الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

البنية الإيقاعية في شعر ابن زيدون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي/ لغة عربية

إعداد الطالب(ة):
*- إيمـان بـدرون
*- زيـنة بولكـروش

إشراف الأستاذ(ة):
سعـاد الوالي

السنة الجامعية: **2015/2014**

بسم الله الرحمن الرحيم

« اللّهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا أخفقنا وذكرنا أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ تواضعنا وإذا أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا. »

آميـــــن

فضل العلم

حديث نبوي شريف :

عن أبي الدرداء رضي الله عنه قال :قال النبي صلى الله عليه وسلم :

« من سلك طريق يبتغي فيه علما سهل الله له طريق إلى الجنة

وإن الملائكة لتضع أجنحتها لطالب العلم رضا بما يصنع، وإن العالم

ليستغفر له من في السموات ومن في الأرض حتى الحيتان في

الماء وفضل العالم على العابد كفضل القمر على سائر الكواكب »

أخرجه مسلم

شكر وعرفان

سبحان من وفق من أراد من عباده لخير الأعمال الذي سدد خطانا وسهل لنا سبل الوصول إلى التمام.

نتوجه بالشكر الجزيل مع فائق عبارات الإحترام والتقدير إلى الأستاذة الفاضلة « الوالي سعاد » التي منحتنا شرف إشرافها على بحثنا هذا.

كما لا يفوتنا توجيه الشكر والعرفان لكل من اهتم ببحثنا هذا وقدم لنا الكثير من جهده ووقته فجزاه الله عنا كل خير.

نتقدم بالشكر الجزيل إلى الذي كان سندا لنا في البحث عن عنوان لبحثنا بكل تواضع ومحبة الأستاذ المحترم « مينار أحمد ».

نسأل الله أن يزيدهم من علمه الواسع ويوفقهم لما يرجون من الحياة.

إهـــداء

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلۡغَيۡبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ ١٠٥ ﴾ صدق الله العظيم

ما أصعب على المرء أن يجمع أحباءه في سطور قليلة .. وما أكثرها صعوبة أن يذكر حبيبا أو قريبا أو صديقا وينسى آخر، وما أضعفني في هذه اللحظة حيث أقف على محكمة الحب لأكتب هذه الكلمات البسيطة في معناها لكنها غالية على قلبي وأهدي بها عملي المتواضع إلى:

الغالية التي أنجبتني وربتني ... إلى من سهرت علي الليالي ... إلى من ضمتني إلى أحضانها وسقتني من كوثر الوفاء والحب والإخلاص، إلى التي إذا كنت في أشد الحزن أشكو لها همي فتريحني بكلماتها العذبة والصادقة، إلى من تحملت قسوتي في أكثر الأوقات وتتغاضى عن أخطائي معها، إلى من أرى عتابها ولومها لي دوماً نصيحة من أم محبة لابنتها كي تسعد وتنجح في حياتها، إلى رمز التضحية والعطاء، إلى من يخرس البيان عن وصف جميلها، إلى من أتعبت جسدها ليرتاح جسدي، ولم يغمض لها جفن حتى أنام أنا إلى التي لو خيروني بين حبها والحياة اخترت حبها لأنها كل حياتي، إلى ست الحبايب "أمي الحبيبة" فاطمة الزهراء حفظها الله وأدامها تاجا فوق رأسي ونورا ينير دربي.

إلى من يخفض له جناح الذل .. وأوسط أبواب الجنة .. إلى الوحيد الذي أحسست أن حياتي ناقصة بدونه .. إلى الذي رحل بدون عودة وشاءت الأقدار أن تحرمني من الشعور بحنانه وعطفه ... إلى من أفتخر بحملي اِسمه ... إلى روح أبي الطاهرة "صالح" فارحمه يا رباه واجعله في درجات الفردوس العليا.

إلى من تقاسموا معي حلو الحياة ومرها .. إلى من آثروني على أنفسهن وكان حبهم هبة من الرحمان يجري في عروقي ويلهج بذكراهم فؤادي، إلى أخواتي العزيزات: "أمال"، "نجاة"، "ريمة" .. اللواتي كن نعم الأخوات والسند لي في هذه الحياة حفظهن الله ورعاهن برعايته الواسعة ورزقهن من حيث لا يحتسبن.

إلى الحبيبة صاحبة النية الطيبة والضحكة البريئة والقلب الأبيض أسأل الله أن ينظر إليها وهو يباهي بها ويقول لملائكته إني أحببت فلانة ابنة فلان فأحبوها "أختي سليمة" وزوجها المحترم "قدور".

إلى الأخ الحنون "عبد السلام" الذي عانى الكثير في حياته والذي يستحق كل حبي واحترامي، وإلى زوجته.

إلى عابر السبيل والفقير إلى الله صاحب القلب الكبير والود الوفير من أعتز بكوني شقيقته "أخي محمد" .. وإلى زوجته الرقيقة القلب والمعطاءة من كنت ممتنة حقا لوقوفها إلى جانبي في أحد أهم منعطفات حياتي "نادية".

إلى براعم حياتي وعصافير الربيع: "جابر أنس"، "يونس عبد الرحيم"، "آلاء"، "سامي" "ماريا صفاء"، "أيوب"، والكتكوتة "رميساء".

إلى أرواح جدَّيَّ وجدَّتَيَّ لأبي وأمي أراحهم الله في لحودهم.

إلى كل أعمامي وعمتي، وأخوالي وخالاتي وأولادهم.

إلى الفراشة التي لا تراها عيني لكن قلبي لا ينساها ومهما يطول الوقت على بالي ذكراها، إلى صديقتي الغالية "نسيبة".

الإنسانة التي سعدت بالتعرف عليها ومصاحبتها وكانت مميزة في حياتي والوحيدة التي علمتني بأنه من الأجمل أن تملك قلبا أنت صاحبه والأجمل أن تملك صاحبا أنت قلبه ... صديقتي العزيزة "عائشة".

إلى من عرفتهم من قريب وشربت معهم كؤوس الفرح والمرح وتذوقت معهم أجمل لحظات في حياتي، إلى عائلتي الثانية وأخواتي في الله: "نجوى"، "فضيلة"، "صبرينة" "فاطمة"، "أمينة"، "ليلى"، "كلثوم"، "زينة"، "صورية"، " بثينة"، "خديجة"، "سارة"، "سميرة" "سعيدة" و "زينة".

إلى من منحتني يد المساعدة كلما احتجت إليها فكانت بحراً من العطاء والصدق ونعم الرفيقة والجارة "رحمة".

إلى كل من قاسمتهم أيام عمري .. إلى كل من عرفني وبادلني الحب والإحترام والصدق .. إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي

إهـــداء

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلۡغَيۡبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ ١٠٥ ﴾ صدق الله العظيم

الحمد لله الذي وفقني إلى هذا وبفضله عز وجل تمكنت من إنجاز هذا العمل.

أهدي ثمار جهدي ونجاحي إلى من ربتني وأنارت دربي وأعانتني بالصلوات والدعوات، إلى من هي أندى من قطرات الندى وأصفى من ماء الدجى، إلى من تفرح لفرحي وتحزن لحزني، إلى المثل الأعلى " أمي " الغالية.

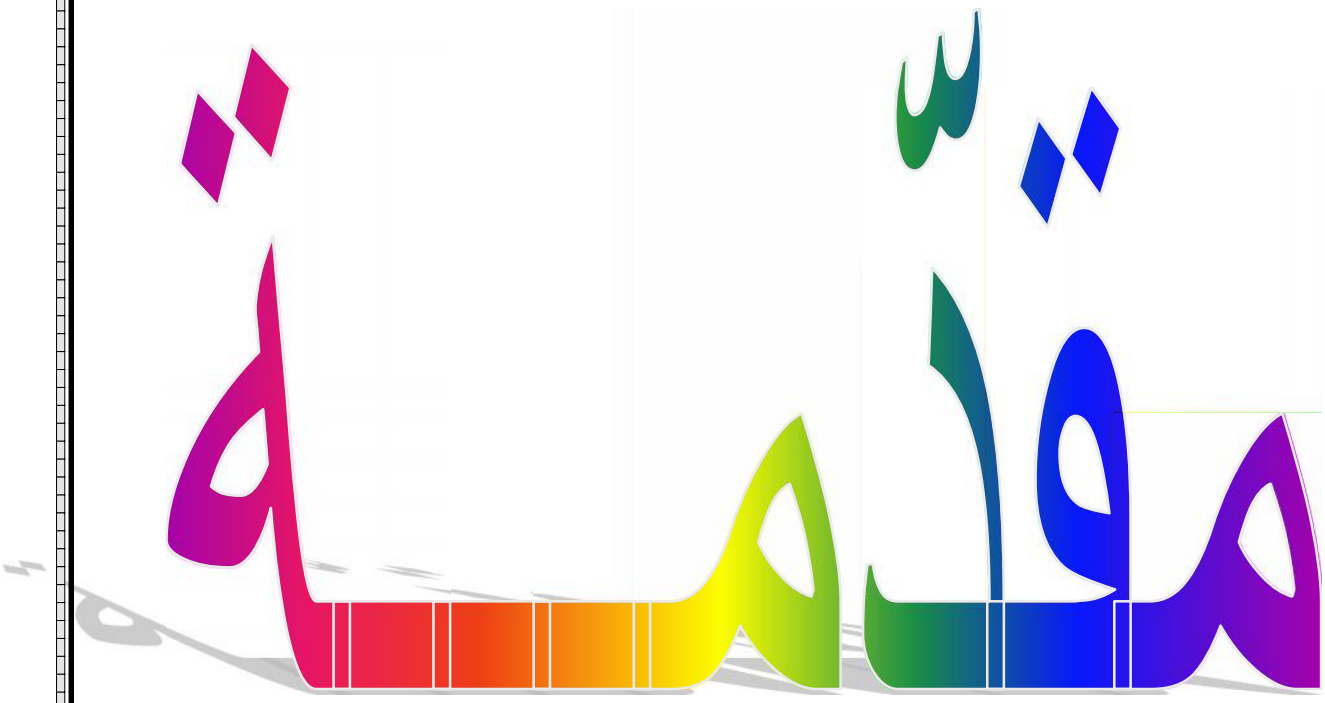
إلى من يعمل بكد في سبيلي، وعلمني معنى الكفاح وأوصلني إلى ما أنا عليه، إلى من أستمد منه قوتي واستمراري، إلى من ألبسني ثوب مكارم الأخلاق والأدب، إلى "أبي" العزيز.

إلى من تقاسمت معهم حلو الحياة ومرها، إلى من كانت بسمتهم ونظرتهم تبعث في نفسي القوة وحب الحياة، إخوتي الأعزاء: "خالد"، "ياسين"، "عادل"، "إسحاق"، "ماجدة"، "رابح"، "سامي".

إلى زوجي وكل أفراد عائلته.

إلى كل من أفرح بلقائهم وأتألم لفراقهم، أعمامي وأخوالي وكل الأقارب، وإلى كل صديقاتي: "سعاد"، "نجوى"، "سارة"، "إيمان"، "سميرة".

زينة زينة


مقدمة

مقدمة:

لا يخفى على أي دارس للأدب بأن هناك دراسات شملت الإيقاع وتناولته بالذكر العميق، غير أن قضية الإيقاع ونظرا لتشعبها وكثرة مفاهيم الإيقاع، واختلاف النقاد المختصين بالدرس الأدبي في تحديد مفهوم معين لها وعلاقتها الخاصة مع الشعر يصعب الغوص في أعماقها ومعرفة خزائنها وما يكتنفها من غموض، ومن هذا المنطلق فقد حازت قضية الإيقاع دورا لا بأس به في الدرس العربي، نظرا لأهميته الشاسعة وارتباطه العميق بالصوت كجرس، وهناك من يربط الإيقاع بالوزن، وعموما فإن مشكلة الإيقاع قد ارتبطت جليا بالصورة الشعرية للقصيدة في مستواها الصوتي والنغمي بنوعيه الإيقاع الداخلي والخارجي فالقافية والوزن يعتبران الشكل الخارجي للقصيدة العربية بكل ما تحتويه من جرس موسيقي، كما كان للتكرار والتوازي في الصياغة دورا متكاملا ومبينا للإيقاع الداخلي للقصيدة العربية وذلك على اختلاف العصور بداية بالعصر الجاهلي، حيث كان الشعر في أوج تكوينه وكانت البدايات الأولى للإيقاع حتى نصل إلى العصر الأندلسي الذي نحن بصدد دراسة « البنية الإيقاعية في شعر ابن زيدون » وهذا موضوع بحثنا لأن هذا العصر قد ألم بكل الشعراء المتميزين والذين قد اتخذوا من الشعر تعبيرا لواقعهم وأحاسيسهم ومعاناتهم والتي راحوا يمثلونها بإيقاع يتناغم وكل ما يشعرون به ويختلج بداخلهم، ومن بين أولئك الشعراء "ابن زيدون"، هذا الشاعر المميز والفذ والذي كنا على قدر من الإعجاب بشعره وبهذا لم يكن اختيار لهذا الموضوع محض الصدفة، بل كانت لدينا ميولات مسبقة لمثل هذه الدراسة ومحاولة منا لمعرفة مدى قيمة شعر ابن زيدون، وخاصة حبنا للتطلع إلى مزيد من الشعراء العرب وبالأحرى " ابن زيدون " والذي لعبت أشعاره دورا بارزا ضمن حصيلة شعراء العرب عموما والأندلسيين خصوصا كما أن هنالك أسباب أخرى ألا وهي أن قضية الإيقاع التي قد كانت ولا زالت محط اهتمام الدارسين والنقاد ونحن كنا على قدر من الإعجاب والميول لتلك الأنواع من الدراسات الأدبية حتى قُدِّرَ لنا إنجاز مثل هذا البحث

بخصوص قضية الإيقاع، وكان الهدف والمقصود من إجراء هذا البحث بالذات محاولة منا تزويد المكتبة الجامعية بمزيد من دراسات فيها تجارب كان لها صداها ضمن تشكيلات شعرية شهيرة في مجال الشعر والأدب العربي، وحاولنا قدر الإمكان التطرق ولو بأبسط الطرق إلى بنية الإيقاع المتعلقة بشعر "ابن زيدون" هذا الشاعر الأندلسي الذي لاقى الأهوال والظلم، وعانى من فراق الأرض والأهل والأحبة، والذي تعشق وهام حبا وشغفا بولادة بنت المستكفي، هذه الشاعرة التي طالما أحبها برغم ما قاساه من الحياة من ألم وفراق وأحزان حتى راح يعبر عنها في شكل قصائد وأشعار بشتى الأغراض الشعرية من رثاء وعتاب وحنين، وكانت معظم تلك الأغراض والأشعار مصحوبة بقلب جريح ومتألم جراء تذوقه السجن الذي حصد منه الشوق و تجلد فيه بالصبر والأمل الذي كان يشعر به في أوقات كثيرة راجيا الحرية ومعاودة لقاء أحبته ووطنه وأهله.

وقد ساعدتنا مصادر كثيرة في إنجاز هذا البحث كالبنية الإيقاعية في شعر أبي تمام والأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس والديوان باختلاف طبعاته.

وعلى غرار كل البحوث التي سبقتنا واجهتنا صعوبات منها صعوبة اختيار المصادر والمراجع، خاصة بأن لهذا الموضوع بالذات قضايا ومفاهيم متشعبة لا يمكن تحديدها بدقة إلا أن رغبتنا القوية في معرفة شعر " ابن زيدون " وعلاقة الإيقاع بهذا الشاعر وشعره باعتباره النموذج الشعري الذي طبقنا عليه هذه الدراسة محاولين قدر المستطاع التلميح لبعض من شعره استنبطناه من الديوان إذ يعتبر شعره فيضا من الطاقة الشعرية التي يكتنفها الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي، ومن المناهج التي اعتمدنا عليها هي المنهج الوصفي والإحصائي ولقد ساعدتنا الخطة الآتية على ضبط دراستنا الإيقاعية وهي:

– مقدمة ومدخل تحدثنا فيه عن الإيقاع وتطوره ونماذج عنه.

– الفصل الأول بعنوان " ماهية البنية والإيقاع" والذي ضمنا فيه تعريف كل من البنية والإيقاع وخصائص كل منهما.

– الإيقاع عند العرب، كما تناولنا أنواع الإيقاع الشعري الأولي وكذا مفهوم الإيقاع في المنظور الحداثي، والإيقاع عند المعاصرين وارتباط الإيقاع بالنفس.

– وبالنسبة للفصل الثاني والذي عنوناه " الموسيقى الشعرية عند ابن زيدون " قد تناولنا فيه نبذة عن حياة الشاعر ابن زيدون، عصر ابن زيدون، الموسيقى الخارجية وكذلك الداخلية.

– خاتمة.

– قائمة المصادر والمراجع.

– فهرس الموضوعات.

