تعدد الأصوات في موشحات عُقودُ اللآلِ للنواجي(ت٨٥٩ هـ)

م.م فردوس إسماعيل عواد
مدرسة اللغة العربية ثانوية النهضة للبنات/الصباحي
تربية بغداد الكرخ الثانية

المقدمة

الحمد لله نحمده ونستعينه ونستغفره ، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا وسيئات أعمالنا. من يهده الله فلا مضل له ومن يضلل فلن تجد له ولياً مرشداً. وأشهد أن محمداً عبده ورسوله وخير خلقه وخاتم أنبيائه ورسله. عليه وعلى آله خير صلاة وتسليم.

أما بعد.

يعد الموشح ظاهرة أدبية قلَّ نظيرها في الأدب العربي، فبعد ٱنتشار الشعر العربي التقليدي، الذي يلتزم بالقافية والوزن في بلاد الأندلس بين القرن العاشر والحادي عشر الميلاديين، جاء جيل جديد من الشعراء، نَمَا وترعرع في ربوع الأندلس بين الطبيعة الغنّاء وأجواء الترف ومجالس الطرب، فأثرت بهجة الطبيعة المتحررة من الرتابة في عطائهم؛ فلم يتقيدوا بأوزان الشعر وبحوره التقليدية، بل تنقلوا في القصيدة الواحدة بين بحور الشعر وقوافيه وأوزانه كما في الطبيعة، وظهر هذا الشعر غير التقليدي في مجالس اللهو والطرب، فتداخل فن الغناء مع هذه الألوان، وأعطاها الذوق السمعي والحس الإيقاعي، فكان الموشح، وهو فن أنيق من فنون الشعر العربي، ٱعتمد على أكثر من وزن وقافية مع التنويع العروضي، هو أقرب إلى التوزيع الموسيقي، إذ يكون الموشح الأدبي أقرب إلى قطعة موسيقية، وبهذا ٱختلف الموشح عن القصيدة؛ لأنَّ القصيدة تغنى مرسلة حرة لا إيقاع لها، فضلا عن بحرها الواحد وقافيتها الموحدة، وبذلك أصبح الموشح صالح؛ لأن يُغنى، وهو يتيح للمغنِّي ترديد أنغامه وترقيق صوته وتنويع ألحانه، وهذا كله جاء متماشيا مع البيئة الأندلسية في تنوع أجوائها وظروفها المختلفة.

الموشح هو ضرب من ضروب الشعر استحدثه المتأخرون بدافع الخروج على نظام القصيدة والنهج القديم للقصيدة حتى ينسجم مع روح الطبيعة الجديدة في بلاد الأندلس ويندمج مع تنوع التلحين والغناء، وطريقة نظم الموشح فتكون ذات أعاريض شتى يجمعها بيت واحد.

المبحث الأول
الموشحات

تعريف الموشح** «هو كلام منظوم على وزن مخصوص»[1].

والموشح نوع من الغناء الجماعي المميز وصلنا من التراث الأندلسي، إذ كانت نشأته الأولى خلال فترة الحكم العربي لبلاد الأندلس، إسبانيا حاليا، ولذلك تسمى بالموشحات الأندلسية.

الموشح لغـة: اشتق اسم الموشح من الوشاح وهو رداء موشى بالزخارف أو مرصع بالجواهر، المراد بالتسمية إضافة تغييرات على شكل القصيدة التقليدية[٢].

الموشح نظمـا: يختلف الموشح عن القصائد بتنوع الأوزان والقوافي، وفى إشارة لاختلاف الموشح عن القصائد، وصفه الشاعر ابن سناء الملك، بأنّهُ كلام منظوم على وزن مخصوص، وهى تجمع عادة خليطا بين الفصحى والعامية.

الموشح لحنـا: يتبع اللحن النظم بحيث يمكن أن تتعدد ضروبه وأوزانه، وربما يسبق وضع اللحن نظم الكلمات فتصاغ على لحن موضوع سلفا.

أجزاء الموشح

يضم الموشح عادة ثلاثة أقسام، دورين وخرجة كل منها بلحن مختلف، والختام بالخرجة الأخيرة غالباً ما يكون قمة اللحن من حيث الاتساع والتنويع، مثلما في موشح لما بدا يتثنى وموشح ملا الكاسات ، وقد لا تختلف الخرجة الأخيرة ، ويظل اللحن نفسه في جميع مقاطعه كما في موشح يا شادى الألحان، وقد تتعدد أجزاء الموشح لتضم[٣].

١. المطلع أو اللازمة أو المذهب: هو القفل الأول من الموشح ويأتي مستقلاً عن سائر أقسام الموشح وقد تكون قوافي المطلع متفقة أو مختلفة. ولا يشترط أن يكون لكل موشح مطلع، فإن وجد سمي الموشح تاماً، وقد يحذف من الموشح فيسمى عندئذ بالأقرع.
٢. الأبيات: هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها، أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها. وهو يقع بين قفلين. والحد الأدنى لأقسام البيت ثلاثة وقد تكون الأقسام أربعة أو خمسة وقلماً تجاوزت هذا العدد.
٣. الأقفال: هي أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقية الأقفال في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها. ولكن الملاحظ أن أكثر الموشحات لها خمسة أقفال.
٤. الدور: وهو يتكون من البيت والقفل الذي يليه ولا يدخل المطلع في أي دور.
٥. السمط: هو كل جزء أو شطر من أشطر القفل.
٦. الغصن: كل جزء أو شطر من أشطر القفل.

٧. الخرجة: آخر قفل في الموشح وعادة تشتمل على ألفاظ عامية أو أعجمية، وتأتي أحياناً مختلفة عن سائر الأقفال إذ يجوز فيها اللحن، ومن المستحسن أن تكون طريفة عذبة فيها نكتة أو نادرة أو حكمة، ويتكون أغلب الموشح من القفل والبيت(٤).

المبحث الثاني
مفهوم تعدد الأصوات

أستطاع الدرس النقدي الحديث أن يتجاوز الدراسات النقدية التقليدية القائمة على المتابعات التاريخية لأدب كاتب أو شاعر، أو تناول نصه ضمن منطق لغوي بلاغي محض، وأصبحت مجالات الدرس النقدي تطال جملة من المعطيات الفنية التي لم تكن من معايير النقد للنص الشعري، كالسردية الشعرية، والبنية الحوارية، والبنية الدرامية، والتناص، والرؤية والتشكيل، والمؤلف، والراوي وتعدد الضمائر والأصوات، فجاءت الدراسات الحديثة لتمزج الأنواع مزجا مريبا مربكا– أحيانا– ومجددا معمقا في أحيان أخرى، وتطلق على المنتج المتناول عبارة (نص) دون تفريق بين شعر ونثر، فتداخلت مع هذا المسمى الجديد تسميات أقتضتها العمليات الإجرائية للنقد، كالحوارية والتناص وتعدد الأصوات.

يستعمل مصطلح تعدد الأصوات في حقل تحليل الخطاب واللسانيات التداولية لوصف بعدٍ مهم من أبعاد تنظيم الخطاب والجمل المنطوقة التي تستطيع التعبير عن الأصوات المختلفة وربطها.

إن لمفهوم تعدد الأصوات تاريخاً غريب الملامح ، ففي مطلع ثلاثينيات القرن الماضي أشار **عالم اللغة الروسي (ميخائيل باختن)** إلى أنَّ تعدد الأصوات هو بُعد أساس من أبعاد الخطاب ضمن إطار نظريته الحوارية.

وإذا ما حاولنا مقارنة الأدبيات الخاصة بتعدد الأصوات بالعدد الهائل من الدراسات في مجال أفعال الكلام والمغزى، فالأدبيات التي أجريت على النصوص تبدو قليلة ومتواضعة مع ملاحظة أنَّ مفهوم تعدد الأصوات غائب لحد الآن عن معظم الكتب المنهجية ومعاجم المصطلحات الأساس.

ونظراً لواقع الحال هذا، فليس من الغريب أن عدداً قليلاً جداً من علماء اللغة قد بحثوا في هذا المجال ولم يَثبت أنَّ هذا البُعد – أي تعدد الأصوات – للخطاب ليس مهماً وغير صحيح.

ويعد **عالم اللغة الفرنسي (اوزولد دوكروت)** الوحيد الذي قام مؤخراً بالتوسع المنهجي لمفهوم تعدد الأصوات ضمن نظريته التي تسمى نظرية اللفظ، على الرغم من أنّهُ على الضد من

(باختن) في اهتمامه بالجمل المنطوقة، وليس الخطاب. يرفض دوكروت فرضية وحدة الفاعل المتكلم الذي يسود العلوم اللغوية، ولكنه يؤكد دائماً أن باختن تناول تعدد الأصوات في الخطاب، فقط وانه يتوجب على احد علماء اللغة أن يذهب ابعد من ذلك ليتناول تعدد الأصوات في الجمل المنطوقة (utterances) (انظر: دوكروت ١٩٨٤:١٧١)[٥].

