

اسم المقال: شعرية الأصوات في ديوان ابن زيدون

اسم الكاتب: محمد معز جعفرورة

رابط ثابت: <https://political-encyclopedia.org/library/9102>

تاريخ الاسترداد: 2026/04/11 07:07 +03

الموسوعة السياسية هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت. لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسية - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسية - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع <https://political-encyclopedia.org/terms-of-use>



جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعالم
الإنسانية
والاجتماعية

عدد B



المجلد 17، العدد 2

ربيع الثاني 1442 هـ / ديسمبر 2020م

التقييم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

شعرية الأصوات في ديوان ابن زيدون

محمد معز جعفرورة⁽¹⁾

تاريخ الاستلام: 2018-01-23

تاريخ القبول: 2018-03-28

ملخص البحث:

إنّ الذي نقدر على الجزم به أنّ ما ركبه الشّاعر من صور صوتية كثيرة هي في نظرنا خُطّة خطابية. فالأنا المتلفّظ يتصرّف في المعطى اللّغوي فيلفت الأسماع إلى القوافي والتّماتل الصّوتي مثلاً. ويلجّ على الظواهر المولدة للإيقاع والمحدثّة لهجة صوتية.

إذن يبدو أنّ شعر ابن زيدون غلبت عليه النّزعة الشّفوية. وقد تجلّت في تواتر التكرار والتّوازي. ورغم أنّ «جاكيسون» يؤكّد أنّهما يميّزان كلّ كلام شعريّ فإنّنا نوافق زمّتور حين يلجّ على أنّها عناصر نصّانية مرتبطة بعملية التّصويت. L'exercice de la voix.

الكلمات الدالة: المتلقّظ، الصّوت، الخطاب، الإيقاع، الذات، الذاتيّة، التّكرار، الجناس.

(1) كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة سوسة (سوسة - تونس)

التمهيد:

يميز دي سوسور في الباب السابع من كتابه علم الأصوات la phonétique وهو «علم تأريخي وأصحاب هذا العلم يحللون الأحداث والتغيرات الصوتية»⁽¹⁾ (سوسور 1985. ص 62) من الفونولوجيا La phonologie التي هي خارجة عن نطاق الزمان»⁽²⁾ (سوسور 1985. ص 71) وتهتم بتقطيع الأصوات وبعملية التصويت وبالجانب الأكوستيكي؛ أي: الإنطباع الحاصل من السمع.

على أن بحثنا في الأصوات هنا ينظر إليها في الخطاب مشتغلة لا في اللغة. ولذلك لن يكون العمل دراسة لها من حيث صفاتها ومخارجها التي تكتسبها أثناء النطق بها.

ونحن لا ننكر أن الأنا الشاعر يتعمد مراعاة تلك الخصائص في بعض إجراءاته الصوتية. فالهمزة مثلا تنطق من أقصى الحلق. ويتطلب النطق بها جهدا خاصا من المتكلم⁽³⁾. (Mehiri 1973. ص 188) وقد تعبر في سياقها عن أناة وألم متى تواترت ونزلت في منازل مميزة ولونها السياق بلونه المخصوص.

إذن يبدو أن للصوت قيمة valeur. رغم أنه لا يتوفر على خصيصة تؤهله للتعبير عن مدلول. إنه المتلفظ يحاول الظفر بخاصيات تربط صوتا عينه بدلالة معينة. ذلك أن العلاقة بين الأصوات والمعاني ليست حالة في اللغة ثابته فيها سابقة على عملية التلفظ. ولو لم يكن الأمر كذلك لأنجزنا قائمة تربط فيها كل صوت بمعناه. وذلك عبث فيما يرى بول دلبوي الذي يلج إلحاحا شديدا على ضرورة الحذر عند عقد المعاهد بين الصوت والمعنى. فقد يكون الرابط بينهما من صنع خيال المتلفظ المشارك ومجرد افتراضات ذات طبيعة نفسية⁽⁴⁾. (Delbouille 1967 ص 14)

ولا يمكن لأحد اليوم أن ينكر ما للأصوات من سلطة رمزية إيحائية صوامت وصوائت تكتسبها من تشكلاتها المخصوصة في العمل الشعري⁽⁵⁾. (Jakobson. et Levi-Strauss.)

(1) فردينان دي سوسور (1985) «دروس في الألسنية العامة» تعريب صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجيبة الدار العربية للكتاب تونس

(2) نفسه ص 71

(3) Mehiri A(1973). « Les théories grammaticales d'Ibn JINNI » publication de l'université de Tunis. p.188.

(4) Delbouille. P(1967) « La valeur suggestive des sonorités » In : Le vers français au 20^{ème} siècle » Actes publiés par Monique. P. Librairie C. Klincksieck, p. 148

(5) Jakobson. R et Levi-Strauss.C.(1962) « Les chats » de Charles Baudelaire. In l'homme. T. 2 n° 1 pp. 5-21. doi 10. 3406 – hom. 366446

1962. ص5). والذي يدلّ على ذلك أننا لو ترجمنا القصيدة ونقلناها إلى لغة ثانية تضعيع تلك السلّطة ويشعر المتلفظ المشارك بفارق *décalage* بين النصّ المنقول والنصّ المنقول إليه⁽¹⁾.

صوت أم حرف؟

الصّوت في لسان العرب الجرس. وهو صوت الإنسان وغيره. والعرب تقول أسمع صوتا وأرى فوّنا أي أسمع صوتا ولا أرى فعلا.

وفي اللسان أيضا أنّ الحرف من حروف الهجاء. فهو حقيقة أكوستيكية أو صورة قولية *image verbale*. وهو أيضا في الدرس اللساني الصّوت *phonème* أي جملة الإنطباعات الأكوستيكية والحركات التّقطعية للوحدتين المسموعة والمنطوقة. وما يتحصّل أنّ في كلّ حرف صوتاً⁽²⁾ لأنّه متواصل ممتدّ إلى أن ينقطع عند الشّفتين فيوجد حرف الواو مثلاً. والصّوت صامت (ب - ت ...) وصائت (الفتحة والكسرة والضّمّة).

وعملنا هو درس للموادّ الصّوتية *matériau phonique* يمزج بين توجّه جمالي في إجراء الصّواتم لينتج عنه موسيقى القصيد وتوجّه دلالي يرصد وظيفة الصّوت في صناعة دلالة الملفوظ الشعري في ديوان ابن زيدون «الشّاعر المشهور»⁽³⁾ (ابن خلكان 2005. ص139). وسرّ شهرته «تدفّق طبعه و غزارة بيانه ورقة حاشية لسانه». (ابن بسام. ص 338)⁽⁴⁾. وذلك يعني أنّنا نركّز في لحظة فعل الإنشاء قبل تحليل «المنتوج النهائي».

وقد لفتنا في ديوانه حظّ الجناس فيه البارزُ الظاهر بصوره الكثيرة المختلفة. فعملنا ذلك على البحث في وظيفة الأصوات في ملفوظه الشعري. ولا شكّ أنّ الجناس ترتبط به ظواهر صوتية أخرى كالتكرار ويثير موقعه مسائل على صلة بالرّوي والقافية وعلاقة المطالع بالمقاطع والوزن بالمعجم. والحقّ أنّ علاقة الشّعر بالموسيقى وطيدة. وللصّوت في تلك العلاقة منزلة علياء فهو شرط وجود القصيدة لتُسمع وتُدرك. صحيح أنّ في الملفوظ الشعري أفكاراً ومشاعر ولكن فيه أصواتٌ منظّمة تنظيماً يفي بتبايغها. بل وتستحيل هي أيضاً رسالة على المتلفظ المشارك فكّ شفراتها. لأنّ «الشّعر كالموسيقى يقوم على الأصوات إستعمالاً مقصوداً

(1) ذلك ما أكده Elwert M في نقاشه لبول دلبوي: «La valeur suggestive des sonorités» ص162.

(2) Les théories grammaticales... p 166.

(3) ابن خلكان أبو ثعلب (2005) «وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان» حققه إحسان عبّاس دار صادر بيروت، طبعة 4، مجلد 1، ص 139. والديوان المشار إليه «ديوان ابن زيدون و رسائله» شرح و تحقيق علي عبد العظيم دار نهضة مصر للطبع والنّشر القاهرة (د.ت)

(4) ابن بسام أبو الحسن (1997) النخيرة في محاسن أهل الجزيرة حققه إحسان بن عبّاس الدار العربية للكتاب ليبيا تونس القسم الأوّل ص338

منظماً في إطار مقاطع ميلودية mélodiques لغاية جمالية» (Barrucand. 2012. ص14)

ليس بحثنا إذن في الجنس وإنما في وظيفة الأصوات من خلال الجنس وغيره من الظواهر. لعلّ الصوت حينذاك يتحوّل إلى ظاهرة خطابية ذات قيمة إيقاعية. ومعنى ذلك أنّ الموادّ الصوتية تعمل بصفتها «عنصر بناء في الكلام الفني وفي التفكير الشعريّ الضمنيّ»⁽¹⁾ (Barrucand) 2012 المتحكّم في عملية التّفظ.

