دلالة الدور والقفل بين موشحتين
(من موشحات الاعمى التطيلي وصفي الدين الحلي)

د. عبد المنعم عزيز النصر
جامعة بغداد - كلية الآداب

الخلاصة

١- وقع الاختيار في دراسته الدلالة بين الدور والقفل على موشحتين الاولى اندلسية والاخرى من بلاد المشرق العربي، لتوضيح اصالة هذا الفن عند مبدعه الاول في بلاد الاندلس، وهبوط هذا المنحى عند مقلده في بلاد المشرق العربي بسبب عدم ادراك الثاني لحقيقة عما كان يتضمنه هذا الفن من ابعاد ابداعية. فقد تبنت موشحة الاعمى التطيلي دلالات مختلفة تتوزع بين الدور والقفل منها، بحيث انها تجاوزت السمات الغنائية الايقاعية الى حيث القدرات التصويرية، ولاسيما حين تمكن الوشاح من خلال موشحته ايداع تشكيلات ابداعية تتجاوز الحالة الغنائية للموشح الى حيث شعرية النص التي تستمد معينها من الصورة الفنية.

٢- تمكنت موشحة الاعمى التطيلي (الاندلسية) من بث روح الحوار بين الدور والقفل، بحيث صار لكل منهما دوره في تطوير الحالة الابداعية داخل الموشح. فالدور في موشحة الاعمى التطيلي يتضمن وصف السمات الخارجية للجمال الانثوي، في حين انصرف القفل للحديث عن مواجد العاشق ومكنوناته الوجدانية.

٣- فهم الوشاح في بلاد المشرق العربي على ان الابداع في الموشح هو من خلال التشكيل الخارجي للالفاظ، معتمداً لغةً ذات ايقاعات موسيقية متناغمة مع مثل هذا التصور بحيث صار الموشح في بلاد المشرق مجموعة من المحسنات اللفظية والمعنوية، التي يتبارى الوشاحون بها فيما بينهم، فانصرفوا الى العناية بها، بعيداً عن التمييز بين دلالة الدور ودلالة القفل، التي حاول هذا البحث ان يكشف عنها من خلال الموازنة بين هاتين الموشحتين.

Denotation of Stanza and couplet between the two sonnets

Dr. Abdul Muna'imAziz Al-Nasr
University of Baghdad - College of Art

The stanza in the sonnet has been defined as a set of poetic lines followed after proem and be the same meter as that of proem in complete stanza, but in rhyme scheme different from that meter. The couplet is defined as set of poetic lines that followed the stanza and be as the same meter as that of stanza, but with different rhyme scheme. This definition is approved by all specialized in field of Andalus literature and it was also proven to them that this construction emptied of indications. This meter has endeavored to prove that that there were a difference in denotation for meaning between the stanza and couplet. Thus, the sonneteers have outweighed the sonnet of the blind "Tutaili" to their sonnets as they felt that his sonnet endowed with characteristics different from theirs. It has been proventhat , via research and analysis, the sonnet of the blind "Tutaili"has characterized with such denotation. Since then, the sonneteers in Andalus had taken on this sonnet, while sonneteers in Arab Levant countries had distinguished the denotation between the stanza and couplet . Their sonnets had been tested in respect to construction and this could have been applied on the sonnet of "Safi Al-Din Al Hali", that being characterized with distinction between the two detonations. Hence, "IbnKhaldun" had nominated it and kept on emphasizing that the sonnet far from affectations that others from Arab Levant country have such aspect.

لقد تناولنا في بحثنا الموسوم (الابداع في نقد الموشح) كل ما يتعلق بالجهد النقدي الذي تصدى لهذا الفن منذ بدايته حتى وصوله الى درجة الاكتمال، ولاشك في ان كل فن له بدايته واوليته الخاصة به، ولاشك في ان هذه البدايات يكتنفها الكثير من الضعف حتى اذا ما وجد من يقوم وينبه ويطور آلية البناء فيه، اقتدر هذا الفن على النهوض والتطور لتكون له قاعدة خاصة في البناء والشموخ امام كل الفنون الاخرى فاذا كان مقدم بن معافى القبري (في القرن الرابع الهجري) قد اسس هذا الفن او غيره[1] استجابة لرغبة اصحاب اللحن فان عبادة بن ماء السماء هو الذي نهض به، كما ذكر ابن بسام: كانت صنعة التوشيح التي نهج اهل الاندلس طريقتها، ووضعوا حقيقتها غير مرقومة البرود، ولا منظومة العقود، فاقام

عبادة هذا منآدها، فكأنها لم تسمع بالاندلس الا منه، ولا اخذت الا عنه، واشتهر بها اشتهاراً غلب على ذاته وذهب بكثير من حسناته[٢]. ولاشك في ان هذا التطور لم يحدث فجأة، وانما خلال عقود كثيرة من السنين، فقد كان في اوليته يحاول ان يلبي اذواق اصحاب الالحان، الا انه استوى في بنائه على يد الاعمى التطيلي، ليخرج عن دائرة اللحن والغناء الى حيث الانشاد الذي يتطلب ان يداعب وجدان المتلقي ليس من خلال الحدود السابقة التي الزم نفسه بها، وهي الالفاظ الغنائية التي لا تخرج عن حدود الفنون البديعية كالجناس والطباق والتكرار، الى حيث الصورة التي تنبثق عن العمق الخيالي لشعرية الفن الشعري، حيث تكون لها القدرة ليس بمداعبة الاذن الموسيقية للمتلقي وانما تتجاوز ذلك الى حيث العمق الوجداني والخيال الخلاق، اذ ما عاد المتلقي راغباً في هذه السطحية في مخاطبته، لانه لم يعد ساذجاً في التلقي، وعندها لابد للوشاح ان يرتفع الى مستوى هذا الجمهور المتذوق، وكان ان ظهر الاعمى التطيلي بمثل هذه القدرات التي تمكنت من الوصول الى الغاية التي كان يطمح اليها ذلك المتلقي الاندلسي، الا ان الامر بخلاف ذلك في بلاد المشرق العربي، ولاسيما حين وصل اليهم هذا الفن، فقد فهموا ان هذا الفن مقتصر على الغناء والالحان، واذا ما انشد فانه يحمل السمات الغنائية التي تتناسب مع فن الغناء، ولهذا لم يتمكن الوشاح في بلاد المشرق العربي من فهم حقيقة التطور الذي وصل اليه هذا الفن، وانما ظل متعلقاً عند الحدود الاولية المتعلقة باللحن والغناء، ولهذا فان الوشاح في بلاد المشرق العربي لم يفهم طبيعة العلاقة بين دلالة الدور ودلالة القفل في بيت الموشح، وانما فهم ان الموشح يبنى بناءً موسيقياً ينهل من معين الصنعة الفنية والبناء المتكلف، وهذا ما سيفصح عنه البحث من خلال الموازنة بين موشحتين الاولى اندلسية والاخرى من بلاد المشرق العربي.