إن الفكرة الرئيسة في مفهوم باختن للخطاب هي **الحوارية** (dialogism) (باختن DIN ٢٧٩) وعليه فان له موقفاً صريحاً ضد ما يسميه التفاعلية الفردانية الأحادية لعلم اللغة (the one-sided monologism of linguistic science).

ولكن الحوارية عند (باختن) في (DIN) تشير إلى المفهوم الواسع للمفردة التي تغطي أربعة مفاهيم مختلفة في الحد الأدنى[٦]:

أ- يشير المفهوم الأول إلى التفاعل المستمر بين اللغات، التي تحمل البعد الايديولوجي الاجتماعي في الخطاب والمجتمع، وهذا ما يسميه (باختن) بـ(dialogized heteroglossia) (باختن DIN ٢٨٠).

ب- يشير المفهوم الثاني إلى حقيقة أن أي خطاب يرتبط بجميع الخطابات الموجودة من النوع نفسه وعن الموضوع نفسه بألفٍ من الخيوط الحوارية، ويشار إلى هذا المفهوم في الوقت الحاضر بـ (التناص) (Intertextuality).

جـ- يشير المفهوم الثالث إلى حقيقة أن أي خطاب وأن كان نصاً مكتوباً خالياً من أي حوار يعمل، وكأنه ناتجٌ عن خطابات سابقة) يتأثر بالخطابات التي قبله ويتوقع نصوصا أخرى (لاحقة) (باختن DIN ٢٨٠). وعليه فان الحوارية في هذا المفهوم الضيق للمصطلح تطابق تتابعية التراكيب التبادلية الحقيقية أو الكامنة كما توصف في تحليل الحديث.

د- يشير المفهوم الرابع والأخير إلى حقيقة أنَّ خطاب الأشخاص الآخرين يحتل موقع مهم في الخطاب وفي الجمل المنطوقة أيضا لأي متكلم (باختن DIN ٣٣٩) وهذا ما يسمى في يومنا هذا بتعدد الأصوات وعليه فان (باختن) يعد تعدد الأصوات حالةً من حالات الحوارية.

وبعبارة أخرى فأنّهُ يترتب علينا التمييز بصورة واضحة بين مستويين من الخطاب الذي يمتاز بتعدد الأصوات:

- الحواري الذي يقوم على أساس التفاعل بين متكلِمَين أو أكثر.
- المونولوجي الأحادي الذي يقوم على أساس متكلم واحد[٧].

ولكن (باختن) يذهب أبعد من هذا الوصف العام، لفكرة تعدد الأصوات، ويحاول تعريفه بصورة أدق من وجهة نظر لغوية وخطابية، ويعده تركيباً هجيناً.

وقد ٱتخذ (باختين) التلفظ منطلقاً لتفسير مفهوم الحوارية، فهو يرى أنه لا يوجد هناك– بصورة عامة– "من تلفظ يمكن نسبته إلى متكلم بصورة حصرية، إنه نتاج تفاعل بين المتحاورين»[٨].

وهو يرى أن «التفاعل اللفظي خاصية واقعية أساسية من خصائص اللغة. والحوار– بالمعنى الضيق للكلمة–هو فقط شكل من أشكال هذا التفاعل اللفظي، وإنْ يكن أهم هذه الأشكال، لكن يمكن لنا أن نفهم الحوار فهما أكثر اتساعا، عانين به أكثر من كونه ذلك التواصل اللفظي المباشر الشفاهي بين شخصين، بل كل تواصل لفظي مهما كان شكله»[٩].

لكن باختين يتوسع في مصطلح (**الحوارية**) ليلتقي مع مفهوم **التناص** الذي طورته (كريستيفا) لاحقا. ولا بد من الوقوف أمام كل من فهم (باختين) و(جوليا كريستيفا) لطبيعة العلاقة بين النصوص، أي بين مفهوم الحوارية (dialogism) لدى (باختين) والتناص (Intertextuality) لدى (كريستيفا).

فـ(باختين) ينطلق في تعريفه للحوارية من القاعدة العامة التي تقول: «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى»[١٠]، وهذه العلاقة التي يتحدث عنها (باختين) هي علاقة دلالية، وقد سماها (الحوارية)، وهي علاقة تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي.

ويخلص (باختين) إلى حد ٱعتبار أنَّ «التوجيه الحواري، هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي. يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته، ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي»[١١].

أما مصطلح التناص عند (كريستيفا)، فقد ٱنبثق من توجيهات (باختين) السابقة، حيث رأت (كريستيفا) أن التناص هو «التفاعل النصي في نص بعينه»[١٢] وأنَّ «كل نصٍ يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الٱستشهادات، وكل نص هو ٱمتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»[١٣].

وعرفه د: محمد مفتاح بأنه: «تعانق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[١٤].

يمكن عد التناص حوارية بين النصوص، أي سمتا حواريا على مستوى النص لا على مستوى التلفظ، والحوارية وعاء لهذا وذاك، أي وعاء للتشابك النصي، وللعلاقة المتشكلة من عملية التواصل بين المؤلف والمتلقي، فإذا كان التناص تعاقبيا من خلال تتابع النصوص؛ فإن الحوار تزامني من خلال ٱستحضار اللحظة والمكان لانتقال اللفظ (من/ إلى). مع أن التلقي قد يتأخر في حالة النصوص المكتوبة.

فالتناص بمفهومه الدقيق لا يعني ضمّ النصوص إلى جنب بعضها البعض، ولكنه يعمل على إدخالها في شبكة من العلاقات الحيّة التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معينة أو ثقافات مختلفة. وهكذا يصير التناص في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التحول.

أما الدكتور جابر عصفور فقد وضح لنا مفهوم (التناص) بقوله: «يشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص»[١٥]. وهذا يعني أنه يؤكد مفهوم عدم ٱنغلاق النص على نفسه وٱنفتاحه على غيره من النصوص.

من خلال ما سبق يمكننا القول، أنَّ النص محكوم بالتداخل مع نصوص أخرى، وإنه حين يتداخل مع تلك النصوص لا يعني ذلك الٱعتماد عليها أو تقليدها، فالكتابة إبداع وخطاب، وإذا قصّر الكاتب عن الانتقال من اللغة إلى الخطاب فإنه يكون مقلّدًا.

المبحث الثالث

تعدد الأصوات في النص الشعري في موشحات عقود اللآلِ للتواجي(١٦).

يتناول هذا المبحث بتحليل عدداً من مقطوعات منتقاة من نصوص شعرية لشعراء أندلسيين، لتوضيح ظاهرة تعدد الأصوات كما عُرِضَتْ في الجانب النظري.

الآن لاحظ قول الشيخ صلاح الدّين الصفديّ[١٧]، حيث قال[١٨]:

يقول لي: وجهيَ بدرُ التّمامْ

ومَفْرِقي صُبحٌ، وشَعْري ظلامْ

وَوَجنتي الحمراءُ كأسُ ٱلمدامْ

والخال[١٩] كالمِسكِ، عليها خِتامْ

محاسني ليس عليها غبارْ ولا عِيار[٢٠] سبحاَن مَن كوّنها باقتدارْ

يا عاذلا شَقّ على مَسمَعي

وخاض في ظُلمي، وفي أدْمُعِي

نَصَحْتَني، لو كان قلبي معي

وهْوَ معي، لكنَّهُ لا يَعِي

دَعني، فإنّي قد عَدِمتُ الَقرارْ حتى الفِرارْ إلى سُلُوٍّ مانعٍ واصطبارْ

قامت تنادي بعضَ جاراتِها:

تَعَا أبصروا ما صابني ذا النهارْ قال: هو يَغار ! وطول عُمْرُو مثل تيس مُستعارْ

تعرض هذه المقطوعة الشعرية مثالاً واضحاً للنص المتعدد الأصوات فهي صورة من صور الحوارية بمفهومها الواسع عند باختن. فهنالك صوت الشاعر وصوت الحبيبة وصوت العذول فنجد الحبيبة تجيبه، إذ تصف جمالها بأنَّ وجهها بدرُ التمام ومفرقها كإشراقة الصبح وشعرها الداكن السواد كالليل فسبحت لله الذي جمع لها بين جمال الليل وإشراقة النهار، ثم نجد صوت العذول إذ يقول أنّهُ يلومه وكلامه يصعب عليه سماعه، فهو يغور في نفسه المظلمة، ويطلب منه الٱبتعاد عنه، فلم يعد يملك القرار، ولم يبقَ له سوى الصبر، والسلوان ثم يصف غادة حسناء، يرتفع صوتُها تناديهم أنْ يأتوا لينظروا ما أصابها فيجيبها أنّهُ يغار.