إنّ الغاية التي نجري إليها إذن تتمثّل في تجاوز ثنائية الشّكل والمضمون والانتقال من تحليل الجملة إلى تحليل الخطاب ورصد الدّات وهي تتشكّل فيه وبه. فهو ظرف حدوثها. وإثبات أنّ النّسيج الصوتيّ يشارك في الدّلالة العميقة للأثر.

1. التّقايس العروضي والمعجمي:

نظم ابن زيدون أشعاره على بحور الخليل المعروفة حسب الجدول الآتي:

تواتره	البحر
34	الطويل
27	الكامل
26	البسيط
17	الحفيف
17	الرمل
15	الوافر
12	المتقارب
10	السريع
07	المجتنب
12	المنسرح
01	الرجز
168	المجموع

(1) Barrucand . M(2012) « Les sonorités vocaliques ;éléments submorphémiques du discours musical en poésie » Miranda (online) ; 7 ;; connection on 2017

ويمكن مقارنة هذه الاختيارات باختيارات شاعرين جاهليين متقدمين وآخرين من المحدثين. أمّا الأوّلان فهما امرؤ القيس والنابغة الذبياني من شعراء الطبقة الأولى⁽¹⁾ (ابن سلام الجمحي 2001، ص 42). وأمّا الثالث والرابع فإنهما مسلم بن الوليد وأبو تمام. وقد اتكأ على نفسيهما في مذهبيهما. وهذا جدول يقتصر على أهمّ البحور تواتراً عندهم جميعاً.

المتقارب ونسبته	الرّمّل ونسبته	الخفيف ونسبته	البسيط ونسبته	الكامل ونسبته	الطويل ونسبته	
10	1.5	-	7.5	7.5	43	امرؤ القيس
-	-	-	26	09	39	النابغة
1,12	0,4	1.42	28.87	23.55	29.7	مسلم
1.23	1.44	13.4	17.31	25.77	17.52	أبو تمام
7.14	10.11	10.11	15.47	16.07	20.23	ابن زيدون

والذي نلاحظه ما يلي:

- أنّ ابن زيدون يغلب الطويل على سائر البحور مثله مثل الشعراء الأربعة باستثناء أبي تمام الذي مال ميلاً واضحاً إلى الكامل.
- يخالف ابن زيدون كلّ النماذج العروضية ويصرف عنايته إلى الرّمّل وقد أهمله الآخرون تقريباً وإلى الخفيف ويشترك مع أبي تمام في ذلك.
- إذا نظرنا في أكثر البحور تواتراً في ديوان ابن زيدون نلاحظ أنّ ثلاثة منها ذات تفعيلية واحدة وهي:
 - الكامل: متفاعلن (6)
 - الرّمّل: فاعلاتن (6)
 - المتقارب: فعولن (8)

(1) فامرؤ القيس «سبق العرب إلى أشياء ابتدعتها استحسنها العرب وأتبعه فيه الشعراء» وأمّا النابغة فكان «أحسنهم ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام وأجز لهم بيتاً» انظر ابن سلام الجمحي (2001) «طبقات الشعراء» دار الكتب العلمية. بيروت ص 42

وإذا أضفنا إليها:

• الوافر: مفاعلتن (6)

• السريع: مستفعلن (6)

مثلت البحور جميعا نسبة 48.19 بالمائة من قصائد الديوان أي نصفها تقريبا.

أما البحور الأخرى فهي ذات تفعيلتين:

• الطويل: فعولن مفاعيلن

• البسيط: مستفعلن فاعلن

• الخفيف: فاعلاتن مستفعلن

وهي تمثل نسبة 45.81 بالمائة من قصائد الديوان.

ويتبين لنا إذ ذاك أنّ الذات الشاعرة حريصة كل الحرص على استمالة النفوس حتى يقع ملفوظها منها إيقاعا حلوا. وللوزن دور في هذا الصدد. ذلك أنّ « التآليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع وأما ائتلاف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مُستحلى ولا مُستطاب»⁽¹⁾. (القرطاجني 2008. ص 240) إنّها الوظيفة النفسية للوزن⁽²⁾. ومما يتناسب تناسبا كلياً تفعيلات بحور كل من الكامل والرمل والمتقارب والوافر والسريع. وتمثلت أوزان الخفيف والطويل والبسيط تماثلا جزئياً.

هكذا تكون الذات قد حققت أحد أسباب القبول لملفوظها. فإذا ورد على الأذان استوعبته ولم تستوحشه ونزل منها منزلاً مُستطاباً.

الوزن إذن مظهرٌ من مظاهر الإيقاع محسوسٌ لكنّه ليس الإيقاع كلّهُ. ووحداته الفيزيائية المتناظرة المتشابهة المتتالية عوامل أساسية لتناغم موسيقي⁽³⁾ ناشئ عن التكرار الذي تتلذّده الأذن. حتّى الأوزان ذات التفعيلتين لا تخلو هي أيضاً من تكرار لذيذ أساسه الائتلاف والإختلاف مثل بحر الطويل:

(1) حازم القرطاجني (2008) «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» سلسلة الذاكرة الحية. الأعمال الكاملة للدكتور محمد الحبيب ابن الخوجة. الدار العربية للكتاب /ص 240.

(2) محمّد بنيس (1989) «الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها» دار توبقال للنشر. المغرب ج 1 ص 149

(3) Argod Dutrad.F(1996). « Eléments de phonétique appliquée » Armand Colin. Paris, p.136.

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن
 2 1 2 1

والموسيقى عندنا هي العذوبة واللينة اللتان يحسّ السامع بهما ويستشعرهما. وتنشأن عن قوّة «المشاكلّة والمناسبة»⁽¹⁾.

ويعمد الأنا الشاعر إلى تقوية التشاكل والتناسب «بوحدة تعبيرية يُقايِس مداها الزمّني مقاطع التّفعليلة من البحر المتخَيّر»⁽²⁾ (حيزم 2016، ص 223) وقد جرى هذا الاختيار في أشعار الجاهليين والمتبعين والمحدثين مثل أبي تمام⁽³⁾.

على أنّ الذي لفت نظرنا أنّ ابن زيدون يُجريه في ألفاظ معيّنة تحيل على الممدوح واسمه ووزنه.

يقول في مدح جهور

الرّمْل

إِنَّ مَنْ أَضْحَى أَبَاهُ جَهْوَرًا /
 قَالَتْ الْأَمَالُ عَنْهُ فَفَعَلُ
 فاعلن

أَحْسَنَ الْمُحْسِنُ مَنْأَ فَجَزَى /
 مَثَلَمَا لَجَّ مُسِيءٌ فَآحْتَمَلُ
 فاعلن

سَعِيهِ فِي كُلِّ بَرٍّ مَثَلٌ /
 إِذْ مَسَاعِي مَنْ يُنَاوِيهِ مَثَلُ
 فعلن

لَا يَزَلُ مِنْ حَاسِدِيهِ مُكْتَرٌ /
 أَوْ مُقِلُّ سَبَقِ السَّيْفِ الْعَدْلُ
 فاعلن

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 240.

(2) أحمدحيزم (2016) «التحوّلات الشعرية في أغاني الحياة: الوحدات التعبيرية الموقّعة» ضمن كتاب «من شعرية اللّغة إلى شعرية الخطاب» ابن النديم للنشر والتوزيع. الجزائر/ ص 223.

(3) انظر: مقالنا (2011): «من التشكّل النّحوي إلى التشكّل الإيقاعي» مجلّة موارد كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة. تونس عدد 9.

نَحْنُ مِنْ نَعْمَانِكُمْ فِي زَهْرَةٍ / جَدَدْتُ عَهْدَ الرَّبِيعِ الْمُقْبِلُ

فاعلن

مَنْ لَنَا فِيكَ بَعِيبٌ وَاحِدٍ؟ / تُحْذِرُ الْعَيْنُ إِذَا الْفَضْلُ كَمَلُ

فاعلن

لِي ذِكْرٌ بِالَّذِي أَسْدَيْتَهُ / نَابَهُ وَدَّ حَسُودٌ لَوْ حَمَلُ

فاعلن

فَقَبِلْتُ الْيَدَ مِنْ بَطْنِ يَدٍ / ظَهَرُهَا الدَّهْرُ مَحَلٌّ لِلْقُبْنِ

فاعلن

فالشاعر وهو يقصد هذه الاختيارات قصداً يُقحم المتألف إليه في كَوْنِ شعري غير متوقَّع ذاتي فردي لا جماعي لأنَّ مثل هذا التَّقاييس يلحَّ على وزن «جهور». فينشر صداه في القصيدة مركزاً على أوصافه وأفعاله (لا عيب فيه - واحد - كريم - منعم...)

وقال

الوافر

يا جوادا بيّ إني / بك والله صنيُّ

فاعلاتن

يا هلالاً تتراءى / ه نفوس لا عيونُ

فاعلاتن

ويعزّز التوافق صفتي الكرم والجمال. وقال

الوافر

وواصلني جميلك في مغيبني / وطالعني نذاكم مع أنتزاجكم

مفاعلتن

مفاعلتن

فالجمل موصول والندي غير مقطوع حتى بعد النزوح.

