مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية
تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة جامعة-تيسمسيلت/الجزائر
ISSN 2571-9882 EISSN 2600-6987
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297
Contemporary Studies is a bi-annual open access International double-blind journal. It is published by the University of Tissemsilt, Algeria.
المجلد:06/ العـدد: 01 (2022)، ص237/228

# بنية الإيقاع الخارجي في غزل ابن زيدون
# The exterior rhythmic structure in ibn zeydoun love poetry

د. هدروق لخضر
hedrougk8@Gmail.com
جامعة تيسمسيلت
(الجزائر)

تاريخ الاستلام:2022/01/04 تاريخ القبول:2022/04/17 تاريخ النشر:2022/06/02

**ملخص:**
تسعى هذه المقاربة إلى الكشف عن بنية الإيقاع الخارجي –للغزليات – بوصفه شكلا من أشكال انزياح الخطاب عن غيره من أنواع الخطاب، ومُقومًا هامًا في بناء النّص الشّعري يستمد مشروعية دراسته من كونه أهم عنصر بانٍ له،من خلال نسق من التسلسل الدوري المنتظم وتعالقاته الدلالية .
وقد استثمر ابن زيدون الإيقاع الخارجي ممثّلا في البحور والقوافي والمقاطع الصوتية استثمارا جماليا لخلق عنصر الإثارة الإيقاعي ليكون أكثر تأثيرا في المتلقي ،
**كلمات مفتاحية:** الإيقاع الخارجي، القافية، ابن زيدون ، الوزن، البنية.

***Abstract:***
*This approach aims to shed the light on exterior structure in ibn zeydoun love poetry as a form of code switch in discourse compared to other kinds of discourse that is consideref as an important element in the poetic structure which takes its being the main constructive element through a cyclic chain and semantic interrelatedness.*
*Ibn zeydoun used the exterior rhythm as an esthetic way to create rhythmic thrill element that will influence the receiver.*
***Keywords:*** *exterior rhythm; rhyme; ibn zeydoun;pattern ;structure .*

تمهيد

يعد « الإيقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتآلفة المنسجمة ،كما عرفها في حركة الكائنات من حوله قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي فأدرك أنّها الأساس الّذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام»[1] وعلى الرّغم من ذلك فهو ظاهرة يصعب محاصرتها وتقييد حدودها لما تحمله من الزئبقية والتعقيد ،ما جعلها غير مستقرة ولا محددة الدلالة ،إذ ليس هناك إجابة جامعة مانعة عنه على حدّ قول المناطقة إذ إنّه « من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حدٍ لا نجد اليوم تعريفا واضحا له »[2] ويذهب مُحَمَّد شكري عياد إلى ربطه بالعروض لأنّه « المعنى الّذي يبحث العروضيون عن مدلوله الخاص في التّشكيلات المكونة من مقاطع لغوية »[3] وهو يناسب كثيرا تحديد جماعة من اللّسانيين الّذين يسمون إيقاعا كل رجوع منتظم في السلسلة الكلامية للانطباعات السّمعية المتشابهة التّي تولّدها العناصر النغمية المتشابهة وحاصل هذا أنّ التكرار هو أساس الإيقاع

الإيقاع أكبر من العروض إذ ليس مجموعة من المقاطع والنبرات تتردد في مساحة البيت ولا هو تلك النهاية المتشابهة لخواتم الوحدات فقط « فالإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنّما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر بالغائب»[4] وهو التّرجيع الصّوتي ّ في جانبيه المعزول عن الدّلالة والمقرون بها إذ تتعانق الوحدات الصّوتية في

تنظيمات الجرس الجمالية من خلال التّماثل والمجانسة تصنعه هندسة الأصوات الداخلية ويبرزه التّرصيع و التصريع والتصدير والتكرير ،وضلع ثالث هو ثاو خلف البديع الّذي يشكلّ النسيج الدّاخلي للبيت « إذ وجوده كان ضرورة فنية وتطورا حتى أصبح ظاهرة وحظا تجديديا يحتديه الشعراء ويحرصون عليه »[5] .
هذه المظاهر كلّها لا تعبّر عن معنى الإيقاع ما لم تُكوّن نسيجا من العلاقات تحدّده انفعالات الشاعر ومؤثرات تجربته الوجدانية وتبرزه المستويات الإيقاعية و التركيبية والصرفية والدلالية .
يحاول البحث الكشف عن البنية الإيقاعية لغزل ابن زيدون[6] متوسلا في ذلك بالإيقاع العروضي ممثّلا بالبحور والقوافي والرّوي والمقاطع الصوتية .

**أولا : الإيقاع العروضي :**

عني النّقاد القدامى بالشّعر وجعلوا الفارق بينه وبين النثر قائما في الوزن والقافية إذ يكمل أحدهما الآخر في تلاحم وتناسب شديدين ومن دونهما لا يسمى الشّعر شعرا، و اصطنعوا لذلك مقاييس فنيّة صارمة لا يجوز للشاعر الخروج عنها .

