الإيقاع في رثاء البلدان، قصائد ابن الأبّار البلنسي نموذجا

The rhythm in the lamentation of cities
The case of the poems of Ibn Al-Abar Al-Balansi

د/علي الغيلوفي
قسم اللغة والأدب العربي-جامعة 9 أفريل- (تونس)
elghiloufi.ali@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/11/05 تاريخ القبول: 2021/12/25 تاريخ النشر: 2022/03/15

ملخص:

لا مراء في أنّ الإيقاع هو ما يجعل القصيدة مؤثرة في المتلقي، لذا يهدف البحث إلى التوقف عند مختلف المكونات والخصائص المساهمة في صنع الإيقاع؛ من روي وتصريع وتجنيس وتكرار وتراكيب نحوية وصرفية وصوتية، والتي شكلت دعامة قويّة جعلت من رثاء البلدان نوعا شعريّا متعلّقا بمعاني الحزن والموت؛ لأنّ الحدث التاريخي يتعلّق بضياع الإنسان والمكان في مواجهة المصير المظلم. وقد اخترنا مدوّنة الشاعر ابن الأبّار البلنسيّ؛ مؤلفة من ستّ قصائد، نظرا إلى تجربته العميقة في هذا النوع الشعري الموسوم برثاء البلدان. يُضاف إلى ذلك أنّ هذا الشاعر قد تقلّد مهمات سياسية لفائدة الأندلس لإنقاذها من السقوط والأعداء يتربّصون بها. فما العلاقة بين الإيقاع بمختلف مكوناته والمعاني والدلالات في القصائد؟ وكيف أسهم الإيقاع في الرفع من إنشائية /شعرية القصيدة؟ وكيف نقلت مختلف ضروب الإيقاع خوالج الذات؟ وقد وصل البحث إلى جملة من النتائج، مسجلة في خاتمته، وتبيّن أنّ للإيقاع صلة وطيدة بنوع الرثاء؛ وهو جنس جامع قائم على الإعادة والتّكرار؛ بما يعمّق الفاجعة التي تستوجب النّدب والنّواح..

الكلمات المفتاحية: الإيقاع- ابن الأبار البلنسي- رثاء المدن- إنشائية /شعرية القصيدة -دلالات الحزن والموت.

Abstract:

There is no doubt that rhythm is what makes the receiver under the influence of the poem, which is why the research aims to analyze the different elements and characteristics that contribute to the creation of rhythm; whose last consonant of the verse, tašria, gendrisation, redundancy, and grammatical, morphological and phonetic structures; which constitute a fundamental pillar that has made the lamentations of cities a poetic genre associated with the sense of grief and death; Because the historical event is linked to the decline of man and space in the face of a dark fate. We chose

the corpus of the poet Ibn Al-Abar Al-Balansi; Composed of six poems, because of his deep experience in this poetic genre entitled «Lamentation of the cities». In addition, this poet was charged with several political missions in favour of Andalusia to save it from the fall, and the enemies who stalked it. So what is the link between rhythm including all its elements, meanings and significations within the poems? And how did the rhythm contribute to enhance the narration/poetics of the poem? And how do the different rhythms reveal the depths of the soul؟
. The research produced a number of conclusions, written in its conclusion. It was found that the rhythm is closely related to the type of lamentations; it is an inclusive genre focused on repetition and redundancy; It deepens the tragedy that requires moans and complaints.
key words: Ibn Al-Abar Al-Balansi - lamentation of cities – narration and poetry of poems - the meaning of grief and death

المدخل:

ندرس الإيقاع في مدوّنة مؤثّرة لارتباطها بالمكان الجغرافي والفترة التاريخيّة اللّذين يشكّلان هويّة الإنسان. وللإيقاع مكوّنات كثيرة تتقاطع مشكّلة كلاّ متكاملا منسجما لا يمكن الفصل بين أجزائه إلاّ منهجيّا. ولئن تعدّدت وجهات النّظر حول الإيقاع فإنّها تلتقي جميعا في اعتباره مميّزا للشعر بدونه لا يمكن الحديث عن القصيدة.

ولعلّ ما يجعل القصيدة مؤثّرة في المتلقّي هو أساسا الإيقاع الذي لا يمكن أن نقرأ الشعر بدونه. وقد وُظّف الإيقاع في بناء المعاني والدّلالات. ونهتمّ في هذا البحث بالبحور الشعريّة وعلاقتها بالتعبير عن المحنة التي حلّت بالأندلس. وقد قادنا البحث إلى الوقوف على أهمية الاختيارات الإيقاعيّة من رويّ وتصريع وتجنيس وتكرار وتراكيب نحويّة ومكوّنات صرفيّة ومعطيات صوتيّة. وقد كانت المكوّنات الإيقاعيّة دعامة قويّة لتجعل من رثاء البلدان جنسا شعريّا متعلّقا بمعاني الحزن والموت لأنّ الحدث التاريخي يتعلّق بضياع الإنسان والمكان في مواجهة المصير المظلم في ظروف زمنيّة عصيبة مرّت بها الأمّة لمّا تكالب عليها الأعداء. وقد رافق الشعر الحدث التاريخيّ وخلّده. ونحن نرى أنّ خلود القصائد مردّه إلى إيقاعها الحزين المشرب بالمحنة. ضاع الأندلس وبقي ذكره في جنس رثاء البلدان شاهدا على مرحلة تاريخية شهدت صعودا واستقرارا وانحدارا.

يندرج هذا البحث في سياق اهتمامنا بالأدب العربي القديم في الأندلس. وقد اخترنا مدوّنة الشاعر **ابن الأبّار البلنسيّ**[1] نظرا إلى تجربته العميقة في هذا الجنس الشعري الموسوم برثاء البلدان. يُضاف إلى ذلك أنّ هذا الشاعر قد **تقلّد مهمات سياسية لفائدة الأندلس** لإنقاذها من السقوط والأعداء يتربّصون بها.

ويهدف هذا البحث إلى الوقوف على **مكوّنات الإيقاع وخصائصه** انطلاقا من مدوّنة شعريّة نرى أنفسنا معنيين بها لأنّها لصيقة بالنفوس جغرافيّا وتاريخيّا وثقافيّا. فما العلاقة بين الاختيارات العروضية والمعاني والدلالات في القصائد؟ وكيف وظّف الشاعر ضروب الإيقاع ومكوّناته للتعبير عن خوالج الذات؟ وهل كانت الاختيارات الإيقاعية مناسبة للمضمون الشعريّ؟ وكيف صنع الشاعر انطلاقا من الإيقاع تأثيريّة القصيدة؟ وكيف ساهم الإيقاع في الرفع من إنشائية القصيدة؟ وما علاقته بالمعاني والدلالات في جنس شعري يكتسي خصوصية إيقاعية لها علاقة بظروف الإبداع الشعري وبتجربة الشاعر والمجتمع في ظروف تاريخية يخيّم عليها المصير المظلم؟

ونهتم في هذا البحث بخصائص الإيقاع المميزة لقصيدة رثاء البلدان في ستّ قصائد[2] وقد قيلت كلُّها في سياق المدح. ومن خلاله، تطرق الشاعر إلى محاور دلاليّة لها علاقة **بالرثاء** من جهة **وبالمدح** من جهة ثانية. وقد تمازج الجنسان الشعريان تمازجا يصعب الفصل بينهما أو الوقوف على الحدود بينهما نظرا إلى أن المهمات السياسية التي كُلّف بها ابن الأبار تهدف إلى إنجاد الأندلس وكان المدح مدخلا لرثاء البلدان. لذلك، تختلط خصائص الجنسين الشعريين المدح والرثاء بما يجعل **رثاء البلدان جنسا شعريّا جامعا** حيث تلتصق بالمعاني الأساسيّة **النّواة** "التّفجّع والتّأبين" معان فرعيّة **ثوان** كصراع الإنسان مع الزمن ووصف المصير المظلم واستحضار الماضي المجيد والتّذمّر من الحاضر الأليم والموقف من الحدث والرّحلة عبر البحر وعلاقة الإنسان بالمكان وغيرها من المعاني. ولا يمكن الوقوف على إنشائية القصيدة دلاليّا وإيقاعيّا إلاّ بقراءة شموليّة تأخذ بعين الاعتبار الخيط الناظم الذي يشدّ مكوّناتها ويجعلها كلاّ متكاملا منسجما.

1 - تقديم المدوّنة:

وردت قصائد رثاء البلدان السّتّ مرتّبة في ديوان ابن الأبّار كما يلي:

أ - الهمزيّة: تعدّ 90 بيتا من **الكامل**. "قدّمها ابن الأبّار إلى أبي زكريا الحفصي سنة 635 هـ بعد ضياع بلنسية يستنهض فيها همّته لاستنقاذ الأندلس. ومطلعها: (الكامل)[3]

نَادَتْكَ أَنْدَلُسٌ فَلَبِّ نِدَاءَهَا وَاجْعَلْ طَوَاغِيتَ الصَّلِيبِ فِدَاءَهَا

ب – الحائيّة: تعدّ 50 بيتا من **المديد**. و"قد مدح بها المرتضي في عيد الأضحى وذلك عندما احتلّت اشبيليةَ جيوشُ قشتالة سنة 646 هـ ومن روح القصيدة يبدو أنّ تونس كانت عازمة على متابعة الجهاد بالأندلس". ومطلعها: (المديد)[4]

أَذِنَتْ أَرْضُ الْعِدَى بافْتِتَاحِ هَلْ وَرَاءَ اللَّيْلِ غَيْرُ الصَّبَاحِ

ت – الدّالية: تعدّ 32 بيتا من **الرّمل**. "مدح بها أبا زكريا الحفصي محرّضا على إنجاد الأندلس". ومطلعها: (الرّمل)[5]

وَعُلًى حَفْصِيَّةٍ فِهْرِيَّةٍ ذَهَبَتْ وَأْدًا بِعَلْيَا أَدَدِ

ث – الرّائيّة: تعدّ 52 بيتا من **الطّويل**. "مدح بها أبا زكريا الحفصي يحثّه على استرداد الأندلس وذلك سنة 640 هـ". ومطلعها: (الطّويل)[6]

يَقَرُّ بِعَيْنِي أَنَّ قَلْبِيَ مَا قَـرَّا نِزَاعًا إِلَى مَنْ لَوْ سَرَى طَيْفُهَا سَرَّا

ج – الميميّة: تعدّ 71 بيتا من **الطويل**. مدح بها أبا زكريا يحرّضه فيها على إنقاذ الأندلس بمناسبة عيد الأضحى. ومطلعها: (الطويل)[7]

أَرِقْتُ أُرِيقُ الدَّمْعَ يَسْتَتْبِعُ الدَّمَا فَمَا لَبِثَ الْكَافُورُ أَنْ عَادَ عَنْدَمَا

ح - السّينيّة: تعدّ 67 بيتا من **البسيط**، وجّهها إلى أبي زكريّا عندما أوفده إلى تونس ابن مردنيش أمير بلنسية للاستنجاد بالملك الحفصي عند حصار بلنسية سنة 636 هـ/1238 م.
ومطلعها: (البسيط)[8]

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلِ اللهِ أَنْدَلُسَا إِنَّ السَّبِيلَ إِلَى مَنْجَاتِهَا دَرَسَا

2 - في مفهوم الإيقاع:

يرى الدارسون أن الإيقاع ركن أساسي في الخطاب الشعري. وقد ربطوا ربطا وثيقا بين الشعر والإيقاع. ولئن تنوعت التعريفات وتعدّدت فإنّها تجمع كلها على اعتباره ضروريّا لا يُبنى الشعرُ بدونه. وقد اعتبر **ابن سينا** الإيقاع ثاني مكوّنين متلازمين هما **"التخييل والإيقاع"**[9]. وعرّفه **لوتمان** (Lotman) بقوله: "يكون الإيقاع بتكرار دوريّ لعناصر متنوّعة تتنزّل في مواقع متماثلة بغية تسوية غير المتساوين، والكشف عمّا بين المختلف من وجوه الائتلاف والتّماثل، كما يحدث بتكرار ما تشابه للكشف عمّا في المتشابه من تخييل وما في الواحد من أسباب الاختلاف"[10]. وفي معجم الآداب العالميّ، عُرّف الإيقاع بأنّه "التناوب بين المقاطع الشديدة والمقاطع اللّينة"[11]. وقد ربط **مارسال جوس** (Marcel Jousse) بين الإيقاع والوجود[12] على غرار عبارة ديكارت الشهيرة: "أنا أفكّر، إذن، أنا موجود". فالإيقاع هو روح الشعر مثلما هو روح الموسيقى. وهو ما لا نستطيع أن نقرأ الشعر بدونه. ولئن أشكل على الكثير من الدارسين فإنّه "مبهم غير واضح"[13] ونظام معقّد جعل الدارسين ينقسمون في رؤيتهم للإيقاع وفق اختياراتهم المنهجيّة إلى قسمين: قسم يجعله **مدركا كمّيا عدديا** أساسه **الانتظام** وقسم يرى الإيقاع **مُدرَكا نوعيّا** أساسه **الحركة والانسياب**[14]. وهو خفيّ ينساب في الخطاب الشعريّ ليوطّد علاقة المعنى بالدلالة العميقة التي يساهم في تأثيثها. ولعلّ الإيقاع هو صانع التأثير في المتقبّل لأن المعنى الجيد دون إيقاع مؤثّر يجعل الشعر نظما لا يرتقي إلى مستوى الشعر. ولا حياة لشعر اختلّ إيقاعه أو ضعُف. ولو لا الإيقاع المؤثر ما خلدت قصائد رثاء البلدان وما حرّكت فينا البعد الإنساني الذي نشعر به كلّما صوّرت لنا القصائد مأساة الأندلس في ظرف تاريخي عصف بتاريخ الأمة. فالإيقاع الحزين الذي يتخلّل قصيدة رثاء البلدان ينطق بأحوال الذّات المكلومة التي أصيبت في الموطن والتاريخ والإحساس والفكر والمصير. وقد رافق إيقاعُ الحياة

الحزين الإنسانَ الأندلسيّ ناهيك بالشاعر المشرّد عبر رحلته بالبحر ومحنة اللّجوء والعِرض المهدّد بالانتهاك في وجهة غير معلومة العواقب. وقد تعلّق الإيقاع بالحالات النّفسية والوجدانيّة التي يرى من خلالها الشاعر الأندلسي الوجود والعالم والمصير. يُضاف إلى ذلك أنّ الإيقاع شاهد على صدق التجربة التي عاشها الشعراء وهم يكتوون بلهيب ما يمكن أن نسمّيه "المحرقة الأندلسيّة" في ظلّ حركة الاسترداد. فما هي خصائص الإيقاع في قصائد رثاء البلدان؟ وما هي دلالاتها؟

3 – الإيقاع ودلالاته:

نهتمّ في دراسة الإيقاع بالبحور الشّعريّة والقافية والتصريع في المطالع والتّجنيس والتّكرار والتّركيب النّحوي والصّرفيّ والصّوتيّ. وهي العناصر التي تشكّل مجتمعةً إنشائيّة القصيدة وتساهم في تعزيز تأثيريتها في المتلقّي.

أ – إيقاع البحور الشّعريّة:

تمثّل البحور الشعريّة إطارا خارجيّا يتنزّل فيه الشعر. وتخضع البحور الشعريّة وعددها ستّة عشر بحرا لخمس دوائر عروضيّة[15]. وقد بيّن الدارسون والعروضيون قيمة هذه الدّوائر ومنزلتها في دراسة الإيقاع واعتبروها من "طرق التعبير العروضيّة"[16]. والإيقاع العروضي في العربيّة قائم على **التّداول بين الحركات القصيرة والطّويلة** وإن كانت القصيرة أقل من الطويلة. ويرى محمود المسعدي أنّ العربيّة تميّز بين الطويل والقصير في الحركات والمقاطع. ففي المقاطع القصيرة، يبرز **ضعف** النطق في حين تمثّل المقاطع الطّويلة مواقع **القوّة** في سلسلة التصويت والإيقاع[17] ولا شكّ أنّ الإيقاع المنبثق عن استعمال البحور الشعرية بمقاطعها القصيرة والطويلة مرتبط **بالانفعالات والعواطف**. وقد اعتمدت المدوّنة المدروسة على بحور متباينة من حيث الوزن وعدد المقاطع القصيرة والطويلة وتواترها. وفي ذلك ما يوحي بعلاقة مخصوصة بين البحور والحقول الدّلاليّة في علاقة وثيقة بجنس رثاء البلدان الذي تنتمي إليه قصائد مدوّنتنا. فالوزن كما يرى الدّارسون "ليس مجرّد شكل خارجيّ يكسب الشعر زينة ورونقا. بل إنّه يختصّ بالشعر المهتمّ بالعاطفة الإنسانيّة إذا كانت في **حالة زائدة الشّدّة**، وهو يتناول أقوى العواطف وأكبرها حدّةً وأكثرها اهتزازا، والاهتزاز هو السّمة الأولى للعاطفة والوزن معا"[18].

وقد بيّن حازم القرطاجنّي ضرورة أن **يتناسب البحر والجنس الشعري** بقوله: "ولمّا كانت أغراض الشعر شتّى وكان منها ما يُقصد به **الجدّ والرصانة** وما يُقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يُقصد به البهاء والتفخيم وما يُقصد به الصغار والتحقير، **وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يُناسبها من الأوزان ويُخيّلها للنّفوس.** وهذا الذي ذكرته من **تخييل الأغراض بالأوزان**"[19]. فالبحور التى اختارها ابن الأبّار لها مميزاتها الإيقاعية المتعلّقة بالمعاني والدلالات العميقة للقصيدة في رثاء البلدان في ظرف زمنيّ دقيق. ولئن تنوّعت البحور وتباينت من حيث توحّد التفعيلة وازدواجها فإنّها

توثّق جميعها علاقة القصيدة بالرثاء جنسا جامعا. وفي الجدول التالي إحصاء لاستعمال البحور الشعرية:

- جدول البحور الشعرية في قصائد رثاء البلدان:

القصيدة	البحر	عدد الأبيات	النسبة المائويّة
الهمزية	الكامل	90	24.86
الحائية	المديد	50	13.81
الدّالية	الرّمل	32	8.83
الرائية – الميميّة	الطويل	123 = 71 + 52	31.37
السّينية	البسيط	67	18.50
المجموع = 6	5	362	

- جدول ترتيب الدوائر العروضية حسب التواتر:

الداوئر العروضيّة	البحور	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المائوية
1 - المختلف	البسيط، الطويل، المديد	4	240	66.29
2 - المؤتلف	الكامل	1	90	24.86
3 - المجتلب	الرمل	1	32	8.83
المجموع = 3	5	6	362	

- قراءة في الجدولين:

نجد في **المرتبة الأولى** بحر **الطّويل**. فقد نظم الشاعر على هذا البحر القصيدتين **الرائية والميميّة** اللتين تعدّان 123 بيت من جملة مدونة تحتوى 392 بيت أي بنسبة مائويّة بلغت 31.37 %. وفي الطّويل "تجد فيه أبدا بهاءً وقوّةً"[20]. وهو ما نلمسه في تأثيريّة القصيدة لأنّ الغاية منها التأثير في الأمير الحفصي الذي بايعه الأندلسيون لتكون تونس مركزا يستقطب الدّفاع عن وجود الأمّة وهي مهدّدة بالتلاشي والاضمحلال. يُضاف إلى ذلك أنّ الطويل قد استحوذ على القسط الأوفر من المدوّنة، وهو من البحور المناسبة لمدوّنة رثاء البلدان لتشكّله من تفعيلتين اثنتين تساهمان في التعبير عن اختلاط المشاعر وتشابكها وتشعّبها. وهو من البحور التي يستعملها الشعراء المجيدون. وقد سمحت **ازدواجية التفعيلة** بالتعبير عن حالات فيها مراوحة بين التفعيلات الطويلة والقصيرة من جهة، والتعبير عن "الخفّة والثّقل واللّين والقوّة"[21] من جهة ثانية. ولعلّ خير تعبير عن أزمة

البلدان المستفحلة طويلة الأمد استعمال الطويل لأن الأندلس غرقت في بحر من المحن أجبر الشاعر على سفارة لدى الحفصيين انتهت باستقراره في تونس. **وفي المرتبة الثانية** نجد بحر **الكامل** الذي يمثّل **مجالا فسيحا**[22] يمكّن الشاعر من التعبير عن مشاعره وعواطفه نحو البلدان. ولعلّ في توحّد التفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) ما يشي بتوحّد الشاعر والأندلس إذ الأوطان هي الهويّة الشخصية وهي الماضي والحاضر والمستقبل. وهي العروبة والدين والأهل. يُضاف إلى ذلك أنّ اتساع بحر الكامل انعكس في شخصية الشاعر. فبعد السّفارة التي قام بها ابن الأبّار لدى الحفصيين لإنقاذ بلنسية، انتقل لطلب الغوث لا لمدينة بعينها بل للأندلس قاطبة. فاتساع البحر انعكس في اتساع المشاعر زمانا ومكانا ورؤية. فالبلدان تعاني المأساة نفسها، والبلاءُ لا يفرّق بين مَنْ ينزل بلنسيةَ ومَنْ ينزل قرطبةَ وغيرها من البلدان. وللكامل "جزالة وحسن اطّراد"[23] مكّنت الشاعر من التّعبير عن عاطفة موحّدة. ومن معاني الاكتمال توحّد الشاعر والبلدان التي رثاها حتّى لا انفصال بينهما. فلولا حبّ البلدان والتمسّك بها لاختار الشاعر الفرار من الوهلة الأولى والبلدان تسّاقط الواحدة تلو الأخر[24]، ولكنّه كان سياسيّا بارعا قام بالتوسّط لدى الحفصيين لإنقاذ الأندلس. وكلّ قصائد المدوّنة التي نهتمّ بها في هذا البحث في سياق المدح.

وفي **المرتبة الثالثة** نجد بحر **البسيط** وقد اعتبره حازم القرطاجنّي "يمثّل أعلى درجات الافتنان"[25]. وهو افتنان نابع من الاختيار الواعي للبحور الشعريّة. وقد مكّن البسيط الشاعر من سهولة التعبير عن مواقفه وقربها من ذهن المتقبّل من جهة، في مقابل قوّة المعاني النابعة من طول المحنة وتبرّم الشاعر منها من جهة ثانية. وقد تميّز البسيط "بسباطة وطلاوة"[26]. وهما سباطة وطلاوة مناسبتان للهدف من القصيدة التي تجمع بين "غرضين" متداخلين، **المدح** الذي يسترضي به الشاعر الممدوح الحفصي ويعترف له في بعض قصائد المدوّنة بالجميل، و**الاستصراخ** وهو رثاء البلدان. وهذا التداخل بين الجنسين أو الغرضين أدخلُ في النفوس من تلك القصائد التي تلتزم جنسا موحّدا.

وفي **المرتبة الرابعة**، نجد **المديد** الذي يتميّز "برقّة ولين مع رشاقة"[27]. وهي مميّزات تجعل من القصيدة جامعة بين الإبداع والتّأثير في السامع النابعين من الشاعرية العالية. وقد سمحت للشاعر بالقرب من الممدوح نفسيا وفكريّا. فضخّم الحفصيين ووصفهم بالمنقذين مستدرجا إياهم إلى الهبّة التي ينتظرها الأندلس، وقد أثّر فيهم فاستجابوا للطلب وأرسلوا المؤن إلى بلنسية لمّا كانت محاصرة[28].

وفي **المرتبة الخامسة**، نجد **الرّمل**. وهو بحر يتميّز "بلين وضعف وسهولة"[29]. وهو ما يتماهى ولين الطّلب الذي توجّه به ابن الأبّار إلى الحفصيين من جهة وضعف الشاعر وهو منكسر النفس مكلوم المشاعر والمصير المظلم داهم. ومَنْ يطلب الغوث قد يظفر به وقد لا يظفر لأنّ الظروف

السياسيّة والتاريخيّة متقلّبة ولا يلوح الانفراج قريبا وقد أثبت التاريخ ذلك. وقد مكّنت سهولة البحر من النفاذ إلى قلوب الحفصيين فأكرموا نُزُلَه.

وقد بيّن حازم القرطاجنّي أنّ **المديد والرمل كانا أليق بالرثاء** نظرا إلى خاصية اللين المتوفّرة فيهما[30] وهي خاصية ملتصقة بضعف الشاعر أمام هول المحنة التي تملي عليه لينا في الطلب الموجّه إلى الممدوح.

لقد تنوّعت البحور الشعرية في المدوّنة. وهو **تنوّع نابع من الاختيار الواعي**. وقد مكنت الشاعر من التعبير بيسر وسهولة عن معاني الضعف والقوة من جهة ومعاني الصّمود والاستبسال التي تشدّ الشاعر إلى البلدان.

