التماسك النصي في نونية ابن زيدون
دراسة بلاغية في ضوء علم البديع

إعداد
د/ عزة أحمد مهدي علي
أستاذ البلاغة والنقد المساعد – جامعة الأزهر
وأستاذ البلاغة والنقد المشارك – جامعة القصيم

مقدمة :

نشأ الأدب الأندلسي في طبيعة ساحرة أتحفت الأدب العربي بما يسحر العقول، ويأخذ بمجامع القلوب على مدى ثمانية قرون (منذ فتح العرب الأندلس وحتى سقطت في نحو عام ٨٩٧هـ).

وتعد قصيدة ابن زيدون النونية إحدى نتاج هذه الطبيعة ، وهذا الأدب الرفيع ؛ حيث استطاع الشاعر أن يرسم حبه ولهوه بأبيات متفردة بديعة تنسجم فيها المعاني ، وتتماسك الألفاظ والتراكيب ؛ لتشكل لوحة فنية ناطقة بمعان مختلطة من عشق ووصل وفقد وهجر ولهو وغيرة وحسد ...الخ .

أما ابن زيدون (صاحب النص) فهو : أبو الوليد أحمد بن عبد الله المخزومي المشهور بابن زيدون ، ولد بقرطبة سنة ٣٩٤هـ/ ١٠٠٣م، في خلافة هشام بن الحكم ، نشأ في بيئة مثقفة ، حيث كان والده فقيهاً من سلالة بني مخزوم القرشيين، وهو من وجهاء قرطبة ، فأحضر له الأدباء والمربيين، فتثقف ثقافة عالية، ونظم الشعر في مرحلة مبكرة من العمر، فبزغ بدره في سماء قرطبة ، امتلأت حياة ابن زيدون بالمفارقات ، والأحداث حتى وافته المنية في أشبيلية ودفن فيها سنة٤٦٣هـ/ ١٠٧٠م [١].

كَلِف ابنُ زيدون بولّادة بنت محمد بن عبد الرحمن الناصري، الخليفة الأموي، وكانت شاعرة مجيدة ، لها مجلس بقرطبة يجتمع فيه الشعراء والأدباء، وقد بادلت ابن زيدون

الحب، فكان بينهما ما جعله يتحسر على فقده بعد أن وقعت بينه وبينها جفوة فذهبت المحبوبة تكيد لمحبوبها، فنافسه في حبها أبو عامر بن عبدوس ، فهجاه ابن زيدون ، مما جعله يكيد له عند الأمير، ويدخله السجن[٢].

وقد أرسل ابن زيدون هذه القصيدة إلى ولادة عقب هروبه من السجن معبرًا بها عن عاطفة نبيلة يكنها الشاعر إلى محبوبته، ويسألها أن تدوم على عهده ويتحسر على أيامهما الماضية، وقد حوت القصيدة دررًا من بدائع النظم البلاغي الفريد قلّما توجد في قصيدة.

وقد شغف بهذه القصيدة كثير من البلاغيين والأدباء فتناولوها بالدرس والتحليل ، ونظرتُ إليها نظرة مختلفة إلى حد ما ، فاستدعيت فيها قيمة الوشي البديعي ، ودوره في تماسك النص وترابطه ، وانسجام معانيه وتوافقها.

وتحقيقاً لهذا الغرض قمت برصد أهم الفنون البديعية في القصيدة ثم توضيح دورها في تماسك النص، الذي لا يمكن الاستغناء عنه مبينة أن البديع ليس مجرد حلية تزين النص ، خاصة إذا جاءت بلا تكلف ولا تصنّع .

واتبعت في ذلك المنهج التحليلي الذي يكشف عن الأسرار الجمالية للفنون البديعية ،في نونية ابن زيدون، مع الوضع في التصور أنه لا يمكن للناقد الإحاطة الكاملة بمغزى النص ودلالاته ؛ فالنص الثري يفتح آفاقًا متجددة للنقد والتحليل، ويحتفظ دائمًا بسرٍ يحفز النقاد للكشف عنه وسبر أغواره.

ولذا جاءت الدراسة في مقدمة ثم بيان بالقصيدة كاملة. ثم تناول الفنون البديعية بدءًا من عنوان القصيدة واستهلالها والتدرج في التحليل للفنون البديعية الموجودة في النص. والله من وراء القصد وهو يهدي إلى سواء السبيل .

يقول ابن زيدون في حبيبته ولّادة بنت المستكفي[٣]:

١- أضْحى التَّنائي بديلاً من تَدانينا ونابَ عن طيبِ لُقْيانا تَجافينا

٢- ألَّا! وقدْ حانَ صُبْحِ البَيْنِ صَبَّحَن حَيْنٌ، فقامَ بِنا لِلحَيْنِ ناعينا

٣- مَن مُبْلِغُ المُلْبِسينا، بانْتِزاحِهِم حُزْناً، مع الدّهْرِ لا يَبْلى ويُبْلينا

٤- أَنَّ الزّمانَ الذي مازالَ يُضْحِكُنا، أُنساً بِقُرْبِهِمُ، قد عادَ يُبْكينا

٥- غِيظَ العِدا مِن تَساقينا الهوى فَدَعَوا بأَنْ نَغَصَّ، فقال الدّهرُ آمينا

٦- فانْحَلَّ ما كان مَعْقوداً بأنفسنا، وانْبَتَّ ما كان مَوْصولاً بأيْدينا

٧- وقدْ نَكونُ، وما يُخْشى تَفَرُّقُنا، فاليَومَ نحنُ، وما يُرْجى تَلاقينا

٨- يا ليت شِعْري، و لم نُعْتِبْ أعادِيَكُمْ، هل نالَ حظّاً من العُتْبى أَعَادينا

٩- لم نَعْتَقِدْ بَعْدَكُم إلاّ الوفاءَ لَكمْ رَأْياً، و لم نَتَقَلّـــــدْ غيرَهُ دِينـــــا

١٠- ما حَقُّنا أن تُقِرُّوا عينَ ذي حَسَدٍ بِنا، ولا أن تُسِرُّوا كاشِحاً فينا[٤]

١١- كُنّا نَرى اليأسَ تُسْلينا عَوارِضُهُ، وقد يئِسْنا فما لليأسِ يُغْرينـــــا

١٢- بنْتُمْ وبِنّا، فما ابْتَلَّتْ جَوانِحُنا شوقاً إلَيْكُمْ، ولا جَفَّتْ مآقينـــــا

١٣- نَكادُ حينَ تُناجيكُمْ ضَمائرُنـــا، يَقْضي علينا الأسى لو لا تَأَسِّينا

١٤- حالَتْ لِفَقْدِكُمُ أيّامنا، فغَـــــدَتْ سوداً، وكانت بكمْ بِيضاً لياليـــــا

١٥- إذ جانِبُ العَيشِ طَلْقٌ من تَأَلُّفِنا ومَرْبَعُ اللَّهْوِ صافٍ مِن تَصافِينا

١٦- وإذ هَصَرْنا فُنونَ الوَصْلِ دانِيَةً قِطافُها، فَجَنَيْنا منهُ ما شِينا [٥]

١٧- ليُسْقَ عَهْدُكُمُ عَهْدُ السُّرورِ فما كُنْتُمْ لأَرْواحِنا إلاّ رَياحينـــــا

١٨- لا تَحْسَبوا نَأْيَكُمْ عَنّا يُغَيِّرُنا أنْ طالما غَيَّرَ النَّأْيُ المُحِبِّينـــــا!

١٩- واللهِ ما طَلَبَتْ أَهْواؤنا بَدَلاً مِنْكُمْ، ولا انْصَرَفَتْ عَنْكُمْ أمانينـــــا

٢٠- ولا استفدْنا خليلًا عنْكِ يَشْغَلُنا ولا اتَّخذْنا بديلًا مِنْكِ يُسْلِينـــــــــــــــا

٢١- يا ساريَ البَرْقِ غادِ القَصْرَ واسْقِ بِهِ مَن كان صَرْفُ الهوى والوُدِّ يَسْقينا

٢٢- واسْألْ هُنالِكَ: هَلْ عَنّى تَذَكُّرُنا إلْفاً، تَذَكُّـــــــرُهُ أمســـــــى يُعَنِّينـــــــــــــا

٢٣- ويا نَسيمَ الصَّبا بَلِّغْ تَحِيَّتَنا من لو على البُعْدِ حَيَّا كان يُحْيينا

٢٤- فهل أرى الدّهرَ يَقْضينا مُساعَفَةً مِنْهُ، وإنْ لم يَكُنْ غِبّاً تَقَاضِينـــــــــــا[٦]

٢٥- رَبِيْبُ مُلْكٍ كأَنَّ اللهَ أنْشأَهُ مِسْكاً، وقدَّرَ إنْشاءَ الوَرَى طِينـــــــا

٢٦- أو صاغَهُ وَرِقاً مَحْضاً، وتَوَّجَهُ مِن ناصِعِ التِّبْرِ إبْداعاً وتَحْسينـــــــا

٢٧- إذا تَأَوَّدَ أدَتْهُ، رَفاهِيَةً تُومُ العُقودِ، وأَدْمَتْهُ البُرَى لينـــــــــا[٧]

٢٨- كانتْ لهُ الشّمسُ ظِئْراً في أَكِلَّتِهِ بلْ ما تَجَلَّى لها إلا أَحايينـــــــــا

٢٩- كأنّما أُنْبِتَتْ، في صَحْنِ وَجْنَتِهِ زُهْرُ الكواكِبِ تَعْويذاً وتَزْيِينـــــــــا

٣٠- ما ضَرَّ أن لم تَكُنْ أكْفاءَهُ شَرَفًا وفي المَوَدَّةِ كافٍ من تَكافينـــــــــا

٣١- يا رَوْضَةً طالما أَجْنَتْ لواحِظَنا وَرْدًا، جَلاهُ الصِّبا غَضّاً، ونِسْرينا

٣٢- ويا حَياةً تَمَلَّيْنـــــــا، بزَهْرَتِهـــــــــا مُنىً ضُروبـــــاً، ولذّاتٍ أَفَانينـــــــا

٣٣- ويا نَعيماً خَطَرْنا، مِن غَضارَتِهِ في وَشْيِ نُعْمَى، سَحَبْنا ذَيْلَهُ حينا

٣٤- لَسْنا نُسَمّيكَ إجْـــلالاً وتَكْرُمَـــــــــةً وقَدْرُكِ المُعْتَلِي عنْ ذاكَ يُغْنينا

٣٥- إذا انْفَردْتِ وما شُورِكْتِ في صِفَةٍ فَحَسْبُنا الوَصْفُ إيْضاحاً وتَبْيِينـــــا

٣٦- يا جَنّةَ الخُلْدِ أُبْدِلْنا، بسِدْرَتِها والكَوْثَرِ العَذْبِ، زَقُّوماً وغِسْلينـــــا

٣٧- كأنّنا لم نَبِتْ، والوَصْـــلُ ثالِثُنـــــــــا والسَّعْدُ قد غَضَّ مِن أَجْفانِ واشِينا

٣٨- إن كان قد عَزَّ في الدّنيا اللّقاءُ بِكُمْ في مَوقِفِ الحَشْرِ نَلْقاكُمْ ويكفينا

٣٩- سِرَّانِ في خاطِرِ الظَّلْماءِ يَكْتُمُنا حتى يَكادَ لِسانُ الصّبْحِ يُفْشينـــــا

٤٠- لا غَرْوَ في أنْ ذَكَرْنا الحُزْنَ حينَ نَهَتْ عَنْهُ النُّهى، وتَرَكْنا الصَّبْرَ ناسينا

٤١- إنّا قَرَأْنا الأسى، يومَ النَّوى، سِوَراً مكتوبَةً، وأَخَذْنا الصَّبْرَ تَلْقينـــــا

٤٢- أمَّا هَواكِ، فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِـــــــــهِ شِرْباً وإن كانَ يُرْوينا فَيُظْمينـــا

٤٣- لم نَجْفُ أُفْقَ جَمالٍ أنتَ كوكَبُهُ سَالِينَ عَنْهُ، ولم نَهْجُرْهُ قالينـــــا

٤٤- ولا اخْتِياراً تجَنَّبْنـــاهُ عن كَثَبٍ لكن عَدَتْنا على كُرْهٍ، عَوَادينـــــا

