داليّةُ ابن اللبّانة الدّاني (ت٥٠٧هـ) في رثاء بني عبّاد ومملكتهم

دراسة في ضوء التّشكيل الإيقَاعيّ

أ. د. عبدالحسين طاهر مُحَمّد الرّبيعي(*)
أ. د. بشرى عبد عطية الجبوري (*)(*)

الملخص:

توجهت هذه الدّراسـةُ الموجزة إلى تأمُّل مرثية الشّـاعِر الأندَلُسيّ أبي بكر ابن اللبّانة الدّاني (ت٥٠٧هـ) في رثاء بني عبّاد ومملكتهم إشبيلية، والوقوف على المعاني العَامَّة، والموضوعات، فضـلًا عن البناء الإيقَاعيّ بنمطية: المقيد (أي البحر والقافيـة)، والبناء الإيقَاعيّ الحُرّ، وهي المفاصـل الإيقَاعيّة التي يتفاوت الشّـعَراء في الإجادة فيها، ويندرج تحـت هذا النّمط، القيم الإيقَاعيّة للحروف المفردة، والمقاطع الصّوتيّة، فضلًا عن الأبنية الإيقَاعيّة المتآلفة في إطار الألفاظ والتراكيب الشّعريّة على شاكلة التّكرار، والجناس، وردّ الأعجاز على الصّدور، وما إلى ذلك.

(*)جامعة سومر- كلية التّربية الأساسية.
(*)(*)جامعة بغداد- كلية علوم الهندسة الزراعية.

وبعد الوقوف على تجليات فاعلية التّعبير باللُّغَة الإيقَاعيّــة- إن جاز التّعبيــر- تبرز مواطن الإبداع الفنّــي، لأنَّ البنــاء الصّوتــيّ متآزرٌ مــع المعاني والدلالات، بل متحد معها اتحادًا لا يقبل التّجزئة.

وقد عوّل الباحثان على قراءتهما ديوان الشّاعِر ابن اللبّانة، ولا سيّما مرثيته الدّاليَّة قراءةً إيقَاعيّة شــاملة، فضلًا عن الأخذ بالحُســبان مــا كُتِب عن رثاء ابن اللبّانة للمُعتَمــد بنِ عبّاد في أثناء نكبتِه على يَدِ المُرَابِطين.

الكلمــات المفتاحيــة: (الدّاليَّة، ابــن اللبّانة، الرّثاء، بني عباد، التّشكيل الإيقَاعيّ)

تقديم:

الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصلاةُ وأتمُّ التّســليم على المصطفــى الأمين وآلــه الطاهرين، ورضي الله عن أصحابه الصّالحين ومَن اهتدى بهديه مِن الأولين والآخرين.

وبعدُ:

هذهِ دراســةٌ نُريدُ لهــا أن تكونَ موجزةً ومكثّفةً نتناولُ فيها جَمَاليّات التّشكيل الإيقَاعيّ في مرثيةِ الشّــاعِر الأندَلُســيّ أبي بكر ابــن اللبّانــة الدّاني (ت٥٠٧هـــ) التي رثــى بها بني عبّــاد ودولتهم إشــبيلية، إذ ســقطت هذه الدّولة مع ما سقط مِن دويــلات الطوائف علــى أيــدي المُرَابِطين بقيادة يوسُف بن تاشفين.

وغنّــي عن البيان أنَّ الشّــاعِر كان أحد شــعراء المُعتَمِــد بن عبّاد ملك إشــبيلية ومِــن الأوفياء له، وهــذه الدّاليَّة التــي رثاه ودولته فيهــا دليلٌ على ذلك.

وقــد آثرنــا أن تكونَ الدّراســة متصلة بالتحليل الإيقَاعــيّ لنمَطَيْ الإيقــاع: المقيّد (أي التّشــكيل العَرُوضِيّ)، وغير المقيّد (الحرّ) وهذا النّوع تبرز فيه قدرات الشّعَراء الفنيّة، وتتجلّى مواهبهم.

وانطلاقًــا مِــن أنَّ اللُّغَــة أصوات يعبّــر بها كُلّ قــومٍ عن أغراضهــم كما يقول العلامــة ابن جنّي (ت٣٩٢هـــ)، فــإنَّ تشــكيلَ حــروفِ الكلمة في أصــوات مختلفــة تتبعهــا معانٍ مختلفة حســب مواقع تلك الأصوات وما تحدثه مِن انسجام.

وعدا هذا فإنَّ وضع الكلمة في الجملة الشّعريّة أو التّعبير الشّعريّ، فضلا عن التّجليات الإيقَاعيّة التي تُحدثُها الأنمــاط الصّوتيّة المتآلفة في إطار الألفاظ على شاكلة: التّكرار، وما يتبعه مِن توافق دلالــيّ وانســجام نغميّ، والجنــاس الذي ينهضُ على تقنية التّــوازن والاختلاف، التّوازن الصّوتيّ، والاختــلاف الدّلالِــيّ، وبعــد هذيــن المفصليــن الإيقَاعيّيــن وقفنــا فــي المرثيــة على ما يســميه علمــاء البلاغــة (ردّ الأعجاز علــى الصّدور) الذي يعمــل على تلاحم الوحدات البنائية في القصيدة، وتحقيــق الانســجام الــذي يفضــي الــى التّوكيد وتقوية المعنى.

لــذا فإنَّ هذه الدّاليَّة جديــرةٌ بالدرس الإيقَاعيّ؛ لأنَّها عُدّت مِن نفائس المراثي إلى تغري الباحثين بالوقوف عندها، وتلمُّس عناصر شِــعريّتها، وسرّ إبداعِها وخلودِها.

الباحثان

مبحثان تمهيديان

أولًا: التّشكيل الإيقَاعيّ، اللُّغَة الإيقَاعيّة:

كلمةٌ في الإيقاع:

خُلق الإنســانُ كائنًا اجتماعيًــا بِهِ حاجةٌ كبيرة إلــى التّخاطُب ليتواصلَ مع ما حولَهُ، فَوُهبَ اللُّغَة

والقدرة على النّطق تمييزًا له مِن سائر الأحياء، إذ وهبهُ الله -سبحانه وتعالى- آلةَ الصّوت التي عُدَّ اللسانُ أميَزَ أعضائها، ولولا النّطقُ لتعثَّرَ التّفكير، وتعطلت مهمة الهُداة، وانعدمت الحضارات أصلًا، فضلًا عن عدمِ القدرةِ على التّعبير عمّا في النّفس مِن عواطف وانفعالات وَتَمثُّلات روحية.

فالعملية اللغوية – إذن- عملية مصوتة؛ لأنَّ كُلّ كلمةٍ عبارة عن عددٍ مِن الأصوات التي نسميها حروفًا، وهذه الأصوات ترتبط بمعانٍ محدّدة، ثُمّ أنَّ الكلمةَ نفسها داخل التّعبير ترتبط بما يجاورها مِن كلمات، وفي موروثنا النَقديّ البلاغي بحوث مستفيضة عن البناء الصّوتيّ، ومخارج الأصوات، وصفاتها المختلفة، تُغني الباحث وتقدّم له بيانًا شافيًا[1].

وتأسيسًا على هذا، فإنَّ النّغم هو ما يُستحسنُ مِنَ الأصواتِ التي تؤثر فينا، وفي هذا الصّدد يقول الدّكتور عبدالواحد المنصوريّ: (يبدو أنَّ النّغم في اللُّغَة ما حَسُنَ مِنَ الصّوت وجرسِهِ، فللصوت جرسُهُ، وللجرسِ نغمُّهُ، ومِن هنا يُمكنُ القول: إنَّ النّغمةَ هي الجرس الذي يُتَنَغَمَ بِهِ)[2].

أمّا مُصطَلَح الإيقاع فإنَّ هذه الكلمة أصلها يوناني وتعني الجريان، والتدفّق، ويقصدون بِهِ عامّةً (التّواتر والتّتابع بين حالتي الصّوت والصّمت، أو النّور والظلام، أو الحركة والسّكون، أو القوة والضعف،أو الضغط والليـن، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التّوتر والاسترجاع...)[3].

وللبناء الإيقَاعيّ في الفنون التّأثيرية ولاسيّما النّص الشّعريّ، نمطان: المقيّد والحُرّ، وكلاهما يدخلُ في الإيقاع الخارجي، إذ ليس ثمَّة إيقاعٌ داخلي مثلما يُشاعُ بين الدّراسات الحديثة، وقد اقنعتنا قراءتنا للشعر عامةً، وللشّعر الأندَلُسيّ خَاصَّة أنَّ الإيقاع لا يكون إلّا خارجيًا، وفي دراسةٍ للناقد (سعيد الغانمي) ما يعزّز مقولتنا حول الإيقاع، إذ ذهب قائلًا: (يعتذر بعض المحدثين بأنَّ قصيدة النّثر الحديثة تقلب الإيقاع مِنَ الخارج إلى الدّاخل، ولهذا وجدوا مقولة الإيقاع الدّاخلي، ولكنَّ ما يسميه هؤلاء بالإيقاع الدّاخلي ليس سوى اسطورة؛ لأنَّ الإيقاع لا يستطيع أنْ يكون داخليًا، إنَّهُ بالضرورة خارجي، وبشرط الصّوت المنطوق حقًا وفعلًا، وإنْ لم نقل الوزن)[4].

أمّا الإيقاع الدّاخلي، فيرى الباحثان/ معتمدَين على اطّلاعهما على ما كُتِب حول الإيقاع، وما توصّلا إليه، إنَّهُ يمثل مدى تأثير عناصر الإيقاع، المذكورة آنفًا، فينا واستجابتنا لتأثيراتها الموسيقيّة المنبعثة مِن التّشكيلات العَرُوضِيّة (الأوزن والقوافي)، فضلًا عمّا ذكرنا مِن قيمٍ إيقَاعيّة للأصوات المفردة والمقاطع والمفاصل

(١) يمكن العودة إلى مصادر كثيرة على سبيل الأمثلة: البيان والتبيين، والخصائص، وعيار الشّعر، وسرّ الفصاحة، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، فضلاً عن المراجع الحديثة وما أكثرها!.

(٢) سحر النص، قراءة في بنية الإيقاع القرآني، د. عبد الواحد زيارة اسكندر المنصوري:٨١.

(٣) مُعجَم المُصطَلَحات العَرَبيّة في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس: ٧١.

(٤) أقنعة النصّ، قراءات نَقديّة في الأدب، سعيد الغانمي: ٦٩.

الإيقَاعيّــة الأُخــرى، وفــي طليعتهــا التّكــرار، والجنــاس، والترصيع، والموازنــة الصّوتيّة، وردّ الأعجاز على الصّدور، وما الى ذلك مما توافر في شعرنا العَرَبيّ وزادهُ ثراءً موسيقيًا.

وفي هذا الشّأن يقولُ الباحث عبدالحميد حسين: (...الإيقاع الموسيقي لهُ ناحيتان: موضوعيّة، هي المنبعثــة مِــنَ الخــارج، وذاتية، هــي النّابعة مِنَ الباطن، ومِن تأثير النّفس، ولا بدَّ مِن اتفاق هاتين النّاحيتين حتى يتم التّجاوب والتناســق، فالإيقاع الموسيقي ليس مِن النّقرات والنغمات، أو المؤثر الخارجي، وإنَّما هو الأثر الباطني في اســتجابتنا له)[٥].

الموسيقي واللُّغَة – اللُّغَة الإيقَاعيّة:

الموسيقى داخلة في صميم الإيقاع وهي: (تبلغ بالكلمــات مدى لا يبلغُهُ غيرهــا، وإنَّها تعبير عن حــالات انفعالية قــد توحدت معها قــوةً وضعفًا، وحملتهــا مِــن ثمَّ إلــى السّــامع، وكُلّ موســيقى شِــعريّة لا تفجّــرُ فــي الكلمات أقصــى طاقاتِها الدّلالِيّــة والإيحائيــة، ولا ترتبــط ارتباطًــا وثيقًا بالطاقــة الانفعالية التــي تُثيرهــا القصيدة، هي موســيقى خارجيــة مفتعلة قد تكــون جميلة في ذاتِهــا، ولكنَّها بأي حــالٍ، لن تكــونَ عنصرًا مِن عناصرِ البناء الشّعريّ ...)[٦].

وغنــيّ عــن البيــان أنّ علاقة الألفــاظ بالإيقاع مِــن أبرز القضايا التي عالجهــا الموروث النَقديّ العَرَبــيّ وتنبَّــه إليهــا وعقد لهــا فصــولًا معزّزةً بالتطبيقات، وإن لم يذكــروا مفردة الإيقاع أو ما شابهها، قال ابن الأثير: (مَن لهُ أدنى بصيرة يعلمُ أنَّ للألفــاظ في الأذن نغمــةً لذيذةً كنغمةِ الأوتار، وصوتًــا منكرًا كصــوتِ حمار، وإنَّ لهــا في الفم حلاوةً كحلاوةِ العســل، ومــرارةً كمرارةِ الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النّغمات...)[٧].

مِــن هنا نُــدرك أنَّ الموروث النَقــديّ قد اعتنى بموضــوع صلــة الألفاظ والأصــوات بالإيقاع وما تتركه هــذهِ الصّلة مِن تأثير فــي النّفوس وإبداع في الأثر الأدبي نثرًا كان أم شعرًا.

وللإحســاس العام بالأثــر الدّاخلي الذي تتركه موســيقي النّص أو بناؤه الصّوتيّ في النّفس، ولا يمكــن إدراك كنهِهِ، ويحضرني في هذا المقام ما حكاه إسحاق الموصلي قائلًا: (قال لي المعتصم: أخبرنــي عــن معرفة النّغــم وبَيّنها لــي، قلتُ: إنَّ مِن الأشــياءِ أشــياءَ تُحيط بها المعرفةُ ولا تؤديها الصّفة)[٨].

