البناء الموضوعي والفني في رسائل ابن المُرخي الأندلسي

د. عمر فارس الكفاوين
قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب والفنون
جامعة فيلادلفيا

البناء الموضوعي والفني في رسائل ابن المُرخي الأندلسي

د. عمر فارس الكفاوين

قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب والفنون
جامعة فيلادلفيا

تاريخ تقديم البحث: ٣/ ٥/ ١٤٤٣ هـ تاريخ قبول البحث: ٢/ ٦/ ١٤٤٣ هـ

ملخص الدراسة:

تناولت الدراسة رسائل ابن المرخي الأندلسي (ت٥٣٦هـ/١١٤١م)_ أحد كتّاب الأندلس زمن المرابطين_، ودرست بناءها الموضوعي والفني، من خلال رصد أبرز موضوعاتها، وتصنيفها، إلى: إخوانية، ديوانية، اجتماعية، وصف الطبيعة، زرزوريّات، وما يندرج تحت كل صنف من أبعاد وموضوعات، من ثم درست بناءها الفني، من خلال إبراز أهم الآليات الفنية التي توسل بها الكاتب لتمثيل أفكاره، وإكسابها الجمال والشاعرية كالبنية الاستهلالية، والصورة الفنية، والاقتباس والتضمين، وفنون البديع، واعتمدت الدراسة المنهج الوصفي، متكاملًا مع المنهج الفني؛ لما لهما من دور في الكشف عن موضوعات الرسائل، ومحاورتها، ورصد الوسائل والآليات الفنية التي ساعدت في تمثيلها، وإظهار أثرها الفني في نصوصها.

الكلمات المفتاحية: البناء الموضوعي، البناء الفني، ابن المرخي، فن الرسائل.

Thematic and Artistic Structure in Ibn al-Markhi's Andalusian letters

Dr. Omar Faris AL-Kafaween
Department Arabic Language and Literature – Faculty Letters and Arts
Philadelphia university

Abstract:

The study dealt with the letters of Ibn al-Markhi al-Andalusi (T536 Ah/1141 AD) _ one of the writers of Andalusia at the time of the Almoravids_ and studied its thematic and artistic structure. This was done by monitoring its most prominent themes, and classifying them into Brotherhood, Diwaniyah, Social, Description of nature, Zarzouriyat (after the Starling bird, "Zarzour" in Arabic), and what falls under Each class of dimensions and topics. Then, the study analyzed the artistic structure of the letters by highlighting the most important artistic mechanisms that the writer manipulated to represent his ideas, and give them beauty and poetry such as the introductory structure, the artistic image, quotation and inclusion, and the art of the exquisite. The study adopted the descriptive method, integrated with the aesthetic/formalistic approach, since both have a complementary role in uncovering the topics of the letters, discussing them, monitoring the technical means and mechanisms that helped to represent them, besides demonstrating their artistic impact.

key words: Thematic structure, artistic structure, Ibn al-Markhi, the art of letters.

مقدمة

الرسائل فن أدبي نثري، شاع عند كُتّاب الأندلس_ شأنهم في ذلك شأن كُتّاب المشرق_ وبرز من بينهم مبدعون فيه، كتبوا رسائل بديعة فريدة، عالجت موضوعات متنوعة: ثقافية، أدبية، اجتماعية، سياسية وغيرها، وكان من بين أولئك الكُتّاب ابن المرخي الأندلسي الذي عاصر الحكم المرابطي. وقد سعت هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على ثماني رسائل من رسائله، وهي التي عثر عليها الباحث مجموعة، ولعلها تمثل أغلب تلك الرسائل؛ لأن معظم مصادر الأدب الأندلسي التي اطلع عليها لم تورد غيرها، وتنطلق من إشكالية مفادها أن تركيز الباحثين والدارسين المختصين بالأدب الأندلسي انصب على رسائل أدباء بارزين أمثال ابن حزم (ت٤٥٦هـ/ ١٠٦٣م) وابن الدباغ (ت٤٦٣هـ/ ١٠٧٠م) وابن زيدون (ت٤٦٣هـ/ ١٠٧٠م) وغيرهم، أما رسائل ابن المرخي، فلم تحظَ بعناية أحد منهم، وربما يعود السبب في ذلك إلى أنه ليس معروفًا بين أدباء عصره ككاتب للرسائل، ولأنها تناثرت في بطون الكتب، ولم تُجمع في كتاب مستقل، وعليه هدفت الدراسة إلى لفت الأنظار إلى تلك الرسائل، وإخراجها من بطون مصادرها إلى حيز الوجود، من خلال هذه الدراسة؛ علّها تكون مفتتحًا لدراسات قادمة حولها، ودراسة بنائها الموضوعي والفني، ومحاورة أبعاد كل منهما، وإثبات أنها رسائل أدبية، تعكس ازدهار هذا الفن في زمن المرابطين خاصة والأندلس عامة.

وتكمن أهمية الدراسة وراء كونها بحثت في رسائل كاتب أندلسي (ابن المرخي)، ودرست بناءها على المستويين: الموضوعي، الفني، وفصلت بين

البنائين منهجيًّا، وربطت بينهما تكامليًّا؛ إذ إن كل منهما يتعالق مع الآخر ويتعاضد؛ لتمثيل مقصدية الرسائل وأغراضها، مما يعكس طريقة ابن المرخي في كتابة الرسائل بوجه خاص، وطريقتها عند كُتّاب الأندلس بوجه عام.

واختار الباحث موضوعه مدفوعًا بعوامل عدّة، أهمها: أنه لم يسبق لأحد أن درس رسائل ابن المرخي_ كما أسلفت_ على الرغم من أنها رسائل محكمة، تضاهي رسائل غيره من المبدعين في هذا الفن؛ لأن الناظر فيها يدرك أنها امتلكت تقاليد كتابية كتلك التي في رسائل غيره من كُتّاب عصره والعصور التي سبقته، من حيث تمثيلها موضوعات تحاكي واقع المجتمع، وتوسلها بآليات فنية ساعدت في تحقيق مقاصدها، وبهذا فإنها لم تخرج على إطار رسائل الكُتّاب الآخرين، فضلًا عن أنني أردت أن ألقي الضوء على بنائها الموضوعي والفني؛ لذا فقد ارتأيت أن أفردها بدراسة متخصصة ومستقلة، تبرز أهميتها في تطور الفكر الحضاري والثقافي في الأندلس.

