعر ذاته بأنه "الكلام الموزون المقفى". وهو ما ينطبق على

(1)ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص25 .

(2)حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

(3)ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص30.

(4)ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 03.

البيت الذي بتكراره تتشكل القصيدة، أكثر مما ينطبق على الشعر. ولو أنهم استعاضوا عن تعريف البيت بتعريف القصيدة أو الشعر لكانوا قد انتبهوا إلى ظاهرة الإيقاع التي يقع في الخط العمودي من القصيدة بينما يقع الوزن والقافية في الخط الأفقي[1]. وبالتالي يمكن وسم تعريف العرب للشعر بأنه تعريف ناقص وليس تعريفا خاطئاً لأنه عرف الشعر من خلال جزء بارز منه. وبتعبير أخر هو تعريف سطحي اكتفى بظاهر الشيء؛ إذ الظاهر من القصيدة يفرض أن يكون البيت الشعري هو الكلام الموزون المقفى. لكن باطن النص يقتضي لتعريف الشعر تعريفا يلامس كنهه النظرة الكلية الشاملة للنص والطوفان المتأمل في أرجائه كلها. فظل الإيقاع مرتبطا بالوزن إلى خارج النقد العفوية الانطباعية إلى القراءة الموضوعية ذات الأساس التحليلي القويم.

- الإيقاع في النقد العربي الحديث:

تجمع أغلب الدراسات التي تعرضت لمفهوم الإيقاع على أنه ذو نشأة غربية. وهو ((كلمة مشتقة من الفعل اليوناني بمعنى انساب. ورغم تعدد معانيها إلا أنها تتضمن دائما فكرة الحركة. كما تشير غالبا إلى السرعة والجريان.))[2] . ثم تطور معناه بتطور العصور حتى أصبحت مرادفة لكلمة "Mesure" الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية[3]. وهذا مفهوم للإيقاع أقره "كولردجColeridge، Samnel Taylor" في القرن التاسع عشر حيث أرجعه إلى عامين : ((أولهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة؛ فيعمل على تشويق المتلقي. وثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي))[4] وهذا يعني أنه مرتبط بحركة النفس الداخلية أثناء التلقي، سواء بالنسبة للتشوق الذي يحدث في نفس المتلقي وهو يترقب شيئا مكررا ألفته نفسه، أو للصدمة التي يجدها جراء خيبة الظن ؛ لأن ما كان يتوقع حدوثه لم يحدث .

وهذا ما رمى إليه "ريتشاردزRichards" حين رأى أن الإيقاع يعود ((إلى عاملي التكرار والتوقع. فأثاره تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث . وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريا. فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره))[5]، أي أن العنصر منفردا

---

(1)ينظر : علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص24.

(2) Didier (Beatrice):Dictionnaireuniversel des literature ،presses universitaire de France،Paris،1994،p3336.

(3)ينظر : ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص21 .

(4)محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت، 1981،ص162.

(5)نفسه، ص21.

لا يشكل ظاهرة يتبدى الإيقاع التي تهيىء الذهن ليتواصل معها. ويتقبل في الوقت نفسه غيرها من العناصر المتآلفة. وذلك ما يلمح من أن ما نتوقع حدوثه في الإيقاع يحدث بالفعل أو لا يحدث لذلك فهو يتعلق عضويا بالعناصر الأخرى في المنجز الشعري . وهو ما أشار إليه "سوريو"عندما عرف الإيقاع بأنه ((تنظيم لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي))[1]. وماهية الإيقاع بهذا المفهوم بني عليها "هويتهد" نظريته حين رأى أن صيغة الإيقاع لا تكمن دائما في التكرار المتشابه، بل إنها تنهض على التمايز والاختلاف – أيضا – داخل البنية الواحد المتكرر الذي يقوم تكراره على الجدة والتشابه ((إنه حركة مقوسة توحي لنا أنها تكرر نفسها ولكنها ليست كذلك. إنها حركة انطلاق لباعث داخلي لا يمكن أن يصنف أو يقاس بطريقة لأنه حركة الشعور في جيشانه وتحويمه ثم زواله))[2]. لذلك عد ت.سإليوت (1888-1965) T.S.،Eliot النغم المتناسق مجرد عنصر من عناصر موسيقى الألفاظ. وأنه ((من الخطأ أن نعتقد أن كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم .... هناك من الشعر ما وضع للتغني وهذا هو الذي يلزمه تناسق النغم. ولكن من الشعر ما وضع للتكلم. والكلام لا يقتصر على إصدار الأصوات المعسولة ذات النغمات الشجية. والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها الصعود وهبوط. التراوح تتم الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككل))[3] .

والجامع في هذه الآراء التي تناولت مفهوم الإيقاع في النقد الغربي الحديث أنها جميعها تركز على ان الإيقاع حالة تتعلق بحركة النفس الداخلية. وفورة الشعور في جيشانه، أكثر مما تتعلق بمكون من مكونات النص الجزئية. إضافة إلى أنه يختص بمساحة النص كلها لا بجزء منها فقط وهو ما يبعده عن كونه مجرد تناسق صوتي أو انسجام نغمي. فهو الحركة الخفية التي تساعد تلك العناصر على إبرازها.

أما النقد العربي الحديث فقد تعددت الدراسات ذات الوجهة الإيقاعية. وتنوعت مرجعياتها وتوجهاتها لأسباب كثيرة. منها أ الإيقاع ظاهرة عسيرة على التحديد مستعصية على الفهم، غائمة لا يمكن القبض عليها بسهولة. انطلاقاً من أن مفهوم الشعر غير ثابت، ويتغير مع الزمن فكان من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له حتى إن "جاكويسونJakobson" يصف لفظة الإيقاع بأنها ملتبسة إلى حد ما في النقد الغربي، بل أنه ((من أكثر المفاهيم غموضا

(1)إسماعيل عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص120 .

(2)ابتسام احمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص22.

(3)محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، دار الفكر ، بيروت ، ط2 ، 1971، ص22.

قديماً وحديثاً إلى حد اننا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له))[1] ومنها أن هؤلاء الأعلام قد نهلوا من مشارب مختلفة. لكنها أجمعت كلها على تخطي الفهم البسيط للإيقاع الذي ربطه بالوزن فضيق دائرته. واكتفى بالقراءة العفوية الانطباعية. كما إلى إضفاء الطابع العلمي على الدراسة.

ولعل أول محاولة جادة في هذا السياق هي تلك الجهود التي بذلها محمد مندور الذي يعد أول من أسس لمفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث بعيداً عن الدائرة العروضية التي كان يسبح في حدودها منذ قرون، فأعتبره أحد الأساسين اللذين يقوم عليهما الفن الأدبي بصفة عامة. وهما الإيقاع والكم. فوصف الإيقاع بأنه ((موجود في النثر والشعر لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة))[2]. أما الكم فإن تحديده يختلف اختلافا شاسعا بين الشعر والنثر. ذلك أن طبيعته في الشعر تقتضي الانتظام والتحديد. وهو محدد ((بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا وما وهو الوزن))[3]. ولكنه في النثر محدد بمقدار ((الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها))[4]، وبذلك يحدث الفارق بين الفنين، حيث إنه في ((النثر تتابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات تقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة))[5]. لكن محاولة محمد مندور ظلت بعيدة عن الدقة العلمية بسبب افتقارها للوضوح؛حيث جزم في البداية بـ ((أن الشعر العربي ليس شعراً كميا كاليوناني واللاتيني، وإنما هو شعر ارتكازي، فهو أقرب إلى الشعر الإنجليزي والألماني))[6] لكنه تراجع نسيبا عن هذا الرأي حين تساءل ((هل ينتج عن ذلك أن الشعر العربي شعر ارتكازي، بمعنى أن مقاطعة تتميز بأنها تحمل ارتكاز ضغط أو لا تحمله والجواب أيضا بالنفي .... وإذن فالشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا سبب تعقده. إن استقامة الوزن أو عدم استقامته لا تعود إلى الكم كما أن الشعر العربي لا يمكن أن نسميه شعرا ارتكازيا))[7]. وفي هذا الحديث دليل على

---

(1)حاتم الصكر : حلم الفراشة ___ الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر _ وزارة الثقافة، اليمن 2004، ص11 .

(2)محمد مندور: في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة، ط2 (د.ت)ص187.

(3)نفسه: ص 187.

(4)محمد مندور : في النقد أوالأدب، مطبعة نهضة مصر، القاهرة (د.ت) ص30.

(5)نفسه، ص30.

(6)محمد مندور : الشعر العربي ، ص30 ، نقلا عن : محمد شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهر ، ط1978، 2،ص35.

(7)محمد مندور: في الميزان الجديد، ص193.

أن محمد مندور لم تتبلور لديه فكرة العلاقة بين الكم والنبر وظل مبدأ القياس الإسقاطي مهيمنا على أبحاثه بسبب تأثره العميق بالثقافة الغربية في هذا الباب .

أما إبراهيم انيس فيقول بعدم فاعلية النبر في الكلمة العربية لأنه ((ليس لدينا من دليل يهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية كما ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى؛ إذ لم تعرض له أحد من القدماء))[1]. كما أنه من جهة أخرى ((لا تختلف معاني الكلمات العربية ولا استعملها بأختلاف موضع النبر منها))[2]. لكن هذا الموقف من النبر لم يثنه عن المضي قدما في تحديد مواضعه في اللغة العربية[3]، وصار هذا التحديد أساسا لأغلب الدراسات الجادة المبينة على النبر.

ويرى إبراهيم أنيس أن الشعر يتميز عن النثر بالنغمة الموسيقية الخاصة التي يراعيها المنشد في كلامه. وتعرف أيضا بموسيقى الكلام (Intonation). وهي نظام توالي درجات الصوت الذي تتميز به كل لغة عن أخرى. ولا يمكن تعلم أي لغة من دون معرفة هذا النظام، إلا ان الصعوبة تتجلى في أن هذه الموسيقية الكلامية لا تخضع في اللغة العربية لقواعد خاصة إذ ((البحث عن نظام درجات الصوت وتسلسله في الكلام العربي يحتاج الى عون خاص من الموسيقيين عندنا ولسوء الحظ حتى الآن لم يهتد موسيقيونا إلى السلم الموسيقى في غنائنا....لهذا نؤثر الحديث عن الموسيقى الكلام العربي إلى مجال أخر))[4]

أما عن الإيقاع فيرى أنه عنصر شعري هام لكنه ((لم يدرس حتى الآن دراسة كافية. ولم يشر إليه أهل العروض. ففي رأيي أنه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما وتواليها حين تكون شعراً))[5]. يقوم تحيده على أساس لغوي. فهو ليس في أصله إلا زيادة في الضغط على المقطع المنبور من كلمات الشطر. وكأنه بهذا الكلام لا يفرق بين الإيقاع والنبر، ما يطابق بينهما فالوظيفة واحدة وهي إحداث التوازن والتعويض بين حروف المد والحروف الصحيحة الساكنة. وهنا يتجلى الاختلاف الأساسي في الإيقاع بين العراقي والمصري، حين ينشد كل منهما شعرا عربيا. فيختلفان في الضغط على المقطع المنبوكر من الكلمة. وحقيقة الإيقاع ليست ((مقصورة على زيادة في كمية المقطع،

(1)إبراهيم أنيس، : الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلوا المصرية، ط4، 1999،ص139.

(2)نفسه: ص141.

(3)ينظر: نفسه، ص140.

(4)إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية،متبة الأنجلو المصرية، ط4، 1999، ص143.

(5)إبراهيمأنيس: موسيقى الشعر، ص349.

بل يمتزج بنغمة موسيقية فيها علو أو هبوط يهدف بها المنشد إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان))[1].

ويتحامل محمد النويهي صاحب كتاب "قضية الشعر الجديد"[2] على الأساس الإيقاعي القديم للشعر العربي الذي يمثله نظام التفعيلة. ولهذا الكتاب أهمية خاصة بين الدارسين المعاصرين الذين يهتمون بالتفسير اللغوي للإيقاع فهو ((يمثل المحاولة الأصيلة الأولى لدراسة الشكل الإيقاعي الجديد للشعر العربي المعاصر انطلاقا من أسس غير تقليدية في فهم طبيعة التحول الوزني ليس بالاستناد إلى تطبيقات المنهج الخليلي وإنما في ضوء الواقع الحي للغة))[3]. ومن ثم راح الناقد يدعو إلى نبذ نظام التفعيلة لأنه ((شديد البروز ومسرف الرتوب))[4] والأخذ على نظام النبر على المقاطع الي يعتمده الشعر الانجليزي باسطا فوائده حيث إنه – مقارنة بنظام التفعيلة – يخلص الشاعر من قيود ضبط الحروف وتنويعها بين ساكن ومتحرك، وترتيبها في مقاطع تختلف طولاً وقصراً.كما يعد أكثر مرونة ومطاوعة وأقل صرامة. وعلى الرغم من أنه يعترف بأن النظام النبري غير ثابت في اللغة العربية إذ هو ((يختلف أحيانا في القراءة بين شعب عربي أخر بل بين سكان مختلف الأقاليم بين شعب واحد))[5] إلا أنه يعود ليؤكد وجود نظام نبري في مقاطع اللغة العربية الموحدة التي لا تأبى هذا النظام ما هو متجذر في طبيعتها. ويستدل على فاعلية هذا النظام الإيقاعي باللهجات الدارجة حينما خرجت على نظام الخليل جزئيا أو حتى كليا ((فلم تعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين قصر وطول بل أخذت تتبع ترتيب النبر فالتقطت بذلك كثيرا من الإيقاعات الحية في لغة كلامنا الدارجة))[6]. ويذهب الناقد إلى أبعد من ذلك حين يناي بضرورة التخلص من النظام الكمي ذي الموسيقي الرتيبة المملة ويدعو إلى التسبث بنظام نبري كامل.

وخلص محمد النويهي إلى أن النظام النبري هو البديل الأكثر فاعلية لنظام الكم. ومن ثم راح يستخدمه مستفيدا من القواعد التي حددها إبراهيم أنيس للنبر في كتابه "الأصوات اللغوية". وهذا إجمال للنقاط الأساسية التي وردت في كتابه. وهي عموما مستمدة من أراء "ت.س.إلليوتT.S.Eliot" النقدية في الموسيقى والشعر[7]:

---

(1)المصدر نفسه، ص349.

(2)ينظر محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص12-79.

(3)كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط1982،2.ص306.

(4)محمدالنويهي، قضية الشعر الجديد،ص235.

(5)المصدر نفسه، ص239.

(6)المصدر نفسه، ص244.

(7)ينظر كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر،ص307.

- موسيقى الشعر تستوطن في لغة التخاطب السائدة في بيئة الشاعر وعصره.
- الموسيقى ملازمة لطبيعة الشعر ذاتة وهو ما جعله يرفض التحرر التام من النظام الإيقاعي الذي يوصل إلى قصيدة النثر.
- حتمية قيام ثورات لغوية إيقاعية كلما وجدت هوة بين اللغة الشعرية التقليدية واللغة المحكية .
- الشعر العربي القديم كان متلائما في بناه اللفظية والتراكيبية والإيقاعية مع الوضع اللغوي لبيئته وعصره.
- مبرر قيام الثورة الشكلية في الشعر المعاصر هو حدوث انفصال في اللغة الشعرية التقليدية ولغة المحادثة.
- وجود نظام نبري في القصيدة الحديثة انتقل إليها من لغة التخاطب اليومي. وهذا النظام النبري الخاص متضمن في اللغة الأدبية المعاصرة ذاتها .
- بالاستناد إلى قواعد إبراهيم أنيس في النبر فإن النبر وارد أيضا في اللغة العربية الكلاسيكية .

يتجه الشعر العربي المعاصر تدريجيا نحو المزاوجة بين النظامين الوزنيين الكمي والنبري .:

أما شكري محمد عياد فإنه لم يتحمس كثيرا لدور النبر في صناعة الإيقاع الشعري حيث رأى بعد استعراضه لنظرية كل من المستشرق الفرنسي "ستانلاسجويارStanislasGuyard"وابراهيم انيس أننا ((نستطيع أن نستنتج أن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة، وإن تكن ظاهرة مطرودة يمكن ملاحظتها ويمكن ضبطها .... ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمي أن يكون أدنى إلى الصواب))[1]. لكنه في الوقت نفسه لا ينفي دور النبر في تنويع الإيقاع في موسيقى الشعر العربي وأنه وسيلة يمتلك بها الشاعر ناصية التأثير في الملتقى من خلال إيقاع التوافق والتنافر بين العناصر المؤلفة لموسيقية الشعر، أي التوافق والتنافر اللذين تحدثهما العلاقة بين ما يسميه "النبر

(1)محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص49.

الطبيعي" الذي يشعر بواسطته المتكلم محدثه بأنتهاء كلامه، وبين "النبر الموسيقي" الذي يحكم الأوزان الشعرية.[1]

ويرى شكري عياد أن طبيعة الإيقاع تتحدد من خلال الخصائص التي تتميز بها كل لغة عن أخرى. ويتوسع في مفهوم الإيقاع ليربه بالإحساس والمعنى. وهو في ذلك متأثر برأي "ريتشارد Richards" في الإيقاع، إذ الإيقاع عنده مكون أساسي من مكونات الفنون جميعها فهو ((الحركة المنتظمة في الزمن مرتبط بالتكرار ويقوم على عاملين : أحدهما جسمي أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم كحركة القلب. والثاني اجتماعي مرتبط العمل. وهذا العمل ليس منفصلا عن سابقة لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجا يجب أن يراعي طبيعة حركة الجسم))[2]. وينفي في الوقت نفسه عن الإيقاع ان يكون فيزيائيا، وإن كان في اساسه ذا منشأ فيزيائي يمثله الوزن، حيث إننا قد نجد شعراً غثا لا إيقاع فيه. ومع ذلك فهو موزون. وإذن فالإيقاع لا يبتدي في طبيعة الأصوات نفسها – وإن نسب إليها – ((إنما هو في الواقع إيقاع النشاط النفسي الذي من خلاله لا صوت الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور))[3]. لأن الصوت لا قيمة إيقاعية له. وإنما يكتسب قيمته مما هو جار في نفس المتلقى لحظة التلقي. فهي رهن بالظروف التي يندرج فيها الصوت أكثر مما هي رهن بالصوت نفسه. ويكاد الناقد يساير "رنشاردز" في أغلب ما يقول حيث يخلص بعد لنظريته إلى القول بأن ((هذه هي نظرية رتشاردز في الإيقاع. وإذا اعتبرناها – وهو الاعتبار الصحيح فيما يرى – نظرية عامة في الشكل الأدبي فأننا نجدها بالغة العمق والشمول وخصوصا لأنها تضيء جانبا من القضية قلما به النظريات الأخرى أعني جانب المتلقي))[4]. وهكذا انتهى شكري عياد إلى توسيع مفهوم الإيقاع بربطه بالمعنى الشعري كما بإحساس المتلقي دون إهمال للإيقاع الصوتي الذي حدده في ثلاثة عناصر: المقاطع ذات الصلة القوية بالزمن، والتنغيم الذي يلون الكلام بألوان من الأحاسيس. والنبر الذي يسهم في إبراز المقاطع الهامة في الخطاب .

وقد أخذ الرأي الناقد سيد البحراوي الذي ذهب إلى أن الشعر هو اللغة منظمة بطريقة غير عادية. وأن هذا التنظيم على المستوى الصوتي هو ما اصطلح عليه الدارسون بالإيقاع وهو ((تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد

---

(1)ينظر نفسه، ص53.

(2)محمد شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلم للطباعة والنشر، الرياض، ط1982،1،ص53.

(3)المصدر نفسه ، ص157.

(4)المصدر نفسه، ص160.

ولا شك أن هذا التنظيم في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة))[1]. وأن هذه الخصائص الصوتية هي إمكانات إيقاعية واردة في كل اللغات . منها استخلص الدارسون عناصر الإيقاع الشعري فعدوها ثلاثة هي : المدى الزمني (المقاطع) والنبر والتنغيم. وما على الدارس إلا ((أن يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي المعقد. وفي كل عنصر إيقاعي صراع داخلي بين عناصر الثبات وعناصر الانتهاك في المقاطع والنبر والتنغيم))[2]. وبناءا على هذا فإن الإيقاع أساسي في البناء الشعري يتقاطع مع العناصر الأساسية. فيصارع المعنى ويكشف الصراع داخل بنية القصيدة. فهو ((ليس إشارة بسيطة بل هو نظام إشاري مركب ومعقد مكون من العديد من الإشارات بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته))[3]. وهذا ما يعمق من دور الإيقاع في النص الشعري. ويزيد من أهمية وظيفته فيه من خلال جعله أحد أهم شفرات النص فهو المسؤول عن أبرز عمليات العمل الإبداعي المتعلقة بالمحاكاة والتأكيد من ذلك ((إنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة وقد يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالا للمعنى. ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة))[4]. فهو يوسع من مفهوم الإيقاع؛ إذ هو بتنظيمه يعكس الظروف الاجتماعية التي أوجدته. فالإشارة – والإيقاع نظام إشاري – هي جزء أساسي من النظام الاجتماعي لا يمكن أن تنفصل عنه.

ومن المحاولات الجادة التي استنطنت الإيقاع وفتحت أمامه أفاقا بعيدة تتجاوز دائرة المجال الصوتي الضيق التي انحصر مفهومه فيها لعصور – ما تقدم به نعيم اليافي حين رأى أن الإيقاع أثرا بارزا في كل مظاهر الفن. وليس أثره مقصورا على الشعر وحده . فهو يقيم دراسته على النغم في القرآن الكريم ويشير بالنغم إلى الإيقاع والوزن في النص القرآني. ثم يميز بينهما فيجعل الوزن من خصائص الشعر. وهو((النمط المحدد الصرف، أو الهيكل السكوني الجاهز والمجرد. أما الإيقاع فهو العنف المنظم، أو الحركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح الموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء))[5]. وهو من الخصائص الشعر والنثر معا. كما يميز من جهة أخرى بين إيقاع النثر وإيقاع الشعر وإيقاع القران الكريم . فأهم ما يميز إيقاع النثر

---

(1)سيدالبحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي – محاولة لإنتاج معرفة علمية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993،ص 112.

(2)سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، دار نوارة للطباعة والنشر، القاهرة ،ط1، 1996.ص32.

(3)المصدر نفسه، ص 33.

(4)المصدر نفسه، ص33.

(5)نعيم اليافي: ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن، مجلة التراث العربي ، العدد :15-16، نيسان 1984، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 133.

هو تنوعه وحريته الإيقاع الملائم للتعبير إذ ((عندما يفك ذاته من ربقة القيد أو يرخي هذا قبضته قليلا عنه تتدفق نغمات الإيقاع رخية سلسلة ذات ألوان لا حصر لها))[1].أما الإيقاع في الشعر فإنه مهما حاول إعفاء نفسه من قيود الوزن يظل مصفدا بها. لكن الإيقاع في القرآن الكريم يقوم على ثلاث قواعد. هي : توحد الإيقاع مع الاختلاف المعنى وتنوعه والثالثة اتساقه مع الجو العام وعدده بتعدده .

وتتشكل القاعدة القرآنية في القرآن الكريم عموما من تسعة مبادئ أساسية. هي : التنوع، التقابل الترجيع، التوقع ، الإضافة، الترنم، السكت، القفلة، الفاصلة. ويتجلى إيقاعها من خلال اندماج عنصرين هما التناسب الحاصل بين النغمة الخاصة والفكرة اعتمادا على الدور الذي تقوم به الفاصلة القرانية (القافية) واللحن الذي يؤلف بين نغمات السورة جميعها على اختلاف درجاتها فيخلق في نفس المتلقي شعورا ما[2]، أي أن للسورة إيقاعا خاصا يتحقق من خلال القوافي القرآنية وهو متعدد. وإيقاعا عاما تترجمه الحركة الداخلية التي تحكم النص القرآني وهي عادة ما تكون في شكل ثنائية ضدية كالبطء والسرعة، والشدة واللين ولا يتم إدراك الصورة المثلى للإيقاع إلا إذا تداخلت في رحاب النص طاقتان : الطاقة الكامنة في النص، والطاقة المنبثقة عن الملتقي، حيث إن العالم الأول أي عالم النص ((حياة تعج بالحركة والامتداد، كلمات تعبيرية، صور فنية، قيم موسيقية، تركيبات بلاغية، والثاني حياة وخبرات جمالية وثقافية تتصف هي الأخرى بالحركة والتقابل والامتداد، في عملية الإدراك تتصالح الحياتان، تلتقي الطاقتان؛ الطاقة الكامنة في النص والطاقة المنبثقة عن القارئ))[3]. وهذا يعني أن الكاتب قد تجاوز حدود النص في رحلة البحث عن الإيقاع إلى الدور الهام الذي يقوم المتلقي الخاص أو المرتل في تشكيل النغم القرآني من جهة والدور المنوط بالمتلقي العام بخبرته الثقافية والجمالية .

والإيقاع حركة داخلية تلتئم من خلالها أجزاء النص فتتشكل قوة شعرية وجمالية غلابة وعصية على القبض. إنها تشكل ((خطا عموديا يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها. وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بني القصيدة ومستوياتها فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة. ويدخلها في نظام حيوي شامل متصل ببعضه البعض))[4]. فتنتقل بذلك من فوضى التراكم في أنها

(1)المصدر نفسه، ص134.

(2)نعيم اليافي: عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي ، عدد 25-26، تشيرين الأول وكانون الثاني، 1986-1987،ص64.

(3)المصدر نفسه، ص96.

(4)علويالهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص24.

أفكار ووزن وصور وألفاظ إلى نظام التراكيب الذي تترابط فيه وفق علاقات عضوية حية. ويبث في النص حركة بدل الجمود الجاثم عليه. وهذا يعني النص الأخرى ما هي إلا كتل جامدة لا حياة ولا حركة فيها من دون تقاطعهما مع عنصر الإيقاع الذي يدخلها في نظام بعدما كانت مشتتة ويمنحها حركة دائمة لا تتوقف تتجلى أثارها في الانكسارات الضوئية المتقاطعة للصور والرؤى والأفكار والموضوعات دون أن تفق هذه ماهيتها، فقط تتلون بألوان إيقاعية كل على حسب طبيعته. فيغدو للصورة إيقاعها المتميز. وللفكرة إيقاعها. وللصوت إيقاعه. حيث يذوب ((الإيقاع فيها ليتجسد خلقا جديدا متمازجا بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد. وتتسرب هي فيه فتتشكل تشكلا بكرا كأن لم تكن من قبل مطروحة على قارعة الطريق))[1] . والقيمة الأسلوبية لمكونات النص لا تكتسب ولا تتجلى ملامحها إلا بعد امتزاجها بالإيقاع. فهي ليست إلا خطوطا أفقية تتقاطع بخط عمودي هو خط الإيقاع فتنتج عن ذلك الفاعلية الإيقاعية للنص .

وخلاصة القول في مفهوم الإيقاع أنه ((انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بني النص الأساسية والجزئية. ويعبر عنها كما يتجلى فيها))[2]. وهذا ما يجعله عزفا شخصيا يتفرد به الشاعر عمن سبقه وبقدر ما يكون تفرده وتمايزه يكون إبداعه وأصالته. لكن على الرغم من هذه الأهمية المسندة للإيقاع فهو ظاهرة ظلت بعيدة على التعريف الدقيق مستعصية على الفهم وقد يكون سبب ذلك أنها ظاهرة مألوفة في النص الشعري وتأثيرها ملموس وملازم للتلقي.كما قد يكون غموضها وصعوبة وصفها وتحديدها سببا في ذلك؛ إذ ((إن البحث في أسرار الإيقاع ليس في حقيقته إلا بحثا عن أسرار المعنى وطرائق وتقديمه وتشكيله. فإذا كان المعنى الشعري معنى مغلقا بمعنى أنه نص مبهم لا نقدر أن نؤطره فإن الإيقاع رحيل في هذا المبهم المغلق المجهول))[3].

ورغم اختلاف الآراء التي عمدت إلى تعريف الإيقاع وتضاربها في الأحيان كثيرة بسبب الإبهام الذي يحيط بالظاهرة إلا أن الثابت أثناء الحديث الشعري هو عنصر الإيقاع يعد العلامة النوعية الأبرز في تجسيد شعرية النص ، أو على الأقل هو الملمح النوعي الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها عند القدماء والمحدثين على السواء. وهو ما يدفع نحو الميل إلى رأي الدكتور علوي الهاشمي

(1)المصدر نفسه، ص25.

(2)المصدر نفسه، ص53.

(3)تامرسلوم: أسرار الإيقاع في الشعر العربي، دار المرساة، سوريا ، 1994، ص251.

رغم ما يكتنفه من التعميم في أن الإيقاع هو خط عودي يخترق جسد النص من أعلاه إلى أسلفه متقاطعا مع خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية. وهذه الخطوط الأفقية هي الوزن الصور والأفكار واللغة والأصوات التي تظل كتلا جامدة لا حياة فيها إلى أن يخترقها خط الإيقاع[1]

الفصل الأول
موسيقى الإطار

ويشتمل على :

المبحث الأول :الموسيقى الخارجية

- الوزن.
- القافية.

المبحث الثاني:الموسيقى الداخلية.

(1)ينظر: الهاشمي ، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 23-24.

الفصل الأول

الموسيقى ملازمة للشعر، ولا يمكن تصور وجود شعر بدون وجود موسيقى فيه، ونحن نعرف أن الصيغة في الشعر صيغة موسيقية[1]، وتتفاضل الأشعار فيما بينها استناداً إلى ما فيها من موسيقى، وليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر القلوب[2]. ويعدّ الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللغة، فهو عند الجاحظ "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف"[3]، وقد ربطه ابن جنّي في كتابه الخصائص باللغة بل جعلها مؤلفة من أصوات، فقال: "حدّها ـ أي اللغة ـ أنها أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[4]، وثمة من ذهب إلى أن "أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات كَدَويّ الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء..."[5]، ولكن الصوت اللغوي الصادر عن جهاز النطق الإنساني "يختلف عن سائر الأصوات التي تحدث عن أسباب أو أدوات أخرى... ومعروف أن دراسة (الصوت) عامة موضوعه علم الطبيعة، أما الصوت اللغوي فهو موضوع علم الأصوات اللغوية"[6].

ولذا يعدّ التحليل الصوتي مستوى أساسياً من مستويات التحليل اللغوي عند الدارس الأسلوبي، إذ إن "علم الأصوات فرع رئيسي لعلم اللسانيات، فلا النظرية

(1) تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط10، 1982، ص227.

(2) موسيقى الشعر،د.ابراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط3،1965، ص17.

(3) الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الجزء الأول، ص79.

(4) ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الأول، ط4، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990، ص34.

(5)المصدر نفسه، ص47. وانظر:السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد جاد المولى ورفاقه، الجزء الأول، منشورات المكتبة المصرية، صيدا- بيروت، 1987، ص14.

(6) محمود السعران، علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، د. ت، ص99.

اللغوية، ولا التطبيق اللغوي يمكن أن يعملا بدون علم الأصوات، وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات"[1].

والمادة الصوتية في السياق اللغوي هي "الأصوات المتميزة وما يتألف منها، وتعاقب الرنّات المختلفة للحركات، والإيقاع، والشدّة، وطول الأصوات، والتكرار، وتجانس الأصوات المتحركة والساكنة، والسكنات، الخ. هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية، حيث تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات، بمعزل عن قيم الأصوات نفسها، أو مضادة لهذه القيم. ولكنها تتفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية"[2].

أما في الشعر فلا يكتفي التحليل الصوتي "بدرس الوزن وهو الإطار الخارجيّ الذي يمنع القصيدة من التبعثر، وإنما يدرس إلى جواره الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة، وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً خاصاً يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه"[3].

ويمكن دمج الدراسة الصوتية التي تستند إلى علم الأصوات بدراسة الإيقاع الشعري، عبر الإفادة من هذا العلم، إذ إن "دراسة الأصوات اللغوية، ظواهرها والحركات التي تعمل على إصدارها، هو ميدان علم الأصوات، ومن الممكن أن تطبق تقنيات علم الأصوات لوصف بنية النظم وتحليلها، وأن تحقق في ذلك من النجاح ما حققته في سائر الظواهر اللغوية التي يؤدي الصوت فيها وظيفة ذات شأن"[4].

والموسيقى في الشعر، نوعان :

1- موسيقى خارجية، دعامتها العروض والقافية.

2- موسيقى داخلية، يعمد الشاعر إلى خلقها داخل قصيدته بأعتماد صور وأشكالوأساليب متعددة .

ويرى الأستاذ عبد الجبار داود البصري أن ((الإيقاع.. إيقاعان: داخلي وخارجي، فأما الإيقاع الخارجي، فيقصدون به أوزان الشعر وعروضه، واما ما

---

(1) د. فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 1999، ص48.
(2)شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة شكري عياد، ص32.
(3) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ت، ص16.
(4) دافيد أبر كرومبي، العروض من وجهة نظر صوتية، ترجمة علي السيد يونس، مجلة نوافذ، ع14، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر 2000، ص48.

يعرف بالايقاع الداخلي، فهو الإيقاع الذي يلاحظ في بشرة النص الخارجية، من خلال تكرار الحروف والمفردات والجناس والطباق وتوازن الجمل وتوازيها... الخ))[1]وسوف نغوص في هذه البحور لنخرج ما تحتويه من درر وجواهر الكلام وعذوبة الموسيقى وما تحمله من أسرار وخفايا .

(1) فضاء البيت الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996، ص157-158.

المبحث الأول
الإطار الموسيقي الخارجي

يشتمل الإطار الموسيقي الخارجي على ما تحدثه الأوزان من إيقاعات متوالية تحقق نوعاً من الموسيقى التي تساهم في سهولة تلقي الشعر والانفعال به، ويشتمل أيضاً على القوافي التي تحدث أثرا بالغاً في نفس المتلقي .

- علاقة الوزن الشعري بالموسيقى:

إنالوزن الشعري تميز عن النثري او الخطابي عند الفلاسفة بأنه ((وزن عددي))، ويتحدد مفهومهم للوزن العددي على انه تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسبابوالأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع .

فالفارابي يعرف الأقاويل الشعرية من حيث الوزن فيذهب إلىأنها ينبغي ((أن تكون بإيقاع وان تكون مقسومة الأجزاء، وان تكون أجزاؤها في كل إيقاعسلابات،وأسبابوأوتاد محدودة العدد، وان يكون ترتيبها فيك ل وزن ترتيبا في كل وزن ترتيبا محدوداً، وان يكون ترتيبها في كل جزء هو ترتيبها في الآخر، فأن بهذا تصير أجزاؤها متساوية في زمان النطق بها، وان تكون ألفاظها في كل وزن مرتبة ترتيبا محدوداً)).

كما يقول ابن سينا:
((الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة معنى كونها موزونة إن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو ان يكون كل قول منها مؤلفا من أقوالإيقاعية، فآن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخر)).

أولاً: الوزن:

إن البحر شكل إيقاعي محايد، قابل لاحتواء تجارب شعرية وشعورية مختلفة، ولأنه كذلك فهو لا يملك امتيازاً مسبقاً، فالشاعر هو الذي يمنحه إياه، انطلاقاً من قيمة إبداعه الشعري، وقدرته على توظيف البحر توظيفاً موفقاً وإيجابياً للتعبير عن أحاسيسه وأفكاره. تأسيساً على الفكرة السابقة يجب تجاوز النظرة التقليدية التي تربط بين أوزان معينة ومعان معينة، مع الإبقاء على أحد عناصرها المتمثل في

التأكيد على الأهمية الكمية للبحر والتي تلاؤم أغراضاً معينة، فالبحور الطويلة مثلاً تصلح للمدح والفخر في حين تناسب القصيرة والمجزوءة الغناء والغزل.(1)

اللغة العربية لغة نغمية بطبيعتها، فان حركات الضبط من ضمه وفتحة وكسره تمثل اصواتاً نغمية، وحروف المد(الألف والواو والياء) تضيف مساحات من تنوع النغم في الكلمات (2) وقد اهتم خطباء العرب باستخدامإمكانيات اللغة العربية لتزيين خطبهم بأشكال نغمية فجاءوا بالسجع، واستخدموا بعض الجمل متساوية الطول بهدف جذب اهتمام السامعين، ثم تطور استخدام النغم فتبدى في تراتيل الكهنة وفي حداء لدفع النشاط في أوصالها خلال الأسفار الطويلة، ثم ظهر الشعر.

وجاء بناء على ذلك الشعر مختلفاً عما سبقه من تشكيل لغوي في الخطابة والتراتيل والحداء فقد تشكل في أبيات متتالية، متساوية في طولها، متفقة في توالي الحركات والسكنات فيها، متحدة القافية التي ينتهي بها كل بيت .

والأوزان العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي هي "خمسة عشر وزناً سمي كل منها بحراً، وذلك كما يقولون، لأنه أشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر. فلما جاء الأخفش أنكر وجود بحرين من بحور الخليل لأنهما في رأيه لم يردا عند العرب، ثم زاد هو بحراً لم يذكره الخليل فيما ذكر"[3]، هذا البحر المتدارك، أما البحران اللذان أنكرهما فهما المضارع والمقتضب إذ "لم ترد لهما شواهد صحيحة النسبة في الأشعار العربية القديمة"[4] وفق ما يقوله إبراهيم أنيس.

وهذه الأوزان ليست في أصلها إلا صورة مجردة لإيقاعات كانت موجودة في الشعر العربي، فقد قام الخليل "باكتشاف المكونات الإيقاعية الأساسية في الشعر العربي، الذي عرف حتى وقت وضعه، وقنّنها في أطر عامة"[5].

---

(1)د/ عمر طالب – عزف على وتر النص الشعري – الفصل الخامس.

(2) فطنعلماءالعربيةالقدماءإلىخطورةالحركاتفيالتمييزبتكونهذهأماحتكونقصيرةوالضمةوالكسرةللدلالةعلىفونيمصوتالفتحةوالضمةوالكسرةحالفونيماتطويلةفقدرمزوالهابالألفوالياءوالواو]:الكلمة :دراسةلغويةومعجمية - دكتورحلميخليل - ص٤٥.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط5، القاهرة، 1981، ص51.

(4) المرجع نفسه، ص54.