كَأَنَّ الدَّاتَ هَا هُنَا تَسْتَغَلُّ كُلَّ الإِمْكَانِيَّاتِ المَوْسِيقِيَّةِ المُرْتَبِطَةِ بِالنَّطْقِ الخَارِجَةِ بِالصَّوْتِ لِيجري المغنى والمعنى سوياً في حلبة الشعر.

ولهذا التقايس صور بحسب مواقعه التي نرزم إليها بالحروف (أ- ب..):

• أ / ب _____

قال

المتقارب

تَهَادَى لَطِيفَةً طَيِّ الوِشَاحِ / وَتَرْتُؤُ صَعِيفَةً كَرَّ المَقْلُ

فعولن

فعولن

وقال

الطويل

يُذِيرُ عَلَى رَعْمِ العِدَا مِنْ وِدَادِهِ / سُلَافًا كَأَنَّ المِسْكَ مِنْهُ خِتَامُ

فعولن

فعولن

وقال

الوافر

أَمَّا يُمْحَى عِتَابُكَ كُلَّ يَوْمٍ / أَمَّا يُرْجَى إِلَى وَصْلِ وَصُولُ

مفاعلتن

مفاعلتن

ويتنزّل التوافق في هذه البيوت في المطالع لافتنا إليها الأسماع في كلّ مرّة. وهو يعضد الجنس أحياناً ويقوّي أثره في الأسماع ويقترن بالموازنة مثل قوله :

أما يمحي _____ / أما يرجي _____

وواصلني _____ / وطلعتني _____

أو قوله أيضا

الوافر

على حالي وصالٍ وأجتنبٍ / وفي يومي دُنُوٌّ وأنتزاعٍ
مفاعلتن مفاعلتن

إنّ القطع ⁽¹⁾ La coupe الذي ينتج عن الوحدة الموقّعة هو وسيلة لإنتاج الدلالة. ذلك أنّ الوحدة المعجمية وهي تحنلّ من البيت الصدارة تكبر أهميتها وتزداد قيمتها. وتُشحن بشحنة نفسية لتعبّر عن عرفان الأنا بجميل أنت في قربه منه ونزوحه عنه (واصلني- طالعني) أو عن الحيرة (أما يمحي) واليأس (أما يرجى) أو عن التمزق بين المتناقضات والمتضادات (الوصل - الاجتناب والذنوّ - الإنتزاع). إنّ هذا التّقطيع الفيزيائي تقطيع شفوي لا يخضع إلاّ لإيقاع الذات الشاعرة.

وقد يشارك التّقايس في تقوية الطّباق باعتباره هيئة في ترتيب الأفكار لا الألفاظ فقط.

قال

البسيط

ولتقض ما شئت من هجرٍ وصليةٍ / لا أقض ما عشت سُلواناً ولا ملاً
مستفعلن مستفعلن

هو تقابل بين الإنشاء والخبر وبين الإثبات والتّفي على مدار البيت يكشف العلاقة بين أنا وأنت. وفي مقدور الشّاعر أن ينزل التّوافق في مطالع المصاريح لافتا الإنتباه إلى ألفاظ بعينها. ومتى أنعمنا النّظر فيها وأطفناه وجدناها تفصح عن صورتي العاشق والمعشوقة وذلك على النّحو التّالي:

قال

الطويل

أجدُ ومن أهواهُ في الحُبِّ عابثُ / وأوفي له بالعهدِ إذ هو ناكثُ
فعلولن فعلولن

(1) ويسمّيه محمّد بنّيس «الوقفه» ويشير إليها البياض بين الشّطرين مثلاً ويتمّ التّعبير عنها سماعياً وبصرياً. أنظر «الشعر العربي.....» ج 1 ص 140

فَدَيْتُكَ إِنَّ الشَّوْقَ لِي مُذْ هَجَرْتَنِي / مُمِيتٌ فَهَلْ لِي مِنْ وَصَالِكَ بَاعِثٌ

فعولن

سَتَبَلَى اللَّيَالِي وَالْوِدَادُ بِحَالِهِ / جَدِيدٌ وَتَفَنَى وَهُوَ لِلأَرْضِ وَارِثٌ

فعولن

إِذْنِ الأَنَا ----- جَادٌ

----- وَفِي

----- شَوْقَهُ مُمِيتٌ

----- وَدَادَهُ جَدِيدٌ لَا يَبْلَى

أَمَّا المَعشُوقَةُ فَقالَ عَنها

حَبِيبٌ نَأَى عَنِّي مَعَ القُرْبِ وَالأَسَى / مَقِيمٌ لَهُ فِي مُضْمَرِ القَلْبِ ما كَثُ

فعولن

فعولن

جَفَانِي بِالطَّافِ العِدا وَأزاله / عَنِ الوَصْلِ رَأْيِي فِي القَطِيعَةِ حادِثٌ

فعولن

إِذْنِ هِي ----- حَبِيبَةُ أَنَا

----- أَساها مَقِيمٌ ما كَثُ

----- جافِيَةٌ

• _____ أَب / _____ ج د

قال

المتقارب

وَمِنْ زَهْرَاتٍ تُنَدِّي بِمِسْكِ / وَمِنْ زَهْرَاتٍ تُنَدِّي بِطَلِّ

فعول فعولن

فعول فعولن

ويشارك التوافق هنا في تقوية أثر الموازنة التركيبية وفي هندسة البيت ومعمار ه. فهو صورة من صور التناظر من شأنه أن ينتج عروضاً وقَعته الذات بتوقعها الخاص. وتصرفت في كيفية ترتيل البيت ترتيلاً متأثراً بتلك الوقفات من حيث النبرة intonation

• أ / ب
قال

الطويل

أرى الدهر إن يبْطِشْ فأنتَ يمينه / وإن تَضَحِكِ الدُّنيا فأنتَ لها تُغرُّ

فَعول فَعول

ويتفق التوافق هنا مع مطلع جملة جواب الشرط (إن..... فأنت) وذلك في الصدر والعجز.

ويستغل الأنا الشاعر في الآن نفسه بُنيتين إيقاعيتين:

- أولاهما إيقاع اللّغة. فقد حصل التوافق في مطلع جملة جواب الشرط.
- ثانيتهما إيقاع الوزن باعتبار حبس النفس مع نهاية مفاعيلن. ثم انفجاره مع وحدة فَعول (أنت).

فالذات وهي تخضع لإطار عروضي نظري مُلزم صارم لها أن تختار من إمكانيات التطبيق ما ترتضيه⁽¹⁾ (Chiss. ص 127). ومن شأن هذا الإيقاع أن يلفت الأسماع إلى علامة «أنت» وينزلها في النفس منزلة متميزة خاصة. وقد وظّف الشاعر كل ذلك في إطار الموازنة رغم أنها غير تامة⁽²⁾ (Bureau.. 1976. ص 113) من حيث تفاوت مكوناتها المباشرة عددياً.

• أ ب ج د / أ ب ج د
قال

(1) Chiss.J.L., Filliolet J, Maingueneau D.)2001(« Introduction à la linguistique française. T.2 : syntaxe, communication, poétique » Hachette supérieur P 127
(2) Bureau.C. (1976) « Linguistique fonctionnelle et stylistique objective » PUF. p.113 .

الطويل

عَطَاءٌ وَلَا مَنٌّْ وَحُكْمٌ وَلَا هَوَىٰ / وَحِلْمٌ وَلَا عَجْزٌ وَعِزٌّ وَلَا كِبْرٌ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ
ويمكن تقطيع البيت على شاكلة أخرى

عطاءً ولا مَنٌّْ

وحُكْمٌ ولا هَوَىٰ

وحِلْمٌ ولا عَجْزٌ

وعِزٌّ ولا كِبْرٌ

والحقيقة أنّ التماثل بين هذه المكوّنات تامٌّ إنّ في عددها وإنّ في مقاطعها الصّوتية التي يقوِّي أثرها التّوافق. وذلك على النّحو الآتي:

ع/ط/ء/ / و/لا/من/ن/ / 7 مقاطع / و/حك/م/ / و/لا/ / ه/و/ى/

و/حل/م/ / و/لا/عج/ز/ / 7 مقاطع / و/عز/ز/ / و/لا/كب/ز/

هكذا بنى الأنا بيته على تواتر بنية ثنائية. فحقّق فيه إيقاعاً وتوازناً قائمين على التّكرار.

وهذا التّقطيع هو تعبير عن تمثّل الأنا للعالم على أساس المُوجب والسّالب والحسن والسيّئ والجيد والرّديء:

• العطاء جميل والمنّ قبيح.

• الحُكم جميل لأنّه قائم على الرّأي ولا يميل به الهوى.

• والحلم كرم لا عجزٌ.

• والعزّ لا كبرياء يشوبه.

هذه رؤية للوجود ظرف حدوثها اللّغة. وقد حوّلتها الدّات إلى ملفوظ حاملٍ لآثارها فريديّ تفرّد تلك الرّؤية.