وفي نهاية المطاف لا يمكن القول بأننا قد أعطينا البحث حقه، لكننا قد بذلنا قصارى جهدنا في البحث والكشف عن خباياه وكنوزه الدفينة وغصنا في أعماقه نوعا ما، وهناك أناس كانوا عونا لنا في ذلك لما منحوه لنا من إرشاد وتوجيه فنقدم لهم فائض عبارات الشكر والعرفان والإمتنان وجزاهم الله عنا كل خير، ووفقنا لنكون مثلهم سندا ويدا في يد لمن يحتاجنا في هذه الحياة فالإنسان لأخيه الإنسان والله مع الجميع، كما لا يفوتنا أيضا إعطاء تعابير فائق الإحترام والتقدير والشكر الجزيل إلى مشرفتنا على هذا البحث أستاذتنا الفاضلة « الوالي سعاد » التي منحت لنا كل الدعم الذي كنا في حاجة إليه وأشعرتنا بالراحة ولم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهاتها حتى يكتمل بحثنا على خير، وبعون الله وعونها وفاعلي الخير وأصحابه استطعنا الوصول إلى نهاية البحث وأنجزناه على بركة الله تعالى وستره وحفظه وجل ما نطمح إليه ونرجوه أن لا نكون قد قصرنا في إنجاز هذا البحث والله هو المستعان والهادي إلى سواء السبيل.

مدخل

مدخــل:

لقد عبرت الفاعلية الشعرية عند العرب عن نفسها بمعنى إيقاعي مدهش ولئن كانت رتابة الصحراء والسياق المادي للحياة قد انعكس في مظاهر أخرى للنشاط الفني، فإن إيقاع الشعر قد حفل بحيوية وتنوع الإيقاع صورة لحنين لا واع لرفض الرتابة بالغناء: الغناء المرهف، المسرب المائج الراقص، الصاخب أحيانا الهامس أحيانا، والهاجز الراجز أحيانا.

بعد تنامي الفاعلية الشعرية وازدهارها في غياب أي وعي لوجود نظام نظري لمشكلات الإيقاع الشعري، لكن الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان ، دون شك، خصيصة فطرية جذرية في الإنسان، وإن الفاعلية الشعرية استمرت تعبر عن ذاتها، وتطور الأشكال التي تتخذها لزمن يتجاوز بأي تقدير ثلاث مئة سنة، وكان العقل الذي اهتدى أولا إلى إدراك التشكيلات الإيقاعية وأنماطها في القرن الثاني للهجرة، عقلا مكتنها منفيا بجود إلى الجذور، وامتاز ها العقل بسمتين قد تكونان ألصق السمات بالعقل المبدع الكاشف: القدرة على الملاحظة الدقيقة والاستقراء المتقصي الحذر والقدرة المماثلة على حدس وجود النماذج والأنماط المتكررة الحدوث بين الركام الهائل من الوحدات المحللة، ثم التمكن من صياغة نظام نظري قادر على وصف هذه الأنماط واحتوائها.[1]

« وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي العقل البارع الفذ، قد وصل إلى اكتشاف نماذج الإيقاع عبر الإلهام أو الحس الموسيقي المرهف. فالخليل قام بمحاولة لوصف نماذج الإيقاع ووحداته المكونة كما بدت له، ولم يقدم تصعيدا علميا لما يجب أن يكون عليه الإيقاع في الشعر العربي كما افترض وجود مركبات أساسية خلق باعتمادها بناء نظريا منتظما شموليا لم يشترط في معطياته الحتمية أن تكون دائما صورة وصفية للمعطيات الحقيقة التي أنتجتها الفاعلية الشعرية في نشاطها الخلاق، وفي العصور الحيوية الفكرية تابع العقل العربي محاولة وصف الإيقاع في الشعر. وبذلك فهم المفكرون العرب الأسس الحقيقية لعمل الخليل».[2]

1- ينظر: كمال أبو ديب: "في البنية الإيقاعية للشعر العربي"، ط1، دار الملايين، بيروت، لبنان، ص 43.

2- المرجع نفسه، ص 45.

فوصف الإيقاع الشعري إلى التقنين لما يسمح به ولا يسمح به من تشكيلات إيقاعية. هكذا انقلب في وصف الإيقاع الشعري إلى علم يميز به صحيح الشعر من فاسده وقد حدد العروضيون نشاطهم، فعجز الدارسون عن تحسس الدور الحيوي للإيقاع في قصائد عديدة لأبي تمام والمتنبي مثلا، كما عجزوا عن التفريق بين إيقاع قصيدة رائعة وأخرى سيئة مكتفين بالقول إن كلا منهما جاءت على وزن الطويل مثلا أو خفيف أو غيرهما.

فالإيقاع في الجوهر من الوجود: سر من أسرار كون يتهادى، أو يتداح أو يتمطى، أو يلتف على نفسه متلولبا، أو يفتخر أو سلسلة أبدية من الثقوب السوداء والفضاءات الشاسعات منذ قال من قال " في البدء كان الكلمة " كان الإيقاع روح الكلمة، الكلمة التي هي اللّه وحين جاء فيض الله قرآنا كريما على محمد بن عبد الله، كان من بين أول من افتتن به الناس إيقاعه المغنغن المهدهد نحو نور هداية ونور في السموات والأرض، وكانت قبل ذلك الصحراء وجبال اليمن المذهلات وشعاب مكة الحميمة وحجارة كعبتها المقدسة تتراقص أو تتمايل أو تتمعج أو تخلد إلى صمت ساج على إيقاعات معجزة الثراء، نغمتها شفاه بداة يترحلون أو حضر يتعذرون، أو فرسان تتصاهل جيادهم في كراد المسافات والمقارنات، أو عشاق يتسرمدون في وهج لغة عشق سمندري أو كهنة وناسكين ترهبوا للآلهة مبهمات، في معابد يغلفها السراب وتحجبها سحب العبادة الغامضات وحين ابتكر العرب أندلس الروح، في انفجار حضاري لا مكرر له، رنموا وهج أنفسهم في إيقاعات تأرجحت بين زجل وتوشيح، وأغنيات ترشف الأصيل في حنين عاشق إلى ولادة هنا ولبنى هناك، ومثل ذلك فعل شعراء العربية الكبار عند القرن الذي مضى ومثله ما يزالون يفعلون على عتبات قرن برعمته تباشيره ولما يزل يحبو على إيقاع ليس له بعد شكلي جلي.

بيد أن ذلك عينه قد يكون صحيحا أيضا في هذا العالم المتسكع على أرصفة المعرفة بالإشارة إلى أمر واحد لا ثاني له: هو دراسة الإيقاع كلاما والإيقاع في الشعر والنثر تخصيصا لقد استمر كلام العرب على أوزان الشعر وعلم العروض يتكرر دونما تغير يستحق الذكر الألف ومائتين من السنوات، سنة ركيكة وراء سنة ركيكة أخرى، فجاءت وعلى مدى ثلاثين عاما أو أقل حدث ما أسماه أدونيس، في واحدة من تلك الومضات النفاذة التي يتفرد بها هذا الرجل العجيب "

ثورة كوبرنيكية " في علم الإيقاع العربي أصّل لهذه الثورة وهي وحدها من بين ثورات العرب المعاصرين تستحق اسم "الثورة" فيما لا يليق بما تشدق به بعضهم بوصفة " ثورات " في السياسة والإجتماع والإقتصاد أكثر من اسم مثل نشاز النغم أو دشأة المحتقن، عدد قليل قلة منابع الغبطة في الوجود العربي وبنى على ذلك التأصيل فأعلى وارتقى عدد أكبر من الباحثين اجتلوا أعماقا أخرى، واكتنهوا خفايا قصة من غياهب الإيقاع في تجلياته وتجسداته في اللغة الشعرية الحداثية وفي التراث الشعري أيضا، وليس بين هؤلاء النخبة الجديدة من الباحثين المغامرين الواعدين المنجزين في اللحظة ذاتها.[1]

« فالثورة كوبرنيكية » قال أدونيس لكن في علم الإيقاع العربي أيه لكم حق بحاجة إلى ألف ثورة كهذه في كل حنية وطوية من غياهب هذا الفضاء الشسوع الذي سميته ضلالا واستسلاما للغوايات وطموحها، " الوطن العربي " أتراه ما يزال كذا أم أن الإيقاع الواحد المتناغم فيه قد انفرط إلى أوطان وتفكك إلى نثير نغمات لا يشدها سلك إيقاع نظيم ولا يغنغنها مغنغن رئيم؟.

بلى، لكم نحن بحاجة إلى ألف ثورة وثورة، وإلى ألف باحث وباحث، المتنسك والمتفلسف.[2]

وقد ارتبط الإيقاع عند العرب بالصورة الفنية الموجودة في الشعر العربي الذي حفل بالتنويع الإيقاعي الشعري على اختلاف الأزمنة، وكان الحس المعجز يعرفه الإيقاع ولقد استمرت هذه الفاعلية الشعرية تعبر عن ذاتها وتطورت الأشكال التي تتخذها لزمن يتجاوز على حد التقدير ثلاث مائة سنة.

ولقد ركزت معظم الدراسات بعنصر الزمن وأهملت الحركة ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري مع أنه كان في أوضح مظاهره في فن العمارة والزخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي. ومن النقاد والعلماء العرب الذين اهتموا بدراسة القصيدة العربية فكان الخليل أول من نظر العروض وقد وصل إلى: « اكتشاف نماذج الإيقاع أو الحس الموسيقي المرهف »، ولقد قام بوصف لنماذج الإيقاع

1- ينظر علوي الهاشمي: "فلسفة الإيقاع في الشعر العربي"، ط1، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2006، ص 10.

2- المرجع نفسه، ص 15.

ووحداته المكونة كما بدت ولم يقدم تصعيدا علميا لما يجب أن يكون عليه الإيقاع في الشعر العربي.

فالإيقاع مازال ولا يزال الظاهرة الملازمة للشعر، أو من حيث هو إحدى الخصائص الخطابية للشعر، إذ لا نحال ولا ينبغي أن يكون أي كلام بارد فج شعرا، إنما الشعر كلام موزون تتم فيه المقابلة الإيقاعية بين مكونات، بخلاف النثر فهو كلام غير موزون لعدم شيوع المقابلة الإيقاعية بين عباراته.

ولقد كان عهد الدارسين بالإيقاع كعهدهم بشتى قضايا المعرفة الإنسانية من ائتلاف حينا واختلاف حينا آخر، وغالبا ما يتكامل اختلافهم ويتآلف إذا نظرنا في البنية الطبيعية للظاهرة التي تتظافر فيها عناصر مختلفة باختلاف زوايا النظر ومنطلقات الدراسة، فلئن كانوا قد اختلفوا فذلك لا يتجاوز طرق البحث وأساليب الدراسة بحسب نظرة كل طرف إلى الشعر وفهمه له.[1]

عندما كان الشعر موسوما بنوع خاص من التأليف الصوتي المتميز عن مختلف أشكال النظم والتبليغ الأخرى، فقد أحرز نظاما متناسبا من التناغم يتألف من أنغام مبنية على تباعد طبقاتها: العليا والدنيا. فكأنما هناك تنافر في بنياتها، إلا أن هذا التنافر يغدو مستساغا بفضل فن الموسيقى، إذ لو ظلت الأنغام العليا والدنيا متنافرة لما أمكن حدوث التناغم ذلك أن التناغم ائتلاف بين الأصوات (simphony) والائتلاف توافق لكن توافق المتنافرات لا يمكن أن يحدث إذا ظلت متنافرة فأنت لا تستطيع توفيق ما اختلف، وبطريقة: نجد أن الإيقاع مؤلف من عناصر قصيرة وطويلة تختلف حينا وحينا تتوافق.[2]

ويتجسد الائتلاف والتنافر على هذا النحو في مقاطع طويلة وأخرى قصيرة مما يحقق لها بعد التكرار، نوعا من الانسجام والتناسب بين العناصر الصوتية المكونة للإيقاع. الأمر الذي يضفي على الكيان الشعري قوة حركية تتصاقب فيها الاهتزازات الصوتية والتقنية والدلالية، فتدخل الطرب على النفس الإنسانية حتى جعل بعضهم الغناء في المرتبة الأولى لأجزاء الفن لأنه في نظره، تابع

1- ينظر: رشيد شعلال: "البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام"، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2011، ص 12.
2- المرجع نفسه، ص 15.

للشعر باعتباره تلحينا له. فقد افتتن به الكتاب والفضلاء من خواص الدولة العباسية، وأخذوا أنفسهم به حرصا على تحصيل أساليب الشعر وفنونه، بل إن الغناء ليس سوى تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة. ولقد ذكر المرزباني أن أحمد عبد العزيز الجوهري كتب إليه راويا عن عمر بن شبة عن أبي غسان بن يحي عن أخيه عبد الله بن يحي قال: كانت العرب تغني النصب وتمد أصواتها بالشيد، وتزين الشعر بالغناء فقال حسان بن ثابت:

تَغَنَّ في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

ويمثل التناسب المطرد في الخطاب الشعري أهم خواصه، فتصدع ظاهرة التكرار على مستوى البنية السطحية للإيقاع وبخاصة من ناحية الأداء الفعلي للخطاب (الإنشاد).

ومن هنا كان الإيقاع لصيق مظاهر متعددة ومعقدة في الآن نفسه منها ما يتعلق بالإنشاد والوزن ومنها ما يرتبط بطبيعة اللفظ الصوتية والتركيبية، ومن خلالها المعنى.

ومن هنا ما يتجلى في الأحوال المصاحبة للخطاب الشعري نصية كانت أم اجتماعية أم غير ذلك.[1]

« الإيقاع يرتبط بحياتنا الإنسانية وحاجياتنا، إذ يمتلك صفة كونية ويظهر في الطبيعة بأشكال متعددة فسقوط المطر يترك إيقاعا معينا ودوران الأفلاك عبر أنظمة معينة يترك إيقاعا خاصا أيضا، أما في ميدان الشعر فيعد من أهم عناصر حيث تنظم فيه الأصوات وفق الأنساق الإيقاعية مطردة من القيم الزمنية فهو ما يميزه عن الكلام النثري»[2].

فالإيقاع أوسع من العروض والموسيقى، ولذلك لأنه يعتمد على مجموعة العناصر المكونة للنص الشعري: تركيب الجمل، تقطيع الكلام، بطريقة متعددة، التكرار، صفات الحروف من همس وجهر وشدة ورخاوة كما أن الإيقاع لا يعول على التفعيلة والقافية وإذا ورد في النص الشعري فإنما يندرجان ضمن دائرة العناصر المكملة لإيقاع النص.[3]

1- رشيد شعلال: "البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام" ، ص 16.

2- محمد صابر عبيد: "القصيدة العربية الحديثة"، ط3، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص 90.

3- يوسف أبو العدوس: "أسلوبية الرؤية والتطبيق"، ط1، دار المسيرة، عمان، 2007، ص 170.

الفصل الأوّل

الفصل الأول: ماهية البنية والإيقاع

أولا: البنية

– خصائصه

ثانيا: الإيقاع

– خصائصه

ثالثا: الإيقاع عند العرب

رابعا: أنواع الإيقاع القديم

خامسا: الإيقاع في المنظور الحداثي

سادسا: الإيقاع عند المعاصرين

سابعا: ارتباط الإيقاع بالنفس

أولا: تعريف البنية:

لغة:

جاء في لسان العرب، بنى فلان بيتا بناء، وبنى مقصورا شدد للكثرة وابتنى داراً وبنى بمعنى والبنيان الحائط وأبنى نقيض الهدم، بنى البناء بنيا وبناء وبنى مقصور وبنيانا وبنية وبناية وابتناه وبناه.[1]

وجاء كذلك في معجم الأضداد في اللغة العربية:

البناء ≠ الهدم، قِبَلَ: النقد البناء يقوم اعوجاج المجتمع.[2]

كما جاء في معجم العين: بنى البناء يقوم يبني بنية وبناء وبنى مقصور والبنية الكعبة والمبناة، كهيئة الستر غير أنه واسع يلقي على مقدم الصراف، وتكون المبناة كهيئة القبة تتجلل بيتا عظيما.[3]

كما جاء في أساس البلاغة للزمخشري في المادة (ب ن ى): بنى البيت أحسن بناءه وبنيان، وهذا بناء حسن وبنيان حسن كأنهم بنيان مرصوص نسمي المبنى بالمصدر، وبناؤك من حسن الأبنية وبنية عجيبة ورأيت البنى فما رأيت أعجب منها.[4]

اصطلاحا:

تعد البنية نسقا يتحدد العنصر ضمنه بوضعيات واختلافات، فتغدو منظومة من العلاقات وقواعد تركيب ومبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث تعين هذه العلاقات وهذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر.[5]

1- ابن منظور: "لسان العرب"، ضبط خالد رشيد القاضي، ط1، دار الصبح وإديسوفت، بيروت، لبنان، 2006 ص 422.