وقد بحث الباحث عن دراسات سابقة حول رسائل ابن المرخي، فلم يجد، وتعدّ دراسته هذه أول واحدة حولها، مع الإشارة إلى أن دراسة أيمن ميدان: "**المعارضات الأدبية في النثر الأندلسي**"، مجلة الأندلس، جامعة الشلف، الجزائر، العدد ١، ٢٠١٦، قد ذكرت أن لابن المرخي رسالتين زرزوريّتين، عارض بهما زرزوريّة أبي الحسين بن سراج (ت٥٠٨هـ)، واكتفت بذلك دون أدنى تحليل. وكذلك دراسة دينا ملكاوي: "**النثر الخيالي في الأندلس في القرنين الخامس والسادس الهجريين_ التشكيل والتأويل**"، الآن ناشرون، عمان، ٢٠١٨، أشارت إلى زرزوريّتيه، وأنه عارض بهما ابن السراج. وتتوفر دراسات

حول أدب الرسائل في الأندلس بوجه عام، وضمن فترات زمنية محددة، كدراسة فايز القيسي: "**أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري**"، الصادرة بطبعتها الأولى عن دار البشير، عمان، سنة ١٩٨٩. حيث عالجت أدب الرسائل في القرن الخامس الهجري، ومفهومه، وموضوعاته، وأغراضه وخصائصه الفنية، وركزت على ثلاثة كُتّاب: ابن الدباغ، ابن عبدالبر، ابن طاهر، وأبرزت خصائص رسائلهم الفنية واتجاهاتها. ودراسة فهد الفهمي: "**الرسائل الحربية في الأندلس حتى نهاية القرن السادس الهجري**"، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، ٢٠١٥. درست أهم موضوعات الرسائل الحربية: الاستنجاد، التهديد، الحض على الجهاد وغيرها، ثم عالجت شكل تلك الرسائل وبناءها كالمقدمات، والمحسنات البديعية والتشبيه. ودراسة عبدالرحمن غراب ومراد قليف: "**الرسائل الإخوانية في عهد المرابطين_ دراسة فنية**"، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، ٢٠١٧. عالجت موضوعات الرسائل الإخوانية، وخصائصها الفنية، من حيث البناء الهيكلي، والألفاظ والصور.

وتقابل هذه الدراسات العامة حول الرسائل الأندلسية دراسات تخصصت برسائل كاتب واحد أو برسالة واحدة، كدراسة عبدالحليم كبوط: "**أدبية الرسائل الأندلسية_ طوق الحمامة نموذجًا**"، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠٠٧. حيث درست البنية الشكلية لرسالة طوق الحمامة وعناصرها، وخصائصها الفنية: اللغة، الروافد التراثية، الخيال وغيرها. ودراسة محمد لخضر بن ناجي: "**فن الرسالة عند أبي عبدالله بن أبي الخصال**"، رسالة

ماجستير، جامعة محمد خيضر، الجزائر، ٢٠١٤. درست أنواع الرسائل عن ابن أبي الخصال، وفنيتها القائمة على آليات كالصورة، والإيقاع ومستويات النحو والصرف.

إن ما يميز هذه الدراسة الحالية أنها تنظر في رسائل كاتب أندلسي (ابن المرخي)، لم تنظر فيها الدراسات السابقة ولم تحاورها، حتى تلك التي درست الرسائل في عهد المرابطين، فإنها لم تعتنِ بأي رسالة له، ولم تشر إليها، مع التنويه إلى أهمية تلك الدراسات السابقة، وما لها من دور في البحث بالأدب الأندلسي، وإغناء مكتبته، وقد أفاد الباحث من بعضها بالقدر الذي يعينه على بناء دراسته منهجيًّا، والتعرف إلى بعض المفاهيم الخاصة بأدب الرسائل.

وانتظمت الدراسة بمقدمة، ومدخل عرّف بابن المرخي ورسائله، من ثم تدرجت في مبحثين: الأول جاء تحت عنوان (البناء الموضوعي في الرسائل)، وقد درس موضوعاتها وصنفها إلى: إخوانية، ديوانية، اجتماعية، وصف الطبيعة، زرزوريّات، ورصد الأبعاد التي تندرج تحت كل منها، أما المبحث الآخر، فقد جاء تحت عنوان (البناء الفني في الرسائل)، ودرس الآليات الفنية التي استعان بها الكاتب لتمثيل موضوعاته، وإكسابها سمة الجمال كالبنية الاستهلالية، والصورة الفنية، والاقتباس والتضمين وفنون البديع. واعتمدت الدراسة المنهج الوصفي، متكاملًا مع المنهج الفني؛ لما لهما من دور في الكشف عن موضوعات الرسائل، ومحاورتها، ورصد الوسائل والآليات الفنية التي ساعدت في تمثيلها، وإظهار أثرها الفني في نصوصها.

مدخل

يعدّ ابن المرخي الأندلسي (ت٥٣٦هـ/ ١١٤١م)_ أبو بكر بن أبي مروان عبدالملك بن عبدالعزيز اللخمي الإشبيلي_ أحد كُتّاب الأندلس إبان حكم المرابطين، كان وزيرًا كاتبًا، لغويًّا أديبًا، من بيت علم وفضل، سكن قرطبة، واختصّ بأميرها "محمد بن الحاج داود اللمتوني"(١) أيام الأمير يوسف بن تاشفين (ت٥٠٠هـ/ ١١٠٦م)، وتنقل معه في المغرب أثناء ولايته على فاس، وفي الأندلس حتى قُتل ابن الحاج سنة ٥٠٨هـ، واستكتبه الأمير علي بن يوسف بن تاشفين (ت٥٣٧هـ/ ١١٤٢م)، وفي أواخر عمره جلس يقرئ الناس الكتب الأدبية، وكان مقربًا إلى "اللمتونيين"(٢)، ينتفع به الناس لحسن وساطته لديهم،

(١) أبو عبدالله، وقيل أبو بكر محمد بن الحاج، قائد من قادات جيش المرابطين في المغرب والأندلس، وأحد شيوخ قبيلة لمتونة (من قبائل صنهاجة)، وهو من أقارب الأمير المرابطي يوسف بن تاشفين، عُرف بابن الحاج؛ عندما أدى أبوه فريضة الحج، كان قائدًا عسكريًّا ناجحًا، افتتح قرطبة سنة ٤٨٤هـ، وحارب القشتاليين، عينه علي بن يوسف بن تاشفين واليًا على المغرب، ثم على بلنسية، سار بجيشه إلى سرقسطة، وأخضعها لحكم المرابطين سنة ٥٠٣هـ، توفي مقتولًا في سنة ٥٠٨هـ في إحدى معاركه ضد القشتاليين. "ينظر: عنان، محمد عبدالله، دولة الإسلام في الأندلس_ العصر الثالث (عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس)، القسم الأول، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠، ص٧٤_٧٦".

