ISSN: 1817-6798(Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq

Aesthetics of Rhythmic Formation in Ibn Abdoun Al-Andalusi (Al-Bassamah) (d. 520 AH)

Assist.Prof.Dr.Faiza Raza Shaheen Al-Azzawi [1]

Prof. Abdul Hussein Taher Muhammad Al-Rubaie [2]

1- Tikrit University / College of Education for Humanities
2- / Sumer University / College of Basic Education

Keywords:
In
fi
C
M
F

ARTICLE INFO

Article history:
Received 10 Fep. 2020
Accepted 17 May 2020
Available online 26 June 2020
E-mail
journal.of.tikrit.university.of.humanities@tu.edu.i

ABSTRACT

The present research deals with the rhythmic structure of the Andulas poet Ibin Abdoon (520H) who had worked as a minister and clerk for Beni AL-Mudhafar, the royal princes of Beni AL-Aftas, who ruled (421-487H). The poem was written in mourning of that state which was destroyed by Yousif bin Tashfeen, the leader of AL-Murabiteen and those who were killed by that leader when he was headed for the sea with his army to destroy AL-Tawaf states out of the political map of AL- Andulas. The two researchers dealt with the two main rhythmic aspects: the restricted rhythmic structure which is represented by the prosodic units in which the poem was based upon. It is the simple unit which has recognizable rhythmic movement. It is based on two weights: the first represents the slow (mustafalun) and the other represents the fast (fa'alun) in addition to the critic structure and its tonic strength. The second aspect of the free rhythmic structure which is formed by single letters (sounds) and the syllable structure within the boundary of the symmetrical rhythmic values. It deals with repetition which is stylistically effective and assists to clarify the meaning in the listener's mind . In addition to its phonetic effects to form the music and tonic harmony in the poetic text. Then, the research presents another rhythmic aspect which consists of the symmetry of words and its rhythmic effect in understanding the text It also presents the rhythmic structure which is called the rhetoric heritage (AL-Tarsee'a) like an internal rhythm which precedes the external rhythmic unit. The two researchers tackle that rhythmic structure and its ability to create a struggle between two types of speech or two types of sentences, the first one indicate the continuity and the second aims at obstruct the development which is known as (Ekhlaf AL-Thaan) which strengthen the poem and it's meanings.

© 2020 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.27.2020.05

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

جَماليات التشكيل الإيقاعي في رائيةِ ابن عبدون الأندلسي (البسّامة) المتوفى (٥٢٠ هـ)

أ.م.د. فائزة رضا شاهين العزاوي/ جامعة تكريت/ كلية التربية للعلوم الإنسانية
أ.د. عبد الحسين طاهر محمد الربيعي/جامعة سومر/ كلية التربية الأساسية

الخلاصة:

توجه البحث إلى دراسة البناء الإيقاعي في رائية الشاعر الأندلُسي عبد المجيد بن عبدون (ت ٥٢٠هـ)، والذي عَمِلَ وزيراً لدى بني المُظَّفر أمراءِ دولة بني الأفطس في (بَطَلْيَوسْ) الذين حكموا من (٤٢١– ٥٨٥هـ) والقصيدة في رثاء هذه الدولة التي قضى عليها يوسف بن تاشفين زعيم المرابطين مع ما

قضى عليه من دول الطوائف عندما عبر – بجيوشه – لإزالة دويلات الطوائف من خارطة الأندلس السياسّية.

تأمّلَ الباحثان محوري الإيقاع الرئيسين، البناء الإيقاعي المقيّد المتمثل بالتشكيلة العروضية (تشكيلة البسيط) ذات التدفُّق الإيقاعي اللافت، إذ نسجت القصيدة على تفعيلتي (مُسْتَفْعِلُن) و (فَاعِلُنْ) أو (فَعِلُن) المخبونة، فضلاً عن البناء التقفوي الذي رفد الموجات الإيقاعية بفاعلية التعبير لمؤازرة عناصر الشعرية الأخرى.

أما المحور الثاني، فهو البناء الإيقاعي الحر الذي تشكل عبر تكرار الحروف (الأصوات) المفردة والمقاطع الصوتية، فضلاً عن القيم الإيقاعية المتآلفة في إطار الألفاظ، على شاكلة التكرار والتجانس والترصيع والتوازن الصوتي.

.

المقدمـــــة

الحمدُ لله ربّ العالمين، والصلاة وأتمّ التسليم على محمّد بن عبد الله وعلى آله الطاهرين، ورضي الله عن أصحابه الصالحين الذين جاهدوا معه في الله حقّ جهادِهِ وما بدّلوا تبديلا.

أمّا بعدُ:

فإنّ في الشعر الأندلسي كنوزاً ونفائس تُغري بالوقوف عندها وتلمُّس عناصر شعريتها وسر إبداعها، ومن بين تلك الأعمال الشعرية التي عُدَّتْ مَعْلَماً بارزاً في شعرنا الأندلسي، رائية الشاعر الوزير الأديب عبد المجيد بن عبدون، الذي عمل وزيراً وكاتباً لدى بني المظفّر أمراء دولة بني الأفطس في (بطليوس)، التي حكمت ابتداءً من ٤٢١– حتى اسقطها يوسف بن تاشفين ٤٨٥هـ.

والشاعر أنشأ هذه المرثية التي عُرفت بـ (البسّامة) أي إنّ بني المظفّر قد ابتسمت لهم الدنيا ونعموا بلذيذ العيش ثم غدرت بهم وبالشاعر الأيام وأصبحوا وملكهم وما نعموا به أثراً بعد عين، لذا آثر الشاعر أن تجيء مرثيتُهُ متوشحةً بالاعتبار، متكئةً على شواهد التاريخ وما حدث للدول وعظماء الملوك والشخصيات والأبطال والقبائل، وقد عوَّل الشاعر على التسلّي تارة، والتفجّع تارة أخرى.

أمّا البحثُ فقد توجّه إلى دراسة البناء الإيقاعي في هذه المرثية الخالدة عبر محوري الإيقاع الرئيسين: البناء الإيقاعي المقيَّد، والبناء الإيقاعي الحرّ بأنماطه ومفاصله المعروفة.

أمّا البناء الإيقاعي المقيد فتمثله التشكيلة العروضية لهذه المرثية،فضلاً عن بنائها التقفوي.

ويأتي المحور الثاني البناء الإيقاعي الحر الذي تشكّل عبر الجناس الحرفي والمقاطع الصوتية، فضلاً عن الإيقاع المتشكِّل عبر تآلف الألفاظ بوساطة التكرار والجناس والتصريع والموازنة الصوتية.

أولاً: الشاعر وعصره

وهو ((عبد المجيد بن عبدون أبو محمّد الفهري روى عن الأعلم الشنتمري، تُوفِي سنة عشرين وخمسمائة.... كان أديباً شاعراً وكاتباً مترسلاً، عالماً بالخبر والأثر ومعاني الحديث، أخذ الناس عنه، وله مُصنَّفٌ في الانتصار لأبي عُبيد على ابن قتيبة، ومن شعره قصيدته الرائية التي رثى بها ملوك بني الأفطس وذكر فيها إبادة الحدثان من ملوك كلّ زمان.....)) [١].

وقد أشاد أديب الأندلس ابن بسّام الشنتريني (ت٥٤٢هـ) بمقدرته الفنية العالية[٢]. وعدا هذا فقد ولج ميدان المعارضة، إذ عارض المتنبي وابن الرومي وغيرهما، وقد ذكر له الباحث الدكتور يونس طرگي أربع معارضات[٣].

أمّا عصره –عصر دويلات الطوائف– الذي أبتدأ عقب نهاية الفتنة المعبر عنها بالمُبيرة والتي استمرت حوالي ربع قرن (٣٩٩– ٤٢٢هـ) وفي هذا العهد قفز إلى السلطة أمراء ورؤساء بعد أن خلا لهم الجوّ فاستولى كلٌ منهم على إمارة يستقلُّ بها ويحصِّنها وينصِّبُ نفسَه أميراً أو ملكاً عليها[٤].

ومن بين هذه الدويلات دولة بني الأفطس في (بَطْلَيوس) وهي التي حكم أمراؤها في الحقبة المذكورة آنفاً وهم من البربر، فقد سقطت هذه الدويلة على يد زعيم المرابطين يوسف بن تاشفين مع ما أسقطه من دويلات الطوائف.

وغنّي عن القول أنّ أمراء دولة الطوائف كانوا يتنافسون فيما بينهم على اجتذاب العلماء والأدباء، غير أنّ الشعراء الذين توافدوا على كلِّ دويلة كانوا ممن زاد الأندلسيين شعوراً بالفرقة التي قسّمت الأندلس إلى دول متناحرة يذكي الشعر تناحرها ويزيّن لكلِّ أمير فيها أنّهُ وحده ظلُّ الله على الأرض[٥].

بيد أنّ أكثر أمراءِ هذه الدويلات كانوا شعراءَ ونقاداً، ومنهم المعتمد بن عباد ملك إشبيلية إذ كان شاعراً مُجيداً، وكذلك كان المُظفّر بن الأفطس وابنه المتوكل وهما أميرا هذه الدولة التي رثاها ابن عبدون برائيته التي اخترناها موضوعاً لبحثنا لمعاينة لغتها الإيقاعية– إذ عُدت هذه اللغة– عنصراً من عناصر الإبداع الفني في هذه المرثية المسماة بـ (البسّامة).

وجديرٌ ذكره أنّ الحياة الأدبية في عصر الشاعر كانت في غاية الازدهار، ومما يؤيد هذا كتاب (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) لابن بسّام الشنتريني (ت ٥٤٢ هـ) الذي بدا فيه مدافعاً عن التراث الأندلسي ولا سيما الشعر دفاعاً علمياً يؤكد شخصية الأدب الأندلسي، إذ قصد من وراء تأليفه إفهام أبناء بلده بأن لهم أدباً رفيعاً وفضائل عزّ نظيرها[٦].

ولو طالعنا كتاب ((مطمح الانفُس ومسرح التأنُّس في مُلَحِ أهل الأندلس)) لأدركنا أنّ مؤلفه الفتح بن خاقان قد ظهر فيه أيضاً مدافعاً عن الأدب الأندلسي وأعلامه[٧].

إنّ هذه الآثار النقدية وأمثالها لَتدلُّ دلالةً ساطعة على فيض الإنتاج الأدبي لهذا العصر وبلوغه الإبداع الفنّي.

ثانياً: الإيقاع- اللغة الإيقاعية- المستوى النغمي

تنظير موجز

لمّا خُلِقَ الإنسان- بطبيعته- كائناً اجتماعياً مُحتاجاً إلى التخاطب، إذ وُهِبَ القدرة على النُطقِ تمييزاً له من سائراً الأحياء، إذ عبَّر الخطاب الكوني عن ذلك ((لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ))[٨]، لذا وُهِبَ آلة الصوت التي يُعدُّ اللسان أبرز أعضائها، فالنطق هو النعمة الكبرى لهذا الكائن المتميز، ولولا النطق لتعثَّرَ التفكير، وتعطّلت سُبُل الهداية وانعدمت الحضارات، فضلاً عن عدم القدرة على التعبير عمَّا في النفس من عواطف وانفعالات وتمثلات روحية.

إذن العملية اللغوية عملية مصوّتة، وكلُّ كلمة عبارة عن أصوات ترتبط بمعانٍ محددة، وقد توسَّعَ موروثنا النقدي في تبيان هذه الحقيقة، وبحث جوانبها بما لا مزيدَ عليه[٩].

لِذا فكلُّ عملٍ أدبي تأثيري يُعَدُّ سلسلةً من الأصوات ينبعث عنها المعنى المراد من لدن الأديب، وبهذا الفهم يكون التوصيل والإبلاغ[١٠]. والنغمُ كما عبَّر عنه الدكتور عبدالواحد المنصوري قائلاً((يبدو أنَّ النغم في اللغة، ما حَسُنَ من الصوت وَجَرْسه، فللصوتِ جَرْسٌ وللجَرْس نغمتُه، ومن هنا يمكن القولُ: إنَّ النغمة هي الجرْسُ الذي يُتَنَغَّم به))[١١].

