بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

"شعر ابن زيدون: دراسة في اللغة والإيقاع"

إعداد الطالب

أحمد جمال أحمد المزاريق

الرقم الجامعي
٩٨١٠١٠١٧

إشراف الدكتور

يونس شنوان

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

"شعر ابن زيدون: دراسة في اللغة والإيقاع"

إعداد الطالب

أحمد جمال أحمد المزاريق

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من جامعة اليرموك

تخصص أدب ونقد

لجنة المناقشة

د. يونس شنوان ..... رئيساً
أ.د حسين يوسف خريوش ..... عضواً
أ.د عبد القادر الرباعي ..... عضواً
أ.د صلاح جرار ..... عضواً

١٤٢١هـ - ٢٠٠١م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قالوا : إن إيقاع الشعر الموروث تحف به سلاسل الرويّ وأنحلال القوافي مما يجعل النظم عسيراً شديد العسر.

نقول: إن السهولة ليست مطلباً للشاعر النابه، بل إنه ليطلب العسر ويجد فيه لذته حتى يبلغ ما يطمح إليه من التفوق والامتياز على أقرانه.

قالوا: إن إطالة نفس الشاعر على النمط القديم في بيت مشطر مقفى من شأنها أن تحدث خلخلة وترهلاً في المعنى الموجز الذي ينبغي أن يؤديه الشاعر في كلمة واحدة أو كلمتين أو في كلمات قصار.

نقول: ما يقولونه إنما يصدق على الشاعر المتوسط والضعيف، أما الشاعر الممتاز فإنه لا يُحدث هذا الترهل في أبياته بما يضيفه من زوائد لا تدعو إليها حاجة، إنما يُحدث ذلك الشاعر الرديء الذي يجف نبع شاعريته بسرعة ويجد صعوبة في إكمال البيت إلا أن تسعفه ملاحقٌ وإضافات تخلخل المعنى وقد تفسده.

شوقي ضيف

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى الذي تفتحت تقاسيم وجهه عندما رآني أبتسم .....

أبي

إلى التي علمتني نبوءة الصدق والحنان

أمي....

إلى الذين تورد قلبي بين أحضانهم

أصدقائي...

إلى ذاك الوجه الذي تشكل في واعيتي، ولم يأت بعد...

أهدي ثمرة جهدي المتواضع

إهداء محبة وعرفان

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شكر وتقدير

في هذا المقام لا يسعني إلا أن أقدم جزيل شكري وعظيم امتناني لأستاذي الدكتور يونس شنوان لما قدمه لي من كرم كبير ولما أسبغه علي من روح مشبعة بمغامرة البحث والكتابة، فكان المشرف الحق والموجه الحاني على تلميذه.

قامت رغبتي بأن يكون الدكتور يونس شنوان مشرفاً على رسالتي من التلقي لكتاباته الجادة في أثناء تناوله للنصوص الأندلسية، حيث أصبحت قارئاً مجبولاً على حب أسلوبه ومنبهراً بطريقة الأستاذ النحرير.

أما الأساتذة الجهابذة، والعلماء الكبار الأستاذ الدكتور حسين يوسف خريوش والأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي والأستاذ الدكتور صلاح جرار - وهم على مهابة من العلم - فلهم في قلبي مكانة عظيمة. وإنني لأشكرهم الشكر العظيم لقبولهم مناقشة هذه الرسالة، وسأكون مستمعاً مصغياً لكل ما يبدونه من نقد وتوجيه.

وأما يرموك العز والمجد هذا الصرح العظيم فهي في القلب رابضة لا يحيط بوصفها كلام أو مداد، وستبقى علامة فخر واعتزاز في حياتي، أستلهم من طيبها معنى الوفاء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
الفهرس	هـ
المقدمة	١
التمهيد	٤
الباب الأول: اللغة	١٩
الفصل الأول: الصيغ الصرفية	٢٣
الفصل الثاني: التكرار	٤٠
الفصل الثالث: التناص	٥٥
الباب الثاني: الإيقاع	٧٣
الفصل الأول: التناسب	٧٥
الفصل الثاني: التوازي والجناس	٩٤
الفصل الثالث: الموسيقى	١١٩
الخاتمة	١٤٣
المصادر والمراجع	١٤٥
الملخص باللغة العربية	١٥٥
الملخص باللغة الإنجليزية	١٥٦

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة:

يعدُّ النص الشعري محور اللقاء بين المبدع والمتلقي، إذ يجد فيه الشاعر حياته وإبداعه ويكشف فيه المتلقي عن جماليات الإبداع ولمسات الخلق الشعري، فما هو قائم في النص أغوار بعيدة ومرام بالغة العمق، تدفع القارئ إلى البحث والقراءة. فلا يأتي اختيار الشعر موضوعاً للدراسة والتحليل عبثاً، ولكن النص عامل أساس ورئيس في عملية البحث، إذ يخلق، بما يحوي بداخله من شعرية ولغة وإيقاع، حماساً وولعاً في نفس القارئ فيقبل عليه آملاً في تفكيك روابطه؛ كي يصل إلى أبعاده السحيقة.

ولأن ابن زيدون صاحب لغة وإيقاع جميلين، فقد أصاب من الباحث أثراً وصدى وانفعالاً فجاءت هاته الدراسة "شعر ابن زيدون: دراسة في اللغة والإيقاع" محاولة لدراسة النص الشعري ببعديه اللغوي والإيقاعي، إذ اتجهت نحو قصائده؛ للوقوف على عتباتها، محاورة ومقاربة علها تحقق الهدف المنشود في تحليل النص وفك مغاليقه.

اشتملت هذه الدارسة على بابين في ستة فصول، بُدئت بتمهيد نظري تحليلي وخُتمت بقائمة المصادر والمراجع، نوضّحها فيما يلي:-

أولاً: التمهيد، الذي تحدث فيه الباحث عن الزمان والمكان في شعر ابن زيدون، فوقف عند ألفاظ الزمان والمكان محاولاً أن يكشف دلالة كلّ منهما في النص، ثم تحدث في هذا التمهيد عن إحساس الشاعر بالزمن من خلال الليل والنهار.

أما بالنسبة للمكان فقد كشف البحث أنه مكان موروث، فالمكان مشرقي يبعث على انسياب وراء القديم، ومن ناحية أخرى فقد كان المكان خاصاً وعاماً، فحياة القصور التي عاشها الشاعر وطمح بالبقاء فيها كانت تمثّل المكان الخاص، أما المكان العام فعنى به المدينة بشكل عام. وخلال هذا التمهيد كانت الإشارة إلى الأشعار حاضرة لتوضيح الاستخدام الشعري للزمان والمكان لدى ابن زيدون.

أما خاتمة التمهيد فجاءت تعليلاً لاختيار ابن زيدون موضوعاً للدراسة وحديثاً عن حياة الشاعر؛ ليكون ذلك عوناً على فهم عالمه الخاص.

ثانياً: الباب الأول "اللغة"، وينقسم إلى ثلاثة فصول على النحو التالي:

الفصل الأول: وكان تحت عنوان "الصيغ الصرفية" وقد آثر الباحث قبل الدخول إلى عالم الصيغ الصرفية أن يتحدث عن صفات اللغة بشكل عام وسريع لدى الشاعر ثم كانت دراسة الصيغ، وهي: اسم الفاعل، اسم المفعول، صيغة منتهى الجموع التي كان لها حضور كبير في بناء النص وتشكيل جمالياته.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني: "التكرار". كان التكرار علامة بارزة، ومفتاحا هاما لطرق أبواب النص الشعري؛ مما جعل الباحث يفرد هذا الفصل لدراسته من جانب الحرف، والكلمة ورد العجز على الصدر ثم تكرار البداية الذي كان ختام هذا الفصل.

الفصل الثالث: "التناص" وقدم هذا الفصل مفهوم التناص الذي وأثره في الكتب النقدية العربية القديمة تحت اسم التضمين، وعرض خلال ذلك لآراء القدماء، وفصل في آراء المحدثين، حتى كشف أن مفهوم التناص المعاصر تشعب وتعمق بحيث احتوى المصطلحات القديمة وأضاف عليها، وانقسم هذا الفصل إلى التناص الديني والأدبي وأخيرا تناص الأسماء.

ثالثا: الباب الثاني "الإيقاع" وانقسم إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول: "التناسب"، تتبع فيه الباحث مفهوم الإيقاع ودوره في النص الشعري، ثم حاول بحث عالم النقد القديم ليلمس ما كتب فيه حول التناسب، وبعد هذا العرض جاء الباحث إلى النص وبحث التناسب من خلال التناسب اللفظي، والتناسب اللفظي المعنوي، ثم ختام الفصل وهو إيقاع الجملة.

الفصل الثاني: "التوازي" صدر هذا الفصل بدراسة لمعنى التوازي لغة واصطلاحا، ثم حاول الباحث جهده؛ تتبع هذا الأسلوب الموسيقي؛ لما له من دور فعال في تماسك الأبيات وتلاحم عناصرها، من خلال تقسيم هذا الفصل إلى: توازي الشطر، توازي البيت، توازي الأبيات، التصريع، ثم كان ختام هذا الفصل للجناس فقدم تعريفا له وعمل على إظهار دوره في تكوين النص، حيث ظهر الجناس بأنواع ثلاثة هي: المطلق، التام، الناقص.

الفصل الثالث: "الموسيقى" وفي معرضه حديث عن أهمية الموسيقى في الشعر لدى القدماء والمحدثين، و قد انقسم إلى قسمين هما: "الوزن والقافية" وكان القسم الأول محاولة وصفية لبحور الشعر وزحافاتها وعللها، ثم دراسة للمقاطع العروضية الطويلة والقصيرة، من جهة التفاوت والتقارب في استخدامها. أما القسم الثاني فصدره الباحث بتعريف القافية وأهميتها في النص لدى القدامى والمحدثين، ثم قام بوصف يشمل حروفها ونسب استخداماتها داخل الديوان.

وفي ختام هذا التقديم، فإن الشكر عظيم والامتنان جزيل لأستاذي وشيخي الدكتور يونس شنوان، الذي منحني الفضل وأتاح لي أن أنهل من معين علمه وأفيد من بنات فكره المتوقد، أما الأعلام والأساتذة الكبار الأستاذ الدكتور حسين يوسف خريوش والأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي والأستاذ الدكتور صلاح جرار فلهم مني آيات الشكر والتقدير؛ لما تحملوه من تعب ومعانلة في قراءة البحث، ولا بد لي من الإصغاء لكل ما يبذونه من ملاحظات ونقد وتوجيه على الدراسة؛ لأنني أدرك جيدا أن النقص والنسيان علامتان في جبلة البشر؛ لذا فإن هذه الدراسة تبقى محاولة تلميذ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا يأمن الخطأ أو العثار وهو في بداية تكوينه العلمي، وإذا كان ذلك كذلك فلا بد للنقد أن يمـــارس سلطته وحسبي من هذا وذاك تقويم الاعوجاج.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التمهيد

انتشرت ألفاظ الزّمان والمكان في شعر ابن زيدون بشكل كبير، حتى أصبحا يشكّلان علامات واضحة في شعره، لكنّ هذا الموضوع أوسع من أن يحاط بكلمات أو حتى بفصل، بل يحتاج إلى دراسة واسعة تتناول هذين الجانبين بشيء من التفصيل؛ لذا تناولهما الباحث بالقدر الذي يشكل مدخلاً للدراسة على النحو التالي:

الزّمان :

تكثر الألفاظ التي تدلّ على الزّمن في شعر ابن زيدون، وبعد القيام بإحصائية لها، تبيَّن أنّها تراوحت بين (الصّبا، العهد، اليوم، الزمان، الليل، النهار، الدهر، الأصيل، الضحى، مساء، الفجر)، حيث أكثر الشاعر من استخدامها بشكل يبعث الحماس لمحاولة الكشف عن سبب استخدامه لها، وبالتّالي معرفة الزّمن، وفهم رؤية الشاعر تجاهه، أمّا عن نسبة ورود هذه الألفاظ داخل القصائد فيوضّحها الجدول التّالي:

الظرف	عدد الاستخدام
يوم	مائة وعشرون
الدهر	ست وتسعون
الليل	إحدى وتسعون
الزّمان	خمس وستون
العهد	إحدى وخمسون
الصّبا	اثنتان وعشرون

وقد تعدّدت الألفاظ التي عبّر بها شاعرنا عن هذه الظروف، وسيوضح الجدول التالي هذا التعدد:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الظروف

الصبا	العهد	الزّمان	الليل	الدهر	يوم	
الصبا	عهدك عهدي	الزّمان زمانك	الليل الليالي	الدهر	يوماً	أيام
الصبوة	عهدكم عهدنا	الأزمن زماني	الظلام الظلمة	دهر	يوم	الأيام
	عهود عهوداً	زمن زمانا	الظلماء الظلم	دهرهم	اليوم	أيامها
	عهداً عهد	زمانهم زمان	الدجن الدجنة	دهري	يومي	ايامي
	عهدها العهود	زماناً زماننا	الخندس الدجى		أيامه	أيامنا
	عهده	زمني الزمن	العشي العشاء		يومنا	يومها
		أزماني	الأجلال الغياهب		فجر	الفجر
			البهيم الصرم		الأصيل	الآصال
			العشاء الغسق		أضحى	النهار
			ليلك ليالينا		الأصائل	الضحى
			الغروب		لهاري	لهارك
					صباح	الصبح
					الإصباح	الصباح

والناظر في ورود هذه الظروف يجد أنها وردت بنسب متفاوتة ترتفع في بعضها وتنخفض في بعضها الآخر، ويجد، أيضا، ارتفاع نسبة الأوقات الطويلة مثل (الزمان، الدهر، العهد، اليوم، الليل)، وانخفاض نسبة الأوقات القصيرة مثل (الفجر، المساء، الصبا، الصباح، الأصيل) وهذا يشي باهتمام الشاعر بالأوقات الطويلة، وقد يكون إيمانا منه بأثرها الأكبر على عيشه ومحيطه، فأحس أنها الأقدر على التأثير في حياته وأنها القوة التي تملك تحويل هذه الحياة إلى مواجهة المحن والإخفاق والحزن، وحتى تتمكن الدراسة من الكشف عن أحوال تلك الظروف لا بد من دراسة بعضها داخل القصائد، فها هو ابن زيدون، يقول:

مُنْ مُبْلِغُ المُبْسِينا بانتزاحِهِمُ ... حُزْناً مَعَ الدهْرِ لا يبلى ويبلينا

أنّ الزمانَ الذي ما زالَ يُضْحِكُنا ... أُنْساً بِقُرْبِهِمُ قد عادَ يُبْكِينا

غيظَ العِدا مِنْ تَسَاقِينا الهَوَى؛ فدَعَوا ... بِأَنْ نَغَصَّ، فقَالَ الدهْرُ: آمينا

فَانْحَلَّ ما كَانَ مَعْقُوداً بأنفُسِنا ... وأنبتَّ ما كَانَ مَوْصُولاً بأيْدِينا[1]

يحس الشاعر بالزمن إحساسا يختلط بالفرح حينا وبالحزن حينا آخر، فبينما كان قديما يضحكه ويبعث الفرح في نفسه، أصبح الآن يبكيه ويبعث اليأس في أعماقه، وكل ذلك مرتبط

(١) ابن زيدون، ديوان ابن ديون ورسائله، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٥٧، ص١٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بتغيُّر الزّمن لديه، حيث "رأى فيه قوة مغيّرة لا تخضع للتغيّر"[1]، ويبدو ارتباط الشاعر بالماضي من خلال كلمة (ما زال) التي قد تدلّ دلالة صريحة على محاولته لأن يجعل الماضي ممتداً إلى زمن قريب، ذلك أن هذا الماضي يملأ أوقاته بالفرح، ويمدُّها بصلة طيبة مع السعادة.

ويظهر إضافة إلى الزّمن في هاته الأبيات الدهر، وهو يمتدُّ إلى وقت طويل لا يُعرف له قرار، ومن المثير أنّ الشاعر قرن حزنه بهذا الامتداد، تعبيراً عن مدى الألم الذي يعانيه بابتعاده عن حبيبته. فالحزن ثوب لا يبلى وإنما هو سبب في بلاء الذي يلبسه، وكأنه بفعل امتداد الدهر أصبح قوّة تنهي حياة الشاعر، وهنا نلحظ وقوف الدهر شامخاً أمامه وهو ضعيف يائس. ثمّ يظهر الدّهر مرّة أخرى في المجموعة نفسها وهو، أيضاً، ذو قدرة على التأثير، يملك أن يفتح باب الألم وأن يغلقه، فكلّ ما هو معقود بنفس الشّاعر ارتبط بموافقته. وهذا يقودنا إلى أن الدهر أصبح في نظر الشاعر إنساناً يهب السعادة ويسلبها متى شاء.

لقد حاول الشاعر أن يعطينا صورة للزمن المتقلّب، وحاول أن يقدّم لنا هيئة الدّهر الذي يغيّر الحياة، ويشترك كلاهما، في نظره، بالسلبيّة أو التأثير سلبيّاً على حياته، فتحوُّل حياته تبعاً لتغير الزمن من الضحك إلى البكاء، وامتداد الحزن بامتداد الدّهر، ثم موافقة الدهر للعدا ضدّ الشاعر، كلّ ذلك حوّل الزّمن والدّهر إلى الجانب السلبي.

ومما يجعل القارئ منشدّا لهذه الأبيات، أنّ الشاعر أثار في آخر بيت منها ثنائية الدّاخل والخارج، حيث نجده يكرّر النسق نفسه، مركّزاً مرّة على النفس التي تمثّل الداخل، وأخرى على الأيدي التي ترمز إلى الخارج. وهذا يقودنا إلى أنّ أثر الدهر كبير، لدرجة أن كلّ ما هو قائم من علاقة بين الشّاعر ومحبوبته قد تغيّر وتبدّل، وكل ما هو موصول بينهما قد تفرّق وانقطع؛ تعبيراً عن الغربة التي انتابت هذا الحبّ وعملت على فراق العاشقين في ذلك الوقت.

وهنا تظهر مبالغة ابن زيدون في التعبير عن الألم الذي يعانيه، إذ يغالي مغالاة عظيمة في لوعته وحزنه، فما نلمسه في شعره أنّه لا يعرف الوسطيّة والاعتدال في التّعبير عن الحزن، إذ يعمد دائماً إلى تصوير الألم بصورة مبالغ فيها.

ومن الأمثلة التي يشكّل فيها الزمن حضوراً لافتاً، ومثيراً شعرياً قصيدته التي يقول في مطلعها:

---

(١) عبدالعزيز محمد شحادة، الزمن في الشعر الجاهلي، المكتبة الوطنية، د.ط، ١٩٩٥م، ص٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هَـلْ تَذْكُـرونَ غَرِيْـباً عـادَهُ شَـجَنُ -مِنْ ذِكْرِكُمْ- وَجَفَا أجْفَانَـهُ الوَسَـنُ[1]

حيث يقول في نهايتها:

إنْ كـانَ عـادَكُمُ عيْـدٌ، فـربَّ فـتىً بالشوق قَدْ عادَهُ - مـن ذِكْـرِكُمْ حَـزَنُ
وأفردتْـهُ اللّيَـالي مِـنْ أحِبَّتِـهِ فَبَـاتَ يُنْشِـدُهَا - ممّـا جَنَـى الزّمَـنُ
"بِـمَ التَّعلُّـلُ؟ لا أهْـلٌ! ولا وَطَـنٌ! ولا نَـدِيمٌ! ولا كـأسٌ! ولا سَـكَنُ"

يظهر الزمن في هذه الأبيات ظهوراً يشترك فيه مع الليالي لإفراد الشاعر وإبعاده، وكأنهما يتساندان ويتعاونان لإضفاء أجواء الحزن والألم على حاله المعذّبة، وهنا يحاول استعادة شيء من أيّامه مع الأهل، وبعد تذكّره لهذه الأيام يقارنها بحاضره المؤلم، حيث أصبح بعيداً عن أهله، مشرّداً عن وطنه، لا يأنس لأحد ولا يستسيغ متع الحياة، وكأنّ مصدر الحرمان والضيق كان مما جناه الزّمن والليالي.

ويحاول شاعرنا في قصيدة أخرى، أن يُظهر اللّيالي بصورة جديدة، صورة تبعث على الصّفاء، وكعادته فقد قرنها بالدّهر، حيث يقول:

لا يَكُـنْ عَـهْدُكَ وَرْداً إنّ عَـهْدي لَـكَ آسُ
وأدِرْ ذِكْـرِيَ كأسـاً مـا امْتَطَـتْ كفـكَ كـاسُ
واغْتَنِـمْ صَفْـوَ اللّيـالِي إنّمـا العَيـشُ اختِـلاسُ
وَعَسـى أن يَسْـمُحَ الدّهْـ ـرُ فَقَـدْ طـالَ الشّـماسُ[2]

لعلّ صورة الليالي هنا تختلف عن سابقتها، حيث تظهر وكأنها تشيع الفرح والصفو في حياة الشاعر، الذي يتحدّث "بمعنى واضح مباشر، لكنّ هذا المعنى هو نتيجة لتيّار نفسّي داخلي"[3]، إذ يرى تبعاً لحالته النفسية أنّ الليالي لا تعطي الفرح إلاّ في أحايين معينة، وعلى الإنسان اغتنامها، وكأن الأبيات تصوّر الحكمة التي خلص إليها. في انتهاب أوقات الصفاء واختلاس اللحظات السعيدة.

---

(١) ابن زيدون، ص١٦٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٧٧.

(٣) خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، ص١٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهنا ترتبط الليالي بالإيجابية؛ لأنها مخرج الشاعر الوحيد من ضيقه وهمّه، فقد حاول خلق جوٍّ مليء بالفرح، وهذا الجوُّ لن يجده إلا إذا استعان بالليالي والدهر معاً، فبعد تصوير الليالي بهذه الإيجابية، حاول استدرار عطف الدهر بصيغة الترجي (عسى)، وكأنه يرجو الدهر أن يمنحه صفو الحياة وأن لا يكدِّر عليه نقاءها، وهذا يدل على خوفه من الدهر، الذي يظهر وكأنه قوة خفية تملك قدرة على فعل الشيء وضده، ولا يملك الشاعر أمامها إلا أن يقف عاجزاً حائراً مذهولاً.

والدهر لا يرتبط بهذه الصورة فقط لدى شاعرنا، بل الطريف أنه في مكان آخر يظهر رمزاً إيجابياً للذي يملك السلطة، أو رمزاً مكافئاً للممدوح، أو الضعيف غير القادر على فعل ما يستطيع الممدوح فعله أو رده، ويظهر ذلك أكثر ما يظهر في قوله:

فَلَولاكَ لَمْ يَسْمُحْ مِنَ الدَّهْرِ جانِبٌ ولا اهْتزّ أعطافاً، وَلاَ لاَن أخْدَعا[1]

أو قوله:

مُتَمرِّسٌ بالدَّهْرِ، يَقْعُدُ صَرْفُهُ إنْ قامَ في نَادِي الخُطُوبِ خَطيبا[2]

وتظهر لوعة ابن زيدون أمام الليل، إذا كان بطيئاً، ويظهر خوفه من الليالي إذا رمته بالمصائب،من خلال قوله:

رَمَتْنِي اللّيالي عَنْ قِسِيٍّ النّوائِبِ
فَمَا أخْطأَتْنِي مُرْسَلاتُ المَصَائِبِ
أَقَضِّي نَهارِي بالأَمانيَ الكَوَاذِبِ
وآوِي إلى لَيْلٍ بَطيءِ الكَوَاكِبِ وَأَبْطَأُ سارٍ كوكَبٌ بَاتَ يُكْلأُ[3]

فهو إذ يقول ذلك، إنما يحاول أن يكشف عن عذابه النفسي من الليل الذي يطول؛ كي يشتدَّ العذاب. وتجدر الإشارة هنا إلى أن شاعرنا لا يكاد يخرج عن دائرة الجاهليين في نظرتهم إلى الليل، فالمتتبِّع للشعر الجاهلي يجد أنَّ الليل ارتبط أكثر ما ارتبط بالهمِّ والعذاب والخوف، ولعلَّ أفضل تصوير له ما جاء في معلّقة امرئ القيس، إذ يقول:

وَلَيْلٍ كمَوْجِ البحرِ أرْخى سُدولَهُ عليَّ بأنواعِ الهُمومِ لِيَبْتَلي
فَقُلْتُ لَهُ لَمّا تَمطّى بجَوْزِهِ وأردَفَ أعْجازاً ونَاءَ بِكَلْكَلِ
ألا أيّها اللّيلُ الطّويلُ ألا انجلي بَصُبْحٍ وما الإصباحُ فيكَ بأمْثَلِ

---

(١) ابن زيدون، ص٥٥٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٢٧.

(٣) المصدر نفسه، ص١٣٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فيـــا لَـــكَ مِـــنْ ليـــلٍ كـــأنّ نجومَـــــه بِكـــلِّ مُغـــارِ الفتـــلِ شُـــدّت بِيذبُـــــل
كـــأنّ الثُّريّـــا عُلِّقَـــــت في مَصامـــــهَا بـــأمراسِ كَتّـــانٍ إلى صُـــمٍّ جَنْـــــدَلِ[1]

وحتى في نظرته إلى الزّمان، لم يخرج كثيراً عن نظرة الشعراء الجاهليين، الذين عـــدوه قـــوة تعمل على تغيير الأشياء، وهو عندهم صاحب أثر بالغ الأثر في الحياة كما هي الحال في معلقة لبيـــد حيث نجده في عشرة الأبيات الأولى يلحُّ على بيان فعل الزمن، وكيف يعمل على تغيير رسم الديـــار. وهذا لا يعني بحال من الأحوال ذوبان الشّاعر من ناحية استخدام الليل والزمن والتعبير عنهما أمـــام الشعراء الجاهليين، ولا يجرّده من شاعريّة خاصة تمكّنه من التميّز في استخدام هذين الظرفين، فالمرء لا ينكر أن ابن زيدون مسكون بالتراث منشغل به، وقد وظّفه داخل ديوانه على نطاق واسع، غـــير أن هذا التراث لم يأت عبثاً لا قيمة له، بل جاء بتوظيف متميّز.

لقد عبر ابن زيدون عن ثنائيّة الليل والنهار بألفاظ كثيرة كما وضّح الجدول السابق، حيـــث ورد ذكرهما تلميحاً وتصريحاً في ثنايا القصائد من خلال لفظة توحي بوجودهما داخل النـــص، مـــن ذلك ذكره كلمتي الصبح والظلماء، كما في قوله:

ســـرّانِ في خـــاطِرِ الظّلمـــاءِ يكتُمُنـــــا حـــتى يكـــادَ لســـانُ الصُّبـــحِ يُفشِـــينَا[2]

وكان الدكتور يونس شنوان قد تناول ألفاظ الليل والنهار في هذا البيـــت وفي غـــيره مـــن الأبيات تحت اسم اللون[3]؛ لأن الظلمة توحي باللون الأسود والإشراق باللون الأبيض، أمّـــا نحـــن فنتناولها من بابة الظرف الزماني الذي يجعل حياة الشاعر مليئة بالقسوة، أو مليئة بالحبِّ والهناء.

في هذا المثال تظهر مقدرة الشاعر على تحويل الليل من حالة لأخرى، كما فعل في تحويـــل الصبح، فهذا الليل المدلهمُّ المخيف أصبح يشكّل في حياته منعطفاً جميلاً يلفُّ علاقته بمحبوبته ويســـتر أمرهما، أي أنه ذلك الشيء الذي يتيح فرصة اللقاء بين العاشقَين دون عناء وخوف، أمّا الصبح فيأتي فاضحاً لهما، خاصة عندما أعطاه الشاعر لساناً، ونعلم أن اللسان يفشي السرَّ أحياناً، فبدلاً مـــن أن يكون الليل مخيفاً أصبح ذا دلالة إيجابية بالنسبة لكلا المحبوبين، وأصبح الصبحُ شيئاً مكروهـــاً فيـــه الرّعب والخوف لا يرغب الشاعر بمجيئه.

---

(١) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القـــاهرة، ط٤، د.ت، ص ص١٨، ١٩.

(٢) ابن زيدون، ص١٤٦.

(٣) أنظر: يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعـــة اليرموك، إربـــد، د.ط، ١٩٩٩م، ص٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا وقد امتدت ثنائية الليل والنهار على مساحات واسعة داخل ديوان ابن زيـــدون؛ لمـــا تعكسه هذه الثنائية من ألم على فراق المحبوبة والأصحاب في غياهب السجن، حيث رمتـــه الليـــالي بالمصيبة تلو الأخرى، وكان النهار يمر زفرة حرى من حياته، لا سيما ونحن نعلـــم أنـــه صـــاحب الطموح الذي حُرم متعة النجاح والانتصار.

المكان:

لا ريب أن المكان يمثّل حضوراً واسعاً في شعر ابن زيدون، حيث كانت ذاكـــرة الأمـــاكن القديمة -الشرقية- تتردّد في قصائده مذكّرة بالصورة الموروثة، أي المشرقية التي تبعث علـــى تـــأثره وانسياقه نحو القديم، الذي يظهر بكثافة واضحة في ديوانه، فقد جاءت مواضع في شعره تحيلنـــا إلى المشرق، منها: (جوفي الرصافة، وادي العقيق، العقاب)، وهي أماكن مشرقية يردّدها في قصائده، مما يدلُّ على أنه مسكون بكل ما هو مشرقي ومرتبط ارتباطاً روحياً قوياً به.

ومما يبعث على الدهشة في أثناء حضور المكان داخل النصوص الزيدونية، تلك الصورة الـتي تظهر فيها القصور، حيث نرى الشاعر يطلب السقيا لها رغم أنها مليئة بالحياة نابضة بهـــا، وإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدلُّ على تعلُّقه بهذه الحياة وتمسُّكه بها، ورغبته الجامحة في أن يدوم له العيـش في أركانها.

أمَّا الأماكن التي يكثر ورودها في ديوانه فهي: (الروض، القصور، الأرض، السجن، الجنـة، الأطلال، القبر)؛ وكي تتَّضح معالم المكان في الدراسة لا بد من إيضاح إحصائي يبين المـــرات الـــتي تكررت فيها كلّ لفظة من الألفاظ السابقة، وهو على النَّحو التالي:

اسم المكان	عدد المرات
الروض	٤٥
الجنة	١٤
القصور	١٣
الأرض	١٣
القبر	٤
السجن	٣
الأطلال	٢

هذا وقد ذُكرت أسماء المدن التي شكّلت بعداً تأثيرياً في حياة الشاعر، مثل (قرطبة، الزهراء)؛ حيث يقول:

سَقَى جَنَبَاتِ القَصْرِ صَوْبُ الغَمائِمِ
وَغَنَّى عَلى الأَغْصانِ وُرْقُ الحَمائِمِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بِقُرْطُـبَةَ الغَـرّاءِ دارِ الأكَـارِمِ

بِلادٌ بِها عَقّ الشّبابُ تَمائمي وأُنْجَبَني قَوْمٌ -هناكَ- كِرَامُ[1]

يظهر التصاق الشاعر بالمكان من خلال الخاص والعام، والخاص هو القصر الذي يطلب لـه السُّقيا، والذي اعتاد على دخوله والعيش فيه، وهنا نستشعر النظرة الحضرية التي أوجدها باستحضار هذه الصورة، حيث اعتدنا أن نرى الشعراء يطلبون السقيا للأطلال، أو للأرض الموات التي لا حيـاة فيها.

أمَّا المكان العامُّ، فهو قرطبة، المدينة التي عاش فيها، وهاجر منها، ويحنّ إليها، والناظر في هذه الأمكنة يجد أنها تشكل ذكريات جميلةً لابن زيدون، فالقصر مرتعه الجميل، حيث تتم لقاءاته العاطفية مع حبيبته، وقرطبة هي المدينة التي ترعرع فيها، ونشأ في أحضانها، ثمّ نُفي عنها، فما طلبـه السـقيا للقصر داخلها إلا محاولة منه لإعادة تلك الحياة التي عاشها، خاصة عندما أصيب حبُّه لولادة بخيبـة أمل كبيرة، وبعد أن نُفي بعيداً عن أماكن سكناه القديمة ليصبح شاعراً بعيداً عن معشوقته وعن مواقع حبه المتجذّر. فكلُّ ما يرد بهذه الأبيات يذكره بالقصور ومراتع اللهو، ويلوّح له بأيّامـه الماضيـة في قرطبة، حيث النشأة الأولى والحياة السعيدة. خاصة وهو يجلس أمام طبيعة جميلة تبعث على التفـاعل والانجذاب.

وفي أبيات أخرى من القصيدة نفسها، تظهر الصورة التقليدية للمكان، حيـث الأطـلال وسقياها:

سَقَى الغَيْثُ أطْلاَلَ الأحِبَّةِ بالحِمَى

وَحَاكَ علَيهـا ثوْبَ وَشْيٍ مُنَمْنَما

وَأطلَـعَ فِيهـا للأزاهِرِ أنْجُمـًا

فَكَمْ رَفَلَتْ فيها الخَرائِد كالدُّمى إذ العَيْش غضٌّ والزّمانُ غلامُ

إذ نلاحظ، طلب السقيا للأطلال، وهي دعائية تقليدية وردت عند شعراء جاهليين كثيرين، وكانت "الأداة التي يحاول الشاعر القديم من خلالها أن يضفي على تجربته بعداً "حياتياً" وبدون هـذه العملية تظل التجربة النفسية مهوشة، ويمكننا أن نقول بتعبير آخر، إن السقيا، إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي، والغرض من ذلك حماية الإنسان من أسباب الخوف والقلق"[2]، حيـث كـان

---

(١) ابن زيدون، ص١٢٩.

(٢) حسين يوسف خريوش، ظاهرة السقيا وأبعادها الدلالية في القصيدة العربيّة، مجلة جامعة البعـث، العـدد الحادي عشر، أيلول، ١٩٩٢، ص١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجاهليون يعملون على بعث الحياة في هذه الأماكن التي عفا عليها الزمن، وأصبحت أمـاكن باليـة قديمة، فيقول طرفة:

فسقى ديارَكَ غيرَ مُفسِدِها صوبُ الربيعِ ودِيمةٌ تُهمي[1]

من الممكن أن تعبِّر هذه الصورة في شعر ابن زيدون عن حالته النفسية؛ لأن الطلل باعث من بواعث القلق لدى الشاعر، ففيه الحبُّ، والسجن والألم والحسرة، فهو إذ يستمطر للأطلال ويعمـل على جعلها ذات حركة ونشاط، إنما يفعل ذلك؛ لأنه وجد فيها الوسيلة الأجدى في التعبير عن ذلـك الفقد والألم النفسي الذين يعانيهما، فكان طلب السقيا لها طلب العاشق المحبِّ الذي تحرَّكت نوازعـه النفسية نحو ديار المحبوبة والأهل.

انجذاب الشاعر، إذاً، نحو الأماكن، يبدو انجذاباً نفسياً "فالحبيبة هي المثير الطبيعـي لعاطفـة الحب، والأطلال هي المثير المقارن أو الصناعي وتفسير ذلك -كما يقرر علم النفس- أن الحبيبة بعيدة عن الشاعر، فديارها حلّت محلّها في إثارة عاطفة حبّها"[2]، أما سـقياه للأطـلال فجـاء "نتيجـة الإحساس بالغربة، وهي الانفصال عن الواقع الحاضر، والاتحاد بالماضي البعيد"[3]، الـذي أصبـح يشكّل جزءاً مفقوداً من حياته ونقيضاً لا يستوي مع حاضره المعاش.

يركّز ابن زيدون على هاتين الصورتين في أثناء ظهور المكان في شعره، وقد ظهرتا غير مرة، نحو قوله عن القصور:

يَا سَارِيَ البَرْقِ غـاد القَصْـرَ واسـقِ بـهِ مَنْ كَانَ صِرْفَ الهَـوَى والـوُدَّ يَسْـقِينَا
وَاسْـأَل هُنَـالِكَ: هَـلْ عَنَّـى تَذَكُّرُنَـا إلْفـاً، تَذَكُّـرُهُ أمْسَـى يُعَنِّينـا[4]

وفي أماكن أخرى من شعره، يظهر حبُّه للأطلال وارتباطه الروحي والنفسيُّ بها، حيث تـراه يقول:

هـلْ تذكـرونَ غريبـاً عـادَهُ شَـجَنُ مِنْ ذِكْرِكُمْ وَجَفَـا أَجْفَانَـهُ الوَسَـنُ
يُخْفِـي لَوَاعِجَـهُ والشـوقُ يفضَحُـهُ فقـد تَسَـاوى - لديـه السـرُّ والعَلَـنُ

---

(١) طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، قدم له وشرحه: سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٤، ١٩٩٤، ص٢١.

(٢) أحمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ط، ١٩٥٨م، ص٢٧١.

(٣) عبدالرزاق الخشروم، الغربة في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٨٢م، ص٢٤٤.

(٤) ابن زيدون، ص١٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يَـا وَيْلَتَـاهُ، أَيَبْقَـى فِي جَوَانِحِـهِ فُـؤَادُهُ، وَهْـوَ بِـالأَطْلالِ مُرْتَـهَنُ[1]

فالأطلال تظهر وكأنها الشيء الذي يملك قلب الشاعر ويكبله، فيكون رهنا لـه وأسـيرا لتصرفاته، وكل ذلك جاء بإرادته، أي أنه راغب فيه راض به؛ لأنه عامل يبقي على أمله في الاتصـال مع حبيبته، وفي اللحظة نفسها يشكل حركة انفصال بينهما، وهنا يظهر فعل الزمن الـذي "يجعـل الطلل مكانين نفسيين أو زمانين متقاتلين"[2]؛ وهذا بمجمله قد يعد تعبيرا عن نفسية الشاعر المحطمـة التي تتمنى أن يكون حلمها بالنسبة للمكان حقيقة معاشة.

ظهرت مدينة الزهراء في شعر ابن زيدون كما ظهرت قرطبة، وكان ظهورها يبعث علـى شوقه وحنينه، ويبرز ذلك أكثر ما يبرز في قوله:

إنِّـي ذَكَرْتُـكِ بِالـزَّهْـرَاءِ مُشْتَاقَـا والأُفْقُ طَلْـقٌ، ومَـرْأَى الأرضِ قَـدْ رَاقَـا
وللنسـيمِ اعْتِـلالٌ فِي أَصَائِلِـهِ كأنَّـهُ رِقَّ لِي، فَـاعْتَلَّ إشْـفَاقَا
والروضُ عَـنْ مائِـهِ الفِضِّـيِّ مُبْتَسِـمٌ كما شَـقَقْتَ -عَـنِ اللبَّاتِ- أَطْوَاقَـا[3]

فتظهر الزهراء وكأنها المكان الجميل الذي يطيب للشاعر الإقامة فيه، ولكن هـذا الجمـال مرتبط بذكرى حبيبته، فمجرد الذكرى جعلته يفتتن بالمكان الذي أضحى مليئا بالهواء الطلق والمـاء العذب الجاري، مما يستهوي الأفئدة ويرسل فيها الفرح.

ولعل الناظر في شعر ابن زيدون يكتشف اهتمامه بالأماكن الجميلة التي تبعث على التفـاؤل وتوحي بافتتانه بها، كالرياض والقصور والجنة، الشيء الذي جعل المكان مليئا بالنضارة والجمـال، وقد يعود ذلك إلى حبه للطبيعة التي ملكت قلبه فصاغ فيها معظم أشعاره.

وفي إطار آخر يجيء السجن كمكان مليء بالسوداوية ومعادل لسقوط المخاطب في دائـرة اليأس بعد الأمل، فهذا الإحباط الذي أصابه في سجنه أثر في صورة المكان المرسومة في مخيلته، فجـاء مكانا يبعث على الشؤم، لأنه نقيض لحال الشاعر القديمة التي تكللت بالحرية ونيل المناصب.

وإذا كان المكان نفسيا في قصائد ابن زيدون السابقة، فإنه مليء بالذكرى والحنين تخالطـه لوعة وأنين في قصائده التي يصور فيها أيامه القديمة، فالأيام التي انقضت عليه بسعادة كانت أكثر مـا تكون داخل الرياض، فتراه يردد:

---

(١) ابن زيدون، ص١٦٢.

(٢) حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهليـة، دار الفكـر العربـي، القاهرة، د.ط، ١٩٨٨، ص١٣٨.

(٣) ابن زيدون، ص١٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أذكرتني سالفَ العيشِ الذي طابَا ... يا ليتَ غائبَ ذاكَ العهدِ قد آبَا
إذ نحنُ في روضةٍ -للوصلِ- نعمَتُها ... منَ السرورِ غمامٌ فوقَها صابَا
إنّي لأعجبُ من شوقٍ يطاولني ... فكلّما قيلَ فيهِ: "قد قضى" ثابَا[1]

فعلى الرغم من جمال المكان -الرياض-؛ فإنه يأتي ليشكل حزنا فيتحرك الحب القديم، وتلتهب الآلام القديمة التي قد تجعل مكان الحب متساويا مع السجن في بعث الحزن وإرساله في حيلة الشاعر، بمعنى آخر، المكان هنا متغير متحول غير ثابت على قيمة واحدة، وقد يدل ذلك على رفض الشاعر لثبوت الأشياء واستقرارها، وعلى حبه لتغييرها ومحاولته لأن يؤقلمها وفق حاله المتغيرة. وهنا يظهر إحساسه تجاه المكان الحضري، إحساسا جارفا وحزينا بفقدانه له، فعبثا يحاول إقامة علاقة ودية معه، أما المكان القديم فيتردد دوما في ذهنه، وحنينه متأجج بالعودة إليه.

وفي هذه الأبيات تظهر مقدرة الشاعر على الصياغة الشعرية الجميلة التي تتداخل فيها لغتان، أولاهما: لغة الحب، وثانيتهما: لغة الطبيعة، وكلتاهما لا يعرف الواحد منا حدودهما؛ ليتشكل في ذهنه اللامتناهي في اللغة مما يبعث على الدهشة في أثناء قراءة الأبيات، وابن زيدون شاعر فنان في رسم هذه اللغة، إذ أكثر منها في شعره. ونظرة مستبصرة داخل الأبيات تكشف أن لا حدود بين هاتين اللغتين، ففي الأبيات تظهر ألفاظ تدل على العاطفة الجياشة إلى ذكرى المحبوبة، وأخرى تشير إلى الطبيعة الجميلة التي برزت بالنسبة له شيئا غاليا يلف تلك الذكرى؛ مما جعله يخلط بين هاتين اللغتين. وفي هذا الجمع اللغوي الجميل نجد ابن زيدون على نهج الشعراء الأندلسيين يلجأ إلى "مزج الطبيعة بالغزل واستمداد الصور الغزلية من عناصر الطبيعة الأندلسية الجميلة"[2].

وفي صورة أخرى، نجد الشاعر مليئا بالهم، ويزيده المكان جزعا، فيرسم ضبابة سوداء تغطي ما حوله من أمكنة، خاصة بعد نزوله من عالم الضوء إلى عالم شديد القتامة، أي من عالم القصور إلى كآبة السجن التي قبضت عليه حريته وسجنت عينه عن النظر إلى كل ما هو جميل، حيث يقول:

قُلْ للوزيرِ وقد قطعتُ بمدحِهِ ... زمَني، فكانَ السجنُ منهُ ثوابي
لا تخشَ لائمتي بما قد جئتَهُ ... منْ ذاكَ فيّ ولا توقّ عتابي
لم تخطِ في أمري الصوابَ موفّقاً ... هذا جزاءُ الشاعرِ الكذّابِ![3]

هذا، ومن جانب آخر كان السجن (المكان) يمنح الشاعر قوة تدل على علو نفسه ورفضها للذل والهوان أمام أي كان:

ولا يُغبِطِ الأعداءَ كَوْنيَ في السجْنِ

---

(١) ابن زيدون، ص١٢٣.
(٢) صلاح جرار، مرج الكحل الأندلسي سيرته وشعره، دار البشير، عمان، ط١، ١٩٩٣، ص ص٦٦،٦٧.
(٣) ابن زيدون، ص٥٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإنّي رَأَيْتُ الشمْسَ تُحْضَنُ بالدُّجُنْ
وَمَا كُنْتُ إلا الصَّارِمَ العَضْبَ في جَفْنْ
أو الليْثَ في غَابٍ، أو الصقْرَ في وَكْنٍ أو العِلْقَ يُحْنَى في الصِّوَانِ ويُخْبَأُ[1]

يشكل بروز المكان حضورا على نفسية الشاعر، فعلى الرغم من مرارة السجن وفجيعة الأيام، فإنه يتحلى بعلو همة وقوة شكيمة استمدهما من المكان الذي يحيا به، وعلى عادته حاول أن يذكر عدة أمكنة تكون رمزا طبيعيا للسمو والحرية، الشيء الذي جعله يصور عالما موازيا لعالم السجن، مكتظا بالأمكنة التي تملك فيها النفس حريتها التامة، وهي الغاب ووكن الصقر.

ومن الأمثلة التي يشكل فيها المكان عجبا لدى المتلقي، تلك التي تتوحد فيها المحبوبة مع المكان، فيكون المكان مخاطبا كما لو كان شخصا يتحدث إليه الشاعر ويبثه شكواه، ويأتي على أنه معادل موضوعي للمحبوبة، نحو قوله:

يَا رَوْضَةً طَالَمَا أَجْنَتْ لَوَاحِظَنَا وَرْدًا جَلَاهُ الصِّبَا غَضًّا ونَسْرِينَا
وَيَا حَيَاةً تَمَلَّيْنَا بِزَهْرَتِهَا مُنًى ضُرُوبًا ولَذَّاتٍ أَفَانِينَا
ويَا نَعِيمًا خَطَرْنَا مِنْ غَضَارَتِهِ فِي وَشْيِ نُعْمَى سَحَبْنَا ذَيْلَهُ حِينَا
لَسْنَا نُسَمِّيكِ إِجْلَالاً وتَكْرِمَةً وقَدْرُكِ المُعْتَلِي عَنْ ذَاكَ يُغْنِينَا
إذا انْفَرَدْتِ وَمَا شُورِكْتِ فِي صِفَةٍ فَحَسْبُنَا الوَصْفُ إِيضَاحًا وتَبْيِينَا[2]

جاءت هذه الأبيات في قصيدته التي أرسلها إلى محبوبته من السجن، حيث يخاطب الروضة خطاب العاقل بالنداء، وهذا انزياح عن أصل اللغة، وشخصنة للمكان الذي يكافئ شخص ولادة، ومحاولة منه لإظهار أبعاد قدرته الشعرية في رسم صورة خيالية لها وهو في غياهب السجن، حيث يلتقط لها هذه الصورة العلوية؛ لأنه يرى فيها خلقا آخر مختلفا عن سواها في لاوعيه الشعري المتشكل على سبيل رؤية طيفها الجميل، ويتكرر هذا في القصيدة نفسها، إذ يقول:

يَا جَنَّةَ الخُلْدِ أُبْدِلْنَا بِسِدْرِهَا والكَوْثَرِ العَذْبِ زَقُومًا وغِسْلِينَا

فالمكان يمثل ولادة والعكس صحيح، وهنا تجدر الإشارة إلى ولع ابن زيدون في تشكيل الصورة العلوية بدليل كثرة ورود ألفاظ (النجم، السماء، البرق) في شعره.

---

(١) ابن زيدون، ص١٣٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ص ١٤٥، ١٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هكذا ظهر المكان في الديوان، مكانا بدويا قديما تمثله الأطلال، ومكانا حضريا تمثله القصور بحياتها الجميلة، وعلى كلتا الحالتين حاول الشاعر أن يبث فيهما الحيوية، حيث طلب لهما السقيا بالأمطار؛ كي يبقى أمله قائما بالعودة إلى الماضي الذي يشكل جمال الحياة ومفاتنها الجميلة. ثم كان المكان مكانا نفسيا حين حل حلولا طبيعيا مكان الإنسان العادي، وذلك؛ لارتباط المحبوبة في تلك الأماكن المؤثرة في تفكير الشاعر؛ مما جعل هذا الصنف من المكان يتوحد مع السجن بتأثير من شعرية الشاعر المكانية.

علة الاختيار:

يعد اختيار الشاعر موضوعا للقراءة قراءة في حد ذاتها، وتكون القراءة متعة المتلقي حينما يجد اتصالا روحيا مع المبدع يشده إليه ويجعله ملتحما مع شعريته وإبداعه؛ لهذا فإن اختيار الباحث لشعر ابن زيدون آت من نواح عدة هي:

١- تلك القصة المؤلمة التي عاشها مع ولادة، التي زادت حياته ألما؛ مما كان لها صدى مؤلم في نفس الباحث الذي حاول تتبع خيوطها المتشكلة عبر القصائد.

٢-أنه من زعماء الشعراء الغزليين في بلاد الأندلس، وقد اشتهرت قصة عشقه في تلك البلاد حتى ذاع صيته وانتشر شعره.

٣-أنه صاحب موسيقى جميلة تفوق فيها أحيانا على شعراء عظماء، وأثبت امتلاكه لملكة الشعر والنغم معا.

٤-أنه شاعر طموح لا ينظر إلا للنجوم ومعالي الأمور.

٥-شعور الباحث أن ديوان ابن زيدون يحتوي على درر كامنة ولآلئ لم يكشف عنها بعد تحتاج إلى استكناه واستنطاق، فالدخول إلى النص لا يمكن إلا بوسائل أسلوبية تكمن في عمقه وبين ثناياه.

ابن زيدون:

هو "أحمد بن عبدالله بن زيدون أبو الوليد من أهل قرطبة"[1]. ولد سنة ٣٩٤هـ، وتوفي في أشبيلية سنة ٤٦٣هـ. "كان أبو الوليد صاحب منثور ومنظوم، وخاتمة شعراء مخزوم، أحد من جر

---

(١) الحميدي، جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الدار المصرية، بيروت، د.ط، د.ت، ص٦. وانظر: أحمد بن يحيى الضبي، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكاتب العربي، د.ط، ١٩٦٧، ص١٨٦. وابن خلكان، وفيات الأعيان في أنباء أبناء الزمان، مج٢، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٧٨م، ص١٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأيام جرًّا، وفات الأنام طُرّا، وصرف السلطان نفعاً وضرّاً، ووسّع البيان نظماً ونثراً"[1]، "زعيم الفئة القرطبية ونشأة الدولة الجمهوريّة، الذي هر بنظامه وظهر كالبدر ليلة تمامه"[2].

"كان شاعراً ناهاً بين كوكبة شعراء الأندلس، جمع الرقّة إلى الجزالة، وعذوبة الجرس إلى الفخامة"[3]. وكأنه "يذكرنا باثنين من فحول القدامى، عنينا: البحتري في ديباجته المشرقة وكلماته المتناغمة، والمتنبّي في متانة سبكه وزخم لفظه وقوة متنه"[4]، وقد أثّرت في شاعريته ثلاثة جوانب اعتبرت محطّات مهمّة في حياته وهي:

أولاً: عشقه لولادة، "حيث يحتلُّ غرام ابن زيدون لولادة بنت المستكفي نقطة مركزيّة في سيرته وشاعريته"[5]، يقول المقري: "وفيها خلع ابن زيدون عذاره، وقال فيها القصائد الطنّانة والمقطّعات"[6]. كان "كثير الشغف بها والميل إليها وأكثر غزل شعره فيها وفي اسمها"[7]. وقد تحدث صاحب القلائد عن قصة هذين العاشقين بالتّفصيل.