(٢) لمتونة قبيلة من صنهاجة، وأصولهم من البربر، ويطلق عليهم الملثمون من سكان الصحراء بين المحيط الأطلسي وطرابلس ليبيا، وكانوا يدينون المجوسية حتى كان إسلامهم بعد فتح الأندلس، وكان منهم ولاة ووزراء منذ عهد الدولة الأموية في الأندلس إلى زمن المرابطين وما بعده، أمثال أبي عبيدالله بن تيفاوت المعروف بناشرت اللمتوني ومحمد بن الحاج وغيرهما، ولهم دور في حروب المرابطين ضد أعدائهم. "ينظر: ابن خلدون، عبدالرحمن (ت٨٠٩هـ/ ١٤٠٦م)، تاريخ ابن

وكان محدثًا متقنًا ضابطًا حسن الخط، وظلت صلته قوية بالمرابطين حتى وفاته سنة ٥٣٦هـ، وقيل ٥٤٠هـ[١].

وقد أشاد به ابن بسام الشنتريني (ت٥٤٢هـ/١١٤٧م)، ورأى أنه في وقته كان "مهب صَبَا البراعة وجنوبها، ومنتهى بعيد هذه الصناعة (الكتابة) وقريبها"[٢]، وكان نثره متدفقًا من بحر[٣]، وقال ابن سعيد عنه: "إنه كاتب العصر"[٤]، ونظم شعرًا قليلًا، وعُرف بنثره ورسائله، وقد أورد ابن بسام قطعًا منها[٥].

أما رسائله_ موضوع هذه الدراسة_، فعددها ثمانٍ، وردت في المجموع (رسائل ومقامات أندلسية) لمؤلف مجهول، حققه فوزي سعد عيسى، وصدر عن منشأة المعارف بالإسكندرية، وهي رسائل مهمة، تعمّق جوانب عديدة في

خلدون، ضبط متنه ووضع حواشيه خليل شحادة، د.ط، دار الفكر، بيروت، ج٦، ص٢٤١_ ٢٤٣".

(١) ينظر: ابن بسام، أبو الحسن علي الشنتريني (ت٥٤٢هـ/ ١١٤٧م)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، د.ط، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧، ق٢، م٢، ص٥٣٣_ ٥٥٥. وابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى (ت٦٨٥هـ/ ١٢٨٦م)، المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤، ج١، ص٣٠٧_ ٣٠٨. والمقري، أحمد بن محمد التلمساني (ت١٠٤١هـ/ ١٦٣١م)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، د.ط، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨، ج٣، ص٤٥٨، ص٥٧٠.

(٢) ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق٢، م٢، ص٥٣٥.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ق٢، م٢، ص٥٥١.

(٤) ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، ج١، ص٣٠٨.

(٥) ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق٢، م٢، ص٥٣٥_ ٥٥٦.

مجال النثر الفني في الأندلس، ولها قيمة أدبية تنعكس من خلال التقاليد التي كانت تسير عليها، وهي تقاليد الكتابة في عصر المرابطين، فضلًا عن قيمتها التاريخية المتمثلة بالتعريف ببعض جوانب التاريخ المرابطي، وأحداثه وشخصياته، إضافة إلى تأكيدها حرص المرابطين وأمرائهم على العناية بالكُتّاب، وحفزهم على الكتابة، بوصفهم أقدر الناس على التأثير في المشهد السياسي والاجتماعي والثقافي وغيرها.

***

المبحث الأول: البناء الموضوعي في الرسائل

تنوعت موضوعات الرسائل عند ابن المرخي، مما يعكس تجربته، ويعبر عن علاقته بالوجود، والحياة والآخر، ويصور بعضًا من مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والحضارية وغيرها، وتمثل تلك الرسائل أداته في التعبير والتواصل، وهذا يؤكد "قدرة النثر الأندلسي_ ولا سيما الترسل_ ومناسبته لتحمّل صور التعبير المتنوعة"(١)، وقد وجد ابن المرخي في هذا الفن سبيلًا يمنحه القدرة على التعبير عن رؤاه، وعمّا يجول في خاطره، متوسلًا الإقناع والتأثير، وبما يسمح له النثر الترسلي من مساحة كافية، تتيح له فرصة التوسع في الكتابة، دون قيود وزنية، كتلك التي في الشعر، ويمكن القول إن أبرز موضوعات رسائله يتمثل بما يأتي:

أولًا: الرسائل الإخوانية

وهي التي يكتبها الناس بعضهم إلى بعض في موضوعات إخوانية متنوعة، كالتهنئة، والتعزية، والبشارة، والعتاب وغيرها من أمور الحياة(٢)، وتصور عواطف الكُتّاب وانفعالاتهم ومشاعرهم الخاصة، وتشير إلى الصلات والعلاقات الرابطة بين الناس. وقد كتب ابن المرخي ثلاث رسائل إخوانية، الأولى أرسلها

(١) ينظر: أبو رقيق، محمد حسين، أدب الحرب في عهد دول الطوائف في الأندلس، ط١، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٢٠، ص١١٦.

(٢) ينظر: الموسوعة العربية العالمية، ط٢، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩٩، م١١، ص٢٠٣.