وقال صَّلاحُ الصَّفَديّ رحِمَه الله[٢١]:

يا فاضحَ البدرِ في الكمال	**مالي**
أراك لمَّا تَرى انتحالي	**حالي**
وأنتَ إنْ مْلت لانتقالي	**قالِ**
تجدْ حَمامَ الحِمى رثاني	**ثاني**
كم مُغرَمٍ في هوى العقائل[٢٢]	**قائل**
والدَّمعُ من أكبرِ الوسائل	**سائل:**
كم قال قلبَي لمَّا رآها	**آها**
تقول لمَّا رأتْ فتاها	**تاها:**
لو كان عويقلي في مهرجاني	**جاني**

استخدم الشاعر الصَّفَديّ في هذه المقطوعة الشعرية من قصيدته نوعاً جديداً من ظاهرة تعدد الأصوات يختلف عما سبق ذكره في هذا البحث. إذ وَظف الشاعر مفهوم الحوار حيث يتسأل بجزع عن رؤية حاله حتى تصور أنَّ الحمام رثى لحاله، وكذلك صوت توجع قلبه كلما رآها، ثم يظهر الصوت الثاني، وهو صوت الحبيبة فكلما ترى حبيبها تتمنى لو أنَّ عقلها في مهرجان لجاءها.

ونرى في المثال الآتي من قصيدة صلاح الدين الصفدي نوعاً آخر من ظاهرة تعدد الأصوات. إن صوت الآخر لم يظهر إلا في الخرجة بقوله[٢٣]، فهو يستخدم خرجة متضمنة المثل الشائع «إياك أعني واسمعي ياجاره»[٢٤].

لستُ أنسى قوَلها في صَحبِها:

كُلما قالوا: عَلِمْتُو بالذَّكا الحديث لكْ وانتِ يا جارَ اسمعي

وكذلك قال ابن نُباتة [٢٥] رحمه الله[٢٦]:

بهواها يا رسولي قُل لها:

عّللي قلبَ اُلمعنّى بالُمنى وعدي الصب ودعي المطل

أما ٱبن نُبَاتة فينطق على لسان الرسول الذي يبعثه لمحبوبته ،أنْ تترفق بقلبه وتداويه بالأماني، وأنْ يكون كلامها له مختصراً، وتدع الملام وطلبها الدائم بأن لا يفعل فهو لا يستطيع منع قلبه من الغرام بها.

نرى ظاهرة تعدد الأصوات في قصيدة القاضي مجدِ الدّينِ بن مُكانِس[٢٧] رحمه الله[٢٨]:

فيا عَذولي، لا تَقل: ما، وما فتَنْدَما

وخَلِّ لي يا شيخُ عِشقَ الصِّغار معَ الوَقارْ ومدحَ زينِ الدينِ[٢٩] ربِّ الَفخارْ

مولى[٣٠] بهِ في الدّهر تاه الزّمان تيهَ الحِسان

وشاعرٌ في الحفلِ ثَبْتُ الجنان طلقُ اللسان

فاق الورى في عصرِه بِالبَنان وبِالبيان

في هذه القصيدة القصيرة يبدو تعدد الأصوات واضحاً جداً فهنالك صوت ابن مُكانِس يتذمر من البين وكيف أنّهُ أجرى دمعه الغزير، ولم يدع له القرار فيتألم بشدة، فيطلب من عذوله أنْ لا يقل ما فعلت وما لم تفعل حتى لا يصيبه الندم، ويطلب من الشيخ ان يدع له عشق الصغار مع حفظه لوقاره وكذلك مدح صديقه شعبان الموصلي الملقب بزينِ الدينِ، وهو شاعر متمكن بين ابناء عصره بالكتابة وفصاحة اللسان.

قال ابنُ مُكانِسٍ[٣١]:

يا عاذلي في هوى الحِسانِ مهلا كفاني دعنيَ والرَّاحَ والَمغاني فذا أوَانِي

دعْ عنك وصفَ الملاحِ واغنمْ مدحَ اُلمعظمْ

ومن غدا عانِيا تَبَسّمْ بِالَجَوى مُغْرَمْ

فكمْ لَهُ من عِنايةٍ كمْ أذابت الهمْ

وما لهُ في الأنام ثانِ ولا مُدانِ وُقل إن لاحَ للعيانِ قول دعاني

قُل دينُ الإلهِ ذُخْرِي في أرضِ مصرِ

مَن فكَّ من إسارِ هجري بالجودِ أسْري

فَقلَّ حمدي له وشُكري عن بعض بِرّي

استخدم الشاعر ابنُ مُكانِسٍ في هذه المقطوعة الشعرية من قصيدته طريقة جديدة في الحوار، إذْ ابتدأ مباشرة بالرد على عاذل قد لامه في عشق الحسان، ثم ٱنتقل إلى وصف حاله وما أصابه من الوجد أثناء هجر الحبيبة، وبعد وصف طويل لحاله يظهر صوت العذول مرة أخرى، فينصحه بترك وصف الملاح، وأنْ يتوجه لمدح الخالق، فما له غيره ذخرا يغير من حاله ويفك إساره ، وتعد الجملة الأخيرة جزءاً من كلام مباشر يقوله الشاعر على لسان العذول والكلام المباشر عند باختن، هو نوع من أنواع الأصوات الذي يأتي من خارج النص، وهو صوت أساسي في مجمل عملية ٱستيعاب القراءات النصية.

وقال ابنُ مُكانِسٍ يمدح السَّعدي ابنَ غراب[٣٢]، ويذكر قصة اتَّفَقتْ له[٣٣]:

فراسلتْ بقصّةٍ وبَذَّلتْ أموالَها

فمال نحوَ العِصمَةِ ولم يُجِبْ سُؤالَها

وسطَّرَ الجوابْ في ظاهرِ الكتابْ بما مِثالُهْ:

ما أنتَ أوَّل سارٍ غرَّهُ قمرُ ورائدٍ أعجبتْهُ خُضْرَةُ الدِّمَنِ

فاخترْ لنفسِكَ غيري، إنّني رجل مثل ٱلمعيديِّ : فاسمعْ بي ولا ترَني

ٱستخدم الشاعر ابنُ مُكانِسٍ في بداية المقطوعة الشعرية طريقة الرثاء لحاله، الذي ٱنقضى ربع عمره بالبعد والصد، وٱستعمل كلمة صدود على صيغة المبالغة لبيان كثرة الصد من الحبيب.

كما أن عمره ضاع بالجفاء، ثم ٱنتقل واصفا حبيبته متغزلا بها، ونلحظ حسن التخلص والٱنتقال من الغزل إلى المديح بسلاسة، ونلحظ أنّهُ مدح القاضي بصفات محببة، مثل العدل وخشية الله والقيام على أمر الله، وقد أحسن في مدحه وإضفاء كل ما يليق به، حتى انه ٱستحوذ على قلوب الناس بالإحسان، وحسن المنطق، ثم يظهر صوت الفتاة التي عشقت الشيخ فبدأت تراسله وتبذل الأموال لوصله، فاستعفف ومال عنها ولم يجب سؤالها وأرسل لها يطلب منها الٱبتعاد وٱختيار غيره فهي ليست أول من سار في ليل وأعجبه القمر أو مستأنسا تعجبه خضرة البساتين

عند دخولها للوهلة الأولى، فهو كما يقول مشبها نفسه بالمعيدي مشيرا إلى المثل «تسمع بالمُعِيْديِّ خيرٌ من أن تراه»(٣٤).

وهو بهذا يقصد أنّهُ ليس كل ما تراه العيون وتعجب به العقول صحيحاً، فربما يغرنا ظاهر الأشياء، وهي تحتوي في داخلها عكس ذلك. إن ظاهرة تعدد الأصوات ظهرت بشكل واضح من خلال ثلاث أصوات صوت الشاعر والحبيبة والقاضي.

قال الشيخ صَفِيُّ الدِّينِ الحِلِّيّ (٣٥) رحمه الله(٣٦):

أألُقل لِذاتِ الخالِ: يا ربَّة الذَّكا ومَن بِضِياء الوَجْهِ فاقتْ على ذُكا(٣٧)

شكوتُ غرامي ، لو رثيتِ لمِنْ شكا وأطلقتُ دمعي، لو شفا الدمعُ مَنْ بكى

فانثنيْتِ لاهيَة والقلوبُ واهيَة

تَضْحكينَ لاهِيَة والُمحبُّ يَنْتَحِبُ

ولما رأيتِ السُّقمَ أنحل مُهْجتي تعَجَّبْتِ مِن سُقمي وأنْكرْتِ قَتْلتي

صِرْتِ إذ بدا أَلمِي عندما أرَقْتِ دمي

تَعجبينَ مِن سَقَمِي صِحَّتي هِيَ العَجَبُ

حِينَ تُرْفَعُ الحجُبُ منكِ يصدُرُ الغَضَبُ

كلَّما انْ قَضي سَبَبٌ منكِ ، عاد لي سَبَبُ

في قصيدة صَفِيُّ الدِّينِ الحِلِّيّ يبدو تعدد الأصوات واضح جداً ، لقد ضمن الشاعر بعضاً من أبيات لأبي نواس(١٩٥ هـ) ومنها قوله(٣٨):

تَضحَكينَ لاهِيَةً وَالمُحِبُّ يَنتَحِبُ

تَعجَبينَ مِن سَقَمي صِحَّتي هِيَ العَجَبُ

كُلَّما اِنقَضى سَبَبٌ مِنكِ عادَ لي سَبَبُ

وهو يبدأ بالقسم بحق الهوى أنّهُ ما ٱبتعد يوما عن الحب والعشق، ولكن نجمه في المحبة سقط، وهو هنا يؤمن بالأفلاك وتأثيرها على الإنسان، ثم يظهر صوت المحبة وهي تضحك وتتمايل غير مبالية بالقلب الذي أوهنه العشق، ثم يتعالى صوتها متعجبة من مرض الحبيب، وإنها ليست لها علاقة بقتله، فيجيبها أن عجبت من سقمي، فالعجب أن أكون ذا صحةٍ بعد أنْ عرف حبَها، فكلما ٱنتهى سبب جاءته بأسباب أخرى.