ثانياً: السجن، فمعلوم أنه حوكم محاكمة شهيرة وصفها بقوله: "وفي علمك أنّي سُجنت مغالبة بالهوى، وهو أخو العمى"[8]، وقد سجن مدّة طويلة يحدّدها بقوله:

أفصبرٌ مِئينَ خَمساً من الأيّـ ... ـامِ؟نَاهِيكَ مِنْ عَذَابٍ أليمٍ[9]

وقوله:

---

(١) ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، مج١، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، ١٩٩٧م، ص٣٣٦.

(٢) ابن خاقان، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ج١-٢، تحقيق: الدكتور حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، ط١، ١٩٨٩، ص٢٠٩.

(٣) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، تحقيق: عمر فاروق الطباع، (مقدمة الديوان)، دار القلم، بيروت، د.ط.د.ت، ص٥.

(٤) ديوان ابن زيدون، تحقيق: عمر فاروق الطباع، ص٥.

(٥) عبداللطيف شرارة، أبو الوليد ابن زيدون دراسة ومختارات، الشركة العالمية للكتاب، ط١، ١٩٨٨م، ص٥٨.

(٦) المقري، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، مج٤، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ص٢٠٥.

(٧) جمال الدين بن نباتة، سرح العيون (شرح رسالة ابن زيدون)، ط٤، ١٣٢١هـ، ص٨.

(٨) الصفدي، تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت، ص٧.

(٩) ابن زيدون، ص٢٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مِئينٌ من الأيّامِ خمسٌ قَطَعْتُها أسِيراً؛ وإنْ لَمْ يبدُ شَدٌّ ولا قَمْطُ[1]

ثالثاً: طموح الشاعر ونفسه التي تنظر إلى معالي الأمور، فلم يكن همُّه "أن يكون شاعر بلاط فحسب، يمدح ويثاب، ولكنه كان يطمع في أن يتولى أخطر المناصب"[2]،وقد عرض لذلك بأشعاره، بقوله:

قَلِّدْنيَ الرَّأيَ الجميلَ، فإنَّهُ حَسْبِي ليَوْمَيْ زِينَةٍ وَعِراكِ[3]

ولابن زيدون كتابات نثرية جميلة، أشهرها رسالتاه: الهزليّة[4] والجدّية[5]، اللّتان تدلان على ثقافة الشاعر وسعة اطّلاعه. فحينما تقرأهما "تر سيول المعارف التاريخية تفيض من كلّ صوب، وتر ثقافة شاملة بالدراسات الإسلاميّة والفلسفيّة"[6].

بقي أن نشير إلى أنّنا في استخدام قصائد الشّاعر داخل البحث رجعنا إلى ديوانه الكبير الذي حقّقه علي عبدالعظيم، مع أنّ كثيراً من الدّارسين اعتنى به وحققه مثل: حنّا فاخوري [7] وكرم البستاني[8]؛ لاحتوائه على شروح وتعليقات، أفاد منها الباحث ووظّفها خلال الدراسة. وقد قام بدراسة شعر الشاعر مجموعة من الدارسين الذين أفردوا له كتباً بأكملها أو أبحاثاً محكّمة نذكر منهم: الدكتور حسين خريوش في بحثه "الالتفات وأثره في شاعريّة ابن زيدون: دراسة نصية"[9]، والدكتور محمود صبح في كتابه "ابن زيدون شاعر قرطبة"[10].

---

(١) ابن زيدون، ص٢٨٩.

(٢) علي عبدالعظيم: ابن زيدون عصره وحياته وأدبه، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، ١٩٥٥م، ص٢٥٩.

(٣) ابن زيدون، ص٣٥٠.

(٤) كتب هذه الرسالة على لسان ولادة لابن عبدوس منافسه في حبها، وهي رسالة طريفة من حيث الأسلوب الذي اتبعه فيها، إذ أجرى على لسان معشوقته تهكماً واستهزاء بغريمه، بلغ فيهما شأواً بعيداً في الإجادة.

(٥) كتب هذه الرسالة وهو في السجن، يستعطف بها أبا الحزم جهوراً، كي يطلق وثاقه.

(٦) شوقي ضيف، ابن زيدون، دار المعارف، القاهرة، ط٢، د.ت، ص١٧.

(٧) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، تحقيق: حنا فاخوري، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

(٨) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٧٥.

(٩) حسين يوسف خريوش، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون: دراسة نصية، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج١٣، ع٢، ١٩٩٥م، ص١٠٧.

(١٠) محمود صبح، ابن زيدون شاعر قرطبة، منشورات المعهد الاسباني العربي للثقافة في مدريد.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الباب الأول

"اللغة"

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تعد اللغة من أهم مقومات النص الشعري؛ ذلك أنها تحتوي مقدرة الشاعر على التعبير وتصوير الأشياء من حوله. وتعكس انفعاله "بالحدث من خلال صيغها وألفاظها المحدَّدة سياقاً بما يكفل حضور عملية التفاعل بين المتلقّي وشعر الشاعر"[1]. وبما أن الدراسة بصدد شاعر أندلسي تميز بلغته، فلا بدّ للباحث أن يفكك خيوطها وأن يقف على أبعادها، من أجل الوصول إلى هدفها الأعمق الذي ترمي إليه.

وابن زيدون من الشعراء الذين أحسنوا استخدام اللغة وأجادوا من خلالها إيصال الفكرة بطريقة فذّة "وهو يمثّل طبقة من الشعراء استمرُّوا على نَفَسٍ عالٍ في صياغة الشعر"[2]، حيث "عُني بالعبارة، وانتقى الكلمة، ولاءم بين أجزاء الكلام"[3] مركّزاً-أحياناً كثيرة داخل المقطوعة- على صيغٍ صرفيَّة بعينها تركها تتكرّر في ثنايا القصيدة، لأداء الفكرة، وهي عنده شكل من أشكال الموسيقى التي أعطاها عنايةً فائقة، فأكثر من استخدام اسم الفاعل واسم المفعول وصيغة منتهى الجموع، كما عمد إلى التكرار في الحرف والكلمة وتكرار أنساق لغويّة بعينها في مجموعاته الشعرية، مضفياً عليها تماسكاً في البناء الفنّي وديباجة عالية في الموسيقى، ليس هذا فحسب، بل لجأ إلى التناص الدّيني والتناص مع نصوص شعرية وأسماء سابقة عليه.

بناءً على ذلك سيقوم هذا الباب بدراسة لغة الشاعر التي أرادها لقصائده، محاولاً أن يكشف عن مكنونها من خلال المحاور المذكورة آنفاً، والتي ستكون طريقاً للكشف عن مرامي هذه اللغة وسبر أغوارها وإيضاح معناها وإظهار بواطنها.

وقبل الدخول إلى عالم الدراسة آثرنا الإشارة إلى خصائص اللغة عند ابن زيدون، فتعدُّد الموضوعات لديه أدّى إلى تباين اللغة فيما بينها و"مدار الشّرف على الصّواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكلّ مقام من المقال"[4]، فالخطاب في المدح يختلف عنه في الرّثاء أو الهجاء، فإذا كانت اللغة هناك رقيقة عذبة فهي هنا فخمةٌ يملؤها الحزن.

تعدَّدت الأغراض التي نظم فيها ابن زيدون وتراوحت -على سبيل المثال لا الحصر- بين الغزل والرثاء والهجاء والمديح، وعلى الرغم من الاختلاف بين مواقف هذه الأغراض، فمنها: ما يحتاج إلى اللغة الرقيقة التي تبعث على الأمل، ومنها ما يتطلّب لغةً مليئةً بالحزن والألم، على الرغم

---

(١) جمال يونس، لغة الشعر عند سميح قاسم، مؤسسة النوري، دمشق، ط١، ١٩٩١، ص ص٢٤١، ٢٤٢.

(٢) محمد رضوان الداية، أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٧٦، ص٩٢.

(٣) المرجع نفسه، ص٩٣.

(٤) الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج١، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الجاحظ، الطبعة الرابعة، ص١٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من ذلك إلا أن جميعها يشترك بخاصية يمكن إطلاقها على بعض قصائد ابن زيدون وهي سهولة اللغة وبساطتها، فقد آثر في معجمه اللغوي الابتعاد عن الصعب الوعر "تمشّياً مع الذوق الحضري وما يستتبعه من رقّة وسلامة"؛[1] كي يكون ما تأتي به ملكة شعره سهلاً على أسماع المتلقّين، فتجده يكثر من استخدام أسلوب الرسالة (السلام، الدعاء) في ديوانه وكأنه يبعث مكتوباً نثرّياً، وأغلب ما يكون هذا في قصائد الهيام والغرام مع ولاّدة، حيث يقول:

عَلَيْكِ السَّلامُ !! سَلاَمُ الوَدَاعِ ... وَدَاعِ هَوىً مَاتَ قَبْلَ الأَجَلْ

وَمَا بِاخْتِيَارٍ تَسَلَّيْتُ عَنْكِ ... ولكِنَّني مُكْرَهٌ لا بَطَلْ[2]

هذا الأسلوب نجده في الرسائل، حيث يهدي الشاعر السلام إلى المحبوبة مخبراً إياها أن تسليه عنها بالإكراه لا رغبة منه ولا نزوعاً ذاتياً.

وكما استخدم الشاعر (السلام) في قصائده استخدم (الدعاء) أيضاً، آملاً أن يشفع له عندها، حيث يقول:

سَقْياً لِعَهْدِكَ والأيام تُقْبِلُنِي ... وَحْشَةَ السُّرُورِ بِهِ جَذْلاَنَ مُقتبِلا[3]

إضافة إلى ذلك فقد استخدم الشاعر الألوان، فأتى بالألوان الأسود، والأبيض، والأحمر، والأزرق، والأخضر، والأصفر؛ مما يعني أنه تأثر بالطبيعة وسحر ألوانها، حتى غدا "يرسم بالكلمات، وبصرف النظر عن لون المداد الذي كان يكتب به، فقد شكل اللون عنده أحد أبرز المقومات في صياغة الصورة الشعرية وإبداعها"[4]؛ مما جعله سمة أساسية من سمات شعره وعنصراً أساساً "من عناصر المعجم الشعري الذي يكادُ ينغلق على كلّ شاعر"[5]. حتى إننا لا نكاد نعثر على قصيدة تخلو من اللون وتأثيره، سواء كان ذكره صريحاً، أم كان يأتي تحت ألفاظ تحملنا إليه "نتيجة اتصالهما بما حولها من أشياء طبيعتها لونيّة"[6]؛ فمن ذلك قوله:

---

(١) فوزي، عيسى، الهجاء في الأدب الأندلسي، دار المعارف، د.ط، د.ت، ص٢٣٣.

(٢) ابن زيدون، ص١٨٩.

(٣) المصدر نفسه، ص١٧٩.

(٤) يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، ص٣٩.

(٥) محمد عبد المطلب، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر-مكتبة لبنان، ناشرون ش ل م، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص٢٨.

(٦) المرجع نفسه، ص٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لَهَجَرْتُـــــــهَا صَفْـــــــــراءَ في بَيْضَـــــاءَ، هَاجِرُهـــــا قَليـــــلْ
الكَـــأسُ مِـــــنْ رَأد الضُّحَـــــى والـرَّاحُ مِـــنْ طَفَـــلِ الأصيـــلْ[1]

يتضحُ في البيت الأول بشكلٍ جليٍّ استخدامُ الشاعر للألوان بأسمائها الحقيقيـــة (صفـــراء، وبيضاء) وهو يتحدَّث عن الخمرة، أمَّا في البيت الثاني فقد أشار إلى اللون من خـــلال (الضحـــى، والأصيل) لأنَّ هذه الأوقات قريبةٌ في طبيعتها من اللون الأبيض.

ومما يلاحظ على لغة شاعرنا أنها مليئة بالتشبيه الذي "يجسِّد في صورة حسية الأفكار المجسودة فنتمثلها وكأنها موجودة أمامنا"[2] فشعره "صياغة وضربٌ من التصوير"[3]، وهو "لا يكتفي بســـرد هذا الذي يراه كما هو ماثل أمامه، أو كما يمكن أن تنقله إلينا عدسة مصوِّر عابر لا يلقي بـــالاً إلى شيء"[4]، بل كان يضعنا -في أثناء تصويره- أمام لوحة مليئة بالحركة والفعل واستخدام الحـــواس، فنجده يخلط الحسي بالمعنوي في أثناء تشبيهه الخلق الجميل برائحة الطيب، أو نشوة الخمر، وكيـــف يعمل هذا الخلق على راحة النفس بالتعلل، إذ يقول:

لَـــهُ خُلُـــقٌ عَـــذْبٌ وخَلْـــقٌ مُحسَّـــنٌ وَظَرْفٌ كَعَـــرْفِ الطِّيـــبِ أَوْ نَشْـــوَةِ الخَمْـــرِ
يُعلِّـــلُ نَفْسِـــي مِـــنْ حَدِيـــثٍ تَلَـــذُّهُ كمِثْلِ المُنَـــى والوَصْـــلِ في عُقُـــبِ الهَجْـــرِ[5]

لا شك أن هذه اللمحة حول خصائص اللغة في ديوان ابن زيدون أثارت في نفس البـــاحث حب القراءة والكشف عن قناع تلك اللغة؛ مما دفع به إلى المحاولة الجادة في دراسة تشكيله اللغـــوي؛ ولعلّ البداية تكون في الصيغ الصرفية.

---

(١) ابن زيدون، ص٢٢٥.
(٢) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢،١٩٨٦،ص١١٢.
(٣) الجاحظ، عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ج٣، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، ط٣، ١٩٦٩، ص١٣٢.
(٤) فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر المعـــاصر، بـــيروت، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦، ص٧١.
(٥) ابن زيدون، ص١٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصيغ الصرفية:

اسم الفاعل:

"تتميز اللغة العربية بأنها لغة اشتقاقية، وهذا يعني أن هناك مادة لغوية معينة مثل (ك ت ب)، يمكن تشكيلها على هيئات مختلفة، كل هيئة منها لها وزن خاص، ولها وظيفة خاصة، كأن نقول مثلا: (كاتب) أو (مكتوب) أو (مكتب). وأنت تلاحظ أن مثل هذه العملية إنما تجري داخل المادة اللغوية السابقة وتشكلها تشكيلا جديدا وهي العملية التي تعرف بالاشتقاق"(١).

وكي تتمكن الدراسة من الوقوف على هذا الأسلوب الاشتقاقي المكثف، ويصبح بمقدورها دراسته دراسة علمية، قام الباحث باتباع "الأسلوب الإحصائي وهو أحد مجالات الدراسة اللغوية الأسلوبية المعاصرة"(٢)؛ ليجد أن اسم الفاعل الذي هو جزء هام من الاشتقاق يتكرر في ديوان الشاعر بنسب عالية جدا لا تفوقها نسبة أي صيغة صرفية أخرى. وبعد القيام بالعملية الإحصائية، اتضح أن صيغة اسم الفاعل تكررت في صفحات الديوان ثلاث مائة واثنتين وأربعين مرة، ولا بد أن تكون هذه الكثرة ذات دلالة على نفسية الشاعر لا سيما أن اسم الفاعل "اسم مصوغ من المصدر للدلالة على الحدث والذات ويكون معناه التجدد والحدوث"(٣). وبما أننا إزاء لغة شاعر اهتم بالاشتقاق وكثفه في اسم الفاعل لابد لنا إذا، من الوقوف عليه ودراسته داخل النص، فهو يقول:

مَا ضَرَّ لَوْ أنَّكَ لِي راحِمٌ ... وعَلَّتِي أنْتَ بِهَا عَالِمُ
يَهْنِيكَ- يَا سُؤْلِي وَيَا بُغْيَتِي ... أنَّكَ مِمَّا أشْتَكِي سَالِمُ
تَضْحَكُ في الحُبِّ وأبْكِي أنَا ... اللهُ -فِيمَا بَيْنَنَا- حَاكِمُ
أقُولُ لَمَّا طَارَ عَنِّي الكَرَى ... قَوْلَ مُعَنًّى قَلْبُهُ هَائِمُ
يَا نَائِماً أيْقَظَنِي حُبُّهُ ... هَبْ لِي رُقَاداً أيُّهَا النَّائِمُ(٤)

الشاعر يتحدث إلى المحبوبة مطلقا عليها صفات (راحم، وعالم، وسالم، والنائم) ويتحدث عن نفسه مانحا إياها صفة واحدة (هائم)، والملاحظ على هذه الصفات كلها أنها أسماء فاعلين من الممكن أن يكون أقامها بينه وبين المحبوبة؛ ليصور من خلالها مدى ألمه وشكواه ومقدار أنينه وتعلقه بها. ولعل نظرة فاحصة إلى تعدد هذه الصيغة تستنتج أنه تعدد يرتبط أكثر ما يرتبط بالمحبوبة؛ ذلك أنها طغت على حياته، فلم يعد يرى غيرها راحما له وعالما به، كما يمكن أن تستنتج أيضا، أنه تعدد قائم

---

(١) عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٨٤، ص٧٥.

(٢) سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص٣٤.

(٣) خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ص٢٥٩.

(٤) ابن زيدون، ص١٧٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

على ثنائية القوة من جهة المحبوبة والضعف من جهة الشاعر، فيقبل أن تكون في هناء وسعادة (سلم، نائم) سالمة من أي عذاب وحرمان وأن يكون هو المعذب في حبها وقلبه هائما بها.

ومما لا ريب فيه أن صيغة اسم الفاعل وحضورها بهذه الكثرة ساعد على تماسك الأبيات وساهم في بنائها بشكل جميل، ففي البيت الأول أوجد ابن زيدون التصريع من خلال كلمة (راحم) في نهاية الشطر الأول وكلمة عالم في نهاية الشطر الثاني، حيث أجراه "مجرى القافية"[1]، ونحن نعلم أن التصريع تكرار حرفي يقوي النغم بلا شك.

وفي نهاية المقطوعة يأتي الشاعر بنداء النكرة غير المقصودة (يا نائما) وكأنه ينادي كل نائم- محاولة منه لجذب الأنظار لترى حاله وعذابه، فتكون "الاستجابة أتم وأوضح"[2]، وهذا يقودنا إلى الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر، ويأخذنا إلى الاضطراب الداخلي الذي يختلج بنفسه ويمتلئ به صدره. فالمحبوبة تحولت في نظره إلى أناس عدة يحاول استرحامهم واستعطافهم أن يهبوه النوم والراحة.

وفي مقطوعة أخرى نجده يكرر الصيغة نفسها بشكل واضح، معبرا من خلالها عن قطيعة آلمته وأدمت فؤاده، فتراه يقول:

يا قاطعاً حبْلَ ودِّي ... ووَاصِلاً حبْلَ صَدِّي
وساليًا، ليسَ يدْرِي ... بطُولِ شَجْيِي وَوَجْدِي
لَوْ كَانَ عنْدَكَ مِنِّي ... مِثْلُ الَّذِي منْكَ عِنْدِي
لَبِتَّ -بَعْدِي- مِثْلِي ... وَبِتُّ -مِثْلَكَ- بَعْدِي[3]

من خلال هذا الحضور المكثف لاسم الفاعل نتنبه إلى قضية مهمة، وهي أن ابن زيدون وضعه إلى جانب معاني القطع، والصد، والسلو، رابطا كل هذه المعاني بالآخر، ليظهر متناسيا وساليا هذا الود، وهو إذ يعطف أسماء الفاعلين على بعضها يحاول أن يكشف لنا عن صورة الآخر وهي صورة ملأى بالمتناقضات اللغوية، فالناظر إلى أول أبيات المقطوعة يجد أن اسم الفاعل استخدم مع كلمات يشكل إلى جانبها متضادات تبينها الترسيمة التالية:

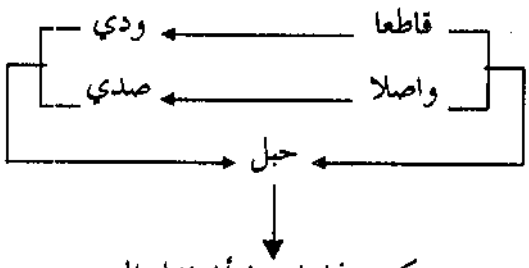
---

(١) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر، ١٩٦٩م، ص١٨٠.

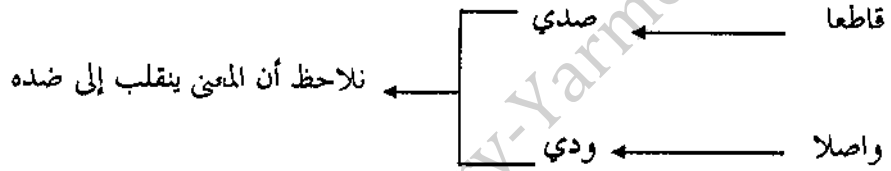
(٢) فارس محمد عيسى، في النحو العربي أسلوب في التعليم الذاتي، دار البشير، عمان، ط١، ١٩٩٤، ص٧.

(٣) ابن زيدون، ص١٧٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University



وهي متضادات أحكم ابن زيدون استخدامها، فلم يعد باستطاعتنا أن نغير في أمكنة الكلمات رغم أن التغيير لا يضر بالوزن أو القافية، إذ لوفعلنا ذلك لفسد المعنى الذي أراده الشاعر مباشرة:



وتجدرهنا الإشارة إلى أسلوب التوازي الذي استخدم في هذا البيت، والذي انعكس إيجابيا على الموسيقى التي اشتهر بها ابن زيدون، فكل كلمة في الشطر الأول تقابلها أخرى في الشطر الثاني:

	يا قاطعا	وواصلا
١	حبل	حبل ٢
	ودي	صدي

مما قد يساعد على إيجاد نغمة تبعث على الحزن وتتلاءم مع طبيعة الألم الذي يكتنف حياة المعذب العاشق. وعلاوة على ذلك فالشاعر يحاول استدرار عطف الآخر، كي يرى حاله ويعطف عليها بواسطة نداء البعيد (يا قاطعا) الذي هو "لون من ألوان الرغبة في التواصل والاستغاثة واسترجاع الصلة المفقودة"[1] وهذا يشي برغبة جامحة بالتواصل مع الماضي الذي يمثله حب ولادة.

وترد صيغة اسم الفاعل بشكل كبير في قصيدته التي مطلعها:

مَرَادُهُمُ حيثُ السِّلاحُ خَمَائِلُ وَمَوْرِدُهُمُ حيثُ الدِّمَاءُ مَنَاهِلُ[2]

حيث يقول:

وليلةَ وافَتْنَا الكثيبَ لِمَوْعِدٍ كَمَا رِيعَ وسنانُ العَشِيات خَاذِلُ

---

(١) محمد صالح الشنطي، في الأدب العربي القديم عصوره واتجاهاته وتطوره ونماذج مدروسة منه، مج٢، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، ص٢٥٥.

(٢) ابن زيدون، ص ٣٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تَهادَى -انسيابَ الأيْمِ يعفو أثورُها ... مِنَ الوَشْيِ مَرْقومُ العِطافَيْنِ ذابِلُ
قعيدَكَ!! أنى زرْتِ؟ ضَوْلٌ سَاطِعٌ ... وطيبُكِ نَفَّاحٌ، وحَلْيُكِ هَادِلُ
هَبيكَ اغتَرَرْتِ الحيَّ: وَاشٍ هاجعٌ ... وَفَرْعُكِ غِرْبِيبٌ وَلَيْلُكِ لائِلُ
فَأنَّى اعْتَسَفْتِ الهَوْلَ؟ خَصْرُكِ مدْمَجٌ ... وردْفُكِ رَحْرَاحٌ، وَعِطْفُكِ مَائِلُ

نلاحظ في هذه الأبيات كثرة ورود صيغة اسم الفاعل، ورغبة الشاعر الملحة في الوصول إلى فتاته التي ينتظر، فنراه يفتح لها الطريق متوسلا بذلك إلى الصيغة المذكورة؛. فأخذ يقدم لها مسوغات القدوم، وحتى يمكن الوصول إلى بواطن استعمال هذه الصيغة، تجدر الإشارة إلى أنها استخدمت في البيت الأول نائب فاعل للفعل (ريع)، وفي البيت الثاني نعت لـ (مرقوم)، وأما الباقية فقد جاءت خبرا لمبتدأ.

تأسيساً على ذلك نستطيع أن نقسم الأبيات إلى مراحل تبعا لاستخدام صيغة اسم الفاعل الواردة فيها. فقد استطاع الشاعر -عن طريق اسم الفاعل- أن ينفذ إلى تصوير فتاته بالظبية التي تأتي لموعدها مهما كان حجم الخطر الذي سيواجهها، ثم يذكر أنها تأتي (ذابل) أي متبخترة، وفي النهاية صريحا -من خلال الخبر (ساطع، هادل، هاجع، لائل) يخبرها بالأمن والهدوء في أثناء السير إليه.

ولا يفوت هنا أن نذكر بهذه التقسيمات الجميلة التي ضمنها الشاعر أبياته؛ معتمدا في نهاية كل منها على اسم الفاعل، وهذا تقسيم يأتي بناء على "موافقة الكلام لحركات النفس ومطابقته لصور الذهن .. فيكون بتقطيعه فقرا أو فواصل تقصر أو تطول تبعا لحالات النفس والفكر"[1]. وهو كثير في شعر ابن زيدون وفي الشعر العربي ومنه قول امرئ القيس:

فَتُورُ القِيامِ، قَطيعُ الكَلا ... مِ، تَفْتَرُّ عَنْ ذي غُرُوبٍ خَصِرْ
كَأنَّ المُدَامَ وصَوْبَ الغَمَا ... مِ وريحَ الخُزَامَى ونَشْرَ القُطُرْ[2]
يَعُلُّ بِبَرْدِ أنْيَابِهَا ... إذَا طَرَّبَ الطَّائِرُ المُسْتَحِرْ

ثم نجد ابن زيدون في قصيدة أخرى يقول:

عَزَاءً -فَدَتْكَ النفسُ- عَزْمَ مُسَلِّمٍ ... لِمَوْقِعِ أمرٍ لَمْ يَزَلْ مُتَوَقِّعَا
متى ظَنَّتْ الأيَّامُ أنَّكَ جَازِعٌ؟ ... أو اسْتَشْعَرَتْ في فَلِّ صَبْرِكَ مَطْمَعَا؟
فما ارْبَدَّ وَجْهُ الخَطْبِ إلا لَقِيتَهُ ... بِصَفْحَةِ طَلْقِ الوَجْهِ أبْلَجَ أرْوَعَا
وَمَا كُنْتَ أهْلاً أنْ يُصِيبَكَ حَادِثٌ ... فَتُصْبِحَ عَنْهُ مُقْصَدَ القَلْبِ مُوجَعَا
فَلَوْلاكَ لَمْ يَسْمُحْ مِنَ الدهرِ جَانِبٌ ... ولا اهتزَّ أعْطَافاً، ولا لانَ أخْدَعَا

(١) أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، د.ط، ١٩٤٥، ص١١١.

(٢) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص١٥٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإنْ يسَلِ العَافُونَ جَدْوَاكَ يُعْطِهِمْ	جَوَاداً، إذا لم يَسْأَلُوهُ تبرعَا
ويُغْرَى بتوكيدِ الإساءةِ مذنبٌ	فَيَلْقَاكَ بالإحْسَانِ أغْرَى وأَوْلَعَا[1]

تتكرر صيغة اسم الفاعل في هذه الأبيات بشكل كبير، وتكاد كل واحدة منها تحتوي على معنى خاص بها؛ ولكن إنعام النظر فيها يكشف أنها تشترك جميعها لتؤدي معنى واحدا، ومن جهة أخرى، فإنه يجد تردد هذه الصيغة يبعث على الضعف حينا والقوة حينا آخر. ففي البيت الأول يستمد الأمير القوة من إيمانه بالله (عزم مسلم)، إذ إن إيمانه يعطيه القوة على الصبر وعلى تحمل الشدائد، ويؤكد هذا المعنى البيت الذي يليه من خلال نفي صفة الجزع، عندما قرنها باستفهام يحمل معنى النفي:

متى ظنت الأيام أنك جازع؟

أي لم تظن الأيام أنك جازع، فاسم الفاعل (جازع) تحول من معنى سلبي إلى معنى إيجابي؛ لأن صفة الجزع نفيت عن الأمير، وفي حال كهذه يكون قد استمد القوة؛ لأن عدم الجزع يعني الصمود أمام الملمات، ثم إن الدهر قد لان بفعل الأمير، والدهر لا يلين إلا للقوي في كل شيء. وفي البيتين الأخيرين، نجد ابن زيدون قد استخدم اسم الفاعل لإظهار ضعف الآخرين أمام الأمير، فهم يطلبون العفو (العافون)، خاصة أنه قرنها بـ (يسل) أي طلب السؤال، ثم يردفها بكلمة (مذنب) في البيت الأخير ونحن نعلم أن المذنب دائما يكون في موقف الضعف أمام الآخر.

وهكذا أسهمت صيغة اسم الفاعل في إظهار قوة ابن جهور، فالشاعر جعلها تحمل على معان مغايرة لما هي عليه. وهذا يقودنا إلى الموقف النفسي الذي يعيشه ألما على فقدان المرثي، وإظهارا لهذا الحزن بين يدي الأمير؛ مما جعل تكرار هذه الصيغة يشكل سمة أسلوبية ذات دلالة واضحة على انفعال المبدع الذي ينقل عبر هذه التكرارات، وبشكل، أيضا، طاقة إيحائية تشارك في الكشف عن بواطن ذاته المنفعلة حزنا وألما. فلم يكن الإكثار من هذه الصيغة عبثا داخل المقطوعة أو غيرها من المقطوعات، بل كان محاولة لإظهار مدى اللحمة التي تربط الشاعر بالأمير،وتأكيدا على مكانة المرثي في نفسه التي تتقطع من تباريح الحزن.

(١) ابن زيدون، ص ص ٥٥٦، ٥٥٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اسم المفعول:

إذا ما برزت صيغة اسم المفعول داخل النص الشعري فإنها تسهم في تماسك أبياته وتلاحمها، وتكون وسيلة من وسائل الشاعر للوصول إلى بناء شعري جميل؛ لأنها تعمل على إظهار الوحدة العضوية داخل النص، وتضفي عليه موسيقى عذبة ولحنا غنائيا جميلا، كما تعمل على بث طاقة إيحائية داخله، إضافة إلى كل ذلك فقد تشارك غيرها من الصيغ في التأثيرعلى نفسية المتلقي بما تحمله من دلالات تعمل على إثارته ليكون متأثرا بالنص منفعلا معه.

وقبل الذهاب إلى تناول المقطوعات بالدراسة والتحليل، لا بد من العملية الإحصائية للإشارة إلى عدد المرات التي تكررت فيها صيغة اسم المفعول داخل الديوان، فقد وردت هذه الصيغة بنسبة أقل من نسبة ورود اسم الفاعل؛ ولكنها في الوقت نفسه نسبة عالية تحتاج إلى دراسة تكشف عن مدى فائدتها في بناء النص، حيث وردت مائة وتسعا وتسعين مرة في ثنايا القصائد، ولا بد أن يكون وراء هذا التكرار مغزى لدى الشاعر يرتبط بوشيجته الداخلية كما ستكشف الدراسة فيما بعد. ففي مثال على ذلك يقول ابن زيدون:

ذُو الشِّيمةِ الرَّسْلِ إنْ هِيجَتْ حَفيظَتُهُ ... والجانبِ السَّهْلِ والمُسْتَعْتَبِ اليَسِرِ
مَن فيهِ للمُحْتَلِي والمبتَلِي نَسَقا ... جَمَالِ مَرْأى عَلَيهِ سَرْوُ مُخْتَبَرِ
مُذَلَّلٌ لِلمساعي حُكْمُها شَطَطٌ ... عَلَيْهِ، وهْوَ العزيزِ النفسِ والنفَرِ
وزيرُ سِلْمٍ كفاهُ يُمْنُ طائرِهِ ... شُؤْمُ الحروبِ ورأيٌ مُحْصَدُ المِسَرِ

مُمَتَّعٌ بالرَّبيعِ الطَّلْقِ نازِلُها ... يُلهيهِ عن طِيبِ آصَالٍ نَدَى بُكَرِ[1]

يركز الشاعر على صفات الممدوح، ويحاول أن يظهر طباعه، فيلجأ إلى صيغة اسم المفعول؛ ليتمكن من بلوغ التعبير عن مدى الجود والسماحة والصفح لدى هذا الممدوح، لذلك نجده يضع هذه الصيغة قبل الكلمة الأخيرة في البيت الأول وفي نهاية البيت الثاني، فبعد أن يستنفد في هذين البيتين طاقة الكلمات المدحية يأتي باسم المفعول؛ لأنه يرى أن المدح يكتمل أكثر في نهاية الأبيات وبصيغة اسم المفعول. ثم يحاول أن ينحرف شيئا يسيرا عن مفهوم الكلام، ليترك هذه الصيغة تتواشج فيما بينها لتؤدي المعنى إضافة إلى المبنى؛ فيظهر الممدوح وكأنه (مذلل)؛ ولكن لأي شيء؟ إنه مذلل

---

(١) ابن زيدون، ص٢٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للمساعي. وهذا يدعم الفكرة السابقة؛ لأنه يعطي الكلام بعدا تأثيريا أكبر، فالمتلقي يصدم حين سماع (مذلل)؛ ولكنه يصدم أكثر عندما يعلم أنه مذلل للمساعي أي للمآثر والمكرمات، لأن المذلل عادة ما يكون لأمر فيه الذل والإهانة. فالشاعر بمقدرة فذة استطاع أن يجعل هذا التذلل مباحا ومسموحا به؛ لأنه من أجل المكرمات الجميلة التي لم يعد يقاومها الممدوح فتذلل أمامها حبا لها.

تثير المفارقة التي يقيمها الشاعر من خلال تفاعل هذه الصيغة مع غيرها من الصيغ شجون القارئ، وهنا تظهر شعرية ابن زيدون في جعل هذه الثنائية الضدية عنصرا ذا فاعلية في تشكيل الصورة، فتجده يقول:

مذلّل للمساعي حكّمها شطط ... عليه، وهو العزيز النفس والنفر

حيث يقوم البيت على مفارقة واضحة بين مذلل للمساعي/عزيز النفس، وهو إذ يعمد إلى هذا الأسلوب إنما يحاول تقديم صورة واضحة عن الممدوح، فيأتي بالفكرة ونقيضها داخل البيت، الشيء الذي يبعث على الدهشة والاستغراب في نفس السامع، وهذا ما يسمى بالمقابلة في الدراسات الأدبية، وهو "توخي المتكلم ترتيب الكلام على ما ينبغي، فإذا أتى بأشياء في صدر كلامه أتى بأضدادها في عجزه على الترتيب"[1].

وتتجلى فاعلية هذه الصيغة -اسم المفعول- في هذه الأبيات من ناحية ثانية، وهي أن الصيغة نفسها التي ترد في نهاية البيت الثاني ترد في بداية البيت الثالث، إذ يلاحظ القارئ أن الفكرة لا تكتمل إلا من خلال هذا الالتماس المباشر الذي أوجده الملقي من خلال مواقع هذه الصيغة، وهذا يعني أنه أراد لأبياته بناء يقوم على تسلسل جميل أدى بطبيعة الحال إلى ترابط في الأفكار.

تستخدم شاعرية ابن زيدون هذه الصيغة داخل الأبيات؛ لتبعث من خلالها قوة إيحائية جميلة، وتتركها لتشترك فيما بينها لإبراز قوة الشاعر المدحية، والتي من خلالها يسبغ على شخصية الممدوح صفات جميلة اكتملت لديه بكافة جوانبها التي تبعث على المدح. وبفضل هذه الشاعرية استطاع أن يجعل من الصيغة نفسها نتيجة طبيعية أعلنها بـ (ممتع)، ذلك أن هذا الممدوح جعل بلاده تركن إلى الأمن والطمأنينة.

وفي مقطوعة أخرى يكرر الشاعر صيغة اسم المفعول بشكل لافت للنظر، فنجده يقول:

وَفِي السَّرَاءِ الرقْمِ وَسْطَ قِبابِهِمْ ... بَعِيدُ مَنَاطِ القُرْطِ أحْوَرُ أوْطَفُ
تَبَايَنَ خَلْقَاهُ، فَعَبْلٌ مُنَعَّمٌ ... تَأوَّدَ في أعْلاهُ لَدْنٌ مُهَفْهَفُ

---

(١) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ج٢، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مؤسسة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ، ص١٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فللعانك المرتج ما حاز مئزر ... وللغصن المهتز ما ضم مطرف

حبيب إليه أن نسر بوصله ... -إذا نحن زرناه- ونهنا ونسعف[1]

عدد المقطع الآنف الذكر صيغ اسم المفعول، والتي تشكل دورا بنائيا واضحا داخل العمل الشعري المنجز؛ ولكي يرسم الشاعر صورة جميلة لمحبوبته كثف استخدام هذه الصيغة (منعم، مهفهف، المرتج، المهتز).

ولا عجب إذا ما شاهدنا هذه الصيغة المكثفة في المقطع الزيدوني تعمل في إطار واحد داخل صورة المحبوبة المنوي تشكيلها. ففي البيت الثاني يرد اسم المفعول مرتين في نهاية الشطر الأول وفي نهاية الشطر الثاني حيث نلحظ على هاتين الصيغتين أن معناهما يدور في فلك واحد، فإذ ذكر (منعم) ذكر (مهفهف) دلالة على الظرف، وقد قرن ببصيرته الشعرية الثاقبة هذا الظرف بكلمة (تأود)؛ لأن التأود يكون أكثر ما يكون للمرأة الجميلة المنعمة لا لغيرها.

وما هذا التكرار لهذه الصيغة، وفي دائرة المعنى نفسه إلا دلالة على العناية والتدقيق بالصورة الجميلة التي يريدها لمحبوبته. فلم يكن تكرارا رتيبا وإنما كان لإكمال المعنى وإتمامه. وعلى هذه الطريقة تأتي صيغة اسم المفعول في البيت التالي:

فللعانكِ المرتجّ ما حازَ مئزرٌ ... وللغصنِ المهتزّ ما ضمّ مطرفُ

فالمتمعن في صيغة اسم المفعول هنا، يجد أنها تحمل معاني تبعث على الحركة (مرتج، مهتز)، فهاتان الصيغتان تبعثان على الحركة الجميلة من جسم المحبوبة وهي الارتجاج والاهتزاز، وهذا دليل على امتلاء جسمها واكتمال هيبته حيث اكتمل لها تناسب الأعضاء وتم فيها الجمال.

وهنا نجد شاعرنا يبث فينا الشغف والاهتمام من خلال الصورة الحركية التي تثير بداخلنا شبقية تبعث على شهوانية صريحة وواضحة، فما ينتج عن الارتجاج والاهتزاز من قبل المرأة لا يثير في المتلقي سوى صورة تؤدي إلى إثارة نفسية تحرك بداخله حب النظر والترقب لمشاهدة ما يثير غريزته؛ مما جعل هذا التشكيل الشعري لدى ابن زيدون تشكيلا مميزا.

وكما حاول الشاعر أن يشرك هذه الصيغة في بناء الفني للأبيات، حاول أن يجعل لها أداء موسيقيا خاصا بها، وذلك من خلال استخدامها الذي ظهر في نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني من البيت الثاني:

---

(١) ابن زيدون، ص ص ٤٨١، ٤٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تَبايَنَ خَلْقَاهُ، فعبلٌ منعمٌ تأودَ في أعلاهُ لدنٌ مهفهفُ

فبعد أن أفرغ الشاعر نوازع ذاته تجاه محبوبته في الأبيات، وجد أن التصريع في نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني من خلال صيغة اسم المفعول يعطيها تماسكا ورقة، ناهيك عن الجانب الموسيقي الذي قد يتلاءم مع حاله المتفائلة، والذي وجد من خلال تكرار حرف الفاء داخل الأبيات، ومن خلال المراوحة بينه وبين حرف الهاء في كلمة (مهفهف)، والتي تبعث على التفاؤل الذي يشدنا إلى وضعية شاعرنا المتفائلة، والذي يقودنا، أيضا، إلى أنه وظف هذه الصيغة في الأبيات؛ لتقديم صورة تفاؤلية عن جمال محبوبته البض.

وفي هاته القصيدة التي بين أيدينا يلفت نظر القارئ هذا الحشد الهائل لصيغ اسم المفعول واسم الفاعل، فكثيرا ما حاول الشاعر أن يذكر اسم المفعول ويذكر معه اسم الفاعل، في محاولة منه لأن تتجاذب هذه الصيغ داخل الأبيات لتشكيل طاقة المعنى الشعري، ومن ذلك:

أغَرُّ متى نَدْرُسْ دَواوينَ مجدِهِ يَرُقْنا غريبٌ مُجْمَلٌ أو مُصَنَّفُ
إذا نحنُ قرظْناه قَصَّرَ مُطْنِبٌ ولَمْ يَتَجاوَزْ غايَةَ القَصْدِ مُسْرِفُ

أو:

أشارحَ معْنَى المجْدِ وهوَ مُعَمَّسٌ ومُجْزِلَ حَظِّ الحَمْدِ وهْوَ مُسَفْسَفُ
لَعَمْرَ العِدَا المستَدْرِجيكَ بزَعْمِهِم إلى غِرَّةٍ، كادَتْ لها الشَّمْسُ تكْسَفُ
لكالُوكَ صَاعَ الغَدْرِ لُؤْمَ سَجِيةٍ وَكِيْلَ لَهُمْ صَاعُ الجزاء المطفَّفُ

ففي المجموعة الأولى نجد الصيغتين بشكل متواز داخل الأبيات، وكذلك في البيت الأول من المجموعة الثانية، وهذا بالضرورة سيشدنا إلى الجانب الموسيقي الذي ينشده ابن زيدون في قصائده، ويشدنا أيضا، إلى دور هذه الصيغ في وحدة الأبيات وترابطها وتسلسلها بطريقة آدائية جميلة.

ومن الأمثلة التي تتكرر فيها صيغة اسم المفعول بطريقة تثير القارئ وتبعث على التساؤل، تلك القصيدة التي تتكرر فيها هذه الصيغة ما يزيد على خمس عشرة مرة، والتي مطلعها:

ألا هلْ دَرَى الدّاعي المُثوِّبُ -إذْ دَعَا بنعيِكَ- أنّ الدِّينَ مِنْ بَعْضِ ما نَعَى[1]

(١) ابن زيدون، ص٥٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حيث يقول في نهاية القصيدة:

فَلَوْ صَرَفَتْ -صَرْفَ المَنُونِ- جَلالَةٌ ... لَكُنْتَ بِمَحْيَا مَنْ تَشَاءُ وَمَمْتَعَا
فَلا زِلْتَ مَمْنُوعَ الحِمَى مُسْعَفَ المُنَى!! ... إذا كانَ شَانِيكَ المُصَابَ المُفَجَّعَا
وَدُمْتَ مُلَقَّى أنجُمَ السَّعدِ، باقِياً ... لِدِينٍ وَدُنيا أنْتَ فَخْرُهُمَا مَعَا

تبرز الصيغة -اسم المفعول- في تلك الأبيات بروزا يحتوي طاقات تعبيرية تفيد المعنى وتغنيه، فالشاعر يحاول أن يضفي جلالة عظيمة على المعتضد، ولو كان هناك جلالة وهيبة تصرفان النوائب لكانتا له وحده لا لغيره، من أجل ذلك يستخدم هذه الصيغة، وقد يكون ذلك إيمانا منه بعمق تأثيرها إذا وجدت داخل البيت الشعري، أما البيتان الأخيران فيتجه فيهما الشاعر إلى الدعاء لنقيضين، الأول: يتمثل في شخص المعتضد الذي يتمنى له طالع السعد دائما، والثاني: يتمثل في الشانئين الذين يدعو عليهم بحلول المصائب.

ومن الممكن أن يدل وجود هذه الصيغة، على اهتمام الشاعر بالموقف الذي يحياه إلى جانب المعتضد بفقدان أمه، مما جعله يقدم صورة مليئة بالنضارة والهيبة كي تتكفل بتلطيف أجواء ذلك الحزن، والتخفيف من شدة الألم الذي يملأ نفسه، ومن ناحية أخرى، فقد وفر هذا الاهتمام للقول الشعري حظا من الانسجام والتماسك إذ إن تعددية هذه الصيغة قد تعني تجاذبية جميلة للمعاني المتواردة داخل النص.

ولا عجب أن يوظف الشاعر البديع لخدمة بناء هذه الأبيات وتماسكها، فقد جانس بين الفعل والمصدر (صرفت-صرف) في البيت الأول، مما جعله يتمتع بغنائية جميلة. ومن جهة أخرى فإن هذا الاستخدام للمحسنات البديعية يعد دليل صدق على "العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع"[1] خاصة أن "مجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه"[2].

ومما تجدر الإشارة إليه في هذه الأبيات، أسلوب الدعاء الذي يكثر في قصائد الشاعر، وليس "غريبا على ابن زيدون أن يتوسع في هذا الفن، وهو الذي جعل جميع أعماله الأدبية طيلة سجنه رسائل شعرية ونثرية"[3]، يتوسل بها مستشفعا مستغيثا حبيبته وسجانيه آنذاك. وأكثر القصائد تمثيلا لهذا الأسلوب قصيدته التي بعث بها نفثة حارة من سجنه إلى صاحبه أبي حفص من برد، التي يقول فيها:

---

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة دار الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢، ص٤٥.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٥.

(٣) محمد محمود الحسناوي، دراسة قصيدة لابن زيدون، مجلة الأديب، الجزء الرابع، السنة العشرين، مج٣٩، ١٩٦١، ص٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مَـــا عَلَـــى ظَنِّـــيَ بَـــاسُ ... يَجْـــرَحُ الدَّهْـــرُ وَيَاسُـــو
رُبَّمـــا أَشْـــرَفَ بـــالمرْ ... ءِ عَلَـــى الآمـــالِ يـــاسَ
وَلَقَـــدْ يُنجيـــكَ إغْفـــا ... لٌ ويُرْدِيـــكَ احـــتراسُ
والمَحَـــاذِيرُ سِـــهَامٌ ... والمَقـــادِيرُ قِيـــاسُ[1]

وذلك "لما انطوت عليه من عناصر العاطفة والبساطة في التعبير والصدور عن تجربة ذاتيـة، ولما يلمح فيها من مقومات التقسيم المتسلسل المترابط وتدرج موجات العاطفة بالارتفاع واطرادهـا، إذ نلاحظ فيها ثلاث فقرات: المقدمة والموضوع والخاتمة"[2]. على "أن هناك دافعاً آخر هاماً حفّـزه على نظم القصيدة -الرسالة ذلك هو تعلّقه بعمله الديواني، وممارسته لكتابة الرسائل"[3]؛ بسبب "ما كان للكتابة من أهمية في عالم الملوك والأمراء. وكان ابن زيدون محباً لهذا، فاستعان بالكتابة لتثبيـت مواقعه فيه"[4].

صيغة منتهى الجموع:

على شاكلة الكثرة التي ورد فيها كلٌّ من اسم الفاعل واسم المفعول في قصائد ابن زيـدون، ترد صيغة منتهى الجموع، حيث تنتشر داخل الديوان بنسب عالية، غير أن مجيئها كان بطريقة أخـرى وهدف آخر مختلفين عن تلك الطريقة والغاية التين جاء من أجلهما اسما الفاعل والمفعول. فعلى الرغم من أن ثلاث الصيغ المذكورة عملت على إظهار المعنى وفك مغاليقه، وعملت أيضاً، علـى إبـراز الأبيات بحلاها الموسيقية الزيدونية. إلا أنها اختلفت فيما بينها بطريقة كلٌّ منها.

تتعدد صيغة منتهى الجموع في شعر ابن زيدون، وتبرز بطريقة تثير حماس المخاطب، كـي يحاول قراءتها وتتبعها، وبالتالي الكشف عن قانونها الذي رسمه الشاعر، والذي جعله خلاصة لما يـدور في ذهنه، وما يرتسم في باله من قيم دلالية وموسيقية موحية في نصه الشعري. وهذا الحضور المكثّـف لهذه الصيغة يمنح المتلقي فرصة، لأن يملك مفاتيح النص؛ لأنّ علائقه تنكشف وتتضح خيوطها مـن خلال تجاذب في المعنى والموسيقى، يمنحها تكرار صيغة بعينها داخل المجموعة الشعرية الواحدة.

---

(١) ابن زيدون، ص٢٧٣.

(٢) محمد محمود الحسناوي، دراسة قصيدة لابن زيدون، ص٢٧.

(٣) إحسان عباس وآخرون، دراسات في الأدب الأندلسـي، الـدار العربيّـة للكتـاب، ليبيـا، ط٢، ١٩٧٨، ص١٦٢.

(٤) المرجع نفسه، ص١٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعلى سبيل الإحصاء الذي تتخذه الدراسة وسيلة هامة، فقد قمنا بإحصاء عدد المرات التي تكرر فيها ذكر هذه الصيغة، حتى انكشفت أنها مئة واثنتان وثمانون مرة، مما شكل دافعاً قوياً لأن يقوم الباحث بالبحث وراءها، ومحاولة الكشف الصريح عنها وعن دوافع وجودها بهذه الكثرة.

ربما يرتبط تغليب صيغة منتهى الجموع لدى ابن زيدون بحالته النفسية التي كان يحياها في سجنه، حيث الوحدة والغربة، وكأن الصيغة نفسها أصبحت تقابل وحدانية الغريب المفرد في سجنه والمقصى عن حبيبته. ومن الممكن أن تكون وسيلة يتوسل بها لبيان مدى ألمه وشكواه. وقد يتساءل المرء وهو يعلم أن الشاعر باستطاعته أن يبث هذا الألم وهذه الشكوى، من خلال صيغة أخرى غير صيغة منتهى الجموع، أو من خلال صيغة منتهى جموع واحدة، قد يتساءل والحال هذه عن سبب استخدام هذه الصيغة بهذه النسب العالية داخل الديوان.

نجيب عن هذا التساؤل بأن سبب استخدام هذه الصيغة قد يرجع إلى تلك الكثافة الجمعية التي تحملها، فهو عندما يبرزها في ثنايا نصه يحاول أن يجمع أكبر قدر ممكن من الأشياء المركزة بداخلها، كما يظهر في قوله:

رَشَأٌ أقصَدَ الجَوانِحَ قَصْداً عَن جُفونٍ كِحلْنَ -عَمداً- بِسِحْرِ[1]

فعندما استخدم الصيغة ماثلة في (الجوانح)، لا شك أنه ما صنع ذلك إلا ليُعلم المستمع أن كافة الأعضاء في جسمه أصيبت بهذا الجفن الذي يرمي فيردي الجسم قتيلاً وهذا يجعلنا نربط الصيغة بكثافة القوة التي تنطلق من الجفون، وبمدى تأثيرها في أثناء الإصابة.

أمَّا عن الكثرة - التي وردت فيها هذه الصيغة، وعن سبب تكرارها، فمن الممكن أن تكون محاولة جميلة من الشاعر للتأثير في القارئ من خلال سعيه وراء التذكير بحاله مرة وبحال الآخر مرة أخرى. كما أنه يمكن أن يكون نابعاً "من رغبته في التعبير عن كل ما يشعر به، وعما له صلة بحياته الخاصة"[2]، لا سيما أن "شعره صحيفة من حياته النفسية، وصورة لما كان يجول بها من آلام وأحزان وحب وغرام"[3].

---

(١) ابن زيدون، ص٢٣٠.

(٢) أحمد الاسكندر، ومجموعة من المؤلفين، المفصل في تاريخ الأدب العربي في العصور القديمة والوسيطة والحديثة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٣٦٤.