إلى "ابن المالقي"[١] مشرف "تلمسان"[٢]، ويمكن إدراجها تحت مسمى (الرسائل الإخوانية شبه الرسمية)؛ لكونها مرسلة إلى أحد وزراء الدولة؛ إذ "كان الوزير الذي يُكلف بمهمة إدارية يدعى بالمشرف في الدولة المرابطية"[٣]، إلا أنها تنحو منحى العتاب، إذ يصرح ابن المرخي بذلك قائلًا: "وما زلتُ مذ أعوامٍ كثيرةٍ أُوالي المخاطبةَ، وأصِلُ بالشكوى المعاتبةَ"[٤]، فيمزج بين عتابه للمرسَل إليه وشكواه من قطع الوصال بينهما، وعلى الرغم من ذلك إلا أنه يحترمه ويشيد بمنزلته، ويفتتح الرسالة بالدعاء له، والثناء عليه، وأنه كالسحاب في العطاء "مذاهبُهُ_ أدامَ اللهُ عِزَّه_ بَرّةٌ، وسحائبُهُ ثَرّةٌ"[٥]، مما يوحي بتلك العلاقة الحميمة التي تربط بين المرسِل والمرسَل إليه، وما فيها من معاني الصداقة والمودة، إلا أن الجفوة قد حدثت بينهما، ما حدا بابن المرخي إلى هذا العتاب.

ويبدأ بعد ذلك بالحديث عن أسباب العتاب، إذ يراسله ويخاطبه منذ زمن، ولكنه لا يلقى جوابًا، حتى عاد إلى ذكرياته معه "إلى أنْ حرَّكته الذكرى،

---

(١) لم أعثر على ترجمته. ويبدو أنه أحد وزراء دولة المرابطين في تلمسان، كان يجمع بين الوزارة والكتابة، شأنه شأن معظم وزراء تلك الدولة، ولم توفر مصادر تاريخ المرابطين ومراجعه معلومات كافية عن الوزراء. "ينظر: حركات، إبراهيم، النظام السياسي والحربي في عهد المرابطين، ط١، منشورات مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، ١٩٦٢، ص٩١_ ٩٢".

(٢) مدينة جزائرية، تقع في شمال غرب الجزائر.

(٣) ينظر: حركات، النظام السياسي والحربي في عهد المرابطين، ص٩١.

(٤) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، تحقيق فوزي سعد عيسى، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص٧٧.

(٥) المصدر نفسه، ص٧٧.

واستيقظَ لعادتِهِ الجميلة"[١]، فرد على ابن المرخي برقعة "تكلّفها بيمناه"[٢]، وهي رقعة لم تشفِ الغليل، كأنها "تمشي على استحياء ... فلم تستوفِ الشفاء"[٣]؛ لأن شفاءه لا يكون إلا بلقاء ذلك الرجل، لكون الفراق قد أتعبه، وغدت نفسه "منخورة العظام، كثيرة الحطام"[٤].

لقد وصف الكاتب حالته المتعبة بسبب فراق المرسَل إليه وصدوده عنه، إلا أنه حاول أن يلتمس له العذر بأشغاله الكثيرة "وحينًا تعذره بالأشغال"[٥]، وتتراوح مشاعره تجاهه بين المسامحة والعذل، إلا أن العذل هو الأعم؛ لأنه "سجيره الأصفى"[٦]، بمعنى صديقه[٧]، وكان بينهما من المودة والعهود ما يجعله يعتب عليه نتيجة تلك القطيعة، ومع هذا فإنه يفخر به، وهو صاحب الأمجاد "ولا زال يبذّ الأمجاد"[٨]، بل هو أكثر عطاء من الغيم والمطر، و"يُخجل القطرَ إذا جاد"[٩].

---

(١) المصدر نفسه، ص٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٧٧.

(٣) المصدر نفسه، ص٧٧.

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ص٧٨.

(٥) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٨.

(٦) المصدر نفسه، ص٧٨.

(٧) اللسان: سجر.

(٨) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٨.

(٩) المصدر نفسه، ص٧٨.

وينتقل ابن المرخي بعد هذا العتاب إلى ذكر الوزير الكاتب "أبي المجد بن نعيم"(١)، وكيف أشاد بابن المالقي، إذ كان "يذكر إكرامَه، ويشكرُ إنعامَه"(٢)، مما يؤكد حب ابن المرخي لابن المالقي وإعجابه به، ودليل ذلك أنه أتى بشواهد وأقوال على حسن صنيعه لم يقلها هو، إنما غيره، ويسعى من خلالها إلى جعله رجلًا ذائع الصيت، وهو "ممن يُرجَ نَدَاهُ"(٣)، ثم يختم الرسالة بتكرار الثناء عليه، وجعله "إمامًا للأكرمينَ وغَمامًا للمُمحِلين"(٤)، ويقرن ذلك بالسلام والدعاء.

ويمكن القول إن ظاهر الرسالة هو العتاب والشكوى، إلا أن باطنها هو الاستعطاف، استعطاف المرسَل إليه لكي يرجع حبل المودة الذي انقطع، متوسلًا الكاتب لذلك بالمدح والثناء وذكر المآثر، حتى يقنع المخاطَب بأنه ما زال على الود، وأن منزلته ما زالت عالية عنده وعند غيره، علّه بهذا يستعطف قلبه ويميل به نحوه.

أما الرسالتان الأخريان، فقد كانتا في موضوع التعزية، الأولى كتبها ابن المرخي إلى الفقيه "أبي الحكم بن حسّون"(٥)، يعزيه بأبيه ويهنئه بالولاية،

---

(١) لم أعثر على ترجمته. وربما أنه أحد وزراء المرابطين وكُتّابهم، وكان صديقًا لابن المرخي.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٧٨.

(٤) ينظر: مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٨.

