المستوى الإيقاعي وتشكيل القصيدة (دراسة نقدية في نونية ابن زيدون)

الدكتور

جيهان أحمد إبراهيم السجيني

أستاذ الأدب المساعد- قسم اللغة العربية كلية العلوم والآداب
للبنات بمحايل عسير جامعة الملك خالد

العدد الثاني والعشرون

للعام ١٤٣٩هـ / ٢٠١٨م

الجزء الخامس

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٨م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050

بسم الله الرحمن الرحيم

مُلَخَّص البَحْثِ:

يتناول البحث البنية الإيقاعية والصوتية في نونية ابن زيدون " أضْحَى التّنائي بَديلاً منْ تَدانِينَا". فيحاور الإيقاع الخارجي للقصيدة ممثلاً بالوزن والقافية، كما يحاور الإيقاع الدَّاخلي ممثلاً بالتَّرصيع، والتَّوازن، والجناس، والطّباق والمقابلة، والتِّكرار، ودور هذه العناصر الخارجية والدَّاخلية في بناء القصيدة إيقاعياً ودلالياً.

ABSTRACT

This study aims at investigating the rhythmic outer as well as inner structure of the Nuniyah of Ibn Zaydoun "Adha attanaai bdeelen men tdaneena" (Being away became a replacement to our nearly) - in terms of the rhyme، rhythm، sounds، repetition، and so on. The study also deals with the role of these elements in building the rhythm and the meaning of the poem.

Key words: rhythmic structure، rhythmic 0uter، rhythmic inner، self، vision، denotation.

المقدمة:

الحمد لله الذي حبانا بلغة القرآن الكريم، لغة سيّد المرسلين، لغة البيان القوي الأصيل، وأمتعنا بها إمتاعاً، وجعلنا من أهلها وخاصتها، والصَّلاة والسَّلام على النَّبي العربي الكريم، وآله وأصحابه الطيبين. . أما بعد:

فإنَّ ابن زيدون يعد رائداً من رواد الأدب الأندلسي، حيث نالت نونيته إعجاب كل من سمع بها من الشّعراء والنّقاد والمتلقِّين، وذلك لما تمتاز به من صدق الشّعور وقوَّة العاطفة، ولهيب المعاناة التي تجرَّعها الشَّاعر وأفلح في ترجمتها إلى الآخرين بهذه الصورة الدَّقيقة؛ بلغته المشعَّة الجزلة وبيانه القويّ الآسر، إذ جمعت تلك القصيدة بين صدق المعاناة ودفق الشّعور، وبين قوة اللغة وفخامة البيان، ففرضت نفسها على شغاف القلوب، بعد أن لانت بها الألسنة وتشنَّفتها الآذان.

وتُعدُّ نونية ابن زيدون من القصائد الغزلية الشَّهيرة في الأدب العربي لما فيها من قيم غزليَّة وفنِّيّة، وقد نظمها ابن زيدون بعد خروجه من السِّجن، وعبَّر فيها عن حبه وحنينه وشوقه لرؤية محبوبته ولادة بنت المستكفي التي شُغِف بها. ولقد كان سمو البناء الفنِّي للنّونيَّة _ وبخاصة موسيقاها_ بالإضافة إلى شهرة قصة الحب أثراً بارزاً في شيوع هذه القصيدة.

وتتكون القصيدة من ضربين من الإيقاع؛ الخارجي: متمثلاً في الوزن والقافية، والدّاخلي: وهو يمثل البنية الفنّيّة للقصيدة من حيث الصّور، وألوان البديع، وتجانس الحروف.

وتقدم هذه الدّراسة محاولة الإيقاع بشقَّيه: الدّاخلي والخارجي، في شعر ابن زيدون، من خلال نونيته " أضْحَى التّنائي بَديلاً منْ تَدانِينَا. . وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا"، فتبيّن مدى انسجام وتلاؤم الأصوات، مع الدّلالات والمعاني في القصيدة. عبر شبكة من العلاقات، تمتد من البنية الصغرى للنّص، مروراً بالصّورة، لتصل إلى النّص بأكمله.

وتهدف الدِّراسة كذلك إلى الكشف عن الطَّاقات التَّعبيرية؛ للسِّمات الإيقاعية والخصائص الصَّوتية بعد الكشف عنها. " فهي – أي الطاقات التَّعبيرية – مرتكز الملامح الأسلوبية للنّص، حيث تُغطِّي بمجملها مساحات واسعة من السّمات التي تشترك في شيء واحد، وهو أنَّها لا تمسّ القول، أي المعلومات التي تؤديها مسًّا مباشراً، بل كل ما يتجاوز الجانب الإشاري أو الإعلامي من اللغة، لذا فهي تشتمل في مجملها على الظِّلال الوجدانية، والتّأكيد الصّوتي، والإيقاع والتَّوازن، وحلاوة الجرس الموسيقي، وكذلك العناصر الإيحائية"(١).

وقد اعتمدت في تحليل القصيدة على المنهج التحليلي الدقيق، حيث بدأت الدراسة بمهاد نظري للإيقاع، ثمَّ انشعبت لمبحثين أساسيين:

تناول المبحث الأول: البناء الموسيقي في القصيدة، ويمثل الإيقاع الخارجي؛ ويشتمل على قسمين، هما:

أ- الوزن، بوصفه الأساس التّركيبي النّغمي الذي لا يغادر بنية الشّعر.

ب- والقافية، بوصفها المحطَّة النّغمية المتكررة التي تتساوق الكلمات إليها وتنجذب بما تمتاز به أصواتها من ترتيب نسقيّ متنامٍ، يشكّل متتالية موسيقية، تساند الوزن، وصولاً إلى ذهن المتلقي.

والمبحث الآخر: إيقاع الوحدات اللغوية، ويمثل الإيقاع الدَّاخلي؛ ممثلاً بالبنى الإيقاعية المتنوعة مثل:

- التِّكرار.
- الجناس.
- الطّباق والمقابلة.
- التَّرصيع.
- والتَّوازي.

وانتهت الدراسة بمجموعة من الاستنتاجات.

وأخيراً، فإنني آمل أن تسهم مقاربتي للبنية الإيقاعية في شعر ابن زيدون من خلال نونيته المشهورة، في تقديم عملٍ مفيدٍ، يُضاف إلى مكتبة الدراسات النقدية، يضيء جانباً من جوانب الإبداع الشعري لدى ابن زيدون، فإنْ نجحت فهذا غاية أملي ومبلغ سؤلي، وإلّا فحسبي أنّي حاولت.

تمهيد:

الإيقاع في لسان العرب: "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويُبيِّنها"(٢)، أي أن يقوم الكلام على "اتِّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"(٣)، والكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية، بمعنى الجريان أو التَّدفُّق، والمقصود به عامة هو التّواتر أو الحركة والسكون، أو القوّة والضّعف، أو الضّغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء،أو الغضب والفرح.

ويرتبط المعنى اللغوي بالمعنى الاصطلاحي للإيقاع فيما هو يتعلّق بالموسيقى أو بموسيقى الشعر، " فالموسيقى هي ألحان مؤتلفة، واللحن هو نغمات متواترة متّزنة، والنّغمات مركَّبة من نقرات وإيقاعات لا تحدث إلا من حركات متواترة بينها سكنات، والحركة هي النَّقلة من مكان إلى مكان في زمان ثان، وضدها السّكون وهو الوقوف في المكان الأول في الزّمان الثاني"(٤)، الأمر الذي يتوافق مع مفهوم الفلاسفة المسلمين القدماء للوزن الشعري، والذي لم تُبطله الحداثة، من حيث هو" تعاقب الحركات والسّكنات التي تشكِّل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع، وأزمنة النُّطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع"(٥). وهذا ما يؤكده أيضاً النُّقاد القدماء، فالوزن عند القرطاجني، على سبيل المثال، يعني: "أن تكون المقادير المقفَّاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتِّفاقها في عدد الحركات والسَّكنات والتّرتيب"(٦)، مما "يجعل للشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه"(٧). وإذا رجعنا إلى ما هو أقدم من ذلك، فأرسطو يُؤكد ارتباط الإيقاع بالوزن؛ إذ يرى أنَّ " الأوزان ما هي

إلا أجزاء من الإيقاعات" [٨]، تُعضِّدُها القوافي في تكراريتها المنتظمة التي تصل الإيقاع بسابقه وتمهّد لإيقاع قادم عما قريب. وكلاهما (الوزن والقافية) يشكلان البناء الإيقاعي الموسيقي الخارجي الذي يتناغم بالضرورة مع البناء الإيقاعي الدَّاخلي للكلمات بإيقاعاتها وإيقاعات أصواتها؛ لينتظم بناء النّص فإذا بتشكيلٍ جماليٍّ يؤلفه فضلا عن الوزن والقافية إيقاع اللفظ والإيقاع النَّفسي عامة الذي صبغ التَّجربة فتلونَّت به.

فتبدو القصيدة معزوفة إيقاعية التأم جانباها الخارجي ممثلاً بالوزن والقافية، اللذين يمتزجان بتجربة الشّاعر، ويسهمان في إيقاعها، والدَّاخلي ممثلاً بإيقاع الأصوات، فالكلمات التي انتظمت بطرق مخصصة فتركت إيقاعاتها المتنوعة المتجسدة في التّرصيع، والتّوازي، والطباق والمقابلة، والمدّ الصوتي، والجناس، والتِّكرار وغيرها من الظواهر الصوتية والبلاغية والأسلوبية والبنائية، التي شكّلت ملتحمة بتجربة الشّاعر ورؤاه وأحاسيسه ومشاعره، بنية إيقاعية متناغمة. إنَّها البنية الإيقاعية الدَّاخلية التي تساند البنية الإيقاعية الخارجية في إتمام بناء فنيٍّ متكامل يمتاز بوقعه الموسيقي الأخّاذ وبعدها الدّلالي العميق.

وبهذا فإن الإيقاع يساعد الشّاعر على التّعبير على خلجاته الدّاخلية وما يسودها من معاناة وألم، فهو بلا شك طريقة مثلى لتصوير اهتزازات النّفس وحركاتها، " فهو يمثل العلاقة بين الجزء والآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفنِّي أو الأدبي"[٩].

المبحث الأول:

البناء الموسيقي في القصيدة، ويمثله الإيقاع الخارجي:

لا يمكن لأي شاعر من الشّعراء الاستغناء عن موسيقى قصيدته؛ لأن هذا الاستغناء يفسد الشّعر ويحوله إلى كلام نثري لا يرقى إلى مستوى شعري رفيع؛ لذا اعتبر الوزن والقافية من أهم مقومات الشّعر.