٤٥- نَأْسى عَلَيْكَ إذا حُثَّتْ، مُشَعْشَعَةً فينا الشَّمولُ، وغَنَّانـــا مُغَنِّينـــــا

٤٦- لا أَكْؤُسُ الرَّاحِ تُبْدي مِن شَمائِلِنا سيما ارتِياحٍ، ولا الأَوْتارُ تُلْهِينا

٤٧- دُومي على العَهْدِ، ما دُمْنا، مُحافِظَةً فالحُرُّ مَن دانَ إنصافاً كما دِينا

٤٨- فما اسْتَعَضْنا خَليلاً مِنْكِ يَحْبِسُنا ولا اسْتَفَدْنا حَبيبـــاً عنْكِ يَثْنينـــــا

٤٩- ولو صَبا نَحْوَنا، مِن عُلْوِ مَطْلَعِهِ بَدْرُ الدُّجى لم يَكُنْ حاشاكِ يُصْبِينا

٥٠- أوْلِي وَفاءً، وإن لم تَبْذُلي صِلَةً فالطَّيْفُ يُقْنِعُنا، والذِّكْرُ يَكْفينـــــــــا

٥١- وفي الجَوابِ مَتاعٌ، إن شَفَعْتِ بِهِ بِيضَ الأَيَادي، التي ما زِلْتِ تُولِينا

٥٢- عليْكِ مِنّـــــا سَلامُ اللهِ ما بَقِيَتْ صَبابَةٌ بِكِ نُخْفيهـــــا، فَتُخْفينـــــــــا

أولاً : عنوان القصيدة :

عنوان القصيدة هو عتبة النص التي توحي للمتلقي مقاصد المبدع ،ولقد أولت الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة أهمية كبرى للعنوان ، بوصفه مصطلحًا إجرائيًا ناجعًا في مقاربة النص الأدبي ، ومفتاحًا أساسيًا يتسلح به البلاغي لسبر أغوار النص بغية استنطاقها وتأويلها ، ففهم العنوان يسهم في فهم النص ؛ لأنه يمثل الموضوع العام ، بينما الخطاب النصي يشكّل أجزاء العنوان ، الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية ، أو بمثابة نص كلّي[٨] .

وناقد النص الشعري يمكن له رفض العنوان أو قبوله بناء على ما يتضمنه النص ؛ فقد يكتفى بالمضمون دون الحاجة إلى عنوان دال عليه [٩].

فالعنوان سمة من سمات النص الشعري ، لكنها غير لازمة له ؛ إذ يمكن الاستغناء عنها ، ويكون مطلع النص عنوانًا لها[١٠]، وهذا ما توفر لنص ابن زيدون موضوع الدراسة ؛ فالبيت الأول يُفصح عن بؤرة النص[١١]يخلق أجواءها النصيّة والتناصيّة[١٢] ، ونوع القراءة التي تناسب النص وتوجه تحليله النقدي.

ومن ثَم فإن اختيار عنوان القصيدة من خلال المطلع ، من الممكن أن يكون أكثر دقة وتحديدًا ، فقول ابن زيدون " أضحى التنائي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا "

يصور مدى الترابط بين بؤرة النص وأجوائه النصية والتناصية ،ولذا يمكن القول :إن العنوان مظهر للمعنى ، حتى سماه بعض الباحثين (البهو) يُدلف منه إلى عمق المعنى الفني[١٣] . وهذه ميزة تحملها بعض النصوص الشعرية قد لا تتوافر لغيرها ، ولا يعني هذا رفض العناوين التي أطلقها بعض الأدباء والنقد على القصيدة ؛ فهي كذلك تتلاءم وتتوافق مع مضمون النص والمعنى العام له مثل : نونية ابن زيدون[١٤] ، وحنين وشوق[١٥] ، ذكرى أيام الوصال[١٦] ، والزيدونية [١٧] .

ورُغم أن كل هذه العناوين لم تكن من وضع صاحب النص إلا أنها تعبر تعبيرًا مباشرًا عن جو النص ، أسهم في ذلك وحدة موضوع القصيدة (الغزل) ،فالتيمة المحورية في القصيدة تمثل أيضًا وحدة عضوية تدور حول التعبير عن عواطف الحب أو (تجربة العاشقين) وما يعتريها من مشاعر متناقضة سواء حدثت بالفعل أو تولدت في لحظة إبداع النص[١٨].

الوزن والقافية :

يُعرف الوزن والقافية في النص الشعري بالإيقاع الخارجي للنص ، ويمثل أحد عناصر المستوى الصوتي في القصيدة وأساسًا جوهرياً من مكونات النص الشعري، ومن ثم لم يعد يُنظر للمستوى الصوتي بمستوييه المتكاملين : العروضي واللغوي في القصيدة الحديثة بوصفه منفصلًا قائمًا بذاته بمعزل عن مكونات النص لا يضيف إلى بنياته إلا جمالًا شكليًا وحلية سطحية فحسب، وإنما أصبح ينظر إليه على أنه تجسيد حي لبنية القصيدة وحركتها ، ومظهرها المادي المحسوس بتعلقاته الدلالية، وقد وفر المستوى الصوتي بعناصره المتعددة مجالًا رحبًا لابن زيدون؛ أتاح له من خلاله التعبير عن أدق مشاعره ، ويبث من خلالها حنينه وشوقه بكل ما تحمله من عمق وثراء، مما أضفى على قصيدته حقولا دلالية متنوعة.

ويمثل الإيقاع الخارجي للقصيدة عنصران هما : الوزن والقافية .

أولًا : الوزن :

يرتبط الوزن بقوام القصيدة ، ويتواصل مع ما سواه من أصوات وألفاظ وعبارات وتراكيب في إنتاج دلالتها الشعرية ، ويختلف الإيقاع الوزني بين قصيدة وأخرى لدى الشاعر نفسه تبعا لاختلاف تجربته ، ومن ثم يصبح لكل قصيدة خصيصة وتمايز من سواها في توظيفها

للوزن الشعري؛ لأن التجربة الشعرية هي التي تستدعي الوزن وتحدده ، والإيقاع صورة نفسية قبل أن يكون نغمًا وأصواتًا.

ونونية ابن زيدون تعبر عن عاطفة نبيلة يكنها الشاعر لمحبوبته ، ويرثي بها هواه ، فقد أرسلها إلى ولادة عقب هروبه من السجن ، يسألها أن تدوم على عهده ، ويتحسر على أيامهما التي أمضياها معًا ، واختار الشاعر بحر البسيط التام الذي ينتظم الوحدات الموسيقية الآتية :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وهو من البحور التي أولع الشعراء بالنظم عليها ؛ لاتساع أفقه وامتداد رقعته وجمال إيقاعه ،ومن أكثر البحور رقة ولذلك كثر في شعر المولدين ، وقد ناسب هذا البحر حال الشاعر الذي كان يحدوه الأمل في عودة الود بينه وبين ولادة إلى سابق عهده ، إذ يُشتهر في ضابط هذا البيت قولهم :

إن البسيط لديه يُبسط الأملُ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن[١٩]

وقد بث الشاعر من خلال موسيقا هذا البحر آية من آيات الشعر العربي عامة ، الغزل خاصة ، حين بث فيها حنينا وشوقا لا تنطفئ جذوتهما ، وكأنما تجمعت كلُّ أشعار الحنين التي استوعبها من الشعراء السابقين ، ليتغنى عليها حنينه ولوعته.

و بحر البسيط من البحور المركبة التفعيلة ، التي تستلزم جهدًا أكبر من الشاعر في عملية التناوب بين التفعيلات ، وجاءت عروضه مخبونة ، أما الضرب فمقطوع[٢٠] ، ومجيئه تامًا ينسجم مع خطاب الشاعر بنغمته الحماسية التي تسعى إلى تغيير الواقع ، وتهدف إلى إثارة عاطفة الطرف الآخر وتحريكها بعد أن ران عليها الجمود والسكون ، فطبيعة هذا البحر مطواعة للإنشاد وبث الشكوى والحنين[٢١] ، والتذكر، وهو من البحور التي تمتاز بقدرتها على استيعاب المشاعر المختلفة من فرح وحزن وتأمل وتفكر وتذكر وحنين وغيرها ، وهذا ما تظهره كلمات القصيدة .

ثانيًا : القافية :

القافية هي : المتحرك قبل ساكنين في آخر البيت من الشعر ، وهي العنصر الثاني من عناصر الشعر والجزء الأساسي في تشكيل موسيقاه ؛ فلا يصلح الشعر بدونها.

وتؤدي القافية دورًا مهمًا في إثراء الموسيقا والتعبير عن الجو النفسي للقصيدة ، فضلا عما يحدثه إيقاعها من انسجام صوتي يجذب انتباه المتلقي إلى تلك الدفقات الشعرية التي لا تكاد تنتهي حتى تبدأ مرة أخرى، ويعلو معها ضجيج النص تارة ، وينخفض تارة أخرى وبين هذا وذاك يظل المتلقي مستشرفًا ، متتبعًا ، كما أن تكرار بعض الحروف في آخر كل بيت من أبيات القصيدة يعدُّ جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية[٢٢].

وقد عزف ابن زيدون في نونيته على أوتار قافية واحدة هي المتواتر /٥/٥ ، و ألزم الشاعر نفسه بثلاثة حروف ، ردف وروي ووصل [٢٣]، فالروي مشبع بمد (الوصل) ،مع كسر حركة ما قبل الردف . وقد شكلت جميعها مقطعًا موسيقيًا تميز بعلو جرسه وامتداده ؛ ذلك أن ألف الإطلاق في آخر كل بيت أحدثت فرصة ليخرج الشاعر من خلالها شحنته الانفعالية ، وبث حنينه وشكواه، إذ إطلاق الصوت على ما يقتضيه الإشباع وعدم انحباسه رغيبة للشاعر ، حتى كأنه يرجو بذلك أن يتجاوز الصوت حدود السامعين ؛ ليسمع الفضاء الرحب ، وربما يكون لغرض (الغزل) دخل في النظم على المجرى المفتوح ذي الحركة الخفيفة والسهلة في النطق ، والأسرع في إيصال الصوت وما يحمله من أسى وحسرة ، أو فرح وسعادة.

حسن الابتداء وبراعة الاستهلال

لكل نص مدخله البديعي الملائم والمهيمن على النص ، ولأن اتساق المنهج يفضي حتمًا إلى دقة المعالجة كان من الأولى البداية – بعد العنوان واختيار الشاعر للبحر والقافية– بحسن الابتداء وبراعة الاستهلال ؛ إذ هو أحد مواضع تأنق الأديب.

و يركز حسن الابتداء على اختيار الأديب أو الشاعر لألفاظ عذبة ، خالية من العيوب التي تخل بفصاحته ، مع حسن نظم للألفاظ المطابقة لمقتضى حال المخاطبين ، ومراعاة آداب اللياقة ؛ حتى يجذب انتباه المتلقي فيقبل عليه بجميع جوارحه.

أما براعة الاستهلال فقد اشتُرط فيها أن يكون مطلع القصيدة دالًا على ما بُنيت عليه ، مشعرًا بغرض الناظم من غير تصريح ، بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها في الذوق السليم ، ويستدل بها على قصده ... وما سُمي هذا النوع براعة الاستهلال إلا لأن المتكلم يُفهَم غرضه من كلامه عند ابتداء رفع الصوت به ، ورفع الصوت في اللغة هو الاستهلال ، يقال: استهل المولود صارخًا ، إذا رفع صوته عند الولادة ، وأهلّ الحجيج ، إذا رفعوا أصواتهم بالتلبية ، وسُمي الهلال هلالا ؛ لأن الناس يرفعون أصواتهم عند رؤيته[٢٤].

وهكذا يكمن حسن الابتداء في الشكل ، بينما تكون براعة الاستهلال في المضمون .