(٥) كان واليًا على مالقة في زمن المرابطين، وذكر ابن الأبار أن الكاتب أخيل بن أدريس الرندي لجأ إليه بمالقة، فرارًا من ابن غانية، وقد توفي أخيل سنة ٥٦٠هـ أو ٥٦١هـ، وقد ثار أهل مالقة على ابن حسّون في آخر أيام المرابطين وصدر دولة الموحدين، فقتل نفسه، وسبيت حريمه. "ينظر: ابن الأبار، أبو عبدالله محمد بن أبي بكر القضاعي (ت٦٥٨هـ/ ١٢٦٠م)، الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ج٢، ص٢٤٢_ ٢٤٣. والحميري، أبو

وتعكس مدى الصدق والمودة والوفاء لدى ابن المرخي تجاه المرسَل إليه، ويفتتحها كعادته بالدعاء له: "أطالَ اللهُ بقاءَ الفقيهِ الأجلّ"[١]، ثم يعرج على تعزيته، فهو "خليقٌ أن يلبسَ ملبسَ التعزيةِ عند نائبةٍ تنوبُ ذلك الجلال"[٢]، جاعلًا إياه صاحب جلال ووقار، ومثله يستحق التعزية، ولا سيما أن أباه كان قاضيًا، ويعدّ فقده من مصائب الدهر، حيث "تعاظمت المصائب"[٣] بموته، وعندما ورد الخبر إلى ابن المرخي فُجع به، بل إن الدهر أصبح نتيجة لذلك كوجه إنسان تغير لونه بين السواد والغبرة "إنّ وفاةَ القاضي أبيك ... وردتني فلقيتُ معها وجهَ الدّهرِ أرْبَد"[٤].

ويعبر ابن المرخي عن عظم الفاجعة وانعكاساتها عليه، إذ يصور لواعج نفسه المتصدعة بوقع الفجيعة، مما يعكس أحاسيسه ومشاعره تجاه ذلك الخطب الجلل، ويمكن تصنيف تلك المشاعر التي تصور حالته على النحو الآتي:

١. أصابته الدهشة والحيرة، "فدهشتُ حائرًا"[٥].

٢. حلّت به الأمراض والأوجاع، "وتجلّلتني الأوصابُ"[٦].

عبدالله محمد بن عبدالمنعم (ت٩٠٠هـ/ ١٤٩٤م)، صفة جزيرة الأندلس_ منتخبة من كتاب الروض المعطار في خبر الأقطار، عني بنشره وتصحيحه والتعليق عليه إ. لَافِي بروڤنصال، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ص١٧٩".

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٩.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٩.

(٣) المصدر نفسه، ص٧٩.

(٤) المصدر نفسه، ص٧٩.

(٥) المصدر نفسه، ص٧٩.

(٦) المصدر نفسه، ص٧٩.

٣. أصابه العمى، "فعميتُ ناظرًا"[١].

٤. كره الموت وعدّه خصمًا له، "وخاصمتُ الحِمامَ"[٢].

٥. لم يعد قادرًا على الصبر والتجلد، "ولم تكدْ يدُّ التبلّدِ تُسلمني إلى التجلّد"[٣].

٦. كثرة البكاء، "واستسلامًا لشؤبوبِهِ"[٤] بمعنى أن بكاءه منهمر كالمطر الغزير[٥].

إن ردّات الفعل هذه تمثل حزنه وفجيعته وأثر المصيبة على نفسه، مما يعكس علاقته الحميمة بمَنْ يعزيه، ويصور منزلة المتوفى العالية، الذي يستحق كل هذه المشاعر والآثار الناجمة عن فنائه، وبعد كل هذا التفجع يبدأ بالتأسي والصبر، و"لما انكشفَ قِناعُ الوجد ... جلبَ الصّبرُ عناني إلى طريق الثواب"[٦]، مواسيًا نفسه بأن الدهر والموت أخذا منه رجلًا عظيمًا، لكنهما وهباه آخر (ابن المتوفى)، "فقلتُ إنْ كانَ ذلك الطّودُ هُدَّ، فهذا الجبلُ الراسي مُدّ"[٧]، فإذا انهد جبل، فقد بُني جبل راسٍ، وهو كالنور الذي أنار، والمورد العذب الذي

---

(١) المصدر نفسه، ص٧٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٧٩.

(٣) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٩.

(٤) المصدر نفسه، ص٧٩_ ٨٠.

(٥) اللسان: شأب.

(٦) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٠.

(٧) المصدر نفسه، ص٨٠.

أفاض[١]، لذا فإنه حقيق بالتهنئة؛ لأنه تجديد للسعادة والعدالة، و"يجلسُ مجلسَ التهنئةِ لما يتجدد لتلك السّعادةِ من الاطّرادِ والاتصال"[٢].

ويمزج الكاتب التعزية بالتهنئة، وذلك من خلال المقابلة بين مناقب المتوفى ومناقب ابنه الذي حل محله، إذ المتوفى "حسناته تصحبُهُ، وفضائلُهُ تؤنسهُ، والآثامُ لا تُدنسُه"[٣]، وابنه سيسير على نهجه، و"يسدُّ موضعَه، وينيرُ مطلعَه، ويقعدُ مقعدَهُ"[٤]، وهو كالغيث في كرمه، يعطي العطاء الجزيل، ويحض على الجميل، ومن خلال هذه المقابلة يحاول الكاتب تسلية الابن ومواساته، إذ "يحضُّهُ على الجميلِ، وهو الصبر"[٥]، وأن يجعل السلوان دأبه، وهذا كله بمشيئة الله.

لقد انطوت الرسالة على موضوعات ترتبط بالتعزية، وما تشمل من ذكر لمناقب الميت والتفجع عليه، والتهنئة للحي الذي ورثه وورث منصبه، وإبراز مناقبه الموروثة عن ذلك المتوفى، فهو امتداد له ولسياسته في الحكم والقضاء.

أما الرسالة الثانية في التعزية، فقد كتبها ابن المرخي إلى أخي أبي الحكم المذكور في الرسالة السابقة، وتهنئته بالشورى، إذ أصبح مشاورًا لأخيه في الحكم، وقد افتتحها بعد الدعاء له بمحاولة تسليته: "عزيزٌ عليَّ ... أن أراسلَهُ مُعزّيًا،

---

(١) ينظر: المصدر نفسه، ص٨٠.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٩.

(٣) المصدر نفسه، ص٨٠.

(٤) المصدر نفسه، ص٨٠.

(٥) المصدر نفسه، ص٨٠.