**البحـــــــور[7] :**

قمنا بإحصاء الأوزان المستعملة في غزل ابن زيدون ونسبة ورودها ولقد تواترت على النحو التالي ذكره .

**1- البسيط :**

نسج ابن زيدون أكثر من ثلث غزله على موسيقى البحر البسيط، ورد منه سبعة وسبعون و مئة بيت ، وتبدأ وحدته الإيقاعية الأولى بتشكيل صوتيّ سباعي ثمّ تتوالى التّشكيلات مختتمة بتشكيل صوتي خماسيّ.

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ولا غرو من أنّ ارتفاع نسبته مردها إلى أنّه يتميّز بالرقة والعذوبة وامتداد النفس والقدرة على استيعاب الدلالات واحتضان المدلولات ، فضلا عن كونه أكثر البحور الشّعرية شيوعا حيث إنّ « أربعة أوزان قيل فيها أكثر من أخماس ممّا أحصي من الشّعر العربي وهي الطّويل والكامل والوافر والبسيط »[8] لما تميّز به من رقة وجزالة .
ويكون تاما و مجزوءا ومُخَلّعا وهو في هذين الأخيرين نادر في الشّعر العربي ولم يرد عند ابن زيدون غير أربعة أبيات من مُخلّع البسيط[9] .

يا مُستَخفًا بِعَاشِقِيـه و مُسْتَغشـاً لِـنَاصِحِيـهِ
وَمَن أَطَاعَ الوُشَاةَ فِينَا حَتَّى أَطَعْنَا السُّلُوّ فِيهِ
الحَـمْـدُ للّه إذْ أَرَانِـي تَكْذِيبَ مَا كُنْتَ تَدَّعِيهِ
مِنْ قَبْلِ أَنْ يُهْزَمَ التَّسلِي ويَغْلِبَ الشَّوْقُ مَا يَلِيهِ

أمّا المجزوء فلم يلتفت إليه .

ويبدو أنّ كوامن الشجن ولواعج الشوق والزفرات المتقطعة والتنهدات المتأوهة تعدّ من أكبر العوامل التّي دفعت القصائد إلى أن تخرج على هذا النّسق من هذا البحر الذي تنبسط فيه النّفس ، ويكون مدعاة للتفاؤل أو على الأقل ترقب الانفراج ولو نفسيا لاستمالة الطرف الآخر – ولادة – الّذي ران عليه الجمود والسكون .

**2- الكامل :**

يحتل الرتبة الثّانية مع بحر الوافر بواقع ستة وأربعين بيتا ويقوم أصل بنائه التّام على تكرار وحدة إيقاعية سباعية الأصوات ثلاث مرات في كلّ شطر .

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ويرد مجزوءا بحذف التفعيلة الأخيرة في كلّ من الصّدر والعجز ، كما يأتي عليه مُرَفَلا.
ويتميّز بتعدد أضربه وهي تسعة ممّا يترك مجالا واسعا للشعراء للنظم عليه في شتّى الأغراض بالإضافة إلى وفرة الحركات حيث اجتمعت فيه ثلاثون حركة لم تجتمع في غيره .
ولا شك أنّ البحر الذي تكثر فيه الحركات فيه ليونة وسباطة فالحركات تفصل بين الحروف المتقاربة وتيسّر النطق بها .

**3- الوافر :**

أودعه الخليل بن أحمد الفراهيدي دائرة المؤتلف التّي تظم الكامل ، وسمّي« وافر لوفرة حركاته »[10] لأنّه ليس في التّفعيلات أكثر من حركات مفاعلتن التّي تنفك إلى متفاعلن .

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ويأتي تاما ومجزوءا واستعمله ابن زيدون تاما بمجموع ستة وأربعين بيتا ، واذا كان الاستقراء الشّعري يظهر أنّ الوافر « يتأخر من عصر إلى عصر »[11] ، فاحتفاء الشّاعر به راجع إلى كثرة حركاته حيث يسترسل الوزن بتوالي المتحركات « وما ائتلف من أجزاء تكثر فيه السواكن فإنّ فيه كزارة وتوعرا وما ائتلف من أجزاء تكثر فيه المتحركات فإنّ فيه ليونة وسباطة »[12] تستريح إليه النّفس وتطرب له الأذان .

**4- الرّمَل :**

كانت للرّمَل منزلة متساوية مع بحري الوافر والكامل فاحتلوا المرتبة نفسها بورود ستة وأربعين بيتا لكلّ واحد منهم .

ووزن الشطر الواحد من هذا البحر هو :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وقد استعمله ابن زيدون مجزوءا في اثنين وثلاثين بيتا وتاما في أربعة عشر بيتا ، ولارتباط بحر الرّمل بالغناء نرى ارتفاع نسبة وروده واضحة جلية وبخاصة مجزوءه الذي كان تواجده أكثر من ضعف تامه، لأنّه يمتاز باللّين والسهولة ، ويتوسط بين الخفة والثقل ذلك أنّ المقطع القصير الخفيف يتوسط المقاطع الطويلة ممّا يخفف من ثقلها وسرعتها .