2- ميشال مراد: "المتقن معجم الأضداد في اللغة العربية"، ط1، دار الرتب الجامعية، بيروت، 1998، ص 27.

3- الخليل بن أحمد الفراهيدي: "معجم العين"، تحقيق مهدي المخزومي، من سلسلة المعاجم والفهارس، ج8، ص 82.

4- الزمخشري: "أساس البلاغة"، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1996، ص 10.

5- يوسف وغليسي: "البنية والبنوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية"، بحث في البنية اللغوية والإصلاح النقدي، جامعة منتوري قسنطينة، ص 11.

ويعرف البنية الحاج صالح: على أنها وسيلة من وسائل لحصر الجزئيات ولولا البنية لما استطاع الإنسان أن يفكر بل لما استطاع أن يدرك الإدراك الحسي للظواهر والأمور التي حوله.[1]

والبنية مصطلح نقدي مشتق في اللغات الأوربية من الأصل اللاتيني structure أي بنى ويعني الهيئة التي توجد عليها الشيء أما في اللغة العربية فهي تعني كل ما هو أصيل وجوهري وثابت كما أنه لا يتبدل الأوضاع والكيفيات.[2]

- **خصائص البنية:**

1- التمويلية: فالتمويلية تعني التماسك الداخلي للوحدة بحيث تصبح كاملة في ذاتها وليست تشكيلا للعناصر متفرقة وإنما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها وطبيعته مكوناتها الجوهرية وهذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كل وحدة منها على حدة، ولذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للجمع لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل الخصائص نفسها إلا في داخل هذه الوحدة وإذا خرج عنها فقد نصيبه من تلك الخصائص الشمولية.

2- التحول: فالبنية غير ثابتة وإنما هي دائمة التحول وتظل تولد من داخلها بنى دائمة الترتيب والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة مع أنها لا تخرج عن قواعد النظام اللغوي للجمل.

3- التحكم الذاتي: البنية لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها، والجملة لا تحتاج إلى مقارنة وإنما هي تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي.

1- خولة طالب الإبراهيمي: "مباحث في اللسانيات"، ط2، دار القصبة، حيدرة، الجزائر، 2006، ص 14.

2- ينظر شيرت وربيت: "محاضرات في مناهج النقد الأدبي"، ط1، دار الفجر، ص 10.

ثانيا: مفهوم الإيقاع:

لغة: من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان يبنيها وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى " كتاب الإيقاع ".[1]

ويعرفه صاحب المرام في المعاني والكلام بقوله « الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطبلة باتفاق مع الأصوات والألحان »[2].

وجاء تعريف الإيقاع في قاموس المحيط: « الإيقاع – إيقاع الألحان، الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها»[3].

وتشتق كلمة الإيقاع rhythm في اللغات الأوربية rhuthmos اليوناني وهو بدوره مشتق من الفعل rhoim بمعنى ينساب أو يتدفق "حركة" ويعرفه معجم أكسفورد الإنجليزي بأنه نظام الحركات الحسية والصوتية بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم.[4]

اصطلاحا:

يعرفه ابن طباطبا العلوي: للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن وتركيبة واعتدال أجزائه.[5]

ويعرفه صفي الدين الحلي: أن الإيقاع هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة المقادير على النسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات، يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم.[6]

1- ابن منظور: "لسان العرب"، ضبط نصه وعلق حواشيه: خالد رشيد الفياض، ط1، دار صبح وإيدسفوت، بيروت لبنان، 1427هـ، 2006 م، ج15، ص 36، "مادة وقع".

2- مؤنس رشاد الدين: "المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل"، ط1، دار الرتب، بيروت، لبنان، 2000م، ص 127.

3- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي: "المحيط"، تحقيق: مكتبة التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط5، ص 127.

4- ينظر: محمد غنمي هلال: "النقد الأدبي الحديث"، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973، ص 51.

5- ابن طباطبا العلوي: "عيار الشعر" تحقيق محمد زغلول سلام، ط3، مكتبة المعارف، القاهرة، ص 53.

6- علوي الهاشمي: "فلسفة الإيقاع في الشعر العربي"، ص 50.

أما بخصوص ما جاء به في كتاب "الإفصاح في فقه اللغة" أن الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عمودات متتالية.[1]

يتبين من خلال هذه التعريفات بأن القدماء قد انقسموا في رؤيتهم للإيقاع إلى قسمين فهناك من ربطه بالعروض كابن طباطبا العلوي ومنهم من ربطه بالألحان والموسيقى كما ورد في كتاب "كمال أدب الغناء".

- **خصائص الإيقاع:** للإيقاع خمس خصائص وهي:

1-أنه خطي رئيسي يسقط من أعلى النص الشعري حتى أسفله متقاطعا مع كل خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية.

2- خاصيته الثانية متمثلة في كونه خفيا لا يبين في تمظهره الصوتي الصريح.

3- ثالث خاصية شموليته التي تتصل بانسرابه في بقية خطوط القصيدة وعناصرها.

4- أما الخاصية الرابعة والمتمثلة في خضوعه لعنصر الزمن وإخضاعه له بتقسيمه إلى وحدات وعناصر متتالية متآلفة أو متكررة أو متضادة. تظهر في كل تمظهراته الإيقاعية والممتدة بين الصوت الصريح، وزنا ولغة والصوت المتخفي أشد ما يكون انحناء في بقية التمظهرات الأخرى بين الصوت وصداه وبين يتذبذب الزمان.

5- الخاصية الخامسة تتمثل في خضوعه ولو مؤقتا لقانون المادة وعناصرها، خضوع الزمن للمكان. لذلك فهو لا يتجسد إلا من خلال آلة أو مادة خام موسيقية أو لغوية أو شكلية أو بدنية أو حتى طبيعية حيث الأصل.[2]

1- الحسين بن أحمد بن علي الكاتب: كتاب "كمال أدب الغناء" مراجعة: محمود أحمد الحنفي، تحقيق غسطاس عبد المالك خسبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 92.

2- علوي الهاشمي: "فلسفة الإيقاع في الشعر العربي"، ص 26-27.

ثـالثـاً: الإيقاع عند العرب:

*** الإيقاع عند ابن سينا:**

« الإيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة بالحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا»[1]

*** الإيقاع عند الفارابي:**

« هي القرعات التي تخيل أنها غير منقسمة ... فالنقرة لا زمن لها أي أنها كالنقطة في المكان عند علماء الهندسة وعلى ذلك فالزمن هو المدة الواقعة بين النقرتين»[2].

*** الإيقاع عند صفي الدين الأموي:** «الإيقاع جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات، يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم»[3].

*** الإيقاع عند الكندي:** « الإيقاع هو النسب الزمانية.»[4]

رابعـاً: أنواع الإيقاع القـديم:

لقد كان للإيقاع الشعري نماذج إيقاعية أولى تعد البدايات الوزنية في الإيقاع، وهي مرتبطة بحياة الصحراء وقصة الإرتحال في طلب الرزق من جهة « كالعداء والنصب والركبانية ومرتبطة من جهة أخرى بحياة العرب الفكرية والعقائدية «كالقلس، والتغير والتهليل، » أما الرجز يمثل الصورة الإيقاعية الأكثر تطور ووضوحا.

إن القيمة الإيقاعية لهذه النماذج، وما فيها من خلل وزني واضطراب إيقاعي متفاوت إذ أن هناك بون واضح بين أرقى هذه النماذج الإيقاعية العربية الجاهلية، في النضج الإيقاعي والمنهجي، والمضمون الشعري، مما يؤكد وجود مرحلة وسطى ضاعت ولم تصل إلينا فيما

1- علوي الهاشمي: "فلسفة الإيقاع في الشعر العربي"، ص 142.

2- ربيعة الكعبي: "العروض والإيقاع"، ط1، مركز النشر الجامعي، تونس، 2006، ص 333.

3- المرجع نفسه، ص 334.

4- المرجع نفسه، ص 335.

ضاع من الشعر العربي وتتمثل القصيدة الجاهلية النضج الإيقاعي وذلك بوفرة غناها الإيقاعي كونها نموذجا دراسيا قام بتناوله واهتم به الخليل بن أحمد الفراهيدي من خلال دراساته.[1]

خـامسـاً: مفهوم الإيقاع في المنظور الحداثي:

يستعمل النقاد القدامي[2] مصطلح الإيقاع استعمالا كثير الغموض معناه من جهة وارتباطه بالإيقاع الموسيقي من جهة أخرى، فكانت استعمالاتهم إياه في معنى الوزن الشعري حينا، وبمعنى مختلف عن ذلك أحيانا، ويبدو أن التوغل في مفهوم هذا المصطلح قد تفشى في الثقافة العربية المعاصرة من خلال احتكاك أبنائها بالثقافات الغربية التي استمدت هذه الكلمة من اللغة اليونانية.

ويستطيع الفنان الأديب أن يعتمد على الإيقاع باعتماده طريقة من ثلاث: التكرار التعاقب أو الترابط.[3]

وكانت إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع تدفع الباحثين بوضع فرقة بين المصطلحين ومن هنا كانت مبادرة محمد مندور رائدة في سياق تلك الحركة حيث وضع تفرقة أساسية بين الوزن والقافية فقال: « أما الكمُّ (الوزن) فقصد به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات وهي قد تكون متساوية كالرجز مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا ... أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة.»[4].

1- عبد الرحمان الوجي: "الإيقاع في الشعر العربي"، د.ط، دار الحصاد، للنشر والتوزيع، دمشق، ص73- 74.

2- مجدي وهبة وكامل المهندس: "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984 ص 71.

3- المرجع نفسه، ص71.

4- محمد مندور: "في الميزان الجديد"، ط2، مكتبة النهضة، القاهرة، ص 187.

سادساً: الإيقاع عند المعاصرين:

فنجدهم قد عرفوا الإيقاع كل حسب نظرته ومنهجه، فيعرفه عز الدين إسماعيل: «الإيقاع هو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها»[1]. من خلال تعريفه نلاحظ إهتماما بالجانب الصوتي فقد حصر الإيقاع في الجرس والنغم الصادر عن الألفاظ.

ووافق "محمد الهادي الطرابلسي" الأستاذ "عز الدين إسماعيل" في اهتمامه في الجانب الصوتي كما يتضح ذلك من خلال ما أوردته عنه " ربيعة الكعبي " فيعرف الإيقاع بأنه توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام يظهر في تردد وحدات صوتية، في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو التناسب لإحداث الإنسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة.[2]

سابعاً: ارتباط الإيقاع بالنفس:

يتلاقى النغم الإيقاعي بالحالة النفسية للشاعر، ويكون بذلك الفضل للدكتور عز الدين إسماعيل بوصفه أنه أول من أفاض القول في ربط الإيقاع بالحالة الشعورية، أو بمعنى أصح أول من ركز على قيمة الإيقاع النفسي في نسقه الموسيقي لأن الواقع الحقيقي في رأيه هو « جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة، ونحن لا نرض عن العمل الفني إلا لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويربط بينها في إطار محدد، فالإيقاع عبارة عن نشاط فني يساير جمال الحركات النفسية في تعبيرها عن الحياة فوظيفة البعد النفسي للإيقاع تكمن في ترجمة المعنى الداخلي، فالشاعر ليس هو الذي يختار أوزانه وقوافيه ويفاضل بين إيقاعات الحروف

1- عز الدين إسماعيل: "الأسس الجمالية في النقد الأدبي"، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974، ص 376.

2- ربيعة الكعبي: "العروض والإيقاع في النظريات الحديثة في الشعر العربي"، ص 93.

والكلمات والمقاطع وإنما التجربة الشعرية هي التي تبني نظامها الموسيقي بكامل العفوية والتلقائية.[1]

1- عبد القادر فيدوح: "الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي"، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 461، 462.

الفصل الثّاني

الفصل الثاني: الموسيقى الشعرية عند ابن زيدون

أولا: نبذة عن حياة الشاعر ابن زيدون

ثانيا: عصر ابن زيدون

1/ الحالة السياسية

2/ الحالة الإجتماعية

3/ الحالة الفكرية

1- الموسيقى الخارجية

2- الموسيقى الداخلية

أولا: نبذة عن حياة الشاعر ابن زيدون:

هو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومي الأندلسي القرطبي الشاعر المشهور، قال ابن بسام صاحب الذخيرة في حقه: « كان أبو الوليد غاية منثور ومنظوم، وخاتمة شعراء بني مخزوم. أخذ من حرّ أبو الوليد غاية الأيام حرا، وفاق طرا وصرف السلطان نفعا وضرا ووسع البيان نظما ونثرا إلى أدب ليس للبحر تدفقه، ولا للبدر تألقه، وشعر ليس للسحر بيانه، ولا للنجوم الزهر اقترانه، وخط من النثر غريب المباني شعر الألفاظ والمعاني، وكان من أبناء وجوه الفقهاء بقرطبة، وبرع أدبه وجاد شعره، وعلا شأنه وانطلق لسانه ثم انتقل عن قرطبة إلى المعتضد بن عباد صاحب إشبيلية في سنة إحدى وأربعين وأربعمائة، وجعله من خواصه يجالسه في خلواته، ويركن إلى إشارته، وكان معه في صورة وزير، وذكر له شيء كثير من الشعر والنظم.[1]

كان أبوه فقيها من سلالة بني مخزوم القرشيين التي كان لها شرف في الجاهلية والإسلام، وجده لأمه أبو بكر محمد صاحب الأحكام، وقد احتلا أسرتا الشاعر مركزا جليلا ورفيعا، فوالده كان ذا مال وجاه عريض وضياع، وله المشورة المحترمة في قرطبة وجده لأمه تولى القضاء، ثم أحكام الشرطة والسوق في قرطبة، وقد شغل ابن زيدون مناصب رفيعة وكان يعرف " بذي الرياستين " وكان يتمتع إضافة إلى مواهبه الأدبية الشعرية النثرية بأكبر نصيب من الثقة بنفسه، والاعتداد بمواهبه الأدبية وعبقريته في ترفع وإباء حتى كأنما يجري في عروقه دم الملوك على أنه كان إلى جانب ذلك سليم العقيدة صافي النفس.[2]

وما إن ندرس الشاعر – قديما وحديثا – حتى تطالعنا محنتان أثرتا في حياته أيما تأثير فالمحنة الأولى: حبه المعروف العاصف لولادة بنت المستكفي (414/390هـ) فكأنه لا يعرف إلا بها ويكاد شعره الغزلي فيها يطعن على الموضوعات الأخرى.

1- ابن زيدون: "الديوان"، تحقيق: يحرم البياتي، د ط، دار صادر، بيروت، ص 5.

2- ينظر: عبد اللطيف يوسف عيسى: "أساليب الرفض في شعر ابن زيدون"، مجلة جامعة كركوك، ع2، م5، 2010 ص 7.

أما المحنة الثانية: فهي سجنه إذ قضى في ظلمات سجن أبي حزم بن جهور سبعة عشر شهرا، اتصلت أيامها بلياليها لضروب الأذى والعذاب حتى أنه صرخ في سجنه قائلا: « ما هذا الذي لم يسعه عفوك؟ والجهل الذي لم يأتي من ورائه حلمك، والتطاول الذي لم يستغرقه تطولك، والتحامل الذي لم يخابه احتمالك؟ ولا أخلو من أكون بريئا، فأين العدل أمسينا فأين الفضل؟ ... حنانيك !! قد بلغ السيل الزبى ونال مني حسبي به !! وكفى (...) وقد كان اعتقاله « في أوائل محرم في عام 435 هـ حيث ظل فيه حتى شعبان من عام (437 هـ) وقد ظلت المحن تلاحق الشاعر طيلة حياته، يوما بعد يوم وعام بعد عام وكان لهذه المحن القاسيات أثرها الكبير في حياة الشاعر وفنه. [1]

ولقد كدح ابن زيدون مناح الظروف الحياتية، غير أنه لم يتجاوز هاتين المحنتين اللتين شكلتا بؤرة تغير، فما قاله في الحب كان تطهير للنفس والسمو بها، إذ ألهمه نورا بدد به الظلام وأقام الحياة، بل باح وجدانه في رسم صورة الحب المثالي الخالي من الارتماء في أحضان جسد الحبيبة، إذ كدح فحيح العزيزة ... فالحب في حياته كان نورا حلالا مشكلة وقد أزعم القول إن هذا هو الحل كان في الألم والتعذيب أو الحب هو الحياة، لذا سعى إلى تحويل هذه الإنفعالات إلى طاقة حيوية تمثلت في الفن الشعري أكد الذات.[2]

وقد عاشت نفس ابن زيدون الأبية بين اليأس والرجاء والغضب والصبر، وكأنه في خصام دائم بينه وبين نفسه وحتى سجنه تروضت نفسه على القساوة بل الهمة والحكمة، أن الإنسان مسيّرا وأن الهزيمة من أفعال الآخرين.[3]

ما على ظني باس يجرح الدهر ويأسو

ربما أشرف بالمر ء على الآمال يأس

ولقد ينجيك إغفال لٌ ويرديك احتراس

1- عبد اللطيف يوسف عيسى: "أساليب الرفض في شعر ابن زيدون"، ص 3.

