ظواهر إيقاعية في غزل ابن زيدون

أ. هدروق لخضر
المركز الجامعي. تيسمسيلت

تمهيد:

يعد« الإيقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتآلفة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام »[1]وعلى الرّغم من ذلك فهو ظاهرة يصعب محاصرتها وتقيّيد حدودها لما تحمله من الزئبقية والتعقيد ،ما جعلها غير مستقرّة ولا محددة الدّلالة، إذ ليس هناك إجابة جامعة مانعة عنه على حدّ قول المناطة ،إذ إنّه « من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حدٍ لا نجد اليوم تعريفا واضحا له »[2] ويذهب محمد شكري عياد إلى ربطه بالعروض لأنّه « المعنى الذي يبحث العروضيون عن مدلوله الخاص في التشكيلات المكونة من مقاطع لغوية »[3]وهو يناسب كثيرا تحديد جماعة من اللسانيين الذي يسمون « إيقاعا كل رجوع منتظم في السلسلة الكلامية للانطباعات السمعية المتشابهة التي تولدها العناصر النغمية المتشابهة »[4] وحاصل هذا أنّ التكرار هو أساس الإيقاع .

الإيقاع أكبر من العروض إذ ليس مجموعة من المقاطع والنبرات تتردد في مساحة البيت ولا هو تلك النهاية المتشابهة لخواتم الوحدات فقط «فالإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهما قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر بالغائب »[5]، وهو الترجيع الصوتي في جانبيه المعزول عن الدلالة والمقرون بها إذ تتعانق الوحدات الصوتية في تنظيمات الجرس الجمالية من خلال التماثل والمجانسة تصنعه هندسة الأصوات الداخلية ويبرزه الترصيع والتصريع والتصدير والتكرير، وضلع ثالث هو ثاو خلف البديع الذي يشكل النسيج الداخلي للبيت « إذ وجوده كان ضرورة فنية وتطور حتى أصبح ظاهرة وحظا تجديديا يحتذيه الشعراء ويحرصون عليه »[6]هذه المظاهر كلّها لا تعبر عن معنى الإيقاع ما لم تكون نسيجا من العلاقات تحدده انفعالات الشاعر ومؤثرات تجربته الوجدانية و تبرزه المستويات التركيبة والصرفية والدلالية .

يروم البحث رصد الطاقات المنتظمة التي تنتج عن طريق الصوت حيث « يعمد الشاعر بوعي أو بغير وعي إلى انتقاء الأصوات والتأليف بينها بحيث توحي بتجربته الشعورية وتجعل المتلقي يعيش أبعاد الحالة التي عاشها الشاعر أثناء عملية الإبداع فتنتقل عدواه إلى الآخرين »[7] فتؤثر فيهم .

لذلك نسعى للوقوف عند أهم التشكيلات الإيقاعية الممثلة للغزليات من تكرار، تدوير، تضمين وتجنيس، التي يمكن استثمارها جماليا لخلق عنصر الإثارة الإيقاعي ليكون أكثر تأثيرا في نفسية المتلقي فيدرك بذلك «لا صوت الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور »[8] ، داخل السياق النصي الذي تنتمي إليه.

1- بنية التكرار:

يشكل التكرار «منبع الإيقاع» [9] ظاهرة أسلوبية لا فتة للنظر في الغزليات ذلك أنّ الشاعر « يسعى إلى تحقيقه من طرفين متقابلين أحدهما نمطي يتصل بنظام القصيدة كما كانت قد استقرت عبر تاريخها الطويل وهو الالتزام بقافية واحدة وبحر واحد يحدث بها الشاعر إيقاعا صوتيا واحدا في القصيدة جميعا والثاني إبداعي يكشف

فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حده فتخلق في داخله تجانسا صوتيا »[10] يوضح المعنى ويبرز الدّلالة.

وسنحاول أن نقف على بعض أنماط التكرار كاشفين عن الجانب الوظيفي له في سياقه الذي ورد فيه باعتباره فاعلية إيقاعية وبنائية.

والتكرار الذي سيعالجه البحث هو:

1- تكرار الصوت المفرد.

2- تكرار الصيغة.

3- تكرار الاستهلال بالاستفهام .

4- تكرار الاستهلال بالنداء .

1-1- تكرار الصوت المفرد :

يتساقط الشاعر أمام سحر اللّغة عندما تكشف له عن مفاتنها فيتخيّر منها أصواتا معينة ويشحنها بقيم لغوية متعددة ممّا يخلق إيقاعا خاصا يتناغم والحالة النفسية التي يعيشها ،ذلك أنّ « الصوت في معظم الأحيان هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر والذي يمكن فعله عن طريق الصوت لا يجوز فعله عن طريق أي شيء أخر أو عن طريق شيء من شأنه الإخلال بالأثر الطبيعي للصوت »[11] في تشكيل العلاقة بين وبين المعنى .