**5- المتقارب:**

احتل بحر المتقارب الرتبة الخامسة ولم ينسج عليه الشاعر إلاّ ستة وثلاثين بيتا ،يتألف وزنه من تكرار وحدته الإيقاعية الخماسية .

فعولن فعولن فعولن فعولن

ولا جرم أنّ نسبته المتواضعة مردّها إلى كونه« من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء»[13]وتقارب أجزائه الخماسية بعضها من بعض ،لكن ذلك لم يمنعه من أن يكون أوفر نصيبا من الطويل والخفيف نظرا لإيقاعاته النغمية المتتابعة والمتميّزة بالخفة والتطريب.

**6- الرّجز :**

يقال إنّه أصل البحور ،سماه الخليل رجزا لاضطرابه «كاضطراب قوائم الناقة عند القيام »[14] ويأتي وزنه من تكرار وحدته الإيقاعية "مستفعلن" ست مرات في البيت الواحد ، ويأتي تاما و مشطورا ومنهوكا فإذا انتهت أشطره بقافية واحدة وصف بالمشطور إن كان تاما ،وبالمنهوك إن كان مجزوءا، وإذا اختلفت قافية البيت عمّا قبلها وبعدها سمّي مزدوجا .

وقد ورد في غزل ابن زيدون خمسة وعشرون بيتا تاما وأربعة أبيات مجزوءة.

مثل قوله :[15]

يا ليلُ طُلْ ،لا أشتَهِي إلاّ بوصلِ قِصركْ
لو بَاتَ عندي قَمرِي ما بِتُّ أرْعَى قمركْ
يا ليل خبر : أنّـــــني أَلْتَذُ عنه خَبَـرَكْ
بالله قل لي :هل وفـى فقال:لا،بل غدركْ

امتطاه الشاعر هجوما على حبيبته وعلى نفسه وكأنّه فارس مدجج يريد مهاجمة أحاسيسه ومشاعره واخفاء لوعتها وامتصاص حالة غضبه وحزنه،على الرّغم من كزازته بسبب كثرة سواكنه إلاّ أنّه منح الشّاعر حرية الحركة فاهتزّت له نفسه وطربت له أسماعه .

**7- الطويل :**

ألّف على وزنه اثنين وعشرين بيتا من مجموع غزلياته على الرّغم من « أنّه ليس بين بحور الشّعر العربي ما يضارع الطويل في نسبة شيوعه إذ جاء ما يقرب من ثلث الشّعر العربي من هذا الوزن »[16] وأصل بنائه يقوم على تفعيلتين

هما فعولن ،مفاعيلن ،ومن الملاحظ أنّ نسبته قليلة جدا مقارنة بما له من شهرة و ذيوع وذلك مرجعه إلى الاهتمام بغيره كالبسيط والكامل والوافر .

**8- المجتّث :**

هو أحد بحور الفصيلة الرابعة ، المشتبه ،ويبنى هذا الوزن من أربع وحدات إيقاعية "مستفع لن،فاعلاتن" وهو مجزوء وجوبا وأجزاؤه كلّها سباعية ،وقد استعذب ابن زيدون وزنه وموسيقاه وايقاعاته فنظم عليه مقطوعاته التي تصلح للغناء وهي عشرون بيتا ،لعل نفس الشّاعر لما شقّت أبت إلاّ أن تثبت أحاسيسها ولواعجها ولو شعرا على موسيقاه ولو وصفت بالطيش والتصابي .

**9- الخفيف :**

وحدته الإيقاعية تتألف من :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

شهد تأخرا كبيرا في الغزليات على الرّغم من ثناء حازم القرطاجني عليه إذ « إنّه يتلو الوافر والكامل وأنّ فيه جزالة ورشاقة »[17] منبعثة من أسبابه وأوتاده ،إلاّ أنّ وروده لم يتجاوز سبعة عشر بيتا أملتها عليه دفقات عواطفه ودفعات أوجاعه وربّما حاول الشّاعر التحدث فلم يجد أقدر من الخفيف مناسبا لذلك .

**10- السريع :**

يأتي في المرتبة الأخيرة بواقع ستة عشر بيتا ووزنه :

مستفعلن مستفعلن فاعلن

ومن البيّن أنّ وروده ضئيل وهذا أمر طبيعي وآية ذلك أنّ في موسيقاه « ثقلا لا تستريح إليه الأذان إلاّ بعد دربة ومران[18] وسرعته المتلاحقة المنبعثة من أسبابه وأوتاده تجعله مضطربا.

**النتـــائج :**

-أفضت دراسة البحور إلى أنّ ابن زيدون لم ينسج غزله على كل البحور وإنّما اقتصر فيها على عشرة فقط إذ جاء البسيط 177بيتا ،الوافر 46،الكامل 46،الرّمَل 46،المتقارب 36،الرّجز 25،الطويل22 ، المجتث20 ،الخفيف17 ، السريع 16.

- البسيط أكثر البحور تواترا وأقلها المجتث والخفيف والسريع ويمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات :

- المجموعة الأولى : البسيط.

- المجموعة الثانية : الكامل ،الوافر ،الرّمَل .