(5) سيد بحراوي، العروض العربي في ضوء كتاب الأخفش، فصول، مج6، ع2، يناير- فبراير، 1986، ص128.

وثمة من ألحق كل الظواهر التي لها صلة بالأصوات بباب الوزن أو بما سمي بالإيقاع الخارجي "بكل ما يوفّره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو في الجملة وما إلى ذلك"[1].

أما الدكتور محمد العمري، فقد قسم المادة الصوتية المنضوية تحت مبحث الإيقاع في دراسة (البنية الصوتية في الشعر) إلى ثلاثة أقسام: الوزن العروضي والأداء والموازنات، وهو يقول عن الوزن إنه "ذو طبيعة تجريدية مكون من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسباباً وأوتاداً، تمثّل بصيغ صرفية، أو تفعيلات حسب نظام الخليل.. أما الأداء فيضم كل صور تجليات الإنجاز الشفوي، أو التأويل الشفوي للنص، بما فيه من شدة وارتفاع، وهو مجال الدراسة التجريبية المخبرية.. وأما الموازنات فتضم كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات"[2].

وظل العرب ينشدون أشعارهم على نغمات مختلفة، معتمدين على السماع في البناء الموسيقي لقصائدهم حتى جاء الخليل بن احمد الفراهيدي (170-100هـ)(3). كان عالما في اللغة والرياضيات والموسيقى، قرأ أشعار العرب بوعي دقيق، فأكتشف أنهم التزموا بنظام إيقاعي في قصائدهم، وذلك بتوالي الحروف المتحركة والساكنة على نظام محدد، تنوعت من خلاله الأبنية الموسيقية في أشعارهم، ووجد أنه يمكن وضع هذه الأبنية في خمس عشرة صورة، أسماها بحوراً ، فأكتشف خمسة عشر بحراً شعرياً، ثم اكتشف تلميذه الأخفش البحر السادس عشر.

وقد التزم الشعراء بكتابة قصائدهم على هذه البحور الشعرية، فاستخدموها بصورها المختلفة، فالبحر قد يجيء تاماً أو مجزوءاً أو مشطوراً أو منهوكاً، ومال كل شاعر إلى استخدام عدد من البحور، وفضل بحراً على غيره، وكذلك فعل ابن زيدون فيما كتبه من شعر. وقد أحصينا البحور التي استخدمها فوجدها كالتالي:

---

(1) د. محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، ص15-16.

(2) د. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990، ص11.

(3) هو الخليل بن احمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي الأزدي اليحمدي، من أئمة اللغة والأدب، وهو واضع علم العروض، أخذه من الموسيقى، كان عارفا بها، وهو أستاذ سيبويه النحوي. ولد ومات في البصرة، وعاش فقيراً صابراً وكان شعث الرأس، شاحب اللون، قشف الهيئة، متمزق الثياب، متقطع القدمين ، مغمورا في الناس لا يعرف ،له كتاب العين (في اللغة) ومعاني الخروف، وجملة ألات العرب، وتفسير حروف اللغة والنقط والشكل والنغم وكتاب العروض :[الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين- بيروت –ط9 -1990م – المجلد الثاني –ص314].

ت	البحر	عددالقصائد	ملاحظات
1	الطويل	34	منها 12 علىالمجزوءالكاملمنهاقصيدةعلىمخلعالبسيطمنها 4 قصائدعلىالمجزوءمنها 9 قصائدعلىالمجزوءمنهاقصيدةواحدةعلىالمجزوء
2	الكامل	27	
3	البسيط	26	
4	الخفيف	17	
5	الرمل	17	
6	الوافر	15	
7	المتقارب	12	
8	السريع	10	
9	المجتث	7	
10	المنسرح	2	
11	الرجز	1	

جدوليبينبحورالشعرالتياستخدمهاابنزيدونوعددالقصائدالتيكتبهاعلىكلبحر.

يتضح من الجدول السابق أن ابن زيدون قد كتب على أحد عشر بحراً فقط، هي:
البحر الطويل(1)
البحر الكامل (2)
البحر البسيط(3)
البحر الخفيف(4)
البحر الرمل(5)
البحر الوافر(6)
البحر المتقارب(7)
البحر السريع(8)
البحر المجتث(9)
البحر المنسرح(10)
البحر الرجز (11)

ولم يكتب على خمسة بحور هي : المديد والمضارع والمقتضب والهزج والمتدارك.

ولا يمكننا تفسير سبب كتابة ابن زيدون على بحور، وعدم كتابته على أخرى إلا بميل الشاعر إلى استخدام إيقاعات معينة، وعدم ميله إلى أخرى، يضاف الى هذا أن البيت الأول يخطر ببال الشاعر على وزن ما فتسير بقية القصيدة على الوزن نفسه. وقد استخدم ابن زيدون بحور الشعر بصورة مختلفة ترد عليها.

- بحر الطويل:

تأتي تفعيلات البحر الطويل على أكثر من صورة، وقد استخدم ابن زيدون في قصائده صور هذا البحر...فقال إحدى قصائده:(1)

---

(1) وردت القصائد المكتوبة على البحر الطويل في ديوان ابن زيدون في صفحات: 120-122-128-132-152-153-158-167-172-174-175-182-183-186-223-244-245-261-285-294-305-335-351-336-387-449-467-523-539-562-590-592.

(2) وردت القصائد المكتوبة على البحر الكامل التام في ديوان في صفحات: 124-181 (قصيدتان) --190-201-312-324-343-399-438-447-506-520-591. وعلى مجزوء الكامل في صفحات : 172 – 178 - 182 – 189- 201- 221- 223- 224- 229- 502- 513- 597 .

(3) البسيط في صفحات : 123-139-141—148-150-162-168-169-170-172-174-176-179-180-183-184-185-192-194-196-200-250-296.

(4) البحر الخفيف التام في صفحات :124-125-126-151-166-195-199-220-230-239-242-278-593.

(5) التام في صفحات : 165-167-175-212-238-446-504-514 .

(6) التام في صفحات :148-151-166-178-180-185(قصيدتان)-510-428-232-219-211-205-191 والمجزوء في صفحة: 578.

(7) في صفحات :168-169-187- 193-215-222-228-243-406-417-512-582.

(8) في صفحات : 125-126-169-173-198-227-228-247-606-616.

(9) في صفحات : 149-165-175-186-223-606-623.

(10)في صفحتي : 206-210.

(11) وردت أرجوزة واحدة في صفحة : 154.

عطاءُ ولا منُ، وحكم ولا هوىً وحلم ولا عجز، وعزُ ولا كِبرُ

وتفعيلات هذا النمط من بحر الطويل كالأتي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ويقول في قصيدة أخرى:(2)

كفانا من الوصل التحيةُ خلسةً فيومئ طرفُ، أو بنانُ مُطرفُ

وتفعيلات هذا النمط كالأتي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

(1) الديوان – ص 548.

(2) الديوان – ص 484

ويقول في قصيدة:(1)
فكم رفلت فيها الخرائد كالدُمى إذ العيش غضُ، والزمان غلامُ

وتفعيلات هذا النمط من بحر الطويل كالآتي:
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وقد استخدم ابن زيدون الأنماط الثلاثة التي يأتي عليها بحر الطويل، حيث يكون ضرب البيت (تفعيلته الأخيرة) على وزن مفاعيلن أو مفاعلن أو فعولن

- بحر الكامل:

يأتي تاماً على أكثر من صورة، وقد استخدم ابن زيدون الصور التي يأتي عليها هذا البحر جميعها.. فهو يقول في إحدى قصائده(2):

أرخصتني من بعد ما أغليتني وحططتني، ولطالما أ غليتني

وتفعيلات هذا النمط من بحر الكامل كالتالي:
متفاعلنمتفاعلنمتفاعلن متفاعلنمتفاعلنمتفاعلن

هي التفعيلات التامة، للبحر الكامل التام، إذ لم تدخل علة على العروض أو الضرب
ويقول في قصيدة أخرى:(3)
ولقد قضى فيك التجلدُ نحبَه فثوى... وأعقب زفرةً ونحيبا

(1) الديوان – ص 128.
(2) الديوان – ص 181
(3) الديوان – ص 325.

وهذا نمط تفعيلاته كالتالي:
متفاعلنمتفاعلنمتفاعلن متفاعلنمتفاعلنمتفالن

نلاحظ هنا أن الضرب قد أصابه زحاف العقل وهو حذف الحرف الخامس المتحرك من التفعيلة(1).والتزم الشاعر هذا الزحاف طوال القصيدة ، (ونحيبا- متفالن: ---5-5). ويستخدم ابن زيدون طاقة الموسيقى في البحر كاملة، فإن تفعيلة الضرب (متفالن ---5-5) قد يصيبها زحاف الإضمار، وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك(2). فيتم تسكين تاء التفعيلة لتصير (مُتْفالن -5-5-5)، وهي تساوي (مفعولن -5-5-5)،وهي تساوي (مفعولن -5-5-5).

ويقول ابن زيدون :(3)
ولطالما اعتلُ النسيم فخلتُه شكواي رقتْ فاقتضتْ شكواكِ

قال الشاعر شكواك وهي = متفالن = مفعولن = -5-5-5.

استخدم ابن زيدون – أيضاً – مجزوء البحر الكامل بما يشتمل عليه من إمكانات موسيقية، فقال في إحدى قصائده:(4)

أشمت بي فيكِ العــدا وبلغت من ظلمي المدى

نلاحظ أن التفعيلات تامة في مجزوء البحر وجاءت كالتالي:
متفاعلنمتفاعلن متفاعلنمتفاعلن
لكن الشاعر لم يتوقف عند هذه الصورة من صور مجزوء الكامل، وإنما انطلق فيما تتيحه التفعيلة من رحابة موسيقية، فاستخدم علة التذييل وهي إضافة حرف ساكن (5) على اخر وتد مجموع (--5)(5) حيث متفاعلن (---5--5) تصير متفاعلان (---5--55) مثال ذلك قول ابن زيدون:(6)

إن الذي قسم الحظو ظ حباك بالخلق العظيم

(1) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه. د.فوزي سعد عيسى – دار المعرفة الجامعية – ط2 - 1990 –ص27.
(2) السابق – ص27 .
(3) الديوان – ص345
(4) الديوان – ص189
(5) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه – د. فوزي سعد عيسى – ص29.
(6) الديوان – ص203.

واستخدم ابن زيدون – أيضا – علة الترفيل، وهي زيادة سبب خفيف (تن -5) على ما أخره وتد مجموع (--5)(1)، فنجد متفاعلن تصبح متفاعلن تن (---5—5-5) التي تساوي متفاعلاتن (---5—5-5)، ومثال ذلك قوله:(2)

لم يعلموا أن الهوى رق ... وأن الحسن أحمر (3)

وكتابته العروضية كالتالي:

رق قُن وأن نل حسناحمر

(1) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه – د.فوزي سعد عيسى – ص29.

(2) الديوان – ص 173.

(3) الحسن أحمر: قال ابن الاثير: معناه شاق، أي من احب الحسن احتمل المشقة: وقال ابن سيده: أن يلقى العاشق منه ما يلقى صاحب الحرب من الحرب ، وقال الاعرابي : يقال (الحسن الاحمر) للرجال يميل إلى هواه ويختص بمن يريد أن الهوى أسر لا فكاك منه والحسن قهار غالب لا سبيل إلى مقاومته وينسب الى بشار:

فخذي محاسن زينة ومعصفرات هن افخرْ

فإذا بلغتا فـاخلـــي في الحسن،إن الحسن احمر [انظر: الديوان – ص173]

ويقسم هكذا :

رِقْ قُنْ وأنْ نَلَّحُسْ نَأحمرْ

-5-5-5 -5-5 -–5-5

متفاعلنمتفاعلاتن

ويدل التنويع في الاستخدام الموسيقى عند ابن زيدون على ثقافة عروضية وإحساس رفيع بالنغم .

- بحر البسيط:

تفعيلاته التامة تجيء هكذا:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

واستخدمه ابن زيون مع التنويع النغمي في تفعيلاته بصورتين: الأولى – على سبيل المثال – في قوله:(1)

من يسألِ الناسَ عن حالي فشاهدها محض العيانِ الذي ينبي عن الخبر

استخدم ابن زيدون التفعيلات هكذا :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فأدخل زحاف الخبن، وهو حذف الحرف الثاني الساكن في العروض والضرب، فتحولت فاعلن (-5--5)إلى فعلن (---5)بتحريك العين.

ويقول في قصيدته النونية:(2)

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا شوقا إليكم، ولا جفت ماقينا

نجد هنا استخداماً مختلفاً في الضرب،إذ صارت تفعيلته فعلن (-5-5)

(1) الديوان – ص 253.

(2) الديوان – ص 142.

بتسكين العين بدلا من تحريكها، وكانت – في الأصل – فاعلن(1)

وكتب ابن زيدون مقطعة واحدة على مخلع البسيط ، وهو صورة من مجزوء البحر، يقول:(2)

يا مستخفاً بعاشقيه ومستغشاً لناصحيهِ

ومن اطاع الوشاة فينا حتى اطعنا السلو فيه

وتفعيلات مخلع البسيط هي: مستفعلن فاعلن فعولن، في كل شطر.

وأصل تفعيلات المجزوء: مستفعلن فاعلن مستفعلن في كل شطر.

وتتحول العروض (مستفعلن)والضرب (مستفعلن) إلى (فعولن)في مخلع البسيط، إذ يدخل زحاف الخبن على مستفعلن (-5-5--5) فتصير متفعلن (--5--5) ويصيبها زحاف العقل فتصير متفلن (--5-5)التي تساوي فعولن (--5-5).

- بحر الخفيف:

كتب ابن زيدون على بحر الخفيف التام، وتفعيلاته: فاعلاتنمستفعلنفاعلاتن في كل شطر.

يقول في إحدى قصائده:(3)

جال ماء النعيم منه بخدً فيه للمستشف نور ونار

نلاحظ أن الضرب على وزن (فاعلاتن) التامة .

ويقول في قصيدة أخرى جاعلاً الضرب على وزن فعلاتن بعد أن أصاب الخبن التفعيلة الأصلية:(4)

وتثنت بعطفه إذ تهادى خطرة تمزج الدلال بكبرِ

ويجعل الضرب على وزن (مفعولن)، فيقول على لسان الخمر:(5)

سلً عن الطيبات فهي فنون ألفت في أحسن التأليفِ

ونلاحظ هنا أن فاعلاتن (-5—5-5) قد اصابها زحاف الخبن فصار فعلاتن (----5 5)ثم اصابتها زحاف الإضمار (وهو تسكين الثاني المتحرك)فصارت فعلاتن (-5-5-5)بتسكين العين، وهي تساوي مفعولن (-5-5-5).

واستخدم ابن زيدون مجزوء بحر الخفيف حيث تحذف العروضية والضرب فتصير تفعيلات المجزوء:

فاعلاتنمستفعلنفاعلاتنمستفعلن(6)

يقول ابن زيدون في احدى قصائده:(7)

يا غزالاً اصارني موئقا في يد المحنْ

---

(1) فاعلن (-5--5) أصابها زحاف الخبن (وهو حذف الحرف الثاني الساكن) فصارت (فعلن: ---5) ثم اصابها زحاف الإضمار (وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك) فصارت (فعلن : -5-5).

(2) الديوان – ص 190.

(3) الديوان – ص 125.

(4) الديوان – ص 231 .

(5) الديوان – ص 167.

(6) مجزوء الخفيف هو مقلوب المجتث الذي تفعيلاته: مستفعلنفاعلاتن في كل شطر.

(7) الديوان –ص 186.

ونلاحظ أن الشاعر استخدم في مجزوء البحر نفعيلة (مستفعلن) بعد أن أصابها زحاف الخبن فتحولت إلى متفعل، وذلك في اربعة نصوص كتبها على مجزوء بحر الخفيف.

- بحر الرمل:

استخدمه ابن زيدون تاماً ومجزوءاً، ومن أمثلة استخدمه بحر الرمل تاماً قوله:(1)

ودع الصبر محب ودعك ذائع من سوه ما استودعكْ

وجاءت التفعيلات هكذا:

فاعلاتنفاعلاتن فاعلا فاعلاتنفاعلاتن فاعلا

ونلاحظ أن تفعيلة العروض أصابتها علة الحذف، ويتم فيها حذف سبب خفيف من أخر التفعيلة (تن= -5) وفاعلا (-5--) تساوي فاعلن (-5--5).
وجعل ابن زيدون الضرب على وزن فَعَلا (---5) وهي تساوي فَعِلن (---5)،

فقال:(2)

ولئن ساءك يوم فاعلمي أن سيتلوه سرور بغدِ

وأستخدم ابن زيدون مجزوء الرمل فأتى بتفعيلة فاعلاتن تامة في العروض والضرب.. فقال:(3)

أملوا ما ليس يُمنى ورجو ما لا يكونُ

وأتى بها وقد أصابها الخبن فصارت فعلاتن، إذ يقول:(4)

يا بعيد الـتدارِ موصو لا بقلبي ولساني

ومن خلال تتبع البحور التي استخدمها ابن زيدون يتضح أن عدد القصائد المكتوبة على البحور التامة أكبر من عدد القصائد المكتوبة على مجزوءات البحور، عدا بحر الرمل، فقد كتب على بحر التام ثماني قصائد بينما كتب على مجزوئه تسع قصائد، ربما لأن تفعيلات الرمل تعطي نوعاً من الشجن سواء كان تاماً أو مجزوءاً.

- بحر الوافر:

هذا البحر من بحور الشعر التي تموج بالموسيقى، ولابن زيدون خمس عشرة قصيدة في الوافر... يقول ابن زيدون في إحدى قصائده التي كتبها على هذا البحر:(5)

---

(1) الديوان – ص 167.
(2) الديوان – ص 175 .
(3) الديوان – ص 176.
(4) الديوان – ص 596.
(5) الديوان – ص 148.

إليك – من الانام غدا ارتياحي وانت على زمان مدى اقتراحي
وتفعيلاته: مفاعلتنمفاعلتن فعولن، في كل شطر.
وكتب ابن زيدون قصيدة واحدة على مجزوء الوافر،يقول فيها:(1)
وكم ضر أمراً أمر توهم أنه ينفع
وتفعيلاته: مفاعلتنمفاعلتن مفاعلتنمفاعلتن

- بحر المتقارب:

يأتي ضرب هذا البحر على اكثر من صورة، فقد يجيء على وزن (فعولن) التامة، أو (فعول) بتسكين اللام، أو (فعو) بحذف سبب من آخر التفعيلة.

يقول ابن زيدون في إحدى قصائده:(2)
لقد بلغني دواعي هواك إلى غاية ما جرت لي ببال

وقد أتى بتفعيلة الضرب تامة (فعولن)،وأتى بها على وزن (فعو) بعد دخول علة الحذف على التفعيلة الأصلية مثال ذلك قوله:(3)
سأقنع منك بلحظ البصر وأرضى بتسليمك المختصر
وقد كتب ابن زيدون معظم قصائده على هذا النمط من بحر المتقارب.

- بحر السريع:

تفعيلاته: مستفعلنمستفعلن فاعلن، في كل شطر.
وتأتي تفعيلة الضرب (فاعلن) على عدة وجوه، استخدمها ابن زيدون، فهي تأتي تامة ومثال ذلك قوله:(4)

عدت إلى الوصل كما اشتهى فالهجر باكٍ، والرضى باسمُ

وأستخدم ابن زيدون تفعيلة الضرب على وزن فاعلان (-5--55) بعد أن أصابتها علة التذييل (وهي إضافة حرف ساكن في أخر التفعيلة التي يكون أخرها وتد مجموع)(5)، مثال ذلك قوله:(6)

يا مرشدي جهلاً إلى غيره أغير عن المصباح ضوء الصباح

كذلك أتى ابن زيدون بالضرب على وزن (فعْلن) بتسكين العين...فقال:(7)
قد لئمت كفي الدراري(1) مذ شافهتُ تلك الكف باللثمِ

---

(1) الديوان – ص 578.
(2) الديوان – ص 169.
(3) الديوان – ص 168.
(4)الدراري: الكواكب الوضاءة.
(5) الديوان – ص 207.
(6) الديوان – ص 154.
(7)الدراري : الكوكب الوضاءة

أصل التفعيلة فاعلن (-5--5) أصابها زحاف الخبن فصارت فعلن (---5)، ثم أصابها زحاف الإضمار فصارت فعلن (-5-5) بتسكين العين .

- بحر المجتث:

وتفعيلاته: مستفعلنفاعلاتن، في كل شطر.

وقد استخدم ابن زيدون تفعيلة الضرب تامة.. فقال في إحدى مقطعاته:(2)

يا بانيا كل مجد وهادماً كل وجد

واستخدم بعد أن أصابها زحاف الخبن فصارت فعلاتن (---5-5)، مثال ذلك قوله:(3)

متى أبثك ما بي؟ يا راحتي وعذابي

---

(1) الديوان – ص 223.
(2) الديوان – ص 149.

نجد أن (وعذابي)على وزن فعلاتن (---5-5)

- بحر المنسرح:

هو من البحور التي لا يكثر الشعراء من الكتابة عليها، وقد كتب عليها ابن زيدون قصيدتين، يقول في إحدهما:(1)

ما الشعر إلا لمن قريحته غريضة النور، غضة الثمر

وتفعيلات هذا البحر هي: مستفعلن مفعولات مستفعلن، في كل شطر.

وتأتي تفعيلة مفعولات على عدة صور، فهي مفعولات (-5-5-5-) التامة، وتجيء مفعولات بعد أصابها زحاف الطي (وهو حذف الحرف الرابع الساكن) فيصير تقطيعها كالتالي: مفعولات (-5--5-)، وهي صورة التفعيلة التي أكثر ابن زيدون من استخدامها في قصيدتيه .

- بحر الرجز:

كتب ابن زيدون على هذا البحر أرجوزة واحدة استخدم فيها مشطور الرجز وهو ما حذف شطره، فصار البيت ثلاث تفعيلات. واستخدم الطاقة الموسيقية لبحر الرجز، فجاء بتفعيلة مستفعلنباستخداماتها المتنوعة فجاء بها تامة في الحشو، وجاء بصورها المتعددة: متفعلن، مستعلن،متعلن، وقد استهل ابن زيدون أرجوزته قائلاً:(2)

يا دمع صب ما شئت أن تصوبا وَيا فُؤادي آنَ أَن تَذوبا

وتلاحظ أن الضرب جاء بتفعيلة مستفعلن (-5-5--5) بعد أن حدثت فيها تغيرات بدأت بإدخال زحاف الخبن عليها فصارت متفعلن (-5-5--5) ثم خل عليها زحاف العقل (وهو حذف الحرف الخامس المتحرك) فصارت متفعن (--5-5)وهي تساوي فعولن (--5-5).

نلخص مما فات إلى أن ابن زيدون كان يتمتع بإحساس عميق بالنغم، أهله لاستخدام التفعيلات بطاقتها النغمية كاملة، ونوع في موسيقى التفعيلة بالاستعانة بالزحافات والعلل التي تمنح الكلمات مساحات نغمية تكسر حدة الإيقاع سعياً إلى تحقيق الجمال الموسيقى في القصيدة، ولعل في كتابته على بحر المنسرح (مستفعلن مفعولات مستفعلن) إشارة إلى صفاء أذنه وقوة حساسة بالنغم، أو شاعر وهبه الله – عز وجل- مقدرة نغمية رفيعة.

---

(1) الديوان – ص 207.
(2) الديوان – ص 154.

كما تنوعت استخدامات ابن زيدون بين البحور الطويلة والبحور القصيرة من ناحية، وبين البحور ومجزوءاتها من ناحية أخرى، ولاحظنا أن البحر الطويل نال النصيب الأكبر من قصائد ابن زيدون بالقياس إلى بقية البحور التي كتب عليها شعره، وأن مجزوء الرمل حظي بأكبر عدد من القصائد بين مجزوءات البحور والبحور القصيرة التي كتب عليها. وقد أهمل ابن زيدون ثلث بحور الشعر المطروقة، فلم يكتب على خمسة بحور من الستة عشر بحراً.

وإن الحالة النفسية للشاعر-لحظة البدء في إبداع القصيدة- مثلما تستدعي كلمات بعينها تستدعي أيضاً نسيجاً نغمياً بعينه، فإنه يخطر ببال الشاعر بعض الكلمات في نسق موسيقي يميل إليه الشاعر في تلك اللحظة، ومن هنا تتخير القصيدة وزنها، ولعل في ذلك تفسيراً لكتابة ابن زيدون عدداً كبيراً من القصائد على بحر ما، وعدداً قليلا على أخر، ولعل فيه تفسيراً- أيضاً- لاختيار الشاعر بعض البحور وإهماله بعضها. لكنه على أي حال استطاع استخدام طاقات البحور التي كتب عليها، فأخرج منها كنوزها النغمية، محققاً بذلك جمالاً أخاذا في شعره.

ثانياً: القافية:

القافية هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر الأبيات ويلتزم تكرار نوعها في كل بيت من أبيات القصيدة، وتمثل القافية جانبا مهما من الإطار الموسيقى الخارجي للقصيدة العربية، وقد ذكر القدماء أن العروض مرتبط بالقوافي كارتباط البدن بالقدمين وهي تلزم العروضي والشاعر معرفتها.. وإذا جهلها الشاعر ضعف رصفه، وتهلهل نسجه، واختل نظمه ، فربما نظم فخرج من ضرب إلى ضرب اخر وهو لا يعلم ... فإذا علم العروض والقوافي انبسط فهمه، واتسعت معرفته ومجاله، وثبتت قوافيه فلم تقلق، وانقاد له جامع اللفظ فلم بنزق، فإن القافية من الأبيات بمنزلة الزجاج من الأنابيب(1)، وهذا يعني أن العلاقة عضوية بين الأوزان والقوافي، والشاعر المجيد هو الذي يدرس علم العروض، ويدرس – أيضا – علم القوافي فإن دراسته بحور الشعر تحميه من الانزلاق إلى الإخلال بوزن الأبيات، ودراسته القوافي تحصنه ضد الوقوع في عيوب القافية، وهي بكثيرة، رصدتها الكتب التي تعرضت لعلم القوافي، ويعد الروي أهم أجزاء القافية، إذ هو أخر حرف متحرك في البيت الشعري، وكان العرب يسمون القصائد نسبة إلى رويها، فيقولون قصيدة دالية لما كان رويها حرف الدال،وميمية لما كان رويها حرف الميم.. وهكذا. وكلما تنوعت القوافي التي يستخدمها الشاعر في قصائده زاد الثراء الموسيقي لديه، وكلما تنوع الروي لديه ، وزاد عدده، دل ذلك على ثرائه اللغوي.

(1) كتاب القوافي – أبو الحسن علي بن عثمان الإريلي – تحقيق د. عبدالمحسن فراج القحطاني – الشركة العربية للنشر والتوزيع – القاهرة – 1997 – ص77.

وقد كتب ابن زيدون قصائده حسب ما جادت به قريحته، فهو لم يهتم بالكتابة على كل حروف المعجم، إذكان إحساسه هو الذي يهديه إلى الروي الذي يستخدمه في قصيدته، ولذلك هو لم يكتب قصائد على الحروف : الجيم، الخاء، الذال، الزاي، الصاد، الظاء، الغين، الواو، وتنوع عدد القصائد والمقطعات التي كتبها على بقية الحروف، فبعضها كتب عليه قصيدة واحدة مثل حرف الشين، وبعضها كتب عليه ثلاثين قصيدة مثل حرف الراء.

الروي	عدد القصائد والمقطعات
أ	4
ب	17
ت	1
ث	2
ح	4
د	19
ر	30
س	6
ش	1
ض	3
ط	2
ع	12
ف	4
ق	4
ك	3
ل	24
م	14
ن	14
ه	3
ي	1

جدول يبين أنواع الروي، وعدد القصائد والمقطعات المكتوبة على كل روي على حدة.

- القوافي عند ابن زيدون:

القوافي نوعان: مقيدة ومطلقة، والمقيدة هي ما كانت ساكنة الروي، والمطلقة هي ما كانت متحركة الروي[1]، ولكل نوع حالات ترد القوافي عليها، وقد حاول ابن يدون الإفادة من تلك الحالات من أجل إثراء النغم في قصائده.

(1) علم العروض والقافية – د. عبدالعزيز عتيق – دار النهضة العربية – بيروت – 1987 – ص 164.

ـ القافية المقيدة:

هي ما كانت ساكنة الروي ، وتنقسم إلى ثلاثة فروع:
القافية المردفة: هي كل قافية توالي في أخرها ساكنان لا متحرك بينهما(1)، مثال ذلك قول اين زيدون في إحدى قصائده(2):

لم أنس إذ باتت يدي ليلةُ وشاحه اللاصق دون الوشاح

جاء الشاعر بحرفين ساكنين متتالين في أخر البيت هما: حرف الألف المدود،وحرف الحاء الساكن.

ويقول في قصيدة أخرى:(3):

وتأودت كالغصن قابل عطفه نفس القبولْ

يصف ابن زيدون حبيبته وقد مالت مثلما يميل الغص إذا قابلت انبه أنفاس الصَّبا،وختم البيت بقافية مردفة تتكون من حرف الواو الممدود يليه حرف اللام الساكن.

وتوجد قصيدة لافتة للانتباه في ديوان ابن زيدون يستهلها قائلاً:(4)

راحت ... فاح بها السقيمْ ريح معطرة النسيمْ

ويتاح للشاعر أن يستخدم الواو أو الياء خلال قصيدته دون التزام بأحد الحرفين، لكن ابن زيدون التزم بحرف الياء في قافيته المردفة طوال القصيدة (28 بيتاً)، ولا نظن أنه قصد هذا عن عمد، وإنما هو يطلق لموهبته العنان فتتدفق الكلمات بتلقائية محببة.

القافية الخالية من الردف: وتسمى المجردة وهي ما لم يقع فيها تأسيس ولا ردف(5)، مثال ذلك قول ابن زيدون:(6)

سوف تُبلى بغيرنا جرب الناس وامتَحِنْ

القافية هنا مقيدة، فإن حرفي الميم والنون ساكنان، والتاء والحاء متحركان.

---

(1) كتاب القوافي – الإريلي – ص99 . وسميت كذلك لأن أحد الساكنين كأنه ردف للأخر ولاحق به ، كالرديف يلي الراكب.

(2) الديوان – ص 247.

(3) الديوان – ص 226.

(4) الديوان - ص 201.

(5) كتاب القوافي – الإريلي – ص 106.

(6) الديوان – ص191.

القافية المؤسسة : والتأسيس ألف بينهما وبين الروي حرف واحد صحيح(1)، مثال ذلك قول ابن زيدون:(2)

اظفر كما أنت ظافرْ بكل غاوٍ منافرْ

الألف في كلمة (منافر) ألف التأسيس، والألف والراء ساكنان بينهما الفاء متحركة.

(1) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه – د. فوزي سعد عيسى – ص93.
(2) الديوان – ص 606.

ـ القافية المطلقة:

هي ما كانت متحركة الروي، فيجيء بعد رويها وصل بإشباع حركة الروي ليتولد منها حرف مد، أو بحرف الهاء وتسمى هاء الوصل(1).

وللقافية المطلقة فروع كالأتي:

المطلقة المجردة : وهي ما لم يدخلها تأسيس ولا ردف، مثل قول ابن زيدون(2):

بيني وبينك ما لو شئت لم يضعِ سر إذا ذاعت الأسرار لم يذعِ

تلاحظ أن الوصل بإشباع في الروي (وهو حرف العين) حول الكسرة إلى ياء ممدوة، تنطق ولا تكتب إذ أن تقطيع اللفظ وهجاءه على اللفظ لا على الخط(3)، وبذلك يكون حرف الميم في (لم) والياء الناتجة من الإشباع ساكنين، وتكون الياء والذال والعين في (يذع) متحركة.

ـ المطلقة المؤسسة:

وتوجد فيها ألف بينهما وبين حرف الروي حرف الصحيح، مثال ذلك قول ابن زيدون:(4)

أيام إن عتب الحبيب لهفوةٍ شفع الشباب فكان أكرم شافعِ

القافية هنا (شافع)، والألف للتأسيس، وهي والياء ساكنان، والفاء حرف دخيل(5)، والعين الروي.

المطلقة المردفة: ويكون ألفاً أو واواً أو ياءً، يليه حرف الروي، ثم حرف الوصل الساكن نتيجة لإشباع حركة الروي.

ـ القافية المطلقة المردفة بألف مثل ابن زيدون:(6)

كم ذا أريد ولا أرادُ يا سوء ما لقى الفؤادُ

ـ القافية المطلقة المردفة بواو مثل قوله:(7)

يا ناسياً لي على عرفانه تلفى ذكرك مني بالأنفاس موصولُ

ـ القافية المطلقة المردفة بياء مثل قوله:(1)

---

(1) علم العروض والقافية – د. عبدالعزيز عتيق – ص 136، وما بعدها،

(2) الديوان – ص 169.

(3) كتاب العروض – صنعة أبي الفترح عثمان بن جني – تحقيق د. فوزي سعد عيسى – دار المعرفة الجامعية – 1998 – ص 36.

(4) الديوان – ص 401.

(5) الدخيل: هو الحرف الصحيح الذي يفصل بين ألف التاسيس والروي، وهو ملازم للتأسيس: [انظر: علم العروض والقافية – د. عبدالعزيز عتيق – ص 161.]

(6) الديوان – ص 178.

(7) الديوان – ص 184.

والله ما طلبت أهواؤنا بدلاً منكم، ولا انصرفت عنكم أمانينا

ـ القافية بخروج:

والخروج (بفتح الخاء) هو إشباع هاء الوصل، والخروج بالألف لم يرد في شعر ابن زيدون، أما الخروج بالواو فهو في قوله:(2)

عرفت عرف الصبا إذهب عاطرهُ من أفق من أنا في قلبي أشاطرُهُ

أما الخروج بالياء فهو في قوله:(3)

ما لليلي سئمتُ من سهري في قميرِهِ

(1) الديوان – ص 143.
(2) الديوان – ص 224.
(3) الديوان – ص 236.

المطلقة بغير خروج: وتكون فيها الهاء ساكنة، مثال قول ابن زيدون:(1)

دونك الراح جامدة وفدت خير وافدهْ

يتضح لنا مما فات أن ابن زيدون استخدم القوافي بأنواعها المختلفة(2)، مما حقق ثراء موسيقياً في شعره، وأضاف الكثير إلى قدرات الحروف في مجال النغم، خاصة حين استخدم القوافي المردفة التي تأتي فيها حروف المد واللين، ولذلك جاءت في القافية لتساعد على مد الصوت(3)، مما ساعد على تفجير طاقات النغم في الحروف المستخدمة.

وتتعاون القوافي مع الأوزان – فمثله في التفعيلات – في تحديد البنية الخارجية لموسيقى الشعر، فهي بمثابة الإيقاع في المقطوعة الموسيقية فالإيقاع هو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، أي أنه النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية، ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد، ذلك لأن الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منظم(4)، فكأنما القافية ضربة عالية تتبعها ضربات فرعية متتالية تتمثل في الأسباب والأوتاد حتى يصل الإيقاع إلى الضربة العالية التالية أو القافية التالية، وخلال البروزات الصوتية لهذا الإيقاع وتكمل النسيج الموسيقي للقصيدة ، وتلك تنشئها الموسيقى الداخلية.

(1) الديوان – ص 224.
(2) ما عدا القافية المطلقة بخروج بالألف.
(3) كتاب القوافي – الأريلي – ص 106.
(4) علم جمال الموسيقى – د. محمد عزيز نظمي سالم – مؤسسة شباب الجامعة – الإسكندرية – 1996 – ج4 – ص 85

المبحث الثاني
الموسيقى الداخلية

الموسيقى الداخلية عبارة عن نسيج نغمي ينساب خلال البنية الإيقاعية للقصيدة، ويمكن تحديد الجوانب الخاصة بالموسيقى الداخلية في نغمات الحروف التي تعمق الإحساس بدلالة الكلمات، وتمنح المتلقي شعوراً عاماً بما تشتمل عليه موسيقى القصيدة من بهجة أو أحزان.والموسيقى الداخلية يبرزها التماثل والتوازي بين أجزاء المقطع الشعري، والتكرار، والجناس، وتألف الحروف وتجاورها وتكرارها.

- التوازي في الصياغة:

يأتي الشاعر بعجز البيت مساوياً لصدره، مستخدماً في العجز معظم الكلمات والحروف التي وردت في الصدر، مثال ذلك قول أبن زيدون:(1)

من لم يعد إلا وفي ولا وفي إلا وعد

جاء الاختلاف بين (من لم) في الشطر الأول و (ولا) في الشطر الثاني، وتكررت بقية الكلمات (إلا – وفي – يعد قابلتها: وعد) مما أوجد نوعاً من الموسيقى البديعة في البيت نشأت عن توازي في الصياغة.

ويبدو أن ابن زيدون كان مغرما بالتوازي في الصياغة إذ تكرر في شعره في أكثر من قصيدة، بل قد يجيء بأكثر من بيت في القصيدة الواحدة أو المقطعة الواحدة، مثال ذلك قوله في إحدى مقطعات:(2)

(1) الديوان – ص 601.
(2) الديوان – ص 185.

لو كان عندك مني مثل الذي منك عندي
لبِت بعدي مثلي وبت مثلك بعدي

يتبدى التوازي في الصياغة في البيت الأول في قوله (عندك مني) و(منك عندي)، فيتضح التوازي بين (عندك) و(عندي) وبين (مني) و(منك). ويتجلى التوازي في الصياغة في البيت الثاني بين الصدر كله والعجز كله، ويظهر ذلك جلياً بين الفعلين (بتَّ) و(بتَّ)، وبين (مثلي) و(مثلك)، وكذلك بين (بعدي) و(بعدي)، حيث (بعدي) الأولى تدل على الحالة الشاعر، بينما (بعدي) الثانية تدل على حالة الحبيب الذي هجر وقطع حبل الود، والشاعر يناديه في بيت يبرز فيه التوازي في الصياغة أيضاً حيث يقول:

يتا قاطعا حبل ودي وواصلاً حبل صدِّي

ويستفيد الشاعر من إمكانات البلاغة في المقابلة والتضاد، فيلقي بظلال من جمال على التوازي في صياغة الذي يمنح البيت جمالاً موسيقياً أخاذاً، إضافة إلى ما يحمله من معنى.

