مقاربة أسلوبيّة في التشكيل الصّوتيّ لنونيّة ابن زيدون الأندلسيّ

د. عزوز زرقان جامعة محمد البشير الإبراهيميّ – برج بوعريريج – الجزائر

الملخص:

ترمي هذه المقاربة إلى الكشف عن التّشكيل الصّوتيّ لهذا النصّ الشّعريّ الذي عدّه نقّاد الشّعر من النصوص الشعريّة الخالدة ، والتي تعتبر حقلا خصبا لمختلف أنواع الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة ، فهي مبثوثة في كتب الكثير منهم . فهي– النونيّة – قصيدة بديعة التعبير والّتصوير، وتظهر قوّتها في نشاط اللّغة ،ذات نظام متطوّر ومتجدّد على اعتبار ما يعتري صورتها من عمليّات تغيير، وتحويل ،وحركة ، خصوصا ما تعلّق بالمؤتَلِفات ،والمختَلفات ، والمنافرات ، وهذه العوامل جميعها تجعل من القصيدة مجموعة من المتغيّرات اللّسانيّة التي تتفاعل في صناعة الحدث الشّعريّ ، ممّا يسهم في إنشاء تشكيلات جديدة تمدّ القصيدة بطاقة رهيبة متكاثفة الدّلالات ، تثقل كاهل النصّ بالكثير من القيم الشعوريّة ، والإنسانيّة ، والتاريخيّة ،والعقديّة ، والفلسفيّة . وهذه – في رأينا – هي منطلقات الشّاعر في مخالفة معيار المألوف ، وإعطاء النصّ فاعليّة غير معتادة تفاجئ القارئ ، فتكون بذلك وسيلة بلاغيّة بيانيّة تقوم بوظيفة الإنفعاليّة ، والإيقاعيّة ،والإفهاميّة وغيرها ...،وهي ذاتها الوظائف التي توقظ حواسّ المتلقّي، وتسترعي فضوله ، فيحدُث بذلك أثر الخطاب.

قصيدة النّونيّة عُدّت من عيون الشّعر العربيّ مشرقيّة ومغربيّة على مدى التّاريخ، فهي ينبوع يتفجّر بالمعاني والعواطف، والأساليب ،والألفاظ، والموسيقى، والإيقاع ،مع طول النّفس وعذوبته وعمق المعاني ودفئها . لقد استجمع ابن زيدون كلّ شاعريّته ، كاشفا عن عواطفه ، مستعرضا سحر قوافيه ، ليعبّر عن حالة من حالات العشق والغزل الممزوجة باليأس والأمل ، والشّكوى والحنين، والتّوسّل والحسرة ،والصّدق والوفاء ، والعتاب والتّقريع ،مضمّنا قصيدته الكثير من العناصر الموسيقيّة من طباق وجناس ومقابلة ،ما جعل النّونيّة ذات أثر سامٍ يحتذيه الكثير من النّاظمين .

وأنا في هذا المقام أحاول الوقوف عند موسيقى الإطار الخارجيّ(الوزن . القافية)، ثمّ الوقوف على موسيقى الحشو مركّزا على:(المدّ والهمس . الجهر. التكرار . الجناس . المقابلة)

Résumé:

Cette approche est conçue pour révéler la composition vocale de ce texte poétique, que plusieurs critiques de poésie de textes poétiques intemporels, qui sont un champ fertile pour divers types d'études littéraires et monétaires, sont éparpillés dans les livres de beaucoup d'entre eux. C'est un poème exquis d'expression et de photographie, montrant sa force dans l'activité de la langue, avec un système sophistiqué et renouvelé, compte tenu des processus de changement, de transformation, et de mouvement, en particulier en ce qui concerne les combinaisons, les différents, et le duqashat, ces facteurs font tous le poème un groupe de Les variantes linguistiques qui interagissent dans l'industrie de l'événementiel poétique, qui contribue à la création de nouvelles formations qui fournissent le poème une carte impressionnante CGR, surcharger le texte avec beaucoup de valeurs émotionnelles, humaines, historiques, nodal, et philosophiques.
Le poème du Nuisme est revenu des yeux de la poésie arabe orientale et marocaine à travers l'histoire, c'est la fontaine d'exploser avec des significations, des émotions, des styles, des mots, de la musique et du rythme, avec la longueur de l'âme, sa fraîcheur et la profondeur et la chaleur des significations. Le fils de Zedon a rassemblé tous ses cris, révélant ses émotions, en examinant le charme de ses rimes, pour exprimer un état d'amour et de fil mélangé avec désespoir et espoir, se plaindre et la nostalgie, la mendicité et le chagrin, l'honnêteté et la loyauté, et reproche et bashing, comprenait son poème beaucoup d'éléments musicaux de contrepoint et anagramme Et une interview.
Et je suis dans ce dénominateur essayer de se lever lorsque la musique de l'armature extérieure (poids rime), puis se tenir sur la musique de rembourrage axé sur: (marée et murmure de la répétition de l'anagramme opposé)

التّشكيل الصّــوتــيّ

يوظّف الشّاعر اللّغة في بناء شعره على أنّها استقطاب لمجموعة من الأنظمة، حيث يلتقي فيها الصّوتي، والتّركيبي ، و الدّلالي ، ليشكّل نسيجا متكاملا يعمل على تفجير الطّاقة الإبداعية،و تطويعها في جانبي التّصوير و التنغيم. و يمثل النّظام الصّوتي المتعلّق بالتّشكيل الموسيقيّ أوضح وجوه التّمايز و أبرزها بين الشعر و النّثر، و هذا ما أشار إليه الدّارسون القدامى ، الذين جعلوا موسيقى الشعر مقتصرة

على الوزن والقافية ؛ فهذا **أبو هلال العسكري** يقول: "**إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي يريد نظمها فكرك،و أخطرها على قلبك و اطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها، و قافية اشتملها، فمن المعاني ما نتمكّن من نظمه في قافية ، و لا نتمكّن منه في أخرى، أو يكون في هذه اقرب طريقا، و أيسر كلفة في تلك** ".[1] وهذا **قدامة بن جعفر** يعرّف الشعر على أنه: " **قول موزون و مقفّى، يدلّ على معنى**"[2]، و قد ذهب **ابن خلدون** المذهب نفسه و هو يحاول تعريف الشعر المنظوم في سياق حدّيْه عن انقسام الكلام الى فن النّظم و النّثر:"**هو الكلام الموزون و المقفّى، و معناه الذي تكون أوزانه كلّها على رويّ واحد و هو القافية** ".[3]

و لم ينفرد القدامى بهذا الحكم،بل نجد المحدثين أيضا قد أكّد الكثير منهم أنّ "**للقافية والوزن سلطانهما في الشّعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتّى العصر الحديث** "[4]؛ فالشّعر " **جميل في تخيّر ألفاظه، جميل في تركيب كلماته،و جميل في توالي مقاطعه، و انسجاما بحيث يتردّد و يتكرّر بعضها، فتسمعها الآذان موسيقى و نغما منتظما** "[5]، يرسخ في الذّهن،و تستحضره الذّاكرة دون كبير عناء،والأكثر من ذلك أن الكلام الموزون، ذلك النّغم الموسيقيّ يثير فينا انتباها عجيبا، يغنينا على أن ندرك معاناة الشاعر، و على أن تستوعب تجربته، و نتلقف مضامين شعره،و من ثم نتفاعل معه، و نقاسمه مشاعره و همومه التي كثيرا ما تكون صورة مصغّرة، لهموم الإنسانية كلها، هذه الهموم التي يمنحها الشّاعر صياغة فنّية، يراعي فيها الإيقاع باعتباره يعمق تفاعل المتلقي مع النص خاصة وأنّ "**الإنسان**

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة و الشعر، تحقيق مفيد قميحة، ص 139، مطبعة دار الكتاب العالمية ، بيروت – لبنان–، ط 2، 1981م.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، ص 64،مكتبة الكليات الأزهرية،–مصر–، ط 1، 1980م.

[3] ابن خلدون، المقدمة،ص 66.

[4] محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 470، دار العودة ، بيروت – لبنان–، ط؟، 1982م.

[5] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 7، مطبعة لجنة البيان العربي، ط 3، 1965م.

بفطرته ميّال إلى الإيقاع الذي يساير حركاته الانفعالية، و أحاسيسه و مشاعره "[6]**،**و ذلك لأن الموسيقى"**تستطيع أن تصل إلى مناطق في الشّعور الإنساني تعجز الكلمات غير المموسقة،عن الوصول إليها،و تنوع الإيقاع شدة و رخاوة حسب مقتضيات النّظم،يتجاوز رتابة النغمة التي تكون داعية إلى الملل،إلى ما هو أعمق اتصالا بالإشباع الحسي لقوى الإدراك، لأنّ التنوّع يتعامل مع سلّم الأصوات فيحرك و يعمل عددا من الخلايا السّمعية أكثر،و يماشي الوظيفة الطّبيعية للأذن،**

و هي تمييز الفروق على أسس متوازنة لا تصدم الاستعداد الطبيعي و هذا كله تحقّق لذّة حسّية حقيقية، تتولّد عن طريق السماع، و هي سرّ الطّرب للغناء أكثر من الكلام العادي ".[1]

فالشّعر إذن كما يقول **إبراهيم أنيس:**"**ما هو في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النّفوس، و تتأثر به القلوب"**[2]، خاصة و أن الشعر قد نشأ مرتبطا بالغناء، و من ثم فإنهما يصدران من نبع واحد و هو الشعور بالوزن أو الإيقاع، لذلك يؤكّد **منير سلطان** على أنّه:"**بين الإيقاع الموسيقي و الإيقاع العروضي صلة نسب؛فكما للموسيقى نوتة موسيقية تدوّن فيها الجمل الموسيقية في طولها،ودرجاتها،**

و طول المسافات فيما بينها...كذلك يعدّ علم العروض له" نوتة التفعيلة "لتقييم الشّعر حسب التفعيلات "[3].

---

[6] قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص 202، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة – مصر –، ط؟، 198.

[1] محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، ص 186، دار المعارف، ط؟، سنة؟.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 17.

[3] منير سلطان، الإيقاع في شعر شوقي الغنائي، ص 171، منشأة المعارف، الإسكندرية – مصر –، ط؟، سنة؟.

و **عز الدّين إسماعيل "يؤكّد على ضرورة إخضاع الصّورة الموسيقية إخضاعا مباشرا لحالة الشّاعر النّفسية أو اللاّشعورية ".**[4]

و بالتالي فالشّعر في أغلب الأحوال يخاطب العاطفة،و يطرب الآذان، لأنّه يجمع في ذاته بين قوة التعبير، و براعة التّصوير،و إطّراد الوزن الموسيقيّ الذي ينتهي بنغمة معينّة...و بسبب هذه الخاصيّة الموسيقية الموجودة في الشّعر كان لابدّ من قيام علم يختص به و يقتصر عليه فيبحث في أجزائه، و ينظم أوزانه، و يضبط القواعد التي تحكمه و هو ما يسمّى ب: " **علم العروض**"- كما قلنا – أي الميزان الذي يعرض عليه الشعر، أو يوزن به لمعرفة صحيحه من فاسده.

