



من التجبير الموسيقي

في نونية
أبي البقاء الرندي

د . الربيعي بن سلامة 

أستاذ مكلف بالمحاضرات بمعهد الآداب و اللغة العربية * جامعة قسنطينة *

من التعبير الموسيقي في نونية أبي البقاء الرندي

تعد قصيدة أبي البقاء الرندي (1) التي رثي بها الأندلس ، واستصرخ المسلمين لاستنقاذها ، والتي استهلها بقوله :

لكل شيء إذا ماتم نقصان * فلا يفر بطيب العيش إنسان .
من أشهر القصائد في الأدب الأندلسي ، ولذا حظيت بعناية القدماء و المحدثين من أدباء العرب ، كما حظيت بعناية عدد من الدارسين الأجانب ، فقد أوردها من القدماء صاحب الذخيرة السنية (2) كما أوردها بعده المقرئ في أزهار الرياض (3) ثم في نفع الطيب (4) وجاء بعدهما شهاب الدين الخفاجي فنسبها في ربحانة الألباء (5) للشاعر الأندلسي : السيد يحيى القرطبي ، ولم يكن يحيى القرطبي هذا الا شاعرا متأخرا أعجب بقصيدة الرندي فتبناها وأضاف إليها عشرين بيتا تخللت أبيات القصيدة الأصلية ، وتضمنت ذكر مدن أندلسية لم تكن قد سقطت في عصر الرندي ، مثل بسطة وغرناطة وغيرهما ... ولكن هذه الأبيات المضافة جاءت - كما يقول المقرئ - : دون مستوى بقية أبيات القصيدة ، من حيث قيمتها البلاغية (6).

أما المحدثون ، فقد درسها منهم الدكتور مصطفى الشكعة (7) والدكتور عمر الدقاق (8) و الدكتور رضوان الداية (9) وغيرهم ...

وأما الأجانب ، فيحضرنا من أسمائهم هنا ، إسم المستشرق الروسي : كراتشوفسكي الذي أشار الى ماخطيت به القصيدة من عناية في الأدب الإسباني ، حيث ترجمت وقلدها بعض الشعراء ، بعد أن أشار الى أن الرندي قد ألف في منتصف القرن الثالث عشر مرثية مشهورة ، « تذكر بمروثية ابن عبدون في سقوط بني الأفطس...

إلا أن الواقع المعاصر لصالح الرندي كساها بالحن أعمق حزناً ... » (10).

ومنه أيضاً الأستاذ غومية الذي علق على مراثية أبي البقاء ، بعد أن تحدث عن رائية ابن عبدون ، فقال : « ... وأما الثانية فأقل من هذه قيمة بلاغية شاعرية ، ولكن نصيبها من صدق الإحساس أعظم ، وهي ليست مجرد فيض عنيف من ألم مجرد من المنفعة الخاصة ، وإنما هي صرخة أرسلها الرندي يطلب من دول المسلمين الإسراع لصريخ الأندلس الذي كان يقترب من النهاية ... » (11).

وقد لفت إنتباهي الوصفان الصوتيان اللذان وردا عند كراتشوفسكي وغومز ، حيث نظر الأول الي القصيدة فرأى « أن الواقع المعاصر لصالح الرندي قد كساها بالحن أعمق حزناً » وإستمع إليها الثاني فاذا هي « صرخة أرسلها الرندي يطلب من دول المسلمين الإسراع لصريخ الأندلس . » .

وقبلهما كان المقرئ قد مهد للقصيدة بالتركيز على الجانب الصوتي : نداء وسماعاً ، فقال :

« ولله در الامام العالم العلامة خاتمة ادباء الاندلس ، ابي الطيب صالح بن شريف الرندي ، رحمه الله ، اذ قال يندب بلاد الاندلس ، ويبعث العزائم ويحركها من اهل الاسلام لنصرة الدين ، وانقاذ البلاد من الكافرين ولسان الحال ينشده » لقد اسمعت لو ناديت حيا . » (12).

ومادامت القصيدة قد درست مضامينها المأساوية وشرحت صورها التعبيرية في مناسبات متعددة - كما قلنا - فقد رايت ان احاول التعرف الى بعض مافيه من تعبير صوتي ، واقول : « بعض مافيه » لانني لا استطيع ان ازعم بانني قادر على الاحاطة بكل مافيه من ألوان التعبير الموسيقي ، فذلك أمر عسير ، وبخاصة في مثل هذه المداخل المحدودة ، ولعل هذا القصد واضح من العنوان الذي جاء فيه التعبير الموسيقي مسبقاً بمن التبعية ، ليفيد بأننا سنتناول بعضاً من كل لمحاولة التعرف على بعض الكيفيات التي عبرت بها موسيقى هذه القصيدة عن آلام الرندي ، أو آلام الأندلسيين .