- حسن التقسيم الموسيقي:

يعتمد حسن التقسيم على الموسيقى في جانبين أساسيين، أولهما: أولهما: التقنية الداخلية خلال البيت، وثانيهما: تكوين نسق إيقاعي مولد من تقسيم التفعيلات في البيت الشعري تقسيما جديداً مرتكزاً على نظرية الفصل والوصل بين التفعيلات، ومن الأمثلة الجلية على حسن التقسيم قول ابن زيدون:(1)

(1) الديوان – ص 185.

أتلفتني كلفا ... أبليتني أسفا قطعتني شغفا ... أورثتني عللا

هذا البيت مثل متكامل لحسن التقسيم، حيث توفرت التقنية الداخلية في الأفعال (أتلفتني، أبليتني، قطعتني، أورثتني) فإن كل فعل منها عبارة عن تفعيلة مستفعلن منفصلة عن التفعيلة المجاورة لها، وكذلك التقنية الداخلية في قولة: (كلفاً، أسفاً، شغفاً)، وكل منها على وزن (فعلن) .

وقسم ابن زيدون تفعيلات البيت على نسق جديد، فجعل كل وحدة موسيقية فيه تتكون من (مستفعلن فعلن)، وهذا التقسيم العروض الذي أزرته التقنية الداخلية قد أوجد موسيقى داخلية بديعة في البيت، قادرة على توليد الطرب في نفس المتلقي.

- توليد التفعيلات:

تخيرتُ هذا المصطلح لذلك النسق الموسيقي الذي يقوم فيه الشاعر بتقسيم تفعيلات البحر تقسيماً جديداً حسب الأسباب والأوتاد فيولد تفعيلات جديدة من تقسيم جديد لتفعيلات موجودة بالفعل، ومثل هذا التوليد التفعيلي يدخل في باب حسن التقسيم، مثال ذلك قول ابن زيدون:(1)

طريقتكم مثلي .. وهديكم رضًى ومذهبكم قصد، ونائلكم غمر

استطاع ابن زيدون – في هذا البيت – أن يولد من التفعيلات نسقاً وزنياً مخالفاً لتفعيلات البحر الأصلية إذ أوجد لتجمع الأسباب والأوتاد . فهذا البيت مكتوب على بحر الطويل وتفعيلاته الأصلية:

الشطر الأول: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
--5-5 --5-5-5 --5-5 --5-5-5
الشطر الثاني: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
--5-5 --5-5-5 --5-5 --5-5-5

أدخل ابن زيدون زحاف القبض (حذف الحرف الخامس الساكن) على تفعيلات (فعولن –5-5) جميعها فصارت (فعول - –5-)، وأدخله أيضاً على عورضية البيت (مفاعيلن - –5-5-5) فصارت (مفاعلن - - 5--5) وأصبحت تفعيلات البيت كالتالي:

الشطر الاول: فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
--5- --5-5-5 --5- --5--5
الشطر الثاني: فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

(1) الديوان – ص 548.

--5- --5-5-5-- -5-- 5—5--

ووزع ابن زيدون هذه الأسباب والأوتاد نفسها على نسق أخر حسب الكلمات التي أختارها، وذلك بترحيل بعض الحروف المتحركة والساكنة من تفعيلتي (مفاعيلن)و(مفاعلن) إلى تفعيلة (فعول) السابقة عليها، وذلك كالتالي:

الشطر الأول: فعول مفا عيلن فعول مفا علن

--5---5 -5-5- --5---5 --5

وهذه التفعيلات يمكن قراءتها كالتالي :

--5---5 -5-5- --5---5 --5

مفاعلتن فعلن مفاعلتنمفا

طريقتكم مثلي وهديكم رضًى

الشطر الثاني: --5---5 -5-5- --5---5 -5-5-

مفاعلتن فعلن مفاعلتن فعلن

ومذهبكم قصد ونائلكم غمر

وهكذا أدى حسن التقسيم الى توليد تفعيلات من تفعيلات أخرى مما زاد من ثراء الموسيقى في القصيدة، بالإضافة إلى التقفية الداخلية التي وردت في قوله: طريقتكم، ومذهبكم ونائلكم.

وينفنن ابن زيدون في حسن التقسيم عبر قصائده، فيقول في إحى قصائده:(1)

ليسر مكتئب، ويغفي ساهر ويراح مرتقب، ويوفي ناذر

هذه القصيدة على بحر الكامل وتفعيلاته (متفاعلن) ثلاث مرات في كل شطر، وقد أوجد انب زيدون نسقاً وزنياً جديداً لتفعيلات الكامل، فإن تفعيلاته هكذا:

الشطر الأول: ليسر مكتئب ويغفى ساهر

متفاعلنمتفاعلنمتفاعلن

---5--5 --5--5 ---5—5

فقسم التفعيلات كالتالي: ليسر مكتئب ويغفى ساهر

---5—5\ ---5 --5---5\ --5

متفاعلن فعلن مفاعلتنمفا

الشطر الثاني: ويراح مر ثقب ويو في نادر

---5—5 ---5—5 ---5—5

متفاعلنمتفاعلنمتفاعلن

فقسم التفعيلات كالتالي: ويراح مرتقب ويوفي نادر

---5—5\---5 --5---5\--5

(1) الديوان – ص 377.

متفعالن فعلن مفاعلتنمفا

ونلاحظ أن القسم الأول من الصدر (متفاعلن فعلن) يساوي – تفعيلياً – القسم الأول من العجز، وكذلك يتساوى الجزء الثاني من الصدر (مفاعلتنمفا) مع الجزء الثاني من العجز، وقد أدى هذا التقسيم النغمي إلى إيجاد موسيقى داخلية في البيت علته أكثر تأثيراً في الملتقى.

ويظهر حسن التقسيم أيضاً في قول ابن زيدون:(1)

أشارح معنى المجد، وهو معمس(2) وعامر مغني الحمد، وهو خرابُ
محياك بدر، والبدور أهلة ويمناك بحرُ، والبحور ثغاب(3)

ينضح حسن التقسيم في البيت الأول بين قوله: (أشارح معنى المجد) في الصدر، وقوله: (وعامر مغني الحمد) في العجز، ويظهر حسن التقسيم أيضاً في البيت الثاني بين قوله: (محياك بدر) في الصدر، وقوله (ويمناك بحر) في العجز، وكذلك بين قوله: (والبدور أهلة) في الصدر، وقوله: (والبحور ثغاب) في العجز. وتبرز التقفية الداخلية ثرية في كثير من الكلمات: (معنى ومغنى)، (المجد والحمد)، (محياك ويمناك)، (بدر وبحر)، (البدور والبحور).

أدى حسن التقسيم إلى ثراء موسيقي زاد من جمال الأبيات، وعمق من تأثيرها في النفوس، وساعد في تواصل المعنى إلى المتلقي من خلال مشاعر دافئة متدفقة، مما حقق التواصل مع تجربة ابن زيدون .

الفصل الثاني
الإيقاع والأسلوب

(1) الديوان – ص 377 .
(2)معمس: مظلم ملتبس غامض : [لسان العرب – ج4- ص 1306]
(3) ثغاب: جمع ثغب، وهو الغدير في ظل جبل لا تناله الشمس: [لسان العرب – ج1 – ص 485].

ويشتمل على مبحثين :

المبحث الأول التكرار

المبحث الثاني: الأساليب الإنشائية

المبحث الأول
التكرار

هوتنظيمللفواصلالموجودةبينوحداتالعملالفني ..
وقديكونهذاالتنظيملفواصلبينالحجوم ..أوالمساحات .. أوالنقطأوالخطوط ... أوالألوان .. أولترتيبدرجاتهاتنظيملاتجاهعناصرالعملالفني.

والإيقاعأحياناالايتحققإلاعنطريقالتكرار ..
وهكذاالأيامتتكررولكنهالاتتشابهتماماً ..
أنناتوقعقدومالليلمعتأكدنابأنيوماًآخرسيتكررفيتتابعإيقاعيمشابهلليومالذينعيشه ..فتكرارالعنصرفيالتصميميحققعنصرالإيقاع.

كمايحققالتواليوالتبادلبينالعناصرالموجودةفيالتصميموسيلتانلخلقتنغيممركبإلىحد ما .. فالتبادلبينوحدتينأوأكثربطريقةناجحةبدلاًمنتكرارالوحدةالواحدة.

وعندمايحاولالفنانالمصممتحقيقالإيقاعفإنهيضفالحيويةوالتنوعوجمالياتالنسبةالقائمةعلىالتوازنداخلنظامالتصميم .

وهناكمفاهيمتبرزالإيقاعبشكلواضحفيالتكرار:

الإيقاعمنخلالالتكرار،الإيقاعمنخلالالتدرج،الإيقاعمنخلالالتنوع،الإيقاعمنخلالالاستمرارالتكرار.

يلجاعادةالمصممإلىالتعاملمعمجموعاتمنالعناصرقدتكونخطوطاًأوأقوساًأومثلثاتأومربعاتأومجموعاتلونيةمتباينةأومتدرجة .
وفيأيمنهذهالحالاتيلجأالمصممإلىالتكرارالذيهواستثمارأكثرمنشكلفيبناءصيغمجردة .

- التدرج:

عندماتتدرجالأشكالبمسافاتصغيرةيحدثإيقاعسريعوالعكسعندتكرارالأشكالبمسافةكبيرةيحدثإيقاعبطيءأيتقترنالإيقاعاتالسريعةبقصرالفتراتبينالأشكالوتقترنالإيقاعاتالبطيئةبطولالمسافات

..ويتوقفذلكعلىحركةالعينبينالعناصرعلىسطحالتصميمفالتدرجالواسععادةيبعثالإحساسبالراحةوالهدوء.

وذلكبعكسالتباينأوالتدرجالسريعالذييبنقلالعينسريعاًمنحالةإلىأخرىمضادةلها.

- التنوع:

لابدأنيعتمدكلعملفنيعلىتحقيقالتغيروالتنغيمالإيقاعيبحيثلايفقدالعملوحدتهأييقومهذاالتنوععلىنوعمنالتنظيمللحفاظعلىالوحدةفكلماجاءالتنوعبينعناصرالعملالفنييشرطتوفرنظمواضحةلوحدتهاكلماعبرهذاالعملعلىالفاعليةفالتكرارالتنوعصفتانمتلازمتانفيالعملالفنيالمعبر.

- الاستمرارية:

التواصلأوالاستمرارصفةأساسيةتميزالإيقاعوتحققالترابطالقائمعلىتكرارالأشكالداخلالتصميم.

- التكرارمنمنظورالتوقيعالصوتي (الإيقاعي):

1- **تكرارالحرفي**: وقديضفيعلىالنصمنالنغموالموسيقى،فتهتزأذنالمتلقيفيطرب. ممايستوجبحسناستخداماالصوتفيمواضعهالمناسبةله

(فالصوتالمجهورصوتيعتمدعلىذبذبةالأوتادالصوتية .... تلازمهالحركة،والحركةفيالصوتالمجهورتقرعالأذنبشدةوتوقظالأعصابصخبها،بذلكيكونلهبعضالآثار... الأصواتالمجهورةتصلحللإنشاد)[1].

---

[1]محمدالسعدني،اثباتالأسلوبيةفيلغةالشعرالعربيالحديثدط. منشأةالمعارف،الإسكندرية : دت،ص27.

تتماثلالحروففيالإنسالتامفيتفقاللفظانلفظاًويختلفانمعنى،أماالتكرارفيتفقفيهاللفظانل فظاًومعنى،ويحدثالتكرارنوعاًمنالموسيقىالداخليةالبديعةفيالبيتالشعريحينيجيءتلقائياًدونإ كراه،ومثالقولابنزيدون:[1]

كنتالمنى ... فأذقتنيغصصالأذيالييتنيماقُهْتُفيك:بليتني

أدتكرار (ليتني)

إلىإيجادموسيقىفيالبيتزادتبينجمالهالنغمي،وأوجدتنوعاًمنالطربفينفسالمتلقيلمافيتكرارهام نتلقائيةوصدق.

ويقولابنزيدونفيقصيدةأخرى:[2]

حذارحذار.. فإنالكريم إذاسيمخسفًا : أبَىفامتعصْ

إنتكرار (حذار)،وتجاورالفظتينعلىتفعيلة (فعول)

المكررةقدأدىإلىزخمنغميزادمنثراءالموسيقىفيالبيت.

وتتجلىفيالتكرارإعادةالوحدةالنغميةإلىأذنالمتلقيممايزيدجمالالموسيقىوأداءدورهاا لمطلوبفيالنص،بالإضافةإلىمايؤديهفيموضوعالقصيدة،إذأنالتكرارليسمجردظاهرةعابر ةفيكيانالنص،إنماهووثيقالارتباطبالمعنىالعام[3]،فالتكراريؤديدوراًمهمافيأكثرمنمستوىمن مستوياتالقصيدة.

وابنزيدونكسابقيهمنالشعراءاستخدمظاهرةالتكرارفيشعره،تقنيةفنيةوأسلوبًامعبرً اعنانفعالاتهوأحاسيسه،وأداةمؤثرةعلىأسماعالمتلقينويشكلتكرارالفظةفينصوصهجرسًا موسيقيًامتناسقًا،هذافضلاًعمايبثهمنتناسقفيبناءالأبيات،يعملعلىتماسكهاووحدتها.

---

(1) الديوان – ص 181.

(2) الديوان – ص 582.

(3) البنيةالإيقاعيةفيشعرالبحتري،دارسةنقديةتحليلية – عمرخليفةبنإدريس – رسالةدكتوراة – إشرافد. سعيدحسينمنصور –كليةالاداب – جامعةالإسكندرية – 1997.

ومنالأمثلةالتيتشيرإلىتكرارألفاظالماءفيديوانه،تكرارهلفظة" بحر " فيالبيتالتاليحيثيقولفيمدحه.[1]

أيُهاالبحرُالذيمهمانَقِسْبالنديمناهفالبحرُوَشَلْ

فلفظة (البحر) فيصدرالبيتتدلعلىسعةجودالممدوحوسخائه،ودليلذلكتعلقهابالضميرالمتصلبأداةالنداءالعائد علىالممدوح،وجاءتلفظة (البحر) الثانيةفينهايةالشطرالثانيلتؤكدصفةالسخاءوالجودعندالممدوح،إذتبينضحالةالبحروصغر هإذاماقيسبفيضالممدوحالغزير،حيثتعلقتبالعفل (وشل) الذيبعنيالقليل. وقديبدولأولوهلةأنهذاالتكرارللفظليسغير،والصوابهوتكرارلفظتينمعإفادةكلمنهامعنىيختلفعنالآخرباختلافماتعلقتبه.[2]

ومنأمثلةمثلهذاالنوعمنالتكرارقوله- أيضاً – يمدحالمعتضدويشيدبشجاعةجيشه:[3]

غدابخميس،يُـــقْسِمُالغَيْمُإنَّهُلأَحْقَلُمِنْهُمُكْفَهِراوأُكْثَفُ

هوالغيممنزرقالاسنةبرقهوللطَّبْلِرَعْدُفينواحيهِيَقصِفُ

يظهرلنافيهذهالأبياتتكراركلمة (الغيم) مرتين،وتكرارهايعودإلىرغبةالشاعرالملحةفيالتعبيرعنقوةالجيشوكثافتهوغزارةعدتهفيا لمعركة،وهذاالتكراريحققنوعاًمنالتوكيدعلىعظمهذاالجيش،ومنناحيةأخرىفإنهيعينعلىتما سكالأبيات،وكأنهابناءمترابطذوموسيقىجميلة،فالتكرارفيالأبياتوردفينهايةالبيتالأولوبدايةالبيتالثاني.

---

[1] الديوان – ص 341.

[2] القيرواني،ابنرشيق: العمدةفيمحاسنالشعروآدابهونقده، 1\335.

[3] ابنزيدونالديوان – ص 495.

ويظهر نوع آخر منتكرار اللفظفيشعر ابنزيدون، المتعلقبألفاظالماء، يسمى (بردالعجز علىالصدر)[1] وأمثلةهذاالتكرار قوله[2]:

فَمِنْقُضُبٍتتثنىبريحٍ ومِنْقُضُبٍتتثنىبِدَلْ

ومِنْزَهراتٍتَنَدَّىبمسكٍ ومِنْزهراتٍتَنَدَّىبِطَلْ

فلفظة (تندى) تكررتمرتينفيالبيتالثاني، حيثتعلقتفيالشطرالأولبكلمة (مسك) وكررهافيالشطرالثانيمتعلقةبكلمة (الطل)، وتلكالتقسيمةالتيشكلهاتكرار الكلمة، جعلتالقارئمُنْشَدًانحو هذهالأبيات، فالشاعريتحدثعنزهورمبللةبالمسكوأخرىمبللةبالندى، وهذايساعدفيتماسكالأبيات، ويجعلترابطهاوثيقاً، إذإنتكرار كلماتتتشابهفيحروفهاضَمِنَللأبياتتتابعيهجميلةترسلنغماًموسيقياًرائعاً، كماأنهذاالنوعمنالتكرار أحالالبيتإلىدائرةمغلقةبدايتهاهينهايتها.[3]

وابنزيدونيكرر أبياتاًواشطراًبعينهافيقصائدتتشابهبألفاظهاوتراكيبهامعتغيراتطفيفة، ومنذلكقولهفيرثاءالأمير المعتضد[4]

عاهدَذاكاللَّحْدَعَهْدُسَحائِبٍإذااستعبرتفيتربةابتسمالزهر

والشاعريكرر هذاالبيتنفسهفيقصيدةأخرىقالهافيرثائهأمأبيالوليدبنجَهْوَرْ.[5]

ولعلظهور التكرار فيشعر ابنزيدونعلىمستوىألفاظالماءساهمتفيرفدالدلالةوإيضاحهابطريقةأقوىوأمتعللقارئ، كماشكلتتكرار اتهذهالألفاظإلىبناءالنصالشعريبناءًمحكماً.[6] وكذلكادىهذاالتكرار إلىرسمخريطةموسيقيةتدخلذهنالمتلقيلترسمصورةواضحةفيمخيلته .

---

(1) وهوأنتردكلمةفيصدر البيتويكرر هامرةأخرىفيعجزه.

(2) ابنزيدون: الديوان، ص 419.

(3) الماءفيشعر البحتريوابنزيدون – ص 153.

(4) الديوان – ص 565.

(5) ابنزيدون: الديوان ، 545.

(6) الماءفيشعر البحتريوابنزيدون – 145.

ونلاحظمنخلالدراستناللتكرارانهسمةبارزةفيالشعرالعربيعامة،فهويحققنوعاًمنالتوكيد،وجذبانتباهالسامعين،وإضافةالوزنالموسيقيالذينحنبصددراسته .

- التوازيالتركيبي:

يقولالجرجاني : (

واعلمأنّكإذارجعتإلىنفسكعلمتعلماًلايعترضهالشكأنّلانظمفيالكلامولاترتيب،حتىيعلقبعضهابعض،ويبنىبعضهاعلىبعضوتجعلهذهسببمنتلك) [1]،فصحّةالنّظمأوفسادهترجعإلىتر تيبالكلماتترتيباًمخصوصاًوتلكهيمعانيالنّحو،إذإنّمعانيالنّحوليستالألفاظأوالمفرداتالقام وسية،وإنّماهيومراعاةشروطالتركيبالنّحويوقيمته،"إنّالنّصوحدةدلالية،والجملوسيلةيتحقّقبهاالنّص

"[2]،فمعنىالجملةيتألّفمنعدةمعانٍجزئية،وليسمرادالمتكلّممننظمالجملةهذهالمعاني،وإنّما هيوسيلةلغايةينشدها،تتمثّلفيالمعنىالدلاليالواحد،أي :

أنّالمعانيالجزئيةتتشابكوتتفاعلساعيةإلىغايةمستهدفةمنها،وهيإبرازمعنىدلاليواحد،أنّالا تساقلايتمّفيالدلالةفحسب،وإنّمايتمّأيضاًفيالنّحووفيالمفردات،إذإنّالتفاعلبينالمعانيالمعجميةوالوظيفيةالجزئيةداخلالجملة،لابدّلهمننظامتتفاعلفيمابينهاكيتؤدّيفيالنهايةإلىالمعنىالواحد،وأساسهذاالتفاعلالتركيبالنّحوي،إذلولاالتركيبالنّحوي،مانشأالمعنىالدلاليالواحدالمفهومنالجملة [3] إنّالجملةالمقبولةدلالياًلابدّأنتتضمّنعلاقاتتلاؤميةصحيحة،وهذهالعلاقات علاقاتأفقية،أيّ :

إنّهاتركيبية،ولايمكنأنتنشأإلابطريقالتركيبالنّحوي،ومنهنايفترضأنالتركيبالنّحويهوالوسيلةالمباشرةالّتيأعدّتهااللّغةلنشوءالمعنىالدلاليللجملة،وهناكتفاعلبينالعناصرالنّحويةوالعناصرالدلالية،إذأنّالعنصرالنّحوييمدّالعنصرالدلاليبالمعنىالأساسيفيالجملةالّذييساعدعلىتمييزهوتحديده،كمايمدّالعنصرالدلاليالعنصرالنّحويكذلكبعددمنالجوانبالّتيتساعدعلىتحديد

---

(1) عبدالقاهرالجرجاني،دلائلالإعجاز،صححهوشرحهوعلقعليه : احمدمصطفىالمراغي،راجعها : محمدعبده،ومحمدمحمودالشنقيطي،المطبعةالعربية،ط2 ،ص 47 .

(2) محمدخطابي،لسانياتالنصمدخلإلىانسجامالخطاب،المركزالثقافيالعربي، 1988م،ص13

(3)محمدحماسةعبداللطيف،النحووالدلالة،مدخلإلىدراسةالمعنىالنحويالدلالي،ط1 ،1983م،ص 113.

هو تمييزه، فبينا لجانبين أخذ وعطاء وتبادل تأثير مستمر، فالقصد معرفة ولكنما تحدثه قواعد النّحو وما سيتبعهم نمعنو ما يتولد عنا لنظم من مدلول، إذ أنّ الغرض ليس بنظم الكلم إنتوا لتألفاظها فيا لنطق، بل إنتناسق تدلالتها وتلاقتمعانيها على الوجه الّذي اِقتضاه العقل.

إنّ التشاكل النّحويي ؤدّي وظيفتين مهمّتين، فيخدم البعد الإيقاعي، بتكرار التركيبو اِنتظامها من جانب، ويهدف من جانب أخر إلى تبليغ رسالة ما لأنّه ذه التراكيب، ذات طابع جمالي تأثيري فضلاً عن طبيعتها المعنوية و العلاقية، ومن هنا لا يمكن أن نتكو نبنية التّوازي بنية شكلية فقط، إذ أنّها بنية ترتبط بالمعنو الدلالة اِرتباطاً وثيقاً، وتكرار وظيفة معينة ينتج لنا توازياً دلالياً، حيث إنّ هذه السمة في التّوازي تجعل منها أنصّياً أساسياً، ذلك أنّه لا يخلو خطاب من تنظيم تركيبي بشكل معيّن، إذ أنّ التّوازي شكل من أشكال التنظيم النّحويي تمثّل في تقسيم الحيّز النّحوي إلى عناصر متشابهة في الطول و النغمة و البناء النّحوي، فالكلّ يتوزّع في عناصر أو أجزاء ترتبط نحوياً و إيقاعياً فيما بينها، و لا يكون هذا بمعزل عن الدلالة، فالتّوازي كلّما كان عميقاً متصلاً بالبنية الدلالية كان أحفل بالشّعرية، وكان أكثر اِرتباطاً بالتشاكل المكوّن للنسيج الشّعري في مستوياته العديدة، و إذا كانت الأوزان الشّعرية هي مرتكز هذا التّوازي على المستو بالصّوتي فإنّ أنماط الجمل النّحوية و أطوالها و علاقاتها و مواقع عناصرها هي الّتي عدّ مظهر تحقّقها على المستو بالنّحوي، حاول جرار مانليو هوبكنز (J . M . Hopkin s) حلّ لمشاكل متعلّقة بنية الوزن، و بمبدأ التّوازي بو صفهما أساس كلّ لخصائص البنيوية للفنّ اللّفظي، و سعى إلى دراسة نسق التّوازيات الّذي يشكّل القصيدة، و لدراسة التعلّق الّذي يؤلّف بين هذه التّوازيات، وقد لاحظ أنّ تكرار الصورة النّحوية نفسها، إلى جانب عودة الصورة الصّوتية نفسها المبدأ المكوّن لأثر الشعري، وكما أدرك الدلالة الشّعرية الخاصّة لصور النّحو، يقول هوبكنز : " إنّ الجزء المصنو عن الشّعر، و يمكن بلا شك، أن نصيب القول بأنّ كل صنعة تختز لإلى مبدأ التّوازي، فبنية الشّعر تتميّز بتوازٍ مستمر "[1]

إنّ تماثل الأصوات المسقط على المتوالية مثل مبدئها المكوّن، يستلزم بالضرورة التماثل الليو حي كلما كو نمنا لمتوالية معينة، على كل مستو لغوي، بتجربة منا لتجربتين الّتي يصفهما هوبكنز (التشبيه حبّاً في التشابه) ، و (التشبيه حبّاً في المغايرة)

(1) محمد مفتاح، التلقي و التأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 1994م، ص149.

وإنطلاقًامنذلكقسّمهوبكنز التّوازيالنّحويعلىنوعينوهما : (التشبيهبواسطةالمشابهة) ،و(التشبيهبواسطةالمغايرة)

سعىسمويلر . ليفن (Levin . S.R)

إلىتأسيسنحوخاصّللغةالشّعرية،يمارسفعلهفيمساحةأوسعمنالجملة،حيثتصبحمؤشّراتالتعلّقالنّحويمنأهمّالأسسالمساهمةفيبناءوحدةالنّص،ولمّاكانالتماثلخاصيةشاملةوتركيبيةتشملالنّصبأسرهعلىالمستوياتجميعها : الصّوتيةوالصرفيةوالنّحويةوالدلالية . . . الخ،يتبيّنلناالمجهودالّذيبذلهلتجاوزنحوالجملةإلىنحوالخطاب،إنطلاقاًمنمبدأالتماثلمنمحور الاختيارعلىمحورالتأليف،والأكثرمنهذا،فإنّاستعمالهذهالتماثلات،سواءأكانتمنأصلصوتيأممنأصلدلالي،ليستشيئاًعارضاً،وإنّماهيعلىالعكسمنذلك،شيءمطردعلىامتدادالقصيدة ،وعنيليفنبمفهومالتماثل،وحدّدطريقتينيمكنأنتكونبموجبهماالصيغمتماثلة:

أ- يمكنأنتكونالصيغتانمتماثلتينبالنظرإليهمافيعلاقتهمابعاملخارجلغويوأشاربهذاالصددإلىالمتّصلالدلاليالعاموإلىالمتّصلالصّوتيالعام،وقدأطلقعلىالتماثلاتالقائمةعلىمعيارخارجلغويتسميةالمتماثلاتالطبيعية

ب- يمكنأنتكونالصيغتانمتماثلتينبالنظرإليهمافيعلاقتهمابالسياقأوالسياقاتاللّغوية الّتيتقعفيها،ولقدأطلقعلىهذاالنمطالمتماثلةموقعيا[1]،وميّزبينمطينمنالمتماثلةموقعياًوهما : التماثلبينمواقعمتقابلةوالتماثلبينمواقعمتوازنة.

وفيضوءمفهومالتماثلالموقعيالّذييتضمّنمطينمنالتماثلالموقعي:

التماثلبينمواقعمتوازنة،والتماثلبينمواقعمتقابلة،يمكنفهمكثيرمنالقضاياالّتيتتعلّقبالتّوازيالتركيبيوتفسيرها.

ومماتقدّميمكنأننعرّفالتّوازيالتركيبيبأنّه :

(سلسلتينمتواليتينأوأكثرلنفسالنّظامالصرفيالنّحويالمصاحبتكراراتأوبإختلافاتإيقاعيةو

(1)سمويل . ر . ليفن،البنياتاللسانيةفيالشعر،ترجمة : الوليمحمد،والتوازنيخالد،منشوراتالحوارالأكاديمي-المغرب،ص 33

صوتيةومعجميةدلاليةوبذلكيكونالتّوازيالتركيبي)تأليفاًلمجموعةمنالثوابتوالمتغيرات :
فالثوابتعبارةعنتكرارتخالصةفيمقابلالمتغيّراتالّتيهيبمثابةإختلافاتخالصة[1]فالموازاة تأليفثنائي،والموازاةهيتعادل (تماثل)
،وليستتطابقاً،إلاّأنّمفهومالتماثل،فضلاًعنذلك،يمحوبطريقةماعدمالتساويبينطرفين[2]، ويمكنأننحدّدالخصائصالملحوظةفيالتّوازيبهذهالطريقة :
التّوازيمرّكبثنائيالتكوين،أحدطرفيهلايعرفإلامنخلالالآخر،وهذاالآخربدورهيرتبطمع الأولبعلاقةأقربإلىالتشابه،نعنيأنّهاليستعلاقةتطابقكامل،ولاتباينمطلق،ومنثمّفإنّهذاالطر فالآخريحظىمنالملامحالعامّةمايميّزهاالإدراكمنالطرفالأول،ولأنّهافينهايةالأمرطرفام عادلةوليسامتطابقينتماماً،فإنّنانعودونكافئبينهماعلىنحوما،بلونحاكمأوّلهمابمنطقوخصـ ائصوسلوكثانيهما[3]،وسنحاولالكشفعمّاتطرّقناإليهفيشعرابنزيدون.

- المتوازياتالجملةالاسميةالساكنة:

أ)جملةاسميةبسيطة:

ويقومهذاالنّوعمنالّتوازيعلىتكرارالصورةالنّحويةنفسها،ويستندعلىركنيالجملةالإ سمية :
المبتدأوالخبر،وتكونأنماطالجملةالإسميةمتماثلةفيمكوّناتها،متباينةفيمعانيها،وممّاجاءفي شعرابنزيدونفيقصيدةبأسوجود (منالكامل) يمدحالمعتمدبنعبّادويعرضبأعدائه:

الفخرثغر،عنحفاظك،باسم والمجدبرد،منوصالك،معلم[4]

(1)محمدكنوني،اللغةالشعريةدراسةفيشعرحميدسعيد،دارالشؤونالثقافيةالعامة،بغداد - العراق،ط 1،1997م،ص117

(2)المرجعنفسه،ص 117

(3)يوريلوتمان،تحليلالنصالشعري،ترجمة : محمدفتوحاحمد،الناديالأدبيالثقافيبجدة،المملكةالعربيةالسعودية،ط1 ، 1999م،ص 177/ 178.

(4)ديوانابنزيدون،ص 295/5

والأساسالتركيبيلهذاالتّوازي:

الفخرثغرعنحفاظكباسم والمجدبردمنوصالكمعلم

وعندالتحليلالنّحوي :

الفخرمبتدأوثغرخبروالمجدمبتدأوبردخبر،فجاء التكرارليزيدالتماثلوالتماسكبينالتركيبي ننا هيك، عنتكرار الشبهالجملةالمتكونةمنجارومجرور) عنحفاظكومنوصالك (الدّالةعلىالممدوح،وتكرار الصّفةباسمومعلمالدّالةعلىالحفاظوالوفاء،فإشتركحرفالعط ف (الواو) منأجلالربطبينالتركيبينوتماسكها،وذلكمنأجلدعمالمعنى،ووحدةالنّص.

ب)جملةأسميةمركبة:

ويكونالخبرفيهاجملةأسميةأوفعليةأوشبهجملة.

ج)الخبرجملةاسمية:

وتتألّفهذهالجملةمنمبتدأوالخبريكونفيهاجملةأسميةكماجاءفيشعرابنزيدونفيقصي دةظاهرهشكروباطنهودّ (منالطويل) مادحاأباالحزمبنجهور:

سجيتهالحسنى،وشيمتهالرضيوسيرتهالمثلى،ومذهبهالقصد[1]

فتساوىالصدروالعجزتركيباً،ممّاأدّىإلىخلقتوازنٍنحوي،لأنّهماإشتركافيممدوحوا حد،فإعتمدالتّوازيفيهذاالبيتعلىأساستركيبيكمايلي:

(1)ديوانابنزيدون،ص 79/9

الملك(الممدوح): ملكمبتدأسجيتهالحسنى : خبر(جملةاسمية)سيرتهالمثلى: خبر(جملةاسمية) شيمتهالرضي

:خبر(جملةاسمية)فتماثلتالألفاظفيمواقعمتقابلةومتوازنةمماأدتالوظائفالنحويةنفسها[1].

د)الخبرجملةفعلية:

وتتألّفهذهالجملةمنمبتدأوالخبريكونفيهاجملةفعليةكماجاءفيشعرابنزيدونفيقصيدةسناممنالمجد (منالمتقارب)،يمدحأباالمظفرصاحبطليوس:

غماميظلّ،وشمستنير وبحريفيض،وسيفيسلّ[2]

إعتمدالتّوازيالتركيبيفيهذاالبيتعلىالتكرار،لتقويةالمعنىوتأكيده،واصفاالممدوحبـ:-

غماميظلّ

شمستنير

بحريفيض

سيفيسلّ

فإعتمدالتركيبكذلكعلىأداةالربط 'الواو'

[3]فخلقإنسجاماًوأسهمفيوحدةالبيتوفيترابطها،وإعتمدفيذلكعلىالتماثلوالتوازنالّذيأساسهالتكرار.

هـ)الخبرشبهجملة:

(1)البنيةالظاهرةعبرتتابعالكلماتالتييتطلبهاالمتكلم،وبذلكيتضحأنالبنيةالسطحيةهيالمستوىاللفظيمنالإنجازوتتجسدعلىهيئةأداءكلاميتخذشكلكلماتمنطوقةأومكتوبة) ،ينظر : (علامةالإعراب : مقاربةبنائيةبينتحولاتالمعنىوتشكيلاتالنص) ،عبداللهعنبر،مجلةدراساتالعلومالإنسانيةوالاجتماعية،مج (25) ،ع (1) ، 1998م،ص 48

(2)ديوانابنزيدون،ص 258/9

(3)محمدخطابي،لسانياتالنصمدخلإلىانسجامالخطاب،المركزالثقافيالعربي،ط 1991،1م،ص5

وتتألّفهذهالجملةمنمبتدأوالخبريكونفيهاشبهجملةكماجاءفيشعرابنزيدونفيقصيدةظلماللياليالي

(منالخفيف)،نظّمهاالشاعرفيالسجن،وكانقدمضىعليه،وهوفيه،خمسمائةيوم،وهويمدحفيهاالوزيرابنجهورويشكوإليهسوءحاله:

الهوىفيطلوعتلكالنجومالمنىفيهبوبذاكالنسيم[1]

وهذهالجملةتتمثلفيمواقعمتقابلةومتوازنةفالموازاةإرتكزتعلىأساستركيبيمكوّنمن :

الهوىفيطلوعتلك النجوم المنىفيهبوبذاكالنسيم

توازنتماثلتغاير(مذكر/مؤنث)

ومنهنانجدأنّوحدةالنّصقدجاءتمنالتّعالقبينالمفرداتلتقويةالمعنىوتعظيماًلشأنالموقف.

- المتوازياتالجمليةالاسميةالمتحركة:

يدخلعلىالجملةالإسميةناسخ،يؤثّرفيمعناهاسواءأكانهذاالتأثيرنحوياأممعنوياً،والناسخفياللّغةمنالنسخ،بمعنىالإزالةيقال: نَسَخَتِالشمسُالظلَّ،إذاأزالته،وهوفيالإصطلاح: مايرفعحكمالمبتدأوالخبر،ومنالمعروفأنّللمبتدأوالخبرحكماًإعرابياًخاصّاً،وهورفعكلمنهما،ويمكننسخهذاالحكمالإعرابيبدخولبعضالكلماتعلىجملةالمبتدأوالخبر،فيتغيّرحكمهما، وهذهالكلماتعلىنوعين :

أفعالوحروف،وسنحاولفيدراستناالكشفعنهذهالخاصّيةفيالجملةالإسميةمنخلالبنيةتوازيفيالبنىالمتشابهةالمتغايرة.

(1)ديوانابنزيدون،ص 280/1

أ) الجملةالاسميةالمقيّدةبالأفعال:

مثلكانوأخـواتهايدخلنعلىالمبتدأوالخبر،فيرفعالمبتدأويسمّىإسمهـنّحقيـقة،وفاعلهنّ مجازاً،وينصبالخبرويسمّىخبرهنّحقيقة،ومفعولهنّمجازاً،وممّاجاءفيشعرابنزيدونفيقصيـ دةأقدمكماقدمالربيع (منالكامل)،مهنّئاالمعتضدبقدوموإيلالمنمرض:

إنكانأسعد،منوصولك،طالعفكذاكأيمن،منقفولك،طائر[1]

كانالتّوازيالتركيبيفيهذاالنّصمنسجما،إذأسهمفيإنتظامهوبناءوحدته،فبنيالتّـوازيعلى هذاالأساس:

كانأسعدمنوصولكطالع كانأيمنمنقفولكطائر

والمحورالأسـاسفيبنيةالتّوازيهوالفعلكان،ناهيكعنالتأليـفالمتقابلللبقيةويقولفيقصيد ةمعانيالأماني (منالبسيط) بعثهامنسجنهإلىأبيالحزمبنجهوريمدحهبها:

لاالهوأيّـامهالخاليبمرتجع ولانعيـمليالياليهبمنتظر[2]

شبهالنّحـاةعدداًمنالأحرفالنافيةب(ليس) منجهةإعمالها،وأجروهامُجرى (ليس) فيرفعالاسم،ونصبالخبرومنها (لا) الّتيوردتفيهذاالبيـتفاستندالتّـوازيوإنتظمعليهافوقعالتقـابلبينالصدروالعجز،ممّاأدّىإلىتمـاسـ كالنّصوتـرابطه.

(1)ديوانابنزيدون،ص 112/8.

(2)ديوانابنزيدون،ص 107/4

ب) الجملةالاسميةالمقيّدةبالحروف:

وهي :

إنَّ،وأنَّ،ولكنّ،وكأنّ،وليت،ولعلّ،وهذهالحروفتدخلعلىالإبتداء،فينتصببهاماكانيرتفعبا لابتداء،ويرتفعبهاماكانيرتفعبخبرالإبتداءوإنّمانصبتالإسمورفعتالخبرلمضارعتهاالفعلا لمتعدّي،وذلكأنّهاتطلبإِسمينكمايطلبهماالفعلالمتعدّي،ويتّصلبهاالمضمرالمنصوبكمايتّصل بالفعلالمتعدّي،ومعانيهامعانيالأفعالمن:

التوكيد،والتشبيه،والتّرجي،والتّوقع،والتّمني،والإستدراك،فلّماضارعتالأفعالهذهالمضا رعةعملتعملهافنصبتورفعت.