ومن أجل تعميق هذا العلم حاولت بعض الدراسات الحديثة تعضيده بالدّراسات اللّسانية و الأسلوبية. ثم البحث عن العلاقة بين المكوّن الموسيقي اللفظي في الشعر من جهة،و التجربة النفسية من جهة أخرى،و بذلك اتّسعت الدائرة العازفة للإيقاع لتشمل مكوّنات أخرى غير عروضية، تصنّف مع ما يسمّى بموسيقى الحشو (الدّاخلية). و بناء عليه سنحاول في هذا المقال أن ندرس موسيقى الإطار (الخارجية) ثمّ موسيقى الحشو (الدّاخلية)، من خلال نونيّة ابن زيدون.

أ- موسيقى الإطار (الخارجية)

إنّ موسيقى الشعر العربي تقوم في – شكلها العام – على الوزن و القافية باعتبارهما إطارا خارجيا لها، و من مكوّناتها الأساسية التي تمنحها خصوصية الحضور داخل النص الشعري. و من ثم فان الموسيقى الخارجية تعنى بدراسة البحر و القافية، و ما يتعلّق بهما من مقاطع صوتية، وأحكام يراعى فيها ما ارتضته الأذن العربية من أوزان تلائم غرض القصيدة، و تستجيب لعاطفة الشّاعر، و محتواها الانفعالي، لأنّ حالة الشاعر

[4] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 61، دار العودة، بيروت – لبنان-، ط 4، 1981م.

" النفسية في الفرح، غيرها في الحزن و اليأس، و نبضات قلبه حين يتملّكه السرور سريعة يكثر عددها في الدّقيقة، و لكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم و الجزع، و لا بدّ أن تتغيّر نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية؛ فهي عند الفرح و السّرور متلهّفة مرتفعة، و في اليأس و الحزن بطيئة ".[1]

و من خلال ما سبق ، من الطبيعي أن يختار شاعرنا ابن زيدون من الأوزان و القوافي ما يتناسب
و عواطفه ،و ما يعبّر عن النص في شكله الدّلالي العام.

– الوزن:

لقد سلك شاعرنا مسلك القدامى من حيث طبيعة البحر، و لهذا نجده اختار البحر **البسيط** الأكثر شيوعا و طولا، و الذي مفتاحه:

" **إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل** "[2].

"**و لعلّ ذلك يلائم التعبير عن حالات الحزن و الأسى،و العواطف الفضفاضة**".[3] و ليس ضروريا أن يرتبط الحزن و الأسى بالرثاء فقط؛ لأنّ الإنسان قد يعيش حالات نفسية كثيرا ما تبعث فيه القلق،أو التشاؤم، أي موقف نفسي آخر، قد يقذف به الشاعر الى الخارج ، في شكل حزين مؤثر، و في مثل هذا الحال المتعلّق باليأس و الجزع... إلخ ، يتخيّر الشاعر – عادة – " **وزنا طويلا كثير المقاطع يصبّ فيه من الشجاعة ما ينفّس عنه حزنه** "[4]، و البحر البسيط الذي نظمت فيه القصيدة هو " **الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره،و يتّخذونه ميزانا لأشعارهم لاسيما في الأغراض الجليلة الشأن** ".[5]

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 175.

[2] منير سلطان، الإيقاع في شعر شوقي الغنائي، ص 55.

[3] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 80.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 177.

[5] المرجع نفسه، ص 191.

و مهما يكن فإنّ الأحكام التي قد يصدرها الباحث في هذا المجال تبقى نسبيّة نوعا ما ؛و لذلك فإن اختيار الشاعر للبحر يتمّ عندما يحدث التوافق بين انفعالاته من جهة، و الإيحاءات التي يبعث بها إيقاع البحر من جهة أخرى.

هذا عن خصوصية البحر في القصيدة، و عند الانتقال للحديث إلى ما قد يلحق تفعيلات البحر من جوازات، وجب علينا التسليم مسبقا بكون الشكل النظري، الذي حدده **الخليل** لبحور الشعر يعدّ نمطا مثاليا نادر التحقق في الواقع الشعري ؛ فالشعراء لهم من الجوازات ما يجعلهم يتجاوزون هذا النمط المثالي التجريدي والخروج عنه، و ذلك باعتماد الزّحافات التي لها دروبها في تنويع الإيقاع، بحسب ما تقتضيه عملة تفاعل الأبنية اللّغوية في جوانبها الإيقاعيّة، و التركيبيّة و الدلاليّة.

و لم تسلم قصيدة شاعرنا **ابن زيدون** من هذه الجوازات الشعرية، التي سنحاول إيراد بعض النماذج منها قصد الوقوف على ما لحق تفعيلات القصيدة من زحافات، و سنعتمد على إحصاء المواقع التي ترد فيها هذه الزّحافات علّنا نكشف مدى ميل الشّاعر إلى مخالفة النّمط المثاليّ المفترض، محاولين إبراز ذلك كلّه – الزّحافات – في تكييف الإيقاع وفق ما يناسب الدّلالة. و لابدّ قبل ذلك ، أن نشير الى أن الزّحاف في مفهومه البسيط هو " **حذف ساكن أو متحرك، أو تسكين متحرك و يقتصر على حذف الحرف الثاني من السبب الخفيف (/0)، أو السبب الثقيل (//)**[1].

و بتأمّل القصيدة نجدها تتكوّن من واحد و خمسين بيتا، تفعيلات عروضها جاءت مخبونة ؛ أي حذف الساكن الثاني من تفعيلة (**فَاعِلُنْ)** التي أصبحت (**فَعِلُنْ)**[2]، أما تفعيلات ضربها فجاءت مقطوعة ؛ أي حذف آخر الوتد المجموع، و تسكين ما قبله، حيث تحوّلت (**فَاعِلُنْ)** إلى (**فَاعِلْ)** و تكتب (**فَعْلُنْ)**

[1] عبد اللطيف شريف و زبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر، ص 20-21.

[2] عبد الحكيم العبد، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي، ص 52.

باعتبارهما متساويتان في عدد الحركات و السكنات[3]، و هذا التغيير الذي لحق تفعيلة الضرب، يدخل في باب العلل.

أما الزحافات فقد تكررت في كامل القصيدة **مائة و اثنا عشرة** مقابل **سبع و مائة** ، إمكانية تزحيف كانت متاحة أمام الشاعر، وعليه فنسبة الزحافات الواردة في التفعيلات هي: **31,37 %** و هي نسبة تبدو ربّما قليلة إلاّ أنها تؤكّد حكمنا السّابق، المتمثّل في عدم التزام الشاعر بالشّكل النظريّ الذي حدّده **الخليل** في هذا البحر،و سعيه إلى تنويع الإيقاع، فالأبيات ككل تعرّضت تفعيلاتها للتزحيف الذي تعددت مواقعه، الأمر الذي حرّر النص من رتابة الإيقاع، كما هو واضح فيما يلي:

التفعيلة الأولى ←ـــــــــــ تسعة عشر زحافا

التفعيلة الثانية ←ـــــــــــ ثلاثة عشر زحافا

التفعيلة الثالثة ←ـــــــــــ زحاف واحد فقط

التفعيلة الرابعة ←ـــــــــــ ثمانية و أربعون زحافا

التفعيلة الخامسة ←ـــــــــــ اثنتا عشر زحافا

التفعيلة السادسة←ـــــــــــ تسعة عشر زحافا

التفعيلة السابعة←ـــــــــــ غياب الزحاف

التفعيلة الثامنة ←ـــــــــــ غياب الزحاف و حضور علّة القطع اللاّزمة.

من خلال هذه الإحصاءات لابد من الإشارة إلى أنّ تباين و تباعد الزّحافات من حيث العدد، وعدم تقبلها في الموقع، يفسر خروج الشاعر عن النّمطية و الرّتابة في الإيقاع، و الملاحظة التي يمكن تسجيها أيضا، هي كون هذه الزّحافات في مجملها مسّت تفعيلات البحر البسيط في القصيدة ، اختصت بحذف الساكن أكثر من المتحرك في أشكال الزّحاف الوارد؛مما جعل النّص ذا إيقاع سريع بعد حذف **اثني عشرة و مئة** ساكن، و **واحد و خمسين** متحرّكا.

و الإيقاع السّريع بدوره يترجم اندفاع الدّفقة الشّعورية المصاحبة لحالات السّخط،و التهكّم

[3] المرجع نفسه، ص 52.

و الأسى و الحنين إلى لقاء و وصال حبيبة الروح " **ولاّدة**".أمّا التهكّم و السّخط على الزّمان الخادع و ما زاده مكر الكاشحين المبغضين، الذين لطالما سعوا إلى إبعاد الشاعر عن جنّته التي كان يتربّع في أجوائها.

و بذلك جاءت قصيدة شاعرنا كردّ فعل قويّ ثائر مشحون بالشّوق و الحنين ، إلى الوصال بعد الأسى الطويل من طول التّجافي، و الغضب و الثّورة و السّخط على الحسّاد، و عليه جاء الإيقاع سريعا منسجما مع النّص بكل مقاصده الدّلالية، و منطلقاته الوجدانية.

– **القافية** انطلاقا من مقولة الشكلانيّين الروس من " **إنّ الحافز الإيقاعيّ يؤثر في اختيار الكلمات و تركيبها، و من ثمّ في المعنى العام للشعر** "[1]. نأتي لدراسة القافية في نونية **ابن زيدون**، لنؤكّد صدق المقولة فما القافية ؟.

القافية لغة من " قفا أثره يقفوه قفوا... اثر فلان إذا تبعه... و القافية آخر كلمة في البيت، سميت قوافي الشعر لأن بعضها يتبع أثر بعض ".[2] **قال تعالى:** " **ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِرُسِلِنَا** "[3].

أما اصطلاحا فقد اختلف العلماء في تعريفها، و تحديد حروفها، إذ يعرّفها **أبو يعلي التنوخي** " **إنها الكلمة الأخيرة و شيء قبلها** "[4]، و منهم من جعلها آخر كلمة البيت، و منهم من جعلها آخر كلمة في البيت، و منهم من جعلها مقصترة على الروي... إلخ.[5] و لكن تبدو التعريفات السابقة دقيقة،و إنّما خيرُ تعريف للقافية هو تعريف **الخليل**، و مفاده: **من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه**

---

[1] علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطليلي، ص 233، مكتبة الآداب، ط 1، 2003م.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج 12، مادة " قفا "، ص 165.

[3] سورة الحديد، الآية:27.

[4] أبو يعلي التنوحي، كتاب القوافي، ص 65، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط 2،1978م.

[5] عبد اللطيف شريف و زبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي ، ص 99-100.

