المخمس الشعري عند ابن زيدون "دراسة فنية إيقاعية"

الدكتور خالد عمر محمد باوزير[i]

تاريخ الاستلام 2021/2/20
تاريخ القبول 2021/8/28

الملخص:

يعدُّ المخمس الشعري أحد أنماط وأشكال التجديد في موسيقي الشعر العربي، من حيث التنويع في نظام القافية، وخلق إيقاع متناوب بين أجزاء ومقاطع قصيدة المخمس.

وقد تناولنا في هذا البحث التعريف بهذا النوع الشعري، لغة واصطلاحاً، وبنية وتشكلاً، ثم بعلاقته بفن التوشيح. كما درسنا بعمق تجليات جدة هذا النمط من الشعر عند أبرز شعراء الأندلس في القرن الخامس الهجري في عصر ملوك الطوائف، الشاعر ابن زيدون، وهو قد عدل عن التوشيح إلى فن المخمس. متبعين منهجاً في التحليل، يكشف عن شعرية المخمس؛ أسلوباً وإيقاعاً، ووظيفة، فاستوى البحث في ثلاثة مباحث: أولها في لغة المخمس واصطلاحه وأشكاله، وثانيها في فنيات التعبير، وثالثها في بنيته الإيقاعية، منتهين إلى أنّ تجربة المخمس الزيدونية تمثل محاولة للتجديد الموسيقي، وانزياحاً فنيًّا في إطار الفن الشعري، وبذا حقق المخمس بعدين؛ بعداً وجدانياً من خلال تجربة الشاعر، وآخر إنشادياً غنائياً ينبع من طبيعة بنيته.

الكلمات المفتاحية: المخمس، القافية، الإيقاع، الشعرية، التجديد، ابن زيدون.

[i] جامعة حضرموت/ اليمن

The Poetic Quintain (al-Mukhammas) of Ibn Zaydon: Rhythmic Artistic Study

Dr. Khalid Omer Mohammed Bawazir

Abstract

The Arabic quintain (al-mukhammas) is considered one of the innovative forms and styles in the music of Arabic poetry, particularly in terms of diversifying the rhyme scheme and creating alternating rhythms between the parts and segments of the al-Mukhammas poem. This study addresses the definition of this poetic genre, both lexically and contextually, its structure and form, and its relation to the art of tawshih. Additionally, we examine the manifestations of renewal within this poetic form through the work of Ibn Zaydon, the most prominent poet of Andalusia in the 5th Hijri century (the era of the kings of taifas – muluk al-tawa'if), who transitioned from tawshih to al-mukhammas.

Following an analytical approach that reveals the poetics of the Zaydonian quintain stylistically, rhythmically, and functionally, this study is divided into three sections. The first section discusses its lexical and contextual definitions and forms; the second focuses on its artistic expressions; and the third examines its rhythmic structure. The study concludes that the experience of the Zaydonian quintain (al-mukhammas) represents an attempt at musical renewal and an artistic shift within the framework of poetic art, achieving two dimensions: an emotional dimension through its experience and a musical dimension stemming from the nature of its structure.

Keywords: al-mukhammas, quintain, rhyme, rhythm, poetic, renewal, Ibn Zaydon

مقدمة:

عرف الشعر العربي محاولات في التجديد في موسيقاه وإيقاعه، وأشكال بنائه، ويذهب كثير من الدارسين إلى أنّ من أولى محاولات التنويع في القوافي تلك التي ظهرت في العصر العباسي. فقد "بدأ تنوع القافية في العصر العباسي لشيوع الغناء، وكان تنوع القوافي أحد متطلبات الغناء الجديد، وقد أثر الغناء على التجديد في الأوزان تأثيره على التجديد في القوافي، لكن تأثيره في الأخيرة كان أقوى وأكثر بقاء، وقد بلغ أوجه في الموشحات، وكان الشعراء يلجؤون إلى القافية الموحدة إذا كانوا ينشدون الجلال، وإلى التنويع في القوافي إذا كانوا ينشدون الجمال"[ii].

ويعدُ المزدوج أول مظهر من مظاهر هذا التنوع القافوي، فأنتج فن الأرجوزة، ثم تطور الأمر إلى ما يعرف بالمشطر "الذي" كان الطور الثاني من أطوار تنوع القافية والتحلل من قيودها القديمة، وهو نوع من الشعر ينظر فيه إلى الأشطر لا الأبيات، ويتخذ فيه من كل شطر وحدة مستقلة[iii].

لقد أفضت مثل هذه المحاولات التجديدية إلى شكل من الشعر مصرع ، يختلف عن الشعر التقليدي في بنائه ونظامه، تتعدد أجزاؤه، يمثل الشطر وحدته الأساس، ومجموع أشطره تمثل دوراً عرف بالبيت الدوري،" إذ تأخذ المنظومة شكل أدوار متلاحقة، وكل دور تتحد شطوره في قوافيه"[iv]، وهو الشعر الدوري الذي " لا يتخذ من البيت ذي الشطرين وحدة قائمة بذاتها كما هو الحال في الشعر التقليدي وإنما يجعل وحدته البيت الدوري الذي يتكون في الموشحات من قسمين متكاملين هما (الدور) و(القفل)... ولا يلتزم الشعر الدوري بقافية موحدة كما هو الحال في الشعر التقليدي، بل تتعدد فيه القوافي، ويضم أنماطاً متعددة منها المسمطات التي تضم عدة أنواع مثل المزدوج، والمثلث، والمربع، والمخمس.[v]

فالمخمسات نوع من الشعر يستمد كينونته من بنيته الخاصة، التي أهم خاصيتها التنوع القافوي. وإنّ من الملاحظ أنّها لم تحظ بما تستحق من دراسة وتحليل عميقين، ودراسة شكلها الفني وإيقاعها المتناوب، من لدن النقاد القدامى والمحدثين، بل ظلت "يعرض لها بشكل عارض دون استخلاص

[ii] خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، 1397هـ ،1977م، ط5، ص288. وانظر أيضاً أنيس إبراهيم " موسيقى الشعر"، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.ص278.

[iii] أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر ص280.

[iv] ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده ص43.

[v] عيسى فوزي، الموشحات والأزجال الأندلسية ص5 - 6.

دواعيها الفنية، وكأن هذه الانتقالية في الشعر العربي ليست جديرة بأن تدرس، علماً أنّها كانت بداية من بدايات حركة التجديد في الشعر العربي في مراحله الأولى"[vi].

ثمة تساؤلات عدة، يثيرها البحث، فما سر الجدة في هذا الشكل الشعري، وما موقعه في عصر ذاع فيه فن التوشيح. إنا ونحن ندرس هذا الشكل الشعري في النظم، نتساءل علام عمد إليه الشعراء، وركبوه، وآثروه على غيره من النظم كالموشح مثلاُ، أيعد ذلك عجزاً كما يصفه ابن رشيق أم إبداعاً وتجديداً؟ الأمر الذي دعانا لتفحص مكمن وسر تميز هذا الشكل الفني عن غيره.

ثم ما دوافع ابن زيدون حينما نظم على هذا الشكل الخماسي، وهو من هو! شاعر العربية المحافظ في الأندلس، وشاعر البلاط الجهوري والعبادي؟ وكيف أتت تجربته فنياً وإيقاعياً؟

وعليه، فإنّ هذه الدراسة ترمي إلى الكشف عن هذا النمط الشعري، بالتعريف به وبآليات تشكله، ثم بخصائصه الفنية والإيقاعية، وعن جوانب افتراقه عن نظام القصيدة من ناحية، وعن علاقته بفن التوشيح من ناحية أخرى، متخذة من شاعر الأندلس الكبير، الملقب ببحتريّها، نموذجاً لإبراز تجليات التجديد في هذا الشعر التخميسي.

جاء البحث في ثلاثة مباحث، بعد مقدمة، ومنتهٍ بخاتمة، وبقائمة مصادر، ومراجع.

المبحث الأول: وفيه عرفنا بالمخمس لغة واصطلاحاً، وبينا أنواعه وأبعاده، وعلاقته بفن التوشيح.

المبحث الثاني: فنيات التعبير في مخمس ابن زيدون.

المبحث الثالث: البنية الإيقاعية في مخمس ابن زيدون.

المبحث الأول: المخمس: لغة واصطلاحاً، وأنواعاً، وأبعاداً، وعلاقته بالموشح.

المطلب الأول: تعريف المخمس:

1-**المخمس لغة:** جاء في لسان العرب، "... والمخمس من الشعر ما كان على خمسة أجزاء، وليس ذلك من وضع العروض، وقال أبو إسحاق: إذا اختلطت القوافي فهو المخمس، وشيء مخمس، أي له خمسة أركان"[vii].

[vi] كنوان عبد الرحيم، " من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2002م، ص184.
[vii] ابن منظور، لسان العرب مادة خمس مج6/ص67.

إنّ المخمس لغة إذن، هو شعر مبني على خمسة أجزاء، ومختلط القوافي، وبذا، يعد شكلاً ينزاح عن شكل القصيدة في نظامها من كون البيت ذي الشطرين وحدة بنائها، وبقافية موحدة لا متعددة أو متنوعة.

وكما يحمل في ترسيمته المفارقة والاختلاف، فإنّ أجزاءه تترابط فيما بينها بخاصية التماثل القافوي، الذي تحكمه آلية التصريع، ومن هنا، عدَّ ابن رشيق هذا النوع من جنس الشعر الذي كله مصرع[viii].

2-المخمس اصطلاحاً: جاء عند ابن رشيق أن المخمس " هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أن يفرغ من القصيدة، هذا هو الأصل"[ix].

ورسمها كالآتي:

ـــــــــم ـــــــــم

ـــــــــم ـــــــــم

ـــــــــم

ـــــــــع ـــــــــع

ـــــــــع ـــــــــع

ـــــــــع

ـــــــــن ـــــــــن

ـــــــــن ـــــــــن

ـــــــــن

لقد مس التطور مصطلح المخمس، فلم يعد كعهده الأول، أو صيغته الأولى من انفراد كل مقطع خماسي بقافية واحدة، بل اجتمع التخالف والتماثل في المقطع نفسه، بالجمع بين قافيتين، مما يدفع

[viii] ابن رشيق، العمدة ج1/ص150.
[ix] ابن رشيق، العمدة، ج1/ص151.

الرتابة عنه، حتى ليكاد يستقر بهذا الوصف بأنّ" المخمسات كما يدل اسمها عليها، عبارة عن قطع، تتألف كل واحدة منها من خمسة أشطر، الأربعة الأولى ذات قافية موحدة، والخامس بمثابة اللازمة التي تكون لها قافية خاصة بها، وقد يدخلها التصريع أو التقفية مع الأشطر الأربعة الأولى في المقطع الأول فتكون الأشطر الخمسة الأولى كلها من قافية واحدة، ويعرف الشطر الخامس "بعمود القصيدة"[x].

ولعله من هنا، أطلق بعض الدارسين على شكل المخمس هذا بـ المخمس المسمط[xi]، أو بالمسمط[xii]؛ بسبب هذا التنويع في نظام القافية في المقطع الواحد، الذي يقترب من نظام التسميط، ولوجود الشطر الخامس مقابلاً لعمود المسمط. بيد انّه ظل مصطلح المخمس أو المخمسة والتخميس، والتخميسات والمخمسات هو المتداول، كما وجدنا ذلك عند المقري مثلاً في النفح[xiii] وأزهار الرياض[xiv].