ومن الجدير بالذكر ان (الدور): هو مجموعة الاشطر التي تعقب المطلع في الموشح التام وتكون من البحر نفسه، ولكن بقافية مختلفة عن قافيته، تلتزم في اشطر الدور الواحد، اما (القفل) فهو مجموع الاشطر التي تلي الدور، وفي البحر نفسه ولكن بقافية مختلفة وليس لا قفال الموشحة عدد محدد، ولكن الاغلب فيها ان تكون من خمسة اقفال[٣]. ولاشك في ان السياق المنطقي للبحث ان يتقدم السابق على اللاحق وهذا ما يقتضيه منهج البحث الادبي، ولهذا سيكون الابتداء بموشحة الاعمى التطيلي.

الموشحة

موشحة الاعمى التطيلي المشهورة (المتوفى سنة ٥١٥ هـ تقريبا)[٤]:

ضاحك عن جمان سافر عن بدر
ضاق عنه الزمان وحواه صدري

-١-

آهِ مما اجدْ شفني ما اجدُ
قام بي وقعدْ باطش متئد
كلما قلت عد قال لي لا اعدُ
وانثنى خوط بان ذا مهز نضر
عابثته يدان للصبا والقطر

-٢-

ليس لي منك بُدْ خذ فؤادي عن يدْ
لم تدع لي جلَدْ غير أني اجهدْ
مُكرعٌ من شهدْ واشتياق يشهد
ما لبنت الدنان ولذاك الثغر
اين محيا الزمان من حميا الخمر

-٣-

بي هوى مضمر ليت جهدي وفقهْ
كلما يظهر ففؤادي افقُهْ
ذلك المنظرُ لا يُداوى عشُقهْ
بأبي كيف كان فلكيٌّ دُريٌّ
راق حتى استبانْ عذره وعذري

-٤-

هل اليك سبيل أو إلى ان أيأسا
ذبت الا قليل عَبرةً أو نفسا
ما عسى ان اقول ساء ظني بعسى

وانقضى كل شان وانا استشري
خالعا من عنان جزعي وصبري

-٥-

ما على من يلومْ لو تناهى عني
هل سوى حب ريم دينه التجني
أنا فيه اهيم وهو بي يغني
قد رأيتك عيان ليس عليك ساتدري
سايطول الزمان وستنسى ذكري

لاشك في ان الابتداء بالتصوير الفني من الاساليب التي تثري عملية الخيال في الشعر، وهذا مانجده متمثلا في قوله: ضاحك عن جمان، فالصورة مبهرة للمتلقي، حيث ان الوشاح قرن بين صورة الجمال الانساني وصورة الجمال الكوني المتمثل بالبدر، في ملمح يشع بهجة وسعادة، وبشكل رشيق لايتكلف عناء تخير اللفظ ولا تحبير المعنى، وباسلوب السهل الممتنع الذي كثيرا ما اعجب النقاد للشعر العربي في العصر العباسي ولاسيما عند ابن المعتز، الذي اعجب باستعارة ابي تمام في قوله[٥]:

مطر يذوب الصحو منه وبعده صحو يكاد من النضارة يمطر

فالميل إلى الوضوح في الصورة هو مما يعجب ابن المعتز الذي اعاب على ابي تمام الاستعارات الغامضة، التي قد لاتصدم المتلقي بوضوحها واثرها السريع في النفس، فلقد تربى ذوق المحدثين في العصر العباسي على مثل هذه الاستعارات ذات الصور الجديدة وكان يرى: ان ما يحقق للبيت الشعري سيرورة بين الناس، هو ما يتمتع به من معنى جيد، ولفظ عذب خفيف على اللسان، من خلال تعليقه على احد بيتين اوردهما لشاعر كنيته ابن الينبغي، هما[٦]:

صبرا على الذل والصغار يا خالق الليل والنهار
كم حمار على جواد ومن جواد بلا حمار

فقد ذكر ابن المعتز ان البيت الثاني خاصة قد طار في الافاق وهو ينشد في كل محفل وسوق وطريق معللا سبب سيرورة أي بيت شعري وشهرته بين الناس هو ماوجده فيه من معنى جيد، ولفظ عذب خفيف بقوله: وانما يرزق البيت من الشعر ذلك، إذا كان جيد المعنى عذبا خفيفا على اللسان.

وهذا ما اتسم به مطلع هذه الموشحة، ويبدو ان ما تحقق لها من اعتراف مباشر حين مزق الوشاحون الاوراق التي كتبوا فيها موشحاتهم، أو حين ذاعت واشتهرت في الافاق، ولاسيما ما ذكر من تعلق الاندلسيين بها، حيث كانت موضعا للانشاد والترنم بها كما ذكر عن ابن عربي وغيره من الاندلسيين، فالتطيلي قد صدم المتلقي بقوله (ضاحك عن جمان).

والجمان كما هو معروف هو اللؤلؤ، واطلق على حبات القلادة التي تصاغ من الفضة[٧] فالصورة التي رسمها التطيلي لهذا الجمال تشع بلون اشراق الوجه والمحيا إلى جانب اشراقة تلك الاسنان التي تنطلق من وجه مشرق مفعم بالفرح والسرور، فالوشاح هنا يرسم صورة شعرية جديدة تنطلق من خلال رشاقة الالفاظ التي اساسها الايجاز في اللفظ وتكثيف المعنى، فاذا كانت هذه الصورة موجودة في الخارج فلابد ان تكون لها اثر في النفس الانسانية التي تنفعل لما يحدث في الخارج وهذا ما عبر عنه من خلال قوله:

ضاق عنه الزمان وحواه صدري

فانعكاس اثر هذه الصورة في نفس الزمان هي الضيق وعدم السعة لعدم امتلاكه مشاعر الانسان ووجدانه، في حين اتسع لها صدر هذا العاشق وانداحت مشاعره بمثل هذه الالفاظ الرقيقة، التي تصور حقيقة ما يعتمل في نفسه، وهكذا تمكن المطلع من ان يسرب قدراته التأثيرية في نفس المتلقي، الذي لابد له من ان ينصت لسماع ما تبقى من الموشحة ليتمكن من الكشف عن سر جوانب هذا السحر أو هذه القدرات التاثيرية في مثل هذا الموقف من المنافسة الادبية، فسحر الموشحة خلب الاسماع واوقع في الالباب ما يشبه الصدمة التي انتهت بتمزيق اوراق الموشحات ولابد عندئذ من ان توضح حقيقة هذا السحر الذي لم تكن وهما وانما كان حقيقة ويمكننا الكشف عن ذلك من خلال البنى العميقة، لكل من الدور أو القفل.