ثانيًا: الشّــاعِر أبو بكر ابن اللبّانــة الدّاني[٩]، عصرهُ، وشاعريتُهُ:

(٥) الأصول الفنية للأدب، د. مُحَمّد حسين: ٢٦-٢٧.

(٦) الصــورة والبنــاء الشّــعري، مُحَمّــد حســن عبدالله: ١٨٦-١٨٧.

(٧) المثل الســائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدّين بن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة: ق١/ ٢٢١.

(٨) الموازنــة بين حبيب بــن أوس الطائــي (ت٢٣١هـ)، وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي (ت٢٨٤هـ)، تصنيف: أبي القاســم الحســن بن بشر بــن يحيى الآمدي (ت٣٧٠هـــ)، حقّق أصوله وعلق حواشــيه: مُحَمّد محيي الدّين عبدالحميد: ٣٧٤.

(٩) مِن مصادر ترجمة الشاعر: قلائد العُقيان في محاسن أهل الزمان، الفتح بن خاقان: ٧٧١-٧٩٠. والمُغرب في حلى المغرب، ابن ســعيد المغربــي: ٢/ ٤٠٩-٤١٦. والذَّخيرَة في محاســن أهل الجزيرة، ابن بسام الشنتريني: ق٣/ ٦٦٦-٧٠٢. والمعجــب مِن أخبار أهل المغــرب، المراكشي: ٢٠٨-٢٢٤. وخريدة القصر وجريدة العصر، العماد الأصفهاني، فضلاً عن كثير مِن المراجع التي تناولت الشاعر وعصره في كتب أو بحوث.

هو أبو بكر مُحَمّد بن عيسى بن مُحَمّد اللخميّ الدّانـيّ، عُرف بابـن اللبّانة؛ لأنَّ أُمَّـهُ كانت تبيع اللَّبـن سـدًّا لاحتياجاتِـه، وُلِد في (دانية) شـرقَ الأندَلُس، فنُسـب إليها، عـاش في القرن الخامس الهِجريّ وتجاوزه بسـنوات، إذ كانت وفاته سـنة (٥٠٧هـ)، وكانـت السّـمة الغالبة علـى القرن الخامـس الهِجـريّ فـي الأندَلُـس التـي طبعتهُ بطابعهـا، هـي النّزاعـات الدّاخلية بيـن دويلات الطوائـف، والنزاعات الخارجية بين الأندَلُسـيّين وأعدائهم التّقليديين الإسبان.

لذا شـهِد الشّـاعِر سـقوط دويـلات الطوائف واحـدةً تلـو الاخرى علـى يد جيـوش المربطين بقيادة زعيمهم (يوسـف بن تاشفين) الذي جوّز لـه الفقهاء العبور إلى الأندَلُس قادمًا مِنَ المغرب لاجتيـاح الممالـك الأندَلُسـيّة واسـقاطها بالقوة بعـد أن كان عبـوره السّـابق لنجدتهـا ومؤازرة المُعتَمِد بن عبّاد الإشبيلي لصدّ الإسبان ودحرهم في معركـة الزّلاقة التي انتصـرت فيها الجيوش الإسـلامية المشـتركة الأندَلُسـيّة بقيـادة الأميـر الفـارس المُعتَمِد بن عبّاد الإشـبيلي، والمُرَابِطية بقيـادة الزعيـم المُرَابِطي الافريقي (يوسـف بن تاشفين)، وكان الانتصار على الجيوش الإسبانية بقيـادة الفونسـو، باهرًا للأندَلُسـيّين، وسـاحقًا للإسبان.

كان مِـن نتائـج انتصـار الجيوش الإسـلامية على الإسـبان في معركة الزلّاقة، فضلًا عن كسر شوكتهم وتبديد غرورهم وصلفهم، ارتفاع الرّوح المعنوية لدى الأندَلُسـيّين، وإعجابهم بشخصية البطل الزعيم المُرَابِطي يوسـف بن تاشـفين، إذ عدّوهُ الحاميَ والمنقذ.

لكن أمراء الدّويلات الأندَلُسـيّة عادوا سـيرتهم الأولى، فاحتدمت الصّراعات بينهم وأرهقوا النّاس بنزاعاتهـم، حفاظًا على ممالكهم وحبًّا بالتوسـع على حسـاب ممالك بني جلدتهم، ما دعا الفقهاء والعَامَّة إلى أن يسـتغيثوا بيوسـف بن تاشـفين لاجتياحهـم وإزالتهم مِنَ الوجود فاسـتجابَ لهم الزعيم المُرَابِطيّ وعبر بجيوشـه البحرَ وأسـقط الممالـك الأندَلُسـيّة ومِـن بينها مملكة إشـبيلية وأسـروا ملكها الفارس الشّـاعِر المُعتَمِد بن عبّاد الإشـبيلي الـذي كان شـاعرنا الدّانـي مِـن أبرز شـعرائه المخلصين لـه ولدولتـه، إذ رثاه ورثى دولته بعد أُفول نجمه وأسـره وسـجنه حتى إنَّهُ زاره في سـجنه في (أغمات) بل هـو ثالثُ ثلاثة كانـوا المقربين إلـى المُعتَمِد بن عبّاد الإشـبيلي مِنهم ابن حمديس الصّقلي (ت٥٢٧هـ)، وثالثهم الشّـاعِر أبو بحر بن عبـد الصّمد، وقد حضر إلى (أغمـات) بعد مـوت المُعتَمِد بأيام قليلة وأنشـد على قبره داليةً أبكت مَن حَضَرَ هناك.

وبسـب العـوز فقد ولّى الشّـاعِر الدّاني وجهه صوبَ بطليوس وأُمرائها بنى الأفطس أيام الأمير المتوكّل، ولكن لم يَطبْ له المقامُ هناك، فعرَّج على إشـبيلية وفيها حاول أن يُرسِّخ صلته بالعباديين ولاسـيّما أميرها المُعتَمِد بن عبّاد الإشبيلي، وظلَّ أحدَ شـعراء البلاط حتى سـقوطها، واستمر وفيًّا لأميره فقال الرّثاء لأجل الوفاء لا الرّجاء كما يعبّر الدّكتور إحسـان عبـاس[١٠]، والدَّاليَّـة التي نحن بصدد الوقوف على تشكيلها الإيقَاعيّ، دليلٌ على

(١٠) يُنظـر: تاريـخ الأدب الأندَلُـسِيّ – عـصر الطوائف والمرابطين- د. إحسان عباس: ١٥١.

هذا الوفاء الذي عزَّ نظيرهُ في أدبنا العَرَبيّ.

هذا وليست بنا حاجة إلى إيراد بعض التّفاصيل المبثوثة في بعض كتب الأدب والتاريخ، وهي حافلة بذكر أخباره وسيرتِهِ والإشارة إلى شاعريته.

شاعريتُه:

لقد وُهِبَ الشّاعِر أبو بَكر ابن اللبّانة الدّاني قريحةً شِعريّةً منذ نعومة أظفارهِ، فاتخذ مِن هذه الموهبة وسيلةً للعيش.

عبر تأمُّل الباحثَين لديوانه الذي جَمَعَهُ الأستاذ الدّكتور مُحَمّد مجيد السّعيد، وهو يمثل ما تبقّى مِن شعره، أمكننا أن نسجِّل أبرز السّمات العَامَّة التي تميَّز بها شعرهُ، ويقف في طليعتها: اللفظ الرّقيق، والجرِّس المأنوس، وسهولة المأخذ، وليس ثَمَّة التواء أو تعقيد، إذ يصدر عن قريحة ولاّدة، وطبعٍ صقيل، يعبِّر عمّا في داخله بكلمات تنبثق مِن قلبه وينحتها بأحشائه مثلما يعبِّر هو عن ذلك، قائلًا:[١١]

هو الشّعر مِـــن درٍّ رطيب نحتُّهُ
وقد تُنحتُ الأشعارُ مِن حجرٍ صَلدِ
ولا عجبٌ أنْ جئت فيه ببدعةٍ
فمـــا هـــي إلا النّار تقدح في زندِ

ويُفهَمُ مِن بعض ناقدي شعره، إنَّ شعرهُ يمتلك طاقةً قويةً وزخمًا كبيرًا مِنَ الصّدق والبراءةِ والإخلاص لتجاربه وانفعالاته، فهو إلى الطبع أميل مِنْهُ إلى الصّناعة ولاسيّما في شعره المرتبط بالعهد العبّادي، إذا جاز لنا أن ننعته كذلك؛ لأنَّ علاقته بالعبَّاديين لاسيَّما الملك الرّاحل المُعتَمِد بن عبَّاد، كانت تحكمها المحبّة الصّادقة والوفاء الفريد، لكن مع حاكم ميورقة الذي لجأ إليه ابن اللبّانة، بعد نهاية الدّول العبَّادية أصبحت العلاقة رسميةً خالية مِنَ الوفاء الخالص والإعجاب بشخصية الممدوح ما جعل أشعاره تتسم بالصناعة والتكلّف، ولابن بسّام الشّنتريني رأيٌ نَقديّ دقيق في شاعريته حريٌّ بنا أن نقف عنده إذ قال عنه في ذخيرته: (كان -يعني ابن اللبّانة- شاعرًا يتصرّف، وقادرًا لا يتكلّف، مرصوصَ المباني، منمَّق الألفاظ والمعاني، وكان في امتداد الباع، والانفراد والانطباع، كالسيف الصّقيل الفرد، لو حدَّ بالإبداع وانفرد)[١٢].

ونطالع مثل هذا النّقد في كتاب (القلائد) إذ قال الفتح بن خاقان فيه: (المديد الباع، الفريد الطباع، الذي جعل للمحاسن مقادًا، وغدا له البديع منقادًا)[١٣]، ولابن سعيد هذا الرّأي النَقديّ، (سموأل الشّعَراء، وريحانة الأمراء، الذي ارتضع أخلاف الدّول حافلة بالشطور، واطلع السّحر الحلال في أثنا السّطور)[١٤].

(١١) ديوان ابن اللبّانة الدّاني، مجموع شعره، جمع وتحقيق: مُحَمّد مجيد السعيد: ٥٢.

(١٢) الذَّخيرَة في محاسن أهل الجزيرة، لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني (ت٥٤٢هـ)، تحقيق: إحسان عباس: ق٣/٦٦٦.

(١٣) قلائد العُقيان ومحاسن الأعيان، الفتح ابن خاقان (ت٥٢٩هـ)، تحقيق: مُحَمّد العنابي: ٧٧٦.

(١٤) المطرب في حلى المغرب: ٢/٤١١.

بيدَ أنَّ إشارة دقيقة مِن ابن بسّام تجعلنا نسوّغ سبب عدم عده مِن شعراء الطبقة الأولى، لافتقاره إلى التّـثـقيـف والتأمل العميق، يقول النّاقد ابن بسّـام: (لو كانت له مادة تفي ببنيانِه لكان أشعرَ أهلِ زمانِه)[١٥]، وكان ابنُ اللبّانَة يُدركُ أنَّ شـعره مفتقرٌ إلى هذا التّأمل الفلسفي بدلالة قوله هو:[١٦]

عبتم رطـوبة منطقي فكـأنّكم
عبتـم فتورَ اللحظِ في وسنانِ
وجهـــتُـمُ أنَّ القـــلادةَ لؤلؤٌ
فنحتّـــم الأحجـارَ مِـــن ثُهلانِ
أنا شمسُكم إن لحتُ غبتـُمْ أو أغبْ
أبقيتُ فيكـــم فضلـةَ اللمعانِ

وللأستاذ الدّكتور مُحَمّد مجيد السّعيد صفحات قيّمة حول المسـتوى الفنّي للشّـاعِر ابـن اللبّانَة الدّاني أغنتنا عن كثير مِنَ المراجع.

وليـس يفوتنا أن نذكر أنَّ الشّـاعِر أبا بكر ابن اللبّانة كان وشّـاحًا وقد جمع له الأستاذ الدّكتور سـيد غازي أكثر مِن عشـر موشـحات في كتابه (ديـوان الموشـحات الأندَلُسـيّة)، وعـدا هذا فقد ذكرت له المصادر مؤلفاتٍ أبرزها: نظم السّـلوك في وعظ الملوك، سـقيط الدّرر ولقيط الزهر في شـعر بني عبَّاد، وغيرها، ولم يصـل إلينا أيّ مِن هذه الكتب[١٧].

اقنعنا التّأمل طويلًا في بناء القصيدة ومعانيها أنها عمـلٌ شِـعريٌّ تولّد مِـن رَحِم بنيـة التّحوّل المذهـل أو ما حصل للشّـاعِر مِن تناقض أفضى إلى تكوين هذه المرثيّة في غمرة شعوره بالحزن والقلق، ولعلَّ موقفه قد حمل الشّيء ونقيضه لذا فإنَّ هذه الحركة النّفسية بدأت بالتناقض (وليس ثمَّـة حركه نفسـية تبـدأ بالانسـجام، والقصيدة فـي مجالها، هـي بدء الإحسـاس بالتناقض لدى الشّاعِر، وكُلُّ قصيدةٍ ناجحةٍ لابدَّ أن تبدأ مِن حدود هـذا النّقطة الحرجة التي تنطـوي - منذ البدء - على طاقة حركية هي المسؤولة -في الواقع- عن الحالة الشّـعريّة التي يجد الشّاعِر نفسَهُ داخلها، وهو لهذا يَجهَد في تجاوز هذه الحالة في العبور مِنْها، بواسطة الشّعر إلى اللاشعر مِن جديد)[١٨].

المبحث الأوّل

البنـاءُ الإيقَاعـيّ المقيَّـد (البحـر الشّـعريّ والقافية)

وقصدنـا به الإيقاع المُقنّن المتمثل بالتشـكيلة العَرُوضِيّـة لداليّة ابن اللبّانـة الدّاني (تفعيلاتها وقافيتِهـا)، والآن نـدوِّن المرثيّـة مجزّأة حسـب معانيها العَامَّة، بعدها نباشـرُ التّحليل العَرُوضِيّ لنـرى إلى أيّ مدىً اسـتطاع الشّـاعِر – بموهبته - أن يهتدي إلى تشـكيلة عملت علـى التّآزر بين موسـيقاه (بنائه الإيقَاعيّ) والبنـاء الدّلالِيّ الذي أراد أن يوصلـه إلى مُتلقّي مرثيتـه في رثاء بني عبَّـاد ومملكتهـم إشـبيلية أو ما عُبِّر عنـه برثاء العَظَمة الزائلة والمَجد الآفل.