قال الشَّيخ تقيُّ الدِّينِ السَّروجِيُّ[٣٩] رَحِمَهُ الله[٤٠]:

ولنوْحُ الهزارِ في الغصْنِ
شقَّ قلبي الشقيقَ بالحزْنِ
والقناني قهقهنَ من دَنٍّ
والحيا قال : مِنْ بُكا جفني

أصبَحَ الرّوْضُ باسِمَ الثَّغْرِ وعلى النَّظْمِ جَادَ بالنَّشْرِ
شَبَكٌ نسجُها من التّبْرِ لمصيدِ الأسماكِ في النَّهرِ

قلتُ: حُث الكؤوسَ يا ساقي
قال: دعني . فبينَ عُشَّاقي
قامَ حربُ الهوى على ساقِ
بِقوامي، وسِحْرِ أحداقي

يظهر الشاعر السَّروجِيُّ صوته واضحاً في هذه المقطوعة الشعرية من قصيدته في وصف ان كل ما في الروض قد طرب لغناء القمري، وهو نوع من الطيور، كما أن هناك صوت الهزار الذي ناح على الغصن فشق قلب الشاعر حزنا، أما الصوت الأخر فهو صوت المطر الذي يقول ان بسبب بكاءه ونزول دموعه؛ أصبحت الرياض باسمة الثغر، وهو بهذا يتكلم عن حالِهِ مسخراً ما في الطبيعة، للتعبير عن حاله، فظهرت ثلاثة أصوات المطر وطائري القمري والهزار.ثم يسترسل بوصف الحبيبة وهي هنا ساقي الشراب، فيطلب منها أنْ تقدم له الشراب والاهتمام به، فيتعالى صوتها بأنْ يدعها وشأنها، فهناك حرب قائمة على أشدِّها بين عشاقها فالكل يطلبها ومسحور بجمال عيونها، أنَّ تعدد الأصوات في قصيدته وتنوعها دليل على تمكن الشاعر من أدواته الشعرية.

وقال يحيى العّطارُ[٤١] **رَحِمَهُ الله**[٤٢]:

واقصرْ من الصَّدِّ والتَّجنِّي وقل لمن لام فيك عنِّي
إنِّي ألذُّ بما تُبديهِ من عذلِ (فإن وجدْتَ لسانًا قائلا فَقُلِ)

لقد ظهر صوت الحبيبة في آخر بيتٍ في القصيدة بعد وصفٍ طويل لها، وللوصل والهجر الذي ارق الشاعر وداعب جفنه بالسهر الطويل، فيطلب منها أنْ تقولَ لمن لامها في حبه قولا عنه، أنّهُ يتلذذ بما تظهره من الهجر والصد، ثم يقول لها لو أستطاعت الكلام والدفاع عن حبها فلتفعل، وهذا الشطر للمتنبي(ت ٣٥٤هـ) وصدره «وقد وجدت مجال القول ذا سعة»[٤٣].

وقال يحيى بنُ العطارِ رَحِمَهُ الله[٤٤]:

يَخْفى ويلوحُ فهْوَ كالشَّيْطانِ ألمُسْتَرِقِ ناديتُ أعوذ منكَ بالرَّحمنِ إن كنتَ تَقِيْ

اغتاظ، وطرفهُ لِقلبي ظَلما لما احْتَكما

والدَّمعُ يُريهِ من سما جفنيَ ما يَحكي الدِّيَما

لكن شِقَا نجْميَ لم يَرِثِ لمّا منّي عَلِما

لا تخشَ إذا سكنْتَ في جُثماني حَرَّ الحرَقِ واصبرْ سيُفيضُ دمعيَ الطُّوفاني سُحْبَ الحدَقِ

قد كنتُ عهدتُ أنَّ صبحي نَفرا واللّيل ضَرَا[٤٥]

حتّى عطفَ الحبيبُ لي، واعتَذرا عمّا هَجَرا

أصبحْتُ، ولا أرى لِليْلي أَثَرا والصُّبْحُ سَرَى

في اللّيل إليَّ ، فانثنتْ أجفاني أسْرى الأرَقِ يا صبْحُ أما خشِيتَ في حرماني ربَّ الفَلَقِ؟

يظهر تعدد الأصوات متجليا في قول ٱبن يحيى بعد وصف جميل لحبيبته ولوصلها وهجرها، فهو يشبه ظهورها واختفاءَها كالشيطان المسترق للسمع، وهو بهذا يقتبس الآية الكريمة: ﴿ قَالَتْ إِنِّيٓ أَعُوذُ بِٱلرَّحْمَٰنِ مِنكَ إِن كُنتَ تَقِيًّا ﴾[٤٦] فيعلوه الغيظ عندما يحكم بين طرف عينها وقلبه على الرغم من دموعه التي تنهمر فتسقي الأرض، إلاّ أن الظلمَ الذي يقع عليه كبيرٌ، فلمْ يجدْ من يرث لحاله، بل أنَّ السهام لازالتْ تناله ثم يخاطبها أنْ لا تخشاه؛ لأنّهُ أخذ عهدا على نفسه بعدم الإساءة إليها وبعد ذلك، ظهر صوت الحبيبة معتذرة عما بدر منها، ثم يظهر صوت الشاعر معاتبا ألاّ يخشى صبحَ اللهِ رب الفلق الذي ٱنجلى ولم تذق عيناه النوم مقتبساً الآية الكريمة: ﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلْفَلَقِ ﴾[٤٧] فهو متأثر بطريقة الحوار، التي نجدها في القران الكريم؛ فالحوار فيه باب واسع، ومنطقه عجيب، وفنونه لطيفة، فقد تعددت أشكاله، وتنوعت أساليبه، لتشتمل على:

١. حوار الله مع الأقوام عن طريق الرسل.
٢. حوار الله مع الإنسان كإنسان.
٣. حوار الإنسان مع الإنسان.
٤. حوار الأنبياء مع الطغاة والحكام والجبابرة .
٥. (حوار أهل الجنة والنار)، كقوله تعالى: ﴿ وَنَادَىٰٓ أَصْحَٰبُ ٱلْجَنَّةِ أَصْحَٰبَ ٱلنَّارِ أَن قَدْ وَجَدْنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقًّا فَهَلْ وَجَدتُّم مَّا وَعَدَ رَبُّكُمْ حَقًّا ۖ قَالُوا۟ نَعَمْ ۚ ﴾[٤٨].

وقال يحيى بنُ العَطار[٤٩]:

عاذلي إليك عنِّي ما ٱلذي تطلبُ منِّي لا تُعنفني ، فإنَّ
لم يَجُزْ عذلُكَ أذني
سكنَ المحبوبُ لُبِّي وتولَّى دفعَ حَربي لا تحاول كسْرَ قلبي
يا سُقاتي خبِّروني ما الذي سَقَيتموني فلقد غَيَّبتموني
عن أصيْحابي وعنِّي
عُجْتَ عنِّي بألمحيَّا ثمَّ لم ترجعْ إليَّا فإذا جُزتم عليَّا
سلِّموا عليَّ منِّي
أنا قد صرفْتُ عيني عن جميعِ الثَّقلين غيَر ممدوحِي وزَيْني[٥٠]
فهو عنْهمْ خيرُ مُغْنِ

في هذه المقطوعة الشعرية يظهر صوت العاذل بوضوح على لسان ٱبن العطار، فهو يطلب منه الرحيل، إذ أنَّ لومه وتوبيخه لا تجد طريقها إلى أذنِ الشاعر ولا تستطيعْ ٱجتيازه، فكيف تصل الى عقله ليتفكر به والمحبوب قد سكن عقله، فهو أسير هذا العشق، ومن ثم ينادي على السقاة مستفهما عما سقوه، فقد نسى أصحابه بل حتى نفسه، ثم يطلب منهم تبليغ السلام إليه ، فقد ٱنشغل عن كل الناس إلا عن ممدوحه والزَيْني.