وقبل الشروع في الموضوع ، أرى أنه من الضروري أن أمهد لذلك بمدخل نظري عن موسيقى الشعر وعن الكيفية التي يمكن أن تعبر بها عن المشاعر والأحاسيس ،

بصفة عامة ، ثم أتبعه بدراسة تطبيقية على بعض النماذج من القصيدة لتفسير بعض مافيها من جوانب التعبير الموسيقي .

يتفق القدماء على أن الشعر لا يفومقائمه إلا إذا اعتمد على ركن الموسيقى ، فهو عند قدامة « قول موزون مقفى يدل على معنى » (13) . وهو عند ابن خلدون « الكلام الموزون المقفى » (14) ، أما عند بن رشيق فان « النوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة » (15) .

ولا يختلف المعاصرون عن القدماء في ذلك ، حيث يرى عبد الله الطيب أن «النظم العربي يقوم على عمادين :

أ - البحر: ويتكون عادة من عدد من المقاطع الطويلة و القصيرة منتظمة بطريقة خاصة .

ب - القافية : وهي الحرف الذي يجئ في آخر البيت ... » (16)

ويذهب بعض الدارسين الى أكثر من هذا فيؤكدون « أن المضمون ناتج عن الشكل وأن الشكل ناتج عن الموسيقى المتكونة في نفس الشاعر قبل البدء بعملية الخلق الشعرية وأن الشاعر يحاول أن يعطي « النغم » أو « الحالة النفسية » التي بدأت تتكون في داخله شكلا مناسباً « فيبحث في اللغة عن الأصوات التي تتفق مع هذا النغم الأصلي ، أو تقترب منه . وترتبط الأصوات بالكلمات وتتجمع الكلمات في بواعث أو دوافع ... وينتج عنها في نهاية الأمر معنى أو مضمون ... » (17) .

ومن الذين يؤمنون بهذه الفكرة ويطبقونها ، الشاعر نزار قباني ؛ الذي يقول « كانت تستولي علي حالة موسيقية تدفعني في أكثر الأحيان الى أن أغني شعري بصوت عال ... كانت حروف الأبجدية تتمدد أمامي كالأوتار ، و الكلمات تتموج حدائق من الإيقاعات وكنت أجلس أمام أوراقي كما يجلس العازف أمام البيانو ، أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه ، وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات ... » (18) .

وإذا كان أصحاب الفكرة الأخيرة لا يقنعون بكون الموسيقى عنصراً ضرورياً للشعر فقط ، وإنما هي في رأيهم منبت الشعر ومنبع معانيه ، فانهم لم يحددوا مفهومها ،

كما فعل أصحاب الإنحياز الأول ، ولم يقيدوه بالوزن و القافية ، وإنما تركوه مطلقا ،
ليشمل الوزن و القافية وغيرهما .

وقد كان الوزن و القافية يمثلان ، في النقد القديم ، عماد الموسيقى الشعرية
ومحور دراستها . وهذا ما أكدته الدكتور شوقي ضيف حين أشار إلى « أن موسيقى
الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ماتبطه قواعد علمي العروض و القوافي » (19) .

ولم يكتف القدماء بدراسة أوزان الشعر وقوافيه ، وإنما ربط بعضهم بين أوزان
الشعر وأغراضه أو معانيه . ومن هؤلاء حازم القرطاجني الذي يقول : « ولما كانت
أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد و الرصانة و ما يقصد به الهزل و
الرشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء و التفتيح ، و ما يقصد به الصغار و التحقير ، و جب
أن يماكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيّلها للنفوس ، فإذا قصد الشاعر
الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد في موضوع قصدا
هزليا أو إستخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به ، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان
الطائشة القليلة البهاء ، وكذلك في كل قصد ... » (20) .

و ليس هذا التقسيم مما اختص به بعض القدماء ، وإنما إعتنقه بعض المعاصرين
أيضا . ومنهم محمد العياشي الذي رفض تسمية الأوزان بحورا ، وقسمها الى عدد
من الإيقاعات يناسب كل واحد منها غرضا معينا ، أو أغراضا متقاربة (21) . ومنهم
أيضا عبد الله الطيب الذي يقول : « ... و مرادي أن أحاول بقدر المستطاع تبين أنواع
الشعر التي تناسب البحور المختلفة ... فاختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضا
مختلفة دعت الى ذلك ، وإلا فقد كان أغنى بحر واحد ووزن واحد ... » (22) .