(٣) المرجع نفسه، ص٣٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحتى نستوضح ما تقدم لا بدّ لنا من دراسة أمثلة غلبت عليها الصيغة، وبرزت فيها بشكل يثير انفعال القارئ، وبعد الجهد اليسير الذي بذل في إحصائية هذه الصيغة تبين أن أكثر القصائد ترديداً لها تلك القصيدة التي يقول فيها:

مَرَادُهُمْ حَيْثُ السِّلاحُ خَمائِلُ ... وَمَوردُهُمْ حَيْثُ الدِّماءُ مَنَاهِلُ
وَدُونَ المُنى مِنهمْ جيَادٌ صَوافِنٌ ... وَمَأثُورةٌ بيضٌ وسُمرٌ عَوَامِلُ
لِكُلِّ نَجيدٍ في النّجادِ، كأنّما ... تُناطُ بِمتنِ الرّمحِ منْه والخمائلُ
طَويلٌ عَلَيْنا لَيْلُهُ مِنْ حَفِيظةٍ ... كأنّ صبابات النفُوسِ طوائلُ
كناسٌ دَنَا مِنْهُ الثّرى في مَحلّةٍ ... هما اللّيثُ يَعْدُو، والغزالُ يُغازِلُ
لَعَمْرُ القِبابِ الحُمْرِ وَسْطَ عَرينِهِمْ ... لقدْ قُصرت فِيها الشُّروبُ العَقَائل
أمَحجوبةٌ ليلَى و لم تُخضَبِ القَنا ... ولا حَجَبَت شَمْسَ الضّحاءِ القَسَاطل
أناةٌ علَيها مِنْ سَنا البَدْرِ مِيسَمٌ ... وفيها مِنَ الغُصْنِ النّضيرِ شَمَائلُ
يَحُولُ وِشَاحَاها على خيزرانةٍ ... وتشرفُ في بردَيْ سَنٍ الخَلاخِلُ[1]

إذ وجد الباحث أن الصيغة تكررت داخل هذه القصيدة أربعا وثلاثين مرة، مما يشي بفاعلية كبيرة لها، سواء على صعيد البناء أم على صعيد المعنى، لا سيما أن ورودها كان في الشطر الأول وفي الشطر الثاني بشكل متواز أحيانا وفي القافية أيضا. ولعل نظرة واعية تضرب في أعماق النص، تحاول استكناه مغاوره، وتعمل على استبطان دواخله تعلن ما يظهره منطوق النص، وهو أن معاني الأبيات تتجاذب لتقديم صورة واضحة عن أهل المحبوبة فتظهرهم بقوة عجيبة، فهم عترة مرهوبة الجانب، كثيرة الأسلحة، وأهلوها بواسل شجعان. لا يقدر عليهم أحد، وعلى الرغم من تواشج الكلمات لإيصال فكرة القوة التي يصورها الشاعر، إلا أن الصيغة الأكثر إظهارا لها هي صيغة منتهى الجموع، فلو ألقينا نظرة إلى هذه الصيغة لوجدناها تعمل على إبراز تلك القوة بكاملها، بل وبصورة تذهل القارئ لاحتوائها على أغلب عناصر الصورة كما سيتضح فيما بعد.

وكي يتمكن شاعرنا من تقديم هذه الصورة نراه يحول الأشياء ويبدلها عن طريق الصيغة نفسها. فما هو معروف أن الخمائل غابات تعني للإنسان الراحة والمكان الذي يقضي فيه وقت الاستجمام، وهي التي تكثر فيها المناهل، إلا أن ابن زيدون جاء بها ليعبر من خلالها عن كثرة السلاح، وصمود العشيرة، وعمق ثباتها؛ لأن الأشجار عادة ما تعني "الانغراس الثابت في عمق الأرض

(١) ابن زيدون، ص ص ٣٨٧-٣٨٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي شعابها وفوق تلالها وعلى سهولها وبين صخورها"[1]. ومما يثير استغراب القارئ استخدام كلمة مناهل، إذ المعتاد أن تكون مياه الشرب هي المناهل لا أن تكون المناهل هي الدماء.

وهكذا نجد بقية الصيغ تبعث على تشكيل صورة مليئة بالشجاعة والبسالة. وما هو غريب حقاً أن الشاعر عاد ليرسم صورة مليئة بالنضارة للمحبوبة، متحدياً كي يراها كلّ أشكال القوّة المرسومة سابقاً، معتمداً في الكشف عن تلك الصورة المتخيلة على صيغة منتهى الجموع.

ولو رجعنا إلى بنائية الأبيات لوجدناها صوراً مليئة بالألوان، فالخمائل تشكل الطبيعة الملونة، والمناهل لونها من لون الدماء، والسيوف بيض، وصدور الرماح سمر، وهذا يعني أن اللون يؤدي دوراً بارزاً في تكوين الصورة الشعرية لدى ابن زيدون؛ بسبب تأثره بطبيعة الأندلس التي تملؤها المناظر ذات الألوان الساحرة، فكأن اللون لديه عبر الصورة "وسيلة للكشف عن إحساسه ونفسيته وللتعبير عن تجربته"[2].

ولأن "التصوير يقتضي جانباً من الصنعة الشكلية يكون من شأنها أن تساعد على التعبير عن التجربة، وأن تغري المتلقي وتثيره وتجذبه ليتجاوب معها ويشعرها بما أثارته في نفس صاحبها"[3]، نجد شاعرنا يلجأ إلى الصنعة من خلال المجانسة بين لفظتي (نجيد/ نجاد) في البيت الثالث، الشيء الذي يمنح البيت نغمة موسيقية، ويعمل على وحدة البيت وتماسكه. ومما دعم هذه الموسيقية وقوى متنها أسلوب الشاعر في توزيع الصيغة وبالتحديد في البيت الأول حين وازن في استخدامها بواسطة التصريع الذي "هو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة"[4].

ومن الأمثلة التي تكررت فيها صيغة منتهى الجموع، والتي تعمل على إغراء القارئ وتثير فيه الاستغراب ما قاله ابن زيدون:

رَمَتني اللّيالِي عَنْ قسيٍّ النّوائِبِ
فما أخطأَتني مُرْسَلاتُ المَصَائِبِ
أُقَضّي نَهَاري بالأمانيّ الكَوَاذِبِ
وَآوِي إلى لَيْلٍ بَطِيءِ الكواكِبِ وأَبْطَأُ سَارٍ كَوْكَبٌ بَاتَ يُكْلأُ[5]

---

(١) عبدالقادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص٢٠٧.

(٢) عباس الجراري، فنية التعبير في شعر ابن زيدون، الرباط، د.ط، ١٩٧٥، ص٦١.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٩.

(٤) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢، ص١٧٤.

(٥) ابن زيدون، ص١٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن تتابعية المعاني التي ترد في هذه الأبيات من خلال صيغة منتهى الجموع، عمليـــة مثـيرة للقارئ، فتشكّلُ المعنى بعدة ألفاظ وبصيغة واحدة يدعو إلى النظر والبحث. وابن زيدون في أبياته التي بين أيدينا يغاير في حالته النفسية التي يحياها بواسطة صيغة منتهى الجموع، حيث حاول إظهار حـــال تلك النفس وآلامها باستخدام علائقية التجاذب التي أوجدها بين الصيغ المستخدمة.

ولو أجلنا النظر داخل الأبيات واستخداماتها لهاته الصيغة لرأينا أن المعاني تعمل على إكمـــال بعضها؛ كي تقرر في النهاية حالاً مأساوية مليئة بالبؤس والكآبة، حالاً تكشف هذياناً كـــاد يمـــس الشاعر، وكأنه أصبح يعيش حياة بعيدة عن الناس لشعوره بالغربة عن العالم من حوله، فالليـــــالي لا ترميه إلا بالنوائب، والمصائب مرسلاتها لا تخطئه، والأماني كواذب، والكواكب في الليل بطيئة. ومـمـا يثير العجب أن هذا المشهد المأساوي جاء مؤطّراً بزمن (رمتني الليالي، أقضي نهاري، ليـــل بطـــيء)، والزمن عادة يلتصق بالذاكرة إذا ما اقترن بحدث. فالذي يزيد الشاعر ألماً هو أن الزمن يعمل ضـــده، فالليالي التي تعني الخوف أصبحت قوة ترميه بالمصائب، والليل غدا بطيئاً في مشيته إمعاناً في التعذيب، ثمّ يأتي زمن نقيض لليالي وهو النهار الذي جاء كمحاولة للانكشاف والخروج من هذا الألم؛ ولكـــن سرعان ما يأتي الانغلاق بصيغة منتهى الجموع (الكواذب).

بناء على ما تقدم "يتأتى المعنى الأعمق من خلال الالتفات إلى العلاقات التي يثيرها الليـــل في النص"[1] بالتقائه مع النهار الذي تحول إلى شيء مؤلم يزيد من عذابات الشـــاعر وأحزانـــه. ومـــن الواضح أن الخيال الشعري في استخدام الليل هنا لم يخرج عن إطار استخدام الشعراء القدماء له حيث "أن الليل في خيال الشاعر العربي قديماً تحول من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زماناً لتجارب حياتيـــة تجسد فيها رؤى الشعراء ومواقفهم ومشاعرهم"[2]، فالمعنى الذي ارتبط بالليل هنا هو أنه "جالب للهم وباعث لقتامة النفس"[3]، وكذلك الليالي حليفة الليل والنهار في ذلك.

وفي قصيدة أخرى تحدث فيها صيغة منتهى الجموع إدهاشا للمتلقي، يحاول فيـــها ابـــن زيدون أن يظهر جمالا غريبا تملكه محبوبته، فنراه يشكل لها صورة مليئة بأفانين الجمال والحسن، وحتى تظهر كثافة هذه الصورة بكامل أبعادها نجده يستخدم صيغة تبعث على الكثرة. فنراه يقول:

والصَّـــدْرُ مُـــذْ وَرَدَتْ رَفْـــهاً نَوَاحِيَـــهُ ... تُـــوْمُ القَلاَئِـــدِ لَـــمْ تَجْنَـــحْ إِلَى صَـــدَرِ
حُسْـــنٌ أَفَـــانِينُ لم تَسْـــتَوْفِ أَعْيُنُنَـــا ... غَايَاتِـــهِ بِأَفَـــانِينٍ مِـــنَ النَّظَـــرِ

---

(١) عبدالقادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، ص١٩٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٠٢.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واهـاً لِثغْـرِكَ ثَغْـراً بَـاتَ يَكْلَـؤُهُ غَـيْرَانُ تَسْـرِي عوالِيـهِ إلى الثغَـرِ[1]

يلحظ قارئ هذه الأبيات أن فيها إثارة ما ترتبط بطريقة الشاعر في استخدام صيغة الجمع، فهو إذ يكرر هذه الصيغة يحاول أن يخرج عن المألوف، وكل ذلك يأتي محاولة لأن تتميز محبوبته وبالتالي يصل إلى هيكلية خاصة بها؛ لذا نجده يلجأ إلى تحويل وجه المعين في الصيغة المستخدمة وجهة أخرى؛ فما هو معروف أن الصدور تزداد جمالا ورونقا إذا ارتدت القلائد، ولكن المثير حقا، أن الشاعر جعل القلائد تنقاد مزدوجة إلى نواحي هذه الصدور، غير راغبة بمغادرتها. وقد يعد هذا محاولة من الشاعر لتكثيف الصورة نحو جمالها ليرسم لها مشهدا مليئا بالحركة من قبيل استخدام القلائد/العوالي، اللتين تشكلان صيغ منتهى جموع، وصورة مليئة بالنظر والمشاهدة من قبيل حسن أفانين/أفانين من النظر.

والذي يندهش له القارئ في هاته الأبيات، وجود أسلوب التجنيس بهذه الكثرة. فلو أجلنا النظر لوجدناه استخدم استخداما مثيرا فالشاعر إذ يجانس بين (الصدر/صدر، أفانين/أفانين، لثغرل/ثغرا/الثغر) يحاول أن يسبغ على نصه موسيقى جميلة ونغمة تتلاءم مع حالته النفسية، وقد يكون خطوة منه كي يستعيد شيئا من ذلك الفقد داخل سجنه. بمعنى آخر -حاول رسم صورة جميلة لمحبوبته في محاولة للتعويض، مركزا جهده على الموسيقى، وهذا يتماشى مع طبيعة قافية الأبيات التي قد تعبر عن مدى الحرمان والكبت اللذين يعانيهما ابن زيدون، والذي يدهش أكثر أن التجنيس في البيت الثاني وقع بين أفانين/أفانين، وهما صيغتان ممنوعتان من الصرف، لكن الشاعر صرف الثانية بتنوين الكسر، وهذا يصب في الموسيقى التي أكثر فيها من استخدام حرف النون الذي قد يرمي من ورائه إلى الأنين والشكوى، وقد يكون في اللحظة ذاتها تركيزا من الشاعر على ذلك الحزن الذي يملؤه.

ومما يدل على ذهنية منشغلة لدى شاعرنا، أنه حاول جعل الأبيات هاته متصلة المعنى، إذ لا يمكن أن يتم المعنى في الشطر الواحد إلا إذا قرئ معه الشطر الثاني من كل بيت، فهو إذ يقول:

والصدر مذ وردت رفها نواحيه ← توم القلائد

حسن أفانين لم تستوف أعيننا ← غاياته

واها لثغرك ثغرا بات يكلؤه ← غيران

نجده يعلق المعنى ويتممه في الشطر الثاني، وقد يكون هذا التعالق نتيجة لعمق اللحظة الآنية التي تأسر فكر الشاعر وتقبض عليه.

---

(١) ابن زيدون، الديوان، ص٢٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استخدم ابن زيدون الصيغ الصرفية في ديوانه بشكل كبير وترك لها دورا فاعلا في بناء نصه الشعري، حيث كانت هذه الصيغ متعددة الأشكال، فظهر منها اسم الفاعل واسم المفعول وصيغة منتهى الجموع، وقد أدى كل منها دورا بنائيا داخل القصيدة ودورا موسيقيا، مما يعني أنها صيغ ذات صلة وثيقة بإبداع الشاعر . فكانت بما تؤديه أصواتها من جماليات، عامل جذب للمتلقي الذي تستعذب أذنه هذه النغمة الجميلة التي تتردد بشكل متتال.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التكرار

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشكل التكرار ظاهرة أسلوبية داخل النص الشعري، فلا يأتي عبثاً، وإنّما يعمل على "إضاءة عتمته وإنارة مصابيحه من جانبين: الأول منهما يتعلق بإظهار الوحدة العضوية للنص، بحيث تبدو الأبيات في داخل النص متماسكة يمسك بعضها برقاب بعض، وكأنها قد انتظمت في عقد فريد، وأما الجانب الآخر فهو لا شك متصل بالقيمة الجماليّة التي يحدثها أسلوب التكرار من خلال الكشف عن مشاعر الذات وإدهاش المتلقي بشعرية الشعر".(١)

وقد تردد التكرار في الدراسات النقدية العربية القديمة، حيث نوّه النقاد القدامى بأهميته في بناء النص الشعري، محدّدين معناه لغة واصطلاحاً، فورد "التكرار، وقد يقال التكرير، فالأول اسم، والثاني مصدر من كرّرت الشيء، إذا أعدته مراراً، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة..."(٢)، ويقول ابن أبي الأصبع في شأن التكرار: "هو أن يكرر المتكلم اللفظة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد".(٣)

وقد أدرك القدامى من النقاد فائدة التكرار وأثره على السامع، لا سيَّما أنه يعمل على بثّ الوحدة داخل النص الشعري. وفي هذا الإطار يقول ابن رشيق: "ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوّق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب..."(٤) فمما تشي به هذه العبارة، التركيز على الكلمات والتكرارات التي تجد صدى جميلاً لدى القارئ.

وقد استحسن بعض النقاد القدامى التكرار تارة، واستقبحه أخرى، ووضّح ذلك في كلام ابن سنان الخفاجي حين قال: "وهذا حدٌّ يجب أن تراعيه في التكرار، فمتى وحّدت المعنى عليه، ولا يتم إلا به لم تحكم بقبحه، وما خالف ذلك قضيت عليه بالاطّراح، ونسبته إلى سوء الصّناعة"(٥)،وفي فلك الموضوع نفسه قسم ابن الأثير التكرار إلى مفيد وغير مفيد، بقوله: "واعلم أنّ المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيداً له وتشييداً من أمره، وإنما يُفْعَلُ ذلك للدّلالة على العناية بالشيء الذي كرّرت فيه كلامك؛ إما مبالغة في مدحه، أو في ذمّه أو غير ذلك، ولا يأتي إلا في أحد طرفي الشيء المقصود

---

(١) يوسف عليمات، بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجاً، أطروحة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٩م، ص٩١.

(٢) ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ج٥، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط١، ١٩٦٩، ص٣٤٥.

(٣) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ج٢، ص٣٧٥.

(٤) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، ص٧٤.

(٥) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبح، د.ط، ١٩٦٩، ص٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذّكر، والوسط عارٍ منه، لأن أحد الطرفين هو المقصود بالمبالغة إمّا بمدحٍ أو ذمٍ أو غيرها، والوسط ليس من شرط المبالغة، وغير المفيد لا يأتي في الكلام إلا عَيّاً وخطلاً من غير حاجةٍ إليه".[1]

وقد ناقش ابن قتيبة المسألة مبيّناً أن في التّكرار زيادة في التوكيد والإفهام، عندما حاول توضيح ذلك في كتابه "تأويل مشكل القرآن" بقوله: "وأمّا تكرار الكلام من جنس واحد وبعضه يجزئ عن بعض، كتكراره في: (قُل يا أيّها الكافرون) [2] وفي سورة الرحمن بقوله : (فبأيّ آلاء ربّكما تكذّبان) [3] فقد أعلمتك أن القرآن نزل بلسان القوم وعلى مذاهبهم، ومن مذاهبهم: إرادة التّوكيد والإفهام".[4]

يتبدّى التكرار بشكل جليٍّ في الشعر العربي عامةً، إذ استخدمه الشعراء القدامى في أشعارهم، وقد يعود ذلك، لشعورهم بوظيفته التوكيديّة على المعنى والفكرة، ولطبيعة موسيقاه التي تظهر داخل النص الشّعري، "فالمثير في التكرير إذن على الإطلاق، إمّا أن يعود على الإيقاع، وإمّا أن يعود على موضوعه"[5]، ومن الأمثلة على التكرار في شعرنا العربي مثال نعيش فيه مع قيس وليلاه، إذ يقول:

وداعٍ دَعَا إذ نَحْنُ بالخَيفِ مِنْ مِنَىً ... فهيجَ أحزانَ الفؤادِ وما يَدْري
دعا باسْمِ لَيْلَى غَيْرَه فكأنّما ... أطَارَ بليلي طائراً كان في صدري
دعا باسم ليلى سَجَّنَ اللهُ عينَه ... وَلَيْلَى بأرضِ الشَّامِ في بَلَدٍ قَفْرِ[6]

يشكّل تكرار اسم ليلى مفتاحاً لأحزان الشاعر، ففي كلّ مرّة يُذكر فيها الاسمُ ترتد أحزانه إليه، محدثةً ألماً عنيفاً في صدره، وقد يشكل هذا التكرار الرأسيّ لتلك الجملة الإخباريّة في بداية كلّ بيت ترتيلة إيقاعية جميلة، ثم إنّ هذا التكرار الأفقي لاسم (ليلى) داخل الأبيات قد يزرع في واعية المتلقي اهتماماً كبيراً من الشاعر بحضور هذا الاسم، لأنه يملأ عليه وجوده وحياته، فلا انفصال عنه، ولا إيناس إلاّ به، وقد يشغل حيّزاً موسيقياً يتلاءم مع أحرف المدّ الحزينة التي تتشكّل من اسم (ليلى).

---

(١) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٣، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د.ط، د.ت، ص٤.

(٢) سورة الكافرون، الآيات ٢،٣،٤،٥.

(٣) سورة الرحمن، حيث تكررت هذه الآية ثلاثين مرة داخل السورة.

(٤) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، دار التراث، ط٢، ١٩٧٣،ص٢٣٥.

(٥) عز الدين علي السيّد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص٨٥.

(٦) قيس بن الملوّح، ديوان مجنون ليلى، تحقيق: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص١٠٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتكرار عادة ما يكون في ا لحرف والكلمة والأنساق، وكلها تحاول تجلية النص، وفـــكّ مغاليقه؛ ولأنّ الأمرَ هكذا، حاول الباحث دراسة التكرار في شعر ابن زيدون من خلال:

تكرار الحرف:

"لتكرير الحرف في الكلمة مزية سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانيـة إلى معناها"[1]، ومن ناحية أخرى يمثّل تكرار الحرف بعداً أسلوبياً في شعر الشاعر، إذ إنّه يحدث جماليـــة أسلوبية تتعلّق ببناء النص العضوي ووحدته وتماسكه، وتعدُّ مفتاحاً لدراسته وتفكيكه وفهمه.

وأجمل مثال على تكرار الحرف في ديوان ابن زيدون، قصيدته النونية التي شـــكا فيـــها إلى حبيبته أله ووجده، والتي مطلعها:

أضحـــى التَّنَـــائي بَديـــلاً مِـــنْ تَدَانينَـــا ... وَنَـــابَ عَـــنْ طِيْـــبِ لُقْيَانَـــا تَجَافِينَـــا[2]

فابن زيدون في قصيدته هذه يبث شوقه ولوعته ويبيّن حاله التي آلت إلى العذاب والحرمـــان بسبب البعد عن ولادة "وأوّل ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة تزاحم النُّونات، بشكل ملحوظ، كما أنّ حروف المدّ محتشدة، والمدّ مع النون منح القصيدة إيقاعاً حزيناً، فكأنها أنّات متّصلة موجعة، وعلى هذا الغرار ازدحام الحاءات وتكرار كلمة الحَيْن ومشتقاتها، فقد جاء هذا الحرف الحلقي وكأنّه تمثيـل حسّي للغصّة التي أصابت الشاعر، فهو يستلّ الكلمات استلالاً وإنها لتكاد تقف في حلقه من شـــدّة التأثّر".[3]

وفي مقطوعة منها؛ يقول ابن زيدون:

كُنَّـــا نَـــرى اليَـــأسَ تُسْـــلِينا عَوَارِضُـــهُ ... وَقَـــدْ يَئِسْـــنَا فَمَـــا لِلْيَـــأسِ يُغْرِيْنَـــا

بِنْتُـــم وبِنَّـــا، فمـــا ابتلَّـــت جَـــوَانِحُنَـــا ... شَـــوْقاً إلَيْكُـــم ولا جفَّـــتْ مآقِينَـــا

نكَـــادُ- حِـــينَ تُنَـــاجِيكُم ضَمَائِرُنَـــا ... يَقْضِـــي عَلَيْنَـــا الأسَـــى لَـــوْلاَ تأسِّـــينا

حَـــالَتْ لِفقدِكُـــمْ أيَّامُنَـــا فَغَـــدَتْ ... ســـوداً، وكَـــانتْ بكُـــمْ بِيضـــاً لياليْنَـــا

إذْ جَـــانِبُ العَيْـــشِ طَلْـــقٌ مِـــنْ تَأَلُّفِنَـــا ... وَمَرْبَـــعُ اللَّـــهْوِ صَـــافٍ مِـــنْ تَصَافِيْنَـــا

وإذْ هَصَرْنَـــا فنـــونَ الوصْـــلِ دانِيَـــةً ... قِطافُـــها فَجَنَيْنَـــا مِنْـــهُ مَـــا شِـــئْنا

---

(١) عز الدين علي السيّد، التكرير بين المثير والتأثير، ص١٢.

(٢) ابن زيدون، ص١٤١.

(٣) محمد صالح الشنطي، في الأدب العربي القديم، مج٢، ص٢٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ تردد حرف النون في القصيدة يبعث فينا الشوق لمحاولة معرفة تلك النونات التي يرسلها الشاعر، والتي من المحتمل أن تكون هذه الأصوات الحزينة معبرة، ومساوية لتلك الصرخات التي أرسلها ذلك الحزين الذي يعيش حياة الغربة.

والمتمعّن في هذه الأبيات، يجد أنها لا تحتوي سوى الحزن الجارف، الذي يغطّي حياة الشاعر، فكل كلمة تشدُّ السامع إلى أجواء البؤس وطقوس الكآبة، وكأنّ فقدان المحبوبة حوّل حياته إلى شيء آخر مختلف عمّا سبق، فلم يعد يطلق سوى تلك الأنات -حرف النون- التي قد تعبّر عما جاء بسبب الفراق من عذاب نفسي.

والناظر، أيضاً، يجد الشاعر في محاولة فاشلة للخروج من ذلك الشقاء الذي لا يفارقه، ذلك أنّه حاول الخلود إلى الراحة من خلال (اليأس)، لظنّه أنّ في اليأس راحة، ولكن أنّى له ذلك وقد تحوّلت أيامه وحياته إلى سواد قاتم؛ لأن القطيعة بين العاشقين أصبحت وشيجة حزن لا نهاية لها، ثم يوجد الشاعر وسيلة أخرى وهي ارتداده إلى الماضي، الذي يمثّل شيئاً آخر مختلفاً عن واقعه الحالي، فقديماً كان الصَّفاء واللّهو، بينما الآن، لا شيء يسرُّ ويبعث الفرح، ولا شيء إلا قسوة الأيام واللّيالي عليه.

هكذا يتضح لنا أنّ الشاعر أقام نصَّه على تكرار حرف النّون الذي كان بمثابة إضاءة جليّة في فضاء النص حتى غدا، هذا التكرار، إلى جانب غيره من الحروف أداة لبث الموسيقى الجميلة في ثنايا القصيدة.

وفي قصيدة أخرى، نجد ابن زيدون يعيش حياة مماثلة لتلك الحياة، حياة قسى عليه الدهر والزمانُ فيها، ورمته الليالي بقسيّها وهي القصيدة التي حاول فيها إيجاد إيقاع يتلاءم مع طبيعة حاله، حيث يقول:

إنّـي ذَكَرْتُـكِ بـالزَّهْراءِ مُشْـتَاقاً ... والأُفْـقُ طَلْـقٌ ومَـرْأى الأرض قَـدْ رَاقَـا

وللنَّسـيْم اعتِـلالٌ في أصائِلِـهِ ... كأنَّـهُ رقَّ لي، فـاعتلَّ إشـفاقاً

والرَّوضُ عَـنْ مائِـهِ الفضِّـيِّ- مبتسِـمٌ ... كما شَـقَقتَ- عـن اللّبـاتِ- أطْوَاقَـا

تَلْهُو بِمَـا يَسْـتَميلُ العـينَ مـن زَهَـرٍ ... جَـالَ النَّـدَى فِيـهِ، حـتى مـالَ أعْناقـا

كَـأنَ أعْيُنَـهُ - إذْ عـايَنت أرَقِـي- ... بَكَـتْ لِمَـا بـي فجـالَ الدَّمـعُ رَقْرَاقـا

وَرْدٌ تَـأَلَّقَ- في ضَـاحِي مَنَابِتِـهِ ... فـازدَادَ مِنـهُ الضُّحـى في العَيْـنِ إشْـرَاقاً[1]

لعل ما يشدُّ انتباهنا في هذا المقطع، تكرار الشاعر لحرفي القاف، والراء، وهنا يظهر الشعور بالفقدان، ذلك أنّ الشاعر يعيش بعيداً عن ولادة، ويظهر، أيضاً، طلب العطف والرقة من قلبها، فربما

(١) ابن زيدون، ص١٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثبعت المراوحة بين الحرفين على تلاؤم بين الموضوع الذي يطرحه الشاعر في قصيدته وبين الألفاظ التي يختارها لذلك، فلو أمعنا النظر لوجدنا أن غالبية الكلمات تحتوي على حرفين (ر،ق)، وهما إذا اجتمعا إلى بعضهما شكلا إما كلمة (رق)، أو كلمة (قر)، وعلى الوجهين يكون الشاعر قصد طلب الرقة والعطف، أو أن يكون قارا مطمئنا، والمتتبع يجد هذا قد تكرر في الأبيات الأول والثاني والخامس والسادس.

ومما يشد القارئ إلى هذه الأبيات أن الشاعر أشبع فتحة القاف بالمد، "واللغويون عادة يقسمون أصوات اللين إلى نوعين فقط: قصير، وطويل، فالفتحة مطلقة صوت لين قصير، فإذا أصبحت ما يسمى بالألف الممدودة فهي صوت لين طويل، والفرق عادة بين الفتحة الطويلة والقصيرة هو أن الزمن الذي تستغرقه الأولى ضعف ذلك الذي تستغرقه الثانية"[1]. فالشاعر، إذا، أراد أن يطيل في المد، وقد ارتبط ذلك بما في داخله من كبت وضيق أراد أن يعبر عنهما؛ ليصبح هذا الإطلاق للألف في نهاية كل بيت عاملا مساعدا له للخلاص من أي عذاب يساوره.

ومن الملاحظ على هذه المقطوعة أن ابن زيدون بث في داخلها أصواتا تتقارب في مخارجها، فتراه يكثر من استخدام (س،ز،ص) وهي قريبة في مخارج نطقها، مما يعني وجود تكافل بين الكلمات، وتعاضد بين حروفها الشيء الذي جعلها تشكل إيقاعا نغميا حزينا.

الشاعر، إذن، حاول أن يبث نغمة موسيقية حزينة من خلال هذه الأصوات، التي استخدمها داخل نصه، والتي قد تعبر عن مدى ما آلت إليه حاله التي تعاني الألم، ومن خلالها، أيضا، طلب، أن يرق قلب المحبوبة ليشعر بمعاناته وأناته التين ترددان عبر النص، معلنا صرخاته وزفرات روحه المتألمة بواسطة المد الظاهر في كلمة القافية في نهاية الأبيات. وفي قصيدة أخرى يقول ابن زيدون:

ما على ظنّي بأسٍ ... يجرحُ الدهرُ وياسو
ربّما أشرفَ بالمرْ ... ءِ على الآمالِ ياسُ[2]

وهنا نستشعر ذلك الظلم الذي يعانيه الشاعر، إذ يظهر لنا ابن زيدون ألمه بشكل واضح، يبدو من خلال الكلمات التي استخدمها، حيث تشير بمجملها إلى لواعج شاعر سلب الرأي، والحرية، والكرامة في عتمة سجنه.

لقد حاول شاعرنا أن يكشف عن مدى الضر الذي لحقه، وهو ضر مستمر وطويل لا ينتهي؛ لذا نجده لا يستخدم الهمزة في الأماكن التي يجب أن تكون فيها، فيحذفها من (باس، ياسو، ياس)، لأن الهمزة قد تعني قطع شلال الألم ونزيف الظلم الذي يقع على كاهله، وهو إذ يعمد إلى

---

(١) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩، ص١٥٥.

(٢) ابن زيدون، ص ص ٢٧٣، ٢٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذلك يحاول جعل الظلم متصلاً لا يتوقف، ومستمراً لا يحده شيء، وهذا تعبير شاعريّ جميل يلقي لـه القارىء بالاً لمدى أثره على النفس الإنسانية.

وفي مقطوعة من هذه القصيدة يقول الشاعر:

إنْ قسَـــا الدَّهْـــرُ فللمْـــــا ... ءِمِـــنَ الصَّخْـــرِ انبجـــــاسُ
ولَئِـــنْ أمْسَـــيْتُ محبَّـــو ... سـاً فللنيـــث احتبـــاسُ
يلْبَـــدُ الـــوَرْدُ السَّـــبَنْتى ... ولَـــهُ بعـــدُ افـــتراسُ
فتَـــأمَّلْ كَيْـــفَ يَعْشـــى ... مُقْلَـــةَ الجِـــدِ النَّعَـــاسُ
ويُفَـــتُ المِسْـــكُ في الـــتُّرْ ... بِ فُيوطَـــا ويُـــداسُ

الشاعر حريص على كسب عطف صاحبه، ومهتم أن يظهر له أنه ما زال قوي الشـكيمة، عالي الهمّة، فيستحضر حرف السين بعد حرف مدّ (ألف اللين) فيشي بعمق الانكسـار الداخلـي، والذي قد يعبر عن همسات تكمن في الكلمات؛ لأنّ موقف الشاعر لا يسمح إلا بهذا الهمس، فهو في موقف ضعف لا قوّة، لكنَّ أمله ما زال قائماً بالخروج إلى ضوء الحياة بعد قتامتها.

وفي هذه الأبيات نجد الشاعر في أوج انكساره لكنه لا يتخلى عن إحساسه بالتميز فسهو في سجن يرى نفسه غيثاً يوشك أن ينهمر، ويتهدد ويتوعد إذ يرى نفسه أسداً، وأخيراً يتخيل نفسه مجداً ناعساً ومسكاً تدوسه الأقدام؛ لكن ذلك لا يؤثر في حقيقة كونه نادراً وثميناً ومميزاً.

وما من شك في أن استخدام تلك الحروف داخل المقطع الشعري أعطاه نغمـة موسـيقية جميلة، وعمل على تماسك جوانبه.

تكرار الكلمة:

يظهر تكرار الكلمة في الشعر العربي بشكل واسع، وما كان هذا الحضور ليكون، لولا فائدته في ترابط وشائج النص وعلائقه، ولولا أهمّيته في إبراز دواخل الذات الشاعرة، وإيضاح مراميـها؛ لأنّ "اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلّفة لا سبيل إلى قبولهـا، كما أنّه لا بدَّ أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية و جماليـة وبيانيـة"[1] وإلى جانب هذا لا بدّ أن يؤدّي هذا الشكل التكراري إلى موسيقى داخل القصائد الشعرية.

وابن زيدون، كسابقيه من الشعراء، استخدم تكرار الكلمة داخل نصوصـه، لا ليكـون ذا رتابة شكلية عبثية، إنما استخدمه تقنية فنية وأسلوباً معبراً عن انفعالاته وأحاسيسه، وأداة مؤثرة علـى أسماع المتلقين، ليس هذا فحسب، بل شكّل تكرار الكلمة في نصوصه جرساً موسيقياً متناسقاً قـادراً

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨،ص٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على نقل التجربة وصياغتها، هذا فضلاً عما يبثه من تناسق في بناء الأبيات، يعمل علـــى تماســكها ووحدتها.

والأمثلة التي تشير إلى هذا التكرار في ديوان ابن زيدون كثيرة منها، قوله:

وَلَيْـــلٍ أَدَمْنَـــا فِيـــهِ شُـــرْبَ مُدَامَـــةٍ ... إلى أنْ بَـدَا لِلصبْـحِ- في الليـل- تَأشِـيرُ
وَجَاءتْ نجـــومُ الصُّبـــحِ- تضـــربُ في الدُّجَـى ... فولَّـتْ نجـومُ اللَّيـلِ، والليَـلُ مَقْـهورُ
فَحُزْنَـا مِـنَ اللَّـذَّاتِ أَطْيَـبَ طِيبِـهَا ... وَلَـمْ يَعْرُنَـا هـمٌّ، ولا عـاقَ تكْدِيـرُ
خَـلاَ أَنَّـهُ لَـوْ طَـالَ دامَـتْ مسَـرَّتي ... ولكِنْ لَيَـالِي الوَصْـلِ فيـهِنَّ تَقْصِـيرُ[1]

إن وقفة متأنية على عتبات هذه الأبيات، تكشف أن الشاعر أكثر فيها من استخدام كلمات (الليل، الصبح)، وما هو معلوم أن هاتين الكلمتين- أنَّ كانتا- تمثلان ثنائية، وهكذا ظهرتا داخـــل أبيات ابن زيدون، إذ استخدمهما للتعبير عن أجوائه التي يعيشها، فجاء الصبح طارداً لليل وكفيـــلاً بإقلاعه. فكانتا عوناً للقارئ في فهم محيط التجربة التي يحياها، ففي البيت الأوّل، ظهر الصبح؛ لـيزيل قليلاً من الليل، وفي البيت الثاني يتضح أنّه استغرق مساحة أكبر من سابقتها في إزالته، وأما البيـــت الأخير فقد تيقن فيه الشاعر من انتهاء الليل وزواله؛ لذا فإن هذا يمثل تدرجاً في المعنى حتى يصـــل في النهاية إلى الذروة.

إن تكرار كلمة الليل هنا، يطلعنا على أن هذه الكلمة مفتاحٌ لفهم النص، فهي التي تجعـــل القارئ ينفعل لمعرفة الأثر الذي يلقيه زوال الليل وطلوع الصبح على حياة الشاعر، وهي التي تظهر لنا إحساسه بهذا الليل وتمسكه به، لأنه يمثّل في حياته لحظة السعادة التي لا تتوقف المسرات إلا بتوقفـــها، وحضور هذه الكلمة بهذا الكمّ يجعل القارئ في دهشةٍ وحيرةٍ، إذ لا يعتقد أن يكون هذا الظلام الذي هو الليل ينعكس إيجابياً إذا ما كان قائماً، في حياة الشاعر.

ولا يخفى على القارئ في مثل هذا المثال، أن التكرار أضفى على الأبيات موسيقى جميلة، من خلال تكرار الأصوات التي تتشكل منها كلمة (الليل) ومنحها وحدةً، بحيث أنَّ الكلمة نفسها تذكّر في كل مرّة بفكرة محورية تدعم سابقتها وتقوّيها، وكأنَّ القارئ أمام لعبة يبدؤها الشـــاعر بكلمـــة وينهيها إيضاحاً بالكلمة نفسها.

ومن الأمثلة التي يشكّل فيها تكرار الكلمة فاعليَّة على صعيد القصيدة عند ابن زيدون، تلـك الأبيات التي بعثها إلى ابن جهور معزياً بفقدان أمه، يقول فيها:

---

(١) ابن زيدون، ص٢٤٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

هُوَ الدَّهْرُ فاصبِر للَّذي أحْدَثَ الدَّهْرُ ... فمِن شِيَمِ الأبْرارِ- في مِثْلِها- الصَّبْرُ
ستصبر صَبْرَ اليأس أو صَبْرَ حِسْبَةٍ ... فَلاَ ترْضَ بالصَّبرِ الذي معَهُ الوِزْرُ[1]

يظهر لدينا- في هذه الأبيات- تكرار كلمة الصبر، وماذا عَسى الإنسان المفجوع أن يتصرَّف، سوى أن يصبر لمثل هذه الأحزان؟؟ من الممكن أن يكون شاعرنا كرّر هذه الكلمة؛ لأنها تشكل مبدءاً إنسانياً عاماً واضحاً، فالإنسان الذي يثكل أمّهُ لا يمكنه إلا أن يصبر، فاستخدام الكلمة كان هو الأنسب من جهة الشاعر، لأنه يرى أنها هي التي يمكنها أن تخفف من أحزان ابن جمهور، ثم لا يمكننا أن نغفل الجانب الموسيقي الذي تؤديّه الكلمة من خلال ترديدها بشكل متناسق في الشطر الأوّل وفي الشطر الثاني من كلّ بيت، فضلاً عما يشيعه صفير الصاد داخل الأبيات من نغمة موسيقية جميلة.

ويظهر نوع آخر من تكرار الكلمة في شعر ابن زيدون، يسمى برد العجز على الصدر وهو: أن ترد كلمة في صدر البيت ويكررها- مرة أخرى- في عجزه، ويفيد هذا التكرارُ النص على مستويين، سطحي وعميق، "فعلى مستوى السطح يؤدي مهمة صوتيّة نتيجة لتردّد الدّال بعينه، إذ إنه يحيل البيت إلى دائرة مغلقة بدايتها هي نهايتها، فيدل بعض الكلام على بعض مما يعطي للمتلقي قدرة إنتاج القوافي في الشعر والفواصل في النثر"[2]، و"على مستوى العمق، فإنّ الدّلالة تتلاحم تلاحماً شديداً بزيادة المائية فيها، وتنمية المعنى ليدخل (ديباجة) جديدة، برغم أنه اعتمد التكرار السطحي".[3]

وأمثلة هذا التكرار كثيرة في شعر شاعرنا، فتراه يقول:

فمِنْ قُضُبٍ تَتَثَنَّى بريحٍ ... ومِنْ قُضُبٍ تَتَثَنَّى بَدَلْ
وَمِنْ زَهَراتٍ تَنَدَّى بمسْكٍ ... وَمِنْ زَهَراتٍ تَنَدَّى بِطَلْ[4]

فما يجعل القارئ منشداً نحو هذه الأبيات، تلك التقسيمة التي شكّلها تكرار الكلمة، إذ نلاحظ أن الشاعر يتحدَّث عن زهور معطرة بالمسك وأخرى مبللةٍ بالندى، وهذا يساعد في تماسك

---

(١) ابن زيدون، ص٥٣٩.
(٢) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٧١، ص٣٦٨.
(٣) المرجع نفسه، ص٣٦٩.
(٤) ابن زيدون، ص ص٤١٨،٤١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأبيات، ويجعل ترابطها وثيقاً، إذ إن ترديد كلمات تتشابه في حروفها ضمن للأبيات تتابعيَّة جميلة ترسل نغماً موسيقياً رائعاً، ومن الأمثلة على هذا النوع، أيضاً، قوله:

وَزَعِيْمٌ بِأَنْ يذلِّلَ لِيَ الصَّعْـ ... ـبَ مَشَابِي إِلَى الْهُمَامِ الزَّعِيمِ[1]

يكرّر ابن زيدون كلمة الزعيم مرتين، وتكرارها يعود بالفائدة على البيت من ناحيتين الأولى، تتعلق بترابطه وتماسكه، إذ إن ترددها يستهوي فؤاد القارئ، لأنها تقوي البيت وتشد من أزره بما تقدمه له من إيقاع موسيقي، أما الثانية فتتعلق بالمعنى، ذلك أنَّ كلٌ واحدة من هاتين الكلمتين تحمل إيحاءات خاصة بها، فالأولى تعني الرجل الذي يزعم ويقول والثانية تعني الرجل العظيم والقائد المقدام، وهذا يؤدّي بنا إلى أنَّ الكلمتين تشيران إلى تأثيرين مختلفين بما تحملانه من اختلاف في المعنى، واتفاق في الأداء اللفظي وكأن التكرار في كل مرَّة يدخل "بعداً جديداً يسير بالقارئ أكثر فأكثر، نحو محتمل مكتمل".[2]

ويظهر تكرار الفعل بشكل واضح في قصائد ابن زيدون، إذ يكثر الشاعر، أحياناً، من استخدام الأفعال، وهذا الاستخدام يقوم بوظيفة جماليّة داخل الأبيات، ويشكل للقارئ محوراً لفهم المعنى، وأسلوباً شاعرياً مختاراً يؤديه النص، ومن ذلك، قوله:

عَنِّفْهُ بِاللهِ عَلَى فِعلِهِ ... وَاشْتُمْ؛ وإِنْ لَمْ يَسْتَقِم فَاضْرِبِ
وَعَاطِهِ صَهْبَاءَ مشمولَةً ... يَرَى بِهَا الْمَشْرِقَ في الْمَغْرِبِ
وَلْيشْرَبِ الأَكْثَرَ مِنْ كأسِهِ ... واعْمِدْ- إلى فَضلتِهِ- فَاشْرَبِ
عُقوبَةٌ، أَحْسِنْ بِهَا سُنَّةً ... في مِثْلِهِ- مِنْ حَسَنٍ مُذْنِبِ
وَبَاكِرَا الطِّيْبَ، وَرُوحَا لَهُ ... فأنتُمَا فِي زَمَنٍ طَيِّبِ[3]

يظهر لنا، استخدام الشاعر لفعل الأمر بشكل كبير، وهنا يتضح أمامنا موقفه الذي يشي بمداعبة ومزاح مع صديقه، ومن الممكن أن يصور فعل الأمر في هذه الأبيات مدى انفعال الشاعر مع الموقف الذي يعبّر عنه في هذه الأفعال، ومقدار تأثره به، فعلى الرغم من أن فعل الأمر عادة ما يستعمل للزجر، إلا أن الشاعر استخدمه استخداماً مغايراً لما هو معتاد، وعلى هذا يظهر أثر ذلك على المتلقي الذي سرعان ما ينكسر لديه أفق التوقع، إذا ما تابع السياق الذي ورد فيه الفعل، ففي البيت الأول(عنفه، اشتم، اضرب) أفعال بينها شيٌ من الترتيب، لكن البيت الذي يليه يشتمل على

---

(١) ابن زيدون، ص٢٨٣.

(٢) جوليا كريستطيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: أحمد الخليلي ناظم، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩١،ص٦٠.

(٣) ابن زيدون، ص ص١٩٨،١٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(عاطه صهباء) وهنا يصاب المتلقي بالمفاجأة، لأن الأفعال الأولى لا تتناسب مع طبيعة الفعل (عاطـه) الذي يحتوي على أمر في شرب الخمرة، وهكذا تتوالى الانكسارات في توقع القارئ إلى نهاية الأبيات.

وهنا حاول الشاعر أن يؤدي لعبة ما من خلال تكرار الأفعال، فالناظر إليها يجد أنه استخدم فعل أمر في بداية البيت الأول، وآخر في نهايته، وآخر في بداية البيت الثاني، وإن دل ذلك على شـيء فقد يدل على طقسية شعرية يؤديها بوعي أو بغير وعي يريد من ورائها ترتيبا وتسلسـلا يوحيـان بترابط وتماسك يشدان من وحدة الأبيات وقوتها.

وتشكل صيغ بعينها تكرارا ذا فاعلية جميلة داخل النصوص في ديوان ابن زيدون، إذ يلاحـظ المطلع على شعره، وجود صيغ متكررة تعمل على تآزر الأبيات ومتانتـها، بالإضافـة إلى إشـاعة موسيقى عالية بداخلها والأمثلة على هذا النوع من التكرار كثيرة حاول الباحث دراستها في الفصـل السابق حيث درس، اسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغة منتهى الجموع.

تكرار البداية:

"إن هذا اللون من التكرار شائع بصورة كبيرة في الشعر الجاهلي، وهو أكثر ارتباطا ببنـاء القصيدة أو الأبيات التي يرد بها من أنواع التكرار السابقة، فهو يكشف عن فاعلية قادرة على منـح النص الشعري بناء متلاحما، إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتـابع، وإن هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكـثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه إليه".[1]

وكما ظهر هذا النوع في الشعر الجاهلي ظهر في باقي الشعر العربي وبـالذات في الشـعر الأندلسي، إذ استخدم استخداما كبيرا يدل على اهتمام الشعراء الأندلسيين به، ولا بد أن يكون وراء هذا الاستخدام دوافع ما ترتبط بدواخلهم التي يترجمون عنها في هذا التسلسل الذي قد يعـبر عـن دفقات النفس وتتابعها، الشيء الذي يدل على تأثر شديد من الشاعر بالموقف الذي يعبر عنه داخـل نصه، ويمكن أن يكون لهذا التكرار تأثير في متلقي الشعر، إذ يولد بداخله فضولا لسماع النص خاصة إذا استطاع الشاعر أن يحمل كل جزء منه معنى آخر مختلفا عما يحمله الجزء السابق، الشيء الـذي يجعل السامع أكثر تأثرا واندفاعا نحو النص.

ولا يخرج ابن زيدون عن هذا الإطار، فقد استخدم تكرار البداية بأشكال مختلفة، تعبر عـن اهتمامه بالإيقاع الموسيقي وإشاعة التماسك بين أجزاء القصيدة، وكما يؤثر هذا التكرار في البنيـة

---

(١) موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسـات، سلسـلة العلـوم الإنسانية، والاجتماعية، مؤتة، الأردن، المجلد الخامس، العدد الأول،١٩٩٠م، ص١١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإيقاعية داخل النص في شعره، فإنه يؤثر في البنية الدلالية، إذ سنلاحظ أن كل جزء من التكرار أضاف إيحاءً جديداً يدلّ دلالة واضحة على نفسيّة الشاعر والحال التي يعيشها، وكأن هذا التكرار قدّم صورة تكراريّة تجمع الأثرين معاً الدلالي والإيقاعي، فتراه يقول:

إذ الدُّنيا مَتى تَقْتَدْ ... أُبيَّ سُرُورِهَا يَتْبَعْ
وَإذْ للحَظِّ إقبالٌ ... وَإذْ في العَيشِ مُستَمتَعْ
وإذْ أوتارُنا تَهفو ... وَإذْ أقداحُنا تُترَعْ
وَأوطارُ المُنى تُقْضَى ... وَأسبابُ الهَوَى تَنْفَعْ
فمِنْ إدْمانَةٍ تَعطُو ... وَمِنْ قُمْرِيَّةٍ تَسْجَعْ[1]

إن أوّل ما يلحظه القارئ على هذه الأبيات تكرار أداة الشرط (إذ) في بدايتها، حيث تكررت تلك اللازمة في كل بيت، وما كان هذا التكرار ليكون لولا رغبة الشاعر الملحة في التعبير عن العيش الرغد الذي عاشه مع أصدقائه، فكل تكرار لها يضيف تأكيداً على تمسّكه بهذه الحياة، والحاحه على التواصل معها ورغبته في إظهارها بالصورة المشرقة، ومن ناحية أخرى فإنّ هذا التكرار يعين على تماسك الأبيات؛ لتظهر وكأنها بناء مترابط ذو موسيقى جميلة وروح غنائية عالية.

وفي مقطوعة أخرى يفتتحها الشاعر- في كل مرة- بأداة التشبيه (كأن)، حيثُ يقول:

كَأنَّ الثَّريَّا رَايَةٌ مُشرِعٌ لَهَا ... جَبَانٌ، يُرِيدُ الطعْنَ ثُمَّ يَهَابُ
كَأنَّ سُهَيْلاً في رباوةِ أفقِه ... مُسِيمُ نُجومٍ حانَ منْهُ إيَابُ
كَأنَّ السُّها فاني الحشَاشَةِ، شَفَّهُ ... ضَنىً، فَخُفَاتٌ مَرَّةً وَمَغَابُ
كَأنَّ الصَّبَاحَ اسْتَقْبسَ الشمسَ ضَوْءَهَا ... فَجَاءَ لَهُ مِنْ مُشْتَرِيَةٍ شِهَابُ
كَأنَّ أيَاةَ الشَّمسِ بِشْرُ ابنِ "جَهوَرٍ" ... إذَا بَذَلَ الأمْوالَ وَهْيَ رِغَابُ[2]

إنّ هذا التكرار وفي هذا الكثرة يجعل النفس في حيرة أمامه، إذ يثير في داخل القارئ فضولاً لكشف أثره الانفعالي داخل النفس، وعلاوة على ذلك يعكس هذا التكرار موقف الشاعر الذي يعيشه، فإذ يعمد ابن زيدون إلى هذا الأسلوب يحاول من خلاله إضافة شيء جديد في كل مرّة، فلا يأتي هذا التكرار لتلك الأداة عبثاً، إنما كان توزيعه ذا أبعادٍ متساوية، وهذا يدلُّ على الاستخدام الفنّي الجميل الذي يجعل موسيقى الأبيات تتميّز لتكون وحدة متواشجة تؤدي غرض الشاعر في التعبير عمّا يختلج نفسه، ثمّ إنّ هذه الأبيات تلفتنا بتكرارها وتتاليها إلى ما يمنحه هذا التكرار من تيار خفي

(١) ابن زيدون، ص ص٥٧٩، ٥٨٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ص ٣٧٢، ٣٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للدلالة، فقد استطاع ابن زيدون أن يستخدم الأداة (كأنّ) مع ألفاظ تشترك مع بعضها في أنها مضيئة ولكنها لا تساوي شيئاً أمام ابن جَهْوَرْ، ويأتي هذا أسلوباً من الشاعر؛ لحشد أكبر قدْر ممكن من الكلمات؛ لإظهار ابن جَهْوَرْ بصورة جميلة، الشيء الذي نستدل به على تمسُّك الشاعر وحبه ووفائه له.