المرثيّة:[١٩]

لذا أنشـد ابن اللبَّانة الدّانـي داليَّته، بل بُكائيته

(١٥) الذَّخيرَة في محاسن أهل الجزيرة: ق٣/٦٦٦.
(١٦) ديـوان ابـن اللبّانـة الدّاني، مجموع شـعره، جمع وتحقيق: مُحَمّد مجيد السعيد: ١٤٣-١٤٤.
(١٧) المَصدَرُ نَفسُهُ، (مقدمة التحقيق): ١٦-١٧.
(١٨) الشّعر الحرّ في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م، يوسف الصائغ: ٢٢٦.
(١٩) ديـوان ابـن اللبّانـة الدّاني، مجموع شـعره، جمع وتحقيق: مُحَمّد مجيد السعيد: ٥٧-٦٢.

حينمـا نُقِـلَ المُعتَمِد أسـيرًا يرسـفُ بأغلاله هو وخاصَّتـه علـى السّـفن مُغـادرًا مملكتـه وبلاد الأندَلُس منفيًا إلى أغماتَ، فيقول:

١- تَبكِي السّمَـاءُ بِمُزنٍ رَائحٍ غَادِي
عَلَى البَهَالِيلِ مِـنْ أَبْنَاءِ عَبَّـادِ
٢- عَلَى الجِبَالِ التي هُدَّت قَوَاعِدُهَا
وَكَانت الأرضُ مِنْهُـم ذَاتَ أوتَادِ
٣- والرابياتُ عليها اليانعـاتُ ذوتْ
أنوارها فغدت فـي خفضِ أوهادِ
٤-عِـرِّيسةٌ دخلتهـا النّائباتُ على
أساودٍ لهمـو فيهـا وآسادِ
٥- وكعبةٌ كانت الآمـالُ تَعمـرُها
فاليومَ لا عـاكفٌ فيهـا ولا بادِ
٦- تلك الرّمـاحُ رماحُ الخطِّ ثقّفها
خطبُ الزمـانِ ثقافًا غـيرَ مُعتادِ
٧- والبيضُ بيضُ الظُّبـى فَلَّتْ مضَارِبَهَا
أيدي الرّدى وثنتهـا دونَ أغـمادِ
٨- لمَّـا دنا الوقتُ لم تُخلف له عِدَةً
وكُـلُّ شيءٍ لميقـاتٍ ومـيـعادِ
٩- كم مِنْ درايِّ سعدٍ قَدْ هـوت ووهتْ
هناك مِـنْ دُرَرٍ للمجـدِ أفرادِ
١٠- نَورٌ ونُورٌ، فهـذا بعـدنعمتِهِ
ذوَى، وذاك خَبـا مِـنْ بعدِ إيقادِ

* * *

في هذه المقدِّمة المثيرة يطالعنا المنشئ القدير بمطلعـه الجليل متداخلًا مع النّص القرآني ﴿فَما بَكَـتْ عَلَيْهِمُ السّـمَاءُ﴾[٢٠]، لكنها هنا – على هذه المصيبـة تبكي وتبكي (بِمُـزنٍ رَائحٍ غَادِي عَلَى البَهَالِيلِ مِـنْ أَبْنَاءِ عَبَّـادِ)، وما لها لا تبكي عليهم وكانوا كالجبال التي جُعلت أوتادًا للأرض، واليوم هُدَّت قواعد هذه الأوتاد، فما عساه أن يقول؟

ويمضي الشّـاعِر مُتحدّثًا عـن تجلّيات الكارثة الأندَلُسـيّة إذ أصبحـت المملكة الرّفيعـة الجليلة وأهلها وحماتها، أثرًا بعد عين.

فالشَّـاعِر ينـدبُ كُلّ شـيءٍ كان محطَّ الأنظار وغدا في حالة يُرثى لها، ندب الرّابيات واليانعات والأنوار، وندب الرّماح التي ثقّفها الخطب الفادح وأيّ تثقيف؟ (ثقافًا غـيرَ مُعتادِ)، وما للسـيوف وقـد فَلَّتْ مضاربها أيدي الرّدى وغدت غير عاملةٍ لهلاك حماتهـا مِنَ الأبطال رجـال الحرب.. يا له مِن مشـهدٍ مرعبٍ لا يُمكن احتمالُهُ! وقد استطاع الشّـاعِر، بعمق انفعالِه بالأحداث أن يُشـركنا مع مأسـاته وفجيعته ومع أجزاءِ صورته الكُلية التي تمحورت حول فجيعة بني عبَّاد، وغروب مجدهم، وعظمتهم وملكهم إلى غير رجعة.

وَلنُصْغِ للشَّـاعِر وهو ينتقل بنا إلى مشهدٍ آخر يحمـل بين طياته معنى اليـأس والجدب ورحيل العطاء والخير والأمن ليُدخلنا دائرة التّحوِّل نحو التّراجع والانكسار والاستسـلام متسلحًا بالحِكَم التي تُشـعر مُتلقّيها بفوات الأوان وحلول الظلام، إذ لا قِبـلَ للمُخاطب بردِّ ما هـو كائن... وفي كُلِّ هذا يقول:

١١-يا ضيفُ أقفرَ بيت المكرُمات فخُذْ
في ضمِّ رحلك وأجمـع فضلةَ الزادِ
١٢- ويا مـؤمِّل واديهـم ليسكنَهُ
خفَّ القطينُ وجفَّ الـزرعُ بالوادي

(٢٠) سورة الدُّخان: الآية: ٢٩.

١٣- ضلَّت سبيل النّــدى يابن السّبيل فَسِرْ
لغيرِ قصدٍ، فمـــــا يَهديك مِنْ هادي
١٤- وأنت، يا فارسَ الخيِ التي جعلتْ
تختالُ فـــي عُددٍ مِنْهــم وأعْــدادِ
١٥- ألقِ السّلاحَ وخلِّ المشرفــيَّ فقد
أصبحتَ فــي لَهَواتِ الضَّيغمِ العــادي
١٦- مَنْ يُؤتَ مِنْ مأمنٍ لــم يُجِدهُ حَذرٌ
وقــاتلٌ نفسَــهُ مــا إنْ لــــه رادِ
١٧- ومَــنْ يسدّ عليه الضُّــــرُّ ناظرهُ
فليسَ ينفعــهُ أنَّ الضُّحى بــادِ
١٨- وليسَ يُغنى موشَّــىً مِــنْ تحرُّزِهِ
وحتفُــــهُ واقفٌ مِنْــــهُ بمرصادِ
١٩- لا عِطرَ بعــد عروسٍ فــي حديثِهم
قد أقفر الحــيُّ مِنْ هندٍ ومِنْ عادِ

* * *

وهكــذا يواصلُ الشّــاعِر رســم هذه المشــاهد المؤلمــة جانحًــا إلى النّزعة الاستســلامية التي لا تعرف غير التّشــاؤم، فليس ثَمَّــة أملٌ يُرجى وهو يخاطب ضيوف بني عبَّاد باثًا اليأس في النّفوس (فخُذْ في ضمِّ رحلك وأجمع فضلةَ الزادِ)، وما على مُؤمَّل أرضهم لتكون له حرمًا آمنًا، إلّا الرّحيل لأنَّهُ (خفَّ القطينُ وجفَّ الــزرعُ بالوادي)، ولا بدَّ لابن السّبيل أن يضلَّ به الطريق فليس ثمَّة هادٍ له.

ولــم يكتفِ ببث مشــاعر الاستســلام بل يدعو فــارس الخيــل، رمــز الحمايــة والهيبــة والعزّة والمنَعَــة، إلــى أن يلقــي السّــلاح، إذ لا فائدة مِن مواجهة قوىً لا قِبَلَ له بمواجهتها بل إنَّهُ بانتظار الموت المُحتّم بدلالــة قوله (أصبحتَ فــي لَهَوات الضَّيغــمِ العادي)، وفــي عرضِهِ لهذه المشــاهد الحزينــة يتكئ علــى الأمثال العَرَبيّــة، والعبارات التّراثيــة تعزيــزًا لمضامينه المُفجعــة زيادة في تفجُّــع المُتَلَقّــي مع غير قليلٍ مِــنَ المبالغة، ومِن هذه الأمثال:

مَنْ يُؤتَ مِـــنْ مأمنٍ لــم يُجِدهُ حَذرٌ[٢١]
وقــــاتلٌ نفسَهُ مــا إنْ لــه رادِ

وثمَّة مثلٌ ثانٍ عزّز نظرته التّشاؤمية قاده خياله ليستحضرهُ:

لا عِطرَ بعــد عروسٍ فــي حديثِهم[٢٢]
قد أقفر الحــيُّ مِنْ هندٍ ومِنْ عادِ

ثم يعودُ الشّاعِر الأندَلُسيّ المُذهلُ سيرتَه ليبكيهم وهم النّجــوم التي غابت عن الكوكب الأرضي بعد أن (خانت أكفُّهم الأعضــادَ ... البيت)، وتبلغُ هذه المشــاهد المأســاوية حدًّا بالشَّــاعِر تضطرهُ إلى محاولة تخفيف وطأتها بوساطة إلقاء اللوم على الخائنين، يقولُ:

٢٠- خانت أكفُّهم الأعضادَ فانقطعوا
وكيفَ تقوى أكــفٌّ دونَ أعضادِ؟

* * *

وغَنــيٌّ عن البيان أنَّ في أبيات القصيدة تداخلًا مــع النّصــوص الغائبــة التــي شــكّلت مرجعية للشَّــاعِر ابــن اللبّانَــة الدّاني مثل القــرآن الكريم والأدب العَرَبيّ.

ثُمَّ قال:

(٢١) ديــوان ابــن اللبّانــة الدّاني، مجموع شــعره، جمع وتحقيق: مُحَمّد مجيد السعيد: ٥٨.

(٢٢) المَصدَرُ نَفسُــهُ، والصفحةُ نفسُــها. وانظر المثل في: مجمــع الأمثــال، الميداني (ت٥١٨هـــ)، تحقيــق: مُحَمّد محيــي الدّيــن عبدالحميــد، دار المعرفة، بــيروت - لبنان: ٢/٢١١.

٢١- غابتْ عن الفَلَكِ الأرضي أنجُمهُمُ
فليسَ للسَّعدِ فيهـــم نورُ إسعادِ
٢٢- وبُدِّلوا غيرَنا قومـــًا فنحـنُ نَرى
تركيبَ أرواحِنا فـــي غيرِ أجسادِ
٢٣- هي المقاديـــرُ لا تُبقي علـى أحدٍ
وكُـــلُّ ذي نَفسٍ فيهـــــا لآمادِ

* * *

ويمضى الشّـاعِر ابن اللبّانَة المفجوع ليصوغَ ردًّا على شـماتة الشّامتين وحسـد الحُساد متكئًا على ما كان لهم مِن عزٍّ وجاه، بيد أنَّ الدّنيا غدرت بهم وغدا ضـدًّا كُلّ ما كانوا يأملون، يقول الدّاني في هذه الأجواء المأسـاوية مستغرقًا في تصوير سُنَّة التّحوّل المذهل الذي امتدّ لكُلِّ شيءٍ:

٢٤- وأسـوَةٌ لهمُ في غيرِهـمْ حَسُنت
فمـــا شمـــاتـةُ أعـداءٍ وحُسَّادِ
٢٥- إن يُخلعُوا، فبنو العباسِ قد خُلعوا
وقـد خلتْ قبلَ حمـصٍ أرضُ بغدادِ
٢٦- نقولُ فيهم، وهم أعلى برامكةٍ
فالحـالُ ذا الحال إفسـادٌ كإفسادِ
٢٧-كانت أسرَّتُها مِـنْ فضـــلها بهـمِ
مثـــلَ المنابرِ أعـــــوادًا بـــأعوادِ
٢٨- إنَّا إلـى الله فـــي أيامهم، فلقد
كـانت لنـــــا مثلَ أعـراسٍ وأعيادِ
٢٩- هـمُ الشّواهقُ فيها كهفُ معتصِمٍ
مثـــلُ الأباطحِ فيها خِصبُ مرتادِ
٣٠- تبًّا لـــــدنيا أذاقتهـمُ حـــوادِثُها
بَرحَ العذاب ومـــــا دانـــوا بإلحادِ
٣١- أضحتْ مُكسّـرةً أرعاطُ أسهمِهم
وأسهمُ الدّهـــــر فيهـم ذاتُ إقصادِ
٣٢- ذُلّوا وكانت لهم فـــي العزِّ مرتبةٌ
تَحـــطُّ مـــــرتَبَتِي عـــــادٍ وشـدّادِ
٣٣- كانـــوا الملوكَ ملوكَ الأرضِ فانصرفوا
ومـــا لـهم حـومةٌ فيهـــــا ولا نادِ
٣٤- حَمـــــوا حريمَهمُ حتّى إذا غُلبوا
سِيقوا علـى نَسقٍ فـــي حبلِ مُقتادِ
٣٥- تبدَّلوا السّجن بعدَ القصـر منزلةً
وأُحدِقوا بلصوصٍ عَـــــوْضَ أجنادِ
٣٦- وأُنزلوا عن متونِ الشّهبِ واحتُمِلوا
فـــويقَ دُهـــمٍ لتلكَ الخيـــل أندادِ
٣٧- وعِيثَ فـــي كُلِّ طوقٍ مِنْ دروعِهمُ
فَصِيغَ مِنْهـــنَّ أغـــــــلالٌ لأجيادِ
٣٨- وغُيرتْ نَشـــواتُ اللائذين بهـــم
بمثل مـــا قُصفوا مِـــنْ كُـــلِّ منآدِ