وقال أبو بكر ابنُ حِجّة[٥١] رَحِمَهُ الله[٥٢]:

قلتُ: اتَّئِدوا قد زِدْتُمُ في السَّرَفِ ما الأمرُ خَفِيْ
إن ماسَ بِلينِ قدّهِ الفتّانِ لِلْمُعتنِقِ ما قيمُة مقصوفِ غُصْنِ البانِ بيَن الوَرَقِ
قالوا: حَكاهُ البدرُ لما سَفرا ليلا وسُرى
العاقل قال: قد أتى مُعتذِرا ذا القول مِرا
قلتُ: انصرفوا، فأينَ فهْمُ الشّعَرَا يا مَنْ شَعَرا ؟
بَدريْ بِكمالِهِ مَدى الأزمانِ بادي الشَّفقِ والبدرُ رَمَتْهُ ذلَّة النُّقصانِ بين الطُّرُقِ
والخلْقُ روى عن الموطا[٥٣] ولنا في ذاكَ هَنا
يا مُحتسِبَ الجمالِ كنْ لي حَكما مِمَّنْ ظَلَما
قالوا: فلْقُ الصُّبْحِ كمْ حاكاني بين الأُفقِ فاضربْ بعصا الجوزاءِ هذا الجاني تحتَ الَفَلَقِ
قد كنتُ رفيعَ القصرِ في الأعيان مفتِي الفِرَقِ أصبحتُ مُهَتَّكا بلا كِتمانِ بين الخَلقِ

تظهر أصوات متعددة في قصيدة أبي بكر بعد وصفه لصبره الذي أنتهى ولكن الوجد باق لا ينتهي، فهو لم يرجع عن حلف اقسمه، فهو العبد التقي، وهنا يظهر صوت يصف محبوبته على لسان أبي بكر، بأنها غصن ألبان متمايل، واضح الجمال، فيطلب منهم التأني في الوصف، فقد أسرفوا فيه فأجابوه أنَّ جمالها حاكاه البدر عندما كشف عنها في ليل الدجى، فأوضح معالمها، ثم اعتذر منه شخص وصفه بالعاقل، فأجابه ان ينصرف عنه، فهم لم يفهموا الشعر، فكل الوصف لا يصل إلى جمال حبيبته، فهي كاملة الأوصاف والبدر الذي شبهت به لا يكتمل، ويروى عن جمالها كما يروى عن الموطأ كما يروى عن مقامه الرفيع بين أعيان قومه، فأصبح ذليلا بين الخلق.

وقال ابنُ سناءِ المُلْكِ[٥٤] رَحِمَهُ الله[٥٥]:

قالت لأصدقائي وقد ضَنِيتُ فيها:

أحمى الهوى مِزاجَهْ دعوهُ مِن طِبِّ الحكيمْ فالدَّوا عندي

كمْ في الجمالِ مِثلي شَقاؤُهُ دَواها

وكم تُريدُ قتلي ولم أرِدْ سِواها

وقال لائمٌ لي : لججتَ في هواها

طابتْ لي اللَّجاجَهْ قلتُ لِلأَشجانِ دُومِي ما أنا وحدي

ذو مُهجةٍ مُقيمهْ بالقربِ من ظبيٍ غريرْ وهْوَ في البُعدِ

قلبي لها يتوقُ وقلبُها يقول:

هيهاتَ لا طريقُ هيهاتَ لا وُصول

لقد آستهل الشاعر قصيدته بمخاطبة نفسه عن جمال حبيبته، وبيان حاله وما ألم به من الشوق وأحاط به من المرض، وعندها يظهر صوتها في قولها «أحمى الهوى مِزاجَهُ»، يتخيل ابن سيناء إن حبيبته قالت لأصدقائه متسائلة أنَّ الهوى قد رفع درجة حرارته، فتطلب منهم ترك الدواء الذي وصفه الطبيب؛ لان الدواء عندها فأنّهُ دواء لشقائه متسائلا كم تريد قتل المحبين بحبها.

ومع هذا لم يرُدْ سواها، فيظهر صوت العاذل الذي يطالبه بالابتعاد عنها، فقد ألح في هواها، فيرد عليهم بأنه طابت له اللجاجة، وطلب من الأحزان أن تدوم، فهو ليس الوحيد في هذه المأساة من التعذيب بهواها في البعد والقرب فقلبه يصبو إليها، ويظهر صوتها معلنا من المستحيل الوصول إليها.

وقال بدرُ الدِّينِ ابنُ حَبيب[٥٦] رَحِمَهُ الله[٥٧]:

رُبَّ غَيْداءَ للظِّباءِ تُناظرْ

عَلِقتْ شادنًا، مُحيَّاهُ ناضرْ

لستُ أنسى مقالها وهو ناظرْ

يا مليحَ الشَّبابْ يا حُلوَ الشمائل إنَّ عيْنَيْكْ تعمل في القلبِ عمايل

وهنا يظهر صوت الحبيبة واضحاً في خرجة القصيدة الشعرية واصفة إياه، بأنّهُ جميل حلو الصفات ونظرة عيناه قد شغلت قلبها.

قال الشَّيخ شمسُ الدِّينِ الواسِطِيّ[٥٨] رَحِمَهُ الله[٥٩]:

إلى كم يُقاسي ا لهُمومْ

فتىً في حَشاهُ كُلومْ

وكم نظرةٍ في النُّجومْ

لهُ في الظَّلامِ البَهيمِ وما قال «إنِّي سَقيمْ»

شجٍ ، دَمْعُهُ قد همى

يَهيمُ بِظبي الحِمى

ويهوى الطِّلا كلَّما

عَلَتْ في مَقامٍ كريمْ على كفِّ ساقٍ كريمْ

فَنِيْ مِنْ هواكَ الجَلدْ

فْدَعْ من جَفاكَ الأمَدْ

فَألْحاظُ عينَيْكَ قدْ:

فتَكْنَ بقلبي الكليمْ وجاءوا بِسِحْرٍ عظيم

فَلَمْ أنْسَ خوْدًا تقول

وقد أبْصَرتْني أجول

وما لي لوصلٍ وُصول

يَمُّو عظم ذا الشيخ رميمْ وهُوْ في ضَلالو القديمْ»

إن هذا الموشح من موشحات الأندلس النادرة، وسر ندرة هذا الموشح أنّهُ لم يرد في أي مصدر مطبوع، وأنفرد به كتاب «عقود اللآل في الموشحات والأزجال لمحمد بن حسن النواجي» وموضوعه الغزل كذلك، وناظم هذا الموشح هو الشيخ شمس الدين الواسطي، يشتكي فيه الهوى،

ويعاني حرقة الشوق، ويصف حال قلبه الكليم بكلمات متدفقة وألفاظ سهلة، ونلحظ في هذا الموشح على الرغم من ميله إلى اللهو، أنَّ كاتبه شديد التأثر بالقرآن الكريم، حتى نقل واقتبس منه في أكثر من موضع.

ففي البيت الأول نراه متأثرا بقوله تعالى على لسان جنود إبليس: «**فَمَالَنَا مِن شَافِعِينَ وَلَا صَدِيقٍ حَمِيمٍ**»[٦٠]، وكذلك في أبيات الدور الثاني اقتبس الشاعر من حكاية سيدنا إبراهيم عليه السلام قوله تعالى: ﴿ فَنَظَرَ نَظْرَةً فِي النُّجُومِ ﴿٨٨﴾ فَقَالَ إِنِّي سَقِيمٌ ﴿٨٩﴾ ﴾[٦١] ومن حكاية سيدنا موسى استعار وصف الله للسحر الذي جاء به سحرة فرعون، وخلعه على ما جاءت به محبوبته، فكما قال تعالى: ﴿ قَالَ أَلْقُوا ۖ فَلَمَّا أَلْقَوْا سَحَرُوا أَعْيُنَ النَّاسِ وَاسْتَرْهَبُوهُمْ وَجَاءُو بِسِحْرٍ عَظِيمٍ ﴾[٦٢]، أخذ المعنى بلفظه، وهو يصور أنَّ عينيها فتكت بقلبه وجاءت كذلك بسحر عظيم، وفي نهاية الموشح وصف المحب بأنّهُ شيخ كبير السن متصابٍ وهُوْ ﴿ قَالُوا تَاللَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ الْقَدِيمِ ﴾[٦٣].

ولكن شتان بين كلام المولى عز وجل في كتابه العظيم الذي لا يجارى في الفصاحة والبلاغة والكمال، وبين من حاول أن يقلده ويستعير من ألفاظه اعترافاً منه بعلو منزلته، وعجزه عن الإتيان بمثله أو مجاراته.