ولا يكفي أن يكون الاستهلال بارعًا بمجرد الإلماع إلى المقصود فحسب ، بل لابد أن يكون الكلام المستهل به في درجة سامقة من البلاغة حتى يصير (حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح)[٢٥]، بأن يجتهد في تحسين الألفاظ وحلاوة معانيها وتحبيبها إلى السامع ، وقد أشار حازم القرطاجني (٦٨٤هـ)إلى ضرورة تضافر هذين العنصرين بقوله:" ولا يخلو الإبداع في المبادئ من أن يكون راجعًا إلى ما يقع في الألفاظ من حسن مادة واستواء نسج ولطف انتقال وتشاكل اقتران وإيجاز عبارة وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في الألفاظ أو إلى ما يرجع إلى المعاني من حسن المحاكاة ونفاسة مفهوم وتطبيق مفصل بالنسبة إلى الغرض وما جرى من ذلك مما يستحسن في المعاني"[٢٦]

وإذا تحقق للمتكلم كل هذا كان افتتاحه في غاية الروعة ، يشد إليه القلوب ، ويجذب نحوه الأذهان ، ومن حسن الابتداء وبراعة الاستهلال في نونية ابن زيدون قوله :

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فافتتح الشاعر قصيدته بالفعل (أضحى) التي تفاجئ المتلقي بوضوح المغزى ؛ فقد بان البين وأصبح واضحًا لا مفر منه ، إذ تدل مادة ضحى (الضاد والحاء والحرف المعتل) على بروز الشيء ، فالضَّحاء: امتداد النهار ،

وذلك هو الوقت البارز المنكشف، ويقال : فعل ذلك ضاحيةً، إذا فعله ظاهراً بيّناً[٢٧] ، وهكذا لا نجد كلمة يمكن أن تنوب منابها مثل أصبح أو صار ، كما برع الشاعر في استهلاله حيث جمع بين التنائي والتداني ، وبين طيب اللقيا والتجافي ، وبنى على ذلك ما

يتفرع عليهما كل في جانبه ، وهذا هو محور القصيدة وموضوعها ، وبذلك أبدع الشاعر في الإيحاء بمضمون القصيدة ولخص فكرتها في إيجاز؛ حيث رسم صورة مبدعة جمع فيها ما كان عليه مع محبوبته من التلاقي والود والتصافي ، ثم ما صار عليه حالهما من التباعد والتجافي حتى بدا الأمر واضحًا جليًا ، لا يخفى على أحدٍ ، وكان ذلك من خلال صورةٍ تقابليةٍ موجزةٍ رائعةٍ ، أضفى عليها توالي النونات والياءات نغمةً موسيقيةً عذبةً .

التكرار :

ظاهرة التكرار من الظواهر اللّغوية التي يتسم بها النّص الشعري، فهو يجسد سمة أسلوبية هامة، ويكاد يكون من أهم ما يمتاز به الأسلوب في شعر أي شاعر، لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر ومبناه، إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النّص ورفده بالبث الإيحائي والجمالي، فهو يظهر على مستويات عدّة في بنية النّص الشعري من خلال تكرار حرف من الحروف وليكن حرف جر، أو حرف نداء، أو غير ذلك، أو من خلال تكرار كلمة بعينها، أو بتكرار جملة كاملة، أو حتى فقرة أو أكثر من هذا أو أقل، ويتصل التكرار بالذات المبدعة من حيث موقعها ، واختيارها أسلوبًا دون آخر ، كما أنه يتصل بالمتلقي من حيث تجاوبه مع ظاهرة التكرار التي يلح عليها الشاعر لأغراض تتفق وتجربته ومكنونات نفسه ومقتضيات السياق إن الوقوف عند صور التكرار وأنماطه في قصيدة ما أمرٌ يسيرٌ، لكن الصعوبة تكمن في الكشف عن بواعثه لدى الشاعر، وقيمته الفنية التي تتجسد في التعرف على الخصائص الأسلوبية التي يتفرد بها، وعلى معجمه الشعري المتميز. يضاف إلى ذلك إسهامه في الكشف عن بعض الدلالات النفسية والموضوعية والفنية للنص وصاحبه ، إذ يشير الإلحاح على بعض الحروف أو الكلمات داخل تراكيب ثابتة أو متغيرة إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية توصيلها أو الإيحاء بها دون هذا التكرار[٢٨]، وليس صحيحًا ما ذكره باحثون من أن التكرار دليلٌ على ضعف شاعرية الشاعر ، وفقره اللغوي[٢٩].

وإلى جانب كون التكرار أداةً أسلوبيةً وثيقةَ الصلة بالجانب الأسلوبي القائم على الاختيار ، فإنه يُسهم في تلاحم البناء ويُشكّل نغمة موسيقية توحي بالطريقة التي كان يُنشد بها الشعر[٣٠].

فالتكرار لغة يعني : الرجوع على الشيء أو إعادته وترديده ، ولا يختلف هذا المفهوم عن المعنى الاصطلاحي للّفظ ، إذ هو في الاصطلاح " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواءً أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفًا ، أو يأتي بمعنى ثم يعيده"[٣١]

وللتوصل إلى الدلالة الثرية ، ومراد الشاعر التي يرغب في إيصالها إلى المتلقي ينبغي الفحص الدقيق لكلمات القصيدة وبنيتها المكونة منها والتي تتلاحم وتتلاصق لتكوِّن رؤية الشاعر ومخزون نفسه وثقافته وتجربته .

ويتوسل ابن زيدون إلى ذلك بعدة طرق منها :

١- التكرار بالبناء المتوازن للأشطار ، أو ما يسمى بالتكرار الأفقي للجمل أو العبارات ، أو استخدام تراكيب لغوية متشابهة أو متقابلة في الشكل أو في المعنى أو فيهما معهًا ، مما يبعد بها عن التعقيد والتكلف ، ويسهم في ترابط الأفكار ويشكّل نمطًا مميزًا لشاعر عن غيره[٣٢] .

ومن ذلك قول ابن زيدون :

فانحل ما كان معقودًا بأنفسنا وانْبتَّ ما كان موصولًا بأيدينا

حيث يمكن تقسيم البيت على هذا النحو:

فانْحلَّ ما كان معقودًا بأنفسنا وانْبتَّ ما كان موصولًا بأيدينـــا

وقوله:

فما استعضنا خليلًا منكِ يحبسنا ولا استفدنا حبيبًا عنكِ يثنينـــا

حيث يمكن تقسيم البيت على هذا النحو :

فما استعضنا خليلًا منكِ يحبسنا ولا استفدنا حبيبًا عنكِ يثنينـــا

ففي البيتين السابقين تماثل إيقاعي بين كل وحدتين في كل شطر ، حيث صور الشاعر الحب في الماضي والحاضر من خلال البناء النحوي

٢- تكرار الحروف:

معلوم أنّ لكل حرف مخرجه الصوتي وصفاته التي تميّزه عن غيره، والحروف نوعان: صامتة ، وصائتة، والصامتة هي المعنية بظاهرة التكرار، ولها يعزى الفضل في بنية الكلمة والعبارة والبيت والقصيد ككل، لكن بحسب موقعها وبعدها التكراري أو قربه ، وهذان العنصران هما اللّذان يمنحان الكلمة أو العبارة إيقاعاً متنوعاً في السّمع فيكون الإيقاع إمّا متنافراً أو منسجماً تبعاً للترجيع أو الترديد الحاصل من تكرار الحرف، ووفقاً للطاقة الإيقاعية التي يحملها والجرس الذي يحدثه في السّمع، "فالتكرار الحرفي هو أسلوب يكرّسه الاستعمال اللّغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس"[٣٣]، وفيه تتوالى بعض الحروف لتعطي نسقا موسيقيا خفيفا، ينسجم مع سياق المعنى والدلالة، فقد يتكرر حرف بعينه، أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية، وقد يتعدد أثر هذا الأمر، فهو إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعاً خاصا يؤكّده التكرار، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمةٍ أو إلى كلماتٍ بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير.

يثير انسجامُ بعض الحروف وتكرارها في البيت الشعري اهتمامَ المتلقي ، ويزداد هذا الاهتمامُ بمعرفة أهمية تكرار الحرف إلى جانب أهميته الدلالية ، وهي الأهمية الإيقاعية التي قد تثار أساسًا لاستمرار حالة معينة، وقد يأتي تكرار الحرف أحيانًا بسبب العامل العروضي فقط ، أو النحوي.

ومن أبرز الحروف المتكررة في النص:

حرف النون، وقد تكرر في قصيدة ابن زيدون فلا يكاد يخلو منها بيت ، والنون حرف يخرج من طرف اللسان وما يحاذيه من غار الحنك الأعلى، يقرع هذا الطرف ما يحاذيه من غار الحنك الأعلى ويصاحب ذلك غُنَّةٌ من الخيشوم ، مجموع هذا القرع وصوت الغنة

الجاري من الخيشوم يشكل حرف النون. وهو حرفٌ مجهورٌ يجمع بين الشدة والرخاوة ، وهذا يناسب تجربة الشاعر ،كما أنه حرفٌ مستفلٌ يُنطق مرققًا في جميع حالاته، وهو ما يدل على رقة المشاعر التي يحملها الشاعر إلى محبوبته. كما أن النون حرفٌ منفتحٌ بمعني أن الصوت لا ينحصر بين طرف اللسان وأقصاه عند النطق بها مع غار الحنك الأعلى وقد استخدمه الشاعر في قافية مفتوحة ليناسب بث شكواه وحنينه ، وغزله وذكرياته ، التي تنم عن نفثة مصدور يريد أن يشاركه فيها كل الدنيا، ويدعمها بالفتح الذي نتج عنه اشباع حركة النون بالمد المفتوح، فحرف النون في النص يحمل دلالة المعاناة والحزن والألم .

وتكرر **حرف التاء** إحدى وتسعين مرة في القصيدة ،وهو حرف مهموسٌ شديدٌ ومخرجه طرف اللسان وأصول الثنايا العليا, فالتاء حرف مهموس انفجاري مرقق , أسناني لثوي ينتج من خلال الانطباق التام بين طرفي اللسان وأصول الثنايا العليا و وحبس الهواء المندفع من الرئتين , ثم الانفراج الفجائي .

وهو صوت يجهد النفس ؛ فكونه انفجارياً نضطر معه لإخراج الهواء وكأنه محبوسٌ . والتاء صوت يعبر عن الحزن والبكاء ويوحي بالتعب والمعاناة[٣٤] ويمثله في القصيدة كلماتٌ متطابقةٌ مثل : (التنائي والتداني والتجافي) ويعبر بها الشاعر عن المفارقة بين الماضي والحاضر في حب ولادة. وكذلك كلمات : (تساقينا – نفرّقنا – تلاقينا) مفارقات بين الوصال والفراق ، ولا شك في أنها تعبر عن حزن وحنين الشاعر . وكلمات : (ياليت – العتبى – نعتقد – نتقلد- تُقروا- تسرّوا – تناجيكم ...) غلى غير ذلك من الكلمات التي تحمل معاناة الشاعر من فراقه مع محبوبته ، ورفضه الواقع الأليم ، وأمله في وصال قريب.

أما **حرف الكاف** فتكرر حوالي تسع وستين مرة، وهو صوت شديد انفجاري وحنكي ، يدل على الرقة والانسياب والضعف والخضوع ، وقد يدل على الجهاد[٣٥]، ومثلها التعبير عن الماضي بالفعل (كان) الذي يستعيد به الشاعر أيام الوصال ويقارن بينها وبين ما صارت إليه حالهما من الافتراق والبُعد. وجاء الكاف يخاطب به محبوبته ويناجيها ، ويتحسر على أيام مضت. كما استعملها في كلمات (أكفاءه – كاف – تكافينا) ليؤكد بها رفعة منزلة المحبوبة ، وإن لم يكافئها منزلة ،لكن مودته لها لا يكافئها شيء.

كما تكرر **حرف السين** ما يقرب من خمس وأربعين مرة في القصيدة ، والسين حرف مهموس ، فيه جريان للهواء، وجريان للنفس، كما أنه فيه جريان للصوت أيضاً، والصوت يمتاز بصفير عالٍ يوحي بنَفْسٍ قَلِقَةٍ ، ويدل على الحرقة والانحدار والعلو ، وهو ما يناسب تجربة الشاعر وإحساسه بالحزن على ما حدث بينه وبين ولادة إذ يعبر من خلال حرف السين بكلمات دالة على حالته مثل:(المبلسين – نُسرٌّ – تساقينا - اليأس – تسلينا – يئسنا – لليأس- الأسى – تأسينا – لا تحسبوا – يا ساري – يا نسيم – مسكا - الشمس ...) ، كما يناسب حرف النون الذي شاع في القصيدة ، ويقترب من دلالتها فهو حرف ، فهو حرف رخو، ومنفتح أيضًا[٣٦].