وسوفنقتصرعلىحرفالنّصب (إن)

الّذيكثرفيشعرابنزيدون،ومنهماجاءفيقولهفيقصيدةحذار،حذار (منالمتقارب)

معاتباالوزيرابنعبدوسمزاحمهفيحبولأّدةبنتالمستكفي:

وإنّالكواكبلاتستزل وإنّالمقاديرلاتعترض[1]

جاءالتّوازيعلىشكلمماثلمنحيثأنّإِسم "إنّ"

جاءمعرّفاوالخبرجملةفعليةفيالتركيبالأوّلمماثلاالتركيبالثاني،فهذاالتأليفأسهمفيبناءوحدةا لنّص،وإثباتغرضالتوكيد،إنالكواكبالعاليةلاتسقط،والمقدّرلايردّولايعترض .

وجاءأيضافيقصيدةالبغييصرع (منمجزوءالوافر):

وإنّالسعيقديكدي وإنّالظنّقديخدع[2]

فيهذاالبيتإِقترنالتوكيدبالتوقّعفكانالتّوازيعلىهذاالأساس:

(1)ديوانابنزيدون،ص174/5

(2)المصدر نفسه،ص178/4.

إنّالسعيإنّالظنّ قديكديقديخدع

التّوكيدالتوقّع

حيثإنّالسعيإحتماليخفق،وإنّالظنّإحتماليخدعولايكونفيمكانه،فجماليةالتّوازيتجسّدت فيترتيبالعناصروتموقعهاممّاخلقتإنسجامافيوحدةالنّصوتماسكهوترابطه.

- المتوازياتالجمليةالفعليةالساكنة:

يعتمدتوازيالجملةالفعليةعلىالأساسالتركيبينفسه،ويستندفيذلكعلىالبناءالنّحويالّذييتكوّنمنالفعل،والفاعل،وقديتعدّىإلىالمفعولبه،وللزّمنوالحدثفيمثلهذاالنوعمنالتّوازيدورٌمهمّفيتماثلالجملفضلاً عنتأثيرهفيدلالةالأفعال.

أ)الدلالةعلىالزمنالماضي:

يبنىالتّوازيعلىأساسالتماثلبينالأفعالوذلكفيدلالتهاعلىالزمنالماضيإذتدلّهذهالأفعال "علىزمنمضىوإنقضىقبلزمنالتكلّم"[1]

وممّاجاءفيشعرابنزيدونفيقصيدةالمعاذيرفنون

(منمجزوءالرملوضحالحقالمبينونفىالشكّاليقين[2]

نلاحظفيهذاالتركيبتتماثلالعناصرفيمواقعمتقابلةومتوازنةلأدائهاالوظائفالنّحويةفي فسها،فجاءالفعلالماضي "وضح،نفى" ليدلّعلىوقوعالحدث،وعليهجاءالتّوازيعلىهذاالأساس:

وضح = نفىفعلثلاثيماضىلازم

الحق = الشكفيالفاعلية

المبين = اليقينفيالوصفية

ب)الدلالةعلىالزمنالمضارع:

الدلالةعلىالزمنالمضارع"هومادلعلىحدوثشيءفيزمنالتكلمأوبعده"[1]

ومثالعلىماجاءفيقصيدةسلاماالوداع (منالمتقارب)

يحيلعذوبةذكاللّمىويشفيمنالسّقمتلكالمقل[2]

لقدتشكلالتّوازيمنخلالالتقابلفيصورةالفعلين

"يحيلويشفي"منوجهةالمتوقعوإلتزامهمالفاعلواحد،ممّاأسهمافيترابطالنصوتماسكهفخلقة اِنسجاماخلاّبا،وعلىأساسالتغايركون "عذوبة" مفعولابهجاءتمفردةلأنّهاتستطيعأنتشملالشفاهبينما "منالسقم" جاءالمفعولبهشبهجملةلأنّهلايستطيعأنيشفيإلاّالعيون،وبينإسمالإشارةذاكوتلكلمناسبةالمذكروالمؤنث،ويمكنأننمثّلذلكمنخلالهذهالمعادلة:

هو (فاعل) يحيل (فعلمضارع) (عذوبة)مفعولبهمفرد (قوة)مشابهةمغايرةيشفي (فعلمضارع) منالسقم) مفعولبهشبهجملة (ضعفذاكاللّمى)اسمإشارةللمذكر(مغايرةتلكالمقل)اسمإشارةللمؤنث.

ج)الدلالةعلىفعلالأمر:

التماثلفيتوازيفعلالأمريكونفيصيغتهاّلتيتدلّعلىالأمروعلىالطلبكماأنّالتماثليكونفي زمنهذهالأفعال،ومثالعلىماجاءفيقصيدةأقدمكماقدمالربيع (منالكامل) مهنئاالمعتمد:

(1)محمدبكرإسماعيل،قواعدالنحوبأسلوبالعصر،دارالإمامممالكللكتاب،ط1،2004م،ص 9

(2)ديوانابنزيدون،ص304/1

أقدم،كماقدمالربيعالباكروأطلع،كماطلعالصباحالزاهر[1]إعتمدالتّوازيعلىتوحدال ضمير "أنت"الّذيفيمحلّرفعفاعلللفعلالأمر"أقدم" فيالصدر،والفعلالأمر"أطلع" فيالعجزليشتركافيخطابٍواحد،وذلكلخلقالوحدةفيالنّص،معتكرير*
صيغةالأمرممّاأدّىإلىتماسكالنّصوإنسجامه،بالإضافةإلىذلكإعتمدالتّوازيعلىتقابلالعناصر وتوازنها.

ويقولفيقصيدةالبغييصرع (منمجزوءالوافر)
مداعباأبيعبداللهبنالقلاسالبطليوسيأصخلمقالتي،واسمعوخذ،فيماترىأودع[2]

(1)محمدبكرإسماعيل،قواعدالنحوبأسلوبالعصر،دارالإماممالكللكتاب،ط1،2004م،ص9

(2)ديوانابنزيدون،ص223/6

المبحث الثاني
الأساليب الإنشائية

الوسائطالإفصاحيةهيأساليبتعبّر عنمواقفإنفعاليةبتقنياتوأداءاتأسلوبيةمتميّزة،وتأتّ يمعوسائطمعيّنةمنالأدواتوالمرفوعاتوالمنصوباتوالمجرورات،للكشفعنموقفإنفعاليماوالإف صاحعنه،ويقومالتّوازيالتركيبيفيهذهالوسائطعلىماتشتركبهمنمعنىًنحوي،ويكونهذاالمعنى لعاملالأساسفيقيامالتّوازي،إذكلّأداةمنهذهالوسائطتشتركمعالأدواتالأخرىفيالوسيطالواحد دبمعنىًعام،كمايتميّزكلّوسيطبمعنىخاصيؤدّيهفيضفيبذلكعلىالعناصردلالةخاصّةإلىجانبالد لالةالعامّة،فضلاً عنذلك،تسهمفيتنوّعالبناءالنّحويللتّوازيمنجهة،وتماثلهبالمعنىالعاممنجهة أخرى.

- الاستثناء:

الاستثناءلغة: إخراجالشيء،واِسْتَثنيتُالشيءَمنالشيء: حاشَيتُه.أمّااِصطلاحاً : " المنسوبإليهخلافالمسنداللاسمالّذيقبلهبواسطةإلاّ،أومافيمعناها،وهوضربانمتّصلومنقطع ،فالمتّصل : هوالّذييكونالمستثنىفيهمنجنسالمستثنىمنه،أمّاالمنقطع : فهوالّذيلايكونالمستثنىمنجنسالمستثنىمنه"[1]والتّوازيفيأسلوبالاستثناءوردفيشعرابنزيدو نبكثرة،ومنقولهفيقصيدةأعبّادياًأوفىالملوك (منالطويل)
يمدحالمعتضدباللهعبّادبنمحمدعبّاد،ويذكربعضمواقفهمنأصفيائهوأعدائه:

فلاظافرإلاّ،إلىسعدك،اِعتزىولاسائسإلاّبتدبيركاِقتدى[2]

فيهذاالبيتتعلّقالنفيبالاستثناءللإثبات،فلاظافرإلاّونسبنجاحهإلىسعدكوحظّك،ولاسا ئسإلاّاِقتدىبتدبيرك،حيثتكررالبناءمرتبطابحرفالعطف
"الواو"،معتكرارضميرالمخاطبللاهتمامومناسبةالمقام،ممااِرتقتجماليةالتّوازيفيتماسكالن ّصواِنسجامه،فجاءعلىهذاالأساس:

فَلاظافرإلاّإلىسعدكاِعتزى ولاسائسإلاّبِتدبيركاِقتدى

وجاءأيضافيقولهفيبشراكعيد (منالطويل)
يمدحالمعتضدبنعبّادصاحبأشبيليةويهنئهبعيدالأضحى:

هلالروعإلاّغمرةثمّتنجلي أمالهولإلاّغمةثمّتكشف[1]

(1) محمد بكر إسماعيل،قواعد النحو بأسلوب العصر،دار الإمام مالك للكتاب، ط2004،1م، ص125.
(2)ديوانابنزيدون،ص92/3.

فيهذاالنّصتعلّقالاستفهامبالاستثناء،و"هل"
حرفإستفهامأفـادالنفي،هلالـخوفغيرشدّةثمّتزول،أوالـهولغيرشعورعميقبالحزنثمّيختفـي،
وإستعملحرفالاستفهام "أم"
لإشراكالعجزمعالصدرفيحكموا حدوفيالدلالة،فخلقتماسكاوإنسجامافيوحدةالنّصممّاأدّىإلد
جماليةالتّـوازيالّذيبنيعلـىهذاالنمط:

هلالروعإلاغمرةثمّتنجلي أمالهولإلاغمةثمّتكشف

(1)المصدر نفسه،ص184/1.

- النّداء:

النداءفيأصلاللّغة : الصّوت،وفيالاصطلاح : "طلبإقبالالمدعو (المخاطب) علىالدّاعي (المتكلّم) لأمرمابحرفيقوممقامفعلالنّداء (أدعو) ويتضمّنمعناه"[1]وجاءالتّوازيالتركيبيفيأسلوبالنّداءفيقولالشاعرابنزيدونفيقصيدةيانديأبيا لقاسم (منالرمل).

يانديمنيأبيالقاسمغمياسناشمسالمحياأشمس[2]لميقتصرهذاالتّوازيعلىأسلوبنحويوا حدٍ،وإنّماتعدّىإلىأسلوبالأمر،فالنداءوالأمرإحتلاالموقعنفسهفيجملتينمتوازيتين،للخاصيةا لإفهاميةالمشتركةبينهما،لاننسىأنّالشاعرردّبجوابإلىالمعتمد،يانديأبيالقاسمتكاثر،وتحولإل ىغمورياشعاعشمسالطلعةأنر،فنجدنوعاًمنالتناسببينالأسلوبينفيالبناءالنّحوي،وتماثلافيأنّهم امنأساليبالطلب،وبالتاليأدّيادلالةسياقيةمعنيةتأتيمنتأديةالخطابوتوجيهالمخاطب،وفيالوقتن فسهأسهمافيإتّساقالنّصوإنسجامه،حيثإبتدأبالنّداء،ثمّجاءبعدذلكبالأمرفيالصدرثمّتكررالبنا ءنفسهفيالعجز،فجاءالتّوازيكمايلي:

يانديمنيأبيالقاسمغم ياسناشمسالمحياأشمس

نداءأمر

الأدوات (الشرط-الظرف-العطف)
التنغيم (الاستفهام-النداء-التعجب)

- الشرط:

إرتسمتبنيةالتّوازيعلىأدواتالشرطالمختلفةالّتيتشتركفيأنّهاتربطالشرطبالجوابربط مسبّببسبب،أيّ :
تجعلالفعلالأوّل(الشرط)سبباًومابعدهمنفعلأوجملةإسميةمسبّباً،وسنقتصرعلىإذا،إن،لو ،ومن،الّتيكثرتفيشعرابنزيدون،بمعانمقيدة.

أمّاإذافهيللشرطفيالاستقبال "
تستعملبحسبأصلهافيكلّمايقطعالمتكلّمبوقوعهفيالمستقبل،ومنأجلهذالاتستعمل)إذاإلاّفيالأ حوالالكثيرةالوقوع،ويتلوهاالماضيدلالتهعلىالوقوعقطعا[3]يقولالشاعرفيقصيدةسناممذ المجد: [منالمتقارب]

---

(1)حسنجمعة،جماليةالخبروالإنشاء،دراسةبلاغيةجماليةنقدية،منشوراتاتحادالكتابالعربي،دمشق،2005م،ص 179.

(2)ديوانابنزيدون،ص143/6.

(3)أحمدالهاشمي،جواهرالبلاغةفيالمعانيوالبيانوالبديع،ضبطوتدقيقوتوثيقيوسفالصميلي،المكتبةالعصرية،صيدا-بيروت،2003م،ص 151

سواك،إذاقلدالأمر،جارو غيرك،إنملكالفيء،غل[1]

أداةشرط + فعلالشرط + جوابالشرط،أداةشرط + فعلالشرط + جوابالشرط،وشكلالتّوازيالدّاخليفيفعلالشرطنسقينللتّوازيبينالأفعالالماضيةو هيعلىمعنىال مستقبلية،وموضعهابعد
(إذاو إن)،إذاتسلّمالأمر غيركظلم،وإذاكلّفبالغنائمو الضرائبجعلهاملكهو غلّته.

ويقول - فينفسالقصيدة - أيضا:
فأنتالجريء،إذاالشبلهابو أنتالذليل،إذاالنجمضلّ[2]

إذظهر التّوازيعلىأساستركيبيمكوّنمنجوابالشرطمقدّم+أداةالشرط+الشرطجوابال شرطمقدم+أداةالشرط+الشرط.

فالتعلّقالنّحوييبينهذهالمتوالياتمنالمؤشراتالمهمّةفيبناءوحدةالنّص،إذاهابالشبلفأنتال جريء،وإذاضلّالنجمالطريقفأنتالذليل،فحصلالتّوازيبينالصدرو العجز،علىنسقواحدوأمّا "إن" فهيللشرطفي الاستقبالو أنلايكونالشرطفيهامقطوعابوقوعه"[3]،و"الأصلعدمقطعالمتكلّمبوقوعالشرطفي المستقبلو منثمّكثرأنتستعمل "إن" فيالأحوالالّتييينذروقوعها،ووجبأنيتلوهالفظالمضارعلِحتمالالشكفيوقوعها"[4]يقولالشاعرفيقصيدةبحرالجودفييومالعطايا (منالوافر).

فإنأعجز،فإنّالنّصحثقفوإنأشكر،فإنّالشكرصاح [5] أداةشرط + فعلالشرط (مضارع) + جوابالشرط (جملةاسميةمنسوخة)،يوازيهاالعجزبالتقابلأداةشرط + فعلالشرط (مضارع) + جوابالشرط (جملةاسميةمنسوخة)،فإنأعجزعنردّالجميلفإنّيأكتفيبإسداءنصحصادقفطن،وإنأشكرفبكّ لإخلاصوصفاء.

---

(1)ديوانابنزيدون،ص259/5

(2)ديوانابنزيدون،ص260/2

(3)الخطيبالقزويني،الإيضاحفيعلومالبلاغة،حققهو علقعليهو وضعفهارسهعبدالحميدهنداوي،مؤسسةالمختارللنشرو التوزيع،القاهرة،ط2007،3م،ص 96

(4) أحمدالهاشمي،جواهرالبلاغةفيالمعانيو البيانو البديع،ضبطوتدقيقوتوثيقيوسفالصميلي،المكتبةالعصرية،صيدا-بيروت،2003م،ص 151

(5)ديوانابنزيدون،ص66/9

فبنيتفكرةالتّوازيلدىالشاعرباعتبارهفناناومهندسا،كيفيختارلبناءالتركيب،حيثهذهالمتواليةتوقعتفيمواقعمتوازنةإذأدّتالوظيفةالنّحويةنفسها،ووقعتفيمواقعمتقابلةفيعلاقته.

ويقولفيقصيدةسناممنالمجد (منالمتقارب)

وإنّيإنزرتلمتحتجب وإنطالبيمجلسلمتمل[1]

أداةشرط + فعلالشرط + جوابالشرط (جملةفعليةمنفية) أداةشرط + فعلالشرط + جوابالشرط (جملةفعليةمنفية)

،إذاطلبتزيارتكلاتحتجبعني،وإذاأطلتالجلوسلاتملوجودي،حيثبنيالتّوازيعلىالتماثلالقائمبين التركيبينوأمّا "لو" فهيأداة " اِمتناعلامتناع،أيّأنّهاتفيداِمتناعالجوابلِامتناعالشرط"[2]،ويقولالقزويني :" وأمّا " لو" للشرطفيالماضيمعالقطعبِانتفاءالشرط،فيلزمِانتفاءالجزاء" [3]،حيثيقولالشاعرفيقصيدةالدّينمنبعضمانعى: [منالطويل]

أصرفالردلوأنّللسيفمضربالمارعتنا،أوأنّفيالقوسمنزعا[4]

جوابالشرط + أداةالشرط + الشرط (جملةاسميةمثبتة) جوابالشرط+ أداةالشرط +

الشرط(جملةاِسميةمثبتة)،فالتّوازيمتأتٍعنمرتبةهذهالعناصرفيالتركيبالأوّلمعالثاني،ومنجهةأخرىنجدأنهناكتناسباًبينهما،أفجيعةالموت،لوأنّللسيفمضرباأوفيالقوسمرمىفوقنالماأخفتنا.ويقولفيقصيدةأخرىسناممنالمجد: [منالمتقارب]

فلوصافحالتبرخدّيلهانولوكاثرالقطرشكريلقل[5]

أداةالشرط + فعلالشرط + جوابالشرطأداةالشرط + فعلالشرط + جوابالشرط،تحققالتّوازيلوحدةالتماثلالمتقابلالمتمثلةفيالطرفينوعلاقتهمابالمفرداتاللّغوية

(1)ديوانابنزيدون،ص259/11.

(2)محمدبكرإسماعيل،قواعدالنحوبأسلوبالعصر،دارالإماممالكللكتاب،ط2004،1م،ص59

(3)الخطيبالقزويني،الإيضاحفيعلومالبلاغة،حققهوعلقعليهووضعفهارسهعبدالحميدهنداوي،مؤسسةالمختارللنشروالتوزيع،القاهرة،ط2007،3م،ص 101.

(4)ديوانابنزيدون،ص173/9.

(5)ديوانابنزيدون،ص259/13.

فيالتركيبالنّحوي،لووضعالذهبعلىخدّيلبدأقلّإصفرار الشدّةشعوريبالخجل،ولوزاحمالقطر شكريلبدأقلّحلاوةلمافيشكريمنعذوبة.

وأمّا "من" فتفيدتعليقالجوابعلىالشرطفيالزمانالمستقبل [1])،يقولالشاعرفيقصيدةحذاري،حذاري (منالمتقارب)

فإنّيألينلمنلانلي وأتركمنرامقسريحرض[2]

جوابالشرط + أداةالشرط + فعلالشرط (ماض) جوابالشرط + أداةالشرط + فعلالشرط
(ماض)،فقدحصلفيفعلالشرطإذوقعفعلاًماضياًالدّالعلىالمستقبلفيالتركيبين،أكونليّنامعمنلا ن،ومنأرادقهريأتركهساقطالايقوىالنهوض.

ـ الظرف:

الظرفأوالمفعولفيهكمايسمّيهالنّحويون،لأنّهأكثرهايأتيمنصوبابمعنى "في"،وهواسمزمانأومكانمنصوبيقعفيهفعلفاغل،ويصحأنيقدرقبله"في"[3]

الظرفقسمان :

ظرفالزمانوهوإسميذكرلبيانزمنوقوعالفعل،وظرفالمكانوهوإسميذكرلبيانوقوعالفعل.

فسنهتمبدراسةالظروفالمتوازيةفيشعرابنزيدون،بإعتبارهاآلياتالتعبيرلاسيماأنّالع واملالنفسيةوالاجتماعيةوالثقافيةوالبيئيةخلقتمنابنزيدونشاعرالرّمزية،فمنقولهفيقصيدةد واءالدنيا (منمجزوءالكامل)

وأجتاليومالحربقد ما،وأحتبيومالحياء[4]

جاءظرفالزمان "يوم" فيالتركيبالأوّل (الصدر) مماثلاللتركيبالثاني (العجز) مختصّادالاّعلىزمنمحدود،وجاليومالحربإلىالأمام،ولبسالثيابالفاخرةوجلسيومالعطاءويقو لفيقصيدةسنامنالمجد (منالمتقارب)

وتبرزخلفحجابالعفاف وتسفرتحتنقابالخجل[1]

---

(1))عليأبوالمكارم،التراكيبالإسناديةالجمل:الظرفية-الوصفية-الشرطية،مؤسسةالمختارللنشروالتوزيعالقاهرة،ط2007،1م،ص 149.

(2)ديوانابنزيدون،ص148/4.

(3)محمدبكرإسماعيل،قواعدالنحوبأسلوبالعصر،دارالإماممالكللكتاب،ط2004،1م،ص 105.

(4)ديوانابنزيدون،ص23/6

فجاءظرفالمكان "خلف" فيالتركيبالأوّلبالظهوروراءالشيء،وظرفالمكان "تحت" فيالتركيبالثانيبالتستّرتحتالشيء.

إنّهذاالوصفالقائمعلىتحديدمقامالمكانبدقّةأدّىإلىبروز التماثلالغير التامبين "خلف" و"تحت"،ولكنّهمافيالوقتنفسهيعتبر انعنصر انمؤشّر انللتّوازي.

- العطف:

يعدّالعطفوسيلةمنوسائلالربط [2]،وهووسيطبينالتابعومتبوعه،وممّاجاءفيشعر ابن زيدونفيقولهمنقصيدةظاهر هشكروباطتهود (منالطويل)

إلىاللهأواب،وللهخائف وباللهمعتد،وقيواللهمشتدا[3]

فأفادالوسيط "الواو" بتر ابطاللاّحقمعالسابقبشكلمنظّم،هذهالقرينةأدّتإلىتوازنالبنياتوتقابلالعلاقاتوتوازيالوظائف.

وقولهأيضافيمقطوعةروحراح :

يابانياكلّمجد وهادماكلّوجد[4]

حافظالبيتعلىتماسكهوذلكمنخلالالوسيط "الواو" الّذيربطبناءالمجدوهدمالحزن.

- التنغيم:

يعدّالتنغيمأحدالأدواتالّتييرتكزعليهاإيضاحوتفسيرالخطابالأدبي،وذلكمنخلالدرجةالصوتالمنطوق،وجاءفيتعريفالتنغيمأنّه

"القاسمالمشتركالأعظمللتردّداتالداخليةفيتكويننغمةالحنجرة،ويعتمدالتنغيمعلىتركيبالنغمةالأساسيةمعالتوافقيةالمرتبطةبها"[5]

ويجمعمعظمالدّارسينعلىأهمّيةالتنغيمفيالمعنىوالدلالة،فهويعيننا علىتمييز أصواتالأشخاص،كماأنّللتنغيمدلالةوظيفيةعلىمعنىالجمل.

- الاستفهام:

لايختلفمفهومالاستفهامفيإصطلاحالنّحاةعنمعناهاللّغويوهوطلبالفهم،فالاستفهام إذنأسلوبلغويأساسهطلبالفهم،وهو"

---

(1)ديوانابنزيدون،ص256/4

(2)محمدخطابي،لسانياتالنصمدخلإلىانسجامالخطاب،المركزالثقافيالعربي،ط 1 1991،1م،ص5.

(3)ديوانابنزيدون،ص80/10.

(4)ديوانابنزيدون،ص100/1.

(5)مرادعبدالرحمانمبروك،منالصوتإلىالنص،دارالوفاءالطباعةوالنشرالإسكندرية،ط1، 2002م،ص60

أحدالأساليبالإنشاءالطلبيفيالجملةالعربية،سواءكانلهدفمحدّدومباشرأمكانلتصوّرجماليغير مباشرعندالمتكلّم"[1]،والإستفهام"هوطلبالعلمبشيءلميكنمعلوماًمنقبل،وذلكبأداةمنإحدى أدواتــهوهي:

الهمزة،هل،ما،من،متى،أيان،كيف،أين،أنى،كم،وأي"[2]

وممّاجاءفيشعرابنزيدونقولهفيقصيدةأقبلتنعماك (منالرمل)

هلعهدناالشمستعتادالكللأمشهدناالبدريجتابالحلل[3]

إنّالمستفهم "ب "هل" يطلبالحكمفقط،لأنّالحكمفيهاغيرمعلوم،وإلاّلميستفهمعنهبها،وحينئذيؤدّيالجمعبين "هل" و "أم" إلىالتناقض،لأنّهلتفيدأنّالسائلجاهلبالحكملأنّهالطلبه،و"أم" المتّصلةتفيدأنّالسائلعالمبه،وإنّمايطلبتعيينأحدالأمرين"[4]هذاالتماثلفيالبنياتالمتوازيةلفظيا ،أدّىإلىعرضفكرةالإستفهاموماتضمّنههذاالإستفهاممنإختيارأحدالأمرين،إثباتاًلأوّلونفياًلثا نيأوالعكس،هلعلفناالشمستعتادالأغشيةالرقيقة،أمرأيناالبدريلبسالحلل.

- التعجّب:

أسلوبالتعجّبيدلّعلىاِستعظامصفةفيشيءماحسناًأوقبيحا[5]

وقدنذرفيشعرابنزيدونبإعتبارهوسيطافيالبنياتالمتوازية،وجاءفيحالةواحدةمتعلّقابالتوسّلم قترناًبإستفهام + أمر + جوابوالغرضمنهالتعجّب،فيمقطوعةيالليلطل (منمجزوءالرجز)

باللهقللي: هلوفى؟ فقال: لا،بلغدرك؟[6]

فبنيالتّوازيعلىالتغايرفيالتركيبالأوّلعلىالفعلالأمر
"قل"،فقضيالأمرفيالتركيبالثانيب
"فقال"،فهذاالعنصرانخلقاإنسجاماً،وأسهمافيوحدةالبيتوفيترابطه.

---

(1)حسنجمعة،جماليةالخبروالإنشاء،دراسةبلاغيةجماليةنقدية،منشوراتاتحادالكتابالعربي،دمشق،2005م،ص:134

(2)أحمدالهاشمي،جواهرالبلاغةفيالمعانيوالبيانوالبديع،ضبطوتدقيقوتوثيقيوسفالصميلي،المكتبةالعصرية،صيدا-بيروت،2003م،ص78

(3)ديوانابنزيدون،ص230/1

(4)أحمدالهاشمي،جواهرالبلاغةفيالمعانيوالبيانوالبديع،ضبطوتدقيقوتوثيقيوسفالصميلي،المكتبةالعصرية،صيدا-بيروت،2003م،ص:80

(5)محمدبكرإسماعيل،قواعدالنحوبأسلوبالعصر،دارالإماممالكللكتاب،ط2004،1م،ص 167

(6)ديوانابنزيدون،ص 207/4

- التخصيصعلىالوصفية:

أ) الصفةأو" النعتيُؤتىبهلأغراضكثيرة:

منهاتخصيصالمنعوتبصفةتميّزهإنكانتنكرة،نحو : جاءنيرجلتاجر.

ب)ومنهاتوضيحالمنعوتإذاكانمعرفةلغرض:

1- **الكشفعنحقيقته،نحو:** الجسمالطويلالعريضالعميقيشغلحيّزامنالفراغ.
2- **التّأكيد،نحو:** تلكعشرةكاملة،وأمسالدابركانيوماعظيما.
3- المدح،نحو: حضرسعدالمنصور.
4- الذم،نحو: ﴿وامرأتهحمالةالحطب﴾ المسد: الآية 5.
5- الترحم،نحو: قدمزينالمسكين ."[1]

سنتناولفيدراستناهذهالكشفعنالصفاتفيالبنياتالمتوازيةالمتشابهةأوالمتغايرةبِاعتبارالوصفوسيطاعلائقيللتخصيصوالتفصيلوالتوضيح.

(1)أحمدالهاشمي،جواهرالبلاغةفيالمعانيوالبيانوالبديع،ضبطوتدقيقوتوثيقيوسفالصميلي،المكتبةالعصرية،صيدا-بيروت،2003م،ص

يقولالشاعرفيمقطوعةهليدفعالقدر؟ (منالبسيط)

يامخجلالغصنالفينانإنخطراوفاضحالرشإالوسنانإننظرا[1]

الصفة "الفينان" تبعتالموصوف "الغصن" فيالأفرادوالتعريففيالتركيبالأوّل،والصفة "الوسنان" تبعتالموصوف "الرشإ" فيالإفرادوالتعريففيالتركيبالثاني،للكشفعنحقيقةالحبيبالّذييخجلالغصنبقامتهوطولشعرهإذ مشى،ويفوقبنظراتهعينيالغزالالناعمتين.

كماأنّهذاالتخصيصعلىالوصفيةخلقإنسجاماوساهمفيبنيةالنصوترابطهمنحيثترتيبا لعناصروالعلاقاتالّتيأبرزتالتّوازيوفقالصورةالنّحويةنفسهاالّتيتنتظمفيصيغمتوازنة،ويق ولفيمقطوعةأخرىالملولالمتلون(منالوافر).

وفيمألفتمنتعليلصب صحيحالود،ذيجسمعليل[2]

جاءتالصفة "صب" فيالتركيبالأوّلتخصيصاللموصوفلتميّزه،كماجاءتالصفة "عليل"

كذلكلأنّهانكرةهذهمنوجهة،ووسيطاعلائقيفيبناءالبيتووحدتهوترابطهمنوجهةثانية،ويه دفهذاالضربمنالتّوازيإلىإحداثتأثيرمباشرفيالمتلقيوإقناعه،ويقولفيقصيدةإيهاأباعبدالإله (منمجزوءالكامل) وهوفيبلنسيا،يمدحالوزيرأباعبداللهابنعبدالعزيز:

أمبركالعذبالجمام وبشركالغضالجميم[3]

فالوحدةالناجمةفيهذاالبيت،النسجفيالتركيبوالمزجبينالصفتين "الجماموالجميم" باعتبارالأولىالماءالكثيروالثانيةالنبتالكثير،وهذاالنمطمنالتّوازييدخلفيصميمفكرةالتّواز ي

(الترادفي)،وهذاتوضيحللموصوفلغرض المدح،نلاحظأنّالنّصحافظعلىتماسكهوذلكم نخلالالوسيطالعلائقي .

- الصفة" فيالبنيةالنّصية:

ويقولفيقصيدةالمعاذيرفنون (منمجزوءالرمل)

وضحالحقالمبينونفىالشكاليقين[4]

إنّالصفتين

"المبينواليقين"جاءتالتخصيصالموصوفلغرضالتأكيد،كماأسهمتابوجودالتقابلبينموقعينفي

(1)ديوانابنزيدون،ص 101/1
(2)المصدر نفسه،ص 220/2
(3)ديوانابنزيدون ،ص 278/9
(4)ديوانابنزيدون،ص 304/1.

سلسلتيالبيت،ممّاأدّىهذاالنمطإلىبروزالتّوازيالمتمثّلفيالوسيطالعلائقيفيالبنيةالنّصيةالمتوا
زيةوالمتوازنة،فهندسةالشاعرعلىمستوىالتأليفوالاختيارخلقالإمتاعوالإقناعفينفسيةالمتلق
ي.

خلاصة:

إنّاتّساقالنّصوانسجامهوحبكوسبكالأجزاءالمشكلةللنّص،ويهتّمفيهبالآلياتوالوسائلاللّغويةالّتيتربطالنّصكالعطف،الشرطوالظرفباعتبارهاأدوات،والاستفهام،التعجّبوالندا،كإشاراتموحيةودوالليلتنغيم،والتخصيصعلىالوصفيةكإحالة،وهذاماسعتإليهاللّسانياتالنّصيةمنأنّالنّصبنيةمتماسكةذاتنسقداخلي،تربطبينعناصرهعلاقاتمنطقيةتسهمفيبناءالنّظامالداخليللنّص،وهذاماطبقناهفيشعرابنزيدونوهدفناالكشفعنالقرائنوالقوانينوالمعاييرالّتييسد تقيمبهاالنّصلتحقيقظاهرةالتّوازي
الموسيقيالحاصلمنهذهالآلياتوالوسائلاللّغويةالشكليةالتي تأثر بشكل مباشر على المتلقي وتخلق نسيج من المفاهيم الشعورية والانفعالية لديه.

الفصل الثالث
خصائص الإيقاع

ويشتمل على ثلاثة مباحث :

- المبحث الأول : التنوع الصوتي.
- المبحث الثاني : التنوع الإيقاعي.
- المبحث الثالث : التنوع البديعي.

المبحث الأول

التنوع الصوتي

يؤدِّي الصّوت دورا كبيرا و فعّالا في حياة الإنسان، فهو الوسيلة الأساسية، والأداة العظمى، الّتي يتم بها التخاطب والتواصل بين البشر، وهو الّذي بواسطته يعبّر المرء عمّا يجول في خاطره ويصف ما يدور حوله من أحداث لغوية، ونفسية، واِجتماعية ، ويشعل البنية الأساسية للدّرس اللّـغوي ، لما من قيمة إجرائية وعملية ، ووظـيفة نظيفة وكتابية وعلاقة مستديمة بين باثّ ومستقبِل، وعليه سنحاول من خـلال هذا الفصل أن نتحدّث عن ظـاهرة التّوازي الصّوتي في شعر ابن زيدون محلّ الدّراسة.

ـ البنية الصوتية:

المماثلة الصوتية:

أ) المماثلة عند القدامى:

اِهتمّ العلماء العرب القدامى بمعالجة هذه الظاهرة ، فرصدوا مظاهرها، وأوجهها المختلفة ووضعوا لها الكثير من الضوابط والقواعد، وبوّبوها في أبحاثهم تحت مسمَّيات مختلفة، فابن منظـور (ت711هـ) يرى بان المماثلة والمشابهة معنى واحد في قوله في مادّة(م ث ل)"هذا مثله ومثله،كما تقول شبه وشبهه"[1]، أمّا سيبويه (ت180هـ) لم يستقرّ على مصطلح مقيّد لهذه الظـاهرة (المماثلة) بل ينعتها بتسميات متنوّعـة منها المضارعة والإبدال والقلب والإدغام[2].

اِستخدم ابن جني مصطلح تجنيس الصّوت للتّعبير عن المماثلة، ويتّفق معه ابن يعيش ويعرّف المماثلة بمعنى الإمالة في قوله" هو تقريب الأصـوات بعضها من بعض لضرب من التّشاكل"[3]، والمراد من هذا القول تحقيق الإنسجام الصّـوتي الّذي يُعدّ ضـرب من المماثلة ،في حيـن يعرّف السيوطي المماثلة بمعنى الإتّباع أو الوهم في قوله "ومن ذلك الـوهم في لغة كلب يقولـون منهم وعنهم وبينهم، وإن لم

(1)ابن منظور،لسان العرب مادة (مثل) دار صادر للطباعة والنشر، دار للطباعة والنشر، 1968م

(2)سيبويه،الكتاب،تحقيق وشرح عبد السلام هارون،دار الجيل بيروت،ط1 ،1991مج 4 ،ص477

(3)ابن يعيش،شرح المفصل،عالم الكتب،بيروت ب،ط،ج 9،ص 54

يكن قبل الهاء ياء ولا كسرة "[1]،ويراد بذلك الميل إلى الإنسجام بين الأصوات، لأنّ هذه الظاهرة تندرج ضمن مماثلة حركة لحركة تسهيلا لعملية النّطق. وتعدّدت مسميّات أخرى للتعبير عن المماثلة كالمناسبة والمقاربة.*

المناسبة ذكرها الأستربادي في حديثه عن سبب الإمالة والقصد منها "أن ينحى بالفتحة نحو الكسرة وسببها قصد المناسبة لكسرة أو ياء" أما المقاربة فقد استخدمها ابن خالويه إلى جنب المماثلة على أنها اقل منها إذ المماثلة عنده ان يكون الصوتان من جنس واحد .أما المقاربة فهي أن يتقارب صوتان في المخرج كقرب القاف من الكاف وهو ما يقصد بالمماثلة الإدغام، والمراد من قوله بالمقاربة قرب الصوتين من بعضهما فيؤثر احدهما في الأخر ليصبح مثله ثم يدغمان معا. وهنا يتفق مع ابن اجني حين يقول "والإدغام المألوف المعتاد إنما هو تقريب صوت من صوت

ب) عند العلماء المحدثين:

على الرّغم من أن المماثلة مصطلح لغوي حديث نسبيا إلاّ أنّ اللّغويين أو علماء الأصوات المحدثين لم يبتعدوا في معالجتهم لهذه الظاهرة عن علماء اللّغة العرب.

يرى احمد مختار عمر بأنّها "تحوّل الفونيمات المتخالفة إلى متماثلة إمّا تماثلا جزئيا أو كلّيا"[2]، والمراد من ذلك التخلّص من تنافر أو تباعد يصيب أصوات اللّغة، لتحقيق التوازن بين عناصرها، فالمماثلة إذن تطوّر صوتي يرمي إلى تيسير النّطق عن طريق تقريب الفونيمات بعضها ببعض أو إدغامها بعضها في بعض لتحقيق الانسجام، ويرى دانيال جونز بأنّها :"عملية إحلال صوت محلّ صوت أخر تحت تأثير صوت ثالث قريب منه في الكلمة أو الجملة، ويمكنها أن تتّسع لتشمل تفاعل صوتين متواليين ينتج عنهما صوت واحد مختلف عنهما.. " [3]، ويرى بروسنهاون إنّها "التعديلات التكيّفية للصّوت حين مجاورته للأصوات

(1)جلالالدينالسيوطي،المزهرفيعلومواللغةوأنواعها،شرحهوضبطه،وعنونموضوعات،وعلقحواشيهاحمدجارالمولى،ج1 ،ص222

(2)احمد مختار عمر،دراسة الصوت اللغوي،دار الكتب،ط1980،3 ،ص 324

(3)An outline of English phonetics-Daniel Jones- W Heffer Sons LTD Cambridge Enhlend 9Th 1972،p217

الأخرى"[1]، يقول إبراهيم أنيس :" تتأثّر الأصوات اللّغوية ببعضها البعض في المتّصل من الكلام"[2]، وتتجلّى ظـاهرة المماثلة الصّوتية الّتي تعتبر عاملا لغويا من عوامل تجسيد الإستمرارية بالنّسبة للمتحدّث عنه من خلال التشاكل الصّوتي إيقاعيا، على توالي أصوات موحّدة المخارج والصّفات وهي من أهمّ خواص لسانيات النّص، الّتي تؤكّد بأنّ للأصوات دورا فعّالا في تشكيـل البنيات الداخـلية للنّص الأدبي، ومن ثمّ فإنّ الأصوات إحدى الأدوات الأساسية في تكوين المعنى وتثبته، وهي بهذا تؤدّي وظيفة مهمّة ضمن وظـائف أخرى (صرفية، وتركيبية) تتضافر هذه العناصر كلّها فتشكّل المعنى للنّـص و هذا مـا نلاحظه في شعـر ابن زيـدون في قصيدة شطّ المزار (مـن الطويل) بعد فراره من السّجن وإقـامته بقرطبة متـواريا وهو يخـاطب ولادّة ويستشفع الأديب أبا بكر إلى أبي الحزم بن جهور ويتظلّـم من حسّاده وأعدائـه.