ويبدو أن أغلبية المعاصرين ترفض فكرة الربط بين الوزن و الغرض ، ومنهم
الدكتور شكري عياد (23) و الدكتور حسين بكار (24) و الدكتور عز الدين
إسماعيل (25) ... وغيرهم .

ويستمد رأي هؤلاء وجاهته من أن الشعراء ليسوا ملزمين بالمفاضلة بين الأوزان
وإختيار ما يناسب أغراضهم ومعانيهم منها ، لأنهم ليسوا مجبرين على معرفة العروض
أصلا . وهذا ما قرره ابن رشيق ، قبل ذلك ، حين قال : « و المطبوع مستغن بطبعه عن

معرفة الأوزان وأسمائها وعللها ... (26).

وعلى الرغم من نسبية النتائج التي يمكن الخروج بها من هذا التقسيم أو التخصيص ، فإننا لانستطيع أن نهمله في قراءتنا لنونية أبي البقاء ؛ التي نفضل إثبات نصها ، قبل الشروع في دراسة بعض نماذجها ، وسنتمتع علي رواية نفع الطيب وأزهار الرياض ، وليس معنى ذلك أنها أوثق من رواية الذخيرة السنية ، وإنما اعتمدناها لأن النفع أكثر شهرة وأوسع انتشارا من غيره من بقية المصادر .

نص القصيدة (27)

لكل شيء إذا ماتم نقصان	فلا يغرب بطيب العيش إنسان
هي الأمور كما شاهدتها دول	من سره زمن ساءته أزمان
وهذه الدار لا تبقى على أحد	ولا يدوم على حال لها شان
يمزق الدهر حتما كل سابعة	إذا نبت مشرفيات وخرسان
وينتضى كل سيف للفناء ولو	كان أين ذي يزن و الغمد غمدان
أين الملوك ذو و التيجان من يمين	وأين منهم أكاليل وتيجان ؟
أين ماشاذه شدداد في إرم	وأين مساسه في الفرس ساسان ؟
وأين ماحازه قارون من ذهب	وأين عاد وشداد وقحطان ؟
أتى على الكل أمر لامرئله	حتى قضوا فكأن القوم ماكانوا
وصار ماكان من ملك ومن ملك	كما حكى عن خيال الطيف وسنان
دار الزمان على دار او قاتله	وأَمْ كسرى فما آواه إيوان
كأنما الصعب لم يسهل له سبب	يوما ولاملك الدنيا سليمان
فجائع الدهر أنواع متنوعة	وللزمان مسرات وأحزان
ولللحوادث سلوان يسهلها	ومالماحل بالإسلام سلوان
دهى الجزيرة أمر لاعزاء له	هوى له أحد وانهد ثهلان
أصابها العين في الإسلام فامتحت	حتى خلت منه أقطار وبلدان
فاسأل بالنسية ماشان مرسية	وأين شاطبة أم أين جيان ؟

وأين قرطبة دار العلوم ، فكم
وأين حمص وماتحتويه من نزاه؟
قواعدكن أركان البلاد فما
تبكي الحنيفة البليضا من أسف
على ديار من الإسلام خالصة
حيث المساجد صارت كنائس ما
حتى المحارب تبكي وهي جامدة
يا غافلا وله في الدهر موعظة
وما شيا مرحا يلهيه موطنه
تلك المصيبة أنست ماتقدمها
[يا أيها الملك البيضاء رايتـه
ياراكبين عتاق الخيل صنامة
وحاملين سيوف الهند مرهفة
ورأتعين وراء البحر في دعة
أعندكم نبأ من أهل أندلس ؟
كم يستغيث بنا المستضعفون وهم
ماذا التقاطع في الإسلام بينكم
ألا نفوس أبيات لها همهم
يا من لذلة قوم بعد عزهم
بالأمس كانوا ملوكا في منازلهم
فلو تراهـم حيارى لا دليل لهم
ولو رأيت بكاهـم عند بيعهم
يارب أم وطفل حيل بينهما
وطفلة مثل حسن الشمس إذ طلعت
يفودها العليـج للمكره مكرهه
مثل هذا يذوب القلب من كمد