وقد ساعدت ابن زيدون خبرته وثقافته بأوتار القيثارة العربية المتنوعة « على إدراك الصوت وضبطه وحشره في مادة لغوية تحفز فيها القوة الإيحائية وهو يستشعر الأصوات المختلفة لعناصر الطبيعة فيفرغها في تشكيلات من الحروف الموحية بجرسها واجتماعها في هيئة مخصوصة »[12] مدركا بذلك سراً من أسرار هذا الشعر وهو أنّه كلام مسموع أكثر منه مقروءا ، معتمدا في ذلك على ما تتميز به بعض الألفاظ من مميزات خاصة و ما تثيره من تناغم موسيقي يسهم في توضيح المعنى و إبراز الدلالة ولا غرو في ذلك « فقد كانت له أذن داخلية تقيس الأصوات ونبراتها واهتزازاتها قياسا دقيقا »[13] وهذا ما نحاول الكشف عنه .

ومن الأمثلة التي تجسد تكرار الصوت المفرد :

أَضْحَى التَنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِينَا ونَابَ عَن طِيبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا[14]
ألاَ وَقَدْ حَانَ صُبْحُ البَين صَبَّحَنَا حِيْنٌ فَقَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ نَاعِينَا
مَنْ مُبْلِغُ المُلْبِسِينَابِانْتِزَاحِهِمْ حُزْنًا مَعَ الدَّهْرِ لاَ يَبْلَى وَ يُبْلِينَا
أنَّ الزَمَانَ الذي مَازَالَ يُضْحِكُنَا أنْساً بِقُرْبِهِمْ قَدْ عَادَ يُبْكِينَا

إنّنا إذا رمنا الكشف عن التنظيم الصوتي لهذه القطعة فإن أوّل شيء يلفت انتباهنا هو هيمنة صوت النون حيث ورد (**28**مرّة) ومن خصائصه أنّه يمتاز بغنة كونه صوتا أنفمويا«أنسب الأصوات تعبيرا عن مشاعر الألم والخشوع ويوحي بالأناقة والرقة الاستكانة»[15]، وهو صوت مجهور ممّا يجعل صوت الناطق به أقرب إلى صراخ الثكالى ونواحهم أو أشبه بصرخة غريق يحاصره الموت وترديد هذا الصوت بهذه الكثافة أشاع نسقا إيقاعيا حزينا ناسب حالة البكاء المتفجر الذي اندمجت فيه الذات، وهي تصطلي بنار التنائي المحرق بعدما ضاع منها نعيم التداني، كاشفة عن الألم العميق الذي يمور في أعماقها زاده موسيقية خاشعة أصوات المد، فقد احتشد في البيت الأول فقط **14** أربعة عشر صوتا منها، عمقّت إحساس الشّاعر بمشاعر الفقد والتفجع مانحة إيّاه فرصة أطول لإبراز آلامه وأنينه ،فضلا عن أنّ هذه النون صنعت نوعا من الترابط المعنوي بين أجزاء هذه القطعة بل وحتى في القصيدة كلها.

وكذلك قوله :

ألاَ وَقَدْ حَانَ صُبْحُ البَيْنِ صَبَّحَنَا حِيْنٌ ،فَقَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ نَاعِينَا

يشيع في هذا البيت تردد صوت – الحاء- خمس مرات وهو صوت حلقي مهموس صامت تصّاحبه بحة ،أحدث نغمة حادة حزينة حيث إنّه « إذا لفظ مشدداً عالي النبرة أوحى صوته بالحرارة وبأصوات فيها شيء من الحدة والانفعال، وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدّة والانفعال»[16] ، ناسب خروج الدلالة من الذهن بشكل بطئ تبعا لثقل الموقف النفسي الذي تعاني منه الذات نتيجة إحساسها المرير بهول الفراق وتصدعها أمامه ، فالحاء عقدت العلاقة الصوتية بين هذه الدوال (حان، صبح، صبّحنا، حين) مكوّنة مع صوت الصاد الصفيري ما يشبه بالضفيرة الصوتية لإحداث التأثير السمعي وتعميق الإيقاع الصوّتي .