* * *

وبعـد هـذه السّلسـلة المذهلـة مِـنَ التّحولات المفجعة والمشـاهد المفزعة التي رسمها الشّاعِر ابن اللبّانَة، يسـأل: هـل ثَمَّ بارقةُ أمـلٍ في اللقاء بهم بعد أن رحلوا عنـا و(قامت قيامتهم)؟، وهل لنارهـم التي خمدتْ أن يُرى لها زندٌ؟ ولِنصغِ إلى هذه التّفجّعات التـي صيرّها وهي لا تدلُّ إلّا على النّفي، وإلّا فكيف يُبعث مَن قامت قيامتُهُ؟ وكيف يعود واريًا ما خمد مِنَ النّار؟

٣٩- تُرى نَرى بعدَ أنْ قامت قيامتُهم
مِـــنْ يوم بعثٍ لهم فـينا وميلادِ
٤٠- وهل يكون لهـم زندٌ يُـرى، فيُرى
لنارهم هبَّةٌ مِـــنْ بعـــد إخمادِ

* * *

وتطغى النّزعة السّردية على المرثيّة المطوّلة فيوقفنا الشّاعِر المفجوع على هذه المشاهد المتتابعة التي عزَّ وقوعها في الوجود، المُعتَمِد يرسف بأغلاله ومعه خاصته وقد حُملوا على السّفن وهي تسيرُ بهم في الوادي الكبير وسط صراخ النّاس وضجيجهم وعويلهم وليس بمقدور أحدٍ أن يُنجدهم مادام منطقُ القوة مستوليًا قاهرًا، فَلنُصغ إليه وهو يرسم بكلماته ويُسخِّرُ موهبته لتصنعَ هذه الصّور الخالدة في شِعريّتها وتأثيرها، يقول:

٤١- نسيتُ إلّا غداةَ النّهر كونَهم
في المنشآتِ كأمواتٍ بألحادِ
٤٢- والنَّاسُ قد ملأوا العِبرَين واعتبروا
مِنْ لؤلؤٍ طافياتٍ فوقَ أزبادِ
٤٣- حُطَّ القنعُ فلم تُسترْ مُخدَّرةٌ
ومزَّقتْ أوجهٌ تمزيقَ أبرادِ
٤٤- تفرَّقوا جيرةً مِنْ بعدِ ما نشأوا
أهلًا بأهٍ وأولادًا بأولادِ
٤٥- حان الوداعُ فضجَّت كُلُّ صارخةٍ
وصارخٍ مِنْ مفدَّاةٍ ومِنْ فادِ
٤٦- سارت سفائنهُم والنَّوح يصحبُها
كأنَّها إبلٌ يحدو بها الحادي
٤٧- كم سالَ في الماء مِنْ دمعٍ وكم حَمَلتْ
تلكَ القطائعُ مِنْ قطعاتِ أكبادِ؟
٤٨- مَنْ لي بِكم يا بني ماءِ السّماءِ إذا
ماءُ السّماءِ أبى سُقيا الحشا الصّادي؟
٤٩- وأين ألقاكمُ في الرّوع مِنْ فئةٍ
مُدربين على الهيجاءِ أنجادِ؟
٥٠- ومَنْ يُحقُّ لي الآلاف مِنْ ذهبٍ
كأنَّما أُشربتُ ماذيَّةُ الحادِ؟
٥١- كأنَّما سُكبتْ في جوفِ بارقةٍ
بنارِ نورٍ مِنَ المرِّيخِ وقَّادِ

* * *

وبعد هذا التّفجّع المستل مِن روح الشّاعِر المفجوع وقلبه، يندب المُعتَمِد وليَّ نعمته وولديه بهذه الاستفهاماتِ الشّجيَّة المؤثّرة مُسخِّرًا طاقاتِه الإيقَاعيّة والبلاغيَّة، فضلًا عن رصانةِ البِنية، وقوة الأسلوب، يقول:

٥٢- وأينَ معتمدٌ، نُعمى يُقسِّمها
مرعىً وماءً لزوّارٍ وروَّادِ؟
٥٣- وأينَ يُوضِحُ لي هدْيُ الرّشيد ضُحىً
أجلو به في ظلام الغيِّ إرشادي؟
٥٤- وأينَ لي كنفُ المعتدّ منزلةً
على احتفالٍ مِنَ النّعمى وإعدادِ؟

* * *

ولم لا يندبُ مَن كان يعيش معزّزًا في كنفهم وفي ظلّ مكارمهم ومعاليهم، يقول:

٥٥- مكارمٌ ومعالٍ كُنتُ بينهما
كأنّني بين روضاتٍ وأطوادِ

* * *

وغنيٌّ عن البيان أنَّ هذه المرثاة الأندَلُسيّة اتكأت على استحضار النّصوص الأصيلة التي تُشير، بجلاء، إلى عمق مرجعيات الشّاعِر القرآنية والأدبية وحسن توظيفها، إذ إنَّ التّناص يُعَدُّ منظومةً فكريةً معرفيةً تتوالد مِن ثقافات متعددة تنصهر مكونه خطابًا مستقلًا، فالأديب يستحضر

ثقافتــه بكلّيتها ثم يهتدي إلى ما يُناســب معانيه ويوظِّفــهُ في نصّــة، لذا يكون الشّــعر ذا جاذبية تلتقط ما يلائم المعنى المُعبّر عنه.

والباحثان يشــاطران الدّكتور إحســان عباس مــا ذهب إليه مِــن أنَّ نكبــة ســقوط المُعتَمِد بن عبَّــاد، بوصفــه الحامــي، أكثر تأثيــرًا في نفوس الأندَلُسيّين ولاســيّما الشّــعَراء الذين أخلصوا له، مِن النّكبــات الجماعية وفي هذا قــال: (... وربّما لم نجد في الشّــعر الأندَلُســيّ عاطفةً أعمق غورًا وأشدّ لهبًا عاطفيًا مِن تلك القصائد التي قالها ابن اللبّانَــة، وابن حَمديس، وابن عبد الصّمد في نكبة المُعتَمِد)[٢٣].

ويختم الشّــاعِر مرثاته المطولة بما لعلّهُ يُعيدُ التّــوازن النّفســي لمتلقيه بعد سلســلة التّحولات المفجعة المدهشــة، يختمها بهــذا الدّعاء (لقّاكُم اللهُ خيرًا ... البيت) وهذه الخاتمة المحكمة أغلقت المرثيّة وأعلنت عن نهاية التّشــكيل الشّعريّ، ولم تَــدَعْ أيّ منفذٍ للتعبير بعدها لــذا دُعيت بالخاتمة المغلقة[٢٤].

٥٦- لقّــاكُم اللهُ خيــرًا، إنَّكم نفرٌ
لم تعرفوا غيرَ فعلِ الخيرِ مِــنْ عادِ
٥٧- إنْ كان بعدَكم فــي العيش مِــنْ أربٍ
فإنَّ فــي غُصصٍ عيشـــــي وأنكادِ

* * *

وبعــد هذا العرض الموجــز لدالية ابن اللبّانة رأينا أنَّها تتشــكّل حول بنية دلالية أساســية هي بنيــة التّغيير والتحوّل المُفجِــع التي تتنامى عبر ثنائيــة ضدّيــة هي الأمس الزاهر الــذي ذهب إلى غير رجعة/ والحاضر الشّــقي الذي يُعاش، وعبر شــبكة مِنَ العلاقات اللغوية التي انتجت سلســلةً متداخلــةً مرتبطةً بالثُّنَائيّــة الكبرى، عبرها طوَّر الشّاعِر مرثيّته التي استهلَّها بـ (تبكي السّماء...) إلى بناء شِعريّ ذي رؤية متميزة كشف عن واقع بني عبَّاد الذين كانوا ملوكًا آمرين ناهين ثم غدوا مخلوعين مأسورين.

لقد تبلور هذا البعد الدّلالِيّ في حدود تشــكيلة البحر البسيط التي اهتدى إليها الشّاعِر الأندَلُسيّ بحسة الإيقَاعيّ.

وهذه التّشــكيلة تتابع تفعيلاتهــا تتابعًا خاصًا مِنَ الهــدوء أو البطء المؤقت الــذي تمثلُه تفعيلة (مُسْتَفْعِلُن) (--ب-) إلى الاضطِراب المفاجئ أو السّــرعة التي تمثلها تفعيلــة (فاعلن) (-ب-) أو (فِعَلُن) المخبونة (ب ب-) في كل شــطر مرتين، فطبيعة هذه التّشــكيلة تتيح للشَّاعِر أن يعبِّر عن الجوانــب الذّاتية، ولعلَّ هذا ينطبــق على ما يراه الدّكتور علي عباس علوان في قدرة هذه التّشكيلة علــى الإجادة فــي التّعبير عــن المواقــف الذّاتية فأعرب قائلا: (فقلمــا نجد ضمور الجانب الذّاتي في القصائد المبنيّة في هيكل البسيط)[٢٥].

(٢٣) تاريخ الأدب الأندَلُسِيّ – عصر الطوائف والمرابطين- د. إحسان عباس: ١٥١.

(٢٤) لمزيــدٍ مِــن الاطلاع عــلى الخواتم وأنواعهــا وفاعلية تعبيرها في القصيدة، يُنظر: خاتمة القصيدة الأندَلُسِــيّة في دواوين شعراء عهد بني الأحمر (دراسة تحليلة)، د. كريم قاسم جابر الربيعي: ١٤ وما بعدها.

(٢٥) تطور الشّــعر العَرَبيّ الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليّات النّسيج، د. علي عباس علوان، ٢٣٩.

لقـد اختار الباحثـان داليّة ابن اللبّانة الدّاني؛ لأنَّ ثمَّـة علاقة تراء تقوم بينهما وبين هذه الدّاليَّة المدهشـة الباعثـة على الأسـى، فلعـلَّ الباحثين يقتربان مِن عالم ابن اللبّانة وهو يُنشـئ قصيدته أو ملحَمَته، لعلَّهما يسـتلهمان عناصر شِـعريّتها كلًا أو جُـزءًا، وهـذه المـرة عبر البنـاء الإيقَاعيّ فلنبـدأ بالتحليـل العَرُوضِيّ الذي يُسـمّى الإيقاع المقنّن أيّ البحر والقافية.

إنَّ تتابـع تفعيـلات هذه التّشـكيلة العَرُوضِيّة يحقّـق لمتلقّيه تـردُّدًا صوتيًا ينسـجم مع ألوان خَاصَّـة مِنَ الحالات الشّـعورية التي تنهض على التّحـوّل والتناقض على شـاكلة التّحـولات التي تأملناها في مرثيّة ابن اللبّانَة الدّاني في رثاء بني عبَّاد ومملكتهم الزائلة وسلطانهم الآفل لذا حفلت القصيـدة بذكر بِنيتي التّحوّل والتّقابل مِن مطلع القصيدة –المرثيّة– حتى خاتمتها.

ولا بـدَّ للباحثَين أن يركِّزا على هاتين البنيتين المذكورتيـن آنفًـا، بنيـة التّحوّل، وبنيـة التّقابل اللتين تمثلان عماد بنية المرثاة الأندَلُسيّة كونهما مثيريـن جَمَاليّين أسـلوبيين يُجسّـدان النّواحي النّفسـية الوجوديّة التي عانى منها الشّـاعِر، هذا التّضادّ في المواقف والفكرة يمثل جَمَاليّة أحسن الشّـاعِر توظيفها، وكثيرة هي الصّـور الوصفيّة الحزينـة التـي كانَ للطبـاق والمقابلـة أثـرٌ في إيقاعها الشّجيّ.

ويلحـظ الباحثـان تكـرار بعـض المضامين وتقديمهـا، على الرّغم مِن كونِهـا مألوفةً في لغةٍ طيّعةٍ مشرقةٍ، وصياغة آسرة، ولنتأمل بيته:

لمَّـــا دنا الوقتُ لم تُخلف له عدةً

وكُـلُّ شيءٍ لميقـاتٍ ومـيـعادِ

إذ يمتزج العقلي بالحسّـيّ بإحساس الشّاعِر، ولعلَّ هذا يمنح الأفكار والرؤى شـيئًا مِن الجمال اللّافت، إذ إنَّ الشّـاعِر اسـتطاعَ أن يقدّمَ المألوف العاديّ تقديمًا شِعريًّا.