مع الحركة التي قبل السّاكن الأول، و يعلّق **الدّكتور شكري عياد** على تعريف **الخليل** قائلا:"**و لنا أن ندهش؛لأنّ الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد، لم يلتفت الى فكرة المقطع، فلو قد التفت إليها؛لأصبح تعريف القافية عنده**

"أنها المقطع الشديد الطول، في آخر البيت، أو المقطعان الطويلان في آخره، مع ما قد يكون من مقاطع قصيرة ".[1]

إذن فالقافية في تعريف المحدثين هي " **المقاطع الصوتية التي تتكرر لزوما،في أواخر أبيات القصيدة من بدايتها الى نهايتها،و تكرارها يعدّ جزءا هاما من الموسيقى الشعرية لأنها بمثابة فواصل موسيقية يتوقّع السّامع تردّدها، و تستمتع بها لآذان في فترات زمنيّة منتظمة ".**[2]

و للقافية أهمّية بالغة ؛حيث جعلها النّقاد العرب القدامى ركنا من أركان الشّعر الأساسيّة حين عرّفوه " **بأنّه قول موزون مقفّى يدلّ على معنى "**[3]،و اتفقوا أيضا على أن القافية "**شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر،و لا يسمّى شعرا حتى يكون له وزن و قافية "**[4]، و هذا ما أكّده **قدامة بن جعفر** في قوله:" **إنّ بنية الشّعر إنما هي التقفية،فكلّما كان الشّعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشّعر،و أخرج له من مذهب النّثر ".**[5]

و أهمّ ما يميّز القافية عن الوزن أنّها تمثّل مجالا اختياريّا مُتاحا للشّاعر، فهي لا تقوم على نموذج يُضبَط سلفا، وكذا الحال في الوزن الذّي ما على الشّاعر،

---

[1] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 99، دار المعرفة القاهرة– مصر، ط 2، 1978م.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 100.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

[4] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 5، تحقيق طه الحاجري و محمد زغلول سلام، دار المعارف القاهرة– مصر–، ط؟، سنة؟.

[5] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 90.

إلا أن يلتزم به،و إن خرج عنه فإنّ خروجه يكون هو الآخر مشروعا و مقنّنا خاضعا لنموذج مُفتَرض، و حالات محدودة.

فالشاعر إذا يختار في بداية النّظم القافية التي يريد، ليبنيَ عليها قصيدته بحُرية مطلقة، و خلال الشّروع في نظم الأبيات اللاّحقة،يجد نفسه مقيّدا بتقفية تكون هي الأخرى بمثابة نموذج سابق، يفرضه الشّاعر على نفسه، و لا يفرضه الغيرُ عليه،و من ثم فإنّ فقْدَه الحريّة في تقفيّة الأبيات، التي تلي البيت الأوّل، تكون في دائرة الحرية التي أتيحت له في مستهلّ النّظم، و عليه يمكننا القول: إنّ حرية الشّاعر في وضع التقفية بداية، و التقيّد بها لاحقا،كان وراء إقدام القدامى على نسبة القصائد إلى رويّها بدل بحورها.و إذا أتينا إلى تتبّع قافية **نونية ابن زيدون** نجد أنّ حرف الرّوي، هو" **النون** " و إذا كان توظيف شاعرنا لحرف الرّوي يخضع لذاته و إحساسه، فإنّ اختياره " للنّون " أساسا يوحي بالآلام ....العاطفيّة التي تكوي فؤاده، لأنّ الشّاعر الحاذق هو الذي يوظّف في قوافيه، أو في ثنايا أبياته، بعض الأصوات [6] ، التي ترتبط بموضوع القصيدة،و بصورتها الفنية، إذ نجد عندما اختار روي النون، في القافية،اسبقه بصوت ليّن صائت طويل: (الياء). و تلاها (بالألف) ليدلّ على الأنين المنبعث متنه، و يعبر به عن الموقف الحزين الذي ضاق به ؛ حيث إنّ توظيف المدّ الطويل قبل و بعد الروي (النون) و خاصة (الياء) و(الألف) يصوّر ارتعادات جسمه و طول أنينه حين يقول:

أَضْحَى التَّنَـــــائِي بَـدِيلاً مِنْ تَدَانِينَا وَ نَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَــافِينَا
أَلاَ ! وَ قَدْ حَانَ صُبْحُ البِينِ، صَبَّحْنَا حَيْنٌ، فَقَـــامَ بِنَا لِلْحِينِ نَـاعِـــينَا
مَنْ مُـــــبْلِغُ المُلْبِـــسِينَا بِانْـتِزَاحِـهِمُ حُزْنًا، مَعَ الدَّهْرِ لاَ يُبْلَى وَ يُبْلِينَا
إِنَّ الزَّمَـــــانَ الـذِي مَا زَالَ يُضْحِكُنَا أُنْســـًا بِقُـرْبِهِمْ، قَدْ عَادَ يُبْكِـــينَا

[6] نستخدم هنا مصطلح " الأصوات " و المقصود بها " الحروف ".

و هكذا على هذا التّواتر حتى آخر بيت في القصيدة – أي خلال واحد و خمسين بيتا –، جاءت الحركة المميزة لحرف الرّوي و هي (الفتحة)، و حرف المدّ الذي يلي الروي مباشرة، تأكيدا أنّ القافية التي استخدمها شاعرنا هي " **القافية المطلقة** "[1]، الأمر الذي يتيح إمكانية إنهاء البيت بمقطع طويل مفتوح، يحقق إيقاعا كما يساعده على إطالة نفسه، في تناغم و انسجام منبعث من سائر الأبيات، مما يهب للدّفقة الشّعورية حرية و سهولة الانطلاق و الانبعاث،و التجلّي في الواقع الشعري، بعيدا عن أي اضطراب قد يؤدي إلى حبسها، أو خنقها في حال تقييد القوافي. و هذا خاصة حين أراد الشاعر أن يعضد مسعاه الرامي الى تجسيد المقاصد الوجدانية، من خلال إيقاع القافية " **المردوفة** "[2]، التي ميّزت القصيدة.

و يمثّل تكرار القافية على هذا النّحو:" **مركزا صوتيا موسيقيا، يحقّق استمرار النغم ، و يوحي بتوقّع حدوثه، مرّة إثْر مرّة، في نهاية كلّ بيت** "[3]،ثمّ يأتي حرف الروي، في آخر كل بيت ؛ ليؤدي وظيفة موسيقية، و هي ضبط توقعيّ، و نحن نشعر بهذه الوظيفة عندما نشرع في قراءة قصيدة شعرية; حيث نحسّ أنّه ثمّة جزءًا غالبا من بنية البيت،نتوقع مجيئه دائما، فكان حرف الروي " **النّون** " بمثابة التّرجيعة الضابطة التي نتوقع مجيئها على مدار القصيدة، إذ أنّ هذا الإحساس الموسيقيّ، هو الذي يجعلنا نتوقّع أن يعود نفس الصّوت إلى الظهور باستمرار على مدار القصيدة.

إضافة إلى ما سبق إيراده بخصوص القافية في " **النونية** "، نورد ظاهرة أخرى ميّزت القافية ،و هي ظاهرة " **الإرصاد** " التي تعني: " **أن يبني الشّاعر البيت على قافية أرصدها له؛ أي أعدّها في نفسه، فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي**

---

[1] القافية المطلقة هي المكونة من: (الروي + حرف المدّ).

[2] الردف: هو حرف المدّ الواقع قبل الروي، و قد يكون ألفا أو ياء أو واوا. (ينظر: عبد الحكيم العيد، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي، ص61).

[3] النعمان القاضي، أبو فراس الموقف و التشكيل الجمالي، ص 185، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة– مصر –، ط؟، 1982م.

في قافيته، و ذلك من محاسن التأليف ؛ لانّ خير الكلام ما دلّ بعضه على بعض ".[4] و نذكر من ذلك قول الشاعر:

غِيظَ العِدَى مِنْ تَسَاقِينَا الهَوَى فَدَعَوْا بِـأَنْ نَغِّصْ ، فَقَالَ الدَّهْرُ آمِينَا [5]

فالشّاعر عندما صوّر غيظة الأعداء من خلال تبادله الحبّ مع حبيبته، وكانت دعائم لزوال هذه الحالة، فكان الملحق " **للدّعاء** " كلمة " **آمين** " التي جاءت قافية.

و قوله أيضا:

لَمْ نَعْتَقِدْ بَعْضَكُمْ إِلاَّ الوَفَاءَ لَكُمْ رَأْيًا، وَ لَمْ نَتَـقَلَّدْ غَيْرَهُ دِينَا [1]

فإن ذكر الفعل " **نعتقد** " في صدر البيت، سيفرز حتما دلالة " **الدين** " التي جاءت بارزة في القافية. و قوله:

يَا رَوْضَةً طَالَمَا أَجْنَتْ لَوَاحِظَنَا وَرْدًا، جَلاَهُ الصِّبَا غَضًّا، وَ نِسْرِينَا [2]

فالشّاعر يشبّه محبوبته " **بالروضة** " التي تسحر العيون، بمجرّد ذكره للفظة " **الروضة** " يتبادر إلى أذهاننا لفظة " **نسرين** " ذلك الزّهر الأبيض الذي يحيط و ينمو في كنف الرّياض.

و على العموم فإنّ ظاهرة **الإرصاد** من شأنها أن تجعل المتلقي شريكا يستشرف الدّلالة اللاّحقة من منطق الافتراض،و التوقع الذي يبعث فيه المتعة و النشوة، كلما كان مصيبا في توقعه هذا من جهة، و من جهة أخرى فإنّ هذا الاستشراف يعمّق تفاعل المتلقي مع النّصّ الى درجة الإحساس بشراكة النّظم مع صاحبه الأصليّ، الذي قد يتعمّد أحيانا، ظاهرة الارصاد عسى أن يكون ذلك عاملا من عوامل إشاعة لشعر أوساط الجماهير التي قد نجد فيها أذواقا تستقطب الإرصاد باعتباره ظاهرة تنشّط الذهن، و تثير الفضول.

---

[4] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص 179، دار الأندلس للطباعة، بيروت– لبنان–، ط 2، سنة؟.

[5] الديوان،ص 09.

[1] الديوان، ص 10.

[2] الديوان، ص 11.

و هكذا كانت القافية أحد عناصر موسيقى الإطار(الخارجية) في القصيدة إلى جانب الوزن، تشكّل البنية الأساسيّة لجوهر الشّعر، التي تشيع فيه النظام،و ببعده عن الفوضى و الخلل؛إذ كانت تؤدي وظيفة حيوية، في تشكيل الصورة الموسيقية العامة للقصيدة،فالقافية – فضلا عن أنها أسهمت في ضبط الإيقاع الشّعري – فإنها كما يقول "**لانس": كانت تضبط مقادير الأبيات – أو على حدّ تعبيره – أنها تعد خطواتنا في القراءة، و هذه الوظيفة لازمة ".**[3]

ب– موسيقى الحشو

في حقيقة الأمر لا تكتمل ملامح موسيقى الإطار (الخارجية) إلا بتفاعله مع موسيقى الحشو

(الداخلية) بجميع مكوّناتها الصوتية و البلاغية ; فالمكونات الصوتية تتمثل في الهمس و الجهر و المدّ، و تكرار نوع من الحروف داخل النص الشعري، و البلاغية تتكون من المحسنات البديعية كالجناس و المقابلة.