وآخَرُ له[٦٤]:

حاديَ الرَّكبِ استقلا	**في سُراهُ، والدَّليل**
تَرَكاني استقلا	**بي، أنا العبد الذَّليلْ**
عاذلي، بالله مهْلا	**ما أنا هذا الَقبيل**
كم تطيل العذل مَهْ[٦٥] **، لا**	**تعْذلِ الصَّبَّ القتيل**
آه، قد طال بِعادي	**واشتفى منِّي الحسُودْ**
عُظْمُ وَجْدٍ، وانفرادِ	**وسَقامٌ، وصُدودْ**
ما كفى؟ حتَّى رُقادي	**حالفٌ ألا يعودْ**

وفي هذه القصيدة للواسطي يذكر أن حادي الركب، وهو الشخص الذي يسير في بداية القافلة قد سار هو والدليل وتركاه غير مبالين بمصيره واصفاً نفسه بالعبد الذليل، فيظهر صوت العذول فيستحلفه طالباً التمهل وأنْ لا يطيل العتاب، فهو مقتول من الوجد والهيام، ثم يظهر صوت الحاسد الذي أظهر له الشماتة، فهو لا يكفيه ما أصابه من مرض وعزلة، إنَّ تعدد الأصوات فيه جاء من خلال رؤية سردية يمسك بزمامها الشاعر، دون أنْ يفلته من يده إلا في لحظات قليلة،

بحيث تتجلى صورة موزعة بين الشاعر ومعشوقته والعاذل والحاسد على شكل ٱستجواب يشكل النفي أساسا له.

وقال الشَيخ سراجُ الدِّينِ عمرُ بنُ مسعودٍ المَحارُ الحَلَبِيّ[٦٦]، رحِمَهُ الله[٦٧]:

ما ناحت الوُرقُ في الغصونِ إلا هاجتْ على تغريدِها لوعَة الحزينِ

وقال لي، وهو قد تَجَلى جلا باري الصُّوَرْ:

يَنْتَصِفُ البدرُ من جبيني أصلا؟ فقلت لا قال ولا السِّحْرُ من عيوني

بِتْنا وما نالَ ما تَمَنَّى منا طِيبُ الوسَنْ

نَفُضُّ من فرحةٍ لَدُنَّا دَنَّا يَنفي الحزَنْ

وكلَّما ماسَ أو تَثَنَّى غنَّى صوتًا حَسَنْ

لا تستمعْ في هوى المجونِ عَذلا واسعَ إلى راحٍ تقي سَوْرَة[٦٨] الشجون

لقد أبدع سراج الدين الحلبي عندما صور أنَّ الورقة لها إحساس، فهو يتصورها تنوح وعلى صوتها تهيج لوعة الحزين، فيظهر صوت يتجلى مجيباً على سؤاله، هل هناك عودة لما مضى مع الأحبة بعد الصدود، فيجيبه الشاعر بـ (لا) فيجيبه ولا السحر من عيوني، فهو يبات دون التمتع بطيب النوم فيطالب بعدم الٱستماع إلى صوت العذول وعليه السعي إلى إنسان يخفف عنه شدة الحزن.

هناك أربعة أصوات، تُعّبرُ عن النص مبحرةً لتشكيل هذه الإيقاعية: صوت الورق، وصوت الحبيبة، وصوت الشاعر وصوت العذول، لكنها أصوات تشتبك مع صوت الشاعر لتوقظ فيه عالمه الوجودي، الذي يبحث عنه، ومن هنا جاءت هذه الأصوات صدى من بعيد، ٱستدعاها الشاعر، إن هذه الأصوات المستدعاة القادمة من بعيد تتداخل مع صوت الذات.

وقال الوزيرُ، لسانُ الدِّينِ بنُ الخطيب الأندلسي[٦٩]، رحِمَهُ الله[٧٠]:

إذ يقود الدهر أشتات المنى تنقل الخطو على ما نرسم

زمرا بين فرادى وثنا مثلما يدعو الوفود الموسم

والحيا قد جلل الروض سنا فثغور الزهر فيه تبسم

وروى النُّعمان عن ماءِ السَّما كيف يَروي مالكٌ عن أنَسِ

في ليالٍ كتَمَتْ سِرَّ الهوى بالدُّجى، لولا شموسُ الغُرَرِ

فإذا الماءُ تناجى والحصى وخلا كلُّ خليلٍ بأخيهْ

تُبْصِرُ الوردَ غيوراً بَرِما ... يكتسي منَ غيْظِهِ ما يكتسي
وترى الآسَ لبيبًا فَهِما ... يَسْرِقُ السَّمعَ بأُذْنَيْ فَرَسِ
حَكمَ اللَّحظ بها فاحتكما ... لم يراقِبْ في ضِعاف الأنفُسِ
كان في اللّوحِ له مُكتتَبا ... قوْله "إنَّ عذابي لشديد"
سَلِّمي يا نفْسُ في حُكْمِ القَضَا ... واعمُري الوقتَ بِرُجْعى، ومَتابْ
ودعي ذكرَ زمانٍ قد مضى ... بين عُتْبى قد تقضَّتْ، وعِتابْ
واصرفي القول إلى المولى الرِّضا ... مُلهَمِ التوفيقِ في أمِّ الكتابْ
وحكى اللَّيل إذا ما هَجَما ... عسكرَ الأحلافِ للمختلس
جيشُ رُومٍ في جنود حطما ... مُلتقي الجيشين وقتَ الغَلَسِ
وحكى الرَّيحانّ لما وَقَفا ... وتبدَّى في حريرٍ أخضرِ
حبشيٌّ رأسُهُ قدْ كشِفا ... مُطرِقٌ في الأرض كالمستغفرِ
اقتدى عيسى ونادى مريما ... من دوا الداءِ، ونطقِ الخرَسِ
ومن البلوى، ومن كأس العمى ... فهو يُبري المبتلى والأطمَسِ

في قصيدة لسانُ الدِّينِ بنُ الخطيب يبدو تعدد الأصوات واضحاً جداً، فهو تصور موسم الحج إنساناً يدعو الناس ويناديهم وتخيل أنَّ زهر النُّعمان يروي عن ماءِ السَّما (وهما أسماء لأزهار) كما يروي مالك عن أنس الأحاديث النبوية بدقة، والمراد هنا أنَّ شقائق النعمان ذلك النوع من الأزهار الذي يعرف بشكله الأحمر ونقطهِ السوداء يدل على أثر المطر فيها، وفضله عليها والنعمان بن ماء السماء ملك الحيرة في الجاهلية، ومالك بن أنس فقيه صاحب مذهب معروف و أنس أبوه والشاعر هنا متأثر تصور شقائق النعمان إنساناً يروى ويحكي وماء السما إنساناً يروى عنه، فكان نتيجة روايته أنْ كساه الحسن ثوبا فيه كل معالم الجمال يتباهى به من شدة جماله، وكما يتخيل الليالي فيها أسرار كثيرة سترها الليل بظلامه لولا أنَّ أشرقت عليها الشمس ففضحت ما فيها إذ أنَّ العشاق يسرقهم الوقت فينكشف عنهم الليل فيفْضَحُوا، فتصور الليالي، إنسانا يكتم السر.

ويأخذه خياله بعيدا فيتصور أنَّ للماء لغةً يتناجى بها مع الحصى، فحركة الماء وٱرتداده عن الحصى كأنما هناك كلام يبثه الماء فيرد الحصى بالجواب، وأنَّ ما يدور من كلامٍ رقيقٍ بين الأحبةِ على ضفاف الماء، جعل الورد يغار ويعلو وجنته الٱحمرار من الغيظ، كما يتصورُ أن

لنبات الآس أذُنُ فرس، وهي كناية على شدة سمعه لتهامس الأحِبّة لما يُعرَفُ عن الفرس شدة السمع.

ثم يسترسل متصوراً أنَّ البصر له الحكم ويستطيع أنْ يطلق أحكامه من خلال نظراته الثاقبة في الحكم على الناسِ، فينصف المظلوم ويردع الظالم، فكلما هب الهوى عاد له الشوق القديم، فيتذكر أنَّ الله كتب عليهم في اللوح المحفوظ، قوله تعالى: ﴿ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ﴾(٧١)، فيزداد هماً وحزناً شديداً، فيطلب من نفسه أن تسُلمَ بحكم القضاء وأنْ تترك ذكر الأيام الخوالي التي قد ٱنقضت بالعتاب وأنْ يترك الحكم إلى الله فبيده التوفيق كُتِبَ منذ الأزل.

الخاتمة

أجمع مؤرخو الشعر العربي على أن فن الموشحات فن أندلسي خالص، عرف به أبناء الأندلس ومنهم ٱنتقل متأخراً إلى المشرق، وهو من أروع ما خلف الأندلسيون من تراث أدبي.