اللافت في استعمال **الدوائر العروضيّة** التركيز على دائرة المختلف التي ينضوي تحتها ثلاثة بحور وهي البسيط والطويل والمديد. وقد سمحت الدائرة العروضية للشاعر بالتعبير عن **حدّة المعاناة** التي عاشها وعن انفصام كيانه بما غذّى القصائد **بأنفاس غنائية** وثّقت صلتها بالتجربة الإنسانية عامة. وقد أكّدت دائرتا **المختلف والمؤتلف** شدّة الصراع الذي تعيشه الذّات الشاعرة وهي تضانك المحنة في ظروف زمانيّة ومكانيّة خاصيّتها العسر والشدة وعدم الانسجام وطول المأساة التي لا تبدو لها نهاية. ولعلّ في تقابل دائرتي المختلف والمؤتلف ما يعمّق صلة القصيدة بتشعّب العواطف وتشابكها وتمزق الذات بين متناقضات شتّى. هذه المتناقضات هي جوهر الرثاء عامة ورثاء البلدان خاصّة. وقد انسجمت التفعيلات المزدوجة وإيقاعها الشديد مع مشاعر التبرّم والأمل التي تسيطر على الشاعر وهو يستصرخ الحفصيين لنجدة الأندلس.

وقد تميّزت البحور المستعملة **باتّساع مداها الصّوتي وامتداد نفَسِها وعمق تعبيرها عن شدّة المعاناة**. يُضاف، إلى هذه الخصائص الصوتية الإيقاعيّة، أنّ تناوب المقاطع الطّويلة مع المقاطع القصيرة يساهم في بناء موسيقى الشّعر على المراوحة بين نوعي المقاطع سواء أكانت بين ألفاظ البيت الواحد أم بين الأبيات المختلفة[31].

ب – إيقاع القافية:

تمثّل القافية صوتيا وإيقاعيّا وموسيقيا ركيزة مهمّة في بناء البيت الشعري. وقد أجمع النقاد القدامى والمحدثون على منزلتها في الإيقاع. فهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[32] وقد عدّها بعض النقاد بمثابة القوائم التي لا يستقيم الشعر بدونها. وقال بعض العرب: "أجيدوا القوافي فإنّها **حوافر الشعر** أي عليها جريانه واطّراده، وهي مواقفه. فإن **صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته**"[33]. وقد رأى كوهين (Jean Cohen) أنّ "القافية ليست مجرّد تكرار للأصوات، ولكنّها تكرار للأصوات الخواتم"[34]. ولئن تباينت الآراء في القافية فإنّها تظل مميزا صوتيّا إيقاعيّا نميّز به الخطاب الشعري عن بقية الخطابات

الأدبيّة. ولعلّ أهمّ مميّز للقافية كونها تجعل من القصيدة **وحدة متماسكة مؤثرة** عالقة بالذّهن[35]. فالقافية تخلق التناغم الذي يحصل نتيجة بناء البيت الشعري على **جدليّة العروض والإيقاع**[36]. وأهمّ عناصر القافية هو **الرّويّ**، وهو الحرف الذي تنبني عليه القصيدة بتكرّره محدثا إيقاعا يحقّق التّنغيم الذي يميّز الشّعر. وهو آخر ما يعلق بالذّهن لأنه خاتمة الأصوات في البيت. وهو ما يجعلنا نتساءل عن دوره في صنع إنشائية القصيدة العربية عامة والقصيدة في رثاء البلدان خاصّة. فما هي العلاقة التي تربط بين الرويّ باعتباره جزءا من الإيقاع ونظام المعاني والدّلالات؟ وما هي علاقة الرويّ اختيارا صوتيا إيقاعيا بالذات الشاعرة وهي تخوض تجربة عنوانها الصراع؟ وهل أنّ اختيار الرويّ اعتباطيّ أم مشحون بدلالات شتّى تبرّره منهجيّا؟

- جدول ورود الرّويّ:

العدد الرتبي	الرويّ	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المائويّة
1	الهمزة	الكامل	1	90	24.86
2	الميم	الطويل	1	71	19.61
3	السين	البسيط	1	67	18.50
4	الرّاء	الطويل	1	52	14.36
5	الحاء	المديد	1	50	13.81
6	الدّال	الرّمل	1	32	8.83
المجموع	6	5	6	362	

- قراءة في الجدول:

تصدّر رويّ **"الهمزة"** الترتيب، وتلتقي خصائصه الصوتية[37]: **أقصى حلقي** من حيث المخرج، **والشدة** من حيث درجة الانفتاح، **والهمس** من حيث الصّفة بواقع متناقض يعيشه الشاعر. وقد تعلّقت خاصية **الشّدة** بالتعبير عن **المأساة** في علاقتها بالذّات الشاعرة وبالمجتمع كما تعلّقت خاصية **الهمس** بظروف **التذلّل** التي ينتهجها المادح وهو يطلب ودّ الممدوح إلى حدّ تضخيمه وتلميع صورته بطريقة هيمنت على القصيدة حيث أُفتتحت القصيدة وأُختتمت بها. ولعلّ ظروف الشاعر الذّاتيّة تبرز في خاصية الحرف الحلقي الذي ينمّ عن غصّة واختناق سببهما الخوف من المصير والرّجاء الذي ينتظره الشاعر يائسا حتّى قبل سماع الرّدّ.

وفي **المرتبة الثانية**، نجد رويّ **"الميم"** وهو شفويّ من حيث المخرج، بين الشّدّة والرّخاوة (خيشوميّ) من حيث درجة الانفتاح، مجهور من حيث الصّفة. وقد جسّد صوت الميم بصفته الخيشوميّة مجال المراوحة الفسيحة بين الشّدّة والرّخاوة والعنف واللين والعجز في علاقتها

بظروف الشاعر النفسية والوجدانيّة. ولعلّ العجز أمام ثقل المصيبة هو ما يعبّر عنه الرويّ في خيشوميته التي تدلّ على الأنين المسترسل بسبب الألم.

وفي **المرتبة الثالثة**، نجد رويّ **"السّين"**. وهذا الرّويّ بما يتوفر فيه من خصائص **الرّخاوة والهمس** يندرج ضمن حروف **الصّفير** الدالة على **التّأزّم**. وهو صوت ينسجم بخصائصه الصوتية والإيقاعيّة والمعاني **الأول** المتمثّلة في الحزن والحسرة المفضية إلى **التّفجّع والتّأبين** محور الرّثاء.

وفي **المرتبة الرابعة**، نجد **رويّ "الـرّاء"**. وما يبرّر اختيار هذا الرّويّ تقاطع خاصيتين وهما صفة **التكرير والجهر**. وقد تعلّقت صفة الحرف المكرّر **باستفحال المحنة واتساع مداها وتعقّدها**. وتلتقي صفة الجهر بحاجة الشاعر إلى **البوح والإفصاح** عمّا بداخله في حضرة ممدوح قد تؤثّر فيه القصيدة إيقاعا قبل المضمون.

وفي **المرتبة الخامسة**، نجد رويّ **"الحـاء"**. وهو حرف يجمع بين **الرّخاوة** من حيث درجة الانفتاح، والهمس من حيث الصفة. وهما خاصيتان تتعلقان **بحالة الوهن والضعف والهوان** التي تميّز الموقف الذي تردّت فيه البلدان في ظلّ محنة أجهزت على أسباب القوّة وخلفت التلاشي والاضمحلال والخوف من المصير.

وفي **المرتبة السادسة**، نجد رويّ **"الـدّال"**. وصوت الدّال بخاصيتي **الشدّة والجهر** يتماهى وتعبير الشاعر عن معاني الفراق والوداع والحزن المتعلقة بمعاني **البكاء والتفجّع**.

وردت حركة الرّويّ **مطلقة**[38] في جميع القصائد. ولعل ذلك يعود إلى ميزة الإطلاق التي ميّزت قريحة الشاعر وهو يصوّر المأساة بما تتطلّبه من البوح. وفي ذلك ما يشي بانفتاح تجربة الشاعر على تجارب إنسانية تجسد صراع الإنسان مع الزّمن بأهواله، وصراع الإنسان مع الإنسان بشروره. ولعلّ لخاصية الإطلاق علاقة باستمرار المحنة زمنا طويلا. وقد بدأت منذ سقوط بربشتر وصولا إلى خروج العرب والمسلمين من غرناطة[39] بما كرّس الخوف من الزّمن والموت وجبروتهما.

يمثّل حرف الرويّ **اختيارا منهجيّا** يجسد تجربة فردية ذاتية في التعاطي مع الإيقاع. وهو يكتسي قيمة مهمة في النظام الإيقاعي الذي ميّز قصائد رثاء البلدان. والرويّ - شأنه شأن كل الاختيارات الإيقاعية والمضمونيّة - يصدر عن **اختيار منهجيّ واعٍ للأشكال الإيقاعية** لأنّه **آخر ما يعلق بالذهن** عند القراءة. وهو مؤثّر في الذّات المتقبّلة أكثر من بقية الاختيارات.

ت – إيقاع التصريع في المطالع:

لا يعدّ النّقادُ التّصريعَ من شروط الشّعر. وهو عندهم "دليل على قوّة الطّبع"[40]. وقد توخّاه المجيدون من الشعراء. وقد اعتبروه من "اقتدار الشاعر وسعة بحره"[41]. وقد ذهب ابن رشيق إلى تعظيم منزلته من القصيدة إلى حدّ أنّ الشّاعر "إذا لم يُصرّع كان كالمتسوّر الدّاخل في غير باب"[42]. وبذلك يكون التصريع بابا يلجه الشاعر المجيد لأنّ "المصرّع أدخل في الشعر، وأقوى من غيره"[43].

وقد يلجأ الشاعر إلى أن يُصرّع "في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصّة إلى قصّة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتّى صرّعوا في غير موضع تصريع، **وهو دليل على قوّة الطّبع وكثرة المادّة، إلاّ أنّه إذا كثر في القصيدة دلّ على التّكلّف**"[44].

وإذا نظرنا في المدوّنة وجدنا أنّ ابن الأبّار قد صرّع في كلّ القصائد إلا واحدة وهي الدالية[45]. ونحن نرجّح أنها مبتورة غير تامّة لأن البيت الأول مبدوء بواو قد تكون أداة عطف. يُضافُ إلى ذلك البيت الثاني قد احتوى اسم الإشارة "هذه آثاره" بما يدلّ على كثرة خصال الممدوح التي لم يأت عليها الشاعر في بيتين. وقد بلغت نسبة التصريع 83.33 %. وهي نسبة مرتفعة جدّا تشهد للشاعر بالإجادة في الشعر. وهو ما يجعل القصائد ذات قدرة تأثيرية عالية في الممدوح. ولئن كان التصريع شكليّا بالأساس فإنّ له وقعا إيقاعيّا يعمّق الدلالة ويحيل على عنصر مهمّ في نظام القصيدة العربية القديمة، وهو القافية[46]. وقد نبّه النّقاد إلى أن تكون "سلسة المخرج"[47]. فما هي الخصائص التي ميّزت التصريع في مطالع المدوّنة؟ وما هي العلاقة الجدليّة بين التصريع والمعاني والدلالات؟

ولا شكّ أن الإيقاع يعمّق التجربة الشعرية ويشحنها بأبعاد دلالية تربط القصيدة بالأطر الزمانية والمكانية التي قيلت فيها. وفي استعمال التصريع شكلا ما يشدّد على غايات يهدف الشاعر إلى الوصول إليها من خلال جنس شعري متداخل المكوّنات يجمع بين المدح والاستنفار من جهة، وبين المدح ورثاء البلدان من جهة ثانية. وسنتعرّف على قيمة التصريع في المطالع انطلاقا من أمثلة من قصائد ابن الأبّار.