و الشاعر يعزف بالألفاظ إيقاعا موسيقيا تتقاطع فيه قواعد النظم مع أحاسيسه و انفعالاته، لذلك ناره يوظّف ألفاظا؛متجاورة حروفها، متقاربة مخارج أصواتها حتى يتحقق ذلك "**الانسجام الصّوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات و دلالاتها حينا، أو بين الكلمات بعضها و بعض حينا آخر**".[1] فالدراسات العروضية لا تستكمل قيمتها الجمالية و نجاحها في الموسيقى الداخلية إلا بدراسة المكونات الصوتية و البلاغية للخطاب الشعري[2]،و ذلك باعتبارها ناقلة للمحتوى الوجداني بتقلباته، و ترجمان الواقع بتحولات، و من ثم يتكوّن معها الإيقاع و يتعدد، فلا يمكن لأي نظام إيقاعي ثابت، و محدد سلفا، أن يفرز إيقاعا جديدا مسايرا للحالات الجديدة، و منه فانّ النّظام العروضيّ الخليلي، أو ما يسمّى

---

[3] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، 109.

[1] إبراهيم عبد الرحمان محمد، قضايا الشعر في النقد الأدبي، ص 51، مكتبة الشباب، القاهرة– مصر–، ط؟،1977م.

[2] عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ص 19، طبعة دار الثقافة، القاهرة– مصر–، ط؟ ، 1978م.

بموسيقى الإطار (الخارجية) يمكن عدّه بمثابة آلة موسيقية قد نشترك في امتلاكها، لكن المكوّنات الصّوتية و البلاغيّة التي بها يتحقق التّويع الإيقاعيّ، تمنع إمكانية وجود نصّين متشابهين، و عليه فالبحر يمنح للنصّ الملْمح العام للإيقاع الذي يلتقي فيه عدد كثير من النصوص، التي تحمل صفة موضوعيّة مشتركة، في حين أن خصوصيّة الإيقاع هي وليدة تفرّد الشّاعر في تجربته و وليدة عبقريته في صوغ تلك التجربة صياغة تجعل من النص، بكل مستوياته ومكوّناته صدًى لذات الشّاعر.

بعد هذه التّوطئة سنحاول الوقوف عند طبيعة المكونات الصوتية والبلاغية لموسيقى الحشو في

" **النّونية** "،و لْتَكُنْ هذه المحاولة في عناصر منفصلة يختص كلّ منها بواحد من تلك المكونات؛رغم كون هذه الأخيرة قد تأتي مجتمعة بعضها ببعض في نصّ واحد لنسج إيقاع مشترك متكامل، و خاصّة تلك النّصوص التي سجّلت حضور الحسّ المأساويّ ذي الصّبغة الانفعاليّة.

– المدّ و الهمس و الجهر:

إذا كانت " **ماهية الشّعر هي كيفيّة خاصّة، في التعامل مع أداة عامة هي اللغة و تبتدئ هذه الكيفية في طرائق مخصوصة تولف بين الكلمات و تنظمها ; للوصول الى أنظمة و انساق و تراكيب و أبنية، تفجّر الطاقة الشعورية في الواقع، و تخلق موازاة رمزية لهذا الواقع، و مشكل الشاعر تأسيسا – على هذا – ليس مشكل توصيل، و إنما مشكل تشكيل، إنّه – الشّاعر – لا يتوجه بمعنى سابق و يسعى إلى توصيله، كما أنّه لا يتوجّه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه، و لكن توجهه إنما أن يثير في اللّغة نشاطها الخالق؛حتى يكمل له التشكيل الجمالي، الذي يوازي به رمزيا واقعه: النفسي، و الروحي، و الفكري، و الاجتماعي** ".[3]

نقول إذا كانت ماهيّة الشعر – على هذا النّحو، بمعنى أنّ الشاعر يتعامل مع اللغة بطريقة خاصة – غير مألوفة، حيث يرى أنّه يخلق بها علاقات تجديديّة،و

[3] عبد المنعم تليمة، المرجع نفسه، ص 99.

لن يكون خلقُه هذا غير خلْق جماليٍ في المقام الأول؛ لذلك فإنّ دراسة جماليات النظام الصوتي من العناصر الأساسية في تشكيل الموسيقى الشعرية.

و لأنّ الحسّ المأساويّ ذي الصّبغة الانفعاليّة سجّل حضوره من أوّل القصيدة إلى آخرها، فإنّ بعث مظاهره تجلّت في حركة المعاناة و الأسى على مستوى الذّات التي تنبعث منها موجات شعوريّة في شكل آهات. و كلّ آهة يعبر عنها بصوت لين طويل (**أ،و،ي**) و بإيقاع فيه همس و خفوت ناجم عن توظيف الأصوات المهموسة ؛أي تلك التي يخلو فيها الصوت من الرنين نتيجة بقاء الوترين الصوتيين في حالة توقف عن العمل، و نجمعها في قولنا:(فحثّه شخص سكت)[1]، و من ميزات هذه الأصوات أنّه لا ينحبس معها الهواء كلية جرّاء انسداد قد يحدث في الجهاز النّطقي مما يؤدي الى خنق الدّفقة الشّعورية بدل تحريرها.

و من النّماذج التي تؤكّد اعتماد شاعرنا المد و الهمس في لحظات الأسى و الحسرة قوله:

لَمْ نَعْتَقِدْ بَعدَكُمْ إلاَّ الوَفَاءَ لَكُمْ ... رَأْيًا، وَ لَمْ نَتَقَلَّدْ غَيْرَهُ دِينَا

مَا حَقُّنَا أَنْ تُقِرُّوا عَيْنَ ذِي حَسَدٍ ... بِنَا، وَ لاَ أَنْ تُسِرُّوا كَاشِحًا فِينَا

كُنَّا نَرَى اليَأْسَ تُسَلِّينَا عَوَارِضُهُ ... وَ قَدْ يَئِسْنَا فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا

بِنْتُمْ وَ بِنَّا فَمَا ابْتُلَّتْ جَوَانِحُنَا ... شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَ لاَ جَفَّتْ مَقَانِينَا

تَكَادُ حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمَائِرُنَا ... يَقْضِي عَلَيْنَا الأَسَى لَوْلاَ تَأَسِّينَا

حَالَتْ لِفَقْدِكُمْ أَيَّامُنَا فَغَدَتْ ... سُودًا،وَ كَانَتْ بِكُمْ بِيضًا لَيَالِينَا

وَ إِذْ جَانِبُ العَيْشِ طَلْقٌ مِنْ تَأَلُّقِنَا ... وَ مَرْبَعُ اللَّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

وَ إِذْ هَصَرْنَا فُنُونَ الوَصْلِ دَانِيَةً ... قِطَافُهَا فَجَنَيْنَا مِنْهُ مَا شِينَا

لِيُسْقَ عَهْدُكُمْ عَهْدُ السُّرُورِ فَمَا ... كُنَّا لَأَرْوَاحِنَا إِلاَّ رَيَاحِينَا [2]

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، ص 310، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان – الأردن،ط1،ص 10.

[2] الديوان، ص 10.

لقد بلغ عدد أصوات اللّين في "**النونية**" اثنتين و عشرين و أربع مئة بنسبة تقدر ب:

19,18 %،أمّا من خلال هذه الأبيات فكان عددها تسعة و سبعين صوتا، و قد فضل شاعرنا توظيف هذا النّوع من الأصوات،بدل الحروف الساكنة رغم وظيفتهما العروضية الواحدة، فألف المدّ الذي يأتي بعد الحرف المتحرك في قولنا:

(ما،/0) مثلا قيمته و وظيفته العروضية هي نفسها في النّون السّاكنة التي بعد الحرف المتحرّك في قوله: (من، /0)،و كلاهما سبب خفيف (/0)،إلا أن شاعرنا آثر توظيف أصوات اللّين الطويلة بدل الحروف الساكنة ؛لأنّ هذه الأخيرة لا تقوى و لا تستطيع التعبير عن الأمواج الشّعورية الطويلة المنبعثة من الوجدان الحزين، بل إنّ السّواكن، و الأصوات القصيرة كثيرا ما تكون وراء حدوث انقباضات و تقطّعات تحول دون انبعاث الدّفقة في شكلها الكمّي الممتدّ طولا في عمق الوجدان.

أما عن الأصوات المهموسة فقد بلغ عددها في " **النّونية**" عشرة و ثلاث مئة بنسبة تقدّر ب:

14,09 %، و في هذه الأبيات قُدِّر عددها بتسعة و سبعين صوتا، حققت إيقاعا موسيقيا خافتا يكسوه بعض الصّخب،و يشكّل فيه دلالة على أنّ شاعرنا كان حزنه حزن انفعال و توتّر و اضطراب، يخضع للمشاعر العفوية العنيفة المتدفقة في لحظة اللاّوعي،و أحيانا كان حزنه استحضارا للحسّ المأساوي، الخاضع لسلطان العقل و ما يفضي إليه من تأمّل في حضرة هذا الحزن و الأسى الواعي الذّي سينتهي حتما بصاحبه إلى استخلاص الدّرس و استنباط العبرة، بدل التفرّغ للأسى و الحزن وذرف العَبْرة .

و انطلاقا مما سبق بيانه نرى أنّ الإيقاع كان ممتدّا بطيئا و أحيانا سريعا، تنبعث منه نغمة خافتة يكسوها بعض الصّخب ، انسجمت مع حالة الشّاعر النفسيّة، و هذا ما يعبّر عن تكامل الأدوار بين الصّوت الممدود و المهموس في أداءٍ إيقاعيٍ واحدٍ، و من هذا المنطق آثرْنا دراسة أصوات المدّ و أصوات الهمس في عنصر واحد.

و لم يوظّف أصوات اللّين، و أصوات الهمس في موقف الحزن و الأسى فحسب، بل وظّفهما في موقف الوصف و التأمّل في قوله:

رَبِيبُ مُلْكٍ، كَأَنَّ اللـَّهَ أَنْشـــأَهُ مِسْكًا، وَ قَدَّرَ إِنْشَاءَ الوَرَى طِينَا
أَوْ صَاغَهُ وَرَقًا مَحْضًا،وَ تَوَجَّـــهَ مِنْ نَاصِعِ التِّبْرِ إِبْدَاعًا وَ تَحْسِينَا
إِذَا تَـــأَوَّدَ آدَتْهُ، رُفَـاهِـــيَّـــةٌ تُومُ العُقُودِ، وَ أَدْمَـثُهُ البُرَى لِينَا
كَانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظِئْرًا فِي أُكْلَتِهِ، بَلْ مَا تَجَلَّى لَـهَا إِلاَّ أَحَـــابِينَا
كَأَنَّمَا أُثْبِتَتْ فِي صَحْنِ وَجْنَـــتِهِ زُهْرُ الكَوَاكِبِ تَعْوِيذًا وَ تَزْيِينَا[1]

ثمان وثلاثون هو عدد أصوات اللّين التي تواترت في هذه الأبيات، و هي أصوات استجابت للكمّ الشعوريّ، في عمق ارتكازه داخل الوجدان، و في طول انبعاثه داخل الواقع الشعريّ الذّي جاء إيقاعا بطيئا، مقاطعه الصّوتية في انسجام مع امتداد أنفاس الشّاعر من جهة،و مع امتداد ظاهرة الوصف و التّأمل التي أبداها بخصوص صفات و مفاتن عشيقته " **ولاّدة** ".