المطلب الثاني: أشكال المخمس:

تتشكل بنية المخمسات على وفق آليتي التماثل والاختلاف بين أقسمة المقطع الخماسي الواحد من ناحية، وبين المقاطع اللاحقة؛ فمخمس أشطره الخمسة جميعها متحدة القافية، ومخمس تتوزعه قافيتان مختلفتان، قافية تستقل مرة بأربعة من أشطره الأولى، وتارة أخرى بثلاثة، في حين تستقل القافية المختلفة الثانية إما بشطره الخامس، وإما بشطريه الرابع والخامس.

وقد وجدت بعض الدارسين يقسم أشكال المخمسات على شكلين اثنين[xv]، بيد أني بعد التقصي وجدت شكلاً ثالثاً ونعته بالمخمس الأندلسي. وعليه، فالمخمسات ثلاثة أشكال:

3-المخمس الموحد: وهو ما بني على قافية واحدة، تستقل بها أشطره عن سائر الأبيات. وهذا هو أصل المخمسات كما ذكرها ابن رشيق، وقد عبثت به عوارض الزمن ولم يُبق منه شيئاً.

---

[x] خلوصي، نفسه فن التقطيع العروضي ص296. وانظر أيضاً: أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر ص284. ضيف شوقي، فصول في الشعر ونقده ص40.

[xi] عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسية، ص43.

[xii] ضيف شوقي، " ابن زيدون، دار المعارف، ط12، ص42.

[xiii] المقري، نفح الطيب مج7/ص432 - 470

[xiv] المقري، شهاب الدين أحمد بن محمد، أزهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق الدكتور علي عمر، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1431هـ ،2010، ج3/ص234، ج5/ص133 فما بعدها.

[xv] انظر: كنوان، من جماليات الإيقاع ص192. عيسى فوزي، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007م، ص320.

4-**المخمس المسمط:** وهو ما بني فيه على قافيتين إحداهما موحدة تستقل بها أشطره الأربعة الأولى، والأخرى ينتهي بها الشطر الخامس، وهي ملتزمة في جميع الأبيات.

5-المخمس (الأندلسي): وهو ما بني على قافيتين، تستقل أشطره الثلاثة الأولى بقافية موحدة، وشطراه الأخيران بقافية أخرى، ملتزمة في جميع الأبيات. ووصفناه بالأندلسي؛ لأنه . بحسب علمنا. ما وجدنا مثل هذا الشكل إلا عند بعض شعراء الأندلس، ويعدُ ذلك ملحماً من ملامح التجديد في فن المخمسات في الأندلس.

يعدُ الشكل الثاني هو الأكثر استعمالاً في المخمسات، وأكثر استجابة للقرائح، وإنْ كان أحياناً يستهلها الشاعر بالأصل؛ أي يأتي بالأشطر الخمسة الأولى من المخمسة موحدة القافية والروي، ثم يتخذ منها لازمة صوتية لكل الأشطر الخمسة، حيث يتكرر رويها الذي يقوم بفاعلية التعاقب الزمني والربط بين أجزاء المخمسة ... ويحدث هذا التعاقب تماثلاً إيقاعياً يتغياه الشاعر وتستلذ به الآذان، محققاً أفقاً تواصلياً إيقاعياً.[xvi] ورسمه التخطيطي كالآتي:

ـــــــــ أ ـــــــــ أ

ـــــــــ أ ـــــــــ أ

ـــــــــ أ

ـــــــــ ب ـــــــــ ب

ـــــــــ ب ـــــــــ ب

ـــــــــ أ

ـــــــــ ج ـــــــــ ج

ـــــــــ ج ـــــــــ ج

ـــــــــ أ

[xvi] كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي ص192.

وممن نظم على هذا الشكل ابن زيدون فله مخمستان[xvii]، ولعلهما من أقدم المخمسات أندلسياً[xviii]، مطلع إحداهما:

(بحر الطويل)

سـقى الغيـث أطـلال الأحبـة بـالحمى وحاك عليها ثوب وشي منمنما
وأطلـــع فيهـــا، للأزاهيـــر أنجمـــا فكم رفلت فيها الخرائدُ كالدمى

إذ العيش غضٌّ والزمان غلامُ

أهـــيمُ بجبّـــارٍ يعـــزُّ، وأخضـــعُ شذا المسك من أردانه يتضوّعُ
إذا جئـتُ أشـكوه الجـوى لـيس يسـمعُ فما أنا في شيءٍ من الوصل أطمعُ

ولا أن يزورَ المقلتين منامُ

بل إن هذا النوع من المخمسات هو الذي استحسنه الشعراء المحدثون، وأكثروا من النظم عليه، منهم حافظ إبراهيم، إذْ نظم قصيدة مخمسة في رثاء الملكة فكتوريا، كما نظم معروف الرصافي قصيدتيه "الفقر والسقام" و "إيقاظ الرقود"[xix]

أما الشكل المخمس الأندلسي، فقد وجدناه عند طائفة ممن نظموا مخمسات في المديح النبوي، نحسب أن ابن الجنان هو صاحب السبق في ذلك، وهو من له مشاركة واسعة في النبويات نظماً ونثراً[xx]، فقد نظم مخمسة تبلغ نحو تسعة وعشرين (بيتاً) على هذه الطريقة التخطيطية:

[xvii] انظر: ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله بتحقيق علي عبد العظيم ديوان ابن زيدون ص128 -، 131ص132 - 138.
[xviii] خضر فوزي، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، الناشر مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2004، ص68.
[xix] يعقوب، إميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط1، 1411هـ /1990م. ص400.
[xx] المقري، نفح الطيب، مج 7/ص341

أ ـــــــــ

أ ـــــــــ

أ ـــــــــ

أ ـــــــــ أ ـــــــــ

ب ـــــــــ

ب ـــــــــ

ب ـــــــــ

أ ـــــــــ أ ـــــــــ

ج ـــــــــ

ج ـــــــــ

ج ـــــــــ

أ ـــــــــ أ ـــــــــ

مطلعها[xxi]: (بحر الكامل)

الله زاد محمداً تكريما

وحباه فضلاً من لدنه عظيما

واختصه في المرسلين كريما

ذا رأفة بالمؤمنين رحيما صلوا عليه وسلموا تسليما

[xxi] المقري، نفح الطيب مج7/ص432.

جلّتْ معاني الهاشميِّ المرسلِ

وتجلَّت الأنوار منه لمُجتلي

وسما به قدرُ الفخار المُعتلي

فاحتلَّ في أفق السماء مقيما صلّوا عليه وسلموا تسليما

وقد عارض هذه المخمسة، ونسج على منواله فيها، غير ما واحد من الشعراء[xxii].

على أنّ هناك ضرباً من المخمسات يقوم على معارضة نص أعجب به المخمِّس، فبنى معارضته عليه تخميساً؛ والتخميس "هو أنْ تضيف إلى صدر بيت من شعر غيرك ثلاثة أشطر من نظمك فيصبح البيت الأصلي خمسة أشطر بدلاً من شطرين"[xxiii]، كما في تخميس ابن الخطيب لأبيات المستعين سليمان، وهو منظوم على الشكل الثاني من أشكال المخمسات: (الكامل)

مـــالي علـــى شـــرفي ورفعـــة شـــاني وعظيـــم أمصـــاري، وعِـــزِّ مكانـــي
لعِـــبَ الغـــرامُ بمُهْجتـــي، وجَنـــاني عجبـــاً، يهـــابُ الليـــثُ حـــدَّ سِنـــانِ
وأهابُ لحْظَ فواترِ الأجفانِ[xxiv]

المطلب الثالث: البعد الإنشادي في المخمسات:

إنّ شكل المخمس، وبناءه الدوري، وتناوب قوافيه، خلق منه نمطاً إنشادياً تهفو إليه النفس، وتترنم به وتتغنى، ويكون بمثابة أغنية مموسقة، غنية وثرية بالإيقاع اللذيذ، فقد ذكر المقري عند حديثه عن ترجمة أبي الحسن علي بن جودي، أن له تخميساً جارياً على ألسنة الناس إلى الآن، وهو[xxv]: (بحر المتقارب)

[xxii] انظر المعارضات التخميسية: المصدر السابق ص445 - 470.
[xxiii] خلوصي، فن التقطيع ص358.
[xxiv] ابن الخطيب، ديوان ابن الخطيب مج2/ ص583، وأبيات الأمير سليمان المخمسّة تبدأ من الشطر الرابع والخامس. وهما بيته الأول من شعره.
[xxv] المقري، نفح الطيب مج7/ص59 - 60

أيـــا ســـاكنين بـــأرضِ اللـــوى وصالكـــــــمُ لسقامـــــــي دوا
وعافـــاكمُ اللهُ مـــن ذا الجـــوى ملكتـــمْ فـــؤادي فصـــار الهـوى

عليّ رقيبٌ رقيبٌ رقيبْ

ولمـــا تبـــدّتْ لهـــم حـــالتي ومـــا حـــرّك الهجـــرُ مـــن زفرتـــي
بكـــوا رحمـــةً لـــيَ مـــن ســـاعتي فقلـــتُ منـــيَ الوصـــلُ ياسادتـــي

فقالوا قريبٌ قريبٌ قريبْ

فهذا المخمس امتاز مما امتاز، بسهولة جريه على الألسنة والتغني به؛ لكونه أتى في قالب نظمي مشحون بأصوات ومقاطع موسيقية تتجلى في وزنه المتقارب، وهو بحر يتألف من تكرار تفعيلة خماسية "فعولن"، وهو "بحر بسيط النغم، مضطرد التفاعيل، منساب، طبلي الموسيقى، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ ، وسرد للأحداث في نسق مستمر"[xxvi]، وفي الطبيعة الغنائية التي تضمنها الشطر الخامس" عمود المخمس" من عنصر التكرار لألفاظه وكلماته وتناسبها صرفياً ووزنياً مع وحدة البحر الوزنية، فرقيبٌ وقريبٌ هنّ وزنياً فعولن، ثم جناس القلب بينهما مما خلق تنغيماً متقارباً، فانتهى المخمس بعبارة تصلح للترداد والغناء والدندنة، ومن هنا عد المقري إعجاب الناس بمثل هذا المخمس الشعري من جهة دخوله في باب التلاحين. فهو "وإنْ لم يكن في ذروة البلاغة، إلا أنّه مطروق بالمغرب عند أهل التلاحين"[xxvii].