ويشتمل الإطار الموسيقي الخارجي على ما تحدثه الأوزان من إيقاعات متوالية تحقق نوعًا من الموسيقا التي تساهم في سهولة تلقِّي الشّعر والانفعال به، ويشتمل أيضاً على القوافي التي تحدث أثراً بالغاً في نفس المتلقِّي.

وأهمية الوزن والقافية بالنِّسبة للشِّعر كبيرة، فهما جزءان لا ينفصلان عن بعضهما و" ركنان أساسان من أركان القصيدة العربية، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليها" [١٠]، وحجرًا أساس تقوم عليهما الموسيقى الخارجية للقصيدة العربية، إضافة إلى ذلك دورهما في إظهار وحدة الأبيات وأثرهما في ذوق السامع كبيرًا جدًا.

أ- إيقاع الوزن:

الوزن عنصر من مجموعة عناصر أو من حركة أكبر هي الإيقاع[١١]، و"وزن البيت من الشّعر أو تقطيعه هو تقسيمه إلى مجموعات صوتية، وهو تجزئته بمقدار من التّفاعيل – أي الأجزاء- التي يوزن بها، بعد معرفة بحره على وجه الإجمال. ...، هذا والأجزاء التي يتركب من مجموعها نظم الشّعر من أي بحر كان، وتسمى أركاناً وأمثلة، وأوزاناً وتفاعيل"[١٢]. ويرى

(كولدرج) "أن الوزن ينشأ من توازن في العقل ناشئ عن الانفعال القهري والجهد الاختياري، ومن التّوازن بين الحالتين المتعارضتين؛ التَّأثُّر الوجداني وحالة الضَّبط اللاإرادي ينشأ الوزن" (١٣).

وهذا يؤكد على ارتباط الوزن في الشّعر بالجانب الشّعوري والانفعالي للأنا الشّاعرة، كما الألحان في الموسيقى، يقول إبراهيم أنيس: "الإيقاع بجميع صوره وثيق الصِّلة بالجانب الانفعالي للإنسان" (١٤)، وهذا ما أكده رتشاردز الذي توصل إلى أنَّ "الوزن يُحدث تغيراً في نظام الشّعور" (١٥). وحين يحتضن الوزن تجربة الشّاعر تصطبغ به ويتلوّن بها فـ "يكتسب كل وزن خصائص داخل التّجربة"(١٦)، إذ "ليس هناك خصائص سابقة للوزن"(١٧)، إنَّ "الخصائص الوزنيَّة تنبع من التّجربة الشّعرية وهذا هو حال الشّاعر حين يتعامل مع الانفعال"(١٨).

والوزن لا ينفك عن الإيقاع؛ فهو أُساسه المتين الذي يُشكّل، بضبط الحركات والسَّكنات بنسقٍ معين، "التّفعيلات" التي تحقق بدورها التَّوازن والانسجام، وتنظِّم العلاقات التّنغيمية بما يلائم الخصوصية الإيقاعية للتّجربة الشّعريّة.

ولقد كان لاستخدام ابن زيدون الموسيقا النابعة من البحر البسيط وتغيير تفعيلاته، [مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن]، أثر في تنوع الإيقاع الموسيقي، هكذا:

أضْحَى التّنائي بَديلاً منْ تَدانِينَا، وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا

أضْحَىالتّنا/ئيبَدي/لاًمنْتَدا/نِينَا * وَنَابَعَنْ/طيبِلُقْ/يانَاتجا/فينَا

مستفعلن/ فاعلن /مستفعلن/ فاعلْ متفعلن/فاعلن /مستفعلن/فاعلْ

/قطع خبن/// قطع

وهذه التفعيلات كانت بصور مختلفة حيث استخدم ابن زيدون صورة واحدة لـ (مستفعلن) وصورتين لـ (فاعلن)، أما صورة (مستفعلن) فتكررت في القصيدة كلها ٢٠٨/١٧٦ بنسبة ٨٥%، وصورة (متفعلن) المخبونة ٢٠٨/٣٢ بنسبة ١٥%، وصورة (فاعلن) ٢٠٨/٧٢ بنسبة ٣٥%، وصورة (فَعِلُنْ) ٢٠٨/٨٣ بنسبة ٤٠%، وصورة (فَعْلُنْ) بنسبة ٢٠٨/٥٣ بنسبة ٢٥%.

وعلى هذا فإن صورة (فاعلن) الصحيحة وردت ٢٠٨/٧٢ مرة بنسبة متوسطة الشّيوع، والسّبب في ذلك أن عروض البيت أتى مخبوناً أي تكررت تفعيلة (فَعِلُنْ) ٢٠٨/٥٢ مرة في العروض، و (٣١) مرة في الحشو، أما تفعيلة (فَعْلُنْ) فتكررت (٥٢) مرة في ضرب البيت لأنه جاء مقطوعاً، ومرة واحدة في حشو البيت.

وعلى هذا فإن (الخَبْن) دخل القصيدة كلها في (١١٥) موضعاً من (٤١٦) موضعاً، أي بنسبة ٢٨%، و(القطْع) في (٥٣) موضعاً بنسبة ١٣%، وأتت التفعيلات الصحيحة في (٢٤٨) موضعاً بنسبة ٦٠%.

والجداول التالية تبيِّن صور التّفعيلات في القصيدة:

التفعيلة	العدد	النسبة	ملاحظات
مُسْتَفْعلن	١٧٦	٨٥%	صحيحة في حشو البيت.
مُتَفْعِلُنْ	٣٢	١٥%	مخبونة في حشو البيت.
فاعلن	٧٢	٣٥%	صحيحة في حشو البيت.
فَعِلُنْ	٨٣	٤٠%	مخبونة في عروض البيت

فَعْلُنْ	٥٣	٢٥%	وحشوه. مقطوعة في ضرب البيت وحشوه.

أما تفعيلتا العروض والضّرب فيفصلها الجدول التالي:

التفعيلة	العدد	النسبة	ملاحظات
فَعِلُنْ المخبونة	٥٢	٦٣%	في عروض البيت.
	٣١	٧٣%	في حشو البيت.
فَعْلُنْ المقطوعة	٥٢	٩٨%	في ضرب البيت.
	١	٢%	في حشو البيت.

ويتضح من الجدول السابق أن تفعيلة العروض (فَعِلُنْ) أتت متفاوتة النِّسبة معها في حشو البيت والسّبب في ذلك التزام الشّاعر بها في عروض القصيدة كلها لأنّها علّة لازمة، أما الضّرب (فَعْلُنْ) لم يكن لها تأثير يذكر في حشو البيت، وأتت بصورة متكررة في ضرب البيت.

وعلى هذا فالقصيدة من النوع الثاني من البحر البسيط (عروضه مخبونه وضربه مقطوع)، وحافظ ابن زيدون على نغمة البيت الأساسية للبحر بتفعيلتيه (مستفعلن وفاعلن) إلى حد كبير فنسبة (مستفعلن) ٨٥% ونسبة (فاعلن) ٧٢%، وهذا التّكرار والثّبوت أثرى التَّنغيم الإيقاعي في قصيدته النونية [١٩].

وعند تأملنا في القصيدة نجد أن الشاعر أكثر من تكرار الضّمائر بأنواعها المختلفة، حيث دلّت على الحضور الممتد داخل بنية النّص، وكان

للضمير (ـــــنا) الحظ الأوفر لدلالته على الفاعلين وإنّما استخدمه ابن زيدون للدلالة على (الذَّات) حتى أصبح محوراً أساساً من محاور إيقاع نهاية الأبيات في القصيدة كلها، فكأنّه الشيء المنتظر في نهاية نسيج، وارتبط ارتباطاً وثيقاً بحرف النون وقبلها الياء، فأصبحا يشكلان وحدة إيقاعية ثابتة.

وقد أتى الضمير (ـنا) متتابعاً ليمنح النّص القدرة على إسار الضمير المتصل للشخص المتحدث عنه ليصبح محور الدّلالة والمحور الفاعل والمؤثر في النّص وأتى متصلاً بالأسماء والأفعال بنسبة متقاربة.

ويظهر ذلك في مطلع القصيدة حيث يقول:

أضْحَى التّنائي بَديلاً منْ تَدانِينَا وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا

وقد سيطر الضمير (نا) على كثير من ألفاظ النونية، وخاصة عندما جعله ابن زيدون محوراً من محاور الإيقاع في نهاية الأبيات في القصيدة. وقد أتى الضمير ذا دلالة واضحة حيث ذكره للدلالة على الذات بنسبة ٦٠%، وذكره للدلالة على الثنائية بينه وبين محبوبته بنسبة ٣٣%، وذكره للدلالة على محبوبته بنسبة ٧%.

وعندما ذكره للدلالة على الذّات أراد أن يوضح تلك المعاناة التي تحمَّلها وحده، وعندما ذكر الضمير للدلالة على الثّنائية أراد المشاركة والتّحمل معاً، وذلك في قوله: (تساقينا – يبكينا – بأنفسنا – بأيدينا – تفرقنا– تلاقينا) فواضح أثر ثنائية الضمير، وما يدل على معاناته وحده في قوله: (صبَّحنا– ناعينا – الملبسينا– يبلينا– يئسنا).

وعلى هذا يكون ابن زيدون قد حمَّل قصيدته العبء الأكبر لتلك الهموم، التي سيطرت على نفسيته.

كذلك نلاحظ في الأبيات (التَّنوين) ويمثل إيقاعاً صوتياً مكرراً، ما بين تنوين (الضم، والفتح، والكسر) ويتكاثف في القصيدة في مواضع معينة، حسب الحالة النّفسية للشّاعر تجاه ولادة بنت المستكفي، وتمثل ذلك في الأسماء النّكرات في قوله:

فَانحَلّ ما كانَ مَعقُوداً بأَنْفُسِنَا ؛ وَانْبَتّ ما كانَ مَوْصُولاً بأيْدِينَا

وهذه النون الساكنة الناتجة عن التنوين في (معقوداً) و(موصولاً) مثّلت ثراءً موسيقياً منتظماً. وفي قوله:

ولا استفدنا خليلاً عَنْكَ يُشْغِلُنا ولا اتَّخذْنا بَديلاً منْكَ يُسْلِينا
فَما استعضْنا خَليلاً منكِ يحبسُنا وَلا استفدْنا حبِيباً عنكِ يثنينَا

ففي البيتين السابقين وصل الشّاعر إلى ذروة الألم والحزن، حيث ألحَّ على ذلك في موضوعين متشابهين متباعدين في الحفاظ على العهد والوفاء للودّ الذي كان في الماضي؛ فتقارب الألفاظ بين الشَّطرين في البيتين قد زاد في تكثيف المعنى، في قوله:

٢٠- ولا استفدنا خليلاً عَنْكَ يُشْغِلُنا ⟸ الشطر الأول.