ومن أمثلته كذلك قوله :

كُنَا نُرَى اليَأْسِ تُسْلِينَا عَوَارِضُهُ وقَدْ يَئِسْنَا فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا

إن تردد صوت السين أربع مرات، «وهو صوت صامت مهموس لثوي احتكاكي لا يستطيع الإنسان النطق به وهو مفتوح الفم »[17]،ساعد على رسم جو من الخشوع الذي يتساوق مع الموقف العام الذي تعانيه الذات الشاعرة حيث كانت ترى في غمرة الفرح بعض الراحة في عوارض اليأس ، أمّا وقد أصبحت يائسة فإنّها ترى فيه إغراء بمزيد الشوق والحنين ،فكانت هاته –السينات– كاشفة حزن الشاعر العميق ومعمّقة معنى اليأس في نفسه، مسهمة في تعزيز موسيقى البيت.

وكذلك.

إنِّي ذَكَرْتُكِ بِالزَّهْرَاءِ مُشْتَاقًا وَالأُفْقُ طَلْقٌ ومَرْأَى الأَرْضِ قَدْ رَاقَا

تردّد صوت القاف (خمس مرات) بشكل لافت للنّظر ويتكون هذا الصوت « بحبس الهواء الخارج من الرئتين حبسا كليا ذلك بأنّ يرفع أقصى اللسان حتى يلتقي بأدنى الحلق بما في ذلك اللّهاة ولا يسمح للهواء بالمرور خلال الأنف وذلك برفع الحنك اللين، ويضغط الهواء مدة من الزمن ثم يطلق مجرى الهواء بأن يخفض أقصى اللسان فجأة فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا، فالقاف صوت مهموس لهوي انفجاري »[18].فإذا علمنا أنّ اللهاة هي موطن الإحساس بالعطش أدركنا أنّ تكراره في البيت واختياره قافية ليس اعتباطا فهو يوحي للمتلقى بإحساس العطشان إلى الماء طالبا السقيا والرّي ،وهذا يعكس إحساس الشاعر الحاد بالظمأ والحرمان وشوقه وحنينه إلى الزمن الماضوي زمن الوصل .

وكذلك نلمسه في قوله :

أنْتِ الحَيَاة فَإِنْ يُقْدَرْ فِرَاقُكَ لي فَلْيُحْفَرِ القَبْرُ أو فَلْيُحْضَرِ الكَفَنُ

نلاحظ في هذا البيت تردد صوت الراء (خمس مرات) ومن خصائصه أنّه صوت مجهور بين الشدة والرخاوة «ما دخل في كلمة إلاّ وأكسبها سمة المعاودة والاستمرار»[19] يوحي بالثبات و القوة استمدها من صفة جهره وأسهم بقسط وافر في خلق جو متأزم حيث انزاح إلى دلالة الزهد في الحياة والتشاؤم منها ،المنبثقة عن ألمه العميق لذي يعتمل في أعماقه جرّاء اشتهار أمر حبهما، وهو صوت تكراري يصدر بعد عملية طرق طرف اللسان على حافة الحنك الأعلى، والشاعر هنا يحاول أن ينفلت من هذا الوضع بخلق مماثلة صوتية تبدّد همّه و غمّه وحزنه وكمده .

نخلص من كل هذا إلى أنّ تكرار الصوت المفرد في الغزليات كان وسيلة من الوسائل الأسلوبية التي استخدمها ابن زيدون باقتدار وبراعة تماشيا مع متطلبات الموقف المراد تصويره لأنّ «التركيب في بعض الكلمات

المتأتي من صفات الحروف المتضامة ومخارجها كثيرا ما يدل بصفة طبيعية على مدلول تلك الدوال من تلك الكلمات التي تحاكي أصواتها دلالتها»[20]والتي تكون غايتها إبلاغية إشارية.

2-1- تكرار الصيغة:

وَرَاقَكِ سِحْرُ العِدَا المُفْتَرَى	**وغَـرَّكِ زُورُهُمْ المُقْتَبَلْ**
عَلاَمَ اطّبتك دَوَاعِي القِلَى	**وفِيمَ ثَنَتْكِ نَوَاهِي العَـذَلْ؟**
سَعَيْتِ لِتَكْدِيرِ عَهْدٍ صَفَا	**وحَاوَلْتِ نَقْضَ وِدَادٍ كَمَلْ**
فَمَا عُوفِيَتْ مِقَتِي مِنْ أذَى	**وَلاَ أعْفِيَتْ ثِقَتِى مِنْ خَجَلْ**
فَلَمْ يَكُ حَظِي مِنْكِ الأَخَسَ	**ولا عُدَّ سَهْمِي مِنْكِ الأَقَلْ**

إنّ أوّل شيء يلفت المتلقى في هذه القطعة هو تكرار الصيغة في الفعل الماضي (راقك، غرّك) أي في كلمة واحدة ثم انتقل هذا التكرار ليمس كلمتين

(علام اطبتك–وفيم ثنتك) ثم عاد في البيت الثالث ليمس كلمة واحدة (سعيت، حاولت).