2- المرجع نفسه، ص 3.

3- المرجع نفسه، ص 5.

والمحادير سهام والمقادير قياس

ولكم أجدى قعود ولكم أكدى التماس

وكذا الدهر إذا ما عز ناسٌ ذلَّ ناس

وقد كانت لابن زيدون أغراض شعرية كثيرة منها: الغزل، والشكوى، والعتاب والحنين والشوق، والهجر والوصال، والبكاء، الإخوانيات والحبيبيات والخمريات والحنين إلى الوطن والمطيرات. وذكر ابن بشكوال في كتاب "الصلة" أباه وأثنى عليه، وقال: كان يكنى أبا بكر توفي بالبيرة سنة خمس وأربعمائة، وسيق إلى قرطبة فدفن بها يوم الإثنين لست خلون من شهر ربيع الآخر من السنة، وكانت ولادة سنة أربع وخمسين وثلاثمائة، وكان خضب بالسواد، رحمه الله تعالى.

وكان لأبي الوليد المذكور ابن يقال له أبو بكر، وتولى وزارة المعتمد بن عباد، وقتل يوم أخذ يوسف بن تاشفين قرطبة من ابن عباد المذكور لما استولى على مملكته، وذلك يوم الأربعاء ثاني صفر سنة وثمانين وأربعمائة، وكان قتله بقرطبة. [1]

ثانيا: عصر ابن زيدون:

1/ الحالة السياسية:

عاش أبو الوليد أحمد بن زيدون في القرن الخامس الهجري الحادي عشر الميلادي وقد شهد ذلك القرن سقوط الدولة الأموية التي أنشأها عبد الرحمان الداخل (صقر قريش) بالأندلس سنة 128 هـ.[2]

وتقطعت دولة الخلافة إلى دويلات وإمارات، فصار كل جزء لطائفة استقل كل زعيم منها بمملكة فاستولى البربر على الجنوب وأشهرهم خيران بنو زيري في غرناطة، واستولى عبد العزيز على مرسية وخلفه بنو صمادح على المرية، وفي الشمال الشرقي كان بنو هود في سرقسطة وبنو رزين في السملة، أما وسط الأندلس وغربها فكانت تحت سيطرة العرب

1- ابن زيدون: "الديوان"، ص 81.

2- ابن القرضي: "تاريخ الأندلس"، د ط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، 1966، ص 4.

والبربر والمولدين، فكان بنو جهور في قرطبة، وبنو عباد في إشبيلية، وبنو ذي النون في طليطلة، وبنو الأفطس وبطليوس، وبذلك أصبحت الأندلس أندلسات كثيرة ودويلات صغيرة وهي دويلات كان بعضها يناهض بعضا، كما كانوا يناهضون أعدائهم من الجبلين المسيحيين من الشمال، وغلب كثير من تلك الدويلات الإسلامية على أمره.[1]

2/ الحالة الإجتماعية: توالت على بلاد الأندلس موجات كثيرة من المهاجرين والمستعمرين منهم السّلت والباسك، ومنهم الفينيقيون واليونان الذين احتلوها بعض سواحلها المطلة على البحر المتوسط ثم جاءها الرومان، ثم الجرمان، ثم القوط، ثم العرب والبربر.[2]

ومن هذه العناصر كلها كان يتألف المجتمع الأندلسي، وهي عناصر متباعدة فمنها الأسيوي كالعرب ومنها الإفريقي كالبربر، ومنها الأوربي.[3]

3/ الحالة الفكرية:

يعد عصر ملوك الطوائف من أزهى العصور العلمية والأدبية في بلاد الأندلس، إذ تنافس الحكام على جذب العلماء، والأدباء واقتناء الكتب وانتشرت المكتبات العامة والخاصة، لذلك ازدهرت الحياة الفكرية بالرغم من الانهيار السياسي للدولة بانقسامها إلى دويلات صغيرة.[4]

* **العلوم:** شهد هذا العصر نبوغ عدد من العلماء الذين لعبوا دورا بارزا في تقدم العلم، وفي مقدمة هؤلاء العلماء أبو إسحاق إبراهيم بن يحي الزرقالي القرطبي (ت 448 هـ) صاحب الجداول الفلكية الشهيرة وأكبر راصدي الفلك في زمانه [5] وأبو القاسم بن السمح الغرناطي

1- شوقي ضيف: "ابن زيدون"، ط1، دار المعارف، 1981، ص 55.

2- المرجع نفسه، ص 55.

3- زيجريد هونكه: "شمس الله تسطع على الغرب"، ترجمة فاروق بيوض وكمال دسوقي، ط8، دار الأفاق الجدي، بيروت 1986، ص 194.

4- فوزي خضر: "عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون"، د ط، الكويت، 2004، ص 10 .

5-المرجع نفسه، ص 194.

(ت 438 هـ) الذي كان متحققا بالعدد والهندسة ومتقدما في الهيئة والحركات النجوم [1].

وأبو الوليد هشام بن الوقشي (408 – 489 هـ) الذي كان تعمقا في كثير من العلوم صاحب كتاب طبقات الأمم، وهو أول كتاب في تاريخ العلم في العالم يشتمل على دراسة مفصلة لما أسهمت به الأمم المختلفة في ميادين العلم.[2]

ويعد الفقيه أبو محمد علي بن حزم (382 – 489 هـ) من أشهر العلماء وأكبرهم في ذلك العصر، فهو أكبر علماء المذهب الظاهري في قضايا القرآن الكريم في الأندلس وخاض حياة حافلة بالمعارك الفكرية، وكان واحدا من أعظم عمالقة الفكر الإنساني على امتداد تاريخه الطويل.

ومن أبرز علماء هذا العصر العلامة ابن عبد البر القرطبي (368 – 463 هـ) وله كتاب في السير والتراجم والتاريخ وغيرها، وكان من أوفر كتاب عصره علما ومعرفة.[3]

*** الأداب:**

لقد اهتم ملوك الطوائف باستقطاب الكتاب والشعراء، فقد كان فيما يبدعونه ما يحقق للحكام انتشار الذكر والفخار، بل لقد كان من الملوك أنفسهم شعراء بارعين من أمثال بن عباد، ملوك إشبيلية وقد اقتضت القصور بالأدباء فكان هناك ثلاثة قصور امتازت بنوع خاص، إذ شاركت في النهضة الأدبية والشعرية أمثال بلاط بني عباد في إشبيلية، وبلاط بني الأفطس في بطليوس، وبلاط بني صمادح في المارية.[4]

ولقد اشتهر بلاط بني العباد – من الشعراء – الشاعر الذكي أبا بكر بن عمار وابن اللبانة إضافة إلى أبي الوليد أحمد بن زيدون أعظم شعراء عصره إبداعا وابن وهبون وابن حمديس الصقلي الذي حط رحاله في إشبيلية سنة 471 هـ في زمن المعتمد بن عباد.[5]

1- المرجع السابق، ص 10.

2- المرجع نفسه، ص 11.

3- محمد عبد الله عنان: "دولة الإسلام في الأندلس"، ط3، مكتبة الخانجي، م3، 1998، ص 434.

4- فوزي خضر: "عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون"، ص 11.

5- المرجع نفسه، ص 12.

أما في بلاط بني الأفطس – ملوك بطليوس – فكان ذا أهمية بالغة كونه أحد معاقل الشعر والأدب فعرف عدد من الشعراء والأدباء البارزين على رأسهم عبد الجليل بن عبدون الذي كان وزيرهم، وأبو بكر وأبو أحمد وأبو الحسن أبناء عبد العزيز البطليوسي، أكبر الأدباء في هذا العصر أيضا وأغزرهم مادة علمية هو المظفر بن الأفطس، وكان له كتاب مشهور سماه المظفري الذي قيل بأنه يحتوي على مائة مجلدة مليئة بالأخبار والفنون الأدبية وهذا الكتاب تاريخي وأدبي كبير.[1]

ولقد كان محمد بن عباد المعروف بابن القزاز، ابن شرف وابن الحداد الوادي أثني وغيرهم من بين من عمدوا إلى اللقاء والإجتماع في بلاط بني صمادح في المرية.[2]

ولقد كان لبقية المماليك الأخرى دور كبير أيضا في الأدب بحيث برز شعراء عظام آخرين، من أمثال أحمد رابح القسطالي في سرقسطة وتميز عصر الطوائف بالثراء في عطائه الشعري.[3]

تعتبر الموسيقى من أهم الأسس التي يبنى عليها الشعر، إذ كان الشعر في الحقيقة (إنشاد) يضم الكثير من خصائص الموسيقى، خاصة الإيقاع بنوعيه والإنسيابية وتداخل الأجزاء، والموسيقى ليست عنصرا ثانويا، خصوصا في تراثنا الأدبي.

إذ أن موسيقى الشعر العربي عنصرا جد أساسي وجوهري في تشكيل النص الشعري وتقوم هذه الموسيقى مع غيرها من العناصر المكونة للنص الشعري في تشكيل النص الشعري، ولقد جعل بعضهم الوزن – مع الخيال – مكونا للشعر حيث الشعر لا يتم شعرا إلا بمقدمات مخيلة، ووزن ذي إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيرا على النفس، ليميل النفوس إلى المتزنات والمنتظمات والتراكيب.[4]

1- فوزي عيسى: "الشعر العربي في صقلية"، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص 38.

2- شوقي ضيف: "تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات الأندلس"، ط2، دار المعارف، 1994، ص 342.

3- المرجع نفسه.

4- فوزي خضر: "عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون"، ص 45.

وتقوم الموسيقى الشعرية على ثنائيتين جد أساسيتين في النص الشعري ولا يمكننا الاستغناء عنهما، فهما تتمثلان في:

1- الموسيقى الخارجية:

إن الموسيقى الخارجية عبارة عن طاقة إيقاعية موسيقية هائلة لاحتوائها على ركائز الشعر من وزن وقافية، لأنها تعتبر الشكل الخارجي للقصيدة بكل ما تحتويه من جرس موسيقي تحسه الأذن، وهي موسيقى تعبيرية « ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالانفعالات السائدة »[1].

وإن الموسيقى الخارجية تشتمل على ما تحدثه الأوزان من إيقاعات متوالية تحقق نوعا من الموسيقى التي تساهم في سهولة تلقي الشعر والانفعال به ويشتمل أيضا على القوافي التي تحدث أثراً بالغاً في نفس المتلقي.

1-1/ القافية:

لغة: مشتقة من الفعل قفا، يقفو، بمعنى تبع يتبع، والقفى هو مؤخرة العنق، والعرب تؤنث القفى وتذكره وتجمع القفى على أقفاء، وقفا كل شيء هو آخره.

ويقال: هو يقتفي أثر فلان ، إذا اتبعه وسار على خطاه»[2].

أما القافية في الشعر فلها دلالات متعددة، إذ قد تطلق على القصيدة توسعا،أما القافية في المصطلح العروضيين فهي:« آخر كلمة في بيت الشعر على ما ذهب إليه الأخفش، وهو ما لم يأخذ به جل الدارسين، أو هي آخر حرف ساكن في البيت الشعري إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل هذا الساكن.[3]

1- السعيد الورقي بيومي: "لغة الشعر العربي الحديث"، ط3، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، لبنان، 1984، ص 60.

2- ياسين عايش جليل: "علم العروض"، ط1، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2011، ص 223.

3- المرجع نفسه، ص 224.

إن القافية من الأبيات بمنزلة الزجاج من الأنابيب [1]، وإن العروض مرتبط بالقوافي كارتباط البدن بالقدمين وهي تلزم العروض والشاعر معرفتها، وإن دراسة الشاعر للقوافي تحضه ضد الوقوع في عيوب القافية، ويعد الروي أهم أجزاء القافية.

والقوافي عند ابن زيدون:

القوافي نوعان: مقيدة ومطلقة، والمقيدة هي ما كانت ساكنة الروي، والمطلقة ما كانت متحركة الروي[2]، ولكل نوع حالات ترد القوافي عليها، وقد حاول ابن زيدون الإفادة من تلك الحالات من أجل إثراء النغم في قصائده.

1-2/ القافية المقيدة:

وهي ما كانت ساكنة الروي، وتنقسم إلى ثلاثة فروع:

- **القافية المردفة:**

هي كل قافية توالي في آخرها ساكنان لا متحرك بينهما[3]، مثال ذلك قول ابن زيدون في إحدى قصائده

لم أنس إذ باتت يدي ليلةً وشاحه اللاصق دون الوشاحْ[4]

هنا جاء الشاعر بحرفين ساكنين متتاليين في آخر البيت هما: حرف الألف الممدود وحرف الحاء الساكن، ويقول في قصيدة أخرى:

وتأوّدت، كالغصن قــا بل عِطفه، نفس القبولْ[5]

1- أبو الحسن علي بن عثمان الأربلي: "كتاب القوافي"، تحقيق:عبد الحسن فداج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 77.

2- عبد العزيز عتيق: "علم العروض والقافية"، دار النهضة العربية. بيروت، 1987، ص 164.

3- الأربلي: "كتاب القوافي"، ص 99.

4- ابن زيدون: "الديوان"، ص 145.

5- المصدر نفسه، ص 272.

في هذين البيتين يصف الشاعر ابن زيدون حبيبته وقد مالت كما يميل الغصن إذا قابلت جانبه أنفاس الصبا، وختم البيت بقافية مردفة تتكون من حرف الواو الممدود يليه حرف اللام الساكن.

ونجد في قصيدة أخرى لابن زيدون لافتة للانتباه في ديوانه يستهلها قائلا:

راحَت، فصَحَّ بها السُّقِيم ريحٌ معطّرة النّسيمْ[1]

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

- **القافية الخالية من الردف:**

ويطلق عليها المجردة وهي ما لم يقع فيها تأسيس ولا ردف [2]، ومثال عن ذلك قول ابن زيدون:

سوف تبلى بغيرنا جرِّب النّاس وامتحنْ[3]

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

القافية المؤسسة:

ويقصد بالتأسيس ألف بينها وبين الروي حرف واحد صحيح [4]، مثال ذلك قول ابن زيدون:

اظفر بما أنت ظافرْ بكلِّ غاوٍ منافرْ

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

- **القافية المطلقة:**

وهي ما كانت متحركة الروي، فيأتي بعد رويها وصل بإشباع حركة الروي ليتولد منها

1- المصدر السابق، ص 110.
2- الأربلي: "كتاب القوافي"، ص 106.
3- ابن زيدون: "الديوان"، ص 191.
4- المصدر نفسه، ص 606.

حرف مد أو بحرف الهاء وتسمى هاء الوصل [1] ولها فروع وهي كالآتي:

- **المطلقة المجردة:**

وهي التي لم يدخلها تأسيس ولا ردف، مثل قول ابن زيدون:

بيني وبينك ما لو شئت لم يضع سرا إذا ذاعت الأسرار لم يذع

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

- **المطلقة المؤسسة:**

وفيها ألف بينها وبين حرف الروي حرف صحيح، مثال عن ذلك قول ابن زيدون[2]

أيام إن عتب الحبيب لهفوة شفع الشباب فكان أكرم شافع

والقافية هنا (شافع)، والألف للتأسيس، وهي والياء ساكنان، والفاء حرف دخيل [3]والعين الروي.

- **المطلقة المردفة:**

وغالبا ما يكون الردف ألفاً أو واواً أو ياءً، يليه حرف الروي، ثم حرف الوصل الساكن نتيجة لإشباع حركة الروي.

- **القافية المطلقة المردفة:** بألف مثل قول ابن زيدون:

كم أريد ولا أراد يا سوء ما لقى الفؤاد[4]

1- عبد العزيز عتيق: "علم العروض والقافية"، ص 136.

2- ابن زيدون: "الديوان"، ص 401.

3- عبد العزيز عتيق: "علم العروض والقافية"، الدخيل هو الحرف الصحيح الذي يفصل بين ألف التأسيس والروي، وهو ملازم للتأسيس.

4- ابن زيدون: "الديوان"، ص 178.