ولعل ما يعزز القول أنّ المخمس الشعري ذو طبيعة إنشادية أو غنائية، بنيته الموسيقية، الثنائية الصوتية. إنْ جاز التعبير. فثمة صوتان يحفل بهما المخمس، يمثل الأول أشطره الأربعة، بنغمة معينة موحدة، ويمثل الصوت الثاني شطره الخامس الذي يفارق الصوت الأول بنغمة أخرى، تهيمن بتكرارها على سائر المخمس، مما خلقت جرساً موسيقياً مقصوداً بلازمة الروي الموحد الذي يبنى عليه المخمس، ويتركز فيه الإنشاد. ومن أمثلة ذلك مخمس ابن الجنان في المديح النبوي، الذي أعجب به غير ما واحد من الشعراء فطفقوا يعارضونه، فهذا المخمس أتى شطره الخامس مكرراً بجميع ألفاظه، تكراراً لفظياً ودلالياً، مفصحاً عن قوام المخمس كله وغايته وهي الصلاة والسلام

[xxvi] الطيب عبد الله المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، م 1/ ج1/ ص312.
[xxvii] المقري، نفح الطيب مج7/ص60

على خير البشر صلى الله عليه وسلم، فالشاعر يختم كل مقطوعة مخمسة بقوله: "صلوا عليه وسلموا تسليما"[xxviii]، فغدت لازمة فنية وإنشادية في هذا المخمس.

المطلب الرابع: بين المخمسات والموشحات:

يشترك المخمس الشعري مع الموشح في أنهما شكلان تتنوع القافية فيهما، وتتعدد أجزاؤهما، ويعدان من الشعر الدوري[xxix]. وقارب بعض الدارسين بين الشكلين من حيث عد عمود المخمس وهو الشطر الخامس الذي يتكرر في المخمس مقابلاً القفل في الموشح[xxx].

على أنّ بين الشكلين من الاشتراك، في البناء الخماسي، فإن عدداً من الموشحات النماذج، كموشح ابن زهر، جاءت في بناء خماسي، تشبه المخمس لاسيما في شكله الأندلسي.

فنظرة عجلى إلى مطلع ابن موشح ابن زهر المشهور يتضح لك هذا التشابه مع اختلاف في أن مطلع الموشح هو قفل ثنائي الأشطر، " وأقل ما يتركب القفل من جزأين"[xxxi] وما يليه بيت بحسب اصطلاح ابن سناء[xxxii] من ثلاثة أشطر، على عكس المخمس الذي يفتتح بالبيت. (بحر الرمل)

أيّهـــا الســـاقي إليـــك المشـــتكى قـــد دعونـــاك وإنْ لـــم تسمـــعِ[xxxiii]

وندیمٍ همتُ في غرّتِه

وشربتُ الراحَ من راحتِه

كلما استيقظَ من سكرتِه

جـــذب الـــزِّقَّ إليـــه واتكـــى وسقانـــي أربعـــاً فـــي أربـــعِ

فيما ماثل ابن سناء الملك بين المخمسات والموشحات الشعرية التي يأتي وزنها خليلياً دون زيادة عبارة أو فقرة تخرجه عن ذلك، وهو "ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت

[xxviii] المقري، نفح الطيب، مج7/ص432 وما بعدها.
[xxix] عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية ص5 - 6.
[xxx] عباسة، الموشحات والأزجال، ص39.
[xxxi] ابن سناء الملك، دار الطراز في صناعة الموشحات، ص25.
[xxxii] المصدر نفسه ص25.
[xxxiii] عيسى، فوزي سعد، ابن زهر (الحفيد) وشاح الأندلس، منشأة المعارف ـ الإسكندرية، ص68.

فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري، وما كان من الموشحات على هذا النسج فهو المرذول المخذول وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء... اللهم إلا إنْ كانت قوافي قفله مختلفة فإنه يخرج باختلاف قوافي الأقفال عن المخمسات"[xxxiv].

ثم بعد ذلك، فإنّ المخمسات تفارق الموشحات في كثير من جوانبها؛ على مستوى تركيبها وتعدد أجزائها كثرة، وازدواجها اللغوي في خرجتها[xxxv]، وعدم التزامها بأوزان الخليل في الغالب، فما للموشحات "عروض إلا التلحين"[xxxvi].

وهنا، يندُّ سؤال عن سر إيثار ابن زيدون النظم على المخمس، دون الموشح، فعدل عنه "وهي ظاهرة تلفت النظر بالنسبة لشاعر عاش في عصر ازدهر فيه فن التوشيح"[xxxvii]. وهو تساؤل نبدي عنه بعض الإجابات هنا، وندع بعضها الأخرى بعد تحليل مخمسه الشعري.

إنّ ابن زيدون شاعر محافظ، و"كان شاعر البلاط في معظم سني حياته، ورجال البلاط يخضعون دائماً للتقاليد الموروثة ويتمسكون بالأوضاع المرسومة وقلما يخرجون عن العرف المألوف"[xxxviii]، ناهيك عن أن "كثيراً من العلماء والأدباء ينظرون إلى الموشحات والأزجال نظرة امتهان.. وكان بعض الشعراء والنقاد يعدون ناظمي الموشحات والأزجال ضعافاً في اللغة عاجزين عن الإلمام بقواعدها والتمكن من أساليبها"[xxxix].

والموشح فن شعبي، ينحرف عن نظام القصيدة التقليدية، وإن كان يمثل ثورة في الموسيقى، فإن ابن زيدون نظر بنظره الفني وذائقته الموسيقية، وأراد أن يضرب بسهم في التجديد، فرأى أن المخمس الشعري ربما أنسب لخوض هذه التجربة، فهو شكل يجمع بين المحافظة والتجديد، فركبه، ونظم منه مخمستين، وهو ما سنجليه في دراستنا التحليلية.

[xxxiv] ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص33

[xxxv] هيكل، أحمد، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، ط9، 1985، ص144.

[xxxvi] ابن سناء الملك، دار الطراز ص35.

[xxxvii] الجراري عباس، فنية التعبير في شعر ابن زيدون، 1977مطبعة النجاح الجديدة ـ الدار البيضاء، ، ص30

[xxxviii] عبد العظيم علي، ابن زيدون ص349، نقلاً عن كتاب فنية التغبير ص31.

[xxxix] المرجع السابق.

المبحث الثاني: فنيات التعبير في مخمس ابن زيدون الشعري

لابن زيدون مخمسان شعريان في الحنين؛ يتألفان من عدد من المخمسات "عدد منها في الذروة من الفن"[xl]، ويلاحظ أن كل مخمس يتألف من عدد زوجي من القطع الخماسية، إذْ بلغ المخمس الهمزي "مواكب الذكريات" من عشرين قطعة مخمسة[xli]. في حين بلغ المخمس الميمي من عشر قطع[xlii]. وسيكون تركيزنا أكثر على مخمسه "مواكب الذكريات"؛ لأنه جاء بنفس شعري طويل، عرض فيه الشاعر تجربته الأليمة في السجن، وحنينه العارم لقرطبته، وماضيه الأخضر، موظفاً من فنيات التعبير، وتقنيات الإيقاع، ما جعل من مخمسته إبداعاً من الروعة بمكان.

المطلب الأول، شعرية المطلع: من يمعن الإنصات لنص المخمس الشعري الزيدوني، تتلقفه توهجات أسلوبية وفنية منذ الافتتاح، حيث أول زفرة شعرية تطلقها الذات الشاعرة، فإن للمطلع مزية، تختصر مغزى النص وتكثف دلالته فيه، فهو عتبة النص، ورحم تخلق أمشاجه ونموه. (بحر الطويل)

تنشّــقَ مــن عَـرْفِ الصَّــبا مــا تنشّــقا وعـــــاودَه ذكـــــرُ الصِّبـــــا فتشوّقــا
ومـــا زال لمـــعُ البـــرقِ لمـــا تألقّـــا يُهيـــبُ بدمـــع العيـــن حتـــى تدفّقا

وهل يملك الدمعَ المشوقُ المصبّأُ؟

إن حالة من الاحتقان تتراءى لنا من هذا المطلع، تبرزها دوال ذات حمولة نفسية ووجدانية، فالذات الشاعرة تحاول جهدها الانعتاق من ضيق نفسي، الذي هو أثر من آثار مكوثها في السجن، مكاناً ضيقاً، ضيّق عليها أنفاسها، حتى لم تعد تستطيع التنشق، فتهرع إلى فعل الاستنشاق، محاولة منها للتخلص من هذا الاختناق، " فنحس إحساساً عميقاً أن ثمة إنساناً يكاد يختنق، فإذا هو يتنشق تنشقاً عميقاً قدر ما تسعفه الطاقة فكأنّه يقاوم خروج الروح أو يحاول استردادها وقد آذنت بالخروج!! ... وهل هذا الاستنشاق العميق إلا تعبير مادي عن مكابدة نفسية تفوح منها روائح الحصار والاختناق؟ »[xliii].

[xl] رومية، وهب، شعر ابن زيدون، قراءة جديدة، ص114.
[xli] ديوان ابن زيدون ص132 - 138.
[xlii] المصدر نفسه ص128 - 131
[xliii] رومية، وهب، ص116.

ولقد أتى الفعل "تنشق" مضعفاً على صيغة "تفعّل" التي تفيد التدرج والتكلف، معززاً دلالة العناء النفسي الذي تكابده الذات الشاعرة. وإن لحرف الروي "القاف" المشبع بألفات مدّ، في "تنشّقا، تشوّقا، تألّقا، تدفّقا" دلالة على حالة الهيجان العاطفي، أذكته نيران الشوق التي اصطلى بها الشاعر، فألهبت في نفسه حرارة لا يهدأ أوراها، ولا تتوقف آهاتها، وأناتها.

وتتعمق دلالة المطلع بأبعاده النفسية والوجدانية من خلال عملية التذكر، التي هي استرجاع لشريط الحياة في ماضيها المشرق، في ظل سياق واقع وحاضر مؤلم، وقد حيل بين الذات الشاعرة وبين ما تشتهيه مما كانت تنعم به.

وتأمل ماذا تنشق هذا المحاصر المحزون، إنها رائحة "الصبا" أرق رياح الجزيرة وأعذبها، فلا عجب أن يتنشقها كل هذا التنشق "ما تنشقا" فتؤجج هذه الرائحة نار الشوق، فيتذكر إزاءها عالم الأحلام حيث الصبا، "وعاوده ذكر الصبا فتشوّقا". وإن بين لفظي "الصبا" "والصِّبا" من جناس لفظي وتقارب دلالي "اقترن به فيض دلالي متجانس"[xliv] ، فذكر الصبا الجميل اقترن بتنشق رائحة الصبا العذبة الرقيقة.

وحالة الحنين المتقدة بين الجوانح، قد باركها لمع البرق ودل عليها من حيث لا تحتسب، فإن في رؤية البرق ولمعانه ما يشي بحالة ما من الفقد والبكاء، "ولا تكاد ترى البروق في الشعر العربي القديم إلا مقترنة بالأشواق الغامضة، والمشاعر الكثيفة المختلطة .وانظر أّنى شئت في أرجاء هذا الشعر فإذا شمت برقاً يلمع فاعلم أن ثمة موقفاً إنسانياً تثقله العواطف المختلطة الغامضة"[xlv].