من عالم قدسها فيها له شان ؟
ونهرها العذب فياض وملآن
عسى البقاء إذا لم تبق أركان؟
كما بكى لفراق الالف هيمان
قد أقفرت ولها بالكفر عمران
فيهن الانواقيس وصلبان
حتى المنابر ترثي وهي عيدان
إن كنت في سنة فالدهر يقظان
أبعد حمص تغر المرء أو طان؟
ومالها مع طول الدهر نسيان
(28) أدرك بسيفك أهل الكفر لا كانوا
كأنها في مجال السبق عقبان
كأنها في مجال النقع نيران
لهم بأوطانهم عز وسلطان
فقد سري بحديث القوم ركيان
قتلى وأسرى فما بهتز إنسان
وأنتم يا عباد الله إخوان
أما على الخير أنصار وأعوان
أحال حالهم كفر وطغيان
واليوم هم في بلاد الكفر عبدان
عليهم من ثياب الذل ألوان
لهالك الأمر واستهوتك أحزان
كما تفرو أرواح وأبدان
كأنما هي ياقوت ومرجان
و العين باكية و القلب حيران
إن كان في القلب إسلام وإيمان

و القصيدة ، كما هو واضح من بحر البسيط ؛ الذي يتكون وزنه من تفعيلتين متناوبتين ، تتكرر كل واحدة منهما أربع مرات موزعة على الصدر والعجز كما يلي :
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
وقد وصف القرطاجني هذا البحر بقوله : « ... ونجد للبسيط سبابة وطلاوة... » (29)
وإذا اعتبرنا السبابة و الطلاوة من عوامل الإنسياب و السهولة والليونة ، فإننا لانشك في أنها صفات تناسب غرض الرثاء الذي تكون نفس صاحبة - في الغالب - منكسرة ضعيفة هزيلة ، لا يناسبها من الأوزان إلا ما كان سهلا لنا ميسورا . ومن هذه الناحية يمكن أن نقول إن الرندي قد وفق إلى إختيار البحر المناسب للتعبير عن غرضه .
وبعد البحر تأتي القافية « النونية » وهي - كما يقول عبد الله الطيب - : من القوافي الذلل (30) التي تصلح لمعظم الأغراض الشعرية .

وهكذا يمكن أن نقول أيضا إن الرندي قد وفق الى إختيار قافيته ، كما وفق الى إختيار بحرهِ ، ولكن هذه النتيجة تظل نسبية ، ولا تكفي لإبراز الطابع المميز لهذه القصيدة ، لأن البحر البسيط هو البحر السائد - بعد الطويل - في جميع أغراض الشعر العربي القديم ، وهذا ما تؤكدهُ كل الإحصائيات التي قدمها ، وقام بها الأستاذ جمال الدين بن الشيخ في دراسته التي شملت الشعر الجاهلي و الأموي و العباسي (31)
ومعنى ذلك أن البحر البسيط ليس خاصا بغرض الرثاء ، ومثل ذلك ينطبق أيضا على قافية النون . ولاشك أن هذه المعطيات تقلل من قيمة الملاحظة التي أوردناها حول « السبابة و الطلاوة » اللتين وصف بهما القرطاجني بحر البسيط .

ولذلك توجب علينا أن نبحث عن الطابع المميز لموسيقى هذه النونية الحزينة بتجاوز هذا الإطار العام - الذي يتمثل في البحر و القافية ، والذي يسميه البعض « موسيقى خارجية » (32) و يسميه البعض الآخر « موسيقى جاهزة » (33) - الى إطار أكثر خصوصية و التصاقا بموضوع القصيدة ، وهو إطار « الموسيقى الداخلية » أو « الموسيقى الطارئة » ، لأن الموسيقى الخارجية ، بشكلها العروضي ، مشتركة بين جميع الشعراء وجميع الأغراض أيضا ، وبمجرد أن يقع الشاعر على بحر أو قافية ، أو

يرتضيهما لقصيدة معينة ، يكون قد ألزم ، أو ألزم نفسه ، باطار موسيقى ليس له أن يتجاوزه بعد ذلك ، ولا يبقى أمامه ، للتعبير عن مشاعره وخصوصية موضوعه ، إلا مجال الموسيقى الداخلية أو الطارئة ؛ التي تنتج عما يحدثه الشاعر في الوزن الأصلي من زخافات وعلل ، كما تنتج عن كيفية إختباره للكلمات وترتيبها . « وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء ⁽³⁴⁾ وبها تبرز خصوصية موضوعاتهم أيضا .

وعلى الرغم من صعوبة تحديد هذا النوع من الموسيقى الخفية - كما وصفها الدكتور شوقي ضيف - فاننا سنتوقف عند بعض أبيات القصيدة ، لنحاول التعرف على مدى نجاح الرندي في تكيف موسيقاها لتصبح ملائمة لموضوعه التراثي ؛ ذي الطابع المأساوي الحزين .