وفي البيتين الأخيرين كان التكرار الصيغي المتوازن ويمكن أن يمثل بيته الأول كما يلي:

أ -**رابط + أداة نفي + فعل ماض مبني للمجهول + تاء التأنيث + نائب فاعل+ جار ومجرور.**

ب– أداة نفي + فعل ماض مبني للمجهول + تاء التأنيث +نائب فاعل+ جارو ومجرور.

الذي أفرز قيما إيقاعية نابعة من تعادل الوحدات النحوية،كما كشف تكرار هذه الصيغ عن البعد النفسي للشاعر ممّا شكل إيقاعا موسيقيا متناسقا صاحب انفعالات الذات.

3-1- التكرار الاستهلالي:

إن التركيز على حالة لغوية واحدة وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة هي هدف التكرار الاستهلالي بغية الوصول إلى نمط شعري معين يرتكز على مستويين إيقاعي ودلالي.

1-3-1- تكرار الاستهلال بالاستفهام :

ألمْ ألْزَمْ الصَبْرَ كَيْمَا أخِفْ؟	**ألمْ أكْثِرْ الهَجْرَ كَيْ لاَ أمَلْ ؟**
ألمْ أرْضَ مِنْكِ بِغَيْرِ الرِضَى	**وأُبْدِي السُرُور بِمَا لمْ أنَلْ ؟**
ألمْ أغْتَفِرْ مُوبِقَاتِ الذُنُوبْ	**عَمْدًا أتَيْتِ بَهَا أمْ زِلَلْ ؟**

تبدأ الأبيات بداية استفهامية باستخدام همزة الاستفهام المقترنة بأداة الجزم لم (استفهام إنكاري) الذي تكرر أربع مرات في هذه القطعة ليفرض عليها هيمنة استفهامية تعكس الجو الانفعالي المشحون بالتوتر الذي يعيشه الشاعر بعد ما هجرته حبيبته.

ولئن كان هذا التكرار قد انسجم تماما مع مناخ القصيدة الجدلي وأسهم في تكثيف الإيقاع الموسيقي فلا شك أنه حفظ تسلسل الأبيات وعمل على تلاحمها و تواشجها .

2-3-1- تكرار الاستهلال بالنداء :

يَا رَوْضَةً طَالَمَا أجْنَتْ لَوَاحِظَنَا	**وَرْدًا جَلاَهُ الصِّبَا غَضًّا ونَسْرِينَا**
وَ يَا حَيَاةً تَمَلِينَا بِزَهْرَتَهَا	**مُنًى ضُرُوبًا،ولَذَّاتٍ أفَانِينَا**
وَ يَا نَعِيمًا خَطَرْنَا مِنْ غَضَارتِهِ	**في وَشْيِ نُعْمَى سَحَبْنَا ذَيْلَهُ حِينَا**

إنّ هذا البناء الأسلوبي الذي يرتكز على تكرار صيغة النداء المتشابه + المنادى(نكرة غير مقصودة) يبدو أقرب إلى طقوس المناجاة والتوسل حيث يعكس حاجة الذات إلى من يشاركها أحزانها بعدما أحست بالوحدة

نتيجة الفقد، فارتمت في أحضان الطبيعة وتوجهت إلى عناصرها (الروضة، الجنة، النعيم) باعتبارها قد شهدت حبّها واحتضنته ،لتستحضر من خلالها زمن السعادة .

2- التضمين :

عدّه أكثر النقاد القدامى من عيوب القافية وهو «أن يكون الفصل الأول مفتقرا إلى الفصل الثاني والبيت الأول محتاجا إلى البيت الأخير »[21] غير أنّ ابن الأثير لم يعدّه عيبا حيث قال «وهو عندي غير معيب لأنّه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني وذلك بسبب يوجب عيبا إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى »[22] فلا يغدو عيبا .

والدراسات اللغوية الحديثة تذهب إلى أنّ التضمين وسيلة من وسائل التماسك الدلالي للنص والبحث يطمئن إلى ذلك بل ويعده من الأدوات الفاعلة التي تعمل على تشكيل بناء النص الشعري حتى يصير متلاحما ومتماسكا- كتلة متراصة-.

ومن الأساليب التي كثر فيها استخدام أسلوب التضمين في الغزليات هو أسلوب الشرط بوساطة الأداة " إن ".