أما **تكرار الضمير (نا)** في ثنايا الأبيات ومن أول القصيدة إلى آخرها ، فإنه يوحي بمدى القرب الذي كان بين العاشقين ، وتشاركهما الأحداث والذكريات والمواقف. حيث يولد تكرار الضمير - إيقاعاً نغمياً ، موقظاً للدلالة، وباعثاً لحراكها الجمالي، بوصفه مركز ثقل الصور الشعرية، ومصدر حركتها وجذرها الذي ترتكز عليه، فقد أوجد الشاعر بهذا التكرار صورة من صور التلاحم والتضافر الفني في هذه القصيدة، ليدلل على إحساسه الغزلي الشفيف، وصوره الرومانسية المتلاحمة التي تتقطر حساسية ورقة، وهذا التكرار- من شأنه- أن يرفع وتيرة الإيقاع والموسيقى الصوتية إثر تتابع تكرار الضمير في كل شطر من القصيدة تتابعاً فنياً موحياً؛ وقد عمد الشاعر إلى هذا الأسلوب العفوي؛ ليزداد به النص تماسكًا ، ويحقق انسجامًا، وتلاحمًا فنيًّا، الذي يدلل بدوره على قوة العلاقة بينه وبينه محبوبته.

٣- تكرار الصيغ :

تزداد أهمية التكرار في أداء المعاني، والإفصاح عن المشاعر والعواطف والخلجات النفسية، حين يتكئ على تكرار صيغ تشكل مرآة لحالة الشاعر النفسية، ويكثر الشاعر من تكرار بعض الصيغ، كالاستفهام والنداء والنفي وغيرها...

وقد تكرر النداء في قصيدة ابن زيدون :

ياليت شعري و لم نُعتب أعاديكم .....

يا ساري البرق غادِ القصر واسق به .....

ويا نسيم الصَّبا بلّغ تحيتنا .....

يا روضةً طالما أجنت لوحظنا .....

ويا حياة تملينا بزهرتها .....

ويا نعيمًا خطرنا من غضارته .....

يا جنة الخلد أُبدلنا بسدرتها .....

ففي البيت الأول (ياليت شعري....) يتمنى الشاعر أن لو استطاع أن يتمالك شعوره ويسيطر على خواطره، فيتمكن من الرد على أعاديهما ، وهو تنزيل للمتمنى منزلة الممكن؛ لأنه مضى ولا يمكن عودته. وقد أطلق على حقد الأعادي عتابًا إمعانًا في خذلانهم حتى لا يروا ما فعلوه به من إيذاء وجرح غائر أدى إلى افتراقهما، ثم يتساءل هل يروقكم ويسعدكم أن تزيلوا أنتم عتاب أعادينا إياكم بتنفيذكم رغبتهم في جرحنا وإيذائنا وإنزال الحزن بنا .وتسمية الوشاية والحقد عتابًا على سبيل التهكم والسخرية، إمعانًا في إغاظتهم وعدم تمكينهم من رؤية جرحه وألمه.

وفي البيت التالي (يا ساري البرق....) يفتتح الشاعر به مقطعًا من قصيدته ، بنداء البعيد، متمسكًا بإرسال ندائه إلى الملأ ، وتنفسيًا عما في نفسه ألم الفراق والحنين ، فينادي ساري البرق كناية عن الأمطار، وفي كنايته إظهارًا لرغبته في سرعة تحقق المطلوب ، يتأكد ذلك في الأمر (اسق به) حيث لا يمكن أمر السحاب بإنزال المطر والسقيا ، وإنما هو تنزيل المستحيل منزلة الممكن ،إذ في العشق يصبح الوهمُ حقيقةً ممكنةً في خيال العاشق .

وفي البيت الثالث (ويا نسيم الصّبا) يتلطف الشاعر إلى نسيم الصّبا لقبول الأمر (بلّغ) وتنفيذه، ونداء هذا للبعيد، تقديرًا له واعترافًا بقيمة الأمانة التي يحملها وقدرته على تبليغها.

وفي البيت الرابع والخامس والسادس (يا روضةً ، ويا حياة ، ويا نعيمًا) ينادي محبوبته مصورًا إياها بالروضة الغناء ، والحياة له تثريه بلذاتها ، ونعيمًا يرفل فيه طالمًا ينعم بالوصل .

استخدم الشاعر في النداءات السابقة التناسب فنادي محبوبته بالروضة والحياة والنعيم وهي من حقول الطبيعة ، واصفًا بها محبوبته التي رآها شمسًا في قوله : كانت له شمسًا ظئرًا[٣٧] في أكِلَّته ..... ، في غزل يتسامى مع مشاعر الشاعر ، ورقة إحساسه بمحبوبته، ويتسق اتساقًا تامًا مع تجربته الشعرية.

وتنكير المنادي هنا تفخيمًا لشأنه وإفرادها لنوعها على سبيل المبالغة.

ثم في ندائه لمحبوبته (يا جنة الخلد) تتميمًا للتناسب الذي بدأه ، وهو من ذكر العام بعد الخاص ، فالروضة والحياة الأبدية والنعيم ، لا يكون إلا في جنة الخلد ، فكانت له هي جنة الخلد على سبيل الاستعارة.

كان هذا التكرار لصيغة النداء في القصيدة مفصحًا عن مشاع الشاعر ، وما يعتمل في خلجات نفسه، ومرآة تعكس حالته ،وتعضد الترابط بين أجزاء القصيدة ووحداتها ، وتدعم الوحدة العضوية فيها.

وهكذا فإن الشاعر – بوساطة التكرار- يستطيع أن يحفز صور القصيدة، ويوحد دلالاتها، ويستجمعها في صور دالة فاعلة، تنم على تناسق وانسجام، وتخصيب إيحائي فاعل.

التصريع :

في اللسان : المصراعان بابا القصيدة ، بمنزلة المصراعين اللذين هما بابا البيت،٣٨والمَصْرَعُ: مكانٌ ومصدرٌ.

والتَصْريعُ في الشِعر: تقفية المِصْراعِ الأوَّل، وهو مأخوذ من مِصْراعِ الباب، وهما مِصْراعانِ[٣٩].

والتصريع : جعل العروض مقفاةً تقفية الضرب[٤٠]، والجعل هنا يدل على تغيير ؛ إذ تتغير العروض لتوافق الضرب في البيت زيادة أو نقصانًا ، حيث تصير عروضه تابعة لضربة تنقص بنقص وزنه وتزيد بزيادته، ومثال التصريع الذي غُيّرت عروضه بالزيادة في الوزن ، قول أبي فراس الحمداني:

أراكَ عصيّ الدمع شيمتك الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ

القصيدة من بحر الطويل حيث العروض مقبوضة دائمًا ، لكنها جاءت في البيت الأول من القصيدة تامة بوزن (مفاعيلن) بدلاً من (مفاعلن) ، وعلى هذا جانس الشاعر بين شطري البيت الذي جاء ضربه بوزن (مفاعيلن) بغية التصريع، ثم تأتي العروض في باقي أبيات القصيدة مقبوضة ، على القياس ، ولذا كان البيت الذي يليه هو:

بلى أنا مشتاقٌ وعنـــــــدي لوعـــــــةٌ ولكن مثلي لا يذاع له سرُّ

بعروض مقبوضة ، وضرب تام .

ومن التصريع ما تنقص عروضه ؛ لتوافق ضربه ، كما في قول حافظ إبراهيم على لسان اللغة العربية[٤١]

رجعتُ لنفسي فاتهمتُ حصاتي ونـاديتُ قومي فاحتسبتُ حياتي

فالبيت من بحر الطويل أيضًا ، الذي عروضه مقبوضة دائمًا (مفاعلن)، لكنها جاءت في البت الأول من هذه القصيدة محذوفة بوزن (مفاعي) ؛ لتناسب وزن الضرب المحذوف (مفاعي)، ثم تتوالى أبيات القصيدة بعد ذلك على القياس حيث يقول في البيت الذي يليه :

رمَوني بعقمٍ في الشباب وليتني عقمتُ فلم أجزع لقولِ عداتي

ولأن المطلع محل تأنق الأديب ،أكثر الشعراء القدامى — خاصة – من هذا اللون البديعي في مطالع قصائدهم، لإبراز اللحن المميز لإيقاع القافية .

ولا يقتصر التصريع على مطالع القصائد ، بل هو الأغلب، إذ قد يأتي في غير المطلع حين يقصد الشاعر الانتقال من غرض إلى غرض أو من معنى إلى معنى؛ فيكون التصريع بمنزلة التنبيه والإخبار بذلك، وهذا يعد كالافتتاح لقصيدة أخرى ، وإن بدا في ثناياها[٤٢].

وسار ابن زيدون في قصيدته على ما آثره القدماء ، فحرص على توفير الرنين الموسيقي لمطلع قصيدته من خلال تصريع البيت الأول:

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فجاءت عروض البيت موافقةً لضربه وزنًا وتقفية [٤٣]، بوزن (فاعل /٥/٥) ،فخالفت القياسَ بتغيير التفعيلة إظهاراً للإيقاع والموسيقى الشعرية في البيت، فبالوقف على عروض البيت ومعاملتها معاملة الضرب تمامًا في النطق، ساعد على الاحتفاظ بالقيمة الصوتية في الصياغة[٤٤]، كما أنه يمكِّن المتلقي من إدراك نهاية البيت قبل اكتماله ، وهنا تؤدي البنية الصرفية أيضًا دورًا في توقع المتلقي لنهاية البيت قبل اكتماله.

وعلى الرغم من ارتباط مصراعي البيت في المعنى ،إلا أن التصريع هنا قفل المعنى في الشطر الأول[٤٥]، ليدل بذلك على وجود زمنين مختلفين يحمل كل منهما موقفا متباينًا عن الآخر ؛ الأول يشير إلى أوقات الوصال والقرب، والثاني يشير إلى ما يعيشه من هجر وبعد وتجافي، ومع ذلك كان للواو الواصلة بين الزمين دور في إبراز العلاقة بينهما ، وإن كانت متناقضة ، إذ يمثل الشطر الثاني التفسير والتوضيح للشطر الأول ، مما يكشف عن تأزم العلاقة بين الشاعر ومحبوبته، ولذا كان البيت الأول — كما ذُكر أعلاه- يمثل بؤرة النص، ويرشد القارئ — منذ البداية- إلى مسار التجربة الشعورية[٤٦]. فقد دل البيت الأول على ضياع نعيم التداني إلى الأبد ، وسقط في جحيم التنائي، وفقد الأمل في سعادة اللقاء ، وقد أسهم التقابل بين التنائي والتداني والتجافي في تشابك الإيقاع في حركات النص[٤٧] ، ومن ثم تماسك النص .

وبناءً على ما ذكره ابن رشيق من إمكان وقوع الإقواء والإكفاء والإيطاء والسناد والتضمين[٤٨] في التصريع كما يقع في القافية[٤٩] فيمكن عدّ قول ابن زيدون :

يا ليت شعري ، و لم نُعتِب أعادِيكم هل نال حظًا من العتبى أعادينا؟

من التصريع ، وإن لحقه الإكفاء وهو اختلاف حركة الروي بحروف متقاربة في المخرج٥٠، فالميم والنون متقاربان في المخرج ، وقد أحدث هذا التغيير اختلافًا في التقفية ، وبقي الوزن دالًا على التصريع حيث لحق العروض القطع كما في الضرب ، والقياس أن تكون مخبونة.

ورغم تماثل الوزن بين العروض والضرب ، إلا أنه أقل تأثيرًا في الإيقاع الصوتي والموسيقي من تماثل الوزن والتقفية، لكنه أحدث تأثيرًا دلاليًا في القصيدة ، حيث عبر عن درجة التحول في القصيدة من المعنى السابق الذي استهله باكياً متوجعًا من ألم الفراق ، إلى المعنى التالي الذي يشير إلى شماتة الحساد .

و إن الانتقال من معنى إلى معنى ومن غرض إلى غرض من شأنه تنشيط الذهن ، وتحفيز الفكر لتقبل التحول في النسق والنظام المقطعي ، وكأن الشاعر بذلك يهيئ المتلقي لتقبل معاني أخرى ربما تفصله عن الحالة التي عاشها معه منذ بداية النص. وقد أحدث هذا الانتقال والتهيئة انسجامًا وتماسكًا في مضمون النص ؛ فالتصريع نوع من التكرار الإيقاعي الذي يربط النص ويسهم في اتصال دلالاته.

وبذلك يكون للتصريع غير المتكلف في النص دورٌ بارزٌ في ضبط إيقاع القصيدة ، وتماسكها وانسجام دلالاتها.