***القافية المطلقة المردفة:** بواو مثل قوله:

يا ناسياً على عرفانه تلقى ذكرك مني بالأنفاس موصول[1]

- **القافية المطلقة المردفة:** بياء مثل قوله:

1-والله ما طلبت أهواؤنا بدلاً منكم، ولا انصرفت عنكم أمانينا[2]

- **المطلقة بخروج:** والخروج (بفتح الخاء) هو إشباع هاء الوصول، والخروج بالألف لم يرد في شعر ابن زيدون، أما الخروج بالواو فهو في قول ابن زيدون:

عزفت عزف الصبا إذْ هبَّ عاطرهُ من أفق من أنا في قلبي أشاطرهُ

أما الخروج بالياء فهو في قوله أيضا:

ما لليلي سئمت من سهري في قميري[3]

- **المطلقة بغير خروج:** وتكون فيها الهاء ساكنة، ومن أمثلة ذلك يقول ابن زيدون:

دونك الراح جامدة وفدت خير وافدة[4]

يتبين لنا مما فات أن الشاعر ابن زيدون استعمل القوافي بأنواعها مما حقق ثراء موسيقيا في شعره، وقد حاول قدر المستطاع إضافة الكثير إلى قدرات الحروف في مجال النغم، خاصة حين استخدم القوافي المردفة التي تأتي فيها حروف المد قبل الروي، والشعر يدخل فيه الحذاء والغناء، والترنم، والألف والواو والياء هي حروف المد واللين، ولذلك قد ظهرت في القافية لتساعد على مد الصوت[5]، مما ساعد على انبثاق وتفجير طاقات النغم في الحروف المستخدمة.

إن القوافي تتعاون مع الأوزان – فمثله في التفعيلات – في تحديد البنية لموسيقى الشعر، فهي بمثابة الإيقاع في القطعة الموسيقية، ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو

1- المصدر السابق، ص 184.
2- المصدر نفسه، ص 609.
3- المصدر نفسه، ص 224.
4- المصدر نفسه، ص 234.
5- الإربلي: "كتاب القوافي"، ص 106.

التنظيم المطرد، ذلك لأن الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منظم[1] فكأنما القافية ضربة عالية تتبعها ضربات فرعية متتالية تتمثل في الأسباب والأوتاد حتى يصل الإيقاع إلى الضربة العالية التالية أو القافية التالية.

ثانيا/ الوزن:

- **الوزن لغة:** وزن الثقل والخفة، الوزن: « ثقل الشيء بشيء مثله كأوزان الدراهم ومثله الوزن، أوزان العرب ما بنت عليه أشعارها وأحدها وزن، وقد وزن الشعر وزناً فاتزن.»[2]

- **اصطلاحا:**

يعرفه ابن خلدون بقوله: « الشعر هو الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف والمفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي»[3]، وقال خفاجي: «الشعر الكلام الموزون المقفى على مقاييس العرب المقصود به الوزن المربوط بمعنى وقافية »[4].

ولقد كان العرب ينشدون أشعارهم على نغمات مختلفة فاعتمدوا على السماع في البناء الموسيقي قصائدهم حتى جاء الخليل بن أحمد (100-170هـ) وكان عالما في اللغة والرياضيات والموسيقى، فكان الوحيد الذي تفطن بان هناك نظام إيقاعي لقصائد العرب وذلك بتوالي الحروف المتحركة والساكنة على نظام محدد، تنوعت على إثره الأبنية الموسيقية في قصائدهم، ولاحظ بأن بالإمكان إدراج هذه الأبنية في خمسة عشرة أسماها بحوراً، ثم تلاه تلميذه الأخفش وزاد على هذه البحور بحراً أخر وهو البحر السادس عشر.

وقد كان لعرب ملتزمين بالكتابة على هذه البحور بصورها المتنوعة، فقد يكون البحر تاما أو مجزوء أو مشطورا أو منهوكا، وكان كل شاعر له بحرٌ يكتب ويركز عليه أكثر من البحور الأخرى كما فعل ابن زيدون فيما كتبه من شعر وقد أحصينا البحور التي اعتمد

1- محمد عبد العزيز نظمي سالم: "علم جمال الموسيقى"، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ج4، 1996، ص 58.

2- ابن منظور: "لسان العرب"، م15، ص 205.

3- أمين علي السيد: "في علم العروض والقافية"، ط3، دار المعارف، مصر، ص 7.

4- محمد عبد المنعم خفاجي: "القصيدة العربية عروضها في القديم والحديث"، ط1، مكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة 1994، ص 20.

عليها والتي يمثلها الجدول التالي:

البحر	عدد القصائد	تسلسله	الملاحظات
الطويل	34	1	
الكامل	27	2	منها 12 على مجزوء الكامل
البسيط	26	3	منها قصيدة على مخلع البسيط
الخفيف	17	4	منها 4 قصائد على المجزوء
الرمل	17	5	منها 9 قصائد على المجزوء
الوافر	15	6	منها قصيدة واحدة على المجزوء
المتقارب	12	7	
السريع	10	8	
المجتث	7	10	
المنسرح	2	10	
الرجز	1	11	

هذا الجدول يوضح بحور الشعر التي استخدمها ابن زيدون على التسلسل وبين أيضا عدد القصائد التي كتبها على كل بحر، ويتضح من خلال الجدول السابق بأن ابن زيدون قد كتب على أحد عشر بحراً فقط، هي، البحر الطويل، والبحر الكامل والبسيط، البحر الخفيف والرمل، البحر الوافر والمتقارب، البحر السريع، المجتث، المنسرح، وأخيرا بحر الرجز.

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

ويمكننا توضيح عدم كتابته بحور وكتابته بحور أخرى إلا بميله إلى استعمال والاستيعان بإيقاعات خاصة ومعينة، وعدم ميله إلى إيقاعات تخالفها، إضافة إلى أنه ربما يخطر ببال الشاعر بحر ما فتسير على خطاه بقية أبيات القصيدة وقد استخدم ابن زيدون بحور الشعر بصور مختلفة متمثلة كالتالي:

بحر الطويل:

تأتي تفيعلات الطويل على أكثر من صورة، فالشاعر استخدم في قصائده صور هذا البحر، فقال في إحدى قصائده:

عطاءٌ ولا منٌّ، وهمٌّ ولا هوى وحلم ولا عجزٌ، وعزٌّ ولا كبر[1]

وتفيعلات هذا النمط من بحر الطويل هي كالآتي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

عطائن و لا منن و هممن و لا هوى

o//o/// o/o// o//o// o/o//

مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن

و حلمن و لا عجزن و عززن و لا كبر

o//o// o//o// o/o// o//o//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ويقول في قصيدة مغايرة:

كفانا من الوصل التحيَّة خلسةً فيومئُ طرفٌ، أو بنانٌ مطرَّف

وتفعيلات هذا البيت هي كالآتي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعلون مفاعيلن فعولن مفاعلن

ولقد استخدم ابن زيدون الأنماط التي يأتي عليها البحر الطويل، حيث يكون ضرب البيت (تفعيلته الأخيرة) على وزن مفاعيلن أو مفاعلن أو فعولن.

بحر الكامل:

يأتي تاما على أكثر من صورة، وقد استخدم ابن زيدون الصور التي يأتي هذا البحر جميعها، فلقد قال في إحدى قصائده:

1- ابن زيدون : "الديوان"، ص 548.

أرخصتني من بعد ما أغليتني وحططتني، ولطالما أغليتني[1]

وتفعيلات هذا البيت من البحر الكامل هي على المنوال التالي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

أَرْخَصْتِنِي مِنْ بَعْدِ مَاْ أَغْلَيْتِنِي

o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وَحَطَطْتِنِي وَلَطَالَمَاْ أَغْلَيْتِنِيْ

o//o/o/ o//o/// o//o///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهي التفعيلات التامة لبحر الكامل التام، إذ لم تدخل علّة على العروض أو الضرب ويقول في قصيدة تخالف سابقتها:

ولقد قضى فيك التَّجلُّد نحبه فثوَى ، وأعقبَ زفْرَةً وَنحيباً[2]

وهذا الشكل تفعيلاته كالتالي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفالن متفالن

وَلَقَدْ قَضَىْ فِيْكَ تْتَجَلْلُدُ نَحْبَهُ

o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فَثَوَىْ وَ أَعْقَبَ زَفْرَتَنْ وَ نَحِيْبَاْ

o/o/// o//o/// o// o///

متفاعلن متفاعلن متفالن

1- ابن زيدون: "الديوان"، ص 181.

2- المصدر نفسه، ص 325.

عند ملاحظتنا جيدا والتدقيق في هذا البيت نجد بأن الضرب قد لحقه زحاف العقل وهو حذف الحرف الخامس المتحرك من التفعيلة فالشعر ابن زيدون التزم بهذا الزحاف طوال قصيدته (ونحييا = متفالن: –o–o–o)، إن الشاعر قد تمكن من استخدام طاعة الموسيقى في البحر بأكملها، فتفعيلة الضرب (متفالن: ––––o–o–) قد يصيبها زحاف الإضمار، وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك فبالإمكان تسكين تاء التفعيلة لتصير (متفالن: –o–o–o) وهي تعادل (مفعولن –o–o–o).

يقول ابن زيدون:

وَلطالما اعتلَّ النَّسيمُ فخِلتُهُ شَكْوَايَ رقَّت فاقتضتْ شَكواكِ[1]

فشكواك وهي: مُتْفاعلن = مفعولن = –o–o–o.

استطاع ابن زيدون من استخدام مجزوء البحر الكامل بما يشتمل عليه من إمكانات موسيقية، فقال فيه في أحد أبيات قصائده:

أشمتِّ بي فيك العدا وبلغت من ظلمي المدى[2]

فهنا تظهر لنا التفعيلات تامة في مجزوء البحر وجاءت على المنوال التالي:

أَشْمَتْتِ بِيْ فِيْكِ لْعِدَاْ

o//o/o//o/ /o///

متفاعلن / متفاعلن

وَبَلَغْتِ مِنْ ظُلْمِلْمَدَىْ

o//o/// o/ /o///

متفاعلن / متفاعلن

لم يتوقف الشاعر عند هذه الصورة من مجزوء الكامل فقط، بل حاول الانطلاق فيما تتيحه التفعيلة من إشباع صوتي وموسيقي، وذلك باستخدامه " لعلة التذييل " وهي إضافة حرف

1- ابن زيدون: "الديوان"، ص 97.

2- المصدر نفسه، ص 68.

ساكن (o) إلى آخر وتد مجموع (--o) حيث متفاعلن (--- o -- o) تصير (---o -- oo) ومثال عن ذلك قول ابن زيدون:

إن الذي قسّم الحُظو ظ حباك بالخلق العظيم[1]

كما أن الشاعر استخدم أيضا علة الترفيل، وهي زيادة سبب خفيف (تن –o) على ما آخره وتد مجموع (--o)، فنجد متفاعلن تصبح متفاعلن تن (---o--o–o)، ومثال ذلك قول ابن زيدون:

لم يعلموا أنّ الهوى رقٌّ .. وَأن الحسن أحمد[2]

فإذا قمنا بتقطيع الشطر الثاني من البيت وجدناه كالتالي:

رِقْ قُن وأن الحسن أحمد

وكتابته العروضية كالتالي:

رِقْقُنْ وَ أَنْنَ لْحُسْنَ أَحْمَدْ

وينقسم كالتالي كالتالي:

رِقْقُنْ وَ أَنْ	نَلْحُسْنَ أَحْمَدْ
o//o/o/	o/o//o/o/
متفاعلن	متفاعلاتن

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

بحر البسيط:

تفعيلاته التامة تكون دائما على الشكل التالي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

1- ابن زيدون: "الديوان"، ص 253.

2- المصدر نفسه، ص 183.

ولقد قام ابن زيدون باستخدام البحر البسيط مع التنويع في تفعيلاته بصورتي: الأولى على سبيل المثال:

من يسأل الناس عن حالي فشاهدها محض العيان الذي ينبي عن الخبرِ

نجد أن ابن زيدون قام باستخدام التفعيلات بشكل مغاير وذلك بإدخال الزحاف الخبن، وهو حذف الحرف الثاني الساكن في العروض والضرب، فتحولت فاعلن (–o––o) إلى فعلن (–––o) بتحريك العين فأصبحت التفعيلات على النحو الآتي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

ويقول ابن زيدون في قصيدته النونية:

بِنْتُمْ وَبِنَّا فَمَا ابْتَلَّتْ جَوَانِحُنَا شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَلَا جَفَّتْ مَآقِينَا[1]

لقد قام الشاعر ابن زيدون بإحداث تغيير وذلك باستخدامه المختلف في الضرب، فتفعيلته صارت فَعْلُنْ (–o–o) بتسكين العين بدلا من تحريكها، وكانت في الأصل فاعلن.

ولقد قام ابن زيدون بكتابة مقطعة واحدة فقط على مخلع البسيط وهو صورة من مجزوء البحر، فيقول:

يا مستخفا بعاشقيه ومستشفا لناصحيه

ومن أطاع الوشاة فينا حتى أطعنا السّلوّ فيه [2]

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

وأصل تفعيلات المجزوء: مستفعلن فاعلن مستفعلن، في كل شطر.

وتتحول العروض (مستفعلن) والضرب (مستفعلن) إلى (فعولن) في مخلع البسيط، إذ يدخل الزحاف الخبن على مستفعلن (–o–o––o) فتصبح متفعلن (––o––o) ، أو يصيبها زحاف العقل فتغدو متفلن (––o–o) التي تقابل وتعادل فعولن (––o–o).

التصريع:

1- ابن زيدون: "الديوان"، ص 10.

2- المصدر نفسه ، ص 52.

ويعتبر هذا الآخر أحد الأشكال الإيقاعية التي ميزت الشعر العربي منذ عهوده الأولى فاعتبروه ضرورة حتمية لابد من توفرها في الموسيقى الخارجية، « وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربة تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»

وفي بعض أبيات شعر ابن زيدون نجده قد التزم بالتصريع، حيث نجد عروض البيت وضربه متساويين في الحرف الأخير (القبرُ، البدرُ) والمتمثل في حرف "الراء".

قال ابن زيدون:

ألم تر أنّ الشّمس قد ضمَّها القبرُ وأنّ قد كفانا، فقدنا القمر، البدرُ[1]

وقوله أيضا في رده على المعتمد:

أسقيط الطّلّ فوق النرجس، أم نسيمُ الروضِ تحت الحِندسِ؟[2]

فالتصريع نغم يحدث في أذن المتلقي، فيشد انتباهه ويدخله في عالم القصيدة وجوها الداخلي أول وهلة، لهذا اعتبر ضابطا من ضوابط الموسيقى الخارجية أو الإيقاع الخارجي لأي قصيدة كانت، فالشاعر إذ يصرع، إنما يهيء لاستيعاب نموذج إيقاعي معين وربط السامع به فلا يتوقع مجرى آخر للقصيدة غير ما تسمعه أول بادئ الأمر، وبهذا يمكننا اعتبار التصريع ظاهرة صوتية عروضية، وتعطي للبيت الأول على حد العلم نوعا من التوازن الإيقاعي الفني الجميل الذي يجلي انتباه المتلقي ويشده نحو النص الإبداعي.

التدويـر:

استخدم ابن زيدون في بعض أبيات قصائده أسلوب التدوير، الذي يتمثل في إزالة الحاجز الجزئي بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد يصل بين صدره وعجزه لفظ متحرك بينهما.

ونتوقف هنا عند بعض أبيات الشاعر ابن زيدون فهذان البيتان، مأخوذان من قصيدة "ينسام من المجد" التي يمدح فيها أبا المظفر صاحب بطليوس:

1- المصدر السابق، ص183.

2- المصدر نفسه، ص 237.

وما بلّت البُرْدَ تِلْكَ الدُّمُو عُ، إلاَّ وَفِي البُرْدِ لَيْثٌ أبل[1]

ويقول فيها أيضا:

بَيانٌ يُبِينُ، للسَّامِعِيـ نَ، أن مِنَ السِّحر ما يُستَحلّ[2]

ويقول في قصيدة أخرى يجيب فيها على المعتمد على شعر بعث به إليه فيقول:

وقد يَقْبَلُ، الدَّهْرَ، مَوْلَى الأَنَا مِ جُهْدَ العُبَيْدِ، إذَا مَا أَقَلّ[3]

فقد جاءت لفظة (الدموع) لتصل بين شطري البيت فيكون جزءً منها في الصدر والجزء الآخر في العجز بواسطة حرف (العين)، ونفسها كل من الألفاظ المتبقية (الأنام، السامعين) وهذا تعبير على عدم انقطاع الفكرة من جهة، واضطراب الدفقة الوجدانية إلى المواصلة من الحديث من جهة أخرى، ولعل "التدوير" يشير إلى توتر الشاعر ورغبته بالاستمرار وعدم التوقف للتعبير عن حالة وجدانية شغلته، يصبح معها القطع قطعا بالحالة قبل اكتمالها وكأن الفجاءة لا تمهله لالتقاط أنفاسه في نهاية كل شطر، فيواصل الكلام ولا يقف إلا عند آخر البيت.