والجدير بالإشارة إليه أن مثل هذه الصناعة الشعرية تُوقر في الأذهان أننا لسنا بإزاء ملفوظ يصف نظام العالم وقد وُجد مسبقاً. وكان ذلك النظام خفيّ وما على المتكلم سوى كشفه ونزع القناع عنه.

إننا بإزاء ملفوظ مَظروف يتنزّل في ملابسات أحاطت بإنتاجه. وهو يشهد على العالم وعلى الظُروف المتحكّمة في بنائه. وتسكن ذلك البناء ذاتٌ. وهي مركز ذلك الملفوظ لا توجد خارجه بل داخله. هي ذات في البيت تقوّم وتصنّف وتميّز الجميل من القبيح:

• عطاء بلا منّ جميلٌ.

• عطاء بالمنّ قبيح لأنّ فيه أذى.

ونحن نحسب كلّ الإجراءات التي وردت في هذا البيت داخلية في إستراتيجية الذات المتلفظة. فهي التي تُخرج بيتها ذلك الإخراج الخاصّ لتنتج آثاراً معيّنة في المتلفظ إليه قد تكون إقناعاً أو استمالة. وهي تصنع صورة خيالية *image de fiction* كأنها صورتها هي بقيمتها ونُظمتها التقويمية. والذي يدلّ على ذلك فعل رأى في نفس القصيدة:

أرى الدهر إن يبطش فأنت بيمينه / وإن تضحك الدنيا فأنت لها تُغرُّ

فما يراه الأنا لا وجود له. هو ذو طبيعة لا حدّثية *non évènementielle* فعل قوليّ لا أكثر ولا أقلّ. لأنّ استعمال أرى يعني أن يحدّد الرائي موقع «أ» فيكتسب حينئذ صفة المرئيّ. إذن ليس للمرئيّ وضع *statut* مستقلّ عن المتلفظ الرائي. وهو صنّعة الملفوظ مقترن بحدث القول. أمّا عن خصائص ذلك المرئيّ فهي ذاتية تدلّ عليها الصور الشعرية القائمة على الاستعارة. فالمتكلم ها هنا تحدوه رغبة في أن يعبر عن إدراكه الخاصّ للواقع أي «مقاربتة المخصوصة الفيزيائية والعلمية»⁽¹⁾ له (Détrie. 2001. ص 179)

إنّ الاستعارة ها هنا تدلّ دلالة واضحة على الكيفية التي تفهم بها الذات الأحداث وتنتج المعنى⁽²⁾ وتصنّف وتقوّم. هي استعارة تحكي إدراك الذات للعالم وتُشرك الآخر في تجربتها مع ذلك العالم المحسوس بالألفاظ وتُحمّلها تجربة فريدة تختلف عن تجربة المتلفظ إليه.

والذي يتحصّل من درس التوافق بين الألفاظ والتفعلات أنّ هذه الظاهرة من الإيقاع لا

(1) Détrie.C (2001) «Du sens, dans le processus métaphorique » honoré champion, Paris,; p. 179.

(2) نفسه ص 229

من الوزن. فهي صورة تُوَقَّر في الذُّهون أنَّ الإيقاع يراوغ الوزن⁽¹⁾ الذي هو مجرد إطار فارغ⁽²⁾. (Jaffré.J (1974). p 119 .)

إنَّ الذي نحن بصددِه يؤكد أننا بإزاء خطاب أي فعل لغوي أنجزته ذات بعدما استحوذت على اللُّغة المشتركة. وفي مقدورها أن تُعلن عن حضورها بضمير أنا. غير أنَّ الذاتية منتشرة في الملفوظ برمته. والتَّقاييس بين الوحدات المعجمية والعروضية ها هنا «أنا» آخر يتكلم. إذن كلُّ الوحدات اللُّغوية التي تشكّل القصيدة صوت الأنا. هكذا هو التَّقاييس حدث مفاجئ ينتمي إلى الجمالية الذاتية التي أساسها عبقرية génie الذات⁽³⁾. (Varga. P. 178 .) لا عبقرية اللُّغة فقط.

2. الجنس

الجناس من المحسنات اللُّغوية كالسجع وردّ الأعجاز على الصّور ويختلف عن المحسنات المعنوية مثل الطباق والمقابلة... وهو «ما اشتقَّ بعضه من بعض»⁽⁴⁾. (الأمدي 1961. ص265) والتّجنيس في الشّعر ظاهرة شائعة. لكنّ العرب «لم تكن تعبأ بالتّجنيس والمطابقة»⁽⁵⁾. (الجرجاني عند العزيز 2006. ص26)

ولذلك يأتي المجانس من الألفاظ «متفرّقا» في أشعارهم ربّما لأنّ «كلّ حاسة من حواسّ البدن إنّما تتقبّل ما يتصلّ بها ممّا طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا بأعتدال لا جور فيه»⁽⁶⁾. (ابن طبابا 2005. ص20)

وجاء المحدثون من أمثال مسلم بن الوليد وأبي تمام وتعمّدوا المجانسة بين الألفاظ وأجروها في الأبيات. وإنّما يأتي منها في القصيدة البيت الواحد والبيتان. وقد يخلو منها الديوان «فلا تُرى لفظة واحدة»⁽⁷⁾. (الأمدي ج 1 ص 267).

(1) Deguy.M. (1974) « Figures du rythme, rythme des figures » In langue française sept n° 23. p.35.

(2) Jaffré.J (1974).« prosodie et signification » In « langue française » sept n°23

(3) Varga K. « Rythme et syntaxe » in : « le vers français au 20^{ème} siècle » . P. 178.

(4) الأمدي (1961) «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري» تحقيق السيّد أحمد صقر - دار المعارف مصر ج 1.

(5) الجرجاني عند العزيز (2006): «الوساطة بين المتنبي وخصومه» تحقيق وشرح محمّد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمّد البجاوي، المكتبة العصرية- بيروت ص 26.

(6) ابن طبابا عباس(2005): «عيار الشّعر» شرح وتحقيق عباس عبد السّتار - دار الكتب العلمية- بيروت ص 20.

(7) الموازنة ج 1 ص 267.

وهذا أبو تمام اعتمد الجناس و «جعل غرضه وبنى أكثر شعره عليه»⁽¹⁾ (نفسه ج 1 ص 267). وتتبع الأمدي هذه الظاهرة في الديوان وانتقى نماذج منها ووجد أنها «في غاية الغثاثة والقباحة»⁽²⁾ (نفسه ج 1 ص 268) و «في غاية البشاعة والركاكة والهجانة»⁽³⁾. (نفسه ج 1 ص 269)

فالأمدي لا يُنكر الظاهرة في حدّ ذاتها لأنها لطيفة حسنة⁽⁴⁾ (نفسه ج 1 ص 267). فلو قلل منها المحدثون لأتوا على الغرض. وتخلصوا من الهُجّة والعيب. إلا أنهم تحمّلوا من كل وجه. وتوصلوا إليها بكل سبب وتكفّوها. في حين أنّ فائدة التّجنيس الميل إلى الإصغاء إليه. فإنّ مناسبة الألفاظ تُحدث ميلاً. فإذا ورد متكلفاً «رَكَ وبرد وأتى بقصد مقصودا إليه»⁽⁵⁾ (ابن رشيّق 2001 ص 331). وليس كلّ مصنوع متكلفاً متى كان «من غير قصد ولا تعمل»⁽⁶⁾. لذلك كان البحترى عند ابن رشيّق أمّال صنعة «لا يظهر عليه كُلفة ولا مشقّة»⁽⁷⁾ وكذلك ابن المعتز «صنعتة خفيّة لطيفة»⁽⁸⁾. أمّا مسلم فكان «أسهل شعرا من حبيب وأقلّ تكلفاً»⁽⁹⁾ على أنّهما أكثرا من الصنعة تكثيراً «سهلها عند الناس وجسّروهم عليها»⁽¹⁰⁾.

كذا الجناس ظاهرة تختلف منزلتها من شاعر إلى آخر ومن عهد إلى عهد قديم ثمّ جديد. ويبدو أنّ من الشعراء من أفرط في استعمالها فخرج إلى المُحال فاستثقل نظمه وأسترجم رصفه كأبي تمام.

(1) نفسه ج 1 ص 267

(2) نفسه ج 1 ص 268

(3) نفسه ج 1 ص 269

(4) نفسه ج 1 ص 267

(5) ابن رشيّق: (ا 2001) «العمدة» تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا «دار الكتب العلمية- بيروت- ج 1 ص 331

(6) نفسه ج 1 ص 136

(7) العمدة: ج 1 ص 138

(8) نفسه ج 1 ص 138.

(9) نفسه ج 1 الصفحة نفسها

(10) نفسه ج 1 الصفحة نفسها

وقد لفتتنا الظاهرة في شعر ابن زيدون فنتبّعناها ونظرنا في أنواعها وصورها قبل تدبّر
وظائفها.