ونظرا لتشعب عناصر هذا النوع من الموسيقى وتداخلها ، فاننا سنكتفي بتناول عنصرين بارزين ، في هذه القصيدة ، وهما التكرار الصوتي والتلون الإيقاعي .

أولا : التكرار الصوتي .

للتكرار أنواع كثيرة ، فقد يكون ردا للإعجاز على الصدور (تصديرا) ، وقد يكون ترديدا ، أو مشاكله ، أو جناسا ... وللتكرار اغراض كثيرة ايضا ، فقد يأتي لتقوية النغم ، أو لتأكيد المعنى ، أو لغير ذلك من الاغراض التي شرحها صفي الدين الحلبي ⁽³⁵⁾ وذكر بعضها ابن رشيق ⁽³⁶⁾ .

ولانريد هنا أن نعدد أنواع التكرار ، أو نشرح مصطلحاتها ، ونبين اغراضها ، وإنما نريد ، فقط ، أن نتوقف عند نموذجين - بغض النظر عن نوعهما - لنرى كيف عبر التكرار عن أحزان الرندي ، وكيف أسهم في تقوية الجانب المأساوي لهذه القصيدة ؟

فاذا استعرضنا ، على سبيل المثال ، قوله :

يمزق الدهر حتما كل سابعة * اذا نبت مشرفيات وخرسان

وينتضى كل سيف للفناء ولو * كان ابن ذي يزن والغمد غمدان

أين الملوك ذوو التيجان من أين * وأين منهم أكاليش وتيجان ؟

وأين ماشاده شداد في إرم * وأين ماساسه في الفرس ساسان ؟

وأين محازره قارون من ذهب * وأين عاد وشداد وقحطان ؟

وإذا تأملنا هذه الابيات - التي أراد من خلالها الرندي ان يبرز القوة المدمرة للدهر - نجد أن كثيرا من الكلمات قد تكررت بلفظها أو بمشتقاتها في الصدر أو في العجز أو فيهما معا . وهذا النوع هو ما يعرف بالتكرار الملفوظ : الذي تتكرر فيه الكلمة بعينها (37) كما هو واضح في « غمد وغمدان » وفي « تيجان » التي تكررت في عجز البيت، بعد أن وردت في صدره . وهو مانسمعه في « أين » الاستفهامية التي تكررت ست مرات في ثلاثة ابيات، ونسمعه ايضا في تكرير بعض المواد اللغوية، كما هي الحال في « شاده » و « شداد » وفي « ساسه » و « ساسان » .

وقد جاء هذا التكرار الملفوظ مصحوبا بنوع آخر من التكرار المعنوي الملحوظ، وهو « ترديد الاسماء والاعلام المختلفة في اللفظ المتفقة في المدلول » (38) ، كما هي الحال في « ابن ذي يزن » وفي « شداد » و « ساسان » و « قارون » و « عاد » و « قحطان » ، فهذه الاسماء، وإن اختلفت في اللفظ فانها تشترك في الدلالة على الموت والفناء . وباتحاد هذين النوعين من التكرار تكتسب هذه الابيات طابعها المأساوي الحزين، حيث تخلت « أين » الاستفهامية عن غرضها الاصلي، بعد أن اقترنت بأسماء هؤلاء الاعلام واتحدت معها في الدلالة على الفناء والاندثار . وقد تكررت هذه النغمة الحزينة في القصيدة مرة اخرى، وبالاسلوب نفسه، حين قال :

دهى الجزيرة أمر لاعزاء له * هوى له أحد وانهد ثهلان

أصابها العين في الاسلام فامتحتن * حتى خلت منه أقطار وبلدان

فاسأل بلنسية ماشان مرسة ؟ * وأين شاطبة أم أين جيان ؟

وأين قرطبة دار العلوم فكم * من عالم قد سما فيها له شان ؟

وأين حمص وما تحويه من نزه * ونهرها العذب فياض وملآن ؟

فقد زواج ابو البقاء، هنا، بين نوعي التكرار المذكورين، وبغض النظر عن تكرار الهاء في البيت الاول، والسين في البيت الثالث، فقد تكررت « أين » الاستفهامية اربع مرات، كما تكرر عنده عدد من أسماء الاعلام بدلالة متقاربة او متماثلة، كما نرى في « أحد » و « ثهلان » وفي « أقطار » و « بلدان »، وكما نرى في أسماء المدن التي ذكرت

مسيبقة بأداة الاستفهام المفيدة للشكل، «فأسأل بلنسية ...» فهذه الاسماء كلها ليست مقصودة لذاتها، او لمعناها الجغرافي او التاريخي، لان قوله «أقطار وبلدان» يمكن أن يغني عنها جميعا، لانه يشملها ويشمل غيرها، ولانه لو أراد معناها التاريخي او الجغرافي لرتبها على غير ما هي عليه، ولكنه عمد الى تكرارها للامعان في إشاعة عاطفة الحزن، وتوسيع رقعة الاحساس بالشكل : التي تزداد مساحتها بتكرار وسيلة النذب والتعداد «أين» مقترنة باسماء المدن المفقودة .