وفي مثال آخر يقول ابن زيدون:

إلَى الشَّثْنِ العَزائِمِ- إنْ أُثِيرتْ — حَفِيظَتُهُ- إلَى اللُّدْنِ الخِلالِ
إلى الوَضَّاحِ آثارِ المساعِي — إلى النَّفاحِ أخْبارِ المَعالِي
إلى مِلكٍ هَوَ المَعْنَى المُجلَّى — بِهِ الإشْكالُ مِنْ لَفظِ الكمالِ
إلَى مَنْ لا مثيلَ لَهُ- إذا ما — بَدَا في السَّرْجِ- أوْ فَوْقَ المِثالِ
هَدِيةُ مَنْ لَوْ انَّ الدَّهْرَ سَنَّى — مُنَاهُ- هَدَى إلَيكَ سُرَى الخَيالِ
فَكَمْ بَوأتني سَاحَاتُ نُعْمَى — عِذَابَ الوِرْدِ وَارِفَةَ الظِّلالِ[1]

يتكرر حرف الجرّ (إلى) في بداية كل بيت من هذه الأبيات، وحتى يكتمل المعنى الذي أراده ابن زيدون لممدوحه، أصبح تكرار هذا الحرف ضرباً لازباً مع الصّفات المذكورة، أو مفتاحاً لفهم النص واستنطاقه، فلا يتوقف القارئ عند هذا الحرف إلاّ ويتوقع أن تباشره صفة يضيفها الشاعر إلى صفات أُخرى، ويؤثر هذا بشكل واضح في نفس المتلقي، إذ يولّد بداخله إحساساً بالرَّاحة والاطمئنان لأنه - لا بدَّ- سيستعذب سماع الصفات المتتالية التي كلّما قرأ واحدة منها توقّع أن تتلوها أخرى، وفي أبيات أخرى يقول ابن زيدون:

كَأنْ لَمْ تَسِرْ حُمْرُ المَنَايا تُطلُّهَا — إلَى مُهَجِ الأقْتالِ رَايَاتُهُ الحُمرُ
وَلَمْ يَحْمِ- مِنْ أنْ يُستَبَاحَ- حِمَى الهُدَى — فلَمْ يُرْضِهِ إلاّ أن ارتجَعَ الثَّغْرُ
وَلَمْ يَنْتَجِعْهُ المُعْتفُونَ، فَأقلَبَت — عطايا، كما والى شآبيبه القطرُ
ولَمْ تكْتَنِفْ آراءَه المعيَّةُ — كأنَّ نَبِيَّ الغَيْبِ- في رَأيِهَا- جَهْرُ
وَلَمْ يَتَشَذَّرْ للأمورِ مُجلِّياً — إلَيها كَمَا جَلَّى مِنَ المرقَبِ الصقرُ[2]

لعل الناظر في هذه المجموعة الشعرية يلاحظ تكرار الشاعر لحرف الجزم (لم)، وما يتبعه من أفعال مضارعة مجزومة، وهذا ينبئ بفكرة يريد الشاعر نفيها، وبما أن الموقف موقف رثائي فلا بدّ أن يكرر ابن زيدون استخدام هذا الأسلوب التكراري ليعلن فقدان تلك الأفعال بذهاب المرثي، ومما

(١) ابن زيدون، ص ص ٥١١،٥١٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ص ٥٦٥،٥٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشدّ القارئ ويلفته إلى هذا التكرار ذلك الجو الذي يشيعه داخل الأبيات، فمع كل تكرار ينتفي فعل جميل، وهذا الانتقاء بعمومه يقودنا إلى جو حزين شكله الشاعر. وهنا "تتضح الوظيفة القيمية لتكرار البداية في نسيج الخطاب الشعري بنائياً من حيث كونه ينقل التجربة الشعورية والانفعالية في خيط منتظم للأفكار التي ترد على خاطر الشاعر بوعي أو بغير وعي، فيلملمها ويصل فيما بينها في خيط شعوري متدفق يتجلى في مداميك النص المبتناة". (١)

وهناك مثال آخر من أشكال تكرار البداية، يظهر في شعر ابن زيدون، يركز فيه على أداة النداء التي يردفها بزمن وهو الليل:

يـا ليـلُ طُـلْ، لا أشْـتَهي ... -إلا بوَصْـلٍ- قِصَـرُكْ
يـا ليـلُ طُـلْ، أولا تَطُـلْ ... لا بُـدَّ لِـي أنْ أسْـهَرَكْ
لـو بـاتَ عِنْـدي قَمَـري ... مـا بِتُّ أرْعَـى قَمَـرَكْ
يـا ليلُ خَـبِّرْ؛ إنَّنـي ... أُلْتـذُّ عنْـهُ بخَـبَرَكْ
بـالله قُـلْ لِـي هَـلْ وَفَـى؟ ... فَقَـالَ: "لا، بَـلْ غَـدَرَكْ" (٢)

وهنا تظهر مقدرة الشاعر على جعل هذا التكرار حركة محورية ينتقل في حدودها، "فهو يعيد في كل مرة جملة النداء المشكلة للنقطة المركزية التي يعود إليها وينطلق منها معبرا عن موقف جديد مغاير للموقف السابق واللاحق. وهذا يعني أن كل بيت من الأبيات ينطلق من مركزية (أي التكرار)، لكنه يحمل في طياته تصورا جديدا"(٣) وهذا التكرار المتسم بالنداء يكشف عن رغبة الشاعر الملحة في التأكيد على المعاناة التي يشقى بها؛ لكنه في كل مرة يعاني معاناة جديدة أقسى وأمر من سابقتها، ثم إن هذا الحضور للزمن بهذا الوجه التكراري لكلمة (الليل) يشي بوشيجة حزن؛ لما لليل من أجواء تبعث على السوداوية والخوف، وهذا ينسجم مع حال الشاعر المليئة بالمعاناة والألم.

يظهر نوع آخر من تكرار البداية في ديوان أبي الوليد، يعيد فيه المعنى بألفاظ مختلفة، ومن الأمثلة عليه قوله في نونيته المشهورة:

---

(١) يوسف عليمات، بنية اللغة الشعرية عند العذريين(جميل بثنية نموذجا)، ص١١١.

(٢) ابن زيدون، ص١٨٢.

(٣) موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، ص ص ١٨١، ١٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا ... ونأب عن طيب لقيانا تجافينا
ألا - وقد حان صبح البين - صبحنا ... حين فقام بنا للحين داعينا
من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم ... حزناً مع الدهر لا يبلى، وويلينا[1]

لعل ابن زيدون من خلال هذا التركيز على أنساق بعينها داخل النص حاول الإشارة إلى حالة التحول التي انتابت حبه لولادة، فالوصل تحول إلى قطيعة، وأصبحت المسافات شاسعة بين العاشقين المعذبين؛ لذا أخذ يبكي حاله ويندب حظه بهذا الأسلوب الذي تتمحور فيه الأبيات حول نسق بعينه، فالأبيات السابقة، تحتوي على نسق لغوي متميز، يشير إلى زمنين مختلفين، فيستخدم الفعل (أضحى) وهو من أخوات كان، ثم يستخدم (ناب)، ويشبهه في أنه يشير إلى التحول من شيء إلى آخر، وكذلك (حان، صبح) كلها صيغ فعلية تفيد التحول من شيء إلى آخر، وأيضا (انحل، انبت) وهي أفعال تشير إلى زمنين معا، زمن حاضر وآخر ماض، وحتى التي ليست على صيغ الماضي، "قد نكون، اليوم نحن"، التي تشير إلى زمن ماض باستخدام صيغة المضارع المقترن بحرف التشكيك قد.

لعل ظهور التكرار في شعر ابن زيدون أثب أثرا كبيرا على مستوى الحرف والكلمة والبداية، حيث شكلت تكرارات هذه الأشكال إلى بناء النص بناء محكما، إضافة إلى أنها أسهمت في رفد الدلالة وإيضاحها بطريقة أقوى وأمتع بالنسبة للقارئ؛ لتكون عامل جذب وتشجيع له على قراءة النص والاندماج معه.

(١) ابن زيدون، ص ص ١٤١،١٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التنـاص

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شاع التناص في تناول النقاد القدامى للشعر؛ ولكنه ورد تحت اسم آخر هو التضمين. والتضمين كما ورد في لسان العرب، من "ضمن الشيء الشيء أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع أو الميت القبر، وكل شيء جعلته في وعاء فقد ضمنته إياه"[1]. أما التضمين اصطلاحاً "فقد تسمي استعارتك الأنصاف والأبيات من شعر غيرك وإدخالك إياه في أثناء أبيات قصيدتك تضميناً"[2]، أي "قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"[3]، وهو أيضاً "أن يضمِّن المتكلم كلامه كلمة من بيت، أو من آية، أو معنى مجرداً من كلام، أو مثلاً سائراً أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة"[4]، وهكذا ورد التضمين عند القزويني في كتابه "الإيضاح في علوم البلاغة"، حيث قال "وأما التضمين فهو أن يضمَّن الشعر شيئاً من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء".[5]

وقد قسَّم ابن الأثير الحلبي التضمين إلى قسمين "معيب وغير معيب، فالمعيب لا تعلق له بعلم البديع؛ لأنه من علم العروض، وهو أن يكون البيت الأول لا يفهم معناه إلا بإيراد الثاني، وغير المعيب معناه أن يضمِّن الشاعر شعره أو الناثر كلامه كلام غيره؛ ليكون للكلام حلاوة وطلاوة بالتضمين"[6]، ويكون بذلك قد خالف صاحب المثل السائر في شيء ووافقه في شيء آخر، حيث يرى الأخير: أن لا عيب في القسمين المذكورين[7]، وعلاوة على ذلك فقد قسَّم التضمين إلى كلي وجزئي، "فأما التضمين الكلي، فهو أن تذكر الآية والخبر بجملتهما، وأما التضمين الجزئي فهو أن تدرج بعض الآية والخبر في ضمن كلام، فيكون جزءاً منه".[8]

عُرف التضمين في الدراسات الأدبية الحديثة بالتناص، ولا يكاد تعريفه يخرج عن تعريف القدماء، "والذي اختلف في الأمر، أن مفهوم التناص المعاصر تشعَّب وتعمق واتسع بحيث احتوى

---

(١) جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مج ١٣، دار صادر-دار بيروت، بيروت، ١٩٩٨، ص ٢٥٧، مادة ضمن.

(٢) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ٤٧.

(٣) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج٢، ص ٨٤.

(٤) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ج٢، ص ١٤٠.

(٥) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج٦، مج٢، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، ط٣، ١٩٩٣م، ص ١٤٠.

(٦) ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز (تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البلاغة)، تحقيق: محمد زغلول سلام، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٠م، ص ٦١.

(٧) أنظر: ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج٣، ص ٢٠٠-٢٠١.

(٨) المصدر نفسه، ج٣، ص ٢٠٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه المصطلحات القديمة وتجاوزها وأضاف عليها عناصر جديدة وموضوعات تناصية أخرى كثيرة"[1]، وقد اشتهر هذا المصطلح مع جوليا كريستيفا التي ترى أنه "تلاقٍ بين نصوص حيث تقرأ على الأقل نصاً آخر"[2]، وهو حسب رأي جيرار جينيث "الطريقة التي يحتويها النص أو يمكن أن نهبها له؛ ليهرب من ذاته لملاقاة نصوص، أو البحث عن نصوص أخرى"[3]، أي أنه أصبح يمثل "تبادلاً، حواراً، رباطاً، اتحاداً، تفاعلاً بين نص وعدة نصوص، تلتقي عدة نصوص تتصارع، يبطل أحدهما مفعول الآخر، تتساكن تتلاحم تتعانق، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى، وتدميرها في ذات الوقت، إنه إثبات ونفي وتركيب"[4]، وفي هذا إشارة واضحة إلى تداخل النصوص الذي "يدل بما لا يدع مجالاً للشك أن النص المبدَع لا ينشأ طفرة كلامية تتدفق على المتكلم، وإنما هو نتيجة لاستحضارٍ واعٍ أو منسي لتراث إبداعي سابق عليه، وإن حضور ذلك الموروث بالاستشهاد أو التلميح والرمز أو المحاكاة، يولّد في النص المبدَع أفقاً ترميزياً يجعل دلالاته بلا حدود، فيستنفر المتلقي لكد الذهن قراءة وفهماً وتأويلاً"[5].

بهذا نكون قد خلصنا إلى أن النص يتشكل بثوب جديد من تداعي النصوص التي أسهمت في تكوينه، حتى غدا فسيفسائية تحمل بداخلها أشكالاً متعددة من نصوص دينية أو أدبية. والتناص كثيراً ما ورد في الشعر العربي، وتكاد تكون معلقة امرئ القيس من أكثر القصائد التي ترددت أبياتها بشكل جزئي أو كلي داخل نصوص شعرية لاحقة عليها. إذ تفاعل معها الشعراء حتى تبوأت مكانة خاصة في نفوسهم "فقد كانت هذه المعلقة بما تمتلكه من خصوصية فنية محط أنظار الشعراءالعرب في العصور اللاحقة".[6]

أما ابن زيدون فقد وجد الباحث أنه غالباً ما لجأ إلى هذه الأشكال من التناص، حتى غدت تشكل علامة بارزة داخل ديوانه، تسهم في الكشف عن جوانب نصه، إذ إن هذه العلاقة التحاورية مع تلك النصوص التراثية تعد خطوة مهمة في إبراز النص لديه، الشيء الذي جعل الباحث يفرد هذا الفصل لدراسة تلك التناصات بأشكالها. وقد انقسم إلى ما يلي:

---

(١) أحمد الزعبي، التناص – نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، إربد، د.ط، ١٩٩٥، ص ١٥.

(٢) عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩١، ص ٦٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٠٠.

(٤) عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، د.ط، ١٩٩١، ص ٢٩.

(٥) الحبيب شبيل ، من النص إلى سلطة التأويل، الفكر العربي المعاصر، ع٨٨-٨٩، ١٩٩١، ص٩٣.

(٦) موسى ربابعة، ظاهرة التضمين البلاغي، دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة امرئ القيس، أبحاث اليرموك، سلسلة الآدب واللغويات، مج٤، ع٢،١٩٩٦، ص٤١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التناص الديني:

"يعني التناص الديني استحضار الشاعر بعض القصص أو الإشارات التراثية، وتوظيفها في سياقات القصيدة ليعمّق رؤية معاصرة يراها في الموضوع الذي يطرحه أو القضية التي يعالجها، ويفترض في هذه التناصات أن تنسجم مع النص الجديد وتعمّقه وتثريه فنياً وفكرياً، والتناص والاقتباس والتضمين من التراث أساليب فنية توظف لبلورة الحاضر من خلال تجربة الماضي وتستحضر لتعزيز موقف الكاتب من الرؤية والمفاهيم التي يطرحها أو يثيرها في نصه"(١).

وقد كثر هذا النوع من التناص في الشعر العربي حيث استخدم الشعراء العرب الآيات القرآنية في نصوصهم الشعرية، وهذا يوضّح موقفهم "إزاء القرآن باعتباره مصدراً من مصادر البلاغة المتميزة، ومنهلاً عذباً يردونه ويغذون عقولهم وأرواحهم منه ويفيدون منه في بلورة مواقفهم أو وجهات نظرهم"(٢) لاسيما أنه الذي "يحمل للإنسان في كل زمان ومكان دلالات لا متناهية ويفسر أشياء تمسُّ حياة الإنسان"(٣).

عمد ابن زيدون إلى التناص الديني. فقد ضمَّن شعره آيات من القرآن الكريم؛ لقناعته بقوة الأثر الذي يتركه القرآن في نفس السامع على أن هذا الاستخدام لتلك النصوص الدينية لم يكن عبثاً، بل جاء في بعض الأحيان منسجماً ومؤكداً رؤاه التي يقدمها من خلال نصه، يقول ابن زيدون:

فَوَفَّيْتُهَا مَا لَمْ تَدَعْ لِضَمِيرِهَا ... إِلَى غَايَةٍ مِنْ بَعْدِهِ مُتَطَلَّعَا

خَفَضْتَ جَنَاحَ الذُّلِّ فِي العِزِّ رَحْمَةً ... لَهَا، وَعَزِيزٌ أَنْ تَذِلَّ وَتَخْضَعَا (٤)

أول ما يلقاه القارئ لهذين البيتين هو استحضار الشاعر لهذا المعنى الديني من خلال الكلمات التي تحيل مباشرةً إلى الآية القرآنية "واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيراً".(٥) فهذان البيتان يأتيان في قصيدة رثائية، عمد فيها ابن زيدون أثناء

---

(١) أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا ، ص١٠٦.

(٢) تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج ٩، ع٢، ١٩٩١، ص١١٨ .

(٣) موسى الربابعة، الاقتباس والتضمين في شعر عرار، بحث مقدم لمهرجان عرار المنعقد بجامعة اليرموك، ٢-٤ نيسان ١٩٨٩، ص٤ .

(٤) ابن زيدون، ص ٥٥٥ .

(٥) الإسراء، ٢٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرثاء إلى تضمين آية قرآنية، حاول من خلالها بيان معاملة المعتضد الجميلة لأمّه، فيقع حوار بين الشعر والقرآن يوسّع المعنى ويزيده جمالاً. وهذا ما ينسجم مع الرؤية الدينية التي تدعو إلى تواضع الإنسان في تعامله مع أبيه وأمّه؛ وكأن الآية القرآنية استخدمت لتدعم موقف الشاعر وتؤيده.

وفي مقطوعة أخرى يقول ابن زيدون :

أَخَذْتُ ثُلُثَ الهَوَى غَصْباً، وَلِيَ ثُلُثُ ... وَلِلمُحِبِّينَ- فِيمَا بَيْنَهُمْ- ثُلُثُ
تَاللهِ لَوْ حَلَفَ العُشَّاقُ: أَنَّهُمُ ... مَوْتَى مِنَ الوَجْدِ يَوْمَ البَيْنِ مَا حَنِثُوا
قَوْمٌ إذا هُجِرُوا مِنْ بَعْدِ مَا وُصِلُوا ... مَاتُوا، فَإنْ عَادَ مَنْ يهوونَه بَعِثُوا
تَرَى المُحِبِّينَ صَرْعَى فِي عَرَاصِهِمُ ... كَفِتْيَةِ الكَهْفِ لا يَدْرُونَ مَا لَبِثُوا[1]

الجميل في هذه الأبيات أن ابن زيدون استخدم فيها إشارات واضحة وصريحة إلى العشاق، إذ نلاحظ تعبير الكلمات في مجملها عن حال العشاق ووجدهم. لكن الأجمل من ذلك أنه خلط تلك الألفاظ بألفاظ دينية بحتة. والذي يزيد الأبيات جمالية أخرى توظيفه قصة أهل الكهف التي وردت في القرآن محاولاً من خلالها تشبيه هذه الحال التي تتأرجح بين الوصل والقطيعة بحال أهل الكهف .

وتميز ابن زيدون يظهر في مقدرته على توجيه الآية نحو وجهته. فسياق الآية "إذ آوى الفتية إلى الكهف، فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشداً"[2]. يقودنا إلى الشبان الذين التجأوا إلى الغار في الجبل وجعلوه مأواهم، غير أن استخدامها هنا كان مغايراً. حيث وردت في سياق جديد ودلالة لغوية جديدة تشير إلى حال هؤلاء القوم من المحبين.

وقد استحسن القدماء من النقاد هذا النوع من التضمين؛ لأن الشاعر يجيد أيما إجادة، إذا استطاع أن يغيّر وجهة الكلمات التي يضمنها أبياته نحو طريق جديد يخدم فكرته ومعناه ويعمل على توضيحهما وبلورتهما. وقد استطاع ابن زيدون هنا أن يحقق هذه الغاية بشاعريته الجميلة التي خلقت معنى شعرياً آخر من خلال تناصها مع القرآن.

وهناك قصيدة أخرى يتناص أحد أبياتها مع آية قرآنية، يقول الله تعالى فيها "فلما جنّ عليه الليل رأى كوكبا، قال: هذا ربي، فلما أفل قال لا أحب الآفلين"[3]. حيث يقول ابن زيدون:

ورُبَّ ظَلامِ لَيْلٍ جَنَّ فَوْقِي ... فَبِتُّ عَنِ الصباحِ إلى الصباحِ

---

(١) ابن زيدون، ص ١٧٦.

(٢) سورة الكهف، ١٠.

(٣) سورة الأنعام، ٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَهَلْ عَدَتِ العِفَافَ هناكَ نفسي فَدَيتُكَ – أو جَنَحْتُ إلى الجناحِ[1]

لعل حضور الآية القرآنية بهذا الوضوح يشكل مثيراً في نفس القارئ، فالشاعر حاول أن يؤاخي بين ما ورد في الآية وما ورد في قصيدته من ناحية المعنى. إذ يرد الليل ساتراً لكل الأضواء؛ ولكنَّ الفرج يأتي من ذلك النور الذي يشعُّ من الكوكب في الآية ومن الصباح في الشعر، وربّما كان الشاعر ناجحاً في هذا الاستخدام. إذ بثَّ رؤاه من هذا التأثير الديني الواضح.

كما حاول الشاعر أن يجري تغييراً في ترتيب الكلمات، فنجده قدَّم ظلام الليل على الفعل "جن"؛ ليكون التركيز على الظلام الذي يتشكل ويطغى على كل الأشياء، وهذا –بدوره – يؤكد نظرة ابن زيدون السوداوية وارتباطها بحياته؛ لما لاقاه من ألم واضطهاد وسوء حال، ويؤكد أيضاً، مقدرته على التعامل مع النصوص وإجادة استثمارها داخل نصه الشعري مثرية ومدعمة رؤاه. وفي قصيدة أخرى يقول أبو الوليد :

فَقُلْ للحَيَارَى "قَدْ بَدَا عَلَمُ الهُدَى" وللطَّامِعِ المغْرُورِ: "قَدْ قُضِيَ الأمْرُ"[2]

لعل انطلاقة ابن زيدون في هذا البيت من قول الله تعالى "يا صاحبي السجن أمَّا أحدكما فيسقي ربَّه خمراً، وأمَّا الآخر فيُصلب فتأكل الطير من رأسه، قضي الأمر الذي فيه تستفتيان"[3]، تدل على أسر القرآن له، إذ لا فكاك له من هذا الأثر الذي يملأ فكره وذهنه. فهو يوظِّف الآية القرآنية توظيفاً جميلاً، وعلى الرغم من اختلاف الموضوع بين السياقين إلا أنهما يشتركان في أن نهاية الأمور ترد إلى الله تعالى. بمعنى أن الشاعر ينطلق من الآية في البداية ويحتكم إليها في النهاية. فسياق الآية يتحدث عن السجن أو عن المسجونَين. أما سياق البيت فيتَّجه نحو الممدوح الذي آل إليه الحكم؛ وكأن الشاعر يستمد الآية ومعناها لتثبيت حكم أبي الوليد بطريقة لغوية جميلة معتمداً في ذلك على تصوير رضا الناس جميعاً من الأمير وحكمه بما أن الله تعالى قضى بهذا الأمر.

وفي هذا التضمين يتضح الاتكاء على النص القرآني في التعبير عن موقف المدح، ولكن الغريب أن "يصبح النص القرآني المقتبس "نصاً مسيطراً" والنص الشعري" نصاً مزاحاً" أو نصاً غائباً"[4].وكأن استلهام النص القرآني قد طغى على الشاعر فذابت فيه هويته، لدرجة أن كلماته

---

(١) ابن زيدون، ص ٤٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٢٦.

(٣) يوسف، ٤١.

(٤) تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، ص١٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لم تعد تظهر مع أن المعنى الذي يريده يختلف تمام الاختلاف عن معنى الآية. وهذا يدل على أن ابن زيدون جعل اللفظ عاملاً مشتركاً بين النصين وجعل الاختلاف في المعنى فرقاً واضحاً بينهما.

ويتناص ابن زيدون مع آية أخرى في أحد أبياته الشعرية، إذ يقول:

وفي "أُمِّ موسى" عِبْرَةٌ إذْ رَمَتْ بِهِ إلى اليمِّ في التابوتِ، فاعتَبِري واسْلِي[1]

حيث يقع التناص مع قوله تعالى "أن اقذفيه في التابوت فاقذفيه في اليمِّ فليلقه اليمُّ بالساحل يأخذه عدو لي وعدو له، وألقيت عليك محبةً مني لتصنع على عيني"[2]. يعيد البيت الشعري كتابة الآية مرة أخرى؛ ليكون من قصة سيدنا موسى عبرة؛ وكأن الشاعر أراد أن يقول لأمه: إن مصيبتك لا تساوي شيئاً أمام مصيبة أم موسى التي ألقت ابنها في التابوت ثم رمته في البحر. وهذا يشير إلى أن التناص استخدم؛ لتوضيح شعور الحزن والفقد الذين انتابا المخاطَب تجاه مصيبته، بأن له عبرة في مصيبة أعظم وأكبر، مما يعطيه أملاً بزوال ما حلَّ به. ومما تشي به هذه المحاكاة أيضاً، انسجام البيت تمام الانسجام مع معنى الآية، إذ نلاحظ أن الآية دعّمت موقف الآخر وقوته بتقديم الأمل والعبرة له.

ومن هنا نلاحظ أن التناص الديني في ديوان الشاعر واضح جداً، وينقلنا نقلةً صريحةً إلى القرآن، وهذا يدل على عمق الأثر القرآني في نفس الشاعر وإيمانه المطلق بأهمية هذا البعد داخل النص؛ لذا فقد عمل أبو الوليد على بلورة موقفه وشعوره من خلال الآيات التي اقتبسها، مع أنه لم يكن مجرد ناقل فقط، بل كان يؤمن بضرورة أن تصبغ قصيدته بصبغةٍ جديدةٍ تتحد مع نصّه؛ لتشكيل رؤاه التي يطرحها فيه، ولتأكيد ما قصد إليه من معنى، فنقلها أحياناً إلى سياقات جديدةٍ استدعت بعض التغيير في كلماتها من تقديم وتأخير. وبهذا يكون ابن زيدون قد أبرز مقدرةً على تحاوره مع القرآن وتعامله معه بدقة. الشيء الذي يستنطق الشعر ويجعل من التناص "عملية تفجير لطاقات كامنةٍ في النص، يكتشفها شاعر بعد آخر كلٌّ حسب موقفه الشعوري الراهن".[3]

التناص الأدبي:

لعل التناص الأدبي هو الأكثر حضوراً في ديوان ابن زيدون، فقد أكثر من استخدامه بشكل ملحوظ، حيث تعالق نصه مع أبيات شعريّة وأمثال قديمة، حتى غدا "مجموعةً من النصوص

---

(١) ابن زيدون، ص ٢٦٤

(٢) طه، ٣٩.

(٣) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت- دار الثقافة، بيروت، د.ط، ١٩٧٢، ص ٧٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعرية والنثرية أو شبكة تلتقي فيها عدة نصوص خارجية"[1]. وهذا الاستحضار لهذه النصوص يعدُّ من باب تداخل النصوص وتفاعلها مع بعضها، ويعدُّ – أيضاً – إعجاباً بالتّراث وتأثراً به، فقد اتّضح استلهام الشّاعر لهذا التراث من خلال استخدام أبياتٍ شعرية سابقة عليه وأمثالٍ عربّيةٍ قديمة؛ لذا رأى الباحث أن ينقسم التناص الأدبي في شعر ابن زيدون إلى:

- التناص الشعري
- تناص الأمثال

التناص الشعري:

في هذا النّوع من التّناص يلجأ ابن زيدون إلى تمثّل أبياتٍ شعرية لشعراء قدامى سبقوه، والملاحظ أنّ أغلب هؤلاء الشعراء مشارقة، مما يدل على أثر الأدب المشرقي في الأدب المغربي، وأنّ الأخير صورةٌ حيَّة للأول. وابن زيدون يعد مثالاً على ذلك من خلال الاستخدام المباشر لأبيات مشرقيَّة، مما يعني أنّ صدى هذا الشّعر وهؤلاء الشعراء المشارقة، أمثال النابغة الذبياني وأبي تمام والبحتري والمتنبي وغيرهم، كبير في شعره، حيث حاول استغلال شعر هؤلاء الشعراء وإيحاءاته؛ لتصوير حالته النفسية والشعورية. ومن ذلك قوله:

خَلِيَلـيَّ لا فِـطْـرٌ يَسُـرُّ وَلا أَضْـحـى ... فَمَا حَالُ مَنْ أَمْسى مَشُوقاً كَمَا أَضْحـى[2]

وقريب من هذا قول المتنبي:

عيـدٌ بأيَّـةِ حـالٍ عُـدْتَ يـا عيـدُ ... بِمَا مَضَـى أم لأمـرٍ فيـكَ تجديـدُ[3]

يَظهَرُ التعالق في هذين البيتين تعالقاً في المعنى فقط، إذ يجد القارئ أن كلاً منهما يحيل إلى العيد، وإلى سؤال عنه. فالمتنبي فشل في الحصول على ما يريده من كافور الإخشيدي، وابن زيدون يصور القسوة والحرمان والفرقة، أي الأشياء التي جعلت منه إنساناً يملؤه البؤسُ ويقضي

---

(١) أنظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، ص ٢٥١ .

(٢) ابن زيدون، ص ١٥٨.

(٣) أبوالطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العلامة أبي البقاء العكبري، ضبط نصوصه وأعد فهارسه وقدمه: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص ٣٨٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أوقاته بين هم وغم. وهنا يظهر تصرّف الشاعر في جعل البيت ينسجم مع طبيعة موقفه ، من خلال استغلاله لمحمل معناه بأن صاغه بكلمات جديدة تناسب الدلالة.

وفي هذا المقام تجدر الإشارة إلى إكثار ابن زيدون من استخدام أشعار المتنبي، فقد وقع في أشعاره على شعر هذا الشّاعر العربي الكبير، الشيء الذي يوحي بمقدار تأثره بهذا الشعر وإيمانه بالأثر الذي تتركه كلمات هذا الشاعر. فنجده في قصيدة أخرى من ديوانه ينقل بيتاً لأبي الطيب نقلاً حرفياً، حيث يقول:

بمَ التَّعلـلُ لا أهْـلٌ! ولا وَطَـنٌ! ولَا نَدِيمٌ! ولا كأسٌ! ولا سَكَنٌ![1]

إنّ استحضار هذا البيت من أشعار المتنبي يثير في نفس القارئ الشغف لمحاولة معرفة سوء الحال التي وصل إليها. حيث يرتدُّ سريعاً إلى المتنبي الذي ملأ الدنيا وكان يرى نفسه غريباً بين قومه، إذ يقول:

بمَ التعلـلُ لا أهـلٌ وَلا وَطَـنٌ وَلَا نَـدِيمٌ ولا كَـأسٌ ولا سَـكَنُ
أُرِيـدُ مِـنْ زَمَـنِي ذا أنْ يُبَلِّغَـنِي مَا لَيْـسَ يَبْلُغُهُ فـي نَفْسِـهِ الزمَـنُ[2]

فالمتنبي لا يجد شأوه في هذه البلاد التي يعيش فيها، فقرر الارتحال عنها علّ الزمان يبلغه مراده ومطمعه. أمّا ابن زيدون فقد نقل هذه التجربة؛ ليعبّر عن مدى شوقه وحنينه إلى بلاده، فهو لا يعيش بين أهله وفي وطنه، بل يحلُّ مكاناً غريباً ويسكن بين قوم أغراب، "ومن هذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين، وكل منها ينفي الآخر ... ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح "سوسير" في الاستبدال خاصّية جوهرية في توظيف اللغة العربية الشعرية هي امتصاص عديد من النصوص في الرسالة الشعرية، التي تقدم نفسها من ناحية أخرى كمجال لمعنى مركزي، فإنتاج النص الشعري يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفي نصوص أخرى"[3].

وغير هذا المثال كثير إذ يقول:

---

(١) ابن زيدون، ص ١٦٣.

(٢) ابن الإفليلي، شرح شعر المتنبي لابن الإفليلي، تحقيق: مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٢٨٩.

(٣) صلاح فضل، شفرات النص دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، ١٩٩٥م، ص ١١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا مَعْشَرٌ أَلْهَاهُمُ جُلَسَاؤُهُمْ فَلَهْوُكَ ذِكْرٌ، والجَلِيسُ كِتَابُ[1]

حيث يقع تعالق هذا البيت مع قول أبي الطيب الشاعر:

أَعَزُّ مَكَانٍ فِي الدُّنَا سَرْجُ سَابِحٍ وَخَيْرُ جَلِيسٍ فِي الزَمَانِ كِتَابُ[2]

لقد تأثر ابن زيدون بشعراء جاهليين؛ مما جعل الشعر الجاهلي يتردد في ديوانه، ويظهر أكثر ما يظهر ذلك في تناصه مع النابغة الذبياني بقوله:

رَمَتْنِي اللَيالِي عَنْ قِسِيٍّ النوائبِ
فَمَا أَخْطَأَتْنِي مُرْسَلاَتُ المصائب
أَقَضِّي نَهَارِي بالأَمَانِي الكَوَاذِبِ
وآوِي إلى لَيْلٍ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ وأَبطَأُ سَارٍ كَوْكَبٌ بَاتَ يَكْلَأُ[3]

فهو إذ يقول هذه الأبيات يضمّن بيتاً للنابغة الذبياني، هو:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ[4]

والذي يشكّل مثيراً أسلوبياً في هذا التضمين أن الشاعر لم يأت به عبثاً في قصيدته، بل جعله يلتحم مع الأبيات من جهة، ويذوب في معانيها من جهة أخرى. والأجود في التضمين "أن يصرف الشاعر المضمِّن وجه البيت المضمَّن عن معنى قائله إلى معناه"[5]، فهذه الأبيات تتحد مع بعضها في أن كلاً منها يظهر نزوح قائله إلى الليل، حيث يلقي الشاعران بنفسيهما إلى الليل الذي أصبح مصدر هم وخوف، حتى عبَّر ابن زيدون عن المعنى الذي يريده النابغة بأسلوبه وكلماته،

---

(١) ابن زيدون، ص ٣٧٩.

(٢) عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج١، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط٢، ١٩٣٨م، ص ٢٢٢.

(٣) ابن زيدون، ص ١٣٢.

(٤) النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، د.ط، ١٩٧٧، ص ٤٠.

(٥) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج٢، ص ٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مما يثير شغف القارئ؛ لأن "مثل هذا التعالق بين النصوص خاصة في الموضوعات الإنسانية يحدث تأثيراً ما لدى المتلقي إذا ما صيغ بلغة شعرية ذات طاقات إيحائية"[1].

وفي هذا الاستحضار لصورة الليل عند النابغة الذبياني لم يكن ابن زيدون مجرد ناقل لمعنى من المعاني، لكنه عبّر عن ألمه ومكابدته باستخدام تجربة قديمة سبقه صاحبها إلى تصويرها، مضيفاً إليها أسى آخر يقاسيه، فهو إذ يخصص الكوكب البطيء ويرعاه - وأبطأ كوكب بات يكلأ - يمعن أكثر في التعبير عن المأساة وقوتها.

وفي مثال آخر يحاول ابن زيدون استخدام تعبير ظهر من قبل عند أبي تمام - الشاعر العباسي - إذ يقول:

أتُوكَ كآسادِ الشَّرى فَرَدَدتَهُمْ ... كَمَا أَحْفَلَتْ وَسْطَ الفَلاةِ نَعَامُ[2]

إذ شابه هذا التعبير قول أبي تمام:

تِسْعونَ ألفاً كَآسادِ الشَّرى نَضِجَتْ ... أعمارُهُم قَبْلَ نُضْجِ التِّينِ والعِنَبِ[3]

الذي يلفت الانتباه في هذا المعنى الشعري الذي استخدمه ابن زيدون أنه اشترك مع النص القديم في أن كليهما يعبر عن موقف واحد، وهو المدح، إذ يمدح أبو تمام المعتصم ويمدح ابن زيدون ابن جهور؛ لكن الاستخدامين مختلفان عن بعضهما، فإذا كان أبو تمام يعبر عن الجنود ويشبههم بالأسود القوية التي ما زالت في أوج قوتها وهي ملك للممدوح. وهو بهذا يسخّر القوة للمعتصم ويضعها تحت تصرفه، فإن ابن زيدون يعطي للممدوح قوة أكبر، فالمعتصم يملك القوة ويهاجم بها، أمّا ابن جهور فيملك قوة أكبر منها وبفضلها استطاع أن يرد قوة تكافئ القوة التي أوجدها أبو تمام، فالجميل في هذا التناص أن الشاعر لم يقف عند حدود المعنى القديم بل تجاوزه إلى معنى أكثر عمقاً.

وتجاوز ابن زيدون لمعنى البيت في قصيدة أبي تمام يدل بشكل واضح على أنه لا ينظر إليه نظرة تقديس، بل حاول امتصاصه والزيادة عليه. والشاعر الذي لا يزيد على كلام غيره ما هو

---

(١) يوسف عليمات، بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة، نموذجاً، ص ٩٨.

(٢) ابن زيدون، ص ٣٣٥.

(٣) التبريزي، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، مج٢، تحقيق: محمد عبد عزام، دار المعارف بمصر، ط٣، ص ٦٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلاّ "مقلّد يحاكي تجارب غيره وينقل عن إبداع سواه، فلا يقدم بذلك شيئاً جديداً بل ربَّما يشوّه، ما ضمَّن ويزل به عن رتبته إلى مستوى التكرار الممل"[1].

وهكذا يكون التناص الشعري قد أسهم في إيضاح مراد الشاعر وبيان مقصده، فبروز أقوالٍ قديمةٍ في شعره كان عاملاً مساعداً في الكشف عن موقفه وتحديده، فلم يكن ينقل التجربة القديمة نفسها، بل حاول أن يضفي عليها أسلوباً جديداً ومعنى آخر أكثر عمقاً، والتقى مع بعضها بطريقة حوارية لا تلغي هوية الشاعر القديم، وبعضها ذاب في قصائده وعبّر عن معاناته بالصورة الصحيحة، وبعضها الآخر تفوق فيه ابن زيدون؛ لأن استخدامه له أضاف إليه بعداً جديداً في الأثر والعمق.

تناص الأمثال:

تسهم الأمثال إذا ما استخدمت داخل النص الشعري في التعبير عن همِّ الشاعر والكشف عن غايته ومطمحه، ولا يعد مجيئها في نص ما إساءة له، أو بلا فائدة تخدمه، بل يضفي هذا النوع من الاستخدام جماليات خاصة تزيل غموض النص وتسهِّل فهمه، وابن زيدون في هذا التناص يتجه إلى استخدام أمثال قديمة في نصه إما بشكلها الكامل أو بجزء منها، ويأتي هذا حسب الموقف الذي يعبِّر عنه ويستوضحه، وهذا النوع من الاستخدام كثير في ديوانه، ومن الأمثلة عليه:

رَأَيْتُكَ جَارَاكَ السَّوَرَى فَغَلَبْتَهُمْ ... لِذَلِكَ جَرْيُ الْمُذْكِيَاتِ غِلَابُ[2]

في هذا البيت يسعى ابن زيدون إلى تصوير تفوّق ممدوحه على غيره من الناس، فلم يرَ أجمل من أن يستخدم هذا المثل" جري المذكيات غلاب"[3] الذي يضرب في تبريز الرجل على أقرانه في حلبة الفضل، حيث رأى أن هذا المثل هو الذي يشبع رغبته في التعبير عن كرم الممدوح، فاستخدمه على صورته التي هو عليها دون إجراء تغيير فيه، وقد كان ابن زيدون موفّقاً في هذا الاستغلال الجميل للمثل؛ لأنه أحسن استعماله في إثراء النص؛ حتى جاء منسجماً مع السياق.

وفي مثال آخر يقول ابن زيدون:

خَلِيلَيَّ- إنْ أَجْزَعْ فَقَدْ وَضُحَ العُذْرُ

---

(١) أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، حقوق الطبع محفوظة لدى وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط٢، ١٩٩٠م، ص ٤٦١.

(٢) ابن زيدون، ص ٣٧٨.

(٣) إميل بديع يعقوب، موسوعة أمثال العرب، ج٣، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٤٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإنْ أستَطِعْ صَبْراً فَمِن شِيَمَتِي الصبرُ
وإنْ يكُ رزْأٌ ما أَصَابَ بِهِ الدهْرُ

فَفِي يَوْمِنَا خَمْرٌ، وفي غَدِهِ أَمْرُ وَلَا عَجَبٌ إنَّ الكَرِيمَ مُعَزَّزٌ[1]

لقد اختلف استخدام الشاعر للمثل في هذا المقام، ففي المثال الأول عبّر المثل عمّا ضرب به، وخدم الشاعر في إيضاح صورة الممدوح، وكأنه نقل من موقفه كما هو دون تغيير، أما هنا فامرؤ القيس الذي قال - حينما جاءه خبر مقتل أبيه - "ضيعني صغيراً وحمّلني دمه كبيراً، لا صحو اليوم، ولا شرب غداً، اليوم خمر، وغداً أمر"[2]، إنما أراد بذلك أنه لابدَّ من الأخذ بثأر أبيه، فالموقف في قوله مليء بالصورة الدموية التي تميل إلى القتل، في حين أن ابن زيدون استخدم هذا القول استخداماً مغايراً تماماً، فهو إذ يستحضر صورة هذا المثل في شعره إنما يعبر عن الدهر ومصائبه، وكيف يجب على الإنسان أن يغتنم لحظات حياته، وكأنه نقضه وحوله إلى نص آخر مختلف عن حاله السابقة، وهذا يعد طريقة مميزة من الشاعر في استخدام المثل، أضاف من خلالها جمالية على النص تكمن في تحويله من حالة إلى أخرى دون أن يعبث بكلماته أو أن يغيرها بأي شكل.

وفي مثال آخر يظهر المثل "سبق السيفُ العذل"[3]، إذ يقول ابن زيدون:

لَا يَنزِلُ مِنْ حَاسِدِيهِ مُكْثِرٌ أَوْ مُقِلٌّ، سَبَقَ السَّيْفُ العَذَلْ[4]

من الممكن أن يكون الشاعر حاول نقل المثل إلى حال المدح التي يعبر عنها، فبعد أن كان يضرب في الأمر يفوت ولا يطمح في تلافيه، أصبح يعبّر عن حال الممدوح الذي تم له الكمال ولن يضيره ذم حاقد أو حسود، ففي هذا المثال استطاع الشاعر أن يصرف وجه المثل إلى الممدوح ولصالح معناه الذي يريد، ويكون بذلك قد منح القصيدة عمقاً، وجعلها تعبِّر عن مراده بأسلوب تشترك فيه النصوص فتتجاذب وتتنافر لتحقيق الغاية، وهي التأثير في المتلقي الذي بات يتوقع من المثل صورة أخرى غير الصورة التي أعطاها له ابن زيدون.

ومن الأمثلة التي ترد فيها الأمثال وروداً صريحاً، قوله:

---

(١) ابن زيدون، ص ١٣٢.

(٢) إميل بديع يعقوب، موسوعة أمثال العرب، ج٥، ص ٧٠٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٣٦.

(٤) ابن زيدون، ص ٣٤٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فديتُكِ إن تعجلي بالجفا فقد يهب الريثَ بعضُ العجل[1]

وهذا ينقلنا إلى المثل "ربَّ عجلةٍ تهب ريثاً"[2]، والذي يحمل في معناه إلى أن العجلة ربما تؤدي إلى الوقوع في أخطار جسيمة تمنع الإنسان من تحقيق أهدافه التي يطمح ويتعجل للوصول إليها؛ ولكنه في هذا النص يأتي في إطار آخر، فيظهر حبُّ ذلك الريث الذي يؤخر الجفاء والبعاد، وفي هذا الاستثمار للمثل يُظهر ابن زيدون طريقته الخاصة في الاستخدام، فلم يرض ببقائه كما هو على صورته الحالية بل حاول أن يقدم ويؤخِّر بكلماته، مع الإبقاء على معناه، فالمثير أن الشاعر أدرك أهمية التقديم والتأخير في تصوير حاله، مما جعله يضع الريث مكان العجل، وقد يكون ذلك أسلوباً طريفاً منه؛ ليفاجئ المتلقي بالنتيجة التي تعقب العجلة إلى الجفاء، ويدل أيضاً على هندسة متقنة؛ ليكون البيت أبلغ في الأثر وأكثر وقعاً في النفس، وربما أدى خدمة من ذلك إلى القافية التي تستدعي هذا التغيير في ترتيب المثل.

واللافت للنظر في هذا الاستعمال، وضع ابن زيدون كلمة (بعض) التي حول من خلالها العام إلى الخاص، حيث أن المثل عبَّر عن تجربةٍ انتقلت إلى الخاص الذي يمسُّ حياة الشاعر، وكأن المشترك الجمعي تحول إلى ذاتي خاص مليء بالفأول والأمل.

تناص الأسماء:

يكثر هذا النوع من التناص في شعر ابن زيدون، ففي مواطن كثيرة من ديوانه ذُكرت أسماء بعينها تحيل إلى مواقف أصحابها، وسنرى كيف حاول الشاعر أن يكسب أبياته قوةً ومتانةً باستحضار هذه الأسماء التي توسِّع أفق النص وتزيد من مساحته معنىً وتأثيراً، وسنرى أيضاً، كيف أحسن استغلالها؛ لتدعم وجهة نظره وتؤدِّي رغبته في التعبير عن مضمون المعنى الذي يريده، أو لتخدمه في تشريح حالته النفسية، فتعكس لنا وجوده بأزماته وتطلعاته الخاصة. والأمثلة كثيرة على هذا التناص في ديوانه، حيث نجده يقول:

تتوالى على النفوس دراكا عن فتىً موسرٍ من الطبع مُعْرِي
شدَّ في حلبة البلاغة حتى بانَ فيها عن شأوِ "سهلٍ" و "عمرو"[3]

---

(١) ابن زيدون، ص ١٨٧.

(٢) إميل بديع يعقوب، موسوعة أمثال العرب، ج٤، ص٨٥.

(٣) ابن زيدون، ص ٢٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقع تناص الشاعر مع شخصيتين أدبيتين "سهل، وعمرو"، وهما اسمان لهما باع طويلة في الكتابة، ولعل اختياره لهما عائد إلى إيمانه بالمقدرة الفائقة التي يملكها كلٌّ منهما في ميدان الكتابة، إذ تفوقا على كتاب عصرهما، ومحاولته هذه إظهار لمقدرة صاحبه على الكتابة خاصة وهو يقرنه برأسي الكتابة آنذاك (سهل بن هارون، الجاحظ)، وهذا يعكس مدى ثقته في هذه الكتابة وإلا لما وضع صاحبها في مستوى هذين الكاتبين العظيمين. وفي مثال آخر يقول ابن زيدون:

وَلَوْ أَنِّي واقَعْتُ عَمْداً خَطِيْئَةً ... لَمَا كَانَ بِدْعاً مِنْ سَجَايَاكَ أَنْ تُمْلِي

فَلَمْ أَسْتَثِرْ حَرْبَ "الفِجَارِ"، وَلَمْ أُطِعْ ... "مُسَيْلَمَةً" إذْ قَالَ: إنِي مِنَ الرُسْلِ

وَمِثْلِي قَدْ تَهْفُو بِهِ نَشْوَةُ الصِّبَا ... وَمِثْلُكَ مَنْ يَعْفُو، وَمَالَكَ مِنْ مِثْلِ[1]

وهنا يتجلى تماماً إيمانه بضرورة استغلال شخصية مسيلمة بما تشتمل عليه من تصرفات، والمطلع على ذنب مسيلمة يجده كبيراً لا يساويه ذنب، فكما ادعى النبوة ادعى إنه شريك للرسول في الولاية على الأمة حتى تبعه كثير من الناس. وابن زيدون يستحضر هذه الشخصية بطريقة جذابة؛ ليثبت أن خطأه لا يوقعه في دائرة مسيلمة الكاذب، وكأنه يضع بين يدي القارئ استغراباً لعدم عفو أبي الحزم عنه، فذنبه ليس عظيماً ولا يستحق عليه هذا العقاب.

هذا التناص الذي أوجده الشاعر بطريقة شعرية حاول من خلالها أن يصل إلى العفو باستحضار حادثة من الماضي، قد يوحي بحالته النفسية التي يعيشها وسط أزمته ومحنته، فوجد أن التعبير بهذا التناص يجدي نفعاً، أمام أبي الحزم، ففي هذا الاسم دلالات كافية تحدد لنا المسار الذي اختطه لنفسه في استخدامه، وتشبع رغبته في ملء النص دلالة على موقفه الذي يعاني منه إنه تفجير لطاقات كامنة في معنى الاسم وفي مواقفه.

ومن أمثلة تناص الأسماء الأخرى، قوله:

لِمُعْتَضِدٍ بِهِ أَرْضَاهُ سَعْياً ... فَأَقْبَلَ وَجْهُهُ وَجْهَ الفَلَاحِ

فَمَنْ قَاسَ المُلُوكَ إلَيْهِ جَهْداً ... كَمَنْ قَاسَ النجُومَ إلى بَرَاحِ

وَمُعْتَقِدُ الرِّيَاسَةِ فِي سِوَاهُ ... كَمُعْتَقِدِ النبُوَّةِ فِي سَجَاحِ[2]

في هذا المثال يظهر اسم "سجاح" المرأة التي ادعت النبوة، وهنا يمكننا أن نستخلص الفرق بين هذا الاستعمال وبين الاستعمال السابق، إذ إن استخدام (مسيلمة، سجاح) شيء يثير الدهشة، لاسيما أن الشاعر نقل من خلالهما دلالتين مختلفتين، ففي السياق الأول ينفي عن نفسه أن يكون في دائرة مسيلمة، ويأتي هذا بأسلوب النفي الواضح والصريح (و لم أطع مسيلمة)، أما

---

(١) ابن زيدون، ص ٢٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٣٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

في هذا السياق فإنه يضع حالة مقابل أخرى، فمن يخرج ابن عباد من دائرة الرياسة يقع في دائرة الكفر، على أنه يظهر حذره في كلا السياقين، إذ جاء في سياق مسيلمة نافياً (قطع الشك)، أما في السياق الثاني فإنه يحذّر الآخرين من الوقوع في هذه الدائرة، والأجدر بمن يحذر منها أن يبتعد عنها. ويقول ابن زيدون:

يَا هَلْ أَتَى مَنْ ظَنَّ بِي فَظُنُونَهُ ... شَتَّى تَرَجَّعُ بَيْنَهَا الأَضْدَادُ

أَنِي رَأَيْتُ "المُنْذِرِينَ" كِلَيْهِمَا ... فِي كَوْنِ مُلْكٍ لَمْ يَحُلْهُ فَسَادُ

وَبَصُرْتُ بِالبُرْدَيْنِ إِرْثَ "مُحَرِّقٍ" ... - لَمْ يَخْلُقَا- إِذْ تَخْلُقُ الأَبْرَادُ

وَعَرَفْتُ مَنْ ذِي الطَّوْقِ عِمْرُو ثَأْرَهُ ... لِجَذِيمَةَ الوَضَّاحِ حِينَ يُكَادُ

وَأَتَى بِيَ النُّعْمَانَ - يَوْمَ نَعِيمِهِ - ... نَجْمٌ تَلَقَّى سَعْدَهُ المِيلَادُ

قَدْ أَلَّفَتْ أَشْتَاتَهُمْ فِي وَاحِدٍ ... إِلاَّ يَكُنْهُمْ أُمَّةٌ فَيُكَادُ

فَكَأَنَّنِي طَالَعْتُهُمْ بِوِفَادَةٍ ... لَمْ يَسْتَطِعْهَا "عُرْوَةٌ" الوَفَّادُ

.....