2 - 1 - أنواعه

لا نهدف في هذا الصّد إلى تصنيف الجنس بحسب أنواعه البلاغية؛ لأنّ عملنا ليس من
التّقييد البلاغيّ.

ولذلك ننظر في الجنس وما راعاه الأنا في إجراءاته من اعتبارات كالتّمائل والموازنة
والهيئات...

2 - 1 - 1 - جناس بمراعاة الاشتقاق

هو جناس تشترك الألفاظ في جذورها به وتختلف صيغها. كأنّ تكون فعلا وإسما. قال

الخفيف

رَشَأُ أَقْصَدَ الْجَوَانِحَ قَصْدًا / عَنِ جَفُونِ كُجَلِنَ عِمْدًا بِسِحْرِ
فَرَشَفْتُ الرُّضَابَ أَعَذِبَ رَشْفٍ / وَهَصَرْتُ الْقَضِيبَ أَلْفَ هَصْرِ

وقال

الطويل

وَإِنَّ بِلَادًا هُنْتُ فِيهَا لِأَهْوَنُ / وَمَنْ رَامَ مَثَلِي بِالذَّنِيَّةِ أَدْنَى

وقال

البيسط

وَلِلنَّسِيمِ إِعْتِلَالٌ فِي أَصَائِلِهِ / كَأَنَّهُ رَقٌّ لِي فَأَعْتَلَّ إِشْفَاقًا

وقال

البيسط

يَا لَيْتَ شِعْرِي وَلَمْ نُعْتَبْ أَعَادِيكُمْ / هَلْ نَالَ حِظًّا مِنَ الْعُتْبَى أَعَادِينَا

وقد تكون المتجانسات اسما واسما

وقال

البسيط

إذا أنفردت وما شوركت في صفةٍ / حسبنا الوصفُ إيضاحًا وتبيينًا

وقال

البسيط

يا بدرَ تمَّ بدا في أفق مملكةٍ / فراقَ مُطَّلعا من خير مُطَّلَعِ

أفدي بدائعِ شكليّ منك مبصرةٍ / لقتلِ نفسي عمداً أشنعَ البدعِ

وقال

الطويل

ألا هل إلى الزَّهراءِ أوبةٌ نازحٍ / تقصّي تنائبها مدامعهُ نَزَحًا

ومن حملي الكأسِ المُفدى مُديرُها / تقمُ أهوالٍ حملتُ لها الرُمحًا

وقال

البسيط

يا مُعطشي من وصالٍ كنتُ وراده / هل منك لي علةٌ إن صحتُ « واعطشي

إذن هذا الجناس يكشف معرفة الأنا بأسرار اللّغة وقدرته على تشويقها لتستجيب لمقاصده. وبراى فيها متطلّبات السّياق.

2 - 1 - 2 الجناس المصوّر

هو جناس يشارك في تكوين الصّورة الشعريّة وتشكيل ملامحها

قال

المتقارب

وتبرّز خلف حجاب العفافِ / وتُسفرُ تحت نقاب الخجلِ

وَأَسْتَعَارَ الْأُنَا لِلْعَفَافِ الْحِجَابِ وَاللَّجْلِ النَّقَابِ. وَجَانَسَ بَيْنَهُمَا مِنْ حَيْثُ وَزْنُهُمَا حَتَّى كَأَنَّ تَشَابَهُمَا الصَّوْتِيَّ صَدَى لِمَاثَلَهُمَا مِنْ حَيْثُ الْمَعْنَى. فَهُمَا لِلسَّتْرِ وَالْإِخْفَاءِ لَا الْإِظْهَارِ. وَقَالَ

المتقارب

فَمِنْ قُضِبٍ تَنْتَنَّى بِرِيحٍ / وَمِنْ قُضِبٍ تَنْتَنَّى بِدَلٍّ

وهذا جناس المماثلة⁽¹⁾ (ابن رشيق ج 1. ص 322) حيث تكرر اللفظ باختلاف المعنى لأنَّ القضب الأولى حقيقة والثانية مجاز تُحيل على النساء المُتَنَّنِيَّاتِ. ومثل هذا الجناس يقترن بالترديد⁽²⁾. فقد أتى الأنا باللفظة متعلقة بالريح ثم ردها متعلقة بالدل. فأنت مجاز لا حقيقة.

وقال

البسيط

وَالنَّسِيمِ أَعْتَلَّ فِي أَصَانِلِهِ / كَأَنَّهُ رَقٌّ لِي فَأَعْتَلَّ إِشْفَاقًا
وحرك الأنا النسيم وأضفي عليه من صفات الإنسان (برق - يشفق) حتى أعتل.

والإستعارة ها هنا هزُّ للمقولات الثابتة وخلخلة لها. حتى باتت القوائم catalogues تقبل أن يدخل إليها عنصر لا يكتسب مسبقاً ما يؤهله للدخول إليها.

وقال

البسيط

مِنْ كُلِّ مُخْتَالَةٍ بِالْجِبْرِ رَافِلَةٌ / فِيهِ اخْتِيَالُ الْكَعَابِ الرُّؤْدُ بِالْجَبْرِ

وهذا تشبيه مصدري (تختال - اختيال) عقد الأنا به الصلة بين المجرد والمحسوس. فكل قصيدة قالها في أميره تختال في جبرها كما تختال الناهد في حُسْنِهَا. ومثله قوله

الطويل

وَجِلْمٌ امْرِيٌّ تَعْفُو الذُّنُوبَ بَعْفُوهُ / وَتُمْحَى الْخَطَايَا مِثْلَ مَا مُجِي الْخَطُ

ومن شأن التماثل الصوتي أن يقوي الإدعاء بالتشابه والمضارعة في العجز.

(1) «العمدة» ج 1 ص 322.

(2) نفسه ج 1 ص 334

وقال

الطَّويل

ألا إنَّ ظنِّي بين فعليك واقفٌ / وُقوفَ الهوى بين القطيعةِ والوصلِ
والتشبيهِ ها هنا يجمع بين المجرّد والمجرّد (وقوف الظنّ ووقوف الهوى).

2 - 1 - 3 جناس القوافي

للقافية منزلة سنّية في الشعر العربيّ. حتّى أنّها اقترنت بتعريفه يقول قدامة «الشعر كلام موزون مقفّى»⁽¹⁾. (ابن جعفر 1958. ص 12). وأكّد الفلاسفة أنّ «القافية تخصّ أشعار العرب دون أشعار غيرهم من الأمم» (ألفت كمال الرّوبي 1983. ص 259)⁽²⁾.

وذكر قدامة للقافية نعوتاً وعبوباً. فمن محاسنها أن تكون «عذبة الحرف لسلسلة المخرج»⁽³⁾. أمّا ما يعيبها فالإقواء والتّجميع والإبطاء. وأختلف النّاس في ماهية القافية⁽⁴⁾ وأجمعوا على أنّها شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر⁽⁵⁾.

وما لفت انتباهنا في القافية الرّويّ الذي هو جزء منها «تبنى عليه القصيدة فيتكرّر في كلّ بيت»⁽⁶⁾. ويعمد الأنا الشاعر إلى تعليق القوافي بالكلمات داخل المصراعين مراعيًا الرّويّ.

وأخترنا لتبيان ذلك رويّ الحاء في القصيدة التي مطلعها:

الوافر

إليك من الأنام غداً ارتياحي / وأنتِ على الزّمان مدى اقتراحي

وبنى الشاعر أبياته على الحاء. ووردت القافية مطلقة وتبع حرفاً رويّها وصلّ وهو حرف

- (1) قدامة ابن جعفر «(1958)» نقد الشعر «: تحقيق وشرح عيسى ميخائيل سابا المطبعة البو لسية ص 12
- (2) الفت كمال الرّوبي (1983): «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين». دار التنوير للطباعة والنشر بيروت - ط. 1- / ص 259
- (3) نقد الشعر ص 35
- (4) للتوسّع في مظاهر الإختلاف: أنظر «العمدة» ج 1 ص 159 وما بعدها.
- (5) الصفحة نفسها.
- (6) نفسه ص 163.

الياء بارزا ظاهرا. ولازم القصيدة وإن لم يظهر حتى أكتملت كقوله بعد ذلك

فديتُك إن صبري عنك صبري / لدى عطشي على الماء القراح

فالحاء وصلها الياء

وانتشر صوت الحاء في المصاريح لينشئ نسيجا صوتيا بين الألفاظ على النحو الآتي:

• ألفاظ على صلة بـ (أنت)

- أنت راحتي
- أنت اقتراحي والتقريح التثويك
- ذكراك ريحاني وراحي
- رضاك على العدو سلاح
- أنت غصن البان في وشاح

• ألفاظ ذات صلة بالأنأ:

- الأنا عطشان صابر كصبره على الماء القراح.
 - الأنا مقصوص الجناح.
 - الأنا قلبه غير صالح.
 - الأنا قلبه متمزق بين حالين: الدنو والانتزاح.
 - الأنا مشناق مساء وصباحا.
 - الأنا ينتظر السلام ولو في الرياح.
- إذن صورة أنت تدور حول الهجر والانتزاح. بينما تلف صورة الأنا لف الشوق والتألم...
وأقترن صوت الحاء بالكسرة المائلة إلى الياء للإبانة عن الأنين والنحيب.