وما زال لمع البرق لما تألقا يهيب بدمع العين حتى تدفقا

وهنا، يمكن القول إن هذا المطلع يمثل مفتاح المخمس، ذلكم أنه احتوى على بؤرته ومركز ثقله، وهو حديث الشوق والحنين، لذلك، يختم الشاعر هذا المخمس بتعليق، يستهله بأسلوب استفهامي: "**وهل يملك الدمعَ المشوق المصبّأ**"، استفهام خرج بلاغياً إلى دلالات عدة، منها التقرير والإثبات، والتسليم بالقدر، أو النفي، بمعنى أن هذا المشوق لا يملك من أمره شيئاً، حتى الدمع، فلا يتحكم فيه، فيتدفق دون إرادة منه، دلالة قوية على عمق الأشواق التي تعصف به، وإن في تقديم "الدمع" خرقاً للرتبة النحوية التي تقتضي أن يأتي الفاعل أولاً ثم المفعول به، مما يشي بهيمنة ما للدمع وتحكم في نفس المشوق، وهي . أي هذه الدموع . استحالت رمزاً لحالة الغرام والهيام التي ذهب

[xliv] المرجع السابق ص117.
[xlv] نفسه ص117.

الشاعر هائما في وديانها، لا يلوي على شيء، وهي في الآن نفسه، وسيلته للبوح الوجداني عما يكابده، وكأن الإنشاء تحول إلى أشبه بخبر ووصف لحال المشوق المصبّأ، "إنّ ابن زيدون قد عبث بوظيفتي الخبر والإنشاء الأصليتين، وحورهما، أو انحرف بهما إلى وظيفة شعرية"[xlvi].

ثم إنّ النص يمارس ضرباً من التشويق بعدم الإفصاح عن شخصية المستهام، إلا آخراً، ثم الاكتفاء بذكر صفتين اثنتين فقط كشف النقاب بهما عنه، وكأن ليس له من صفات سواهما، فاصطبغ بهما، ألا وهما المشوق المصبأ، فكأنه كائن معجون من عاطفة فحسب!

المطلب الثاني، أساليب الإنشاء:

إذا كان ذلكم المطلع لم يكشف جهة الشوق او الحنين فإن مقاطع من المخمس تزيد عن النصف، تدندن حول الحنين إلى محبوبته الغراء، مدينته قرطبة، ومعاهدها، ومتنزهاتها، وجمال طبيعتها، حنين إلى الأيام الخوالي الجميلة، حيث الانطلاق واللهو، والعبّ من كؤوس اللذة والمتعة، مع رفقائه وخلانه.

وهو يفتتح حنينه لقرطبة بالنداء، بحرف ينم عن علاقة حميمية، بالهمزة التي ينادى بها القريب، إلى القلب والنفس، وإن نأت عنه، أو توارت، أو توارى عنها، بحكم سجنه (بحر الطويل)

أقرطبــةُ الغــرّاءُ! هــل فيــكِ مطمــعُ؟ وهـــل كبِـــدٌ حـــرّى لبينـــكِ تُنْقَعُ؟
وهـــل لياليـــكِ الحميـــدةِ مرجِـــعُ؟ إذِ الحســـنُ مرْأىً فيـــك واللهـوُ مسمعُ

وإذ كنف الدنيا لديك موطّأُ

إنّ هذا المقطع المخمس مشبع بإنتاجية دلالية مكثفة، حيث تشعر منذ جملة النداء الأولى الوصفية، بحالة من الشوق العارم تسكن الشاعر، يحاول الاقتراب مما بعد عنه، فاتكأ على أسلوب النداء، من باب المناجاة، والرغبة في البوح للحبيب القريب منه نجياً، ثم التصريح باسم المنادى تصريحاً يرقى نحو نداء الحبيب بأحب أسمائه إليه، ولم يكنِّ عنه كأن يقول يا مدينتي الجميلة، فغدى اسم قرطبة نشيداً يعزف، لعله يخفف من وطأة الشوق وتباريحه، ثم انظر إلى هذا الوصف الرائع الرائق،

[xlvi] رومية، ص118.

بل الرقيق، "الغراء" وما فيه من الرقة والليونة والبياض، وهنا، يستحيل النداء إلى غزل ونسيب بمحبوبته البيضاء ذات الغرة المتوهجة.

ويتبع نداءه باستفهام، يكاد يكشف عن قضية الشاعر الأولى، وهي الفقد والحرمان من محبوبته "قرطبة"، فتتعالى صيحات الندب، والأنين، وإنّ في اختيار حرف العين روياً لهذا المقطع .كما سبق أنْ أشرنا، تعميقاً لهذا التوجع والتفجع الذي لف والتف بروح الشاعر وواقعه. وهكذا تكررت الأسئلة والاستفهامات مشفوعة برابط الواو " وهل.."فنهض هذا التكرار بجمع الأحاسيس والمشاعر وتوحيدها فتدفقت قوية على نحو ما ترى في هذه "المناجاة" الفياضة بالشجن والشوق والقنوط"[xlvii]. كما إنّ في تكرار أسلوب الاستفهام ثلاث مرات متوالية متعاقبة إلحاحاً على الذكرى وتلهفاً عارماً على الماضي وتأكيداً للتجربة، "فمن أجل إحياء هذا الماضي، ونفياً للنسيان، يأتي الشاعر باستفهامات متوالية متعاقبة"[xlviii].

إنا لنلمس ملمحاً أسلوبياً، تتشح به لغة هذا المقطع الخماسي، فجاءت دواله تسيل عذوبة ورقة، من مثل الطمع، الكبد الحري، تنقع، وهي تذكرنا بمعجم عالم الحب العذري.

وإنّ من الروعة بمكان، هذه اللفتة الإبداعية في تصوير روعة قرطبة وقمة جمالها، وكأنها قد حيزت لها الدنيا بأجمعها، فالعنان ينطلق لتخيل ما لهذه المدينة الغراء من مزايا تستقطب الأفئدة، وتستهوي القلوب، وتحج إليها جموع العشاق والمحبين، وكيف لا، وهي كما يقول عاشقها:

"وإذ كنف الدنيا لديك موطّأُ".

المطلب الثالث: شعرية المكان: إن النص المخمس يعبق **بشعرية المكان** من أكثر من جهة، فهذا التعداد لأسماء الأماكن التي اختلف إليها الشاعر، ومجالس الأنس والخمر واللهو بين أحضان الطبيعة الساحرة، هذه الكثرة تكاد تؤثث المخمس، وتصبغه بجمالية المكان، وبحركية أشبه بلقطات من شريط يعرض من ذاكرة الشاعر، يشاركه المتلقي مشاهدة وتفاعلاً وانفعالاً.

إنّ شعرية التداعي لتهيمن على فضاء كبير من المخمس، التداعي المكاني، فما إن يذكر مكاناً من الأمكنة القرطبية، إلا ويغري بالذي بعده، فترى المدينة سلسلة من المناظر الخلابة، يكاد لا يغني أحدها عن الآخر، فالعقاب تذكر بالرصافة وبالجعفرية، وهن من متنزهات قرطبة، وينساب معجم المكان ويزخر بتعداد عين شُهدة، والوعساء، والجوسق النصري، وشاطئ النهر، ومصنعة الدولاب،

[xlvii] المرجع السابق ص121.
[xlviii] طحطح، فاطمة، الغربة والحنين، ص78.

ثم تختتم بالزهراء حيث الجمال والجلال، ويعمد الشاعر إلى الأساليب الإنشائية في استعراض هذه المشاهد المكانية كأسلوب الاستفهام المتتابع ، وكذا أسلوب التعجب بأفعل به "أحسن به"، وأسلوب المدح "ويا حبّذا"، مما يكشف رغبة كامنة وملحة لدى نفس الشاعر إلى استعادة الحياة في ظل قرطبة ومنتزهاتها وطبيعتها.

(بحر الطويل)

أأنســـى زمانـــاً بالعقـــاب مـــرفّلا؟ وعيشـــاً بأكنـــاف الرُّصافـــة دغْفلا؟
ومغْنـــــى إزاء الجعفريـــــة أقـــــبلا؟ لنـــعمَ مراد النفـــس روضـــاً وجـــدولا

ونِعْمَ محلُّ الصبوة المتبوّأُ

ويـــا ربّ ملهـــىً بـــالعقيق ومجلـــسٍ لدى نزعة ترنو بأحداقِ نرجسِ
بطـــاح هـــواء مطمـــع الحـــال مـــؤيسِ مغيم ولكن من سنا الراح مشمسِ

إذا ما بدت في كأسها تتلألأُ

وقـد ضـمنا مـن عـين شُـهْدةَ مشـهدُ بدأنا وعدنا فيه والعودُ أحمدُ
يـــزفُّ عـــروس اللهـــو أحـــورُ أغيـــدُ له مبسِمٌ عذبٌ وخدٌّ مورّدُ

وكفٌّ بحنّاء المدامِ تقْنأُ

وكـائن عـدونا مصـعدين علـى الجسـر إلـى الجوسـق النصـري بـين الرُّبـى العُفْـرِ؟
ورحنـا إلـى الوعسـاء مـن شـاطئ النهـرِ بحيـــث هبـــوبُ الـــريح عـــاطرة النشـــرِ

علا قضب النوّار فهي تكفأُ

وأحسِـــنْ بأيـــامٍ خلـــونَ صـــوالحِ بمصنعة الدولابِ أو قصر ناصحِ
تهـــزُّ الصـــبا أثنـــاء تلـــك الأبـــاطحِ صفيحة سلسالِ الموارد سائحِ

ترى الشمس تجلو نصلها حين تصدأُ

وياحبّـــذا الزهـــراء بهجـــة منظـــرٍ ورقة أنفاس وصحة جوهرِ
وناهيـك مـن مبـدا جمـال ومحضـرِ وجنّة عدنٍ تطّبيك وكوثرِ

بمرأى يزيدُ العمرَ طيباً وينسأُ

إنّها الجنة التي طالما تغنى بها شعراء الجزيرة، وهاموا بها لدرجة التقديس، مما ينبئ "عن عقيدة أندلسية راسخة تنظر للأندلس بأنها جنة الله على الأرض وفردوسها"[xlix].

وحق له أن يبكيها، لما تمثله من معنى الحياة، ففقده إياها، فقد للحياة الماتعة اللاهية.

معاهـــدُ أبكيهـــا لعهـــدٍ تصـــرّما أغضّ من الورد الجنيّ وأنعما
لبســـنا الصـــبا فيهـــا حبيـــراً منمنمـــا وقدنا إلى اللذات جيشاً عرمرما
له الأمنُ رُدْءٌ والعداوة مربأُ

إن حضور المكان في هذا المخمس، ليكشف عن مواجهة نفسية لدى الشاعر، وصراع يخوضه مع المكان المعادي "السجن"، حيث الأسر والتضييق، والاختناق، فيفزع إلى الاستنجاد بالمكان الأليف، الواسع، بفضاءات قرطبة الشاسعة، المشعة بأنوار الحرية، والانطلاق.

ولئن قيل إن "أجمل قصائده بإجماع النقاد قديماً وحديثاً هي تلك التي نظمها في الحنين إلى المحبوبة، إلى الطبيعة وإلى قرطبة، إلى كل هذه العناصر مجتمعة"[l]، وقد تأتي هذه العناصر مجتمعة في القصيدة الواحدة . وهذا الغالب . وقد يطغى عنصر على آخر في قصيدة أخرى، لكن تبقى هذه العناصر كلها محور القصيدة الحنينية عند ابن زيدون[li]، فإنّ حنينه هنا حنين خاص إلى مدينته قرطبة، وقد غدت في تملكها قلب الشاعر لتزاحم حبه لمليكة قلبه الأميرة ولادة، من كثرة تغنيه بها، وسرد صور جمالها وروعتها، فهي من افتقدها وهو خلف القضبان.