وقد عبّر النقد الحديث عن هذا بـ (موسيقى الشعر)، وعدّهُ عماداً مُهمَّاً من أعمدة لغة الشعر، فالشعر((لا يُحقق موسيقيته بمحض الإيقاع الذي يحدده البحر، بل يُحققها أيضاً بالإيقاع الخاص لكّل كلمةٍ، أي كلّ وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت، وبالجَرْس الخاص لكلِّ حرف من الحروف الهجائية التي حواها البيت، وتوالي هذه الحروف في كلّ كلمة استعملها الشاعر، ثم الجَرْس الكلّي الذي تصدرُه الكلمات باجتماعها في البيت كُلِّه، ثم تتابعها في البيت بعد البيت في كلّ قصيدة))[١٢].

وجديرٌ ذكرُه أَنَّ الإيقاع Rhythm والكلمة مشتقّة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفّق، والمقصود به-عامةً- هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوّة والضعف، أو الضغط واللين، أو القِصَر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتّر والاسترخاء الخ...))[١٣]. وهو صفةٌ مشتركة بين الفنون كلّها إلّا أنَّها في الموسيقى والشعر والنثر الفنّي أكثر وضوحاً[١٤].

وتتجلّى أهمّية الإيقاع في القيمة الجمالية المتولّدة عنه بوصفه((فنّ إحداث إحساس مُستحبّ بالإفادة من جَرْس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية))[١٥].من كلّ هذا نفهم أنَّ كُلَّ وزن إيقاع وليس كلُّ إيقاع وزناً، أي أنَّ العلاقة بينهما علاقة عموم وخصوص.

وغنى عن البيان أننا إزاء نمطين من الإيقاع في أيّ نصّ شعري، وهذان النمطان– بالمعنى الذي نفهمُه نحنُ– يدخلان فيما نراه بـ(الإيقاع الخارجي)، إذ ليس ثمّة إيقاع داخلي، وما يردده كثير من الدارسين من مقولة– الإيقاع الداخلي– ليس بشيء، وقد أقنعتنا قراءتنا للشعر عامة والشعر الأندلُسي بخاصة، أنَّ الإيقاع لا يكون إلّا خارجياً وقد لاحظنا في دراسة الناقد سعيد الغانمي– التي نُبِّهنا لها مؤخَّراً– ما يُعززُ نظرتَنا حولَ مقولة الإيقاع، إذ يقول هذا الناقد((يعتذر بعض المحدثين بأنَّ قصيدة النثر الحديثة تقلبُ الإيقاعَ من الخارج إلى الداخل، ولهذا أوجدوا مقولة الإيقاع الداخلي، ولكنَّ ما يُسمّيه هؤلاءِ بالإيقاع الداخلي ليس سوى أُسطورة؛ لِأنَّ الإيقاع لا يستطيع أنْ يكون داخلياً، إنَّهُ بالضرورة خارجي ويشترطُ الصوتَ المنطوق حقَّاً وَفِعْلاً وإنْ لم نَقُلْ الوزن))[١٦].وتأسيساً على هذا الوضوح نتوجّه إلى دراسة رائية ابن عبدون (البسّامة) على وفق محوري الإيقاع المنوَّه بهما في مُقدّمة البحث.

المبحث الأول

البناء الإيقاعي المُقيَّد (البحر الشعري والقافية)

وهو–كما ذكرنا– الإيقاع المُقنّن المُتمثّل بالبحر الشعري (أي التشكيلة العروضية– تفعيلاتها وقافيتُها)، وسنورد القصيدة كاملةً ثُمَّ يُصار إلى معاينة المعنى العام لها عبر تجزئة أبياتها– ثُمَّ نتوجَّه إلى دراسة كلّ محور إيقاعي على حدة مُؤثِرين التطبيق مع الاختصار في التنظيرات ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً.

القصيدة[١٧] * (البسيط)

– الدَهرُ يَفجَعُ بَعْدَ العَيْنِ بِالأَثَرِ فَمَا البُكاءُ عَلى الأَشباحِ وَالصُوَرِ
– أَنْهَاكَ أَنْهَاكَ لا آلُوكَ مَوْعِظَةً عَن نَومَةٍ بَينَ نَابِ اللَّيْثِ وَالظُفُرِ
– فَالدَهرُ حَرْبٌ وَإِن أَبْدَى مُسَالَمَةً فَالبِيْضُ وَالسْودُ مِثْلُ البِيضِ وَالسُمُرِ
– فَلا تَغُرَّنْكَ مِنْ دُنياكَ نَومَتُها فَما صِنَاعَةُ عَيْنَيْهَا سِوَى السَهَرِ

***

– مَا لِلَّيالي– أَقَالَ اللهُ عَثرَتَنَا مِنَ اللَيالي وَخانَتها يَدُ الغِيَرِ
– تَسُرُّ بِالشيءِ لَكِن كَي تَغُرَّ بِهِ كَالأَيمِ ثارَ إِلى الجَانِي مِنَ الزَّهَرِ
– كَمْ دَوْلَةٍ وَلِيَتْ بِالنَّصْرِ خِدْمَتَهَا لَمْ تُبْقِ مِنْهَا– وَسَلْ ذِكْرَاكَ– مِنْ خَبَرِ

– في كُلِّ يومٍ لَها في كُلِّ جارِحَةٍ مِنّا جِراحٌ وَإِن زَاغَت عَنِ البَصَرِ
– هَوَت بِدَارَاً وَفَلَّتْ غَرْبَ قَاتِلِهِ وَكانَ عَضْبَاً عَلَى الأَمْلَاكِ ذَا أَثَرِ
– وَاستَرجَعَت مِن بَني سَاسَانَ مَا وَهَبَتْ وَلَمْ تَدَعْ لِبَني يُونَانَ مِنْ أَثَرِ
– وَاتَّبَعَتْ أُخْتَهَا طَسْمَاً وَعَادَ عَلَى عَادٍ وَجُرهُم مِنْهَا نَاقِضُ المِرَرِ
– وَما أَقالَت ذَوي الهَيئآتِ مِن يَمَنٍ وَلا أَجَارَتْ ذَوي الغَايَاتِ مِن مُضَرِ
– وَمَزَّقَتْ سَبَأً في كُلِّ قاصِيَةٍ فَمَا التَقَى رائِحٌ مِنهُم بِمُبتَكِرِ
– وَأَنفَذَتْ فِيْ كُلَيبٍ حُكمَهَا وَرَمَت مُهَلْهِلاً بَيْنَ سَمْعِ الأَرْضِ وَالبَصَرِ
– وَلَمْ تَرُدَّ عَلَى الضَّلِيلِ صِحَّتَهُ وَلا ثَنَت أَسَداً عَن رَبِّها حُجُرِ
– وَدوّخَت آلَ ذُبيانٍ وَإِخوَتهُم عَبساً وَعضَت بَني بَدرٍ عَلى النَهرِ
– وَألحقَت بِعَدِيٍّ بِالعِراقِ عَلى يَدِ اِبنِهِ أَحمَرِ العَينَينِ وَالشَّعَرِ

***

– وَأَشرَفَتْ بِخُبَيبٍ فَوقَ قارِعَةٍ وَأَلصَقَت طَلحَةَ الفَيّاض بِالعَفَرِ
– وَمَزَّقَت جَعفَراً بِالبيضِ وَاِختَلَسَت مِن غيلِهِ حَمزَةَ الظّلّامِ لِلجُزُرِ
– وَبَلَّغت يَزدجردَ الصينَ وَاِختَزَلَت عَنهُ سِوى الفرس جَمع التُركِ والخَزَرِ
– وَلَم تَرُدَّ مَواضي رُستُمٍ وَقَنا ذي حاجِبٍ عَنهُ سَعدا في اِبنَةِالغِيَرِ
– وَخَضَّبَت شَيبَ عُثمانٍ دَماً وَخَطَتْ إِلى الزُبَيرِ وَلَم تَستَحي مِن عُمَرِ
– وَما رَعَت لِأَبي اليَقطان صُحبَتَهُ وَلَم تُرَوّده إِلّا الضَيحَ في الغُمَرِ
– وَأَجزَرَت سَيفُ أَشقاها أَبا حَسَنٍ وَأَمكَنَت مِن حُسَينٍ راحَتي شَمِرِ
– وَفي اِبنِ هِند واِبنِ المُصطَفى حَسَن أَتَت بِمُعضِلَةِ الأَلبابِ وَالفِكَرِ
– فَبَعضُنا قائِلٌ ما اِغتالَهُ أَحَدٌ وَبَعضُنا ساكِتٌ لَم يُؤتَ مِن حَصَرِ
– وَعَمَّمَت بالردى فَودَي أَبي أَنَسٍ وَلَم تَرُدَّ الرَدى عَنهُ قَنا زُفَرِ
– وَأَردت اِبنَ زِيادٍ بِالحُسَينِ فَلَم يَبُؤ بِشِسعٍ لَهُ قَد طاحَ أَو ظُفُرِ
– وأَنزَلت مُصعَباً مِن رَأسِ شاهِقَةٍ كانَت بِها مُهجَةُ المُختارِ في وَزَرِ
– وَلَم تُراقب مَكانَ ابن الزُبَيرِ وَلا رعَت عِياذَتهُ بِالبَيتِ وَالحَجَرِ
– وَلَم تَدَعْ لِأَبي الذبّانِ قاضِيةً لَيسَ الظليم لَها عَمروُ بِمُنتَصِرِ
– وَأَظفَرَت بِالوَلِيدِ بنِ اليَزيدِ وَلَم تُبقِ الخِلافَةَ بَينَ الكَأسِ وَالوَتَرِ
– وَلَم تَعُد قُضُبُ السفاحِ نابِيَةً عَن رَأسِ مَروانَ أَو أَشياعِهِ الفُجُرِ
– وَأَسبَلَت دَمعَةَ الروحِ الأَمينِ عَلى دَمٍ بِفخٍّ لِآلِ المُصطَفى هَدرِ
– وَأَشرَقَت جَعفَراً وَالفَضلُ يَنظُرُهُ وَالشَيخُ يَحيى بريق الصارِمِ الذَّكَرِ

– وَأَخفَرَت في الأمينِ العَهدِ وَانتَدَبَت لِجَعفَرٍ بِابنِهِ وَالأَعبُدِ الغُدُرِ
– وَرَوَّعت كُلَّ مَأمونٍ وَمُؤتَمنٍ وَأَسلَمَت كُلّ مَنصورٍ وَمُنتَصِرِ
– وَأَعثَرَت آلَ عَبّاسٍ لَعاً لَهُمُ بِذَيلِ زَبّاءَ من بيضٍ ومن سُمُرِ
– وَلا وَفَت بِعُهودِ المُستَعينِ وَلا بِما تَأَكَّدَ لِلمُعتَزِّ مِن مِرَرِ
– وَأَونَقَت في عُراها كُلَّ مُعتَمِدٍ وَأَشرَقَت، بِقَذاها، كُلَّ مُقتَدِرِ