... وإلى مخاطبتِهِ مُسليًّا"[١]، ثم يذكر عظم المصيبة المتمثلة بوفاة أبيه، فقد "تقلقتْ الجبال، ... وطُمسَ نورُ الكواكبِ، وأُذرفت الدموعُ السواكب، وجعل الحزن نذرًا"[٢]، وهذا ناتج عن فقد رجل عظيم، "طود العلم الراسخ، وعلم السيادة الشامخ"[٣]، إلا أن ما يخفف من المصيبة أن المرسَل إليه سيسد مسد أبيه، وسيحل محله بنباهته، حيث يُشهد له بالفضائل والمفاخر.

ومهما يكن ، فإن رسائل ابن المرخي الإخوانية تمحورت حول موضوعات العتاب، والتعزية والتهنئة، وكانت موجزة مكثفة، تعبر عن أفكاره ومعانيه بدقة، دون استطراد، وكان في عتابه موضوعيًّا منصفًا، يسعى من خلاله إلى إعادة الود بينه وبين صديقه، نائيًا عن ألفاظ الهجاء والعتاب الجارح، بل إنه لجأ إلى ألفاظ المدح والاستعطاف، وعدم ذم المعاتَب، إنما الاعتراف بفضله ومنزلته، وفي تعزيته كان يعبر عن صدقه ومودته وتحسره على المتوفى، ويذكر محامده ومآثره، ثم يصور نفسه المنكسرة، وما أصابها من انفعالات، ليواسي نفسه بعد ذلك بتهنئة مَنْ سيحل محل ذلك الميت الذي ورث صفاته، فضلًا عن سعيه إلى مواساته وتسليته، وحثه على الصبر احتسابًا للأجر.

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٢.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص٨٢.

(٣) المصدر نفسه، ص٨٢.

ثانيًا: الرسائل الديوانية

ويمكن تسميتها بالرسائل الرسمية؛ لكونها تتعلق بالمكاتبات الرسمية، و"تعالج أمور السياسة العامة للدولة، من حيث الإدارة، والتنظيم الداخلي، والتشريع، والقضاء، والاقتصاد"(١)، والحروب والانتصارات وما إليها من مهام تتعلق بالحياة العامة وشؤون الرعية، وقد ازدهر هذا النوع من الرسائل في عهد الأمير المرابطي علي بن يوسف، نتيجة ازدهار ديوان الإنشاء في فترة حكمه (امتدت من ٥٠٠هـ/ ١١٠٦م إلى ٥٣٧هـ/ ١١٤٢م)، واجتمع فيه عدد كبير من الكُتّاب البارزين، يقول عبدالواحد المراكشي: "ولم يزل أمير المسلمين (علي بن يوسف) من أول إمارته يستدعي أعيان الكُتّاب من جزيرة الأندلس، وصرف عنايته إلى ذلك، حتى اجتمع له منهم ما لم يجتمع لملك"(٢).

وقد كتب ابن المرخي رسالة عن أهل قرطبة إلى الأمير علي بن يوسف، تعدّ من الوثائق التاريخية المهمة، افتتحها بالدعاء للأمير بطول العمر، ثم وصف إحدى الغزوات المباغتة التي شنها الروم على قرطبة وأهلها وصفًا دقيقًا، نجم عنها خسائر فادحة في صفوف المسلمين، فقد "ضاقتْ بالنفوس الحناجِر،

(١) القيسي، فايز، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ط١، دار البشير، عمان، ١٩٨٩، ص٢٧٣.

(٢) ينظر: عبدالواحد المراكشي، محيي الدين بن علي (ت٦٤٧هـ/ ١٢٤٩م)، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد سعيد العريان، د.ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٣، ص٢٣٧.

وأسلمتْ الدموع المِحَاجر، وسمعنا صُراخ الأسرى المضطهدينَ يمنةً ويسرة، فما ملكنا إلا عبرةً أو حسرة"[١].

وتسجل الرسالة أحداث تلك الغارة تسجيلًا دقيقًا، فتذكر أن (ميرة)[٢] قلعة رباح[٣]، و(مُوْرَة)[٤] نفدت، وأوعب العسكر[٥] في نقلها، ونهضوا بما تحملوا من ثقلها ومعهم واليهم أبو محمد[٦]، واغتنم الروم فرصة انشغال العسكر في جلب الميرة، وابتعادهم عن المدينة ليباغتوا أهل قرطبة العزل[٧]، ونتيجة لهذا فقد أصاب الناس الفزع والذعر، "فأخذ بنا الرّوعُ في كل طريق، وخفنا على كل جانبٍ من جوانب المسلمين وفريق، وتوجّه مَنْ بقيَ في البلد من أهل الفِلاحةِ وغيرِهم للإنذار، وتقليعِ الأنظار، وإعلام أهلِ البوادي بنبأ هذا العسكر

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٨_ ٨٩.

(٢) ميرة: الطعام. "اللسان: مير".

(٣) من أعمال جيّان، تقع بين قرطبة وطليطلة، من المدن التي بناها بنو أمية، ملكها القشتاليون زمنًا، حتى استردها المنصور يعقوب بن يوسف بن عبدالمؤمن، أحد قادة الموحدين وسلاطينهم، في معركة الأرك سنة ٥٩١هـ، ثم سقطت في أيديهم بعد ذلك. "ينظر: الحميري، صفة جزيرة الأندلس، ص١٦٣".

(٤) مورة: ربما قصد الطعام واللحوم المخزنة، ونوعًا من الأسماك في المحيط الأطلسي. "ينظر: عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨، م٣، ص٢١٣٨، م و ر". وقد تكون محرفة عن (مُؤْنة) بمعنى القوت والذخيرة.

(٥) أوعب العسكر: احتشدوا وجمعوا ما استطاعوا من جمع، ولم يبقَ أحد منهم إلا فعل ذلك. "اللسان: وعب".

(٦) لم أعثر على ترجمته، وربما هو والي قرطبة أو أحد قادة الجيش فيها أيام المرابطين.

(٧) ينظر: مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٩.

الجرار"[١]، فقد دخل الروم قرطبة بغتة، وقتلوا الناس، ونهبوا أرزاقهم، ما أجبر أهل البلد على الهروب وتنبيه أهل البادية القاطنين حول قرطبة بهذا الخطر الداهم ليأخذوا حذرهم، ثم تذكر الرسالة أن أهل قرطبة استنجدوا بالأمير "أبي زكريا يحيى بن إسحاق"[٢]، إلا أن العدو سبقهم إليه، "فتوانى فيما كان يروم، وسبقه إلينا الروم"[٣].