ومن الملفت للنظر أن ابن زيدون في هذا المخمس لم يتوجه إلى ابن جهور بطلب إطلاق سراحه، بالرغم من أنه كتبه في أثناء حبسه، فكأنما حنينه إلى قرطبة ومعاهدها، وإلى أيامه المشرقة مع أصحابه، قد غطى على كل شيء، حتى طلب العفو عنه، وإعادة حريته إليه[lii]. ومن هنا، فإنّ القصيدة الحنينية عند ابن زيدون هي " سيولة المنظر الطبيعي حينما تستعيده الذاكرة"[liii].

[xlix] العربي، فتيحة محمد أمين، النهريات في الشعر الأندلسي ـ دراسة في جماليات المكان، مجلة جامعة الناصر، صنعاء، اليمن، السنة الثامنة، العدد (15)، المجلد (2) يناير ـ يونيو 2020م، ص250.

[l] طحطح فاطمة، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الآداب ـ الرباط، مطبعة النجاح الجديدة ـ الدار البيضاء، ط1، 1993م، ص75.

[li] نفسه.

[lii] خضر، فوزي، ص70.

[liii] طحطح، الغربة والحنين، ص52.

المطلب الرابع: الصورة الشعرية:

لقد خفتت في نص المخمس الصورة الفنية إلا قليلاً، ولعل في ذلك مؤشراً على التلقائية والعفوية في النظم والإنشاء، بل قل والحرية في البوح دون تعمل أو تكلف، ناهيك عن هيمنة شعرية التذكر في النص، وهي شعرية تلقي بتقاليد الأمر على الذاكرة الشعرية المختزنة، وإلى لحظات الإنجاز الشعري.

وإذا جئنا نتلمس إشعاع الصورة الفنية في المخمس لألفيناها ذات حضور ضئيل إذا ما قيست بغيرها من عناصر الفن الشعري الأخرى، وتكاد تتوارى إلا قليلاً، وتشع في مواقف حديث الذات الشاعرة عن نفسها، ومحاولة نسف التغييب المتعمد ضدها، وإعادة الاعتبار لشخصية ذات ثقل سياسي وأدبي واجتماعي في المجتمع وفي البلاط. فتغييب الشاعر في السجن حدث منكر ومزري بالنسبة له، لكنه مدعاة لغبطة أعدائه، وشماتتهم به، لذلك يلجأ الشاعر في تغيير هذه النظرة لصالحه، والبرهنة على أن إخفاءه وتغييبه، له فيها مزية لا مذمة، وهرع يؤسس لهذه الأعجوبة تسلية لنفسه، وإغاظة لأعدائه من أنهم لن ينالوا بغيظهم منه شيئاً، فعمد إلى بنية تشبيهية، لا يتضح فيها التشبيه إلا تلميحاً لا تصريحاً، وهي بنية التشبيه الضمني "فإذا" جاء المشبه في صورة غريبة تدعو إلى إنكاره ورفضه، احتاج في قبوله وبيان إمكانه، إلى أن نقيسه بنظير له مسلم به، وإذا تم ذلك تلميحاً لا تصريحاً، وقفنا على ما يسمى في الاصطلاح البلاغي بالتشبيه الضمني"[liv].

وهنا، تبرز صورة المشبه "الشاعر السجين" بأكثر من صورة، فتبرز الذات الشاعرة المغيبة وهو في سجنه بالشمس خلف السحاب، سرعان ما تأتي لحظة تنجلي فيها بإشراقها، وبالصارم في غمده، ينتظر الانقضاض على اعدائه، والليث وهو في غابه، أو الصقر في وكنه، أو العلق في صواره ومخبئه (بحر الطويل)

ولا يغـــبط الأعـــداءَ كـــونيَ فـــي الســـجنِ فـإني رأيـتُ الشـمسَ تحصـنُ فـي بالـدجنِ
ومـــا كنـــتُ إلا الصـــارمَ العضْـــبَ فـــي جفْـــنِ أو الليـثِ فـي غـابِ أو الصـقرِ فـي وكْـنِ
أو العلق يخفى في الصوار ويخْبأُ[lv]

[liv] قلقيلة، عبده عبد العزيز، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 1412هـ/1992، ص52.
[lv] ديوان ابن زيدون ص160

ودلالة هذه التشبيهات تؤشر إلى منزلة الشاعر ومقامه، وأنه لن ينقص ستره أو إخفاؤه وتغييبه، من منزلته شيئاً، ذلك إن هذا التغييب طارئ مؤقت سرعان ما سيتبدد قريباً، وهو أمل الشاعر في ذلك، كتلك العناصر التي ألمح بها الشاعر إلى نفسه، بأن لها حالة من الوكون والسكون، يضفي رونقاً وبهاء، ولا ينقص من جوهرها ونفاستها شيئاً.

كما تدل هذه الصور المتعالقة على الصراع الذي يجابهه الشاعر جراء كونه في السجن. ودال السجن مشحون في أصله بمعنى السلب والإخفاء والظلمة، والشاعر هنا يحاول أن ينفي تأثير السجن في نفسه، بما يحقق غاية التشفي من لدن الأعداء، فإن السجن . في نظر ابن زيدون . مكان يجمع بين النقيضين، فهو مكان الوحشة والستر، لكن من يقبع فيه هو من النفاسة والقيمة والإشراق ما يجعل منه مكاناً يختزن جواهر الأشياء، وهو هنا، يحاول أنْ يواسي نفسه بضرب من حسن التعليل، بأن وراء الظلمة نوراً، ووراء الأسر حرية تكون قاب قوسين أو أدنى.

ومن الصور ما جاءت على بنية الاستعارة، سواء أكانت تصريحية، كتشبيهه الخمرة بالعروس، فتستحيل هذه الخمرة في أوج إشراقها وزينتها وجمالها عروساً تزف، مثلما قال[lvi]: (بحر الطويل)

يــزفُّ عــروسَ اللهــو أحــور أغيــدُ له مبسمٌ عذبٌ وخدٌّ مورّدُ

أو استعارة مكنية، وهنا، تتخلق الأشياء في سيرة جديدة، فلم تعد كهيئتها الأولى، وتكون بين حضور وغياب، حضور المشبه، وغياب المشبه به، ويدل عليه دليل أو أثارة من قرينة لفظية أو حالية، فنجد أنّ الصبوة واللهو عصر الشبيبة من كثرة ما يعب منها الشاعر، ويمتزج بها امتزاجاً، فتلتصق به التصاقاً، فتشبه باللباس الذي يلبس، وأي لباس، إنّه حبير منمنم! وهكذا استعار الشاعر للهوه في صباه وشبابه اللباس، فشبهه به على سبيل الاستعارة المكنية.

(بحر الطويل)

لبســنا الصِّــبا فيهــا حبيــراً منمنمــا وقدنا إلى اللذات جيشاً عرمرما

[lvi] المصدر السابق ص158.

المطلب الخامس: التناص:

حاول الشاعر إبراز تجربته ومحنته من خلال نسق الصورة الفنية، فإنه عمد إلى عنصر فني آخر وهو التناص الشعري، من خلال حديثه عن مقاربته في محنته بثلاثة شعراء، اثنين قسى عليهما الدهر، فأفقد أحدهما أباه، فظل يهيم على وجهه يبحث عن ثأره، وهو امرؤ القيس، والآخر وقع أسيراً في يد أعدائه، وأودع السجن، ومكث فيه بضع سنين، وهو الأمير الفارس أبو فراس الحمداني، وهو في قوله:

خليلــيّ إنْ أجــزعْ فقــد وضــح العــذرُ وإنْ أستطع صبراً، فمن شيمتي الصبرُ
وإنْ يــكُ رُزْءاً مــا أصــاب بــه الــدهرُ ففي يومنا خمرٌ، وفي غده أمرُ
ولا عجبٌ إنّ الكريم مرزّأُ

ففي الشطر الثاني، ضمن قول أبي فراس في مطلع رائيته: "أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبرُ"[lvii]، وهو بهذا التضمين أو التناص، يتقمص شخصية الحمداني، الذي ماهدّه السجنُ، بل كان الصبر له شيمة، يقاوم بها انكسار النفس وانهزامها، فاندمج النص مع النص في نسيج واحد، كما اندمجت الشخصيتان معاً لاشتراكهما هما واحداً وهو السجن.

أما وجه التناص الآخر، فيحمل مقولة الشاعر الجاهلي امرئ القيس، وموقفه من مقتل أبيه، مردداً هذه العبارة "اليوم خمر، وغدا أمر"[lviii]. فابن زيدون أراد من استدعاء هذا الموقف أن يبرز شخصيته الغضوب مما ألمّ به من ظلم، فالهزل هزل، والجد جد، ولما تضمنته عبارة امرئ القيس من وعد خفي مبطن.

هذا، وقد بدأ تناصه بأسلوب النداء ومخاطبة الاثنين على طريقة الأقدمين، مما يضفي على أسلوبه الشعري ضرباً من المتانة وصبغه بصبغة الشعر العربي في نموذجه الأول.

أما الشاعر الثالث الذي استدعاه ابن زيدون، فهو النابغة الذبياني، بمماثلة معاناته بمعاناته، من شكوى طول الليل وثقله على صدره، وكأن كواكبه بطيئة الحركة. قائلاً: (بحر الطويل)

أقضِّــي نهــاري بالأمــاني الكــواذبِ وآوي إلى ليلٍ بطيء الكواكبِ
وأبطأ سارٍ كوكبٌ بات يُكْلأُ

[lvii] الحمداني، أبو فراس، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص64.
[lviii] انظر: الدينوري، ابن قتيبة " الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج1/ص108..

ففي قوله: "وآوي إلى ليلٍ بطيء الكواكبِ "تضمين لمطلع رائية النابغة في قوله[lix]: (بحر البسيط)

كليني لهمٍّ يا أميمةُ ناصبِ وليلٍ أقاسيه بطيءِ الكواكبِ

إنّ طبيعة بنية المخمس المختتم بشطر خامس مفارق ما قبله روياً، يزيده تميزاً عن معهود القصيد الشعري، أن جاءت بعض هذه الأشطر الختامية أشبه بتوقيع يوقعه الشاعر على كلام سابق، أو تعليق يردفه على ما سبق، كما في المقاطع المخمسة الأول، والثاني والثالث، والخامس عشر، مثلاً.

ففي مقطع المطلع وبعدٌ حديثه عن الشوق وتباريحه، وعلاماته وآثاره، نجده يختم هذا المقطع، بعبارة أشبه بتوقيع شعري، يركز فيه العاطفة، ويستثير مشاعر المتلقي، بروعة الأسلوب الإنشائي ذي الوجهة البلاغية من خضوع المشوق لدموعه المتدفقة، التي لا يستطيع منع تدفقها. "وهل يملك الدمعَ المشوقُ المصبّأُ؟". وكقوله معلقاً على ما أصابه من رزء السجن، بأنه هكذا هم الكرام، دائماً موضع المحنة والابتلاء. "ولا عجبٌ، إنّ الكريم مرزّأُ".