ومن خلال الأبيات يظهر الشاعر عاطفة صادقة بنية حسنة قصد بها مدح من يريد وقد ساعد التدوير على إيصال إحساسه وإيصاله إلى المظفر وهذا في البيتين الأولين ، أما في البيت الخير فيتبين لنا بأن أحاسيس الشاعر ابن زيدون قد انعكست على التصوير والتعبير وهذا بحسب الرَّد الذي يواتي كلام المعتمد حتى يكون هناك إجابة صريحة وواضحة إلى ذهن المعتمد، وأسلوب التدوير فيه نوع من التنافر العامل الأساسي الآخر الموجود في التدوير الذي ساعد كثيرا ابن زيدون على إيصال ما يريده كرد على المعتمد وقد حول الشاعر التنافر إلى انسجام فهو قد أنشد أشعاره على بحر الطويل وعمل على الوصل بين الجزأين وبهذا كانت لأشعاره صدى وقوة في المجتمع العربي آنذاك وحتى اليوم، فشعره

1- ابن زيدون: "الديوان"، ص 232.
2- المصدر نفسه، ص 232.
3- المصدر نفسه، ص 240.

ضارب التاريخ من غزل وحنين ورثاء وهجاء ومدح بمختلف الإيقاعات الموسيقية لا سيما موسيقى شعره الخارجية، التي كانت تطرب أسماع كل البقاع العربية من دون استثناء فاستعماله للأساليب التصريع والتدوير وكذلك استخدامه واستعانته بالمحسنات البديعية شكلت موسيقى الخارجية لشعر ابن زيدون وكذلك فإن كيفية صوبه وصياغته لتلك الأساليب والأغراض الشعرية في قالب يكتنفه الحزن ويعتريه الشوق للقاء الحبيبة ووحشة أهله وديار فمعاناته في السجن جعلت من تعابيره كلها تميل إلى الأسى والتحرق والحزن والسخط على ظالميه والمتسببين في قهره وسجنه غير أن نفس ابن زيدون كانت نفسا أبية ولم ترضخ ولم تستسلم لل بن ولا لمن تسبب له فيه بل نظم بعض قصائده إن لم نقل أغلبيتها ردًّا على المعتمد، وتميزت جل أشعاره بالحنين والحسرات والآهات وهذا بسبب بعده المكاني عن وطنه وسجنه وكان في كل مرة يتشوق إلى وطنه وإلى محبوبته ولادة بنت المستكفي، وواصل ابن زيدون رحلته الفنية وكل قصيدة من قصائده كان صداها بارة عن لهث الشاعر هذا ما نحس عندما نسمع تلك الأشعار وهذا من كثرة معاناة ابن زيدون وشدة الآلام، وكان أيضا دائم الوفاء ويطلبه ممن أحب كما يطلبه من نفسه بل لعله لا يمكنه التخلي عن وفائه لأنه سبب بقائه.

2/ الموسيقى الداخلية:

الموسيقى الداخلية عبارة عن نسيج نغمي ينساب خلال البنية الإيقاعية للقصيدة ويمكن تحديد الجوانب الخاصة بالموسيقى الداخلية في نغمات الحروف التي تعمق الإحساس بدلالة الكلمات، وتمنح المتلقي شعورا عاماً بما تشتمل عليه موسيقى القصيدة من بهجة وحزن.

والموسيقى الداخلية يبرزها التماثل والتوازي بين أجزاء المقطع الشعري، والتكرار والجناس، وتآلف الحروف وتجاورها وتكرارها.

- التوازي في الصياغة:

يأتي الشاعر بعجز البيت مساويا لصدره، فيستخدم في العجز أغلب الكلمات والحروف التي ترد في الصدر، ومثال على ذلك قول ابن زيدون:

من لم يعد إلا وفى ولا وفى إلا وعد[1]

ويظهر الاختلاف بين (من لم) في الشطر الأول و (لولا) في الشطر الثاني وتكررت بقية الكلمات (إلا – وفى – يعد قابلتها: وعد) مما أوجد نوعا من الموسيقى البديعية في البيت نشأت عن التوازي في الصياغة.

ويتبين هنا بأن ابن زيدون كان مولعا بالتوازي في الصياغة إذ تكرر في شعره في أكثر من قصيدة، بل إنه قد يأتي بأكثر من بيت في القصيدة الواحدة أو المقطعة الواحدة، ومثال لذلك قوله في إحدى المقطعات:

لو كان عنك مني مثل الذي منك عندي

لبتّ بعدي مثلي وبتُّ مثلك بعدي [2]

ويظهر التوازي في الصياغة في البيت الأول في قول الشاعر ابن زيدون (عندك مني) و (منك عندي)، فيتضح التوازي بين (عندك) و (عندي) وفي (مني) و (منك) ويتجلى التوازي في الصياغة في البيت الثاني بين الصدر والعجز كله، ويظهر ذلك جليا بين الفعلين (بتَّ) و (بتُّ)، وبين (مثلي) و (مثلك)، وكذلك بين (بعدي) و (بعدك) الأولى تدل على حالة الشاعر، بينما (بعدي) الثانية تدل على حالة الحبيب الذي هجر وقطع حبل الود، والشاعر يناديه في بيت يبرز فيه التوازي في الصياغة أيضا حيث فقال الشاعر أيضا:

1- ابن زيدون: "الديوان"، ص 601.

2- المصدر نفسه، ص 185.

يا قاطعا حبل ودّي وواصلا حبل صدّي[1]

وقد استفاد الشاعر من إمكانات البلاغة في المقابلة والتضاد فيلقي بظلال من جمال على التوازي في الصياغة الذي يمنح البيت جمالا موسيقيا أخاذا إضافة إلى ما يحمله من معنى.

- حسن التقسيم:

ويظهر حسن التقسيم باعتماد على جانبين أساسيين الأول هو التقنية الداخلية خلال البيت وتكوين نسق إيقاعي مولد من تقسيم التفعيلات في البيت الشعري تقسيما جديدا مرتكزا على نظرية الفصل والوصل بين التفعيلات ومن بين الأمثلة الجلية على حسن التقسيم قول ابن زيدون:

أتلفتني كلفا ... أبليتني أسفا قطعتني شفقا ... أورثتني عللا [2]

يظهر من خلال هذا البيت بأنه يشتمل على كل ما يخص حسن التقسيم فقد توفرت التقنية الداخلية في الأفعال (أتلفتني، أبليتني، قطعتني، أورثتني) فإن كل فعل من هذه الفعال يعبر عن تفعيلة مستفعلن منفصلة عن التفعيلة المجاورة لها، وكذلك التقنية الداخلية في قوله (كلفا، شفقا) وكل منها على وزن (فعلن).

وقد قام ابن زيدون بتقسيم البيت على نسق جديد فجعل كل وحدة موسيقية فيه تتكون من (مستفعلن فعلن) وهذا التقسيم العروضي الذي ضمته التقنية الداخلية قد أوجد موسيقى داخلية بديعة ميزت البيت، وكانت قادرة على توليد الطرب في نفس المتلقي.

ويظهر حسن التقسيم أيضا في قول ابن زيدون:

1- المصدر السابق، ص 185.

2- المصدر نفسه، ص 125.

أشارح معنى المجد، وهو معمس وعامر معنى الحمد، وهو خراب[1]

محياك بدر، البدور أهلة ويمناك بحر، والبحور تغاب [2]

يتضح حسن التقسيم في البيت الأول بين قوله (أشارح معنى المجد) في الصدر وقوله: (وعامر مغنى المجد) في العجز ويظهر حسن التقسيم أيضا في البيت الثاني بين قوله (محياك بدر) في الصدر، وقوله (يمناك بحر) في العجز، وكذا قوله (والبدور أهلة) في الصدر، وقوله (والبحور تغاب) في العجز، وتبرز التقفية الداخلية ثرية في كثير من الكلمات (معنى ومغنى) (المجد والحمد) (محياك ويمناك) (بدر وبحر) (البدور والبحور)، وقد أدى حسن التقسيم إلى إثراء موسيقى زاد من جمال الأبيات وعمق من تأثيرها في النفوس، وساعد في توصيل المعنى إلى المتلقي من خلال مشاعر دافئة متدفقة، مما حقق التواصل مع تجربة ابن زيدون.

- الجناس:

الجناس من المحسنات البديعية التي استعملها ابن زيدون في شعره فقد عرفه السكاكي « التجنيس هو تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلاف في المعنى »[3]

فهو يعتبر أحد فروع علم البديع، ولكنه ذو صلة وثيقة بموسيقى الشعر، فإن الجناس بين اللفظتين هو تشابههما في اللفظ، فتتماثل حروف اللفظتين وتتشابه، مما يوجد نوعا من الموسيقى الداخلية في القصيدة وبهذا الصدد يقول ابن زيدون:

لو تركنا بأن نعودك عدنا وقضينا الذي علينا وعدنا

لقد استخدم ابن زيدون الجناس التام في الفعل (عدنا) من (عيادة المريض) في عروضية البيت، والفعل (عدنا) من (العودة)، مما أوجد في البيت نوعاً من الموسيقى.

1- ابن زيدون: "الديوان"، ص 131.

2- المصدر نفسه، ص 347.

3- السكاكي: "مفتاح العلوم"، ضبطه، نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص 2120.

كما قام ابن زيدون باستخدام الجناس الناقص في كثير من قصائده، مثال حي على ذلك قوله:

ينعَتْ جنانك تحت صوب غمامه وصفت جمامك واستلذ جنَاك[1]

نلمح هنا وجود جناس ناقص بين ألفاظ (جنانك، جمامك وجناك)، وهناك إحساس يربط بين معاني الكلمات، فهناك صلة بين الحدائق والمياه الغزيرة والثمار الناضجة فالكلمات لم تتشابه في حروفها فحسب وإنما جمعتها بيئة تصويرية واحدة أضفت عليها إحساسا مشتركا يزيدها جمالاً، بالإضافة غلى دورها فيما أحدثته من موسيقى في البيت.

ويقول في قصيدة أخرى:

وأقلامه وفق أسيافه يظل الصرير يباري الصليلا[2]

ويقول:

إنما يكسبنا الحز ن عناء لا غِناء[3]

ويتبين هنا الجناس بين (الصرير) و(الصليل)ن وكذلك بين (عناء) و(غناء)

ويقول ابن زيدون أيضا:

كأنَّ عُشَّيْ القَطْرِ في شاطئ النّهر وقد زَهَرَتْ فيه الأَزَاهِرُ كَالزَّهْرِ[4]

نلاحظ الجناس بين (القطر والنهر)، وكذلك بين (زهرت والأزاهر والزهر).

ويحفل ديوان ابن زيدون بكثير من الأمثلة التي تتجلي فيها الموسيقى الداخلية التي نبعت من استخدام الجناس عبر الأبيات.

- توليد التفعيلات:

يرتبط هذا المصلح ارتباطا جليا واضحا بالنسق الموسيقي الذي يقوم فيه الشاعر بتقسيم تفعيلات البحر تقسيما جديدا حسب الأسباب والأوتاد فبولد تفعيلات جديدة من تقسيم جديد

1- ابن زيدون: "الديوان"، ص 512.
2- المصدر نفسه، ص 560.
3- المصدر نفسه، ص 181.
4- المصدر نفسه، ص 288.

لتفعيلات موجودة حقا وبالفعل ومثل هذا التوليد التفعيلي يدخل في باب حسن التقسيم مثال ذلك قول ابن زيدون:

طريقتكم مثلى .... وهديكم رضى ومذهبكم قصد ... ونائلكم غمر[1]

تمكن ابن زيدون في هذا البيت من توليد من خلال تفعيلات نسقا وزنيا مخالفا لتفعيلات البحر الأصلية إذ أوجد تقسيما جديدا لتجمع الأسباب والأوتاد، وهذا مكتوب على بحر الطويل وتفعيلاته الأصلية :

الشطر الأول: فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	
o–o––	o–o–o––	o–o––	o–o–o––	
الشطر الثاني: فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	
o–o––	o–o–o––	o–o––	o–o–o––	

قام ابن زيدون بإدخال زحاف القبض (حذف الحرف الخامس الساكن على تفعيلات فعولن o–o–– جمعها فصارت فعول –o–) وأدخله أيضا على عروض البيت مفاعيلن o–o–o–– فصارت مفاعلن o––o–– وأصبحت تفعيلات البيت كالتالي:

الشطر الأول: فعول	مفاعلين	فعول	مفاعلن
–o–	o–o–o––	–o–	o––o––
الشطر الثاني: فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعيلن
–o–	o–o–o––	–o–	o–o–o––

وقد قام ابن زيدون بتوزيع هذه الأسباب والأوتاد نفسها على نسق آخر حسب الكلمات التي اختارها وذلك بتغيير بعض الحروف المتحركة والساكنة من تفعيلتين (مفاعيلن ومفاعلن) إلى تفعيلة (فعول) السابقة عليها وذلك على النحو التالي:

1- ابن زيدون: "الديوان" ، ص 582.

الشطر الأول: فعول مفا عيلن فعول مفا علن

o−− o−−−o−− o−o− o−−−o−−

ويمكن قراءة هذه التفعيلات على الشكل التالي:

طريقتكم مثلى وهديكم رضى

مفاعلتن فعلن مفاعلتن مفا

o−−−o−− o−o−o o−−−o−− o−−

الشطر الثاني:

ومذهبكم قصدن ونائلكم غمر

مفاعلتن فعلن مفاعلتن فعلن

o−−−o−− o−o− o−−−o−− o−−−

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

-**الطباق** :

* **لغة:** يقال له التطبيق والطباق والتضاد.

والمطابقة في الأصل الوضع اللغوي أن يضع البعير رجله موضع يده، فإذا فعل ذلك قيل: طابق البعير.[1]

وقال "الخليل بن أحمد": « طابقت بين الشيئين أي جمعت بينهما على واحد »[2]

* **اصطلاحا:** والطباق في اصطلاح رجال البديع هو: الجمع بين الضدين أو بين الشيء في كلام أو بيت الشعر، كالجمع بين اسمين متضادين مثل: يظهر ويبطن/ يسعد ويشقى.[3]

- **أنواع الطباق:** الطباق له ثلاثة أنواع وهي كالتالي:

1- عبد العزيز عتيق: "علم البديع في البلاغة العربية"، دار النهضة العربية، بيروت، 2000، ص 76.

2- المرجع نفسه، ص نفسها.

3- المرجع نفسه، ص 77.

- طباق الإيجاب.
- طباق السلب.
- طباق التضاد.

*** طباق الإيجاب:**

وهو ما صرّح فيه بإظهار الضدين، أو هو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا أو سلبا.[1]

ومنه قول ابن زيدون:

يمانية تدنو وينأى مزارها فسيان منها في الهوى القُرْبُ والبُعْدُ

فالطباق أو المطابقة هنا بين القرب والبعد فلولا التقرب أو القرب لما حصل الفراق أو البعد ولما نمس هذا الوقع الحسن في النفس، ويظهر كذلك:

الشمال ≠ الجنوب

دجى ≠ الفجر

الشمس ≠ القمر

سرّك ≠ ساءك

داء ≠ دواء

أتلفه ≠ أخلفه

*** طباق السلب:**

وهو ما لم يصرح فيه بإظهار الضدين، أو هو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلباً.

ويقول ابن زيدون في هذا البيت:

أيّتها النّفس إليه اذهبي، فما لقلبي عنه من مذهب.[2]

ومن أمثلة هذا النوع من الطبق في شعر ابن زيدون: (بيني وبينك / الليل والسواد / كئيب ومؤرق / بعضا وبعضا / لم تعظ ولم تتل).

1- المرجع السابق، ص 77.

2- ابن زيدون: "الديوان"، ص 283.

يقول ابن زيدون:

إذا الموت أضحى قصر كلّ معمّر، فإن سواءً طال أو قصر العمر[1]

فطباق السلب يظهر لنا من خلال البيت السابق في كلمتين (طال وقصر) فسواء على الإنسان مهما عمّر في هذه الحياة فمصيره الزوال والنهاية.

وإن كان قد عاش من العمر طوله وقصره ومهما تراوح سنه صغيرا كان أم كبيرا فسيكون مصيره الموت لا محالة وقصد ابن زيدون في هذا البيت رثاء أبيه المعتضد.

- التكـرار:

إن التكرار من بين أهم العناصر التي تبنى عليها الموسيقى الداخلية عند ابن زيدون باعتبار أن هذا التكرار يتفق فيه اللفظان لفظاً ومعنى، ويحدث التكرار نوعا من الجرس الموسيقي الذي تطرب له الأذن عند سماع البيت الشعري، فهو يظهر ويتبين تلقائيا دون إكراه، وفي هذا الصدد يقول "ابن رشيق": « والتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع التكرار من الألفاظ دون المعاني وهو دون المعاني من الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه »[2]، ولقد وقف هنا "ابن رشيق" موقفاً بعيد كل البعد عما يحققه أو يسببه التكرار من مهام أو وظائف أبرزها يتوضح في يقوم بتوكيد الظاهرة التي تكررت كما أنه يجعل من هذه الظاهرة تعابير على جدواها ونفعها بالنسبة للسارد الشعري، فلقد حاول الوقوف من هذه الظاهرة بعين النقص وعدّها من أسباب الضعف والخذلان والفشل.