٤٨- وَلا استفدْنا حبِيباً عنكِ يثنينَا ⟸ الشطر الثاني.

٢٠- ولا اتَّخذْنا بَديلاً منْكَ يُسْلِينا ⟸ الشطر الثاني.

٤٨- فَما استعضْنا خَليلاً منكِ يحبسُنا ⟸ الشطر الأول.

فالألفاظ (خليلاً – بديلاً – خليلاً – حبيباً) أتت منونة ذات إيقاع واحد (// 0/) و(خليلاً) و(حبيباً) بينهما ترادف، وتنكير مثل تلك الألفاظ يعطي وقفات صوتية، تتجلى في سمو شأن المحبوبة تجاه الشاعر.

وكأنّ التّنوين له دور في ضبط إيقاع الأبيات من خلال التفعيلات، وتمثَّل ذلك في كثير من الأبيات مثل البيت الـ (١٠، ١١، ١٩، ٢٥، ٢٧، ٣٠، ٣٤، ٣٥، ٤١، ٤٤، ٤٥، ٤٧، ٥٠) زد على ذلك التنوين في حشو البيت في الشطرين.

ب- إيقاع القافية:

تلعب القافية دوراً بارزاً في إثراء الإيقاع الصَّوتي في القصيدة، حيث لها وظيفة إيقاعية ثابتة، من خلال تكرار عنصر صوتي معين، يعمل على استدعاء متشابهاته من بيت إلى آخر. وذلك من خلال تلك الحروف التي تتكرر في مقطع ثابت، متمثّلاً في حروف القافية. ويقول علماء العروض في القافية: " هي المقاطع الصّوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة" (٢٠)، ويقفوها الشّاعر في كل بيت؛ أي يتبعها. وقد حدّدها الخليل، فهي:"من آخر البيت إلى أوَّل ساكنٍ يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"(٢١)، "وعلى هذا فالقافية – حروفها وحركاتها – مقطع صوتي منتظر من آن لآخر وإذا حدث خلل اختلت القافية كلها " (٢٢)، ويعني هذا إن القافية في القصيدة موضوع الدراسة في البيت الأول منها:

أضْحَى التّنائي بَديلاً منْ تَدانِينَا وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا

ولو حاولنا البحث في القافية السابقة لوجدنا اشتراك القافية في أبياتها مع السِّياق العام للنص من خلال تركيبتها الصّوتية، حيث يسهم تكرار

القافية في بناء النّص النُّوني عند ابن زيدون على المستوى الشّكلي أو الدَّلالي في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة وذلك في (ـيْـنَـا) حيث تكررت (٥٢) مرة بصورة ثابتة. حيث إن حرف (النون) المفتوحة رويـاً، وحرف (الياء) الساكنة ردْفاً، وحرف (الألف) وصلاً، والتزام حرف (اليـاء) ردفاً، مع التزامه حركة (الكسر) حذواً، وكأنه التزم ما لا يلـزم، فالتزامـه لحرفي لين (الياء والألف) وتكرارهما بصورة ثابتة قد ساعد علـى إثـراء التَّنغيم في القصيدة، حيث التَّصويت الموحَّد.

كما ساعد تكرار ألفاظ القافية على المستوى الصَّوتي، فـي إضـافة دلالات تتابعية في كل بيت من أبيات القصيدة (تجافينا – ناعينا – يبلينـا– أعادينا – مآقينا – تأسينا – المحبينا – أمانينا – يحيينا – غسلينا – يظمينا –. ..) وهذا ما يسمى بالتِّكرار التَّرادفي.

ومثل هذه الكلمات تدل على معاناة الشَّاعر، فلم يعد القول ذا جدوى، ولا يفيد الكلام حيث أصبحت القافية داخل فضاء الأبيات ذا طرفين: أحـدهما سالب لا خير فيه، والآخر موجب، وتبرز المفارقة بينهمـا، وربمـا كانـت النتيجة إزاء هذه المواقف السلبية عتاباً، والعتاب فعل مـن جـنس الفعـل، والفراق في مقابل سكون الحركة وسلبية الفعل، وكلمات القافية تحمل أعلى درجات التّركيز الدّلالي.

زد على ذلك أن كل بيت يحمل حزناً دفيناً بالنسبة للشَّاعر، ولكلمـات القافية صلة بهذا الحزن الدَّفين، تُبديه أو تمعن في إخفائـه، أو تحـاوره أو تقف منه موقفاً سالباً، ربما كان موجباً، ولعـل تكـرار تـرادف الكلمتـين

(التَّنائي) و(تجافينا) كان هدفاً وطلباً منشوداً، للخروج من تلك الحالة، وافتقاد هذا المطلب.

ونلاحظ في القافية تكرار صوت حرف (النون)، حيث شغل هذا الصوت حيزاً كبيراً بين أصوات الحروف في القصيدة كلها، وأتى في القافية على صورة النون الممدودة المفتوحة التي يليها حرف الألف. وتمثَّل ذلك في (٥٢) بيتاً أي القصيدة كلها (ضرب البيت)، وهذا يمثِّل عنصر الثَّبات، وأتى في (عروض البيت) في (١٦) موضعاً متفرقاً من القصيدة ولكن بنسبة أقل من الأولى.

وأعطى حرف(النون) مع المد(الألف) شعوراً بالحزن والألم والحسرة خاصة عند حديث الشّاعر عن ثنائية الماضي والحاضر المتمثِّلة ما بين الوصل والفراق، واللقاء والوداع، وأتت المساحة الزّمنية للماضي أكبر من مساحة الحاضر؛ لأنه يدل على الحالة الوقتية، ويظهر ذلك جلياً في مطلع القصيدة حيث يقول:

أضْحَى التّنائي بَديلاً مِنْ تَدانِينَا وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا

وإن تتابع حرف النون المفتوح ومده في مطلع القصيدة ليؤكد الهدف الذي من أجله كُتبتْ القصيدة، ونادراً ما يخلو بيت من هذا الحرف الممدود. ومن ذلك تكرر هذا الحرف أربع مرات، في مثل قوله:

نَكادُ، حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمائرُنا، يَقضِي علَينا الأسَى لَوْلا تأسّينَا

وهذا التَّكاثف لحرف النون في كل الأبيات ساعد على زيادة الإيقاع، وهذا يظهر نبرة الحزن السائد والأثر النَّفسي عند ابن زيدون، ما بين الأثر

الخفي الذي نلمحه،والأثر الظّاهر من خلال الألفاظ . ويظهر ذلك في مطلع القصيدة، حيث تكرر حرف النون ثمان مرات.

ونلاحظ في القافية تكرار صوت المدّ، وتَمثل في القصيدة في حروف (و- أ – ي) بنسبة متفاوتة حيث شغل حرف المد (الألف) الحظ الأوفر، وذلك لاستخدامه في قافية القصيدة كلها، وكذلك في الأبيات المصرَّعة. وشغلت (ياء المدّ) المرتبة الثانية، وشغلت (واو المد) المرتبة الأخيرة، وذلك من خلال المدّ أو الإشباع.

ومن أمثلة ذلك قول ابن زيدون:

نَكادُ، حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمائرُنا، يَقضي علَينا الأسَى لَوْلا تأسّينَا

حيث تكرر المدّ بالألف (٨) مرات، والمدّ بالياء (٤) مرات ولم يرد المد بالواو فيها.

ونلمح التِّكرار أتى ملتفّاً حول (الذّات) حيث تمثَّل فيه الجانب الإيجابي والسَّلبي للشّاعر، وعمَّق التّكرار الجانب السّلبي في الحاضر، وذلك عن طريق تكاثف التّكرار السّلبي الطَّاغي على القصيدة لإخراج الذّات – الشّاعر– من تلك المعاناة النّفسية، وكأنّ الشّاعر من خلال ذلك التّكرار أن يُحفِّز نفسه ضد القلق والتّوتر الذي سيطر على نفسيته، ولكنه في النِّهاية يستسلم للجانب السّلبي لكثرته وقوّة عوامله.

لقد استفاد ابن زيدون خير استفادة من تكرار تلك الحروف، التي عمَّت القصيدة، وردفت القافية، وتداركت رويها.

وعليه، فإن القافية ترتد دائما إلى ناحيتين: الأولى: الدلالة على شيء ما. والثانية: الاتجاه نحو نغم ما [٢٣]، فلا الدَّلالة منفكَّة عن الإيقاع، ولا الإيقاع منفكّ عن الدّلالة بحال من الأحوال، إنَّها بناء هرموني متصاعد يشحذ الإلهام للتّعبير عن المعاني.

إنّ ارتباط الأثر الموسيقي بالجانب الدّلالي للقافية لم يفت القدماء، فضلاً عن المحدثين إذ " تنبه القدماء إلى الأثر الذي تحدثه القافية، وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنىً ومبنىً"[٢٤]، فبشر بن المعتمر ينصح الشاعر أنْ يطلب لمعانيه " قافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفةً من تلك، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق، خير من أن يعلوك، فيجيء كزاً فجاً، ومتجعداً جلفاً"[٢٥]، فالقافية "يتم اختيارها وفقاً للوضع الخاص الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر حيث يلتحم الانفعال بالصورة والوزن" [٢٦]، فتترك القافية تأثيرها إيقاعياً ودلالياً لتبدو القصيدة بكل مكوناتها كياناً متلاحماً يأخذ بعضه بتلابيب بعض.

المبحث الثاني

إيقاع الوحدات اللغوية، ويمثل الإيقاع الداخلي:

إذا كان الإيقاع الخارجي قد نقل تجربة الشّاعر نقلاً حيًّا صادقاً ومؤثّراً، وجاء ملتحماً مع رؤاه وأفكاره، فكان بتلك الأهمية التي لمسناها في المبحث السابق. فإنَّ الإيقاع الدَّاخلي ببنيته الصّوتية المُتأتِّية من تناغم وتناسب التَّنظيمات اللغوية والصّوتية والتَّركيبية لم يكن أقل أهميةً وفاعليةً في بنية القصيدة وتشكيلها، وربما كان الأكثر تأثيراً في حمل تجربة الشّاعر وبثّها بما تحمل من أدقّ المشاعر والإحساسات؛ ذلك لما يتوافر في الإيقاع الدّاخلي من إمكانات نغميَّة موسيقية ممتدّة، وتأثيرات نفسيّة خفيَّة مترامية الدّلالة، تواكب حركة القصيدة الدّاخلية وتتوافق مع رؤاها. وهذا ما سيتضح في ضوء دراسة مختلف التَّجسيدات النَّغميَّة، والبنى الإيقاعية في القصيدة، نحو: التّكرار، والتَّرصيع، والطّباق والمقابلة، والجناس، والتَّوازي.