و حتى يستجمع الشاعر طاقة الذّهن، و يُلَمْلِمَ شتات الأحاسيس، لأجل تدقيق الوصف و تعميق التّأمل، و الإغراق في الظّاهرة ، التي هي موضوع الوصف و التّأمل، كان من الطبيعيّ أن يحرص على تفادي صخب الإيقاع و اندفاعه، لأنّ ذلك قد يفقده حتما عمق التركيز، و اتزان النّفس، و من ثمّ يفقده نكهة التّأمل الواصف كمتعة ذهنيّة، لا تحقق إلا في أجواء السّكينة و السّكون، لذلك كان شاعرنا حريصا على تكثيف أصوات الهمس التي تكرّرت ثلاثا و خمسين مرة،و هي أصوات ما كان الشّاعر ليكتفي منها لو لم يكن لها أثر الوزن في الإطار العام لتجربته الشعرية، كمكوّنات إيقاعيّة تساهم في بناء الدّلالة من خلال انصهارها و انتشارها في الفضاء الفيزيائيّ للنصّ، أثناء تفاعل الأنساق و الأبنية اللّغويّة، لتُشكِّل بذلك إيقاعا هادئا، يساعد على تجسيد دلالة التّأمل،كسلوك يمارسه المتأَمِّل،أو كظاهرة عاشها و مازال يعيشها في الواقع، ثمّ كإبداع يصوغه الشّاعر أثناء نسجه لأبنية اللّغة في واقع الشّعر و التعبير.

[1] الديوان، ص 11.

و للتّأكيد على توظيف الشّاعر لأصوات المدّ و الهمس في مواقف التألّم، يقول في هذه الأبيات التي امتزجت فيها المناجاة بمحاورة الأنا:

وَإِنْ كَانَ قَدْ عَزَّ فِي الدُّنْيَا اللِّقَاءُ بِكُمْ فِي مَوْقِفِ الحَشْرِ نَلْقَاكُمْ وَ تَلْقُونَا
سِرَّانِ فِي خَاطِرِ الظَّلْمَاءِ يَكْـــتُمُنَا، حَتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصّــبْحِ يُفْشِينَا
لاَ غَرْوَ فِي أَنْ ذَكَرَنَا الحُزْنُ حِينَ نَهَتْ عَنْهُ النُّهَى، وَ تَرَكْنَا الصَّبْرَ نَاسِينَا
إِنَّا قَرَأْنَا الأَسَى، يَـــوْمَ النَّـوَى سُوَرًا مَكْتُوبَةً، وَ أَخَذْنَا الصَّــبْرَ تَلْقِيناَ[1]

لقد كثّف الشاعر في هذه الأبيات من أصوات اللّين الطويلة ، التي بلغ عددها ستّا و ثلاثين،وكذا أصوات الهمس البالغة واحدا و أربعين، ممّا يبقي على الإيقاع بخصوصيّته السّابقة؛أي الامتداد

و الخفُوت الذي ينسجم مع مجاورة الذّات و مناجاتها في صمت؛أي الحوار النّفسيّ الدّاخليّ الذّي يستعين به المرء و يلجأ إليه من أجل مقاومة نفسه و تطويعها، و ذلك من خلال الإقرار و التّسليم بغلبة القدر و سَطْوَتِه ؛ممّا يستدعي الخضوع لأمره، و من ثم تنبّه العقول، من أجل تقويم السّلوك و التّفكير الإنسانيّ، و توجيه دائرة اهتمامه في الحياة الدّنيا، و فق ما ينتظره في الحياة الأخرى.

و نشير إلى أنّ الحكم بكثافة أصوات المدّ،و أصوات الهمس في أبيات النّماذج السّابقة لا يعني بالضرورة الغلبة والسّيطرة؛لأنّ أصوات الهمس مثلا الأصل فيها أنّها قليلة في المعجم العربيّ؛فقد أثبت الاستقراء "**أنّ أربعة أخماس الكلام العربي تتكوّن من المجهور، بينما لا تزيد نسبة الأصوات المهموسة على 20 %** "[2].

و مع ذلك نجد أن نسبتها في النّماذج السّابقة قد قاربت النّسبة العاديّة أو تجاوزتها؛ حيـــــــث بلغـــــــت 32,50 %

وهذا ما يؤكّد تجاوز شاعرنا للخطب المألوف في الحالات العادية باحثا عن تلك الخصوصيّة الإيقاعيّة الممتدّة الهادئة، التي تكاد تكون طابعا تميّزت به "**النّونية**

---

[1] الديوان، ص 12.

[2] محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر، ص 145، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط؟، 1998م.

" في تنوّعها بين الغزل و الوصف و التّأمل ، و تقتضيه من حزن و أسىً في حدود الانفعال واستحضار الحسّ العاطفيّ.

و لم يكن الإيقاع في " **النونية** " مقتصرا على الامتداد الخافت للصّوت بفعل المدّ و الهمس،بل نجد من الأبيات – على قلّتها – تلك التي ينبعث منها صخب الإيقاع في اندفاع سريع يُترجم الانفعال في لحظات الغضب كقوله في سخطه على فعلة الكاشحين في مستهلّ القصيدة:

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَـــدَانِينَا، وَ نَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَافِيــنَا
أَلاَ ! وَ قَدْ حَانَ صُبْحُ البَيْنِ، صَبَّحَنَا حِينٌ، فَقَامَ بِنَا لِلْحـــــِينِ نَـاعِينَا
مَنْ مُبـــــــلِغُ المُلْبِـسِينَا بِانْتِزَاحِهِمُ، حُزْنًا، مَعَ الدَّهْرِ لاَ يُبْلَى وَ يُبْلِينَا
إِنَّ الزَّمَـــانَ الذِي مَا زَالَ يُضْحِكُنَا، أُنْسًا بِقُرْبِهِمْ، قَدْ عَـادَ يُبْكِيـــنَا
غِيظَ العِدَى مِنْ تَسَـاقِينَا فَـــدَعَوْا بِأَنْ نَغَصَّ، فَقَـــالَ الدَّهْرُ آمِينَا
فَانْحَلَّ مَا كَانَ مَعْقـــــُودًا بِـأَنْفُسِنَا؛ وَ انْبَتَّ مَا كَانَ مَوْصُولاً بِأَيْـدِينَا[1]

إنّ ندرة أصوات الهمس في هذه الأبيات نتحسّسُها من خلال ضآلة عددها في البيت الأوّل البالغ خمسا، و في البيت الثاني مما أتاح للأصوات الجهريّة فرصة التّموقع أكثر في الأبيات مُحدِثة بذلك صخبا إيقاعيًّا زاد من عنفه و قوّته، الطّابع الانفجاريّ لبعض الأصوات , كالميم و الدّال و القاف، و بذلك يكون شاعرنا قد وُفّق في تقصّي الإيقاع الذي يساهم في نقل و تصوير الوقائع الخارجيّة المتعلّقة بكيد الحسّاد و غدرهم كفعل مبعثه الغلطة و الحسد؛و لأنّ هذا الفعل مذمومٌ و منبوذٌ و يقابل بالرّفض، فإنّ الحاسد يتوخّى السّرعة في التنفيذ، تفاديا لعاقبة الرّفض،و لذلك و تماشيا مع طبيعة هذه الوقائع قام الشاعر بتكثيف أصوات الجهر على غير عادتها المألوفة في الكلام العربيّ،لنسج إيقاع سريع يحاكي سرعة التّنفيذ في العمل،و من ثمّ فإيقاع هذه الأبيات لم يرتبط بوقائع ذات الشّاعر فقط، بل ارتبط أيضا بواقع خارجيّ،لم يرد وصفه بالصّورة الصّامتة فقط ، بل أراد أن يمنح هذه الصّورة إيقاعا ناطقا ينسجم مع وقائعها، و هذا ما يتيح للمتلقّي إمكانيّة التّفاعل مع الدّلالة، بحاسّتين

[1] الديوان، ص 09.

بدل الحاسة الواحدة عسى أن يدفعه ذلك نحو ارتقاء تصاعديّ يصل به إلى أعلى درجات التّعاطي الوجدانيّ مع النصّ، فيشارك الشّاعر في تجربته، في موقفه النّفسيّ الذّي ينتقل من لحظات الغضب و السّخط الى لحظات الحسرة و الحزن و الأسى؛و هي لحظات سرعان ما يتجاوزها ليبنيَ السّخطَ مجددا، لذلك تناوب على النّصّ إيقاعان متباينان؛الأوّل كما سبق الذّكر كان إيقاعا صاخبا و سريعا،ينسجم مع الاستهلال الغاضب أمّا الثّاني فخافت بطيء ينسجم مع محطّة الحسرة و الأسى التّي اختارها الشّاعر، يستجمع من خلالها مبرّر سُخطه و غضبه،و ذلك بعرضه لمدى سموّ و ترف الحياة في صورتها الأولى قبل أن يفعل الحسّاد فعلتهم الشّنيعة فيقول:

إِذْ جَانِبُ العَيْشِ طَلْقٌ مِنْ تَأَلُّفِنَا وَ مَرْبَعُ اللَّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

وَ إِذْ هَصَرْنَا فُنُونَ الوَصْلِ دَانِيَةً قِطَافُهَا ، فَجَنَيْنَا مِنْهُ مَا شِينَا

لِيُسْقَ عَهْدُكُمْ عَهْدَ السُّرُورِ فَمَا كُنْتُمْ لِأَرْوَاحِنَا إِلاَّ رَيَاحِينَا

لاَ يَحْسَبُوا نَأْيَكُمْ عَنَّا يُغَيِّرُنَا إِذْ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأْيَ المُحِبِّينَا

وَ اللهِ مَا طَلَبَتْ أَهْوَاؤُنَا بَدَلاً منكم ،و لا انصرفت عنكم أمانينا[1]

فبعد الاستهلال الغاضب السّاخط للفعل القبيح، أورد الشّاعر هذه الأبيات التي يصوّر و يبرز من خلالها البسمة ورِقَّة العيش و الحياة أيّام الأُلْفَة مع الحبيب، و مقابل ذلك يثبت مبرّرات غضبه و سخطه الذّي يتعذّر عليه إطالة نفسه فيه، لذلك

[1] الديوان، ص 10.

استسلم للحزن و الحسرة و الأسى ، باعتباره هو الآخر احتجاجا، و لو أنّه كان في أبسط صوره،و أدنى درجاته،و أرقّ مظاهره.

و بقي لنا أن نشير إلى أنّ هذا الإيقاع الحزين في هدوء بطيء، صنعته أصوات الهمس بعددٍ قدْره: واحد و أربعون صوتا، كما ساهمت في صنعه أيضا أصوات المدّ و بعددٍ قدْره: أربعون صوتا.