وبالعودة إلى الشاعر الأندلسي "ابن زيدون" فنجده قد قام في قصائد شتى باستخدام عنصر التكرار، ومن بين الأمثلة التي استنبطناها من شعره عن التكرار نذكر على سبيل المثال بعض الأبيات:

حـذارِ حـذارِ... فإن الكـريم إذا سيـمَ خسفاً، أبَى ، فامتعضْ

1- المصدر السابق، ص 204.

2- ابن رشيق القيرواني: "العمدة في محاسن الشعر ونقده"، ط6، مطبعة السعادة، مصر، 1955، ص 67.

فتكرار كلمة (حذار) وتجاور اللفظتين على تفعيلة (فعول) المكررة قد أدى إلى زخم نغمي زاد من ثراء الموسيقى في البيت الشعري، ولقد اعتمد ابن زيدون على التكرار في شعره نظراً لقيمته الفنية من تطوير والارتقاء بموقفه وفكرته من الفراق وإرهاطاته العاطفية والنفسية وقد قام التكرار ببعث روح نغمية ذات إيقاع خاص ومتجانس يبعث في السامع الارتياح والاسترخاء الصوتي.

وللتكرار فوائد من الممكن جداً أن تكون لها علاقة بالدلالة فهو بإمكانه أن يقوي المعنى ويؤكده، وقد تكون له فائدة أعمق من الأولى وهي ذات علاقة بالإيقاع الصوتي فتكون فائدة لفظية وذلك بتمكنه من إحداث وخلق إيقاع صوتي يتجانس مع المعنى وفي هذا المجال يمكن أن نذكر نموذج من شعر "ابن زيدون":

علنا نرى اليأس تسلينا عوارضه وقد يأسنا فما لليأس يعزينا

وفي هذا البيت طغى شعور خاص على الشاعر الشيء الذي جعله لم يستخدم لفظاً أو كلمة واحدة فقط، بل قام بتكرار اللفظ وبقيامه بهذا العمل (التكرار) كانت له دلالة أعمق تأثيراً وبرزت قوة إحساسه أكثر، فبتكرار كلمة "اليأس" في البيت السابق ذكره إذ كان من لوازم تجسيد حالة الشاعر النفسية المحبطة والكئيبة اليائسة من لقي الحبيبة ألا وهي ولادة بنت المستكفي التي شغفها حباً وعشقاً يشهد له عصره والتاريخ بذلك، وما زادنا شكاً وريباً في دلالة اليأس في نفس البيت فكما هو معروف بأن اليأس يمثل شكلاً وعاملاً أساسياً من عوامل النسيان، غير أننا في هذا البيت نجده قد أشعل لهيب الشوق والحنين في داخل نفس الشاعر والذي أمل الشاعر أن يجد في أجوائه وحضنه العزاء والسلوى، كما أن في هذا التكرار أثراً إيقاعياً آخر تمثل في تكرار الحروف في كلمة اليأس نفسها التي بدورها كان له نغماً موسيقياً رناناً وعذباً.

وقد قام ابن زيدون باستخدام التكرار من باب إظهار النأي والبعد فقال:

لاتحسبوا نأيكم عنا يغيرنا إن طالما غير النأي المحبينا

فكلمة "النأي" التي كرست في هذا البيت وبما تحمله من دلالة هو تعبيراً عن الحزن والألم الذي تملك قلب الشاعر، فتصدع كيانه، كما قام هذا التكرار بانبثاق وبزوغ نغم موسيقي صوتي مشحون بعاطفة وأحاسيس جياشة صادقة والتي بدورها تأبى الخضوع والذل والانقياد لظلم الزمان، بل إن النأي قد زادها إلا تأججاً واشتداداً واحتداماً، كما أن الفراق والبعد قد جعلا من ابن زيدون يزيد تمسكاً وتشبثًا بحبيبته التي نأت.

- تكـرار الحـروف:

إن الحروف تلعب دوراً مؤثراً للغاية في إحداث البناء النغمي، فإن تآلفها وتجاورها وتكرارها يشيع جرساً في أجزاء القصيدة، ولا يقتصر دورها على الأداء الموسيقي، بل سيعم أيضا في الجانب الأسلوبي للنص، إذ أن الجرس هو النغم الذي يضفي على وحدات البحر العروضي فيتم التعبير[1]، والشاعر ابن زيدون لطالما كان ذا إحساس رفيع بجرس الحروف لذلك نجده يستخدمها ببراعة وجمال، وتموج القصيدة بالنغم فهو يقول في إحدى قصائده:

أَرى نَبوَةً لَم أَدرِ سِرَّ اِعتِراضِها وَقَد كانَ يَجلو عارِضَ الهَمِّ أَن يَدري[2]

ومن خلال هذا البيت يتبين لنا بأن الشاعر قد قام بتكرار حرف (الرّاء) فجاء به ستة مرات وجاء به مشدّداً في إحداها (سرّ) وقد كان تكراره ذا جرس موسيقي، وكان حرف الرّاء بصفة خاصة يعمق من الدلالة التي طرحها الشاعر في البيت فهو يدري سبب إعراض الأمير "ابن جهور" عنه، مما أصابه بالتوتر الشديد والتردد في الأفكار المختلفة باحثاً عن سبب ذلك الإعراض الذي أوقعه في الهموم والاضطراب، كما أن حرف (الراء) هو الحرف الوحيد الذي تتردد فيه حركة اللسان في سقف الحلق وتكرار في البيت يوحي بالتوتر بين أمواج الأفكار المتلاحمة.

1- عبده بدوي: "الورد والأسى، دراسة في شعر ابن زيدون"، مجلة الشعر، مصر، أبريل 1978، ص 53.

2- ابن زيدون: "الديوان"، ص 247.

ومن بين الحروف أيضاً التي قام باستخدامها "ابن زيدون" وكررها وكان له دور بارز في تنويع النغم الموسيقي وإحداث صفير خاص بها حرف "السين"، ومن أمثلة ورود هذا الحرف في شعر "ابن زيدون" هذه الأبيات:

لقد يُنْجيك إغفال، ويُرْدِيكَ احتراس

والمحاذيرُ سِهَامٌ والمقاديرُ قياس

وَلَكَم أجدى قُعودٌ ولَكَم أكْدَى التِماس

وكذا الدهرُ ، إذا ما عَزَّ ناسٌ ، ذَلَّ ناسُ[1]

فحرف "السين" هنا ورد أربع مرات فكان له جرس خاص به كما سبق وذكرنا، وقد أحدث سلاسة موسيقية باعتباره حرفاً رقيقاً كما أنه برز كمصدر لكثير من الجمال الموسيقي في الأبيات، كما لم يهمل "ابن زيدون" الحروف الأخرى والتي من بينها حرف النون الذي شكل هو الآخر رنيناً ذا بهجة موسيقية تثلج السمع عند سماعه، ومن أمثلة ذلك تكراره في قصيدة ابن زيدون المعروفة بالنونية نسبة إلى رويها وهو حرف (النون):

أضْحَى التّنائي بَديلاً عنْ تَدانِينَا وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا[2]

فحرف (النون) هنا تكرر سبع مرات وهو من الحروف الجهورة التي أثر وتأثير كبير على ما تحدثه من جرس موسيقي له علاقة بعلاوة الصوت وجهره والتي تصدر عن نفس أبيه، لكنها لا ترضخ للظلم وهي نفس "ابن زيدون" التي عانت من الفراق والبعد عن محبوبته التي لا طالما تغنى بها وبصفاتها الجسمية والمعنوية وتغزل بها فحرف النون قد ساعده على ذلك، فهو يشتكي هنا من الفراق وعدم القرب منها ويتساءل عن سبب الجفاء الذي ينجم عن حبيبته اتجاهه، فبسبب الجفاء والبعد لم يلتقي بها بالرغم من شوقه إليها، وحرف النون هذا الحرف لصامت ساعد على إظهار الحالة النفسية التي مرّ بها "ابن زيدون" كما ساعد على

1- المصدر السابق، ص 315.

2- المصدر نفسه، ص 09.

إحداث تشكيل صوتي إيقاعي متناغم مع أحاسيس الشاعر المضطربة بين الفرح والحزن ونلمس صدى هذا الأنين والألم مع تعالي صوت النون في الأبيات السابقة.

تكرار الأصوات مفردة:

الحروف	عددها	نسبتها %	المجموع	نسبة المجموع
الهمزة	170	% 9.34		
الباء	75	% 4.12		
التاء	72	% 3.95		
الثاء	17	% 0.93		
الجيم	29	% 1.59		
الحاء	44	% 2.41		
الخاء	44	% 2.41		
الدال	59	% 3.24		
الذال	18	% 0.98	1829	% 96.69
الراء	94	% 5.16		
الزاي	18	% 0.98		
السين	68	% 3.73		
الصاد	22	% 1.20		
الضاد	16	% 0.87		
الظاد	09	% 0.49		
الطاء	18	% 1.40		
العين	80	% 4.39		
الغين	08	% 0.43		

القاف	48	% 2.63		
الفاء	70	% 3.84		
الكاف	55	% 3.02		
اللام	197	% 10.82		
الميم	125	% 0.82		
النون	145	% 7.84		
الهاء	70	% 3.84		
الواو	57	% 3.13		
الياء	113	% 6.20		
الشين	17	% 0.93		

يمثل الجدول الذي بين أيدينا الأصوات اللغوية الواردة في الديوان التي بلغ مجملها 1829 صوتا، وقد قمنا باختيار لفظة صوت عوض عن حرف لأننا بصدد دراسة الأصوات اللغوية التي تنطق وتكتب فقط، فقد لاحظنا أن الأصوات الأكثر تكرارا هي الأصوات اللثوية والتي تمثلت في اللام والنون والميم، ولكل صوت فعاليته وجماليته المعنوية التي تجعل منه صوت ذو قيمة بارزة بالمقارنة مع بقية الأصوات التي تؤثر في النشاط الإيقاعي للنص الشعري.

الجهر والهمس:

الجهر: لغة هو الإعلان، أما اصطلاحا فهو ذلك الحرف الذي تتذبذب معه الأوتار الصوتية عند النطق به، وهو تذبذب نحس به وندركه وإلا فإن الأوتار الصوتية تتذبذب عند النطق لأنها تحدث التصويت.[1]

1- يحي بن علي بن يحي المباركي: "علم الصوتيات العربي"، (د.ط)، خوارزم العلمية للنضر والتوزيع، جدة، 2011 ص 161.

أما الحروف المجهورة فقد حددتها خولة طالب الإبراهيمي في قولها: « الأصوات المجهورة هي في العربية: ع، غ، ج، ي، ز، ض، ن، د، ذ، م، ب، و، ر، ل، ظ »[1].

الهمس:

لغة هو الخفاء، أما اصطلاحا فيعني ذلك الصوت الذي تهتز معه الأوتار الصوتية لكنه اهتزاز غير ملحوظ ومحسوس.[2]

وحروفه هي: ح،ث،ه،ش، خ، ص،ف،س،ك،ت،ق،ط، ء.

فالجدولين التاليين يوضحان هذين النوعين من الأصوات:

الأصوات المجهورة	عددها	نسبتها %	المجموع	المجموع بالنسبة
الدال	59	% 6.24	945	% 71.08
الذال	18	% 1.90		
الراء	94	% 9.94		
الزاي	18	% 1.90		
الضاد	16	% 1.69		
الظاد	09	% 0.95		
العين	80	% 8.46		
اللام	197	% 20.84		
الميم	125	% 13.22		
النون	71	% 7.51		
الجيم	29	% 3.06		
الواو	57	% 6.03		
الياء	113	% 11.95		

1- خولة طالب الإبراهيمي: "مبادئ في اللسانيات"، (د.ط)، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر، 2000، ص 58.

2- يحي بن علي بن يحي المباركي: "علم الصوتيات العربي"، ص 161.

الباء	75	% 7.93		

الأصوات المهموسة	عددها	نسبتها %	المجموع	المجموع بالنسبة
الحاء	44	% 6.72	654	% 98.54
الثاء	17	% 2.59		
الهاء	70	% 10.70		
الشين	17	% 2.59		
الخاء	44	% 6.72		
الصاد	22	% 3.36		
الفاء	70	% 10.70		
السين	68	% 10.39		
الكاف	55	% 8.40		
التاء	72	%11.00		
الهمزة	170	% 25.99		
القاف	48	% 7.33		
الطاء	18	% 2.75		

إن الشيء الذي يمكننا ملاحظته من خلال الجدولين السابقين هو أن الأصوات المهموسة قد شكلت أعلى نسبة في ديوان ابن زيدون حيث بلغت 98.54 %، أما الأصوات المجهورة فقد مثلت 71.08 %، فالهمس ملمح صوتي يتسم ويتصف بالليونة والخفة، أما الجهر فمن سماته الشدة أي شدة الصوت وهو مركب وقائم على القوة، وفي هذا الصدد يقول

"تمام حسان" : « الجهر مظهره الصوت والهمس مظهره النفس »[1]. ودلالة كثرة أصوات الهمس دليل على مدى معاناة الشاعر ابن زيدون وآلامه العميقة وأحزانه التي راح يعبر عنها باستخدام مثل هذه الأصوات لأنه وجد فيها مخرجه وملجأه للتعبير عما يعتريه من جرح عميق بسبب ما عاشه وما تعايش معه من تلك المصائب والجراح، فأصوات الهمس قد عملت على إحداث جرس موسيقي يتناسب وما يعانيه الشاعر حتى يوصل إحساسه وآلمه بصدق إلى الناس الذين يقرؤون ومهتمين بالشاعر.

كما أن للأصوات المجهورة دوراً كبيراً أيضاً في شعر ابن زيدون إذ أن إكثار الشاعر من استخدام الأصوات المهموسة لا يعني إلغاء دور الأصوات المجهورة بل على العكس ففي الأضداد تتضح الألفاظ.

الشدة والرخاوة:

أ/ الشدة: هي في اللغة الصلابة والقوة، أما اصطلاحا: « فهي انحصار صوت الحرف عند مخرجه بحيث لا يجري معه الصوت من النطق به »[2].

والحروف الشديدة كما برهنت عليها التجارب المخبرية الحديثة هي: " الباء، الدال، التاء الطاء، الضاد، الكاف، القاف، الهمزة ".[3]

ب/ الرخاوة: فهي جريان الصوت مع الحرف لضعفه في المخرج وهي من صفات الضعف والحروف الرخوية هي: " الفاء، الذال، الثاء، الظاء، الزاي، السين، الصاد، الشين، الخاء الغين، الحاء، الهاء ".[4]

الجدولين المواليين يوضحان ما سبق وذكرناه:

أصوات الشدة	عددها	نسبتها %	المجموع	المجموع بالنسبة

1- تمام حسان: "اللغة معناها ومبناها"، (د.ط)، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 62.

2- شرف الدين علي الراجحي: "علم اللغة العام"، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 140.

3- عبد القادر عبد الجليل: "الأصوات اللغوية"، ص 151.

4- يحي بن علي بن يحي المباركي: "علم الصوتيات"، ص 171.

الهمزة	170	% 34.34		
الباء	75	% 15.15		
التاء	72	% 14.54		
الدال	59	% 11.91	495	% 99.97
الضاد	16	% 3.23		
الكاف	55	% 11.11		
القاف	48	%9.69		

أصوات الرخاوة	عددها	نسبتها %	المجموع	المجموع بالنسبة
الفاء	78	% 16.24		
الذال	18	% 3.75		
الثاء	17	% 1.54		
الظاء	09	% 1.87		
الزاي	18	% 3.75	480	% 98.99
السين	68	% 14.16		
الصاد	22	% 4.58		
الشين	17	% 3.54		
الخاء	44	% 9.16		
الغين	80	% 16.16		
الحاء	44	% 9.16		
الهاء	70	% 14.58		

من خلال إمعاننا في الجدولين السابقين نلحظ بأن حرف الهمزة احتل الصدارة في الجدول الممثل لأصوات الشدة 34.34 % وهو صوت شديد مجهور [1]، ومن أمثلة ذلك في الديوان:

لا أَكْؤُسُ الرَّاحِ تبدي من شمائلنا سيما ارتياح ولا الأوتار تلهينا

دومي على العهد ما دمنا محافظة فالحرُّ من دان إنصافًا كما دِيناَ[2]

وقال أيضا:

يا دمع ! صُبْ مَا شِئْتَ أَنْ تَصُوباَ ويَا فؤادِي ! آنَ أنْ تذُوباَ

إذِ الرَّزَايَا أَصْبَحتُ ضرُوبا لمْ أرَ لِي فِي أَهْلِي ضَرِيبَا[3]

وفي الأبيات الأولى يتأسف ابن زيدون على أيامه مع محبوبته "ولادة بنت المستكفي" وحتى الخمرة التي تنسي الناس همومهم وأحزانهم لم يعد يجدي نفعًا منها فهو لم يستطع نسيانها، ولا حتى الأنغام والموسيقى وأوتارها العذبة لم تلهي الشاعر عن حبه لولادة وتشغله عنها فابن زيدون في أبياته يسأل معشوقته ولادة أن تدوم على عهده ومحافظة على أيامهما معاً، وعلى الحب الذي جمع بينهما حتى لو فرقتهما الحياة، والظروف التي أجبرت ابن زيدون على البقاء بعيدا عنها.