***

– بَني المُظَفَّرِ وَالأَيّامُ ما بَرِحَتْ مَراحِلاً، وَالوَرى مِنها عَلى سَفَرِ
– سُحقاً لِيَومُكُم يَوماً وَلا حَمَلَتْ بِمِثلِهِ لَيلَةٌ في مُقبلِ العُمُرِ
– مَن لِلأَسِرَّةِ أَو مَن لِلأَعِنَّةِ أَو مَن لِلأَسِنَّةِ يُهديها إِلى الثَّغَرِ!
– مَن لِلبَراعَةِ أَو مَن لِليَراعَةِ أَو مَن لِلسَماحَةِ أَو لِلنَفعِ وَالضَّرَرِ!
– مَن لِلعِدى وَعَوالي الخَطِّ قَد عُقِدَت أَطرافُ أَلسُنِها بِالعِيِّ وَالحَصَرِ!
– وَطُوِّقَت بِالمَنايا السودِ بيضُهُمُ أعجَب لِذاكَ وَما مِنها سِوى ذَكَرِ
– أَو رَفع كارِثَةٍ أَو دفعِ آزِفَةٍ أَو قَمع حادِثَةٍ تَعيا عَلى القَدرِ؟!
– وَيحَ السَماحِ وَوَيحَ الجود لَو سَلِما وَحَسرَةَ الدينِ وَالدُنيا عَلى عُمَرِ!
– سَقَت ثَرى الفَضلِ وَالعَبّاسِ هامِيَةٌ تُعزى إِلَيهِم سَماحاً لا إِلى المَطَرِ
– ثَلاثَةٌ ما اِرتَقى النِسرانِ حَيثُ رَقوا وَكُلُّ ما طارَ مِن نَسر وَلَم يَطِرِ
– ثَلاثَةٌ ما رأَى العصرانِ مِثلَهُمُ فضلاً ولو عُزّزوا بالشمسِ والقمَرِ
– وَمَرَّ مِن كُلِّ شَيءٍ فيهِ أَطيَبُهُ حَتّى التَمَتُّعُ بِالآصالِ وَالبُكَرِ
– أَينَ الجَلالُ الَّذي غَضّت مَهابَتهُ قُلوبنا وَعُيونُ الأَنجُمِ الزُهُرِ؟!
– أَينَ الإِباءُ الَّذي أَرسَوا قَواعِدَهُ عَلى دَعائِمَ مَن عِزٍّ وَمِن ظَفَرِ؟
– أَينَ الوَفاءُ الَّذي أَصفَوا شَرائِعَهُ فَلَم يَرِد أَحَدٌ مِنها عَلى كَدَرِ؟
– كانوا رَواسِيَ أَرضِ اللهِ مُنذُ نِأوا عَنها اِستَطارَت بِمَن فيها وَلَم تَقَرِ
– كانوا مَصابيحَها دهراً فَمُنذُ خَبَوا صارَ الخَليقَةُ يا للهِ في سَرَرِ!
– كانوا شَجى الدَهرِ فَاِستَهوَتهُم خُدَعٌ مِنها بِأَحلامِ عادٍ في خُطا الخَطَرِ
– مَن لي وَمَنْ لهِم إِن أَطبَقَتْ مِحَنٌ وَلَم يَكُن ليلُها يُفضي إِلى سَحَرِ؟!
– مَنْ لي ومَنْ لهم إِنْ عُطِّلت سُنَنٌ وأُخفيَتْ أَلسُنُ الأَيّام وَالسِّيَرِ؟!
– وَيلُمّهِ مِن طَلوبِ الثَأرِ مُدرِكِهِ لو كان دَيْناً على لِبان ذِي عُسُرِ
– عَلى الفَضائِلِ– إِلّا الصَبرَ بَعدَهُم سلام مرتَقِب للأجرِ مُنْتَظِرِ
– يَرجو (عَسى) وَلَهُ في أُختِها طَمَعٌ وَالدَهرُ ذو عُقَبٍ شَتّى وَذو غِيَرِ

- قَرَّطتُ آذانَ مَن فيها بِفاضِحَةٍ عَلى الحِسانِ حَصى الياقوت وَالدُّرَرِ
- ثُمَّ الصلاة على المُخْتارِ سيّدِنا المُصطَفىالمُجتَبى المَبعوثِ مِنمُضَرِ
- وَالآلِ وَالصحبِ ثُمّ التابِعينَ لَهُ ما هَبَّ ريحٌ وَهَلَّ السُحبُ بِالمَطَرِ[١٨]

إيجاز المعاني العامّة

الأبيات من (١-١٦) افتتح الشاعر الوزير ابن عبدون قصيدته بهذا البيت الحكيم مصدرا إيّاه بهذه الجملة الخبرية (الدهر يفجعُ) وهي تنبئُ أنَّ الدهر يَعدُّ الفجيعة للإنسان(يَفجعُ)، فهذه الصيغة الفعلية الدالة على الثبوت ناسبت ما أراد الشاعر من اختزال لمشاهد الفجيعة، فليس به حاجة لعرض المآسي الدموية التي حلَّتْ بدولة بني الأفطس وأمرائها، لذا استعان بهذهِ الصيغة الخبرية ليدعو إلى التصبّر والتسلّي مادام (الدهر يَفجع)، وفجيعة بني المُظفَّر على يد جيوش المرابطين لا تقف بوجهها غير الحقيقة التي مَثُلَتْ للعيان بـ(الدهر يفجع بعد العين بالأثر... البيت)، ولا ينبغي للمرء أن يُخْدعَ بمسالمة الدهر له ، فالغدر من شيم الدهر(الدهر حربٌ وإنْ أبدى مسالمةً)، ثمَّ أخذ الشاعر يستقرئ أحداث التاريخ في ذهنه مختاراً منها ما وافق سياقه وأجواءَ المأساة المُروّعة ليواجهها بسيل من التسلّي والتضرّع إلى الله سبحانه، فيدعو مُتلَقّيه إلى أخذ العبرة مما حصل للماضين.

بيد أَنَّه يتكئ على التفجُّعِ إمعاناً بإحاطة الأحداث بالهول؛ ليواجه الخطب الفادح الذي نزل ببني الأفطس، وليكون هذا التفجُّع مناسباً لصراع الإنسان ضدَّ الدهر، هذا الصراع الأزلي غير المُتكافئ، فالإنسان فانٍ شاء أم أبى، والدهر مُمَثَّلاً بالليالي التي أسندَ إليها الشاعر فِعل الغَلَبة والقهر، هي المتحكّمة بمصير الإنسان، بيد أنْ الناس أغلبهم- قد جُبِلوا على الخديعة والشّرّ، أبيضهم كالسيف يروق منظَرُهُ ويقبح أثرهُ- كما يقال- وأسمرُهم كالرمح في إزهاق النفوس.

ثُمَّ ضرب الشاعر أبلغ الأمثلة بشهداء الإسلام الأوائل والقتلى من الصحابة والخلفاء والأئمة الأطهار، إذ أشار إلى استشهاد جعفر بن أبي طالب(ذي الجناحين) وسيد الشهداء حمزة بن عبدالمطّلب، وتطرَّق إلى مصرع الزبير بن العوَّام، وطلحة، وخصَّ بالذكر استشهاد الإمام الحُسين بن علي بن أبي طالب(عليه السلام)، و((يسوق ابن عبدون كلّ هذه العبر في وقار الحكيم وأمانة المؤرّخ ورشاقة الشاعر ولمسة الفنّان، إنَّهُ يُقدّم لنا لوناً من غدر الأيام في نطاق الأمثال التي يسوقها))[١٩].

أمَّا الأبيات من (١٧-٣٩) فيمضي الشاعر فيها مذكّراً بغدر الليالي إذ الضمير في كلّ مرة يعود على (الليالي) التي ذكرها الشاعر في مطلع المرثية:

ما لليالي-أقال الله عثرتَنا من الليالي وخانتها يد الغِيَرِ

وذكر كذلك مقتل الإمام الحسن (ع) مسموماً على يد ابن هند(معاوية بن أبي سفيان).

ومما ركّز عليه الشاعر استشهاد أمير المؤمنين(ع) على يد أشقى أهل الأرض، وقصد به عبدالرحمن بن مُلجم، وتمنى لو أنَّ الدهر مُمَثَّلاً بتلك الليالي الغادرة، التي فدت عمرو بن العاص بخارجة*، ولو فَدَتْ علياً بما شاءت من البشر، إيماناً من الشاعر بِغَدْرِ الليالي وظلمها إذ غدرت برموز الحقّ والتقوى والصلاح.

وعلى هذه الشاكلة يعرض الشاعر مزيداً من أحداث التاريخ والوقائع، إذ تعرَّض لِما فعله عُبيد الله بن زياد ضد الإمام الحُسين(ع) في فاجعة كربلاء، وما حصل لِمصعب بن الزبير وأخيه من مصير محتوم، إذ لم تنفع شجاعة الأول، ولم تُدفعْ المنيةُ عن الثاني على الرغم من احتمائه بالكعبة، ثمّ ذكر مقتل الوليد بن يزيد الذي كان لاهياً فاجراً، وذكر قبله (أبا الذبان) وقصد بهِ عبد الملك بن مروان الذي كنَّاه بذلك لشدّة بخره اتقاء رائحة فمه الكريهة، إذ يكثر موت الذباب أمام فمه لشدة بَخره[٢٠]. ويرى الباحثان أنَّ هذه الأحداث التفصيلية تدلُّ على سعة ثقافة الشاعر، وعُمق مرجعيته التاريخية.

ثمَّ نمضي معه مُصغين إلى الأبيات من (٤٠-٦٤) التي توجهت لندب بني المُظفَّر والتذكير بمناقبهم في صيغ من التوجّع والتفجّع ليوصلَ خاتمة القصيدة بمطلعها الموحي، مفتتحاً هذه الوحدة المعنوية بعبارته النادبة الحزينة (بني المُظفّر) لتتصدر عشرين بيتاً مُفجِعاً.

ثمَّ عادَ الشاعر نادِباً أُمراء بني المُظفّر مُتسائلاً عمّا كانوا عليه من جلال وإباء ووفاء، وما جرى لهم من ذُلٍّ وهوان بعد أنْ كانوا دهاة الحكم والسياسة ورجال الشجاعة والفصاحة وكانوا مصابيح وقد خبت أنوارهم، لقد أطبقت المِحن وعُطّلت السُنن فما عساه أن يقول؟

ولعلَّ كلّ ذلك يرجع إلى ما يسميهِ كارل جاسبرز الوعي بالمأساة، فهو يبلغ بالشاعر الغاية من تجسيد الفكرة، حيث كان جوّها خليقاً بأن يُنزل التوتر والشقاء في موضع المحسوسات وكل ما له تعلَّق بالمأساة يظهر في الصراع ظهوره في الهزيمة والانتصار والخطيئة[٢١].

ويختم الشاعر مرثيته المطوَّلة بما سمّاه الباحث الدكتور محمد مفتاح بـ(بنية الرجاء)[٢٢]، ويرى هذا الباحث أنَّ رائية ابن عبدون تجاوزت المعاني الظاهرة إلى ما هو أعمق قائلاً: ((عبّرت عمّا هو أعمقُ وأشملُ وهو اتّخاذ البشرية الجدل بالسيوف والدفع بالرماح قانوناً بدلاً من الدفع بالتي هي أحسن، ومخالفة الطبيعة البشرية لِسُنن الكون، هذه جعلت الشاعر يذمُّ الدهر لكنّه في نفس الوقت يمدحه؛ لأنهُ هو المُقتصّ للمظلومين من الظالمين[٢٣].

بعد هذا الإيجاز ومعاينة المعنى العام للقصيدة، نتأمَّل بناءها الإيقاعي الخارجي المقيَّد ببحرها الشعري ونظامها التقفوي، فقد عدَّ النقّاد القدماء الوزن ((أعظم حدّ الشعر، وأولاه به خصوصية))[٢٤]. وغنيٌّ عن البيان أنَّهُ((يُشكّل الوزن الشعري عنصراً من عناصر الإيقاع، فهو الشكل الصحيح للشعر،

والمعيار الذي يقاس به، ويعرف به صحيحه من سقيمه، وإيقاع الوزن يُضفي على الكلام رونقاً وجمالاً، ويثير في نفوس مُتلقّيه النشوة والطرب))[٢٥].

فالتشكيلة العروضية التي اعتمدها ابن عبدون، أو قادهُ شعوره إليها للتعبير عن تجربته إزاءَ ما حدث لبني المُظفّر، هي تشكيلة البحر البسيط بتكرار تفعيلتي (مُسْتَفِعِلُنْ) (--ب-) و (فَاْعِلُنْ) (-ب-) أو (فَعِلُنْ) (ب ب-)، المخبونة في كُلِّ شطرٍ مرتين.

واضحٌ أنَّ القصيدة في الرثاء والتوجّع، لكنّها اتخذت من الاعتبار مما جرى للماضين، والتحذير من غدر الدنيا وفجائعها، منافذَ لهذه التجربة الشعرية.

وَلْنَرَ هل استطاع الشاعر أنْ يُطوّرَ ما انتابه من مآسٍ وقعت لبني الأفطس وهزَّت كيانه وتركته في ذهول، ثمَّ أفاق وتأمَّل ما جرى؟ هل استطاع أنْ يُطوّر هذا بوساطة تقنيّة الإيقاع الخارجي إلى بناء شعري مُميَّز عمَّقَ تجربته وأوصلَ إلينا حكمته وتحذيراته من غدرِ الليالي وما إليها من الندب والتوجّع وما إلى ذلك عبر شواهده التاريخية التي تُري متلقيها فعل الدهر بالإنسان واكتساحه لطموحه وآماله؟

وليسَ ثمَّة شكّ في أنَّ علاقة تراءٍ بين الباحِثَيْنِ وبين رائية ابن عبدون جعلتهما يختارانها موضوعاً للبحث لعلَّهم يقتربان من كُنهِها ويتلمسان عناصر شعريتها كُلاً أو جُزءاً، وهذه المرّة عبر البناء الإيقاعي الذي توافر في المرثية.