شحطنا وما بالدار ناي ولا شحط وشط بمن نهوى المزار وما شطوا [3]

ش ط ش ط ش ط ش ط

الشيء المراء في هذا البيت اِلتقاء صوت الشين مع الطاء في فاتحة الصدر و نهايته و في فاتحة العجز ونهايته، حيث أنّهما شكّلا الاتساق و الانسجام الصّوتي أو كما تسمّى في الصّناعة اللّغوية التطريز[4] ، للدّلالة على معنى واحد ، وهو الابتعاد لأنّ الشاعر قال هذا البيت بعد فراره من السجن و إقـامته بقرطبة ، وهو يخاطب ولادّة متألّما كيف اِبتعدنا وليست الدار بعيدة، ويعد المزار بمن نحب ولم يبتعدوا، أي أنّه على قربة من دار ولادة لا يستطيع ن يلقاها، ومن أبرز مظاهر التّـوازي الصّوتي، تكرار الأصوات بعينها سـواء أكانت ساكنة أم متحركة فإنّها خلقت إيقـاعا موسيقيا خاصّا، ويقول في قصيدة ساحات وأرقة الظّلال(من الوافر) مادحا المعتمد.

إلى الوضّاح أثار المساعي إلى التفاح أخبار المعالي [5]

ح ر ي ح ر ي

(1)د. عبدالقادر عبدالجليل،الأصواتاللغوية،دارصفاءللنشروالتوزيع،عمانالأردنط1 1998م،ص 283

(2) إبراهيمأنيس،الأصواتاللّغوية،دارالنهضةالعربية،القاهرة،الطبعةالثّالثة 1961م،ص 128

(3)ديوانابنزيدون،مطلعالقصيدة،ص15

(4)حسنيعبدالجليليوسف،التمثيلالصوتيللمعاني،دراسةنظريةوتطبيقيةفيالشعرالجاهلي،الدارالثقافيةللنشر،ط 1،1998مص 571/1

(5)ديوانابنزيدون،ص 255/3

اِلتقى صوت الحاء باعتباره صوتا اِحتكاكيا مهموس، توحي دلالتـه بالحرارة والحدّة والانفعال مع صوت الراء المكرّر المجهور المتوسط الشدّة والرخاوة[1]، وتكون دلالته على الثّبات والتحدّي والمواجهة، وصوت الياء الصائت، حيث أحسن الشاعر الاختيار في التشكيلة الصّوتية و أسقطها على محور التركيب،فخلقت منظومة ديناميكية ويتجلّى ذلك في الوضاح أثار المساعي التفاح أخبار المعالي ويعني إلى من يجلي الآثار ويزيلها عن دروب العلاء، والى من به تكون اخبار السموّ والعلاء، روعة تقارب الأصوات فيما بينها،خلقت بناءا موسيقيا أنيـقا، يغني الدّلالة من القول الشّعري و يوفّر اِنسجاما صوتيا داخليا، انّ تماثل الأصوات من حيث تقاربها أو تباعدها تقوي الدفقة الموسيقية للنص، تشد المتلقي من حيث لا يعلم،كما تبث إيحاءات دلاليـة نفسية، ويتجلّى ذلك في مقطوعة خنت ولم أخن من مجزوء الخفيف.

خنت عهدي ولم أخن بعت ودي بلا ثمن[2]

[1]محمود احمد نحلة،لغة القرآن في جزء عم،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، 1981م،ص332

(2)ديوان ابن زيدون،ص1/ 317

ت د ي ن ت د ي ن

وهو أكبر بيت يشمل التَّوازي الصّوتي، برز فيه تكثيف التماثل الصوتي، والعجب في ذلك كيف حاول الشاعر في جميع الأصوات المتوازية كالتاء تو الدال والنون المشتركة في المخرج فالتاء صوت أسناني لثوي شديد مهموس منفتح، والدال صوت أسناني لثوي شديد مجهور منفتح، والنون صوت لثوي متوسط مجهور منفتح، ثمّ أشركها بصوت الياء الغاري المتوسط المجهور الشبه الطليق المنفتح[1] الّذي تتمتّع به من بروز صوتي في السّمع ، والّذي يكسب النغمة مساحة

زمنية أطول.

خنت عهدي أخن

بعت ودي ثمن

والسّر كيف جاءت الكلمات متساوية في أطوالها، ومتجانسة في بنائها الصّوتي، ممّا ينتج بنية الترصيع الّذي يخلق التوافق واللإنسجام الصّوتي، وتعادل الأصوات يتضمّن تعادلا معنويا بدون شك. ويتجلّى ذلك في خيـانة العهد، وبيع الودّ بلا ثمن.

ب) المضارعة الصوتية المضارعة ضرب من الممـاثلة:

حيث يتم الإشتراك بين الأصوات في الكيف على أساس المشـابهة[2] ، هذا ما اِستخلصنـاه من الدّراسات الصّـوتية العربية القديمة، خاصة عند سيبويه، وابن سراج في تصنيفه للأصوات يضارع الصاد، الزاي، الهاء، الخاء، أيّ تقريبها باعتبارها أصوات رخوة،والضاد والذال،الصاد والسين،والزاي أصوات مجهورة، والباء والميم والواو أصوات ليّنة لأنّها مخرجها واحـد [3] ، حيث شكلّت تناظرات متوازية تارة على مستوى المخرج، وتارة أخرى على مستوى الصّفة،وبالربط بين التّوازي

(1))حسنيعبدالجليليوسف،التمثيلالصوتيللمعاني،دراسةنظريةوتطبيقيةفيالشعرالجاهلي،الدارالثقافيةللنشر،ط1،1998م،ص21 .

(2))يدلالمعنىالعاملللفظالمضارعةعلىالمشابهةوردفيلسانالعرب 'والمضارعالمشبه،والمضارعةالمشابهة،والمضارعةللشيءأنيضارعهكأنهمثله،أوشبهه.. لسانالعرب،فيمادة (ضرع)

(3)ابنسراجالأصولفيالنحو،تحقيقعبدالمحسنالفتلى،مؤسسةالرسالة،بيروت،ص4/1 (3)- ديوانابنزيدون،ص1/ 92.

الصّوتي والتّوازي، نرى توازيا بينهما يحكمه المدّ الإنفعالي والشعوري في الصياغة ،وتبرز في قصيدة: أعباد يا أوفى الملوك (من الطويل)، مادحا المعتضد بالله بن محمد بن عباد:

فزلّ وقد أمطيته ثبح السّها وضلّ وقد لقيته قبس الهدى [1]

ز ض

والشيء نفسه في قصيدة يا ندى أبي القاسم (من الرمل) حين يقول مجيبا على كتاب المعتمد:

يا بهيج الخلق العذب اِبتسم يا مهيج الأنف الصّعب اِعبس[2]

ب م

إنّ الصّوتين الباء و الميم من الأصوات الحبيسة أو السّاكنة [3] شفويان، مجهوران ومنفتحان وفي الوقت نفسه هما وحدتان صوتيتان مميزتان، فكلمة (بهيج، مهيج) متجانسة صوتيا، وقد ساعدت على تشكيل الإيقاع الموسيقي في النّص هذا من وجهة، والتناسب مع الحالة الشعورية والنفسية للشاعر من وجهة ثانية،ويظهر ذلك من خلال يا صاحب الخلق البهيج والعذب اِبتسم،ويا مهيج المتكبر الصعب المراس اِعبس، أنّ الشاعر ابن زيدون لفنان تشكيلي، يعرف كيف ينتقي ويختار الألفاظ المناسبة والملائمة للسّياق، حيث يقول في مقطوعة مر أطع (من البسيط)

بيني وبينك ما لو شئت لم يضع سر، اذا ذاعت الأسرار، لم يذع[4]

ض ذ

الضاد صوت أسناني لثوي شديد مجهور مطبق، والذال صوت من بين الأسنان رخو مجهور منفتح[5]، ولكنّ دلاّ على معنى واحد ، بيني وبينك سر لو شئت لم يضع ولم يذع ، وان ذاعت الأسرار، وقد جاء الصّوتان متلائمان لنفسية الشاعر .

---

(1)ديوانابنزيدون،ص1/ 92

(2)ديوانابنزيدون،ص7/ 143

(3)حسنيعبدالجليليوسف،التمثيلالصوتيللمعاني،دراسةنظريةوتطبيقيةفيالشعرالجاهلي،الدارالثقافيةللنشر،ط1،1998،ص23

(4)ديوانابنزيدون،ص1/ 163

(5)حسنيعبدالجليليوسف،التمثيلالصوتيللمعاني،دراسةنظريةوتطبيقيةفيالشعرالجاهلي،الدارالثقافيةللنشر،ط1،1998 ،ص 23

ج) المطابقة الصوتية:

يقصد بالمطابقة التماثل والتساوي، جاء في اللسان 'وتطابق الشيئان تساويا، والمطابقة الموافقة، والتطابق الإتفاق، وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حد واحد وألزقتهما،وهذا الشيء وفق هذا ووفاقه وطباقه وطابقه وطبقه وطبيقه ومطبقه وقالبه،بمعنى واحد.[1]

نستطيعُ أن نعرّف المطابقة بأنّها: مجموعة من العناصر اللّغوية الّتي تؤدي وظائف متماثلة أو متشابهة،ولقد سمى قدامى بن جعفر المطابقة بالتكافؤ حيث يجتمع المعنيان في لفظة واحدة [2]، وبرزت في شعر ابن زيدون بشكل كبير في قصيدة يجرح الدّهر ويأسو(من مجزوء الرمل) بعث بها من سجنـه يخاطب الوزير أبا حفص بن برد:

وأدر ذكري كأسا ما امتطت كفك كاس [3]

فلفظة كاس استعملت في نهاية الصّدر وفي نهاية العجز للدلالة على معنى واحد وهو كلّما تناولت كأسا حاول أن تذكرني، وفي الوقت نفسه التماثل على مستوى الأصوات يشكّل إيقاعا جماليا في النّص

وفي قصيدة سلام الوداع (من المتقارب):

فان ذمام الهوى،لم أزل أبقيه، حفظا، كما لم أزل [4]

إن كلمة أزل المسبوقة بأداة نفي لم،رددت في العجز بالمعنى ذاته للدلالة على حرمة الحب باقية عنده، مع ذلك، ومحفوظة كما هي:

ـ البنية اللّفظية:

أ) التجنيس:

يعد الجنـاس من أكثر الفنـون البديعية اِنتشـارا و اِستعمالا لدى شعـراء العصور المتأخّرين، لإظهار مقدرتهم وتفـوّقهم العري عن طـريق التلاعب بالألفاظ،فأكثروا في تصيّد صوره وبالـغوا في اِستعماله حتى بدا على كثيـر من هذا التكلّف والتعقيد.

---

(1)ابنمنظور،لسانالعربمادة (مثل) دارصادرللطباعةوالنشر،دارللطباعةوالنشر، 1968م

(2)ابنرشيقالقيرواني،العمدةفيمحاسنالشعروادابهونقده،تحقيقعبدالحميدهنداوي،المكتبةالعصرية،صيدا-بيروت،لبنان،2007م،ج2،ص 12.

(3)ديوانابنزيدون،ص140/4.

(4)المصدر نفسه،ص221/5 .

وغير خاف علينا أنّ الجناس كغيره من ألوان البديع ، كان معروفا لدى الشعراء المتقدّمين ثمّ لمّا كثر اِستعماله في شعراء المولّدين من أمثال أبي نواس ، مسلم بن الوليد ، بشار والعتابي وغيرهم ، ذاع بينهم واِشتهروا به ممّا وضع بعضهم فيه كتبا مستقلّة،ككتاب خليل بن أبيك الصفدي (جنان الجناس) ، وقد أتى فيه على ما يقارب الستين قسما، وحدا ابن المعتّز إلى تأليف كتابه البديع ليعلم النّاس أنّ المتأخّرين لم يسبقوا المتقدّمين الى شيء من أبواب البديع.

ولسنا في صدد أن نتتبّع هذا الفن في التراث البلاغي أو في الدّراسات الحديثة، وإنّما نحن نعتني في هذه الدّراسة على أشكال الجناس الفنّية وأثره في شعر ابن زيدون.

فالجناس من التماثلات الصّوتية النغمية حيث يعرّفه ابن الأثير تعريفا موجزا و ذلك في قوله: "وحقيقته أن يكون اللّفظ واحدا و المعنى مختلفا"[1]،وقد صاغ الطرابلسي هذا المفهوم معرّفا الجناس "اِستعمال لفظين يرجعان إلى مادّتين مختلفتين، أو مادّة واحدة تمخّضت مع كل دالّ من الإثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربتين أو متّحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى،[2] وقد أرجع عبد القاهر الجرجاني فضيلة الجناس إلى نصرة المعنى ، فالجناس المقبول هو الّذي يطلبه المعنى ولا نبتغي به بدلا يقع من غير قصد من المتكلّم،[3] و يلاحظ أنّ عبد القاهر أرجع قيمة الجناس كذلك إلى استجابة المتلقي و هذا واضح في قوله: "ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللّفظة، كأنّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنّه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السريرة صار التجنيس- وخصوصا المستوفى منه المتفق في الصورة- من حلي الشعر، ومذكورا في أقسام البديع .[4]

تعدّدت صور الجناس وأشكاله وتعدّدت أنواعه في شعر ابن زيدون:

- الجناس التام.

- المماثل:

---

(1)ابنالأثير،ضياءالدين (ت637هـ)

،المثلالسائرفيأدبالكاتبوالشاعر،تحقيقأحمدالحوفوبدويطبانةدارنهضةمصر،القاهرة.ج1،ص342

(2)الطرابلسي- خصائصالأسلوبفيالشرقيات،منشوراتالجامعةالتونسية 1981مص 65

(3)عبدالقاهر الجرجانيت (471هـ / 1050م)- أسرار البلاغة،تصحيحمحمدرشيدرضا،دارالمعرفة،بيروتص 7/5

(4)عبدالقاهر الجرجاني:أسرار البلاغةص 5.

ومنه ممّا جاء في قصيدة ظـاهره شكر و باطنه ودّ (من الطويل) ، مادحا أبا الحزم بن جهور:

أجل، إنّ ليلي أحباؤه الأسدمهاة حمتها، في مراتعها، أسد[1]فقد جانس بين كلمتين اِسميّتين، (الأسد) أي قبيلة و (أسد)، جمع أسد و هو حيوان مفترس، وواضح هنا أنّ التمـاثل على المستوى (الخطّي) فقط، وهناك اِختلاف على مستوى البينة العميقة للكلمتين، لأنّ المعنى يحيـل إلى ذلك، أجل، إنّ ليلي في أحبّاء الأزد ، وهي غزالة حمت مراتعها أسد.

وجاء هذا النّوع أيضا في قصيدة لبيض الطلى ولسود اللّمم (من المتقارب):
لبيض الطلى،ولسود اللّمم بعقلي، مد بن عني، لمم [2]

فجمع بين الشّكلين والمعنى مختلف، فاللّمم الأولى مفرد لّمة وتعني الشّعر الّذي يجاوزالأذن من جهة الوجه ، وتعني الثانية الجنون، و هو يبيّن أنّ بعقلي جنون لبيض.

ـ الجنـاس التام: (المماثل، والمستوفي) المماثل:

ويقصد به اتفاق اللفظين في أنواع الحروف وعددها وهيئاتها وترتيبها مع الاختلاف في المعنى. المستوفي: وهو ما كانت كلمتاه من نوعين مختلفين كأن يكون أحدهما اسما والآخر فعلاً، أو أن يكون إحداهما اسماً أو فعلاً والآخر حرفا

الأعناق وسود اللّمم منذ اِبتعـادهن عنّي.

ويعتمد هذا اللون من الجناس على فكرة المخادعة وكسر أفق التوقّع الدلالي الناتج عن اِتّحاد اللّفظين شكلياً، وذلك عند تلقّيهما من جانب القارئ خاصّة في ظلّ اِتّحادهما الصّوتي، فالقارئ هنا يكون أمام نوعين من التلقّي هما:

الأول: التلقّي البصري الناتج عن التماثل الشّكلي الّذي يؤدّي إلى توهّم خاطئ بفكرة الإتّحاد الدلالي.

والثاني: التلقّي الثقافي أيّ وفق الخلفية الثقافية للقارئ، من خلال إدراكه لفنّية الإختلاف الدلالي بين اللّفظين، وتخالف البنية العميقة لكلّ منهما، ثمّ إدراك المخادعة الدلالية الّتي تمّت في سياق هذا اللّون البديعي، وما لها من أثر جمالي في هذا السياق ، هذا من جهة ، كما نعدّ الجناس ضرب من الإحالة إلى سابق و من ثمّ يحدث السّبك بين الصدر و العجز أو في النّـص كله، ولقد اِتّخذته

(1)ديوانابنزيدون،ص76/1.

(2)ديوانابنزيدون،ص283/1.

الدّراسات اللّسانية و النّصية الحديثة محدّدا للنّص، أيّ أن يكون النّص نصّياً و الأسلوبية الصّوتية الّتي دعا إليها كوهين ترى في توافق تامّ مع مقرّرات اللّسانيات النّصية [1]

(1)سعدمصلوح،نحوأجروميةللنصالشعرية،مجلةفصول،القاهرة،مج 10 ،ع 1-2 ،أغسطس 1991م،ص154

ـ المستوفي:

ومنه ما جاء بين الإسم والفعل في قصيدة لنا في سوانا عبرة (من الطويل):
إذا الموت أضحى قصر كل معمر فان سواء طال أو قصر العمر [1]
فالجناس هنا بين الإسم (قصر) والفعل (قصر) فالأوّل بمعنى الغاية و الثاني عكس طال، وهو يريد أن يقول إذا كان الموت قد أضحى غاية كل حي، فسواء طال العمر أو قصر.

ـالجناس الغير التام:

وفيه تختلف الكلمات في هيئة الحروف أو في أعدادها أو ترتيبها أو نوعها، وهو أقسام:

ـ الجناس المحرف:

أو جناس المغايرة وهو ما إختلف فيه اللّفظان في هيئة الحروف،[2] أي في الحركة والسكون، وإتّفقا في نوع الحروف وترتيبها وعددها، وسمّي بذلك لإنحراف هيئة أحد اللّفظين عن هيئة الأخر، ويبرز هذا اللّون في شعر ابن زيدون بكثرة، ومنه في قصيدة ظاهره شكر وباطنه ودّ (من الطويل).

---

(1)ديوانابنزيدون،ص 119

(2)أحمدالهاشمي،جواهر البلاغةفيالمعانيو البيانو البديع،ضبطوتدقيقوتوثيقيوسفالصميلي،المكتبةالعصرية،صيدا-بيروت،2003م،ص326

- الجناس التصحيف:

هو إذا اِختلف اللّفظان المتجانسان في النقط ، وذلك يكون بين الحروفلأخوات[1] ، ويتجلّى في قصيدة لا يزال بدرا (من السريع)

ووفي الفوز بها و الرضى ووقي الأسواء و الأبؤسا[2]

فجانس بين كلمتي (وفي - وقي) فناظر بين الفاء والقاف في النقط. لئن قيل:

في الجِدّ النجاح لطالب لقل وعاء الجَدّ ما لم يكن جد[3]

فقد جانس هنا بين كلمتي الجدّ بكسر الجيم وهو الإجتهاد، وجدّ بفتح الجيم وهو الحظ،أراد أن يقول الإجتهاد أساس النجاح عند طالبه،والإجتهاد لا ينفع في غياب الحظ.

ومنه أيضا في قصيدة سورة الثناء (من الكامل):

للحب، في تلك القباب، مَراد لو ساعف الكلف المشوق مُراد[4]

الجناس هنا وقع بين مراد بفتح الميم و هو الطلب و مراد بضمّ الميم وهو الرغبةومنه كذلك في قصيدة عتاب واِعتذار (من) الوافر:

وأن الخمر، ليس لها خُمار تبرح بي ، فكيف مع الخِمار؟[5]

فوقع الجناس بين كلمة خمار بضمّ الخاء و تعني صداع الخمرة ، وخمار بكسر الخاءوهو ما تغطي به المرأة رأسها.

نلاحظ أنّ الجناس أضاف الى النّص موسيقى ممتزجة على طول السطر لتلفت المتلقّي إلى العلاقة بين المتجانسين من حيث التشابه الشكلي و التباين الدلالي.

-الجناس الناقص :

(1)أحمدالهاشمي،جواهر البلاغةفيالمعانيوالبيانوالبديع،ص 330

(2)ديوانابنزيدون،ص 142/3

(3)المصدرنفسه،ص 77/10

(4)المصدرنفسه،ص 93/1

(5)المصدرنفسه،ص 129/5

هو ما اِختلف فيه اللّفظـان في عدد الحروف[1]، واِختلافهما يكون إمّا بزيادة حرف الأوّل كقول الشاعر في قصيـدة سلوتم وبقينا نحن عشاقا (من البسيط) وللنّسيم اِعتلال، في أصـائله كأنّه رقّ لي، فاعتلّ إشفاقا [2]

فجانس بين كلمتي (اِعتلال) ومعناها المنعش ، و(اِعتل) وتعني مرض ، إذ الهواء المنعش في المسـاء بدا له كأنّه أشفق عليه فأمسى عليـلا .

ومثل ذلك قوله في ملك يسوس الدهر(من الكامل)

ملك يسوس الدّهر منه مهذّب تدبيره للملك خيـر ملاك[3]

وقع الجناس الناقص أو المكتنف* بين كلمتي(ملك) بمعنى السلطـان و (ملاك) ومعناها حسن التدبير، وما زاد في الصناعة الصّوتية بهوة أنّه وقع مجنّحا. إنّ هذا المكرّر في صدر البيت وعجزه المختلف ، معنـاه يستدعي المتلقّي إلى الإصغاء إليـه، لأنّه يأخذه نوع من الإستغراب [4].

- الجناس اللاحق:

وهو ما اِختلف فيه اللّفظـان في نوع الحروف ، بشرط ألاّ يقع الإختلاف أكثر من حرف[5]، و منه ما في شعر ابن زيـدون في قصيدة أشارح مغنى الهوى (من الطويل) تظن النوى تغدو الهوى عن مزارها؟ وداعي الهوى نحو البعيد، مجاب[6]

فقد جانس بين كلمتي (النوى والهوى الواقعة في العجز) و الاختلاف بينهما في صوتي النون والهاء كل في موقعه ،حيث الصّوتان متباعدان في المخرج الصّوتي ،فالنون صوت لثـوي؛والهـاء من أقصى الحلق.

ومنه في قصيـدة الشوق القاتل (من الطويل)

حبيب نأى عني، مع القرب والأسى مقيم له،في مضمر القلب، ماكث[1]
أمّا في هذا المثـال فوقع الجنـاس بين كلمتي (القرب والقلب) في الوسط.
ومنه في قصيـدة بشراك عيد (من الطويل)

---

(1)أحمدالهاشمي،جواهر البلاغةفيالمعانيو البيانو البديع،ص326

(2)ديوانابنزيدون،ص 194/2

(3)المصدرنفسه،ص 211/7

(4)وهونوعمنالجناسالناقصحيثتكونزيادةالحرففيوسطإحدىالكلمتين

(5)أحمدالهاشمي،المصدرنفسه،ص327

(6)ديوانابنزيدون،ص 35/5

إذا نحن قرظناه قصر مطنب ولم يتجاوز القصد مسرف[2]

ووقع الجنـاس في هذا المثـال بين كلمتي (قصر و قصد) في اخر الكلمة.

(1)ديوانابنزيدون،ص 55/2

(2)المصدرنفسه،ص 187/3

ـ الجناس المضارع:

وهو إذا اِختلف اللّفظان المتجانسان في نوع الحرف (الّذي يشترط كونهواحداً لا أكثر)[1] ، ويشترط أن تكون اللّفظتان متّحدتان في المخرج أومتقاربة ، ومن صوره في قصيدة روح راح (من المجتث)

يا بانيا كلّ مجد وهادما كل وجد [2]

إن كلمتين (مجد - وجد) متّحدتان في المخرج ، إذ الميم و النون كلاهما شفوي مجهور وهذا الإتّفاق أدّى إلى التباين في المعنى.

ـالجناس المقلوب أو القلب:

إذا اِتّفق اللّفظان في الحروف، واِختلفا في ترتيبها داخل بنية الكلمة، سواء كان هذا الترتيب كلّياً أو جزئياً[3]، و من صور الإختلاف الكلّي في قصيدة أقبلت نعماك (من الرمل)

لك إن أدللت حذر واضح كل من ساعفه الحسن أذل[4]

إنّ الإختلاف في الترتيب بين كلمتي (لك - كل) أدّى إلى تغيير الدلالة. إن الجناس أفضل نموذج للتّوازي بكل أبعاده و معاييره ، حيث تتحقّق قيمته الفنية من خلال هذا التماثل والتشابه اللّفظي بصوره المختلفة الّذي يخلق نوعا من الجرس والتلاؤم الموسيقى ، و وراء ذلك علاقة معنوية أرادها المبدع التأثير في نفس المتلقي.

ولا تتوقف قيمة الجناس عند إشاعة الموسيقى و إحداث النّغم الشجي بل يتعدّاها إلى إحكام الكلام وربط بعضه ببعض ، مع ما فيه من إبهام المتلّقي بأن الكلمة الأخرى في الجناس ما هي إلاّ تكرار للأولى ، وإذا تأمّلها وجدها تحمل معنى مختلفا لمعنى الأولى.

وباعتبار الجناس أداة فنّية ذات طبيعة ترتكز على قاعدة صوتية إيقاعية تمتدّ إلى أفاق تعبيرية دلالية ثرية، فإنّ الدّراسات اللّسانية الحديثة، اِهتمّت به بشكل كبير وخاصّة المدرسة الوظيفية واِعتبرته من أهمّ مقومات التشكيل الصّوتي و من ثمّ الدلالي للتركيب البليغ.

---

(1)الخطيبالقزويني،الإيضاحفيعلومالبلاغة،حققهوعلقعليهووضعفهارسهعبدالحميدهنداوي،مؤسسةالمختارللنشروالتوزيع،القاهرة،ط2007،3م،ص 327

(2)ديوانابنزيدون،ص 100/1

(3)الخطيبالقزويني،المصدرنفسه،ص 326

(4)الديوان،ص 230/8

- التّرديد :

التّرديد ظاهرة لغوية ذات طبيعة صوتية خالصة، ولكنّها لا تهمل الجانب الدلالي الّذي ينبغي أن تؤدّيه من خلال علاقاتها التركيبية، وأساس هذه الظاهرة هو التكرار والإعادة، وفي الوقت نفسه يعدّ مظهرا إيقاعيا، حيث تلعب فيه اللّفظة الثانية دورا موسيقيا، ويقصد به أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثمّ يردّدها هي بعينها مع تعلّقها بمعنى أخر في البيت الشعري نفسه، أو في جزء منه[1]، والتّرديد يكون من خلال إعادة اللّفظ ولكن بفارق دلالي جزئي في اِستعماله ليس موجودا في اِستعماله أوّلا، ويرجع ذلك إلى السياق الّذي ورد فيه اللّفظ [2].

وشعر ابن زيدون،حفيل بهذه الظاهرة باعتباره حرفي في الصياغة اللّغوية، وكذلك لا ننسى أنّه شاعر الطبيعة و منه ما جاء من التّرديد في قصيدة الليالي القصيرة (من الطويل)

وجاءت نجوم الصبح تضرب في الدّجى فولّت نجوم اللّيل، واللّيل مقهور[3]حيث علّق كلمة نجوم بالصبح ، ثمّ علّقها باللّيل، ومن هنا اِنكشف التقابل من خلال السياق. ومنه ما جاء أيضا في قصيدة ملك يسوس الدّهر (من الكامل)نظم البلاغة، في خلال سطوره نظم اللآلئ التوم في الأسلاك[4]

علّق الشاعر كلمة نظم بالبلاغة، ثمّ علّقها اللآلئ، من خلال التشابه، لأنّـه في موضع مدح أبي الوليد بن جوهر صاحب قرطبة،من أنّه ينظم الكلام البليغ في الشّعر والنّثر،كما تنظم اللآلئ و الدرر في الخيوط، ومنه أيضا:

فرح الرّياسة، إذ ملكت عنانها فرح العروس بصحة الإمـلاك[5] علقت كلمة فرح بالرّياسة، كما علقت بالعروس من خلال التشبيه، إنّ الرئاسة الّتي أمسكت بعنانها أبدت فرحا شبيها بفرح العروس إثر عقد الـزواج.

ومنه أيضا في قصيدة لبيض الطلى ولسود اللمم (من المتقارب)

تجد لفخرك برد الشباب إذ لبس الدهـر برد الهـرم[6]

---

(1)ابنرشيق،أبوعليالحسنالقيرواني،العمدةفيمحاسنالشعروآدابهونقده،2م،ط5،تحقيقمحمدمحييالدينعبدالحميد،دارالجيل،بيروت، 1981م.،ج2،ص30

(2)الطرابلسي- خصائصالأسلوبفيالشوقيات،منشوراتالجامعةالتونسية،1981م،ص60

(3)ديوانابنزيدون،ص130/2

(4)المصدرنفسه،ص 6/ 212

(5)المصدرنفسه،ص 213/2

(6)ديوانابنزيدون،ص 287/10

علّق الشاعر هنا كلمة برد بالشباب، ثمّ علقت بالهرم على أساس الطّبـاق ومعناه تلبس ثوب الشباب الجديد لفخرك، إذا لبس الدّهـر ثوب الهرم، وممّـا سبق تتجلى وظائف التردّيـد [1]وقيمه الّتي برزت في شعر ابن زيـدون في ثلاث هي:

- **الأولى:** إيقاعية وأبرز ما يمثّلها ترّديـد اللّفظة نفسها في السيـاق.
- **الثانية:** دلالية وهي تقوم على ما تؤدّيه من مهمات نحوية تتبعها أغـراض سياقية دلالية أهمّها على الإطلاق التوكيد
- **الثالثة:** شعرية تقوم على ما تفرزه الألفاظ المتردّدة من أنماط تركـيبية وإخبارية وبيانية متنوّعة على مستوى الخطاب، وتحقيق عناصر دلالية مثل المفاجأة و الإثارة و الدّهشة الّتي تجلب اِهتمام المتلّقي وتحقيق سياق التوقّع الجمـالي لديه.

ـ التصريعلغـةً:

يقـال : صرّع الباب جـعله ذا مصراعين و يقـال: صرّع البيت من الشّعر، جعل شطريه متّفقين في التقفية ، و اِشتقاق التصريع من مصراعي الباب ، وقيل بل هو من الصّرعين وهما طرفا النهار، و قـال قوم : هو من الصّرع الذي هو المثل.[2]

-**التصريع اِصطلاحاً:** أن يكون عروض البيت الأول مخالفاً لضربه في الإستعمال، فيجعل الشاعر العروض كالضرب فيلزمها من اللّوازم ما يلزم الضرب ؛أيّ ما كانت عروض البيت فيه تابعةً لضربه ، تنقص بنقصه وتزيـد بزيادته [3]، وسبب التصريـع " مبادرة الشاعر القافية ليعلم من أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور فضلاً عما له من طلاوة وموقع في النّفس،لِاستدلالها به على القافية قبل الانتهـاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، ولذلك وقع في أوّل الشّعر" [4]، وقد يصرّع الشاعر أكثر مرّة في القصيدة، كأنّما يعمد بذلك إلى تجزئة الإنشاد إلى مقاطع ، يتوقّف عند نهايةكل منها، ثمّ يستأنف الإنشاد من جديد، فإذا خرج الشاعر "من قصة إلى قصة،أو من وصف شيء إلى

---

(1)رشيدشعلال،ظاهرةالترديدفيشعرأبيتمام،مجلةالتراثالعربي،دمشق،يونيو2003م،ص 121

(2)ابنمنظور،لسانالعربصرع) بتحقيق: عبداللهالكبيروزميليه،القاهرة،دارالمعارف .

(3)قدامةبنجعفرنقدالشعر،بتحقيق :كمالمصطفى،القاهرة،مطبعةالخانجي،الطبعةالثالثة، 1979م،ص 51

(4)ابنرشيقالقيروانيالعمدةفيمحاسنالشعروآدابهونقده،بتحقيق:محمدمحييالدينعبدالحميد،بيروت،دارالجيل،الطبعةالخامسة1981م،ص1/ 174

وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ التصريع إخبارًا بذلك و تنبيهاً عليه"[1] و التصريع لون من ألوان البديع ، و هو من أهمّ الأدوات الفنّية المحقّقة للموسيقى الداخلية، حيث يسمح للشاعر أن يعتمد على البيت المصرع داخل بناء القصيدة، في نفل حركة المعنى ممّا يترتّب عليه نقل الإحساس، كما يحقق التصريع الإيقاع الصوتي المتميّز ذي الدلالة الحيوية، فهو إذن اتفاق قافية الشطر الأول من البيت الأول مع قافية القصيدة. ولقد كان ابن زيدون ولوعا بالتصريع،حريصا عليه في مطالع قصائده،حتى المقطوعات القصيرة صرعها، لأنّه يدرك تمام الإدراك أنّ للتصريع دور فعّال جمالي في الخطاب الشّعري، وما ينجر عنه من إيقاع "متردّد المقاطع الصوتية المتناسبة والمتطابقة "[2] في المصراعين، وشعره حفيل بهذه الظاهرة، ومن ذلك قوله في قصيدة لا فطر ولا أضحى(من الطويل)

خليلي، لا فطر يسر ولا أضحى فما حال من أمسى مشوقا كما أضحى[3]

عروض ضرب فالتصريع في هذا الشاهد اِستوفى جميع خصائص التوازن الصّوتي سواكن وحركات (مفاعيلن)، ويسمّيه ابن الأثير : التصريع المكرر[4]، لِاتّحاده في الصّوامت والسّواكن، ومن وجهة نظرنا نسميه التصريع المتطايق صوتيا و المتقابل دلاليا لأن العروض بمعنى عيد والضرب بمعنى الصباح أيّ (جناس تام) و قال أيضا في مقطوعة قلب جماد(من الوافر)

أحين علمت حظّك من ودادي ولم تجهل محلك من فؤادي[5]

- عروض ضرب

فالضرب (فعولن) والعروض مثله مجاراة للضرب الأول من الوافر ، و الشيء المراء في هذا التصريع، أنّ المصراعين اِشتركا في صوتين (الواو،الميم) من مخرج واحد

- شفوي:

(1)ابنرشيقالقيروانيالعمدةفيمحاسنالشعروآدابهونقده،بتحقيق:محمدمحييالدينعبدالحميد،بيروت،دارالجيل،الطبعةالخامسة1981م،ص1/ 174

(2)رشيدشعلال،بنيةالازدواجوالتوازنفيشعرأبيتمام،مجلةعالمالفكر،العدد1،المجلة 33،سبتمبر 2004م

(3)الديوان،ص 55/1

(4)ابنالأثير،ضياءالدين (ت637هـ) – المثلالسائرفيأدبالكاتبوالشاعر،تحقيقأحمدالحوفوبدويطبانةدارنهضةمصر،القاهرة.ج1،ص261

(5)ديوانابنزيدون،ص 68/1

ومقطع طويل(دي) المتعلّق بالنّفس الطويل الخاصّ بالشاعر ، فهذا الإيقاع يروق في النّفس وكأنّ المتلقّي يظنّ أنّها كلمة واحدة لإتلاف الحب و القلب، ويقول في مقطوعة أخرى يا ليتني (من الكامل)

أرخصتني، من بعد ما أغليتني وحططتني، ولطالما أعليتني[1]عروض ضرب فالضرب والعروض معا على وزن متفاعلن بتسكين التاء، فالمصرعان مشتركان في الشّكل لكن مختلفين في صوت الغين والعين، أيّ في النقطة،وهذه الوحدة المميّزة لمعنى البيت كلّه، فالتصريع هنا تصحيف. أنّ للترصيع قيم صوتية إبلاغية وإبداعية، حيث تتمثّل القيمة الصوتية في التوازن العروضي والتقابل الموقعي والتماثل في التقفية، وأمّا الإبلاغية ليُعلم الشاعر المتلقّي أنّ كلامه شعرا وليس نثرا،كما يطلعه على القافية قبل الوصول إليها، وأمّا الإبداعية تكمن في تكوين أوّل بنية لغوية، وهو مطلع القصيدة بما فيه من بحر وقافية وتصريع ومن ثمة، يتمّ بناء القصيدة وخير ما نختتم به قول أبي تمام:وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنّما يروقك بيت الشّعر حين يصرع.

(1)ديوانابنزيدون،ص 312/1.

المبحث الثاني
التنوع الإيقاعي

(التنوع الإيقاعي في أوزان الشعر العربي)، لأننا سنجلو فيه بعضاً من خصائص الأوزان، نردُّ بها شَبْهَةً طالما أثارها المغْرِضون، خَلْطاً منهم بين الوزن الشعريّ الحيّ، والميزان العروضيّ الجامد. فهم كثيراً مايتّهمون إيقاعَ الشعر العربي بالتكرار المتماثل في أبيات القصيدة الواحدة من جهة، وفي وحداتها الوزنية (التفاعيل) التي تُرَكِّبها من جهة أخرى. ويُغالي دعاة التغريب -لذلك- في نَعْته بالرتابةِ والإمْلال. ويتناسى هؤلاء أنّ إيقاعَ الشعرِ الحديث -مع تجاوزه إيقاعَ البيت الواحد، بوقْفاته القافويّة المنتظمة- لا يزال واقعاً في أسْرِ التفعيلة التقليدية ذاتها، وأنه لا يستخدم من إيقاعات الشعر العربي إلاّ إيقاعَ التفعيلة الواحدة المتكرر، بل يُشكِّلُ إيقاعٌ واحدٌ -هو إيقاعُ بحر الرجز- معظمَ ما كُتِبَ على شعرِ التفعيلة.