.....

.....

.....

أَهْلُ المَنَاذِرَةِ الذِينَ هُمُ الرُّبَا ... فَوْقَ المُلُوكِ إِذِ المُلُوكُ وِهَادُ

قَوْمٌ إِذَا عُدَّتْ- مَعَدٌّ عَقِيلَةٌ ... مَاءُ السَّمَاءِ، فَهُمْ لَهَا أَوْلاَدُ

.....

.....

.....

.....

مُلْكٌ إِذَا فَتَكَتْ صِفَاتُ جَلاَلِهِ ... فَتَقَاصَرَتْ عَنْ بَعْضِهَا الأَعْضَادُ

نُسِيَتْ زَبِيدٌ عُمْرَهَا، بَلْ أَعْرَضَتْ ... عَنْ وَصْفِ كَعْبٍ بِالسَّمَاحِ إِيَادُ

فَضَحَ الدُّهَاةَ، فَلَوْ تَقَدَّمَ عَهْدُهُ ... لَعَنَا "المُغِيرَةُ" أَوْ أَقَرَّ "زِيَادُ"[1]

يتجه ابن زيدون في هذه الأبيات إلى المعتضد مادحاً إياه فيحاول جمع هذه الأسماء في نصه، ولعل الناظر في هذه الأسماء يجدها تدل على تفوق في عدة مجالات، حيث يمكننا تقسيمها إلى ثلاث مجموعات، المجموعة الأولى تتصف بالكرم والجود وتضم (المنذرين، النعمان، المناذرة، عقلية، ماء السماء، كعب بن مامة الإيادي)، أما المجموعة الثانية فتتصف بالبطولة والقوة وتحقيق

(١) ابن زيدون، ص ص ٤٥٣-٤٥٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

انتصارات في معارك ما وتتشكل من (محرق، ذي الطوق، عروة بن الورد، عمرو بن زبيد)، والمجموعة الأخيرة التي تتصف بالدهاء والذكاء وحسن التدبير، وتشير إلى حنكة بالغة في المجال السياسي وهي (المغيرة، زياد). وقد يعود هذا الحشد الهائل لتلك الأسماء إلى شيئين في نفس الشاعر، الأول عائد إلى حبه في إظهار المعتضد بصورة البطل الكريم الذكي الذي يفوق في ذلك كل طارف وتليد، والثاني راجع إلى تبرير الشاعر لرحيله، فمن يجد ملكاً بكل هذه الصفات لابد سيبحث عنه ويرحل إليه دون تردد، ثم إن الشاعر حاول استنطاق هذه الأسماء بما تثيره من قصص تاريخية يلفها شيء من المبالغة الشيء الذي يوسّع فضاء النص ويزيد معناه جمالاً.

وهناك مثال آخر يحشد فيه ابن زيدون أسماء تشير إلى ما ألحقه المعتضد بأعدائه من هزائم، حيث يفجّر الطاقة الإيحائية لهذه الأسماء؛ لتتضح المعاناة التي يعيشها العدو جراء عاصفة المعتضد التي تسحق العدو، فيقول:

لَبِّئْسَ الوَفَاءُ استنّ في "ابنِ عَقِيْلَةٍ" ... عَشِيَّةَ لَم يصْدُرْهُ مِنْ حَيْثُ أَوْرَدَا
قَرِينٌ لَهُ أغْوَاه، حتّى إذا هَوَى ... تَبَرَّأ يعتَدُّ البَرَاءَةَ أرْشَدَا
فأصْبَحَ يُبْكِيهِ المصَابُ بِكُلِّهِ ... بُكَاءَ "لبيدٍ" حينَ فَارَقَ "أرْبَدَا"[1]

ابن زيدون في تناوله لهذه الأسماء يجعل الآخرين يعبّرون عن تفوّق المعتضد، إذ إن بكاء لبيد الشاعر الجاهلي، ما هو إلاّ تعبير عن عمق الألم الذي يتركه المعتضد، وصرخة من الأعداء تثبت المأساة وتعمقها، ومن ناحية ثانية، فإن حضور اسم أربد، ينقلنا إلى صاعقة قضت عليه، وقد يوحي هذا بما تثيره هذه الحادثة من ألم يبعث في القارئ حزناً، بمعنى أن الشاعر يستحضر هذه الشخصية؛ لأنها لا تبعث إلاّ على الحزن والألم في نفس السامع، وكأنه يشركه في مشاهدة ما حدث لأربد، وهذا كله إشارة إلى عاصفة المعتضد التي دمرت الأعداء وسحقتهم.

بعد قراء التناص في شعر ابن زيدون نجده بأنواعه المختلفة يقوم على مرتكزات شعرية ذات فاعلية في بناء النص، إذ يرى الشاعر أنها مهمة في توضيح المعنى وكشف أبعاده، وأنها وسيلة في إيصال رؤاه والتعبير عن نفسه التي تحمل المعاناة. أي أن هذه النصوص أو الأسماء لم تأت جامدة كما هي، بل حاول تشكيلها بأسلوبه وطريقته، وحاول أيضاً تفجير ما فيها من طاقات إيحائية جديدة. فلم يكن التناص لديه "مجرد عملية لغوية مجانية، وإنما له وظائف متعددة تختلف

(١) ابن زيدون، ص ص ٤٧٣، ٤٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أهميةً وتأثيراً بحسب مواقف المتناص ومقاصده"[1]، بل ومتصل "بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد"[2].

وتجدر الإشارة هنا إلى نوع آخر من التناص في شعر ابن زيدون، نوع يقوم على مبدأ المعارضة الشعرية التي يشترك فيها الشعراء بالوزن والقافية والموضوع، غير أن مقصدهم يختلف، فهو يشترك في الوزن والقافية من خلال قصيدته (أضحى الثنائي) مع البحتري في قصيدته التي مطلعها:

يكادُ عاذِلُنا في الحبِّ يُغرينا فَما لَجاجُكَ في لَومِ المحبِّينا[3]

لقد كانت قصيدة البحتري قصيدةً مدحيةً خالصة، في حين أفرد ابن زيدون قصيدته للغزل لكنه أظهر تفوقاً كبيراً في التعبير عن لواعج نفسه وأنينها، فلم تكن هذه المعارضة مجرد محاولةٍ للتفوُّق الشعري فقط، بل أرادها الشاعر قالباً شعرياً سابقاً عليه يثبت من خلاله معاناة شخصية أثقلت كاهله بالهم والأرق.

---

(١) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ع ١٦٤، آب ١٩٩٢، ص ٢٤٠.

(٢) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ص ١٣٢.

(٣) البحتري، ديوان البحتري، مج٢، تحقيق هنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط١،١٩٩٥م، ص ٤٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الثاني "الإيقاع"

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإيقاع في لسان العرب: "من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيِّنها"[1]، أي أن يقوم الكلام على "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[2]. وكلمة "Rhythm تعني الإيقاع، والكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء. فهو يمثل العلاقة بين الجزء والآخر، وبين الجزء وكلّ الأجزاء الأخرى للأثر الفنّي أو الأدبي"[3] بمعنى أنه "تلك الظاهرة المعنوية التي تنضح بالجمال والحياة وتركّب الأصوات والألفاظ بكيفية تكون حركتها معه مطابقة لحركتها. فتقتبس الألفاظ بذلك والأصوات الموسيقية شيئاً من جمالها وسحرها".[4]

ينظر النقد الأدبي "إلى الإيقاع باعتباره عنصراً أساسياً في الفنون كلها، ويعرِّفه بأنه الحركة المنظمة في الزمن، ويربطه بالتكرار ويرجعه إلى عاملين: أحدهما جسمي (أي التحرُّك العضوي الذاتي في الجسم)، كحركة القلب، فهذه حركة منتظمة تتألف من انبساط وانقباض متعاقبين، والعامل الثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل".[5]

اكتسب الإيقاع أهميته داخل النص الشعري؛ وذلك من أنّه "يؤدي وظيفة جمالية ذات رتوبة لدى الملقي والمتلقي، ويجعل دور المتلقي مركزياً في عملية الإيصال، مما يساعد على تحطيم الفواصل بين شعور المتلقي وشعور الفنان، فيتيح لهما التوحُّد في عالم شعوري واحد"[6]. ويساعد الشاعر على التعبير على خلجاته الداخلية وما يسودها من معاناة وألم، فهو بلا شك طريقة مثلى لتصوير اهتزازات النفس وحركاتها، أي أن الإيقاع يرتبط أكثر ما يرتبط بتموجات النفس الداخلية التي تشير إلى وقوع المبدع بين طرفي نقيض يشيران إلى الغضب والفرح، أوالقوة والضعف، أوالحركة والسكون.

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مج٨، دار صادر- دار بيروت، بيروت، ١٩٩٨، ص٤٠٩.

(٢) لويس معلوف اليسوعي، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط١٧، د.ت، ص٩١٥.

(٣) مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٧١.

(٤) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د.ط، ١٩٧٦، ص٤٥.

(٥) شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٢م، ص٥٣.

(٦) بسام قطوس، البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش "حصار لمدائح البحر"، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب والغويات، مج٩، ع١، ١٩٩١، ص٤٠١، نقلاً عن: علوي الهاشمي، "جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى بنية الإيقاع في الشعر العربي"، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث المنعقد بجامعة اليرموك ٢٤-٢٦ تموز ١٩٨٩م، ص١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا بد أن تحكم الإيقاع جوانبُ عدة تتخلل النص، تعمل على إثرائه وزيادة تماسكه، الشي الذي يجعل النص وحدة واحدة تعبر بشكل جلي عن قائلها، "وعلى هذا فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي، المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة المستخدمة ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات نموجها وعلاقتها، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري".[1]

"وكان كولردج في القرن التاسع عشر قد أرجع الإيقاع إلى ناحيتين الناحية الأولى ناشئة عن تكرار وحدة موسيقية معينة، تنتشر في العمل الفني كله، وتعمل على تشويق القارئ للقراءة، وإثارة حب الاستطلاع في نفسه أما الناحية الثانية فهي النغمة غير المتوقعة، والتي لا تنشأ عن التشابه بين وحدات موسيقية متكرّرة، وإنما تلك التي تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظن".[2]

وهذا صحيح، إذ تنشأ تلك النغمة التي تحدّث عنها كولردج في الناحية الأولى من تناسب يوجده الشّاعر في عناصر العمل الأدبي الذي يشمل اللفظ والمعنى والأنساق بما توجده من موسيقى داخل النص.

التناسب:

بعد الاطلاع على شعر ابن زيدون وجدناه استطاع أن يخلق تلاؤماً بين الألفاظ والمعاني؛ لأنه يتخيَّر اللفظ المناسب للمعنى المناسب، فيؤدي الدلالة بشكلٍ أكمل وأجمل، ولأن إيماننا عميق بالدور الذي يؤديه التّناسب لإيجاد الإيقاع الشعري داخل النص، فهو ذو دور هام في الدرس الأدبي إذ يخدم المبدع في خلق نص متلائم وقريب من ذوق المتلقي، ويساعده على تمثُّل حالة الشاعر والاندغام في اللحظة التي يعبِّر عنها، والتي تتولَّد من حالات التناسب بين عناصر العمل الأدبي، مما يؤصِّل التواصل الوجداني والفكري العميقين، من هنا جاءت أهميَّة الكشف عن هذا المسار وبيان قدرته على خلق نغمة موحدة في القصيدة، مما يثبت دوره في صياغة العمل الأدبي بنسبة عالية وجمالية مرهفة.

تأسيساً على ما تقدم فقد قسّم هذا الفصل إلى ما يلي:

١- تناسب اللفظ مع اللفظ.

٢- تناسب اللفظ مع المعنى.

٣- إيقاع الجملة.

---

(١) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨، ص٢٩.

(٢) محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، ١٩٨٠، ص١٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سنحاول في بداية هذا الفصل أن نبحث في عالم النقد القديم، لنلمس ما كُتب فيه حول التناسب، وكيف أراد النقاد القدامى صورة اللفظ وصورة المعنى؛ لما في ذلك من ارتباط وثيق بما في النص من جودة وجمال وحسن مزية، ولعل نقادنا القدامى بما ورد عنهم من بحث بلاغي كانوا هم الذين احتضنوا تلك الظاهرة وأولوها الرعاية حتى وصلت إلى هذا الشكل الأخير؛ مما جعل عملهم في تناول هذه الظاهرة خليقاً بأن يتبع .

"فقد ألحّت الصحيفة الهندية على التناسب بين المعاني والألفاظ، فكانت في روحها متفقة مع ما أورده بشر بن المعتمر"[1]، حيث قال:" ومن أراغ معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإنّ حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجّنهما، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالاً منك قبل أن تلتمس إظهارهما، وترهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما"[2] وهذا ما رآه الجاحظ في هذا الشأن حين قال: "وأزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ والشريف الكريم من المعاني".[3]

لقي التناسب اهتماماً كبيراً لدى ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، فقد جاء فيه: "وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسُن فيها وتقبح في غيرها، فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض".[4] وقد عد ابن طباطبا هذا التناسب جزءاً من الإيقاع؛ لأن الشعر الموزون له"إيقاع يطربُ الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقض جزءٌ من أجزائه التي يكمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"،[5] وهنا نلحظ تركيز ابن طباطبا على أنّ التناسب داخل النص الشعري يسهم في فهم القصيدة.

---

(١) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٣م، ص ص ٥٥،٥٦.

(٢) الجاحظ، البيان والتبيين، ج٤، ص١٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص١٤٦.

(٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص١١.

(٥) المصدر نفسه، ص٢١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي القرن الخامس الهجري تحدث ابن سنان الخفاجي عن التناسب في الشعر والنثر وكان قد اتجه اتجاهات مختلفة في هذا الحديث، فهو يرى "أنه لازم في المعنى وهو ضروري، أيضا، بين الألفاظ، ولم يغفل عن ضرورة صحة النسق والنظم في الشعر لإسهامهما في إيقاع التناسب".(١)

ومن خلال حديثه عن عمود الشعر تحدث المرزوقي في حماسته عن التناسب مشيرا إلى "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته... والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن... ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما".(٢)

أما ابن الأثير فقد تناول مفهوم التناسب خلال حديثه عن قوة اللفظ لقوة المعنى، إذ يقول: "اعلم أن اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه فلا بد من أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمنه أولا؛ لأن الألفاظ أدلة على المعنى، وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعاني، وهذا لا نزاع فيه لبيانه".(٣)

وبعد هؤلاء جميعا يأتي القرطاجني الذي حاول دراسة التناسب في النص الشعري دراسة وافية؛ لأنه رأى فيه "حالة من التناغم بين العناصر تضم المؤتلف والمتباين وتوقع التشابه بين ما يبدو مختلفا لأول وهلة"(٤) والتناسب له" مبدأ أساسي في الفن يلتقي حوله الشعر مع الموسيقى، كما يلتقي الشعر مع الرسم والنحت، ولا جدال في التقاء الشعر والنثر حول هذا المبدأ أيضا"(٥) وقد أدرك القرطاجني أثر التناسب داخل النص على المتلقي، فما كان "متناسبا من شأن النفس أن تستطيبه ويداخلها التعجب من تأتي نسقه واطراد هيئاته وترتيباته المحفوظة".(٦)

وفي العصر الحديث يرى أحمد بدوي أن "الخلاصة في نظرة معظم نقاد العرب إلى اللفظ والمعنى أنهم يعدونهما ركنين أساسيين للعمل الأدبي ويعنون بأن يظهر المعنى مصوغا صياغة قوية

---

(١) عائشة عبد الحميد هلال الجندي، التناسب في الشعر (دراسة في نقد الشعر حتى نهاية القرن السابع الهجري) رسالة ماجستير، اليرموك، ١٩٩٤،ص١٦.

(٢) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، القسم الأول، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجان التأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٦٧، ص٩.

(٣) ابن الأثير، المثل السائر، ج٢، ص١٩٧.

(٤) جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، ط٤، ١٩٩٠م، ص٢١١.

(٥) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٢١١.

(٦) حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، د.ط، ١٩٨١، ص٢٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مؤثرة، ولا يكون المعنى القوي، أو العميق، أو المخترع بليغا، حتى يعرض عرضا رائعـــا في ألفاظـه المختارة وأسلوبه الجميل".[1]

ويرى جابر عصفور أن "التناسب قرين اللذة؛ لان اللذة هي إدراك المتلائم، والأثر الناجم عن وقع المتجانس في النفس"،[2] وما يلفت النظر في دراسته للتناسب أنه يتفق مع ابن سنان الخفاجي بـأن قرن اللذة بالرسم في اللذة داخل النص الشعري؛ "لأن توافق العناصر في اللوحة واللحن قرين تجـانس العناصر في القصيدة"،[3] ما دامت الأصوات "تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر"؛[4] لذا فإن كلا من الرسام والشاعر يسعى "إلى خلق أقصى قدر ممكن من التناسب بين معطيات مادتـــه، الأول عن طريق تناسب ألوانه في اللوحة والثاني عن طريق تناسب كلماته ومعانيه في القصيدة"[5].

مما سبق نخلص إلى أن النقاد العرب القدامى والمحدثين رأوا ضرورة انسجام اللفظ مع المعـنى، وأدركوا أهمية ذلك داخل النص ومدى أثره على المتلقي، إذ يجعل نفس السامع محفزة للكشف عـــن هذا التناسب، وبالتالي الولوج إلى النص والوصول إلى مسعاه.

وابن زيدون شاعر حاول أن يلائم بين عناصر عمله الأدبي؛ لشدة انخراطه في المأساة والمعاناة حتى غدا نصه لوحة فنية مليئة بالانسجام والترابط.

التناسب اللفظي:

لقي اللفظ اهتماما كبيرا في النقد العربي القديم، إذ رأى بعض الناقد القدامى أن المزية للفـظ، فهو الذي يحسن المعنى. وقد حاولوا أن يضعوا له شروطا ينعتونه بها، فها هو قدامة بن جعفر يشـترط "أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من موضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشـــاعة، مثل أشعار يؤخذ منها ذلك وأن خلت من سائر النعوت للشعر"[6] حتى أن ابن قتيبـــة في تسـميته لضروب الشعر، جعل الميزة في ضرب منها للفظ حين قال "وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى"[7]، ويضرب على ذلك أمثلة كثيرة [8].

---

(١) أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت، د.ط، ص٣٦٧.

(٢) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٢١١.

(٣) المرجع نفسه، ص٢١٢.

(٤) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص٥٤.

(٥) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٢١٢.

(٦) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعـــم خفـاجي، مكتبـة الكليـات الأزهريـة، ط١،١٩٧٨م،ص٧٤.

(٧) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص٢٤.

(٨) أنظر: المصدر نفسه، ص٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ابن زيدون شاعر عاش تجربة مليئة بالألم، لم يستطع الانفكاك أو الابتعاد عنها، بل بقي مشدودا إليها مشغولا بها، و لم يجد مخرجا إلا أن يعيش مع عالمه الإبداعي الخاص، وحتى يتمكن من إيجاد إيقاع يتلاءم مع طبيعة معاناته كان لا بد له من تشكيل هذا العالم بطريقة منسجمة، حتى يظهر نصه معبرا عن واقعه الذي يعيش، من هنا فقد شاكل بين ألفاظه داخل القصيدة، فجاء نصه مليئا بالانسجام؛ الشيء الذي يبعث الراحة في نفس القارئ ويشحنه على القراءة والانسجام مع النص.

والكلمات تتشكل من أصوات تحدد مدى الانسجام وقيمته داخل النص؛ لذا حاول الباحث أن يبحث تلاؤم الأصوات داخل الكلمات التي استخدمها ابن زيدون في شعره، ومن الأمثلة على ذلك قوله:

إليكِ- مِنَ الأنامِ- غَدَا ارتياحي ... وأنتِ عَلَى الزّمانِ مَدَى اقتراحي

وما اعترضتْ همومُ النفسِ إلا ... -وَمِنْ ذِكْرَاكِ- رَيْحَانِي وَرَاحِي

فَدَيتُكِ: إنّ صَبْرِي عَنكِ صَبْرِي ... -لَدَى عَطَشِي-عَلَى الماءِ القَرَاحِ[1]

إذا أمعن القارئ النظر في هذه الأبيات يجد أن ابن زيدون أكثر من استخدام حروف بعينها، وهي حروف اللين أو المد، وما هو معروف عنها أنها تملك موسيقية عالية تؤثر في المتلقي أكثر من الحروف الأخرى، ثم إن هذا التكرار لتلك الحروف يعد عامل قرب بين الألفاظ من ناحية نطقها، فتشترك بفعل المد واللين لإحداث نغمات خاصة بها، ومن الممكن أن يكون الشاعر قد أوجد تلك الحروف محاولا من خلالها أن يعبر عن هذا الحزن الجاثم الذي ينتابه، لأن تكرار (و، ي، ا) يعطي الشاعر تعبيرا أعمق عن الألم، ذلك أن كل حرف من حروف اللين تظهر له نغمة إيقاعية خاصة به. تشير إلى الانخفاض حينا والارتفاع حينا آخر، وهذا يعني أن الشاعر متوتر يعيش حالا متأرجحة بين الهدوء والانفعال، عبر عنها بأصوات اللين التي تشكل كلمات البيت.

والملاحظ أيضا، أن الشاعر إلى جانب هذه الحروف يأتي بحروف "كثير منها يرجع إلى حيز واحد وهو الحلق (ء، ع، ح ،هـ)"[2]، ومن المثير في استخدام هذه الحروف أنها ترتبط ارتباطا أصيلا بالمعنى الذي يقصده ابن زيدون، فالمعنى الذي يريده هو الشوق والتوق إلى محبوبته،وهنا، ألا نرى أن استخدام هذه الحروف وترددها داخل الأبيات يشير إلى لهاث الشاعر وشوقه إلى محبوبته؟

وقد عبر عن ذلك حينما قرن بعاده وصبره بعيدا عنها بصبره وبعده عن الماء في أثناء العطش، ثم شبهها بالماء، وهذا ما يمثل الارتفاع الإيقاعي في داخل الشاعر؛ لأنه تدرج في المعنى حتى

---

(١) ابن زيدون، ص ص ١٤٨،١٤٩.

(٢) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط٣، ١٩٩٢، ص١٧٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وصل إلى الذروة. بإعلانه أنها تشكل مصدرا مهما في بقاء الحياة. فالمحبوبة إذن تشكل شيئا مهما في حياة الشاعر، لا سيما أن الماء عامل مهم في ديمومة الحياة.

من هنا فقد حاول الشاعر أن يرسم لحالته النفسية التي يعيش خيوطا من كلمات؛ فلجأ إلى الأصوات التي تشكل البيت والتي تؤدي بالتالي إلى إيقاع يتناسب مع ذاته المتألمة، وكأنه حاول أن يعطينا إيقاعات نفسه الداخلية من خلال تلك الحروف التي استخدمها استخداما ناسب فيه بين الألفاظ التي اشتركت مع بعضها في هذه الحروف، ومن خلال اشتراك الألفاظ مع المعاني؛ لأن الأصوات التي استخدمها تشكل في مجملها كلمات تشير إلى حالة الشاعر الذي يقع في نار الشوق وجمر العذاب.

إن ما يمثل الانخفاض الإيقاعي في نص الشاعر، استخدامه لكلمات مثل "ارتباطي، اقتراحي، ريحاني، راحي، صبري، صبرى، عطشي، القراح) التي تشترك في النهاية بالياء التي تعبر عن عمق الانكسار الإيقاعي وانخفاضه؛ لأن هذا الالتقاء اللفظي من خلال حرف الياء يعبر عن انخفاض تدريجي يصيب نفس الشاعر ينبئ بهدوء وراحة.

ولعل ابن زيدن أصيب بانكسارات كثيرة في حبه لولادة بنت المستكفي، أو في حياته بشكل عام، جعلاه يكثر من إيقاع النفس التي تحطمت من الداخل، معبرا عن هذا الإيقاع بهذا التواشج اللفظي داخل نصه، مما جعله يكثر من استخدام ألفاظ تشترك مع بعضها في حركة النهاية في كل منها، حيث كان القارئ- نتيجة لهذا التواشج- يرى نفسه أمام شاعر أصيب بخيبة أمل كبيرة، ونكسة رمت به إلى الحزن والمآسي؛ لذا فإننا نجده يقول:

أرخصتني مِنْ بَعْدِ ما أغليتني ... وحططتني، ولطالما أعليتني
بادرتني بالعزْل عنْ خطط الرضَى ... ولقدْ محضتُ النصحَ إذ وليتني
هلاّ- وقد أعلقتني شرَكَ الهوَى ... عللتني بالوصْل، أو سليتني
الصبرُ شهدٌ عندما جرعتني- ... والنارُ بردٌ عندما أصليتني
كنتِ المنى، فأذقتني غصصَ الأذى ... يا ليتني ما فهتُ فيكِ بليتني (1)

لعل قارئ هذه الأبيات يجد نفسه أمام مخاطبة الشاعر لمحبوبته من خلال ضمير المخاطب (التاء) ويظهر هذا في اغلب الكلمات (أرخصتني، بادرتني، وليتني، أعلقتني، عللتني، سليتني، جرعتني، أصليتني، أذقتني)، وإذا ما حاولنا استنطاق هذه الكلمات وجدنا الشاعر يعبر من خلالها عن مدى ألمه وشكواه، وكأنه أصبح ذاتا محطمة أمام تصرفات المحبوبة التي جعلت نفسه تنشطر ألما وخوفا، فإذا

(1) ابن زيدون، ص١٨١، وانظر: دراسة الدكتور شوقي ضيف: في التراث، والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة،د.ط، د.ت، ص١٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نظرنا إلى البيت الأول وجدناه يقوم على مقابلة واضحة وصريحة بين (أرخصتني، أغليتني) و(حططتني، أعليتني) وهو إذ يلجأ إلى هذا الخطاب يحاول أن يشعر القارئ بثقل معاناته التي حولته إلى إنسان منشطر يحوي بداخله إحساسا متناقضا، ولكن، كيف استطاع ابن زيدون جعل هذه الكلمات بما يقع بينها من ترابط وتشابه- صدى لفلوات نفسه التي لا يمكنها أن تفلت من العذاب الذي لا يرحم كاهلها؟

لو نظرنا إلى مواقع تلك الكلمات لوجدنا أنها توحي بالإيقاع الممتد غير المنقطع، قد يعني أن الشاعر لم يعد قادرا على الفكاك من شقائه المستمر؛ فاستخدم نتيجة ذلك كلمات في مواضع تكاد تتصل مع بعضها اتصالا وثيقا تظهره الترسيمة التالية:

أرخصتني////// أغليتني　　حططتني////// أعليتني

بادرتني//////////////////　　//////////////////وليتني

وهنا يرى الباحث أن عمق الهم الذي يشغل بال الشاعر أكبر من أن يدع له مجالا لأن يتحكم في دفقاته الشعورية؛ بل كان من الأثر بأن جعله يمتد في نفسه الإيقاعي حتى شمل مساحة البيتين الأول والثاني. وقد شارك في هذا الامتداد العطف الذي شكل جملة طويلة لم يتمكن معها البيت الشعري احتواء المعنى بل تعداها إلى نهاية البيت الثاني.

على أن الشاعر يفيق من هذا العذاب وهذا الأرق؛ فيقطع الإيقاع الممتد في بداية البيت الثالث عندما قال (هلا)، التي تكشف عن تغير نبرة النفس الإيقاعي إلى نغمة إيقاعية توحي بالارتفاع، خاصة أنها تنقلنا إلى امتداد الإيقاعي أعمق من خلال التحضيض؛لكن الشاعر سرعان ما يرتد إلى عذابه بإيقاعه الممتد حين خاطب المحبوبة بالخطاب القديم.

لقد حاول ابن زيدون الخروج من عذابه، ثم العودة اليه، وما هذا إلا تعبير عن توتر داخلي يمنع الشاعر من الاستقرار الذي يبعث الراحة؛ فيلجأ إلى المراوحة الإيقاعية داخل أبياته، وهي مراوحة تقوم على الهدوء والانفعال، أي الخضوع عند هذا الشعور الذي ملك فؤاده وفرق أشلاءه وحطم ذاته، وعلى الخروج من الأرق الذي يحرمه الراحة والأمان.

أما في الأبيات الثلاثة الأخيرة فإن الصعود الإيقاعي يظهر مجسدا في الكلمات، فيشير إلى تغلغل شعور الحب بداخله شيئا فشيئا، ودليل ذلك إشارة الكلمات إلى التدرج، ففي البيت الثالث نجد الكلمات تشير إلى تغلغل الهوى في قلبه (أعلقتني، سليتني، عللتني)، ثم تعمق أكثر حتى استقر من خلال (جرعتني، أصليتني) وفي النهاية أصبح لا يحتمل الصبر على هذا الحب الذي أخذ يعذبه ويسحقه؛ فتظهر صرخته عالية في البيت الأخير (فأذقتني غصص الأذى/ يا ليتني ما فهت فيك: بليتني).

© Arabic Digital Library Yarmouk University

من خلال ما سبق نلمس محاولة ابن زيدون خلق الإيقاع الذي يعبر عن خلجات نفسه، باستخدام كلمات رتبها داخل أبياته وأراد لها طريقة مثلى كي تعبر عن حب كبير يسيطر عليه، فقد تدرج وتغلغل حتى جعله يصرخ من شدة الألم، والشاعر لا يريد البقاء لهذا العذاب؛ فجاء بلفظة (غصص) التي تعبر عن محاولة الإنسان للتخلص من شيء يثقل كاهله ويزيد من معاناته، وهنا نجد أنفسنا أمام لا مستقر للحركة الإيقاعية؛ لأن هذه الكلمة تدل على تكرار المحاولة للخلاص والخلود إلى الراحة.

ولو حاولنا إعادة كتابة الأبيات، على أن تكون هذه الكلمات قافية أخرى لاستطعنا كتابتها على النحو التالي:

أر خصتني
من بعد ما أغليتني
وحططتني
ولطالما أعليتني
بادرتني
بالعزل عن
خطط الرضى
ولقد محضت النصح إذ
وليتني
هلا وقد
أعلقتني شرك الهوى
عللتني بالوصل أو
سليتني
الصبر شهد عندما
جرعتني
والنار برد عندما
أصليتني
كنت المنى
فأذقتني غصص الأذى
يا ليتني
ما فهت فيك: بليتني

قد تعني الكتابة بهذه الطريقة أن القصيدة تحتوي أكثر من مستوى إيقاعي. المستوى الأول: وهو الممتد في حدود البيت، والذي ينتهي بحدود واضحة، ويتمثل في الشكل القديم للقصيدة العربية، ويقوم على المصراعين، أما المستوى الثاني فيظهر في الشكل الجديد للقصيدة العربية وهي: قصيدة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التفعيلة، إذ إن هذه الكتابة لتلك الأبيات تدل دلالة صريحة على أن ابن زيدون أفرغ شعوره وإحساسه بطريقة تدل على عدم رغبته في الثبوت على قالب إيقاعي واحد، ثم إن هذه الكتابة تتيح المجال أكثر لأن يمتد النفس الإيقاعي، فما هو معروف عن قصيدة التفعيلة أنها تقوم على الوحدة العضوية والموضوعية اللتين ينتج عنهما إيقاع موحد.

هذه الرغبة في التغيير تجعلنا نقف "بإزاء شاعر لا يقبل أن يظل عبدا لإيقاع ثابت، وإنما هو قادر على تحرير الإيقاع، بحديه: الداخلي، والخارجي، وإعطائه إمكانات هائلة في الانطلاق والتنوع والتوزيع، فهو أشبه بقائد "الأوركسترا" الذي يوزع الألحان، فيعطي كل عازف حقه، وكل آلة صوتها، ثم يراقبها جميعا ويضبط إيقاعاتها، مخضعا إياها للكل الفني الذي يريد"؛[1] لأن استخدام الشاعر للجمل الطويلة والجمل القصيرة يعد محاولة للانتقال من شكل إيقاعي إلى شكل إيقاعي آخر.

تناسب اللفظ مع المعنى:

من أهم ما يميز تواشج اللفظ مع المعنى أنه يزيد الموسيقى الداخلية للقصيدة العربية جمالا؛ ذلك أن هذا التواشج يكمن خلفه إيقاع نفسي، وصرخات ذاتية يطلقها الشاعر، ويترجمها في كلمات قصيدته التي تنبض بأحاسيسه وانفعالاته؛ فما يحدث من التقاء لفظي معنوي داخل العمل الأدبي "يخضع في تشكيله خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو للموقف الانفعالي، حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة، وحتى يستطيع الشاعر أن يجعلها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالاتها الشعورية الخاصة".[2]

ولعل القصيدة لدى ابن زيدون باتت تترجم- في غالب الأحيان- خلجات نفسه الداخلية بل وكانت نزوعا لتشريح ذاته وتفصيل حالها؛ مما جعله يهتم بالجانب الذي يتلاحم فيه اللفظ مع المعنى؛ ليؤكد المعنى بأسلوب أكثر جاذبية وأكثر عمقا. خاصة أن "هذا التواشج اللفظي المعنوي يخلق تقبلا في النفس قد لا تدرك ماهيته وكنهه"[3] ويمنح القصيدة إيقاعا يزيد من لحمتها وتماسكها حينما يصبح لبنة أساس في سديمها.

لأجل ذلك؛ فإن الدراسة ستحاول بحث أثر هذه العلاقة التواشجية على الموسيقى في ديوان ابن زيدون، حيث نجده يقول:

وغصن ترشّف ماء الشباب ... ثراه الهوى، وجناه الأمل

---

(١) بسام قطوس، البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش" حصار لمدائح البحر" ، ص٥١.

(٢) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣، ص٢١٩.

(٣) جمال يونس، لغة الشعر عند سميح قاسم، ص٢١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تَهادَى لَطِيفَةُ طَيِّ الوِشَاحِ ... وَتَرْنُو ضَعِيفَةَ كَرِّ المُقَلْ
وَتَبْرُزُ خَلْفَ حِجَابِ العَفَافِ ... وَتَسْفِرُ تَحْتَ نِقَابِ الخَجَلْ
بَدَتْ فِي لِدَاتٍ كَزُهْرِ النُّجُومِ ... حِسَانِ التَّحَلِّي مِلَاحِ العَطَلْ
مَشَيْنَ يُبَاهِينَ رَوْضَ الرُّبَا ... بِيَانِعِ رَوْضِ الصِّبَا المُقْتَبَلْ
فَمِنْ قُضُبٍ تَتَثَنَّى بِرِيحٍ ... وَمِنْ قُضُبٍ تَتَثَنَّى بِبَدَلْ
وَمِنْ زَهَرَاتٍ تَنَدَّى بِمِسْكٍ ... وَمِنْ زَهَرَاتٍ تَنَدَّى بِطَلْ
تَعَاهَدَ صَوْبُ العِهَادِ الحِمَى ... وَلَا حَلَّ مَرْبَعَهَا فِي مَلَلْ
مَرَادٌ مِنَ الحُبِّ غَضُّ الجَنَى ... لَدَيْهِ مِنَ الوَصْلِ وَرْدٌ عَلَلْ
لَيَالِيَ مَا انْفَكَّ يُهْدِي السُّرُورَ ... حَبِيبٌ سَرَى وَرَقِيبٌ غَفَلْ (1)

إن انسجام الكلمات في معناها داخل الأبيات يبعث الراحة في نفس السامع، إذ إنها تشكل معنى واحدا يطرحه الشاعر في نصه، والناظر إليها يجدها تعمل في كل بيت؛ لتشكل معنى يستمد القوة من المعنى الذي يليه في البيت التالي، ففي البيت الأول نلحظ أن كلمة غصن تحتاج إلى كلمات أخرى، تعد وسائل تكمل عيشها، وتضمن بقاءها، حيث تستدعي ألفاظا مثل (ماء، ثراه، جناه)، وفي البيت التالي نجد كلماته تتقابل في كلا الشطرين، وهكذا في البيت الذي يليه؛ حيث يؤدي هذا التقابل إلى نغمة جميلة تخلقها الأصوات المتقابلة.

أما في باقي الأبيات؛ فنلاحظ أن معاني الكلمات فيها تتجاذب، وتستدعي بعضها نحو: (حسان، ملاح، روض الربا، روض الصبا، تتثنى بريح، تثنى بدل، تندى بمسك، تندى بطل، الحمى، مربعها، مراد، ورد علل) والشاعر إذ يحاول ذلك، فإنه يعمل على تصوير محبوبته التي ذاق من أجلها العذاب؛ فيجمع كل المعاني التي تشكل هذه الصورة، ثم يلمح إلى وقت جميل قضاه بمشاهدتها، وبعد ذلك يصور حركاتها من خلال الكلمات، فتتمايل من الدلال وكأنها زهرة مليئة بالندى الجميل،وهنا تظهر الحركة الإيقاعية السريعة، لتشي بفرح الشاعر وسعادته، إذ إن إصراره على تصوير هذا الفوح بهذا التجاذب والانسجام المعنوي يعكس مدى انفعاله وانسجامه مع المشهد.

ومن زاوية أخرى؛ فإن تقسيم الشاعر بعض الأبيات في الشطر الأول والثاني إلى كلمات تتفق في كل جوانبها عندما قال:

فمنْ قضبٍ تتثنَّى بريحٍ ... ومنْ قضبٍ تتثنَّى ببدلْ
ومن زهراتٍ تندَّى بمسكٍ ... ومنْ زهراتٍ تندَّى بطلْ

(1) ابن زيدون، ص١٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا الشيء يجعلنا نجد إيقاعا أكثر نشاطا وحيوية تبعا لحالة الشاعر الداخلية التي تزداد فرحا وسعادة وإقبالا على الحياة، ويأتي هذا النشاط، لأن المحبوبة تأتي وتقبل عليه، بمعنى أنه عبر بحركات الكلمات وتقسيماتها التي تشكل الإيقاع عن إقبال المحبوبة، فكان إقباله على الحياة نتيجة طبيعية لذلك.

إن استغلال الشاعر لكلمات تشترك في معانيها وتقسيماتها اللفظية، لتؤدي الغرض المنشود، أفرغ داخل الأبيات إيقاعا هادئا، يمنح علاقة الحبيبين أملا وطمأنينة، ولعل خروج الإيقاع عن هدوئه في بعض الأبيات كان حركة تعبر عن زيادة الفرح والبهجة لدى الشاعر، خاصة أنه بجانب الأشجار والمياه والبساتين الجميلة، التي جاء اختياره لها؛ لتكون بمثابة آلات تعزف اللحن الجميل المغرد الذي يزداد صخبا، ومن طرف آخر، فإن أسلوب الشاعر دليل على إيقاعات نفسه، وحركاتها الداخلية، فما أوجده من تشاكل لفظي داخل بعض الأبيات السابقة ولد نوعا من التوازي بين الكلمات:

ثراه الهوى ← جناه الأمل

حسان التحلي ← ملاح العطل

وهذا الاستخدام الذي بدأ في كل مرة باسم، يوحي بإيقاع يتضمن حركة ناتجة عن الجمل الإسمية المتكررة، والتي توالت إلى جانب بعضها؛ مما جعل الأبيات تستقر على حركية موسيقية متساوية نتج عنها إيقاع متساو قدم للنص قيمة فنية عالية.

مما تقدم نستنتج أن هذه الأبيات تقوم على مستويين إيقاعيين اشتركا في تكوين بنيتها الإيقاعية: الأول ويكمن في استدعاء الكلمات الذي قام على المعنى، وما يميزه أنه يقوي المعنى الجزئي داخل الأبيات ويعطيه وحدة معنوية صرفة، أما المستوى الثاني: فيظهر في استخدام الجمل الإسمية التي قامت على الاستدعاء اللفظي، وتظهر قيمة هذا المستوى أنه منح النص إيقاعا موسيقيا جميلا ظهر في التوازي الشعري، الذي شارك في إيقاع الأبيات من خلال إيقاعات متكررة تشكلت من جمل متفقة في الحركات والسكنات.

وفي مثال آخر، يقول ابن زيدون:

كنّا نرى اليأسَ تسلينا عوارضُهُ ... وقد يئسنا، فما لليأسِ يغرينا

بنتمْ وبنّا، فما ابتلّتْ جوانحُنا ... شوقاً إليكمْ، ولا جفّتْ مآقينا

نكادُ - حينَ تناجيكمْ ضمائرُنا ... يقضي علينا الأسى لولا تأسّينا

حالتْ لفقدكمْ أيامَنا، فغدتْ ... سوداً، وكانتْ بكمْ بيضاً لياليْنا

إذ جانبُ العيشِ طلقٌ من تألفنا ... ومربعُ اللهوِ صافٍ من تصافينا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذ هصرنا فنون الوصل دانيةً ... قطافها، فجنينا منه ما شئنا[1]

تعد قصيدة (أضحى التنائي) رائعة ابن زيدون التي تميزت بموسيقاها وبنائها الذين أبدعهما حس الشاعر الفنان، وقد كانت هذه القصيدة رسالة شوق إلى المحبوبة، ينبئها بما حال بين لقائهما، حين تعذر اللقاء، نجد الشاعر جعل هذا المقطع ذا إيقاع شعري متعدد المستويات والبنى، فإذا نظرنا إلى البيت الأول فإننا نجده يقوم على طرفي نقيض، إذ يتحدث فيه عن زمنين مختلفين هما: الماضي والحاضر بمعنى أنه يقوم على وحدتين متناقضتين. وهنا قد يعتقد القارئ أن البيت لا يستقيم فيه المعنى؛ لكن نظرة معمقة إليه تكشف أن المعنى يكتمل؛ ليقوم على وحدة معنوية في كلا الشطرين، فاليأس الذي تملك الشاعر جامع بين الزمنين.

وهذا يدل على أن الشاعر تتملكه رغبة بالنزوع إلى الانسجام الذي يؤدي إلى الراحة، وهنا نستنتج أن هذا البيت الذي يعد افتتاحية لمقطع شعري مليء بالانسجام المعنوي؛ استثمر ليخلق إيقاعا موحدا، وحتى يتحقق هذا الإيقاع بكامل أدواته، يلجأ الشاعر إلى الاشتقاق كي تنسجم الكلمات مع بعضها حتى في اللفظ.

وفي البيت التالي يستعين الشاعر بالضمائر؛ ليحقق صلة قرب بين الكلمات، فيستخدم (بنتم، بنا)، حيث يراوح بين ضميري المخاطب والمتكلم، وفي هذه المراوحة استجابة لإيقاعات الآخر، ثم نجد الكلمات تستدعي نفسها، فحين "ذكر البلل ذكر الجفاف وذكر المآقي السائلة بالدموع والشوق الظامئ أبدا إلى محبوبته وهذه القرابة بين الكلمات، كان يسميها القدماء مراعاة النظير، وهي تدل بقوة على تعمق الشاعر في تصويره وما يحدث فيه من معان متقابلة تقابل الخطوط في لوحات الرسامين".[2]

يصب هذا في إيقاع توافق اللفظ مع المعنى، إذ إن المعنى العام الذي يعبر عنه الشاعر يتطلب وجود كلمات تنسجم مع بعضها، وقد تتفق في المعنى أو تختلف؛ لكنها تعبر عن المعنى الذي يطمح إليه؛ لأنه كلما زاد قرب الكلمات وانسجامها كانت أكثر تعبيرا عن إيقاع النفس ومدى انفعالها.

أما في البيت الثاني؛ فإن الأمر يختلف تماما، حيث لاحظنا أن استخدام المقاطع الشعرية جاء مغايرا لسابقاها، ويتشكل على النحو التالي:

نكاد حين تناجيكم ضمائرنا ... يقضي علينا الأسى، لولا تأسينا

---

(١) ابن زيدون، ص ص ١٤٢،١٤٣.

(٢) شوقي ضيف، في التراث والشعر واللغة، ص١٤٥.

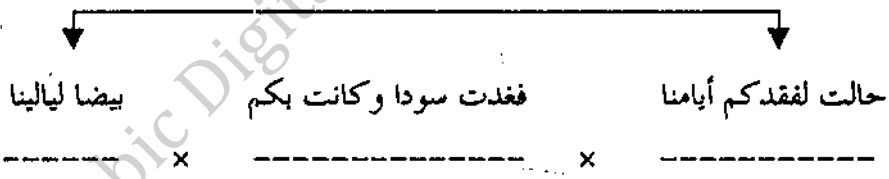
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهنا تظهر محاولة ابن زيدون في قطع المعنى من خلال الجملة التي تفصل (نكاد) عن (يقضي علينا الأسى)، ولعل دافعه إلى هذا الاستخدام يأتي؛ لتوفير وقفات ومحطات للراحة وهذا يشي بمأساة الانكسار التي أصابته وهو تحت وطأة المعاناة، ومما يوحي به أيضا، بحث الشاعر عن طريق يخرج به من ألمه؛ ذلك أن البيت السابق أوحى باتصال الدفقات الإيقاعية نتيجة احتواء البيت أدوات الوصل (الواو، الفاء). فخلو هذا البيت من تلك الأدوات ومجيء الشاعر بهذا المقطع جعله يحتوي محطة يسترجع فيها أنفاسه وبعدها يعود إلى العذاب، وكأن الإيقاع يميل إلى الهدوء والهبوط؛ لينسجم مع مآله إلى الرضوخ والاستسلام.

وتتوالى البنيات الإيقاعية اختلافا في تلك المقطوعة، إذ نلاحظ إقامة البيت التالي على وحدات إيقاعية بناها الشاعر بناء جديدا، يحتوي الأطراف المتناقضة على صعيد اللون (بيضا، سودا) ويشمل بنية التقديم والتأخير من خلال خبر كان واسمها.

(كانت بكم بيضا ليالينا)

وقبل أن نحاول تحليل تلك البنيات يمكننا أن نشير إلى تعليق الشطر الثاني بالشطر الأول، الذي نجد فيه عودة إلى الإيقاع الممتد، لأن مرد هذا التعليق تعليل بألم أشد وأكبر يثقل كاهل الشاعر،ويظهر ذلك من خلال الترسيمة التالية:



من المثير في هذا البيت أن يعتمد الشاعر على طرفي نقيض كي يحصد المعنى المراد توضيحه؛ فعندما ذكر السواد ذكر نقيضه البياض، وأثر هذا بين على إيقاع الألفاظ، خاصة عندما اشترك كل من اللفظين في التنوين، مما يعني أن أثر كل من الصورة والصوت واضح في تشكيل إيقاع البيت لما لهما من دور كبير في رسم هذا الإيقاع داخل الشعر.

أما البنية الثانية التي قام عليها البيت فتظهر في التقديم والتأخير، التي شاعت من خلال تقديم الشاعر اسم كان على خبرها، وقد يحتكم في هذا التقديم إلى القافية التي تحتم عليه أن تنتهي بـ (لياليا) ولكن، ألا نجد أن هذا التقديم والتأخير أضافا بعدا موسيقيا إلى الإيقاع داخل البيت؟ وهذا يكون الشاعر قد تجاوز حدود الاستخدام الأصلي لهذا التقديم، فتقديم خبر كان أتاح فرصة جذب الأنظار ولفتها للإخبار عن جمال الأيام الماضية قياسا إلى السواد الذي يخيم على الحياة الحاضرة وهذا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بدوره جعل ابن زيدون يصل إلى طبيعة الحياة التي يحلم بها، والتي من خلالها أصبح كل شيء يميل إلى السعادة، يقول:

إذ جانبُ العيشِ طلقٌ من تألفنا ... ومربعُ اللهو صافٍ من تصافينا

وإذ هصرنا فنونَ الوصلِ دانيةً ... قطافُها فجنينا منه ما شينا

في حديث الشاعر خلال هذه الأبيات نلحظ إيقاعا بطيئا، حيث أتاح ظهور المد بشكل ملحوظ أن يتغنى الشاعر بهذه الحياة وقتا أطول، وتستمر تلك الحياة في نظر الشاعر من خلال عطف البيت الأخير على سابقه.

بعد القراءة الطويلة لهذه الأبيات نصل إلى أن الشاعر حاول أن ينوع في إيقاع ألفاظها، فلجأ إلى أساليب مختلفة يبرز من خلالها البنيات الإيقاعية، فاستخدم الجناس، ثم الكلمات التي تستوجب بعضها، و لم يكتف بذلك، بل تجاوز الكلمات إلى الجمل، وغير مواقع كلماتها حتى يتيح مجالا لأن يكون الإيقاع أكثر عمقا وأثرا وتوضيحا للمعنى المقصود.

إيقاع الجملة:

كما كان لإيقاع الكلمة والمعنى صدى كبير في شعر ابن زيدون، كان لإيقاع الجملة صدى أكبر، إذ سنجد أن المعنى كان يتكرر في مصراعي البيت بكلمات مختلفة وبأساليب مختلفة أيضا؛ لأن "التركيب قد يأتي بتنوع في الموسيقى، وهذا التنوع المتجاوز للأوزان والقوافي يعد موسيقى داخلية لها إيقاعاتها الخاصة التي تجذب المتلقي وتساهم في حضور عملية التفاعل بينه وبين القصيدة".[1]

حاول ابن زيدون في إيقاع الجملة إظهار مقدرة على خلق الأنساق المؤثرة في متلقي النص، والتي تجعله يطرق باب ذهنه قبل أن يصل إلى فهم صحيح لها، معتمدا في ذلك على أساليب شعرية جميلة وفرت له إيقاعات عذبة عبرت عن دواخله، حتى غدت موسيقى داخلية معبرة عن ذاته التي بقيت ترضخ لنار العذاب، وحتى تتمكن الدراسة من الوصول إلى وصف تلك الإيقاعات، حاولت أن تكشف مستويات إيقاع الجملة لدى ابن زيدون، التي ظهرت بأشكال متعددة، فأكثر ما يظهر ذلك في نونيته الشهيرة، حيث يقول:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا ... ونابَ عن طيبِ لُقيانا تجافينا

---

(١) جمال يونس، لغة الشعر عند سميح القاسم، ص٢٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنّ الزمانَ الذي مازالَ يضحكُنا ... أنسًا بقربهمُ قد عادَ يبكينا

فانحلّ ما كانَ معقوداً بأنفسنا ... وانبتّ ما كانَ موصولاً بأيدينا

وقد نكونُ وما يخشى تفرقنا ... فاليومَ نحسنُ، وما يرجى تلاقينا[1]

لا بد للقارئ أن يلحظ تعبير ابن زيدون عن المعنى بأنساق مختلفة مع تطابق الدلالة، وهذا ما يسمى بالنسق المطابق، أي النسق الذي يستخدم فيه الشاعر كلمات مختلفة ولكنها تعطي معنى واحدا، فلو دققنا النظر في البيت الأول لوجدنا معنى الشطر الأول يطابق معنى الشطر الثاني، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على سعة ثقافة الشاعر واتساع قاموسه الشعري وقدرته على وضع الكلمات في سياقات مختلفة لأداء معنى واحد، ومما لا ريب فيه أن التعبير بهذا الأسلوب يحتاج إلى دربة واطلاع، ومن جهة أخرى فإن الأداء المتميز بهذه الطريقة يخدم ابن زيدون في تأكيد المعنى، في ذهن المتلقي الذي يبقى يهجس في المعنى المتكرر بهذا اللفظ الذي لم يعد تكرارا لفظيا رتيبا.