يعرض البحث تحليل الخطاب واللسانيات التداولية، وهو تعدد الأصوات، كما يرى العالم الروسي ميخائيل باختن. ويشير هذا المفهوم إلى إمكانية الجملة على التعبير عن أصوات مختلفة والقدرة على ربطها. على الرغم من أن العالم باختن يرفض فكرة ٱتحاد الفاعل المتكلم في كيان واحد، ولكنه لا يعارض فكرة سيطرة المتكلم على الخطاب الذي ينتجه بنفسه. وبالنسبة للأبعاد المهمة لتنظيم الخطاب، فأنه يتوجب القيام بالكثير من الأبحاث التجريبية قبل الوصول إلى وصف دقيق لصيغ ووظائف، تعدد الأصوات في الأنواع المختلفة للخطاب والعلاقات ذات التأثيرات المتبادلة بين ظاهرة تعدد الأصوات وٱبتعاد الخطاب. وقدم البحث شواهدَ منتقاة من الأعمال الشعرية للشعراء الأندلسيين. ومنهم الشاعر الشيخ صلاحُ الدّين الصفديّ وابنُ الوكيلِ ولسانِ الدِّينِ بنُ الخطيب وسيِّدي يحيى بنُ العَطار والوزيرُ أبو بَكْرٍ الحَفيدُ المَغربيّ وشمسُ الدِّينِ الواسطي و ابنُ سناءِ المُلْكِ وابنُ نُباتة وشهابُ الِّدينِ المُوصِليُّ، وصَفِيُّ الدِّينِ الحِلِّيّ وغيرهم. وتوصلت الباحثة إلى:

١. أن القصيدة الأندلسية غنية بظاهرة تعدد الأصوات وتحمل في طياتها صوت الثقافة والمجتمع والإنسان والشاعر.
٢. لقد مَثلَ هذا الفن الشعري الجميل خروجا على المألوف في تقاليد القصيدة العربية القديمة، وٱنعطافة قوية في مسيرتها وفي تشكيلها الشعري والموسيقي، تلبية لحوافز الإبداع والمغايرة والتجديد.

٣. أصبح تراثه المنسوب للشعراء الأندلسيين والمغاربة، وللشعراء المشارقة: المصريين والشاميين ، صفحة مضيئة فاتنة في ديوان الشعر العربي كله، لها مذاقها وخصوصيتها وأفقها المتوهج بالأنغام والإيقاعات، التي جعلت من الموشح النصّ الشعري الملحن المصاحب لحركة الجسد بالرقص وانطلاقة الصوت بالغناء، وما أكثر مواسم الرقص والغناء في حياة الأندلسيين بشكل خاص.

٤. أنَّ النص محكوم بالتداخل مع نصوص أخرى، وإنه حين يتداخل مع تلك النصوص لا يعني ذلك الٱعتماد عليها أو تقليدها، فالكتابة إبداع وخطاب، وإذا قصّر الكاتب عن الانتقال من اللغة إلى الخطاب فإنه يكون مقلّدًا.

الهوامش

١.دار الطراز في عمل الموشحات: لابن سناء الملك، تحـ : جودة الركابي، دارالفكر، دمشق (١٣٩٧هـ/١٩٧٧م).

٢. الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه، مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط٤، (١٩٧٩م)، ص٧١ .

٣. الموشحات في بلاد الشام منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري، جرجي زيدان ،عالم الكتب،(بيروت– لبنان)، ط١، (١٩٨٧م)، ص٦٥، وتاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، تعليق: شوقي ضيف دار الهلال،(بيروت– لبنان)، ط٢، (١٩٥٧م)، ص٣٢.

٤. الموشحات في بلاد الشام، جرجي زيدان، ص ٦٧.

٥. كتاب الشعر، جميل سلطان، منشورات المكتبة العباسية، (١٩٧٠م)، ص: ١١٢.

٦. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص: لمؤلفه: د. عبد القادر شرشار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(٢٠٠٦م)، ص٣٥ .

٧. تحليل الخطاب الشعري: د. محمد مفتاح، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، (١٩٩٢م)، ص١٢٠.

٨. مقدمة في نظريات الخطاب، ديان مكدونيل، ترجمة د. عزالدين إسماعيل، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط١، (٢٠٠١م)، ص٣٠، والتناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، (٢٠٠٠م)، ص ١٢.

٩. المبدأ الحواري، تزفتيان تيدوروف، ميخائيل باختين، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، (١٩٩٦م) ص٩٤.

١٠. نفسه نص١٢١.

١١. نفسه نص١٢٥.

١٢. التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، شربل داغر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ١٦، العدد الأول، (١٩٩٧م)، ص ١٢٨.

١٣. التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزعبي، ص ١٢.

١٤. تحليل الخطاب الشعري،هبة عبد المعز أحمد، تحليل الخطاب، مركز النور الثقافي، ص١٢١.

١٥. الّنواجِي هو محمّدُ بنُ حسنٍ بنِ عليٍّ بنِ عثمانَ الّنواجِي وكنيُتهُ هيَ (أبو عبد اللهِ)، و لقبُهُ (شمسُ الدّين)، وُلِدَ في القاهرةِ سنة(٧٨٨هـ) أديب وفقيه وشاعر، توفي سنة(٨٥٩هـ)، (تنظر: ترجمته في: شذرات الذهب في الأدب وفنونه: عبد الحي بن العماد الحنبلي (ت ١٠٨٩هـ).، تحقيق: محمد مندور، دار نهضة مصر – القاهرة، د.ط ، د.ت: ٢٩٥/٧. والنجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق: جمال محرز وفهيم شلتوت، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة – مصر، د.ط ،(١٩٧١م):١٧٧/١٦.

١٦. عُقودُ اللآلِ في الموشحاتِ والأزجالِ،لأبي عبدِ اللهِ شمسِ الدّينِ محمّدِ بنِ حَسنِ بنِ عليّ الّنواجِيّ (ت٨٥٩هـ)، تحقيق: عبد المنعم محمّد قباجا، إشرافِ: الدّكتور حسن فليفل، رّسالة ماجستيرِ جامعةِ الخليلِ(١٤٢٧هـ/٢٠٠٦ م).

١٧. الصفديّ: صلاحُ الدّين، خليل بن أيبك، ينسب إلى مدينة صفد في فلسطين، أديب ومؤرخ له كثير من التصانيف، منها الوافي بالوفيات، وتوشيح التوشيح ، ونكت الهميان، توفي في دمشق سنة(٧٦٤هـ)، (تنظر: ترجمته في: شذرات الذهب ابن العماد: ٢٠٠/٦).

١٨. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص١٦٢– ١٦٣.

١٩. الخال: الشامة السوداء في البدن لسان العرب: محمد بن مكرم بن منظور (ت ٧١١ هـ)، دار صادر، بيروت– لبنان، ط٦،(١٩٩٧م)، خيل:٢٢٩/١١.

٢٠. عِيار: أي معيار، لسان العرب، ابن منظور:٦٢٣/٤.

٢١. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ٢٧٩–٢٨٠.

٢٢. العقائل: جمع عقيلة وهي الكريمة من النساء، لسان العرب، ابن منظور، عقل:٤٦٣/١١.

٢٣. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ١٧٢.

٢٤. مجمع الأمثال لأبي الفضل النيسابوري أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري (ت ٥١٨ هـ)، دار مكتبة الحياة ، بيروت– لبنان، د.ط،(١٩٦١م): ٢٣٣/١.

٢٥. ابن نُباتة: محمد بن محمد بن محمد بن الحسن، أديب ناظم ناثر، ولد بالقاهرة (٦٨٦هـ)، ورحل إلى الشام والقدس، وله ديوان شعر مطبوع، توفي في القاهرة (٧٦٨هـ)، (تنظر: ترجمته في: النجوم الزاهرة، ابن تغري بردي: ٩٥/١١، شذرات الذهب، ابن العماد: ٢١٢/٦).

٢٦. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ١٧٦.

٢٧. ابنُ مُكانِس: فضل الله بن عبد الرحمن بن عبد الرزاق بنُ مُكانِس المصري، الملقب بمجدِ الدّينِ، قبطي الاصل، حنفي المذهب، له نظم حسن، وموشحات لطيفة، توفي (٨٢٢هـ)، (تنظر: ترجمته في: النجوم الزاهرة، ابن تغري بردي: ١٥٧/١٤، وشذرات الذهب، ابن العماد: ١٥٦/٧).

٢٨. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ١٦٥.

٢٩. زينِ الدين: لقب شعبان بن محمد الموصلي صديق ابنِ مُكانِس، توفي (٨٢٨هـ)، ينظر:(الضوء اللامع لأهل القرن التاسع: محمد بن عبد الرحمن السخاوي (ت٩٠٢هـ) دار مكتبة الحياة، بيروت– لبنان، د.ت :٣٠١/٣.

٣٠. مولى: هو ولي النعمة، لسان العرب، ابن منظور، ولي: ٤٠٨/١٥.

٣١. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ٢٢٧– ٢٢٨.

٣٢. ابنَ غُراب: إبراهيم بن عبد الرزاق، قاض اتصل بخدمة الأمير جمال الدين محمد بن علي (ت٧٩٩هـ)، تنظر: ترجمته في: (المنهل الصافي والمستوفي بعد الكافي، تحـ : محمد محمد امين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، د.ط ،(١٩٨٤م): ١٢٢/١، والنجوم الزاهرة، ابن تغري بردي: ٣٢٧/١٣).