ومهما قيلَ عن قدرة التفعيلة الواحدة -بتكرارها اللاّمتماثل- على تنويع الأداء الموسيقي، فإنها لن تصلَ بحالٍ إلى مستوى الإيقاع النغميّ لبحور الشعر المركّبة (كالطويل والبسيط والخفيف والمديد والمنسرح...) وما يتفرّع عنها من صور، والتي خسرها شعر التفعيلة الحديث. فنغمُ التفعيلة الواحدة، نغَمٌ بدائيٌّ ساذج، يفوقُهُ في النضوج ما اعتمدَ على الإيقاع المركّب.

ويدحضُ عن شعرنا العربي صفةَ الرتابة والإملال؛ عددٌ من الظواهر والخصائص؛ تعمل على إحداث التنوع الإيقاعيّ، وبثّ الألوان داخلَ القصيدة الواحدة، بل داخلَ البيت الواحد.

وسندخل إلى التنوع الإيقاعي من خلال التكرار عند ابن زيدون

- التكرار من منظور التوقيع الصوتي :

تكرار الحرفي: وقد يضفي على النص من النغم والموسيقى، فتهتز أذن المتلقي فيطرب. مما يستوجب حسن استخدام الصوت في مواضعه المناسبة له (فالصوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبة الأوتاد الصوتية .... تلازمه الحركة، والحركة في الصوت المهجور تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها، بذلك يكون له بعض الآثار... الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد)[1].

[1] محمد السعدني، اثبات الأسلوبية فيلغة الشعر العربي الحديث ط. منشأة المعارف، الإسكندرية : دت، ص27.

تتماثل الحروف في الانس التام فيتفق اللفظان لفظاً ويختلفان معنى، أما التكرار فيتفق فيه اللفظان لفظاً ومعنى، ويحدث التكرار نوعاً من الموسيقى الداخلية البديعة في البيت الشعري حين يجيء تلقائياً دون إكراه، ومثال قول ابن زيدون:[1]

كنت المنى ... فأذقتني غصص الأذى ياليتني ما فُهْتُ فيك:بليتني

أدى تكرار (ليتني) إلى إيجاد موسيقى في البيت زادت بين جماله النغمي، وأوجدت نوعاً من الطرب في نفس المتلقي لما في تكرارها من تلقائية وصدق.

ويقول ابن زيدون في قصيدة أخرى:[2]

حذار حذار.. فإن الكريم إذا سيم خسفًا: أبَى فامتعصْ

إن تكرار (حذار)، وتجاور اللفظتين على تفعيلة (فعول) المكررة قد أدى إلى زخم نغمي زاد من ثراء الموسيقى في البيت.

وتتجلى في التكرار إعادة الوحدة النغمية إلى أذن المتلقي مما يزيد جمال الموسيقى وأداء دورها المطلوب في النص، بالإضافة إلى ما يؤديه في موضوع القصيدة، إذ أن التكرار ليس مجرد ظاهرة عابرة في كيان النص، إنما هو وثيق الارتباط بالمعنى العام[3]، فالتكرار يؤدي دوراً مهما في اكثر من مستوى من مستويات القصيدة.

وابنزيدونكسابقيهمنالشعراءاستخدمظاهرةالتكرارفيشعره،تقنيةفنيةوأسلوبًامعبرً اعنانفعالاتهوأحاسيسه،وأداةمؤثرةعلىأسماعالمتقلينويشكلتكرارااللفظةفينصوصهجرسًا موسيقيًامتناسقًا،هذافضلاًعمايبثهمنتناسقفيبناءالأبيات،يعملعلى تماسكهاووحدتها.

ومنالأمثلةالتيتشيرإلىتكرارألفاظالماءفيديوانه،تكرارهلفظة" بحر " فيالبيتالتاليحيثيقولفيمدحه[4]

أيُهاالبحرُالذيمهما نَقِسْ بالندى يمناه فالبحرُ وَشَلْ

---

[1] الديوان – ص 181.

[2] المرجع نفسه،ص 582.

[3] البنيةالإيقاعيةفيشعرالبحتري،دارسةنفديةتحليلية – عمرخليفةبنإدريس – رسالةدكتوراة – إشرافد. سعيدحسينمنصور –كليةالاداب – جامعةالإسكندرية – 1997.

[4] الديوان – ص 341.

فلفظة (البحر) في صدر البيت تدل على سعة جود الممدوح وسخائه، ودليل ذلك تعلقها بالضمير المتصل بأداة النداء العائد على الممدوح، وجاءت لفظة (البحر) الثانية في نهاية الشطر الثاني لتؤكد صفة السخاء والجود عند الممدوح، إذ تبين ضحالة البحر وصغره إذا ما قيس بفيض الممدوح الغزير، حيث تعلقت بالعفل (وشل) الذي يعني القليل.

وقد يبدو لأول وهلة أن هذا التكرار اللفظ ليس غير، والصواب هو تكرار لفظتين مع إفادة كل منها معنى يختلف عن الآخر باختلاف ما تعلقت به.[1]

ومن أمثلة مثل هذا النوع من التكرار قوله- أيضاً – يمدح المعتضد ويشيد بشجاعة جيشه:[2]

غدا بخميس، يُقْسِمُ الغَيْمُ إنَّهُ لأَحْقَلُ مِنْهُ مُكْفَهِرا وأُكْثَفُ
هو الغيم من زرق الاسنة برقه وللطَّبْلِ رَعْدُ في نواحيهِ يَقصِفُ

يظهر لنا في هذه الأبيات تكرار كلمة (الغيم) مرتين، وتكرارها يعود إلى رغبة الشاعر الملحة في التعبير عن قوة الجيش وكثافته وغزارة عدته في المعركة، وها التكرار يحقق نوعاً من التوكيد على عظم هذا الجيش، ومن ناحية أخرى فإنه يعين على تماسك الأبيات، وكأنها بناء مترابط ذو موسيقى جميلة، فالتكرار في الأبيات ورد في نهاية البيت الأول وبداية البيت الثاني.

ويظهر نوع آخر من تكرار اللفظ في شعر ابن زيدون، المتعلق بألفاظ الماء، يسمى (برد العجز على الصدر)[3] وأمثلة هذا التكرار قوله[4]:

فَمِنْ قُضُبٍ تتثنى بريح ومِنْ قُضُبٍ تتثنى بِدَلْ
ومِنْ زَهراتٍ تَنَدَّى بمسكٍ ومِنْ زهراتٍ تَنَدَّى بِطَلْ

فلفظة (تندى) تكررت مرتين في البيت الثاني، حيث تعلقت في الشطر الأول بكلمة (مسك) وكررها في الشطر الثاني متعلقة بكلمة (الطل)، وتلك التقسيمة التي شكلها تكرار الكلمة، جعلت القارىء مُنْشَدًا نحو هذه الأبيات، فالشاعر يتحدث عن زهور مبللة بالمسك وأخرى مبللة بالندى، وهذا يساعد في تماسك الأبيات،ويجعل ترابطها وثيقاً، إذ إن تكرار كلمات تتشابه في حروفها ضَمِنَ للابيات تتابعية جميلة

(1)القيرواني، ابنرشيق: العمدةفيمحاسنالشعروآدابهونقده ، 1\335.

(2)ابنزيدونالديوان – ص 495.

(3)وهوأنتردكلمةفيصدرالبيتويكررهامرةأخرىفيعجزه.

(4)ابنزيدون: الديوان، ص 419.

ترسل نغماً موسيقياً رائعاً، كما أن هذا النوع من التكرار أحال البيت إلى دائرة مغلقة بدايتها هي نهايتها.[1]

وابن زيدون يكرر أبياتاً واشطراً بعينها في قصائد تتشابه بألفاظها وتراكيبها مع تغيرات طفيفة، ومن ذلك قوله في رثاء الامير المعتضد[2]

عاهدَ ذاك اللَّحْدَ عَهْدُ سَحائِبٍ إذا استعبرت في تربة ابتسم الزهر

والشاعر يكرر هذا البيت نفسه في قصيدة أخرى قالها في رثائه أم أبي الوليد بن جَهْوَرْ.[3]

ولعل ظهور التكرار في شعر ابن زيدون على مستوى ألفاظ الماء ساهمت في رفد الدلالة وإيضاحها بطريقة أقوى وأمتع للقارئ، كما شكلت تكرارات هذه الألفاظ إلى بناء النص الشعري بناءً محكماً.[4]

ونلاحظ من خلال دراستنا للتكرار انه سمة بارزة في العشر العربي عامة، فهو يحقق نوعاً من التوكيد، وجذب انتباه السامعين، واضافة الوزن الموسيقي الذي نحن بصدد دراسته .

المبحث الثالث
التنوع البديعي

يستخدم الشاعر البديع سعياً للتواصل إلى أسلوب شعري يهدف إلى الكمال،[5] وتستخدم في البديع وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال

---

(1) الماءفيشعرالبحتريوابنزيدون – ص 153.

(2) الديوان – ص 565.

(3) ابنزيدون: الديوان، 545.

(4) الماءفيشعرالبحتريوابنزيدون – 145.

(5) عناصرالابداعيالفنيفيشعرابنزيدون- د. فوزيخضر – الناشرالكويت 2004 – ص149.

ووضوح الدلالة،[1] وهنالك وجهان لتحسين الكلام : أولهما : يختص باللفظ وثانيهما : يختص بالمعنى.

ـ المقابلة والتضاد:

يتم فيهما الجمع بين الشيء ونقيضه،والتضاد يختص بالجمع بين اللفظ ونقيضه، والمقابلة تختص بالجمع بين المعنى ونقيضه، ويكون التضاد بلفظين من نوع واحد: اسمين[2] أو فعلين[3] أو حرفين[4] والمقابلة: أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم ما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب.[5] وباستخدام هذا النمط الاسلوبي يعطي الشعر بريقا وسلاسة، ويظهر ما فيه من مكامن شعورية تسحر المتلقي وتبرز نوع من المتعة الفنية لدى المستمع. ومن ناحية أخرى أن الشيء ونقيضه حين يمتزجان يظهر كل منها ما في الآخر من جمال ورونق فإن الشعر الاسود للمرأة يظهر بياض وجهها. وجهها الابيض يظهر جمال شعرها الاسود ويزيد في تعميق وقعه في النفوس . ويعتبر ابن زيدون واحدا من الشعراء العرب الذين اكثروا من استخدام المقابلة والتضاد بدرجة عالية من الجودة والبراعة والابداع، والمقابلة لم تكن جزيئة، وإنما كانت المقابلة على مستوى بنية النص ، وقد سبق ابن زيدون عصره في ها، إذ إننا نستطيع في العصر الحديث أن نبني راسة نقدية على ظاهرة واحدة، مثل المقابلة والتضاد تنتظم القصيدة،[6] وخير دليل على ذلك قصيدته النونية، ونشير هنا إلى بعض ابياتها التي وردت فيها المقابلة والتضاد.

حيث يقول:

أضحىالتنائيبديلاًمنتدانينا ونابعنطيبلقياناتجافينا

أنالزمانالذيمازاليضحكنا أنسابقربهمُقدعادييبكينا

فانحلماكانمعقودًابأنفسنا وانبتَّماكانموصولاًبأيدينا

وقدنكونومايخشىتفرقنا فاليومنحنومايُرجىتلاقينا

---

(1) الإيضاحفيعلومالبلاغة – ص255.

(2) مثالذلكقولهتعالى (وتحسبهمأيقاظاوهمرقود) – سورةالكهف – الآية 18.

(3) مثالذلكقوأبيصخرالهذلي: إماوالذيأبكىواضحي، والذيأماتواحيا، والذيأمرهالأمر

(4) مثالذلكقولهتعالى (لهاماكسبت، وعليهامااكتسبت) سورةالبقرة – الآية 286.

(5) الإيضاحفيعلومالبلاغة – 388.

(6) عناصرالابداعيالفنيفيشعرابنزيدون- ص 150

بنتموبنا ..فماابتلتجوانحنا ولاجفَّتمآقينا شوقًاإليكم

فغدت حالتلفقْدكمُأيامنا وكانتبكمبيضًالياليناسودًا

تحفلالقصيدةبكثيرمن المقابلة والتضاد، ونلاحظ في الأبيات السابقة انابن زيدونقداستخدمهذهالخصيصةالأسلوبيةفيقوله:

١ – التنائي تدانينا

٢ - طيبلقيانا تجافينا

٣ – يضحكنا يبكينا

٤ – فانحلت معقودا

٥ - وانبت موصولا

٦ - ومايخشى ومايرجى

٧ – تفرقناتلاقينا

٨ - ابتلت جفت

٩ - أيامنا لياليناً

١٠ – فغدتوكانت

١١ – سودًابيضًا

ادت كثرة استخدام المقابلة والتضاد في هذه القصيدة إلى تعميق المعاني التي توضح المفارقة بين حالتين: ماض وحاضر، وبين شخصين: ناء وقريب، وبين موقفين: هاجر وراغب في الوصال، وقدأعطىهذاالأسلوبللقصيدةقدرةعلىاقتحامالقلوبومتعةالفكر.

ونجدالشاعريستخدم قابلةوالتضادأيضًافيكثيرمنقصائدهالأخربكقوله[1]

إبائي في وجودكم الذليلُ وحدي في رجائكم الكليلُ

نجد الشاعر قابل بين الاباء والذليل، وبين الحد والكليل:

(1)الديوان،ص 332.

ويقول في قصيدة له:[1]

يمانية تدنو،وينأى مزارها فسيان منها في الهوى القرب والبعدُ

ويقول في قصيدة أخرى: [2]

وكم أستقمتِ – من قلب صحيح بسقم جفونك المرضى الصحاح

متى أخفِ الغرام يصفه جسمي بألسنة الهوى الخرّس الفصاح

ويقول في قصيدة أخرى : [3]

جحيم لعاصيه يشب وقوده وجنة عدنٍ للمطيعين تزلفُ

ويقول أيضاً:[4]

يقصّر قربك ليلي الطويلا ويشفي وصالك قلبي العليلا

نلاحظ في الأبيات السابقة – أيضا – أن ابن زيدون استخدم المقابلة والتضاد في قوله:

تدنوينأى

القرب البعد

أسقمتصحيح

رضى الصحاح

أخف يصفه

الخرس الفصاح

جحيم جنةعدن

لعاصيه للمطيع

---

(1)الديوان،. ص 351 .

(2)الديوان – ص 429.

(3)الديوان – ص 489.

(4)الديوان – ص 512.

يقصر الطويلا

يشفي العليلا

نلاحظ في بعض هذه الأبيات من أنواع المقابلة والتضاد ما يكون خفياً بعض الخفاء[1] فلا توجد مطابقة تامة في الألفاظ، وإنما تعتمد على الطباق في المعاني، مثال ذلك قوله: (أسقمت - الصحيح)، فهي تسببت في السقم للجسد الصحيح المعافي. والمقابلة التامة تأتي بين أستقمت وأصحت، أو السقيم والصحيح، لكنه ججاء بمقابلة خفية بعض الشيء بين أسقمت والصحيح، ونفس الأمر بين (أخف - يصفه)، فإن أخف يقابلها أظهر، ووقعت المقابلة لان الوصف نوع من البيان والاظهار، وكذلك وقع التضاد الخفي بعض الشيء بين يقصر والطويلا، وبين يشفي والعليلا.

[1] الإيضاح في علوم البلاغة – ص 385.

- الأضداد:

أسماء الأضداد من الظواهر اللغوية التي تمتاز بها اللغة العربية ويقصد بالأضداد تلك الكلمات التي تؤدي معنيين متضادين بلفظ واحد[1]مثال ذلك قول ابن زيدون في إحدى قصائده:[2]

مقاصر مُلك اشرقت جنباتها فخلنا العشاء الجون أثناءها صبحا

والجون هو الأسود والأبيض،[3] فهو من أسماء الأضداد، ويقول الشاعر أن القصور الملكية الباذخة قد أضاءت رحابها وأشرقت إرجاؤها، فأحالت الليل المظلم إلى الصباح وضاء، والمراد بالجون – في هذا البيت – السواد .

واستخدم الشاعر أسماء الأضداد أيضا في قوله :

يختال من سر الاشاهب وسطه بيض – كمرهفة السيوف – جعاد[4]

استخدم الشاعر كلمة (جعاد) جمع (جعد)، وهو الكريم أو البخيل،[5]والمقصود هنا الكريم، إذ يقول الشاعر: يختال في تلك القصور رجال من سلالة الأشاهب المناذرة، وهم مثلهم مشهورون بالوضاءة والجمال مع الشجاعة والكرم، كأنهم سيوف مرهفة المضاء،والاشاهب هم المنذر، سموا بذلك لجمالهم. والمعنى العام في البيت يدل على أن الجعاد بمعنى الكرماء.

ويقول ابن زيدون في قصيدة أخرى:[6]

متى تسدِ نُعمى – قل انعام مثلها يُقل جللُ إذا حتى إذا قيل ابدعا

استخدم الشاعر هنا من أسماء الأضداد كلمة (جلل)،والجلل هو الشيء العظيم أو الصغير الهين،[1]والمعنى العام للبيت انه إذا أسدى أبو الوليد بن جهور معروفا

---

[1]الكلمة : دارسةلغويةومعجميةص 182.

[2]الديوان – ص 160 .

[3]الجون: الاسوداليحمومي،وقالابنسيدة : الجونالاسودالمشربحمره .. والجونالابيض : (لسانالعرب- ج1- ص732).

[4]الديوان – ص 456.

[5]يقالالكريممنالرجال: جعد،فأماإذاقيلفلانجعداليدينأوجعدالاناملفهوالبخيلوربمالميذكروامعهاليد: (لسانالعرب- ج1 – ص632).

[6]الديوان – ص 557 .

عظيما يقل نظيره اشاد به الشعراء، ووصفوا احسانه بأنه بلغ الغاية، حتى إذا فرغوا من تدبيج وصفهم ومدائحهم فاجأهم باحسان آخر اعظم من الاحسان الأول وابدع منه اثر، وبهذا تكون (جلل) في هذا البيت بمعنى العظيم.

ويدل استخدام ابن زيدون أسماء الأضداد على تمكن لغوي وبراعة في الاستفادة من امكانيات اللغة مما فتح لشعره مساحات ثرية من الإبداع.

- المتواليات:

أ) توالي الافعال:

يعد توالي الافعال من السمات اللغوية التي تمتاز بها شعر ابن زيدون وتميزه عن غيره من الشعراء، ويحمل توالي الافعال دلالات تشير إلى فاعلية الشاعر وحركته المتلاحقة، ونشاطه المتدفق، فهو لا يفصل بين فعل وفعل حتى بحرف واحد من حروف العطف. ويشير تواليها أيضا إلى التعجيل في الوصول إلى النتائج، من هنا يمكن أن يكون استخدام الشاعر اللغة – بطريقة معينة – سبيلا إلى التعرف على سماته الشخصية من خلال سمات لغوية تشتمل عليها قصائده.[2]

وقد استخدم ابن زيدون توالي الافعال بطريقة، جعل البيت كله افعلاً، مثال ذلك قوله:[3]

ته احتملّ، واستطلّ اصبر، وعزّ أهنْ وول اقبلْ، وقلُ اسمعْ، ومرْ أطِعِ

نلاحظ أن البيت يتكون من ستة أجزاء في كل جزء فعل أمر وجواب أمر لا يفصلهما فاصل.

ويقول في موضع آخر:[4]

أجِرْ أعدِ أمِنْ أحسنِ ابدأْ عد اكْف حُطْتحفً ابسِطِ استأنفْ صُنِ اصطنع أعلِ

- أشكال التّوازي:

---

[1] الجلل: الشيء العظيم والصغير الهين، وهو من الاضداد في كلام العرب . ويقال للكبير والصغير: جلل: (لسان العرب – ج1 – ص663).

[2] عناصر الابداع الفني عند ابن زيدون – ص 155.

[3] الديوان – ص 170.

[4] الديوان – ص 271.

ركّزت لسانيات النّص بشكل رئيسي على ظاهرة الجمل المتوازيـة باعتبـارها إحدى وسائل الربط النّحوي الشكلي الهامّة، ذلك أنّها تحقّـق للنّص ترابط شكليا على المستويين : الأفقي (مستوى بناء البيت الواحد) والعمودي (مستوى بناء لقصيدة).

كما يتميز الشّعري بوجود روابط أخرى تحقّق للنّص الشّعري درجة عالية من التماسك النّصي، وذلك من خلال: الوزن والقافية، حيث إنّ اِتّفاق الوزن والقـافية في النّص يحقّق ترابطا شكليا على المستوى العمودي.

كذلك اِهتمّت بمواضيع الجمل المتوازية والمعاني المتوازية والمعاني المتقابلة، و هذا يدلّ على عدم اِقتصارهم على مستوى البنية فقط، نلاحظ في شعر ابن زيدون نوعان من التّوازي هما: التّـوازي التّام أو المؤتلف والتّـوازي الجزئي أو المختلف، وكلّ نوع من هذين النّوعين يقع في مستويـين هما: المستوى الأفقي (مستوى بناء البيت الواحد) ، والمستوى العمودي (مستوى بنـاء القصيدة).

- التّـوازي الأفقي:

وهو نوعان مؤتلف أو تام، ومختلف أو جزئي.

أ) التّـوازي الأفقي المؤتلف :

أو كما يُسمّى التّـوازي الأفقي التام : و يقصد به التطابق التـام في كلّ عناصر البناءالنّحوي للجمل المتـوازية علي مستوى بناء البيت الواحد ، ويكون ذلك بالتطابق التامبين كلّ شطرين يكوّنان بيتـا شعريا واحدا ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة كما تشاء (من البسط)

أتلفتني كلّما، أبليتني أسفا قطّعتني شغفا، أورثتني عللا [1]

نلاحظ أنّ البيت مقسّم إلى أجزاء متساوية و مرصّعة حيث جاءت على وزن واحد (مستفعلن فعلن)،كما أنّ الكلمات الأخيرة من كل جزء من البيت جاءت على وزن واحد ، كلفا تُوازن أسفا تُـوازن شغفا تُوازن عللا عروضيا و صرفيا، وكلّ كلمة تماثل الأخرى في الحرف الأخير وهذا إن دلّ إنّما يدلّ على بنـاء وحدة البيت و تماسكه و ترابطه.

الكلمة زنتها رتبتها الكلمة الرتبة زنتها

أتلفتني مستفعلن الأولى كلفا الثانية فعلن

(1) محمدمفتاح :التشابهوالاختلاف + نحومنهجيةشموليةالمركزالثقافيالعربي،لبنان،المغرب،ط1، 1996م،ص100

أبليتني مستفعلن الثالثة أسفا الرابعة فعلن

قطعتني مستفعلن الخامسة شغفا السادسة فعلن

أورثتني مستفعلن السابعة عللا الثامنة فعلن

و قول الشاعر أيضا في قصيدة حظ قليل (من الوافر) مادحا ابن جهور وذاكرا جوارا لم يدعه:

وماء العيش ، بينهم ، قضيض و ظلّ الأمن فوقهم ، ظليل [1]

نلاحظ في هذا البيت تقابل تام بين ألفاظ الصدر وألفاظ العجز في الوزنماء العيش يقابل ظل الأمن، بينهم يقابل فوقهم، قضيض يقابل ظليل، حيث هذا الضرب حقّق التّوازي والتناسب والتواري وهي سمات تحقّق التماسك النّصي والإنسجام الصوتي، وقول الشاعر أيضا في مقطوعة أنا راض (من الرمل):

يا فنيت المسك، يا شمس الضحى يا قضيب البان ، يا ريم الغلا[2]

في هذا البيت تكرار الوسيط العلائقي المفيد للتنغيم النّداء بصورة متساوية مرّتين في الصدر ومرّتين في العجز، ممّا خلق ترابط البيت وتماسكه، وهذا التّوازي النّحوي بدوره خلق اِنسجام إيقاعيا يغمر القلب ويهزّ النفس ويطرب الفهم ، ويتمثل اِعتدال الأجزاء فيما يلي:

يافتيت المسك // يا قضيب البان

يا شمس الضحى // يا ريم الفلا

ومن قوله أيضا في قصيدة دواء الدنيا (من مجرود الكامل) مهنئا المعتقدوقد شرب الدواء:

أحمدت عاقبة الدّواء ونلت عافية الشفاء[3]

برز التّوازي الأفقي المؤتلف بين المفعول به زائد المضاف إليه و تمثّل ذلك في:

عاقبة الدواء // عافية الشفاء

---

(1) ديوانابنزيدون،ص /245

(2) المصدر نفسه،ص 23/1

(3)ديوانابنزيدون،ص 228/5

ـ التّـوازي الأفقي المختلف:

أو كما يسمى التّوازي الأفقي الجزئي ، و يقصد به التطـابق التام في كلّ عناصر البناء النّحوي للجمل المتـوازية تـوازيا أفقـيا عدا عنصر أو عنصرين من عناصر البناء، ويكون ذلك بالحذف و الزيادة ، أو الإستبدال ، بين الشطرين المكوّنين للبيت الشّعري، و من ذلك قول الشاعر في قصـيدة أنا سيفك الصدئ (من الكامل) مادحا أبا الحـزم بن جهور :

ملأ النـواظر صامتا و لربّما ملأ المسـامع سائلا و مجيبا [1]

الملاحظ في هذا البيت تـوازي بين الجملتين جـزئيا ، حيث يكمن الاختلاف في الشطـر الأوّل في اللّفظة " و لربما " ، و يقـول أيضا في قصـيدة بحر الجود في يوم العطايا (من الوافر) مـادحا المعتقد بالله بن عبّـاد:

أفرس للمنـابر والذاكـي وأبهى للبـرود وفي السّلاح [2]

(1) المصدرنفسه،ص 47/8

(2) المصدرنفسه،ص 65/1

الملاحظ أنّ الاختلاف في هذا البيت بـزيادة حرف الجر "في"، و يقول أيضا مقطـوعة لو كان (من المجتث):

يا قـاطعا حبـل ودّي وواصلا حبـل صدي [1]

نلاحظ أنّ الاختلاف بين الجملتين المتوازيتين تـوازيا جزئيا تمثّل في الحذف الضمني لأداة النّداء " ياء " في الشطر الثـاني.

إنّ الزيادة أو الحذف هي خاصّية من خواص لسانيات النّص و تفيد إمّا التوكيد أو الإحالة فتخلق تماسكا و اِنسجاما في النّص ، و يقول الشاعر أيضا في قصيدة سلام الوداع (من التقارب):

يحيـل عـذوبة ذاك اللّمى ويشفي من السّقم تلك المقل[2]إنّ الاختلاف الجلي بين الجملتين المتوازيتين تـوازيا جزئيا في الإفراد، والمرّكب بـين المفعـول به المفرد"عذوبة "والمفعـول به الشبه جملة "من السقم."
ومن قوله أيضا قصيدة أيّها الظافر (من الرمل) يهنئه بالقدوم من السـفر:

قل لساقينا يجزأ كـؤسه ولشاديـنا يصل قطع الـوتر[3]

تـوازن الجملتان جزئيا بحيث جاء المضاف إليه ضميرا " الهاء " في الصدر واِسما ظاهرا " الوتر " في العجز، إنّ هذا التّـوازي سواءا أكان إفـرادي أو مركّبا فإنّـهيخلق تماسكا وترابطا في النّص الشّعري ، و تـوازنا وتعادلا لـغويا و دلاليا.

- التّـوازي العمودي:

وهو نوعـان : مؤتلف أو تـام ، و مختلف أو جزئـي.

أ) التّـوازي العمودي المؤتلف:

أو كما كان يُسمى التّـوازي العمودي التام ويقصد به التطابق التام في كلّ عناصر البناء النّحوي للجمل المتوازية على المستوى الرأسي، مستوى بناء القصيدة، ويكون ذلك بالتطابق التام بين كلّ بنيتين متتاليتين، أو بين كلّ مجموعة أبيات متتالية وهو مـايحقّق للنّص تـرابطا بنائيا رأسيا، و من قول الشاعر في قصـيدة أشارح معنى المجد مادحا الـوزير محمد بن جهور ويعـاتبه مترضيا:

---

(1) ديوانابنزيدون،ص 73/1.

(2) المصدرنفسه،ص 223/6.

(3) المصدرنفسه،ص 124/7.

[من الطويل]

كأنّ الشرّ يا راية مشرع لها جبان يريد الطعن، ثمّ يهاب[1]

كأنّ سهيلا، في رباوة أفقه مسيم نجوم، حان منه إيّاب[2]

كأنّ السها فإنّي الحشاشة، شفه ضني، فخفات مرة و مثاب[3]

كأنّ الصباح اِستقيس الشمس نارها فجاء له، بين مشتريه شهاب[4]

كأنّ إيّاه الشمس بشر بن جهور إذا بذل الأموال، وهي رغاب[5]

نلاحظ أنّ الجمل متوازية عموديا من طريق النّاسخ " كأنّ " ممّا حقّق للنّص ترابطا بنائيا عموديا، ومن قوله كذلك في قصيدة البغي يصرع (من مجزؤ الوافر) مدعياأبي عبد الله بن القلاس البطليوس:

إذا الدّنيا متى تفند أبي سرورها ينبع [6]

(1) ديوانابنزيدون،ص 37/8
(2) المصدرنفسه،ص 37/9
(3) ديوانابنزيدون،ص 38/1
(4) المصدرنفسه،ص 38/2
(5) المصدرنفسه،ص 38/3
(6) المصدر نفسه،ص 179/2.

وإذا للخـط إقبـال وإذ في العيش مستمتع [1]
وإذ أوتـارنا تهفـو وإذ أقداحنا تتـرع [2]

فهذه الجمل متوازية عموديا من طريق الوسيط العلائقي الّذي يتمثّل في أداة الشّرط "إذ" ممّا جعل الأبيات متماسكة ومترابطة عموديا، ويقـول أيضا في قصيدة سلام الوداع: [من المتقارب]

ألم ألزم الصبر كما أخف ألم أكثر الهجر كي لا أمل[3]
ألم أرض منك بغير الرّضـى وأبدي السرور بما لم أنل[4]
ألم أغتفر موبقات الذنوب عمدا أتـيت بها أم زلل[5]

تحقّق التّـوازي العمـودي في هذه الأبـيات من طريق التنغـيم المتمثّل في أداة الإستفهام " ألم " ممّا جعل النّص متماسكا ومنسجما، و يقـول الشاعر في قصيدة ساحات وأروقة الغلال من مادحا المعتمد: [الوافر]

إلى الشنن العزائم، إن أثيرت حفيظته، إلى اللّدن الخلال[6]
إلى الوضاح آثار المساعي إلى النفـاح أخبار المعـالي[7]
إلى ملك، هو المعنى المتجلي به الأشكال من لفظ الكمال[8]

حقّق حرف الجر" إلى " توازي عمـودي بين فضلات الجمل ممّا حقّق تمـاسكا بنـائيا عموديا في النّص، و يقول الشاعر أيضا مقطوعة قوته غير نصوح: [من البسيط]

أذكرتني سالف العيش، الذي طابا يليت غائب ذاك العهد قد آبا[9]
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
إذ نحن في روضة، للوصل، نعمها من السرور، غمام، فوقها صابا[10]

---

(1)ديوانابنزيدون،ص 179/3.
(2) المصدرنفسه،ص 179/4.
(3) المصدرنفسه،ص 222/1.
(4) المصدرنفسه،ص 222/2.
(5) المصدرنفسه،ص 222/3.
(6) المصدرنفسه،ص 255/2.
(7) المصدر نفسه،ص 255/3.
(8) المصدر نفسه،ص 255/5
(9)ديوانابنزيدون،ص 34/1
(10) المصدرنفسه،ص 34/2

مفاعلن فعلن مفاعلن فعلن مفاعلن فعلن مفاعلن فعلن
إنّي لأعجب من شوق يطاولني فكلّما قيل فيه : قد قضى، تابا[1]
فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن
كم نظرة لك في عيني علمت بها يوم الزيارة أنّ القلب قد ذابا[2]
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
قلب يطيل مقاماتي لطاعتكم فإن أكلّفه عنكم سلوة يابي[3]
فاعلن فعلن مستفعلن فعلن فاعلن فعلن مستفعلن فعلن
ما توبتي بنصوح، من محبتكم لا عذب الله ، إلا عاشقا تابا[4]
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

نلاحظ في هذه الأبيات وحدة منتظمة تمثّلت في قراءة صوفية اِمتازت بتكرار التفعيلة الأخيرة "فعلن"من كل بيت على نظام إيقاعي عمودي خلق تماسكا و اِنسجاما للنّص ممّا أكسبه شعرية تطريزية.

(1) المصدرنفسه،ص 34/3

(2) المصدرنفسه،ص 34/4

(3) المصدرنفسه،ص 34/5

(4) المصدر نفسه،ص 34/6

- التّوازي العمودي المختلف :

أو كما يسمّى التّوازي العمودي الجزئي، ويقصد به التطابق التّام في كلّ عناصر البناء النّحوي للجمل المتوازية توازيا عموديا، عدا عنصر الزيادة بين كلّ بيتين أو مجموعة أبيات، و ممّا جاء في شعر ابن زيدون قوله في قصيدة أضحى الثنائيسائلا ولاّدة بنت المستكفي أن تدوم على عهده و يتحسّر على أيّامها الماضية . [من البسيط]

ياروضة طالما أجنت لواحظنا وردا،خلاء الصّبا غصنا ونسرينا[1]
ويا حياة تمليتا ، بزهرتها منى ضروسا ، لذات أفانينا[2]
ويا نعيما خطرنا، من غضراته في وشي نعمى، سحبنا ذيله حينا[3]

نلاحظ أنّ الاختلاف بين هذه الأبيات المتوازية عموديا تتمثل في الوسيط العلائقي حرف العطف "الواو " الّذي خلف تماسكا و ترابطا بين الجمل، ويقول أيضا في قصيدة معنى الأماني (من الوسيط) مادحا ابن الحزم بن جهور:

لا لهو أيامه الخالي مرتجع ولا نعيم لياليه بمنتظر [4]
إذ لا التحية إيماء مخالسة ولا الزيارة إلمام على خطر[5]

زيادة أداة الشّرط الّذي يعتبر من أهمّ الوسائط العلائقية في بناء النّص، حقّق درجة عالية التماسك و الترابط.لقد حفل شعر ابن زيدون، بمختلف أنماط وأشكال التّوازي، الّذي خلق زخارف جمالية إيقاعية و دلاليا في عملية إنتاج الخطاب الشّعري.

الفصل الرابع

(1)ديوانابنزيدون،ص 301/31
(2) المصدرنفسه،ص 301/4
(3) المصدرنفسه،ص 301/5
(4) ديوانابنزيدون،ص 107/4
(5) المصدرنفسه،ص 107/5

علاقة العاطفة بالإيقاع

الفصل الرابع
علاقة العاطفة بالإيقاع

يعد ضبط مصطلح الشعر وتحديد مفهومه من أهم القضايا النقدية، حيث نال اهتماما كبيرا من قبل النقاد قديما وحديثا، ومن بين هؤلاء ابن رشيق الذي يرى أن عملية إبداع الشعر: ((تقوم بعد النية على أربعة أشياء وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية))[1] ومن الملاحظ انه يتفق مع سابقيه من النقاد في تحديد ماهية الشعر من حيث الشكل (كلام موزون ومقفى) مثلما ورد عند قدامة بن عفر، ومن المعروف أن الوزن والقافية هما عنصران محوريان لازمان في تعريف الشعر، لأنهما من تمام الموسيقى التي هي من أهم مكونات الإيحاء والإلهام في الشعر العربي، فالألفاظ عند ابن رشيق ترد مختارة مستطرفة ومبتدعة، أما المعاني فتكون بكرا لم يسبق إليها، وتكن مولدة وجميلة وتهز النفوس، وهنا يأتي دور الخيال والعاطفة، فالخيال يبدع البيانية ويقرب المعاني وهذا يعني انه لا ينظر فقط إلى الجانب الشكلي من الشعر.

وأورد في الحد الفني للشعر قوله: ((والفلسفة وجر الأخبار باب آخر غير الشعر: فان وقع فيه شيء منهما فبقدر، ولا يجب أن يجعلا نصب العين فيكونا متكأ واستراحة وإنما الشعر ما اطرب، وهزَ النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له بني عليه، لاما سواه))[2]، انه يرى أن الغاية من قول الشعر هي الوظيفة التي يقوى بها لارتباطها بجمالية التلقي. وهو هنا ينظر إلى المقارنة التي وضعها ارسطو في كتابه فن الشعر بين الشعر وبين الفلسفة والتاريخ، حيث جعل اقرب إلى الفلسفة منه إلى التاريخ إذ يرى أن: ((الشعر بالاحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي))[3]، لكنه يربط الشعر بالجانب النفسي والأثر الذي يحدثه ليجعل منه جوهر الشعر، وذلك من خلال وظيفة التطهير النفسي، غير أن ابن رشيق يؤكد على طبيعة الشعر البنائية لذلك نراه يعلل في موضع آخر في شأن تسمية الشاعر بهذا الاسم فيقول ((إنما سمي الشاعر شاعرا، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر قدرة على توليد معنى ولا اختراعه أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما اجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما اطاله سواه من

---

[1])ابنرشيقأبيعليالحسنالقيرواني: العمدةفيمحاسنالشعروادابهونقده، 1،تحقيق: صلاحالدينالهوريوأ. هدىعودة،داروم كتبةالهلال،ط1،بيروت، 1996،ص209.

[2]ابنرشيق: العمدة،ج1،ص223.

(3)أرسطوطاليس: فنالشعر، ترجمة: عبدالرحمنبدوي، دارالثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص26.

الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم الاّ فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير))[1]. وان رأي ابن رشيق هذا في الشاعر قريب جدا مما ذهب إليه جون كوين j.Cohen إذ يقر أن الشاعر لا يعد: ((شاعرا لأنه فكر أو حس ولكن لأنه عبّر، وهو ليس مبدع أفكار، بل مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة))[2].

وقد فسرها عبدالقادر هني بقوله: ((وقد كان هذا المفهوم الجزئي للإبداع مرتبطا غالبا بابداع المعاني، وها ما تجسده خصوصا قضية السرقات التي اتجه فيها النقاد إلى البحث عن المعاني المشتركة بين الناس وعن المعاني المخترعة))[3].