المطلب السادس: الحكمة:

يتسرب في بعض مقاطعه الخماسية شيء من كلام الحكمة، مثلما طالعنا بكثير منه في رسالته الجدية. كما في المقطع هذا: (بحر الطويل)

أ إخواننا للواردين مصادرُ ولا أولٌ إلا سيتلوه آخرُ
وإني لأعتاب الزمان لناظرُ فقد يستقيل الجدُّ والجدُّ عاثرُ
وتُحمد عقبى الأمر ما زال يشنأُ

إنّ الحكمة هنا حاضرة من منبع النظر العقلي، إذ هيمن على هذا المقطع برمته، وهو يكشف من طرف جلي، تفكير الذات الشاعرة المحاصرة في عواقب الأمور وصدورها، وتقليبها ظواهر وبواطن، ويتدثر بثوب الحكمة وبعد النظر، أن مآله لا محالة على فرج، كيف لا؟ ونواميس الكون والناس في الحياة، تسير على وفق أن لكل أول آخر، ولكل صادر واردا، وأن الجد مهما عثر، سيأتي عليه حين من الدهر يستقيل من عثرته. والشاعر أراد من وراء ذلك أن "يطمئن نفسه ولو مخادعة للذات،

[lix] الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ط2، ص40.

وكيف تكون مخادعة الذات وتعليلها إن لم يكونا بالالتجاء إلى نواميس الحياة، فلكل أول آخر، وكل وارد سيصدر يوما ما"[lx].

بين المخمسين الهمزي والميمي:

جاء المخمس الميمي أقل نفساً من المخمس الهمزي، إلا أنه يسيح حنيناً خالصاً، إلى معشوقتيه قرطبة، وولادة التي أتى على ذكر أوصافها دون تسميتها، ثم الطبيعة الخلابة. كما تميز بمطلع يكاد يذكرنا بالمطالع الجاهلية، من ذكر الأطلال، والدعاء لها بالسقيا، وهو أمر يراه البعض أنه يحمل ضمناً موقف الشاعر الناقد لواقع مدينته قرطبة، حتى غدت أشبه بالأطلال البالية، وهي المدينة الغناء المترعة حياة وجمالاً. "إنّ دعاء ابن زيدون لأطلال الأحبة بالسقيا يحمل دلالات نسقية مضمرة تخفي حالة من عدم الرضا بما آل إليه الوضع في قرطبة. الأمر الذي دفعه إلى الدعاء لها وفي هذا إشارة منه إلى سوء تسيير السلطة الحاكمة التي دفعت به إلى السجن دون أي ارتكاب لذنب"[lxi]. (بحر الطويل)

سـقى الغيـث أطـلال الأحبـة بـالحِمى وحاك عليها ثوب وشيٍ منمنما
وأطلـــع فيهـــا للأزاهيـــر أنجمـــا فكم رفلت فيها الخرائدُ كالدُّمى

إذ العيشُ غضٌّ والزمانُ غُلامُ[lxii]

وإن من التوافقات الفنية، أن يختم المقطع الأول من المخمس الهمزي بوصف صاحب المشاعر الجياشة بـ "المشوق المصبّأُ"، بما ختم به المخمس الميمي، فناسب مطلع المخمس الهمزي، مختتم المخمس الميمي: (بحر الطويل)

فقـــل لزمـــانٍ قـــد تـــولّى نعيمُـــه ورثّتْ على مرِّ الليالي رسومُه
وكـــم رقَّ فيـــه بالعشـــيّ نســـيمُه ولاحتْ لساري الليل فيه نجومُه

عليك من الصبِّ المشوقِ سلامُ[lxiii]

[lx] رومية، شعر ابن زيدون ص124.
[lxi] لعبيدي ودريهم نوال، الأنساق الثقافية عند الشاعرين ابن الحداد وابن زيدون، مذكرة ماستر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2019، ص61.
[lxii] ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ص153..
[lxiii] المصدر السابق ص 155.

كما ناسب الشاعر في المخمس الميمي بين الافتتاح والاختتام من حيث رويه الميمي، إشعاراً منه بانتهائه، ورد آخره على أوله نغماً موحداً.

المبحث الثالث: البنية الإيقاعية لمخمس ابن زيدون الشعري:

سنعمد إلى تحليل بنية المخمس الهمزي الإيقاعية، وفق الآتي:

المطلب الأول: موسيقى الإطار:

إذا انماز المخمس الشعري عن نظام القصيدة التقليدية بالتنوع القافوي، والتركيب الشطري الخماسي للبيت، فإنه أبقى على الالتزام بالوزن الخليلي، مع ملاحظة التنوع في حالات استعمال البحر الواحد من التمام إلى الجزء، وكذا بالنسبة لتفعيلات الضرب، من حيث التنوع أيضاً. والمتتبع للبحور التي نظمت عليها المخمسات الشعرية الأندلسية، نجد أنها قد نظمت على أكثر من بحر، كالطويل، والبسيط، والكامل الذي اختص بمخمس المديح النبوي، والرجز، والمتقارب.

أولاً، الوزن العروضي: بنى ابن زيدون هذا المخمس الشعري على بحر الطويل، منوعاً بين وزنين؛ أحدهما من الوزن الثاني، حيث تأتي تفعيلتا عروضه وضربه، مقبوضتين "مفاعلن"، وبعض مخمساته من الوزن الأول بتفعيلة عروضه الصحيحة "مفاعيلن"، لكنه يأتي مصرعاً، فتتوافق عروضه بالزيادة مع ضربه فتكون مثله "مفاعيلن"، وهذا أكمل أوزان الطويل حينما يأتي مصرعاً[lxiv].

كما بنى الشاعر مخمسة الميمي الآخر كذلك على بحر الطويل، على الطريقة نفسها بتراوح الوزنين من هذا البحر، بيد أنّه بنى عموده "الشطر الخامس" دائماً على الوزن الثالث من الطويل، (فعولن مفاعلين فعول مفاعي) الذي تأتي تفعيلة ضربه محذوفة "مفاعي"، نحو، غُلامُ، مَنامُ، مَدامُ، كِرامُ... على حين بنى عمود المخمس الهمزي على وزن الطويل الثاني بالتفعيلة المقبوضة "مفاعلن" دائماً. كقوله في مطلع المخمس الميمي[lxv]: (بحر الطويل)

سـقى الغيـثُ أطـلالَ الأحبـةِ بـالحِمى وحاكَ عليها ثوبَ شيٍ منمنما
وأطلـــع فيهـــا للأزاهيـــر أنجمـــا فكم رفلتْ فيها الخرائدُ كالدُّمى

إذِ العيشُ غضٌّ والزّمانُ غُلامُ

[lxiv] المرجع السابق ص356.
[lxv] ابن زيدون، ديوان ابز زيدون ص؟

والطويل من أطول بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة، واتسم بالاعتدال، ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به، وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصورة، يزينها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئاً[lxvi]. فتشعر وأنت تقرأ هذا المخمس، أن وزن الطويل بسماته السالفة الذكر، تمثل إطاراً لاستيعاب تجربة الشاعر وتسلسل كلامه، وانسياب معانيه، أكثر من رنته وموسيقاه، وليس "لأن البحر فاتر الموسيقى، ولكن رنته تنزوي وراء كلام الشاعر ومعاني ألفاظه، لا تزاحمها بالجلبة والطنة إلى سمعك، كما تفعل رنة الكامل والوافر"[lxvii] .

ثانياً القافية: لعل ما يميز المخمس الشعري عامة، والمخمس الهمزي محل التحليل، التنوع الإيقاعي من تلوينات وتنويعات موسيقية نابعة من تعدد قوافي وأرواء أشطره الرباعية في كل مجموعة، وقد أحصينا أحد عشر صوتاً جاءت روياً لمخمسات القصيدة العشرين، بعضها تكرر عدة مرات، وهي: اللام والراء، أربع مرات، والنون، والباء، ثلاث مرات، والقاف، والعين، والسين، والدال، والحاء، والميم، وكلها مرة واحدة، إضافة إلى روي عمود المخمسات الأساس وهو الهمزة الذي يتكرر عشريناً مرة.

كما تعددت مجاري هذه الأرواء، بين فتح وكسر وضم، لتحتل الكسرة نصيباً وافراً من هذه المجاري، تليها الضمة، فالفتحة. رافده مجرى القصيدة الأساس وهو الفتحة.

كما جاءت قوافي المخمسات **مطلقة**، إذْ جاءت الأرواء متحركة جميعاً، ثم هي تنوعت من حيث اشتمالها على عدد من الأصوات المتكررة؛ فمنها ما يمثل "مظهر الثراء الموسيقي والكثافة الصوتية، باشتمالها على أعلى قدر من الأصوات المتكررة"[lxviii]، وهما نوعا القوافي المؤسسة والمردفة، كما في المخمسات رقم (3،5، 6، 11،14، 15، 20)، نحو، المصائبُ = صائبُ، نشوانُ = وانْ، وإن كان الغالب على قوافي المخمسات هنا الاتجاه نحو الاشتمال على أقل قدر من الأصوات المتكررة، فيما تسمى بالقافية المجردة التي خلت من ألف التأسيس والردف[lxix].

[lxvi] المرجع السابق ص362.
[lxvii] المرجع السابق ص363.
[lxviii] باوزير، خالد عمر، خصائص القافية في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة الريان للعلوم الإنسانية والتطبيقية المجلد الثالث،العدد(2)، ديسمبر2020م، ص159.
[lxix] بن سلم، محمد عبد الله، المختار في علمي العروض والقافية ص297.

على أن ما يميز هذه القوافي من حيث بنيتها المقطعية الصوتية اشتمالها على ثلاثة مقاطع صوتية، بنسبة عالية جداً، وهي من نوع "المتدارك" الذي يكون الفاصل بين ساكني القافية حرفين متحركين. ونرمز له بـ /0//0. وهذا النوع يتكون من ثلاثة مقاطع، الأول والأخير من النوع المتوسط، والمقطع الذي يقع في الوسط من النوع القصير، نحو قافية عمود المخمسة: "مصبّأُ" = صبْ + بَ + أُ (مقطع متوسط مغلق + مقطع قصير + مقطع متوسط مفتوح). ثم في الدرجة الثانية تأتي بنسبة أقل القافية من نوع المتواتر، وهي أن يتوالى فيها ساكنان مفصول بينهما بحركة[lxx]. ونرمز له بـ /0/0. "وهو عبارة عن قافية تتكون من مقطعين صوتيين، وهذان المقطعان من النوع المتوسط"، نحو الصبرُ = صبْ + رُ.

وبشأن آلية الانتقال من مخمسة إلى أخرى من حيث أصوات الروي ونوع قافيته، وجدنا أن للشاعر طريقة فنية في هذه الانتقالية، أحياناً تطرد بالانتقال من فتح إلى ضم إلى كسر، كما في المخمسات (1، 2، 3)، وبقوافي متنوعة (شوّقا، صبرُ، مصائبِ)، أو التجانس في أنواع القافية، وبانتقالات متتابعة من حيث المجرى كما في المخمسات (7،8، 9)، (دغفلا، نرجسِ، أحمدُ). أو إيثار الكسر المتتابع كما في المخمسات (10،11،12)، (عُفْرِ، ناصحِ، جوهرِ).