ولم يكتف الرندي، في التعبير عن هذه المشاعر الحزينة، بامتطاء ظاهرة التكرار الملفوظ والملاحظ، وإنما استعان على ذلك بالتلوين الایقاعي ايضا .

ثانيا : التلوين الایقاعي .

وهو ما يعمد اليه الشعراء من تلوين داخلي للبحر الواحد، وذلك بما يدخلونه عليه من زحافات وعلل، أو بما يضيفون على مقاطعة من تنغيمات تكسبه خصوصية وقدرة تعبيرية جديدتين، دون ان تخرجه عن ايقاعه الاصلي .

وعلى الرغم من صعوبة ضبط هذه الظاهرة والاحاطة بكل جوانبها، فاننا سنحاول توضيحها ببعض الامثلة، لنرى الى اي مدى يستطيع التلوين الایقاعي ان يسهم في رفع القدرات التعبيرية للبحر الواحد ، والى اي مدى استطاع ابو البقاء الرندي أن يستفيد من هذا التلوين ويوظفه للتعبير عن غرضه المأساوي الحزين ؟ وسنبدا بمطلع القصيدة التي استهلها ابو البقاء بقوله :

لكل شيء اذا ماتم نقصان * فلا يغربطيب العيش انسان

وهي، كما رأينا، من بحر البسيط الذي يتكون في الاصل من تفعيلتين تتكرران اربع مرات : مرتين في الصدر ومرتین في العجز على النحو التالي :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن * مستفعلن فاعلن ...

[011 01 01 + 011 01 01 + 011 01 + 011 01 01] ومثلها في

العجز .

ومعنى ذلك انه يتكون، في الاصل، من (28) ثمانية وعشرين مقطعا، طويلا وقصيرا، موزعة بالتساوي بين الصدر والعجز، بحيث يحتوي كل واحد منهما على

عشرة مقاطع طويلة [01] وأربعة مقاطع قصيرة [1]، وهذا يعني ان البحر البسيط - في الاصل - يغلب عليه طابع الثقل، لغلبة المقاطع الطويلة على القصيرة فيه بنسبة 10 الى 04 .

وإذا عرفنا ان المقاطع القصيرة تجعل البحر سريعاً، وأن المقاطع الطويلة تجعله بطيئاً، وعرفنا أن الاولى ثلاثم «الموضوعات العنيفة، بينما ثلاثم الاخرى الهدوء والحزن وما اليهما» (39) فانه لا يصعب علينا تفسير سبب اختيار أبي البقاد للبحر البسيط، فهو بثقل مقاطعه الطويلة أقدر من غيره على التعبير عما تنوء به نفس الرندي من ثقل الهموم والاحزان .

ولكن الرندي لم يكتف بما يوفره البحر من سيادة للمقاطع الطويلة على حساب المقاطع القصيرة، وإنما تجاوز ذلك الى تلوين المقاطع الطويلة نفسها بثقل جديد، حين عمد الى استخدام المقاطع الممدودة القائمة على سكون الاستغراق، مثل : «ذا» و «ما» و «صا» و «نو» و «لا» و «طي» و «سا» و «نو»، وهو إنما استخدمها للتقليل من قوة المقاطع المبنية على سكون التركيز، مثل : «شي» و «إن» و «تم» و «نق» .

وإذا عرفنا أن سكون التركيز يفيد معنى العنف وسكون الاستغراق يفيد معنى الدوام» (40)، فانه يسهل علينا أن نعرف السبب الذي دفع بالشاعر الى اكساب مقاطعه الطويلة الثقيلة ثقلًا جديدًا بينائها على سكون الاستغراق الذي يفيد معنى الدوام ؛ فالدوام والاسترخاء أنسب للتعبير عن الهموم التي كانت تستغرق حياة الرندي، وأقدر على تجسيد مشاعر الحزن والأسى التي كانت تثقل نفسه البائسة .

وقد تبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحاً في قوله :

دار الزمان علي دارا وقاتله * وأم كسرى فما آواه إيوان .