وفي القصيدة التي مطلعها

السريع

أما وألحظٍ مراضٍ صِحاخُ / تُضَيِّبِي وَأَعْطَافِي نَشَاوَى صَوَاخِ

وردت القافية مقيدة والحاء فيها ساكنة مسبوقة بفتحة طويلة تدلّ عليها ألف ثابتة في الخط.
وإذا البيوت تنغلق على الصياح والنواح. فأوحى الشاعر بها بقوله

وأشفعُ فللشافع نُعمى بما / سنأه من عقدي وثيق النواح

والسكون ها هنا لا يعقبه صمت آخر تتصرف عناية المتلفظ المشارك إليه لذا « يتميز ويقوى الإحساس به»⁽¹⁾. (Mehiri. 1973. ص 165)

ويقترن السكون بالفتحة الطويلة لمد الصوت بالنواح والصياح. وكذلك الأمر في القصيدة الأخرى من فرط الأنين والنحيب. وإن ترديد الحاء في مقاطع القصائد وأعطافها يوحى للسامع بحالة المتكلم وقد يوشك على فقدان القدرة على النطق من فرط النوح لأن الحاء مخرجها من وسط الحلق وهو صوت بحّة⁽²⁾. (Mehiri. 1973. ص 189)

هكذا تجتمع الصوائت والصوامت لتنتج الدلالة السياقية؛ لأن المتكلم يستغل خصائص الصوت من حيث مخرجه وما يلحقه من صفات حتى النطق به في حقل من الإنجازات التلغظية⁽³⁾.

هذا فيما يتعلق بالحاء. أما النون فلفتت أنظارنا في قصيدة مطلعها:

البسيط

أضحى التناي بديلاً من تدانينا / وناب عن طيب لقيانا تجافينا

والنون نون النحيب والآنين. هكذا نحسبها مسبوقة بكسرة طويلة إنكسار ألم وضعف. وبدت لنا كذا وقد توزعت في التناي والانتزاح والبين والحزن من جهة وفي التداي والأنس « وتألّفنا » و« تصافينا من جهة أخرى.

(1) Mehiri. A (1973). «Les théories grammaticales d'Ibn Jinni » publications de l'université de Paris - p- 165.

(2) نفسه ص 189

(3) « Un champ de réalisation ». In :« Eléments de phonétique appliquée » p. 62.

وقد نسجت النّون في القصيدة نسيجا صوتيا بين الألفاظ على النحو التالي :

ألفاظ على صلة بالماضي	ألفاظ على صلة بالحاضر
التداني/لقيانا يضحكتنا/أنسا/تساقينا الهوى/تلاقينا/تألفنا تصافينا/فنون الوصل كنتم لأرواحنا راحينا/ الودّ يستقينا/ لذات أفانينا/ نعيم/ وشي نعمى جنة الخلد	التنائي/تجافينا/البين/الحين انتزاح/حزن/يبلينا/بيكيننا نغص/انحلّ/انبتت/تفرّقنا أعادينا/ينسنا/ينتم/بنّا ما انبلت جوانحتنا/ لا جفت مآفينا تأسينا/ نأيكم/النأي تذكره يعنينا/ النوى/ عوادينا/نأسى / عوادينا/نأس/ لا الأوتار تلهينا

فالماضي كما يبين لنا ماضي اللّقايا والتّداني والتّصافي والأنس والوصل والضّحك. بينما الحاضر حمّال نقائضه فيه التّنائي والتّجافي والبين والنّزوح والتّغيب... واللافت هنا إقتران النّون بالحاء عند الحديث عن الحاضر إقتران البين بالحرقة: مثل:

- صبح البين صبّحنا
- الحين
- انتزاحهم حزنا
- إنحلّ ما كان مقعودا
- ما آبتلت حوائجنا
- حالت لفقدكم أيّامنا
- بلغ تحيّننا من لو على البعد حيّ كان يُحيينا.

وأقترنت الحاء بالنّون أيضا عند الحنين إلى الماضي مثل قوله:

- يا روضا طالما أجنّت لو احظّنا وردا
- يا حياة تملّينا بزهرتها
- ويا نعيمان سحينا ذيله حينا
- حتى يكاد الصّبح يفشينا

والحاصل أنّ هذه الأصوات (الحاء والنون على سبيل المثال لا الحصر) اكتسبت شخصتها الدلالية الذاتية من فعل التلقظ ومن الملفوظ المنجز لا من اللغة ونظامها. وما تواتر صوت بعينه أو مجموعة أصوات في سياق معيّن إلا وسيلة من الوسائل التي يعلن بها الأنا عن حضوره. وهي معيّنات ذات يصنعها الملفوظ. إنّ الأصوات مُرَّر استعمالها تبريرا ذاتيا⁽¹⁾ أي هو في علاقة بذاتية المتلقظ. نحن في هذا السياق بإزاء تجربة مخصوصة تفيض على اللغة⁽²⁾ وتمثّل جوهر الملفوظ.

إذن بان لنا أنّ الجنس بأنواعه وصوره يتعهد في ذاته وظانف كثيرة، وهي:

أ. الوظيفة البنائية:

ونقصد بها أنّ الجنس يقوم عليه بناء القصيدة فهو عمدته وأساس معماره. وليس أدلّ ذلك من هذه البيوت⁽³⁾ التي مطلعها:

الرمل:

ما على ظنّي باس / يجرحُ الدهرُ ويأسو

وقد بناها الشاعر على الموازات والمقابلات مراعي المتجانسات:

والمحاذيرُ سيهأم / والمقاديرُ قياسُ

ولكمّ أجدى قعودُ / ولكمّ أكدي التماسُ

وكذا الدهرُ إذا ما / عزّ ناسٌ ذلّ ناسُ

وبنو الأيامُ أحيأ / فُ سرأةٌ وخساسُ

ويكشف هذا المقطع عن انقلاب القيم والمفاهيم. ويؤكد تقلب الدهر والأيام. والذي يفصح عن هذا وذاك الطباق الذي يقوي الجنس أثره في النفس. فترتيب الألفاظ على فضاء الصّفحة إنّما هو صدى لترتيب الأفكار في الذهن فكلّ «صورة هي صورة للذهن»⁽⁴⁾ (Deguy 1974) ص 28.

(1) «Linguistique fonctionnelle...» p. 141.

(2) نفسه: ص 142.

(3) ويمكن العودة إلى أنواع الجنس للتأكد من تواتر هذه الظاهرة في الديوان.

(4) « Toute figure est une figure de pensée » voir Deguy M. (1974) « Figures du rythme, rythme des figures » In : « Langue française » sept., n° 23. p. 28.

ومن شأن الصّوت وصداه أن يشكّلا عاملا من عوامل التّناغم والتّوازن داخل البيت بفضل التّكرار. على أنّهما يمثّلان سلطة هندسية دالّة أيضا أو مولّدة للدّلالة. يقول:

الوافر

سأهدي النّفْس في نَفَس الشّمَال / فقد لَفَحَ التّشوّقُ عن جِيَالِ

وعقد الجناس المعاهد بين نَفَس ونَفَس وشمال وتشوّق.

وريح الشمال ريح تهبّ من قبِل الشّام عن يسار القبلة. ويقال شمل الخمر عرّضها للشّمَال فبردت. وكذا الأنا بيعت بنفسه إلى المعتمد بواسطة ريح الشّمَال ليخفّف شوقه إليه. إذن إقترن تناسب المفردات في الأصوات بتناسبها في المعنى وهو أمر من «صنع المؤلّف»⁽¹⁾ (عبيد 2005. ص 137) لأنّ المفردات لم تتهبّيا لذلك بفعل الوضع اللّغوي. إذ لا رابط في اللّغة بين ريح الشّمَال والتّشوّق. ثمّ شرع في وصف ممدوحه والتّناء عليه.

إلى الوضّاح آثارَ المساعي / إلى النّفّاح أخبارَ المعالي

وتماثل الوضّاح مع النّفّاح في الصّيغة الصّرفية ووزنها (فَعَال). واشتركا في صوت الحاء. مثلما تماثلت المساعي والمعالي واشتركتا في صوت الميم. وتشابهت كلّ المتجانسات في الصّوائت أي في الحركات. فأثاره واضحة وأخباره فائحة. ثمّ واصل قائلا

هدية من لو أنّ الدهر سنّى / مُناه وهدى إليك سُرى الخيالِ

ولو نظرنا في الجناس لأمكننا أن نقرأ البيتين الأوّل والسادس على النّحو التالي:

سأهدي النّفْس في نَفَس الشّما / هدية من هدى إليك سُرى اللّيالي

أو

سأهدي النّفْس في نَفَس الشّمَال----- إلى الشّتن العزائم إن أُثيرت حفيظته

-----إلى اللّذن الجلال⁽²⁾

(1) حاتم عبيد (2005) « التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي » كآلية الأداب بصفافس. تونس/ ص 137.