اه مما اجد شفني ما اجد
قام بي وقعد باطش متئد
كلما قلت عد قال لي لا اعد

ويلاحظ ان الاعمى التطيلي كان قادرا على احكام الوظائف الابداعية بين (الدور) و(القفل) بعد ان تمكن من جذب المخاطب من خلال (المطلع)، فالصراع الذي في هذه الموشحة هو صراع داخلي على طريقة (الديالوك) بين عاشق ابهرته الصورة الانثوية المفعمة بالجمال وتلك النفس المسترسلة مع اشعاعات ذلك الجمال، ولهذا كان لابد له من التحدث عن

جوانب هذا التأثير فكان ذلك واضحا حين تمكن من وصف ما يعتمل في نفسه من مشاعر الحب. فاخذ يطلق تأوهاته الحزينة التي تعبر عن ما في نفسه من حرمان (آه مما اجد) وهو حرمان ايجابي لايوقع الكآبة في نفسه، لان يتحدث بكل انسجام مع الذات، متصالحا معها، ومع هذا الحبيب الذي قد يصل في ادلاله وتغنجه معه إلى درجة انه قد يطغى عليه بكل اقتدار وهو مع ذلك لايملك الا ان يسلم عنان نفسه له، من دون اعتراض وتردد، فهو جميل الا انه متجبر ولابد ان نجمل خلاصة الصورة التي ترددت في هذا الدور، التي هي عبارة عن جملة من الحركات.

فقد تمكن من وصف مشاعره الداخلية إلى جانب ماكان يعانيه من حركة الاهتزاز بين القيام والقعود، وهي لاتعدو عن التداخل مع حركة العاشق نحو الاضطراب والحيرة، وكلها اوصاف ذات قدرات تأثيرية، تمثل حركة الانسان الذي يعاني من رهبة الوحش الذي يتربص به في الخارج وبين ما يتصور له من حالة الهدوء التي تسللت إلى نفس هذا الباطش، فهو حائر (بين الفعل واللا فعل)، (بين ان تكون حبيبته مسالمة أو تكون متمردة)، ولابد لصورة هذا الوحش ان تكون اكثر وضوحا من خلال القفل:

وانثنى خوط بان ذا مهز نضر
عابثته يدان للصبا والقطر

وهنا نلاحظ ان الروح الاندلسية واضحة من خلال هذا الدور، ولاسيما حين وجدنا تمازجا بين صورة جمال هذه الفتاة مع جمال الطبيعة، فقد كانت رشيقة مثل (عود الرمان) لها اهتزازات هذا العود مع نضارة واضحة، افصح عنها في المطلع، ثم اردف هذه الصورة الجامدة بحركة الايدي أو (حركة اليدين) التي تمثل الاولى يد الصبا والثانية هي (يد القطر) وهكذا تكاملت حلقتا الصورة الطبيعية بصورة جمال المرأة، التي تلونت باصوات الشجى التي تطلقها النفس الانسانية من خلال اصوات (النون المتشكل مع حروف المد): (جمان، الزمان، انثنى، خوط بان، عابثته يدان) انها بلا شك اصوات متناغمة مع حالة الشجى التي تعتمل في نفس العاشق الهائم المتفاني في عشقه، وهنا يتمثل عشق الجمال الذي يلوح في صورة هذه الفتاة المتحدث عنها من خلال هذه الصور التي تختلط فيها صور الطبيعة الجميلة بجمال المرأة واذا ما جئنا إلى البيت الثاني، فالدور منه يشهد حالة من الاعتراف بأثر هذا الحب:

ليس لي منك بد خذ فؤادي عن يد
لم تدع لي جلد غير اني اجهد
مكرع من شهد واشتياق يشهد

فالوشاح هنا يعترف بضعفه امام سطوة الحبيب، أو سطوة ما يمتلكه من جمال، ففي كل (سمط) نجد هناك اعترافا واضحا بهذه الحالة التي اشرنا اليها، ويبدو انه كان ضعفا محببا، وخاصة لما فيه من تذلل للحبيب، وهذا ما عبرت عنه الصورة في قوله (مكرع من شهد) اضف إلى ان (الدال) المتكررة في قافية (الادور) توحي بحالة من الطربية المستوحاة من كون الدال من حروف القلقلة[٨] وانه حرف شديد مجهور مرقق، وعلى هذا فالضاد العربية هي المقابل المطبق للدال[٩] التي لايتعسر النطق بها وهي (الدال والتاء والذال والسين)[١٠]. وبهذا فهو من الاصوات المحببة بالقوافي والمنسجمة مع الروح الطربية في الموشح.

ثم ياتي القفل ليمازج بين سكرة العشق وسكرة الخمرة فيقول:

ما لبنت الدنان ولذاك الثغر
اين محيا الزمان من حميا الخمر

فالسكرة بالعشق في عرف هذا الوشاح كالسكره بالخمر، الا انها سكرة تفوح برائحة النشوة المستمدة من (محيا الزمان) ووجهه المشرق وبين سورة الخمرة التي توصل صاحبها إلى حالة النشوة، فهي نشوة متكاملة تجمع بين جمال الكون ونشوة الخمرة لتتعانق في نفس هذا العاشق، ولاشك في انه افصح عن حالة من الانسجام والاسترسال مع هذه النشوة حين جانس بين لفظة (شهد) ويشهد وبين لفظة (المحيا) و(الحميا) وهما من حيث المعنى غير منسجمتين، الا انه تمكن من خلال قدراته التعبيرية في المزج بينهما ليرتقي من خلالهما إلى حالة النشوة التي مازالت يحكمها الشعور بالشجى الذي يلوح من خلال لفظة (الدنان) و(الزمان) واذا كان (الدور) قد شهد حالة من الاعتراف بالضعف، فانه في القفل قد انقلب على حالة الضعف هذه حين تمكن من الافصاح عن حالة الفرح والانسجام مع جمال الحبيبة، ولاسيما حين، تمكن من احكام الربط بين صورة الجمال الانثوي مع مشاعر الانتشاء بالخمرة، وهي تلوح من خلال الاتي:

خمر الدنان= خمر الثغر

محيا الزمان (المشرق)= حميا الخمرة المترعة بالنشوة

ولابد من القول انه وظف الموسيقى اللفظية للافصاح عن حقيقة معاناته أي بين (محيا) و(حميا) وهما في حقيقتهما لاتمثلان جناسا معكوسا بقدر ما تمثلان حقيقة ما يعتمل في نفس العاشق من اضطراب، حيث تلتقي الحميا الملتهبة في قلب العاشق مع الخارج المتجسد بوجه الحبيبة المشرق، وهذا ما يفصح عن قدرات واضحة من التلاعب بالالفاظ ضمن هندسة موسيقية تفصح عن الدلالة على المعنى أو حقيقة ما يعتمل في نفس العاشق من مشاعر متخفية في اعماقه، وعندئذ لابد له من الافصاح فكان ذلك من خلال البيت الثالث حيث يقول:

بي هوى مضمر ليت جهدي وفقه
كلما يظهر ففؤادي افقه
ذلك المنظر لا يداوى عشقه
بأبي كيف كان فلكيٌّ دريٌّ
راق حتى استبان عذره وعذري

فالدور يفصح عن حقيقة معاناته، بل وما اصابه من ضعف بسبب هذا الحب وهو يوظف اداة التمني (ليت) للتوسل بالمجهول من اجل ان يتحمل اعباء هذا الحب (ليت جهدي وفقه)، وهو في كل ذلك يحاول ان يرسم صورة لذلك العاشق العليل الذي به حاجة للدواء (يداوي عشقه) فكان قسيم (الدور) هو البوح بالالم أو الم الحب، وكان لتكرار بعض الالفاظ اثرها في رسم هذه الصورة، فالهوى مضمر في الداخل لايرى، ولكن ما يمكن رؤيته منه، هو تلك الاعراض التي ظهرت على العاشق: (بي هوى مضمر)← (كلما يظهر)← ذلك المنظر = لايداوى.

أي ليس هناك ما يشفيه من مرضه أو ما اصابه من هزال وحين نتوجه لهذا العاشق بالسؤال؟ فنقول له لم هذا الافراط في الضعف والمعاناة فسرعان ما يجيبنا القفل ليقول:

بأبي كيف كان فلكيٌّ دريٌّ
راق حتى استبان عذره وعذري

فالحبيبة ذات جمال مؤثر مستمد من الجمال الكوني (فلكي دري)، وهو في وصفه هذا لايسير الا ضمن لوازم لحنية طربية مستمدة من تكرار حرف تكراري وهو (الراء): (فاللام والنون والميم والواو والياء والراء) فان مجاورة حرف من هذه الحروف لاي حرف اخر من حروف الهجاء تستسيغها الاذان ولا يتعسر فيها النطق[١١]، إلى جانب الكاف التي هي اخف حروف اقصى الحنك لانها تسمع عند الاطفال تاء[١٢] وهي من حروف الهمس لدى علماء التجويد[١٣].

ويبدو ان الوشاح كان في هذا الموضع يلحن اجزاء القفل بشكل يتناسب مع روح الغناء

(كيف كان) ← راق حتى استبان

وهذا ما يتردد اصداؤه في كل الاقفال السابقة

ضاحك عن جمان← ضاق عنه الزمان

وانثنى خوط بان ← عابثته يدان

ما لبنت الدنان ← محيا الزمان

ولاشك في ان الوشاح كان مدركا ان موشحته لاتتسع للمزيد من الابيات، لان الزيادة كالنقصان وقد يتسلل الملل من خلالها ولابد له من ان يختم موشحته بالبيت الخامس، أو ان يخلص منها إلى نتيجة مقنعة تحقق للمتلقي المتعة والاندهاش في آن واحد ولهذا قال في البيت الرابع:

هل اليك سبيل أو إلى ان أيأسا
ذبت الا قليل عبرة أو نفسا
ما عسى ان اقول ساء ظني بعس
وانقضى كل شان وانا استشري
خالعا من عنان جزعي وصبري

فالوشاح وصل إلى حد الافصاح عن معاناته وبكل يسر وسهولة، مطلقا حيرته هذه من خلال جملة الاستفهام (هل اليك سبيل؟!) التي خرجت إلى معنى الاستحالة أي لاسبيل للوصول إلى هذا الحبيب. وعندئذ لابد من اليأس، ولاشك في ان الحيرة تحمل جانب القبول أو عدم القبول (أفعل أو لاتفعل). بينما اليأس لايحمل الا معنى واحدا وهو استحالة رجوع الحبيب اليه، وكل المعاني اللاحقة جاءت مؤكدة لهذا المعنى (ساء ظني بعسى). وعندئذ لابد لدلالة القفل ان تنتهي بما ينسجم مع معنى هذا اليأس (وانقض كل شان)، أي انه قد اعلن عن انقطاع هذه العلاقة ومن ثم نهاية ماكان بينه وبينها، معبرا عن ذلك من خلال لفظة (استشري) التي تدل على معنى شدة اليأس والحزن، بل وتفاقم سورة الاحزان في نفسه[١٤]، وبهذا انتهى هذا القفل لتأكيد حالة الحزن واليأس في نفس العاشق معبرا عن ذلك من خلال الجمل: (وانقضى كل شان ← خالعا من عنان)، وهنا توضحت حالة الحزن من خلال تلك الانات المتكررة التي تفصح عنها هذه الاصوات، في حين مهد لهذه النهاية من خلال الدور بما تحمله اصوات الفاظه من تكرار لصوت السين الذي تمكن من خلال تكراره ان يشعر المتلقي بحالة من الاسى المتخفي تحت جوانح الانسان ويبدو ان هذا البيت قد شهد حالة من الانقلاب على تلك المشاعر المتأرجحة بين (خمر الدنان وخمرة الثغر) إلى الاحساس الحقيقي بمأساة الفقدان، وهو فقدان لاينفع معه اللوم ولهذا قال في البيت (الخامس) الاخير من هذه الموشحة:

ما على من يلوم لو تناهى عني
هل سوى حب ريم دينه التجني
أنا فيه اهيم وهو بي يغني

فلا يجدي اللوم ولا التأسف عندئذ بعد ان حصلت القطيعة، وما تبقى في يديه سوى التذكر، لتنتهي الموشحة بخرجة ذات وقع لحني غنائي مستمد من قدرات العامية في تناول الالفاظ ولهذا قال:

قد رأيتك عيان ليس عليك ساتدري
سايطول الزمان وستنسى ذكري

فالعشق كان من طرف واحد، وهو هيام بجمال حبيبة غير ابهة بمن يحبها فهو في حزن دائم وهي في حالة فرح وغناء وماكان له ان يعبر عن ذلك الا من خلال (الخرجة) التي وظفت كل الامكانيات الصوتية من اجل التعبير عن هذه الحالة وهذا ما يلاحظ من خلال اطالة الفتحة في (ستدري) إلى حرف مد (ساتدري) والفتحة في (سيطول) إلى (سايطول) ليتمكن من خلال ذلك من التنفيس عن طريق الصوت لتنسجم حالة المعاناة مع روح اللحن والغناء الذي عبر فيه الصوت دلاليا عن المعنى.

فكانت النهاية بلسان العاشق المفتون بجمال حبيبته اللاهية عنه (قد رأيتك عيان) أي انها ابصرت مابك من تعلق بها أو انها فرحت بتعلقك بها حين رأت اثار العشق واضحة على وجهك، ولا شك في ان لفظة (عيان) تمنح المؤدي للغناء مساحة صوتية للاطالة، وكان هذا المد وان انتهى فانه سينتهي بغنة النون التي تكون المعادل الصوتي لمعنى الالم.

وهو وفي مثل هذه الحالة من الشجى اللحني والصوتي والوجداني، لايسعه الاستمرار بتأدية اللحن من خلال الاعراب ولهذا ياتي (اللحن) والخروج على قواعد الفصحى معبرا عن حالة العاشق الحائر والمتألم بسبب الفراق، بمعنى ان هذه الخرجة تميل إلى حالة من الانزياح نحو شعرية الاداء الصوتي واللحني حين يصيح المؤدي (ليس عليك ساتدري) فالاداء الفصيح ان يقول (ستدري) ولكنه استعان بعامية الاندلس التي ربما تميل إلى مطل الفتحة حتى تصبح الفا فالحركات ايعاض حروف المد، فالضمة بعض الواو والكسرة بعد الياء والفتحة بعض الالف، وهذه الحروف عن هذه الحركات تنشأ متى كن مدات[١٥] لكي يتمكن من التنفس عن حقيقة مشاعره من خلال هذه الالف التي هي من حروف العلة ويبدو انها وظفت في هذا الموشح لكي يتمكن الوشاح من التنفيس عن حقيقة مشاعره، من خلال هذه الامتدادات التي تصير الفتحة الفا. وهكذا يتجه المسار الصوتي في الاداء الغنائي في لفظة (سايطول) (الزمان) الاتجاه ذاته في مطل الحركات حتى تصير حروفا ليمنح الصوت مزيدا من الشجى المحبب إلى النفس، أي ذلك الشجى الذي لا يأخذ بالسامع نحو شدة الحزن والكآبة، وانما إلى محاولة التنفيس عن مكامن الداء.

ثم تنتهي توقيعه اللحن بعبارة و(ستنسى ذكري) التي تستعيد جذوة نار الاشتياق إلى وجدان المحب وهو ليس بالضرورة الوشاح فحسب وانما كل من عشق وانتهى امر عشقه إلى النسيان. وكان يردد مع المؤدين منسجما مع طبيعة اللحن والغناء وبهذا امتلأت هذه الموشحة بكل المشاعر التي تضطرم في نفس المحب، ابتداء من حالة الامتلاء النفسي بجمال الحبيبة إلى حالة الهيام والشعور بالقرب منها، انتهاء بحالة الفراق التي تشب النار في الجوانح مادام هناك شعور يتجدد في نفس العاشق المتفاني ومادام هناك من ينشد هذه الموشحة، وينسجم مع اجوائها وربما ارتفع إلى حالة التأسي التي قد تنتهي إلى حالة من نسيان الالم أو التنفيس عنه من خلال اطلاق الاصوات المشبعة بحالات الالم الممزوج بلذة العشق، التي هي حالة انسانية قد تكرر في كل زمان أو مكان.

واذا جئنا الى الموشح في بلاد المشرق العربي، فاننا نجد كثرة من الوشاحين، منهم من اجاد ومنهم من اخفق، ومن كبار هؤلاء الوشاحين، الشاعر المشهور صفي الدين الحلي (٦٧٧-٧٥٠هـ) الذي تنقل ما بين مصر وبلاد الشام ومن هناك اخذ الموشح وفن الزجل وهو الذي حقق ديوان ابن قزمان، وديوان مدغليس، الذي حصل عليهما وهو موجود بمصر[١٦] ثم نقله الى بغداد حيث مات فيها سنة (٧٥٠هـ)، ولاشك في ان شاعرنا هو صاحب القصيدة المشهورة التي مطلعها[١٧]:

سل الرماح العوالي عن معالينا واستشهدوا البيض هل خاب الرجا فينا

فكان شاعراً كبيراً في زمانه، وما زالت شهرته ذائعة لحد الآن ولاسيما من خلال قوله:

خضرٌ مرابعنا سود صنائعنا حمر وقائعنا بيض مواضينا

وقد اصبح هذا القول شعاراً للبلدان العربية، بارزاً في الوان اعلامها كما كان شعاراً لقومه حين ثاروا عندما قتل خاله عبد الرحمن بن حمزة فاخذ بثأره سنة (٧٠١هـ) ثم اضطر الى الرحيل عن الحلة، متنقلاً ما بين بلاد الشام ومصر وهناك استقر للعمل بالتجارة ومدارسة الادب والشعر مع ادباء زمانه. بل انه بلغ منزلة رفيعة عند بعض امراء زمانه، وقد مدحهم بقصائد مشهورة الا ان الذي يعنينا في هذا المجال موشحته التي مدح فيها الوزير عماد الدين حيث يقول:

وقال صفي الدين الحلي، وفيه لزوم ما لا يلزم[١٨]:

بروحي جؤذر في القلب كانس تراهُ نافراً في زي آنسْ

وأحوى أحور الالحاظ ألمى
تكاد خدوده بالوهم تدمى
كأن الحسن لما فيه تما
وآثر ان ذاك الروض يحمى

غدا للورد في خديه غارسْ وظل له بسيف اللحظِ حارس

جلا في كفه كأس الحميا
فقابل نورها بدر المحيا
وطاف بكأسه فينا وحيا
فغادر ميت العشاق حيا

بوجهٍ إن تجلى في الحنادس غدا للنيرات الخمس سادس

جلا كأسي فقلت اليك عني
فقد ضيعت عمري بالتمني
فقال مع الخلاعة: أي وإني
فقلت: فطف بها وامزج وغن

بشعري فهو حضرات المجالسْ وفاكهة المفاكه والمجالسْ

أما قال الذي في الحسن زيّدْ
ومن وجد الندى قيداً تقيد
فها أنا في حمى الملك المؤيد
منيع العز ذي مجدٍ مشيد

عماد الدين مغني كل بائسْ ومن تغدو الاسود له فرائسْ

أيا ملكاً حماني من زماني
وأعطاني أماني والأماني
خفضت برفع شاني كل شاني
وشيدت المعالي والمعاني

ولولا أنت يامردي الفوارسْ لأضحى العلم بين الناس دارسْ

تجرّي مَنْ لجودك رام حدّا
ومن بالغيث قاسك قد تعدّى
وكيف تقاس بالأنواء حدّا
وكفك للورى أدنى وأندى

لأن الغيث يسأل وهو حابسْ وليس يجود إلا وهو عابسْ

جعلت البيض دامية المآقي
وسمر الخط ترقى في التراقي
مساع للعلى أضحت مراقي
وتلك الصالحات هي البواقي

فترجل فارس الحرب الممارسْ وتجعل راجل الإملاق فارسْ

حمدتُ اليك ترحالي وحالي
وزاد لديك إقبالي وبالي
وقد ضاعفت آمالي ومالي
فلستُ أطيلُ عن آلي سؤالي

أفضْتَ عليَ للنعمى ملابسْ فصار لدي رطباً كل يابسْ

أأزعمُ انني بالمدح جازي
وهل يجزى الحقيقة بالمجاز
ولكن في ارتجالي وارتجازي
إذا قصرّتُ فالله المجازي

فلو نظّمتُ من مدحي نفائسْ فأني من قضاء الحقِ آئسْ

ولاشك في أنها موشحة ذات نفس ابداعي واضحة المعالم لما تتوافر عليه من قدرات موسيقية، تنبع من طبيعة شاعر مطبوع، إلاّ أنه كان يميل إلى توظيف المحسنات اللفظية بشكل بزّ فيه معاصريه وغلب عليهم، وهذا ما نجده في هذه الموشحة التي كان مطلعها:

بروحـــي جـــؤذر فـــي القلـــب كـــأنس تـــــراه نـــــافراً فـــــي زي آنـــــس

فقد حمل المطلع طاقات لفظية متناغمة تستمد معينها من هذا الجناس بين (كانس) و(آنس) وبين تكرار الراء في (روحي، جؤر، تراه، نافراً) فهو بناء موسيقي له معماريته الخاصة في البناء والتناغم والانسجام، مما يقرب هذا المطلع من أي موشحة مشهورة من موشحات الاندلس. وهذا ما جعلنا نشعر به صفي الدين الحلي، ولا غرابة في ذلك طالما هو شاعر وله قدرة في البناء الشعري، وإذا انتقلنا إلى البيت الاول من هذه الموشحة، حيث يقول:

وأحوى أحور الالحاظ ألمى تكاد خدوده بالوهم تدمى
كأنّ الحسن فيه لما تـمّا وآثر أن ذاك الروض يحمى

غـــدا للـــورد فـــي خديـــه غـــارسْ وظـــل لـــه بســـيف اللحـــظ حـــارسْ

وهكذا يستمر هذا الوشاح المشرقي وهو يوظف الجناس، باحساس جمالي يكاد يقترب من احساس الوشاح الاندلسي، وهو يترنم في موشحته في موضوع الغزل فقد جمع في هذا البيت كل مفردات الجمال الأنثوي أحوى: إذا خالط حمرة الشفه اللون الأسود، أحور: حورت العين حوراً: اشتد بياض بياضها وسواد سوادها. ألمى: سمرة في الشفّه تستحسن[١٩] أضف إلى ذلك تلون الخدود بالاحمرار الطبيعي. ثم ينتهي الدور، ليبدأ القفل بتأكيد المعاني السابقة، التي تقع وصفاً آخر لهذا الجمال، لكي يؤكد صفة التورد في الخدود، إلى جانب الإشارة إلى ملمح جمالي آخر الذي تجسد من خلال الرموش الطويلة المشابه للسيوف باستقامتها وانحنائها أنها بلاشك أوصاف تقليدية لم يكلف هذا الوشاح نفسه في ابتكار صوره الخاصة به، إلى جانب أنه لم تكن به رغبة للاستفادة من القفل في توضيح أثر هذا الجمال في نفسه كما فعل الاعمى التطيلي في موشحته السابقة، ويبدو أن الوشاحين في بلاد المشرق العربي لم يدركوا أهمية الفصل بين دلالة الدور ودلالة القفل في البيت الواحد كما أدرك الوشاح الأندلس، وربما لأن الموشح الأندلسي كان مطلبا للملحنين الذين خبروا الألحان، وأدركوا أهمية هذا التقسيم بين الدور والقفل، فربما مال الوشاح في الدور أن يصف جمال الحبيبة، في حين آثر أن يكون للقفل دوره في توضيح أثر الحب في نفس العاشق، أو لتوضيح أثر الجمال في نفس الوشاح أو الواصف لذلك الجمال. بمعنى أن الذي يؤدي الدور يقوم باداء لحن يوّصف الجمال الانثوي، اما الآخر الذي يؤدي القفل فأنه ينتقل باللحن إلى توضيح الأثر النفسي لذلك الجمال في وجدان الوشاح أو المتلقى وهذا ربما لم يدركه الوشاح في بلاد المشرق العربي، وهذا ما سيوضحه البيت الآتي:

جلا في كفه كأس الحميّا
فقابل نورها بدر المحيّا
وطاف بكأسه فينا وحيّا
فغادر بيت العشاق حيّا

بوجـــــهٍ إن تجلّـــــى فـــــي الحنـــــادس غـــــدا للنيـــــران الخمـــــس ســـــادس

ولا شك في أن التشكيل الجمالي في هذا البيت ينصرف إلى التلاعب بالالفاظ بين الحميا والمحيّا وحيّا، حيّا) فأسلوب الجناس واضح فيها من دون أن يكون لها أي عمق وجداني، وكأن الشاعر معنياً بهذا التلاعب اللفظي أكثر من عنايته بالحديث عن الجانب الوجداني الذاتي للشاعر فأين احساسات الشاعر الخاصة؟ انها بلا شك مفقودة، لأنه بصدد الوصف الخارجي للاشياء وهذا ما انتهى اليه القفل حيث يقول:

بوجـــــهٍ إن تجلّـــــى فـــــي الحنـــــادسْ غـــــدا للنيـــــران الخمـــــس ســـــادس

فالوجه المشرق صار كوكباً من الكواكب وهو يضيء ظلمات الليالي، فأين ليل صفي الدين الحلي من عالم العشق؟ والجواب أنه لا وجود له.
وهذا ما نجده في البيت الثالث، حيث يقول

جلا كأسي فقلت اليك عني
فقد ضيّعتُ عمري بالتمني
فقال مع الخلاعَةِ: إي واني
فقلتُ: فطِفْ بها وامزح وغنّ

ويبدو ان صورة الخلاعة والمجون واضحة في هذا الدور، انسجاماً مع طبيعة عصر هذا الوشاح. وبسبب هذا الاتجاه لا نجد في هذا الدور أي مشاعر صادقة، وإنما هي مجرد نوع من اللهو والعبث بالجمال الانثوي.
ثم ينتقل الوشاح إلى القفل فيقول:

بشـــــعري فهـــــو حضـــــرات المجـــــالس وفاكهـــــــة المفاكهـــــــة والمجـــــــالس

وبهذا انتقل الوشاح للحديث عن حقيقة شعره، مفاخراً به، ضارباً عرض الحائط كل مشاعر الحب الصادقة لينتقل إلى المديح حيث يقول:

أما قال الذي في الحسن زيّدْ
ومن وجد الندى قيداً تقيّد
فها أنا في حمى الملك المؤيدْ
منيع العز ذي مجد مشيّدْ

وهنا أفصح الوشاح عن غرضه بعيداً عن مشاعر الحب التي ابتدأ بها موشحته فظهر أن هذا الابتداء هو نوع من التقليد الذي ساد لدى شعراء عصره، إذ لم يكن ذلك الجؤذر سوى صورة فنية أراد أن يلوّن بها موشحته بشكل جمالي تقليدي، وهذا ما تكشف في البيت الثالث من خلال الدور ومن خلال القفل ايضا حيث يقول:

عمـــــاد الـــــدين مغنـــــي كـــــل بـــــائس ومـــــن تغـــــدو الاســـــود لـــــه فـــــرائسْ

وهكذا انتهى القفل بالتصريح باسم الممدوح، لتستقر هذه الموشحة عند هذه المعاني وهذا ما يلاحظ في البيت الرابع حيث يقول:

أيا ملكاً حماني من زماني
وأعطاني أماني والأماني
خفضت برفع شاني كل شاني
وشيّدت المعالي والمعاني
ولـــــولا انـــــت يـــــا مـــــردي الفـــــوارسْ لأضـــــحى العلـــــم بـــــين النـــــاس دارس

ويلاحظ كيف يتودد هذا الوشاح لممدوحه، على طريقة الشعراء المداحين ثم يقول:

ومن بالغيث قاسك قد تعدّى
وكيف تقاس بالانواء حدّا
وكفك للورى أدنى وأندى
لأن الغيـــــث يســـــأل وهـــــو حـــــابسْ ولـــــيس يجـــــود إلاّ وهـــــو عـــــابسْ

وإذا كان البيت السابق قد امتلأ بمعاني المديح الخاصة بالكرم فإن البيت الخامس قد تناول موضوع المديح من خلال معاني الشجاعة فيقول:

جعلت البِيض دامية المآقي
وسمر الخط ترقى في التراقي
مساع للعلى أضحت مراقي
وتلك الصالحات هي البواقي
فترجـــــلْ فـــــارس الحـــــرب الممـــــارسْ وتجعـــــل راجـــــل الأمـــــلاق فـــــارس

ثم ينتقل إلى وصف افضاله ونعمه عليه من خلال البيت السادس فيقول:

حمدت اليك ترحالي وحالي
وزاد لديك اقبالي وبالي
وقد ضاعفت آمالي ومالي
فلست أطيل عن آلي سؤالي

أفضـــــت علـــــيّ للنعمـــــى ملابـــــسٌ فصـــــار لـــــدي رطبـــــاً كـــــل يـــــابسْ

وأخيراً يختم موشحته بالبيت السادس في مثل هذه المعاني حيث يقول:

أأزعمُ انني بالمدح جازي
وهل يجزي الحقيقة بالمجاز
ولكن في ارتجالي وارتجازي
اذا قصّرت فالله المجازي

فلو نظّمتُ من مدحي نفائسْ فاني من قضاء الحقِ آئسْ

وهكذا كانت هذه الموشحة المشرقية قد تبنت البناء الشكلي للموشح الاندلس بشكل تقليدي يحمل سمات الصنعة والتكلف بعيداً عن التعمق في حقيقة البناء الذي ارسى معالمه الأعمى التطيلي الذي تمكن من التمييز بين دلالة الدور ودلالة القفل، لكي لا يمل السامع من انشاد الموشحة أو حين تنتظم مع جوقة اللحن والغناء، ولاسيما أنه قد تنقل بين اجواء مختلفة لا يتسلل من خلالها السأم أو الملل إلى نفس المتلقي، في حين وقعت موشحة صفي الدين الحلي في مطب الرتابة، ولاسيما إنها لم تميز بين دلالة الدور او دلالة القفل، ومن هذا المنطلق رأى ابن خلدون أن موشحات بلاد المشرق العربي قد كانت دون مستوى الموشحات الاندلسية لأنها في رأيه متكلفة، فقد قال "وأما المشارقة فالتكلف ظاهر على ما عانوه من الموشحات، ومن احسن ما وقع لهم في ذلك موشحة ابن سناء الملك المصري التي اشتهرت شرقاً وغرباً، وأولها