ولاحـظ الباحثـان كذلك أنَّ لجوءَ الشّـاعِر في مثل هـذه الأجواء بين مقطع وآخـر، إلى الحكمة كان موائمًـا لربط جزئيات غـرض المرثيّة العام، وفي هذا عنصرٌ جَمَاليّ يُفضي إلى التّناسـب في المعاني، فضلًا عن تعزية نفسه، وقد مرَّ بنا كيف أنَّ صورًا وصفيـة كثيرة في القصيدة قد نهضت علـى الطبـاق والمقابلـة، وكان للطبـاق أثرٌ في إيقاعها ابتداءً مِن قوله:

إنَّا إلـــى الله فـــي أيامهم، فلقد

كانت لنـــــا مثلَ أعراسٍ وأعيادِ

إلى قوله:

وهـل يكون لهم زندٌ يُـرى، فيُرى

لنارهم هبَّةٌ مِـــنْ بعـــد إخمادِ

ويرى الباحثان أنَّ الحِكَم التي تسيَّدت مقاطع المرثيّة في لاوعي الشّـاعِر تؤكد أمرًا واحدًا هو أنَّ مـا جرى لبني عبَّاد وأمثالهـم لم يكن إلّا بأيديهم فأخذَهـم الله بذنوبهـم، وإن لم يصرحْ الشّـاعِر بذلـك، بـل إنَّ هـذه الحِكَمَ ذات الطابـع الوعظي تؤكد ذلك ولاسيّما في قوله:

مَنْ يُؤتَ مِنْ مأمنٍ لـم يُجِدهُ حَذرٌ

وقـاتلٌ نفسَهُ ما إنْ لـه رادِ

وَلْنرَ الآن هل اسـتطاع الشّـاعِر الأندَلُسـيّ ابن اللبّانـة أن يطوِّر ما انتابه مِن محن وخطوب، وما رأى مِن فواجع حدثت للأندَلُسيّين في نهاية القرن

الخامس الهِجريّ ولاسـيّما لدولـة بني عبَّاد على أيدي جيوش المُرَابِطين بقيادة زعيمهم (يوسـف بن تاشفين) الذي اجتاح الأندَلُس وأسقط دويلاتِ الطوائفِ واحدةً واحدة؟

لقد ذُهل الشّـاعِر ابن اللبّانـة لهول ما رأى، ثم أفاق وتأمَّل ما حولَهُ ليقول:

تَبكِي السّمَـــاءُ بِمُزنٍ رَائحٍ غَادِي
عَلَى البَهَالِيلِ مِـــنْ أَبْنَاءِ عَبَّـــادِ

هل اسـتطاع الشّـاعِر أن يطوِّر هذه الرّؤية – بوساطة تقنية الإيقاع الخارجي (المقيّد) المتمثل بتقنية تشـكيلة البسـيط، إلى بناء شِعريّ متميز يحقّق للشَّاعِر تآزرًا إيقَاعيًّا مع بنائه الدّلالِيّ؟

فلنتَّبع ما تعلمناه مِن أساتذتنا بتمثيل تفعيلات بحر القصيدة أرقامًا لتسـهُلَ تطبيقاتنا في أثناء التّحليل العَرُوضِيّ والإشارة إلى أوزان التّفعيلات.

مُسْتَفْعِلُن= ١ فاعِلُن= ٢ فَعِلُن= ٣ فَعْلُن= ٤ مُتَفْعِلُن= ٥

تمحـورت هـذه المرثيّة الدّاليَّـة –مثلما ذكرنا آنفًا– حول نقطة أساسية هي بنية التّحوّل، تحوّل مملكـة بني عبَّاد وحماتها وأمرائها وجيشـها مِنَ العـزِّ إلى الـذّل، ومِنَ النّصر إلى الانكسـار، ومِنَ الطموح والتّفوق إلى التّراجع والتّدهور والزّوال، ومِـنَ الزّهو إلـى الخيبة، وهذه البنيـة (التحوّل) غيَّرت مجرى التّاريخ الأندَلُسـيّ في أواخر القرن الخامس الهِجريّ.

هذا التّحوّل قد تنامى عبر سلسلة مِنَ الثُّنَائيّات الضدّيـة التـي انتظمـت المرثيّة الأندَلُسـيّة على شاكلة:

تبكـي السّـماء عليهـم/ كانوا البهاليـل، كانوا الجبال وأوتاد الأرض/ هـدَّت القواعد، كانوا لهم العزّ والغلبـة/ غُلبوا، الرّاسـيات/ ذوت يناعتُها، كانوا ملوكَ الأرض/ لم يعدْ فيها شـيء، مملكتهم بمثابـة الكعبـة/ خلـت مِـن العاكـف (المقيم) والزائر الطـارئ، الرّماح الخطّية المثقفة/ تركها خطب الزمان غير عاملة/ ثقافًا غير معتاد، بيض السّيوف البتارة/ فلّتْ مضاربها، الأنوار اللامعة/ خفتت/ النَّوْر الورد الأبيض/ ذوت ورودُها، كانت مُتجَّـهَ الضيـوف/ لم يعدْ للضّيـف فيها حاجةٌ/ الوادي الخصيب/ جفَّ الزرع في الوادي ...

وهكـذا يقعُ المُتَلَقّي على سلسـلة مِن الثُّنَائيّات الضدّيّة التي لا تنتهي إلّا بانتهاء المرثيّة نفسـها، إذ في كُلِّ بيتٍ ثمَّة ثنائيةٌ ضدِّيّة أو أكثر تقوم على هذهِ البنية – بنية التّحوَّل.

وَكُلُّ ذلك قد صِيغ بأُسلوب التّفجُّع الذي حملته هـذه الموجـات الإيقَاعيّـة، فمنذ المطلـع (تبكي السّـماء... البيـت) إلـى أن يصل إلى الـذّروة في تفجيـع المُتَلَقّي ليوقفَ حسـراتِه وآهاتِه بشـيءٍ مِـنَ الاعتبـار تخفيفًـا لهـذا الخطبِ الفـادح، ثم يعودُ سـيرتَه الأولى إلى أجواءِ المأساة معوّلًا على موجاتِـه الإيقَاعيّة التي تقوم –أصلًا– على تداعي المعاني؛ لأنَّ رؤيته الشّـعريّة التي رآها حالَّة في الوجود وليس لها توقّف، إذ هي سُنّة كونية، فلا بدَّ أن يندرج ما شهِده في دائرة التّحوّل والاستمرار، شـاء أم أبى، لذا انهالت عليه عادياتُ الزّمن التي غيّرها الدّهـر المتمثل بالثُّنَائيّات وتركها أثرًا بعد عين.

لُوحِظ التّحوّل عبر حركتين رئيستين، الماضي

الآفل/ الحاضر الشّقيّ المقيم، وَلنصغِ إليه وهو يصوّر الحركتَين معًا عبر موجاته الإيقَاعيّة القادرة على تجسيد هذا التّناقض والتداعي:

فمنذ مطلع القصيدة يلحظ الباحثان النّسيج الوزنيّ للبيتين الأوّل والثاني:

١- تَبكِي السّمَاءُ بِمُزنٍ رَائحٍ غَادِي

عَلَى البَهَالِيلِ مِنْ أَبْنَاءِ عَبَّادِ

٢- عَلَى الجِبَالِ التي هُدَّت قَوَاعِدُهَا

وَكَانت الأرضُ مِنْهُم ذَاتَ أوتَادِ

١- ١ ٣ ١ ٤ ١ ٣ ٥ ٤ ١

٢- ٣ ٥ ٣ ١ ٢ ٥ ٤ ١

إنَّ التّنويع النّغمي لتشكيلة البسيط أتاح للشَّاعِر أن يبث تجربته ويجسد انفعالاته وما انتابه مِن ذهول، فثمة مزيجٌ عاطفيّ يُلحظ بين الأناة التي تُمثلُها التّفعيلة الأولى (مُسْتَفْعِلُن) (--ب-) وهي تفعيلة طويلة، وبين السّرعة العاجلة والانتفاضة التي تُمثلُها التّفعيلية الثانية القصيرة (فاعلن) (-ب-) فهذا البحر لا يمسّ النّاحية التّشكيلية مِنَ المرثاة الأندَلُسيّة فحسب، بل يمس جوهرها ومضمونها.

ولنزنّ هذين البيتين ونلحظ أن لهما نسيجًا وزنيًا موحّدًا:

٢٠- خانت أكفُّهم الأعضادَ فانقطعوا

وكيفَ تَقوَى أكفٌّ دونَ أعضادِ؟

٢١- غابتْ عن الفَلَكِ الأرضي أنجُمهُمْ

فليسَ للسَّعدِ فيهم نورُ إسعادِ

٢٠- ١ ٣ ١ ٣ ٥ ٢ ١ ٤

٢١- ١ ٣ ١ ٣ ٥ ٢ ١ ٤

وواضح أنَّ هذين البيتين يرتبطان بأكثر مِن عنصر فهما يمثلان موجز المأساة إذ إنَّ الشّاعِر يوجه أصابع الاتهام إلى بعض مَن حُسِب على هذه الدّولة (الأكف) لذا وجَّه سؤالًا تعجبيًا بصيغة الاستفهام (وكيفَ تقوى أكفٌّ دونَ أعضادِ؟) لذا فهو يَعجَب لهذا المُصاب الفادح إثر هذه الخيانة التي دُبرت بليل، ولم ينتبهوا لها، واختفوا مِن مسرح الأحداث السّياسية (غابتْ عن الفَلَكِ الأرضي أنجُمهُمُ) ويعزرها (فليسَ للسَّعدِ فيهم نورُ إسعادِ) لقد جسد التّشاكل الإيقَاعيّ هذا التّشاكل الدّلالِيّ.

بعد هذا نحاول أن نضيء الطرف الآخر مِنَ البناء الإيقَاعيّ الخليليّ ألا وهو البناء التّقفويّ الذي اهتدى إليه ابن اللبّانة.

القافية عند الخليل هي: (مِن آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقُهُ مع حركة الحرف الذي قبل السّاكن)[٢٦]، إذن هي ما تَركّبَ مِن حروف وحركات تقرر جماع ما في البيت مِن حلاوة موسيقية)[٢٧]، وتكمن أهمّيتها في أنَّها تضفي إيقاعًا نغميًا متكررًا يعمل على تعميق الايحاء[٢٨].

وقافية هذه المرثاة المجلجلة التي هُدي إليها الشّاعِر، بفضل ما وُهب مِن إحساس إيقَاعيّ وموهبة فذة، هي الدّال المكسورة، والدّال صوتٌ

(٢٦) فنّ التقطيع الشّعري والقافية، د. صفاء خلوصي: ٢١٣.

(٢٧) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٢٨) يُنظر: النقد الأدبيّ الحديث، مُحَمّد غنيمي هلال: ٤٦٩.

أســناني لثوي مجهورٌ ينســجم كُلَّ الانسجام مع شــدّة الموقف وقوّته، وقد جاءت مكسورة لتلائم انكســار الشّــاعِر أمام تلــك الأحــداث المفجعة، انكسار الشّاعِر شعوريًا ونفســيًا وفكريًا لانهيار دولة بني عبَّاد وانكسارهم غير المتوقَع.

المبحث الثاني

البناءُ الإيقَاعيّ الحُرّ

أولا: البناء الإيقَاعيّ للحروف المفردة:

لَمحة موجزة:

ليــس خافيًــا أنَّ الأصوات اللغويــة الدّاخلة في هيكل البناء الشّــعريّ ما هــي إلّا رموزٌ لغوية لها دلالاتٌ ومعانٍ تســتند إلى واقع محســوس قصَدهُ المنشئ ويتوقعه المُتَلَقّي الفطن، وعدا هذا فليس للأصــوات أيّ حظٍ مِــنَ الدّلالة حســنةً أو قبيحةً، وهذا لا يحتاج إلى كبير نقاش.

إذن الحــرف هو رمز الصّــوت وله صلةٌ وطيدة بحياة الإنســان، إذ قد نســتعذب صوتًا وننفر مِن آخر، وللشّعراء المبدعين مِنهم خَاصَّة، قدرة لافتة مِنَ الذّوق السّــمعي تمنحهم ظِــلالًا لا تنتهي مِنَ الإيحاءات التي لم تكن في حُسبان الآخرين.

ومما يتصــل بهذا الموضــوع أنَّ الجَــرْس قد يتفوق على المنطق في ميدان الشّعر بوصفه الفن التّأثيريّ الأقوى، فالشَّاعِر قد يُكرر حرفًا بعينه أو مجموعــة مِنَ الحروف فيكون لهذا التّكرار مغزىً نفسيٌّ عميق يعكس الشّعور المسيطر عليه لحظة تكوين عمله الفنِّي.

فلــكُلِّ حــرفٍ شــخصيةٌ صوتيّــة مرتبطــة بخصائــصَ فيزياويّة أفاضَ بهــا علماءُ الأصوات ووقفوا عند صفاتِها ومخارجِها بما لا مزيدَ عليه، وفــي طليعة الذين درســوا بعمق أصوات الألفاظ وأصــوات الحروف المفردة العالمان الكبيران أبو الفتح عثمان بن جنّي النّحوي (ت٣٩٢هـ) صاحب النّظريــة الصّوتيّــة التــي أودعها مصنّفــه القيم (الخصائص) إذ يقول في هذا الصّدد: (فأمّا باب مقابلــة الألفاظ بما يشــاكلُ أصواتها مِنَ الأحداث فبابٌ واســعٌ،...)[٢٩] فابن جنّي يقول بوجود صلة بيــن الألفــاظ والمعاني صلات أو وشــائج دلالية خفية.

يبــد أنّنــا لا نعدم في تراثنا مَن لــم يطمئنّ إلى هــذه النّظرية الصّوتيّة أيّ رفض الدّلالة المعنوية لصــوت الحرف المفــرد، ويقف النّاقــد والبلاغي الفــذّ عبــد القاهــر الجرجانــي (ت٤٧١هــ) في طليعــة هؤلاءِ عبر كتابه (دلائــل الإعجاز) إذ فرق بين نَظم الحروف ونَظم الكلم قائلًا: (... إنَّ نَظم الحــروف هو تواليها فــي النّطق، وليــس نَظمها بمقتضى عــن معنىً، ولا النّاظــم لها بمقتفٍ في ذلك رسمًا مِنَ العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تَحرّاه)[٣٠].

ومِنَ اللافت بل المدهش حقًا أن نجد أصداء هذه النّظرية الصّوتيّة التي توصل إليها الجرجانيّ في القرن الخامس الهِجريّ، في الفكر الغربي ولاسيّما لــدى المفكر اللغوي المشــهور دي سوســير[٣١]، والناقــد الانكليــزيّ الشّــهير أ.أ.ريتشــاردز الذي

(٢٩) الخصائص، ابن جنّي: ٢/ ١٥٧.

(٣٠) دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني: ٤٩.

(٣١) يُنظر: منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي، ســمير شريف ستيتيه: ٢٥٤.

أعـرب قائـلًا: (... فـلا توجد مقاطـع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح، وإنَّ ذلك العدد الكبير مِـنَ النّقّاد الذين حاولوا تحليل آثار القطع الأوربية إلى ما تتألف مِنه مِن حروف سـاكنة ومتحركـة إنّمـا كانـوا يقومـون بعملية مسلّية)[٣٢].