ومن نماذجه :

لَئِنْ قَصَرَ اليَأْسُ مِنْكَ الأَمَلْ وحَالَ تُجَنِيكِ دُونَ الحِيَلْ
وأقْبَلْتِهِمْ في وَجْهَ القَبُولْ وَ قَابَلَهُمْ بِشْرُكِ المُقْتَبَلْ
ونَاجاكِ بِالإفكِ فِيَّ الحَسُودُفَا عْطَيْتِهِ جَهْرَةَمَاسَأَلْ
وَرَاقَكِ سِحْرُ العِدَا المُفْتَرَى وَغَّرَكِ زُورُهُمْ المفْتَعَلْ
فَإِنَ ذِمَامَ الهَوَى لَمْ أزَلْ أبَقِيهِ حِفْظًا كَمَا لَمْ أزَلْ

نلاحظ في هذه الأبيات ارتباطا نحويا أفضى بالضرورة إلى ارتباط دلالي فيبدأ البيت الأول بأداة الشرط"إن"المقترنة باللام الموطئة للقسم وذلك بتصوير الصراع القائم بين اليأس والأمل وكيف أنّ محبوبته لبّت نداء الحسود وصدقت زور الأعداء، ولن يكتمل التركيب اللّغوي ولا دلالته عند الوقفة العروضية سكتة القافية —الحيل— بل إنّ الوقفة الدلالية لن يبلغ منتهاها إلاّ بجواب القسم الذي يقوم مقام جواب الشرط في البيت الخامس .

فَإِنَ ذِمَامَ الهَوَى لَمْ أزَلَ أبَقِيهِ حِفْظًا كَمَا لَمْ أزَلْ

الذي يبرز إصرار الشاعر على حبه وبقائه على العهد فأضحت الأبيات بوساطة التضمين الذي «يعمل على خرق الإرسالية الشعرية دلاليا مع الحفاظ على المعيار العروضي»[23] مترابطة ومتماسكة آخذ بعضها برقاب بعض.

3- التدوير :

هو الاتصال بين شطري البيت بكلمة مشتركة بينهما ممّا يجعله وحدة متماسكة الأجزاء « غير قابلة للتقسيم إنشاديا »[24] وقد توزع التدوير في غزل ابن زيد ونفي بحور قليلة وبخاصة المجزوءات بعشرين بيتا .

وَرَأَى الأعْدَاءَ مَا غَرَّتْهُمْ مِنْهُ الظُنُونُ
وَتَمَّنُوا أنْ يَخُونَ العَهْدَ مَوْلَى لاَ يَخُونُ
يَا هِلاَلاً تَتَرَاءَاهُ نُفُوسٌ لاَ عُيُونُ
مَا الَذِي ضَرَّكَ لَوْ سُرَّ بِمَرْآكَ الحَزِينُ

إن هذه الأبيات حوى كل واحد منها كلمة هي مشتركة بين حدود شطري البيت فكلمة "غرّتهم " وساطة بين طرفي البيت الأول حيث أنّ الرّاء المد غمة أتم ساكنها إيقاع الشطر الأول وبدأ إيقاع الشطر الثاني بمتحركها.

كما أنّ لفظه (العهد) في البيت الثاني أتمت لامها إيقاع الشطر الأول وبدأ إيقاع الشطر الثاني بعينها وفي البيت الثالث أكملت الألف الثانية من كلمة (تتراءاه) إيقاع الشطر الأول وتوجهت هاؤها لافتتاح إيقاع الشطر الثاني.

و الجدول التالي يوضح توزيع التدوير على البحور:

نوع الفاصل			البحور	الأبيات المدوّرة
م	ص	الـ		
03	04	01	م– الرمل	08
04	02		م–الكامل المرّفل	06
1	1		الخفيف	02
1	1		م– الخفيف	02
02			المتقارب	02

ومن خلال الجدول نلاحظ أن التدوير انحصر في أربعة بحور شعرية بمجموع عشرين بيتا، كلها من المجزوءات إلاّ أربعة أبيات، فقد تصدّر مجزوء الرمل طليعة التدوير وكان له أوفر نصيب، جاء بعده مجزوء الكامل المرّفل في الرتبة الثانية بمجموع ستة أبيات أتى على إثره بحر الخفيف حيث دوّر فيه ابن زيدون بيتين تامين وآخرين مجزوءين، أمّا المتقارب فقد احتل المرتبة الأخيرة ولم يكن حظه إلاّ بيتين تامين.

وإذا كانت وظيفة التدوير الرئيسة «في إخراج القصائد من نسقها العمودي الثنائي إلى نسقٍ جديد موحد الإطار محدود المدى خفيف الوقع»[25]فقد اتخذه ابن زيدون كسرا للرتابة والتكرار الشطري وإثراء للإيقاع الداخلي.