المجموعة الثالثة : المتقارب ،الرّجز ،الطويل ،المجتث ،الخفيف ،السريع .

-حاول كثير من الدارسين أن يجدوا علاقة بين البحر الّذي اختاره الشاعر والمعنى الذي يريد التعبير عنه غير أنّ محاولاتهم لم يستقم عودها لأنّها لم تقم على أساس علمي دقيق وإن كانت المقاربة تستأنس برأي إبراهيم أنيس حيث يقول « إنّنا نستطيع أن نقرر أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينّفس عن حزنه و جزعه فإذا قال الشّعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النّفسي وازدياد النبضات القلبية غير أنّنا نجد بحورا كثيرة قيلت فيها موضوعات مختلفة من غزل وهجاء ومدح وفخر»[19] وهذا يفضي بنا إلى القول إنّ العواطف والانفعالات هي التي تختار وتفرض نفسها على ركوب هذا البحر أو ذاك .

- غياب ستة بحور لم ترد في غزليات ابن زيدون وهي المقتضب ، المضارع ، المنسرح ، الهزج ، المديد ، المتدارك وهذا أمر طبيعي باعتبار أنّ الشعر العربي عبر مسيرته الطويلة كان ينسج على بعض البحور و يهمل بعضها فقد «دار الشعر الأموي على سبعة بحور والعباسي حول ثلاثة عشر »[20] ولعل غيابها مرده إلى « ثقل واضطراب موسيقاه »[21] الناتج عن سواكنه و متحركاته .

- تقهقر مرتبة الطويل الذي كان القدماء « يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم »[22] ممّا يجعلنا نزعم بأنّ زمانه قد ولى .

- احتفاء الشاعر بالرمل لانفراده بإيقاعيته الغنائية المتلاحقة ليعزف عليها ما يكابده قلبه من أسى البيّن و أوار الشوق ينضاف إلى ذلك حمله نسقا إيقاعيا مطربا وتأملا لحركة التّوجع والأنين والإشتياق .

حفل غزل ابن زيدون بالبحور المجزوءة وهي الرمل والكامل والبسيط وأكثرها وقوعا الرمل وأقلها البسيط .- م- الرّمل 32 بيتا ، م- الكامل15 بيتا ، م- الكامل المرّفل 06 أبيات ، م- مخلع البسيط 04 أبيات ، م- الرجز 04أبيا ويمكن تبرير لجوء الشاعر إلى البحور المجزوءة لأنّها ذات أوزان راقصة تناسب الفرح والغناء وبخاصة بحر الرّمل . الظاهرة اللافتة للانتباه في غزل ابن زيدون هي المقطوعات حيث وردت فيه : 42 قطعة ، 17 قصيدة ، 08 نتف

**ثانيا- القوافـــــــــي:**

اختلف أهل اللّغة والعروض في تحديد القافية وذهبوا في ذلك أيدي سبأ ولكن الإجماع انعقد على قول الخليل « الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأوّل »[23] .

وتنبع أهمية القافية من قيمتها الإيقاعية فضلا عن قيمتها الدلالية « فليست القافية إلا أصوات تتكرر في أواخرالأبيات وتكرّرها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشّعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع توقعها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة »[24] ولئن كانت القافية بترددها المنتظم تحمل بين أعطافها « مولد صوتي معنوي »[25] فلا شكّ أنّ تضافرها مع الوزن الشّعري « سيولّد مجالا موسيقيا حيويا يعمّق من أثار الطرب واللّذة الناتجين من القول الشّعري فضلا عن ترسيخ المعاني المقصودة بالتخييل »[26] .

وهذا ما ألمح إليه ابن رشيق عندما قال « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية »[27] وهو قول يدل على أهمية الوزن والقافية بالنسبة للشّعر لكن يجب الاحتراز منه إذ إنّ الشّعر لا يحدّده الوزن والقافية فقط بل هناك مكونات أخر .

وبعد استقرائنا الغزليات ألفيناها اعتمدت القافية بنوعيها المطلقة والمقيّدة .

**2-1- القافية المطلقة :**

وهي التي يكون فيها الرّويّ متحركا بالضم أو الكسر أو الفتح وقد بلغت أبياتها ثمانية وثمانين وثلاثمائة 388 بيتا، شمت الأنواع الثلاثة ،والمفتوحة عدد أبياتها تسعة وأربعون ومئة 149 وردت تبعا لشيوعها مشتملة على ردف ومجردة من التأسيس والردف .

وتواترت القافية ذات المجرى المفتوح حيث بلغت المجردة من التأسيس والردف الموصولة بالألف 48 بيتا ،بينما المردوفة 99 بيتا كان نصيب المردوفة بالياء 51،وبالألف 27 وبالواو 21بيتا أما المردوفة الموصولة بهاء ساكنة 02بيتا.

وأكثر حروف الرّوي تواترا في حالة الفتح: النون ،الباء ،اللام.

حيث بلغت النون 64،الباء 27،اللام 25،القاف 15،الرّاء 15،الدال 06،الفاء 04،العين 02.