يقول الشاعر في الهمزيّة[48]: (الكامل)

1 نَادَتْـكَ أَنْدَلُـسٌ فَلَـبِّ نِـدَاءَهَا وَاجْعَـلْ طَوَاغِيتَ الصَّلِيبِ فِدَاءَهَا
2 خَلَعَـتْ قُلُوبُهُـمْ هُنَـاكَ عَـزَاءَهَا لَـمَّا رَأَتْ أَبْصَارُهُـمْ مَـا سَـاءَهَا
11 أَشْفَى عَلَى طَرَفِ الْحَيَاةِ ذَمَاؤُهَا فَاسْتَبِقْ لِلدِّيـنِ الْحَنِيـفِ ذَمَاءَهَا
30 مَـوْلاَيَ هَـاكَ مُعَـادَةً أَنْبَـاءَهَا لِتُنِيـلَ مِنْـكَ سَعَـادَةً أَنْبَـاءَهَا
43 حَاشَاكُـمُ أَنْ تُظْهِـرُوا إِلْقَـاءَهَا فِـي أَزْمَـةٍ أَوْ تُضْمِـرُوا إِقْصَاءَهَا

قد عبّر عنصرا التصريع (**نِـدَاءَهَا/فِـدَاءَهَا**) عن تقارب في المعنى. فالنداء الذي يلبّيه الممدوح سيكون بمثابة الفداء الذي تنتظره الأندلس. وفي تتالي الحرفين "الهمزة والهاء" ما يحيل على **شدة الاختناق** باعتبار الحرفين حلقيين من حيث المخرج. ونداء الواجب هو من جنس الفداء الذي ينتظره الشاعر ومن ورائه الأندلس قاطبةً من الحفصيين. ولعلّ فِعْلي الأمر "لَبِّ، اجْعَلْ" ما يحيل على علاقة مخصوصة تعفي الشاعر من الحرج في فعل أمر موجّه إلى ممدوح على سبيل الاستعلاء. وقد تعلّق الفعلان بالإلحاح في الطلب لأنّ الأمر جلل ولا يحتاج إلى مقدمات تمهّد له. فالتكامل

الحاصل بين عنصري التصريع يجعل من الإيقاع مكمّلا للمعنى يسنده ويقوّيه تحقيقا لنغمة مؤثّرة هي محرّك القصيدة.

ولم يكتف الشاعر بالتصريع في المطلع بل صرع في خمسة أبيات أخرى بما يجعل القصيدة مشحونة بالإلحاح في الطلب والتشديد عليه. وقد جعل الشاعر التصريع دليلا على الانتقال من محور دلاليّ إلى محور آخر بما يوحي بكثرة المادة الشعريّة دون تكلّف. وقد انسجمت عناصر التصريع حتى باتت القصيدة خاضعة لثنائية الطلب والاستجابة وهو ما تحقّق واقعا تاريخيّا.

ففي الثنائي (**عَـزَاءَهَا/سَـاءَهَا**)، نلاحظ التماهي التام بين العزاء الذي انجرّ عن السّوء الذي لحق بأهل الأندلس وهو ما يبرز في حروف الصفير "الزّاي، السّين" المتعلّقة بمعاني **التّأزّم**. وهو ما انعكس في الثّنائي الموالي (**ذَمَاؤُهَا/ذَمَاءَهَا**) حيث وثّق حرف "الميم" الخيشومي معنى الحزن المفضي إلى الموت وهو ما يبرز في "ذماؤها". وفي الثنائي التالي (**أَنْبَـاءَهَا/أَبْنَـاءَهَا**) يتركّز الإيقاع في حرف "النون" الذي يتعلّق بالأنين المنجرّ عن الحزن الدّفين. فالأنباء الحزينة المتعلّقة بمأساة أهل الأندلس قد تدفع الأمير الحفصي إلى نجدة "الأبناء" فتعيد سعادتهم. وفي الثنائي الأخير (**إِلْقَـاءَهَا/إِقْصَاءَهَا**) ينزّه الشاعر الممدوح عن تناسي الأندلس وأهلها. وقد وثّق حرف القاف، بخاصية الشّدّة والهمس فيه، تمزّق الشاعر بين حالتي اليأس والأمل وهو يقوم بالتّوسّط لدى الحفصيين. فالسّفارة قد تنجح وقد تفشل، لذلك نرى الشاعر **يشدّد** على ظروف الأندلس البائسة من جهة ونراه يخفض "جناح الذّلّ" أمام هيبة أمير دان له المشرق والمغرب طمعا في نجدته عبر بيعة حصلت واقعا تاريخيّا[49] وهو ما ينسجم وخاتمة القصيدة. يقول ابن الأبار في الهمزيّة[50]: (الكامل)

فَلَعَلَّ عَلْيَاكُمْ تُسَامِحُ رَاجِيًا إِصْغَاءَهَا وَمُؤَمِّلاً إِغْضَاءَهَا

وفي الحائيّة، يقول ابن الأبّار[51]: (المديد)

1 أَذِنَـتْ أَرْضُ الْعِـدَى **بافْتِتَاحِ** هَلْ وَرَاءَ اللَّيْلِ غَيْرُ **الصَّبَاحِ**

38 نَيِّرُ الْأَرْضِ سَنًى فِي **اتِّضَاحِ** نَيِّـرُ الْأُفْقِ بِهِ فِي **افْتِضَاحِ**

43 عِلْمُـهُ مِـنْ حِلْمِـهِ **لِانْفِسَـاحِ** ذَاكَ كَالبَحْرِ وَذَا **لِانْفِسَـاحِ**

لقد عبّر ثنائي التّصريع (**افْتِتَـاحِ/الصَّبَاحِ**) عن الأمل بما ينطوي عليه حرف الحاء بخاصيتي الرّخاوة والهمس من معاني المراوحة بين الخوف من العدى وبين الأمل في انبلاج الصّباح الموحي بإنقاذ الأندلس. ومن خلال ثنائي التصريع (**اتِّضَاحِ/افْتِضَاحِ**) و(**انْفِسَـاحِ/انْفِسَـاحِ**) نقف على فسحة الأمل التي يرجوها الشاعر من الأمير الحفصي. وهي تعضد ثنائي التصريع في المطلع لأن الشاعر يفتح باب الأمل لترغيب الممدوح في القيام بواجبه الجهاديّ نحو الأندلس التي بايعته. وقد

انجرّ عن القصيدة والاستغاثة تسهيل مهمّة الشاعر السياسية التي قام بها، وهو صاحب السفارة الناجحة[52].

يقول ابن الأبار في الرّائية[53]: (الطويل)

1 يَقَـــرُّ بِعَيْنِـــي أَنَّ قَلْبِـيَ مَـا قَـــرَّا نِزَاعًا إِلَى مَـنْ لَـوْ سَرَى طَيْفُهَا سَـرَّا

40 تَـــرَى أَوَّلاً مِنْـــهُ يُنَافِـــسُ آخِـرَا وَحَسْـبُ اللّيَالِي مَـا يُطَوِّقُـهَا فَخْرَا

43 فَمِنْ مُقْرَبَات[54] جَاسَتِ السَّفْعَةَ الْغَبْرَا[55] وَمِنْ مُنْشَآتٍ جَابَتِ الْأَبْحُرَ الْخَضْـرَا

يتعلّق عنصرا التصريع (قَـرَّا/سَـرَّا) من حيث الإيقاع بمعنى التكرير الذي يتوفّر في صوت الرّاء المجهور من حيث الصفة وبين الشّدّة والرّخاوة من حيث درجة الانفتاح. وهما خاصيتان تقوّيان اقتناع الشاعر بعدم القرار والهدوء الناجمين عن أوضاع الأندلس التي لا يخلّف ذكرُها إلاّ الدموع والاضطراب النفسي ولا من بلسم شاف غير طيف المرثي. فالقرار والسّرور من حقل دلاليّ واحد. ولكنّ امتناع الأول بالنّفي (مَا قرَّا) جرّ الشاعر إلى التمنّي بلو "لو سرى" التي تفيد الاستحالة. فتمنّي المستحيلِ باعث على **النواح والنّدب** الذي تعبّر عنه خاصية **التكرير في الصوت**. وهو من المعاني النّواة في الرّثاء[56]. ولعلّ الشاعر في البيت 40 يظفر بالتوازن حين يجد في الممدوح طلبه لأنّ مفاخر الممدوح تنافس بعضها بعضا من خلال ثنائي التصريع (آخِـرَا/فَخْـرَا). وقد استطاع تطويق الليالي النّكر بمفاخره الجمّة.

وقد كرّس ثنائي التصريع (الْغَبْـرَا/الْخَضْـرَا) حظوظ إنقاذ الأندلس من الأعداء برّا وبحرا. وهو ما يجعل الشاعر متمسّكا بقدرة الممدوح على صنع البشائر التي تنقذ البلدان والإنسان من الضياع. فثنائي التصريع يوثّق إيقاعيّا علاقة القصيدة بالمدح حيث تتوفر في الممدوح مقدرة قتالية تغطي ساحة المعركة برّا وبحرا من جهة، وعلاقتها بالندب والاستغاثة بما في حرف **الراء المكرّر** من معاني الإلحاح في الطّلب الذي يصل حدّ النّواح والبكاء.

يقول ابن الأبار في الميميّة: (الطويل)

أَرِقْـتُ أُرِيـقُ الدَّمْـعَ يَسْتَتْبِـعُ الدَّمَـا فَـمَا لَبِـثَ الْكَافُـورُ أَنْ عَـادَ عَنْدَمَا[57]

يتعلّق عنصرا التصريع بالثنائي (الدَّمَـا/عَنْدَمَـا). وقد ميّزهما صوت الميم بخصائصه الإيقاعيّة المتمثّلة في الشدة والرّخاوة (خيشوميّ) من جهة والجهر من جهة ثانية. وقد عمّقت غنّة الرويّ (الميم) معاني الألم الشّديد. وقد تعلق اللّفظان "الدّم/ العندم" باللون المحيل على الموت. وهو ما يُغرق القصيدة في جوّ من الحزن بسبب الأرق الذي جعل الشاعر يريق الدموع متبوعة بالدّم وقد انقلبت حياته رأسا على عقب إلى حدّ أنّ الكافور قد صار دمًا. وقد عمّقت معاني الألم علاقة القصيدة بجنس الرثاء عامة حيث تُفتتح بالبكاء والتّفجع تمهيدا للتّأبين. ونظرا إلى قيمة التصريع المضمونية والإيقاعية فقد التجأ إليه الشاعر في أربعة أبيات أخرى كلّما انتقل من محور دلاليّ إلى

آخر. ولئن تعلّقت ثنائيات التّصريع بمعجم الرّخاء فإنّها تحيل على الذاكرة الحيّة التي احتفظت بجمال الحياة، وهي ما يرجو الشاعر عودته.

يقول ابن الأبّار[58]: (البسيط)

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلِ اللهِ أَنْدَلُسَا إِنَّ السَّبِيلَ إِلَى مَنْجَاتِهَا دَرَسَا

ارتبط التّصريع بظاهرة صوتيّة تتمثّل في الثنائيّ (**أَنْدَلُسَا/دَرَسَا**). ومن خصائص رويّ "**السّين**" **الصّفير** الذي يتعلّق **بحالة التأزّم** التي تعيشها الأندلس. وهي حالة استدعت فعل الأمر "**أَدْرِكْ**" الموجّه إلى الممدوح على سبيل الاستعلاء. ولعلّ عجز البيت المبدوء بأداة التوكيد "إنّ" من شأنه أن يخفّف من غلواء الصفير والزّفير من جهة ومن حدّة فعل الأمر الصادر من شاعر نحو مَلِكٍ دان له المشرق والمغرب في ظرف تاريخيّ دقيق عصف بالأمة بشرا وجغرافيا وعروبة ودينا. ومن حيث المعنى، تعلّق الفعل "دَرَسَا" بمآل المكان "أَنْدَلُسَا". فخاصية **الرّخاوة والهمس** في حرف "السّين" توثّق علاقة القصيدة بالاستصراخ وطلب النجدة بما يجعل القصيدة امتدادا بين الفعلين "**أَدْرِكْ**" و"**اِضْرِبْ**". ولو شاء الشاعر لأنشدها على شاكلة بردة الإمام البوصيري. والقصيدتان على بحر البسيط. وفي هذه الحالة تنتقل القصيدة من باب الشعر إلى باب الغناء مرورا بالموسيقى واللحن لتصبح أنشودة الأوطان الغاربة.

لقد عمّق **إيقاع التصريع** في المطالع صلة القصائد بالرثاء عامّة **ووثّق ترابط المعاني الأول بالمعاني الثواني** بما يجعلها دليلا على الإبداع من جهة وعلى شاعريّة ابن الأبّار من جهة ثانية. وهي شاعريّة أثّرت في الحفصيين مضمونا وإيقاعا وجعلتهم نصيرا للأندلس.

ث – إيقاع التّجنيس:

هو إيقاع يستمدّ قيمته من التجانس بين الألفاظ جزئيّا أو كليّا. وقد عرّفه أبو هلال العسكري بقوله: "التجنيس أن يورد المتكلّم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها. فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظا واشتقاق معنى. ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى"[59] وقد عرّف ابن رشيق التجنيس بقوله: "التجنيس المحقّق ما اتّفقت فيه الحروف دون الوزن، رجع إلى الاشتقاق أو لم يرجع"[60]. وتكمن قيمة التجنيس في كونه يضفي **موسيقى داخلية** بفضل تكرار حروف معيّنة[61].