يُشعرنا ابن عبدون-ونحن نقرأ قصيدته- بعالمه الوسيع، ويدعونا إلى الإنصات إلى بنائه الإيقاعي وانتظامه اللافت حتى صرنا نردد معه ما قاله ونحسّ بالدلالات العميقة المُتولّدة من هذا البناء الإيقاعي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

يدعونا ابن عبدون إلى الاستماع إلى إلحاحه اللافت وتحذيره وبهذه الإيقاعية.

أنهاكَ أنهاكَ لا آلوك واحدةً عن نومة بين نابِ الليثِ والظُفَرِ

هو نهيٌ مُلحٌّ يسوقُهُ عبر هذا الإيقاع، لقد بدأت متعة الوعي تتسربُ إلى نفوسنا بعد انتهاء متعة القراءة، إنّها تشكيلة وقع عليها حسُّ ابن عبدون لتكون قطعةً من كبده الحرّى.

هذه التشكيلة مُتتابعة تتابعاً خاصّاً، إذ إنَّ البسيط مثلما يقول الدكتور صفاء خلّوصي سُمّي كذلك؛ ((لانبساط أسبابه (أو مقاطعه الطويلة) أي تواليها في مُستهلّ تفعيلاته السُباعية، وقيل لانبساط الحركات في عروضِهِ وضربهِ في حال خبنهما (فَعِلُنْ)، إذ تتوالى فيه ثلاثُ حركات))[٢٦].

هذا التتابع يحقق لمتلقّيه ترداداً صوتياً ينسجمُ تماماً مع ألوان خاصة من الحالات الشعورية التي تقوم على التحوّل والتناقض.

وبعد الإشارة إلى خصائص هذه التشكيلة، نأتي إلى التحليل العروضي الإيقاعي لِنَرى كم كان هذا التشكيل مُسْهِماً في خدمة المضمون، ومناسباً لطبيعة عاطفة الشاعر وشخصيته اللتين صدرت عنهما هذه التجربة اللافتة؟

فَلْنتتبّع طريقة تعلمناها من أساتذتنا بتمثيل تفعيلات بحر القصيدة أرقاماً لِتَسهُلَ علينا التطبيقات والإشارات إلى أوزان التفعيلات.

مُسْتَفْعِلُنْ= ١، فَاْعِلُنْ=٢، فَعِلُنْ=٣، فَعْلُنْ=٤، مُتْفَعِلُنْ=٥

تمحورت رائية ابن عبدون (البسَّامة) حول نقطة أساسية هي قضية ٠التحوّل)، تحوّل مملكة بني الأفطس وملوكها من العزّ إلى الذُلّ، ومن النصر إلى الهزيمة، ومن التفوّق إلى الاندثار والزوال، ومن الزهو إلى الخيبة، وهذا التحوّل قد تنامى عبر سلسلة من الثنائيات الضديّة التي برَّزتها المرثية: الحاضر/ الماضي، الدهر يفجع/ الدهر المسالم، العين/ الأثر، النومة بين ناب الليث والظفر/ اليقظة والاحتراس، البيض/ السُمر، سهر الدنيا/ نومتها، استرجعت/ وهبت، رائح/ مبتكر، سمع الأرض/ البصر، وغير ذلك.

وعبر خلق شبكة من العلاقات المتداخلة بين هذه الثنائيات، يطوّر الشاعر مرثيته عبر انتقالاتها على وفق معانيها الرئيسة التي تدور حول الحكمة والوعظ في ضوء شواهده التاريخية المنسجمة مع سياق المرثية وأجوائها مع غير قليل من التحسُّر على بني المُظفَّر ذوي المناقب الرفيعة وأهل العزّ والسيادة دهاة الحكم ورجال الهيبة والفصاحة، وكلُّ ذلك قد صِيغَ بأُسلوب التفجُّع الذي حملته هذه الموجات الإيقاعية التي نحن بصدد معانيها واستكناه تآزرها مع البناء الدلالي لعلّنا نحظى بهذا التواشج بين المستويين الإيقاعي والدلالي.

لقد آثر الشاعر بناءً شعرياً يقوم على تداعي المعاني، فالرؤية الشعرية التي رآها حالّة في الوجود ليس لها توقُّف، ولا ختام لها، فلابدَّ أن تندرج في التحوّل والاستمرار بلا انقطاع، لذا انهالت عليه ذكريات الزمن التي غيّرها الدهر(الدهر يفجع)، والليالي ترصد الإنسان يقول:

في كُلِّ يومٍ لَها في كُلِّ جارِحَةٍ مِنّا جِراحٌ وَإِن زاغَت عَنِ البَصَر

إذ تميّز الخطاب الشعري بحركتين: حركة الحاضر الذي يُمثّله البيت الثامن من المرثية، وحركة الماضي بكلِّ أبعاده الذي يُمثله البيت الذي يليه(التاسع):

هَوَت بِدَارَاً وَفَلَّتْ غَرْبَ قَاتِلِهِ وَكانَ عَضْباً عَلَى الأمْلَاكِ ذَا أَثُرِ

٨	٢ ١	٣ ١	٣ ١	٣ ١
٩	٣ ٥	٣ ١	٢ ١	٣ ١

وَلْلَنَخْتَرْ البيتين الآتيين الثاني والأربعين الذي يشير سياقه إلى الحاضر، والبيت الثالث والستّين الذي يؤكّد الماضي، وبعد التحليل العروضي بوساطة الرموز المنوّه بها نلاحظ حركة الحاضر في البيت الثاني والأربعين وعروضه (فَعِلُنْ) وحركة الماضي في البيت الثالث والستين وعروضُه (فَعِلُنْ) أيضاً، ونلاحظ أنَّ كُلاً من البيتين مرتبط بسياق خبري يؤكّد مفهوم الثبات والاستمرارية، ويحيل إلى واقعٍ حصلَ أو حاصل لا محالة، وما على الذات الشاعرة إلّا التنبيه عليه(سُحْقاً ليومكم... البيت)، و(يرجو عسى وله في أختها طَمَعُ...البيت)، وهذا التحليل العروضي أظهر هوية وزنية موحّدة للبيتين، وعلى النحو الآتي:

٤٢	٣ ١	٣ ١	٣ ١	٣ ١
٦٤	٣ ١	٣ ١	٣ ١	٣ ١

لكنَّ المتأمّل في دلالة البيتين، وعلى الرغم من أنّهما يُمثّلان حركتي الحاضر والماضي، أنَّهما متعارضان في المنحى الدلالي، فالأوَّل يعرب عن سياق التشاؤم والطَيَرة بِدلالة (سُحقاً ليومكم يوماً ولا حَمَلَت...البيت)، والآخر يُشيرُ إلى بنية الرجاء، إذ تخلَّى الشاعر عن نزعة التدهور والاستسلام قائلاً: ((يرجو عسى وله في أختها طَمَعٌ...البيت))، والمسوّغ لورود هذين المنحيين المُتناقضين في خطاب ابن عبدون، هو أنَّ كليهما من صميم عالم الشاعر الذي تراوح بين اليأس والأمل، وهي حسرةٌ على ما وقع من خطبٍ فادحٍ لأولي نعمته أمراء دولة بني الأفطس (سُحقاً لِيومكم...البيت)، وبين الأمل الذي سوَّغه (والدهر ذو عقبٍ شتى) لذا قال:

يَرجو (عَسى) وَلَهُ في أُختِها طَمَعٌ وَالدَهرُ ذو عُقَبٍ شَتّى وَذو غِيَرِ

وعلى صعيد البناء التقفوي، فالقافية الخليلية هي((من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يسبقُهُ مع حركة الحرف الذي قبل الساكن))[٢٧]. إذن ((هي شيء مُركّب من حروف وحركات تقرر جماع ما في البيت من حلاوة موسيقية))[٢٨]. وتكمن أهميّتها –إذن– في أنَّها تضفي إيقاعاً نغمياً مُتكرراً يعمل على تعميق الإيحاء[٢٩].

ونُلاحظ صوت الروي(الراء) المكسورة وهو صوتٌ لثوي مُكرر، إذ تعمل الراء بتقنيتها الفيزياوية القائمة على قرع حافة الحنك فوق الأسنان قرعاً مُتكرراً[٣٠].

وجديرٌ ذكره أنَّ صوت الراء هو الصوت الوحيد الذي تتردد فيه حركة اللسان في سقف الحلق في البيت، فكأنَّما بتكراره يُحدِث ضرباتٍ مُتتالية يتخللها وقعٌ صوتيٌّ شديد، يوحي بالتوتّر والاضطراب.

ولو أعدنا قراءة بعض أبيات المرثية لأحسسنا بإيقاع صوت الراء الذي يحمل معنى الشدّة والجهر الملائم للمضامين التي عبَّرت عنها المرثية الأندلسية، فالعُنف الذي نَزَلَ بمملكة بطليوس على يد الجيش المرابطي وما تبع ذلك من مآسٍ وويلات، يلائمه هذا القرع المُتكرر الموحي إلى العنف والشدّة والاضطراب.

نستدلُّ من كُلِّ ذلك أنَّ هذه الأحداث العنيفة يلائمُها صوتُ الراء، ولاسيما إذا سُبِقَتْ بصوت مَفتوح مع حركة الكسر التي أعقبت حرف الروي(صوت الراء)، وهذه الحركات– حركة الكسرة– تُفيد سرعة الانحدار، وتكرار هذا الصوت في أكثر من موضع في حشو البيت مع القافية يجعل البيت أشبه بفاصلةٍ موسيقيةٍ مُتعددةِ النغم.

المبحث الثاني

البناء الإيقاعي الحرّ

أ– البناء الإيقاعي للحروف المفردة.

إنَّ القيمَ الإيقاعية للأصوات المُفردة لا يمكن تجاهلُها، إذ إنَّ الصوت والمعنى مُتَّحدانِ لا ينفكّ أحدهما عن الآخر، وتحاشياً للإطالة آثرنا أنْ نولي التطبيق أهميّة خاصّة مُستغنين عن التنظير الذي نومئ إليه إيماءات حيثما يتطلَّب الأمر ذلك.

وعودٌ على الرائية، فإنَّ أوّل ما نتأمّله في لغة الشعر لهذه المرثية ذات الطابع الفريد، هو تلك التداخلات الصوتية المُتشكّلة من ترديد صوت بعينه مُهيمن على العبارة الشعرية أو البيت، وقد يتردّدُ صوتان أكثر من سواهما، ما يخلق قيماً إيقاعيةً لافتة، ذات وظيفة عضوية في أداء الفكرة والعاطفة، فلنتأمل بيته الأوّل(مطلع المرثية).

الدَهرُ يَفجِعُ بَعدَ العَينِ بِالأَثَرِ فَما البُكاءُ عَلى الأَشباحِ وَالصُوَرِ

إنَّ نظرة لتشاكلات بعض هذه الأصوات يعود بنا إلى حيّز واحد، أو مخرجٍ صوتيّ واحد، وهو الحلق(ا، هـ، ع، ج)، ودلالاتها واضحة على الحُزن، وهذه الدلالات تأتي متطابقة مع مضمون البيت[٣١]. إذ إنَّ فجيعة بني المُظفَّر تُعَدُّ غرضاً رئيساً مُعبّراً عنه بهذه الرائية. ولنتأمّلْ بيتاً آخرَ لِنلحَظَ تواتراً صوتياً للحروف المهموسة على شاكلة (السين والشين)، ولنرى مدى إسهام هذا التجانس الحرفي في البناء الدلالي للبيت:

وَأَجزَرَت سَيفُ أَشقاها أَبا حَسَنٍ وَأَمكَنَت مِن حُسَينٍ راحَتي شَمِرِ

فالسين صفيرية والشين تُفيد التفشّي والانتشار، بيدَ أنَّ دلالة الصوتين في هذا السياق–سياق مرثية ابن عبدون– تفيد الحسرة والأسى، حسرة ابن عبدون على ما جرى لبني المُظفّر، لكنَّهُ يُحاولُ مواجهة هذا الخطب الفادح بمُعادِلِه الموضوعي–أي ما حصل للماضين من العظماء من خطوب، وهو في كل مرّة يُسْنِدُ هذه الأفاعيل لليالي المعادلة للدهر الخؤون، فمن المُحزن المفجع أنْ يمتدَّ سيف أشقى أهل الأرض ابن ملجم، إلى رأس عليّ بن أبي طالب، وصيّ رسول الله(عليه الصلاة والسلام)، وهو قائمٌ

يُصلّي بالمحراب، في شهر رمضان، وهذا التحسّر والتوجُّع أظهرته بجلاء تقنيّة صوتي (السين والشين المهموسين)، والهمسُ يطابقُ المعاني التي أشرنا إليها.