و نجد الشّاعر لم يكتف بتكثيف أصوات الجهر وحدها، بل سعى أيضا إلى تكثيف الحركات على كامل القصيدة، بكلّ أنواعها، و هي – كما جاء في وصف ابن جِنّي لها " **الحركات هي أبعاص حروف المدّ و اللّين،و هي: الألف و الياء و الواو، فالحركات ثلاث و هي: الفتحة و الضمّة و الكسرة**".[2]

الألف ← **(الفتحة)**

الياء ← **(الكسرة)** الحركات القصيرة.[3]

الواو ← **(الضمّة)**

و لأنّ هذه الأصوات، تتميز بصفة الجهر الملازمة لها؛لأنّ الحركة لا يمكن أن تكتسب جانبها التميّزي،و تؤدّي وظيفتها داخل البُنَى اللغويّة، إلاّ إذا كانت مجهورةً، و إلّا فإنها لا تعدو أن تكون زفيرا (Expiration).

و لأنّها جاءت بكثافة رهيبة جدا؛حيث جاءت الفتحة واحدا و ثمان مئة، و الكسرة واحدا و ثمانين و مئة مرّة، و الضمّة جاءت ثمانين و مئة مرة، كان لها الدّور في نسج إيقاع سريع، و ذلك لما يستلزمه و يتطلّبه الموقف النّفسيّ للشّاعر.

و على كلّ فإنّ تنوُّع الإيقاع في النّصّ الواحد بين الصّخب و السّرعة تارة، ثم الخفوت و الامتداد تارة أخرى

---

[2] عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة ، ص 318.

[3] المرجع نفسه، ص 318.

هو " **امتداد لتنوع العلاقات النصية و تشاكلها و تقابلها** ".[1] فالنّص واحد و لكنّ أبياته تنوَّعت بين التغزّل و الوصف حينا ، فكان لكلّ غرضٍ مقتضاه النفْسي و الإيقاعِيّ.

- التّكرار:

إنّ ظاهرة التّكرار من المكوّنات اللّغويّة و الأسلوبيّة التي لها دلالاتها إذا ما تعلّق الأمر بالنّص الإبداعيّ، و من ثمّ جلبت هذه الظّاهرة اهتمام الدّارسين الذين حاولوا البحث عن خلفيآتها الوجدانيّة،و عن أبعادها الفنيّة، فالتّكرار إذا ما كان عبثيًّا استهلاكيّا لا يستند الى خلفيّات موضوعية، و لا يؤدّي وظيفة فنّية، فهو تكرار قبيح ، لذلك يقول **ابن سنان الخفّاجي: " و هذا حدّ يجب أن نراعيه في التكرار فمتى وجدت المعنى عليه، و لا يتمّ إلا به، لم يحكم بقبحه، و ما خالف ذلك قضيت عليه بالإطّراح، و نسبته الى سوء الصّناعة** ".[2]

و يرى **ابن رشيق** أن: " **للتّكرار مواضع يحسن فيها، و مواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني...و لا يجب على الشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوّق و الاستعذاب...أو على سبيل التنويه... أو على سبيل التّقرير و التّوبيخ...الخ** ".[3]

فالتكرار يجب ألّا يكون حاملا للدّلالة نفسها التي تحملها اللّفظة المكَرَّرة، بل يجب أن تحمل دلالةً ثانيةً تتعدّى المعنى الأصليّ للكلمة إلى دلالات مرتبِطة بالدّوافع الفنِّية للتّكرار – باعتباره عنصرًا إيقاعيًّا –

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، علم اللّسانيات الحديثة، ص 318.

[2] ابن رشيق، العمدة، ص 360.

[3] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، ص 173، منشأة المعارف، الإسكندرية – مصر – ط؟، سنة؟.

و الدّوافع الفنيّة للتّكرار تتمثّل في " **تحقيق النّغميّة و الرّمز لأسلوب المبْدِع، ففي النغميّـــــــــــــــــة هندســـــــــــــــــة الموســـــــــــــــــيقى** ".

و التي تجعل الصّورة المكَرّرة ذات إيقاع متناسقٍ بشكلٍ تأْنَس له النّفس و يستدعي التّأمُّل، و من ثمّ التّفاعل مع اللّغة المنظومة.

و قد سجّلت ظاهرة التّكرار حضورها كمكوّن أسلوبيّ إيقاعيّ في قصيدة **ابن زيدون** دون أن يكون هذا الحضور أحاديّ النَّمَط، بل أنّ الصورة المكررة في القصيدة متعدِّدة الأوجُه. و لتأكيد ذلك لنا أن نسْتَأْنِس بالشّواهد المؤكَّدة بحضور هذا التّكرار داخل القصيدة فمن ذلك قول شاعرنا:

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِـــينَا، وَ نَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَــافَينَا

أَلاَ ! وَ قَدْ حَانَ صُبْحُ البَيْنِ، صَبَّحْنَا حِينٌ، فَقَامَ بِنَا لِلْحـــــينِ نَاعِينَا

مَنْ مُبْلِغُ المُلْبِسِينَا بِانْتَـــــــزَاحِهِمُ، حُزْنًا، مَعَ الدَّهْرِ لاَ يُبْلَى وَ يُبْلِينَا

إِنَّ الزَّمَانَ الذِي مَا زَالَ يُضْحِـــكُنَا، أُنْسًا بِقُرْبِهِمْ، قَدْ عَادَ يُبْكِـــــينَا

غِيظَ العِدَى مِنْ تَسَاقِيـــنَا فَدَعَوْا بِأَنْ نَغَصَّ، فَقَـــالَ الدَّهْرُ آمِينَا

فَانْحَلَّ مَا كَانَ مَعْقُودًا بِأَنْفُـــسِنَا؛ وَ انْبَتَّ مَا كَانَ مَوْصُولاً بِأَيْدِينَا[4]

إنّ التّناغم الصّوتي الذي ميّز قصيدة **ابن زيدون** نجده في تكرار للأصوات؛فالصّـــــــــــــوت أو الحـــــــــــــرف قـــــــــــــد **" ينبع من القافية فيفرض هيمنته على سائر تشكيل الأبيات،و قد ينبع من قرارات**

[4] الديوان،11-12.

الأبيات فيهيمن على القصيدة ككلّ[1]،و لذلك كان إكثار الشاعر من حروف " الغنّة " و هي صفة يندرج فيها صوتي النون و الميم ؛حيث أنّهما صوتان هوائيّان شديدان يخرجان من الخيشوم، و لا عمل للّسان معه." [2] و كان تكرار هذين الصّوتين على مستوى القصيدة بنسبة 16,54 %. فإذا لاحظنا المثال السّابق نجده يكثر منها في صدور الأبيات و أَعجازها إضافة الى رويّ النّون.

و لا شكّ أن لهذا التّكرار قيمةٌ إيقاعّيةٌ، تحقّق المتعة في سلّم تصاعديّ من حيث إيرادُ هذه الأصوات إيرادا تدريجيًّا بحروف في الأشطر بصدورها و أعجازها، و ذلك تعبيرا عن سعْي شاعرنا إلى استِجْمَاع هذَيْن الصّوْتَيْن استجماعا كمّياً، حتىّ يكون الإيقاع داخل الأبيات و خارجها مُكثّفا بعد أن كانت بدايته أيضا مكثّفةً.

و نجد الشّاعر في مقام آخر يستخدم أصواتا و يكرّرها لتفرض هيْمَنَتَها، و هذه الهيْمَنَةُ تنْبُعُ من قرارات الأبيات مثل قوله:

يَـا رَوْضَـةً طَالَمَـا أَجْنَـتْ لَوَاحِظـــنَا وَرْدًا،جَـلاَهُ الصِّـبَا غَضّـــــًا وَ نِسرْينَا

وَ يَا حَيَاةً تَمَـــــلَّيْنَا بِـــــزَهْرَتِهَا مُـــنَى ضُـرُوبًا،وَ لَذَّاتٍ أَفَـــــانِـينَا

لَسْنَا نُسَـــمّيكِ إِجْـلاَلاً وَ تَـكْرِمَةً، وَ قَدْرُكِ المُعـتَلِي عَـنْ ذَاكَ يُغتِـــــينَا

إِذَا انْفَـرَدَتْ وَ مَـا شُـورِكَتْ فِـي صِـفَةٍ فَحَسْـبُنَا الوَصْـفُ إِيضَاحًا وَ تَبْيِـــينَا

يَـا جَـــــنَّةَ الخُلْدِ أُبْدِلْنَا بِسِـدْرَتِهَا وَ الكـــوْثَرُ العَذْبُ، زَقُّومًا وَ غِسْلِينَا

---

[1] النعمان القاضي، أبو فراس الموقف و التشكيل الجمالي، ص 502.

[2] عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، ص 317.

كَأَنَّنَا لَمْ نَبِـــتْ وَ الوَصْلُ ثَالِثُنَا، وَ السَّعْدُ قَدْ غَضَّ مِنْ أَجْفَانِ وَاشِينَا [3]

لقد كانت سيطرة صوت اللاّم واضحةً في هذه الأبيات، بالقياس مع باقي الأصوات ، إذ نجده نابعا من حشو الأبيات، و مِيزَةُ هذا الصّوت أنّه يجمع بين الشِّدَّة و الرَّخاوة.[4]

فجانب الشِّدّة فيه قد يشكّل إيقاعا فيه من القوّة النّسبيّة ما يجعل منه زاجرا و منبّها للحاسدين و الكاشحين،عن مدى مكانة و حَظْوَة الحَبِيبَة في نفس الشّاعر، أمّا جانبُ الرّخاوة فيه؛قد يُعزَف إيقاعا فيه من الهدوء النّسبي ما يحفّز على التأّمل في هذه الصّفات التي تتحلّى بها حبيبة الشّاعر كأمرٍ يسعى إلى فرض حضوره في الذِّهن و الوِجْدان، باعتباره حاضرا في الواقع على الدّوام.

هذا و نسجّل ظاهرة أخرى على مستوى القصيدة تمثَّلت في تكرار **النّداء** لغرض مزدَوَجٍ دلاليٍّ فنّيٍ، في قول الشاعر:

يَـا لَيْـتَ شِـعْرِي وَ لَـمْ نُعــتَبْ أَعَـادِيكُمْ هَـلْ نَـالَ حَظًّـا مِـنَ العُتْـــبَى أَعَادِينَا (بيت 8)

يَا سَارِيَ البَرْقِ غَادِ القَصْرَ وَ اسْقِ بِه مَنْ كَانَ طِرْفَ الهَوَى وَ الودَّ يَسْقِينَا (بيت 11)

وَ يَا نَسِـــيمَ الصَّبَا بَلِّـــغْ تَحـيَّتَنَا مِنْ لَوْ عَلَى البُعْدِ حَيَّا كَانَ يُحْيِـــينَا (بيت 13)

يَا رَوْضَةً طَالَمَا أَجْـــنَتْ لَـوَاحِظَنَا وَرْدًا ، جَلاَهُ الصِّبَا غَضًّا وَ نِسْرِينَا (بيت 21)

---

[3] الديوان، ص 11-12.