وبيان ذلك في الهمزيّة. يقول ابن الأبّار[62]: (الكامل)

جَرِّدْ ظُبَاكَ لِمَحْوِ آثَارِ الْعِدَى تَقْتُلْ ضَرَاغِمَهَا وَتَسْبِ ظِبَاءَهَا

حَاشَاكُمُ أَنْ تُظْهِرُوا **إِلْقَاءَهَا** فِي أَزْمَةٍ أَوْ تُضْمِرُوا **إِقْصَاءَهَا**

يتجلى الإيقاع في زوج (**إِلْقَاءَهَا/إِقْصَاءَهَا**). وهو يبرز في تجانس الكلمتين في همزتين متفرقتين وقاف وهاء بفتحة طويلة. والهمزة والهاء حرفان من أقصى الحلق من حيث المخرج بما يوثّق صلة

الصوتين **بالاختناق والعسر نطقا**. ويُضاف إلى ذلك أنّ ما يعمّق شدّة الإيقاع خاصيةُ الشّدة في حرف **القاف** وهو حرف لهويّ، وهو حيّز قريب من الهمزة والهاء مخرجا بما يجعل الأصوات متناغمة مع الصعوبة والعسر والمشقّة التي تناسب الأزمة التي ينزّه الشاعر الممدوح عن تغاضيه عنها والبلدان تصطلي جحيم المحرقة. فالإلقاء والإقصاء، وإن اختلفا، فهما يتعلقان بمعنى الترك والتغاضي بما يكرّس محنة الأندلس في ظرف زمنيّ دقيق يستوي فيه إظهار الإلقاء وإضمار الإقصاء. فكلاهما واحد يستويان، وإن اختلفا، ويجتمعان، وإن تباعدا. وهو ما يبرّر تنزيه الممدوح بحثا عن صورة مثاليّة له. فإيقاع التجنيس يعمّق التعبير عن المحنة صوتيّا ويوثّق صلة القصيدة بالبكاء الشديد المتهدّج الذي يبرز في الأصوات من **الحلق مخرجا**.

وفي الهمزية ذاتها، يقول ابن الأبّار: (الكامل)

مَوْلاَيَ هَاكَ مُعَادَةً أَنْبَـاءَهَا لِتُنِيـلَ مِنْـكَ سَعَـادَةً أَبْنَـاءَهَا

يتجلّى إيقاع التجنيس في زوج التجنيس (**أَنْبَـاءَهَا/أَبْنَـاءَهَا**). وقد اتّحد اللفظان في كلّ الحروف دون ترتيب. وما يميّز اللفظتين حرف النون وهو خيشوميّ يُنطق بغنّة لها علاقة بحالة الأنين الدالة على الألم الذي يشعر به أبناء الأندلس وتحفل به أنباؤهم التي يسردها الشاعر لممدوحه بغية التأثير فيه. وعندها تصبح القصيدة سجلاّ لأخبار وأنباء تاريخية واقعيّة يعيشها أبناء البلدان المهدّدة بالاضمحلال والتلاشي. **فالقصيدة من خلال إيقاع التجنيس هي لحن الحزن والأسى** يُتلى على مسامع من تُرتجى نجدتُه ليدخل السعادة على أبناء الأندلس وقد استمع إلى أخبارهم مُعادة. والإعادة والإيقاع الحزين هما ميزة الرثاء الذي يقوم على التفجّع وشدّة الجزع.

وفي مقام آخر من الهمزيّة ذاتها، يجمع الشاعر بين السّراء والضّراء في ضرب من الأسى. يقول ابن الأبّار: (الكامل)

وَتَنَكَّرَتْ لَهُـمُ اللَّيَالِي فَاقْتَضَتْ سَـرَّاءَهَا وَقَضَتْهُـمُ ضَـرَّاءَهَا

تعمّق إيقاع التجنيس في الثنائي (**سَـرَّاءَهَا/ضَـرَّاءَهَا**). وقد ورد اللفظان في عجز البيت بما يجعل من **حرف الراء المكرّر** الصلة التي تجمع بين الرثاء والتأثير في السامع الممدوح. فالكلمتان وإن تضادّتا فإنّهما تتعلقان بمعنى السوء والضّر اللذين لحقا بأهل الأندلس. وحرفا السين والضاد يلتقيان في خاصية الرّخاوة التي توثّق صلة القصيدة بالتعبير عن **ضعف الإنسان وتراخيه** في الدفاع عن البلدان، وهو ما يخشاه الشاعر في مهمّته السياسيّة.

لقد ساهم **إيقاع التّجنيس** في تعميق الصّلة بين الإيقاع والإحساس بثقل المأساة على النّفوس. وقد دلّت الكثير من المعطيات الصّوتيّة التي نبعت من التّجنيس على الحزن والأسى الذي حلّ بالبلدان وهي تسقط في أيدي الأعداء تباعا. وقد بيّنت الكثير من ثنائيات التّجنيس **حالات التقابل**

بين طرفي النّزاع جغرافيّا ودينيّا وثقافيّا. وقد ساهم إيقاع التّجنيس في **تعميق المحنة** لتتنزّل في **المجال الذّاتي النّفسيّ والاجتماعيّ**.

ج – إيقاع التّكرار:

يُعتبر إيقاع التكرار من الأشكال الهامّة في الإيقاع الدّاخليّ[63]. وقد عرّفه ابن رشيق بقوله: "الترديد هو أن يأتي الشاعر بلفظ متعلّق بمعنى، ثمّ يرده بعينه متعلّقا بمعنى آخر في البيت نفسه"[64] و"للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في المعاني دون الألفاظ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ"[65]. وقد بيّن ابن رشيق علاقة التكرار بجنس الرثاء عامّةً بقوله: "أولى ما تكرّر فيه الكلام باب الرثاء لمكان **الفجيعة وشدّة القرحة** التي يجدها المتفجّع"[66]. وقد اعتبر ميشونيك أنّ **الإيقاع هو التكرار**[67]. وسنبيّن ذلك من خلال أمثلة من المدوّنة.

يقول ابن الأبّار[68]: (البسيط)

فَأَيْنَ عَيْشٌ جَنَيْنَاهُ بِهَا خَضِرًا وَ**أَيْنَ** غُصْنٌ جَنَيْنَاهُ بِهَا سَلِسَا

تكرّر اسم الاستفهام (**أَيْـنَ**) مرّتين في الصّدر والعجز. وقد خرج عن أصل ما وُضع له ليعبّر عن معنى التحسّر. ولهذا الاستفهام وقعه في النفس وفي المتقبّل لأنّ البيت يندرج ضمن المحور الدّلاليّ المتعلّق بالماضي المجيد حيث يسترجع الشاعر ذكرى النعيم. وقد تعلّق باسم الاستفهام حرف **النّون** ذي الغنّة بصوت الأنين الدّال على الألم والحزن. وبه تكتسي القصيدة أنفاسا غنائية حزينة تجعل الحسرة والبكاء مبرّرين. وقد انشدّ اسم الاستفهام إلى معنى الفَقْد وهو مدخل إلى التأسّي والعزاء وترويض النّفس على واقع جديد بغيض يهدّد وجود الشّاعر في كيانه. وكلّ ما له علاقة بالحياة وجمالها مهدّد بالاضمحلال في طرفة عين. وما "عيش" و"غصن" إلاّ علامات رخاء يتهدّدها الزّوال لذلك استدعاها الشاعر عن طريق إيقاع التكرار الذي يجسّده اسم الاستفهام.

وفي الحائيّة، يقول ابن الأبّار[69]: (المديد)

نَيِّرُ الْأَرْضِ سَنًى فِي اتِّضَاحِ **نَيِّـرُ** الْأُفْقِ بِهِ فِي افْتِضَاحِ

ينبثق إيقاع التكرار من لفظ (**نَيِّـرُ**) مكرّرا. وقد تكرّر اللفظ بالوظيفة النحويّة ذاتها. ولا شكّ أنّ لفظ "نيّر" يتعلّق بمحور المدح الذي ورد متداخلا مع بقية المحاور الدّلاليّة. وقد ذكر الشاعر نسب الممدوح الذي بدأه بعمر بن الخطّاب منتهيا إلى عديّ بن كعب معتبرا أنّ نسب الحفصيين صريح واضح. فهم ينهلون القوّة من نسل عمر الفاروق يقول فيهم[70]: (المديد)

دَوْلَـةٌ حَفْصِيَّـةٌ في اقْتِبَالِ وَعُلًى مَهْدِيَّـةٌ فِي طَمَـاحِ

مُنْتَهَاهَا فِي عَدِيِّ بْنِ كَعْبٍ وَذُرَاهَا فِي اللُّبَابِ الصُّرَاحِ

ولعلّ وصف الممدوح بالنّور في الأرض والأفق يدخل في باب تضخيم الصورة التي يقتضيها المدح وناهيك به من مدح يهدف إلى طلب الغوث. وفي خاصية الجهر التي تتوفّر في الحروف المكوّنة للّفظ

المكرّر (النون/الياء/الرّاء) ما يوثّق صلة اللفظ المكرّر بالإيقاع الذي يحمل خاصية **الجهر والبوح** لا بالمعاني المدحيّة بل بدواعي المدح وهي **المحنة** التي تردّت فيها الأندلس. ومن دواعي القوة القادرة على إنقاذ الأندلس **النّور** والوضوح اللّذين يميّزان سياسة الحفصيين في إدارة شؤون دولتهم. فالنور في الممدوح مدخل إلى **وضوح الرّؤية والمصير** الذي بات رهن إشارة الحفصيين. ولعلّ في حركة المجرى الطّويلة ما يوثّق صلة القصيدة بالاستصراخ الذي يستدرج الشاعر من خلاله الممدوح للقيام بالدور المنتظر.

لقد تبيّنا أنّ **إيقاع التّكرار** من أهمّ الأشكال المكوّنة للنغمة الإيقاعيّة. وهو من الأساليب البارزة في المراثي لأنّ **التكرار يوثّق صلة القصيدة بجنس الرثاء القائم على الإعادة والتّكرار** بما يعمّق الفاجعة التي تستوجب النّدب والنّواح ويدعّم المعاني **النواة** في القصيدة.

ح – إيقاع التّركيب النّحوي:

يتمثّل إيقاع التركيب النّحوي في تكرير تركيب معيّن في القصيدة سواء أكانت الأبيات متعاقبة أم غير متعاقبة[71]. فما هي علاقة إيقاع التركيب النحوي بالمعاني والدّلالات؟

يقول ابن الأبّار[72]: (الطويل)

فَحَرَّمَ مِنْ بَذْلِ الشِّفَاءِ مُحَلَّلاً وَحَلَّلَ مِنْ سَفْكِ الدِّمَاءِ مُحَرَّمَا

ينبع إيقاع التركيب النحوي من تساوي الوحدات اللغويّة السّتّ التالية:

فَحَرَّمَ	مِنْ	بَذْلِ	الشِّفَاءِ	مُحَلَّلاً	
وَحَلَّلَ	مِنْ	سَفْكِ	الدِّمَاءِ	مُحَرَّمَا	

ما يُثير الانتباه في هذا التركيب النحوي المكرّر على سبيل التساوي، تقابلُ وحداته من حيث المعنى. وقد ورد التقابل كما يلي:

- حَرَّمَ ≠ حَلَّلَ
- بَذْلِ ≠ سَفْكِ
- الشِّفَاءِ ≠ الدِّمَاءِ
- مُحَلَّلاً ≠ مُحَرَّمَا

وقد التزم الشاعر الصيغ الصّرفية ذاتها، وهو ما يعمّق وحدة الإيقاع الذي يهدف إلى التّشديد على وضع الأندلس. ويظهر ذلك في التّضعيف الذي اعترى ثلاث ثنائيات. يُضاف إلى ذلك أنّ الثنائيين (حَرَّمَ ≠ حَلَّلَ - مُحَلَّلاً ≠ مُحَرَّمَا) يتعلّقان بالسجلّ الدّيني. وهو ما يشدّد على أنّ الصّراع في المكان يجري تحت راية العقيدة النصرانية المستردّة والعقيدة الإسلاميّة المطاردة. فللتّضعيف الذي

نلمسه صوتا إيقاعيّا علاقة وثيقة بالتعبير عن تعلّق الشاعر بالمكان والعقيدة. ولعلّ الشّاهد الموالي يجلو ذلك بوضوح.