4- التجنيس :

عولج الجناس في البلاغة العربية باعتباره أصلا من أصول البديع عند ابن رشيق، وابن أبي الأصبع وابن المعتز وحدّه « أن يتفق اللفظان في وجه من الوجوه مع اختلاف معناهما »[26]

غير أنّ البحث يطمئن إلى أنّه أقرب إلى الدراسة الصوتية فهو لون من ألوان الإيقاع الداخلي الذي يقوم على الترجيع الصوتي للحروف داخل البيت « ونحن نجد في الشعر الجيد موسيقى لم تتولد من الوزن فقط بل نتجت عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية ،وهذا النوع من الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله من ألوان الموسيقى الأخرى للعمل الشعري في اكتمال الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر قبل تشكيل العمل الشعري فيسيطر الشاعر بدوره على الكلمات ليشكل بها هذا العمل»[27] وتكمن أهمية التجنيس ليس فقط في تعميق الإحساس بموسيقى الصوت « إن الجناس عناية موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام وما يتبع هذا من إيقاع موسيقي تطرب له الأذان وهذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة و)البراعة وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية »[28]بل في تشكيل الدلالة وإبداعها وذلك عن طريق الصوت، فالكلمتان المتجانستان تجانسا تاما هما إيقاعان موسيقيان يترددان في مساحة البيت متشابهان صوتيا بيد أن هذا التشابه الصوتي يتضمن تعارضا دلاليا وتلك مزيّة التجنيس حيث أشار إلى ذلك عبد القاهر « أنّه قد أعاد إليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها ،فبهذه السريرة صار التجنيس و خصوصا المستوفي منه المتفق في الصورة ، من حلى الشعر ومذكورا في أقسام البديع »[29]ولعلّ كلف ابن زيدون بالتجنيس لا يرتد إلى مدرسة الصنعة اللفظية المبالغين في استخدام هذه الوسائل وإنما أولا في كونه وسيلة موسيقية تسهم في تكثيف الطاقة النغمية للنص وضمانا لتماسك الأبيات وترابطها حتى يستطيع التعبير عن أفكاره وتصوير ما يعتمل في مرجل نفسه من آمال وآلام)، فالتجنيس عنده يؤدي وظيفة شعرية وبنائية ومن أحسن استعمالات التجنيس في غزله قوله:

ألاَ وقد حَانَ صُبْحُ البَيْنِ، صَبَحَّنَا حِينٌ، فَقَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ نَاعِينَا

يَا لَيْتَ شِعْرِي،وَلَمْ نَعْتِبْ أعَادِيكُمْ هَلْ نَالَ حَظًّا مِنَ العُتْبَى أعَادِينَا

نَكَادُ حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمَائِرُنَا يَقْضِي عَلَيْنَا الأَسَى لَولاَ تَأَسِّينَا
إِذْ جَانِبُ العَيْشِ طَلْقٌ مِنْ تَأَلُّفِنَا وَمَرْبَعُ اللَّهْوِ صَافٍ مِن تَصَافِينَا
لِيُسْقَ عَهْدُكُمْ عَهْدُ السُرُورِ فَمَا كُنْتُمْ لأَرْوَاحِنَا إلاّ رَيَاحِينا
ويَا نَسِيمَ الصِبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنا مَن لَو عَلى البُعْدِ حَي كَانَ يُحْيِينا
مَا ضَرَّ أنْ لَمْ نَكُنْ أكْفَاءهُ شَرَفاً وفي المَوَدَّةِ كَافٍ مِنْ تَكَافِينَا
ولاَ اخْتِيَاراً تَجَنَبْنَاهُ عَنْ كَثَبٍ لَكِنْ عَدَتْنَا – عَلى كَرْهٍ – أعَادِينَا
لاَ أكْؤُسُ الرَاح تُبْدِي مِنْ شَمَائِلِنَاسِيْمَا ارْتِيَاحٍ ولا الأَوْتَارُ تَلْهِينا

نلاحظ توافقا صوتيا بين هاته الكلمات(الحين، الحين) ،(نعتب، العتبى) ، (الراح، ارتياح) (الأسى، تأسينا) ،(عدّتنا، عوادينا) ،(حيّ، يحيينا)، (صافٍ، تصافينا)، (كاف ،تكافينا)(أرواحنا ،رياحينا)، وفي الوقت نفسه قائمة على تعاضد دلالي ومرد ذلك أن غزل ابن زيدون يتجاذبه خيطان ، ماض سعيد، وحاضر يائس، فجاء التجنيس وسيلة تكشف عن تلك الحياة السعيدة التي حاكها الأمس حيث كان الشاعر يتفيأ ظلال محبوبته ويرتشف كؤوس الرضا من عينيها الطافحتين بالحب، لكن سرعان ما توارت كالحلم إلى أحساك من الألم فانقلبت حياته كئيبة مظلمة.