[4] مصطفى حركات، الصوتيات و الفونولوجيا، ص 90، دار الآفاق ، الجزائر، ط؟،سنة؟.

وَ يَا حَيَاةً تَـمَلّيـــــــــــنَا بِـزَهْرَتِهَا مُنَـى ضُـرَوبًا، وَ لَـذَّاتٍ أَفَـــــانِينَا (بيت 22)

وَ يَا نَعِيمًا خَطـــــرْنَا مِنْ عَضَارِتِهِ فِي وَشْيِ نُعْمَى،سِجـــتًّا ذَيْلَهُ حِينَا(بيت 23)

يَـا جَنَّـةَ الخُلْـدِ أُبْدِلْنَا بِســـــــدْرَتِهَا وَ الكَوْثَرِ العَذْبُ،زَقُّومًا وَ غِسْلِينَا (بيت 26) [1]

إنّ هذه النّداءات المتكرّرة بالحرف " **يا** " الذّي ينادى به للبعيد لغرض التّنبيه؛و لأنّ القلب المنادى يعدّ بعيدا بالنّسبة للشّاعر رغم اقترابه منه،فاستعمل هذه النّداءات مكرّرة، الأمر الذي منح الإيقاع نغمًا موسيقيًّا متجانسًا داخل القصيدة خاصّة و أنّها تردّدت سبْع مرّات.

و يقوم تكرار بعض الأوزان الصّرفية داخل الأبيات ، بإضفاء بعض النّغميّة و الموسيقى خاصّة بذكر مصادر الأفعال التي اشتقت منها ، مثل هذه المصادر التي جاءت موزّعة على كامل أبيات القصيدة (تحسينا – تزيينا – تبيينا – تلقينا); فكلّ هذه المصادر مشتقة من أفعال ثلاثية مضعّفة لتكون على الشكل (**فَعَّلَ تَفْعِيلٌ**).[2]

و هناك مصادر أخرى اشتقت من أفعال ثلاثية مزيدة بحرفين، مثل (تكافينا – تجافينا – تدانينا– تلاقينا– تقاصينا– تصافينا–تساقينا)،فكلّها من الفعل المزيد الذي وزنه (**تَفَاعَلَ تَفَاعُلٌ**)[3]؛إذ أنّ هذه الأوزان كلّما وردت داخل الأبيات على مستوى الحشو،تصنع إيقاعا بارزا على مستوى التراكيب يضفي نغميّة على القصيدة كباقي العناصر الموسيقية الأخرى.

---

[1] الديوان، ص: 09-10-11-12.

[2] أحمد الخوص، قصة الإعراب،ص 52،دار الهدى، عين مليلة– الجزائر–، ط4، سنة؟.

[3] المرجع نفسه،ص 58.

و كذلك نجد ظاهرة **التّنوين** داخل القصيدة و التّي من شأنها أن تصنع إيقاعا داخل النّصّ الشّعريّ و الذّي يساعد على ترنّم البيت و انتشاده،و منه إلى القصيدة ككلّ؛لأنّها تضمُّ هذه الأبيات،و لا فرق بين تنوين الرّفع و الجرّ و النّصب،و قد ورد في القصيدة التّنوين بكثرة؛حيث تكرر ستّين مرّة مُوَزَّعا على كافّة أبيات القصيدة،و نذكر منه مثلا:(بديلا- حزنا- أنسا- معقودا- موصولا-حظّا- رأسا- كاشحا- شوقا- بيضا- سودا- صلقٌ- حينٌ- صفةً- ارتياحٍ- جمالٍ -كرهٍ- كافٍ).إذا لقد ساعدت هذه التّنوينات بأنواعها الثّلاثة على انسجام الإيقاع الداخلي في مستوى التّراكيب،لموسيقى الحشو (الداخلية).

- الجناس (استصحاب الدّال دون المدلول):

لقد كان التجنيس مّما اهتمت به كتب النقد قديما، و كذلك النقاد و الدارسون القدامى **فابن رشيق** يعرّفه و يذكر له أصنافا متعددة انطلاقا من عدد الحروف المتماثلة و المتشابهة ، و أولها المماثلة و هي " **أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى** ".[1] و الثّاني يسمّى التجنيس المحقّق و هو ما "**اتفقت فيه الحروف دون الوزن و يرجع إلى الاشتقاق** "[2]، و لعلّ هذا ما يسمّيه **قدامة بن جعفر** بالمجانس و هو: " **أن تكون المعاني اشتراكها في الألفاظ متجانسة على جهة الإشتقاق** ".[3]

أمّا **ابن المعتز** فيعرفه بقوله:" **التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر و كلام،و مجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها** ".[4] و هكذا يكون مفهوم الجناس لديه مقصورا على تشابه الكلمات في تأليف حروفها،من غير إفصاح عمّا إذا كان هذا التشابه يمتدّ الى معاني الكلمات المتشابهة الحروف أم لا.

---

[1] ابن رشيق، العمدةفي محاسن الشعر وآدابه ونقده،دار الجيل ، بيروت ، ط؟ ، سنة ؟، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ص 320.

[2] المصدر نفسه، ص .323

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 163.

[4] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية: (علم المعاني، البيان، و البديع)، ص 613، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت – لبنان-، ط؟، سنة؟.

و لكن فيما ذكره **الخليل بن أحمد الفراهيدي** من تعريف للجنس،يوضح لنا الأمر حين قال: " **الجنس لكل ضرب من النّاس و الطّير و العروض و النّحو، فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها و معناها و يشتقّ منها،أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى** ".[5]

و إن صحّ الاستنباط من هذا التّعريف كان مفهوم الجناس عند **الخليل** بالأصالة و **ابن المعتز** بالتبعية، مفهوما عاما يشمل الكلمات المتجانسة و الحروف سواء تجانست معنى أم اختلفت.

أمّا حديثا فقد أطلق عليه مصطلح استصحاب الدّال دون المدلول خاصة مع **محمد الهادي الطّرابلسي**، في دراسته للجناس في شعر **أحمد شوقي**، باعتباره أحد المعطيات الصّوتية في الشعر. و نحن بدورنا نستعير هذه التّسمية لكن ليس من باب الإتباع غير المبرّر ، بل لأنّ هذه التّسمية تتشكّل من جملة من المصطلحات،التي انبنت عليها الألسنيّة ، ثمّ لأنّها تحدّد لنا مجال دراسة الظّاهرة ، فعبارة استصحاب الدّال دون المدلول مباشرة على دراسة اللّفظ ، و هو مجرّد من شحنته الدّلالية ؛ أي أنّنا سنركّز النّظر على اللّفظ أو الحرف من حيث الجرس أي من حيث المسموعُ لا المفهوم،و تلك هي رغبتنا،و نحن بصدد البحث عن المجال الصّوتي من الخطاب الشّعري، إذ هو مجال لا تخفى أهمّيته على دارس الشّعر خاصّة و الكلام عامّة، و هذا ما عبّر عنه **الطّرابلسي** قائلا: " **الكلام لا يرسله اللّسان إلا ليسمع،و لا تقيّده الكتابة إلا ليقرأ فيسمع، قد تقرأه العين و لا يجهر به اللّسان،و لكنّه لا يصل المدارك إلاّ بعد تصوّر جرسه** ".[6]

و إذا أتينا إلى وضع تعريف نهائيّ شامل للجناس فهو" **تشابه اللّفظين في النّطق و اختلافهما في المعنى،و هذان اللّفظان المتشابهان نطقا المختلفان معنى يسمّيان ركني الجناس** "،و لا يشترط في الجناس جميع الحروف، بل يكفي في

---

[5] المرجع نفسه، ص 613.

[6] محمد الهادي الطّرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، ص 368، منشورات الجامعية التونسية، ط؟، 1981م.

التشابه بعضها، ولذلك فهو يقسم الى قسمين: **تام و غير تام**، فالجناس التّام هو: ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور و هي: (نوع الحروف- عددها- شكلها- ترتيبها).و غير التام هو: ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة.[1]

و إذا عدنا إلى دراسة الجناس كعنصر صوتي إيقاعي في القصيدة نجده تور بكثرة ، بنوعيه فنجد الجناس التّام في قول شاعرنا:

أَلاَ! وَ قَدْ حَانَ صُبْحُ البَيْنِ صَبَّحْنَا حَيْنٌ فَقَامَ بِنَا لِلْحِينِ نَاعِينَا [2]

و نجد الشاعر هنا يجانس بين كلمتي "**حين**" الأولى التي تعني الوقت و الآن و كلمة "**حين**" الثّانية التي تعني الموت والحتف لتكون جناسا.و نجد أيضا أنّه جانس بين المصدر الذي هو "**صبح**" و الفعل الذي جانسه "**صبّحنا**" و نجد في المثال نفسه جناسا ناقصا بين لفظي "**البين**" و "**الحين**" إذ أنّه جانس بين حرفين من كلّ لفظة.و قوله :

مَا حَقُّنَا أَنْ تُقِرُّوا عَيْنَ ذِي حَسَدٍ بِنَا وَ لاَ أَنْ تُسِرُّوا كَاشِحًا فِينَا[3]

نجد هنا في هذا المثال الشّاعر جانس بين الفعلين "**تقرّوا**" و " **تسروا** " ليكون بذلك جناسا ناقصا، رغم استقامة الوزن لكليهما.

إنّ أكثر أنواع الجناس ورودا داخل القصيدة هو الجناس الإشتقاقي،و بذلك تكون الكلمات المتجانسة مشتركة في الأصل الإشتقاقي من حيث الحروف و المعنى ، و إن اختلفت أحيانا بين الاسم و الاسم أو بين الفعل و الإسم و غير ذلك ، و هذا الجناس ورد بصورة سافرة متكلّفة نوعا ما،و حاضر تقريبا في كامل أبيات النّص، يغيب و يحضر و إن كان حاضرا في غالب الأحيان وفق طبيعة الإنفعال الشّعري لدى الشّاعر ، و لنؤكّد صحّة حكمنا المسبق نذهب إلى قصيدة الشّاعر حيث يقول :

يَا لَيْتَ شِعْرِي وَ لَمْ نُعْتَبْ أَعَادِيكُمْ هَلْ نَالَ حَظًّا مِنَ العُتْبَى أَعَادِينَا [4]

---

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم (البيان و البديع)، ص 615-623.

[2] الديوان، ص 09.

[3] الديوان ، ص : 10

و هنا نجد الشّاعر يجانس بين الفعل "**نعتب**" و المصدر "العتبى"، و نجد أيضا قوله:

إِذْ جَانِبُ العَيْشِ طَلْقٌ مِنْ تَأَلُّقِنَا وَ مَرْبَعُ اللَّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا [1]

نجد الشاعر هنا يشتق اسم الفاعل " **صاف** " على وزن " **فَاعِلْ** " من المصدر " **تصافينا** " الذي وزنه " **تَفَاعُلْ** " ليجانسه به.