(2) وهو البيت: إلى الشّتن العزائم إن أُثيرت حفيظته إلى اللّذن الجلال وهذا طباق بمراعاة الجناس

-----إلى الوضّاح آثار المساعي

-----إلى النّفّاح أخبار المعالي

-----إلى ملك هو المعنى المجلى به الإشكال من
لفظ الكمال.

---إلى من لا مثيل له إذا ما بدا في السّرج أو فوق المثال.

ثم يأتي بيان الهدية في قوله:

هدية من لو أنّ الدهر سنّى / مُناه هدى إليك سُرى الخيال

إنّ الجناس أسهم في صناعة المصاريح والبيوت وضمن وحدتها. حتّى كأنّها سُبكت
سُبكا واحدا أو هي كالكلمة الواحدة. أمّا عن الأصوات المتجانسة فهي بُعد من أبعاد المعنى
محسوس متعلّق به لا ينفكّ عنه. وهو يلحّ عليه ويقوّيه ولا يخلقه⁽¹⁾. (Tamine., Molino.,
1987 p. 86) وذلك بفضل تواترها ومواقعها ونظام تشكّلها القائم على تجمّع الأشباه والنظائر.
فالذي نسمعه في الملفوظ هي دوال إجراؤها قصديّ وآثارها مقصودة (Bravo Federico
2013 p346).

ب. الوظيفة الإيقاعية:

هذه وظيفة تشترك في النهوض بها كلّ الظواهر التي ألمعنا إليها من وحدات متقايسة ومن
جناس. ولسنا نقصد بالإيقاع الوزن ولا الموسيقى. وقد أرجع « بعض النقاد الإقتران الأوّل إلى
الصّلة الحميمة بين الإيقاع والوزن وهي صلة الأصل بالفرع»⁽²⁾ (الخبو 1995 ص 55) «لأنّ
الوزن» ليس إلّا صورة محقّقة من ضروب إيقاعية مشتركة»⁽³⁾ (الطرابلسي 2006. ص 12).
والثّاني إلى كون « لفظ الإيقاع في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات
علم اللّغة بوجه عامّ»⁽⁴⁾. (الطرابلسي 2006. ص 10)

والإيقاع عندنا هو ذلك الذي تتجلّى فيه الذات و« يبيّن اشتغالها في اللّغة»⁽⁵⁾. ومن مظاهر

(1) Tamine.J.G., Molino.J.1987()« Introduction à l'analyse de la poésie » PUF. p. 86.

(2) محمد الخبو (1995)«مدخل إلى الشعر العربي الحديث» دار الجنوب للنشر – تونس، ص 55.

(3) محمد الهادي الطرابلسي (2006) «التوقيح والتطويع» دار محمد علي للنشر – تونس، ص 12.

(4) نفسه ص 10.

(5) Meschonnic H.)1995(«Les états de la poétique » PUF écriture. / P. 89.

ذاك الإشتغال ما له صلة بالأصوات وهو ما نحن بصددده واللّهجة والجسد والسّيرة. وقد كانت مقصاة في ظلّ الدّراسات التي تقوم على العلامة وثنائية الشّكل والمضمون.

إنّ التّوافق المعجمي والعروضي والجناس ظواهر صوتية وهي آثار محسوسة لإيقاع الذات. لكنّها ليست الإيقاع كلّه. وذلك ما كانت تقول به النّظرية البلاغية القديمة عند العرب والغرب على حدّ سواء. فمثل هذه الظواهر معيّات ذاتيّة تعلن عن حضور الذات في خطابها. بل إنّها خطاب داخل الخطاب.

إنّ الألفاظ المتجانسة والمتماثلة تنعقد بينها أو اصر صوتية ودلالية. وتضعف صلة الكلمة بالأشياء لأنّه بقدر ما تتوطّد تلك الصّلة يتوارى حضور الذات المتلفّظة.

ومثل هذه الظواهر تُوقر في الأذهان أنّنا لسنا بإزاء بنية شكلانية. بل هي بنيات تسكنها ذوات. وهي ذوات متفرّدة بخصوصيات. لعلّ ذلك هو شرط تأثيرها في الآخر وتفاعلها معه. فالذاتية تعني التّفاعل⁽¹⁾ (Meschonnic). 1982 p. 86. وتحوّل القيم والمعاني من اللّغة إلى الخطاب مهما كانت المستويات اللّغوية بما فيها الصّوتية. ذلك التّفاعل / الذاتية هو التّداوت intersubjectivité⁽²⁾.

إنّ القول بأعتباطية هذه الظواهر يعني العودة إلى ثنائية الدّال والمدلول والوقوف عند حدود العلامة. ويعني كذلك إرجاع الإعتباطي إلى الصّدفية⁽³⁾ وتغليب اللّغة على الخطاب.

ولمّا كان كذلك بآن لنا أنّ «الوزن لا معنى له»⁽⁴⁾ (Meschonnic H. 1974 p. 10). وأنّ الذي يُنتج المعنى هو الإيقاع. هكذا أيضا يتجلّى لنا أنّ الأصوات مستقلّة عن المعنى لأنّها ببساطة هي مجرد وحدات فيزيائية إلّا أنّها مرتبطة به ارتباط إطناب. وهي تنشئ فيما بينها نظاما دالا خاصا بها يتجاوز النّظام النّحوي والمعجمي ويؤثر بهما. فلا يمكن بذلك إعتبار التّجانس حدثا صوتيا بحتا⁽⁵⁾. ولذلك تحدّث جاكبسون عن سحر الأصوات (La magie des sons Bravo Federico 2013 p 343

(1) Meschonnic H.)1982(«Critique de rythme » éd. Verdier. p. 86.

(2) نفسه ص 86.

(3) نفسه ص 91.

(4) Meschonnic H.1974(« Fragments d'une critique du rythme » In « Langue française » sept., n° 23, p. 10.

(5) Dessons G.)1996(« Introduction à l'analyse du poème » Dunod, Paris, p. 8.

الخاتمة:

وبعد هذا، فقد حاولنا في هذا البحث أن نتدبر بعض الخصائص التي تميّز اشتغال الذات الشعرة مع المواد الصوتية. فنظرنا في تعاملها مع الوزن باعتبارها خاصية تمييزية في الشعر. وبأن لنا أن الوزن ميزان الكلام النظريّ تُنجزه الذات هنا والآن إنجازاً متلوّناً بلونها مصطبغاً بصبغتها الذاتية. ويشمل ذلك الإنجاز موادّ أخرى تركيبية ومعجمية وبلاغية أيضاً⁽¹⁾.

وتعرّضنا للجناس وصوره. وتصديّنا لوظائفه. وأسفر لنا كلّ ذلك عن ذات قد أدركت ما لصورة اللفظ المسموعة من أهمية فسعت إلى استغلالها استغلالاً جمالياً ودلالياً. وحملت تلك الاقتزانات الصوتية دلالات سياقية تعلّقت بالشكوى والعتاب والخزن واليبين... فالملفوظ ها هنا رسالة إيديولوجية في نظر البعض وجمالية في نظر الآخرين.

إنّ الذي نقدر على الجزم به في آخر العمل أنّ ماركبه الشاعر من صور صوتية كثيرة هي في نظرنا حُطّة خطابية. فالأنا المتلفّظ يتصرّف في المُعطى اللغوي فيلفت الأسماع إلى القوافي والتّماتل الصوتي مثلاً. ويلجّ على الطواهر المولدة للإيقاع والمحدثّة لبهجة صوتية تلك هي القصدية Intentionality توجّه كلّ تفكير وكلّ سلوك إراديّ. وهي تتدخّل في كلّ معنى وقيمة وهدف. (Turner . A principle of Intentionality . 2017. P 2)

إذن يبدو أنّ شعر ابن زيدون غلبت عليه النزعة الشفوية. وقد تجلّت في تواتر التكرار والتّوازي. ورغم أنّ جاكبسون يؤكّد أنّهما يميّزان كلّ كلام شعريّ فإنّنا نوافق زمتور حين يلجّ على أنّها عناصر نصّانية مرتبطة بعملية التّصويت⁽²⁾. (Zumthor . L'exercice de la voix. (1983, p. 141).

(1) لعلّها تكون مجال بحثنا في أعمال أخرى.