ألاَ وقد حَانَ صُبْحُ البَيْنِ، صَبَحَّنَا حِينٌ، فَقَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ نَاعِينَا

إنّ الجناس بين اللفظتين (**الحين، الحين**) لا تقتصر على الاتفاق في جنس الأصوات وما يحدثه من جرس موسيقى باعتبار هما مقطعان صوتيان متفقان في الإيقاع- أيّ أنّ عدد الحروف ونوعها وهيئتها وترتيبها متماثل- ومختلفان في المدلول.

فالحين الأول بمعنى الزمن والثانية بمعنى الهلاك، و وروده في هذا المقام ليس مجانيا وإنّما عمل على تعميق الإحساس بموقف الذات التي عصفت بها رياح التحول من زمن خيمت فوقه أجنحة السعادة والحب إلى زمن أدمتها فيه أشواك البين، كما نلحظ أنّ لفظ (الحين) قد تشكّل في (الحاء) التي لا تختفي نغمتها بل تستمر على طول البيت من (حان ،صبح ،صبحّنا) حتى تصل إلى الحين ثانية ، وبذلك تتحقق المعادلة إذ يصبح الوصال مرادفا للحياة والبين معادلا للموت .

إِذْ جَانِبُ العَيْشِ طَلْقٌ مِنْ تَأَلُّفِنَا وَمَرْبَعُ اللَّهْوِ صَافٍ مِن تَصَافِينَا

وفي حديثه عن زمن الوصل اصطنع الشاعر الجناس بين اسم الفاعل والمصدر(**صاف، تصافينا**) وعناصره، الصاد والألف والفاء وتجيء تصافينا لتحتفظ بالصاد والألف والفاء، مؤدية دورا هاما في تصوير هناءات الشاعر حيث إنّ مورد اللّهو كان صافيا بتصافي العاشقين وفي إيقاع صاف من الصفاء والنقاء ما يريح النفس ويبعث فيها السرور وفي المصدر تصافينا ما يشي برحابة هذا التصافي وطوله، وكلتا الكلمتين لم تأت فجأة فقد سبقتهما ألفاظ(طلق ،تآلفنا ،اللهو) فالموقف موقف فرح وأنس فتشابك إيقاع الطرب والأنس مع إيقاع الصفاء والتصافي .

كما استطاع ابن زيدون أن يهب الثراء الصوتي للجناس أبعادا تزيده عنى وثراء من خلال التماثل الإيقاعي. يقول:

لاَ أكْؤُسُ الرَاح تُبْدِي مِنْ شَمَائِلِنَا سِيْمَا ارْتِيَاحٍ ولا الأَوْتَارُ تَلْهِينَا

حيث نرتبه كما يلي:

لاَ أكْؤُسُ الرَاحُ بْدي مِنْ شَمَائِلِنَا سِيْما ارْتِيَاحٍ ولا الأَوْتَارُ تَلْهِينَا

وقي قوله:

نَكَادُ حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمَائِرُنَا يَقْضِي عَلَيْنَا الأَسَى لَولاَ تَأَسِّينَا

حيث يمكننا ترتيب الشطر الثاني:

يقضى علينا الأسى لولا تأسّينا

حيث وشح هذا التماثل الإيقاعي، الجناس، (الأس، التأسّي)، بطابع إيقاعي حزين عضده في ذلك ما أشاعه حرف السين من دلالات التجلد و التصبر التي تعتمل في الذات المثقلة بالألم والذي سيقودها إلى التلاشي والضياع لولا تأسّيها، زاده حدة صراعها النفسي المحتدم فأضحت نهباً مقسمّا بين الأسى والتأسي.

لِيُسْقَ عَهُدُكُمْ عَهْدُ السُرُورِ فَمَا كُنْتُمْ لأَرْوَاحِنَا إلاّ رَيَاحِينَا

نلمح من خلال هذا البيت الجناس بين (أرواحنا، رياحينا) وهما كلمتان نحس فيهما عذوبة وسلاسة وفي تعانق الحاء والنون نلمس الحنين والحنان والريحان وهذه الراء ذات الطبيعة التكريرية الذي تصدر بعد عملية طرق اللسان، يؤذن بأجواء بهيجة تبعث الحياة في النفس مذكرة إيّاها بنعيم الجنة فهي مرادفة للحياة ومن هنا فقد عكس الجناس صورة توحد العاشقين معا.