وثمّة أنموذجٌ ثالثٌ تتلقَّفُهُ حاسة المُتلقّي الذوقية، إذ يبدو صوت الراء مُكرراً خمس مراتٍ عدا حرف الروي الراء المكسورة، ما جعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية مُتعددة النغم شديدة مثلما عبّر الدكتور إبراهيم انيس في معرض حديثه عن موسيقى الشعر عامّة[٣٢].

فَلْنُصغِ إليه وهو يُذكّرنا بما لَقِيه البرامكة من نكبةٍ على يد الرشيد الذي أذاقهم كأس المنيّة:

وَأَشرَقَت جَعفَراً وَالفَضلُ يَنظُرُهُ وَالشَيخُ يَحيى بريق الصارِمِ الذَكَرِ

فقد تردد حرف الراء– وهو يفيد التكرار– عند قرع اللسان حافة الحنك، ويفيد تردد الفعل والتتابع لذا فـ((إنَّ فاعلية هذه التقنية تعتمد على القانون العام للتشكّلات الإيقاعية المبني على التكرار والتنوّع))[٣٣].

ويؤكد الدكتور ثائر العذاري قدرة الأصوات المفردة على الإيحاء قائلاً: ((إلّا أنَّ التجربة أثبتت أنَّ للأصوات المفردة قدرةً على الإيحاء))[٣٤].

البناء الإيقاعي المتشكّل في إطار الألفاظ

١ _ التكرار:

ليسَ خافياً على أحدٍ أنَّ الانسجام الإيقاعي هو ما ينشده الشاعر المبدع، والشعر العربي–عامّة– عبر العصور المختلفة– عُرِفَ بثرائه الإيقاعي وطاقاته النغميّة(المُقيّدة) والحرَّة ومن بين منابع هذه الطاقات النغميّة التكرار، ويعدُّ التكرارُ إحدى الوسائل الإيقاعية التي تعمل على هندسة النصّ الشعري ويمدّه بالإيحاء والتأثير عبر إمكاناته الموسيقية التي تُسهِمُ في قوّة الدلالة وتحقيق الانسجام الموسيقي الذي نوّهنا بهِ؛ لِأنَّ النص الشعري في حالة صراع دائم بين اللفظ والمعنى، أو في حالة توتّر لا هوادة فيه، ولذا كان اهتمام الموروث العربي به لافتاً حتّى إنَّ بعض علمائنا كان يقول: ((من سُنن العرب التكرار والإعادة))[٣٥]، وفي صدد الأثر الإيقاعي للتكرار يقول الدكتور منجد مصطفى بهجت: ((... والتكرار ضربٌ بلاغيٌّ يُعينُ على تحقيق الجَرْسِ الموسيقي مع أجواء القصيدة، فقيمة القصيدة فنيّاً لا تأتي من أُسلوبها فحسب، إنَّما بزخم العاطفة الذي تزخرُ به))[٣٦].

وتعتمد فنيَّة التكرار على ما يُظهرُهُ اللفظ المُكرر، أو التركيب المُكرر من قوّة الدلالة والارتباط بالسياق والإيحاء بشعورٍ خاص، وليس ثمّةَ فرقٌ بين ما توصّلَ إليه النقد القديم وما يراه المحدثون من فنّية التكرار وارتباطه بالمعنى لِما يحدثه من بناء إيقاعي في النص الشعري. وترى الناقدة الشاعرة نازكُ الملائكة أنَّ التكرار ((أحد الأضواء اللاشعورية التي يُسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيُضيئُها))[٣٧].

ولعلَّ من نافلة القول أن نذكر، أنَّهُ ليس أدلُّ على فنيّة التكرار وإسهامه في خلق الإيقاع الحر، من وروده في الذكر الحكيم وقدرته على مدّ الإعجاز القرآني بالطاقة الإيحائية في كثير من الآيات البينات وترسيخ العقيدة في النفوس تماشياً مع غرض القرآن الرئيس بوصفه كتاب هداية وإرشاد، إذن التكرار واحدٌ من الأساليب الفنّية التي اتسم بها هذا الخطاب الكوني في سياقات مختلفة ومعانٍ شتّى[٣٨].

بعد هذا نأتي إلى معاينة أُسلوب التكرار وأنماطه في مرثيّة ابن عبدون–موضوع البحث– لنختارَ نماذجَ لِما تكرر من ألفاظ وتعابير شعرية في رائيته. قال الشاعر في مُقدّمة قصيدته بعد بيت المطلع:

أَنهاكَ أَنهاكَ لا آلوكَ مَوعِظَةً عَن نَومَةٍ بَينَ ناب اللَيثِ وَالظُفرِ

فالشاعر– الذي يُطلق هذه الموجة التحذيرية من الدهر ومكائده– يُطلعُنا على أثر تجاربه وخبرته في الحياة، وكم تحدّى الدهر، ولكنَّ الدهر سيصرعُ خصومه، إنْ عاجلاً أو آجلاً، لذا كانت حصيلةُ التجربة هذا النهيُ الواعي القائم على المشاهدة والتيقُّن:

(أنهَاك أنهَاك)، لا أنهَاك ثانيةً (في رواية للبيت)، فالشاعر وفي هذه الحركة الإيقاعية (أنهاك أنهاك)، وهذا التكرار المتّصل في أوّل البيت والذي بدأ مُجلجلاً قويّا حاملاً دلالة النهي والتحذير، لهو شديد الصلة بالمعاني والأغراض التي ربطها الشاعر بما حصل لبني الأفطس أمراء دولة (بَطليَوْس) وشديد الصلة بالزجر والوعظ والتحذير. وَلْنَنْتقل إلى تكرارٍ ثانٍ ساقه ابن عبدون مُتسائلاً تساؤلات مُفجعة يقول:

مَن لِلأَسرَّةِ أَو مَن لِلأَعِنَّةِ أَو مَن لِلأَسِنَّةِ يُهديها إِلى الثغرِ
مَن لِلبَراعَةِ أَو مَن لِليَراعَةِ أَو مَن لِلسَماحَةِ أَو لِلنَفعِ وَالضَرَرِ
مَن لِلعِدى وَعَوالي الخَطِّ قَد عُقِدَت أَطرافُ أَلسُنِها بِالعيِّ وَالحَصَرِ

إذا أردنا أن ننشد هذه الأبيات الثلاثة إنشاداً تعبيرياً ونُردِدُ تساؤلاته المبدوءة باسم الاستفهام (مَنْ) إذ كرره سبع مراتٍ، فإنّنا بعد هذا الإنشاد نُفاجَأ–كلّ مرّة_ بأنَّ تكرار هذا الاسم المتلو بالجار والمجرور أتاحَ للشاعر ابن عبدون أن يوصل أحاسيسه عبر الاستفهام الإنكاري المُحيّر.

وَلْنُصغِ ثالثاً إلى هذا التكرار الذي ورد في سياق رثائه المُفجِعْ، إذ يندب الأمراء الثلاثة: الملك المُظفّر وولديه اللذين قُتِلا أمامه وهو ينظرُ إليهما، فهو يقول مُكرراً كلمة (ثلاثة)، لعلَّه يجدُ سبيلاً للتسلّي:

ثَلاثَةٌ ما اِرتَقى النِسرانِ حَيثُ رَقوا وَكُلُّ ما طارَ مِن نَسر وَلَم يَطرِ
ثَلاثَةٌ ما رأَى العصرانِ مِثلَهُمُ فضلاً ولو عُزّزوا بالشمسِ والقمرِ
ثلاثة كذوات الدهر منذُ نأوا عنّي مضى الدهرُ لمْ يرجعْ ولم يَحُرِ

ويرى الباحثان أنَّ الشاعر قد سِيق إلى هذا التكرار الموحي، وهو تكرار على مستوى التركيب ساقته عاطفتهُ وقادهُ شعورهُ تجاه مَن فقد–أي المُظفّر وولديه– وهم الثلاثة الذين لم يرتقِ إلى مقامهم

مرتقٍ، ولا بلغ شأوهم وفضلهم أحدٌ كائناً من يكون. وهذا التكرار يُعدُّ وسيلة فنّيّة لجأ إليها الشاعر ليكشف عن أعماق المأساة وإظهارها على صورتها الحقيقية التي لا مراء فيها.

إنَّ تأمّل هذا الإيقاع بوساطة التكرار(ثلاثةٌ ما ارتقى...)، و(ثلاثةٌ ما رأى...)، و(ثلاثةٌ كذوات الدهر...)، يجعلنا نشاطر الدكتور محمد زغلول سلّام رأيه فيما ذهب إليه إذ يقول: ((... ذلك أنَّ اللحن قد يسبق الكلمات، والشعر الجيّد هو الذي ينبني على تموجات عاطفيّة تتردد حتى تجد لها منفذاً للتعبير في ألفاظ من الجَرْسِ والمعنى))[٣٩].

وبإمكان الباحِثَيْنِ أنْ يُجريا مثل هذه المُعاينة على أُنموذجٍ تكراريّ آخر تمثَّل في فضاء تساؤلاته المُثيرة عمّا أصبح أثراً بعد عين من الفضائل النفسية التي عُرِفَ بها أمراء بني المُظفَّر، فهو يسوق هذا التوجُّع والتفجُّع مُكرّراً اسم الاستفهام الدال على المكان (أين) فهو يقول:

أَينَ الجَلالُ الَّذي غَضّت مَهابَتهُ قُلوبنا وَعُيونُ الأَنجُمِ الزُهُرِ
أَينَ الإباءُ الَّذي أَرسَوا قَواعِدَهُ عَلى دَعائِمَ مَن عِزٍّ وَمِن ظَفَرِ
أَينَ الوَفاءُ الَّذي أَصفَوا شَرائِعَهُ فَلَم يَرِدْ أَحَدٌ مِنها عَلى كَدَرِ

وهكذا يبدو التكرار ذا مَزايا فنيّة وفي هذا الصدد أعرب الأستاذ يوسف الصائغ قائلاً: ((وما من شكّ في أنَّ للتكرار مزايا فنيّة عديدة سواءٌ من حيث تأثيره في الموسيقى الشعريّة، فضلاً عن دلالته النفسيّة التي يستطيع أن يضفيها على القصيدة))[٤٠].

وينبّه الباحثان إلى أنَّ حرف العطف الواو الداخل على الجملة الفعلية قد تكرر في القصيدة تكراراً لافتاً، إذ دخل على الفعل الماضي ابتداءً من البيت التاسع (واسترجعت... وإلى أكثر من نصف القصيدة)، وهو تكرارٌ لازمٌ لا يُمكن الاستغناء عنه.