ولنعُـد – بعد هـذه اللمحة التي لا غنىً للمبحث عنها، إلـى مرثيّة ابن اللبّانة لنقـف على تجربته الإنسـانية وهو يرى زوال دولـة بني عبَّاد وهلاك حماتهـا وأسـر ملكهـا ونفيه ومَن معـه مقيدين بالأغـلال إلى أغمات، نحاول أن نرى مدى مؤازرة الصّوت المفرد لمعاني المرثيّة، وتحاشيًا للإطالة سـنقتطع أبياتا مِنها مؤثريـن الاختصار في هذه الدّراسة الإيقَاعيّة التي نُريد لها الإيجاز والتكثيف.

وَلْنصـغِ إلى هذا المقطـع المؤثّر مِن مرثاة ابن اللبّانـة الدّاني التي رثى فيها بني عبَّاد ومملكتهم الغاربـة مصّورًا حزنـه وفجيعة النّـاس لمّا رأوا ملكهـم وأهل بيتـه وخاصته مأسـورين وعليهم خلعُ المذلّة بادية، وقد سيقوا وحمِّلوا بالسفن إلى منفاهـم أغمات، لِنُصغِ إلـى تأثير أصوات بعض الحروف أو ما يسمونه جناسًا حرفيًا، يقول:

٤١- نسيتُ إلّا غـداةَ النّهـــر كونَهم
فـــي المنشآتِ كأمـــواتٍ بألحادِ
٤٢- والنَّاسُ قـد ملأوا العِبرَيـن واعتبروا
مِـــنْ لؤلؤٍ طافياتٍ فـــــوقَ أزبادِ
٤٣- حُطَّ القنـاعُ فلـم تُـسترْ مخدَّرةٌ
ومُـــزَّقتْ أوجـــهٌ تمزيقَ أبرادِ
...

٤٥- حـــان الوداعُ فضجَّت كُلُّ صارخةٍ
وصارخٍ مِـنْ مفدَّاةٍ ومِـــنْ فادِ
٤٦- سـارتْ سفائنهُم والنَّوح يصـحبُها
كأنَّها إبلٌ يحـــدو بها الحادي
٤٧- كم سالَ في الماءِ مِنْ دمعٍ وكم حَمَلتْ
تلكَ القطائعُ مِـنْ قِطعـــاتِ أكبادِ
٤٨- مَـــنْ لـي بكم يا بني ماءِ السّماءِ إذا
ماءُ السّماءِ أبى سُقيا الحشى الصّادي

* * *

اللحظات قاسـية والحزن يُقلق -حسب تعبير المتنبـي- وليس ثمَّة تجمُّل يـردعُ هذي اللوعات، المُعتَمِد وأهلُ بيته يُغادرون إشبيلية –موطنهم- غادروا بأجسادهم لا بأرواحهم، النّاس محتشدون، نسـوةٌ يولولْنَ ويتعالى الصّـراخ، لم ينفع الفداء، سارت السّفن مودَّعةً بالنّواح والصّراخ، لقد بلغتْ القلـوبُ الحَناجر، لقد أبدعَ الشّـاعِر ابـنُ اللبّانة بفضل صدقِ إحساسِـه ونبل عاطفتـه، وعدا هذا فلنتأمّـل هـذه الألفـاظ الموحية بأجـواء الحزن وفداحـة الخطـب، نتأمّل هـذا الجنـاس الحرفيّ المتمثـل في صـوتِ القـاف اللهـويّ الانفجاريّ الـذي تكرر في الكلمات (القنـاع، مُزِّقت، تمزيق، القطائـع، قطعات) ولتكرار هذا الصّوت بصلابته وقوتِه وخواصِّـه الفيزياويّة الأُخرى، صلة بأجواء المأساة وموقف الشّاعِر مِنَ الامتعاض والاستياء.

ولنتأمـل تواتر صوت الحاء وهو صوت حَلقيٌّ مهمـوس إذ نـرى تكـراره فـي الألفـاظ: (حُطَّ، حـانَ، النّوح، يَحدو، الحـادي، حُملت) ولا يَخفى أن لتكرار هـذه الأصوات دلالاتـه الإيقَاعيّة وأثره

(٣٢) مبادئ النقد الأدبي، أ. أ. ريشاردز: ٢٩١.

فــي مضمون المرثيّــة (... والتكرار ضرب بلاغي يُعين على تحقيق الجرس الموسيقي المتناغم مع أجواء القصيــدة، فقيمة القصيدة فنّيًا لا تأتي مِن أُسلوبها فحســب، إنّما بزخم العاطفة التي تزخر بِهِ)[٣٣].

ثانيًا: البناء الإيقَاعيّ المتشكّل في إطار الألفاظ:

١- التّكرار:

غنيّ عن البيان أنَّ كُلَّ شــاعرٍ ينشــدُ لقصيدته الانســجام الإيقَاعيّ والثراء الموسيقي، ولكن هذا لا يتأتّــى بالرغبــةِ وحدها بل هو منــوطٌ بموهبة المنشــئ وقدرته الفنّية، والشعر العَرَبيّ – بشكلٍ عام– عُرف بعنايته بالجانب الإيقَاعيّ عناية لافتة حتّى قال قائلهم عن الوزن الشّعريّ بأنَّه: (أعظم أركان حدِّ الشّعر وأولاهُ بِهِ خصوصيّة)[٣٤].

بيد أنَّ الطاقات النّغمية للشعر لا تقتصر على الإيقاع المقيّــد (البحر والقافية) بل إنَّ ثمَّة روافد لهذه الطاقات وفي طليعتها التّكرار، وهو وســيلة إيقَاعيّــة عالية النّغم إذا أُحســن اســتعمالها تمدّ النّص بالإيحاء والتأثير؛ لأنَّ التّكرار يؤازر الدّلالة بإحداثِهِ الانســجام الإيقَاعيّ الذي نوهنا به، إذ إنَّ النّصّ الشّــعريّ في حاله صــراع دائم بين اللفظ والمعنــى أو حاله تَوتّر، ولذا كانت عناية موروثنا النَقــديّ والبلاغيّ بِهِ لافتة حتّى إنَّهــم قالوا: (مِن سُنن العرب التّكرار والإعادة)[٣٥].

تعتمد فنّية التّكرار على ما يظهره اللفظ المكرر أو التّركيــب المكــرر مِــن قوة الدّلالــة، والارتباط بالسياق والإيحاء بشعور خاص ولم يجد الباحثان فرقًــا فيما توصل إليه المــوروث النَقديّ وما يراه المحدثون في أثــر التّكرار وارتباطه بالمعنى لما يحدثه مِن بناءٍ إيقَاعيّ في النّص الشّــعريّ، وفي هذا الصّدد قالت الشّــاعِرة النّاقدة نازك الملائكة عن التّكرار: (بأنَّه أحد الأضواء اللاشــعورية التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعِر فيضيئها)[٣٦].

وأقــوى دليل على فنّيــة التّكرار وقوة مؤازرته للبنــاء الدّلالِيّ، دخولُهُ مفصــلًا دلاليًا في التّعبير القرآني، ومِن شواهِده ما نرتله في قوله تعالى مِن تكرار في ســياق المدح: ﴿والسابقون السّابقون أولئــك المقرّبــون﴾[٣٧] وفــي ســياق الوعيد قال جــلَّ ثناؤه: (القارعة ما القارعة)[٣٨] وفي ســورة الرّحمن المباركة تكــررت الآية ﴿فبأي آلاء ربكما تكذبــان﴾ إحــدى وثلاثيــن مــرة، وما أكثــر هذا التّكــرار الموحي بالمعاني التــي قصدها التّعبير القرآني.

فلنتأمَّــل بعض مــا تكرر في مرثيّة ابــن اللبّانة لنرى مدى مؤازرة البنــاء الإيقَاعيّ للبناء الدّلالِيّ، فمنذ مطلع الدّاليَّة الجليلة يطالعنا قوله:

١- تَبكِي السّمَــاءُ بِمُزنٍ رَائحٍ غَادِي
عَلَى البَهَالِيلِ مِــنْ أَبْنَاءِ عَبَّــادِ

(٣٣) الأدب الأندَلُسِيّ مِنَ الفتح حتّى ســقوط غرناطة، د. منجد مصطفى بهجت: ٣١١-٣١٢.

(٣٤) العمدةُ في محاســن الشّعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني: ١/ ٢١٨.

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

(٣٦) قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة: ٢٧٦.

(٣٧) سورة الواقعة: ١٠-١١.

(٣٨) سورة القارعة: ١-٢.

٢- عَلَى الجِبَالِ التي هُدَّت قَوَاعِدُهَا
وَكَانت الأرضُ مِنْهم ذَاتَ أوتَادِ

* * *

فالشَّــاعِر في هذه الحركــة الإيقَاعيّة المنبعثة مِن تكرار حرف الجر (على) الدّاخل على التّعبير الشّــعريّ (عَلَى البَهَالِيلِ مِـــنْ أَبْنَاءِ عَبَّــادِ) اتبعه بــ(عَلَى الجِبَالِ التي هُدَّت قَوَاعِدُهَا...) لهو شديد الصّلة بســياق الحدث ومطلــع المرثيّة، وما وقع لبنــي عبَّــاد مِن خطبٍ فــادحٍ هزَّ النّفــوس، وغيّر مجــرى التّاريــخ الأندَلُســيّ، لــذا اســتدعى بكاء السّماء (تَبكِي السّــمَاءُ بِمُزنٍ رَائحٍ غَادِي) ناهيك عن الأرض وسكّانها.

ولننتقــل إلــى تكــرارٍ ثــانٍ ســاقه ابــن اللبّانة فــي أجواء هذه المأســاة المُروعــة مناديًا نداءاتٍ مفجعةً، فقال:

١١-يا ضيفُ أقفرَ بيت المكرُمات فخُذْ
في ضمِّ رحلك وأجمــع فضلةَ الزادِ
١٢- ويا مؤمِّلَ واديهم ليسكنَهُ
خفَّ القطينُ وجفَّ الزرعُ بالوادي
١٣- ضلَّت سبيل النّدى يا ابن السّبيل فَسِرْ
لغيرِ قصدٍ، فمــا يَهديك مِنْ هادي
١٤- وأنت، يا فارسَ الخيــلِ التي جعلت
تختالُ فـــي عُددٍ مِنْهـــم وأعْدادِ

* * *

يلحظُ الباحثان في هذا المقطع الشّعريّ تكرارًا لأُسلوب النّداء بوساطة ياء النّداء والمنادى بها (يا ضيــفُ، يا مؤمّل ناديهم، يابن السّــبيل، يا فارس الخيل...)، فإذا أردنا أن ننشــد هذا النّداء المتواتر ونتأمّل إجابات الشّــاعِر المُذهَــل المفجوع، فإنّنا نحــسّ كُلّ مرةٍ بأنَّ هذا التّكــرار أتاح لابن اللبّانة أن يوصل أحاسيســه عبر هذا النّداء المتكرر وما تبعه مِن إجابات الشّــاعِر المثيرة للحزن والقلق، إذ ليس ثمَّة تجمّل بعدمــا (أقفرَ بيت المكرُمات) و(خفَّ القطيــنُ وجفَّ الــزرعُ بالــوادي) و(ألقِ السّــلاحَ وخلِّ المشــرفي) و(أصبحتَ في لَهَوات الضَّيغــمِ العــادي) فما أقســاها مِــن إجابات جرَّ الشّاعِر إليها هذا التّكرار المرتبط بالسياق.

وَلنُصــغِ ثالثًــا إلــى هذا التّكرار الــذي ورد في ســياق رثائه المفجــع، إذ ينــدب المُعتَمِد وولديه المقتولَين على إيــدي المُرَابِطين، ويذكرّ بما كان لهــم مِن جليل المكانة وعظيــم الكرم وكيف كان الشّاعِر يتقلب بتلك النّعَم ﴿كأنِّــني بين روضــاتٍ وأطوادِ﴾ وكان لتكرار اســم الاســتفهام أثر بالغ في ترسيخ هذه المعاني في نفوس متلقيها، وفي هذا يقول:

٥٢- وأينَ معتمدٌ، نُعمــى يُقسِّمها
مــــرعىً ومـــاءً لــزوّارٍ وروّادِ
٥٣- وأينَ يُوضِحُ لي هدْيُ الرّشيد ضُــحىً
أجلو به في ظلام الغيِّ إرشادي
٥٤- وأيــنَ لــي كنفُ المعتدّ منزلةً
على احتفالٍ مِنَ النّعمــى وإعدادِ
٥٥- مكارمٌ ومعالٍ كُنتَ بينهما
كأنِّــني بين روضــاتٍ وأطــوادِ

* * *

وهكــذا يبــدو التّكــرار ذا مزية فنّيــة (وما مِن شــكٍّ في أنَّ للتكــرار مزايا فنّية عديدة ســواء مِن حيث تأثيره في الموســيقى الشّــعريّة، فضلًا عن

دلالته النّفسية التي يستطيعُ أن يضفيها على القصيدة[٣٩].

لقد بثَّ ابن اللبّانة آهاته وفجائعَهُ عبر تكراره لاسم الاستفهام (أين) أربع مرات والمستفهم عنه المُعتَمِد وولداه الرّشيد والمعتدّ، ولِمَ لا يتوجع ويكرّرُ تساؤلاته المبكية التي لا جواب لها، إذ أنَّ هذه الاستفهامات جاءت مفرغة مِن مدلولها، مُلئت بدلالة اليأس والانكسار، تضمنت معاني الذّهول والدهشة لما حلَّ ببني عبَّاد، وهذا الاستفهام الانكاري المبثوث في ثنايا المرثيّة له بالغ الأثر في إحكام محاور القصيدة، فضلًا عن تلبية رغبة الشّاعِر في التّأكيد على أثر بني عبَّاد في الأندَلُس ومكانتهم السّياسية.