يقول ابن الأبّار[73]: (البسيط)

فَمِنْ دَسَاكِرَ[74] كَانَتْ دُونَهَا حَرَسَا وَمِنْ كَنَائِسَ كَانَتْ قَبْلَهَا كُنُسَا[75]

يتمثّل الإيقاع النّحويّ في الوحدات النّحوية السّتّ التالية:

فَمِنْ	دَسَاكِرَ	كَانَتْ	دُونَهَا	حَرَسَا	
وَ مِنْ	كَنَائِسَ	كَانَتْ	قَبْلَهَا	كُنُسَا	

اختلط في البيت محوران دلاليّان متناقضان، هما الماضي المجيد والحاضر الأليم. ففي الوحدة الثالثة والوحدة السادسة، شكّل صوت "السّين" الصّفيريّ حيّزا مهمّا من الإيقاع تعبيرا عن التأزّم الذي طغى على الموقف المتعلّق بالتّحسر على ما فات. وقد تساوى الصدر والعجز، في هذا البيت، تساويا تامّا. وقد اضطلع التّساوي بين الوحدات اللغويّة بتعداد وجوه التّحوّلات الطّارئة على البلدان. وقد انقلبت الأشياء والأماكن إلى أضدادها ممّا يجعل الإيقاع دليلا على استشراء المحنة وتعقّدها واستمرارها في الزّمن. وقد وزّع الشاعر مظاهر المحنة بالتّساوي بين الصدر والعجز في بيت واحد ليحمل السامع، وهو الممدوح، على التّأثّر البالغ لأنّ الحيّز الزّمني المخصّص لقراءة البيت ضيّق نسبيّا فكان لا بدّ من تفصيل المحنة بدقّة بتوزيعها على الألفاظ المتقاربة موقعا في البيت المؤثّرة معنًى اللاّفتة للانتباه إيقاعًا بحكم الصّوت الصّفيريّ المتأزّم الذي يدلّ عليه حرف "السّين". وقد ساهم إيقاع التركيب النّحوي في التّركيز على التّحوّلات الطارئة على البلدان وهي مؤثّرة أصلا باعتبارها متعلّقة بانقلاب الأماكن إلى غير ما وُضعت له.

يقول ابن الأبّار[76]: (الكامل)

فغَزَا عِدَاهَا وَاسْتَرَقَّ رِقَابَهَا وَحَمَى حِمَاهَا وَاسْتَرَدَّ بَهَاءَهَا

يتشكّل الإيقاع النحوي من تساوي الوحدات النحوية التالية:

فَ	غَزَا	عِدَاهَا	
وَ	اسْتَرَقَّ	رِقَابَهَا	
وَ	حَمَى	حِمَاهَا	
وَ	اسْتَرَدَّ	بَهَاءَهَا	

اللافت في هذا البيت الشاهد تشكّله من أربع جمل بواقع جملتين في الصدر وجملتين في العجز. وهي جمل استئنافية قصيرة مرتّبة ترتيبا منطقيا زمنيّا. وقد تتالت بالتساوي النّحوي ذاته. ولعلّ وتيرة الجمل المتسارعة تعبّر إيقاعيّا عن تسارع الأحداث كما يتمنّى الشاعر حصولها في مخيّلته

لتتحوّل إلى واقع ملموس. وفي ذلك خلاص الأندلس. وما يزيد التساوي النحوي عمقا تتالي الأفعال بطريقة انتقائية دالّة. وهي كما يلي:

- في الصدر: **غزا**: فعل مجرّد معتل ناقص/**استرقّ**: فعل مزيد على وزن استفعل.
- في العجز: **حَمَى**: فعل مجرّد معتل ناقص/**اسْتَرَدَّ**: فعل مزيد على وزن استفعل.

وفي مقابل الشّدّة والثقل المتوفّرين في الفعل المزيد نلاحظ الخفّة في الفعلين المجرّدين. وهو تمازج يحيل على اختلاط المشاعر والضمائر تهفو إلى نصر مرتقب عنوانه الغزو ونتيجته استرداد البهاء. وقد تسارعت الأفعال تسارعا يحيل على لهفة الشاعر لنجدة الأندلس يذكّر بها الممدوح لتعلقَ بذهنه. والإيقاع السّريع المتساوي سبيله إلى ذلك.

ويذكّر ابن الأبار الممدوح الحفصيّ بجملة من الخصال هي مدخله إلى المدح ومدخله إلى تحقيق الهدف من المهمّة السياسيّة. يقول في ذلك[77]: (البسيط)

مِنْ كُلِّ غَادٍ عَلَى يُمْنَاهُ مُسْتَلِمًا وَكُلِّ صَادٍ إِلَى نُعْمَاهُ مُلْتَمِسَا

تجسّد الإيقاع في الوحدات اللغوية السّتّ التالية:

مِنْ	كُلِّ	غَادٍ	عَلَى	يُمْنَاهُ	مُسْتَلِمًا
وَ	كُلِّ	صَادٍ	إِلَى	نُعْمَاهُ	مُلْتَمِسَا

تعلّق إيقاع التركيب النّحويّ بتكرار وحدات صرفيّة نحويّة في الآن نفسه. وقد جسّد الإيقاع ترتيب المعاني المدحيّة التي يمثّلها الممدوح. فقد مثّل الإيقاع النّحوي تركيزا على صورة الممدوح التي تُساوي في العطاء بين الغادي والصّادي. ولعلّ لتمازج الإيقاع النحوي بالأصوات والصّيغ الصرفية ما يدلّ على اقتناع الشاعر بالمدح وهو مدخله لطلب الغوث لأنّه يرى نفسه مطالبا بالبحث عن التّأثير في السامع. والإيقاع بتكرّره وتنوّعه متنفّس الشاعر في التعبير عن تبرّمه من المحنة التي يرى الممدوح أهلا لتفريجها ومنح النّفوس الملتاعة أملا. وقد شدّد المادح على صفات الممدوح وإن بدت تقليديّة دأب عليها المدّاحون في الشعر العربيّ فإنّها، ها هنا، تجسّد لا الأمل في نوال العطاء بل الأمل في تفريج الكرب الذي حاق بالأندلس. وهو ما يجلوه الشاهد الموالي[78]: (البسيط)

وَسُلَّ عَلَى الْعَادِينَ سَيْفَكَ مُنْدِمَا وَسُحَّ عَلَى الْعَافِينَ سَيْبَكَ مُنْعِمَا

تمثّل إيقاع التركيب النّحوي في تساوي ستّ وحدات لغويّة على النّحو التالي:

وَ	سُلَّ	عَلَى	الْعَادِينَ	سَيْفَكَ	مُنْدِمَا
وَ	سُحَّ	عَلَى	الْعَافِينَ	سَيْبَكَ	مُنْعِمَا

ما يميّز هذه الوحدات تقابلها من حيث المعنى. وهو إيقاع يتغنّى بممارسات الممدوح التي يرجوها الشاعر وإن وجّه إليه الطّلب في شكل أمر (سُلَّ، سُحَّ) على وجه الاستعلاء. ويندرج البيت ضمن

المحور الدّلاليّ المتعلّق بموقف الشاعر من حدث السّقوط الذي يفرض عليه الحثّ على الغوث، وقد توسّل الشّاعر بالتركيز على ردّ فعل الممدوح المتوازن الذي يقيم وزنا للعادي والعافي على حدّ سواء، وهو ردّ فعل يضخّم صورة الممدوح ويجعله أهلا للتعامل مع العادي بشدّة تشبه المنادمة، ولكنّها منادمة بالسّيف، ويجعله أهلا للتعامل مع العافي بكثرة النّعم، وفي هذه الحالة **يصبح إيقاع التركيب النحوي بتساوي وحداته دليلا على شدّة البأس وكثرة النّعم التي تتوفّر في "البطل"** الممدوح بما يمكّن من استدراجه بتذكيره بواجب الإجارة التي تُنتظر منه.

لقد ساهم **إيقاع التركيب النّحويّ** بتماثل وحداته النّحويّة في شحن القصائد بنغمة مميّزة تؤكّد المعاني وتُجلي دلالاتها، ويصبح العروض، في هذه الحالة، صورة صوتيّة نغميّة للتّركيب النّحوي تصنع الاكتمال الدّلاليّ والنّغميّ[79]

خ – الإيقاع الصّرفيّ:

تجلّى الإيقاع الصرفي في استخدام صيغ صرفيّة في مواقع مختلفة من البيت، وفي تكرّرها ما يضفي اختيارا إيقاعيّا ودلاليّا في الآن نفسه، وقد تكرّر في المدوّنة الشعريّة استعمال صيغ اسم الفاعل في وظائف نحويّة مختلفة، فما العلاقة الجدليّة بين الصيغة الصرفية والإيقاع؟ وما هي دلالاتها؟ ولبيان ذلك، سنعتمد على أمثلة دالّة من المدوّنة.

يقول ابن الأبار مادحا[80] (الطّويل)

فَمِنْ مُعْـرِقٍ لاَقَـى بِبَابِـكَ مُشْئِمَا وَمِــنْ مُنْجِـدٍ لاَقَـى بِبَابِـكَ مُتْهِمَا

وَسُـلَّ عَلَى الْعَادِيـنَ سَيْفَكَ مُنْدِمَا وَسُـحَّ عَلَى الْعَافِيـنَ سَيْبَـكَ مُنْعِمَا

اللاّفت في البيت الشاهد الأوّل تواتر صيغة **اسم الفاعل** المشتقّة من الفعل المزيد، ولعلّ صيغة الزيادة ما يوثّق علاقة البيت بالمدح الذي يضخّم صورة الممدوح على مستوى المعاني، وقد اضطلع تواتر الصيغ بتعداد صفات الممدوح **(مُعْـرِقٍ، مُشْئِمَا/مُنْجِـدٍ، مُتْهِمَا)** بإيقاع يجمّل الصورة على مستوى السّماع، وفي هذه الحالة تتّحد الصورة المرئية الملموسة بالصورة السّمعيّة التي يسعى الشاعر إلى تضخيمها، وقد وردت الصيغ الصرفية في مواقع من البيت تجعل حركتها الإعرابيّة تنتقل من الجرّ إلى النصب ومن الجر إلى النّصب ثانية، وهو تواتر يجعل الإيقاع يخفت ويرتفع لينتهي منفتحا ملائما لانفتاح سريرة الممدوح في العطاء الذي يُرتجى من ممدوح قدرتُه على العطاء من جنس **قدرته على إنقاذ الأندلس المستغيث.**

وفي الميميّة ذاتها، يقول ابن الأبّار: (الطويل)

أُحَلَّأُ[81] عنْ سَلْسَالِهَا مُتَعَطِّشًا وَأُحْـرَمُ مِـنْ أَظْلاَلِـهَا مُتَضَـرِّمَا

يُدِيـرُ رَحَاهَا بَاسِـمًا مُتَهَلِّـلاً بِرَأْدِ[82] ضُحَاهَا عَابِسًا مُتَجَهِّمَا

تعلّق الإيقاع بالصيغ الصرفية في البيت الأول (مُتَعَطِّشًا/مُتَضَرِّمًا) والصيغ في البيت الثاني (بَاسِمًا، مُتَهَلِّلاً/عَابِسًا، مُتَجَهِّمًا). وقد أحدث هذا التّواتر نغمة مضافة إلى بقية مكوّنات الإيقاع في تقاطعها وتشابكها. وقد مثّل جزءٌ من الصيغ الصرفية في العروض والضّرب تفعيلةَ الطويل الأخيرة (تَعَطِّشًا – تَضَرِّمًا - تَهَلِّلاً - تَجَهِّمًا) مَفَاعِلُنْ. وقد أضفى الإيقاع الصّرفي على المقطع معنى **الشّدّة والبطش** التي تدلّ عليها صيغ **المزيد** التي أُشتقّت منها الصّيغ الصّرفيّة. وقد تناسب بحر الطويل وصيغ اسم الفاعل الدّالة على القوّة والشّدّة بما أحدثته من إيقاع تخلّل حشوي البيتين وعروضيهما وضربيهما للتعبير عن عمق **الأزمة وطول مداها** الزّمني واسترسالها بما **يجعل الإيقاع الصرفي يضطلع باستدراج الممدوح** لحلّ أزمة الأندلس عبر إقناعه والتّأثير فيه نفسيّا. وقد اعتمد الشاعر طريقة **الإشباع النّفسي الذي يجعل الممدوح محصورا في حلّ واحد** ليثبت جدارته بالمدح. ولعلّ في المثال الموالي خير دليل على ما نذهب إليه.