(أ) إيقاع تكرار الحروف:

يشكل التّكرار ظاهرة أسلوبية داخل النّص الشّعري، فلا يأتي عبثاً، وإنما يعمل على " إضاءة عتمته وإنارة مصابيحه من جانبين: الأول منهما يتعلق بإظهار الوحدة العضوية للنّص، بحيث تبدو الأبيات في داخل النّص متماسكة يمسك بعضها برقاب بعض، وكأنها قد انتظمت في عقد فريد، وأما الجانب الآخر فهو لاشك متصل بالقيمة الجمالية، التي يحدثها أسلوب التّكرار، من خلال الكشف عن مشاعر الذّات، وإدهاش المتلقِّي بشعرية الشّعر" (٢٧).

وينعكس تكرار الحروف على هندسة النّص وحركته، ويمنح النّص جماليته الأدبية الخاصة حسب الحروف المكرّرة، ومواقع تكرارها في البنى الصّرفية المختلفة، المنتشرة على مساحة النّص وفضائه. وهذا يُخلّف أثره على العين القارئة لهذا النّص والأذن السَّامعة له، لاسيما وأنَّ هذه الحروف أو الأصوات تسهم ضمن مواقعها في الدّوال في رفد النّص بالطَّاقة التَّعبيرية الاستثنائية، فضلاً عن دورها في الإيقاع العام للنّص.

وفي نظرة سريعة إلى التّحليل العروضي السّابق للنّص، ومن خلال تناولنا لإيقاع القافية سابقاً، يتبيّن أنّ التّكرار جزء لا يتجزأ من بنية القصيدة، إذ تكررت أصوات: الياء، النون، الألف في نهاية أبيات القصيدة كافة، فكانت الـ (ـــينا) مع الحرف المفتوح السابق لها لازمة تكرارية بفعل موقعها كقافية، وكان صوت النون المشبع بالفتح حرف الرّويّ فيها.

وقد تناولنا سابقاً تكرار: (حرف النون، وصوت المدّ، والضمائر) وفائدتهم في سياق النّص، حيث بثَّ ابن زيدون فيهم شوقه ولوعته وبيَّن حاله التي آلت إلى العذاب والحرمان بسبب البعد عن ولادة، ولذلك " تزاحمت النُّونات، بشكل ملحوظ، كما أن حروف المدّ محتشدة، والمدّ مع النون قد منح القصيدة إيقاعاً حزيناً، فكأنها أنَّات متّصلة موجعة، وعلى هذا الغرار ازدحام الحاءات، وتكرار كلمة (الحَيْن) ومشتقاتها. فقد جاء هذا الحرف الحلقي، وكأنه تمثيل حسِّي للغصَّة التي أصابت الشاعر، فهو يستلّ الكلمات استلالاً، وإنها لتكاد تقف في حلقه من شدّة التأثُّر"(٢٨).

وفي مقطوعة منها، يقول:

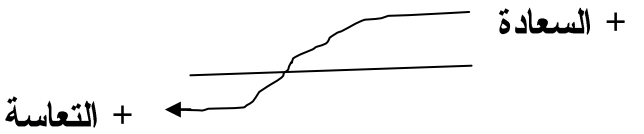
كُنّا نرَى اليَأسَ تُسْلِينا عَوَارِضُه ، وَقَدْ يَئِسْنَا فَمَا لليأسِ يُغْرِينَا
بِنْتُم وَبِنّا ، فَما ابتَلّتْ جَوَانِحُنَا شَوْقاً إلَيكُمْ ، وَلا جَفّتْ مآقِينَا
نَكادُ ، حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمائِرُنا ، يَقضي علَينا الأسَى لَوْلا تأسّينَا
حَالَتْ لِفقدِكُمُ أيّامُنا ، فغَدَتْ سُوداً ، وكانتْ بكُمْ بِيضاً لَيَالِينَا
إذْ جانِبُ العَيشِ طَلْقٌ مِن تألُّفِنا وَمَرْبَعُ اللّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا
وَإذْ هَصَرْنَا فُنُونَ الوَصْلِ دانِيَةً قِطَافُها ، فَجَنَيْنَا مِنْهُ ما شِينَا

وإن تردُّد حرف النّون في القصيدة ليبعث فينا الشّوق لمحاولة معرفة تلك النّونات التي يرسلها الشّاعر، والتي من المحتمل أن تكون هذه الأصوات الحزينة معبّرة، ومساوية لتلك الصَّرخات التي أرسلها ذلك الحزين، الذي يعيش حياة الغربة.

والمتمعن في هذه الأبيات، يجد أنها لا تحتوي سوى الحزن الجارف، الذي يغطِّي حياة الشَّاعر، فكل كلمة تشدّ السامع إلى أجواء البؤس وطقوس الكآبة، في محاولة فاشلة للخروج من ذلك الشَّقاء الذي لا يفارقه.

وللتِّكرار الصَّوتي وظيفة فنِّيَّة وأهمية بالغة؛ لأن المستوى الصّوتي يخدم المستوى الدّلالي، نظراً لما يحدثه تكرار الأصوات من أثر في المعنى، ولذلك فسوف نتناول تكرار الوحدات الصَّوتية، وما تخلقه هذه الوحدات متضامنة مع بعضها البعض، في تجانس وانسجام صوتي، حيث إنَّ تكرار الأصوات الموجودة في القصيدة كاملة تمثل في حوالي (١٨١٩) صوتاً وضمن هذا العدد الكبير من الأصوات المتكررة هيمنت بعض الأصوات مثل: النون، الميم، التاء، الألف، الياء، الواو، اللام.

وبعد الإحصاء تبين أن حرف النون (الساكن والمتحرك) تكرر في القصيدة كلها(٣٣٢)مرة أي بنسبة ١٨.٤١% ممثلاً في ذلك الرَّوي، والذي هو أساس الموسيقى في النونية حيث أخذت النون المتحركة النصيب الأوفر (٢٧١) مرة، والنون الساكنة (٦١) مرة متمثلاً في النون الساكنة والتنوين. إضافة إلى الميم الذي تكرر ١١٩مرة، أي ما يعادل نسبة ٠٦.٥٤%، وباجتماع النسبتين نلاحظ أنهما شكلا نسبة ٢٤.٩٥%، وما يميز هذان الصوتان هو الغنّة، وهي تتناسب مع ما تحمله القصيدة من حزن وأنين وألم إثر الفراق والبعاد. وبالتالي فهي تترجم الانفعال المأساوي للشاعر والذي يمكن تمثيله كما يلي:



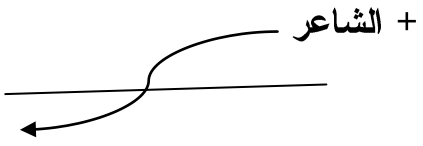
وإن مما يلفت الانتباه في القصيدة:

الأول: هو تكرار بعض الأصوات؛ مثل التاء والفاء بنسبة١٠.٧١%، والتي أظهرت بوضوح الحالة النفسيّة للشاعر، من خلال صفة الهمس والتي بينت شوقه ولوعته.

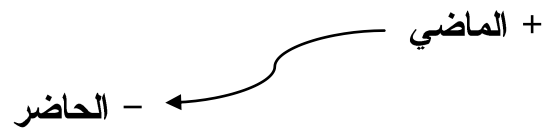
وبين كل هذه الأصوات تبدو مجموعة من الأصوات المجهورة، التي كانت أيضاً بارزة بنسب متفاوتة، مثلاً: الباء تكرر ٤٨ مرة، أي بنسبة ٠٤.٦١%. اللام تكرر ١٧٦ مرة، أي بنسبة ٩.٦٧%. والياء الذي تكرر ١٨٦ مرة، أي بنسبة ١٠.٢٢%. إضافة إلى الواو الذي تكرر ٩٩ مرة، أي بنسبة ما يعادل ٥.٤٤%. والراء تكرر ٧٩ مرة. [٢٩] مثل قول الشاعر:

أَلاَ وَقَدْ حَانَ صُبحُ البَينِ، صَبّحَنا حَيْنٌ، فَقَامَ بِنَا للحَيْنِ نَاعِينَا

مَــنْ مبلــغُ الملبسِــينا، بانتزاحِهــمُ، حُزْنــاً، مــعَ الــدهرِ لا يبلــى ويُبْلِينَــا
أَنَّ الزَمــانَ الَّــذي مــازالَ يُضــحِكُنا أُنســاً بِقُــربِهِمُ قَــد عــادَ يُبكيــنا



الثاني: عندما أراد أن يبرز قوة حبه لولادة ووفائه لها، وذلك عندما أظهرها بأحلى صورة بذل فيها قصارى جهده عن طريق استحضار الماضي السَّعيد، وظهر من خلال صوتي الواو الذي نلمس فيه الابتهــاج والفــرح، واللام والذي هو يوحي أيضاً بالتَّفاؤل، وهما يشكِّلان نسبة ١٥.١١%، وهي نسبة كافية للبرهنة على قوة الحب الذي يمكــن أن يظهــر فــي الانفعــال السِّحري للشَّاعر في الشكل التالي:



وعليه فهذه التَّرسيمة تبرز بوضوح الحالة النّفسية، التي كان عليها الشّاعر، وهي حالة لا يمكن أن نقول عنها أنّها حالة في منتهى السَّعادة.

ومن خلال كل هذه التِّكرارات وعلاقتها بانفعالات الشّــاعر، نجــد أن الانفعالات كانت تتأرجح بين المأساوية والسّحرية والشَّهوانية، ويمكــن أن نقول عن انفعالات الشاعر من خلال تواتر الأصوات عبر كل القصيدة، أنَّهــا دراماتيكية تظهر في الشكل التالي:

+ الماضي(السعيد) + الماضي (السعيد)

+ الحاضر (التعيس)

وهكذا يتضح أنّ الشَّاعر أقام نصَّه على تكرار الحروف، الذي كان بمثابة إضاءة جليَّة في فضاء النّص حتى غدا، هذا التِّكرار أداةً لبثّ الموسيقى الجميلة في ثنايا القصيدة.