أما الأبيات الموالية فابن زيدون تشوق في هذه الأبيات إلى أرضه ووطنه، فهو يطلب من الدمع أن لا يكف عن النزول من خديه مثلما ينزل المطر على الأرض من السماء، وإن المصائب التي قدرها الله عليه من فراق عن الوطن الأم وعن الأحبة والأهل، والسجن الذي تعلم منه الصبر على الألم والمحن والفراق عن الأخلاء والأهل، فلقد تنوعت واختلفت المصائب عند ابن زيدون حتى أنه لم يجد هناك مثيل لمثلها بين المصائب عند الناس.

1- إبراهيم أنيس: "الأصوات اللغوية"، ص 45.

2- ابن زيدون: "الديوان"، ص 17.

3- المصدر نفسه، ص نفسها.

فالشاعر المحروم عن أرضه اعتقد بأن همومه ومأساته ليست لها نظير يماثلها في الوجود.

بينما في الأصوات الرخوة فكانت نسبة حرف العين من أكبر النسب حيث قدرت بـ 16.66 % ويعتبر حرف العين صوت حلقي احتكاكي رخو مجهور مرقق [1].

ومن الأبيات التي وردت في الديوان والتي تبين مدى استعمال ابن زيدون لصوت العين نذكر هذه الأبيات:

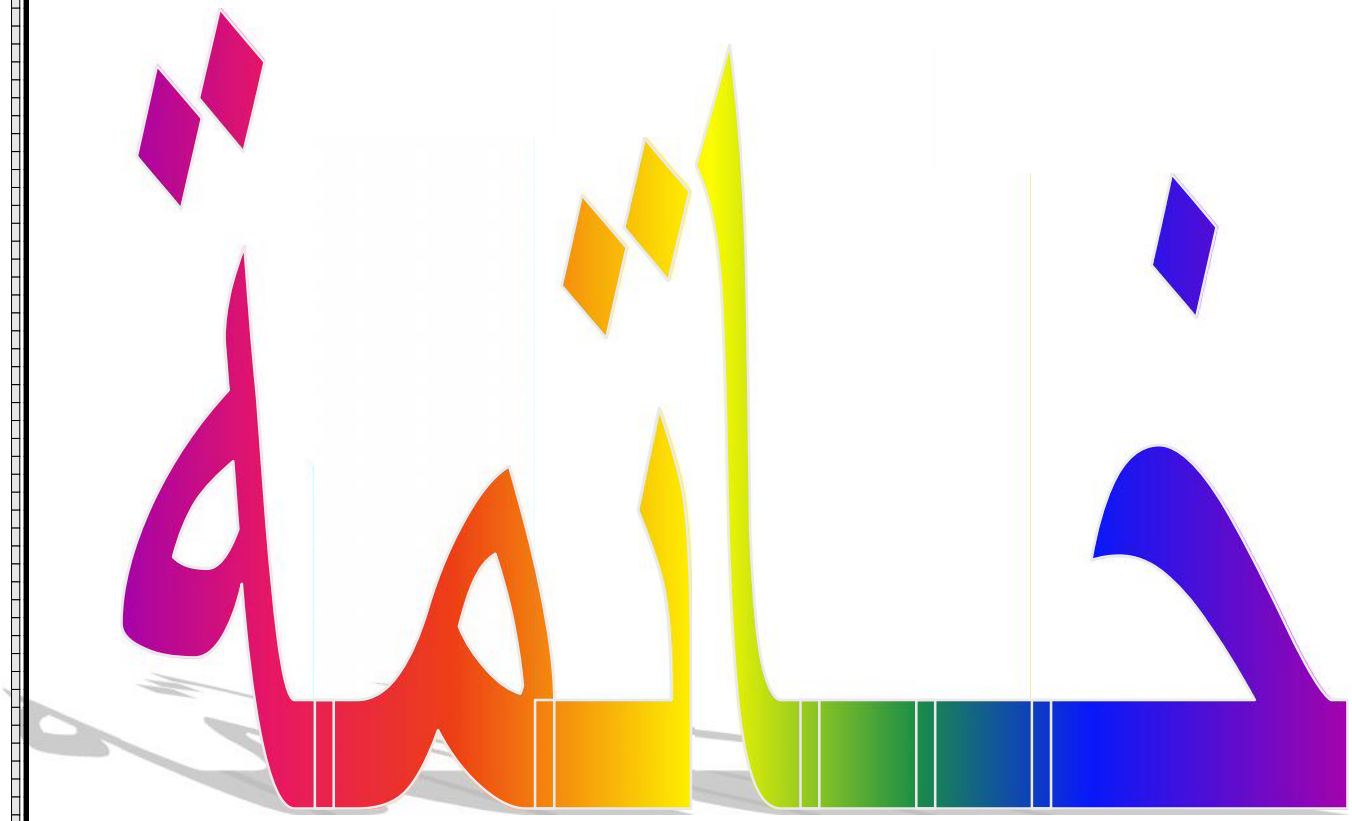
ألم أرْضَ مِنْكِ بِغَيْرِ الرِّضَى، وَأُبدِي السُّرُورَ بِمَا لَمْ أَنَلْ؟
ألم أَغْتَفِرْ مُوبِقَاتِ الذُّنُوب عَمْدًا أَتَيْتِ بِهَا أَمْ زَلَلْ؟
وَمَا سَاءَ ظَنِّي فِي أَنْ يُسِيء بِي الفِعْلَ حُسْنُكِ حَتَّى فَعَل
عَلَى حِين أَصْبَحْتِ حَسْبَ الضَّمِير وَلَمْ تَبْغِ مِنْكَ الأَمَانِي بَدَلْ
وصَانَكِ مِنِّي وَفِيٌّ أَبِيّ لِعِلْقِ العَلَاقَةِ أَنْ يُبْتَذَلْ
سعيت لتكدير عهد صفا وحاولت نقص وداد كمل
فما عوفيَتْ مقتي مِنْ أذىً ولا أعفيَتْ ثقتي منْ خجَلْ
ومهمَا هززْتُ إليكِ العتابَ ظاهَرْتِ بَيْنَ ضُرُوبِ العِلَلْ
كأنّكِ ناظرْتِ أهلَ الكلامِ، وَأُوتِيتِ فَهْماً بعِلْمِ الجَدَلْ
وَلَوْ شِئْتِ رَاجَعْتِ حُرّ الفَعَالِ وعدتِ لتلْكَ السّجايَا الأولْ
فَلَمْ يَكُ حَظّي مِنْكِ الأخَسَّ وَلَا عُدّ سَهْمِيَ فِيكِ الأقَلّ
عليكِ السّلامُ، سلامُ الوداعِ وداعِ هوىً ماتَ قبْلَ الأجَلْ
وَمَا بِاخْتِيَارٍ تَسَلّيْتُ عَنْكِ ولكنّني: مكرهٌ لا بطلْ[2]

ففي هذه الأبيات ظهر حرف العين عشرين مرة، والشاعر في هذه الأبيات يعاتب الشاعر حبيبته ويوضح كم مسامح معها في معاملتها معه فلطالما سامحها على أخطائها

1- عبد القادر عبد الجليل: "الأصوات اللغوية"، ص 173.

2- ابن زيدون: "الديوان"، ص 38.

وظلمها له وحتى كبائر الأخطاء ومهلكاتها وأيضا كانت مقصودة أو غير مقصودة، أي سهوا منها أو خطأ وهو يشير إلى جمال محبوبته وحسنها الذي أساء الظن بفعله ومسامحته لها عند ارتكابها الزلات معه فهو كان يعاملها بالمنطق والضمير ولم يتمنى غيرها شريكة له وحبيبة لقلبه فهو يعتبر العلاقة بينهما مصونة بالغالي والجميل والنفيس كما أنه اعتبر بأن حبه لها ثمين ونفيس وبهذا لا تكون علاقته بها بلا قيمة وحبه لها لا يعني أن يكون مهانا وذليلا، وابن زيدون عهده بمحبوبته كان صفحة بيضاء بدون مشاكل وهي حاولت أن تشطب وتحذف كل ما قدمه لها من حب كان كاملا وصادقا بالرغم من محبته وإخلاصه لها حاولت أن تؤذيه غير أنه كان مصر. على هذا الحب وكله ثقة بنفسه من دون خجل لأن يحب بصدق وعفوية وكلما حاول أن يعاتبها ويلومها على هجرها له يجدها متكلفة في إظهار أسباب وحجج التي أدت إلى هجر الوصل، فهو يطلب منها العودة إلى خصالها الأولى وصفاتها التي اعتادت عليها وتركتها.


خاتمة

الخاتـمة:

– ختاما لدراستنا " البنية الإيقاعية في شعر ابن زيدون" ندرج أبرز النتائج التي استخلصناها من الفصلين النظري والتطبيقي والمتمثلة في النتائج التالية:

– لطالما ارتبطت لفظة الإيقاع بالصور الفنية التي سادت في الشعر العربي الذي أكثر بالتنويع الإيقاعي الشعري على مر الأزمنة والعصور.

– لم يكن الإيقاع متعلقا بالوزن الشعري فقط الشيء الذي لاحظه معظم الملاحظين والنقاد إذ مصطلح الإيقاع كان يظهر في فنون ومواضيع شتى كالفن المعماري والزخرفة الإسلامية.

– لقد شغل الإيقاع مناصب جمة في عديد من الدراسات الأدبية والنقدية وهذا نتيجة تشعب مفهومه وارتباطه بعلوم أخرى كالعلوم البلاغية والفن اللغوي والفنون المعمارية وكذلك الزخرفة الإسلامية، فألسن النقاد العرب تناولته في العديد من الدراسات الأدبية والنقدية.

– لا يمكن إهمال الجانب البنيوي في الأعمال الشعرية لابن زيدون أو لأي شاعر عربي آخر بحيث أن البنية بخصائصها قد شكلت تناسقا وتسلسلا في تركيبة الإيقاع الخارجي والداخلي عند ابن زيدون.

– إن جل الأحداث والمحن التي مرت على أكتاف ابن زيدون بداية بسجنه وكذا ابتعاده وفراقه عن أحبته وأهله ووطنه وخاصة حبيبته " ولادة بنت المستكفي " جعلت من عبقرية ومهارة الشاعر في تذوقه للأوزان الشعرية واستخدامه لعاطفة الحزن والحنين والشوق بسبب المحن التي مرت عليه. لهذا فهو جدير بنا تناول طريقته في استخدامه للأغراض الشعرية وتفننه في توظيف الإيقاع.

– لقد ساهمت المحسنات البديعية من جناس وطباق في إعطاء جمالية أكثر لشعر ابن زيدون بتقريب المعنى إلى الذهن بطريقة فنية عذبة باستعمال الشاعر لمثل هذه المحسنات زادت من إثراء شعره بهاء ورونقا.

وفي النهاية لا يمكننا الجزم بأننا قد أعطينا البحث قيمته في الدرس الأدبي ولكننا قد عملنا بجهد وتعب وصبر كذلك حتى نوصله إلى ما هو عليه الآن ونكمله على بركة الله تعالى الذي يسر لنا الأمور لذلك نحمده تعالى على منحنا القوة لذلك فهو العزيز الذي عندما يقفل علينا بابا يفتح عشرة أبواب. و صلى الله على الحبيب المصطفى صفي الله و خليله أدى الرسالة و بلغ الأمانة ونصح الأمة وتركها على المحجة البيضاء.

قائمة

المصادر والمراجع

قـائمة المصادر والمـراجع:

أولا: المصادر:

1- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، ط6، مطبعة السعادة، مصر، 1955.

2- ابن زيدون: الديوان، تحقيق: كرم البياتي، د،ط، دار صادر، بيروت.

3- ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، ط3، مكتبة المعارف، القاهرة مصر.

4- الزمخشري: البلاغة، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1996.

ثانيا: المراجع:

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ط2 ، مكتبة نهضة مصر، مصر.

2- ابن القرضي: تاريخ الأندلس، د،ط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966.

3- أبو الحسن عثمان بن علي الأربلي: كتاب القوافي، تحقيق: عبد الحسن فداج القحطاني الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997.

4- الحسن ابن أحمد علي: كتاب كمال أدب الغناء، مراجعة: محمود أحمد حلفي، تحقيق: غسطاس عبد الملك حسبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

5- السعيد الورقي بيومي: لغة الشعر العربي الحديث، ط3، دار النهضة العربية للطباعة بيروت، لبنان، 1984.

6- السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه: نعيم زرزور، ط2، دار النهضة للكتب العلمية بيروت، لبنان، 1987.

7- أمين علي السيد: في علم العروض والقافية، ط3، دار المعارف، مصر.

8- تمام حسان: اللغة معناها ومبناها، د،ط، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

9- خولة طالب الإبراهيمي: مباحث في اللسانيات، د،ط، دار القصبة للنشر، حيدرة الجزائر، 2000.

10- ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع، ط1، مركز النشر الجامعي، تونس، 2006.

11- رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ط1، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، 2011.

12- زجريد هونكة: شمس الله تسطع على الغرب، ترجمة: فاروق بيوض وكمال دسوقي ط8، دار الآفاق الجدي، بيروت، 1986.

13- شرف الدين علي الراجحي: علم اللغة العام، د،ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر، 2005.

14- شوقي ضيف: ابن زيدون، ط1، دار المعارف، 1981.

15- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العرب، عصر الدول والإمارات الأندلس، ط2، دار المعارف، 1994.

16- عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، د،ط، دار الحصاد للنشر والتوزيع 2000.

17- عبد العزيز عتيق: علم البديع في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت.

18- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987.

19- عبد القادر فيدوح: الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط1، دار الصفاء للنشر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

20- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، د،ط، دار الفكر العربي القاهرة، 1974.

21- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار فارس للنشر والتوزيع الأردن، 2006.

22- فوزي خضر: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د،ط، الكويت، 2004.

23- فوزي عيسى: الشعر العربي في صقلية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.

24- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، دار الملايين، بيروت، لبنان.

25- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ط3، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2010.

26- محمد عبد العزيز نظمي سالم: علم الجمال الموسيقي، مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية، ج4، 1996.

27- محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، ط3، مكتبة الخانجي.

28- محمد عبد المنعم خفاجي: القصيدة العربية عروضها في القديم و الحديث، ط1 مكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1994.

29- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973.

30- محمد مندور: في الميزان الجديد، ط2، مكتبة النهضة، القاهرة.

31- ياسين عايش جليل: علم العروض، ط1، دار المسيرة، عمان، الأردن.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

1- ابن منظور: لسان العرب، ضبط نصه وعلق حواشيه: خالد رشيد الفياض، ط1، دار الصبح وإيدسوفت، بيروت، لبنان، 2006.

2- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي: المحيط، تحقيق: مكتبة التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقوسي، ط5، بيروت، لبنان.

3- مجدي وهبة وكمال المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، ط2 مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

4- ميشال مراد: المتقن معجم الأضداد في اللغة العربية، ط1، دار الرتب الجامعية بيروت، 1998.

رابعا: الرسائل والمجلات:

1- عبد اللطيف يوسف عيسى: أساليب الرفض في شعر ابن زيدون، مجلة جامعة كركوك ج2، م5، 2010.

2- عبدو بدوي: الورد، دراسة في شعر ابن زيدون، مجلة الشعر، مصر، أفريل 1978.

3- يوسف وغليسي: البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية، بحث في البنيوية اللغوية والإصلاح النقدي، جامعة منتوري، قسنطينة.

الفهرس

الفهرس

المـوضـوعـات **الصفحـة**

مقدمة..... أ

مدخل..... 05

الفصل الأول: ماهية البنية والإيقاع..... 11

أولاً: البنية..... 12

- خصائصها 13

ثـانيـاً: الإيقاع..... 14

- خصائصه..... 15

ثـالثـاً: الإيقاع عند العرب..... 16

رابعـاً: أنـواع الإيقاع القديم..... 16

خـامساً: الإيقاع في المنظور الحداثي..... 17

سـادسـاً: الإيقاع عند المعاصرين..... 18

سابعاً: ارتباط الإيقاع بالنفس..... 18

الفصل الثاني: الموسيقى الشعرية عند ابن زيدون..... 21

أولاً: نبذة عن حياة الشاعر ابن زيدون..... 22

ثانيـاً: عصر ابن زيدون..... 24

1/ الحالة السياسية.....24

2/ الحالة الإجتماعية..... 25

3/ الحالة الفكرية..... 25

1- الموسيقى الخارجية..... 28

2- الموسيقى الداخلية..... 42

3- خاتمة..... 64

4- قائمة المصادر والمراجع..... 67