ويلوح للباحثَين أنَّ تكرار هذا الاستفهام يمثل ظاهرةً أُسلوبية جَمَاليّة تفضي إلى كشف مراد الشّاعِر وتعمل على ترابط النّص وتماسكه[٤٠]، فضلًا عن كون هذا التّكرار على شكل توازٍ إذ انطلق كُلّ لفظٍ مكرر مِن بداية الوحدة البنائية (البيت).

وجدير بالذكر أنَّ صلة الرّثاء بالتكرار تنبّه لها الموروث النَقديّ، إذ أكد ابن رشيق القيروانيّ في موسوعته (العمدة) هذه الصّلة وذلك لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع[٤١].

٢- الجناس:

(مصدر الفعل جانَسَ: على وزن (فِعَال) والتجنيس على الوزن (تَفعِيل) والمجانسة مُفَاعَلةٌ مِنْهُ التّجانس مصدر للفعل (تجانَسَ) الشّيئان يدخلان في جنسٍ واحد)[٤٢].

أما الجناس اصطلاحًا، فهو التّشابه الحاصل بين لفظين في الوزن كُلًّا أو جُزءًا، والاختلاف في المعنى.

عدَّ عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) الجناسَ، عدا كونه محسَّنًا بديعيًا لفظيًا، ذا أثرٍ في تصوير المعنى بما يُحدثه مِن تقنية منبثقة مِنَ التّشابه والاختلاف المنوه بهما آنفًا، (... أمّا التّجنس فإنَّك لا تستحسنُ تجانس اللفظين إلّا إذا كان موقع معنييهما في العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن الجامع بينهما مرمىً بعيدًا)[٤٣].

إنَّ النّص الشّعريّ لا يُقيمُه التّوازن الخالص ولا الاختلاف الخالص، بل إنَّ أساس النّسيج الشّعريّ يستند إلى الإيهام الموحي أو المفاجأة، وإنَّ الجناس يقوم على تقنية ما عرف بـ(التوازن) و(الاختلاف)، أيّ إيهام المُتَلَقّي بأنَّ لفظةً قد تكررت لأنَّهُ سَمِعَ صورةً صوتيةً لها، ولكن سُرعان ما يعود المُتَلَقّي إلى لحظة التّيقظ بعد تأمّل مدلول اللفظة التي تكرَّرت، فيُدرك أنَّ ما حَسِبَهُ توافقًا لم يكن إلّا في الوزن، إذ إنَّ لهذا المفردة حقلًا دلاليًا آخر يختلف عن الحقل الدّلالِيّ للأولى وهذه هي المفاجأة، وفي كتاب (المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعِر) يقول

(٣٩) الشّعر الحُرّ في العراق منذ نشأته حتّى عام ١٩٥٨م، يوسف الصائغ: ١١٢.

(٤٠) يُنظر: قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة: ٢٧٦.

(٤١) يُنظر: العمدة: ٢/ ٧٦.

(٤٢) أنوار الربيع في ألوان البديع، ابن معصوم المدني، تحقيق: شاكر هادي، ١٩٦٨م: ١/ ٩٧.

(٤٣) أسرار البلاغة، مُحَمّد رشيد رضا: ٤.

صاحبة ابن الأثير عن الجناس (إنَّهُ غرَّةٌ شـادخةٌ في وجه الـكلام، وقد تصرّف العلمـاء مِن أرباب هـذه الصّناعة فشـرَّقوا وغرَّبوا)[٤٤]، وليسـت بنا حاجة إلى الحديث عـن أنواع الجناس وتعريفاته التي أفاض بذكرها القدماء والمحدثون.

الأنموذج الأوّل:

آثـر الباحثـان أن يقدِّمـا الجنـاس التّام الذي اهتدت إليه موهبة الشّـاعِر ابن اللبّانة، وأوّل هذه الشّواهد يمثله قوله:

٤٠- وهـل يكون لهـم زندٌ يُـرى، فيُرى
لنارهم هبَّةٌ مِـنْ بعـــد إخمادِ

تحقّـق الجنـاس بين لفظي (يُـرى) و(يُرى) وعند القراءة لأوّل وهله يظنّ المُتَلَقّي أنَّ التّشـابه مطلقًا(وزنًـا ودلالـةً) ولكـن بعـد تأمّـل دلالـة اللفظين نجد أنَّ للفظة الثانية حقلًا دلاليًا يختلف عن الحقـل الدّلالِيّ للأولى، فدلالـة الكلمة الأولى (يُرى) أيّ يشـتعل مِن اشـتعال الزنـد، أمّا دلالة الكلمة الثانية (يُرى) فتنتمي إلى حقل دلالي آخر مِن الرّؤية أي أنَّ الشّـاعِر يقصد هل بالإمكان أن تُرى لنارهـم هَبَّةٌ بعد خمود أوارهـا وانطفائها؟ فالمدلـولان مختلفـان وهنـا تحصـل المفاجـأة والدهشـة وبهـذا تنهض تقنية الجنـاس أيّ على فكـرة (التـوازن والاختـلاف) التّـوازن الصّوتيّ والاختلاف الدّلالِيّ.

الأنموذج الثاني:

وتَمَّـة أنمـوذج ثـانٍ لهذا التّجنيـس التّام في مرثيّة ابن اللبّانة فلنُصغِ إليه وهو يندب الرّاحلين مِـن بني عبَّـاد الذين طوتهم أيدي الـرّدى ودالت دولتهم، يقول:

٤٨- مَنْ لـي بكم يا بني ماء السّماءِ إذا
ماءُ السّماءِ أبى سُقيا الحشا الصّادي

فـي البيت جانـس ابن اللبانة بيـن التّركيبين (ماء السّـماء) و(ماء السّماء) جناسًـا تامًا، وهذا التّجنيس يحمل المُتَلَقّي على الظنّ بأنَّ التّركيبين متشـابهان تشـابهًا مطلقًا (في الـوزن والدلالة) والتركيبان جاء بهما الشّـاعِر متساويين في نوع الحروف وعددها وترتيبها وهيأتها فالجناس تام مثلما نوهنا، ولكن المُتَلَقّي اليقظ بعد تأمّله دلالة التّركيبين المتجانسين في إطار وحدة البيت، يجد أنَّ دلالـة التّركيـب الثاني (ماء السّـماء) مختلفةٌ جدًا عن دلالة التّركيب الأوّل (ماء السّماء)، فدلالة التّركيب الأوّل أو حقله الدّلالِيّ منتمٍ إلى عائلة بني عبَّاد وهم عائلة (بنو ماء السّـماء)، وماء السّـماء جدّتُهـم التـي ينسـبون إليهـا، والحقـل الدّلالِيّ للتركيب الثاني (ماء السّماء) قصدَ بهِ المطر الذي رفض سُقيا حشا الظمآن.

لهذا كُلِّهِ يمكننا أن نُرجِع جَمَاليّة فنِّ الجناس إلى أمرين رئيسـين هما: التّجاوب الإيقَاعيّ الذي نحن يصدد دراسـة تشـكيله في المرثيّة الصّادر مِـن تماثل الـدّوال تماثـلًا تامًا (جنـاس تام) أو ناقصًا (جناس ناقص)، والأمر الثاني هذا التّلاعُب الأخّـاذ الذي يلجأ إليه الشّـاعِر لاختـلاب الأذهان واختراع الأفكار[٤٥].

ولنكتـفِ بهذين الأُنموذجيـن مِنَ الجناس التّام

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

(٤٥) يُنظر: فنّ الجناس، علي الجندي: ٢٩.

معرّجيـن على الجناس النّاقـص وهو الذي يقوم على عدم توافر شروط الجناس الأربعة المذكورة آنفًا، وليس بنا كبير حاجة إلى الخوض في أنواعه وتشعباته، لأنَّ هذه الدّراسة الموجزة تضيق بذلك ولنختزْ أنموذجين مستغنيَين بهما عمّا سواهما.

الأنموذج الأوّل:

٩- كم مِنْ دراريٍّ سعدٍ قَدْ هـوت ووهتْ

هناك مِـنْ دُرَرٍ للمجـدِ أفرادِ

لقد جانس الشّـاعِر الأندَلُسيّ بين لفظة (هوت) و(وهـت) جناسًـا غيـر تـام إذ حصل التّشـابه الجزئي بيـن اللفظتين، إذ جـاء التّماثل في نوع الحروف وعددها وهيأتهـا ولكن ترتيب الحروف جـاء مختلفًـا، إذ إنَّ لفظـة (هـوت) اختلفت عن لفظـة (وهـت) لوجود مـا عُبّـر عنه بـ(السّـمة المميـزة) بين كُلٍّ مِن (هوت) و(وهت،) والسّـمة المميزة في الكلمة الأولى هي (الواو) في (هوت) و(الهـاء) في (وهـت) وتأسـيًا على مـا عرضنا تبدو الكلمتان داخل سـياقهما متباعدتين دلاليًا، إذ كُلّ كلمةٍ تُشـير إلى انتمائهـا أو حقلها الدّلالِيّ فكلمـة (هوت) مِـنَ الفعـل الثلاثي (هـوى) أيّ سـقط ومضارعُه يهوي، والكلمة الثانية مشـتقة مِن (وَهَى) أيّ ضَعُف (وهى- يهي) وشـتان بين الحقلين الدّلالِيّن.

إنَّ الكلمـة الأولـى (هـوت) تُشـير إلـى فئـة الاسـتمرار، لأنَّ مدلولها يُشير إلى السّقوط مقابل عـدم الاسـتمرار المُتمثل في لفظـة (وهت) التي عبرت مِن وضع حدٍّ لمدلول الكلمة الأولى (هوت).

الأنموذج الثاني:

وَلِنتأمَّـل فـي مرثيّة ابـن اللبّانة هـذا الجناس النّاقص الذي أُطلق علية (تجنيس التّصحيف)[٤٦]، قال:

ويا مـؤمِّل واديهـم ليسكنَهُ

خفَّ القطينُ وجفَّ الـزرعُ بالوادي

يلحـظ الباحثـان المجانسـة بيـن لفظتـي (خـفَّ) و(جفَّ)، فثمَّـة توازن صوتي شِـبهُ تام بيـن اللفظتين، وقد يظنُ ظـانٌّ بتماثل اللفظتين تماثـلًا جُزئيًا، ولكن بعد تأمُّـل مدلول كُلٍّ مِنهما تحصـل المفاجأة، إذ إنَّ مدلـول الكلمة الثانية لا علاقة له بمدلول الكلمة الأولى عبر سـياق البيت، فمدلـول الكلمـة الأولى (خفَّ القطين) أي سـار وتهيأ للرحيل أو مشى سريعًا، والقطين قصد بها الرّعيـة والإبل والمتاع، أمّـا مدلول (جفَّ الزرع)، فمِن الجفاف (جفَّ – يجفُّ).

ويرى جان كوهن أنَّ هذا النّوع مِنَ الجناس هو نتيجة لمبدأ التّمفصُل المزدوج، إذ تؤدَّى مدلولات مختلفـة بـدوال متشـابهة كليًا (جنـاس تام) أو جزئيًا (جناس ناقص)[٤٧].

ونتيجـةً لتكرار الكلمتين (خفَّ) و(جفَّ) هذا التّكرار المفاجـئ قد يُوهَمُ المُتَلَقّي بـأنَّ كُلًّا مِنَ الكلمتين قد تكرَّر، وما أن يُعيد المُتَلَقّي النّظرَ في الكلمتين في سـياق وحدة النّص الشّـعريّ يزول الإيهام وذلك لوجود السّـمة المميـزة بين كُلٍّ مِن (خـفَّ) و(جـفَّ)، والسـمِّة المميزة فـي لفظتي

(٤٦) يُنظر: بديع القرآن، ابن أبي الأصبع المصري، تقديم وتحقيق: حنفي مُحَمّد شرف: ٢٩.

(٤٧) التكنولوجيـا وعلـم الألفـاظ (مقـال)، مجلة الفكر العَرَبيّ.

ابـن اللبّانـة الدّاني (خـفَّ) و(جفَّ) هـي الخاء في (خفَّ) والجيم في (جفَّ)، وتأسيسًـا على ما عرضنا تبدو الكلمات داخل سـياقهما متباعدتين داليًا، إذ كُلّ كلمةٍ تشير إلى انتمائها الدّلالِيّ مثلما مـرَّ بنا آنفًـا، إذ إنَّ مدلـول الأولى (خـفَّ) يمثل الاسـتمرار مقابل المدلول الثاني (الجفاف) الذي يمثـل الانقطـاع الذي عبر عن وضـع حدّ لمدلول الأولى.

وغنـيّ عن البيان أنَّ ابن اللبّانة بتأثير حسـه الإيقَاعـيّ وخياله الخصب قد هُـدي إلى كثير مِنَ الألفاظ المتجانسـة على شاكلة (تقّفها – ثقّافًا)، (نُور، نَور)، و(أسـاود، آسـاد)، (الرماح، رماح) و(يهديك هادٍ) و(عدد، أعداد) و(سـعد، إسعاد)، (يُخلعوا، خلعـوا) و(الحال، كالحال) و(إفسـاد، بإفساد)، و(أعواد، بأعواد).

ثالثًا: ردّ الأعجاز على الصّدور:

هو أحدُ المفاصل الإيقَاعيّة في النّثر والشّـعر، وقـد تنبّـه موروثنـا البلاغـيّ والنَقـديّ إلى هذه الظاهرة الإيقَاعيّة وأولاها عنايةً لافتة، ومن ذلك ما نطالعه في كتاب الصّناعتين لأبي هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، إذ ذهب مؤلفهُ قائلًا: (... وهذا يدلُّكَ على أنَّ لـردِّ الأعجاز على الصّـدور موقعًا جليلًا مِنَ البلاغـة... وله مِـنَ المنظـوم، خَاصَّة، محلًا خطيرًا وهو ينقسـم أقسامًا)[٤٨]، وسماه بعضهُم (التصديـر)، (وهو عبارة عن كُلِّ كلامٍ بين صدره وعجـزه رابطـة لفظية غالبًـا، أو معنويـة نادرًا، تحصـل بهـا الملاءمـة والتلاحم بين قسـمي كُلّ كلام...)[٤٩].