وعدا هذا يُلحظُ نوعٌ من التكرار الفنّي الذي يجيء عَفْوَ الخاطر ممهداً للقافية، وقد ولع به بعض الشعراء المشارقة، وبخاصة شعراء الغزل العُذري، وقد أصبح من السمات المعروفة في الشعر العربي، إذ يظلُّ المُتلقّي يُتابع وقوع القافية[٤١] على شاكلة قول ابن عبدون في المرثية:

فَالدَهرُ حَربٌ وَإِن أَبدى مُسالَمَةً فالبيضُ وَالسودُ مِثلُ البيضِ وَالسُمرِ

فتكرار كلمة (بيض)، فضلاً عن تقنيتها الإيقاعية بفعل التكرار، أوحت بالقافية التي توقّعها المُتلقّي وهي لفظة (السمر). ولنتأمّل مثل هذا التكرار في أبيات أخرى على شاكلة قوله:

وَاستَرجَعَت مِن بَني ساسانَ ما وَهَبَت وَلَم تَدَعْ لِبَني يونانَ مِن أَثَرِ

وقوله:

فَبَعضُنا قائِلٌ ما اِغتالَهُ أَحَدٌ وَبَعضُنا ساكِتٌ لَم يُؤتَ مِن حَصَرِ

وقوله أيضاً:

ثَلاثَةٌ ما اِرتَقى النِسرانِ حَيثُ رَقوا وَكُلُّ ما طارَ مِن نَسر وَلَم يَطرِ

ولنتأمّل–أخيراً– هذه الحركة الإيقاعية اللافتة التي تآلفت في إطار هذا التكرار في المرثيّة حال اقتطاعنا لهذا التفجّع الذي صورته هذه اللوحة الشعرية المُتمثّلة في تكراراته الموسيقية يقول:

مَن لي وَمَنْ لهِم إن أَطبِقَت مِحَنٌ وَلَم يَكُن وردها يُفضي إلى صدرِ
من لي ومَنْ لهم إنْ أظلمت نوب ولم يَكُن ليلُها يُفضي إلى سَحَرِ
مَنْ لي ومَنْ لهم إنْ عُطِّلت سُنَنٌ وأُخْفِيت ألسن الآثار والسيرِ

لقد بثَّ ابن عبدون آهاته وتوجّعاته فتمكّنت من نفوسنا وأبكتنا حقاً بوساطة هذه الصياغات المُكررة المُتعادلة صوتياً، وقد منحتهُ هذه الموجات الإيقاعية القدرة على رثاء ذاته والآخرين. لِذا يؤكّد ابن رشيق صلة غرض الرثاء بالتكرار؛ لمكان الفجيعة وشدّة القرحة التي يجدها المُتفجّع[٤٢].

٢– الجناس

الجناس في اللغة: مصدره جانس على وزن (فِعال)، والتجنيس مصدرهُ(تفعيل)، والمجانسة مفاعلة منه، التجانسُ مصدرٌ للفعل(تجانس)، الشيئان يدخلان تحت جنس واحد[٤٣].

وفي الاصطلاح التشابه الحاصل بين لفظين في اللفظ(الوزن) كُلّاً أو جُزءاً، والاختلاف في المعنى.

عدَّ جمهور البلاغيين الجناس مُحسّناً لفظياً، بيد أنّ البلاغي والناقد عبد القاهر الجرجاني(ت ٤٧١هـ) لم يقصر أثر الجناس على التحسين اللفظي، بل أدرك أهمّيته في تصوير المعنى، وخدمة المضمون، بما يُحدثه من تقنية مُنبثقة من تشابه اللفظ واختلاف المعنى، فهو يقول: ((... أمّا التجنيس فإنَّكَ لا تستحسنُ تجانس اللفظين إلّا إذا كان موقع معنيهما في العقل موقِعاً حميداً، ولم يكن الجامع بينهما مرمًى بعيداً))[٤٤].

ولمّا كان النصّ الشعري لا يُقيّمه التوازن الخالص ولا الاختلاف الخالص، إذ إنَّ أساس النسيج الشعري يستند إلى الإيهام الموحي أو المفاجأة، وعلى أساس هذا، فإنَّ الجناس يقومُ بإيهام المُتلقّي بأنّ كلمةً أو عبارةً قد تكررت؛ لِأنَّهُ سَمِعَ بصورة صوتية لها قد مرَّت وهذا هو الإيهام، ولكن سرعان ما يعودُ المتلقّي إلى لحظة التيقّظ، بعد تأمله هذه المفردة المُكررة، فيدرك أنَّ ما حسبه توافقاً بين اللفظين لم يكن إلّا في الصورة الصوتية، إذ إنَّ لهذه المفردة مدلولاً ثانياً يختلف عن المدلول الأول، عندئذٍ يكشفُ المُتلقّي أنَّ ما حسبه توافقاً مُطلقاً لم يكنْ كذلك.

ويُذكّرنا هذا بما ورد في كتاب (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)، إذ يقول ابن الأثير عن الجناس: ((إنَّهُ غِرَّةٌ شادخة في وجه الكلام، وقد تصرّف العلماء من أرباب هذه الصناعة فشرّقوا وغرَّبوا))[٤٥].

وَلْنَعُدْ- بعد هذا التنظير الموجز- إلى رائية ابن عبدون مختارين بعضاً من تجنيساته لنرى كيف أسهمت هذه التجنيسات في تشكيل البناء الإيقاعي الحرّ المرتبط بالإيقاع الكُلّي وغير المُنفكّ عن معاني القصيدة.

الأنموذج الأول:

فَالدَهرُ حَربٌ وَإِن أَبدى مُسالَمَةً فالبيضُ وَالسودُ مِثلُ البيضِ وَالسُمرِ

في هذا البيت جانسَ الشاعر بين لفظتي(البيض) و(البيض)، وكذلك بين (السُّمر) و(السُمرِ)، إذ اتخذ من هذه المجانسة وسيلة لِإحداث التوازن الصوتي بين كلمتي(البيض) و(البيض)، وكلمتي(السُّمر) و(السُّمر)، في رواية للبيت وهذا التماثُل الصوتي قد يُوهمُ المُتلقّي بالتماثُلِ المُطلق(الوزني والدلالي)، إذ إنَّ في جَرْس اللفظتين (البيض والبيض)، و(السّمر والسّمر) توافقاً كُلّياً في عدد الحروف ونوعها وهيأتها وترتيبها، قد جعل المتلقّي يحسبه تكراراً وانسجاماً لفظياً وهذا هو الإيهام، ولكن بعد أن يتأمَّل المُتلقّي معنى كلّ من كلمتي(البيض/ البيض)، و(السُّمر/ السُّمر)، في سياق النصّ الشعري ووحدة البيت، يُفاجأ بالاختلاف الدلالي، إذ لكّل من الكلمتين حقلٌ دلاليّ مُختلف، فالبيض الأولى معناها: الناس البيض، والبيض الثانية معناها: السيوف إذ توصف بالبيض، وكذلك (السُّمر، السُّمر)، فالسُّمر الأولى معناها الناس السُّمر، والسُّمر الثانية معناها: الرمَاح، والمعنى العام كما لخَّصه الدكتور مصطفى الشكعة قائلاً: ((مُتّهِماً- يقصد الشاعر- الدَّهرَ بالختلِ، والليالي بالخديعة، والدنيا بالغرور، والناس بالشرور: أبيضهم كالسيف في الإقبال على إراقة الدّم، وأسمرهم كالرمح في إزهاق النفوس))[٤٦].

فتقنيَّة الجناس- إذن- نهضت على مبدأ (التوازن والاختلاف)، التوازن الصوتي المُوهِم بأحداث التوازن المُطلق(الوزني والدلالي)، ثمَّ المفاجأة بالاختلاف الدلالي، وفي هذين الأمرين، الإيهام والمفاجأة تتحقق القيمة الدلالية بعد هذه الانتفاضة الإيقاعية المُوهِمة للمتلقّي، أي أنَّ اللفظة الأولى تمثل الاستمرار، والثانية أوقفت هذا الاستمرار.

الأُنموذج الثاني:

تَسُرُّ بِالشيءِ لَكِن كَي تغرّ بِهِ كَالأَيمِ ثارَ إِلى الجاني مِنَ الزَهرِ

جانس الشاعر بين لفظتي (تسُرُّ) و(تغرَّ)، فهذا التجانس مُوهم بالتماثل الجزئي الوزني المُفضي إلى التماثل الدلالي، ولكن سرعان ما تنكشف دلالتا اللفظتين ضمن وحدة البيت فتحصل-عندئذٍ- المفاجأة

بعد الإيهام، إذ إنَّ مدلول اللفظة الأولى من السرور والبهجة، أمَّا مدلول اللفظة الثانية (تغرّ) من الغرور، وشتَّان بين الحقلين الدلاليين.

ويرى جان كوهن أنَّ هذا النوع من الجناس هو نتيجة لمبدأ التمفصل المزدوج، إذ تؤدى مدلولات مختلفة بدوال متشابهة كُلّياً (جناس تام)، أو جزئيّاً (جناس ناقص)[٤٧]، فتكرار لفظتي(تسرُّ)، و(تغرُّ) هذا التكرار المُفاجئ يوهم المُتلقّي بأنَّ الكلمة الأولى(تسرُّ) قد تكررت، وما أنْ يُعيد المُتلقي التأمُّل في مدلول اللفظتين في سياق وحدة النصّ الشعري، يزولُ هذا الإيهام؛ وذلك لوجود ما يُعبّر عنه بـ(السمة المُميّزة)، بين كُلَّ من (تسرُّ)، و(تغرُّ)، فالسمة المميزة في لفظة (تُسرُّ) هي (السين)، وفي لفظة (تغرُّ)، هي (الغين).

وتحاشيا للإطالة نكتفي بهذينالأنموذجين من تجانسات الشاعر ابن عبدون في رائيته (البسّامة)، مستغنين بهما عمّا سواهما من تجنيسات أخْرى في القصيدة، نذكّر بها من دون إعادة إجراء التحليل الصوتي، مؤثرين الاختصار، ومن هذه التجنيسات ما نطالعه في قوله:

مَن لِلبَراعَةِ أَو مَن لِليَراعَةِ أَو مَن لِلسَماحَةِ أَو لِلنَفعِ وَالضَرَرِ

إذ جانس ابن عبدون بين (البراعة)، و (اليراعة)، فثمّة تماثُل لفظي واختلاف دلالي.

وقوله:

وَاتَّبَعَتْ أُختَها طسماً وَعاد عَلى عادٍ وَجُرهُم مِنها ناقِض المِرَرِ

فالتجانس التام وقع بين (عادَ)، و(عاد)، فثمّة توازن لفظي (وزني) تام واختلاف دلالي.

وحاصل كل ما قدَّمناهُ أنَّ تقنيَّة الجناس الإيقاعيَّة تقومُ على أُسلوب (التوازن والاختلاف) التوازن اللفظي(الكلي، أو الجزئي) والاختلاف الدلالي.

٣- الترصيع والتوازن الصوتي:

ومِنَ الأنماط الإيقاعية التي توافرت عليها الرائية (البسّامة) بما دُعيَ بـ(الترصيع)، أو التقفية الداخلية، وهو عند قُدامة بن جعفر من نعوت الوزن، وقال فيه: ((وهو أنْ يُتَوخّى منهُ تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سَجْعٍ، أو شبهه، أو من جنسٍ واحد من التصريف كما يوجد كذلك في أشعار كثيرٍ من الفصحاء المجيدين والفحول وغيرهم من أشعار المحدثين منهم))[٤٨]. وقالَ عنه أبو هلال العسكري: ((هو أنْ يكون حشو البيت مسجوعاً، وأصلهُ من قولِهم: رصّعت العقد، إذا فصّلتُه))[٤٩].

وتقنية الترصيع تنهض على أنّ صوتين يتجاوبان في البيت الشعري، أي ثمّةَ خطابانِ، الأول تُمثّلُهُ الجمل الشعرية المتّجهة إلى الاستمرار، والثاني يتجلّى في الخطاب الذي يعمل على صدّ هذا الاستمرار وإعاقة تقدُّمه.

وهذا الأثر يتحسسُهُ السامعُ، إذ سيظلُّ الاحتمال وارداً عند المتلقّي، إذ يؤزّمُ الخطابُ وتبقى احتمالات مُتعدّدة لقراءته وتأويله، وهذا يكسب تجربة الشاعر قوّةً في التوصيل وشدَّةً في التأثير، وقد عوَّل شعراء المراثي الأندلسيّة على هذا البناء الإيقاعي، لِأنّهُ مُستَمدٌّ من أعماق الشاعر وصدق إحساسة. ولْنأتِ إلى الإنجاز بعد هذا التنظير.

الأنموذج الأوَّل:

مَن لِلأَسرَّةِ أَو مَن لِلأَعِنَّةِ أَو مَن لِلأَسِنَّةِ يُهديها إِلى الثغرِ

إنّ في قوله: (مَنْ للأسرّة أو مَنْ للأعنّة أو... من للأسنّة ...البيت) وجهاً من أوجه التفاعل بين المُعطيين الصوتي والدلالي، ففي هذا المنحى الإيقاعي تقنيّةٌ لافتةٌ، إذ بُني على توازن مُتكافئ يعكس سيراً نمطيَّاً ممتداً ((من لِلأسرَّةِ...))، لكنَّنا نُفاجَأُ بإعاقة تقَدُّم هذا السير النمطي بـ(مَن للأعنَّة)، و بـ(مَن للأسنّة)، فالتوافق الإيقاعي سَمَحَ بالتأويل، بيدَ أنَّ عنصر المُفاجأة أو (اختلاف الظنّ) أخرجَ المُتلقّي من النسق المُطَّرد المألوف الذي أغرى به التوافق الإيقاعي بين الوحدات الصوتية (مَن للأسرّة)، و(مَنْ للأعنّة)، و(من للأسنّة)، وخيبة هذا التوقّع أوقعت في نفس المتلقّي أثراً دلالياً أكبر مما يُحدِثُهُ توقّع حصولها(٥٠).