حيث لم يكتف أبو البقاء بال تكرار اللفظي الوارد بين «دار» و «دارا» وبين «آواه» و «إيوان» وإنما عمد الى تكثير المقاطع الطويلة المبنية على سكون الاستغراق، فتكررت سبع مرات في الصدر : «دا»، «ما»، «لا»، «دا»، «را»، «قا»، «هي»، وسبع مرات في العجز : «را»، «ما»، «آ»، «وا»، «إي»، «وا»، «نو» . وما جاءت هذه المقاطع الطويلة الثقيلة المبنية على سكون الاستغراق، الا لتعبر عن شعور الرندي

بثقل وطأة الزمن واستمرار قدرته المدمرة .

ولكي يحافظ الرندي على سيادة المقاطع الطويلة الممدودة، ويضمن استمرار قدرها التعبيرية في كل أبيات القصيدة، عمد الى حذف مقطع قصير من التفعيلة الاحيرة، في كل الابات، وذلك بالاعتماد على واحدة من العلل اللازمة، وهي «القطع»⁽⁴¹⁾ : التي استطاع بواسطتها أن ينقل «فاعلن» [011 01] الى «فعلن» [01 01]، وبذلك اصبحت كل ابياته منتهية بثلاثة مقاطع طويلة [01 0101]، ويأتي المقطعان الاخيران منها، دائما، مبنيين على سكون الاستغراق . وقد ادت هذه الانغام الثلاثة المتتالية، باصواتها الممدودة الى اثراء القافية من الناحية الهارمونية، حيث لم تعد تكتفي باشعارنا، في كل مرة، بان البيت قد انتهى، وانما تجاوزت ذلك لتسهم في ضبط الكمية الايقاعية وتلوينها بقيمة لحنية في آخر كل بيت، كما نرى في : «نقصانو» [01 01 01] و «إنسانو» [01 01 01] و «أزمانو» [01 01 01] ... وبذلك تحولت الى مفتاح موسيقى للقصيدة، تنتهي عنده كل أبياتها، بعد أن كانت قد انطلقت منه .

وهكذا تمكن الرندي من إطالة اللحن الحزين، كما استطاع تمديد نغمته الاخيرة بالاعتماد على روى النون المطلقة : التي مكنته من تطويل الصوت وتذييله بغنة حزينة .

والخلاصة الموجزة التي يمكن الخروج بها -على الرغم من عدم شمولية هذه الدراسة القصيرة، وعجزها عن الاحاطة بكل ما تزخر به قصيدة الرندي من ألحان- هي أن النماذج التي استعرضناها تكفي، في تقديرنا، للدلالة على أن الرندي قد وفق في اختياره للبحر البسيط : ذي المقاطع الطويلة الثقيلة، كما وفق الى تطعيمه بالتكرار : الذي ساعد على اشاعة مشاعر الكآبة والشكل بين أرجاء القصيدة . وقد نجح ايضا فيما استعمله من تلوين ايقاعي، حيث ادى اعتماده للمقاطع الطويلة المبنية على سكون الاستغراق الى توسيع الامكانيات التعبيرية للبحر، وجعله اكثر قدرة على تجسيد مشاعر الحزن والاسى . وقد اسهمت قافية النون المضمومة المطلقة في تعميق هذه المشاعر

وتوسيع مداها الى أبعد الحدود الممكنة .

وهكذا، يمكن أن نقول إن الرندي قد احسن اختيار موسيقاه الخارجية، او الجاهزة،
ممثلة في البحر والقافية، وأجاد تكييفها بما أدخله عليها من أنغام الموسيقى الطارئة :
التي حولتها الى ألحان مأساوية، أسهمت بثقلها في التعبير عن هدم
الرندي وأحزانه...

المراجع والهوامش (*)

- (1) الرندي (أبو البقاء) : (601-684 هـ) صالح بن يزيد ابن صالح بن موسى، من أهل رنده، كان من أشهر شعراء عصره ومؤلفيه، ومن مؤلفاته «الوافي في نظم القوافي» (الداية، محمد رضوان - أبو البقاء الرندي . ص ص 35-48) .
- (2) مجهول . الذخيرة السنية في تاريخ الدولة المرينية . نشر محمد بن أبي شنب . الجزائر : مطبعة جول كربونل، 1920م . ص ص 127 - 129 .
- (3) المقرئ، أحمد بن محمد . أزهار الرياض في أخبار عياض . تحقيق مصطفى السقا وآخرين . المحمدية، المغرب : مطبعة فضالة، 1978م . ج 1 . ص ص 47-50 .
- (4) المقرئ، أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب . تحقيق احسان عباس . بيروت : دار صادر، 1968م . ج 4 . ص ص 487 ، 488 .
- (5) الخفاجي، شهاب الدين . ريحانة الالباء وزهرة الحياة الدنيا . ط 1 . تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو . مصر : مطبعة البابي الحلبي وشركاه، 1967م . ج 1 . ص ص 370-374 .
- (6) المقرئ . نفح الطيب . 4 : 488 .
- (7) الشكعة، مصطفى . الادب الاندلسي - موضوعاته وفنونه - ط 4 . بيروت : دار العلم للملايين، 1979م . ص ص 548 - 554 .
- (8) الدقاق، عمر . ملامح الشعر الاندلسي . ط 3 . حلب : جامعة حلب، 1978م . ص ص 308-315 .
- (9) الداية، محمد رضوان . الادب الاندلسي والمغربي . جامعة دمشق، 1981م . ص ص 246-252 .
- (10) كراتشوفسكي . الشعر العربي في الاندلس . ترجمة منير مرسى . القاهرة : عالم الكتب، 1971م . ص 55 .