التقابل:

إن التقابلَ نوعٌ من العلاقة بين شيئين ، يقف أحدهما في مواجهة الآخر ، ويُسمى " التقابل الدلالي" وهو بنية جوهرية في تشكيل النص الأدبي؛ تحقق انسجامًا وتماسكًا بين وحداته؛ إذ يتجلى فيها الأثر الدلالي متلبسًا بإيقاع المعنى، وملتحمًا به؛ فيبرز طابع المفارقة العميقة التي تدعم بناء النص، وتقوي حبكته الدلالية ، وتماسك أجزائه من خلال السياق الذي سيق من أجله.

وتتجلى بنية التقابل من خلال عدة ألوان بديعية هي : المطابقة ، والمقابلة ، والمفارقة .

أولًا : الطباق في نونية ابن زيدون :

يُعد الطباق أكثر ألوان البديع دورانًا على المستوى النظري أو التطبيقي، وقد تنوعت أنماط الطباق في القصيدة بين اسم وفعل ، وإيجاب وسلب ، مما أسهم في تعميق التجربة الشعرية ، وكشف الصراع المحتدم داخل الذات العاشقة[٥١].فلم يكن الطباق مجرد حلية أو زينة فارغة الدلالة، أو مجرد جمع بين متضادين فقط ، ولكنها قضية بناء المعاني وتجليتها في صورة تعبيرية معينة تسهم في إبراز المعنى المراد[٥٢].

ومن الطباق في النص الزيدوني ما استهل به الشاعر قصيدته :

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فطابق بين " التنائي والتداني" ، وبين "اللقيا والتجافي" طباق إيجاب بين اسمين ، يعكس ما تمور به نفس الشاعر من ألم وحسرة، إذ تشتد مرارة الفراق، بعد ما ذاق لذة الوصال، وقد استدعى المقام هذا الطباق وطلبه المعنى، مما جعله ينطق بالحسن، والبلاغة.

وقد جاء الطباق في البيت السابق مكثفًا لخدمة الفكرة المحورية التي تدور حولها القصيدة ، إنها مقابلة بين الزمن الماضي وما كانا عليه من وصل وقرب، والزمن الحاضر وما صارا إليه من هجر وبُعد، مرشحًا هذا المعنى بالتصريع الذي غُيرت عروضه لتوافق ضربه، محدثًا تكثيفا للإيقاع ، ورنينًا موسيقيا جذاباً ، لم يكن ليظهر لو اقتصر البيت على الطباق وحده ، إذ يحسن الطباق إذا رُشّح بلون بلاغي آخر ، مما يزيد المعنى انسجاماً ويزيد النص تماسكًا.

ومن الطباق في القصيدة قوله:

مَن مُبْلِغُ الملبسينا ، بانتزاحهم حُزنًا ، مع الدهر لا يَبلى ويُبلينَا.

من خلال طباق السلب "لا يَبلى ويُبلينا" يتحفنا الشاعر بتصوير معاناته بعد رحيل الأحبة، حيث ألبسوه الحزن ثيابا لا تبلى، ولكنها تقضي عليه شيئا فشيئا، وقد رشح الطباق في البيت بـــــــــ(الاحتراس)[٥٣]، حيث يوهم الكلام بأن اللباس يبلى لا محالة ، فكان الاحتراس بـــ (لا يبلى) تأكيداً على ديمومة حزنه وامتداده فهو لا ينتهي حتى يقضي عليه تماماً (ويبلينا)،وهو ما يعطي تجربة الشاعر مصداقية، ويكسبها عمقًا[٥٤].

وطباق السلب يؤدي دورًا في تماسك بنية النص؛ وذلك بتكرار الدّال نفسه ، ثم تتدخل أداة النفي(لا)، لتعلن عن الدلالة الحقيقية التي يؤديها الطباق بالتحول إلى الضد محدثًا انسجامًا في بنية النص فضلا عن تماسكه اللفظي.

وهكذا يؤدي الطباق دوره في تصوير مشاعر الحزن وألم الفراق، واستثارة مشاعر المتلقي الذي يتعاطف معه ويعيش معاناته.

ومن هذا قوله:

بنتم وبنّا فما ابتلّت جوانحنا شوقًا إليكم ولا جفّت مآقينا

فالطباق بين الفعلين " ابتلت وجفت" يسهم في تأكيد واقع الفراق ، ويحقق التوحد في وصف الحالة الشعورية للذات التي سيطر عليها ألم الفراق.

ويصور الشاعر مدى المعاناة التي يعيشها ، من ألم الفراق من خلال لفظتين خبريتين قوله" بنتم وبنّا" حيث اشتق اللفظين من (البين)[٥٥]، ليعكس واقع التفرق الجسدي والانفصال المكاني بين الذات العاشقة والذات المعشوقة[٥٦]،يقول إنه بان وفارق الأحبة ، وهم كذلك فارقوه فترتب على هذا جفاف جوانحه [٥٧]من شدة الشوق ، في حين أن مآقيه ما جفت، وقد رشح الطباق وزاده قوة وتأثيرًا ، الاستعارة في (ابتلت جوانحنا) ،استعارة تبعية في الفعل (ابتلت) وهي من المفارقة[٥٨] التي نفي الشاعر بها إحساسه بالهدوء والسعادة، فجعل الجوانح مما يقبل الجفاف و الابتلال وهو لا يعني هذا حرفياً وإنما يريد التعبير عن انتهاء سعادته بالفراق فما من ضلوعه إلا جفت والتهبت شوقًا إليهم . وكذلك المفارقة (الكناية) في الشطر الثاني في قوله (ولا جفت مآقينا) فهو لا يقصد أن دموعه تنساب دومًا ، وإنما يعبر بهذا عن دوام حزنه وحسرته بسبب الفراق.

ومن الطباق تدبيجًا قول ابن زيدون:

حالت لفقدكم أيامنا فغدتْ سودًا، وكانت بكم بيضًا ليالينا

من خلال التدبيج تأتي المفارقة التي يصور الشاعر من خلالها إحساسه في زمنين مختلفين ؛ فالسواد والبياض ليسا مقصودين بذاتهما بل هما دلالتان على سعادة وقرار وهناء صار ماضياً ، وشقاوة واضطرابًا يعيشهما في الحاضر ، ويعضد هذا التدبيج وتلك المفارقة تقديم

الجار والمجرور في (لفقدكم و بكم)، لفتًا لانتباه المتلقي إلى السبب الذي جعل السواد يظهر في قلبه ومشاعره وينطق بها قلمه ولسانه، وما هو إلا بسبب ما يعانيه من الفقد بعد الوصال، كما أن اختياره للفظ (الفقد) هنا يُشعر بمدى تأثره بما صارت إليه حاله.

وقد أسهم التشكيل اللوني في توضيح تلك الفكرة، التي عمد الشاعر إليها لإبراز تلك الحالة النفسية والشعورية ، حتى أنه خلع على الزمن ألوانا تنطق بحاله ، مع معرفة المتلقي بما يحدثه تزاوج اللونين من مشاعر أسى وحزن أو سعادة وفرح.

إن بنية الطباق في البيت أسهمت في تماسك النص وانسجام معانيه واتساقها في السياق الذي تسير فيه القصيدة من بدايتها ، كما أسهمت في تصوير الموقف النفسي وتجسيد معاناة العاشق الذي فقد محبوبته.

ومن خلال الطباق يؤكد ابن زيدون على حبه لولّادة ومكانتها في قلبه فيقول :

والله ما طلبت أهواؤنا بدلًا منكم ، ولا انصرفت عنكم أمانينا

فطابق طباقا ظاهرياً بين الفعلين (طلبت – انصرفت)، بل ونفى كل ما يمكن أن يصرف الشاعر عنها ، وفاءً لها وتعلقًا بها، مرشحًا هذا الطباق بعدة ألوان بلاغية هي القسم الذي يفيد التأكيد، والمفارقة التي تتمثل في عد الأهواء إنسانا يطلب، والمعنى المراد أنه يميل ويحن ويطمئن، ومن يطلب هو الكائن الحي، ويمكن أن يكون مجازًا عقليا في إسناد الطلب إلى الأهواء ، والأهواء لا تطلب ، وإنما يطلب الناس – أو لا يطلبوا – بسبب الهوى.

أما المفارقة فتظهر جلية في قوله:

يا جنة الخلد أُبدلنا بسدرتها والكوثر العذب زقومًا وغسلينا

حيث يعبر الشاعر بـــــــــ (جنة الخلد ، والكوثر العذب) عن الماضي السعيد الذي رفل في نعيمه بالوصل والقرب ، وبـــــــــ (الزقوم والغسلين) عن الواقع الأليم الذي يعيشه في الزمن الحاضر. وبهذه المفارقة يضعنا الشاعر أمام عالمين متقابلين، متناقضين، لا يُقصد فيه اللفظ الصريح بذاته ، بل ما يدل عليه ويشير إليه مما يمكن للمتلقي استنباطه من تتبعه لتجربة الشاعر.

ولذا كانت المفارقة المبنية على مخالفة اللفظ الظاهر المعنى المراد أثره في تعميق المعنى وتكثيف التجربة الشعرية :

وفي قوله:

أمّا هواك فلم نعدل بمنهله شِرّبًا ، وإن كان يروينا فيظمينا

فكان الطباق سبيلا للكشف عن تلك الذات التي تعاني أزمة عاطفية حادة ، فتشعر بالحرمان الدائم، وكلما نهلت من نهر الحب ازداد ظمؤها فتظل ظامئة أبدًا غلى الارتواء العاطفي طامحة إلى المزيد[٥٩]

إنها أيضًا مفارقة ، إذ ليس المراد بالري والظمأ أصل معناهما ، بل يعبران عن وصل ، واحتياج لا ينتهيان.

ثانيًا: المقابلة:

وهي أن يُجمع بين معنيين متوافقين ، أو معان متوافقة، ثم ما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب.

ويمكن إضافة هذا اللون التعبيري إلى التكرار من حيث الوظيفة التي يؤديها على المستوى الدلالي[٦٠]، ومن المقابلة في نونية ابن زيدون قوله:

وقد نكون وما يُخشى تفرُّقُنا فاليوم نحن ، وما يُرجى تلاقينا

تدهشك هذه المعاني المتقابلة التي جاءت عفو الخاطر قابل فيها الشاعر اثنين باثنين (وقد نكون – فاليوم نحن) وبين (وما يُخشى تفرقنا — وما يُرجى تلاقينا) ، مع طباق جمع بين كل كلمة في الشطر الأول مع مطابقتها في الشطر الثاني (نكون — اليوم) (يخشى– يرجى) (تفرقنا — تلاقينا) ، موضحًا في حسرة الفرق بين زمن مضى لم يخشَ فيه أبدا من التفرق والقطيعة ، وزمن حاضر انتفى فيه الرجاء في التلاقي والوصال.

ومن مقابلات القصيدة قوله :

سرّان في خاطر الظلماء يكتمنا حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

إن المقابلة في البيت بين (خاطر الظلماء يكتمنا – لسان الصبح يفشينا) لم تكن مجرد مقابلة بين بين معان متوافقة وما يقابلها، بل هي عنصر أساس في سبك النص وتماسكه

تستوجب عمق الدلالة بما فيها من حسن تقسيم ، وتشبيه واستعارة ، فهما سران ، ثم للظلماء خاطر ، وللصبح لسان ، ثم ناسب بين الظلماء والكتمان ، وبين الصبح والإفشاء، كل هذه الألوان البديعة جعل الكلمات تتناغم في إيقاع أثير ، يشد بعضه بعضًا في انسجام بديع من شأنه تكثيف الدلالة ؛ لتأكيد المعنى المراد.

الجناس:

تعد بنية الجناس بإمكاناتها التعبيرية الثرية من أبرز التشكيلات البديعية التي تعمل على المستويين: الداخلي والخارجي في حركة تحويلية تنطلق من اللفظ نحو المعنى ، وتعتمد هذه البنية على التماثل أو التشابه في الشكل والاختلاف في المعنى أو بمعنى آخر : الاتفاق بين وحدتين صوتيتين في الإيقاع ، والاختلاف في الدلالة، ويكون الاتفاق بين اللفظين كاملا أو في وجه من الوجوه مع اختلاف في المعنى.