أن ابن رشيق الناقد والشاعر لم يقف في مفهومه للشعر عند حدود ضيقة مكتفيا بالشكل وحده دون المضمون، بل حدّد الشعر بوعي وثقافة، وعمق في الفهم وأصالة، لأنه يرى في الشعر فناً وابداعا، يستحيل فيه فصل الشكل عن المضمون، إذ تتضافر عناصره بمقوماتها لتصنع كيان الشعر، أن العناصر والمقومات كل متكامل لا يتجزأ، فهو لا يقوم إلا بها مجتمعة، ولا يستطيع أن يؤدي بعضها وظيفة الشعرية بمعزل عن وظيفته النفسية فقد حدد عناصر الشعر وأجزاءه بالوزن والقافية والمعنى واللفظ، وهذا هو التحديد العلمي والعروضي للشعر. كذلك حدد معالم مضمونه الفني وأبعادها بتلك الخصائص الذاتية والمطالب الفنية، وذلك ما قرره بعبارته في حد الفني المتضمن التعريف بطيعة الشعر والشاعر، ومهمة كل منهما في المعطيات الفنية والشعورية، ولذلك يرى ابن خلدون أن ابن رشيق وان اتفق مع القدامى في تحديد ماهية الشعر من حيث الشكل فإنه كان ابعد نظرة واكثر تعمقا وفهما لمدلول الألفاظ والمعاني وطبيعة العلاقة بينهما، ويضيف: أن ابن رشيق قد مكن بما يملكه من بعد في النظرة، ومن علم وفقه وحس فني أن يجمع بين عنصري الشكل والمضمون في حدة للشعر، فعنصر الشكل هو المتمثل في الموسيقى، وعنصر المضمون هو المتمثل في المعاني والأخيلة والعواطف .... ويواصل حديثه مؤكدا سبقالنقاد ابن رشيق في ذلك استناداً إلى قوله أن الشعر هو موسيقى وخيال وعاطفة[4]

---

(1)ابنرشيق: العمدة، ج1، ص 204.

(2)جونكوين: النظريةالشعرية، بناءلغةالشعر، ترجمة: احمددرويش، دارغريبللنشر، دط، القاهرة، 2000، ص64.

(3)عدبالقادرهني : نظريةالابداعفيالنقدالعربيالقديم، ديوانالمطبوعاتالجامعية، دط، الجزائر ، 1999، ص15.

(4)ينظر: بشيرخلدون: الحركةالنقديةعلىأيامابنرشيقالمسيلي، الشركةالوطنيةللنشروالتوزيع، دط، الجزائر، 1981، ص134.

ويرى فرويد أن الغريزة الجنسية في المسؤول الأول عن كل ما يصدر عن الإنسان من نشاط أو تصرف؛ أما ادلر فيرى أن غزيرة حب السيطرة هي أساس تصرفات الإنسان ويجمع يونج بين النظرتين، وإذا حللنا عاطفة الحب عند ابن زيدون وجدناها ترتكز على جميع الغرائز البشرية في المكائن الإنساني، وبخاصة الغريزة الجنسية وغريزة حب السيطرة، وبهذا كانت عاطفته عميقة قوية جبارة امتدت جذورها في أعماق نفسه، وتفرعت اغصانها فاتت اطيب الثمرات؛ والحب يزداد قوة وعنفاً إذا حالت الحوائل بين المحبين؛ وفي ها يقول هكسليHuxley ((حيثما وجدت القيود وضيقت على المحب وجد الحب الحقيقي لأنه قائم على الحرمان، وحيثما كان الوصل خفت حدة الحب)). وقد ذاق ابن زيدون مرارة الحرمان فرجع في تغريد اشجى الالحان : [من البسيط]

ابديت لي من افانين القلى عبرا ارسلتني في أحاديث الهوى مثلاً

لم تبق جارحة بالهجر من جسدي إلا خلعت عليها بالضني حللاً

فليغن كفك اني بعض من ملكتْ وليكف طرفك اني بعض من فتلا

ولتقض ما شئت من هجر ومن صلة لا أقض ما عشت سلوانا ولا مللا

أن كان لي أمل إلا رضاك فلا بلغت يا املي من دهري الاملا

وان عاطفة الشاعر كانت تتسع وتسمو فتمتد إلى أصدقائه فيناجيهم مناجاة اقرب إلى الغزل منها إلى المطارحات، ويحن إلى مراتع لهوه ومرابع صباه فيهتف بها كما يهتف المحب بما يثور في أعماقه من صبابات:[من الطويل]

معاهدُ لهو لم تزل في ظلالها تدار علينا للمجون مدام

فإن بان مني عهدها فبلوعةٍ يشب لها بين الضلوع ضرامُ

تذكرت ايامي بها فتبادرتْ دموع كما خان الفريد نظامُ

وصحبة قوم كالمصابيح كلهم إذا هز للخطب الملم حسام

إذا طاف بالراح المدير عليهم أطاف به بيض الوجوه كرام

محل غنينا بالتصابي خلاله فأسعدنا، والحادثات نيام

فما لحقتْ تلك الليالي ملامةُ ولا ذم من ذاك الحبيب ذمامُ

وامتزجت العاطفة عنده بالخيال. من الخيال ما يكون عاما منبسطاً الحياة جميعها، ويظهر في صورة مركبة بالأضواء والألوان والطلال، وتصور المظاهر الخارجية كما تنفذ إلى البواطن الخفية والأعماق المستقرة في والأغوار، وقد برع شعراء الإغريق في هذا النوع بما أبدعوه من ملاحم ومسرحيات تدور حول الآلهة والأبطال، أما الشعر الغنائي في يتسع لإبراز هذا الخيال المركب، ولهذا كان الأدب العربي فقيراً فيه، ولا نكاد نجد منه إلا ظلالا في الأدب الشعبي مثل ملاحم عنترة وبني هلال وسيف بن ذي يزن وألف ليلة وليلة، ولكنهما لم تظفر بالتفات الباحثين إلا بقدر يسير. أما الأدب العربي فإننا نجد فيه أمثلة الخيال ألابتكاري ويقوم على اختراع صور طريفة تستمد عناصرها من التجارب السابقة والمشاهد المختزنة والمعارف الشاملة بعد تهذيبها بالإضافة والحذف والتلوين.

كما نجد فيه أمثلة للخيال التأليفي، ويقوم على استدعاء صور حقيقة واقعية ثم الربط بينهما بعد تنظيمها وتنسيقها ويشبه عملية التلوين في التصوير.[1]

وهناك نوع ثالث من الخيال يسمى الخيال التفسيري، وهو لا يعني بتكوين صور جديدة كالابتكاري، ولا بالتنسيق أو التنظيم كالتأليفي، وإنما هو تعليلي يدرك الجمال ويحاول أن يفسره بالإشارة إلى مواضع الفتنة فيه والجمال، ونستطيع أن نجد عند شاعرنا أنماطا من هذه الأخيلة على اختلاف في النسب والإبداع:

ـ فمن أمثلة خياله ألابتكاري قوله: [من البسيط]

كأننا لم نبتْ والوصلُ – ثالثُنا والسعدُ قد غضَّ من أجفانِ واشينا

سِرّانِ في خاطر الظلماءِ يكتُمنا حتىّ يكادَ بسانُ الصبح يُفشِينَا

فقد جعل من الوصل كائناً عاقلا يسعى في ضمهما كما جعل من السعد حارسا أميناً يطمس أبصار الوشاة وصور للظلماء ضميراً يكنهما في أعماق أسراره؛ وللصباح لساناً ثرثاراً يفضح الأسرار.

ـ ومن أمثلة خياله التأليفي قوله في مناجاة قرطبة: [من الطويل]

نهارُكِ وَضّاح، وليلُكِ ضَبحانُ وتربُكِ مصبوحُ، وغصنُك نشوانُ

وأرضُكِ تُسكىَ حين جوُّكِ عُريان وريّاكِ رَوحُ للنفوسِ وريحان

وَحَسْبُ الأماني ظِلُّكِ المُتَفَيَّأُ

---

[1] ديوانابنزيدونورسائله – ص99.

فقد جمع صوراً متقابلة ألفها خير تأليف، ونسقها إبداع تنسيق .

1- ومن أمثلة خياله التفسيري

قوله في تعليل نكبته بالسجن على الرغم ما يتسم به من عظمة ونبوغ محاولا تبريرها بما يقع في الحياة من أحداث .

وما كنتُ إلا الصارمَ العْضبَ في جَفْن

أو الليث في غاب أو الصقر في وكْسنِ

على أن اقوى ما يمتاز به شاعرنا هو الخيال التأليفي فنراه يؤلف في براعة عجيبة بين الصور الحسية والخواطر المعنوية مثل قوله:

لهُ خلُقُ عذبُ وخَلْقُ مُحَسَّنُ وَظَرْفُ كَعْرفِ الطيبِ أو نشوة الخمر

يعلَّل نَفْسي مِنْ حديث تَلَذّهُ كمثلِ المنىُ والوصْلِ في عُقُبِ الهَجْر

كثيرا ما يستدعي صور الأزهار والماء والانداء والألحان والمدام، ثم يؤلف بينهما في نسق عجيب.

نحن من نَعمائكمْ في زهرة جدَّدتْ عهد الربيع المقْتَبَلْ

زهرتْ أخلاقكم فابتسمت كابتسام الورد عن لؤلؤ طَلَ

وهو ماهر في تنسيق الصور المتقابلة، استمع إلى موزنته بين مظاهر الطبيعة الرائعة ومفاتن الغيد الساحرة: [من المتقارب]

بَدَتْ في لِدَات كزُهْرِ النجومِ حسانِ التحلي مِلاِح العَطَلْ

مشَيْنَ بُهادِينَ زَهْرَ الرُّبىَ بيانع روضِ الصَّبا المقتَبَلْ

فمن قُضُبٍ تتَثَنيَّ بريحٍ ومن قُضبٍ تتثنىّ بِدَلْ

ومن زهرات تُنَدَّى بمْسكِ ومن زهرات تُنَدَّى بِطَلْ

وكثيراً ما يعمد خياله إلى تجسيم الصور سواء كانت حسية أم معنوية:

لبِسْنا لديه الأمنَ تَنْدَى ظِلالهُ وزهرةَ عيْشٍ مثلمَا أينع الزَّهرُ

وعادتْ لنا عاداتُ دُنيا، كأنما بها وَسَنُ أوهزّ أعطافها سكرُ

وطالما جسم له الوهم ما يشتهي من آمال:

يدنو بوصلكِ حين شّط مَزارهُ وهْمُ اكادُبه أقَبّلُ فاكِ

وحينما يقاسي مرارة الهجر يهرع إلى خياله الخَصب فيستدعي به طيف حبيبته فينعم بوصاله على بعد الديار:

إلْفُ الَذُّ غرورَ الوصلِ يصفح لي عنه، ويقنعني التعْليلُ بالخُدَعِ

تجلو المُنى شخصه لي وهو محتجبُ عنَّي فما شئتَ من مرأى وَمُسْتَمَعِ

ونلمح في خضم هذه الصور من العاطفة والخيال سر ازدهارها وبريقها الذي يطبع في مسامع المتلقي وسر نجاحه هو الجانب الموسيقي لهذه الصور.

ويرى كولردج أن الوزن ينشأ من توازن في العقل ناشئ عن الانفعال القهري والمجهود الاختياري، ومن التوازن بين الحالتين المتعارضتين- حالة التأثر الوجداني وحالة الضبط الإرادي- ينشأ الوزن الشعري؛ وينبغي أن تجتمع هاتان الطاقتان اجتماع تمازج واتخاذ لا اجتماع تقارب أو جوار، وهذا الاتحاد ينتج من نفسه لغة بديعة الصور محركة للذهن مثيرة للوجدان. ويتجلى ها الشعر، وان كانت تبدو منه أحيانا في النثر بعض السمات؛ ولقد حاول بعض الباحثين أن يربط بين وزن الشعر ونبضات القلب التي تبلغ 76 نبضة في الدقيقة في الإنسان السليم، ويرون صلة وثيقة بين نبضات القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي. وقدرته على النطق بعدد من المقاطع يعادل ثلاثة لكل نبضة قلبية؛ ومن الممكن الربط بين نبضات القلب وحركات الرقص والموسيقى والغناء، وهي فنون وثيقة الصلة بالشعر وكثيراً ما تساند في المسرحيات وبخاصة في الأوبرات. ومن خلال هذه الكلمات نحاول أن نستخرج الجواهر الموسيقي التعبيرية عند ابن زيدون، أننا نعلم من دراستنا لحياته انه كان مفتوناً بالموسيقي والغناء، وكثيراً ما كان الغناء يستخفه فينسى التقاليد ويغفل عن مقتضيات الذوق في معاملة حبيبته افتتاناً منه بغناء جاريتها عتبة، وكان يجيد الإنشاد والترجيع إجادة تامة حتى اتهمه منافسة ابن حصن بأنه يتخذ منهما ستاراً يخدع به السامعين عما في شعره من ضعف وإسفاف. ونستطيع أن نخرج من دراستنا لأوزانه الشعرية بالملاحظات الآتية:

1- شعره التقليدي غير متنوع الأوزان فإن 75% من شعره في المديح تستفرقها ثلاثة بحور هي الكامل والمتقارب والطويل، وشعره في الرثاء يكاد يستغرقه بحر الطويل.
2- ينهج الشاعر في موسيقاه نهج الموسيقى التقليدية المعروفة عند الشعراء الاقدمين، فإن 50% من شعره تنظمها البحور الممتدة: الطويل والبسيط والمتقارب، ويتألف كل منها ثماني تفعيلات.
3- نظم الشاعر أغراضه في 17 وزناً ما بين كاملة ومجزوءة يستغرق البحر الطويل وحده ثلثها، وهي تقارب نسبته عند الشعراء الأقدمين.
4- شعره العاطفي يناهز 60% من شعره. أما الشعر الذي تشيع الفكرة فيه المدائح أو المطيّرات فيستغرق ما بقى من قصائده.
5- ينوع الشاعر في أوزانه العاطفية تنويعاً كبيراً، فالغزل يستغرق 14 وزنا من أوزانه السبعة عشر والاخوانيات – وهي قريبة عنده من فن الغزل تستغرق 13 وزنا؛ وهذا يدل على خصب عاطفته وتعدد مساربها ووفرة تياراتها، فكلما برزت عاطفته في صورة أعطاها الشاعر الموسيقى الملائمة لها؛ فهي تارة ثائرة، وتارة هادئه؛ وقد ترد موجزة، وقد ترد مسهبة؛ وربما كانت مرحه راقصة، وربما كانت قائمة مجللة بالسواد.

هذا من حيث الأوزان؛ أما من حيث ترتيب الألفاظ وتنسيق الجمل بحيث تنتظمها روح موسيقية واحدة فإن شاعرنا كان حريصاً عليها كل الحرص؛ وقد استخدم لتنسيقها فنون الترصيع والمقابلة والطباق فأمدته بأعذب الألحان، ولهذا كان يقسم عباراته في البيت الواحد إلى جمل متموجة تكاد كل موجه منها تعادل زميلتها وتلائمها كل الملائمة؛ وهو يضارع البحتري في هذا التنغيم، ولهذا لقبه الرواة ببحتري الأندلس؛ وقد بلغ التنغيم الموسيقي عند كل منها أوجه في الشعر العربي؛ فارقص القلوب وشنف الآذان، استمع إلى قول شاعرنا:

يا قاطعاً حَبْلَ ودَّي وواصِلاً حَبْلَ صَدَّى
لو كان عندكَ مِني مثلَ الذي مِنْك عندي
لبِتَّ بعديَ مِثْلِي وَبِتُ مثَلكَ بعدي

وكان يهتم بالقافية اهتماماً كبيراً فيمهد لها بلباقة حتى يتوقعها السامع قبل يلفظها الشاعر:

قل لمن دان بهجرِي وهواه لِيَ دينُ

يا جــواداً بِيَ ، إني بكَ واللهِ ضَنينُ
عَجَباً للقلْبِ يقسو منكَ، والقدَّ يلينُ

الفصل الخامس
موسيقى القطعة

ويشتمل على مبحثين:
المبحث الأول: المقطعات.
المبحث الثاني: المخمسات.

المبحث الأول
المقطعات

المقطعة في الشعر هي ما قل عدد أبياته عن سبعة أبيات، وزعم الرواة أن الشعر كله إنما رجزا أو قطعاً، وانه إنما قصد على عهد هاشم بن عبد مناف، وكان أول من قصده مهلهل وامروءألقيس، وبينهما وبين مجيء الإسلام مائة ونيف وخمسون سنة. وبذلك تكون المقطعات سابقة على القصائد، ويمكن للشاعر أن يكتب في المقطعات ما يكتبه في القصائد من أغراض، فهو قد يتغزل في مقطعة أو يمدح أو يرثي أو يصف، ولكن ربما احتملت المقطعة ما لا تحتمله القصيدة من موضوعات، مثل الاعتذار، أو إرسال أبيات قليلة مع هدية، أو طلب خمر من احد الملوك، أو وصف سريع لمنظره رآه.. أو ما شابه ذلك من موضوعات تتسم بالاختصار والتعجل.

اشتمل ديوان ابن زيدون على خمسة وتسعين مقطعة شعرية تتفاوت في الطول ما بين بيتين إلى ستة أبيات .ومعظم المقطعات التي اشتمل عليها ديوان ابن زيدون تعرض لغرض واحد، وان كان قليل منها يعرض لأكثر من غرض، وبيان ذلك كالتالي:

عدد المقطعات التي تعرض لغرض واحد: 92 مقطعة.

عدد المقطعات التي تعرض لأكثر من غرض: 3 مقطعات.

والمقطعات الثلاث تعرض للاتي:

- مقطعة تشتمل على: هجاء + دعابة.
- مقطعة تشتمل على: خمريات + مديح.
- مقطعة تشتمل على: نصيحة + دعابة.

أما المقطعات التي يكتبها في غرض واحد فقد تنوعت أغراضها، إلا أن معظمها في الغزل.

وامتازت المقطعات التي كتبها ابن زيدون بالتركيز وعدم الحشو الزائد، وتحلت بجماليات الشعر من تصوير فني وموسيقى وفصاحة، وغيرها. وقد وصل التركيز إلى ضم غرضين في أبيات قليلة لا تتعدى ثلاثة، كقوله في إحدى المقطعات التي جمع فيها بين الخمريات والمديح، فقال:

أدرها... فقد حسُن المجلسُ وقد آن أن تترع الأكؤسُ

ولا بأس إن كان ولَّى الربيعُ إذا لم تجد فقدهُ الأنفس

فإنَّ خلال أبي عـامرٍ بها يحضرُ الوردُ والنرجسُ

فهو يأمر أن تدار عليهم الخمر إذ إن موعد ملئ الكؤوس قد حان، وليست هناك مشكلة إذا كان الربيع بأزهاره قد ذهب عنهم ومضى في ذلك الزمان، لأن نفوسهم لا تشعر بفقده، ولا تحس بذهابه، والسبب في ذلك أن ما يتحلى به أبو عامر من صفات جميلة تجعل الورد والنرجس يحضران إلى المجلس الذي يغشاه، وبذلك جمع ابن زيدون بين الخمريات والمديح في ثلاثة أبيات، تدل على قدرته الفائقة في نظم الشعر.

ومن مقطعاته التي جمع فيها بين أغراض بين غرضين أيضا، تلك التي اشتملت على الهجاء والدعابة.. وفيها يقول:

أكرم بولادةٍ ذُخراً لُمدخر لو فرقت بين بيطارٍ وعطار

قالوا: أبو عامر أضحى يلمُّ بها قُلتُ: الفراشةُ قد تدنُو من النار

عيَّرتمونا بأن قد صار يخْلفنا فيمن نُحبُ، وما في ذلك من عار

أكلُ شهيُ.. أصبنا من أطايبه بعضاً.. وبعضاً صفحنا عنه للفار

نلاحظ هنا الهجاء اللاذع، والسخرية، وخفة الظل، وروح الدعاية التي تحلى بها ابن زيدون، فيقول: إن ولادة كان يمكن أن تكون مكسباً عظيماً وفائدة كبيرة لمن يقتنيها لو كان بإمكانها أن تفرق بين البيطار والعطار، حيث أن البيطار هو ذلك الشخص الذي يقوم بعلاج البهائم والدواب، بينما العطار هو الذي يعالج الآدميين، فقد كان كل طبيب في البلاد العربية هو في الوقت نفسه صيدلياً.. وكان ثمة تجار يتعاطون تجارة العقاقير والمواد الطبيعية، كما كانوا يتعاطون تجارة البخور والتوابل، وغير ذلك من البضائع. وهم العطارون. وعدم تفريقها بين البيطار والعطار فيه إشارة إلى عدم تفريقها بين أبي عامر بن عبدوس وأبي الوليد احمد بن زيدون، بالرغم من الاختلاف البين بينهما، وينقل ابن زيدون قول الناس من أن غريمه صار يزور ولادة، فقال لهم إن الفراشة قد تدنو من النار، فهو صور ابن عبدوس بالفراشة، وما تتصف به من ضعف شديد، وما تتصف به من حمق إذ تسعى إلى النار التي تحرقها، وصور ولادة بالنار التي تحرق كل من يدنو منها، بالإضافة إلى ما في النار التي تأتي على الأخضر واليابس وتتسبب في شقاء البشر، وفي ذلك هجاء لاذع وإن كان قد غلفه بتصوير يتسم بالمستوى الرفيع، ثم ينتقل إلى الدعابة فيقول: ليس في الأمر عار إن كان ابن عبدوس قد خلفه في حب ولادة، لأنها مثل الطعام، تناول ابن زيدون جزءاً مما فيه من أطايب، ثم ترك جزءاً للفأر، الذي هو ابن عبدوس.

أما مقطعات ابن زيدون التي تناولها غرضاً واحداً فهي كثيرة ومتنوعة، وإن كان في معظمها في الغزل وحده، لكنهما تنوعت في موضوعاتها الغزلية من بين تصريح بالحب، وشكوى، وهجر، وعتاب، وغبر ذلك.

ومن المقطعات الرقيقة التي ضمها ديوانه تلك المقطعة التي يقول فيها:

هل لداعيك مُجيبُ؟ أم لشاكيك طبيب؟

يا قريبًا حين ينأى حاضراً حين يغيب

كيف يسلوك محبُ زانهُ منك حبيب؟

قد علمنا علم ظنَّ هو لا شكَّ مُصيب

أن سرَّ الحُسن ممَّا اضمَرَتْ تلك الجيوُبُ

ضمت هذه المقطعة جوانب كثيرة من الجمال الفني، تبدت في استخدامه شطرات مقيدة من مجزوء بحر الرمل (فاعلاتنفاعلاتن)، واستخدم التصريع في البيت الأول، والجناس في قوله (لداعيك) وقوله (لشاكيك) مع استخدام الأسلوب الإنشائي بالسؤال حيناً، وبالنداء حيناً، وهي مثل القطعة الرقيقة التي يسهل انتقالها بين الناس بالرواية، مع ما فيها من مشاعر الحب الفياضة التي تميل القلوب إلى أن تتلقاها بيسر وسهولة.

وتوجد مقطعة رقيقة أخرى في ديوان ابن زيدون جاء فيها:

ودع الصبر مُحبُّ ودَّعكْ ذائعُ من سره ما استودعكْ

يقرعُ السنَّ عليَّ إن لم يكن زاد في تلك الخُطى إذ شيعك

يا أخا البدر سناءً وسنا حفظ اللهُ زماناً أطلعك

إن يطُلْ بُعدك ليلي فلكم بتُّ أشكو قصَرَ الليل معك

وقد نسب ابن بسام هذه الأبيات لابن زيدون خلال ترجمته له فكتب وقال أيضاً (أي ابن زيدون):

ودَّعَ الصبرَ مُحبُّ ودعكْ....

وكذلك نسبها الفتح بن خاقان في كتابه (قلائد العقبان) إلى ابن زيدون فكتب: ورحل عنه من يهواه، وفاجأه بينه ونواه، فسايره قليلاً وماشاه، وهو يتوهم الفرقة حتى غشاه، فاستعل الوداع، وفي كبده ما فيها من الانصداع، فأقام يومه المفجوع، وبات ليلته نافر الهجوع، يردد الفكر، ويجدد الذكر، فقال:

ودَّعَ الصبرَ مُحبُّ ودعكْ....

بينما نسبها أحمد بن محمد المقري إلى ولادة خلال ترجمته لها فكتب: وكتبت إليه (أي إلى ابن زيدون) لما أولع بها بعد طول تمنع:

ترقَّبْ إذا جنَّ الظلامُ زيارتي فإني رأيتُ الليل أكتم للسرَّ

وبي منك ما لو كان بالشمس لم تلُح وبالبدر لم يطلع وبالنجم لم يسر

ووفت بما وعدت، ولما أرادت الانصراف ودعته بهذه الأبيات:

ودَّعَ الصبر مُحبُّ ودعك ....

ولم اجد ابن بشكوال يذكر اشعاراً لها خلال الترجمة القصيرة التي كتبها عنها برقم 1540.وبعد بحث طويل هدانا إلى تفسير الأمر كتاب تزهة الجلساء في أشعار النساء للسيوطي، إذ جاء فيه خلال ترجمته لولادة، ووفت له بما وعدت، ولما أرادت الانصراف ودعها بهذه الأبيات:

ودَّعَ الصبرَ مُحبُّ ودعكْ....

فهو الذي (ودعها) بهذه الأبيات وليست هي التي (ودعته) كما ذكر المقري في نفح الطيب، ونحن نطمئن إلى هذا الرأي لعدة أسباب:

أولا: اشتمال الأبيات على معنى تكرر عدة مرات في قصائد ابن زيدون وهو ما اختتم به تلك الأبيات بقوله :

إنّ يطل بعدك ليلي فلكم بتُّ اشكوُ قصر الليل معك

فيقول في مقطوعة أخرى:

ياليلُ طُلْ لا اشتهي إلا بوصلٍ قصرك

الوصال هو الذي يقصر الليل مهما طال، فإن الليلة التي يقضيها مع الحبيبة هي تلك الليلة القصيرة التر تمر سريعاً لما فيها من ساعات الهناء التي تمر كلحظات قليلة فلا يشعر المحبان إلا وقد انتهت... يقول في إحدى قصائده:

يا لها ليلةً... تجلى دجاَها من سنا وجنتيه عن ضوء فَجْرِ

قَصَّر الوصل عُمرها ..وبوُدَّي أن يطول القصير منها بعمري

ويعلن ابن زيدون أن القرب هو الذي يقصر الليل، وأن الوصال هو الي يشفي القلب المريض، فيقول:

يقصَّر قربُك ليلي الطويلا ويشفي وصالُك؛ قلبي العليلا

ويقول ابن زيدون أيضا:

والليل مهما طال قصَّر طُولهُ هاتي – وقد غفل الرقيبُ - وهاك

فالوصال بعيداً عن أعين الرقيب يقصر الليل مهما طال. وهكذا نلاحظ أن المعنى الذي جاء بن ابن زيدون من معانيه التي يستحسنها، لذلك تكرر البوح به في قصائده المختلفة.

ثانياً: تركيب الجملة إذ انه من المعروف أن النظام النحوي هو أكثر مظاهر اللغة الإنسانية تميزاً. وفي داخل هذا النظام يمتاز الشاعر المبدع بتركيب يميز البناء النحوي في جملته، ويظهر ذلك في قول ابن زيدون:

إن يطُلْ بعدك ليلي.... فلكمْ بتُّ؟ أشكُو قِصَرَ اللّيلِ معك

تكرر هذا التركيب اللغوي للجملة في عدد من قصائد اين زيدون، حيث يبدأ بأداة الشرط (إن) ويعقبها فعل مضارع هو فعل الشرط مجزوم، أما جواب الشرط فيبدأه بأداة تعني الكثرة، مثل (كم) أو (طالما) مسبوقة بفاء، ويعقبها فعل ماض، ويكون المدلول الذي أفصح عنه جواب الشرط مخالفاً للمدلول الذي أشار إليه فعل الشرط، ويمكن بيان ذلك بالتطبيق على بيت السابق:

إن : أداة الشرط.

يطل: فعل الشرط (مضارع مجزوم).

المدلول: طول الليل في بعد الحبيبة.

فلكم: أداة تفيد الكثرة، مسبوقة بالفاء.

بت: فعل ماض.

المدلول: قصر الليل في قرب الحبيب.

واستخدم ابن زيدون هذا التركيب – عينه – في قصيدة أخرى، حيث قال:

إن تألقي سِنة النؤوم خلَّيةً فلطالما نافرتِ فيَّ كراك

يقول لها إن كنت قد اعتدت على صفة النوم، فإنك كثيراً ما كنت تغالين النوم حتى تظلي مستيقظة من اجلي. وتركيب هذه الجملة مطابق لأجزاء الجملة التي أوضحناها من قبل. أما بيان تركيبها فهو كالتالي:

إن: أداة الشرط.

تألفي: فعل الشرط (مضارع مجزوم).

المدلول: الاستكانة للنوم.

فلطالما: أداة تفيد الكثرة، مسبوقة بالفاء.

نافرت: فعل ماض.

المدلول: مغالبة النوم.

وهكذا انب زيدون من شخص غير معروف، ولعله احد الملوك، أن يعيد ثقته به وحسن رأيه فيه، حتى ينال الثواب الوافر، ثم يقول له: إنه إن يبخل عليه بذلك فقد منحه في الماضي رضاه بلا حدود عبر زمن كثير، فإن (رُبَّ) تستخدم للقلة أو للكثرة، حسب السياق. وبيان التركيب الخاص بالجملة كالتالي:

إن : أداة الشرط .

تبخل: فعل الشرط (مضارع مجزوم).

المدلول: انقطاع الرضا.

فُربَّ: أداة تفيد الكثرة، مسبوقة بالفاء.

وهبت: فعل ماض.

المدلول: طول زمن الرضا.

ومن المعروف أن لكل شاعر بعض الخصائص المميزة في التركيب اللغوي، يكرر استخدامه في شعره، وتكرار ابن زيدون لتركيب هذه الجملة يعد سمة من سماته اللغوية التي تدل على أن الأبيات الأولى من تأليفه بالفعل وليس من تأليف ولادة.

ثالثاً: وجود إشارات إلى معجمه الشعري، ومعجم الشاعر يعد من الدلائل القوية التي تتيح للباحث أن يتعرف إلى عالم الشاعر من خلال قصائده، فإن معجم أي نص شعري يُمثل – في المقام الأول – عالم ذلك النص،ومعجم الإنتاج الشعري تمثل رموزاً لغوية، تتكرر في قصائد الشاعر، والتعرف على هذه الرموز يستتبع القدرة على فهم المعاني. إذ إن تكرارها يشير إلى دلالة معينة في نفس الشاعر وعلى القراءة أن تستهدف دائماً علاقة ما لم يدركها الكاتب بين ما يسيطر عليه وما لا يسيطر عليه من انساق اللغة التي يستعملها. كما قال دريدا في كتابه (فن الكتابة). ونحن لن نتوقف – في مقطعة ابن زيدون – عند تلك الكلمات العامة التي يمكن أن تدخل في معجم أي شاعر، مثل الصبر والسر والليل ويطول ويقصر، لكننا سنتوقف عند استعماله الحرف (إذ) في البيت الثاني – من المقطعة – الذي يقول فيه:

يقرع السِّنُ على أن لم يكُن زاد في تلك الخطى إذ شيُعك

فقد لاحظنا أن للاسم (إذ) تواجداً كثيفاً في شعر ابن زيدون ، وذلك أنه أكثر من استخدمه في ديوانه، حتى صار نوعا من الاستخدام اللغوي الذي يشير إلى انه من الجوانب التي تمثل المعجم الشعري لابن زيدون. وإذ: ظرف لما مضى من الزمان، وهو يكثر من استخدامها في سياق الحديث عن تجربة عشق ماضوي يستدعي فيها الماضي بكل عناصره بما في ذلك عناصر الطبيعية، فهو لا يصفها في سياق الحاضر، وإنما يستدعيها في سياق الماضي بالاتكاء على الظرفية (إذ)، لان الطبيعة كانت جزءا أو عنصراً أساسيا من عناصر تجربته الغزلية التي في الماضي. ويتضح استخدام ابن زيدون الحرف (إذ) من الأمثلة الآتية، فهو يقول في مخمسته:

وَهَلّ لَلَياليكِ الحميدة مرعُ؟ إذ الحُسّنُ مرأى فيك، واللهو مسمع

ويقول في أرجوزته:

قد ملأ الشوقُ الحشا ندوبا في الغرب، إذ رُحْتُ به غريبا

ويقول في إحدى القصائد:

ومسعفةٍ بالوصل إذ مربعُ الحمى لها – كُلما قظنا الجَنَابَ- جَنَابُ

ويقول:

وما كنتُ – إذ ملُكتُك القلب-علماً بأنيَ عن حتفي- بكفَّي-باحثُ

ويقول:

فإنْ- انئِيَتْ فالنفس أنأي نفسيةٍ إذِ الجسمُ لا يسمو لتذكيره ذكْرُ

ويقول أيضا:

لا لهوُ أيامه الخالي بمرتجعٍ ولا نعيم لياليه بمنتظر

إذ لا التحية ايماءُ مخالسةُ ولا الزيارة إلمام على خطر

ويقول:

حذارك – إذ تبغي عليه – من الردى ومن دونك فاستوفِ المنى حين تنصف

وبناء على الأسباب الثلاثة التي ذكرناها فأننا نرى أن هذه المقطعة هي بالفعل لابن زيدون، بالإضافة إلى أنها وردت منسوبة إليه في ديوانه بتحقيقاته الأربعة.

ومن المقطعات التي تتناول غرضاً واحداً تلك المقطعة التي وصف فيه كأس الخمر فقال:

أنا ظرفُ لِلهوِ كل ظَريفِ أنَا مُستودعُ لعِلقٍ شريفِ

أنا كالصدر بالإحاطة بالر ح.. إذ الرّاحُ كالضمير اللطيف

سل عني الطيبات فهْي فنونُ ألّفتْ في أحسن التأليف

أيُ حسنٍ يفي بحسني محمو لاً بكفَّيْ وصيفةٍ ووصيف

يصف ابن زيدون كأس الخمر على لسان كأس الخمر فيعلن أن الظرف متوفر فيه لكل إنسان ظريف، وهو يحفظ الأشياء الثمينة فيحافظ عليها مثلما يحافظ صدر الإنسان على قلبه وضميره، حيث تجمعت فيه فنون من الطبيات لا يضاهي شيء في الجمال، حيث تحمله كفوف الجواري والغلمان لتقديمه للشاربين. ونلاحظ البناء الأسلوبي في هذه المقطعة يتوافق مع البناء الفكري، حيث بدأ بوصف نفسه وانتقل إلى الاسترشاد برأي الطيبات التي فيه، وختم الكلام باستفهام تعجب يحمل معاني الفخر بما يتجلى به من الجمال.

ومن مقطعاته في المديح قوله في مدح المعتضد عباد ملك اشبيلية:

كم لريح الغرب من عَرفٍ ندىً كالشرب العذب في نفس الصديِّ

حيث عبادُ فتى المجد الذي نصت الدنيا به نص الهدي

ملكُ راحته بحرُ الندى مثلما غرّتهُ بدر الندي

يربط ابن زيدون هنا بين العطر القادم مع رياح الغرب من اشبيلية، حيث الملك عباد صاحب الكف الكريمة والوجه المضيء.

وقد كانت لابن زيدون مراسلات مع بعض أصدقائه، وكانت المراسلات شعراً من خلال مقطعات يبعث بها احدهم، فيرد عليه ابن زيدون من نفس البحر وعلى نفس الروي.

ومن تلك أبيات بعث بها إليه الوزير أبو بكر بن الطبني جاء فيها:

أبا الوليد... وما شطَّتْ بنا الدارُ وقل منا ومنك اليوم زُوارُ

وبيننا كلُ ما تدريه من ذممٍ وللصبا ورقُ خُضرُ ونوار

وكُلُ عتبٍ وإعتاب جرى فَلَهُ مواقعُ حلوةُ – عندي – وآثار

فاذكر أخاك بخيرٍ كلما لعبتْ به الليالي.. فإنَّ الدهر دوار

فرد عليه أبو الوليد بن زيدون قائلاً:

لو أنني لك في الاهواء مختارُ لما جرت بالذي تشكوه أقدارُ

لكنها فتنُ في مثل غيهبها تعمَى البصائرُ، إن لم تَعْمَ أبصار

فأحسن الظن.. لا ترتَبْ بعهد فتًى تعفو العهود، وتبقى منه آثارُ

لو كان يعطي المنى في الأمر، يمكنه لما أغبَّك يوماً منه زوار

فلا يريبَنْك في ذكر الصديق به من ليس يجهل أنَّ الدهر دوَّارُ

تتضح قدرة ابن زيدون على التعبير فيما أوردناه من مقطعات له، وفيما ضمه ديوانه منها، فقد تنوعت موضوعاتها والمواقف التي فيها، مما يعد شهادة له على قوة أدائه الشعري بيسر وبراعة لا تتأتى إلا لشاعر متأجج الموهبة، حاضر الذهن، يمتلك ناصية الفصاحة.

المبحث الثاني
المخمسات

احتوى ديوان ابن زيدون على نصين التزم فيهما بنظام التخميس الذي ظهر في العصر العباسي، ويمتاز النص المخمس ببنية تفرق بينه وبين القصيدة والمقطعة والارجوزة، إذ يتركب المخمس من خمسة اشطر، وهو نوعان، احدهما المخمس موحد القافية، والثاني المسمط المخمس. وهما لا يختلفان من حيث عدد الاشطر، وإنما من حيث نظام القوافي، فالمخمس ((الموحد)) هو ما بني البيت[1] فيه على قافية واحدة تستقل بها اشطره الأربعة الأولى، والاخرى ينتهى بها شطره الخامس، وهي ملتزمة في جميع الأبيات[2]. واقدم ما لدينا من المسمطات نصان ينسب احدهما إلى امرئ ألقيس وينسب الثانية إلى أبي نؤاس[3]. واغلب الظن انهما منحولان، فقد كان النقاد المحافظون يستهجنون كتابة المسمطات، ويعدون من ينظمها عابثاً مستهيناً بالشعر، عاجزاً عن قوافيه، وأغلب الظن أن المؤيدين للمسمطات أرادوا الترويج لها وصد هجوم المحافظين، فنسبوا واحدة إلى امرئ ألقيس[4] وهو من هو من حيث

---

(1) فيأصولالتوشيح – د. سيدغازي – مؤسسةالثقافةالجامعية – 1976م – ص25.