يـــــا حبيبـــــي ارفـــــع حجـــــاب النـــــور عـــــــــن العـــــــــذار

تنظـــــــر المســـــــك علـــــــى كـــــــافور فـــــــــــي جلنـــــــــــار

كللـــــــي يـــــا سُـــــحب تيجـــــان الرّبـــــى بـــــــــــــــــــــالحلي

واجعلـــــــــي ســـــــــوارها منعطـــــــــف الجـــــــــــــــــــــدول"[٢٠]

ولاشك في ان هذا الموشحة تقترب من الاحساس المرهف للموشحة الاندلسية، ولاسيما ما يتعلق بموضوع التمييز بين دلالة الدور ودلالة القفل. فالدور هنا معنيّ بالتغزل بجمال الحبيبة من حيث الشكل الخارجي، في حين انصرف القفل إلى الهيام بالطبيعة وبجمالها الذي لا يتحدد إلا من خلال نزول الغيث واخضرار الأرض، وازدهار أورادها ورياحينها، وبهذا كان ابن سناء الملك موفقاً في الجمع بين دلالتين، دلالة التغزل بالجمال الانساني ودلالة الهيام بجمال الطبيعة وفي كل منهما قد أشاع هذا الوشاح في المتلقي نضرة وسرورا. وهذا ما عناه ابن خلدون لأن ذائقته ما عادت تتقبل تلك الموشحات المتكلفة التي كان يضعها الوشاحون في بلاد المشرق العربي. وبهذا تأكد لنا أصالة انتماء الموشح لبلاد الاندلس، لأجادتهم فيه في حين هبط من دونهم منزلة. الوشاحون في بلاد المشرق العربي لأنهم آثروا التقليد على التجديد وهذا ما انتهى اليه هذا البحث في الكشف عن حقيقة لم يدركها المعنيون بدراسة هذت الفن الاندلسي الأصيل.

الهوامش:

(١) تنظر: ازهار الرياض، ج٢، ص٢٥٣.
(٢) الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة، ج١، ص٢٩٢.
(٣) فصول في الادب الاندلسي، ص١٦٠.
(٤) ديوان الموشحات الاندلسية، ج١، ص٢٤٧-٢٥٠.
(٥) ينظر: نقد الشعر لدى ابن المعتز، ص١٣٠.
(٦) نقد الشعر لدى ابن المعتز، ص٢٤٦، وينظر: طبقات ابن المعتز، ص١٣٠.
(٧) ينظر: المعجم الوسيط، مادة ج، م، ن، ج١، ص١٤٢.
(٨) ينظر: حق التلاوة، ص١٠١.
(٩) ينظر: المدخل إلى علم اللغة، ص٦١-٦٢.
(١٠) ينظر: موسيقى الشعر، ص٢٩.
(١١) موسيقى الشعر، ص٢٨.
(١٢) ينظر: المصدر السابق، ص٣٢.
(١٣) ينظر: حق التلاوة، ص١٠٦.
(١٤) المعجم الوسيط، مادة الشين والراء والياء، ج١، ص٥٠.
(١٥) ينظر: سر الصناعة، ج١، ص٢٠، وينظر: الدراسات الصوتية واللهجية عند ابن جني، ص١٩٣.

(١٦) ينظر: الفنون الشعرية غير المعربة، ص٨٣-٨٩.
(١٧) ديوان صفي الدين الحلي، ص٧٢.
(١٨) عقود اللآل في الموشحات والازجال، للنواجي، ص٦٢.
(١٩) ينظر: المعجم الوسيط، مادة حوى، حور، لمى.
(٢٠) نفح الطيب، ج٧، ص١٤. وينظر: الموشح في الاندلس وفي المشرق، ص٣٣.

المصادر والمراجع

١- أزهار الرياض في اخبار عياض، ج٢، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٠.
٢- حق التلاوة، حسني شيخ عثمان، مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء، ط٩/ ١٩٩٠.
٣- دار الطراز في عمل الموشحات، القاضي ابن سناء الملك (ت ٦٠٨هـ) تحقيق د. جودت الركابي، دار الفكر، ط٣، ١٩٨٠.
٤- الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، د. حسام سعيد النعيمي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.
٥- ديوان الموشحات الاندلسية، تحقيق د. سيد غازي، منشأة المعارف بالاسكندرية، ط١، ١٩٧٦.
٦- سر صناعة الاعراب، ابن جني (ج١) تحقيق مصطفى السقا وجماعة، القاهرة، ١٩٤٥.
٧- طبقات الشعراء، ابن المعتز، تحقيق عبد الستار احمد فراج، دار المعارف بمصر، ط٤، ١٩٨١.
٨- العاطل الحالي والمرخص الغالي، تأليف الشيخ صفي الدين الحلي، (٦٦٧- ٧٥٠هـ)، تحقيق د. حسين نصار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٩٠.
٩- عقود اللآل في الموشحات والازجال، تصنيف شمس الدين محمد حسن النواجي (ت٨٥٩هـ)، تحقيق: عبد اللطيف الشهابي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م.
١٠-فصول في الأدب الاندلسي، الدكتور حكمة علي الاوسي، مطبعة بابل، بغداد، ١٩٨٧.
١١-الفنون الشعرية غير المعربة، (الزجل في المشرق)، الدكتور رضا محسن القريشي، منشورات وزارة الاعلام، العراق، ١٩٧٧.
١٢-مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠١٤، العدد (٣)، (الابداع في نقد الموشح الاندلسي)، د. عبد المنعم عزيز النصر، الصفحات (٧٦٥-٧٧٨).
١٣-المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د. رمضان عبد التواب، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٨٥.
١٤-المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٣.
١٥-مقدمة العلامة ابن خلدون (ت٨٠٨هـ)، مطبعة مصطفى محمد، مصر، د.ت.
١٦-موسيقى الشعر، د. ابراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٦، ١٩٨٨.
١٧-الموشح في الاندلس وفي المشرق، د. محمد مهدي البصير، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٤٨.
١٨-نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب، تأليف الشيخ احمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق الدكتور احسان عباس، دار صادر، بيروت، ب. ت.
١٩-نقد الشعر لدى ابن المعتز، د. فائز طه عمر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.