٣٣. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ٢٢٩- ٢٣٠.

٣٤. يشير إلى المثل (تسمع بالمعِيديِّ خير من ان تراه). مجمع الأمثال، الميداني:٢٢٧/١.

٣٥. الحلي: عبد العزيز بن سرايا، شاعر ومتفنن، له (العاطل الحالي) وديوان مطبوع (ت ٧٥٠هـ) (تنظر ترجمته في: ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة:٢٣٨/١٠.

٣٦. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص٢٠٢ – ٢٠٤.

٣٧. ذُكاء: اسم الشمس، لسان العرب، ابن منظور، ذكا: ٢٨٧/١٤.

٣٨. ديوان ابي نواس، تح: احمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر- القاهرة، (١٩٥٣م)، ص٣٦٧.

٣٩. السَّروجِيُّ: عبد الله بن علي بن منجد ،ولد في سروج(٦٢٧هـ) كان له حظ من اللغة والنحو والآداب والنظم توفي بالقاهرة . (٦٩٣هـ) تنظر ترجمته في: (الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي (ت ٧٦٤هـ)، نشر هلموت ريتز، باعتناء د. إحسان عباس، فسبادن: دار النشر فرانزشتايز، (١٩٦٩م)، ٣٤٩/١٧.

٤٠. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ٢٣١- ٢٣٢.

٤١. يحيى العّطار: يحيى بن احمد بن عمر بن يوسف، شرف الدين ابن العطار الحموي، برع في الأدب والشعر، توفي بالقاهرة (٧٨٩هـ) تنظر ترجمته في: شذرات الذهب، ابن العماد، ٧/ ٢٧٨، والضوء اللامع، للسخاوي: ٢١٧/١.

٤٢. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ٢٤٠- ٢٤١.

٤٣. الديوان:٧٤/٣.

٤٤. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص٥٢.

٤٥. ضَرَا: اشتد، لسان العرب، ابن منظور، ضَرَا: ٤٨٢/١٤.

٤٦. سورة مريم: آية ١٨.

٤٧. سورة الفلق: آية ١.

٤٨. سورة الاعراف: آية ٤٤.

٤٩. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ٢٨٢ .

٥٠. الزَيْني: عبدُ الرَّحمنِ بنُ محمد بن الخرَّاط، أديب شاعر زجال، من أهل حماة، توفي في القاهرة (٨٤٠هـ) تنظر: ترجمته في: (شذرات الذهب، ابن العماد:٢٣٥/٧، والضوء اللامع، الصفدي: ١٣/٤.

٥١. أبو بكر ابنُ حِجّة: تقي الدين بن علي الحموي، وشاح زجال من مصنفاته خزانة الأدب تنظر: ترجمته في:(الضوء اللامع، السخاوي:٥٣/١١).

٥٢. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ٢٥٠– ٢٥١.

٥٣. الموطأ: كتاب مالك بن انس، والموطأ السهل واللين.

٥٤. تنظر ترجمته في: المنهل الصافي، ابن تغري بردي ٢٥١/١ –٢٦٢، والوافي بالوفيات، الصفدي،(٣٢٣/٦–٣٢٧).

٥٥. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ٢٦٣.

٥٦. ابنُ حَبيب: بدر الدين الحسن بن عمر بن حبيب الحلبي، شاعر ووشاح أصله من دمشق، ت(٧٧٩هـ)، تنظر: ترجمته في: الوافي بالوفيات، الصفدي: ١٩٥/١٢، وشذرات الذهب، ابن العماد: ٢٦٢/٦.

٥٧. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص٢٧٣.

٥٨. الواسِطِيّ: محمد بن الحسين الحسيني، عالم فقيه شافعي، ولد في مصر واستقر بالشام،(ت ٧٧٦هـ) تنظر: ترجمته في: (شذرات الذهب، ابن العماد:٤٤/٦. والأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط١٤، (١٩٩٩م):٨٧/٦ .

٥٩. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ٢٧٤– ٢٧٥.

٦٠. سورة الشعراء: آية ١٠٠– ١٠١.

٦١. سورة الصافات: آية ٨٨– ٨٩.

٦٢. سورة الاعراف: آية ١١٦.

٦٣. سورة يوسف: آية ٩٥.

٦٤. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ٢٧٥- ٢٧٦.

٦٥. مَهْ :اسم فعل امر بمعنى اكفف، لسان العرب، ابن منظور، مَهْ :٥٤٢/١٣.

٦٦. الحَلبِيّ: عمر بن مسعود الكناني، شاعر ووشاح وزجال (ت٧١١هـ) تنظر: ترجمته في:(الوافي بالوفيات، الصفدي: ٢٨٠/٤).

٦٧. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ٢٧٧-٢٧٨.

٦٨. السورة: والسورة، الشدة، لسان العرب، ابن منظور، سور: ٣٦٨/٤.

٦٩. لسان الدين أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن سعيد بن الخطيب، ولد (سنة ٧١٣هـ)، وفي غرناطة درس الطب والفلسفة والشريعة والأدب، شاعر ووشاح، ولما قتل والده (سنة ٧٤١هـ) في معركة طريف كان مُتَرْجَمنا في الثامنة والعشرين، فحلَّ مكان أبيه في أمانة السِّر للوزير أبي الحسن بن الجيّاب. ينظر: شذرات الذهب، ابن العماد:١٦٢/٦.

٧٠. عقود اللآلِ، الّنواجِيّ، ص ٢٩٠-٢٩٥.

٧١. سورة إبراهيم: آية ٧ .

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

١. الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه، مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط٤، (١٩٧٩م).

٢. الأعلام ، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط ١٤، (١٩٩٩م).
تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، تعليق: شوقي ضيف دار الهلال،(بيروت- لبنان)، ط٢، (١٩٥٧م).

٣. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص: لمؤلفه: د. عبد القادر شرشار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(٢٠٠٦م).

٤. تحليل الخطاب الشعري: د. محمد مفتاح، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣،(١٩٩٢م).

٥. تحليل الخطاب الشعري، هبة عبد المعز أحمد، تحليل الخطاب، مركز النور الثقافي.

٦. التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، شربل داغر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ١٦، العدد الأول، (١٩٩٧م) .
٧. التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، (٢٠٠٠م).
٨. دار الطراز في عمل الموشحات: لابن سناء الملك، تحـ: جودة الركابي، دار الفكر، دمشق (١٣٩٧هـ/١٩٧٧م).
٩. ديوان ابي نواس، تحـ: احمد عبدالمجيد الغزالي، مطبعة مصر – القاهرة،(١٩٥٣م).
١٠. شذرات الذهب :عبد الحي بن العماد الحنبلي(١٠٨٩هـ)، دار نهضة مصر-القاهرة ، د.ط، د.ت.
١١. الضوء اللامع لأهل القرن التاسع: محمد بن عبد الرحمن السخاوي (ت ٩٠٢هـ) دار مكتبة الحياة، بيروت– لبنان، د.ط ، د.ت.
١٢. عُقودُ اللآلِ في الموشحاتِ والأزجالِ،لأبي عبدِ اللهِ شمسِ الدّينِ محمّدِ بنِ حَسنِ بنِ عليّ الّنواجِيّ (ت٨٥٩هـ)، تحقيق: عبد المنعم محمّد قباجا، إشرافِ: الدّكتور حسن فليفل، رّسالة ماجستيرِ جامعةِ الخليلِ (١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م).
١٣. في الأدب وفنونه: محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة ، د.ط ، د.ت.
١٤. كتاب الشعر، جميل سلطان، منشورات المكتبة العباسية، (١٩٧٠م).
١٥. لسان العرب: محمد بن مكرم ابن منظور (ت ٧١١هـ)، دار صادر، بيروت– لبنان، ط١، (١٩٩٧م).
١٦. المبدأ الحواري، تزفتيان تيدوروف، ميخائيل باختين، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢،(١٩٩٦م).
١٧. مجمع الأمثال لأبي الفضل النيسابوري أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، (ت ٥١٨ هـ)، دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان، د.ط، (١٩٦١م).
١٨. مقدمة في نظريات الخطاب، ديان مكدونيل، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ط١،(٢٠٠١م).

١٩. الموشحات في بلاد الشام منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري، جرجي زيدان، عالم الكتب،(بيروت– لبنان)، ط١،(١٩٨٧م).
٢٠. المنهل الصافي والمستوفي بعد الكافي، تحـ: محمد محمد امين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، د.ط،(١٩٨٤م).
٢١. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق: جمال محرز وفهيم شلتوت، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة– مصر، د.ط، (١٩٧١م).
٢٢. الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي (ت ٧٦٤هـ)، نشر هلموت ريتز، باعتناء د. إحسان عباس، فسبادن: دار النشر فرانزشتايز، (١٩٦٩م).