ومن جهة الموسيقى الشعرية فإن التطابق النسقي لا بد سيقدم جوا موسيقيا جميلا أقامه الشاعر على حالة من التقابل اللفظي، وعلى حالة من التداعي اللفظي في البيت نفسه، فإذا ما حاولنا التبصر في كلمات البيت وجدنا كلمة (تدانينا) تقابلها (تجافينا)،وأن أضحى تستدعي (ناب). وبعدها ينخرط كل من التقابل والاستدعاء لآداء معنى التحول والتغير الذي يريده الشاعر.

ويظهر في البيت الذي يليه فعل الزمن، إذ تتقابل المعاني من خلال (مازال يضحكنا، قد عاد يبكينا)، فالزمان ذو حركة سريعة تستطيع أن تغير، وهنا يبدو الإيقاع سريعا يشي بحركة تحولية سريعة بين حالتي الفرح والحزن، كشفت لنا هذه الحركة عن شعور حاد بفعل الزمن الذي حول حياة الشاعر إلى جحيم ونار تتلظى.

وفي البيت التالي يتمكن ابن زيدون من معالجة المعنى في كلا الشطرين عن طريق نسق لغوي واحد ومعنى شعري واحد أيضا؛ فبتصرفه الذكي استطاع أن يضع الألفاظ المختلفة بتقسيم شعري بارع وجميل، فلو حاولنا قراءة البيت بشكل عمودي لظهر لدينا أن كل حرف يقابله حرف وكل كلمة تقابلها كلمة، مما يخدم إيقاع البيت، ويمنحه قوة؛ بل ويجعل موسيقاه تقوم على ترابط وتسلسل إيقاعي واضح.

وفي البيت نفسه تظهر بنية إيقاعية أخرى تتشكل من خلال الحذف، إذ نجد الشاعر حذف اسم كان المرفوع في كلا الشطرين؛ ليباشر كان (معقودا، موصولا) وهذا قد يعد إشارة واضحة

---

(١) ابن زيدون، ص ص ١٤١،١٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لتجسيد الألم وتعميقه؛ فعبارة (ما كان معقودا بأنفسنا) توحي بإيلاء الشاعر الأهمية القصوى لحال النفس التي انحل ما بداخلها وانقطع ما انفطرت عليه من حب وغرام، وهكذا صنع من خلال عبارة (ما كان موصولا بأيدينا).

ويمكن أن يعلل هذا الحذف بأنه طريق أمثل وعامل رئيس في جعل الحركة الإيقاعية سلسة وسهلة، إذ لو حضر اسم كان لأصبح عائقا أمام الوصول إلى الحديث عما أصاب تلك النفس، فيكون هذا الحذف عامل ضبط لسير الحركة الإيقاعية في مصراعي البيت؛ لأن كل مصراع منهما اشترك في صفات النسق الواحد، فكانت نتيجة لذلك حركة وزن المقاطع الشعرية واحدة ومستقرة.

أما البيت الأخير فإن بناءه الموسيقي قائم تبعا لمقاطع النسق الذي عبر عنه الشاعر، فلو أردنا قراءة البيت بطريقة أخرى لأمكننا قراءته بهذا الشكل:

فاليومَ نحْنُ وما يخْشَى تفرقُنَا ... وَقَدْ نكونُ، وما يُرْجَى تَلاَقِينَا

فالملاحظ أن معنى البيت يبقى كما هو لا يتغير عليه شيء، وهذا يدل على استخدام الجمل الشعرية الاستخدام البديع، الذي يقوم على مرونة الموسيقى وسلاستها كي تلائم المعنى الذي يخلده الشاعر في نصه الذي يوضح مايتلجلج في نفسه من مآس وحرمان.

يظهر النسق المقابل في هذا البيت بشكل جلي، فقد أقامه ابن زيدون على عبارات تقابل بعضها في المعنى؛ ولكنها في النهاية تصب في المعنى العام للقصيدة، فتشير إلى معاني التحول الذي أصاب علاقة الشاعر بمحبوبته، وقد يأتي هذا كأسلوب لإيصال المعنى وتوضيحه. كما أن الشاعر أظهر من خلال هذا الاستعمال النسقي الجميل موسيقى جميلة؛ لأنه ترك وقعا إيقاعيا صوتيا مميزا، إضافة إلى ما يحويه من دلالات؛ مما خلق انسجاما بين الدلالة والشكل أفاد منه الإيقاع وأغناه.

لقد احتوت المقطوعة الآنفة الذكر بنيات إيقاعية متعددة على صعيد النسق، فقد لاحظنا كيف تمكن ابن زيدون من جمع سكنات وحركات تفسر لنا مايدور في خلده من آهات المت به، وعصفت في حياته، لكن المأساة الكبرى تبقى العنصر المسيطر؛ فولادة بلا شك تركت أثرا بالغا في شعره، فاستجمع نتيجة لحالة الفقد والتحول التي يعيشها موسيقى شعرية، أغنت إيقاعه ولبست حاجته، حتى أمكننا القول: إن الموسيقى الداخلية في قصائده باتت عنصرا فاعلا على صعيد الجملة أو النسق.

وفي مثال آخر، يظهر الإيقاع سريعا؛ ليتلاءم مع طبيعة المعنى الذي يطمح إليه ابن زيدون، فتراه يقول:

سأقْنَعُ منكِ بلَحْظِ البَصَرْ ... وأرْضَى بتَسْلِيمِكِ المُخْتَصَرْ

ولا أتخطَّى التِمَاسَ المُنَى ... ولا أتعدَّى اختِلاسَ النظَرْ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أصونك من لحظات الظنون ... وأعليك عن خطرات الفكر
وأحذر من لحظات الرقيب ... وقد يستدام الهوى بالحذر[1]

تظهر سلاسة الإيقاع وسرعته على صعيد النسق، وقد أظهر ابن زيدون ذلك بإعطاء القارئ فرصة لإعادة تشكيل الأبيات وقراءتها بطريقة أخرى، إلى جانب عدم اختلال المعنى، على النحو التالي:

سأقنع منك بلحظ البصر ... ولا اتعدى اختلاس النظر
ولا أتخطى التماس المنى ... وأرضى بتسليمك المختصر

وهنا لا بد أن توحي سرعة الإيقاع بأشياء تختمر في ذهن المبدع، فتلك اللحظة التي يتمناها ستأتي سريعا وتمضي سريعا، ثم إن حذره وخوفه مما يحيط به يمنعانه من الإطالة والتمتع أو الوقوف؛ لذا فالسرعة ترتبط بالموقف العام الذي يبدي رغبة به، فلقاء المحبوبة يحتاج إلى حذر، وكذلك النظر إليها يكون في خلسة وخوف، بمعنى أن سرعة الإيقاع وسلاسته جاءتا كي تنسجما مع المعنى. وهكذا تدل كلمات الأبيات على السرعة مثل (لحظ البصر، المختصر، اختلاس النظر، لحظات الظنون، خطرات الفكر، لحظات الرقيب)، فاشتراك الألفاظ داخل الجمل بالمعنى قد يؤدي إلى معنى واحد يقصده الشاعر وهو قبوله بالقليل من حبيبته.

ومما يزيد من سرعة الإيقاع داخل الأبيات اتصالها ببعضها من خلال حرف الواو الذي يربطها برباط متين يمنحها مدا وليونة، فقد ظهر حرف الواو في بداية البيت الثاني وبداية البيت الأخير وهذا يعمل على شد أزر الأبيات وتماسكها، وكما يظهر حرف الواو في بداية الأبيات فإنه يظهر في بداية الشطر الثاني من كل بيت، وهذا بدوره ينعكس على الإيقاع فيمنحه تماسكا يقويه ويشد أركانه.

تكثر أشكال إيقاع الجملة في ديوان ابن زيدون، فظهر في الحذف[2] والتكرار، حيث لجأ إلى

تكرار بعض الأنساق في بداية أبياته، مثل: النداء[3]، والاستفهام، أو تكرار الجمل الاسمية والجمل الفعلية، نحو قوله:

---

(١) ابن زيدون، ص١٦٨.
(٢) أنظر: البحث، ص٩٠.
(٣) أنظر: البحث، ص٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أسررتم فرأى نجيّ غيوبكم ... شيحان مدلول عليهم ملهم
وعبأتم للفسق ظفر سعاية ... لسم يعدكم أن رد وهو مقلم
ونبذتم التقوى وراء ظهوركم ... فغدا نقيضكم التقي الأكرم[1]

يستخدم ابن زيدون الجملة الفعلية في بداية كل بيت؛ لينطلق منها حتى نهاية الأبيات؛ مما يظهر حركة جميلة تنتظم الأبيات تنبئ بإيقاع منتظم يملك نفس الشاعر، والذي يزيد الأبيات قوة وتماسكا إقامتها على حالات التقابل، إذ كانت تنطلق من جملة فعلية وتنتهي بجملة اسمية تقابلها في المعنى:

أسررتم ← مدلول عليهم ملهم
عبأتم ظفر سعاية ← أن رد وهو مقلم
نبذتم التقوى ← التقي الأكرم

وكأن الإيقاع ينطلق من نقطة وينتهي بأخرى نقيضة لها، ولا يفوتنا أن نشير إلى الترتيب التقليدي لكل جملة من هذه الجمل، وهذا يهبط بالجملة عن مرتبتها الشعرية، أي أن البساطة تسيطر عليها، مما قد يسفر عن إيقاع هادىء بسيط لا يشوبه تعقيد أو تشابك.

وقد امتد الإيقاع في شعر ابن زيدون حتى شمل مساحة واسعة من الأبيات داخل القصيدة، وكان بعض الأحيان يظهر في البيت الواحد، ونجد ذلك يظهر في قوله:

يمثل قرطيسها لي الوهم جمهرة ... فقبتها، فالكوكب الرحب، فالسطحا[2]

يبدو التتابع والتواصل من خلال الفاء التي تصل الأماكن ببعضها، الشيء الذي قد يولد إيقاعا سريعا متتابعا يتوالى على النفس كأنه سلسبيل عذب، يوحي بالحب، والوفاء، والانديـاح إلى تلك المناطق والرغبة الملحة بالبقاء فيها.

لعل أهم ما يظهر في إيقاع الشعر لدى ابن زيدون، أنه يأتي تبعا لانفعالات نفسه، الشيء الذي جعله يرتفع أحيانا وينخفض أخرى، وقد يكون هذا سمة غالبة على أشكال الإيقاع لديه، وهذا يعني أنه بمقدرته الشعرية استطاع أن يجعل الموسيقى لونا ذا فاعلية على صعيد تشكيل الصورة وتوضيحها، حتى غدت بمقاطعها حركات تفسر المعاناة وتوضحها. فظهر في شعره الإيقاع الممتد

(١) ابن زيدون، ص٣١٤
(٢) المصدر نفسه، ص١٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي يفسر ثقل المعاناة واستمراريتها، وظهر الإيقاع الذي ينقطع بحدود البيت الواحد. وابن زيـدون شاعر استهوته الموسيقى فأعطاها العناية الفائقة، ليخرج نصه بطريقة منسجمة ومعبرة، فكان لإيقـاع الجملة أثر بين في بناء نصه كما اتضح سابقا.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التوازي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تظهر القيمة الموسيقية للتوازي داخل النص الشعري من خلال ما تشترك فيه نهايات الكلمات من نطق الأصوات، حيث يسهم في إظهار المعنى أكثر، وإبراز هندسة البيت أو الأبيات داخل القصيدة. وهو عنصر هام من عناصر العمل الأدبي يقوم على ثنائية التأليف، ويعمل على ربط أجزاء الأبيات فيشعر القارئ أنه أمام نص يمتاز بالتماسك والترتيب الأخاذ.

والأصل الثلاثي لكلمة التوازي هو (وزي)، والموازاة هي "المقابلة والمواجهة"(١). على أن لفظة التوازي لم ترد بنصها في كتب النقد العربية القديمة، ولكن وردت "مفاهيم متعددة ومدعمة بشواهد شعرية يمكن أن تدرس تحت مفهوم التوازي، وذلك من مثل: الترصيع، والتصريع، والتطريز، والتشطير، وتشابه الأطراف، ورد العجز على الصدر، والعكس، والتبديل والتحزئة، والتفويف، والمقابلة، والطباق، والمناسبة، والمماثلة، والتوشيح، والموازنة، والمؤاخاة، والتلاؤم، والتسهيم، والاشتقاق، والإرصاد، والطرد"(٢).

والتوازي كما يراه النويري "أن يراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما"(٣). وسواء أخذنا بالتوازي أو بتسمية أخرى له "فإن من الضروري أن ندرس هذه الأنساق لا عبر قيمتها الشكلية المجردة، وإنما عن طريق الكشف عن قيمتها المعنوية والدلالية والسوسيولوجية، ومدى إسهامها في تبلور الخصائص الأسلوبية والاجتماعية للشاعر"(٤)؛ كي نظهر من خلال ذلك النص ونكشف أعماقه، وبالتالي نعمل على كسر الحواجز بين المبدع والقارئ.

اهتم النقاد القدامى بهذا الأسلوب الشعري فحاولوا إيضاحه والكشف عن فوائده، وكان ذلك نتيجة استخدام الشعراء القدامى له حيث استخدموه على امتداد العصور، فها هو أبو فراس الحمداني يقول:

---

(١) جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ج١٥، ص٣٩١.

(٢) موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة، ودار الكندي، إربد، د.ط، ١٩٩٨، ص١٢٩.

(٣) النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج٧، مصححه: أحمد الزين، وزارة الثقافة والإرشاد القومي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص١٠٤.

(٤) فاضل تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، "آفاق عربية"، بغداد، ط١، ١٩٨٧م، ص٢٤٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أسيفَ الهدى، ومربعَ العرب عـلام الجفاء؟ وفيمَ الغضب
وأنت الكريم، وأنت الحليم وأنت العطوف، وأنت الحدب[1]

وهنا تظهر بنية التوازي مضيفة بعداً موسيقياً أجمل إلى النص فاتفاق الأصوات في نهايات الكلمات واتفاق الجمل الشعرية في الكم اللفظي والمعنوي أديا إلى حضور ذلك العنصر الموسيقي، وأسهما في زيادة الأثر لدى متلقي النص.

استخدم ابن زيدون أسلوب التوازي داخل شعره، فما هو معروف عن هذا الشاعر أنه صاحب موسيقى حافلة بالنغم الجميل، الشيء الذي يعني أنه حاول إظهار موسيقاه بعدة أساليب شعرية داخل النص الواحد، وكان للتوازي حظ وافر في الاستعمال؛ لما له من قيمة موسيقية ودلالية، حتى شمل مستويات كثيرة على صعيد البيت أو مجموع الأبيات، فظهر "في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه"[2].

نبع احتفال ابن زيدون ببنية التوازي من قناعته بالأثر البالغ الذي يؤديه في بنية النص بشكل عام، ومن حدسه بأن التوازي ذو قيمة شعرية كبيرة، يؤدي دوراً على صعيد الموسيقى، وآخر على صعيد المعنى. وقد يرجع اهتمامه به أيضا، إلى إحساسه بأن التوازي أسلوب ناجح في التعبير عن مأساته وفجيعته التي ملأت حياته حزناً.

حاولت الدراسة في بحثها عن التوازي الكشف عن هذه البنية داخل النص الشعري في ديوان ابن زيدون، حتى أظهرت أنها بنية فعالة في تماسك النص وترابطه وتلاحم أجزائه، ووجدت أنها انتشرت خلال الديوان على الأشكال التالية:

التوازي في الشطر الواحد:

استثمر ابن زيدون التوازي بكافة أشكاله داخل نصه الشعري، وكان توازي الشطر الواحد

---

(١) أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، د.ط، د.ت، ص ص ٣٠، ٣١.

(٢) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م، ص١٠٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واضحاً في هذا الاستثمار، فعلى الرغم من أن هذا التوازي لا يمتد على طول البيت فإن الشاعر أولع به ولعاً شديداً، حتى ظهر بكم كبير، وقد يعود ذلك، لدوره في بناء البيت الذي هو جزء لا يتجزأ من النص. ومن الأمثلة على هذا التوازي قول ابن زيدون :

نَهارُكِ وَضّاحٌ، وليلُكِ ضَحْيانُ
وتربُكِ مَصْبُوحٌ، وغُصْنُكِ نَشْوانُ
وأرضُكِ تُكْسَى، حِيْنَ جَوُّكِ عَرْيانُ
وَرَيّاكِ رَوْحٌ للنفوسِ وريحانُ وحَسْبُ الأَمَانِي ظلُّكِ المتفيّأُ[1]

تظهر بنية التوازي في هذه الأبيات خلال تقسيم شعري جميل، يكشف عن موسيقى شعرية عالية. فلعل نهاية المقاطع تمنح الأذن نغماً موسيقياً متساوياً، وقد تعمق كلمات هذه المقاطع من خلال تواليها المستمر غير المنقطع حنين ابن زيدون إلى قرطبة التي ولد فيها. بمعنى أن استخدامه لهذه الكلمات وبتقسيمات هندسية جعلها تشكل فكرة أساسية تقوم عليها الأبيات، حيث يسترجع الشاعر من خلالها النهار الجميل الذي قضاه في تلك المدينة. ثم نلحظ أن بداية المقاطع أسماء مضافة إلى كاف المخاطب، وهذا ينعكس على تركيب الأبيات الذي جاء متماثلاً فيها جميعاً، مما جعل المقطع الشعري يقوم على تركيبة أفقية تشترك فيها كلمات هي :

	أ	ب
	نهارك	ليلك
	تربك	غصنك
	أرضك	جوك

هناك انسجام علائقي بين هذه الكلمات يعود إلى استخدام الشاعر الفني، فالنهار يأتي مع الليل بتعاقبهما، والتربة تنبت الغصن، وهو من غيرها موات، والأرض والجو شيئان متلازمان لا يمكنهما الاستغناء عن بعضهما، وهذا بدوره يظهر دلالة منسجمة ويعمق الإحساس الانفعالي للشاعر مع هذه الذكريات القديمة.

---

(١) ابن زيدون، ص١٣٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومن ناحية أخرى، فإن بنية التوازي تظهر بشكل رأسي داخل المقطوعة توضحه الترسيمة التالية :

نهارك	ليلك	ضحيان
↓	↓	↓
تربك	غصنك	نشوان
↓	↓	↓
أرضك	جوك	عريان

ومثل هذا التوازي العمودي قد يكشف عن موسيقى عالية تتخلل النص، حيث نجد حرف الكاف في نهاية كل كلمة يخدم الموسيقى بشكل فعال، فاشتراك الكلمات في هذا الحرف يبعث على نغمة تحقق إيقاعا جميلا، ومما يدعم وظيفة هذا التوازي، تواز يظهر في نهاية كل سطر من المقطوعة في الكلمات التالية (ضحيان، نشوان، عريان) إذ إن وجود هذا الاتفاق الصوتي أكسب المقطوعة بعدا إيقاعيا جديدا.

ومن أمثلة التوازي التي تثير القارئ وتبعث فيه الحماس لمتابعتها لدى ابن زيدون، قوله :

زَعِيمٌ لأَبْنَاءِ السِّيَادَةِ بَارِعٌ عَلَيْهِمْ بِهِ تُثْنَى الخَنَاصِرُ إن عُدُّوا
بَعِيدُ مَنَالِ الحَالِ، دَانٍ جَنَى النَّدَى إذا ذُكِرَتْ أَخْلاقُهُ خَجِلَ الوَرْدُ[1]

يظهر التوازي في هذين البيتين في مستويين، يكمن المستوى الأول في تكرار الصفات التي ينسبها الشاعر إلى الممدوح. وهي (زعيم، بارع، بعيد، داني) وتسهم هذه الصفات في تشكيل دلالي واحد يسعى الشاعر إليه؛ كي يظهر الممدوح بصورة جميلة؛ مما جعله ينسجم مع الجو العام للنص.

أما من ناحية الموسيقى، فهذا التوازي يخدم الأبيات بشكل لافت للنظر، فحينما يبدأ الشاعر بصفة في كل مقطع فإنه يرفدها بوحدة موسيقية تزيد من نغمتها وإيقاعها، ويتبدى ذلك من خلال (زعيم، بعيد) حيث يمكن اعتبارهما انطلاقة موسيقية واحدة لكل بيت.

أما المستوى الثاني فلعله يظهر في المصراع الأول من البيت الثاني، والذي يتشكل من مقاطع شعرية متساوية في الكلمات، نحو :

بعيد	←	داني
منال	←	جنى
الحال	←	الندى

(١) ابن زيدون، ص٣٥٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وهذا من جهة يعطي المقطع بعداً إيقاعياً جميلاً، ويزيد من تماسكه الموسيقي، ومن جهة أخرى قد يعمق الفكرة التي يريدها الشاعر؛ لأن استخدام الكلمات، بشكل متقابل متوازٍ قد يعني اهتمامه الكبير بهذه الفكرة بل والتعبير عنها بطريقة جميلة فمما يدل على الاستخدام الذكي لأسلوب التوازي في هذه الأبيات، أن ابن زيدون جاء في الكلمات في موضعها الصحيح، فهو عندما يقول :

بعيد منال الحال

داني جنى الندى

إنما يضع (بعيداً) إلى جانب (منال)، وهو بذلك يجعل صفات الممدوح صعبة المنال، لا يدركها إنسان، وهكذا صنع في المقطع الثاني، والمثير هنا أن الكلمات جاءت في مكانها، وتغييرها يعني اختلال الوزن والمعنى معا.

ومما يضيفه هذا التوازي من جماليات شعرية إلى البيت، ترابط كلماته في أصواتها حيث ورد في المقطع الأول :

(منال، حال).

وكل من اللفظين يشترك مع الآخر في نهايته من خلال الألف واللام، وهكذا ظهر في المقطع الثاني، فقد اشتركت كل من (جنى، ندى) في الألف المقصورة، وهذا يؤدي إلى تواشج صوتي يعمق وحدة المقاطع الموسيقية ويزيدها نغماً أكثر هدوءاً.

ومن الأمثلة الأخرى على توازي الشطر في شعر ابن زيدون، قوله :

وَلَيْلَةَ وافَتْنَا هَوَادَى، فَنَمَّ تَرَى أَيَسْمُو حَبَابٌ أَوْ يَسِيبُ حُبَابُ[1]

ومنه، أيضاً :

تَلَقَّاكَ بالبُشْرَى، وَحَيَّاكَ بِالمُنَى فَبُشْرَاكَ أَلْفٌ بَعْدَ عَامِكَ قَابِلُ[2]

توازي البيت :

كان توازي البيت الأكثر تردداً في شعر ابن زيدون، عمد إليه بشكل واضح واستخدمه استخداماً جميلاً. وقد يعود ذلك إلى شعوره بأن امتداد التوازي على مساحة البيت يمنحه موسيقى

---

(١) ابن زيدون، ص٣٧٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أجمل وأكثر إيقاعاً في النفس، ولإحساسه بأن أثر هذا التوازي أكبر فنياً في بناء النص، إذ يسهم في تعميق دلالته؛ ليصبح النص أكبر أثراً وأكثر دلالة على المعنى، يقول ابن زيدون :

أنتِ معنى الضنى وسرُّ الدموعِ، وسبيلُ الهوى، وقصدُ الولوعِ[1]

تظهر بنية التوازي بشكل واضح في المثال السابق، إذ يقيم الشاعر البيت على نهايات مختلفة في الشطر الأول والشطر الثاني، لكن قراءة ثانية للبيت تبرز مدى انسجامه والتحام أجزائه، فلو التفتنا إلى المقاطع الشعرية المتوازية، لوجدناها تتفق زمنياً في النطق، حيث جعل الشاعر الضمير (أنت) انطلاقة لكل مقطع على النحو التالي :

أنت معنى الضنى ← ١
أنت سر الدموع ← ٢
أنت سبيل الهوى ← ٣
أنت قصد الولوع ← ٤

وهنا نلاحظ أن نهاية المقطع الأول تتفق مع نهاية المقطع الثالث ونهاية المقطع الثاني تتفق مع نهاية المقطع الرابع، والمثير أن نطق المقاطع المتشابهة يتساوى زمنياً على الرغم من اختلاف المقاطع العروضية:

معنى الضنى – – ب – سبيل الهوى ب – – ب–
سر الدموع – – ب–ب قصد الولوع – – ب–ب

فهذا التقطيع الذي يحدد الشاعر زمانه ومكانه لا بد أن يحدث نغمة موسيقية مميزة داخل البيت، وقد اتصل هذا التقسيم اتصالاً وثيقاً بدلالة البيت؛ لأن الدموع نتيجة طبيعية للضنى، والولوع مرحلة متأخرة عن الهوى. وقد يعني الشاعر بهذا التقسيم والترتيب أن حبيبته أصبحت شيئاً لا يمكنه الاستغناء أو الابتعاد عنه؛ مما سبب له التعب والألم.

وفي مثال آخر يشيع فيه التوازي بشكل جميل، يقول ابن زيدون :

مَلِيكٌ تَسُوسُ المُلْكَ منهُ مُقَلَّدٌ روى عَنْ أبيهِ فِيهِ ما سَنَّه الجَدُّ

(١) ابن زيدون، ص١٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سَجِيَّتُهُ الحُسْنَى، وَشِيمَتُهُ الرِّضَى وَسِيرَتُهُ المُثْلَى، وَمَذْهَبُهُ القَصْدُ[1]

يقوم البيت الثاني على التوازي الذي سنجد أنه توازٍ يعطي البيت وحدة موسيقية، وترابطاً إيقاعياً جميلاً، فالكلمات المؤنثة وهي (سجيته، شميته، سيرته) تقابل كلمات تتفق في حروفها الأخيرة وهي: (الحسنى، الرضى، المثلى). ومثل هذا الاتفاق الصوتي بين الكلمات المؤنثة يخلق نغماً موسيقياً مميزاً، فلا شك أن اللازمة (ته) وتكرار (ى) في نهاية الكلمات المقابلة لها، يقدم خدمة لموسيقى البيتين ومحتمل أن يكون هذا الاستخدام المتوازي داخل البيت آتٍ بإرادة الشاعر؛ ليوجد نصاً على قدر من الإيقاع العالي.

ومما يزيد الأبيات رونقاً وجمالاً أن هذا الأسلوب المتوازي يرتبط بدلالة البيت؛ لأن استخدام الفواصل المتتالية داخل البيت أدى إلى تعميق صفات الممدوح وتأكيدها.

أما المقطع الأخير - مذهبه القصد - فإننا نجده قد نحا منحى آخر بإيقاف استخدام الكلمات المؤنثة مستخدماً (مذهبه القصد) وهما لفظان مذكران ويكون بذلك قد غير نمط الاستعمال الأول. وهنا يرى الباحث أن هذا يعود إلى احتكام الشاعر للقافية، وإلا ماذا يعني إتيان الشاعر بمقطع مخالف للمقاطع السابقة على الرغم من قدرته على إكمال البيت بقول مساوٍ ومطابق لها.

ويستخدم ابن زيدون التوازي من خلال أسلوب النفي الذي يشكل دلالة متساوية، ومن هذا قوله :

فَمَا اسْتَعْضَنَا خَلِيّاً مِنْكِ يُحْسِنُنَا وَلَا اسْتَفَدْنَا حَبِيباً عَنْكِ يُصْبِنُنَا[2].

يظهر النفي علامة بارزة داخل البيت، حيث ظهر في بدايته وفي وسطه، وفي هذا المثال نجد ارتباط هذا الأسلوب بالفكرة التي يطرحها الشاعر، فالخطاب موجه إلى ولادة؛ ليخبرها أنه لا يمكنه الانشغال عنها بأي حبيب آخر، وهذا يعني أن التوازي الذي ظهر من خلال النفي (فما، ولا) قد أثر في تعميق دلالة البيت، بل وأثرى تلك الدلالة بأن زاد في توكيد حب الشاعر وإصراره على نفي استبدال هذا الحب.وفي مستوى آخر يظهر التوازي على مساحة البيت كاملة، إذ نجد أن كل كلمة في الشطر الأول تقابلها كلمة أخرى في الشطر الثاني، وبهذا يكون الشاعر قد أوجد توازياً وزنياً بين

---

(١) ابن زيدون، ص٣٥٩.

(٢) المصدر نفسه، ص١٤٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكلمات مما حقق للبيت موسيقى داخلية تزيد من تكرير الإيقاع الذي قد يلائم نفس الشاعر التي تعاني من الفراق.

ومما يزيد وحدة البيت ويعمل على زيادة لحمته وتماسكه، استغلال الشاعر للأصوات داخل البيت، فيوظف حرف السين في (استعضنا، استفدنا، يحبسنا) إلى جانبه حرف الصاد في (يصبينا) والذي هو سين مفخمة، حيث تحدث هذه الحروف وحدة موسيقية داخل البيت تقوي أواصره بعلائق متينة، ثم استخدم كلمات نكرة - مثل (خليلاً، حبيباً) - تحتوي في آخرها تنوين التنكير والذي تتبدى فائدته في خلق نغمة موحدة في مصراعي البيت وفي عدم التخصيص؛ لأن الشاعر يرفض حبيباً آخر بكافة أساليب الرفض.

توازي الأبيات :

امتد التوازي في شعر ابن زيدون حتى شمل أكثر من بيت، وقد كثر هذا النوع في ديوانه بشكل لافت للنظر، حتى غدا علامة بارزة في بناء النص لديه، وقد ينتج هذا الاستخدام عن إيمانه بالدور الفعال الذي يؤديه هذا الأسلوب داخل الأبيات، إذ يتيح مجالا للشاعر أن يعزز تماسك أبياته ويزيدها قوة وترابطاً، وقد يكون من جهة أخرى دليلاً على توازي أفكار الشاعر وتساويها؛ لتظهر وكأنها أفكار تقوم على ترابط وتواز يقويان وحدتها ويدعمان تواشجها. فيأتي النص بمظهر أكثر جاذبية وأكثر تشويقاً، ويقبل عليه القارئ بحماس أكبر، ورغبة جامحة بتفكيك أواصره؛ والوصول إلى فهم صحيح له.

انطلاقا من هذا فإن توازي الأبيات داخل قصيدة ابن زيدون يقوم على بعدين، الأول ويتعلق بالملقي الذي ينمق أفكاره ويرسلها بأسلوب متوازٍ جميل، أما الثاني فيخص القارئ الذي يتولّد لديه إحساس بالراحة نتيجة هذا التوازي المختلق الذي يحثه على معرفة سبب وروده.

من الواضح جداً أن الموسيقى تتبدى بشكل أجمل إذا ما استخدم الشاعر هذا الأسلوب، فالتوازي المشتمل على عدة أبيات يساعد على خلق موسيقى متوازية تمتد على مساحة المقطوعة الشعرية. ومن الأمثلة التي توضح ذلك في شعر ابن زيدون قوله :

مَا إنْ لَهُمْ كَخَصَالِكَ الزُّهْرِ الَّتِي مِنْهَا عَلَى زُهْرِ الكَوَاكِبِ مِيسَمُ
المُجْتَدُ الزَّاكِي الثَّرَى والسُّؤْدُدُ السَّامِي الذُّؤَابِ، والفَخَارُ الأَعْظَمُ

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والحِلْمُ يَرْسَخُ هَضْبُهُ، والعِلْمُ يَزْ خَرُ بَحْرُهُ، وَلَظَى الذُّكَا يَتَضَرَّمُ[1]

في هذه الأبيات نجد التوازي يمتد على مساحة بيتين، ولعل ذلك يؤثر في بنيتهما من ناحيتين، الناحية الأولى : وهي موسيقى الأبيات ويظهر ذلك : من خلال تقسيمها إلى ثلاثة مقاطع شعرية متساوية، حتى أصبح كل بيت يحتوي ثلاث وقفات أو ثلاث محطات موسيقية. أما الناحية الثانية فهي الدلالة التي يشتمل عليها هذا التوازي، حيث يضع الشاعر في كل مقطع من المقاطع المتوازية صفة عظيمة، ومن خلال توالي الصفات على القارئ، وضمن هذا التقسيم يستجمع الشاعر صورة كاملة للممدوح.

إن تساوي المقاطع الشعرية أدى إلى خلق جو من الانسجام بين الموسيقى والدلالة فقد تحولت الأبيات إلى مقاطع موسيقية متساوية مع المعنى على النحو التالي :

المجتد الزاكي الثرى × والسؤدد السامي الذوائب × والفخار الأعظم

والحلم يرسخ هضبة × والعلم يزخر بحره × ولظى الذكا يتضرم

وهذا بدوره ينعكس على موسيقى الأبيات ودلالتها كما سبق وأشرنا، ومن أمثلة توازي الأبيات لدى ابن زيدون، قوله :

أشارِحَ مَعْنَى المَجْدِ، وهو مُعَمَّسٌ وَعَامِرَ مَغْنَى الحَمْدِ، وَهْوَ خَرَابُ
مُحَيَّاكَ بَدْرٌ، والبُدُورُ أَهِلَّةٌ ويُمْنَاكَ بَحْرٌ، والبُحُورُ ثِغَابُ[2]

تظهر صيغة اسم الفاعل في بداية الأبيات، والتي توازيها صيغة اسم فاعل أخرى في بداية المصراع الثاني، ومن هنا كانت انطلاقة التوازي التي تصنع موسيقى موحدة في بداية كل شطر تعد محطة انتظام موسيقي لكل بداية تحدثها صيغة بعينها (شارح، عامر).

(١) ابن زيدون، ص ص ٣١٦، ٣١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٧٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما التوازي في البيت الثاني، فيقيمه الشاعر على أربعة مقاطع متساوية، يربط بينها أصوات تظهر في الجناس الذي يدل على تصرف ابن زيدون تصرفا بديعا في الألفاظ، وهذا الاستعمال يخدم وحدة الأبيات ويمنحها صلة متينة وقوة زادت من تواصلها وتلاحمها.

ومما يثير إعجاب القارئ لأسلوب التوازي في البيت الثاني، أنه قام على مقابلة بين الممدوح والبدر مرة، وبين الممدوح والبحر مرة أخرى، ففي الشطر الأول شبه بواسطة التشبيه البليغ محيا الأمير بالبدر، ثم أخبر عن البدور بأنها أهلة ناقصة؛ ليدل على جمال وجه الممدوح واكتماله وهكذا صنع في الجزء الثاني ليدل على كمال الكرم ولكن هذه المرة من خلال البحر، وقد يدل التشبيه في كلا جزئي البيت على ترتيب وتناسق يقيمهما ابن زيدون بناء على تنظيم الأفكار في ذهنه.

ومثال آخر على هذا التوازي يقول فيه :

يَا أَيُّهَا المَلِكُ الذِي حَاطَ الهُدَى لَولاكَ كَانَ حِمَىً قَلِيلَ المَانِعِ
أَنِسَ الأَنَامُ إِلَيكَ فِيهِ، فَهُمْ بِهِ مِنْ قَائِمٍ أَو سَاجِدٍ أَو رَاكِعِ
مُتَبَوِّئُونَ جَنَابَ عَيْشٍ مُونِقٍ مُتَفَيِّئُونَ ظِلَالَ أَمْنٍ شَائِعِ[1]

تتشكل بنية التوازي في هذه الأبيات الثلاثة من خلال العطف القائم على تساوي المقاطع في الجزء الثاني من البيت الثاني ومن خلال التقسيم الجميل الذي يقيمه الشاعر في البيت الثاني. فالناظر إلى البيت الثاني يجد الكلمات تلتحم مع بعضها بترابطها وتواليها، لأن حرف العطف أصبح لازمة تتكرر مع اسم الفاعل؛ لتبرز تلاحم البيت وتماسكه، ومن جهة أخرى فإن هذا التقسيم قائم على صيغة اسم الفاعل التي أشركها الشاعر مع القافية مما يقدم موسيقى أجمل للبيت لا سيما أن القافية مرحلة أخيرة يتوقف عندها البيت.

لقد ساعد تردد صيغة اسم الفاعل على خلق تكرار موسيقي متواز؛ لأن هذه الصيغة اشتركت في تكوينها حروف متشابهة وهذا ينعكس على المعنى حيث أصبح تكرار اسم الفاعل وسيلة وأسلوباً لاستيفاء الدلالة؛ عندما شكلت ثالوثاً مهماً لأداء الصلاة نقله ابن زيدون؛ ليعبر من خلاله عن انتشار الأمن وشيوعه بكل حالاته.

وفي البيت الثالث يظهر التوازي ممتداً على مساحة البيت؛ لكن الشاعر يحدث فيه تقسيمات بديعة تحقق غرضاً موسيقياً تتوازى فيه الكلمات بطريقة هندسية جميلة على النحو التالي :

متبوئون جناب عيش مونق متفيئون ظلال أمن شائع
4 3 2 1 4 3 2 1

(١) ابن زيدون، ص٤٠٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومثل هذا التوازي يؤدي إلى تواز موسيقي واضح يبعث على انسجام أجزاء البيت والتحلم مقاطعه الموسيقية التي تتجاذب بدافع تشابهها وتساويها.

ولو نظرنا إلى بداية كل جزء من البيت ونهايته، لوجدناها متوحدة في صيغة اسم الفاعل:

متبوئون – جمع مونق – مفرد

متفيئون – جمع شائع – مفرد

وهذا يجعلها بدايات ونهايات تحتوي ترنيمات موسيقية متشابهة. إضافة إلى ذلك، فإن كلاً من الصيغ تتفق مع الأخرى؛ لتصوير الأمن في ظل بني جَهْوَرْ، وهذا يعني أن البيت يتخلله تواشح لفظي معنوي يتساوى مع الموسيقى التي زادت من جمال البيت ودعمت وحدته.

ظهر توازي الأبيات بشكل لافت للنظر في ديوان ابن زيدون وتعددت أشكاله، حيث قسم إلى ثلاثة أقسام، وأخرى إلى أربعة أقسام، ومرة أخرى ظهر من خلال تكرار صيغ بعينها، كل تلك الأشكال جاءت لتخلق توازياً يفيد في إظهار موسيقى الأبيات ويعمل على إيضاح معناها؛ حتى تبلغ غايتها في تأثر المتلقي بها.

إضافة إلى كل ما تقدم فقد جسد ابن زيدون التوازي في أسلوب تكراري جميل، لجأ فيه إلى استخدام أنساق معينة داخل نصه، ومن هذا قوله:

يَا نَدَى يُمْنَى "أبي القاسِمِ" غَيْثاً يَا سَنَا شَمْسِ الضُّحَى أشْمِسْ

يَا بَهِيْجَ الخُلْقِ العَذْبِ ابتِسَامٌ يَا مُهِيْجَ الآنِفِ الصَّعْبِ أعْبِسْ[1]

وهذا الأسلوب قد يزيد من أنغام الأبيات ويمنحها موسيقى عالية؛ بما يحدثه من تواز قائم على النداء يتخلل القول الشعري، وهو من ناحية أخرى قد يتعلق بنفس الشاعر التي تعكس انفعالاتها بهذا الأسلوب المتكرر، ومن الأمثلة عليه أيضا، قوله:

يا أيها المَلِكُ الذي ما في المُلوكِ له عديلْ

يا ماءَ مُزْنٍ يا شِبَا بَ دُجُنَّةٍ يَا لَيْتَ غِيلْ

يَا مَنْ عَجِبْنَا أنْ يَجُو دَ بِمِثْلِهِ الزَّمَنُ البَخِيلْ[2]

---

(١) ابن زيدون، ص ٢١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فتوارد الصفات التي يطلقها الشاعر بعد أداة النداء (يا) قد يساعد على خلق جو موسيقي منضبط داخل الأبيات.

ومن الأشكال الشعرية التي استخدمها ابن زيدون لخلق التوازي داخل قصيدته، اعتماده على تراكيب شعرية متساوية يصل من خلالها إلى شاعرية بديعة في الكلمات، حيث نجده يقول:

أفَيَاضَ سَمَاحُكَ بَحْرَ النَّدَى وأَقْبَسَ هَدْيُكَ نُورَ الهُدَى[1]

ففي هذا المثال نجد التركيب النحوي في الجزء الأول يوازي، تركيباً نحوياً آخر في الجزء الثاني وهذا يساعد على إبراز تواز إيقاعي ناتج عن طمأنينة تختلج ذات الشاعر.

وفي قصيدة أخرى من قصائد ابن زيدون نجد التوازي يتجلى في شكل موسيقي جديد أقامه على توافق عروض الأبيات من جهة، وتوافق ضربها من جهة أخرى. على أن هناك اختلافاً بين كل منهما، مثل:

جَوَادٌ مُنِيَ اسْتَعْجَلْتَ أُولَى هِبَاتِهِ كَفَاكَ مِنَ البَحْرِ الخِضَمِّ عُبَابُ
غَنِيٌّ عَنِ الإِبْسَاسِ دَرَّ نَوَالِهِ إِذَا اسْتُنْزِلَ الدَّرَّ البَكِيَّ عِصَابُ
إِذَا حَسَبَ النَّيْلَ الزَّهِيْدَ مُنِيلُهُ فَمَا لِعَطَايَاهُ الجِسَابِ حِسَابُ
عَطَايَا يُصَبُّ الحَاسِدُونَ بِحَمْدِهِ عَلَيْهَا وَلَمْ يَحْبُوا بِهَا فَيُحَابُوا
مُوَطَّأُ أَكْنَافَ السَّمَاحِ دَنَتْ بِهِ خَلَائِقُ زُهْرٌ إِذَا أَنَافَ نِصَابُ[2]

يظهر لدينا اتفاق العروض (هباته، نواله، منيله، بحمده، دنت به) بشكل رأسي متواز ويقابله اتفاق ضربها (عباب، عصاب، حساب، فيحابوا، نصاب)، وهذا يشعرنا بتعدد بنى التوازي داخل المقطع الشعري الواحد والذي قد يكشف عن تنويع موسيقي دقيق تجاوز بنية التوازي التقليدية القائمة على الاتفاق اللفظي في كلا الشطرين.

مما تقدم، يمكن الكشف عن تنوع في استخدام بنى التوازي لدى ابن زيدون. جاء هذا التنوع؛ ليخدم موسيقى الأبيات ويزيد في تماسكها حتى ظهرت بثوب أفادت منه بنية القصيدة بكاملها فغدت سمة بارزة من سمات الشعرية لديه.

---

(١) ابن زيدون، ص ٢١٥.

(٢)المصدر نفسه، ص ٣٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التصريع :

استعمل ابن زيدون التصريع، ليكون بنية واضحة من بنى التوازي. ويأتي ذلك كأسلوب شعري يساعد على إبراز موسيقى أكثر ألقاً وجمالاً، لأن التصريع نهاية موسيقية لكل شطر، تربط البيت برباط متين، وهو وسيلة لإعادة الحروف المتواشجة لتحصيل المعنى وإبرازه، وهذا التفاعل الصوتي لا شك سيؤدي دوراً موسيقياً بالغاً داخل البيت.

لم يقم ابن زيدون التصريع على تشابه حروف الكلمات فقط، بل استخدم صيغاً معينة استحضر من خلالها هذه السمة الشعرية، وهو بهذا يسعى إلى الموسيقى التي لا تنفك عن المعنى، وعن نفسيته المرهفة الحس. ومن الأمثلة التي يكون فيها التصريع واضحاً في شعر ابن زيدون، قوله :

كَمْ لِرِيحِ الغَرْبِ مِنْ عَرْفٍ نَدِي كالشَّرَابِ العَذْبِ في نَفْسِ الصَّدِي
حيثُ "عبَّادٌ" فَتَى المَجْدِ الذِي نصَّتِ الدُّنيَا بِهِ نَصَّ الهَدِي[1]

يقع التصريع في هذه الأبيات بين كلمات هي:

ندي – الصدي

وجميعها نهايات في كل مصراع من البيت، وهذا يجعلها نهايات موحدة بحيث تنتهي الوحدة الموسيقية عند حدود التصريع. مما يشي بتنسيق ينهيه الشاعر بكلمات على نسق واحد في اللفظ. وهذا يماثل صوتي يعطي للقصيدة نغمة موسيقية جميلة، فالأصوات تتردد وكأنها تعيد نفسها مرة أخرى.

وفي صورة أخرى، فإن هذا التصريع يشترك في إظهار الموسيقى بشكل رأسي عمودي بواسطة : (ندي/ الذي)، ومثل هذا الاتفاق الرأسي يزيد في اتفاق الأبيات ويعمل على إظهار موسيقاها التي تنعكس من نفس الشاعر بشكل أكثر جمالاً؛ لأن الأبيات متوازية ومتفقة رأسياً باتفاق الحرف الأخير من كل كلمة.

والموسيقى كما سبق ذكره تنعكس من نفس الشاعر؛ مما يجعلها وثيقة الصلة بالمعنى، بل وعلامة بارزة من علاماته، فنجدها في المثال السابق تسهم في رفد المعنى وتوضيحه؛ لأن ندي بمعنى الرطب وصدي بمعنى الظمآن، وهنا تظهر حاجة الظمآن إلى رطوبة العيش وهوائه، وفي البيت الثاني نلحظ أن ما بعد كلمة (الذي) يوضح ما قبلها، وينتهي بكلمة تشبهها لفظاً وهي (الصدي) بمعنى أن المعاني تتجاذب، لتؤدي غرض الشاعر في التعبير عن شوقه وظمئه إلى المعتضد.

---

(١) ابن زيدون ص ص ٤٤٧، ٤٤٦

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يستحضر ابن زيدون التصريع في قصيدته التي مدح بها المعتضد وابنه حينما انتصرا على المظفر بن الأفطس قائلا:

لِيَهْنِكَ الهُدَى إنْجَاحُ سَعْيِكَ في العِدَا ... وأنْ رَاحَ صُنْعُ اللهِ نَحْوَكَ واغْتَدَى
وَنَهْجُكَ سُبْلَ الرُّشْدِ في قَمْعِ مَنْ غَوَى ... وَعَدْلُكَ في استِئْصَالِ مَنْ جَارَ واعتَدَى
وأنْ بَاتَ مَنْ والاكَ في نشوةِ الغِنَى ... وأصْبَحَ مَنْ عَادَاكَ في غَمْرَةِ الرَّدَى[1]

يظهر إيقاع التصريع داخل البيت الأول، وهنا يجعلنا نقف أمام رنات موسيقية أكثر جمالا وأكثر إيقاعا في النفس؛ لأن تكرار النهايات الموسيقية الموحدة يشد أذن القارئ ويجذبها نحو البيت؛ لما يلقيه في نفسه من ترتيب إيقاعي يستقر عند تلك النهايات.

ومن ناحية أخرى فإن نهايات المقاطع في الأبيات التالية تتعانق وتتواشج دلالة ولفظا دون وجود تصريع بينها، فالناظر في البيت الثاني يجد أن (غوى، اعتدى) كلمات تتفق في معناها، وهذا تعميق لحركة المعتضد وقدرته على ضبط الأمور، أما في البيت الأخير فنلحظ أن (الغنى) والتي تعني السعادة يقابلها (الردى) الذي يعني الذل، ولكن تتعلق كل واحدة منها بقوم، فالأولى تخص من والاه والثانية تخص أعداءه، والشاعر بهذا الأسلوب أقام المقابلة بين كلمتين في المعنى؛ ليزيد من قدرة المعتضد وجيشه وهما يعملان على نشر الأمن في الداخل ويقهران العدا في الخارج.

وقد استخدم الشاعر التصريع في التهاني التي كان يبعثها إلى الأمراء، ومن ذلك قوله:

لِيَهْنِكَ أنَّ أحْمَدتَ عاقِبَةَ الفَصْدِ ... فَللَّهِ مِنَّا أجْمَلُ الشُّكْرِ والحَمْدِ
وَيَا عَجَبَاً مِنْ أنَّ مِبْضَعَ فَاصِدٍ ... تَلَقَّيْتَهُ لَمْ يَنْصَرِفْ نَابِيَ الحَدِّ[2]

يتضح في هذا المثال أن التصريع بنية أساسية في سدم البيت الأول، فيؤثر في موسيقاه ويساعد على إيضاح معناه. ومما هو مثير في هذا البيت مجيء التصريع بكلمات ترتبط صريحا بالموضوع الذي نظمت من أجله، فالتهنئة بقطع الفصد تتم من خلال التصريع الذي ظهر في (الفصد، الحمد). وهذا قد يوحي بانسجام يفتعله الشاعر، ليدل على مدى انسجام مشاعره مع موضوع التهنئة.

ويقع التصريع في شعر ابن زيدون من خلال صيغ صرفية بعينها، وذلك ماثل في قوله:

---

(١) ابن زيدون؛ ص ص ٤٦٧، ٤٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٩٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

اقْدَمْ كَمَا قَدِمَ الربيعُ البَاكِرُ واطلُعْ كَمَا طَلَعَ الصَّبَاحُ الزَّاهِرُ
قَسَماً! لَقَدْ وَفَّى المُنَى وَنَفَى الأَسَى مَنْ أَقْدَمَ البُشْرَى بِأَنَّكَ صَادِرُ
لِيُسَرَّ مُكْتَئِبٌ وَيُغْفِيَ سَاهِرٌ وَيَرَاحَ مُرْتَقِبٌ وَيُوفِيَ نَاذِرُ[1]

تظهر صيغة اسم الفاعل في نهاية عروض الأبيات وضربها، ويتحرك التوازي القائم على بنية التصريع بحركة منتظمة بين البيت الأول والبيت الثالث، وقد يتصل هذا التقسيم المكاني للتصريع بالناحية الدلالية بأن أصبح كل بيت مستقلا دلاليا عن الآخر.

ففي البيت الأول تنسجم دلالة الكلمات التي صرع البيت من خلالها (الباكر، الزاهر)؛ لأن إشراقة الصباح تدل على إطلالة الربيع الباكر، وهكذا صار الحقل الدلالي في البيت الأخير، حيث يجمع بين (ساهر، ناذر) الهم الذي زال بعودة المعتضد. ومن ناحية أخرى فإن استخدام صيغة اسم الفاعل على هذه الصورة يجعلها في تلاؤم موسيقي واضح إذ أصبحت تشكل وحدات موسيقية تتردد بشكل متواتر، وهذا يعطي القول الشعري قدرة على إحداث موسيقى أعمق وأقوى من غيرها. ومثل هذا التصريع نجده في صيغة اسم المفعول من خلال قوله:

هل النداء - الذي أعلنت - مستمع أم في المئات التي قدمت منتفع [2]

حيث نلحظ تكرار صيغة اسم المفعول في شطري البيت بشكل متساو.

الجناس:

الجناس أو التجنيس "أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها[3]، ويرى ابن رشيق أن التجنيس: "ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن رجع إلى الاشتقاق أو لم يرجع"[4]،أما التجنيس عند ابن الأثير "فحقيقته أن يكون اللفظ واحدا

---

(١) ابن زيدون، ٥٠٦.

(٢) المصدر نفسه، ٢٩٦.

(٣) ابن المعتز، كتاب البديع، اعتنى بنشره والتعليق عليه: اغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى ببغداد، ط٢، ١٩٧٩، ص٢٥.

(٤) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص٣٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمعنى مختلفا"[1]، ويعرف قدامة الجناس بقوله: "وأما المجانس فأن تكون المعاني اشتراكها في ألفـــاظ متجانسة على جهة الاشتقاق"[2].