ولنـأتِ إلـى التّطبيـق ولنكـن مُوجِزيـنَ قـدرَ المُستطاع.

الأُنموذج الأوّل:

قال ابن اللبّانة في مرثيّته:

لمَّـا دنا الوقتُ لم تُخلف له عدة

وكُـلُّ شيءٍ لميقـاتٍ ومـيـعادِ

نلحظُ أنَّ الشّـاعِر هنـا هَدَتْهُ ذائقتـهُ الإيقَاعيّة إلى هذا اللون الإيقَاعـيّ (ردّ العجز على الصّدر) فالعجز –هنا- كلمة ميعاد وقد سبقتها في صدر البيـت كلمـة عدة في قولـه: (لم تُخلـفْ له عدة) فهـذه الرّابطة اللفظية عملت علـى تلاحُم جُزءَي البيت أو شطريه.

الأُنموذج الثاني:

قال ابن اللبّانـة الدّاني في غمرة انفعالاته وهو يُنشـئُ هذا العمـل الفنّي المائـز، داليّته في رثاء بني عبَّاد ودولتهم.

ويا مـؤمِّلَ واديهـم ليسكنَهُ

خفَّ القطينُ وجفَّ الـزرعُ بالوادي

هنـا الشّـاعِر قد اسـتبدت به عاطفـة الحزن فاختـارَ التّعبير عن اليأس معادلًا موضوعيًا دفعًا لتراكم الآهات والحسـرات فلجأ إلـى نداء ما كان لصيقًا بهؤلاءِ البهاليل مِن أبناء عبَّاد على شـاكلة الضيوف وابن السّـبيل والفرسـان؛ لأنَّ بني عبَّاد كانوا ملاذًا آمنًا وسكنًا، وقد أحسن الشّاعِر اختيار هـؤلاء؛ لأنّـه كانت بهـم حاجة لمملكـة بني عبَّاد

(٤٨) كتاب الصناعتين الكتابة والشّعر، تصنيف أبي هلال الحسـن بن عبدالله بـن ماهر العسـكري، حققه وضبط نصَّهُ، الدكتور مُحَمّد مفيد قميحة: ٤٢٩.

(٤٩) بديع القرآن، لابن أبي الأصبع المصري: ٣٦.

ورجالها، وهنا يلحظُ الباحثان توفر الشّــاعِر على مفصــل إيقَاعيّ هو ردّ العجز على الصّدر، فيأتي بعجز البيت ملائمًا في اللفظ لما ورد في صدره؛ لتحقيق الملاءمة بين شــطري البيت، فالعجز هنا كلمة (بالوادي)، وقد ناســبت لفظة (واديهم) في الشّــطر الأول ليزيــد هــذا الأُســلوب الإيقَاعيّ مِن إحكام التّعبير الشّعريّ المتخذ مِنَ النّداء والحوار المتخيّــل منافــذَ لــه للتعبير عن الخطــب الفادح والفاجعــة الأليمــة، فليس لعينٍ لــم يفضْ ماؤها عذرُ- حسب تعبير أبي تمّام الطائيّ.

ولنختزْ أُنموذجَنا الثالث مِن قوله:

وأينَ يُوضِحُ لي هدْيُ الرّشيد ضُــحىً

أجلو بــه في ظلام الغيِّ إرشادي

هنا جاء العجزُ (إرشــادي) متناغمًا مع لفظة (الرشيد) المشيرة إلى اسم الأمير (الرشيد) نجل الملك المُعتَمِد ابن عبَّاد، الذي قتله المُرَابِطون في أثناء اقتحامهم وتطويقهم لمملكة إشبيلية.

فهــو يقــارن هدي الرّشــيد ابــن المُعتَمِد بنور الضحــى وكم كان يجلــو بذاك الهــدى في ظلام الغي إرشــاده ونحســب أنَّه ناظرٌ هنا إلى التّعبير القرآني (قد تبيَّن الرّشد مِنَ الغيّ). البقرة/ ٢٥٦.

ويحسبُ الباحثان أنَّ هذا الفنّ البلاغيّ الإيقَاعيّ قد عمل على تلاحمِ شطرَيْ البيت وحقّق المُلاءَمة والانســجام في التّعبير الشّعريّ، فضلًا عن إفادة التّوكيد وتقويةِ المَضمون.

وأُنموذجنا الأخير يمثله البيت العشرون مِن هذه الدّاليَّة، قال:

خانت أكفَّهُمُ الأعضــادُ فانقطعوا

وكيفَ تقوى أكــفٌّ دونَ أعضادِ؟

الشّاعِر هنا استعمل أُسلوب الاستفهام الإنكاري، والاســتفهام هنا خرج إلى معنــى التّعجب، وأراد أن يوصلَ إلينــا أنَّ الخيانة كانت وراء كُلِّ ما وقع مِن كارثة في دول الطوائف، وبهذا كشف الشّاعِر ســببَ انهيار هذه الدّولِ وسقوطها، أما عمّا نحن بصــدده فإنَّ ابــن اللبّانة قــد ردَّ العَجزَ (أعضاد) علــى ما ذكره في صدر بيته (الأعضاد) ترســيخًا للملاءمــة والإحــكام بين شــطري بيته، وإشــاعةً للنَّغم القادر على التّثبتِ بمضمون الشّــاعِر وهو يرســم مشاهد المأســاة التي حلّت ببني عبَّاد ولم ينفعْ مَعها شيءٌ ولا جبرَ لها (وكيفَ تقوى أكــفٌّ دونَ أعضادِ؟).

الخاتمة:

توصلت الدراســة التي اضطلــع بها الباحثان إلى النتائج الآتية:

١- إنَّ الشّعر، من حيث هو الفنّ التّأثيري الأبرز – لم يكن إلّا نسيجًا لفظيًا مستندًا إلى الموهبة التي تجعله عصيًّا علــى التّعريــف، لأنَّ الإبداع مرتبطٌ بالمبــدع الذي لابدّ أن يحاور لغته، ويقدّم تجربته – بوساطة اللُّغَة الشّعريّة– تقديمًا شِعريًّا ناجحًا.

٢- توصــلّ البحــث إلى فاعليــة البنــاء الإيقَاعيّ فــي مؤازرة البنــاء الدّلالِــيّ، فقد كان للتشــكيلة العَرُوضِيّــة – بتفعيلاتها المتتابعة تتابعًا خاصًا، وطبيعة القافية، روي الدّال المكســورة المسبوقة بالمدّ، إســهامٌ في بثِّ تجربة الشّاعِر والتعبير عن فجيعتــه وما جرى لبني عبَّــاد ودولتهم مِن هولٍ يعزّ نظيرهُ في التّاريخ.

٣- أثبــت الباحثــان -عبــر التّحليــل العَرُوضِيّ-

تآزر بناء البحر البسيط في تشكيلته المنوّه بها مع البناء الدّلالِيّ المتمحور حول فجيعة الشّاعِر ووفائه لبني عبَّاد أولياء نعمته الذين دُهوا وغُلبوا على أمرهم على يد المُرَابِطين.

٤- وعلى صعيد الإيقاع الحُرّ في الدّاليَّة، لاحظ الباحثان تواتر أصوات أحرف معينة في كثير مِن مقاطع القصيدة مما يخلق نغمًا يخدم معاني القصيدة الأندَلُسيّة.

أما فيما يخص المفاصل الإيقَاعيّة المتآلفة في إطار الألفاظ، فقد وقف البحث عند التكرار الذي اضفى على العبارات الشّعريّة قوةً وتأكيدًا، فضلًا عن تأثيراته الصّوتيّة ذات الأبعاد الدّلالِيّة اللافتة.

ثُمَّ وقفت الدّراسة عند فنِّ الجناس الذي عمل على تقوية معاني الشّاعِر عبر فكرة (التوازن والاختلاف) التّوازن الصّوتيّ والاختلاف الدّلالِيّ، وبهذا تتحقّق المفاجأة التي تكون باعثًا على شِعريّة النّص وقوة إيحائه، وآثر الباحثان أن يشيرا إلى مفصل إيقَاعيّ آخر توافر في مقاطع القصيدة، يتمثل في ردّ العجز على الصّدر، وأشارا إلى نماذج مِنه بالعرض والتحليل.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم جلَّ مَن أنزلَهُ.

- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قراءة السّيّد مُحَمّد رشيد رضا، ط١، ١٩٨٨م.
- الأصول الفنية للأدب، د. مُحَمّد حسين، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٤م.
- أقنعة النّص، قراءات نَقديّة في الأدب، سعيد الغانمي، دار الشّؤون الثقافية العَامَّة، بغداد، ١٩٩١م.
- أنوار الرّبيع في ألوان البديع، ابن معصوم المدني، تحقيق: شاكر هادي، ١٩٦٨م.
- بديع القرآن، ابن أبي الأصبع المصري(ت٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: حنفي مُحَمّد شرف، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د-ت).
- تاريخ الأدب الأندَلُسيّ –عصر الطوائف والمُرَابِطين- د. إحسان عباس، دار الشّروق، الأردن، ط١، ٢٠٠١م.

تاريخ الأدب الأندَلُسيّ مِنَ الفتح حتّى سقوط غرناطة، د. منجد مصطفى بهجت، الموصل، ١٩٨٨م.

- تطور الشّعر العَرَبيّ الحديث في العراق –اتجاهات الرّؤيا وجَمَاليّات النّسيج- د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٥م.
- التكنولوجيا وعلم الألفاظ (مقال)، مجلة الفكر العَرَبيّ، العددان: ٨-٩، السّنة الأولى، بيروت، ١٩٧٩م.
- خاتمة القصيدة الأندَلُسيّة في دواوين شعراء عهد بني الأحمر (دراسة تحليلة)، كريم قاسم جابر الرّبيعي، أطروحة دكتوراه، كلية التّربية للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، ٢٠٢٢م.
- الخصائص، ابن جنّي، تحقيق: مُحَمّد علي النّجار، ط٢، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د-ت.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: محمود مُحَمّد شاكر، مكتبة الخانجي- القاهرة، (د-ت).

ديوان ابن اللبَّانة الدّاني (مجموع شعره)، جمع وتحقيق: الأُستاذ الدّكتور مُحَمّد مجيد السّعيد، الطبعة الثانية، عمان/الأردن- دار الرّاية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م – ١٤٢٩هـ.

- الذَّخيرَة في محاسن أهل الجزيرة، لأبي الحسن علي بن بسام الشّنتريني (ت٥٤٢هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

سـحر النّـص - قراءة في بنيـة الإيقاع القرآنـي- د. عبد الواحد زيارة اسـكندر المنصـوري، دار الفيحاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣م.
- الشـعر الحرّ في العراق منذ نشـأته حتّى عام ١٩٥٨م، يوسف الصّائغ، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨م.
- الصاحبـي فـي فقـه اللُّغَة، أحمـد بن فـارس، المكتبة السّلفية، القاهرة، ١٩١٠م.
- الصـورة والبنـاء الشّـعريّ، مُحَمّد حسـن عبدالله، دار المعارف بمصر(د-ت).
- العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، الإمام أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦ هـ)، تحقيق: مُحَمّد عبـد القادر عطـا، دار الكتـب العلمية، بيـروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م .
- فـن التّقطيـع الشّـعريّ والقافية، د. صفـاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م.
- فنّ الجناس، علي الجندي، دار الفكر العَرَبيّ، (د-ت).
قضايـا الشّـعر المعاصـر، نـازك الملائكـة، دار العلـم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٣م.
- قلائـد العُقيـان ومحاسـن الأعيـان، الفتح ابـن خاقان (ت٥٢٩هـ)، تحقيـق: مُحَمّد العنابـي، المكتبة العتيقة، تونس (د-ت).
- كتـاب الصّناعتين الكتابة والشـعر، تصنيف أبي هلال الحسـن بن عبدالله بـن ماهر العسـكري، حققه وضبط نصَّـهُ، الدّكتـور مُحَمّد مفيد قميحـة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٢، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م.
- مبـادئ النّقـد الأدبي، أ. أ. ريشـاردز، ترجمـة وتقديم: مصطفـى بـدوي، وزارة الثقافـة والإرشـاد القومـي، المؤسسة المصرية العَامَّة للتأليف والنشر.
- المثل السّـائر في أدب الكاتب والشَّاعِر، ضياء الدّين بن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٣٧٥هـ- ١٩٥٩م.
- مجمـع الأمثال، الميداني (ت٥١٨هـ)، تحقيق: مُحَمّد محيي الدّين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت – لبنان.
- المعجب في تلخيص أخبار المغرب، لعبدالواحد بن علي المراكشـي (ت٦٤٧هـ)، تحقيق: مُحَمّد سـعيد العريان، زينهم، القاهرة، لجنة إحياء التّراث الإسلامي، (د-ت).
- مُعجَـم المُصطَلَحات العَرَبيّة فـي اللُّغَة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٢م.
- المغـرب في حلى المغـرب، لعلي ابن سـعيد المغربي (ت٦٨٥هـ)، تحقيـق: شـوقي ضيـف، دار المعـارف، القاهرة، ط١، ١٩٦٤م.
- منهج التّحليل اللغوي في النّقد الأدبي، سـمير شـريف ستيتيه، مجلة آداب المستنصرية، ع١٦، لسنة ١٩٨٦م.
الموازنـة بين حبيب بـن أوس الطائي (ت٢٣١هـ)، وأبي عُبـادة الوليد بـن عبيد البحتـري الطائـي (ت٢٨٤هـ)، -تصنيف: أبي القاسم الحسـن بن بشر بن يحيى الآمدي (ت٣٧٠هـ)، حقّق أصوله وعلق حواشـيه: مُحَمّد محيي الدّين عبدالحميد، ط١، دار الهجرة، ١٩٤٤م.
- النقـد الأدبـي الحديـث، د. مُحَمّـد غنيمي هـلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.