أما القافية المكسورة فعدد أبياتها أربعون ومئة بيت ، أخذت المجردة من التأسيس والردف الموصولة بالياء 61، بينما المردوفة بالياء 23،وبالألف 44 ،وبالواو 04،أما المؤسسة الموصولة بالياء 08.

وأكثر الحروف تواترا في حالة الكسر النون،الدال ،العين ، الباء.

بلغت النون 30،الدال 27،العين 19،الباء 18،الحاء 12،اللام 08،الشين 08،الرّاء 06،الهاء 04،السين 04،الكاف 04.

أما القافية ذات المجرى المضموم فاحتلت المرتبة الأخيرة وقدرت أبياتها بتسعة وتسعين بيتا توزعت كما يلي:

المجردة من التأسيس والردف الموصولة بالواو 23بيتا أما المردوفة 57 أخذت الياء 29والواو 13والألف 15،وجاءت في المرتبة الأخيرة القافية المؤسسة بالواو 19بيتا.

وتواترت حروف الرّوي المضموم كالتالي :النون 35،الميم 15،الدال 12،اللام 10،الباء 09،الثاء 08،الهاء 06،التاء 04.

**2-2- القافية المقيّدة :**

وهي الخالية عن الوصل أو ما كان رويّها ساكنا وقد بلغت في الغزليات ثلاثة وستين بيتا وهي أقل شيوعا من المطلقة وقد جاءت على صورة واحدة مجردة من التأسيس والردف .
أما رويّها فأكثره تواترا هو اللام 28،فالراء 14،ثم الكاف 14،فالنون 17.
نستنتج ممّا سبق :
- أنّ الأصوات المستخدمة رويّا مخرجها أقرب إلى الشفتين منه إلى الحلق ممّا يؤكد أنّ « الصوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين يكثر حظّه من الاستعمال رويّا »[28] ، وهذا ما أكده إبراهيم أنيس بقوله «حروف تجيء رويّا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشّعراء الراء ،اللام ،الميم ،النون ،الباء ،الدال ،السين ، العين »[29]
- الأصوات المستخدمة رويّا النون ،اللام ،الباء ،الدال ،الراء كلّها مجهورة وهذا يعكس رغبة الشّاعر في الجهر بما أصابه ليتنفس قليلا من كمده .
- أنّ أكثر حروف الرّوي تداولا في حالات الفتح والضم والكسر هو حرف "النون "136مرّة ومن خصائصه أنّه مجهور بين الشدّة والرخاوة « ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى إذا وصل إلى الحلق هبط إلى أقصى الحنك الأعلى فيسد هبوطه فتحة الفم ويسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا عند مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع »[30] ناسب حركات الذات وهي تتقلب بين نعيم الماضي يوم كان العيش ضاحكا والغصون وارفة وبين حاضرموجع موحش تشكو فيه شقاءها بالحب ويأسها القاتل طاوية في صدرها عميق الحب والإخلاص الممزوجين بالألم والحزن.
- الأصوات المستخدمة رويّا في الغزليات وبخاصة النون،اللام، والراء ،أكثر الأصوات الساكنة وضوحا وأقربها إلى طبيعة الحركات « يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللّين ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللّين ففيها من صفات الأولى أنّ مجرى التفس معها تعترضه بعض الحوائل وفيها أيضا من صفات اللّين أنّها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف وأنّها أكثر وضوحا في السمع »[31] من غيرها.
- لم ينظم ابن زيدون ولو بيتا واحدا على حرف الغين والخاء وهما لهويان، والجيم وهو من أدنى الحنك، والصاد والزاي وهما من الأصوات الأسنانية اللّثوية ،والذال والضاد وهما من أصوات ما بين الأسنان ،والظاء وهو أسناني والهمزة وهو حنجري .
- استخدم الثاء والشين وهما نادران في الشّعر العربي .

**ثالثا- المقاطع الصّوتية في القافية:**

**1-3 المقطع اللّغوي :**

هو وحدة صوتية بسيطة تنشأ إثر عمليات الانفتاح والانغلاق في جهاز النطق ويمكن تفكيكها إلى أقلّ منها ومن أنسب التعريقات التي تحدد طبيعته «أنّه نوع بسيط من الأصوات التركيبية في السلسلة الكلامية بمعنى أنّه وحده صوتية أكبر من الفونيم (الصوت اللّغوي ) وتأتي بعده مباشرة من حيث الأبعاد الزمنية (في النطق) والمكانية في (الكتابة) [32] ، والمقطع في العربية يبدأ بصامت متبوع بحركة ، ولا يبدأ بصامتين ولا يحتمل تتابع ثلاثة صوامت .
وينتهي المقطع إمّا بصوت ليّن أو بصامت ويندر وجود مقطع مزدوج الانغلاق إلّا في حالتين :
عند الوقف نحو: الضالين-
عند انتهاء الكلمة بصوتين مدغمين نحو: عامّة .-
وقد أجمع الدارسون أن المقطع العربي يشمل خمسة أنواع .
مقطع قصير (ب)
مقطع طويل مفتوح (لا)
مقطع طويل مغلق (لم)
مقطع طويل مغلق بصامت (كان)
مقطع طويل مغلق بصامتين (ضالين)

والأنواع الثلاثة الأولى هي الشائعة اللّغة العربية ، أمّا النوعان الأخيران فقليلا الشيوع ولا يكونان إلّا في أواخر الكلمات وحين الوقف .