والتجنيس "ضروب كثيرة: منها المماثلة وهي: أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعـــنى، والمضارعة وهو على ضروب كثيرة: منها أن تزيد الحروف وتنقص، ومنـــها أن تتقـــدم الحـــروف وتتأخر"[3]، وتتم فائدة التجنيس وفق رأي الشيخ عبد القاهر الجرجاني بنصرة المعنى، فهو يقول: "إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة، أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى إذ لو كان باللفظ وحده لما كان منـــه إلا مستحسن، ولما وجد فيه معيب مستهجن ولذا ذم الاستكثار منه والولوع به"[4]. لذا فإن " أحلـــى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسنة وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتـــأهب لطلبه، أو ما هو - لحسن ملاءمته، وإن كان مطلوبا بهذه المنزلة وفي هذه الصورة"[5]، فالجناس الحسن هو الجناس الذي يعود إليه المعنى، ويأتي على السجية والطبع لاعلى التكلف؛ لأن المعنى عادة ما يختار اللفظة المناسبة، كما يقول الشيخ الجرجاني "ولن تجد أيمن طائرا وأحسن أولا وآخرا، وأهـــدى إلى الإحساس، وأجلب للاستحسان، ومن أن ترسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلـــب لأنفســـها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لا تكتسي إلا ما يليق بها، و لم تلبس من المعارض إلا ما يزينها"[6].

أما عن الجناس في شعر ابن زيدون، فقد وجدنا بعد البحث أن أنواعه كانت تتردد فيمـــا يأتي:

الجناس المطلق (الاشتقاقي):

سماه صاحب الوساطة " التجنيس المطلق"[7] لأن؛ "الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها"[8]، والمعول في هذا النوع هو الأصل الاشتقاقي للكلمة فقد تكـــون إحـــدى الكلمتين فعلا والأخرى اسما، ولكن يجب أن تتفقا في الأصل الاشتقاقي لكلتيهما، وهو حـــاضر في

---

(١) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج١، ص٢٦٢.

(٢) قدامة ابن جعفر ، نقد الشعر، ص١٦٣.

(٣) أنظر: ابن رشيق القيروان، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص٣٢١ - ٣٢٥.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة- دار المدنـــي، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، ص٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ١١.

(٦) المصدر نفسه، ص١٤.

(٧) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضـــل ابراهيـــم ومحمدعلـــي البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، د.ط، د.ت، ص٤١.

(٨) عبد الله المعتز، كتاب البديع، ص٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شعر ابن زيدون بشكل كبير مما جعله يمثل سمة أسلوبية بارزة في لغته وموسيقاه؛ وقد استغله استغلالا توظيفيا جميلا، ليسهم في الدلالة من جهة، ويؤدي دورا موسيقيا من جهة أخرى. يقول في مثال آخر من شعره:

لا تَتْرُكَنْ للنَّاسِ مَوْضِعَ شُبْهَةٍ واحْزِمْ فمِثْلُكَ في العظَائِمِ أَحْزَمُ[1]

حيث جانس بين (احزم، أحزم)، وبهذا الجناس -خاصة في هذه الحال- نجده أدى دورا موسيقيا من خلال وجود اللفظتين في بداية الشطر الثاني ونهايته، وهو أيضا محاولة من الشاعر لأن يثبت الفكرة في ذهن السامع من خلال إعادة اللفظة مرتين. ويرد هذا في غير مثال:

رَاحَتْ فَرَاحَ بِهَا السَّقِيمُ رِيحٌ وَمُعْطَرَةُ النَّسِيمُ[2]

أولع ابن زيدون بهذا الجناس وأكثر منه في شعره حتى كاد يطغى على كافة أنواع البديع الأخرى محاولا من خلاله إبراز تماسك قصيدته وبث موسيقية تحمل نغمة عالية قد تدل على الفسرح وقد تدل على الحزن، فليس أجمل من أن يستغل الشاعر هذا الأسلوب البديعي لإظهار لوعته وألمه أو فرحه وتألقه ويعيد الفكرة ويزيد في إيضاحها بأسلوب اشتقاقي موسيقي جميل، ويتضح ذلك في قوله:

وَجَاهَدَ في اللهِ حَقَّ الجِهَادِ مِنْ دَانَ مِنْ دُونِهِ بِالصَّنَمْ[3]

الجناس في هذا البيت بين (جاهد، الجهاد) والأصل الاشتقاقي لهما (جهد)، وقد يأتي هذا تركيزا على فكرة الجهد الذي بذل في مناكفة الأعداد، وهنا يظهر الجانب الموسيقي الذي اعتنى به ابن زيدون حيث حاول بواسطة التدوير الذي وقع في كلمة الجناس نفسها إشعارنا بهذه الموسيقى؛ لأن التدوير "ذو فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمده ويطيل نغماته"[4].

---

(١) ابن زيدون، ص٣٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٠١.

(٣) المصدر نفسه، ص٤١٤.

(٤) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨، ص١٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجناس التام:

ويقع بين لفظين على "على أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها"[1]، واستخدام هذا النوع من الجناس داخل النص الشعري لا يدل إلا على موسيقى جميلة تثبت مقدرة الشاعر على استخدام الكلمات وتصريفها حسب الوجهة التي يريد. وهو ذو تأثير نفسي كما يقول الجرجاني: " أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها فبهذه السريدة صار "التجنيس" وخصوصا المستوفي منه المتفق في الصورة -من حلى الشعر، ومذكورا في أقسام البديع"[2].

أما المعول في هذا النوع من الجناس فهو اختلاف المعنى وينقسم إلى قسمين:

١- "المماثل: وهو ما كان اللفظان فيه من نوع واحد اسمين أو فعلين أو حرفين"[3]وقد كثر في الشعر العربي، ومنه قول المعري:

غَدَتْ لِلقَاطِهَا نِسْوانُ قَوْمٍ وأفْرَاسُ الأمِيرِ لَهَا لِقَاطُ[4]

فلقاط الأولى تعني كل ما يلقط من الأرض، أما الثانية فهي نوع من سير الإبل.

يستخدم ابن زيدون الجناس المماثل في قصائده؛ لأنه يبعث على موسيقى جميلة، ولأنه ذو بعد تأثيري في نفس السامع لا سيما أنه كان يبحث عن المتلقي الذي يشكو له همه ويستمع لمصائبه التي توالت الواحدة تلو الأخرى. ومن أمثلةذلك قوله:

بَنَيْتَ فَلا تَهْدِمْ، وَرِشْتَ فَلا تَبْرِي وأَمْرَضْتَ حُسَّادِي، وَحَاشَاكَ أَنْ تُبْرِي[5]

---

(١) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: علي بو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط٢، ١٩٩١، ص٣١٨.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٨

(٣) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص٣٥٤.

(٤) أبو العلاء المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم، المجلد الثاني، حرره وشرح تعابيره وأغراضه: الدكتور: كمال اليازجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٥.

(٥)ابن زيدون، ص ٢٩٤

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد جانس بين (تبري) بمعنى عدم تقديم الطعام للصديق و(تبري) بمعنى لاشفاء للحساد من مرض الحقد ، وأسلوب المجانسة في هذا المثال قد يعد محاولة للتعبير عن درجة الاكتمال في أفعال الأمير فيجمع بين الكرم والعفو عند الخطأ. ويقول أيضا:

لِلْحُبِّ فِي تِلْكَ القِبَابِ مَرَادٌ لَوْ سَاعَفَ الكَلِفَ المَشُوقَ مُرَادُ[1]

الشاعر يجانس بين (مراد) وهو موضع الارتياد أي المرعى وبين (مراد) وهو الأمل، وكلتاهما معناها مختلف عن الآخر، والقارئ يلحظ أن الجانب الموسيقي يربط بينهما من خلال ترديد الحروف مرة أخرى.

٢- " المستوفي: ما كان ركناه، أي لفظاه، من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، بأن يكون أحدهما اسما والآخر فعلا"[2]. ومنه في الشعر العربي، قول ابن الرومي:

تَرَكْتَنِي وَلَمْ أَكُنْ شَيْءَ الظَّنِّ أَنَّ أَسِيءُ الظَّنُونَ بِالأَصْدِقَاءِ[3]

فهذا الجناس يدل على قدرة الشاعر على التنقل بين الأسماء والأفعال بتصرف ذكي حسب الحاجة التي يقتضيها المعنى أو الوزن، ومن أمثلته في ديوان ابن زيدون، قوله:

إِنْ أَجْنِ خَطَأً، فَقَدْ عَاقَبَتْنِي ظُلْمًا بِأَبْلَغَ مِنْ عِقَابِ العَامِدِ
عُودِي لِمَا أَصْفَيْتِنِيهِ مِنَ الهَوَى بَدْءًا، فَلَسْتُ لِمَا كَرِهْتِ- بِعَائِدِ[4]

يطغى على البيتين الجناس المستوفي، الذي يقيمه الشاعر بين الفعل والاسم، وهو بلا شك أسلوب اشتقاقي يجذب الأسماع لموسيقاه التي تشيع داخل الأبيات والتي يخلقها تماثل الحروف، ففي البيت الأول كان الجناس بين (عاقبتني، عقاب) حيث إن الكلمة الثانية تعيد حروف الكلمة الأولى، وهذا بدوره يؤكد معنى العقاب الذي ناله الشاعر، ويعمق مدى عذاب حبيبته له، أما الجناس الثاني

---

(١) ابن زيدون، ص٤٤٧.

(٢) عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٧٤، ص١٩١.

(٣) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج١، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٣، ص٦٤.

(٤) ابن زيدون، ص١٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد وقع بين (عودي) في بداية البيت و(عائد) في نهايته وكأن البيت استحال إلى دائرة مغلقة موسيقيا بدأت بوحدة وانتهت بوحدة أخرى تشابهها. ومن الأمثلة على هذا الجناس، أيضا:

مَا كَانَ حُبُّكِ إِلَّا فِتْنَةً قُدِرَتْ هَلْ يَسْتَطِيعُ الفَتَى أَنْ يَدْفَعَ القَدَرَا[1]

يختلف استخدام الجناس في هذا البيت عن سابقه إذ نجده في نهايات محددة، أي في نهاية الجزء الأول ونهاية الجزء الثاني، وهذا من المحتمل أن يشي بمحاولة الشاعر أن يجعل الكلمات المتماثلة في حروفها نهاية موفقة للمقاطع الموسيقية داخل البيت، وكأن موسيقى البيت تنتظم وترتب؛ لتلتقي عند نهايات واحدة على النحو التالي:

×××× ×××× (وحدة موسيقية نهائية)

(وحدة موسيقية نهائية)

ومن أمثلته أيضا، قوله:

أَيُّهَا النَّفْسُ إِلَيْهِ اذْهَبِي فَمَا لِقَلْبِي عَنْهُ مِنْ مَذْهَبِ[2]

الجناس الناقص:

هو "أن تكون إحدى الكلمتين مشتملة على لفظ الآخر وزيادة مصدرة أو مؤخرة"[3]، كما في قوله تعالى "والتفت الساق بالساق إلى ربك يومئذ المساق"[4]. والجناس الناقص بعكس الجناس التام، حيث تزيد حروفه وتنقص، ويختلف عن الجناس المطلق؛ لأن الأصل الاشتقاقي لا يشترط فيه، وما أكثره في الشعر العربي، نجده في كل ديوان من دواوين الشعر ويكاد يطغي على كافة أنواع البديع الأخرى.

يكثر ابن زيدون من استخدام هذا الجناس في قصائده، ومن الأمثلة عليه قوله:

يَرِفُّ عَلَى التَّأْمِيلِ لِلْأَلَاءِ بُشْرِهِ كَمَا رَفَّ لِلْأَلَاءِ الحُسَامُ عَلَى الصَّقْلِ

---

(١) ابن زيدون، ص١٧٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٦٦.

(٣) ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: حسنى عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، الجماميز، د.ط، د.ت، ص١٨٧

(٤) القيامة، ٢٩،٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مَحَاسِنُ مَا لِلْحُسْنِ فِي الْبَدْرِ عِلَّةٌ سِوَى أَنَّهَا بَاتَتْ تُمِيلُ فَيَسْتَمْلِي
تَغُصُّ ثَنَائِي مِثْلَمَا غَصَّ حَسَّادٌ سِوَارُ الْفَتَاةِ السُّرُّدِ بِالْمِعْصَمِ الْخَدِلِ
وَتَغْنَى عَنِ الْمَدْحِ اكْتِفَاءً بِسَتْرِهَا غِنَى الْمُقْلَةِ الْكَحْلَاءِ عَنْ زِينَةِ الْكُحْلِ[1]

يظهر الجناس بكل وضوح خلال الأبيات، ويعد استخدامه بهذا الكم سمة شعرية قد تدل على قدرة الشاعر على تشكيل الحروف وصياغة كلمات منها، وهذا الأسلوب لا بد سيساعد على خلق موسيقى جميلة تعمل على زيادة تماسك الأبيات وتمنحها نغمة عالية. حيث يجانس ابن زيدون بين (يرف، رف/ محاسن، للحسن/ تمل، فيستملي/ تغص، غص/ تغني، غنى/ الكحلاء، الكحل)؛ لإيجاد تواز قائم على اشتقاق الكلمات التي تتشابه في حروفها. وقد يأتي هذا الجناس؛ لتوضيح المعنى، فحين النظر إلى طريقة استخدامه له نجد أنه في كل بيت جعل كلمة الجناس الثانية إجابة للأولى، بل ووضعها في دائرة المشبه به وبعد أداة التشبيه، وهذا يأتي إضاءة أخرى للمعنى وتشريحا آخر له باستثناء البيت الثاني الذي بدأ بالجناس (محاسن، للحسن) وانتهى بجناس (تمل، فيستملي). وهذا قد يدل على أن البيت بدأ بوحدة موسيقية قائمة على تجانس صوتي واضح، وانتهى بوحدة موسيقية أخرى تتلاحم أصواتها مع الفارق في التكوين الصوتي بين الوحدتين.

ومن الأمثلة التي استخدم فيها ابن زيدون الجناس الناقص، قوله:

كَأَنَّا عَشِيَّ الْقَطْرِ فِي شَاطِئِ النَّهْرِ وَقَدْ زَهَرَتْ فِيهِ الْأَزَاهِرُ كَالزُّهْرِ
نُرَشُّ بِمَاءِ الْوَرْدِ رَشًّا، وَنَنْثَنِي لِتَغْلِيفِ أَفْوَاهٍ بِطِيبَةِ الْخَمْرِ[2]

يظهر الجناس بشكل جلي، ويتجلى في الشطر الثاني من البيت الأول (زهرت، أزاهر، الزهر)، وهنا يتضح الدور الموسيقي الذي تؤديه تلك الكلمات؛ لأنها تشترك في كثير من مكوناتها الصوتية، ومن الممكن أن يكون استخدام الشاعر للكلمة ثم العودة إليها أكثر من مرة أسلوبا لتركيز الفكرة في ذهن المتلقي، وتوضيحها بشكل يتيح له التفاعل مع النص بشكل أكبر.

ويظهر الجناس الناقص في شكل موسيقي آخر، كما في قوله:

والصَّدْرُ مُذْ وَرَدَتْ رِفْهاً نَوَاحِيَهُ تُومُ الْقَلَائِدِ لَمْ تَجْنَحْ إِلَى صَدَرِ[3]

---

(١) ابن زيدون، ص٢٦٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٤، ٢٤٥.

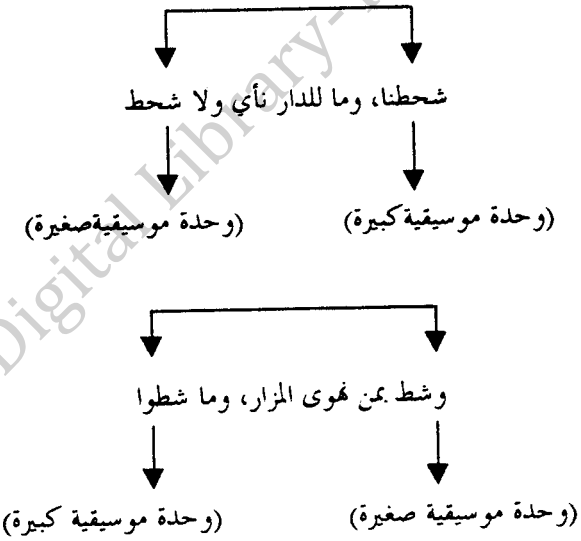
(٣) المصدر نفسه، ص٢٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقع الجناس بين (الصدر، صدر) وفي النظر إلى مكاني الكلمتين نجد أن الدائرة الموسيقية تبدأ بكلمة وتنتهي بأخرى تشابهها في الأصوات مما يعني أن البيت يقوم على دائرة موسيقية مغلقة من البداية إلى النهاية. وهذا يعين في وحدة البيت وترابطه؛ لأنه يمنحه استقلالا في الحقل الدلالي، وكأنه أصبح دائرة مغلقة في الموسيقى والمعنى معا. ويشكل هذا النوع من الجناس نغمة موسيقية أخرى، تقوم على دوائر موسيقية في البيت الواحد، ويتضح ذلك في قوله:

شَحَطْنَا، وَمَا لِلدَّارِ نَأْيٌ وَلَا شَحْطُ وَشَطَّ بِمَنْ هَوَى المَزَارُ، وَمَا شَطُّوا[1]

في هذا المثال يظهر ابن زيدون مقدرة على التصرف في مواقع الكلمات المنبثقة عن بعضها، فلو نظرنا إلى مواقع الكلمات المشتقة (شحطنا، شحط/ شط، شطوا) لوجدنا أنها تشكل بدايات ونهايات لمقاطع شعرية، وهذا يعني أن البيت يقوم على هندسة جميلة لجأ إليها؛ ليحقق من خلالها موسيقى أجمل على النحو التالي:



من هذه الترسيمة نستخلص أن الشاعر بدأ عروض البيت بوحدة موسيقية كبيرة وأنهاها بوحدة أصغر، أما الضرب فيصير بعكسها. وهكذا يقودنا إلى وجود دائرتين مغلقتين لهما بدايتان مختلفتان ونهايتان مختلفتان. وهذا الأسلوب الدقيق أدى إلى دقة في التعبير عن الفكرة، بحيث تلحظ أن دائرة اللغة التي اكتملت في الجناس أدت إلى دائرة موسيقية مكتملة، ومنها نتج اكتمال في المعنى في كلا الشطرين بحيث ظهر المعنى في عروض البيت مستقلا عن المعنى في ضربه.

استطاع ابن زيدون إظهار هذه الهندسة الجميلة في غير مثال في ديوانه، حيث يقول:

---

(١)ابن زيدون، ص٢٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بـــاعدتِ بـــالإعراضِ غـــيرِ مبـــاعِدِ وَزَهَـــدْتِ فِيْمَـــنْ لَيْـــسَ فِيْـــكِ بِزَاهِـــدِ[1]

وفي ختام هذا الفصل فقط ظهر التوازي في الشطر وفي البيت وفي الأبيات وأخيرا كـــانت بنية التصريع، وهذا بالتأكيد سيؤثر في بنية القصيدة وموسيقاها، وسيعمل على تكـــافل أجزائـــها وتعاضدها، ولا شك أنه سيفيد في إيضاح معناها وبلورة أفكارها، حيث ظهر أثر بنيـــة التـــوازي بشكل كبير داخل قصيدة ابن زيدون من خلال تقسيم الحقل الدلالي تبعا للحقل الموسيقي الناتج عن هذه البنية.

وكما كان التوازي صاحب أثر كبير في النص الزيدوني عامة، كان الجنـــاس يـــؤدي دورا عظيما بما يضفيه على النص من علامات موسيقية وأنغام جميلة، وبما يقدمه له من إشارات تســـهل فهمه وتعمل على إيضاحه؛ لذا اهتم به الشاعر اهتماما كبيرا حتى جاء على أنواع مختلفة كما اتضح خلال هذا الفصل.

(١) ابن زيدون، ص١٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نقص الصفحة 118 مفقوده من المصدر

الموسيقى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا يمكن لأي شاعر من الشعراء الاستغناء عن موسيقى قصيدته؛ لأن هذا الاستغناء يفسد الشعر ويحوله إلى كلام نثري لا يرقى إلى مستوى شعري رفيع؛ لذا اعتبر الوزن والقافية من أهم مقومات الشعر. وقد اشترط النقاد القدامى قيام الشعر باستقامتهما، فنجد قدامة يقول في تعريف الشعر: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[1] وهكذا يراه ابن خلدون حين قال: "هو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية"[2].

أهمية الوزن والقافية بالنسبة للشعر كبيرة، فهما جزءان لا ينفصلان عن بعضهما و "ركنان أساسان من أركان القصيدة العربية، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما"[3]، وحجرا أسس تقوم عليهما الموسيقى الخارجية للقصيدة العربية، إضافة إلى ذلك فإن دورهما في إظهار وحدة الأبيات وأثرهما في ذوق السامع كبير جداً. حيث تترقب أذن السامع اللحن الشعري الجميل فتكون أذناً صاغية ومهتمة في القصيدة الملقاة.

وقد لقيا عناية كبيرة في الدراسات الأجنبية وفي النقد العربي الحديث. فقد أكد النقاد الأجانب أهمية الوزن والقافية داخل القصيدة، ومنهم ريتشاردز في قوله: "والوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن. ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث أنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً. وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه"[4]، وكولردج الذي كان "يؤمن بأن الوزن أو الموسيقى جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري، وكان في تحليله للنماذج الشعرية المختلفة يوضح كيف يؤكد الوزن المعنى، وكيف تؤثر العاطفة في الوزن والنغم، بل كيف يعبر النغم عن شخصية المتكلم"[5].

وفي عالم نقدنا الحديث نجد طه حسين يولي الوزن أهمية فائقة بالنسبة للشعر العربي، يقول: "الركن الثالث الذي لا بد للكلام أن يستوفيه ليكون شعراً هو الوزن، ومعنى ذلك أن الشعر مقسم إلى أقسام تسمى أبياتاً. وكل بيت مساوٍ مساواة تامة لمقياس خاص، وهذا المقياس الخاص هو الذي نسميه

---

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٥٣.

(٢) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨، ص ٧٨١.

(٣) يوسف خليف، مقدمة ديوان نداء القيم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٦٧، ص ١٥.

(٤) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي ولويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ط، ١٩٦١م، ص ١٩٤.

(٥) محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، القاهرة، ط٢، د.ت، ص٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوزن"[1]، ويقول: "وإذن فنحن نستطيع أن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية والذي يقصد به الجمال الفني"[2]، ويؤكد محمد النويهي على ذلك حين قال: "والوزن ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقاً، بل إنه يختص بالشعر الذي يختص بالعاطفة الإنسانية إذا كانت في حالة زائدة الشدة، وهو يتناول أقوى العواطف وأكبرها حدة وأكثرها اهتزازاً، والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة والوزن معاً"[3].

بسبب هذه الأهمية الكبيرة للوزن والقافية فإن هذا البحث سيقوم بإلقاء الضوء عليهما في شعر ابن زيدون محاولاً وصف كل منهما بما يفيد إبراز الإيقاع على النحو التالي:

الوزن:

"وزن البيت من الشعر أو تقطيعه هو تقسيمه إلى مجموعات صوتية، وهو تجزئته بمقدار من التفاعيل - أي الأجزاء - التي يوزن بها، بعد معرفة بحره على وجه الإجمال ...، هذا والأجزاء هي التي يتركب من مجموعها نظم الشعر من أي بحر كان، وتسمى أركاناً وأمثلة، وأوزاناً وتفاعيل"[4].

"وأوزان الشعر العربي ابتكرها الخليل بن أحمد فهو مخترع أصولها وواضع قواعدها والكاشف عن قوانينها، وقد حصرها في خمسة عشر بحراً، من الطويل حتى المتقارب وزاد عليها الأخفش بحر المتدارك، وقد كان هذا الإنجاز الرائع للخليل مثار بحث ونقد خلال العصور المتعاقبة، حتى أن دراسات كثيرة في العصر الحديث كتبت في نقد العروض الخليلي وحاول بعضها وضع قواعد جديدة للعروض وابتكار مقاييس موسيقية أخرى للشعر"[5].

ابن زيدون شاعر أندلسي استخدم البحور كافة التي تحدث عنها الخليل باستثناء (المديد والهزج والمضارع والمقتضب والمتدارك)، حيث ورد في ديوانه قصائد على بحور مختلفة، مما يعني أنه اهتم بالجانب الموسيقي اهتماماً كبيراً لا سيما أن الموسيقى تنفجر من فرح الشاعر وسعادته، أو من معاناته وألمه.

---

(١) طه حسين وآخرون، التوجيه الأدبي، د.ط، د.ت، ص ١٤٣.

(٢) طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط ١١، د.ت، ص ص ٣١٢، ٣١٣.

(٣) أنظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت - مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٧١، ص ٢٨ -٣٤.

(٤) عبد العزيز شرف ومحمد عبد المنعم خفاجي، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، د.ط، ١٩٨٧، ص٦٣.

(٥) أنظر: المرجع نفسه، ص ص ٢٢١ ، ٢٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد قام الدكتور إبراهيم أنيس بدراسة حول بحور الشعر العربي حتى استطاع ترتيبها حسب نسبة شيوعها في الشعر فكانت "الطويل - الكامل - البسيط - الخفيف - الرمل - المتقارب - السريع - المنسرح - المديد - المتدارك" [1] أما باقي الأوزان فكان استخدامها أقل بكثير من نسبة هذه البحور.

وبعد القيام بعملية إحصائية للبحور التي استخدمها ابن زيدون وجدنا أن نسبة ورودها لا تختلف عن استنتاجات الدكتور إبراهيم أنيس، إلا في حالات يوضحها الجدول التالي:

نوع البحر	عدد مرات الاستخدام
الطويل	٨٢٦
الكامل	٥٤٩
البسيط	٢٧٩
المتقارب	٢٥٨
الرمل	٢١١
الخفيف	١٨١
الوافر	١٨١
السريع	٨٦
المجتث	٥٣
الرجز	٤٢
المنسرح	٣٠

حيث نلاحظ تقدم بحر المتقارب على بحر الخفيف وعلى بحر الرمل، وأن بحر الخفيف والوافر قد تساويا، ونلحظ أيضاً تقدم بحر الرمل على بحر الخفيف أما بحر الطويل وبحر الكامل فاستخدام كل منهما كان كثيراً ومتفاوتاً، بأن تقدم بحر الطويل بعدد كبير، وشكل كل من الطويل والكامل والبسيط والمتقارب والرمل ما نسبته ٧٥% من أبيات الديوان؛ لذا فإن هذا البحث سيتناول البحور الخمسة الآنفة الذكر.

١. بحر الطويل:

"ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث

---

(١) أنظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٥٩ وما بعدها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعر العربي القديم من هذا الوزن"[1]. ويشتمل هذا البحر على "صورة خاصة وترتيب خاص، فالشطر من البيت يشتمل على أربعة مقاييس ترتب كما يأتي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وقد تُغير صورة كل من هذين المقياسين في القصيدة الواحدة، بل وفي البيت الواحد من الشعر"[2].

استخدم ابن زيدون هذا البحر بكافة أشكاله العروضية، وبشكل كبير حتى كانت نسبة استخدامه أعلى من غيرها في البحور الأخرى، وقد يأتي ولعه به بسبب طول النفس الذي يتيحه للشاعر، فنظم فيه قصائد طويلة تزيد على ثمانين بيتاً ومقطوعات صغيرة تصل إلى بيتين فقط. ومن هذا البحر قصيدته التي يقول فيها:

أَأُحْفَى بِلاَ جُرْمٍ، وأُقْصَى بِلاَ ذَنْبِ ... سِوَى أَنَّنِي مَحْضُ الهَوَى صَادِقُ الحُبِّ
أُغَادِيكِ بِالشَّكْوَى، فأُضْحَى عَلَى القِلَى ... وأَرْجُوكِ لِلعُتْبَى، فَأَظْفَرُ بِالعَتْبِ
فَدَيْتُكِ، مَا لِلْمَاءِ عَذْبَاً عَلَى الصَّدَى ... وإِنْ سَمَّتِنِي خَسْفَاً مَحَلُّكِ مِنْ قَلْبِي
وَلَوْلاَكِ، مَا ضَاقَتْ حَشَايَ - صَبَابَةً ... جَعَلْتُ قِرَاهَا الدَّمْعَ سَكْبَاً عَلَى سَكْبِ[3]

هذه المقطوعة من البحر الطويل يبث فيها الشاعر لواعج نفسه وهموم قلبه التي باتت تضنيه، ويصور لنا ألما يعانيه نتيجة الهجر والفراق، ونلاحظ على وزن أبيات المقطوعة أنه يختلف من بيت إلى آخر، حيث جاءت التفاعيل في البيت الأول كاملة لم يصبها زحاف على النحو التالي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن في كلا الشطرين

وفي باقي الأبيات نلاحظ أن العروض جاءت مقبوضة؛ أي حذف الحرف الخامس الساكن منها ووقع هذا أيضا في حشو الأبيات، حيث حذف الخامس الساكن من فعولن فأصبحت (فعول) على النحو التالي:

(فعول ب - ب) في الحشو

(مفاعلن ب - ب -) في الضرب.

أما الزحاف في هذه الحال فلا يعد عيبا في الشعر؛ لأن الأذن لا تشعر بنبو حين العودة إلى التفعيلة التامة من التفعيلة الناقصة.

---

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص ٥٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ص ٥٩، ٦٠.

(٣) ابن زيدون، ص ص ١٨٢، ١٨٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي قصيدة أخرى يلجأ فيها ابن زيدون إلى البحر الطويل، نجده يطيل فيها إطالة كبيرة حتى وصل عدد أبياتها إلى خمسة وتسعين بيتا يقول في مقطع منها:

يقولونَ: شرّقْ أو غرّبْ صَرِيمَةً ... إلى حيثُ آمالُ النفوسِ ركابُ
فأنتَ الحسامُ العضْبُ أصدِئُ متنُهُ ... وعُطِّلَ منه مَضْرِبٌ وذُبابُ
وما السيفُ مما يستَبَانَ مَضَاؤُهُ ... إذا حازَ جفنٌ حدَّه وقِرابُ
وإنّ الذي أملَتْ كفٌّ صفوُهُ ... فأضحَى الرِّضَا بالسُّخطِ منه يشابُ
وقد أخلفَتْ مما ظننتَ مخايلٌ ... وقد صفِرَتْ مما رجَوتَ وطابُ
فمَنْ لي بسلطانٍ مبينٍ عليهمُ ... إذا لجّ بالخصمِ الألدِّ شِعابُ
ليُخزِهمُ أنْ لم تَسُؤْني بنبوةٍ ... يُساءُ الفتى مِنْ مِثلِها ويُرابُ
فقَدْ تتغشّى صفحةَ الماءِ كُدْرَةٌ ... ويَغْطُو على ضَوْءِ النهارِ ضَبابُ[1]

هذا مثال آخر أقامه ابن زيدون على البحر الطويل، لكن موضوعه مختلف عن موضوع المثال السابق، إذ يتحدث هنا عن هؤلاء القوم الذين يرغبون برحيله عن الأمير، وهذا يعني خروجه من دائرة ارتباط الموضوع بالبحر؛ لأن كثيرا من النقاد قالوا بهذا الارتباط لدى الشعراء عامة.

الملاحظ على وزن هذه الأبيات أن تفاعيلها كانت صحيحة أحيانا ومقبوضة أحيانا أخرى، وعروضها متساو على وزن مفاعلن حتى نهاية القصيدة، أما ضربها فجاء على وزن (مفاعي ب --) التي تحولت إلى فعولن، الشيء الذي يزيد من إيقاعه ومن موسيقاه، وكأن هذا الضرب أصبح نهاية موسيقية موفقة داخل القصيدة؛ ليصبح وزن البيت الأول كما هو آت:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ... فعولن مفاعيلن فعول فعولن
ب-- ب--- ب-- ب-ب- ... ب-- ب--- ب-ب ب--

وهكذا حتى نهاية القصيدة مع اختلاف في فعولن حيث تحولت أحيانا إلى (فعول ب - ب) في الحشو.

٣. بحر الكامل:

استحضر الشاعر البحر الكامل بشكل أقل من البحر الطويل، حيث استخدمه كاملا ومجزوءا، ومن أمثلته على الكامل التام قوله:

---

(١) ابن زيدون، ص ص ٣٨٢، ٣٨٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مـا الهَجْـرُ إلا البَـيْنُ، لَـوْلَا أنَّـهُ ... لم يشْـحُ فَـاهُ بـهِ الغُـرابُ نَعِيبَـا
وَلَقَـدْ قَضَـى فِيـكِ التجَلُّـدُ نَحْبَـهُ ... فَنَـوَى، وأعْقَـبَ زَفْـرَةً وَنَحِيبَـا[1]

نجد الزحاف والعلل دخلتا الأبيات حتى أصبحت: (متفاعلن ب ب - ب-) في الحشو (متفاعلن--ب-) حيث تم تسكين الثاني المتحرك وهذا ما يسمى بالإضمار، أما ما دخل على الضرب فهو القطع أي: حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله فتحولت (متفاعلن ب ب -- ب -) إلى(متفاعل ب ب - -)

تعددت تفعيلات البحر الكامل داخل البيت الواحد وتنوعت حسب الزحاف الذي يؤثر في بنائها، حتى انحصرت في الأشكال التالية:

متفاعلن ب ب - ب -
متفاعل ب ب - -
متفاعلن - - ب -

أما الكامل المجزوء فاستخدمه الشاعر بشكل أقل من الكامل التام، ومن أمثلته، قوله:

يَـا مَـنْ تَزيَّنَـتِ الرِيَـا ... سَـةُ حِـيْنَ أَلْبَـسَ ثَوْهَـا
ولَـه يَـدٌ يُئِـسَ الغَمَـا ... مُ مِـنْ أنْ يُعَـارِضَ صَوْهَـا
جَـاءَتْكَ جَـامِدَةُ المُـدَا ... مِ فَخُـذْ عَلَيْـهَا ذَوْهَـا[2]

وفي هذه الأبيات يمكن أن نذكر بالتدوير الذي تخللها وهو "أن يستدعي وزن البيت أن يكون بعض حروفه كلمة من آخر الشطر الأول داخلة في وزن الشطر الثاني"[3].

٣. بحر البسيط:

استخدم الشاعر بحر البسيط تاما ومخلعا،وقد نسج رائعته "أضحى التنائي" على هذا البحر وغيرها الكثير. ولم يستخدم مجزوء البسيط البتة في ديوانه، ، أما مخلع البسيط فقد قال على وزنه مقطعا واحدا وهو:

يَـا مُسْـتَخِفاً بِعَاشِـقِهِ ... وَمُسْتَغِشّـاً لِنَاصِحِيـهِ
وَمَـنْ أَطَـاعَ الوُشَـاةَ فِينَـا ... حَـتى أَطَعَنَـا السَّـلُوّ فِيـهِ
الحمْـدُ للهِ إذْ أَرَانِي ... تَكْذِيـبَ مَـا كُنْـتَ تَدَّعِيـهِ

---

(١) ابن زيدون، ص ٣٢٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ص ٢٢١، ٢٢٢.
(٣) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، نشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط، د.ت، ص ٥٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مِنْ قَبْلِ أنْ يعْرَمَ التسَلِّي وَيَغْلِبَ الشَّوْقُ مَا يَلِيهِ[1]

نجد الحشو في بعض الأبيات أصيب بالخبن "وهو حذف الثاني الساكن"[2] ليصبح على الشكل التالي:

(مستفعلن - - ب -) تحولت إلى (متفعلن ب - ب -)، وبذلك يكون الجزء الطويل قد تحول إلى جزء قصير في بداية التفعيلة، أما ضرب الأبيات وعروضها فتحولا إلى (متفعل ب - -) بحذف السين، "وحذف آخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله فتصبح مستفعلن متفعل ثم تنقل إلى فعولن لسهولة النطق"[3].

4.بحر المتقارب:

جاء بحر المتقارب في ديوان ابن زيدون تاما غير مجزوء، فلم يستخدم المتقارب المجزوء بتاتا خلال قصائده، وقد دخل المتقارب التام الزحاف والعلل كما هو في المثال التالي:

لئِنْ فَاتَنِي منْكِ حَظُّ النظَرْ لأَكْتَفِيَنَّ بِسَمَاعِ الخَبَرْ
وإنْ عَرَضَتْ غَفْلَةٌ للرقِيبْ فَحَسْبِيَ تَسْلِيمَةٌ تُخْتَصَرْ
أُحَاذِرُ أنْ تَتَظَنَّى الوُشَاةُ وَقَدْ يُسْتَدَامُ الهَوَى بِالحَذَرْ[4]

نشاهد في هذه الأبيات كيف جاء البيت الأول مصرعا، وكيف جاءت عروضه على وزن ضربه (فعو ب -)؛ وبذلك يكون قد دخل الحذف على فعولن وهو حذف السبب الخفيف من آخرها. أما حشو الأبيات فقد ظهر في بعض تفاعيله القبض وهو حذف الخامس الساكن من آخر (فعولن) لتصبح(فعول ب - ب).

5. بحر الرمل:

يأتي بحر الرمل تاما ومجزوءا في أثناء قصائد الشاعر، ومن التام ما جاءت عروضه على وزن (فعلا ب ب -) و(فاعلن - ب -) وضربه على وزن (فعلا ب ب -)، ويمثل ذلك قوله:

إنْ تَكُنْ نَالَتْكَ - بالضرْبِ يَدِي وَأَصَابَتْكَ بِمَا لَم أُرِدِ
فَلَقَدْ كُنْتُ - لَعَمْرِي - فَادِياً لَكَ بِالمَالِ وَبَعْضِ الوَلَدِ

---

(١) ابن زيدون، ص ١٩٠.

(٢) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٨٧، ص ٤٦.

(٣) أنظر: المرجع نفسه، ص ٤٩- ٥٠.

(٤) ابن زيدون، ص ١٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَثِقِي مِنِّي بِعَهْدٍ ثَابِتٍ ... وَضَمِيرٍ خَالِصِ المُعْتَقَدِ
وَلَئِنْ سَاءَكِ يَوْمٌ فَاعْلَمِي ... أَنَّ سَيَتْلُوهُ سُرُورٌ بِغَدِ[1]

وبهذا يكون كل من علة الحذف وزحاف الخبن قد دخلا على ضرب البيت الأول وعروضه، وباقي الأبيات دخلتها علة الحذف فقط، وبفعل الزحاف تحولت بعض تفاعيل الحشو إلى (فعلاتن)، التي أصابها الخبن، و لم يأت كل من الضرب والعروض على غير هذه الأشكال التي أثبتناها.

أما مجزوء الرمل فقد ورد في ديوانه بشكل أقل من الرمل التام، ومنه قوله:

أَنْتَ طِبٌّ أَنَّ دَاءَ الـ ... ـمَوْتِ قَدْ أَعْيَا الدَّوَاءَ
فَتَأَسَّ إِنَّ ذَاكَ الـ ... ـخَطْبَ غَالَ الأَنْبِيَاءَ
وَسَيَغْنَى المَلَأُ الأَعْـ ... ـلَى إِذَا مَا اللهُ شَاءَ[2]

جاءت عروض الأبيات السابقة صحيحة، وهكذا كان ضربها، لكن الحشو دخله زحاف الشكل وهو اجتماع الخبن مع الكف فتحولت إلى الشكل التالي:

(فاعلاتن –ب––) إلى (فعلات ب ب – ب).

وظهر هذا في بداية البيت الثاني فأصبح البيت يتشكل على هذا النحو:

فعلات / فاعلاتن ... فاعلاتن / فاعلاتن
ب ب – ب / – ب – – ... – ب – – / – ب – –

ومن أمثله مجزوء الرمل أيضا، قوله:

أَيُّهَا البَدْرُ الَّذِي ... يَمْلَأُ عَيْنَيَّ مَنْ تَأَمَّلْ
حُمِّلَ القَلْبُ تَبَارِيحَ التَّجَنِّي فَتَحَمَّلْ
لَيْسَ لِي صَبْرٌ جَمِيلٌ ... غَيْرَ أَنِّي أَتَجَمَّلْ
ثُمَّ لا يَيْأَسْ !! فَكَمْ قَدْ ... نِيلَ أَمْرٌ لَمْ يُؤَمَّلْ[3]

الطول والقصر في المقاطع العروضية :

من الصعوبة بمكان دراسة النبر داخل ديوان شعري ما؛ وذلك لصعوبة الموضوع، وعدم توفر الدراسات التي تضيء الطريق وتنيره أمام البحث. إذ لا توجد دراسات قامت بشكل جاد بدراسة النبر في ديوان بأكمله، إنما قام أغلب الدارسين لهذا الموضوع بمسه مسا خفيفا مركزين على الجانب النظري

---

(١) ابن زيدون، ص ١٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي يؤسس للنبر في النص الشعري. وقد تحدث عن هذا الموضوع الدكتور محمد مندور في كتابه "في الميزان الجديد"(١)، والدكتور شكري عياد في كتابه "موسيقى الشعر العربي"(٢)، والدكتور محمد النويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد"(٣)، والدكتور كمال أبو ديب في كتابه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي"(٤).

"ينتج الإيقاع مما يسميه الدكتور مندور بتردد "الارتكاز"؛ ويعني به الضغط الذي يقع على المقاطع، ويعود على مسافات زمنية محددة النسب، وعلى سلامته تقوم سلامة وزن البيت، وهو ما يعرف في كتابات اللغويين العرب المحدثين بـ(النبر) "(٥). ولا شك أن اللغة هي التي تحدد تلك المسافات؛ لأنها غاية الشاعر في اختزال انفعالاته وتوتراته التي تصيب حياته، ومما لا شك فيه أيضا، أن هذه اللغة هي المصدر الذي يشكل عالم النص ويمنحه القوة والتماسك، وهي التي تعمل على إظهار حيويته، وبالتالي تعمل على جذب المتلقي لتتيح له فرصة الالتقاء مع النص. ومما يزيد من إقبال القارئ ومتعته أن اللغة تصنع من خلال ترابطها وتقارب أصواتها نغما موسيقيا جميلا يعمل على إظهار الإيقاع بشكل أكثر فعالية.

ومن الأمور التي يقوم عليها الإيقاع والتي قد تعبر عن حدة انفعال الشاعر، قضية (الطول والقصر)؛ أي المراوحة التي يقع فيها الشاعر بين استخدام المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة داخل البيت الشعري. "والناتج من تحليل المقاطع المكتوبة إلى طويل وقصير"(٦).

وابن زيدون شاعر تناوبته المحن والمصائب خلال فترة حياته؛ فأصبح شاعرا مضطربا لا يعرف الهدوء والاستقرار إلا في أحايين بسيطة، فانعكس ذلك على شعره حتى ظهر فيه تقسيم طبيعي لحياته، فقد استطاع بقوة شاعريته أن يجعل منه محطة رائعة لقراءة سيرته واستنباط خيوطها. لذا حاول البحث- في هذا الموضوع - أن يدرس نسب طول المقاطع وقصرها في ديوانه؛ لأن ذلك قد يكشف عن مدى انفعاله حيال الموقف الذي يعيشه، فجاءت على النحو التالي:

---

(١) أنظر: محمد مندور، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص ٢٢٩.

(٢) أنظر: شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط١، ١٩٦٨م، ص ٣٥-٦١.

(٣) أنظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ٢٣٥-٢٤٨.

(٤) أنظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م، ص ٢٢٩ - ٢٨١.

(٥) إبراهيم عبد الرحمن محمد، من أصول الشعر العربي القديم من الأغراض والموسيقى، دراسة نصية، فصول، مج٤، ع٢، ١٩٨٤، ص ص ٣٤، ٣٥.

(٦) غالب أحمد الغول، النظرية الحديثة للنبر الشعري، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م، ص ١٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١. النسب المتفاوتة:

يقصد بها: نسبة شيوع مقطع أكثر من آخر، أي أن يزيد المقطع الطويل على المقطع القصير أو العكس، فما هو معروف عن الشعر العربي أنه شعر كمي يقوم على تناوب المقاطع الطويلة والقصيرة وفق نظام معين. ومن الأمثلة على ذلك داخل ديوان الشاعر، قوله من البحر البسيط:

نَأْسَى عليكِ إذا حُثَّتْ مُشَعْشَعَةٌ ... فِينَا الشَّمولُ وَغَنَّانَا مُغَنِّينَا

لَا أَكْؤُسُ الرَّاحِ تُبْدِي مِنْ شَمَائِلِنَا ... سِيَّمَا ارْتِيَاحٍ، وَلَا الأَوْتَارُ تُلْهِينَا

دُومِي على العَهْدِ مَا دُمْنَا مُحَافِظَةً ... فَالحُرُّ مَنْ دَانَ إِنْصَافاً كَمَا دِنَّا

ولَو صَبَا نَحْوَنَا مِنْ عُلْوِ مَطْلَعِهِ ... بَدْرُ الدُّجَى لم يَكُنْ حَاشَاكِ يُصْبِينَا

أَوْلِي وَفَاءً- وإن لم تَبْذُلِي صِلَةً ... فَالطَّيْفُ يُقْنِعُنَا، والذِّكْرُ يَكْفِينَا

وفي الجَوَابِ مَتَاعٌ إِنْ شَفَعْتِ بِهِ ... بِيضُ الأَيَادِي الَّتِي مَا زِلْتِ تُوْلِينَا

عليكِ مِنَّا سَلَامُ اللهِ مَا بَقِيَتْ ... صَبَابَةٌ بِكِ نُخْفِيهَا فَتُخْفِينَا[1]

فإذا حاولنا تقطيع هذه الأبيات وجدنا أنها تتفاوت بنسب عالية في استخدام المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة على النحو التالي.

--ب- ب ب- --ب- ب ب-	--ب- ب ب- --ب- --ب- --	١٠/١٧
--ب- -ب- --ب- ب ب-	--ب- - ب- --ب- --	٨/١٩
--ب- -ب- --ب- ب ب-	--ب- -ب- --ب- --	٨/١٩
ب-ب- -ب- --ب- ب ب-	--ب- -ب- --ب- --	٩/١٨
ب-ب-- ب---ب-ب ب-	--ب-- ب---ب---	٩/١٨
ب-ب- ب ب- --ب- ب ب-	--ب- -ب- --ب- --	١٠/١٧
ب-ب- -ب- --ب- ب ب-	ب-ب- ب ب- --ب- --	١١/١٦

يظهر التباين بين المقاطع بارتفاع نسبة المقاطع الطويلة مقابل قلة المقاطع القصيرة داخل الأبيات، ولعل هذا يشير إلى حدة انفعال الشاعر وخوفه، بمعنى عدم استقراره وطمأنينته إزاء الغربة التي يعيشها بعيدا عن حبيبته.

ومن الأمثلة الأخرى التي يظهر فيها هذا التباين بشكل واضح قوله:

(البسيط)

يَا نَاسِياً لِي على عِرْفَانِهِ تَلَفِي ... ذَكْرُكَ مِنِّي بِالأَنْفَاسِ مَوْصُولُ

وقاطعاً صِلَتِي مِنْ غَيْرِ مَا سَبَبٍ ... تَاللهِ إِنَّكَ عَنْ رُوحِي لَمَسْئُولُ

---

(١) ابن زيدون، ص ص ١٤٧، ١٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

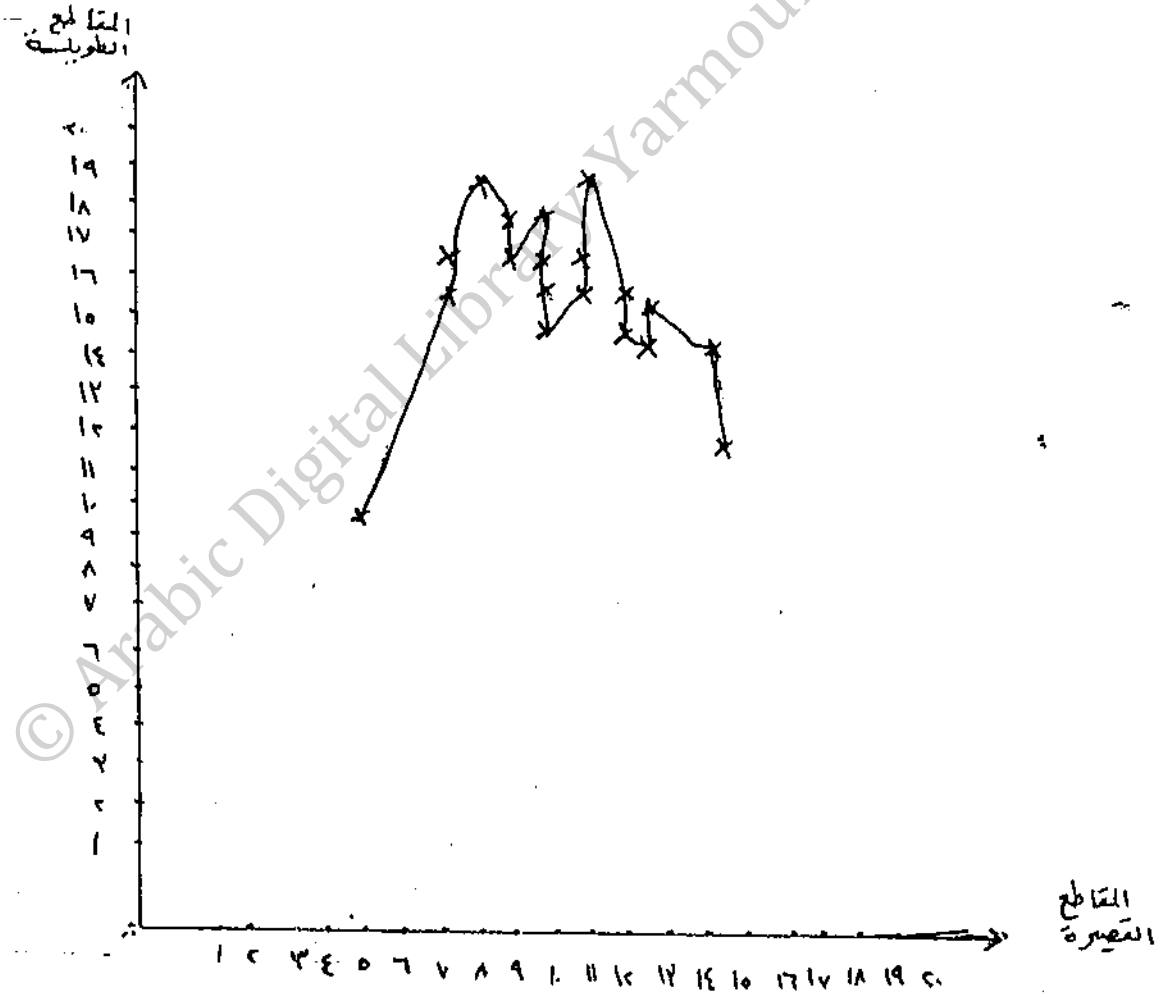
ما شئتَ فاصْنَعْه، كلُّ منْكَ محتَمَلٌ والذنْبُ مغتفَرٌ، والعُذْرُ مقبُولُ
لو كُنْتَ حظّي، لم أطْلُبْ بِهِ بَدَلاً أوَ نِلْتُ منك الرِّضَا، لم يبْقَ مأمُولُ[1]

في هذا المثال تظهر زيادة المقاطع الطويلة بشكل عال جدا تظهره النسب التالية:

(٩/١٧، ١١/١٧، ٩/١٨، ٨/١٩).

يتضح من خلال الأبيات أرق الشاعر وخوفه، إذ إن الكلمات تحمل نبرة خوف وخضوع من ابن زيدون أمام محبوبته التي تريه العذاب ألوانا، فها هي لا تشفق على حاله ولا تنظر إليها بعين الرأفة؛ مما يجعلها حالا مؤرقة.

بعد معاينة شعر ابن زيدون يمكن أن نمثل لتباين المقاطع بالترسيمة التالية[2]:



نستنتج من تلك الترسيمة ما يلي:

---

(١) ابن زيدون، ص ١٨٤.