و من ذلك قوله:

نَأْسَى عَلَيْكَ إِذَا حُثَّتْ مُشَعْشَعَةً فِينَا الشُّمُولُ، وَ غَنَّاهَا مُغَنِّينَا[2]

فجانس الشّاعر بين الفعل "غنّاها " الذي اشتقّ منه اسم الفاعل" مغنّينا" ليجانسه به.

و كنتيجة نقول:أنّ الجناس كان تامّا أو ناقصا أو اشتقاقيّا، يؤكّد مدى ميول الشّاعر فطريّا الى النّغم المتعدّد الدّرجات،بدلا من النّغم المصمت الذي يجلّيه المعنى؛و هي الحالة التي يتّضح فيها الجرس أكثر من غيرها لأنّه عمليّة تقارب للحروف و اتّحادها في لفظتين أو أكثر في البيت الواحد، و ذلك ما يصبغ البيت كلّه بجرس واحد يجعله سهل النّطق ،و حلو السّماع، تستسيغه الأذن من خلال عمليّة التّناسب الموسيقي.

- المقابلة:

يعدّ **قدامة بن جعفر** أول من تكلّم عن " **المقابلة** " حين ذكرها في معرض الحديث عنب عض الخصائص الأسلوبية التي تعلي من قيمة الشعر حيث قال:" **والذي يسمّى به الشعر فائقا، و يكون إذا اجتمع فيه مستحسنا صحّة المقابلة، وحسن النظم، و جزالة اللّفظ، و اعتدال الوزن، و إصابة التّشبيه، و جودة التّفصيل، و قلّة التكلّف، و المشاكلة في المطابقة ، و أضداد هذا كلّه معيبة تمجّها**

---

[4] الديوان،ص 09.

[1] الدّيوان، ص 10.

[2] الدّيوان، ص 13.

الآذان، و تخرج عن وصف البيان "[1]، و هاهو في كتابه – نقد الشّعر – يعرّفها قائلا:" **و صحّة المقابلة أن يضع الشّاعر معاني يريد التّوفيق أو المخالفة بين بعضها و بعض، فيأتي في الموافق بما يوافق، و في المخالف على الصّحّة، أو يشترط شروطا أو يعد أحوالا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرط و عدده، و فيما يخالف بضدّ ذلك** ".[2]

و جاء **أبو هلال العسكري** بعد **قدامة بن جعفر** فعرّف المقابلة بقوله: " هي إيراد الكلام ثمّ مقابلته بمثله في المعنى و اللّفظ على وجه الموافقة أو المخالفة: نحو قوله تعالى: " **فَمَكَرُوا مَكْرًا وَ مَكَرْنَا مَكْرًا** ". فالمكر من الله تعالى العذاب، جعله الله عزّ و جلّ مقابلة لمكرهم بأنبيائه و أهل طاعته [3]. أمّا ابن رشيق فيعرّفها بقوله:" **هي ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أوّل الكلام ما يليق به أوّلا ، و آخره ما يليق به آخرا، و يؤتي في الموافق بما يوافقه، و في المخالف بما يخالفه، و أكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطّباق ضدّين كان مقابلة** ".[4]

و كذلك يعرّف **الخطيب القزويني** المقابلة قائلا:" **هي أن يأتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم بما يقابل ذلك على الترتيب** ".[5]

و من خلال التّعاريف السّابقة يمكن القول بأنّ المقابلة هي: أن يأتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثمّ بما يقابلها على التّرتيب. هذا و البلاغيّون مختلفون في أمر المقابلة، فمنهم من يجعلها نوعا من الطّباق أو المطابقة و يدخلها في إيهام التّضاد، و منهم من يجعلها نوعا مستقلاّ من أنواع البديع، و هذا هو الأصح على ما نظنّ، لأنّ المقابلة أهمّ من المطابقة.

---

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، و البديع)، ص 502.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 95.

[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 337.

[4] ابن رشيق، العمدة، ص 14.

[5] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان و البديع)، ص 504.

و صحّة المقابلات تتمثّل في توخّي المتكلّم بين الكلام على ما ينبغي، فإذا أتى بأشياء في صدر كلامه أتى بأضدادها في عجزه على التّرتيب؛ بحيث يقابل الأوّل بالأوّل،و الثّاني بالثّاني، لا يحزم من ذلك شيئا في المخالف و الموافق ، ومتى أخلّ بالتّرتيب كانت المقابلة فاسدة.

و المقابلة كأحد الخصائص الأسلوبيّة الموسيقيّة لم ترد في " **النونية** " إلاّ نادرا ،لم تكن منتشرة إلاّ في بعض الأمثلة في قوله:

وَ قَدْ نَكُونُ وَ مَا يُخْشَ تَفَرُّقِنَا فَاليَوْمَ نَحْنُ وَ مَا يُرْجَى تَلاَقِينَا [1]

فابن زيدون يقابل هنا بين الشّطر الأوّل و الشّطر الثّاني على ترتيب منسجم؛ حيث أنّه قابل بين" و قد نكون" التي عبّرت عن الماضي و" اليوم نحن" التي تعبّر عن الحاضر ، و قابل بين " تفرّقنا"و" يرجى تلاقينا".

و نجد قوله أيضا:

حَالَتْ لِفَقْدِكُمْ أَيَّامُنَا فَغَدَتْ سُودًا، وَ كَانَتْ بِكُمْ بِيضًا لَيَالِينَا[2]

فقابل بين جملة " **فغدت سودا**" و جملة " **و كانت بكم بيضا لياليـنا**" ، فنجد أن الفعل " **غدت** " يتضاد مع الفعل " **كانت**" و كلمة " **سودا**" مع " **بيضا**" و " **أيامنا** " مع " **لياليـنا**".

و نجد الشاعر في مثال آخر يقول:

يَا جَنَّةَ الخُلْدِ أُبْدِلْنَا، بِسِدْرَتِهَا وَ الكَوْثَرِ العَذْبِ، زَقُّومًا وَ غِسْلِينَا[3]

و الشّاعر هنا يقابل في ترتيب بين جملتي " **بسدرتها و الكوثر العذب**" و" **زقّومـا و غسـلينا** " فالسّدرة سدرة المنتهى و هي شجرة عظيمة في الجنة تقابل الزقّوم التي هي أيضا شجرة في جهنم، و الكوثر هو نهر الجنة يقابل " **الغسلين** " الذي هو ما يسيل من جلود أهل النّار على شكل نهر.

---

[1] الديوان، ص 09.

[2] الديوان، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 12.

و من المقابلة أيضا قوله:

عَلَيْكَ مِنَّا سَلاَمُ اللهِ مَا بَقِيَتْ صَبَابَةٌ بِكِ نُخْفِيهَا، فَتُخْفِينَا [4]

نجد الشّاعر هنا يقابل بين جملتي "**نخفيها**" و جملة " **تخيفنا**" أي أن الصّبابة التي نخفيها نحن و نسترها تقابلنا هي بعكس ذلك فتكشفنا و تفضح أمرنا.

و لعلّ في هذا البيت مقابلة لكنّها تبدو ضعيفة ، لكن لا بأس أن نستعرضها في قول شاعرنا:

لاَ غَرْوَ فِي أَنْ ذَكَرْنَا الحُزْنَ حِينَ نَهَتْ عَنْهُ النُّهَى، وَ تَرَكْنَا الصَّبْرَ نَاسِينَا [1]

لقد قابل الشّاعر هنا بين جملة " **ذكرنا الحزن**" و جملة " **تركنا الصبر**" إذا اعتبرنا أنّ الفعل تركنا معناه " **نسينا**" . و على هذا نجده في مثال آخر يقول:

أَمَّا هَوَاكِ فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِهِ شُرْبًا، وَ إِنْ كَانَ يُرْوِينَا فَيُظْمِينَا[2]

نجد الشّاعر هنا يقابل بين جملة " **يروينا**" و جملة " **يظمينا**".

إذا المقابلة رغم قلّتها في "النّونيّة" فقد كان لها الأثر الواضح في بلاغة الكلام، خاصّة فيما تضفيه من بهجة و رونق، و تقوّية الصّلة بين الألفاظ و معانيها، إذا كانت تجري مجرى الطبع، و أمّا إذا كانت متكلّفة فستكون حتما من أسباب اضطراب الإيقاع الدّاخلي للنصّ الشعريّ و تعقيد أسلوبه. أو على حدّ تعبير **الطّرابلسي** الذّي نجعله نتيجة لدراستنا في هذا العنصر الموسيقي " **أنّ المقابلة كعنصر أسلوبي موسيقي ينصبّ الاهتمام فيها على ترتيب الكلام، و كيفية خروجه، خاصّة إذا كانت المقابلة تقدم التّناسب و التوازن في الأطراف المتقابلة** ".[3]

وخلاصة القول:

---

[4] نفسه، ص 13.

[1] الديوان، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري (إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي)، ص :118، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت–لبنان–، ط1، 1994م.

إنّ شاعرنا ابن زيدون قد اعتمد في موسيقى الإطار من أوزان الشعر ما ينسجم مع موضوع نصّه، و قد كان يحذو حذو القدامى، و ذلك من حيث طبيعة البحر الذي نظم قصيدته فيه، بحرٌ كانت جلُّ تفعيلاته عرضة لجوازات شعرية، تعبيرا منه عن تجاوزه للنّمط المثالي المحدّد سلفا في التنظير العروضي، و كذلك تعبيرا منه عن الرّغبة في تنويع الإيقاع.

أمّا القافية، فقد انتقى لها شاعرنا حرف الروي الأكثر شيوعا في العرف العربي، و أكثر تناغما مع مشاعره و تجربته كما جعلها مطلقة؛ و مردوفة، ممّا أتاح للدّفقة الشّعورية راحة الانبعاث و التجلّي. و اعتمد الإرصاد كظاهرة من شأنها أن تشرك المتلقّي في النّصّ من خلال استنباطه للدّلالة اللاحقة في القصيدة انطلاقا من مبدأ الافتراض.

أمّا موسيقى الحشو الداخلية فكانت مجالا لبروز المكوّنات الصّوتية ذات الخصوصية المتنوّعة ، فكيّف شاعرنا كلّ مكوّن منها بحسب ما يتناسب و حالته النّفسيّة؛ حيث وظّف المدّ و الهمس في مقام الحزن و الحسرة والتّأمّل أحيانا، في حين وظّف الجهر و سرعة الحركة في مقام الغضب، و نجده وظّف التّكرار بضروبه و المقابلة و الجناس كعناصر موسيقية إيقاعية في صياغة رونق موسيقى متماش مع مشاعره و أحاسيسه و أفكاره، و بذلك نكون قد وصلنا الى نتيجة نهائية تؤكد ما ذهب إليه معظم النّقّاد و الدّارسين من " **أن الشّعر لا تتحقّق موسيقاه بالايقاع العام الذي يحدّد البحر، بل أيضا بالايقاع الخاصّ لكلّ كلمة، و التي تحكمها مجموعة من القيم الصّوتيّة** ".[1]

[1] النعمان القاضي، أبو فراس الموقف و التشكيل الجمالي، ص 513.