وتتّبع الرسالة مسيرة الروم تتبعًا دقيقًا، فبعد وصولهم إلى أبي زكريا، أغاروا من الوادي الكبير[٤] إلى القليعة[٥]، ثم إلى لورة[٦]، ثم إلى فرنجولش[٧]، ثم إلى

---

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٩.

(٢) هو يحيى بن إسحاق بن غانية، كان واليًا على بلنسية ثم على قرطبة، ولم يزل بها إلى أن مات أول الفتنة الكائنة على المرابطين، وقد أبلى بلاء حسنًا في خدمتهم، وكان علي بن يوسف يعدّه للعظائم، ويستدفع به المهمات، وأصلح الله على يده كثيرًا من جزيرة الأندلس. "ينظر: عبدالواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص٢٤٢_ ٢٤٣".

(٣) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٠.

(٤) هو وادي إشبيلية الكبير، وهو نهر يقع في غربها، ويمر أيضًا بقرطبة "ينظر: الحميري، صفة جزيرة الأندلس، ص١٩".

(٥) القليعة: بلدة تقع على وادي إشبيلية الكبير، وفيها حصن على ضفافه. "ينظر: الشريف الإدريسي، أبو عبدالله محمد بن إدريس (ت٥٥٩هـ/ ١١٦٣م)، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، د.ط، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٢، م٢، ص٥٧٣_ ٥٧٤".

(٦) لورة: بلدة تقع على نهر إشبيلية الكبير، وفيها حصن من حصونه. "ينظر: الشريف الإدريسي، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، م٢، ص٥٣٧، ص٥٧٣_ ٥٧٤".

(٧) فرنجولش: مدينة جليلة، تقرب من قرطبة، ومن حصن المدور الذي يقع على نهر إشبيلية الكبير. "ينظر، الحميري، صفة جزيرة الأندلس، ص١٤٣".

يلمّة[١] وبعض نواحي إستجة[٢]، وحدث كل هذا في وقت قصير[٣]، حتى أن أهل تلك النواحي لم يستطيعوا الاستعداد لهم، أو لأنهم "لم يطيعوا النذيرَ، ولا صدّقوا التحذيرَ، بل غلبهم ضعفُ المقدرةِ عن الانتقالِ، وكثرة العيال والأطفال، فامتلأتْ بالسّبي الجبالُ، وأسلمتْ من فيها السهول ولم تعصمهم الجبال"[٤]، ثم يصف الأفعال الشنيعة التي مارسها الروم في تلك المناطق، فقد "أخذوا من النِهابِ والكُراع[٥]، ما لا يدركه الإحصاءُ، ولا يملكه الاستقصاءُ، وبقوا في ذلك يومينِ لا يجدون مَنْ يردُّ امتدادَهم، ولا من يرمي سوادَهم، حتى غلبَ أكفّهَم الانتهابُ، وضاقَ بهم المشيُ والذهابُ"[٦]، ويمكن القول إن هذا الجزء من الرسالة له قيمة جغرافية مهمة؛ إذ يُعرِّفُ القارئ بأسماء تلك الأماكن والبلدان الأندلسية، وأهم التضاريس كالأودية، والسهول، والجبال المحيطة به.

وتعكس الرسالة الحالة الاجتماعية لأهل البلاد، من خلال تمثيلها تهاونهم وعدم اكتراثهم بالعدو، ما جعله يتغلب عليهم، وينهب خيرات بلادهم، وفي المقابل تصوير جرائم ذلك العدو وأطماعه، واستخدامه كل الوسائل من أجل

---

(١) يلمَة: من قرى الأندلس، بالقرب من قرطبة. "ينظر: مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٠، والحاشية ١٧".

(٢) إستجة: من كور مملكة غرناطة، وتقع بين القبلة والغرب من قرطبة. " ينظر: الحميري، صفة جزيرة الأندلس، ص١٤".

(٣) ينظر: مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٠.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٠.

(٥) الكراع: اسم يجمع الخيل والسلاح. "اللسان: كرع".

(٦) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٠.

السيطرة على البلاد وطرد أهلها منها، وعليه فإن الرسالة تقدم للقارئ نبذة عن جزء من تاريخ الصراع العربي والرومي في فترة معينة، وفي مناطق محددة من بلاد الأندلس أيام حكم المرابطين.

ويواصل ابن المرخي سرده الأحداث التاريخية، فيذكر أن الخبر قد وصل إلى الوالي أبي محمد، وهو في (كركي)[١]، فقفل على الفور من سفره، وأخذ الأهبة لقتال النصارى، كما خف لنجدته والي إشبيلية بعد أن اتصل به خبر العدو، واجتمع الواليان، ونفر المسلمون من كل مكان خفافًا وثقالًا، وأخذوا يتعقبون الروم حتى أدركوهم، والتقى الجمعان[٢]، ولكن الغلبة كانت للأعداء، "فيالله ولأمير المسلمين من دماء سُفكت، وحُرمات هُتكت، وأنفة في دين الله وُضِعت وتُركت، وجماعة المسلمين غُلبت بيد الباطل ومُلكت"[٣].

وتصف الرسالة المشهد الأخير من المعركة، حين بالغ الأعداء في قتل المسلمين، وأسروا منهم أعدادًا كبيرة، ونهبوا الدواب والأموال، وكل ذلك أمام أعين أهل الإسلام، من غير أهل قرطبة، إذ "لم تُرعَ فيهم ذمة محمد عليه أفضل الصلاة السلام، وتُركت البقر والغنم سُدى، واغتالتها يدُ الردى، وانتهبها أهلُ

(١) مدينة تقع على مقربة من قلعة رباح (تقع بين طليطلة وقرطبة)، وتذكر إحدى الروايات أن الأمير تاشفين بن علي غزا أرض قشتالة سنة ٥٣١هـ، واقتحم مدينة كركي، فلم يجد بها أحدًا، وقد مدحه أبو عبدالله بن أبي الخصال بأبيات أشار فيها إلى موقعة كركي. "ينظر: عنان، محمد عبدالله، دولة الإسلام في الأندلس_ العصر الثالث (عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس)، ص١٤٢".