(*) - مرتبة بحسب الظهور

- (11) غومس، إميليو غرسية . الشعر الاندلسي . ط 2 ، تعريب حسين مؤنس .
القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، 1956م . ص 104 .
- (12) المقرئ . أزهار الرياض . 1 : 47 .
- (13) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر . تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي . بيروت : دار الكتب العلمية، [د . ت] . ص 64 .
- (14) ابن خلدون، عبد الرحمن . مقدمة ابن خلدون . ط 2 . تحقيق علي عبد الواحد وافي . لجنة البيان العربي، 1967م . ج 4 - ص 1405 .
- (15) القيرواني، ابن رشيق . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد . بيروت : دار الجليل، [د.ت] . ج 1 . ص 134 .
- (16) الطيب ، عبد الله . المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها . ط 2 . بيروت : دار الفكر، 1970م . ج 1 . ص 113 .
- (17) ساعي، أحمد بسام . حركة الشعر الحديث في سورية . دمشق : دار المأمون للتراث، [د.ت] . ص 259 .
- (18) قباني، نزار . قصتي مع الشعر . ط 1 . بيروت : منشورات نزار قباني، 1973م ص ص 60 ، 61 .
- (19) صنيف، شوقي . في النقد الادبي . ط 6 . القاهرة : دار المعارف، 1981م . ص 97 .
- (20) القرطاجني، حازم . منهاج البلغاء وسراج الادباء . ط 2 . تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة . بيروت : دار الغرب الاسلامي، 1981م . ص 266 .
- (21) العياشي، محمد . نظرية ايقاع الشعر العربي . تونس : المطبعة العصرية، 1976م . ص 227 .
- (22) الطيب، عبد الله . المرجع السابق . 1 : 72 .
- (23) عياد، شكري محمد . موسيقى الشعر العربي . ط 2 . القاهرة : دار المعرفة، 1978م . ص ص 164 ، 165 .
- (24) بكار، حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم . ط 2 . بيروت : دار

الاندلس، 1983م . ص ص 163-167 .

(25) إسماعيل، عز الدين . التفسير النفسي للأدب . ط4 . بيروت : دار

العودة، 1981م . ص 60 .

(26) القيرواني . العمدة . 1 : 134 .

(27) تراجع الهوامش (2) ، (3) ، (4) ، (5) .

(28) لم يرد هذا البيت في النسخ وإنما ورد في الأزهاري .

(29) القرطاجني . منهاج البلغاء . ص 296 .

(30) الطيب، عبد الله . المرشد . 1 : 46 .

BENCHEIKH, Jamel Eddine - Poétique Arabe . Par- (31)
is, édition Anthropos, 1975. pp 203-253 .

(32) صيف، شوقي . الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط6 . القاهرة : دار

المعارف، [د.ت] . ص 78 .

(33) ساعي، أحمد بسام . المرجع السابق . ص 260 .

(34) صيف، شوقي . الفن ومذاهبه . ص 78 .

(35) الحلبي، صفي الدين . شرح الكافية البديعية . تحقيق نسيب نشاوي .

الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية . [د.ت] . ص ص 60، 82، 134، 145 ...

(36) القيرواني . العمدة . 1 : 74-76 .

(37) الطيب، عبد الله . المرشد . 2 : 522 .

(38) المرجع نفسه . ص . ن .

(39) صيف، شوقي . الفن ومذاهبه في الشعر العربي . ص 72 . (40)

العياشي، محمد . المرجع المذكور . ص 322 .

(41) القطع : هو « حذف آخر الوند المجموع وإسكان ما قبله » (الاحمدي، موسى

بن محمد الملياني، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي . ط2 . بيروت : دار

العلم للملايين، 1969م . ص 36) .