والكثير من أنماط الجناس يؤدي إليه التلاعب المحبب بالعلامة الصوتية بين الدوالّ، حيث ترد دوالّ متشابهة لأداء مدلولات متغايرة، فتتكرر الكلمة بمعانٍ مختلفة، وتُكرّر كاملة مرة، ومكوَّنة من أجزاء تنتمي لكلمات متجاورة مرة أخرى إلى غير ذلك من هذه الأنماط[٦١].

يعتمد الجناس على الإيقاع الداخلي في النص الشعري ويؤثر فيه، وقد تنوعت أنماط الجناس في نونية ابن زيدون بين تام وناقص، تتضافر جميعها مع سائر الفنون البديعية في تعميق تجربة الشاعر وتلوينها بألوان مشاعره الحزينة.

من الجناس في القصيدة قوله:

ألا، وقد حان صبح البين ، صبحنا حَينٌ فقام بنا للحينِ[٦٢] ناعينا

في مسيرة المفارقة التي تضج بها القصيدة من أولها إلى آخرها يجانس الشاعر بين الحين بمعنى الزمن والحين بمعنى الهلاك ، في جناس تام مماثل يرصد تحول زمن السعادة والوصال إلى زمن الحزن والفراق، وهنا تكتسب تجربة الشاعر بعدًا عميقًا يجعل المتلقي يتعاطف معه ومع تجربته التي يصور فيها الحب والوصال بالحياة ،ويصور الهجر والفراق بالموت والهلاك ، وهكذا جسد الشاعر البَين وجعل له صبحًا كئيبًا قبيحًا يدعو للهلاك المحقق ، وفي تلك

الدفقة الشعورية المتأججة بكل معاني الحزن والأسى يكون الربط والتماسك من خلال جناس بين اسمين وإن اختلفت حركة الإعراب فيهما ، فإنه يدل على المهارة الفنية والمعرفة الجيدة بأسرار اللغة التي يحقق الشاعر من خلالها التأثير النفسي على المتلقي.

كما جاء الجناس الناقص بين (صبح و صبحنا)،مؤديًا نغمة موسيقية تقوي من التأثير النفسي على المتلقي ، ومما زاد هذا التأثير قوة، افتتاحه البيت بأداة العرض والتنبيه (ألا) التي تفيد الترغيب في فعل الشيء أو تركه، ثم تنكيره لـــ " حينٌ" تعظيمًا وتهويلاً وتنبيهاً على هول هذا الصباح وما يحمله لهما. ثم تعريفه في الجملة التالية " للحين ..." إشارة إلى أنه ذلك الحين المعهود الذي سبق ذكره، تضافرت كل الألوان البلاغية لتقوّي التأثير على المتلقي فيزداد تعاطفًا مع تجربة الشاعر.

ومن الجناس في القصيدة قوله:

كنّا نرى اليأس تسلينا عوارضُه وقد يئسنا فما لليأسِ يُغرينا[٦٣]

في معرض بثه الحزين وشكواه المُرَة ،يحكي الشاعر تجربة أخرى في سبيل التسلية عن نفسه لما حدث له، فقد كان يرى أن اليأس سبيل يُسلي عن تذكر الأحبة ، ويخفف من آلام الحرمان من الوصال، وقد اتخذ اليأس منهاجًا له فما زاده إلا لوعة وتعلقًا .

وقد اتخذ جناس الاشتقاق[٦٤] أو الجناس الصوتي بين (اليأس ويئسنا) للوصول إلى ذلك العمق الدلالي من الإحساس بالأسى والألم.

معضدًا ذلك باستعارة مكنية ، حيث شخص اليأس وعوارض المحبوبة فجعل لهما قدرة على التسلية والإغراء، مما زاد الانسجام والتماسك في أجزاء البيت وبينه وبين الذي قبله.

ومن الجناس في القصيدة :

نكاد حين تناجيكم ضمائرُنا يَقضي علينا الأسى لولا تأسينا[٦٥]

كل هذه المشاعر المتصارعة ألبسها الشاعر سحرًا يأخذ بالألباب ، حيث التحمت محسنات اللفظ مع دلالات السياق لتعبر ببراعة عن شدة تعلقه بمحبوبته ، وأن اللسان لم يعد وسيلة للتناجي والتواصل ، بل إنه تواصل روحي يقضي عليه الحزن الدفين من الهجر والفراق ، لولا تعزية النفس وطمأنتها بأمل في وصال قريب لا ينقطع. لقد أسهم جناس الاشتقاق بين

(الأسى و تأسينا)، في تصوير الصراع بين اليأس والرجاء مع تجسيد للضمائر ونقله من حالته التقريرية أو المغيبة إلى حالة تُرى وتعاش بالبصر والبصيرة بما اكتسبته من نبض وحركة وحياة.

ومن خلال الجناس الاشتقاقي أو الصوتي بين اسم الفاعل والمصدر يتذكر الشاعر الماضي السعيد حيث الود والتصافي ، واللقيا والتلاقي:

إذ جانبُ العَيْش طَلْقٌ من تألُّفِنا ومرْبَعُ اللهو صافٍ مِن تصافينَا

ساعد الجناس الصوتي بين (صاف و تصافينا) على الانسجام الدلالي في تصوير السعادة التي رفل فيها العاشقين. وقد أسهم التقسيم[٦٦] – من المحسنات المعنوية– في تقوية أثر إيقاع المحسن اللفظي ،بما أوجده من وحدات إيقاعية صغرى متشابهة في النغم ومتساوية في الكمية داخل البيت ،وبذلك تكوّن توشيحًا موسيقيًا منسجمًا[٦٧]، حيث ذكر حال الشيء مضافًا إلى كل حال ما يلائمها، ويليق بها ، فكان جانب العيش (طلق من تألفنا) ، وكان مربع اللهو (صاف من تصافينا).

وعلى نفس الإيقاع والشكل جاء قوله:

ما ضرَّ أن لمْ نكنْ أكفاءه شرفًا وفي المودة كافٍ من تكافينا

حيث أوجد الجناس الاشتقاقي بين اسم الفاعل (كافٍ) والمصدر(تكافينا) نوعا من التناغم الصوتي، والأثر الإيقاعي، الذي يسهم في الربط الدلالي والانسجام الذي يعود إلى أن اللفظين من أصل واحد، ثم التماسك اللفظي الناتج من تكرار الحروف في اللفظتين، الذي يثري الإيقاع ويطبع البيت بطابع موسيقي، كسائر أبيات القصيدة.

ويتلاعب الشاعر بأنماط الجناس في نونيته لتعميق تجربته ، والتأثير في المتلقي فيقول:

ويا نسيم الصبا بلّغْ تحيّتَنا مَن لو على البُعدِ حيًّا كان يُحيِّينا

يرى الشاعر أثر السعادة في نفسه حين يرسل تحيته إلى محبوبته مع ريح الصبا ،ويرجو منها ردًا لتحيي روحه التي كاد أن يقضي عليها الهجر والفراق ، ويوظف الشاعر جناس الاشتقاق بين (حيًّا ويحيينا)، بعثًا للأمل ، وتنبيهًا للأذهان بنغمة وإيقاع متجدد.

ويدعم الجناس في البيت نداء ما لا يعقل (نسيم الصبا)[٦٨] ، نداء مشعرًا بتقديره وقدرته على حمل التحية إلى المحبوب ،ثم تشخيصه بما خلع عليه من صفات البشرية (بلغ).
وكذلك تقديم الجار والمجرور(على البعد) الذي يوحي بقوة أثر التحية ، وقوة أثر حاملها إلى المحبوب .

ومن الجناس البديع في القصيدة قول الشاعر:

ليُسق عهدُكم عهد السرور عهد السرور، فما كنتم لأرواحنا إلا رياحينا

يدعو الشاعر لهذا العهد السعيد –الذي كان يموج بأريج حبه– أن يستمر، ويظل كما كان في الماضي مبعثًا للبهجة والسرور ، فالجناس الاشتقاقي بين (أرواحنا و رياحينا) زين المعنى ، وزاده انسجامًا مع نغمة إيقاعية ينساب فيها صوتي النون والحاء ، ليبعث في المتلقي إحساسا بالنشوة والراحة.

وهكذا فإن الجناس في قصيدة ابن زيدون بجميع أنماطه جاء متوزعًا في القصيدة ، مرسلاً نغماً وتناغماً موسيقياً ، أثرى الدلالة على المستويين (اللفظي ، والمعجمي)، ولعل من أسباب شيوع الجناس الاشتقاقي خاصة في القصيدة ، هو ارتباطها بالتصدير[٦٩]، فيما يسمى (التصدير باعتماد الجناس)[٧٠]؛إذ يُعد من أبرز أنماط الموسيقى الداخلية للقصيدة.

- **رد العجز على الصدر :**

هو لون من ألوان الإيقاع الموسيقي يجمع بين الجناس والتكرار، ويأتي في النثر[٧١] والشعري ، ففي الشعر يأتي اللفظان المكرران أو المتجانسان أو الملحقان بهما[٧٢]، أحدهما في صدر البيت أو في حشوه أو في آخره ، أو في أول عجز البيت واللفظ الآخر في آخر البيت.

ويسمى هذا اللون كذلك بالتصدير أو الترديد[٧٣]،الذي "يهب النص جمالًا موسيقيًا، وهو أشبه بوثاق رقيق، أو نغمة موحدة تربط بين شطري البيت بحيث يصبح عجزه وصدره كلًا لا ينفصل ، ونغمًا واحدًا متصلًا"[٧٤]

من هذا يظهر تداخل في رد العجز على الصدر والجناس مع التكرار؛ ذلك أن التكرارية هنا ملحوظة على مستوى البنية الشكلية ،والبنية العميقة معًا، إذ تتوارد

اللفظتان بمعنى واحد أو بمعنيين مختلفين، ولكن موقع كل منها هو الذي يحدد النمط المقصود سواء كان تكراراً أو جناساً أو رد الأعجاز على الصدور، فكأن التكرار هنا لابد أن يتوافر فيه ذهنيًا مسافة للدلالة تسمح للفظة التالية أن تستقر بعدها محققة نوعًا من اكتمال المعنى أو بيانه أو تحقيقه.[٧٥]

ويظهر دور البعد المكاني في عملية التماسك النصي ، وتحقيق الانسجام الدلالي في نونية ابن زيدون على النحو الآتي:

١ – التصدير[٧٦]: حيث يضيق البعد المكاني بين اللفظة الأولى واللفظة الثانية، فتأتي الأولى في حشو الشطر الأول ، والثانية في نهاية الشطر الثاني، مثل قوله :

فهل أرى الدهر يقضينا مساعفة منه ، وإن لم يكن غبًّا تقاضينا

يدعم هذا التقابل المعجمي داخل البيت الاستفهام الذي أريد به التمني مشخصًا الدهر وجاعله مسعفًا معاونًا له على تجدد اللقاء والتواصل والود مرة أخرى ،واسناد المضارع (يقضي) إلى الدهر مجاز عقلي علاقته الزمانية، كل هذا التكثيف الدلالي يعضد اللون البديعي ويزيده قوة وثراء فضلاً عن الربط والانسجام بين شطري البيت وبينه وبين أبيات القصيدة .

٢ – تصدير التقفية[٧٧]:

يزداد فيه البعد المكاني ضيقًا، حيث يقع اللفظ الأول في نهاية الشطر الأول ، والثاني في نهاية الشطر الثاني، ومنه في نونية ابن زيدون :

ياليت شعري و لم نُعتب أعاديكم هل نال حظًا من العُتبى أعادينا

وقوله:

ياساري البرق غاد القصر واسقِ به مَن كان صرْفُ الهوى ، والود يسقينا

وقوله :

ويا نسيم الصبا بلّغ تحيتنا من لو على البُعد حيًّا كان يحيينا

تنهض بنية التصدير في الأبيات السابقة بدورها في توكيد المعنى من خلال الربط بين طرفيه ، عن طريق رد المعنى من الطرف الثاني إلى الطرف الأول ، لإحكام العلاقة بينهما بما يحقق الرؤية الشعرية، وقوة التأثير.

وفي البيت الثالث (تحيتنا – حيًّا – يحيِّينا) تعدد الدوال ، الذي يبرز البعد الدلالي بما فيه من اتفاق في الدال واختلاف في المدلول.