**القافية ذات مقطعين3-1-**

مقطع طويل مفتوح +مقطع طويل مفتوح

ومن نماذجه :[33]

حالت لِفَقْدِكُمْ أَيَامُنا فَغَدَتْ سُوداً وَكَانَتْ بِكُمْ بِيضاً لَيَالِينَا

فالمقاطع الصّوتية المشكلة للقافية هي (لي) مقطع طويل مفتوح والثاني (نا)

لقد لزم الشاعر ألف المد في القافية « وهو أوضح في السّمع من حروف المد الأخرى لأنّها تتطلب للنطق بها زمنا أطول »[34] ، واختار ردفا لها الياء التّي تجعل حركة الصّوت ممتدة ممّا يستوجب الوقوف عندها وتأملها .

وهو بهذا يكون قد ضاعف من ثقل إيقاع قافيته تماشيا مع حالته النّفسية المثقلة بمشاعر الحزن ، وكأنّه صوت مريض يئن تحت وطأة مرضه كيف لا ؟ وقد تبدلت أيامه فباتت سودا من الهم بعد أن كانت بيضا من الأمل ولم يكتف بهذا فقط فقد اتخذ النون رويّا وفيه من الأنين قدر ما فيه من الحزن ، بل إنّه أكثر من الكلمات النونية داخل البيت حتّى يصل بينها وبين القافية وصلا ، وإذا علمنا أنّ روي الأبيات مفتوح فقد أكثر من حركات الفتح طلبا للمجانسة .

**2-3- القافية ذات ثلاثة مقاطع :**

مقطع طويل مغلق + مقطع قصير + مقطع طويل مفتوح

كما في قوله :[35]

أَغَائِبَةٌ عَنِي وحاضرة مَعِيْ أُنَادِيكِ لَمَّا عِيلَ صَبْرِي ، فَاسْمَعِي

فالمقاطع الصّوتية المشكلة للقافية هي :

فس (مقطع طويل مغلق) + م (مقطع قصير) + عي ( مقطع طويل مفتوح)

لقد اصطفى الشاعر هذه القافية كي يسمع صوته لولادة التّي جفته ثمّ سلت عنه وبخاصة عندما ختمها ( بمقطع طويل مفتوح) زاد في ثقل حركة الإيقاع متخذا من حرف (العين) رويا مشبعا بالياء .

ولا يخفى على أحد أنّ (العين) صوت مجهور رخو يخرج من أقصى الحلق يحدث وقعا خاصا على الأذن وقد عبّر هاهنا عن مرارة الذات وعذابها بعدما ارتطمت آمالها في الوصل بصخور الجفاء، كونها بحاجة إلى مصغ يصغي لأناتها المتصاعدة من نفس معذبة أنهكها الحب وأمضّها الشوق وقرحتها الدموع .

**3-3- القافية ذات أربعة مقاطع :**

مقطع طويل مغلق+ 2 مقطع قصير + مقطع طويل مفتوح

كما في قوله :[36]

لَوْ كَانَ قَوْلُكَ ، مُتْ، مَا كَانَ رَدِي لَا يَا جَائِرَ الْحُكْمِ ، أَفْدِيه بِمَنْ عَدَلَا

والمقاطع الصّوتية المشكلة للقافية هي :

من (مقطع طويل مغلق) + ع + د (مقطعان قصيران) + لا ( مقطع طويل مفتوح) إنّ الألم الدفين الّذي يعانيه الشاعر من تجني حبيبته وقلاها له وقد ألبسته من ثياب السقم أسبغها جعلته يطيل في مقاطعه معلنا أنّه يستعذب هذا الألم وأنّه قادر على تحمل ما هو أشد إيلاما منه حتى ترضى عنه .

**رابعا- عيوب القافية :**

**1- السناد :** وهو اختلاف ما يراعي قبل حرف الرّويّ من الحروف والحركات .

**أ- سناد الإشباع :** وهو اختلاف حركة الدخيل .

وقد اتّخذ صورا أهمها .

المظهر الأوّل : الانتقال من الكسرة إلى الفتحة .[37]

إنْ تكنْ نالَتك بالضَرْب يَدِي وأَصَابَتْـــكِ بما لم أُرِدِ
فَلَقد كنتُ لَعَمـــــرِي فادِيًا لك بالمالِ وبَعضِ الوَلَدِ

المظهر الثاني : الانتقال من الفتحة إلى الضمة .[38]

ولقد شَكوتُكِ بالضميرِ إلى الهَوى ودعوتُ من حَنقٍ عليكِ فأمَنَّا
مَنيتُ نفســي من لقائكِ ضِلـةً ولقد تغـــرُ المرءَ بارقـةُ المُنَى

إنّ هذا الانتقال من الكسرة إلى الفتحة ومن الفتحة إلى الضمة أحدث اضطرابا في النغمة الموسيقية للنص ممّا أفقده التأثير في المتلقي .