يقول ابن الأبّار[83]: (الطويل)

جَرِيئًـا حَرِيًّـا بالخِلاَفَـةِ مُجْمَعًـا عَلَيْهِ فَبُشْرَى الدِّينِ **بِالْأَجْرَإِ الْأَحْرَى**

تنوّعت مكوّنات الإيقاع الصّرفي من حيث الصيغة الصّرفيّة (صفتان مشبّهتان في بداية البيت واسما تفضيل مطلق). وهو تنوّع تدرّج بالمعنى من الوصف العادي الذي يمجّد الممدوح بخصال يحتاجها طلب الغوث (**جَرِيئًـا حَرِيًّـا**) إلى وصف يبني صورة مُثلى تضخّم الموصوف وتجعله مُجمعًا عليه لحكم الأندلس ومبايعته بالخلافة باعتباره "**الْأَجْرَأ الْأَحْرَى**". وهو ما يخدم الغاية من المدح التي تقوم على توسيع الملك التي لا يستنكف الملوك عن الرّغبة في المدح بها.

لقد أفضى بنا التّحليل إلى الوقوف على استخدام ابن الأبّار للصيغ الصرفية التي تنوّعت في القصائد وهي معبّرة عن صورة مضخّمة للممدوح في مسعى لاستدراجه في مقاومة المستردّين وإغاثة الأندلس. وما يزيد الإيقاع الصرفي تأثيريّة في السامع اتّفاق جزء من الصيغ الصرفية وبعض تفعيلات العروض ممّا يجسّد النّغمة المؤثّرة في الممدوح ويدلّ على تخيّر مقصود للمعنى والدلالة والإيقاع.

د – الإيقاع الصّوتيّ:

ما نعنيه بالإيقاع الصوتي هو استخدام صوت أو مجموعة أصوات بصفة مكثّفة لخلق نغم مميّز يعمّق معنى البيت أو المقطع[84] ويكتسب تكرار الأصوات قيمته الإيقاعيّة في تكرّره بصفة متوازنة موزّعا على كلّ من الصدر والعجز[85]. وسنبيّن ذلك من خلال أمثلة.

يقول ابن الأبار[86]: (الطويل)

فَتَـاةٌ أَفَاتَتْـهَا اللَّيَالِـي غَـوَدِرًا وَغَادَرْنَنِي مِنْ بَعْدِهَا مُغْرَمًا مُغْـرَى

أُسِـرُّ **هَوَاهَـا** ثُـمَّ **أَجْهَـرُ** مُفْصِـحًا بِهِ **وَالْهَوَى** مَا خَامَرَ السِّرَّ **وَالْجَهْـرَا**

مِنَ **الْعُفْرِ**[87] إِلاَّ أَنَّ فِي **الْعُفْرِ** خِدْرَهَا فَيَا لِلرَّدَى كَمْ أَنْدُبُ **الْعُفْرَ وَالْعَفْرَا**[88]

ما يهمّنا في هذه الأبيات الشاهدة البيتين الثاني والثالث. ففي البيت الثاني، يتعلّق الإيقاع الصّوتي بتكرار صوت **الهاء** بطريقة منتظمة موزّعة بين الصّدر والعجز. وحرف "الهاء" أقصى حلقي من حيث المخرج[89]. وهذه الخاصية الصوتيّة تدل على **الاختناق** الذي يحسّ به الشاعر وهو في قلب المحنة. يُضاف إلى ذلك أن "الهوى" يتطلّب الإسرار فالجهر. فمعنى الاختناق الذي يُفهم من مخرج حرف "الهاء" له علاقة بمضانكة الشاعر لعاطفة الهوى التي حرص على إسرارها ولكن الإخفاء سرعان ما زال لينكشف الهوى فيجهر به العاشق. فالإيقاع الصّوتي يؤكّد الجهر بالعاطفة الذي لم يجد الشاعر بدّا منه. فوضع الأندلس لم يترك للشاعر مجالا لستر هواه نحو "الفتاة" وقد تركت في نفسه غراما وإغراء ظلّ يسرّهما مرّة ويجهر بهما مرّة أخرى على شاكلة ترتيب الكلمات في البيت (أسرّ هواها، أجهر، الهوى، الجهرا). فالصوت الذي مثل جوهر الإيقاع ناسب المعنى الذي يعبّر عنه البيت.

وفي البيت الثالث، يتعلّق الإيقاع الصوتي بلفظ "**العفر**" وما اُشتقّ منه وقد تكرّر أربع مرّات موزّعة بواقع اثنتين في الصدر واثنتين في العجز. فحرف **العين** رخو مجهور، وحرف **الفاء** رخو مهموس، وحرف **الرّاء** بين الشّدّة والرّخاوة (مكرّر) مجهور. وقد التقت الحروف في خاصية الرّخاوة بما يشي بأنّ الشاعر متعلّق بزمن الرّخاء حيث كان بإمكانه التمتّع بالوصل ولكنّ البعد مثّل خدرا يُخفي الفتاة. وقد دلّت خاصية **الجهر** على **معنى البوح والإفصاح** عن المشاعر لأنّ البعد خلخل عواطف الشاعر ولم يترك له فرصة لإخفاء مشاعره. وقد قرأ الشاعر في بعد الحبيبة موتا لها لذلك أخذ في النّدب بكثرة تظهر في الأداة "كم" الدالة عليها. وعلى سبيل إعادة تركيب الكلمة "عفر" نستطيع اشتقاق كلمة "رعف" الدّالة على سيلان الدّم من الأنف (الرُّعاف). ومن هنا نفهم علاقة الإيقاع الصوتي بمعنى البيت المتعلق بالحسرة على زمن الوصل وتردّي الحبيبة في حبائل البعد والترحيل بعد استيلاء المستردّين على الأندلس. وهو ما خلّف في النفوس عالما من الخوف والتوجّس من التّلاشي والاضمحلال.

يقول ابن الأبار[90]: (الكامل)

فَغَـزَا عِـدَاهَا وَاسْتَـرَقَّ رِقَابَـهَا وَحَمَـى حِمَاهَا وَاسْتَرَدَّ بَهَاءَهَا

قَبَضَتْ يَدَاهُ عَلَى الْبَسِيطَةِ **قَبْضَةً** **قَـادَتْ** لَهُ فِي **قَـدِّهِ** أُمَـرَاءَهَا

تمثّل الإيقاع الصّوتي في البيت الثاني في توزع حرف "**القاف**" بواقع حرفين في الصدر وحرفين في العجز. وهو توزيع أكسب البيت نغمة شديدة معنى وصوتا (قبضت، قبضة، قادت، قدّه) لأنّ خاصيّة **الشدّة الصّوتيّة** في حرف "القاف" ناسبت حركة القبضة المتعلّقة بالشدّة والبطش. ولا تتسنّى للممدوح القبضة إلاّ بالقيادة التي تُفترض في ممدوح مقصود بالخطاب لتلبية دعوة

المستغيث. وقد استدرج الشاعر ممدوحه بغاية التّأثير فيه بتعظيم صورته وتذكيره إيقاعا ومعنى ودلالة بالواجب الذي تفترضه النّخوة.

إنّ استخدام **الإيقاع الصّوتي** ساهم بصورة مكثّفة في بلورة نسق دلاليّ متطوّر في نسيج القصائد لأن تكرار الصّوت مؤثّر في الكشف عن المعاني. فالإيقاع الصّوتي مدخل أساس في إنشائية القصيدة عامّة وقصيدة رثاء البلدان خاصّة. **والأصوات في القصائد مدخل للموسيقى وهو ما يرشّحها للغناء المؤثّر** بما يتوفّر فيها من شحنات نغميّة حزينة لها علاقة بالمعاناة والمحنة التي تردّت فيها البلدان أثناء سقوطها.

الخاتمــة:

لقد أفضى بنا التّحليل إلى الوقوف على النّتائج التالية:

1 – لقد استعمل ابن الأبّار بحور **الكامل والمديد والرّمل والطّويل والبسيط**. وهي بحور تميّزت باتّساع **مداها الصّوتي وامتداد نفَسِها وعمق تعبيرها عن شدّة المعاناة** التي تردّى فيها الشاعر.

2 - يمثّل **حرف الرويّ** في قصائد رثاء البلدان **اختيارا منهجيّا واعيا للأشكال الإيقاعية** لأنّه **آخر ما يعلق بالذهن** عند القراءة، وهو مؤثّر في الذّات المتقبّلة أكثر من بقية الاختيارات.

3 - لقد عمّق **إيقاع التصريع** في المطالع صلة القصائد بالرثاء عامّة **ووثّق ترابط المعاني الأول بالمعاني الثواني** بما يقيم الدليل على الإبداع الذي مثّلته تجربة ابن الأبّار في قصائد رثاء البلدان، وهي قصائد أثّرت في الممدوح الحفصي مضمونا وإيقاعا وجعلته نصيرا للأندلس.

4 - لقد ساهم **إيقاع التّجنيس** في تعميق الصّلة بين الإيقاع والإحساس بثقل المأساة على النّفوس، وقد تعلّقت الكثير من ثنائيات التّجنيس بحالات **التقابل** بين طرفي النّزاع جغرافيّا ودينيّا وثقافيّا. يُضاف إلى ذلك أنّ إيقاع التّجنيس ساهم في **تعميق المحنة** لتتنزّل في **المجال الذّاتي النّفسيّ والاجتماعيّ** لأنّ الشاعر ملتاع وهو يعبّر عن **تجربة فرديّة وجماعية وإنسانية عامّة** في آن معًا.

5 - لقد ساهم **إيقاع التّكرار** في **توثيق صلة القصيدة بجنس الرثاء القائم على الإعادة والتّكرار** بما يعمّق الفاجعة التي تستوجب النّدب والنّواح.

6 - لقد ساهم **إيقاع التركيب النّحويّ** بتماثل وحداته النّحويّة في شحن القصائد **بنغمات حزينة مميّزة** بما سمح ببناء **صورة صوتيّة مؤثّرة** صنعت الاكتمال الدّلاليّ والنّغميّ.

7 – لقد استخدم ابن الأبّار **صيغا صرفية** متنوّعة في القصائد. وقد تعلّقت ببناء **صورة مضخّمة للممدوح في مسعى لاستدراجه** في مقاومة المستردّين وإغاثة الأندلس.

8 – ساهم **الإيقاع الصّوتي** بكثافته في بلورة **نسق دلاليّ متطوّر** في نسيج القصائد لأن تكرار الصّوت **يفضح** المعنى. والأصوات في القصائد مدخل للموسيقى وهو ما **يرشّحها للغناء المؤثّر** بما يتوفّر فيها من شحنات نغميّة حزينة لها علاقة بالمأساة والمحنة التي تردّت فيها البلدان أثناء سقوطها.

إن **رثاء البلدان** جنس شعريّ مخصوص **متعلّق بضياع المكان** في ظروف زمنيّة عصيبة مرّت بها الأمّة لمّا تكالب عليها الأعداء. وقد رافق الشعر الحدث التاريخيّ وخلّده. ونحن نرى أنّ **خلود القصائد مردّه إلى إيقاعها الحزين المشرب بالمحنة**. ومرثية البلدان، بأنفاسها الغنائيّة العميقة، بلغت **مستوى إنسانيّا عامّا** يلخّص تجربة دفعت الشاعر إلى استحضار الصراع بين الإنسان والزّمن. زال الوجود العربي الإسلامي من الأندلس وبقيت القصيدة شاهدة على الخراب الذي حلّ بالأمّة بعد سقوط الأندلس.