ونخلص في الختام إلى أنّ الشاعر استثمر النسق الإيقاعي–التجنيس– استثمارا بارعا ينم عن قدرته وبراعته، فاتخذه أداة فنية أسهمت في تكثيف الطاقة الموسيقية للنص كما أحدث من خلاله دورا أثّر في أذن المتلقي فأثار فيه انفعالا خاصا جعله يشاركه أفراحه وأحزانه ألمه ويأسه إذ« بنية التجانس ليست ذات قيمة إيقاعية فحسب وإنّما تعمل على المستوى الدلالي وتدفعه للنضج والاكتمال»[30] ،وفاءً للمعنى وتصويرا للمواقف تعضدها في هذا تلك الأصوات المنسجمة والمتجاورة التي تعمل على إيصال المعنى، هي سرّ قوته وجماله «لأن إيقاع الألفاظ يزداد قيمة عند إحداث ترجيع بين بعضها البعض وهو ما يمثله خاصة الجناس وإن كانت وظيفته الأساسية هي الترجيع الإيقاعي فإن ذلك لا يمكن أن يتم بمعزل عن المعاني»[31] فضلا عن أنه يعمل على تماسك الأبيات وتلاحم نظمها.

انتهينا إلى أنّ الغزليات في بنيتها الإيقاعية، نموذج ثري ومتميز بخصوصيات مؤثرة تتعامل مع الأذن والشعور الإنساني، بيد أن القيمة الجمالية الإيقاعية لا تكفي للإحاطة بكل مكونات البنية اللغوية، بل يجب قراءتها في جوانب مختلفة.

المصادر والمراجع

1. عز الدين إسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي، ط**1**،دار الفكر العربي، مصر ،**1955** ،ص **115**.

2. توفيق الزيدي،مفهوم الأدبية في التراث النقدي،سراس للنشر،**1985**،ص **137**.

3. موسيقي الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، ط**1978**،**2** ، ص **81**.

4.- Jean Debois et autres , dictionnaire de linguistique,libraire,larouse Paris 1986 ,p434..

5. خالدة سعيد،حركية الإبداع ، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة ،بيروت ،ط**1**، **1979**،ص **111**.

6. رجاء عيد،المذهب البديعي في الشعر والنقد منشورات مكتبة الشباب القاهرة،**1987**، ص **92**.

7. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر،**2001**، ص **169**.

8. محمد شكري عياد، موسيقى الشعر، ص **157** .

9. مختار حبار،الشعر الصوفي القديم في الجزائر– إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران **1987**، ص **13** .

10. إبراهيم عبد الرحمان محمد، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، **ط1981**،**2**،**ص42 –43**.

11. صلاح عبد القادر، نونية ابن زيدون، مجلة النقد والأدب، العدد **08** الخاص بعلم النّص، جامعة الجزائر،**1996**، ص **152** .

12. حسن الغرقي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق **2001**، ص **35** نقلا عن

13. DANIEL de las et JauquesFilliolet linguistique et poétique Larouse 37 1er édition ,1973 Paris p 142.

14. ابن زيدون، الديوان: تحقيق:كرم البستاني،دار بيروت للطباعة والنشر، **1979** .

15. شوقي ضيف،الإيقاع الموسيقي في شعر ابن زيدون ،مجلة الكتاب ،بغداد ،السنة **09** ،**1975** ،ص **11**.

16. عباس حسن،خصائص الحروف العربية ومعناها ،منشورات إتحاد الكتاب العرب، **1998**، ص **160**.

17. عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعناها، ص **182**.

18. محمود السعران، علم اللغة العام، مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة،ط**2**، **1997**،ص **192**.

19. محمود السعران، علم اللغة العام، ص **170**.

20. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط**2001** ، ص **83**.

21. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط**1** ، بيروت ،**1983** ،**ص45**

22. أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص **36**.

23. ابن الأثير، المثل السائر، ص **236**–**237**.

24. حسن الغرقي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص**130** .

25. أحمد كشك – التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، ط**1** ،**1989**، ص **5**.

26. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص **86**.

27. – محمد علي رزق الخفاجي، علم الفصاحة العربية، منشورات دار المعارف، القاهرة، **1979**، ص **252** نقلا عن صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري ، **ص160** –**161**

28. – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص **45**.

29. –الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ط**1** ،**1955** ،**233** .

30. –محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة والتكوين البديعي، ط**2** ،**1995**، دار المعارف، ص **332**.

31. – توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي،سراس النشر **1985**،ص **153**.