**ب- سناد التوجيه :** وهو اختلاف حركة الحرف الذّي قبل الرّوي المقيّد .

كان سِـــــرّي مُكتـمًا وهـو الآن قَدْ عَلَنْ[39]
فَليسَ لي عَنكَ مذهبٌ فكما شِئت لي فَكُنْ

هذا الاختلاف في حركة حرفي " اللام والكاف" قد أحدث خللا في الجرس الموسيقي للنص .

ونخلص إلى القول إنّ ابن زيدون وقع في عيب واحد في القافية تمثّل في السناد بنوعيه :سناد الإشباع وسناد التوجيه ومرد ذلك إلى الحالة النفسية التي صاحبته أثناء الإبداع.

**خاتمـــة**

وفي الأخير يمكن القول إنّ ابن زيدون استثمر الإيقاع الخارجي استثمارا بارعا يتّم عن قدرته وبراعته إذ اتخذه أداة فنية أسهمت في تكثيف الطاقة الموسيقية للنّص.

- إنّ الغزليات لم تتخذ شكلا واحدا ،فهناك المقطوعات القصيرة التي تعبر عن لحظة انفعالية معينة ثمّ القصائد التي كانت ساحة لعرض الأفكار ومناقشتها .
- يعد المقطع الصوتي من أخصب العناصر الصوتية كشفا للمعاني .
- تضمنت القافية مقاطع صوتية متنوعة ساعدت في إثراء الإيقاع.
- الأصوات المستخدمة رويّا كانت أكثر وضوحا وأقرب إلى طبيعة الحركات وكلّها مجهورة ،ومن أكثر الأصوات شيوعا في اللّغة العربية ،كما تميّز بالوضوح السمعي .
- ورود القافية "المطلقة والمقيّدة " في الغزليات والمقيّدة أقل تواترا ذلك أنّ الصوت الساكن في اللّغة ذو قيمة ضئيلة إذا قورن بأصوات اللّين وهي قليلة الشّيوع في الشّعر العربي.
- ورود القافية مجردة من التأسيس والردف ،مردوفة ومؤسسة ،ومشتملة على وصل.
- اكتنف الغزليات عيب واحد تمثل في السناد بنوعيه :سناد الاشباع وذلك باختلاف حركة ما قبل الرّوي فكان الانتقال من الكسرة إلى الفتحة ومن الفتحة إلى الضمة وبدرجة أقل سناد التوجيه الذي يحدث قبل الرّوي المقيّد.
- جاءت القافية ذات المجرى المفتوح أكثر عددا فالمكسورة ثمّ المضمومة لأنّ الفتحة تأتي بالإطلاق الذي يحمل الصياح لأنه ألف ممدودة طويلة تخرج من أقصى الحلق ناسب حالة الذات وهي تنضح بالألم والأنين والحنين.

**- الإحالات :**

[1] - عز الدين إسماعيل ،الأسس الجمالية في النقد العربي ،ط1،دار الفكر العربي ،مصر ،1995،ص 115.
[2] - توفيق الزيدي ،مفهوم الأدبية في التراث النقدي ،سراس للنشر ،ص137
[3] - مُحَمَّد شكري عياد ،موسيقى الشّعر،العربي،مشروع دراسة علمية ،دار المعرفة،ط2،القاهرة،1978،ص 81.
[4] - خالدة سعيد،حركية الإبداع ،دراسات في الأدب العربي الحديث ،دار العودة،ط1،بيروت ،1979،ص111.
[5] - رجاء عيد ،المذهب البديعي في الشّعر والنقد،مكتبة الشباب ،القاهرة،1987،ص92.

[6] - هو أبو الوليد احمد بن عبد الله المخزومي،ولد بقرطبة " 1003م-394هـ" نشأفي بيت علم إذ كان أبوه فقيها متفننا في ضروب العلم ،أحبّ ولادة بنت المستكفي وكان مجلسها بقرطبة منتدى لأحرار العصر وفناؤها ملعبا لجياد النظم ،انعقدت بينه وبين أبي الحزم بن جهور صلة، ومنحه لقب ذي الوزارتين ثم وقعت بينهما جفوة فأدخله السجن ثم فرّ منه،وبعد أن توفي أبو الحزم خلفه ابنه أبو الوليد فاستقدمه واتخذه سفيرا بينه وبين ملوك الطوائف ،لكنه اضطر إلى الفرار من قرطبة واتصل بالمعتضد صاحب اشبيلية ،ولما توفي اتصل بابنه المعتمد "الشاعر" وكان معه لما فتح قرطبة واتخذها عاصمة ملكه، ثم سرعان ما حدثت ثورة باشبيلية فأرسل لإخمادها وكان كبيرا في السن مريضا،فمات بها عام "1070م-463هـ" فرثاه أهل قرطبة إذ كان منهم متعصبا لهم.