الأُنموذج الثاني:

ونقف على بيت مرصّع آخر إذ يقول:

مَن لِلبَراعَةِ أَو مَن لِليَراعَةِ أَو مَن لِلسَماحَةِ أَو لِلنَفعِ وَالضَرَرِ

نتأمّلُ هذا النمط الإيقاعي اللافت ونتذكّرُ ما قالَهُ أسحق الموصلي للمعتصم جواباً عن تساؤله عن حقيقة النغم، إذ أجابه الموصلي: إنَّ من الأشياءِ أشياءً تُحيطُ بها المعرفة ولا تُدركها الصّفة(٥١).

وهو كذلك عن تأملنا هذا النمط الموسيقي العالي، فضلاً عمّا أحدثتهُ تفعيلات البحر البسيط، إذ تُوزنُ العبارة الشعرية (مَن للبراعة أو) (مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ) (--ب-/ب ب-)، وكذلك (مَنْ للبراعة أو) (مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ) (--ب-/ ب ب-)، وتتبعُها العبارة الشعرية (مَنْ للسماحة أو) على الوزن نفسه.

وغنيٌّ عن القول، إنَّ هذا النمط الإيقاعي زاد من جمالية إيقاع البيت، وأفضى إلى التأثير الذي هو جوهر التواصل وغايته، وبهذه اللغة الإيقاعية- إنْ جاز التعبير- استطاع ابن عبدون أنْ يُقدّم الإيقاع

عنصراً من عناصر شعرية المرثية(البسّامة)؛ لتبليغ هذه المنزلة الرفيعة في الشعر العربي عامَّة وفي شعر الأندلسيين بخاصّة.

لِذا سيكتفي الباحثان بإيراد الشاهدين المذكورين آنفاً إيثاراً للاختصار، مستغنيين بهما عن غيرهما.

ولِنأتِ بعد ذلك إلى تحرّي نمط إيقاعي آخر في هذه المرثية ينهض على التعادل الصوتي، أو الموازنة الصوتية بين كلمات البيت الواحد، إذْ تأتي كُلَّ كلمة في شطر البيت لتقابل مثيلتها في الشطر الثاني موقعاً، وهذا ما يُحدِثُ تناسقاً نغمياً داخل حشو البيت يُزيد المبنى جمالاً وبهاءً، ويُحدث أثرَهُ الواضح في تعميق المعاني. فالنقرأ قولَهُ وهو يحدث عن غدر الدهر المُتمثّل بالليالي:

وَرَوَّعت كُلَّ مَأمونٍ وَمُؤتَمنٍ وَأَسلَمَت كُلّ مَنصورٍ وَمُنتَصِرِ

أقام ابن عبدون تعادلاً صوتيّاً بين (روَّعتْ) و(أسلَمَتْ)، وبين (كلّ مأمونٍ)، و(كُلَّ منصورٍ)، وبين (مؤتمن) و(منتصر)، إذ وَضَعَ كُلَّ كلمة في الشطر الأول إزاء مثيلتها في الشطر الثاني. ومن نماذج هذه الموازنة الصوتية قولُهُ:

وَأَوثَقَت في عُراها كُلَّ مُعتَمِدٍ وَأَشرَقَت، بِقَذاها، كُلَّ مُقتَدِرِ

فقد وضع كلَّ كلمة في الشطر الأول إزاء مثيلتها في عجز البيت. وَلْنَصْغِ إلى بيت آخر أحدثَ فيه توازناً صوتياً في كلمات شطريه:

وَما أَقالَت ذَوي الهَيئاتِ مِن يَمَنٍ وَلا أَجارَت ذَوي الغاياتِ مِن مُضَرِ

يُلحظ هذا التعادل الصوتي بين (وما أقالت)، و(وما أجارت)، وبين (ذوي الهيئات) و(ذوي الغايات)، وبين (من يَمَنٍ) و(مِنْ مُضَرٍ)، فواضح ما لهذا الأُسلوب الإيقاعي من أثر في قوَّة الدلالة فضلاً عن ترصين بناء البيت، ويحضرني في هذا المقام ما يراه الأستاذ سيد قُطب من أهمّية جَرْس الألفاظ في تعزيز الدلالة، إذ يرى في معرض حديثه عن معاني القرآن، إنَّ جَرْس الألفاظ له حسابُهُ في الدلالة، وكان جُزءاً من الاصطلاح الذي أنشأ المعنى القوي للفظة[٥٢].

وعدا هذه الأنماط الإيقاعية نَلحظُ نوعاً من الموازنة الصوتية يُجريها الشاعر بالتتابع بين الأشطر الأولى لعدد من أبيات المرثية، فَلْنَقْرأ المرثية لنقَعَ على هذا النمط الإيقاعي الذي يجمعُ أُسلوبَي التكرار والموازنة الصوتية يقول:

أَينَ الإباءُ الَّذي أَرسَوا قَواعِدَهُ عَلى دَعائِمَ مَن عِزٍّ وَمِن ظَفَرِ
أَينَ الوَفاءُ الَّذي أَصفَوا شَرائِعَهُ فَلَم يَرِد أَحَدٌ مِنها عَلى كَدَرِ

فالموازنة الصوتية أجراها الشاعر بين كلمات الشطر الأول من البيت الأوَّل، وكلمات الشطر الأول من البيت الثاني، إذ وضع (أين الإباء) إزاء (أين الوفاء) و(الذي أرسوا قواعده) إزاء(الذي أصفوا شرائعه). ونجد مثل هذا المنحى الإيقاعي في قوله:

مَن لي وَمَنْ لهم إن أَطبِقَت مِحَنٌ وَلَم يَكُن ليلُها يُفضي إلى سَحَرِ
مَنْ لي ومَنْ لهم إنْ عُطِّلت سُنَنٌ وأُخفيَتْ ألسُنُ الأيّام وَالسِيَرِ

وبعد هذا الدرس الإيقاعي المتواضع الذي قدّمناه لرائية ابن عبدون (البسّامة) في رثاء بني المُظفَّر ودولتهم، أمكننا تلمّس عنصرٍ رئيس من عناصر شعريتها، لِذا فلا غروَ أنْ يُلخّصَ أديب الأندلُس الكبير المراكشي (ت٦٤٧هـ) إعجابه بهذه الرائية، وآثرنا أنْ نورد تعليقه النقدي ليكون مِسكَ ختام هذه الدراسة، قال:

((قصيدته الغرَّاء، لا بل عقيلته العذراء، التي أزرت على الشعر، وزادت على السحر، وفعلت في الألباب فعل الخمرِ، فجلّت عن أن تُسامى، وأنِفَتْ من أن تُضاهى، فَقلَّ لها النظير، وكَثُرَ إليها المشير، وتساوى في تفضيلها وتقديمها باقلٌ وجريرُ، فلله هي من عقيلةِ خدرٍ قَرُبَتْ بسهولتها حتَّى أطمعتْ، وَبَعُدَتْ حتى عزَّتْ فامتنعت... وهي مشهورة لصحّة مبانيها، ورشاقة ألفاظها، وجودة معانيها، سلك فيها أبو محمد– رحمه الله– طريقة لم يُسْبَقْ إليها، وورد شرعة لم يُزاحَم عليها، فلذلك قلَّ مَثَّلُها لا بل عُدِمَ، وعزَّ نظيرُها فما تُوهّم ولا عُلِم))[٥٣].

الخاتمـــــــــــة

بعد هذا الجهد الذي بذلناه خلصنا إلى نتائج أبرزها:

١. إنَّ الشعر– بوصفه أعلى الفنون التأثيرية– لم يكن إلَّا صياغة لفظيةُ مسندة إلى الموهبة التي تجعل تعريفه عصيّاً؛ لِأنَّ الإبداع في هذا الفنُّ مُرتبط– كلّ الارتباط– بالمُبدع الذي لابدَّ أن يسلك سلوكاً خاصاً عبر لغته ليحاورها ويصلَ بلها إلى اللغة الشعرية القادرة على صوغ تجربته وتقديمها تقديماً شعرياً بما توافر لديه من عناصر الشعرية.
٢. توصل البحث إلى فاعلية التعبير بعناصر الإيقاع في هذه المرثية، فمن حيث البناء الإيقاعي الخارجي(المُقيّد) حاول الباحثان أن يجريا تحليلاً عروضياً لوزن القصيدة المبنية على هيكل البسيط ذي التفعيلات المزدوجة(مُستفعلن)، المتسمة بالبطء تتبعُها (فاعلن) أو (فَعِلُن) المخبونة المتَّسمة بالسرعة، وقد منحت هذه التشكيلة الشاعرَ ترديداً نغميّاً ثريَّاً انعكس على البناء الدلالي وجاء مُنسجماً مع طبيعة خطاب الشاعر، فضلاً عن النظام التقفويّ الذي مثّل عُنصراً إيقاعيّاً متآزراً مع التشكيلة العروضية لرفد خطاب الشاعر بالقوّة والتأثير.

٣. وعلى صعيد الإيقاع الحرّ، فقد عاين الباحثانِ الأصوات الحرَّة (المفردة) والقيم الإيقاعية المتشكّلة في إطار الألفاظ، على شاكلة التكرار الذي يزيد العبارة الشعرية تأكيداً، فضلاً عن تأثيراته الصوتية ذات البعد الدلالي اللافت، بعده وقفت الدراسةُ عندَ نمط إيقاعي آخر تمثَّلَ بالجناس وما يؤديه من آثار إيقاعية دلالية أثبت التحليل الصوتي أثرها الواضح في بناء مضمون الشاعر.

٤. ومن القيم الإيقاعية التي توافرت عليها المرثية ما سمّاه موروثنا البلاغي بـ(الترصيع)، أو التقفية الداخلية، إذ وقفَ الباحثان على هذا الأسلوب الإيقاعي الذي نهض على تقنية (إخلاف الظنّ) المُنوَّه بها في التطبيق.

٥. لم يغفل الباحثان عن منحىً إيقاعي تراءى لهما في المرثية، تمثّل في التعادل الصوتي أو الموازنة الصوتية.

هوامش البحث

(١) فوات الوفيات: محمد بن شاكر بن أحمد الكتبي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ١٩/٢.

(٢) الذخيرة: ق٢ م٢، ٦٩٠، ٦٩٥، ٧٠٩، تحقيق: د. إحسان عباس.

(٣) المعارضات في الشعر الأندلسي: ١١٢-١١٦، ١٥٤. ويُنظر: ملحق (٢)/٢٠٨.

(٤) للمزيد من الاطلاع على دويلات الطوائف وخصائص كل دويلة وعلاقتها ببعضها الآخر وعوامل سقوطها على يد يوسف بن تاشفين، تراجع المصادر الآتية: تاريخ ابن خلدون، البيان المُغرب في أخبار المَغرِب، الحُلّة السيراء، فضلاً عن عدد من المراجع على شاكلة ما كتبه الأستاذ محمد عبد الله عنان، وتاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، د. إحسان عباس، وتاريخ الأندلس عبد الرحمن الحجي وغيرها.

(٥) تاريخ النقد الأدبي عند العرب- نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس: ٤٨٠.

(٦) الذخيرة: ق١/ م١/ ١١.

(٧) المطمح: ١٤٧-١٤٨.

(٨) التين: ٤.

(٩) لِمزيد من الاطلاع على هذا المجال يُنظر المصادر الآتية: البيان والتبيين:٧٩/١، الخصائص:٧٦/١-٧٧ ،عيار الشعر:١٤.

(١٠) يُنظر: نظرية الأدب، رينية ويلك، أوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي: ٢٨.

(١١) سحر النصّ قراءة في بنية الإيقاع القرآني: ٨١.

(١٢) الشعر الجاهلي- منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي: ٣/ ٣٩.

(١٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس: ٧١.

(١٤) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(١٥) المعجم الأدبي، جبّور عبد النور: ٤٤.