(2) Zumthor P.)1983(« Introduction à la poésie générale » éd. du seuil Paris, , p. 141.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً المراجع العربية:

- ابن زيدون، (1957). ديوان ابن زيدون ورسائله. (شرح وتحقيق علي عبد العظيم). دار نهضة مصر للطبع والنشر. بيروت دار صادر للطباعة والنشر 1960
- المراجع باللسان العربي:
الأمدي، أبو القاسم (1961). الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري (تحقيق السيد أحمد صقر). دار المعارف.
ابن بسام، أبو الحسن (1997). الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (تحقيق إحسان عباس). الدار العربية للكتاب.
بئيس، محمد (1989). الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها. دار توفيق للنشر.
الخبو، محمد (1995). مدخل إلى الشعر العربي الحديث. دار الجنوب للنشر.
ابن جعفر، قدامة (1958). نقد الشعر (تحقيق وشرح عيسى ميخائيل سابا). المطبعة البولسية بيروت.
جعفرورة، محمد المعز (2011). من التشكل التحوي إلى التشكل الإيقاعي. مجلة موارد لكلية الآداب والعلوم الإنسانية 9.
الجرجاني، عبد العزيز (2006). الوساطة بين المتنبي وخصومه (تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجبالي). المكتبة العصرية.
حيزم، أحمد (2016). التحولات الشعرية في أغاني الحياة الوحدات التعبيرية الموقّعة. في كتاب "من شعرية اللغة إلى شعرية الخطاب". ابن النديم للنشر والتوزيع.
ابن خلكان، أبو نعلب (2005). وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان (تحقيق إحسان عباس). دار صادر.
ابن رشيق القيرواني (2001). العمدة (تحقيق محمد عبد القادر عطا). دار الكتب العلمية.
الرّوي، ألفت كمال (1983). نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. دار التنوير للطباعة والنشر.
ابن سلام الجمحي (2001). طبقات الشعراء. دار الكتب العلمية.
ابن طباطبا، عباس (2005). عيار الشعر (شرح وتحقيق عباس عبد الستار). دار الكتب العلمية.
الطرابلسي، محمد الهادي (2006). التوقيع والتطويع. دار محمد علي للنشر.
عبيد، حاتم (2005). التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لبي حيان التوحيدي. كلية الآداب بصفاس.
القرمادي، صالح والشاوش، محمد وعجينة، محمد (1985). دروس في الألفية العامة. الدار العربية للكتاب.
القرطاجي، حازم (1986). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. (تحقيق حمد الحبيب ابن الخوجة). دار الغرب الإسلامي.

ثانياً المراجع الإنجليزية:

- Argod Dutrad.F. (1996). *Eléments de phonétique appliquée*. Armand Colin.
- Barrucand. M. (2012). Les sonorités vocaliques, éléments submorphémiques du discours musical en poésie. *Miranda (online)*, 7. <https://doi.org/10.4000/miranda.4206>
- Bravo. F. (2010). Poétique de l'ordinaire. les autres figures du discours. *Bulletin hispanique*, 112 - 2. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1160>
- Bureau. C. (1976). *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*. PUF.
- Chiss. J. L., Filliolet J., & Maingueneau D. (2001). *Introduction à la linguistique française: Syntaxe, communication, poétique*. Hachette supérieure.
- Deguy M. (1974). Figures du rythme, rythme des figures. *Langue française*, 23. <https://doi.org/10.3406/lfr.1974.5680>
- Delbouille. P. (1967). *La valeur suggestive des sonorités*. In: *Le vers français au 20ème siècle. Actes publiés par Monique*. P. Librairie C. Klincksieck.
- Dessons G. (1996). *Introduction à l'analyse du poème*. Dunod.
- Détrie. C. (2001). *Du sens, dans le processus métaphorique*. honoré champion.
- Jakobson. R. & Levi-Strauss. C. (1962). Les chats de Charles Baudelaire. *L'homme*, 2, 1. <https://doi.org/10.3406/hom.1962.366446>
- Mehiri A. (1973). *Les théories grammaticales d'Ibn Jinni*. Publication de l'Université de Tunis.
- Meschonnic H. (1995). *Les états de la poésie*. P.U.F.
- Meschonnic H. (1982). *Critique de rythme*. Édition Verdier.
- Meschonnic H. (1974). Fragments d'une critique du rythme. *Langue française*, 23. <https://doi.org/10.3406/lfr.1974.5679>
- Jaffré. J. (1974). Prosodie et signification. *Langue française*, 23. <https://doi.org/10.3406/lfr.1974.5688>
- Tamine.J.G., & Molino. J. (1987). *Introduction à l'analyse de la poésie*. P.U.F.
- Turner C. K. (2017). A principle of Intentionality. *Journal list, front psychol*, 8. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00137>
- Zumthor. P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Édition. Seuil.

Romanization Arabic References: الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية:

- ibna zaydūna (1957). dīūāna ibni zaydūna warasā'iltu (sharḥun wataḥqīqu 'aliyyu 'abdi al'azīmi dāra naḥḍati miṣrin lil-ṭab'i wa-al-nashri
- bayrūtu dāri ṣādīri lil-ṭibā'ati wa-al-nashri 1960
- almurājī'u bi-al-lisāni al'arabiyyi
- al'amidiyyu 'abū alqāsīmi 1961). almūāzanata bayna shī'rin 'abī tamāmūn wa-al-buhturiyyu taḥqīqa al-sayyidi 'aḥamida ṣaqrū dāra alma'arīfi
- ibna bassāmīn 'abū alḥusni 1997). al-dhakhyrata fī maḥāsīni 'hli aljazīrati taḥqīqa 'iḥsāni 'abbāsi al-dāra al'arabiyyata lil-kitābi
- bnnys muḥammada 1989). al-shī'ra al'arabiyya alḥadytha binyātihi w'ibdalāthā dāru twbqāl lil-nashri
- alkhabbū muḥammada 1995). madkhalun 'ilā al-shī'ri al'arabiyyi alḥadythi dāru aljanūbi lil-nashri
- ibna ja'farin quddāmata 1958). naqudi al-shī'ra taḥqīqun washarḥu 'isā mykhā'yl sabbā almiṭba'ata al-būsiyah bayrūta
- j'fwrah muḥammada almu'azzin 2011). mina al-tashakkuli al-naḥwiyyi 'ilā al-tashakkuli al'iqā'iyyi majallatu mawāridi likulliyati al'ādābi wa-al-'ulūmi al'insāniyyati 9.
- aljurjāniyyu 'abda al'azizi 2006). alwasāṭata bayna almutanabbiyyi wakhuṣūmihi taḥqīqun washarḥu muḥammada 'abū alfaḍli abrāhym wa'uliya muḥammada al-bjā'i almatkabata al'aṣriyyata
- hzym 'aḥamida 2016). al-taḥawwulāti al-shī'riyyati fī 'ghāny alḥayāta alwaḥḍāti al-ta'bīriyyati almū'aqqa'ati fī kitābi " min shī'riyyati al-lughati 'ilā shī'riyyati al-khiṭābi ibna al-nadīmi lil-nashri wa-al-tawzī'i
- ibna khallikāna 'abū tha'labi 2005). wafiyyāti al'yāni w'nā'bnā' al-zamāna taḥqīqa 'iḥsāni 'abbāsi dāra ṣādīra
- ibna rashīqīn alqayrawāniyyu 2001). al'umdata taḥqīqa muḥammada 'abdi alqādirī 'aṭā dāra alkitubi al'ilmiyyati
- al-rawbiyyu 'alafata kamāli 1983). nazariyyata al-shī'ri 'inda alfalāasifati almuslimīna dāru al-tanwīri lil-ṭibā'ati wa-al-nashri
- ibna sullāmi aljamaḥiyyi 2001). ṭabaqāti al-shu'rā'i dāru alkitubi al'ilmiyyati
- ibna ṭbābā 'abbāsa 2005). tāra al-shī'ri sharḥun wataḥqīqu 'abbāsu 'abdi al-sitāri dāra alkitubi al'ilmiyyati
- al-ṭarābulusiyyu muḥammada alhādiyyi 2006). al-tawqī'a wa-al-ṭaṭwī'a dāru muḥammada 'aliyyu lil-nashri
- 'abīdun ḥātima 2005). al-takrāra wafa'ala alkitābatu fī al'ishārāti al'iltiyati li'abī ḥayyāni al-tawḥīdiyya kulliyatu al'ādābi biṣafāqisīn
- al-qrmādy ṣāliḥun wa-al-shawushu muḥammadun wa'ajīnatun muḥammada 1985). durūsun fī al'alsaniyyati al'āmmati al-dāru al'arabiyyatu lil-kitābi
- alqartājanniyyu ḥazīma 1986). minḥāja albulaghā'i wasarāḥi al'udabā'i (taḥqīqu ḥamdi alḥabybi ibna alkhawjati dāra algharbi al'islāmiyyi

Poetics of Voices in Ibn Zaidoun's Divan

Mohamed Moez Jaafoura⁽¹⁾

Abstract:

What we particularly appreciate is that the poet's many images of sound are in our view a rhetorical plan. The speaking 'I' manipulates linguistic data in such a way that the sounds are heard in rhymes and in perfect vocal symmetry. He insists on using poetic devices that generate rhythm and vocal delight. So, Ibn Zaydun's poetry seems to have been overwhelmed by oral tendencies. This is mostly manifested in the frequency of repetition and parallelism. Although Jakobson asserts that these devices are distinctive features of poetic discourse as a whole, we agree with Zumthor who insists that they are integral textual elements that are linked to the vocal process.

Keywords: Recipient, Voice, Speech, Rhythm, Self, Self, Repetition, Anaphylaxis.

(1) Faculty of Letters and Human Science - University of Sousse (Sousse - Tunisia)
azizjaafoura@yahoo.fr