المصادر والمراجع:

1. ابن الأبار، الديوان، قراءة وتعليق عبد السلام الهراس، الدار التونسية للنشر، 1985.
2. ابن سينا، ضمن أرسطاطاليس، فنّ الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1973.
3. Henri Meschonnic, Critique du rythme, Anthropologie historique du langage, éd. Verdier, Paris, 1982.
4. أحمد حيزم في "فنّ الشعر ورهان اللّغة"، بحث في آليات الخطاب الشعريّ عند البحتري، دار محمد علي الحامي، ط 1، تونس، جانفي 2001.
5. Dictionnaire Universel des littératures, P, U, F., 1994, Volume 3.
6. أبو الحسن أحمد بن محمد العروضيّ، الجامع في العروض والقوافي، حقّقه وقدّم له زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1996.
7. أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر للطباعة والنّشر، ط 1، دمشق، 1999.
8. محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.
9. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1983.
10. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط 2، 1981.
11. الحبيب العوادي، الإبداع والإبداعيّة في الشعر العربي القديم، مطبعة فنّ الطباعة، تونس، ط 1، 2010.
12. رشاد الإمام، ابن الأبار وعصره في تونس، مجلة دراسات أندلسيّة، العدد 2، جوان 1989.
13. بسمة نهى الشاوش، الإيقاع في شعر الأعشى، مركز النشر الجامعي، 2003.
14. ابن رشيق،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت لبنان، ط 5، 1981، ج 1.
15. حازم، المنهاج، معلم دال على طرق العلم بما قصد في أبنية القول من أنحاء التناسب.
16. Jean Cohen, Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966.

17. الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط 2، 1987.
18. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د. ت).
19. عبد السلام الهراس، مقال بعنوان "شاعر وفي لوطنه". مجلة دراسات أندلسيّة، العدد 2، جوان 1989.
20. عبد الرحمان بن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السّلطان الأكبر، بيروت، 1959، ج 6.
21. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين حققه وضبط نصّه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 2، 1989.

Henri Meschonnic, Pour la poétique, éd. Gallimard, 1970

الهوامش:

[1] **ابن الأبّار**: هو أبو عبد الله محمّد بن عبد الله بن أبي بكر بن عبد الرّحمان بن أحمد ابن أبي بكر القضاعيّ البلنسيّ. ولد سنة 595 هـ/1198 م ببلنسية. توفّي سنة 658 هـ/1260 م بتونس. عاش في القرنين 6 – 7 هـ/12 – 13 م. وهو عصر الموحّدين والحفصيين. في أواخر سنة 636 هـ، غادر بأسرته الأندلس بنيّة الهجرة والإقامة في ظلّ الحفصيين الذي وطّد بهم العلاقة. رثى الأندلس بستّ قصائد مدح بها الحفصيين مستصرخا إياهم لنجدة الأندلس وهي تواجه محنة الاسترداد التي ابتدأت بسقوط بربشتر سنة 456 هـ وانتهت بسقوط غرناطة في يد المسترديين النّصارى سنة 897 هـ/1492 م وخروج العرب المسلمين من الأندلس نهائيا

[2] ابن الأبار، الديوان، قراءة وتعليق عبد السلام الهراس، الدار التونسية للنشر، 1985، **قصائد رثاء البلدان** كالتالي: **ق** 1، ص ص 33 - 40/ **ق** 50، ص ص 119 – 122/ **ق** 65، ص ص 151 – 153/ **ق** 93، ص ص 205 – 208/ **ق** 122، ص ص 267 – 273/ **ق** 185، ص ص 395 – 400.

[3] ابن الأبّار، الديوان، **ق** 1، ص ص 33 - 40.

[4] ابن الأبار، الديوان، **ق** 50، ص ص 119 – 122.

[5] ابن الأبّار، الديوان، **ق** 65، ص ص 151 – 153.

[6] ابن الأبّار، الديوان، **ق** 93، ص ص 205 – 208.

[7] ابن الأبار، الديوان، **ق** 122، ص ص 267 – 273.

[8] ابن الأبار، الديوان، **ق** 185، ص ص 395 – 400.

[9] ابن سينا، ضمن أرسطاطاليس، فنّ الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1973، ص 162.

[10] انظر:

Henri Meschonnic, Critique du rythme, Anthropologie historique du langage, éd. Verdier, Paris, 1982, p. 398.

والترجمة إلى العربية لأحمد حيزم في "فنّ الشعر ورهان اللّغة"، بحث في آليات الخطاب الشعريّ عند البحتري، دار محمد علي الحامي، ط 1، تونس، جانفي 2001، ص 35.

[11] انظر: Dictionnaire Universel des littératures, P, U, F., 1994, Volume 3, p. 3336.

[12] انظر:

Marcel Jousse: «Je rythme, donc je suis.». Cité par Henri Meschonnic, Critique du rythme, p. 689.

[13] انظر: Meschonnic, Critique du rythme, p. 173.

[14] أحمد حيزم، فنّ الشعر ورهان اللّغة، ص 36.

[15] انظر: أبو الحسن أحمد بن محمد العروضيّ، الجامع في العروض والقوافي، حقّقه وقدّم له زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1996، ص 95.

[16] أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر للطباعة والنّشر، ط 1، دمشق، 1999، ص 95.

[17] محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996، ص 112.

[18] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1983، ص 185.

[19] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط 2، 1981، ص 266، إضاءة ص 266.

[20] حازم، المنهاج، إضاءة، ص 269.

[21] الحبيب العوادي، الإبداع والإبداعيّة في الشعر العربي القديم، مطبعة فنّ الطباعة، تونس، ط 1، 2010، ص 146.

[22] المنهاج، تنوير، ص 268.

[23] المنهاج، إضاءة ،ص269

[24] عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، العصر الرابع: نهاية الأندلس، ص 20.

[25] حازم القرطاجنّي، المنهاج، تنوير، ص 268.

[26] المنهاج، إضاءة، ص 269. **السّباطة**: السّعة والاسترسال والطّول. لسان العرب، مادة: (سبط). **الطَّلاَوَة**: الرّونق والحُسن والسّحر. لسان العرب، مادة: (طلي).

[27] المنهاج، إضاءة، ص 269.

[28] رشاد الإمام، ابن الأبار وعصره في تونس، مجلة دراسات أندلسيّة، العدد 2، جوان 1989، ص ص 6 – 30.

[29] المنهاج، تنوير، ص 268./ المنهاج، إضاءة، ص 269.

[30] المنهاج، إضاءة، ص 269.

[31] بسمة نهى الشاوش، الإيقاع في شعر الأعشى، مركز النشر الجامعي، 2003، ص 39.

[32] ابن رشيق،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت لبنان، ط 5، 1981، ج 1، ص 151.

[33] حازم، المنهاج، معلم دال على طرق العلم بما قصد في أبنية القول من أنحاء التناسب، ص 271.

[34] انظر: Jean Cohen, Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966, p. 77.

[35] انظر:
«la rime unique fait du poème l'unité». Henri Meschonnic, Critique du rythme, p. 710.

[36] انظر: «Le vers est une dialectique du mètre et du rythme.» Critique du rythme, p. 711.

[37] عدنا في تحديد **خصائص الحروف** إلى الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط 2، 1987، **جدول نظام الحروف العربية**، ص ص 44 – 45.

[38] "الشعر كلّه مطلق (رويّ متحرّك) ومقيّد، فالمقيّد ما كان حرف الرّويّ فيه ساكنا". العمدة، ج 1، ص 154.

[39] سقطت بربشتر سنة 456 هـ وسقطت غرناطة سنة 897 هـ/ 1492 م. محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، العصر الرابع: نهاية الأندلس، ص 20.

[40] ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 174.

[41] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د. ت)، ص 86.

[42] ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 177.

[43] المرجع السابق، ص 151.

[44] المرجع السابق، ص 174.

[45] ابن الأبار، الديوان، ق 65، ص ص 151 – 153.

[46] الحبيب العوادي، الإبداع والإبداعيّة، ص 158.

[47] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 86.

[48] ابن الأبار، الديوان، ق 1، ص ص 33 – 40

[49] عبد السلام الهراس، مقال بعنوان "شاعر وفي لوطنه". مجلة دراسات أندلسيّة، العدد 2، جوان 1989، ص ص 117 – 130.

[50] ابن الأبار، الديوان، ق 50، ص ص 119 – 122.

[51] ابن الأبار، الديوان، ق 50، ص ص 119 – 122.

[52] عبد الرحمان بن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السّلطان الأكبر، بيروت، 1959، ج 6، ص 653.

ابن الأبار، الديوان، ق 93، ص ص 205 – 208. [53]

[54] **مُقْرَبَات**: المُقْرَبَات من الخيل والإبل: التي ضُمِّرَت للرّكوب، وهي مراكب الملوك. لسان العرب، مادة: (قرب).

[55] **جاست**: طافت وتخلّلت. **السّفعة الغبرا**: الأرض ذات الغبار والنّقع الشاحب الأسود. لسان العرب، مادة: (سفع).

[56] **المعاني النواة**: هي المعاني الأساسية ويسميها حازم القرطاجني: "**المعاني الأول**". والمعاني **الثواني**: وهي المعاني الفرعية، ويسميها حازم "**المعاني الثواني**". يقول حازم: "**فالأول** هي التي يكون مقصد الكلام وأسلوب الشعر يقتضيان ذكرها وبنية الكلام عليها. و**الثواني** هي التي لا يقتضي الكلام وأسلوب الشعر بنية الكلام عليها". المنهاج، ص 24.

[57]ابن الأبار، الديوان، ق 122، ص ص 267 – 273.

[58]عَنْدَمَا: العَنْدَمُ: دم الأخوين. العَنْدَمُ: شجر أحمر. وقال بعضهم: العندم: دم الغزال بلِحاء الأرْطى يُطبخان جميعا حتّى ينعقدا فتختضب به الجواري. وهو صِبغ. لسان العرب، مادة: (عندم).

[59]ابن الأبار، الديوان، ق 185، ص ص 395 – 400.

[60]أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين حققه وضبط نصّه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 2، 1989، ص 353.

[61]ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 323.

[62]بسمة نهى الشاوش، الإيقاع في شعر الأعشى، ص 64.

[63]ابن الأبار، الديوان، ق 1، ص ص 33- 40.

[64]الحبيب العوادي، الإبداع والإبداعيّة، ص 171.

[65]ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 333.

[66]- العمدة، ج 2، ص ص 73 - 74.

[67]العمدة، ج 2، ص 76.

[68]انظر: Henri Meschonnic, Critique du rythme, p. 673.

[69]ابن الأبّار، الديوان، ق 185، ص ص 395 – 400.

[70]ابن الأبّار، الديوان، ق 50، ص ص 119 – 122.

[71]. ابن الأبّار، الديوان، ق 50، ص ص 119 – 122.

[72]بسمة نهى الشاوش، الإيقاع في شعر الأعشى، ص 81.

[73]ابن الأبّار، الديوان، ق 122، ص ص 267 – 273.

[74]**دَسَاكِر:** الدّسكرةُ: بناء كالقصر حوله بيوت للأعاجم يكون فيها الشّراب والملاهي. والدّسكرة الصّومعة. لسان العرب، مادة: (.دسكر).

[75]**كُنُسَا:** المَكْنِسُ: مولج الوحش من الظّباء والبقر تستكنّ فيه من الحرّ، وهو الكِناس، والجمع أكنِسة وكُنُسٌ. لسان العرب، مادّة: (كنس)

[76]ابن الأبّار، الديوان، ق 185، ص ص 395 – 400.

[77]ابن الأبّار، الديوان، ق 1، ص ص 33 – 40.

[78]ابن الأبار، الديوان، ق 185، ص ص 395 – 400.

[79]يقول ميشونيك في علاقة الإيقاع بالتركيب النّحويّ:

« Un rythme, une prosodie, la grammaire qui y tient, n'ont de sens que dans une œuvre.» Henri Meschonnic, Pour la poétique, éd. Gallimard, 1970, p. 97.

[80]ابن الأبار، الديوان، ق 122، ص ص 267 – 273.

[81]أُحَلُّأ: أُحْرَمُ وأُمْنَعُ. لسان العرب، مادة: (حلأ).

[82]رَأْد الضّحى: ارتفاعه حين يعلو النّهار. لسان العرب، مادة: (رأد).

[83]ابن الأبّار، الديوان، ق 93، ص ص 205 – 208.

[84]الحبيب العوادي، الإبداع والإبداعيّة، ص 177.

[85]بسمة نهى الشاوش، الإيقاع في شعر الأعشى، ص 51.

[86]ابن الأبّار، الديوان، ق 93، ص ص 205 – 208.

[87]العُفْر: البعد وقلة الزّيارة. العُفْر: طول العهد. لسان العرب، مادة: (عفر).

[88]العفرا: العفراء من اللّيالي: ليلة ثلاث عشرة. ماعزة عفراء: خالصة البياض. أرض عفراء: بيضاء لم توطأ. لسان العرب، مادة: (عفر).

[89]عدنا في دراسة الحروف إلى الطيب البكوش، التّصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط 2، 1987، ص ص 44 – 45.

[90]ابن الأبّار، الديوان، ق 1، ص ص 33 – 40.