ومن هنا تظهر أهمية التّكرار الصّوتي في الجانب الدَّلالي، " حيث يحدث التّكرار نوعاً من الموسيقا الداخلية النّابعة في البيت الشّعري حين يجيء تلقائياً دون إكراه، وحيث يتمّ فيه إعادة الوحدة النّغمية إلى أذن المتلقِّي مما يزيد من جمال الموسيقا، وأداء دورها المطلوب في النّص. إضافة إلى ما يؤديه في موضوع القصيدة، إذ أن التّكرار ليس مجرد ظاهرة عابرة في كيان النّص، وإنّما هو وثيق الارتباط بالمعنى العام" (٣٠).

(ب) **إيقاع الجناس**:

ويتَّصل الجناس بالتِّكرار، حيث يُعاد اللفظ فيه مرّة ثانية مع فارق مميَّز في الدَّلالة، وهذا ينبع من طبيعة السِّياق الذي وزِّع فيه الشّاعر مفرداته على شكلٍ يكسبها طابعاً خاصاً، والجناس هو أحد فروع علم البديع، ولكنه ذو صلة وثيقة بموسيقا الشعر، وذلك "لأن الجناس بين اللفظين هو تشابههما في اللفظ " (٣١)، فتتماثل حروفهما أو تتشابه مما يوجد نوعاً من الموسيقا الدّاخلية في القصيدة، أما الجناس عند ابن المعتز فهو: " أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعري وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها" (٣٢)، ويرى ابن رشيق أن التّجنيس " ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن رجع إلى الاشتقاق أو لم يرجع" (٣٣).

ونلمح في نونية ابن زيدون أنّ الجناس أتى تاماً وناقصاً، واحتلّ النّاقص المرتبة الأولى حيث شغل حيزاً أكبر من الجناس التَّام. ويظهر الجناس من بداية القصيدة في البيت الأول، يقول:

أضْحَى التّنائي بَديلاً مِنْ تَدانِينَا وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافِينَا

وجاء الجناس بين: (تدانينا) و(تجافينا)، و(التنائي) و(التَّداني)، وبين الحرفين (منْ) و(عنْ)، أتى بها ليضفي نغمة موسيقيّة عذبة داخل البيت، زادها توالي النّونات والياءات عذوبة.

وفي البيت الثاني يقول:

ألاّ وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ، صَبّحَنا حَيْنٌ، فَقَامَ بِنَا للحَيْنِ نَاعِينَا

جانس ابن زيدون بين (صُبْح) و(صبَّحنا) جناساً ناقصاً، وبين (حيْن) و(للحين) جناساً تاماً، ورغم تكاثف الجناس في البيت لكنه لم يُخلّ بالمعنى، لأنه يُظهر رغبة الشّاعر في إظهار معاناته النَّفسية، حيث تحوَّلت تلك السَّعادة إلى النَّقيض المباشر، دون توانٍ من الحياة إلى الموت والهلاك، وكأنّ الجناس يرادف السّعادة والوصال في الماضي.

ويقول ابن زيدون:

غِيظَ العِدى مِنْ تَساقِينا الهوَى فدعَوْا بِأنْ نَغَصَّ، فَقَالَ الدهر آمينَا

جانس بين (العدى) و(الهوى)، و(تساقينا) و(آمينا)، حيث جعل نسيج البيت موشَّى بما يشي بروعة بيانه، فيبقى خالداً أبد الدّهر.

ويتردَّد الجناس بصورة واضحة في القصيدة كلها حيث التّجاور والتَّباعد ومن ذلك قوله:

كُنّا نرَى اليَأسَ تُسْلِينا عَوَارِضُه، وَقَدْ يَئِسْنَا فَمَا لليأسِ يُغْرِينَا

فالجناس في قوله:(اليأس) و(تسلينا)، و(يئسنا) و(لليأس) لإظهار المعنى، ومع ترادف الجناس يظهر إيقاع حرف (السين) الموسيقى المتكرر في البيت حيث تكرر أربع مرات.

وبعد تكاثف الجناس بدأ يأخذ شكلاً ثنائياً كما في قوله:

نَكادُ، حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمائرُنا، يَقضي علَينا الأسَى لَوْلا تأسّينَا

وجمال الجناس هنا كائن في الإيقاع الصَّوتي، وما له من أثر في إثراء موسيقا القصيدة عموماً، فقد التحمت محسّنات اللفظ مع محسِّنات المعنى، فجاء بجناس الاشتقاق بين (الأسى) و (تأسِّينا) في الشطر الثاني. ويقول:

دومي على العهدِ، ما دُمنا، مُحافِظةً فالحرُّ مَنْ دانَ إنْصافاً كما دينَا

وهنا جانس بين (دومي) و(دمنا)، و(دان) و(دينا)، فيلتفت مخاطباً المحبوبة (أبقي على العهد وحافظي عليه، مادمنا على ذلك، فالحرّ من كان مخلصاً)، وقد أجرى بالمثل بسلاسة.

ثم يتكاثف الجناس مرّة أخرى،كما في الأبيات التالية:

إذْ جانِبُ العَيشِ طَلْقٌ من تألُّفِنا؛ وَمَرْبَعُ اللّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا
لِيُسقَ عَهدُكُمُ عَهدُ السّرُورِ فَما كُنْتُمْ لأرواحِنَا إلاّ رَياحِينَا
وَيَا نسيمَ الصَّبَا بلّغْ تحيّتَنَا مَنْ لَوْ على البُعْدِ حَيّا كان يحيِينا

مـا ضَـرّ أنْ لـمْ نَكُـنْ أكفـاءه شـرَفاً، وَفي المَـوَدّةِ كـافٍ مِـنْ تَكَـافِيـنَا؟
لا أكْـؤسُ الـرّاحِ تُبـدي مـن شمائِلِنَـا سِـيّما ارْتيـاحٍ، وَلا الأوْتـارُ تُلْهِيـنَا

ونلمح من الأبيات السابقة تأخُّر الأبنية المتجانسة في الشّطر الثـاني من الأبيات، وربما أدّى ذلك إلى التَّوافق الصَّوتي الحركـي بـين المصـادر والمشتقات، وقد استطاع ابن زيدون أن يلبسه المعنى، ويظهـر ذلـك فـي الجناس الناقص بين (أرواحنا) و(رياحينا)، وجاء الجناس ليؤكد مع النّفي والاستثناء حرص الشّاعر على الوفاء والإخلاص لمحبوبته فهـي كالحيـاة، وبفقدها تُفقد الحياة.

ويظهر استخدام ابن زيدون للجناس في مواضع متباينة فـي البيـت الرابع، حيث جعلها في عروض البيت وضربه بين (تحيتنا) و(يحيينا) بين الاسم والفعل، ويصل الجناس إلى ذروته في الأبيات التالية كما فـي البيـت التالي: بين (أكفاءه) و(كاف) و(تكافينا) بين اسم الفاعل والمصـدر، وقـد لعب تكرار حرف الكاف في قوله: (تكن – أكفاءه – كاف – تكافينـا) دوراً في إثراء التَّماثل الإيقاعي، وهذه الظاهرة متمثِّلة بصورة جليَّة في القصـيدة كلها، وهذا يعبِّر عن تلك الثَّورة العاطفية الجيَّاشة الكامنة في ذات الشَّـاعر التي سيطرت عليه تلك العاطفة القويَّة.

(ج) إيقاع الطّباق والمقابلة:

يتم فيهما الجمع بين الشَّيء ونقيضه، والطّباق يختص بالجمع بـين اللفظ ونقيضه، والمقابلة تختص بالجمع بين المعنـى ونقيضـه، " ويكـون الطّباق بلفظين من نوعٍ واحد: اسمين أو فعلين أو حـرفين. والمقابلـة: أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم ما يقابلها على الترتيـب" (٣٤)،

وهذا الاستخدام الأسلوبي يمنح الشِّعر طلاوة، ويجذب انتباه المتلقِّي إلى ما في التَّعبير من إثارة فكرية وشعورية تحقِّق نوعاً من المتعة الفنّيّة لدى المستمع، بالإضافة إلى أن الشَّيء ونقيضه –حين يجتمعان– يبرز كل منهما ما في الآخر من جمال.

والطِّباق والمقابلة تسهم في تشكيل نوع من العلاقة بين المعاني في إطار من التَّناسب بين الوحدات اللغوية، تعملان على خلق إيقاع موسيقي داخلي يصدر من خلال ذلك الانسجام بينهم، وهذا ما أيَّده أحمد جاسم الحسين حين تحدَّث عن تلك الموسيقا النابعة من المقابلة والطباق؛ حيث " أن الجمع بين المتضادات يعمل على تعضيد أثر المعاني ودورها في ذات المتلقِّي، بحيث لا يصبح الإيقاع ملتزماً بالألفاظ بل يتجاوز ذلك إلى التراكيب.

ومن هذا التَّصادم بين تلك المداليل تنفجر وحدة الإيقاعات، التي تحاول أن تفيد من هذا التَّنافر لتتمِّم المعنى وتثبِّته، مع زيادة إيحاءات كل لفظ وفقاً للسّياق الذي يحيا فيه، فهي لا قيمة لها إن كانت منفصلة، ولكن تتاليها هو الذي يعمل على توليد الإيقاع النَّاشئ عن تضادها، وعن تواشج عناصر هذا التَّضاد، ويحدث إيقاعاً خاصاً يؤثِّر في نفسيِّة المتلقِّي، ويلفت الانتباه للمواطن الجمالية في النّص الأدبي، ومن هنا يسهم في تحقيق شعرية النّص جنباً إلى جنب مع العناصر الأخرى، كالصّورة، خاصة الصّورة التي تتولَّد أحياناً من تكرار هذه المتضادات"[٣٥].