إنّ لاختيار الشاعر بعض أصوات رويه دلالة نفسية، تخدم تجربته الشعرية، وتبرز معاناته من حرارة الأشواق والحنين، ومرارة الاحتقان النفسي الذي يعانيه جراء حبسه وسلب حريته، وكأنّه يصّعد في السماء. فبنى القصيدة المخمسة على روي الهمزة، ذلك الصوت الحلقي، المتسم بصفات الشدة والجهر، مع صعوبة إخراجه من مخرجه بشق النفس، فقد ختمت به كل مخمسة، "وكل مقطع ينتهي بقافية الهمزة الموحية باختناق الشاعر إثر كل مقطع وإثر كل ذكرى تعود إلى ذهنه [lxxi]". وكذا المقطع الذي يحن فيه إلى مدينته " قرطبة"، حيث ختمه بروي العين المضمومة، معبراً عن آهاته وأشجانه وأشواقه العارمة إلى مهد صباه، ومرتع لهوه، ومجمع أحبائه وأصدقائه، وهنا، يؤدي روي العين دوراً صوتياً في إبراز حالة الشكوى والنحيب:

[lxx] القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء ص275.
[lxxi] فنية التعبير في شعر ابن زيدون ص44.

(بحر الطويل)

أقرطبــةُ الغــرّاءُ! هــل فيــكِ مطمــعُ؟ وهل كبِدٌ حرّى لبينِك تُنْقَعُ؟
وهـــل لليالـيـــكِ الحميـــدةِ مرجِـــعُ؟ إذِ الحسنُ مرْأىً فيك واللهوُ مسمعُ

وإذ كنفُ الدنيا لديك موطّأُ

وإن للعين حين تأتي روياً مذاقاً مراً، لاسيما في المراثي والقصائد التي تتحدث عن الفراق والبين، "ولعلك تشعر في هذا المخمس بلذعة الفراق ومرارته، ومن ثم كان هذا الروي بمذاقه المر صالحاً له، وجعل منه أشبه بالنواح"[lxxii]. وهذه النبرة الحزينة، التي يتضاعف فيها انين الشاعر، نجدها أيضاً في مخمّسة الميمي في إحدى مقطوعاته المبنية على حرف العين، حيث يشكو الفراق، والأرق[lxxiii]:

أهـــيمُ بجبّـــارٍ يعـــزُّ، وأخضـــعُ شذا المسك من أردانه يتضوّعُ
إذا جئـتُ أشـكوه الجـوى لـيس يسـمعُ فما أنا في شيءٍ من الوصل أطمعُ

ولا أن يزورَ المقلتين منامُ

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية:

إن من آليات بناء المخمس الشعري وتشكله إيقاعياً تقنيتي التصريع والتقفية، في أشطره الأربعة الأولى في كل مخمسة، ما يجعل منها بنية أرجوزة رباعية، موحدة القافية والروي، مولدة تناظراً إيقاعياً، وتجانساً صوتياً في نهايات الأشطر، تخلّق بفعل التوافقات الصوتية لصيغ النهايات الصرفية، والوزنية، لذلك عد ابن رشيق المخمس جنساً من الشعر كله مصرع[lxxiv].

ففي مطلع هذا المخمس الهمزي، نجد أشطره الأربعة تختتم بروي القاف، ذي صفات الشدة، والجهر، والقلقلة، وتتناظر كلمات النهايات في هذه الأشطر، فتحدث توقيعاً موسيقياً، قوامه التقفية حيث التوافق في النهايات وزناً وتقفية دون تغيير في تفعيلة العروض (مفاعلن).

[lxxii] رومية شعر ابن زيدون، قراءة جديدة، ص120.
[lxxiii] ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ص153.
[lxxiv] القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ج1/ ص150.

(بحر الطويل)

تنشّــقَ مــن عَـرْفِ الصَّــبا مــا تنشّــقا وعاوده ذكرُ الصِّبا فتشوّقا
ومـــا زال لمـــعُ البـــرق لمّـــا تألّقـــا يهيبُ بدمعِ العين حتى تدفّقا
وهل يملك الدمعَ المشوقُ المصبّأُ؟[lxxv]

خليلــيّ إنْ أجــزعْ فقــد وضــح العــذْرُ وإنْ أستطعْ صبراً، فمن شيمتي الصبرُ
وإنْ يــكُ رُزْءاً مــا أصــاب بــه الــدهرُ ففي يومنا خمرٌ، وفي غده أمرُ
ولا عجبٌ، إنَّ الكريمَ مُرزّأُ

فلفظة "تنشّقا" نهاية الشطر الأول، تتناظر مع "تشوّقا" نهاية الشطر الثاني. وهما متفقتان في صيغتهما الصرفية التي هي "تفعّل"، وفي التفعيلة العروضية "مفاعلن" باطراح تاء الفعل منهما. (نشّقا / شوّقا = مفاعلن). ومثلهما في الشطرين الثالث والرابع، الذين يختمان بهاتين القفلتين الموسيقيتين: تألقا / تدفّقا.

ويتكثف التجانس الإيقاعي، بوحدة القافية في هذه الأشطر الأربعة، فهي من نوع المطلق، الموصول بألف الإطلاق، والمجرد، والمتدارك المبني على ثلاثة مقاطع صوتية.

ثم في المخمسة الثانية، نجد التصريع يخلق تناظراً إيقاعياً، مبنياً كذلك على الاتحاد في الوزن العروضي والصرفي والقافوي، بين مختتم أشطره الأربعة، مع تغيير في تفعيلة العروض للتوافق مع تفعيلة الضرب (مفاعيلن/ مفاعيلن).

العذرُ تتناظر عروضياً، وقافوياً، مع **الصبرُ**، وتتقاربان صرفياً في كونهما كلمتين ثلاثيتين مع اختلاف حركة فائهما، ومثلهما، **الدهرُ** مع **أمرُ**. فهن على صيغة "فعْلُ" صيغة مصدر ثلاثي، دون لفظ الدهر، فهو اسم زمان. متفقة جميعها في الروي الراء المضموم، والقافية؛ المطلقة، والمجردة، والمتواتر، بمقطعين صوتيين اثنين. وهن على وزن التفعيلة الصحيحة "مفاعيلن" بإلحاق الحرف المتحرك قبلهن.

والتصريع والتقفية يخلقان إيقاعاً متوازناً، في النهايات القافوية، في الأشطر الأربعة، المشكّلة للجزء الأول من المخمسة، وهي كما أشرنا من قبل، تبدو لنا أرجوزة رباعية ذات توقيع قافوي موحد، وهنا،

[lxxv] ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ص156.

تألف الأذن وتأنس لهذا التجانس الصوتي في القفلات والخواتم ، مثلما هو عليه الحال في القصيدة التقليدية من توافق قوافيها على حرف واحد لاسيما في نهايات أعجازها، وأحياناً في نهايات صدورها، فيما عرف بالتصريع، الذي يتجاوز المطلع إلى بعض الأبيات الأخرى، "وربما صرّع الشاعر في غير الابتداء وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أخرى أو وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريع، وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة، إلا أنه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف إلا من المتقدمين"[lxxvi]

النوائب	←	المصائبِ	←	مطمعُ	تنْقع
الكواذبِ	←	الكواكبِ	←	مرجعُ	مسمعُ
ضحْيانُ	←	نشوانُ	←	مجْلسٍ	نَرْجِسِ
عُرْيانُ	←	ريْحانُ	←	مُؤْيسِ	مُشْمِسِ

وهذا التوقيع الرباعي من سمات المخمس الشعري.

وهكذا، تغدو التقفية والتصريع بما تعنيان من التجانس الصوتي والوزني لازمة بنائية وفنية من لوزام المخمس الشعري الهمزي في مخمساته العشرين، وكذا في المخمس الميمي بمخمساته العشر. وثمة تقنيات أخرى تدعم إيقاع المخمس، كالتجنيس بأنواعه لاسيما الاشتقاقي، والناقص، والتصدير، والتوازن، وغير ذلك من عناصر البديع اللفظي، ومن تكرار جرس بعض الحروف كحروف الصفير.

ولك أن تتأمل الموسيقى المكثفة في مطلع المخمس، التي عززتها تلكم العناصر المتظافرة. فتكررت ألفاظ تنشقَ/ تنشقا/، وتشوقا/المشوق، الدمع مرتين، ناهيك عما أحدثه هذا التكرار من تصوير حالة القلق والاختناق، وقد تكرر أيضاً حرف القاف سبع مرات، معززاً هذه الدلالة النفسية، فسادت نغمة القاف بصفات الشدة والقلقلة والجهر تحيل على حالة اشتداد أزمته، وتكرر حرف الشين محدثاً بصفة التفشي صوتاً هامساً جراء محاولة انطلاق النفس المختنق.

[lxxvi] القيرواني، العمدة ج1/ ص146.

هذا، ويتآزر نغميّاً في هذا المطلع عنصر التصدير، فافتتح الشطر الأول بالفعل تنشق، واختتم به "تنشقا". محدثاً صدى صوتياً، يعمق دلالة هذا التنشق، ناهيك عن صيغة التضعيف التي جاء عليها الفعل، وما للتضعيف من إيحاء صوتي ودلالي مضعف.

وإنّ التوازن الصوتي بين: **عرف الصبا/ذكر الصِّبا، ولمع البرق/دمع العين**، تقطيعاً إيقاعياً داخلياً، وتقابلاً صوتياً متجانساً، جعل من هذا المطلع مخمساً مشبعاً ينغمية مكثفة، تعبر عن أوج لحظات الامتلاء الإيقاعي الذي يعكس حالة الامتلاء العاطفي ومحاولة تفريغ شحنات الاحتباس الوجداني بإطلاق أكبر قدر ممكن من الصوت، لتنعم النفس بحظ من الأريحية وتنفس الصعداء. إنّ لاختيار الشاعر ألفاظه بعناية فائقة، ألفاظاً ذات حمولة صوتية ونغمية، دالة بجرسها ولفظها على معناها، قصد من ورائها إحداث هذا التجاذب الصوتي، كما في قوله:(بحر الطويل)

ظعنتُ فكان الحرُّ يُجفى فيظعنُ وأصبحتُ أسلو بالأسى حين أحزنُ
وقرَّ على اليأس الفؤادُ الموطّنُ وإنَّ بلاداً هُنْتُ فيها، لأهونُ

ومن رام مثلي بالدنيّة أدنأُ

فهنا، تجد ترجيعاً نغميّاً، يؤسسه هذا التكرار لكلمات الظعن، والأسى، والهوان، والدنية، فكل لفظة تعزز جرسها بأختها، فتكثف الإيقاع واصطخب، متناسباً مع مقصدية الشاعر الحنق في التعبير عن غضبه ورفضه لكل انواع الإهانة النفسية.