(١٦) أقنعة النص، قراءات نقدية في الأدب: ٦٩

*: تُنظر القصيدة في: ديوان عبد المجيد بن عبدون الأندلُسي- تحقيق سليم التنّير: ١٣٩، الذخيرة، والمعجب، وقلائد العقيان ط١ أوربا: ٤٤، وط مصر: ٣٧، فوات الوفيات: ٢/ ١٩، ويُنظر كذلك شرح قصيدة ابن عبدون لابن بدرون باعتناء دوزي طبعة ليدن، ١٨٤٦م.

(١٨) شرح بعض المفردات في القصيدة: الأيم: الحيَّة الذكر، (دارا) : يحمل ثلاثة من أكاسرة الفرس اسم(دارا) أو (داريوس)، والمقصود في المرثية هو (داريوس الثالث)، الذي هزمه الاسكندر المقدوني وقتلهُ في معركة(أسوس) سنة (٣٣٣ ق.م) ، الغرب: الحدّة، العضب: السيف، ساسان: أحد أسلاف أردشير مؤسس الأسرة الساسانية == ==التي حكمت الامبراطورية الفارسية التي فتحها العرب المسلمون يوم القادسية، عُمَر: هو عمر بن المظفَّر(المتوكّل بالله) والفضل والعبّاس ولداه اللذان قُتلا بأيدي المرابطين وهو ينظر إليهما، ويُنظر شرح القصيدة لِأبن بدرون للاطلاع على أعلام الشخصيات والقبائل التي وردت في القصيدة، إذ يضيقُ المقام بالإشارة إلى معانيها.

(١٩) الأدب الأندلسي-موضوعاته وفنونه- الدكتور مصطفى الشكعة: ٥٤٤.

*: خارجة: هو الذي قُتِلَ بدلاً من عمرو بن العاص لمَّا كان ندبه ليصلي بالناس نيابةً عنه.

(٢٠) يُنظر شرح القصيدة لابن بدرون: ١٩٩.

(٢١) اللغة والشعر: الدكتور لطفي عبد البديع: ٥٣. ناقلاً عن Karl jaspers: EsenciaYformas de Lo TragicoKByenos Aires P.40.

(٢٢) تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص: ٤٢٨.

(٢٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢٤) العمدة: ١/ ٢١٨.

(٢٥) مُعجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب: ١/ ٤٣٥.

(٢٦) فنُّ التقطيع الشعري والقافية: تأليف الدكتور صفاء خلوصي: ٦٧.

(٢٧) فنّ التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: ٢١٣.

(٢٨) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢٩) يُنظر النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال: ٤٦٩.

(٣٠) يُنظر الخصائص، ابن جني: ٢/ ١٦٤.

(٣١) يُنظر تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح: ٢٨٨-٢٨٩.

(٣٢) يُنظر موسيقى الشعر: ٣٥.

(٣٣) التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج، ١٩٤٨-١٩٨٠م، د. ثائر: ٢٢٩.

(٣٤) المرجع نفسه: ٢٣٦.

(٣٥) الصاحبي في فقه اللغة، أبو الحسن أحمد بن فارس: ٧٧.

(٣٦) الأدب الأندلُسي من الفتح حتى سقوط غرناطة: ٣١١-٣١٢.

(٣٧) قضايا الشعر المُعاصر: ٢٧٦.

(٣٨) إنَّ ورود التكرار في القرآن الكريم دليلٌ ساطعٌ على إسهام القيم الإيقاعية في الإعجاز القرآني، ومما جاء من التكرار في كتاب الله قوله تبارك وتعالى على سبيل المدح: ((والسابقون السابقون أولئك المقرَّبون))، والواقعة(١٠-١١)، وجاء في

سياق الوعيد قوله تعالى : ((**القارعة ما القارعة**))، القارعة: (١-٢)، وقوله تعالى: ((**الحاقّة ما الحاقّة**)) الحاقة (١-٢)، وتكررت الآية المباركة: ((**فبأيّ آلاء ربكما تُكذّبان**))، في سورة الرحمن إحدى وثلاثين مرّة.

(٣٩) تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري: ٣٧-٣٨.

(٤٠) الشعر الحرّ في العراق حتّى عام ١٩٨٥م: ٢١٢.

(٤١) في الشعر الإسلامي والأموي، الدكتور عبد القادر القطّ: ١٥١.

(٤٢) يُنظر: العمدة: ٢/ ٧٦

(٤٣) أنوار الربيع في ألوان البديع، أبن معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي: ١/ ٩٧.

(٤٤) أسرار البلاغة، قراءة محمد رشيد: ٤.

(٤٥) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١/ ٣٤٢.

(٤٦) الأدب الأندُلُسي-موضوعاته وفنونه: ٥٤٢.

(٤٧) مجلة الفكر العربي، العددان (٨-٩)، من مقال بعنوان التكنولوجيا وعلم الألفاظ، السنة الأولى، بيروت، ١٩٧٩م.

(٤٨) نقد الشعر، تحقيق عبدالمنعم خفاجي: ٨٠.

(٤٩) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم: ٣٩

(٥٠) مبادئ النقد الأدبي، أ. أريستشاردز ، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي: ١٩٢.

(٥١) يُنظر: الموازنة بين الطائيين، الآمدي: ٣٧٤.

(٥٢) يُنظر النقد الأدبي- أصولهُ ومناهجه: ٣٩.

(٥٣) المُعجب في تلخيص أخبار المغرب، المراكشي، تحقيق صلاح الدين الهواري: ٧٤.

almasadirwalmarajie

- alquranalkarimu.

1. al'adabal'undilsiu , mwdweatuhwfnwnuh , d. mustafaaalshkaet , t 4 , daraleilmlilmalayin , bayrut , 1979 m.
2. 'asraralbalaghat , eabdalqahiraljurjani , qira'atanmuhamadrashidrida , t 1 , 1988 m.
3. 'aqnaeatalnas-qira'atnaqdiatan fi al'adab , saeidalghanimi , daralshuwuwnalthaqafiataleamat , baghdad , 1991 m.
4. 'anwaralrbye fi 'alwanalbadie , abnmaesumalmadaniu , tahqiqshakirhadishakar , 1968 m.
5. tarikhalnaqdal'adbiieindalerb- naqad min alqarnalththanihataaalqarnalththaminalhajariu , alduktur 'iihsanebbas , daralshuruq , t 2 , 2006 m.
6. tarikhalnaqdal'adbii fi alqarnalrrabiealhajarii , muhamadzaghlulsllam , daralmaearifbimisralqahrt , 1964 m.
7. tahlilalkhitabalshaerii , 'iistratijiataltunas , d. muhamadmiftah , ruyatanlilnashrwaltawzie , t 1 , 2017 m.
8. altshkklatal'iiqaeiat fi qasidataltafeilat min alryadt 'iilaaalnudj , 1948 m -1980 m , d. thayiraleidharii , t 1 , dimashq , 2010 m.
9. alkhasayis , abnjiniy , tahqiqmuhamadealialnjjar , t 2 , daralhudaa , bayrut , (d.t)
10. diwaneabdalmajidalyabaniualandlusy , tahqiqsalimaltnnyr , daralkitabalearabii , t 1 , dimashq , 1988 m.

11. aldhakhirat fi muhasin 'ahlaljazirat , abnbssamalshintrini , tahqiq d. 'iihsanebbas , tbeataldaaralearabiat , (lybya-twns) , 1979 m.
12. sihralnas , qura'atan fi binyatal'iiqaealquranii , d. eabdalwahidziaratalmansurii , daralfiha' liltabaeatwalnashrwaltawzie , t 1 , 2013 m.
13. sharahqasidatanabneabdunliaibnbidurunbiaietina' dawaziin , tabeatlaydan , 1846 m.
14. alshieraljahly-minhij fi dirasatahwataqwimih , d.mhamdalnuwayhi , aldaaralqwmytliltabaeatwalnashr , alqahrt , 1966 m.
15. alshieralhr fi aleiraqhttaeam 1958 m , yusifalssayigh , mutbaeatal'adib

albighdadiat , 1978 m.

16. alssahibiu fi faqihallughat , 'abualhasan 'ahmad bin faris , almaktabatalsalafiat , alqahrt , 1910 m.
17. aleumdat fi muhasinalshierwadabihwanaqdih , abnrashiqalqirwanii , tahqiqmuhamadmuhyialdiyneabdalhamid , t 2 , misr , 1963 m.
18. fin altaqtiealshaeriiwalqafiat , d. sifa' khulusiin , manshuratmaktabatalmuthnna , baghdad , t 5 , 1977 m.
19. fi alshieral'iislamiiwalduwluii , alduktureabdalqadiralqt , daralnahdatalearabiat , biaruta-lubnan , (da.t)
20. fawwatalwfyat , muhamad bin shakiralkutabi , (t 764 h) , haqaqahwadabtihwellqhawashih , muhamadmuhyialdiyneabdalhmid , maktabatalnahdatalmisriat , alqahrt , 1951 m.
21. qadayaalshieralmueasr-nazkalmalayikat , daraleilmlilmalayin , t 7 , bayrut , 1983 m.
22. kitabalsinaeatayn , alkitabatwalshaer , tahqiqmuhamadealialbajawy , muhamad 'abualfadl 'iibrahim , mutbaeataneisaaalbabialhalabii , t 2 , alqahrt , 1971 m.
23. allughatwalshier , aldukturltfyeabdalbdie , alsharikatalmisriatalealamiatlilnashr , liwujman , t 1 , 1997 m.
24. mabadialnaqdal'adbii , 'a.'a. rayshardz , tarjamatanwataqdim di. mustafaabidawayin , wizaratalthaqafatwal'iirshadalqawmiialmuasasatalmisriatliltaalifwaltarjumatwalnashr (d.t)
25. almathalalssayir fi 'adabalkatibwalshshaeir , abnal'athir , tahqiq 'ahmadalhawfii , badawitibanat , misr , 1955 m.
26. mjlltalfikralearabii , aleudadan (8-9) alsanatal'uwlaa , bayrut , 1979 m.
27. mutmahalanfuswamasrahaltanus fi mulh 'ahlalandlus , alwaziralkatibalfath bin khaqanalqysyal'iishbilia (t 529 h) , tahqiqwadirasatmuhamadealishawabikat , dareamman , muasasatalrisalat , t 1 , bayrut , (d.t).
28. almuejib fi talkhis 'akhbaralmaghrib , eabdalwahdealialmarrakishi (647 h) , haqaqahsalahaldiynalhawariu , bayrut , almaktabataleasriat , 2006 m , alsydal'ustadhmuhamadsaeidaleuryan-alikitabalththalith , t 1 , alqahrt , 1963 m -1383 h.
29. almaejamal'adbiu , jbbwreabdalnuwr , daraleilmlilmalayin , birut-libnan , t 1 , 1956 m.
30. muejamalmustalahatalearabiat fi allughatwal'adab , majdiwahibat , kamilalmuhandis , maktabatlubnan , bayrut , t 1 , 1982 m.
31. muejmalnaqdalearabiialqadim , 'ahmadmatlub , daralshuwuwnalthaqafiataleammt , baghdad , 1989 m.almuearadat fi alshieralandlusy-drastnqdytmuazanat , d.yunstrkaysllwmalbajari , daralkutubaleilmiat , bayrut , t 1 , 2008 m.
32. musiqaaalshier , 'iibrahim 'anis , daralqalam , bayrut , lubnan , t 4 , 1972 m.
33. almuazanatbaynalttayiyin , alamadi , tahqiqwataeliqmuhamadmuhyialdiyneabdalhamid , t 1 , daralmasirat , 1944 m (tarikhalmuqddm)
34. nazariatal'adab , rinitwyk , 'uwstinwaryn , tarjamatmuhyialdiynsabhi , murajaeathusamaldiynalkhatib , t bayrut , 1972 m , wamutbieadimashq , 1963 m.

35. alnaqdal'udbiualhadith , muhamadghunimihilal , daralthaqafat , daraleawdat , bayrut , 1973 m.
36. alnaqdal'adbiu 'uswluhwmnahijuh , sydqutb , daralfikralearabii , t 3 , 1959 m , wtunzrtabeatdaralqalmalearabiimutbaeatalshuruq (d.t.(
37. naqidalshier , qaddamat bin jaefar , tahqiqmuhamadeabdalmuneimkhifaji , daralkutubaleilmiat , biaruta-libnan , (da.t).