ويُعدّ ابن زيدون واحداً من الشّعراء العرب الذين أكثروا من استخدام المقابلة والطباق بدرجة عالية من الجودة والبراعة والإبداع، والمقابلة عنده لم تكن جزئية، وإنما كانت مقابلة على مستوى بنية النّص، وقد سبق ابن زيدون عصره في هذا[٣٦]. واستخدام ابن زيدون لمثل هذين النوعين من

أنواع البديع ينمّ عن حسن تصرُّفه في الألفاظ وتمكّنه من اللغة، ونأتي بمثال لذلك من القصيدة قوله:

أضْحَى التّنائي بَديلاً مِنْ تَدانِينَا ... وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافِينَا
مَنْ مبلغُ الملبسِينا، بانتزاحِهمُ ... حُزْناً، معَ الدهرِ لا يبلى ويُبْلِينَا
أَنَّ الزَمانَ الَّذي ما زالَ يُضحِكُنا ... أُنساً بِقُربِهِمُ قَد عادَ يُبكِينا
وَقَدْ نَكُونُ، وَمَا يُخشَى تَفَرّقُنا، ... فاليومَ نحنُ، ومَا يُرْجَى تَلاقينَا
يا ليتَ شعرِي، ولم نُعتِبْ أعاديَكم، ... هَلْ نَالَ حَظّاً مِنَ العُتبَى أعادينَا
فانْحلَّ ما كانَ معْقوداً بأنفسنا ... وانبتَّ ما كانَ موْصولاً بأيدِينا
بِنْتُم وَبِنّا، فَما ابتَلّتْ جَوانِحُنَا ... شَوْقاً إلَيكُمْ، وَلا جَفّتْ مآقِينَا
حَالَتْ لِفقدِكُمُ أيّامُنا، فغَدَتْ ... سُوداً، وكانتْ بكُمْ بِيضاً لَيَالِينَا
وَاللهِ مَا طَلَبَتْ أهْواؤنَا بَدَلاً ... مِنْكُمْ، وَلا انصرَفتْ عنكمْ أمانينَا
أمّا هواكِ، فلَمْ نعدِلْ بمَنْهَلِهِ ... شُرْباً وَإنْ كانَ يُرْوِينَا فيُظمِينَا

تحتفل القصيدة بكثير من المقابلات والتَّضاد، ونلاحظ في الأبيات السابقة أن ابن زيدون قد استخدم هذه الخصيصة الأسلوبية في قوله:

التنائي ← تدانينا، وطيب لقيانا ← تجافينا.

فعبّرت المقابلة بين شطري البيت عن معاناة الشّاعر، وتبدُّل حاله، ودخلت محسنات اللفظ في المطابقة بين (التداني) و(التنائي)، و(طيب اللقيا) و(التجافي) لتضفي على المعنى الأبعاد النّفسية التي يريدها الشاعر، واختار الشاعر ألفاظه بذكاء، فكل كلمة تعبر عن أسى الشاعر، حيث قابل بين الزّمن الماضي زمن التَّداني والقرب والوصال وطيب اللقاء والزّمن الحاضر، زمن اللحظة الرَّاهنة المعادلة للتَّنائي والتَّجافي، ونلمح إصرار الشاعر على

حصر الزّمن الماضي بين الحاضر وكأنه – أي الزّمن الحاضر – يحـــاول أن يطغى الماضي.

لا يبلى ⟵ يبلينا،

فعندما رحل أحبابنا ألبسونا الحزن ثياباً لا تبلى، ولكنها تقضي علينـــا شيئاً فشيئا، وقد احترز الشّاعر من ذلك واجداً في محسنات اللفظ درّة مـــن جناس السَّلب في الأفعال: (لا يبلى) و(يبلينا).

يضحكنا ⟵ يبكينا،

ويعاود الشاعر الحديث عن تلك الحالة الماضية والحاضرة، هنا حيث عبّرت اللفظة(يضحكنا) على الماضي، وإنْ استخدمَ الفعل الدّال على الحاضر والمستقبل.

ما يخشى ⟵ وما يرجى، و تفرُّقنا ⟵ تلاقينا،

فتدهشنا هذه المقابلة التي جاءت عفو الخاطر، والتي تبدو لأول وهلة بين شطري البيت، فإذا أمعنَّا النَّظر، تعجَّبنا لإبداع الشَّاعر حين قابل بـــين: (وقد نكون) و(فاليوم نحن)، وبين (ما يخشى تفرقنا) و(وما يرجى تلاقينا) قابل اثنين باثنين، حيث أدت الدّلالة إلى إظهار تلك المعاناة النّفسية للذّات ما بين الزّمن الماضي والحاضر.

لم نعتب ⟵ نال حظًّا من العتبى

فقد رصّع الشاعر بيته بمحسنات لفظية بديعية، أضفت على المعنـــى حسناً ورواءً حين استخدم طباق السَّلب.

فانحلّ معقوداً، ⟵ وانبتَّ موصولاً.

ابتلَّت ← جفَّت،

فالطباق بين الفعلين كشف الحالة النّفسية والشّعورية التي يعيشها الشّاعر، وما يعانيه من آلام الفراق، وجاءت كل صورة تقابلية في الشّطر متوازية تركيبياً وصوتياً مع مثيلتها في الشّطر الثاني هكذا:

فـ ما ابتلّتْ جوانحنا ، ولا جفَّتْ مآقينا

رابط+ أداة نفي+ فعل ماض+ فاعل+مضاف إليه

أيامنا/ ليالينا، فَغَدتْ/ وكانت،

وسوداً/بيضاً. ما طلبت/ ولا انصرفت.

يروينا/ فيظمينا

فابن زيدون هنا لم يأت بالمقابلة لمجرد المقابلة، ولكنه يُظهر معاناة الذَّات من الحرمان في الحاضر، ويظهر ذلك دلالة حرف العطف الدّال على التّعقيب، وكأن الرّي في الظمأ.

وإن انتشار المقابلة والطّباق عند ابن زيدون في نونيته ليتناسب مع التّجربة التي عاشها الشّاعر والتي أدّت إلى تعميق المعاني التي توضِّح المفارقة بين حالين: ماضٍ وحاضر، وبين شخصين: ناءٍ وقريب، وبين موقفين: هاجر وراغب في الوصال، " وقد أعطى هذا الأسلوب للقصيدة قدرة على اقتحام القلوب، وهذه الألفاظ تمنح النّص موسيقا داخلية، كما تشكل نقرة إيقاعية يسمعها المتلقّي منبعثة من داخل الذّات الشّاعرة وهو يراوح بين الطّباق (الفعلي والإسمي)، وهذا دليل على تأرجح هذه الذّات الشّاعرة

في أحاسيسها وانفعالاتها، فالذّات الفعلي يوحي بكثير من الدَّلالات النَّفسية التي تتخلّق حول اللفظ المستخدم" (٣٧).

(د) إيقاع التَّوازي:

يُعدُّ التَّوازي من قبيل التِّكرار، بصفته أحد أبرز عناصر الإيقاع الذي يقوم على مبدأ النِّظام، الذي يعززه مبدأ التَّناسب (Symmery) أي تناسب العناصر الإيقاعية التي تعطينا الإحساس بالجمال، وهو يتشكل في إطار زمني (٣٨)، والتَّوازي كما يراه النّويري " أن يراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتّفاق الحرف الأخير منهما" (٣٩).

فيكون التَّوازي بتقسيم الفقرات بشكل مماثل في التَّركيب النَّحوي والنَّغمي، كما أنَّه يمنح النّص موسيقا ذات كثافة عالية، حيث ينفعل القارئ أو السامع ويتعاطف مع الشَّاعر ويشاركه أفراحه أو آلامه وأحزانه، و" تظهر القيمة الموسيقية للتَّوازي داخل النّص الشّعري من خلال ما تشترك فيه نهايات الكلمات من نطق الأصوات، حيث يسهم في إظهار المعنى أكثر، وإبراز هندسة البيت أو الأبيات داخل القصيدة، وهو عنصر هام من عناصر العمل الأدبي يقوم على ثنائية التّأليف، ويعمل على ربط أجزاء الأبيات" (٤٠).

وقد استخدم ابن زيدون أسلوب التّوازي داخل شعره؛ لأنه أسلوب ناجح في التَّعبير عن مأساته وفجيعته التي ملأت حياته حزناً، ولما له من قيمة موسيقية ودلالية، حتى شمل مستويات كثيرة على صعيد البيت أو مجموع الأبيات، حيث لعب الإيقاع الدَّاخلي النَّاتج عنه في القصيدة دوراً بارزاً في إثراء الدَّلالات اللغوية، ويظهر التَّشابه بين هذه الإيقاعات، وإيقاع

الموشحة، حيث التَّقسيمات المقطعية في الأقفال والأبيات، ويظهر ذلك واضحاً في قوله:

فانْحلَّ ما كانَ معْقوداً بأنفسنا وانبتَّ ما كانَ موْصولاً بأيدِينا

فانحلّ ما	كان معقوداً	بأنفسنا
وانْبتَّ ما	كان موصولاً	بأيدينا
أ	ب	ج

فثمّة تماثل وتوازٍ في الأبنية في المقطع الأول (أ) هكذا: (حرف العطف + فعل ماض مضعّف على وزن أفعل + ما اسم موصول فاعل)، وتشابه المقطعان (ب) في البناء (كان + الخبر)، وتشابه المقطعان (ج) في هيئتهما (جار ومجرور بالياء مع الإضافة لضمير الجمع "نا ")، وقد أخذ شكل التّوازي شكلاً من أشكال النِّظام النَّحوي.

ويظهر التّوازي في عدد من الأبيات، حيث يمثل علاقة التّقابل في أدقّ مكوناتها، ومن ذلك قوله:

وَقَدْ نَكُونُ، وَمَا يُخشَى تَفَرّقُنا، فاليومَ نحنُ، ومَا يُرْجى تَلاقينَا

وقد نكون	وما يخشى	تفرقنا
فاليوم نحن	وما يرجى	تلاقينا
أ	ب	ج

وقوله:

إذْ جانِبُ العَيشِ طَلْقٌ مِن تألُّفِنا؛ وَمَرْبَعُ اللّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

إذ جانب العيْش طلقٌ من تآلـــفنا

و مورد اللهو صافٍ منْ تصافينا

أ ب ج د هـ و

أداة مبتدأ مضاف إليه خبر منون حرف جر مجرور+مضاف إليه

ومثل هذا التّوازي اعتمد فيه ابن زيدون على تكرار الموقع اللســاني النّحوي، وهو ما يسمى بالتَّشطير عند أبي هلال العسكري [٤١].