ومن يصغِ إلى إيقاع الحروف، يجد أنّ ثمة حروفاً حرص الشاعر على تكثيف نغمتها، كالقاف كما سبق، والفاء، والراء، والكاف، وكحرفي الصفير الصاد والسين في كلمات هذا المقطع:

وأحسِنْ بأيام خلون صوالحِ بمصنعة الدولاب أو قصر ناصحِ
تهزُّ الصَّبا أثناء تلك الأباطحِ صفيحة سلسال الموارد سائح

ترى الشمسَ تجلو نصلَها حينَ يصدأُ

وإنّ من ألوان هذا الإيقاع الداخلي أن يأتي الشاعر بكلمات مؤلفة من حروف مكررة ذات تقطعيات صوتية، ككلمات، نمنما/عرمرما، أو اختيار كلمات ذات جرس خاص، كـ دغْفلا، تتلألأُ، أو كلمات مضعفة ما قبل الآخر بصيغة اسم المفعول أو اسم مكان، نحو: المصبّأُ، موطّأُ، مرزّأ، المتبوّأُ، وهذه الصيغة تكتنز شحنة صوتية مكثفة، تدل بجرسها على معناها.

إنّ هذه التقنيات قد أضفت شعرية على هذا المخمس، وكانت بمثابة بدائل تعويضية عن خفوت بعض العناصر الأخرى لاسيما الصورة الفنية "ولعل ما رأيته في هذا المخمس من التكرار والجناس والرمز والسخاء والموسيقا وغير ذلك قد عوض من غياب الصورة"[lxxvii]، وهذا التعويض والتكامل بين مستوى وآخر، يعزز من الشعرية في النص الأدبي[lxxviii].

هكذا، بدت لنا بنية المخمس الإيقاعية، بنية مترعة نغمياً وموسيقياً، استطاع ابن زيدون، وهو من هو!، أن يوظف مهارته الفنية والأسلوبية والموسيقية فأخرج لنا مخمساً شعرياً، هو من الروعة بمكان، والإتقان الإيقاعي في أجل صوره الإبداعية، ولا غرو في ذلك، فباعه في موسيقى القصيدة طويل، إذ "كانوا يسمونه بحتري المغرب لسلاسة شعره وانسيابه كأنه الماء العذب السلسبيل"[lxxix].

[lxxvii] رومية، شعر ابن زيدون قراءة جديدة ص118.
[lxxviii] المرجع السابق ص118.
[lxxix] المرجع السابق ص38.

الخاتمة:

تناولت هذه الدراسة التعريف بأحد أنماط الشعر، وبناء نظامه الموسيقي، وبأشكاله الدالة على رغبة الشاعر العربي في البحث عن صيغ جديدة للفن الشعري، والخروج عن المألوف، واستجابة لمقتضيات الواقع والتطور المجتمعي، والتجربة الخاصة لدى الشاعر.

- يعد المخمس الشعري إحدى صيغ التجديد الموسيقي في الشعر العربي عامة، والأندلسي خاصة، إذ نشأ استجابة لتطور الغناء والموسيقى في المجتمع العربي، وإنّ تلك البواعث لتتعزز في مجتمع أندلس زرياب حيث الثورة في الغناء والموسيقى.
- كان من دوافع هذا البحث الكشف عن شعرية هذا النمط الشعري المغفل عنه، لاسيما في الدرس الأندلسي، وقد وجدنا النظم عليه كان من إبداعات كثير من الشعراء في غير ما موضوع شعري، منها المدائح النبوية، والشعر الوجداني كحديث ابن زيدون عن تجربة سجنه الأليمة. ولما يكتنزه هذا المركب الفني من طاقة موسيقية، استثمرها شاعر الوجدانيات في التعبير عما يعتلج في نفسه، يريد أن يبلغ به مبلغاً من التأثير على المخاطب والمتلقي، بتلكم الشحنات المتناوبة التي يطلقها بين الحين والاخر مركب المخمس، مما صلح أن يكون مركب إنشاد وترنم وغناء.
- بنية المخمس بنية خماسية، تتخذ ثلاثة أشكال: شكل المخمس في نسخته "الأصل"، بقافيته الموحدة، والمخمس المسمط، منوع القافية بين أشطره الأربعة، وعموده "الشطر الخامس"، ثم المخمس في نسخته الأندلسية، وهو من ملامح التجديد في إطار هذا الفن الخماسي، فهو منوع القافية أيضاً، غير أنّ عمود المخمس يشترك في الشطر الرابع في قافيته، بينما تستقل الثلاثة الأشطر بقافية أخرى. وهو بهذا التشكيل ليقترب من بناء الموشح الخماسي، وتركيبة قفله من جزأين.
- أفرز لنا فن المخمس فن التخميس الشعري، وهو ضرب من أضرب المعارضة الشعرية، التي ينوي الباحث تناوله والخوض فيه مفصلاً في بحث آخر مستقل إن شاء الله تعالى.
- بانّ لنا جلياً، أن فن المخمس يكتنز في بنيته وتشكيلاته المتنوعة طاقة إيقاعية ثرة، تمنح التجربة الشعرية الذاتية والوجدانية قوة مع قوتها، وتفتح أمامها أفقاً للتعبير عن رغباتها نفسياً وفنياً. إن تجربة السجن التي خاضها الشاعر ابن زيدون رغماً عنه، فجرت لديه تجربة إبداعية عن رضا منه، فركب المخمس . ليس عن عجز أو استهتار. عن قدرة ورغبة في التحرر من

أغلال قيود القافية الرتيبة، وانطلاقاً إلى آفاق التعبير بحرية عن تجربته في الحنين والاشتياق لمعشوقته "قرطبة الغراء"، وهو هنا، قد رام الحرية مرتين؛ من سجنه، ومن قيود القافية الموحدة. كما أنه قد عدل عن الموشح ليس عن ضعف منه، وإنما رأى بان المخمس يفي بتحقيق أمر التجديد الشعري دون المساس بثابت الوزن.

- تمثل تجربة ابن زيدون في فن المخمس، تجربة فنية رائدة من حيث إنّه استطاع أن يوظف هذا الشكل الجديد، في التعبير عن تجربة وجدانية، وفر لها من مقومات الفن الشعري من مطلع يشع بكثافة شعرية، ولغة رقيقة، تذكرنا بمطالع شعراء الغزل العذري. كما أنه قد وظف من أساليب الإنشاء كالنداء والاستفهام المتتابع وصيغ التعجب والمدح، ما أضفى على مخمسه شعرية رائعة.
- إنّ للمكان حضوراً كبيراً في المخمس، مما جعل من ذلك تيمة تتكرر، يلهج بها الشاعر، ويرددها، شريطاً متتابعاً، يحكي ماضياً ذهبياً حينما كان المكان حاضناً للشاعر يتنقل فيه، ويقضي فيه أجمل سني حياته. ومن هنا، نشعر بالمفارقة في المكان، كيف كان، وهو الجنة، المكان الأليف، ثم كيف وقع الشاعر في السجن، حيث المكان المعادي، مكان الذكريات الحزينة والأليمة.
- لعل مما لوحظ خفوت عنصر الصورة في المخمس، وأرجعناه إلى ما أخذ به الشاعر نفسه من التلقائية في النظم، والتركيز أكثر في تكثيف العنصر الإيقاعي بشكل ملحوظ، ولطبيعة المخمس الإنشادية والغنائية تجعل منه شكلاً، الاحتفال فيه بالصورة ليس أمراً ذال بال، مثله كمثل الموشح في بعده الغنائي الذي يؤثر فيه الوشاح السهولة واليسر والسلاسة والعذوبة، والبعد عن التعمق في الأخيلة، ناهيك عن أن الشاعر قد اتكأ على عناصر فنية أخرى من صيغ التكرار، والجناس، وبعض ألوان البديع كالتصدير، وكل ذلك كان بمثابة العوض عن ذلكم الخفوت في الصورة الفنية.
- وظف الشاعر من صور التناص التي تعزز من تجربته في السجن ومعاناته، فأتى يذكّر بتجارب بعض الشعراء كامرئ القيس، وأبي فراس الحمداني وقد ذاق مرارة السجن، ومن معاناة النابغة في مكابدته طول الليل، وبذا يكون الشاعر من خلال تناصاته مرتبطاً بتراثه العربي الأصيل من ناحية، وهو يتطلع أيضاً للانطلاق في إطار التراث للتجديد بالإبداع في أحد أشكال الفن الشعري، وهو المخمس.

- جاءت الحكمة عنصراً مبثوثاً في بعض المقاطع، غدا أشبه بتوقيع شعري، ضمنه الشاعر عمود المخمس، فكانت الحكمة موضع التطريز في المخمس دلالياً وإيقاعياً.

المصادر والمراجع:

1-ابن الخطيب، ديوان لسان الدين بن الخطيب السليماني، صنعه وحققه وقدم له د. محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء . المغرب، ط2، 1428هـ . 2007م.

2-ابن رشيق، أبي الحسن علي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير،القاهرة، ط1، 2006.

3-ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله شرح وتحقيق علي عبد العظيم، تقديم ومراجعة الدكتور محمد إحسان النص، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط3، 2004.

4-ابن سنا الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر، دار الطراز في صناعة الموشحات، عني بتحقيقه ونشره جودت الركابي، دمشق 1368هـ . 1949م.

5-ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم الدينوري، " الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.

6-ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، دار صادر. بيروت، ط1، 1374هـ . 1995م.

7-أنيس إبراهيم "موسيقى الشعر"، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.

8-باوزير، خالد عمر، خصائص القافية في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة الريان للعلوم الإنسانية والتطبيقية المجلد الثالث، العدد (2)، ديسمبر 2020م.

9-بن سلم، محمد عبد الله، المختار في علمي العروض والقافية، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، ط1، 2001م.

10-الجراري عباس، فنية التعبير في شعر ابن زيدون، مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء، 1977.

11-الحمداني، أبو فراس، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

12-خضر فوزي، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، الناشر مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2004.

13-خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط5، 1397هـ 1977م.
14-الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ط2.
15-رومية، وهب، شعر ابن زيدون، قراءة جديدة، 349هـ . 463هـ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة . دمشق 2014.
16-ضيف شوقي، "ابن زيدون، دار المعارف، ط12.
17-ضيف شوقي، فصول في الشعر ونقده. دار المعارف، ط.
18-طحطح فاطمة، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الآداب . الرباط، مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء، ط1، 1993م.
19-الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعر العرب وصناعتها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1970.
20-عباسة، محمد، الموشحات والأزجال الأندلسية، وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1433هـ . 2012م.
21-عبد العظيم علي، ابن زيدون، سلسلة أعلام العرب، ع 66، القاهرة، يونيو 1967.
22-العربي، فتيحة محمد أمين، النهريات في الشعر الأندلسي . دراسة في جماليات المكان، مجلة جامعة الناصر، صنعاء، اليمن، السنة الثامنة، العدد (15)، المجلد (2) يناير . يونيو 2020م.
23-عيسى فوزي . ابن زهر (الحفيد) وشاح الأندلس، منشأة المعارف . الإسكندرية.
24-عيسى فوزي . الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، 1990.
25-عيسى فوزي، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007م.
26-قلقيلة، عبده عبد العزيز، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 1412هـ/1992.
27-كنوان عبد الرحيم، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2002م.
28-لعبيدي ودريهم نوال، الأنساق الثقافية عند الشاعرين ابن الحداد وابن زيدون، مذكرة ماستر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2019.

29-المقري، شهاب الدين أحمد بن محمد، أزهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق الدكتور علي عمر، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1431هـ، 2010،
30-هيكل، أحمد، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، ط9، 1985.
31-يعقوب، إميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط1، 1411هـ /1990م.