(2) ينسبإلىامرئألقيسقوله:

مرابعمنهندخلتومصائفُ

يصيحبمغناهاصدىوعوازفُ

وغيرهاهوجالرياحالعواصفُ

وكـــــلمسف،ثمآخررادفُ

بأسحممننوءالسماكينهطال

العمدة – ابنرشيقالقيرواني – ج1 – ص118.

(3) ينسبرلىأبينؤاسقوله:

فقلتُ: إنيطالبغرةً

يحظىبهاالقلبولومرةً

قالت: بعيدذاك،متحسرةً

قلت: سأقضيغرتيجهرةً

منكِ،وسيفيصارمُباترُ

حياةالحيوان – كمالالدينمحمدبنموسىالدميري – دارالتحريرللطبعوالنشر – القاهرة – 1991 –ج1 – ص143.

(4) يقولابنرشيقالقزويني: ((وقدرأيتجماعةيركبونالمخمساتوالمسمطاتويكثرونمنها، ولمأرمتقدماًحاذقاًصنعمنها- لأنهادالةعلىعجزالشاعروقلةقوافيهوضيقعطنه – ماخلاأمرأألقيسفيالقصيدةالتينسبتإليه، وماأصححهاله. وبشاربنبردكانيصنعالمخمساتوالمزدوجاتعبثاًواستهانةبالشعر)): العمدة – ج1 – ص120.

القدرة الشعرية، ونسبوا أخرى إلى واحد من المعترف بقدرتهم على التجديد في الشعر، إلا وهو أبو نواس[1].

ومن اقدم ما لدينا من أمثلة ((المخمس المسمط)) في الشعر الاندلسي مسمطتان لابن زيدون[2]، ومن التوافقات الغربية انه كتب هذين النصين وهو سجين، فاسترجع فيهما ذكريات الشباب في قرطبة، فهو يحن إليها بالرغم من انه لم يرتحل عنها، ويحجزه باب زنزانته عن المتع بما في قرطبة من جمال أخاذ، ويقف حائلاً بينه وبين لقاء أصدقائه وأحبابه، لذلك هو يأسى على ما فات، ويشكو مما يلاقيه، وينظر إلى الغد نظرة أملٍ مستريب.

بدأ ابن زيدون المخمس الأول قائلاً:

تنشق من عرف الصبا ما تنشقا وعاوده ذكر الصبا فتشوقا

ومازال لمع البرق – لما تألقا يهيبُ بدمع العين حتى تدفقا

وهل يملك الدمع المشوق المصبأ؟[3]

ويأسف على ما فات من أيام السعادة في قرطبة متسائلاً عن شفائه مما أصابه بسبب بعده عنها، ومتسائلاً عن عدد الليالي الهانئة.. فيقول:

أقرطبة الغراءُ... هل فيك مطمعُ وهل كبدٌ حرَّى لبَيْنك تنفعُ؟

وهل لياليك الحميدة مرجعُ؟ إذ الحسنُ مرأى فيك، واللهو مسمعُ

وإذ كنفُ الدُنيا – لديك – موطَّأُ؟[4]

ويمضي ابن زيدون في هذا المخمس، فيصف ما في قرطبة من جمال ليس له نظير، مؤكداً انه لا يمكن أن ينسى زمانه المنطلق في معاهدها واماكنها البديعة،

---

(1)يقولد. محمدمصطفىهدارة : ((منالمرجحعنديأنهذاالمخمسةالتييرويهاكمالالدينالدميريمكذوبةالنسبة، أولالأنهاليستبأسلوبأبينؤاسالذينعرفحقالمعرفة، وثانياًلانالدميريوحدههومصدرها، وثالثالانالقصةبهاتقولإنأبانواسأنشدهابينبينيديالخليفةالمستعينبالله، معأنالثابتأنأبانواسماتقبلدخولالمأمونبغداد)): اتجاهاتالشعرالعربيفيالقرنالثانيالهجري – د. محمدمصطفىهدارة – دارالمعرفةالجامعيةبالإسكندرية – ص3 - 1981 – ص576.

(2)فيأصولالتشريح- د. سيدغازي – ص26.

(3)الديوان – ص 132. والمصبا: الذييميلإلىالصبوة، أياللهووواللعب. الديوان – ص11.

(4)الديوان – ص 133.

ويتذكر الأيام الماضية حيث المرح مع أصحابه، ثم يعلن اقتناعه بان الأمر المكروه ربما تحمده نهايته وهو لن يأسى على من لم يحفظه، وعندما يصل إلى هذا فانه يتوجه إلى اعدائه بالا يفرحوا بسبب سجنه، فهو لم يسجن إلا لعظمته ورفعة شانه، فان الشمس تصبر حصينة بواسطة الغيوم المظلمة، وهو في محبسه ليس إلا سيفاً قاطعاً موضوعاً في غمده، أو هو الاسد بين نباتات الغاب، أو هو الصقر في الوكر، أو هو الشيء النفيس مخبأ في وعاء المسك.. وفي ذلك يقول:

ولا يغبط الاعداء كوني في السجن فاني رأيت الشمس تحضنُ بالدجن

وما كنتُ إلا الصارم العَضْب في جفَنْ أو الليث في غابٍ أو الصقر في وكن

أو العلق يخفي في الصَّوان ويخبأُ[1]

ومن اللافت للنظر أن ابن زيدون في هذا المخمس لم يتوجه إلى أبن جهور بطلب اطلاق سراحه، بالرغم منأنه كتبه في أثناء حبسه، فكأنما حنينه إلى قرطبة ومعاهدها، والى أيامه المشرقة مع أصحابه، قد غطى على كل شيء، حتى طلب العفو عنه، واعادة حريته إليه. ونفس الأمر بالنسبة للمخمس الثاني، فقد استهله بقوله:

سقى الغيثُ اطلال الاحبة بالحمى وحاك عليها ثوب وشيٍ منمنما

واطلع فيها للأزاهير أنجما فكم رفلتْ فيها الخرائدُ كالدُّمى

إذ العيش غضٌّ، والزمانُ غُلامُ[2]

بدأ ابن زيدون هذا المخمس بالدعاء لأثار أحبابه في وطنه الذي هو قرطبة، وكان دعاؤه لها بثلاثة أشياء، أولها أن يسقيها الغيث، وثانيهما أن يكسوها بان ينسج عليها ثوباً مزخرفاً بالالوان، وثالثهما أن تنبت فيه الزهور المتألقة كالنجوم. ثم يسوق انب زيدون السبب الذي جعله يدعو لأثار الاحبة بهذه الادعية، إذ كانت تتبختر فيه الابكار من الحسان وذيول ثيابها تجر خلفهن، حيث كان العيش في تلك المعاهد طرياً ناعماً، ونحن في مقتبل الشباب تمتد امامنا الحياة اللاهية.

ويعرض ابن زيدون في البيت الثاني من المخمس عشقه ولادة وهيامه بها، وإذا شكا لها عشقه فإنها لا تسمعه، فلا ينال الوصل ويسعد باللقاء، ولا يقدر على النوم بسبب ما يعانيه من الوله والسقام، فيقول:

---

(1)الديوان – ص 137.

(2)الديوان – ص 128.

أهيمُ بجبارٍ.. يعزُّ.. وأخضعُ شذا المسك من أرادانه يتضوعُ

إذا جئتُ أشكوهُ الجوى.. ليس يسمعُ فما انا في شيءٍ من الوصلأطمعُ

ولا أن يزور المقلتين منامُ[1]

يصف ابن زيدون في البيت الثالث حبيبته، مشيراً إلى جمالها جسماً وعينين وخدين وحديثاً. إما البيت الثالث فيصف فيه قرطبة حيث تستقي الامطار قصورها، وتغني الحمائم على غصونها، فهي دار الاكارم، ولد فيها ونما منذ طفولته، إذ انجبه فيها قوم كرام. ويمضي ابن زيدون خلال أبيات مخمسة يصف صباحه ومساءه في قرطبة الغراء، وما كان يلقاه من هناء، ويصور لقاءه بأصحابه على شاطيء النهر في النبتى[2]ومرورهم بحدائق جوفى الرصافة[3]. ثم يتذكر أيامه في العقاب[4] وما ناله فيها من لهو وسعادة، وكذلك ما شهده من هناء عند جسر العتيق[5].

ويصل ابن زيدون إلى ختام مخمسه، فلا يملك أكثر من البكاء على ذلك الزمان الجميل الذي راح بكل ما كان يضمه من محبة وما كان يهبه من هناء وسعادة، ويختتم المخمس بإرسال السلام إلى ذلك الزمان .. فيقول:

فقل لزمانٍ قد تولى نعيمهُ وولت على مر الليالي رُسُومُهُ

وكم رق به – بالعشيَّ- نسيمُهُ ولاحت لساري الليل فيه نجومهُ

عليك من الصَّبَّ المشوق سلامُ[6]

وقد تشابه المخمسان في عدة نقاط فكل منهما مخمس مسمط، وعلى بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) مع التصرف في التفعيلة الاخيرة، فقد

(1)الديوان – ص 128.

(2)موضعبقرطبة.

(3)موضعبقرطبة.

(4)موضعبقرطبة.

(5)موضعبقرطبة.

(6)الديوان – ص 131.

استخدمها تامة(مفاعيلن)،واستخدمها وقد اصابها زحاف القبض[1] كما استخدمها وقد اصابتها علة الحذف[2]. ونلاحظ أيضاً أن موضوعاتها مشترك في توالي حزئياته[3].

(1)القبض : هوحذفالحرفالخامسالساكن: العروضالعربيومحاولاتالتطوروالتجديدفيه – د. فوزيسعدعيسى – دارالمعرفةالجامعيةبالإسكندرية – 1990م – ص27.

(2)الحذف: هواسقاطسببخفيفمنآخرالتفعيلة: مفاعيلنتتحولإلىمفاعي = فعولن : السابق – 29.

(3)البناءالفنيعنابنزيدون – ص 72.

الخاتمة

نخلص مما فات إلى أن ابن زيدون تناول في شعره أغراضاً بعضها قديم مثل الغزل والمدح والرثاء والشكوى، وبعضها جديد من الحنين إلى الوطن، وهي أغراض تناولها شعراء عصره، ولم يضف غير غرض واحد هو المطيرات، ولم يكن له امتداد من بعده، لأنه لم يكن غرضا مرتبطا بمشاعر الإنسان، وإنما كان مرتبطا بالرياضة الفكرية، وتختلف الرياضيات الذهنية من عصر لآخر، بينما تستمر المشاعر الإنسانية على امتداد الزمن، فان الخوف الذي هز قلب رجل الإنسان في العصر الحجري حين فاجئه وحش كاسر يتساوى مع الخوف الذي يهز قلب رجل الفضاء يفاجئه احد الكويكبات يندفع في اتجاه مركبته الفضائية، ولهذا يرغب الشعراء في التعبير عن المشاعر الإنسانية، ولا يحتفون كثيراً بما ينتمي إلى الألغاز والأحاجي من الكتابات.[1] وقد امتازت أشعار ابن زيدون بالرغم من انه تناول الأغراض المتداولة، لأن صدق تجربته جعل انهار الإبداع تتدفق كالفيض التلقائي، تُحْكَمُ الصنعة حتى كأن ليس في الفن صنعة، ويتقن اللحن حتى كأنه مقبل من السماء، لم تضربه الأنامل، ولا عزفت به الأوتار، أن الفن لينفعل بين يدي الكاتب حتى لتهتز ذبذباته.[2]وتدور في سماء المشاعر فتستقطب القلوب في تجربة الشاعر المتميز. ولعل سبب تفرد ابن زيدون يرجع إلى ما تحقق في شعره من ظواهر فنية فرقت بينه وبين غيره من الشعراء؛ لقد استطاع أن يكون له عالماً منفرداً من خلال استخدام لغوي متميز، والشعر لغة خاصة يتملكها الشاعر،يتحكم في أدواتها ويطوعها، ويخلق منها جديداً وعلاقات متفردة[3] ويستمد الشاعر تلك اللغة الخاصة من موهبة متدفقة، قادرة على أن تفتح أمامه أبواباً جديدة للإبداع، كما يستمد لغته مما حصله من معارف، حيث المعرفة متاع ثمين[4] ينفق الشاعر منه فلا ينقص، وقد استطاع ابن زيدون أن يقدم فناً شعرياً راقياً لأنه اهتم ببنية القصيدة، وأجاد استخدام اللغة والتصوير والموسيقى من خلال تعبيره عن تجربة إنسانية صادقة .

---

(1)عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون ، للدكتور فوزي خضر، ص 31.

(2)عناصر الشعر في نثر عبد الحميد –د.سعيد حسين منصور – كلية الآداب – الإسكندرية – 1999 – ص 132.

(3)مجلة الكاتب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – بحث بعنوان القصيدة العربية الحديثة ليست مغامرة في الشكل – احمد الحوتي – مايو 1977 – ص62.

(4)(يوجد ذهب وكثرة لآلئ، إما شفاه المعرفة فمتاع ثمين): الكتاب المقدس – العهد القديم – أمثال سليمان بن داود – دار الكتاب المقدس بمصر – الإصحاح20 – الآية15 – ص958.

وكان يتمتع بإحساس عميق بالنغم، أهله لاستخدام التفعيلات بطاقتها النغمية كاملة، ونوع في موسيقى التفعيلة بالاستعانة بالزحافات والعلل التي تمنح الكلمات مساحات نغمية تكسر حدة الإيقاع سعياً إلى تحقيق الجمال الموسيقى في القصيدة، ولعل في كتابته على بحر المنسرح (مستفعلن مفعولات مستفعلن) إشارة إلى صفاء أذنه وقوة حساسة بالنغم، أو شاعر وهبه الله – عز وجل- مقدرة نغمية رفيعة.

كما تنوعت استخدامات ابن زيدون بين البحور الطويلة والبحور القصيرة من ناحية، وبين البحور ومجزوءاتها من ناحية أخرى، ولاحظنا أن البحر الطويل نال النصيب الأكبر من قصائد ابن زيدون بالقياس إلى بقية البحور التي كتب عليها شعره، وأن مجزوء الرمل حظي بأكبر عدد من القصائد بين مجزوءات البحور والبحور القصيرة التي كتب عليها .

وقد أهمل ابن زيدون ثلث بحور الشعر المطروقة، فلم يكتب على خمسة بحور من الستة عشر بحراً.

وإن الحالة النفسية للشاعر-لحظة البدء في إبداع القصيدة- مثلما تستدعي كلمات بعينها تستدعي أيضاً نسيجاً نغمياً بعينه، فإنه يخطر ببال الشاعر بعض الكلمات في نسق موسيقي يميل إليه الشاعر في تلك اللحظة، ومن هنا تتخير القصيدة وزنها، ولعل في ذلك تفسيراً لكتابة ابن زيدون عدداً كبيراً من القصائد على بحر ما، وعدداً قليلا على أخر، ولعل فيه تفسيراً- أيضاً- لاختيار الشاعر بعض البحور وإهماله بعضها. لكنه على أي حال استطاع استخدام طاقات البحور التي كتب عليها، فأخرج منها كنوزها النغمية، محققاً بذلك جمالاً أخاذا في شعره .

أدى حسن التقسيم إلى ثراء موسيقي زاد من جمال الأبيات، وعمق من تأثيرها في النفوس، وساعد في تواصل المعنى إلى المتلقي من خلال مشاعر دافئة متدفقة، مما حقق التواصل مع تجربة ابن زيدون .

وإنّاِتّساقالنّصواِنسجامههوحبكوسبكالأجزاءالمشكلةللنّص،ويهتّمفيهبالآلياتالوسائلاللّغويةالّتيتربطالنّصكالعطف،الشرطوالظرفباعتبارهاأدوات،والاستفهام،التعجّبوالنداءكإشاراتموحيةودواللتنغيم،والتخصيصعلىالوصفيةكإحالة،وهذاماسعتإليهاللّسانياتالنّصيةمنأنّالنّصبنيةمتماسكةذاتنسقداخلي،تربطبينعناصرهعلاقاتمنطقيةتسهمفيبناءالنّظاملداخليللنّص،وهذاماطبقناهفيشعرابنزيدونوهدفناالكشفعنالقرائنوالقوانينوالمعاييرالّتييستقيمبهاالنّصلتحقيقظاهرةالتّوازي
الموسيقيالحاصلمنهذهالآلياتالوسائلاللّغويةالشكليةالتي تأثر بشكل مباشر على المتلقي وتخلق نسيج من المفاهيم الشعورية والانفعالية لديه.

ولقد حفل شعر ابن زيدون، بمختلف أنماط وأشكال التّوازي، الّذي خلق زخارف جمالية إيقاعية ودلاليا في عملية إنتاج الخطاب الشّعري.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1. القرآن الكريم
2. ابن زيدون –د.شوقي ضيف – دار المعارف ط11 – 1981م .
3. ابن زيدون - نهاد رفعة عناية – المطبعة الهاشمية بدمشق – 1939 .
4. أسرار البلاغة : تأليف : الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت 471 أو 474هـ) ، قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر، الناشر : دار المدني بجدة .
5. الأصواتاللّغوية، تأليف : إبراهيمأنيس،دارالنهضةالعربية،القاهرة،الطبعةالثّالثة 1961م.
6. الأصولفيالنحو، تأليف : ابنسراجتحقيقعبدالمحسنالفتلى،مؤسسةالرسالة،بيروت، - ديوانابنزيدون.
7. الإيضاحفيعلومالبلاغة، تأليف: الخطيبالقزويني،حققهوعلقعليهووضعفهارسهعبدالحميدهنداوي،مؤسسةالمختار للنشروالتوزيع،القاهرة،ط2007،3م .
8. البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب – ابن عذاري المراكشي – تحقيق ج. س. كولان وليفي بروفنسال– دار
9. الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الجزء الأول.
10. الجاحظ: رسالة القيان، المكتبة السلفية، تحقيق غطاس عبدالملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.
11. جواهرالألفاظ، تأليف:قدامةبنجعفر،تحقيق: محمدمحيالدينعبدالحميد،دارالكتبالعلمية،بيروتـلبنان،ط 1، 1399هـ /1979م.

12. الحيوان، تأليف: الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، د. ط، دار الجيل، بيروت، 1996، الجزء الأول .
13. الخصائص، تأليف: ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الأول، ط4، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.
14. ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق علي عبدالعظيم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
15. ديوان ابن زيدون – تحقيق د. عمر فاروق الطباع – المقدمة – دار القلم – بيروت – د.ت.
16. ديوان ابن زيدون – تحقيق محمد سيد كيلاني – المقدمة – مطبعة مصفى الباب الحلبي بمصر – ط3 – 1965.
17. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة – ابن بسام الشنتريني– تحقيق د.إحسان عباس – القسم الأول – ج1.
18. السائرفيأدبالكاتبوالشاعر،تأليف:
ضياءالدينابنالأثير،المثلقدملهوحققهوشرحهوعلقعليه:
أحمدالحوفي،وبدويطبانة،منشوراتدارالرفاعيبالرياض،ط2، 1403هـ / 1981م.
19. شرحالمفصل،تأليف: ابنيعيش،عالمالكتب،بيروتب،ط،ج 9.
20. الشفاء، تأليف: ابن سيناء، تحقيق: عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1966.
21. صحيحسننالنسائي،باختصارالسند،صححأحاديثهمحمدناصرالدينالألباني،اشرفعلىطباعتهوالتعليقعليهوفهرسته :
زهيرالشاويس،الناشرمكتبالتربيةالعربيلدولالخليج،ط 1، 1988م.
22. العمدةفيمحاسنالشعروآدابهونقده، تأليف :
ابنرشيق،أبوعليالحسنالقيرواني،2م،ط5،تحقيقمحمدمحييالدينعبدالحميد،دارالجيل،بيروت، 1981م.،ج2.

23. القاموسالمحيط،تأليف:
مجدالدينمحمدبنيعقوبالفيروزأباديالشيرازيدارالجيل،بيكروتـلبنان.
24. الكتاب، تأليف:
سيبويه،تحقيقوشرحعبدالسلامهارون،دارالجيلبيروت،ط1991،1مج 4 .
25. كتاب الصلة. ابن بشكوال– تحقيق السيد عزت العطار الحسيني – مكتبة الخانجي–مصر – ط2 -1994 – ج2 .
26. كتاب العروض، صنعة أبي الفترح عثمان بن جني – تحقيق د. فوزي سعد عيسى – دار المعرفة الجامعية – 1998م.
27. كتاب القوافي، أبو الحسن علي بن عثمان الإربلي– تحقيق د. عبدالمحسن فراج القحطاني – الشركة العربية للنشر والتوزيع – القاهرة – 1977 .
28. الكليات،معجمفيالمصطلحاتوالفروقاللغوية،تأليف :
لأبيالبقاءالكفوي،قابلهعلىنسخةخطيةواعدهللطبعووضعفهارسه :
د.عدناندرويش،ومحمدالمصري،مؤسسةالرسالة،بيروتـلبنان،ط2 ،
1998م..
29. لسان العرب. لابن منظور ، تحقيق : عبدالله علي الكبير ، محمد احمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ، الناشر : دار المعارف – 1119 كورنيش النيل – القاهرة ج . م . ع .
30. المثلالسائرفيأدبالكاتبوالشاعر،تأليف : ابنالأثير،ضياءالدين (ت637هـ) – تحقيقأحمدالحوفوبدويطبانةدارنهضةمصر،القاهرة.ج1.
31. المزهرفيعلومااللغةوأنواعها،تأليف :
جلالالدينالسيوطي،شرحهوضبطه،وعنونموضوعات،وعلقحواشيهاحمدجار المولى،ج1 .
32. معتركالإقرانفيإعجازالقران، تأليف :
أبيالفضلجلالالدينعبدالرحمنأبيبكرالسيوطي،ضبطهوصححهوكتبفهارسه :
احمدشمسالدين،دارالكتبالعلمية،بيروتـلبنان،ط1 ، 1408هـ / 1988م.

33. المعجمالفلسفيبالألفاظالعربيةوالفرنسيةوالإنكليزيةواللاتينية، تأليف: جميلصليبا،دارالكتابالبناني،لبنان،دارالكتابالمصري،القاهرة، 1982م.
34. معجممقاييساللغة،تأليف: أبوالحسيناحمدبنفارسبنزكريا،تر: عبدالسلاممحمدهارون،دارالفكر، 1972م.
35. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب – المقري – تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر – بيروت – 1988 – ج3.
36. نقدالشعر،تأليف: قدامةبنجعفربتحقيق :كمالمصطفى،القاهرة،مطبعةالخانجي،الطبعةالثالثة، 1979م.
37. نقد الشعر، تأليف: قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، الناشر: دار الكتب العلمية – بيروت لبنان.

ثانياً: المراجع:

1- تاريخ الأدب العربي، للمدارس الثانوية والعليا، تأليف: احمد حسن الزيات /عضو مجمع اللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة- القاهرة.

2- التجربة الإنسانية في نونية ابن زيدون – د. سعيد حسين منصور –الدوحه– قطر – 1983.

3- تاريخ الأندلس – ابن الفرضي – الدار المصرية للتأليف والترجمة – 1966.

4- تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك – قدري حافظ طوقان – دار الشروق- د ت .

5- الشعر العربي في صقلية –د.فوزي عيسى الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط1 – 1979م.

6- تاريخ الأدب العربي – عصر الدول والإمارات – الأندلس – د. شوقي ضيف –281.

7- الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين – د. فوزي سعد عيسى – دار المعارف –الإسكندرية– 1990م.

8- تاريخ الفكر الأندلسي –بالنثيا– ترجمة د. حسين مؤنس – مكتبة الثقافة الدينية – د.ت .

9- دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة – د. الطاهر أحمد مكي – دار المعارف – مصر – ط2 – 1983م .

10- عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون , للدكتور فوزي خضر , الناشر\ مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري , الكويت 2004.

11- عناصر الشعر في نثر عبد الحميد –د.سعيد حسين منصور – كلية الآداب – الإسكندرية – 1999 .

12- البنية الإيقاعية الشعر العربي، تأليف: أبو ديب كمال (1974م) , ط1, بيروت، دار العلم للملايين .

13- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي : تأليف وإعداد : الدكتورة ابتسام احمد حمدان ، مراجعة وتحقيق : احمد عبدالله فرهود ، الناشر : دار القلم العربي بحلب ، ط1 1418هـ - 1997م .

14- دراسةالصوتاللغوي،تأليف : احمدمختارعمر،دارالكتب،ط1980،3 .

15- وسائل إخوان الصفاء , تأليف : إخوان الصفاء : ج1 دار صادر , بيروت, (د.ت) .

16- مقدمة للشعر العربي, تأليف: أدونيس: دار العودة, بيروت , ط1, 1979.

17- الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية, تأليف : إسماعيل عز الدين (1966م)، القاهرة، دار الفكر العربي .

18- الإيقاع في الشعر العربي، تأليف : ألوجي عبد الرحمن : دار الحصاد, دمشق، سوريا، ط1 , 1989 .

19- العروض وإيقاع الشعر العربي ، تأليف: سيد البحراوي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993.

20- بناء القصيدة العربية، تأليف: بكار يوسف حسين (1979م), القاهرة, دار الثقافة.

21- بناء القصيدة العربية الحديثة،تأليف: زايد علي عشري (1981م), الكويت، دار العروبة .

22- بنية اللغة الشعرية تأليف : جان كوهن، ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

23- تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي, د. شوقي ضيف, دارالمعارف, ط10, 1982.
24- التوازيفيلغةالقصيدةالعراقيةالحديثة . شعر (ساميمهدي) . . . مقاربةتطبيقية، فهدمحسنفرحان،مهرجانالمربدالشعريالرابععشر،بغداد، 1998م .
25- جماليةالخبروالإنشاء،دراسةبلاغيةجماليةنقدية، تأليف : حسنجمعة، منشوراتاتحادالكتابالعربي،دمشق،2005م.
26- دراسةنظريةوتطبيقيةفيالشعرالجاهلي ، تأليف : حسنيعبدالجليليوسف،التمثيلالصوتيللمعاني،الدارالثقافيةللنشر،ط1998،1م.
27- التمثيلالصوتيللمعاني،تأليف : حسنيعبدالجليليوسف،دراسةنظريةوتطبيقيةفيالشعرالجاهلي،الدارالثقافيةللنشر،ط1998،1.
28- كمالالدينمحمدبنموسىالدميري، تأليف : حياةالحيوان — دارالتحريرللطبعوالنشر – القاهرة – 1991 –ج1.
29- حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تأليف : خير بك كمال, دار الفكر, بيروت، ط2، 1982 .
30- الأصواتاللغوية، تأليف : د. عبدالقادرعبدالجليل،دارصفاءللنشروالتوزيع،عمانالأردنط1 1998م.
31- محاضرات في اللسانيات، تأليف : د. فوزي الشايب، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 1999.
32- تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر، تأليف: د. محمد العمري، ط1، الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990.
33- مفهوم الإيقاع، تأليف : د. محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، ع32، 1991.
34- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، تأليف: رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ت.
35- ظاهرةالترديدفيشعرأبيتمام, تأليف:رشيدشعلال،مجلةالتراثالعربي،دمشق،يونيو2003م.
36- بنية الازدواجوالتوازنفيشعرأبيتمام، تأليف : رشيدشعلال،مجلةعالمالفكر،العدد1،المجلة 33،سيتمبر 2004م
37- بناء القصيدة العربية الحديثة, تأليف زايد, علي عشري (1981م), الكويت, دار العروبة.

38- البديع في تجنيس أساليب البديع, تأليف: السجلماسي , أبو محمد : المترع ت . علال الغازي , مكتبة المعارف , الرباط , 1980.

39- نحوأجرومية للنصالشعرية،سعدمصلوح،مجلةفصول،القاهرة،مج 10 ،ع 1-2 ،أغسطس 1991م.

40- أسرار الإيقاع في الشعر العربي, تأليف: سلوم, تامر: دار المرساة, سوريا , 1994.

41- العروض العربي في ضوء كتاب الأخفش، تأليف: سيد بحراوي، فصول، ج6، ع2، يناير- فبراير، 1986.

42- شرح ديوان الحماسة ، تأليف: المرزوقي، ، ج1، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991.

43- الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، تأليف : إسماعيل عز الدين (1966م) , القاهرة, دار الفكر العربي .

44- الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر تأليف: الصكرحاتم وزارة الثقافة, اليمن 2004.

45- خصائصالأسلوبفيالشرقيات, تأليف:هادي الطرابلسي-، دار النشر: المجلس الأعلى للثقافة 1996,الجامعةالتونسية 1981م.

46- ظاهرةالتوازيفيقصيدةللخنساء،مجلةدراسات،مج 22 (أ)،ع 5، 1995م.

47- العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، تأليف :عبيد محمد صابر: القصيدة – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .

48- العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، تأليف: د.فوزي سعد عيسى – دار المعرفة الجامعية – ط2 -1990.

49- العروضوالإيقاع,
تأليف:ديوسفبكارو.دوليدسيف،ط١عمان،منشوراتجامعةالقدسالمفتوحة، ١٩٩٧م.

50- البنية الإيقاعية في شعر شوقي، تأليف :عسران محمود، مكتبة بستان المعرفة، مصر، 2006.

51- فلسفة الجمال،تأليف: العشماوي، محمد زكي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

52- علم العروض والقافية، تأليف: د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية – بيروت – 1987 .

53- علم جمال الموسيقى، تأليف :د. محمد عزيز نظمي سالم – مؤسسة شباب الجامعة – الإسكندرية، ج4– 1996.

54- التراكيبالإسناديةالجمل:الظرفية-الوصفية-الشرطية، تأليف : عليأبوالمكارم، مؤسسةالمختارللنشروالتوزيعالقاهرة،ط2007،1م.

55- الظاهرة الإيقاعية بين الشعر والموسيقى، تأليف : محمد بري العواني: مجلة الموقف الأدبي، 361، نيسان 2001، اتحاد الكتاب العرب, دمشق.

56- مدخل إلى علم الأسلوب،تأليف: محمد شكري عياد: دار العلم للطباعة والنشر, الرياض، ط،1982.

57- نظرية إيقاع الشعر العربي،تأليف : محمد العياشي : المطبعة العصرية , تونس، 1976.

58- أصولالتوشيح، تأليف: د/سيدغازي،مؤسسةالثقافةالجامعية، 1976م.

59- البنية الإيقاعية الشعر العربي، تأليف: أبو ديب كمال (1974م)، ط1، بيروت، دار العلم للملايين.

60- البنيةالإيقاعيةفيشعرالبحتري، دارسةنقديةتحليلة – عمرخليفةبنإدريس – رسالةدكتوراة – إشرافد. سعيدحسينمنصور –كليةالاداب – جامعةالإسكندرية – 1997.

61- في البنية الإيقاعية الشعر العربي، تأليف : أبو ديب كمال (1974م)، ط1، بيروت،دار العلم للملايين.

62- في مفهوم الإيقاع، تأليف : د. محمد الهادي الطرابلسي ، الناشر: حوليات الجامعة التونسية، ع32، 1991.

63- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية . تأليف الاستاذ الدكتور محمد صابر عبيد . من منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق 2001م.

64- كتاب القوافي، تأليف: أبو الحسن علي بن عثمان الإريلي – تحقيق د/ عبدالمحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع ,القاهرة – 1997م.

65- قواعد النحو بأسلوب العصر،تأليف: محمد بكر إسماعيل، دار الإمام مالك للكتاب، ط2004،1م.

66- قواعدالنحوبأسلوبالعصر، تأليف: محمدبكرإسماعيل، دارالإمامممالكللكتاب،ط2004،1م.

67- لسانياتالنصمدخلإلىانسجامالخطاب، تأليف: محمدخطابيالمركزالثقافيالعربي،ط 1 ،1991م.

68- النقد الأدبي الحديث، تأليف: محمد غنيمي هلال، د. ط، نهضة مصر، القاهرة، 1997.

69- التوازيولغةالشعر، تأليف: محمدكنونيمجلةفكرونقد،السنةالثانية،ع 18، 1999م.

70- التشابهوالاختلاف + نحومنهجيةشمولية، تأليف: محمدمفتاح: المركزالثقافيالعربي،لبنان،المغرب،ط1، 1996م.

71- مدخلإلىقراءةالنصالشعري، تأليف: محمدمفتاح،مجلةفصول،مجلد 16،ع 1، 1997م.

72- لغةالقرانفيجزءعم،تأليف: محمودأحمدنحلة،دارالنهضةالعربيةللطباعةوالنشر،بيروت، 1981م.

73- علم اللغة، تاليف: محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت،د. ت.

74- منالصوتإلىالنص،تأليف : مرادعبدالرحمانمبروك،دارالوفاءالطباعةوالنشرالإسكندرية،ط1، 2002م.

75- شرح ديوان الحماسة،تاليف: المرزوقي، مج1، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991م.

76- في النقد والأدب, تأليف : محمد مندور : مطبعة نهضة مصر, القاهرة (د.ت) .

77- الشعر العربي ,تأليف : محمد مندور : نقلا عن : محمد شكري عياد : موسيقى الشعر العربي , دار المعرفة , القاهر , ط2 , 1978.

78- في الميزان الجديد, تأليف : محمد مندور: مكتبة نهضة مصر , القاهرة, ط2 (د.ت).

79- ظاهرةالتوازيفيقصيدةللخنساء،تأليف :موسربايعة،مجلةدراساتالعلومالإنسانية،مج 22 (أ) ،ع5 ، 1995م.

80- موسيقى الشعر, تأليف:د.ابراهيم انيس, مكتبة الانجلو المصرية, ط3,1965م.

81- نظريةالمنهجالشكلي،نصوصالشكلانييناالروس،تاليف : إبراهيمالخطيب،الشركةالمغربيةللناشرينالمتحدينومؤسسةالأبحاثالعربية،بيروتلبنان،ط 1 ، 1982م.

82- ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن, تأليف : نعيم اليافي : مجلة التراث العربي , العدد :15-16, نيسان 1984, اتحاد الكتاب العرب, دمشق.

83- عودة إلى موسيقى القرآن, تأليف: نعيم اليافي: مجلة التراث العربي , عدد 25-26, تشيرين الأول وكانون الثاني, 1986-1987م.

84- النقد الأدبي الحديث ، تأليف : محمد غنيمي هلال، الناشر: د. ط، نهضة مصر، القاهرة، 1997.

85- الإيقاع في الشعر العربي الحديث , تأليف: الورتاني خميس: ج1 , دار الحوار للنشر والتوزيع , اللاذقية , سوريا , ط2. 2005م.

86- الشعر والشعرية، تأليف: اليوسفي, محمد لطفي : الدار العربية للكتاب, سوريا، 1992م.

ثالثاً: المصادر الأجنبية:

- *An outline of English phonetics-Daniel Jones- W Heffer Sons LTD Cambridge Enhlend 9Th1972,p217*
- *Didier (Beatrice):Dictionnaireuniversel des literature,presses universitaire de France,Paris,1994,p3336.*
- بنية اللغة الشعرية، تأليف : جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
- تراث الإسلام – شاخت وبوزورث– ترجمة د. حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد – مراجعة د. فؤاد زكريا – سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – 1978م – القسم الثالث .
- شمس العرب تسطع على الغرب – د. زيجريدهونكه– ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي – دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط8-1986.
- علم الأسلوب وعلم اللغة العام، تأليف :شارل بالي، في كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة شكري عياد.
- سمويل. ر. ليفن،البنياتاللسانيةفيالشعر،ترجمة: الوليمحمد،والتوازنيخالد،منشوراتالحوارالأكاديمي- المغرب.

الموضوع	رقم الصفحة

المقدمة..... 1

أهمية الموضوع..... 2

مؤلفات ابن زيدون..... 4

التمهيد..... 9

- نبذة عن حياة الشاعر..... 10

- الحالة السياسية**.....** 10

- الحالة الاجتماعية..... 10

- الحياة الفكرية..... 11

- العلوم..... 11

- الآداب..... 13

المبحث الأول: نبذة عن الشاعر..... 16

- نشأته وحياته..... 16

- منزلة ابن زيدون..... 17

المبحث الثاني: البنية الإيقاعية..... 19

- مفهوم البنية الإيقاعية..... 19

- الإيقاع في اللغة..... 21

- الإيقاع اصطلاحاً..... 22

- الإيقاع في النقد العربي القديم..... 26

- الإيقاع في النقد العربي الحديث..... 39

الفصل الأول
موسيقيالإطار 54

المبحث الأول: الإطار الموسيقي الخارجي..... 58

أولا: الوزن..... 59

ثانياً: القافية..... 76

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية..... 83

- التوازي في الصياغة..... 83
- حسن التقسيم الموسيقي..... 84
- توليد التفعيلات..... 85

الفصل الثاني
الإيقاع والأسلوب 103

المبحث الأول: التكرار..... 90
- التدرج..... 91
- التنوع..... 91
- الاستمرارية..... 91
- التوازي التركيبي..... 95
- المتوازيات بالجملة الاسمية الساكنة..... 99
- المتوازيات بالجملة الاسمية المتحركة..... 102
- المتوازيات بالجملة الفعلية الساكنة..... 105

المبحث الثاني: الأساليب الإنشائية..... 108
- الاستثناء..... 108
- النداء..... 110
- الشرط..... 111
- الظرف..... 115
- العطف..... 116
- التنغيم..... 117
- الاستفهام..... 117
- التعجب..... 118
- التخصيص على الوصفية..... 119

الفصل الثالث
خصائص الإيقاع 123

المبحث الأول: التنوع الصوتي..... 124
- البنية الصوتية..... 124

- المضارعة الصوتية..... 129
- المطابقة الصوتية..... 131
- البنية اللفظية..... 132
- التجنيس..... 132
- الترديد..... 141
- التصريع..... 143
المبحث الثاني: التنوع الإيقاعي..... 146
المبحث الثالث: التنوع البديعي..... 151
- المقابلة والتضاد..... 151
- الإضداد..... 156
- المتواليات..... 157
- أشكال التوازي..... 158

الفصل الرابع
علاقة العاطفة بالإيقاع 167

الفصل الخامس
موسيقى القطعة 178

المبحث الأول: المقطعات..... 179
المبحث الثاني: المخمسات..... 192

الخاتمة 198

المصادر المـــراجع 200

الفهرس 216