هذا فضلاً عن رد العجز على الصدر في نوع ثالث يمثله الجناس الاشتقاقي في الأبيات السابق ذكرها، حيث يقع يقترب البعد المكاني في الأبيات إلى حد التجاور مثل:

(لا يبلى – ويبلينا) و(الأسى – تأسينا) و(صاف – تصافينا) و(لأرواحنا – رياحينا) و(كاف من تكافينا) و(غنّانا – مغنينا) و(نخفيها – فتخفينا)

ولا يخفى ما بين كل دالين من تتابع نغمي ، يعطي تنويعًا موسيقيًّا ،مما يعطي للمتلقي القدرة على إنتاج قوافي الشعر فضلاً عن الترديد الذي يحدثه تكرار الدوال مما يعكس حركة الذات العاشقة ويتفق مع ما تمور به نفسه .

كل هذا يؤدي إلى الانسجام والتماسك النصي الذي يفصح عن ترابط نفسي لدى الشاعر، حيث استطاع إيصال تجربته كاملة ، والتأثير في المتلقي ، فاكتسب تعاطفًا كاملًا ، ربما وصل من يومه إلى يومنا هذا.

وأخيراً :

فبنية رد العجز على الصدر وغيرها من الفنون البديعية التي تعرضت لها هذه الدراسة تدعمها ظواهر أسلوبية أخرى كثيرة لتحدث ذلك الانسجام الصوتي ، والذي يؤدي بدوره إلى الترابط الدلالي بين أجزاء البيت الواحد وبينه وبين سائر أبيات القصيدة التي اتحد فيها الغرض فسهل على المتلقي المتابعة والعيش مع تجربة الشاعر، وإعمال خياله في لحظات التذكر ، والحنين ، والغزل ، والأمل .

وهكذا يؤدي الإيقاع الداخلي دورًا مهمًّا في توفير الثراء الموسيقي للقصيدة ، وهو موسيقى داخلية خفية تكمن في عناية الشاعر باختيار مفرداته وتراكيبه، وما بينها من تلاؤم وانسجام.[٧٨]

الخاتمة :

بعد هذا التجوال السريع مع نونية ابن زيدون الغزلية الشهيرة في حب ولادة بنت المستكفي، خلصت الدراسة إلى :

- إن هذه القصيدة تتميز بالوحدة العضوية والوحدة الموضوعية مما ينفي عنها تماما التفكك الذي أُشيع عن القصيدة العربية والأندلسية. وأن هذا الاتهام لا ينبغي أن يؤخذ على إطلاقه إلا بعد الدراسة المتأنية لمطولات الشعر العربي.
- تشيع المفارقة في القصيدة ، وتتوالى في نسق بديع، يصور الصراع المحتدم بداخل الشاعر بين زمنين متقابلين (الماضي والحاضر) و زمن (الحب والحرمان) ، و(الهجر والوصل).
- اعتمد الشاعر بحرًا تقليديًّا خليليًّا صور من خلاله إحساسه ومشاعره وتجربته بدقة متناهية.
- ألزم الشاعر نفسه بما لا يلزمه من وصل له دلالته في بث الحنين والذكرى في فضاء القصيدة ليصل إلى عامة الناس ، كما التزم بردف وحذو ، كان له الأثر في الانسجام والاستقرار الدلالي في القصيدة.
- برع الشاعر في توظيف أبنية البديع توظيفًا يتناسب مع تجربته، مما أكسب قصيدته بعض الخصوصية والتفرد بداية من موضع العنوان ، ثم موضع التأنق الذي استهل به قصيدته ، ثم التصريع الذي اتصل اتصالًا مباشرًا بالدلالة ليجعل الإيقاع جزءًا من الإبداع ، ثم مرورًا بالتقابل والمفارقات ، والتكرار ،والجناس ، ورد الأعجاز على الصدور؛ لتنتهي الدراسة إلى لفت الانتباه إلى أهمية الفنون البديعية في النص الأدبي ودورها الذي لا ينحصر في مجرد الزينة والتحسين ، بل لقد تعدى ذلك إلى إيجاد تشكيلات فنية رائعة تعمق الدلالة وتثري التجربة ، وتؤثر في المتلقي.
- وهكذا حاولت هذه الدراسة التعمق داخل النص من خلال الألوان البديعية التي تأتي عادة ضمن الدراسات البلاغية فلا يُلتفت إلى دورها الأصيل في انسجام النص

وتماسكه. وكان هذا من خلال المنهج التحليلي الذي يكشف عن خبايا النص من خلال أدواته.

والله الموفق والمستعان

المصادر:

- ديوان ابن زيدون ، شرح وتحقيق محمد سيد كيلاني، مصر ، طبع ونشر مصطفى البابي الحلبي وأولاده،ط٣، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م.
- ديوان ابن زيدون، شرح د. يوسف بركات ، دار الكتاب العربي ، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.

المراجع :

١- ابن زيدون ، د. شوقي ضيف ، القاهرة ، دار المعارف ، ط١٢، ١٩٩٠م.
٢- أبو فراس الحمداني، د. النعمان القاضي ،القاهرة ، دار الثقافة الحديثة،١٩٨٢م.
٣- الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، د. علي عزت، شركة أبو الهول للنشر، د. ط، ١٩٩٦م.
٤- أصوات النص الشعري ، د. يوسف نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، ط١، ١٩٩٥م.
٥- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة ، الشيخ عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب ،ط١
٦- بلاغة الخطاب ، وعلم النص ، د. صلاح فضل، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، د.ط، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.
٧- بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، د. محمد عبد المطلب ،القاهرة ، دار المعارف ،ط١، ١٩٩٣م.
٨- بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة وتعليق د. أحمد درويش، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، د. ط، ١٩٩٠م.
٩- البنية الإيقاعية في شعر البحتري، عمر خليفة بن إدريس، منشورات قاريونس، ط١، ليبيا ،٢٠٠٣م.
١٠- تجليات الشعرية " قراءة في الشعر المعاصر" ، د. فوزي عيسى ، الاسكندرية، منشأة المعارف، د.ط،، ١٩٩٨م.
١١- " التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة أسلوبية ، مقال ل د. موسى ربابعة ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، جامعة مؤتة ، الأردن ، المجلد الخامس ، العدد الأول ،١٩٩٠م،
١٢- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم
١٣- خزانة الأدب وغاية الأرب : ابن حجة الحموي ، شرح عصام عشيتو ، دار الهلال ، بيروت ، ط١، ١٩٨٦م
١٤- خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة ،د.ط، ١٩٩٦م.

١٥- دراسات في علم البديع ، د. أحمد محمد علي، ،مطبعة الأمانة،ط١ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
١٦- سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي، تحقيق :علي فودة، القاهرة ، مكتبة الخانجي، ط١٤١٤،٤هـ/١٩٩٤م.
١٧- "السيموطيقا والعنونة " ، د. جميل حمداوي ، مقال عالم الفكر ، الكويت ، المجلد الخامس والعشرون ، العدد الثالث ، يناير ، مارس ، ١٩٩٧م.
١٨- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (المتوفى: ٣٩٣هـ)،تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت، دار العلم للملايين،ط٤ ، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.
١٩- العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط،١٩٩٣م.
٢٠- علم البديع(دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع) ، د. بسيوني عبد الفتاح فيود ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط٢٠١٥،٤م.
٢١- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق ، تحقيق : محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان ط٥، ١٩٨١م،٢١٧/١.

٢٢- العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، د. محمد فكري الجزار، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨م.
٢٣- في التراث والشعر واللغة ، د.شوقي ضيف، القاهرة ، دار المعارف ،ط١٠، ١٩٧٨م.
٢٤- في ماهية النص الشعري، اطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، محمد عبد العظيم ، لبنان – بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط١ ،١٤١٥هـ/١٩٩٤م.
٢٥- في النقد الأدبي ، د. شوقي ضيف، القاهرة ، دار المعارف ، ط٧ ،١٩٨٨.
٢٦- قضايا ومواقف في التراث النقدي والبلاغي ، د. عبد الواحد علام، القاهرة، د.ط، ١٩٨٣م.
٢٧- قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن محمد بن عبد الله القيسي الشهير بابن خاقان ت٥٢٩هـ، حققه وعلق عليه : حسين يوسف خربوش، الأردن ،جامعة اليرموك١،كلية الآداب ، مكتبة المنار ، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م.
٢٨- الكافي في علم العروض والقوافي ،الخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، القاهرة، مكتبة الخانجي ،١٤١٥ هـ/١٩٩٤م .
٢٩- لسان العرب ، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)، بيروت ، دار صادر ،ط٣ - ١٤١٤ هـ.
٣٠- معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، أحمد مطلوب ،مكتبة لبنان، ناشرون، ط١ ، ٢٠٠١م.
٣١- المعجم المفصل في علم العروض والقوافي ، د. إميل بديع يعقوب، بيروت ، دار الكتب العلمية ط١ ،١٤١١هـ/١٩٩١م.
٣٢- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف، أبو محمد، جمال الدين، ابن هشام (ت٧٦١هـ) تحقيق: د. مازن المبارك / محمد علي حمد الله، دمشق ، دار الفكر ،ط٦، ١٩٨٥م.

٣٣-مقاييس اللغة ، ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسين (المتوفى: ٣٩٥هـ) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د. ط، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
٣٤-من روائع الأدب العربي ، د. وفاء علي سليم ،الكويت، وكالة المطبوعات للنشر،ط٢، ١٩٨٢م.

٣٥-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق: رجاء السيد الجوهري ، مصر ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، فبراير١٩٩٦م .
٣٦-موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٧، ١٩٩٧م.
٣٧-النص الشعري وآليات القراءة ، د. فوزي عيسى، الاسكندرية، منشأة المعارف، د.ط،١٩٩٧م.
-٣٨

---

[١١] -ينظر: ديوان ابن زيدون، شرح د. يوسف بركات ، دار الكتاب العربي ، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، ص ٣٢٩.

[٢] -ينظر السابق نفسه ، وينظر :قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن محمد بن عبد الله القيسي الشهير بابن خاقان ت٥٢٩هـ، حققه وعلق عليه : حسين يوسف خربوش، الأردن ،جامعة اليرموك١،كلية الآداب ، مكتبة المنار ، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م، ٢٠٩/١.

[٣] - يراجع القصيدة في الديوان ، شرح وتحقيق: محمد سيد كيلاني، ص١٦٥-١٦٩.

[٤] - الكاشح : العدو المبغض أو المضمر العداوة ، تقرّوا : تسعدوا.

[٥] - هصرنا: جذبنا وأملنا وثنينا وعطفنا ، فنون الوصل: أنواعه وألوانه ، وفنون جمع فانٍ ، وهو الغصن الملتف ، دانية: قريبة ، قطافها أو قطوفها : ثمارها.

[٦] - الغبّ: الزيارة بعد ايام (المتقطعة)

[٧] - تأوّد: اعوج وتثنى وتمايل وانعطف ، أدته: أثقلته ، توم العقود: عقود مزدوجة من اللؤلؤ أو لآلئ العقود ، البُرى: الخلاخيل ، جمع بُرة ، أدمته : جرحته.

[٨] - ينظر العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، د. محمد فكري الجزار ، ص ٣٥، و تجليات الشعرية " قراءة في الشعر المعاصر" ، د. فوزي عيسى ، ص٦٩

[٩] ينظر : بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة أحمد درويش ، ص ١٩٣.

[١٠] - ينظر : مقال "السيموطيقا والعنونة " ، د. جميل حمداوي ، عالم الفكر ، الكويت ، المجلد الخامس والعشرون ، العدد الثالث ، يناير ، مارس ، ١٩٩٧م، ص ٩٦.

[١١] - بؤرة النص: مركزها ومنبعها.

[١٢] - مصطلح نقدي يُصد به وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص .

[١٣] - ينظر : أصوات النص الشعري ، د. يوسف نوفل ،ص ١١٤.

[١٤] - النص الشعري وآليات القراءة ، د. فوزي عيسى ، ص ٢٥٣.

[١٥] - ابن زيدون ، د. شوقي ضيف ، ص٤٩.

[١٦] - من روائع الأدب العربي ، د. وفاء علي سليم ،ص ١٣٧.

[17] النجوم الزاهرة ،ابن تغرى بردى ،٨٨/٥.

[18] – هذا يدل على ذاتية الموضوع ، وإخلاص الشاعر له وصدق تجربته مما يحقق الصورة الكلية ، ووحدة المشاعر المثارة ، ينظر : قضايا ومواقف في التراث النقدي والبلاغي ، د. عبد الواحد علام ، ص ١٠٨.