وقوله:

فَما استعضْنا خَليلاً منكِ يحبسُنا وَلا استفدْنا حبِيباً عنكِ يثنينَا

فـــــما استعضنا خليلاً منك يحبسنا

و لا استفدنا حبيباً عنك يثنينا

وساعد التّوازي على زيادة الإيقاع الموسيقي، زد على ذلك تكرار حرف النون بأنواعه مما أدَّى إلى تقسيم البيت إلى وحدات متماثلة؛ في الطول والنّغمة والتَّكوين النّحوي، وأفرز موازنات صوتية وصرفية ومقطعية هكذا:

فَما استعضْنا خَليلاً منكِ يحبسُنا

وَلا استفدْنا حبِيباً عنكِ يُثْنينَا

ويصل التَّوازي إلى قمته حيث يستخدمه ابن زيدون من خلال النّفي الذي يشكل دلالة متساوية، في قوله:

وَلَوْ صبَا نحوَنَا، من عُلوِ مطلعه، بدرُ الدُّجى لم يكنْ حاشاكِ يصبِينَا

ولو صبا نحونا من عـلـوّ مطلعه
بدر الدّجى لم يكن حاشاك يصبينا

حيث تناظر كل جزء من الشّطر مع الآخر في أجزاء الإيقاعات على مساحة البيت الواحد، ويظهر النّفي علامة بارزة داخل البيت الواحد، حيث ظهر في بدايته وفي وسطه، وفي هذا المثال نجد ارتباط هذا الأسلوب بالفكرة التي يطرحها الشّاعر، فالخطاب موجّه إلى ولادة؛ ليخبرها أنّه لا يمكنه الانشغال عنها بأي حبيب آخر، وهذا يعني أنّ التّوازي الذي ظهر من خلال النّفي (فما، ولا) قد أثّر في تعميق دلالة البيت، بل وأثرى تلك الدّلالة بأن زاد في توكيد حبّ الشّاعر وإصراره على نفي استبدال هذا الحبّ. وفي مستوى آخر يظهر التّوازي على مساحة البيت كاملة، إذ نجد أنّ كل كلمة في الشّطر الأول تقابلها كلمة أخرى في الشّطر الثّاني، وبهذا يكون الشّاعر قد أوجد توازياً وزنيّاً بين الكلمات مما حقّق للبيت موسيقا داخلية تزيد من تكرير الإيقاع الذي قد يلائم نفس الشّاعر التي تعاني من الفراق.

ومن النّماذج السّابقة نلمح أن توازي المباني يعني بروز أمرين متعادلين، وقد يكونان متقابلين، فيأتي التّوازي ليبرز مدى التّساوي في المخالفة والمقابلة، وهذا ما يأتي غالباً، وقد يكونان متقاربين دلالياً ليبرزا جانباً ما يتمّ الإلحاح عليه من قبل الشّاعر.

(هـ) إيقاع التّرصيع:

يساعد التّرصيع على تكثيف الإيقاع الصّوتي في القصيدة، "والتّرصيع: وهو أن يكون حشو البيت مسجوعا وأصله من قولهم رصّعت العقد إذا فصّلته " [٤٢]، وقد استعمل ابن زيدون التّرصيع، ليكون بنية

واضحة من بنى التّوازي ويأتي ذلك كأسلوب شعري يساعد على إبراز موسيقى أكثر ألقاً وجمالاً؛ لأن التّرصيع نهاية موسيقية لكل شطر، تربط البيت برباطٍ متين، وهو وسيلة لإعادة الحروف المتواشجة لتحصيل المعنى وإبرازه، وهذا التّفاعل الصّوتي لاشك سيؤدي دوراً موسيقياً بالغاً داخل البيت (٤٣).

ويظهر التّرصيع جلياً في قول ابن زيدون:

ولا استفدْنا خَليلاً عنكِ يشْغلنا وَلا اتّخذنا بديلاً منكِ يُسْلينا

ويظهر التّرصيع بكثافة عالية في التّوازي والتّقطيع للمقاطع الصّوتية والنّحو والصّرف التالية:

ولا اسْتفد	نا خليـ	لاً عنْك يشـ	ـغلنا
ولا اتّخذ	نا بديـ	لاً منْك يُسـ	ـلينا
متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

ونلمح كذلك في التفعيلة الأولى تتابع حرفي الدّال والذّال، وتلاؤم حرفي الياء في التّفعيلة الثانية، وتتابع حرفي الشّين والسّين في التّفعيلة الثالثة، وتلاؤم حرف النّون الممدودة في التّفعيلة الأخيرة، وكذلك يتكئ ابن زيدون في بيته على التّرادف، لتأكيد إخلاصه لمن يحبّ والوفاء له، وعدم تحوّله إلى إنسان آخر، ويظهر ذلك جلياً في الشّطر الأول من البيت وأكّده في الشّطر الثّاني.

كما يظهر التّرصيع التّقطيعي والسّجعي أكثر في التّوزيع التّالي:

و	لا	اسْتفدنا	خليلاً	عنْك	يشْغلنا
و	لا	اتَّخذنا	بديلاً	منْك	يُسْلينا
حـــرف عطف	أداة نفي	فعل+فاعل	مفعول به	جار+مجرور	فعـــل + فاعل(نا)

حيث اتّحدت كل وحدة ترصيعيّة في الشّطر الأول مع ما يقابلها فـــي الشّطر الآخر في تقطيعها ووزنها الصّرفي بجانب التّرصيع السّجعي، وتمثّلت تلك الوحدات التّرصيعية في قوله:

فانْحلَّ ما كانَ معْقوداً بأنفسنا وانبتَّ ما كانَ موْصولاً بأيدِينا

فانحلّ ما	كان معقوداً	بأنفسنا
وانْبتَّ ما	كان موصولاً	بأيدينا
حرف العطف +فعل ماض مضعّف	(كان + الخبر)	(جار ومجرور بالياء مع الإضافة لضمير الجمع "ـنا")

وهذا النّوع من التّرصيع أُطلق عليه ترصيع التّقطيع [٤٤]، وقـد زاد الشّاعر الكثافة التّرصيعية للبيت وهو ما يسمى (بالتّصريع التّصريفي) [٤٥]، حيث جاء التّصريع متّحداً في الوزن الصّرفي، كما هو واضح فـــي العـــرض السّابق.

وقد تأتي الوحدات التّصـــريعية واقعـــة علـــى وحـــدات عروضـــية (تفعيلات)، في مثل قوله:

وَقَـدْ نَكُـونُ، وَمَـا يُخشَـى تَفَرّقُنَـا، فَـاليومَ نحـنُ، ومَـا يُرْجـى تَلاقينَـا

وقد نكو	ن وما	يخشى تفرْ	رقنا
0//0//	0///	0//0/0/	0///
فليوم نحـ	ـــن وما	يُرجى تلا	قينا
0//0/0/	0///	0//0/0/	0/0/

وتظل القصيدة ممتدة على هذا النّمط من تكثيف الموسيقا من خـــلال التّصريع، وتوازن الصِّيغ الصّرفية من خلال تكرار حروف بعينها داخل البيت الواحد، أو مجموعة الأبيات، وأتى التّرصيع من خلال جمـــل – معظمهـــا – فعلية بسيطة تتماثل في إنتاج دلالة النّص.

الخاتمة

وخلاصة ذلك كله:

- إنّ البنية الإيقاعية بشقَّيها الخارجي والدَّاخلي في نونية ابن زيدون بدت مرتبطة بالذَّات الشَّاعرة ومنبثقة من تجربتها الخاصة، ومعبِّرة عن رؤاها؛ فإذا بإيقاع القصيدة إيقاع أفكار الذَّات الشَّاعرة المُلتَحِفَة بأحاسيسها ومشاعرها وانفعالاتها.
- أجاد ابن زيدون استخدام الموسيقا الخارجية التي تتمثَّل في الأوزان والقوافي، فكتب القصيدة على البحر البسيط، واستخدم فيه طاقات التفعيلات فأخرج منها كنوزها النَّغمية ليحقق جمالاً موسيقيًا أخَّاذاً، كما كان لاستخدام القوافي واختيارها دور بارز في إضافة كثير من الجمال الموسيقي إلى شعره.
- وكذلك أدَّت الموسيقا الداخلية دوراً مهماً في قصيدته النونية، من خلال براعة استخدامه (التَّوازي في الصياغة) حيث يأتي الشَّاعر بعجز البيت مساوياً لصدره، وقد أضاف هذا التَّوازي كثيراً من الموسيقا الرائعة نتيجة لتكرار الكلمات في الصّدر والعجز.
- كذلك أدّت عناصر الموسيقا الداخلية إلى تحقيق كثير من الجمال النَّغمي؛ مثل إيقاع المقابلة والطّباق، والتَّرصيع مع استخدام القوافي الدَّاخلية، وكذلك الجناس بحالاته المختلفة، والتِّكرار، واستخدام الحروف المتآلفة والمتجاورة والمتكررة.

- لقد تناغمت البنية الإيقاعية الخارجية مع البنية الإيقاعية الداخلية في بناء متراكب متواشج، أسهم في إفراغ الأنا الشَّاعرة لمكنوناتها، وتعبيرها عن تجربتها الشعرية، ضمن السِّياق العام للنَّص الشَّعري، بدءاً بالبيت الأول من القصيدة وانتهاءً بالبيت الأخير، الذي ما توقف عنده الشَّاعر إلا وهو يشعر بشيءٍ من الارتياح والإزاحة النفسية، التي أسهم ببثها في نفسه الإيقاع الكلي لقصيدته.

هوامش البحث:

١- علم الأسلوب وعلم اللغة العام: شارل بالي، ضمن كتاب " اتجاهات البحث الأسلوبي"، "دراسة أسلوبية "، ترجمة وإضافة واختيار: شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١/١٩٨٤، ص:٤٣.

٢- لسان العرب: لابن منظور، مج٨، دار صادر بيروت، ١٩٩٨، ص: ٤٠٩.

٣- المنجد في اللغة: لويس معلوف اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط١٧، د.ت، ص: ٩١٥.

٤- الصوت والنغم (دراسة لجهاز الصوت وآلة العود): خلف خازر الخريشة، سلسلة منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، ١٩٩٢، ص:١١.

٥- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت،١٩٣٧، ص:٢٤٨.

٦- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق وتقديم: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب- الإسلامي،بيروت،ط٣:٢٢٦.

٧- عيار الشعر: ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد، تحقيق:طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية، ١٩٥٦م، ص:١٥.

٨- فن الشعر: أرسطو طاليس، ترجمه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص: ١٣.

٩- نظرية إيقاع الشعر العربي: محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس، د.ط، ١٩٧٦، ص:٤٥٩.