(٢) أثبت الباحث هذه الترسيمة بعد القيام بمحاولة حصر نسبة المقاطع الطويلة إلى المقاطع القصيرة، حيث قام بحصر هذه المقاطع في جميع البحور، حتى وجد أنها تنحصر بين هذه النسب التي أثبتت داخل الشكل أعلاه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١. أعلى نسبة للمقاطع الطويلة كانت ١٩.

٢. أدنى نسبة للمقاطع الطويلة كانت ١٠.

٣. أعلى نسبة للمقاطع القصيرة كانت ١٣.

٤. أدنى نسبة للمقاطع القصيرة كانت ٤ .

تتردد المقاطع الطويلة في شعر ابن زيدون بنسبة أعلى من المقاطع القصيرة، ويبقى أمرها محيرا، حتى ليتساءل المرء عن سر هذا التفاوت. فلماذا تفاوتت النسبة بهذا الكم؟ وهل كان وراءها دافع في نفس الشاعر؟ كلها أسئلة تدور في خلد القارئ، الشيء الذي يدل على أن الموسيقى عنصر فعال في بناء النص.

٣. النسب المتقاربة:

زيادة نسبة المقاطع الطويلة كما اتضح سابقا أثارت في نفس القارئ أسئلة كثيرة، ومع ذلك يبقى أمر الموسيقى غريبا داخل النص لدى الشاعر، فهذا التفاوت بين النسب يقابله تقارب واضح في مواضع أخرى من شعره. إذ وجد الباحث أن نسبة المقاطع تتقارب بصرف النظر عن الموضوع الذي ينظم فيه.

وبعد البحث في أوزان النص وجدنا أن المقاطع الطويلة تقترب في نسبتها من المقاطع القصيرة إلى حد بعيد، حتى يقل الفارق بينها إلى ما نسبته (صفر-٣) في كل بحر على الأغلب، وقد تتساوى في بعض الأحيان. وربما يدل ذلك على محاولة الشاعر الميل نحو نغم موسيقي هادئ أو رسم ملامح شاعر أقل حدة وانفعالا. ولعل المثال التالي يوضح هذه النسبة، ويظهر رغبة الشاعر في الميل نحو الموسيقى الهادئة، فهو يقول:

(الكامل)

مَا طُولُ عذلِكِ للمحبِّ بنَافِعِ ... وَهَبَ الفُؤادَ؛ فليسَ فيه براجِعِ

فُتِنَتْ حِينَ طمعْتِ في سُلْوانِهِ ... هَيْهَاتَ!! لا ظَفَرٌ هناك لطَامِعِ

فَدَعِيهِ حَيْثُ يَطُولُ مَيَدَانُ الصِّبَا ... كَيْمَا يَجُرَّ بِهِ عِنَانَ الخَالِعِ

مَاذا يَرِيبُكِ مِنْ فَتًى عَزَّ الهَوَى ... فَعَنَا لِنَخْوَتِهِ بِذِلَّةِ خَاضِعِ

هَلْ غَيْرَ أنْ مَحَضَ الوَفَاءَ لِغَادِرٍ؟ ... أَوْ غَيْرَ أنْ صَدَقَ الوِصَالَ لِقَاطِعِ؟

لم يَهْوَ مَنْ لم يَمْسِ قُرَّةَ عَيْنِهِ ... سَهَرُ الصَّبَابَةِ في خَلِيٍّ هَاجِعِ[1]

---

(١) ابن زيدون، ص ٣٩٩، ٤٠٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الأبيات السابقة الذكر تنطوي على نغم موسيقي آخر، غير النغم في المقطوعات السابقة، إذ نلحظ تقارب نسب المقاطع الطويلة إلى المقاطع القصيرة على النحو التالي:

--ب- ب ب-ب- ب ب-ب-	ب ب-ب- ب ب-ب- ب ب-ب-	١٦/١٣
--ب- ب ب-ب- --ب-	--ب- ب ب-ب- ب ب-ب-	١٢/١٥
ب ب-ب- ب ب-ب- --ب-	--ب- ب ب-ب- --ب-	١٢/١٥
--ب- ب ب-ب- --ب-	ب ب-ب- ب ب-ب- ب ب-ب-	١٤/١٤
--ب- ب ب-ب- ب ب-ب-	--ب- ب ب-ب- ب ب-ب-	١٤/١٤
--ب- --ب - ب ب-ب-	ب ب-ب- ب ب-ب- --ب-	١٢/١٥

ففي البيت الأول تظهر زيادة المقاطع القصيرة، أما الأبيات الثاني والثالث والسادس فيتضح فيها زيادة المقاطع الطويلة بما يساوي ثلاثة مقاطع ، أما باقي الأبيات فيظهر فيها تساوي المقاطع وتعادلها بما يساوي أربعة عشر مقطعا. ومن الأمثلة على هذه النسب المتقاربة قوله:

(الطويل)

تَفَاضَلَ فِي السِّرِّ الملوكُ فَخلتُهُمْ ... أنابيبُ رمْحٍ أنتم فيه عامِلُ

لئنْ قلَّ في أهْل الزمانِ عديدُكُمْ ... فإنَّ دَرارِيَّ النجومِ قَلائِلُ

فِدَاؤكُمْ مَنْ أن تعَدَّهُ ظُنونُكُمْ ... لَحَاقَكُمُ في المَجْدِ فالدهْرُ ماطِلُ[1]

تثبت على مساحة الأبيات نسبة التباين والاختلاف بين المقاطع بما يساوي مقطعين، لا غير.

من خلال المثالين السابقين وغيرهما من الأمثلة نستنتج أن نسبة التقارب بين المقاطع هي (صفر-٣)، أي أنها تتساوى أحيانا وتزيد مقطعا أو مقطعين أو ثلاثة مقاطع في أحيان أخرى. وأن التفاوت في الكم العددي للمقاطع داخل الأبيات واضح وبين على مساحات من الديوان. وهذا نسابع من طبيعة الشعر العربي، إذ إن الشعراء القدامى يشتركون في هذه الصفة، بحيث يظهر استخدامهم للبحور الشعرية دون تطوير عليها.

وبعد هذه المحاولة في دراسة النسب وتباينها أو تقاربها نستنتج أن الكم في المقاطع يتباين داخل قصائد ابن زيدون بما يشكل ٥٥% من أشعاره، أما التي تتقارب فيها المقاطع فتشكل ما نسبته ٣٥%، ويبقى ١٠% تتساوى فيها المقاطع.

ومما يلفت الانتباه في بعض المواضع من شعر ابن زيدون اختلاف الإيقاع مع مستوى اللغة يقول:

---

(١) ابن زيدون، ص ٣٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(البسيط)

فـــانحلّ مـــا كـــانَ معقـــوداً بأنفســـــنا وانبتّ مـــا كـــانَ موصـــولاً بأيدينـــا[1]

نجد في هذا البيت أن نسبة المقاطع في الشطر الأول تساوي (تسعة مقاطع طويلـــة و خمســـة مقاطع قصيرة)، أما في الشطر الثاني فهي (عشرة مقاطع طويلة وأربعة قصيرة) رغم أن الأنساق في كـــلا الشطرين تحمل الكلمات نفسها؛ ليصبح التقسيم الإيقاعي مخالفا لتقسيم الكلمات على النحو التالي:

فـــا نحـــل مـــا كـــان معقـــــودا بأنفســـــنا

- -ب / --ب / --- / ب-ب ب-

وابنـــت مـــــا كـــــان موصـــــولا بأيدينـــــا

--ب / --ب / --- / ب---

حيث يظهر الإيقاع الموسيقي في الشطر الثاني أكثر تباينا منه في الشطر الأول، وقد يرجع ذلك إلى اضطراب داخلي يعيشه ابن زيدون جعله يظهر اهتماما في الجانب الداخلي الذي تمثله النفس أكـــثر من الجانب الخارجي الذي تمثله الأيادي.

أما بالنسبة للزحافات والعلل فقد منح ابن زيدون نصه من خلالهما حيوية وتعددا في الدوائـــر العروضية؛ لأن "الزحافات والعلل في الأوزان العربية ملاذ الشعراء في تغيير الوحدات الزمنيـــة داخـــل البيت الواحد من جهة وفي تبديل أنماط النغم الكلي داخل القصيدة من جهة أخرى، وذلك منعا للرتابـة التي تحبس الجمال وتقتل الفن"[2]. ومن الأمثلة التي أتاح فيها الإيقاع تعددا في القراءة الموسيقية للبيت، قوله:

(الكامل)

ســـأُحِبُّ أعْدائـــي لأنـــكَ مِنْـــهُمُ يـــا مَـــنْ يُصِـــحُّ بِمُقْلَتَيْـــهِ ويُسْـــقِمُ

أصْبَحْـــتَ تُسْـــخِطُنِي فـــأمْنَحُكَ الرِضَـــى مَحْضَـــاً وتُظْلِمُـــنِي فـــلا أتظَلَّـــمُ

يـــا مَـــنْ تـــألَّفَ لَيْلُـــهُ ونَهـــارُهُ فالحُسْـــنُ بينـــهما مضـــيءٌ مظلـــمُ

قـــدْ كـــانَ في شـــكوى الصبابـــةِ راحـــةٌ لَـــوْ أنـــي أشْـــكو إلى مَـــنْ يَرْحَـــمُ[3]

فالدوائر العروضية في الشطر الأول من كل بيت تتشكل من التفعيلات التالية:

---

(١) ابن زيدون، ص ١٤٢.

(٢) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بـــيروت، ط٢، ١٩٩٩م، ص٢٧٩.

(٣) ابن زيدون، ص ١٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	٢-١
مستفعلن	متفاعلن	متفاعلن	٢-١
مستفعلن	متفاعلن	متفاعلن	٢-١
مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	١-٢

وهنا يظهر التباين في استخدام هذه التفعيلات ولكن التناغم قائم بينها، بأن بقيت كل تفعيلة تحتفظ بنسبة ظهورها بشكل متساو باستثناء البيت الأخير الذي انقلبت فيه الموازين بزيادة نسبة (مستفعلن).

القافية:

"القافية قد اختلفوا فيها، فقال الخليل: هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام أي تجيء في آخره، ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية"(١).

وقد ركز النقاد القدامى على أهمية القافية في النص الشعري؛ ذلك أن دورها الموسيقي عظيم الأثر فهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية "(٢)، ومثلما اهتم النقاد القدامى فيها اهتم المحدثون، فيراها الدكتور إبراهيم أنيس: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"(٣). ويقول الدكتور عبد القادر الرباعي "فالقافية - وهي كما أفهمها كلمة تامة وليست كلمة وبعض كلمة، كما ذهب بعض العروضيين، ليست اعتباطية وإنما يتم اختيارها وفقا للوضع الخاص الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر حيث يلتحم الانفعال بالصورة والوزن. وهي - كما أرى - الرابط الواضح الذي يربط الوزن

---

(١) الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، د.ت، ص ١٤٩. وانظر: الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، ط١، ١٩٧٤، ص٣. والقاضي التنوخي، كتاب القوافي، تقديم وتحقيق: عمر الأسعد ومحي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، ط١، ١٩٧٠م، ص٥٥.

(٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١٥١.

(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالتصوير العام داخل السياق"[1]. وهنا يظهر الدكتور الرباعي أهمية القافية من ثلاثة جوانب؛ في أنها كلمة تأتي وفقا للموضوع، وأنها على اتصال وثيق بالصورة من ناحية، وبالوزن من ناحية ثانية.

ولو حاولنا البحث في القافية لدى ابن زيدون لوجدنا أنها ينطبق عليها قول الدكتور الرباعي، إذ نجد أنها مصاحبة لانفعال الشاعر في أغلب قصائده إضافة إلى أنها تشترك في كثير من الأحيان مع السياق العام في تركيبها الصوتي، ويظهر هذا أكثر ما يظهر في نونيته الشهيرة، حيث يجد الناظر في أبياتها اشتراك القافية مع السياق العام للنص من خلال تركيبتها الصوتية، فجاءت كل كلمة في القافية تنتهي بالنون الذي يصاحبه المد.

عنيت الدراسة بالنظر في المقاطع التي جاءت عليها القافية في نهاية الأبيات، حيث تراوحت المقاطع التي تشكلت منها بين مقطع واحد وستة مقاطع، وبعد القيام بإحصائية شملت الديوان وجد الباحث أن نسب استخدام تلك المقاطع تفاوت وتباين بين مقطع وآخر، مما يعني أن القافية تشكلت من مقطع أو أكثر أو تفعيلة تامة في بعض الأحيان، والجدول التالي يوضح ذلك:

القافية	مرات الاستخدام
أحادية المقطع	١٧
ثنائية	٤٦٨
ثلاثية	١٣٨٦
رباعية	٧٣٣
خماسية	٨٥
سداسية	١١

يكشف الجدول عن زيادة عالية في القافية التي تتشكل من ثلاثة مقاطع وقلة واضحة في استخدام القافية السداسية والأحادية والخماسية أما القافية الثنائية والرباعية فقد توسطت نسبتهما.

والقافية تتشكل من حروف عدة، يلتزم في بعضها ولا يلتزم في بعضها الآخر، وسنحاول دراسة هذه الحروف على النحو التالي:

١. الروي:

"أضحى في الحس الإيقاعي صلب القافية وركيزتها إلى الحد الذي أطلق عليه في بعض التصورات القافية. والروي هو ذلك الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وبه تسمى القصيدة في عرف دارس الأدب العربي، فيقال: دالية المعري وسينية البحتري ونونية ابن

(١) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٢٨٩، ٢٩٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

زيدون"[1]. وقد رأى العروضيون أن يكون " الروي حرفا صحيحا ويخرج بذلك حروف المد الثلاثة، ويضاف إليها الهاء الساكنة أو المتحركة وبذلك لا يكون هذا الحرف حرف مد ولا هاء"[2]. وبعد تتبع حرف الروي داخل شعر ابن زيدون تكشف أنه تردد في قصائده على حروف عدة نجملها كما يلي:

حرف الروي	عدد التكرار	حرف الروي	عدد التكرار
الراء	٤٦٦	الهمزه	١٠٢
اللام	٤١٦	الفاء	٩٦
الدال	٣٥٢	الضاد	٧٤
الميم	٢٥٥	السين	٦١
الباء	٢٣٨	الطاء	٣٩
العين	١٨٣	القاف	٣٢
النون	١٥٣	الثاء	١٢
الحاء	١٠٦	الشين	٨
الكاف	١٠٤	التاء	٦
		الجيم	٣

يكشف الجدول السابق سيادة بعض الحروف على الروي وندرة بعضها واختفاء بعضها الآخر، فتتقدم الراء واللام والدال لتحتل المرتبة الأولى، ثم تأتي الميم والتاء في المرتبة الثانية، ثم العين والنون، وبعد ذلك تأتي الحاء والكاف والهمزة والفاء، وهكذا حتى يظهر حرف الجيم ثلاث مرات فقط. أما باقي الحروف وهي (الصاد، الظاد، الغين، الخاء)؛ فتختفي بشكل مطلق من حرف الروي في الديوان. والأمثلة كثيرة على استخدام الحروف التي ذكرت رويا، فهو يقول:

(المجتث)

مَتَى أبُثُّكِ مَا بِي؟ ... يَا رَاحَتِي وعَذَابِي
مَتَى يَنُوبُ لِسَانِي ... - فِي شَرْحِهِ - عَنْ كِتَابِي؟
اللهُ يَعْلَمُ أنِّي ... أصْبَحْتُ فِيكِ لَمِابِي
فَلَا يَطِيبُ مَنَامِي ... وَلَا يَسُوغُ شَرَابِي
يَا فِتْنَةَ المُتَقَرِّي ... وحُجَّةَ المُتَصَابِي

---

(١) أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، جامعة الأزهر - كلية دار العلوم، د.ط، ١٩٨٣م، ص٤٦.

(٢) أنظر: محمد إبراهيم الطاووس، العروض والقافية، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط١، ١٩٩٦م، ص ١٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشمسُ أنتِ، تَوارَتْ - عَنْ ناظِري - بالحِجابِ
مَا البدرُ - شَفَّ سَناهُ - عَلَى رَقِيقِ السَّحابِ
إلا كوَجْهِكِ، لَمَّا أَضَاءَ تَحْتَ النِّقَابِ[1]

يأتي حرف الباء رويا لهذه الأبيات ويظهر جماله أكثر في أن الشاعر أشبعه بالياء التي تضيف لحنا جميلا في اشتراكها مع الباء في نهاية كل بيت.

٣.الوصل:

"ويقال له حرف الصلة أيضا، وهو حرف مد ساكن ناشئ عن إشباع حركة الروى، أو هاء ساكنة أو متحركة تلي حرف الروي"[2]. والوصل جانبان الأول: إذا كان مدا فيكون بإشباع الفتحة ألفا ... ويكون واوا إذا أشبعت الروي المرفوع .. ويكون ياء إذا أشبعت الروي المكسور. الثاني: الوصل إذا كان هاء، فهي تأتي ساكنة ... و تأتي متحركة بالحركات الثلاث"[3].

تردد حرف الوصل في ديوان ابن زيدون في نسب متفاوتة، حيث وجد البحث أنه تراوح بين الحروف التي يرد عليها الوصل في الشعر العربي عامة، وكشفت عملية الإحصاء الكمي لهذا الحرف أنه ورد على النحو التالي:

حرف الوصل	عدد المرات
الواو	١٠٢٩
الياء	٥٩٥
الألف	٤٦٥
الهاء المتحركة	٢١
الهاء الساكنة	١٩

يظهر من خلال هذا الجدول أن الواو ترددت في ديوان الشاعر كحرف وصل بنسبة عالية جدا، ثم تليها الياء وبعدها الألف، ويظهر أيضا قلة استخدام الهاء بشكليها الساكن والمتحرك، وربما يعني ذلك أن نهايات الأبيات التي تمثلت في الوصل؛ والتي تمثل نهاية إيقاعية اعتمدت على أصوات لها

---

(١) ابن زيدون، ص ص ١٤٩، ١٥٠.

(٢) عمر الأسعد، معالم العروض والقافية، مطبعة العبيكان، الرياض، ط٣، ١٩٩٦م، ص ١٨٣.

(٣) أحمد محمد الشيخ، دراسات في علم العروض والقافية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط١، ١٩٨٥م، ص ص ٢٢٩، ٢٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قوة إيقاعية، تظهر بالواو ثم الياء ثم الألف. ويمثل حرف الوصل في ديوان ابن زيدون قصيدته التي هنأ فيها المعتضد، ففي مقطع منها يقول:

(الكامل)

لم يَبْقَ عُذْرٌ في تَقَسُّمِ خاطرٍ ... إلا الصبابةُ من دِماءِ عِداكا
كُفَّارِ أنعُمِكَ الأُلى حَلَّيْتَهُمْ ... أطواقَهُمْ، سَيُطَوَّقُونَ ظُباكا
أعرِضْ عن الخَطَراتِ، إنَّكَ إنْ تَشَأْ ... تَكُنِ النجومُ أسنَّةً لِقَناكا
هُصِرَ النعيمُ بعطْفِ دهرِكَ فانثَنَى ... وجَرَى الفِرِنْدُ بصفحَتَيْ دُنْياكا
وبَسَدا زمانُكَ لابساً ديباجةً ... تَجْلُو لعَيْنِ المُجتلي سِيْمَاكا
دُنْيا لِزَهْرَتِها شُعاعٌ مُذْهَبٌ ... لو كانَ وَصْفاً كانَ بَعْضَ حُلاكا[1]

في هذه القصيدة تظهر الألف حرف وصل، فهي تعطي للأبيات نفسا أطول وأعمق، قد يتفق مع موقف الفرح الذي يهنئ به ابن زيدون. ومما يجعل إيقاع هذا الحرف عميقا وأثره كبيرا في أذن السامع أنه يشترك مع الحرف الذي يسبق الروي، حيث من بداية القصيدة إلى نهايتها نجد الكاف تتوحد مع حرف الألف.

٣. الخروج:

"ويكون بثلاثة أحرف، وهي الألف والواو والياء السواكن يتبعن هاء الوصل، وتحدد حركة هاء الوصل نوع الخروج، فيكون ألفا أو واوا أو ياء، تبعا لحركة هاء الوصل: فتحة، أو ضمة، أو كسرة"[2]. وفي ديوان ابن زيدون لم ترد الهاء المشبعة بالفتح خروجا، ولكن وردت الهاء المشبعة بالضم أربع عشرة مرة والهاء المشبعة بالكسر سبع مرات فقط. ومن أمثلة الخروج قوله:

(الخفيف)

قالَ لي: "اعتلَّ مَنْ هَوِيتَ "حَسُودُ" ... قُلْتُ "أنْتَ العَلِيلُ ويحَكَ، لا هُوْ"
ما الذي أنكَرُوهُ مِنْ بَشَرٍ ... ضَاعَفَتْ حُسْنَهُ وزَادَتْ حُلاهُ
جِسْمُهُ - في الصفاءِ والرقَّةِ - ألما ... ءُ فَلا غَرْوَ أنَّ حبَابٌ عَلاهُ[3]

فالهاء وصل والواو الناتجة عن الضم خروج، ويقول أيضا:

---

(١) ابن زيدون، ص ص ٤٤١، ٤٤٢.

(٢) عيسى علي العاكوب، موسيقى الشعر العربي، دار الفكر، دمشق - دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص١٨٣.

(٣) ابن زيدون، ص ص ١٢٤، ١٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(الطويل)

وَكَمْ مشْهَدٍ عند العَقِيقِ وَجِسْرِهِ
فَعَدْنَا على حُمْرِ النِّسَاءِ وَصُفْرِهِ
وَظَبْيٍ يُسَقِّينَا سُلَافَةَ خَمْرِهِ[1]

فالهاء وصل والياء الناتجة عن الكسر جاءت خروجا. هذا ويمكن الإشارة إلى أن ورود الخروج في الديوان لدى ابن زيدون قليل قياسا ببعض حروف القافية الأخرى، حيث يشكل وروده ما نسبته ٠,٧% من أبيات الديوان.

٤. الردف والتأسيس:

"أما الردف فألف ساكنة إلى حيث حرف الروي من قبله، نحو الألف في قوله:

ود منسة تعرفها وأطلال

فهذه الألف لازمة في هذا الموضع من القصيدة كلها لا يجوز معها غيرها"[2]. ويمكن أن "يكون الردف واوا ساكنة أو ياء ساكنة"[3]. أما في ديوان ابن زيدون فقد ورد الردف ألفا وواوا وياء، وكان كل منها قليل العدد، وقد استخدم هذا الردف مع روي مختلف، أوضحناه في هذا الجدول:

الروي	عدد الأبيات	ورد قبل الروي
الألف	٥٢٨	ء، ب، ح، ر، س، ع، ف، ك، ل، م، ن
الياء	٢٢٣	ب، د، ر، س، ف، ل، م، ن
الواو	٤٤	ب، د، ر، س، ع، ل

واستخدم أيضا مع الهاء المتحركة أربع مرات في قوله:

(مخلع البسيط)

يَا مُسْتَخِفًّا بِعَاشِقِيهِ ... وَمُسْتَغِشًّا لِنَاصِحِيهِ
وَمَنْ أَطَاعَ الوُشَاةَ فِينَا ... حَتَّى أَطَعْنَا السُّلُوَّ فِيهِ
الحَمْدُ للهِ إِذ أَرَانِي ... تَكْذِيبَ مَا كُنْتَ تَدَّعِيهِ

---

(١) ابن زيدون، ص ١٣١.

(٢) الأخفش، كتاب القوافي، ص ٢١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مِنْ قَبْلِ أنْ يعْرِمَ التَسَلِّي ... وَيَغْلِبُ الشَوْقُ مَا يَلِيهِ[1]

ومن أمثلة الردف أيضا، قوله:

(البسيط)

يَوْمٌ، كأيَّامِ لَذَّاتٍ لَنَا انصَرَمَتْ ... بِتْنَا لَهَا - حِيْنَ نَامَ الدهرُ سُرَّاقَا
لَوْ كَانَ وُفِّيَ لِلْمُنَى - فِي جَمْعِنَا بِكُمُ - ... لَكَانَ مِنْ أكرمِ الأيَّامِ أخْلاقَا[2]

فالردف يشترك مع الوصل وتتوسطهما القاف؛ مما يمنح القصيدة إيقاعا جميلا، ومن أمثلته أيضا:

(مجزوء الكامل)

يَا مَنْ تَزَيَّنَتِ الرِّيَا ... سَةُ حِينَ أَلْبَسَ ثَوْبَهَا
ولَهُ يَدٌ يئِسَ الغَمَا ... مُ مِنْ أنْ يُعَارِضَ صَوْبَهَا
جاءتكَ جَامِدَةُ المُدا ... مِ فَخُذْ عَلَيْهَا ذَوْبَهَا[3]

في هذه الأبيات يتوسط الردف حرفا مفتوحا يسبقه، وحرف الباء الذي يتبعه، ويتكرر داخل الأبيات بشكل إيقاعي دقيق من قبل الشاعر.

وكما أوضح الجدول، فإن هذا الحرف أتى ياء بنسبة متوسطة قياسا إلى نسبة وروده ألفا أو واوا، ومن أمثلته على الياء، قوله:

(الخفيف)

لُمَّعٌ طَلَّةٌ مِنَ العَيْشِ مَا إنْ ... لِلْهَوَى عَنْ مَحَلِّهَا تَقْوِيضُ
سَوْغَتْنِي نَعِيمَهَا نَفَحَاتٌ ... لِلْمُنَى - مِنْ سَحَابِهَا - تَرْوِيضُ
تَابَعَتْهَا يَدُ الهُمَامِ أَبِي عَمْـ ... ـرٍو فَمَا غَمْرُهَا لَدَيَّ مَغِيضُ[4]

فالياء الأخيرة في كل بيت يسبقها حرف متحرك ويليها متحرك أيضا. وهي ساكنة بينهما وهذا المد الساكن بين المتحركين قد يتيح للشاعر إيقاعا أجمل واكبر أثرا.

ورد الردف داخل النص الواحد واوا وياء، إذ استخدمه الشاعر مرة واوا ومرة ياء على النحو التالي:

(مجزوء الكامل)

هَلْ يشْكُرَنْ "أبُو الوَلِيـ ... ـدِ" إِدْنَاءَكَ الأَمَلَ البَعِيدِ

---

(١) ابن زيدون، ص ١٩٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢١، ٢٢٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ص ٢٤٠، ٢٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أَوْ أَنْ تَسُوغَ نِعْمَةً للدَّهْرِ أَسْهَرَتِ الحَسُودْ
إِنْ لَمْ يَدِنْ بِنَصِيحَةٍ تُرْضِيكَ فَهْوَ مِنَ اليَهُودْ
لَا زِلْتَ رافِعَ رَايَةٍ تَضْحَى السُّعُودُ لَها جُنُودْ[1]

من الممكن أن يكون الشاعر قد عوض في هذا المد المتمثل في الردف عن المد الذي يظهر في حرف الوصل، فالوصل لم يظهر في هذه الأبيات قط. وقد أجاز القدماء هذه المراوحة بين الياء والواو في هذا الحرف "إذا انفتح ما قبلهما ... أو انضم ما قبل الواو وانكسر ما قبل الياء"[2].

"وأما التأسيس فألف ساكنة دون حرف الروي بحرف متحرك يكون بين حرف الروي وبينهما، يلزم في ذاك الموضع من القصيدة كلها"[3]، وقد استخدم الشاعر هذا الحرف في قوافي قصائده بنسبة قليلة لا تتجاوز ٦% من أبيات الديوان، حيث ظهر داخل الديوان مئة وإحدى وستين مرة. ومن أمثلته، قوله:

(الطويل)

مساعٍ هِيَ العِقْدُ انتِظَامَ مَحَاسِنٍ تَحَلَّى بِهَا جِيدٌ مِنَ الدهْرِ عَاطِلُ
تُنِيرُ بِهَا الآمَالُ، واللَّيْلُ وَاكِدٌ وتَخْصَبُ مِنْهَا الارضُ، والأفقُ مَاحِلُ[4]

فالألف الساكنة وقعت بعد حرف متحرك وقع قبل الروي، مما يزيد الأبيات إيقاعا وجمالا موسيقيا؛ لان الألف ترددت في عروض البيت وفي ضربه بترتيب واحد:

(محاسن - عاطل)

(واكد - ماحل)

ظهر في شعر ابن زيدون نوع شعري يسمى "المسمطات" وهو أن يكون كل مقطع من خمسة أشطر يتحد الروي في الأربعة الأولى ويختلف في الخامس على أن يلتزم الشاعر بالروي الخامس في كل مقطع من قصيدته"[5]. ومن ذلك قوله:

---

(١) ابن زيدون، ص ٢٢٣.

(٢) الأخفش، كتاب القوافي، ص٢٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(٤) ابن زيدون، ص ٣٩٥.

(٥) عبدالله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٧، ص ١٢٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

(الطويل)

أليْسَ عجيباً أن تشطّ النوى بكِ
فأحْيَا كأنّ لم أنشْ نفْحَ جنَابِكِ
وَلم يلتثِمْ شعْبي خلالَ شِعابِكِ
وَلم يكُ خلقي بَدْؤه من ترابِكِ
ولم يكْتنفني - من نَواحيكِ - منشأ[1]

وهذا النوع من القصائد قليل جدا في الديوان، إذ لم يرد منه سوى قصيدتين، تلك التي ذكرنا مقطعا منها آنفا، والثانية من الطويل ومطلعها:

سقا الغيثُ أطلالَ الأحبةِ بالحمى[2]

واستخدام هذه القصائد قد يدل على تنوع موسيقي جميل، يحدث بفضل شعرية ابن زيدون؛ لأنه أحدث في كل مقطع قافية جديدة مختلفة عن قافية المقطع السابق، ففي مقطع آخر من هذه القصيدة، يقول:

فقُلْ لزمانٍ قد تولّى نعيمُه
وَرثّتْ - على مرّ الليالي رُسُومُه
وَكَمْ رَقّ فيه - بالعشيّ نسيمُه
ولاحتْ لساري الليلِ فيه نجومُه
عليكِ من الصبِّ المشوقِ سلامُ

يلاحظ القارئ كيف تغيرت القافية، فنتج عن هذا التغيير اختلاف حروف القافية، وهذا يؤدي إلى تغيير إيقاعي مناسب.

وهكذا ينكشف لدينا اهتمام الشاعر بالموسيقى التي برزت في البحور وتفعيلاتها وعللها وزحافاتها، وكيف تناوبت على النص المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة، ثم ظهرت القافية التي شكلت جزءا مهما من أجزاء النص وبنائه. حيث اجتمعت من خلال هذه العناصر أدوات الموسيقى التي أخذت تشغل ابن زيدون بشكل كبير.

---

(١) ابن زيدون، ص ١٣٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة:

حاول الباحث في دراسته الكشف عن عالم الشاعر الخاص الذي تشكل عبر محطات حياته، فجاءت الدراسة "شعر ابن زيدون: دراسة في اللغة والإيقاع" محاولة لبحث هذا العالم، حيث ملك النص لديه سلطة عظيمة وهي سلطة اللغة التي تظهر وكأنها سهلة، غير أنها تخفي وراءها حقائق جمالية كثيرة.

بناء على ذلك، فقد حاول الباحث الدخول إلى النص مستنطقاً لغته من خلال مجالات ثلاثة هي: الصيغ الصرفية والتكرار والتناص، سبقها تمهيد كان حديثاً عن الزمان والمكان تخلله حديث عن حياة الشاعر. أما في فصل الصيغ الصرفية، فقد حاول البحث الكشف عن فعالية هذه الصيغ وكيف تكررت حتى غدت علامة من علامات الإبداع لدى ابن زيدون، فدرس هذا الفصل اسم الفاعل واسم المفعول وصيغة منتهى الجموع.

وقد استطاع الباحث الإيماءة إلى مفهوم التكرار عند الدارسين لغة واصطلاحاً، ثم درس بنية التكرار التي عبرت عن أفكار الشاعر وترابطها في فصل التكرار الذي انقسم إلى تكرار الحرف والكلمة ورد العجز على الصدر ثم تكرار البداية.

وختام هذا الباب كان التناص الذي صُدر بعرض لمفهوم التناص في كتب النقد القديمة والدراسات الأدبية الحديثة، وفي هذا الفصل وجد الباحث أن ابن زيدون لجأ إلى التناص الديني بالتعالق مع نصوص دينية، والتناص الأدبي بظهور أشعار وأمثال قديمة في شعره وبعد ذلك كان تناص الأسماء التي تحيل مباشرة إلى قصص وأخبار بعينها.

ولأن اللغة وسيلة مهمة في إظهار الإيقاع الذي أتقنه ابن زيدون في نصه، مما كان سبباً في دراسة الإيقاع وإفراد باب لدراسته يحتوي على تقديم نظري لمفهوم الإيقاع وثلاثة فصول على الشكل التالي:

الفصل الأول: وهو التناسب الذي بدأ بتقديم مفهوم التناسب لدى القدماء والمحدثين، ولبيان فاعليته في النص قام البحث بدراسة التناسب اللفظي ثم التناسب اللفظي المعنوي وأخيراً إيقاع الجملة.

الفصل الثاني: "التوازي والجناس" وكان حديثاً عن التوازي والجناس في شعر ابن زيدون، عرض فيه الباحث لمفهومهما عند النقاد القدامى والمحدثين وقد قسم الجزء الأول "التوازي" إلى توازي الشطر والبيت والأبيات ثم بنية التصريع التي كانت واضحة في إظهار التوازي في النص، أما الجناس فقد تردد بأنواع ثلاثة هي الجناس المطلق والتام والناقص، وقد قدم الباحث مفاهيمها جميعاً، وحاول إبراز دورها في موسيقى النص.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث: ويأتي تحت عنوان "الموسيقى" وقد انقسم إلى جزأين هما: الوزن والقافية. وفي الجزء الأول، قام الباحث بدراسة وصفية لبحور الشعر واصفاً نسبة استخدام كل بحر وشارحاً البحور الخمس الأولى منها تبعاً لنسبة شيوعها بما تحويه من زحافات وعلل، ثم أتبع ذلك بدراسة المقاطع الطويلة والقصيرة وكشف عن نسبة شيوع تلك المقاطع، أما القافية فقد قدم إيضاحاً لمفهومها ثم قام بوصف شامل لها ولحروفها ونسبة استخدام كل منها.

وهذا ليس نهاية المطاف بالنسبة لشعر ابن زيدون ولا يدعي فيه الباحث قراءة أخيرة، لأن الجهد الفردي يبقى في دائرة النقص، فالباحث على درجة عالية من الإيمان بأن النص فضاء واسع وبحر عميق يبقى بحاجة لمن يبحر فيه ليدرك لآلئه، ثم إن دراساته تتعدد بتعدد شارحيه، فتبقى رغبة القراءة للنص الأندلسي عامة والنص الزيدوني خاصة قائمة في ذهن الباحث.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

أولاً: القرآن الكريم

١- ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن الكريم، ج٢، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مؤسسة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ.

٢- الأخفش، سعيد بن مسعدة، كتاب القوافي، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.

٣- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج١، ٢، ٣، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د.ط، د.ت.

٤- ابن الإفليلي، شرح شعر المتنبي لابن الإفليلي، تحقيق: مصطفى عليان مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

٥- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، د.ت.

٦- البحتري، أبوعبادة، ديوان البحتري، مج٢، تحقيق: حنا فاخوري، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م

٧- التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، د.ت.

٨- .....، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، مج١، تحقيق: محمد عبد عزام، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى، د.ت.

٩- التنوخي، القاضي: كتاب القوافي، تقديم وتحقيق: عمر الأسعد ومحي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٠م.

١٠- الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج١، ج٤، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الجاحظ، الطبعة الرابعة، د.ت.

١١- .....، كتاب الحيوان، ج٣، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، الطبعة الثالثة، ١٩٦٩م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٢- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
١٣- الجرجاني، القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، د.ط، د.ت.
١٤- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.
١٥- الحلبي، ابن الأثير، جوهر الكنز تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البلاغة، تحقيق: محمد زغلول سلام، دار المعارف بالإسكندرية، د.ط، ١٩٨٠م.
١٦- الحمداني، أبو فراس، ديوان أبي فراس الحمداني، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن الأرقم، بيروت، د.ط، د.ت.
١٧- الحميدي، أبو عبد الله (٤٨٨)هـ: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس الدار المصرية، بيروت، د.ط، د.ت.
١٨- ابن خاقان، محمد بن عبيد الله (٥٢٩) هـ: قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ج١-٢، تحقيق الدكتور، حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
١٩- الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر، د.ط، ١٩٦٩م.
٢٠- ابن خلدون، عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٨م.
٢١- ابن خلكان أبو العباس(٦٨١)هـ، وفيات الأعيان في أنباء أبناء الزمان، مج٢، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٧٨م.
٢٢- الدينوري، ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرحه: السيد أحمد صقر، دار التراث، الطبعة الثانية، ١٩٧٣م.
٢٣- .....، الشعر والشعراء، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
٢٤- الذبياني، النابغة، ديوان النابغة الذبياني، تقديم وشرح وتعليق: الدكتور محمود محمد حمود، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
٢٥- ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج١، تحقيق: حسين نصار، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٣م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٦- ابن زيدون، ديوان ابن زيدون،تحقيق: حنا فاخوري، دار الجيل، بيروت، ط الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

٢٧- .....، ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٥٧م.

٢٨- .....، ديوان ابن زيدون، مقدمة الديوان تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، د.ط، د.ت.

٢٩- .....، ديوان ابن زيدون، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر بيروت، د.ط، ١٩٧٥م.

٣٠- الشنتريني، ابن بسام (٥٤٢)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الأول، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، ١٩٩٧م.

٣١- الصفدي، تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت.

٣٢- الضبي، أحمد بن يحيى(٥٩٩)هـ، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكتاب العربي، د.ط، ١٩٦٧م.

٣٣- ابن العبد، طرفة، ديوان طرفة بن العبد، قدم له وشرحه سعدي ضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٤م.

٣٤- العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.

٣٥- العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط ، د.ت.

٣٦- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، د.ط، ١٩٨١م.

٣٧- القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ج٦، مج٢، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م.

٣٨- .....، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: علي بو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩١م.

٣٩- القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ج٢، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤٠- المتنبي، أبو الطيب، ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح العلامة أبي البقاء العكبري، ضبط نصوصه وأعد فهارسه وقدم له: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن الأرقم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

٤١- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، القسم الأول، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٧م.

٤٢- ابن المعتز، عبد الله، كتاب البديع، اعتنى بنشره والتعليق عليه: اغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.

٤٣- المعري، أبو العلاء، ديوان لزوم ما لا يلزم، المجلد الثاني، حرره وشرح تعابيره وأغراضه: الدكتور كمال اليازجي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

٤٤- ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ج٥،تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، الطبعة الأولى، ١٩٦٩م.

٤٥- المقري، أحمد بن محمد (١٠٤١)هـ، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، المجلد الرابع، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت د.ط، د.ت.

٤٦- ابن الملوح، قيس، ديوان مجنون ليلى، تحقيق: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

٤٧- ابن منظور، جمال الدين، مج١٣، مج١٥، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٩٨.

٤٨- ابن الناظم، بدر الدين، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، الجماميز، د.ت، د.ط.

٤٩- ابن نباتة، جمال الدين، سرح العيون (شرح رسالة ابن زيدون)، الطبعة الرابعة، ١٣٢١هـ.

٥٠- النويري، شهاب الدين، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج٧، مصححه: أحمد الزين، د.ط، د.ت، ص ١٠٤.

ثانياً: المراجع:

١- الأسعد، عمر، معالم العروض والقافية، مطبعة العبيكان، الرياض، الطبعة الثالثة، ١٩٩٦م.

٢- الاسكندر، أحمد وآخرون، المفصل في تاريخ الأدب العربي في العصور القديمة والوسيطة والحديثة، دار إحياء العلوم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

٣- اسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت- دار الثقافة، بيروت، د.ط، ١٩٧٢م.

٤- أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، ١٩٧٩م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥- .....، موسيقى الشعر، مكتبة دار الأنجلو المصرية الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م.
٦- أوكان، عمر، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، د.ط، ١٩٩١.
٧- .....، مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
٨- بدوي، أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت، د.ط.
٩- بدوي، محمد مصطفى، كولردج، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، د.ت.
١٠- البستاني، صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.
١١- بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.
١٢- تامر، فاضل، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون والثقافة العامة "الآفاق العربية"، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
١٣- جرار، صلاح، مرج الكحل الأندلسي سيرته وشعره، دار البشير، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.
١٤- الجراري، عباس، فنية التعبير في شعر ابن زيدون، الرباط، د.ط، ١٩٧٥م.
١٥- الحديثي، خديجة، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الأولى، د.ت.
١٦- حسين، طه، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الحادية عشرة، د.ت.
١٧- .....، وآخرون، التوجيه الأدبي، د.ط، د.ت.
١٨- الحوفي، أحمد، الغزل في العصر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ط، ١٩٥٨م.
١٩- خشروم، عبد الرزاق، الغربة في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٨٢م.
٢٠- خليف، يوسف، مقدمة ديوان نداء القيم، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٦٧م.
٢١- الداية، فايز، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر المعاصر، بيروت- دار الفكر، دمشق، الطبعة الثانية ، ١٩٩٦م.
٢٢- الداية، محمد رضوان، أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٦.
٢٣- أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٢٤- الراجحي، عبده، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٨٤م.
٢٥- ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة الرسالة ودار الكندي، إربد، د.ط، ١٩٩٨م.
٢٦- الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري (التشكيك والتأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
٢٧- .....، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.
٢٨- الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتابي، إربد، د.ط، ١٩٩٥م.
٢٩- الزواوي، خالد محمد، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.
٣٠- الزيات، أحمد حسن، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، د.ط، ١٩٤٥م.
٣١- السيد، عزالدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.
٣٢- شحادة، عبد العزيز محمد، الزمن في الشعر الجاهلي، المكتبة الوطنية، د.ط، ١٩٩٥م
٣٣- شرارة، عبد اللطيف، أبو الوليد ابن زيدون دراسة ومختارات، الشركة العالمية للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
٣٤- شرف، عبد العزيز، وخفاجي، عبد المنعم، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، د.ط، ١٩٨٧م.
٣٥- الشنطي، محمد صالح، في الأدب العربي القديم عصوره واتجاهاته وتطوره ونماذج مدروسة منه، مج٢، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.
٣٦- شنوان، يونس، اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، إربد، د.ط، ١٩٩٩م.
٣٧- الشيخ، أحمد محمد، دراسات في علم العروض والقافية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
٣٨- صبح، محمود، ابن زيدون شاعر قرطبة، منشورات المعهد الأسباني العربي للثقافة في مدريد، د.ط، د.ت.
٣٩- ضيف، شوقي، في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة، د.ط،د.ت.
٤٠- .....، ابن زيدون، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، د.ت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤١- الطاووس، محمد إبراهيم، العروض والقافية، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
٤٢- العاكوب، عيسى علي، موسيقا الشعر العربي، دار الفكر، دمشق- دار الفكر المعاصر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
٤٣- عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.
٤٤- .....، وآخرون، دراسات في الأدب الأندلسي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م.
٤٥- عبد العظيم، علي، ابن زيدون عصره وحياته وأدبه، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، ١٩٥٥م.
٤٦- عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
٤٧- .....، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر- مكتبة لبنان ناشرون ش ل م، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
٤٨- عتيق، عبد العزيز، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٧٤م.
٤٩- .....، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٨٧م.
٥٠- عز الدين، حسن البنا، الكلمات والأشياء بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، ١٩٨٨م.
٥١- العشماوي، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر، دار النهضة العربية بيروت، د.ط، ١٩٨٠م.
٥٢- عصفور، جابر، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، الطبعة الرابعة، ١٩٩٠م.
٥٣- عياد، شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.
٥٤- .....، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، الطبعة الأولى، ١٩٦٨م.
٥٥- العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د.ط، ١٩٧٦م.
٥٦- عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، نشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط، د.ت.
٥٧- عيسى، فوزي، الهجاء في الأدب الأندلسي ، دار المعارف، د.ط، د.ت.
٥٨- الغذامي، عبد الله محمد، الصوت القديم الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ط، ١٩٨٧م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥٩- الغول، غالب أحمد، النظرية الحديثة للنبر الشعري، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
٦٠- فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، ١٩٩٨م.
٦١- .....، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.
٦٢- كشك، أحمد، القافية تاج الإيقاع الشعري، جامعة الأزهر كلية -دار العلوم، د.ط، ١٩٨٣م.
٦٣- محمد، عيسى فارس، في النحو العربي أسلوب في التعليم الذاتي، دار البشير، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
٦٤- مراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.
٦٥- مصلوح، سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٢م.
٦٦- مطلوب، أحمد والبصير، كامل حسن، البلاغة والتطبيق، حقوق الطبع محفوظة لدى وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م.
٦٧- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، د.ت.
٦٨- .....،تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.
٦٩- الملائكة، نازك، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨م.
٧٠- مندور، محمد، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.
٧١- النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت - مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٧١م.
٧٢- الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
٧٣- وهبة ، مجدي والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٧٤- اليسوعي، لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، الطبعة السابعة عشرة، د.ت.

٧٥- يعقوب، إميل بديع، موسوعة أمثال العرب، دار الجيل، ج١،٢،٣،٥، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.

٧٦- يونس، جمال، لغة الشعر عند سميح قاسم، مؤسسة النوري، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

١- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي ولويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ط، ١٩٦١م.

٢- كريستطيفا، جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة، أحمد الخليلي ناظم، دار توبقال للنشر،الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

٣- ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.

رابعاً: الدوريات:

١. الحسناوي، محمد محمود، دراسة قصيدة لابن زيدون، مجلة الأديب، الجزء الرابع، السنة العشرون، مج٣٩، ١٩٦١م.

٢. خريوش، حسين يوسف، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون دراسة نصية، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الثالث عشر، العدد الثاني، ١٩٩٥م.

٣. .....، ظاهرة السقيا وأبعادها الدلالية في القصيدة العربية، مجلة جامعة البعث، العدد الحادي عشر، أيلول، ١٩٩٢م.

٤. ربابعة، موسى، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مؤتة، الأردن، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٩٠م.

٥. .....، ظاهرة التضمين البلاغي: دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة امرئ القيس، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات،المجلد الرابع عشر ،العدد الثاني، ١٩٩٦م.

٦. شبيل، الحبيب، من النص إلى سلطة التأويل، الفكر العربي المعاصر، العدد٨٨-٨٩، ١٩٩١م.

٧. فضل، صلاح ، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ع١٦٤، آب، ١٩٩٢م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٨. قطوس، بسام، البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش "حصار لمدائح البحر"، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات،الجزء التاسع، العدد الأول، ١٩٩١م.
٩. محمد، إبراهيم عبد الرحمن، من أصول الشعر العربي القديم من الأغراض والموسيقي، دراسة نصية، فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٨٤م.

خامساً: الرسائل الجامعية:

١- الجندي، عائشة عبدالحميد هلال، التناسب في الشعر (دراسة في نقد الشعر حتى نهاية القرن السابع الهجري)، اليرموك، ١٩٩٤م.
٢- عليمات، يوسف، بنية اللغة الشعرية عند الغدريين "جميل بثنية نموذجاً" أطروحة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٩م.

سادساً: الأبحاث:

١- ربابعة ، موسى، الاقتباس والتضمين في شعر عرار، بحث مقدم لمهرجان عرار المنعقد بجامعة اليرموك ٢-٤ نيسان، ١٩٨٩م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص

"شعر ابن زيدون: دراسة في اللغة والإيقاع"

إعداد

أحمد المرازيق

إشراف الدكتور

يونس شنوان

جاءت الدراسة تحت عنوان:" شعر ابن زيدون: دراسة في اللغة والإيقاع" صدَّرها الباحث بتمهيد تحدّث فيه عن الزمان والمكان، ودلالة كل منهما في النص، ثم قسَّم الدراسة إلى بابين في ستة فصول على النحو التالي:

أولاً: الباب الأول بعنوان "اللغة" وينقسم إلى ثلاثة فصول هي:الصيغ الصرفية والتكرار والتناص. وفي فصل الصيغ الصرفية حاول أن يكشف عن استخدام الشاعر لهذه الصيغ وسر تكرارها في ديوانه حيث اشتمل الفصل على صيغة اسم الفاعل واسم المفعول وصيغة منتهى الجموع.

وكان الفصل الثاني:"التكرار" الذي قدَّم فيه الباحث مفهوم التكرار لدى القدامى والمحدثين، وقد انقسم هذا الفصل إلى تكرار الحرف والكلمة ورد العجز على الصدر ثم تكرار البداية. أما الفصل الأخير فكان "التناص" الذي قدم فيه مفهوم التناص، ثم قسَّمه إلى تناص ديني وتناص أدبي وتناص الأسماء.

ثانياً: الباب الثاني وهو "الإيقاع" الذي بدئ بعرض لمفهوم الإيقاع، وكان هذا الباب في ثلاثة فصول هي:

١. "التناسب" والذي بدأ بتوضيح موجز لتناول النقاد للتناسب ثم قسم إلى التناسب اللفظي والتناسب اللفظي المعنوي وأخيراً إيقاع الجملة.

٢. "التوازي والجناس" قدَّم فيه الباحث مفهومي التوازي والجناس، وقد درس التوازي في الشطر والبيت والأبيات ومن ثم كان التصريع، أما الجناس فكان في ثلاثة أنواع هي: المطلق والتام والناقص.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣. "الموسيقى" واشتمل على قسمين هما:" الوزن والقافية"، وكان الجزء الأول وصفاً شاملاً للوزن من جهة البحور ونسبة المقاطع القصيرة والطويلة فيها، أما القافية، فقد تضمنت دراستها تقديم مفهوم القافية في الدراسات الأدبية، ومن ثمّ تقديمُ وصف محكم وشامل لمقاطعها وحروفها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Summery

IBN ZAIDON POEM: THE STUDY IN LANGUAGE AND, RHYTHM.

BY

AHMAD AL MARAZEEG

SUPERVISOR

DR.YONES SHENWAN

The study was come under the title (Ibn Zaidon poem) study in language and rhythm. the instructor offered it in introduction talked in it about place and time and the meaning of them in the context, then he divided the study into two parts in six chapters as the following:-

First:- the first chapter under the title (the language) and it divided, into three chapters. these chapters are syntax formula and repitition and put words in context and in the chapter of syntax formula he tried to discover the poet uses of these formulas and the aim of its reptition in his poem, so this chapter includes the formula of the subject and object and the formula of plurals in the second chapter (the repetition) which the instructor offered, the meaning of repetion to the studies, and this chapter divided into repetition of letters and word and the repetition of beginning but the last chapter was the (putting words in context) which the instructor offered in it the meaning of putting words in context and divide it

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

into religion putting words in context and literature putting words in context and the names of that.

Second: the second part is the rhythm which begins with the meaning of rhythm and, this part divided into three chapters:-

1. suitability: which begins with explanation to the summery of the criticism.
   Then he devided the suitability pronunciation suitability and finally the sentence rhythm.
2. parallel and, equality: which the instructor offered, in the meaning of parallel and equality and he studies the parallel in the lines of poet, but the parallel was in three kinds complete parallel and shout parallel.
3. Music: and it included two parts (the rhythm and, the rhyme) and the first part was complete description of long and short parts in the poem.

The rhythm was included in the study the meaning of the rhythm in the literature studies then and, complete introduction to its parts and letters.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University