[7] - ينظر:إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،مكتبة الانجلوالمصرية ،ط3، 1965،سيد البحراوي ،العروض وإيقاع الشعر العربي ،محاولة لإنتاج معرفة علمية،الهيئة المصرية للكتاب،1993،حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح:مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة،ط2،دار الغرب الإسلامي،1981،ص260.

[8] - مُحَمَّد شكري عياد،موسيقى الشعر العربي ،ص13.

[9] - ابن زيدون،الديوان،تح:كرم البستاني ،دار بيروت للطباعة والنشر،1979،ص53.

[10] - الخطيب التبريزي،الكافي في العروض والقوافي،تح:الحساني حسن عبدالله،مطبعة الخانجي،القاهرة،1977،ص51.

[11] - جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية،تر:مبارك حنون،مُحَمَّد الولي،مُحَمَّد أوراغ،دار توبقال للنشر،دار البيضاء.المغرب،1975ص205.

[12] - حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص267.

[13] - مصطفى الجوزو،نظريات الشّعر عند العرب،الجاهلية والعصور الإسلامية،ص31.

[14] - ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ص136.

[15] - ابن زيدون ،الديوان،ص63.

[16] - إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص59.

[17] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،

[18] - إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص90.

[19] - المرجع نفسه ،ص203.

[20] - المرجع نفسه،ص194.

[21] - مصطفى حركات،قواعد الشعر،المؤسسة الوطنية للفنون الجميلة،وحدة الرغاية،الجزائر،1989،ص125.

[22] - إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص91.

[23] - أبو يعلى التنوخي،كتاب القوافي،تح: مُحَمَّد عوني عبد الرؤوف ،مكتبة الخانجي،القاهرة،1975،ص37.

[24] - إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص246.

[25] - توفيق الزيدي ،أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث،الدار العربية للكتاب،1984،ص65.

[26] - لخضر جمعي،نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين،ديوان المطبوعات الجامعية،ص189.

[27] - ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ص220.

[28] - مُحَمَّد الهادي الطابلسي،خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص45.

[29] - إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص248.

[30] - إبراهيم أنيس ،الأصوات اللغوية،ص61.

[31] - المرجع نفسه،ص27.

[32] - بسام بركة،علم الأصوات العام،أصوات اللغة العربية،تر:صالح القرمادي،مركز الدراسات والبحوث 1966،ص134.

[33] -ابن زيدون ،الديوان ،ص10.

[34] - إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،303.

[35] - ابن زيدون ،الديوان،ص62.

[36] - المرجع نفسه،ص69.

[37] - المرجع نفسه،ص56.

[38]- المرجع نفسه،ص 61.
[39]- المرجع نفسه،ص 20.

**المصادر والمراجع.**

1- إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو –مصرية ،ط3- 1965.
2- الأصوات اللغوية،مكتبة الأنجلو مصرية ،ط3، 1999.
3- إسماعيل عز الدين ،الأسس الجمالية في النقد العربي ،ط1،دار الفكر العربي ،مصر ،1995
4- بسام بركة،علم الأصوات العام،أصوات اللغة العربية،تر:صالح القرمادي،مركز الدراسات والبحوث 1966.
5- التبريزي،الخطيب ،الكافي في العروض والقوافي،تح:الحساني حسن عبدالله،مطبعة الخانجي،القاهرة،1977
6- التنوخي ، أبو يعلى ،كتاب القوافي،تح: مُحَمَّد عوني عبد الرؤوف ،مكتبة الخانجي،القاهرة،1975
7- جمعي ،لخضر،نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين،ديوان المطبوعات الجامعية 1999.
8- الجوزو، مصطفى ،نظريات الشّعر عند العرب،الجاهلية والعصور الإسلامية،دار الطليعة،بيروت ،ط1، 1981.
9- حركات، مصطفى،قواعد الشعر،المؤسسة الوطنية للفنون الجميلة،وحدة الرغاية،الجزائر ،1989
10- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح:مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي،بيروت،ط2، 1981.
11- القيرواني، ابن رشيق ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح:مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد،المكتبة التجارية الكبرى،ط2، 1955
12- ابن زيدون،الديوان،تح:كرم البستاني ،دار بيروت للطباعة والنشر 1979.
13- الزيدي ، توفيق ،أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث،الدار العربية للكتاب،1984.
14- مفهوم الأدبية في التراث النقدي ،سراس للنشر،1985.
15- سعيد، خالدة ،حركية الإبداع ،دراسات في الأدب العربي الحديث ،دار العودة،ط1،بيروت 1979.
16- ابن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية،تر:مبارك حنون،مُحَمَّد الولي،مُحَمَّد أوراغ،دار توبقال للنشر،دار البيضاء.المغرب،1975.
17-الطرابلسي، مُحَمَّد الهادي،خصائص الأسلوب في الشوقيات ،منشورات الجامعة التونسية 1981.
18- عيد ،رجاء،المذهب البديعي في الشّعر والنقد،مكتبة الشباب ،القاهرة،1987،
19- عياد، مُحَمَّد شكري ،موسيقى الشّعر،العربي،مشروع دراسة علمية ،دار المعرفة،ط2،القاهرة،1978