١٠- مقدمة ديوان نداء القيم: يوسف خليف، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٦٧، ص:١٥.
١١- عن محاولات التّجديد في إيقاع الشِّعر الحديث: د. عزة محمد جدوع، مكتبة المتنبي /الدمام، ط٣/١٤٣٤-٢٠١٣، ص:١١.
١٢- النغم الشعري عند العرب: عبد العزيز شرف ومحمد عبد المنعم خفاجي، دار المريخ، الرياض، د.ط، ١٩٨٧، ص:٦٣.
١٣- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب والنقد: محمد خلف الله أحمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، ١٩٤٧، ص: ٦٧-٦٨.
١٤- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، القاهرة،مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤، ١٩٧٢،ص: ٩٧.
١٥- مبادئ النقد الأدبي:أ، رتشاردز، ترجمة وتقديم، مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر١٩٦٣، ص: ١٩٩.
١٦- مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي): جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م، ص:٢٦٥.
١٧- المرجع السابق:٢٦٥.
١٨- رماد الشعر: جعفر عبد الكريم راضي،، دراسة في البنية الفنية والموضوعية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٨: ٣٣٣.
١٩- نونية ابن زيدون بين التأثير والتأثر: أحمد محمد محمد عطا، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م، ص:٩٢-٩٣.

٢٠- علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية/ بيروت،١٩٨٧م، ص: ١٣٤.
٢١- كتاب الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي / القاهرة، سنة النشر: ١٤١٥ – ١٩٩٤م، ص:١٤٩، وانظر: موسيقا الشعر العربي: عيسى علي العاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط١٩٩٧،١، ص:١٧٩.
٢٢- كتاب القوافي لأبي الحسن الإربلي، تحقيق: د.عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى: شوال ١٤١٧هـ-١٩٩٧م ص:٧٨.
٢٣- الصورة الفنية في شعر أبي تمام: عبد القادر الرباعي،الناشر: دار الفارس، ١٩٩٥م،ص: ٢٣٤.
٢٤- القافية والأصوات اللغوية: محمد عوني عبد الرؤوف، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ومكتبة دار المعرفة، ط٢٠٠٦،٢م : ١٠٩.
٢٥- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري، المحقق: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: عيسى البابي الحلبي، ط١/١٣٧١-١٩٥٢، ص:١٤٥.
٢٦- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص: ٢٣٤.
٢٧- بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجاً: يوسف عليمات، أطروحة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٩م، ص:٩١.
٢٨- في الأدب العربي القديم: محمد صالح الشنطي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل/ السعودية،١٩٨٢م، مج ٢، ص: ٢٥٢.

٢٩- التشكيل الصوتي وعلاقته بالمعنى والدلالة في القصيدة الأندلسية، شعر ابن زيدون نموذجاً: خالد بوزياني، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية- الجزائر، مج٨، ع١٦، ٢٠١٢م، ص: ١٢٩.

٣٠- البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية: عمر خليفة بن إدريس، رسالة دكتوراة، إشراف:د. سعيد حسين، كلية الآداب جامعة الأسكندرية، ١٩٩٧م.

٣١- الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، المحقق: محمد عبد المنعم خفاجي،الناشر: دار الجيل – بيروت، الطبعة: الثالثة، ص:٤٣١.

٣٢- كتاب البديع في البديع: ابن المعتز، الناشر: دار الجيل،: الطبعة الأولى ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م،ص:٢٥.

٣٣- العمدة في محاسن الشعر وآدابه:ابن رشيق القيرواني، المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الناشر: دار الجيل، الطبعة: الخامسة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م، ج١، ص:٣٢٣.

٣٤- الإيضاح في علوم البلاغة،مرجع سابق، ص:٣٨٨.

٣٥- ظواهر أسلوبية في شعر ابن زيدون: إبراهيم مصطفى سليمان الدلاهمة، المشرف: د.يوسف مسلم أبو العدوس، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة اليرموك / الأردن، ٢٠٠٥م، ص:١٢٤.

٣٦- عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون: فوزي محمود أحمد خضر، الناشر: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٤، ص:١٤٩.

٣٧- الصورة الشعرية عند ابن زيدون: حسام عبد الكريم الزبيدي، المشرف:مصطفى عليان، رسالة ماجستير، كلية عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، الجامعة الهاشمية / الأردن، ص:٢١٥-٢١٦.

٣٨- بلاغة الخطاب وعلم النّص: د. صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢م، ص:٢١٥.

٣٩- نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، صححه: أحمد الزين، وزارة الثقافة والإرشاد القومي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، القاهرة، ج٧،ص:١٠٤.

٤٠- شعر ابن زيدون (دراسة في اللغة والإيقاع): أحمد جمال المزاريق، المشرف:يونس شنوان، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة اليرموك / الأردن، ص:٩٥.

٤١- كتاب الصناعتين الشعر والنثر، مرجع سابق، ص:٤٦٣، والتشطير: " هو أن يتوازن المصرعان والجزآن وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه".

٤٢- المرجع السابق، ص:٣٧٥.

٤٣- شعر ابن زيدون (دراسة في اللغة والإيقاع)، مرجع سابق،ص:١٠٧.

٤٤- يقوم على تكافؤ مجموع المقاطع التي تتكون منها القرينتان (أو القرائن). ينظر: تحليل الخطاب الشعري: د. محمد العمري، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص:١١١.

٤٥- المرجع السابق، ص:١١١.

المصادر والمراجع:

١. اتجاهات البحث الأسلوبي، " دراسة أسلوبية ": شارل بالي، ترجمة وإضافة واختيار: شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١/١٩٨٤.

٢. الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، المحقق: محمد عبد المنعم خفاجي،الناشر: دار الجيل – بيروت، الطبعة: الثالثة.

٣. البديع في البديع: ابن المعتز، الناشر :دار الجيل،: الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.

٤. بلاغة الخطاب وعلم النّص: د. صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢م.

٥. ديوان نداء القيم(مقدمة الديوان): يوسف خليف، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٦٧.

٦. رماد الشعر: جعفر عبد الكريم راضي،، دراسة في البنية الفنية والموضوعية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٨.

٧. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري، المحقق: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: عيسى البابي الحلبي، ط١/١٣٧١-١٩٥٢.

٨. الصورة الفنية في شعر أبي تمام: عبد القادر الرباعي،الناشر: دار الفارس، ١٩٩٥م.

٩. العمدة في محاسن الشعر وآدابه:ابن رشيق القيرواني، المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الناشر: دار الجيل، الطبعة: الخامسة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.

١٠. علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية / بيروت، ١٩٨٧م.

١١. عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون: فوزي محمود أحمد خضر، الناشر: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٤م.

١٢. عن محاولات التّجديد في إيقاع الشِّعر الحديث: د. عزة محمد جدوع، مكتبة المتنبي /الدمام، ط٣/١٤٣٤-٢٠١٣.

١٣. عيار الشعر: ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد، تحقيق:طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية، ١٩٥٦م.

١٤. في الأدب العربي القديم: محمد صالح الشنطي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل/ السعودية، ١٩٨٢م.

١٥. فن الشعر: أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة / بيروت.

١٦. القافية والأصوات اللغوية: محمد عوني عبد الرؤوف، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ومكتبة دار المعرفة، ط٢،٢٠٠٦.

١٧. كتاب القوافي لأبي الحسن الإربلي، تحقيق: د.عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى: شوال ١٤١٧هـ-١٩٩٧.

١٨. كتاب الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي / القاهرة، سنة النشر: ١٤١٥ – ١٩٩٤.

١٩. لسان العرب: لابن منظور، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري، دار صادر بيروت، ط٣، ١٩٩٨م.

٢٠. المنجد في اللغة: لويس معلوف اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط١٧، د.ت.

٢١. مبادئ النقد الأدبي:أ، رتشاردز، ترجمة وتقديم، مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣م.

٢٢. مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي): جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.

٢٣. من الوجهة النفسية في دراسة الأدب والنقد: محمد خلف الله أحمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، ١٩٤٧.

٢٤. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق وتقديم، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب- الإسلامي،بيروت.

٢٥. موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، القاهرة،مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م..

٢٦. موسيقا الشعر العربي: عيسى علي العاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط١٩٩٧،١م.

٢٧. النغم الشعري عند العرب: عبد العزيز شرف، ومحمد عبد المنعم خفاجي، دار المريخ، الرياض،١٩٨٧م.

٢٨. نظرية إيقاع الشعر العربي: محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس، د.ط، ١٩٧٦م.

٢٩. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت،١٩٣٧م.

٣٠. نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، صححه: أحمد الزين، وزارة الثقافة والإرشاد القومي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، القاهرة.

٣١. نونية ابن زيدون بين التأثير والتأثر: أحمد محمد محمد عطا، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

٣٢. الرسائل الجامعية:

٣٣. البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية: عمر خليفة بن إدريس، رسالة دكتوراه، إشراف: د. سعيد حسين، كلية الآداب جامعة الأسكندرية.

٣٤. بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجاً: يوسف عليمات، أطروحة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٩م.

٣٥. الصورة الشعرية عند ابن زيدون: حسام عبد الكريم الزبيدي، المشرف:مصطفى عليان، رسالة ماجستير، كلية عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، الجامعة الهاشمية / الأردن.

٣٦. شعر ابن زيدون (دراسة في اللغة والإيقاع): أحمد جمال المزاريق، المشرف:يونس شنوان، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة اليرموك / الأردن.

٣٧. ظواهر أسلوبية في شعر ابن زيدون: إبراهيم مصطفى سليمان الدلاهمة، المشرف: د.يوسف مسلم أبو العدوس، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة اليرموك / الأردن، ٢٠٠٥م.

٣٨. المجلات العلمية:

٣٩. التشكيل الصوتي وعلاقته بالمعنى والدلالة في القصيدة الأندلسية، شعر ابن زيدون نموذجاً: خالد بوزياني، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية- الجزائر، مج٨، ع١٦، ٢٠١٢م.

٤٠. الصوت والنغم (دراسة لجهاز الصوت وآلة العود): خلف خازر الخريشة، سلسلة منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، ١٩٩٢.

فهرس الموضوعات

م	الموضـــــــوع	الصفحة
١.	مُلَخَّص البَحْثِ:	٤٥٤٧
٢.	ABSTRACT	٤٥٤٨
٣.	المقدمة:	٤٥٤٩
٤.	تمهيد:	٤٥٥٢
٥.	المبحث الأول:البناء الموسيقي في القصيدة	٤٥٥٤
٦.	المبحث الثاني إيقاع الوحدات اللغوية	٤٥٦٥
٧.	الخاتمة	٤٥٨٥
٨.	هوامش البحث:	٤٥٨٧
٩.	المصادر والمراجع:	٤٥٩٢
١٠	فهرس الموضوعات	٤٥٩٧