[19] – ينظر :الكافي في العروض والقوافي ص ٣٩ ، والمعجم المفصل في علم العروض والقوافي ص ٦٩.

[20] الخبن : حذف الثاني الساكن ، أما القطع : فهو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله..

[21] – ينظر : النص الشعري وآليات القراءة ، د. فوزي عيسى ، ص ٢٨٧ ، و العروض وإيقاع الشعر العربي ، د. سيد البحراوي ، ص١٠٤.

[22] – ينظر : موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص٢٤٦.

[23] – ويسمى : لزوم ما لا يلزم ، وهو أحد الفنون البديعية ، عرفه الخطيب القزويني بأن: "يجيء قبل حرف الروي أو ما في معناه من الفاصلة ما ليس بلازم في مذهب السجع"، فالشاعر أو الناثر قد يلتزم في كلامه بحرف أو أكثر قبل الروي ، وهذا يُعد حسنًا إذا صدر عن طبع وجاء عفو الخاطر ، أما إذا تكلف وتصنع كان قبيحًا ،وقد ظهر التزام ابن زيدون في قصيدته بروي ووصل وردف ، وجاءت أبياته غاية في الروعة والإبداع وعدم التكلف.ينظر: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة ، الشيخ عبد المتعال الصعيدي ، ٦٦٣/٤ ، و علم البديع (دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع ، د. بسيوني عبد الفتاح فيود،ص٣٠٦.

[24] – ينظر : خزانة الأدب وغاية الأرب : ابن حجة الحموي ، شرح عصام عشيتو ، دار الهلال ، بيروت ، ط١، ١٩٨٦م.

[25] – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق ، تحقيق : محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان ط٥، ١٩٨١م،٢١٧/١.

[26] – منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق: رجاء السيد الجوهري، مؤسسة الثقافة الجامعية ، مصر ، فبراير١٩٩٦م ،ص١٠١.

[27] –مقاييس اللغة : مادة ضحى

[28] – ينظر : مقال " التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة أسلوبية ، د. موسى ربابعة ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، جامعة مؤتة ، الأردن ، المجلد الخامس ، العدد الأول ،١٩٩٠م،ص ١٧٠.

[29] – ينظر مثلا : العمدة ، ابن رشيق ٧٣،٧٤/٢ و سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ،ص ٩٨.

[30] – ينظر : مقال " التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة أسلوبية ، د. موسى ربابعة ، ص١٥٩

[31] – معجم المصطلحات في النقد العربي القديم ، أحمد مطلوب ، ص ٣٧٠

[32] – ينظر الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب ، ص٢٢

[33] البنية الإيقاعية في شعر البحتري، عمر خليفة بن إدريس، منشورات قاريونس، ط١، ليبيا ، ٢٠٠٣ ، ص ١٩٩.

[34] https://georgetraboulsi.wordpress.com/2016/06/27/ " دراسة –شعرية–الأصوات–في ديوان " لكيما جسدٌ قديمٌ لنا يتحرّر" لــ عبده لبكي

[٣٥] https://georgetraboulsi.wordpress.com/2016/06/27/دراسة-شعرية-الأصوات-في-ديوان "لكيما جسد قديم لنا يتحرر" لعبده لبكي.

[٣٦] – السابق نفسه.

[٣٧] – الظِّئْرُ، مهموز: العاطفةُ على غير ولدها المُرْضِعةُ له من الناس والإبل، الذكرُ والأُنثى في ذلك سواء، والجمع أَظْؤُرٌ وأَظْآرٌ وظُؤُورٌ وظُؤَار، على فُعال بالضم؛ الأَخيرة من الجمع العزيز ، لسان العرب (ظأر)

[٣٨]– لسان العرب ، لابن منظرو ، مادة صرع

[٣٩] – الصحاح في اللغة ، للجوهري ، مادة :صرع

[٤٠] – بغية الإيضاح ، ٨٦/٤

[٤١] – ديوانه ، ٩١/٩٠

[٤٢] – ينظر : العمدة ، لابن رشيق ،ص ١٧٥.

[٤٣] – فعروض البسيط التام مخبونة ، ولها ضربان : مخبون (حذف الثاني الساكن) ، ومقطوع (حذف ساكن الوتد المجموع ، وإسكان ما قبله.

[٤٤] – ينظر : جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ص١٤٨.

[٤٥] – السابق ص١٤٨.

[٤٦] – ينظر : النص الشعر وآليات القراءة،ص٢٦١

[٤٧] ينظر : في التراث والشعر واللغة ، شوقي ضيف ، ص١٤٤.

[٤٨] – جميعها من عيوب القافية .

[٤٩] –ينظر : العمدة ، ١٧٧/١.

[٥٠] – وهو أحد عيوب الروي في القافية ، ينظر : الكافي في علم العروض والقوافي ،د. غالب بن محمد محمود الشاويش ، ص ١٦١.

[٥١] – ينظر : النص الشعري وآليات القراءة، د. فوزي عيسى ، ص٢٨٢.

[٥٢] – ينظر: دراسات في علم البديع ، د. أحمد محمد علي ، ص ٢٠.

[٥٣] – الاحتراس : أحد طرق الإطناب ، ويعني: زيادة يُؤتى بها ؛ لدفع ما يوهم خلاف المقصود، أو إزالة لبس قد يعتري الكلام ، ويسمى التكميل.

[٥٤] – ينظر: النص الشعري وآليات القراءة ، ص ٢٦٣

[٥٥] – البين: من الأضداد ، فيكون بمعنى الفُرقة، ويكون بمعنى الوصل بانَ يَبِينُ بَيْناً وبَيْنُونةً، وهو من الأَضداد؛ وشاهدُ البَين الوَصل قول الشاعر: لقد فَرَّقَ الواشِينَ بيني وبينَها، فقَرَّتْ بِذاكَ الوَصْلِ عيني وعينُها وقال قيسُ بن ذَريح: لَعَمْرُك لولا البَيْنُ لا يُقْطَعُ الهَوى، ولولا الهوى ما حَنَّ لِلبَيْنِ آلِفُ فالبَينُ هنا الوَصْلُ ، لسان العرب (بين).

[٥٦] – ينظر: النص الشعري وآليات القراءة ، ص ٢٦٩

[٥٧] – الجَوانح أَوائل الضُّلُوع تحت الترائب مما يلي الصدر، كالضلوع مما يلي الظهر، سميت بذلك لجنوحها على القلب، وقيل :الجوانح الضُّلُوع القِصارُ التي في مُقَدَّمِ الصدرِ، والواحدة جانحة؛ وقيل :الجوانح من البعير والدابة ما وقعت عليه

الكتف وهو من الإنسان الدَّئيُّ، وهي ما كان من قبل الظهر وهي ست: ثلاث عن يمينك وثلاث عن شمالك؛ قال الأَزهري :جَوانِحُ الصَّدْرِ من الأَضلاع المتصلة رُؤُوسها في وَسَطِ الزَّوْرِ، الواحدة جانحة؛ وفي حديث عائشة: كان وَقِيذَ الجَوانِح، هي الأَضلاع مما يلي الصدر.وجُنِحَ البعيرُ: انكسرت جَوانِحُه من الحِمْل الثقيل.وجَنَحَ البعيرُ يَجْنَحُ جَنُوحاً: انكسر أَوَّلُ ضُلُوعه مما يلي الصدر.(لسان العرب (جنح)

[٥٨] – يأتي بيان المفارقة لاحقًا.

[٥٩] – ينظر : النص الشعري وآليات القراءة ،ص ٢٨٠

[٦٠] – ينظر : بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، د. محمد عبد المطلب ، ص ١٠

[٦١] – بلاغة الخطاب ، وعلم النص ، د. صلاح فضل ص ٢١١

٦٢ – حانَ حينُهُ، أي قرب وقتُه. قالت بُثَيْنَةُ : من الدهر ما حانَتْ ولا حانَ حينُها وإنَّ سُلُوِّي عن جميلٍ لَساعَةٌ ، والحَيْنُ بالفتح: الهلاك. يقال: حانَ الرجل، أي هلك. الصحاح في اللغة (حين).

[٦٣] – اليأس : القنوط ، وقيل : اليأس نقيض الرجاء ، لسان العرب (يأس) ، والعَوارِضُ: الثَّنايا سُميت عَوارِضَ لأَنها في عُرْضِ الفَم.

والعَوارِضُ ما وَلِيَ الشِّدْقَيْنِ من الأَسنان، وقيل: هي أَرْبع أَسْنان تَلي الأَنيابَ ثم الأَضْراسُ تَلي العَوارِضَ؛ قال الأَعشى: غَرَّاء فَرْعاء مَصْقُول عَوارِضُها، تَمْشِي الهُوَيْنا كما يَمْشي الوجِي الوَحِلُ وقال اللحياني :العَوارِضُ من الأَضْراس، وقيل: عارِضُ الفَمِ ما يبدو منه عند الضحك؛ قال كعب: تَجْلُو عوارِضَ ذي ظَلْمٍ، إِذا ابْتَسَمَتْ، كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بالرَّاحِ مَعْلُولُ يَصِفُ الثَّنايا وما بعدها أَي تَكْشِفُ عن أَسْنانها.

وفي الحديث: أَن النبي، صلّى اللّه عليه وسلّم، بَعَثَ أُمَّ سُلَيْمٍ لتنظر إِلى امرأَة فقال: شَمِّي عَوارِضَها، قال شمر: هي الأَسنان التي في عُرْضِ الفم وهي ما بين الثنايا والأَضراس، واحدها عارِضٌ، أَمَرَها بذلك لتَبُورَ به نَكْهَتَها وريح فَمِها أَطَيِّبٌ أَم خبيث.

وامرأَة نقِيَّةُ العَوارِض أَي نقِيَّةُ عُرْضِ الفم؛ قال جرير: أَتَذْكرُ يَومَ تَصْقُلُ عارِضَيْها، بِفَرْعِ بَشامةِ، سُقِيَ البَشامُ قال أَبو نصر: يعني به الأَسنان ما بعد الثنايا، والثنايا ليست من العَوارِضِ. لسان العرب (عرض) ، وغرِيَ بالشيء يَغْرى غَرًا وغَراءً : أُلع به ، وأُغري به إغراءً وغَراةً ... لسان العرب (غرا)

[٦٤] – جناس الاشتقاق : هو أن يجمع اللفظين الاشتقاق، بمعنى : أن يرجع اللفظان إلى أصل واحد في اللغة، علم البديع(دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع) ، د. بسيوني عبد الفتاح فيود ،ص ٢٨٢.

[٦٥] – الأسى : الحزن ، والتأسّي : التعزية ، لسان العرب (أسا)

[٦٦] – فن من فنون البديع ، وهو يرد في الكلام على عدة صور تختلف كل صورة منها عن الأخرى ، ينظر : علم البديع ، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع ، ص ٢١٤.

[٦٧] – ينظر : في ماهية النص الشعري، محمد عبد العظيم ، لبنان – بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط٣، ص ٦٦

[٦٨] – الصبا: ريح معروفة، تقابل الدَّبور ، ... ومهبها المستوِي أن تهبّ من موضع مطلع الشمس إذا استوى الليل والنهار ، لسان العرب (صبا)

[٦٩] – هو رد العجز على الصدر .

[٧٠] – ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، ص ٩٥.

[٧١] – في النثر تكون صورته عبارة عن لفظين مكررين أو متجانسين أو ملحقين بهما يأتي أحدهما في أول الجملة ن والآخر في نهايتها.

[٧٢] – أي اللذان يجمعهما الاشتقاق أو شبه الاشتقاق.

[٧٣] – وربما كان لهذه التسمية دلالة صوتية؛ لأن اللفظة التي ذُكرت في الشطر الأول ما يكاد تردد صداها ينداح حتى يتردد مرة أخرى في الشطر الثاني، ينظر: أبو فراس الحمداني، د. النعمان القاضي، ص ٥١٠.

[٧٤] – السابق نفسه ص٥١٠.

[٧٥] – ينظر :بناء الأسلوب في شعر الحداثة، د. محمد عبد المطلب،ص١١٣.

[٧٦] ينظر : العمدة ، ابن رشيق ، ٣/٢

[٧٧] – السابق

[٧٨] – ينظر : في النقد الأدبي ، د. شوقي ضيف ،ص٩٧.