(٢) ينظر: مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩١.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٢.

الحصون كما يُنتهب المغنمُ المباح، ... وكان للأسرى عند رحيلهم عجةٌ في الأصفاد، وضجةٌ في الأغلالِ والأقياد، ... تُفجّرُ الأحجارَ الصّلاد"[١].

وتنقل الرسالة شكوى أهل قرطبة من موقف إخوانهم من المسلمين الذين تخاذلوا عن نصرتهم، ولا سيما أهل إشبيلية، "فإنهم أظهروا المباعدةَ، وأقلّوا المساعدة"[٢]، وهذا يعكس ذلك التخاذل والخلاف الذي كان سائدًا في الأندلس بين المسلمين، ونزاعاتهم على الحكم، ما أدى إلى ضعفهم وضياع بلادهم وتساقطها بأيدي الأعداء مدينة تلو الأخرى.

ويختم الرسالة بالحديث عن الأمل المعقود على الأمير علي بن يوسف بأن يهبَّ لنصرة قرطبة وأهلها، و"لعل اللهَ يجعلُ لنا في قلبه رأفةً تعطفُه إلى هذه الشكوى، وترفّه[٣] ما نزل بنا من البلوى، وإنّا لننتظرُ من نظره الجميل، وجوابهِ الواضحِ السبيل، ما يقرُّ النفوس في قرارها"[٤]، وقد راجعهم الأمير برسالة[٥]، بيّن فيها ما تركته هذه الأخبار في نفسه من حزن وألم، وحاول مواساتهم والتخفيف عنهم، ووعدهم بالانتقام لهم ونصرتهم.

وتعد الرسالة_ كما أسلفت_ وثيقة بالغة الأهمية؛ لأنها "ترصد أحداثًا تاريخية، ربما لم تتوفر في مصادر التاريخ"[٦]، وتزودنا بأخبار جرت في زمن

---

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩١_ ٩٢.

(٢) المصدر نفسه، ٩٢.

(٣) ترفه: تحركه ليزيل أمرًا ويزيحه. "اللسان: ترف".

(٤) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٢.

(٥) ينظر: مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٤_ ٩٧.

(٦) ينظر: المصدر نفسه، مقدمة المحقق، ص١٧.

المرابطين، فضلًا عن أنها تكشف عن شجاعة الأمير علي بن يوسف، وغيرته على الإسلام وأهله، كما أنها تؤكد ما آلت إليه أمور المسلمين من ضعف وتخاذل وانقسام، إذ لا يهبون لنصرة إخوانهم، ولا يغارون على تلك الحرمات التي انتهكت، ومعلوم أن هذا من أهم الأسباب التي أدت إلى ضياع الأندلس.

ثالثًا: الرسائل الاجتماعية

وهي التي تتناول بعض الظواهر الاجتماعية المتعلقة بأحوال المجتمع بوجه عام، وقد تكون تلك الظواهر إيجابية أو سلبية، وقد عُني بعض الكُتّاب بمعالجتها والتنويه إليها، سواء بتعزيز الإيجابي منها أو بنبذ السلبي والتحذير منه، وتنبيه الناس إلى خطورته، ويدخل مثل هذا اللون من الرسائل_ ولا سيما تلك المتعلقة بالظواهر الفاسدة في المجتمع_ في باب النقد الاجتماعي؛ إذ يحاول الكاتب إظهار التزامه بالقيم الخلقية والفضائل الحسنة، وحث الناس على الالتزام بها، ويسعى من خلالها إلى "تحديد الأدواء والمعوقات في مسيرة المجتمع، ورسم الصورة الملائمة للإصلاح"(١).

لقد كتب ابن المرخي رسالة إلى صاحب مدينة (مالقة)(٢)، أشار فيها إلى تفشي ظاهرة اجتماعية خطيرة، تتنافى مع شرائع الديانات، ومع عادات المجتمع وتقاليده، ألا وهي ظاهرة اللواط، إذ انتشرت بين بعض فئات المجتمع الأندلسي،

(١) ينظر، القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص١٦٦.

(٢) مدينة أندلسية تقع جنوب شرق البلاد على شاطئ البحر الأبيض المتوسط، وهي من مرافئ الأندلس الكبرى. "ينظر: الحميري، صفة جزيرة الأندلس، ص١٧٧_ ١٧٨".

وما يؤكد ذلك قوله: "ولا شكَّ أنَّ بذلك القُطر[١] _ حماه الله_ من يدينُ بدين قوم لوط، ويركب في أسافل التين أعالي البلوط[٢]، ويريد أن يرتشفَ لماهُ، ويستبيح حِماه، ويملأ الفارِغَ من جلده، ويسميه باسم جدّه، ويفضّلهُ على ذاتِ الشُّنفِ والقُرْط[٣]، ويبدأ به قبل ربةِ النَّصيف والمِرْط[٤]، فيقتطعه بما يبذله ..."[٥].

ويشير ابن المرخي إلى عظم المعصية، فتلك جريمة من الكبائر لا تُغتفر، وإن استمرت سيهلك الله الجميع، وأنها متاحة لمن لا يخاف ربه ويخشاه، على الرغم من أنه يعلم أنها معصية كبرى، و"هي لِمَنْ عصى ربَّهُ حِلٌ وبِلٌ"[٦]، ويصف الكاتب المشهد بدقة، وكيف يأخذ الرجل الرجل أو الغلام إلى مكان لا ناس فيه، "واختارَ المكانَ، وعلم أنَّ سوقَه نافقةٌ حيثُ كان"[٧]، فيفعل فعلته الشنيعة، ناسيًا عقاب ربه.

ويختم الرسالة بمناشدة صاحب مالقة بأن يقضي على هذه الظاهرة الخطيرة، ويحفظ حرمات الإسلام، فهو "ما زال لأشتاتِ البِرِّ ينظمها، وحُرمات الفضل

---

(١) أي في الأندلس.

(٢) كناية عن انتشار اللواط.

(٣) كناية عن النساء. والشنف: ما يلبس في الأذن للحلي، وكذلك القرط. "اللسان: شنف، قرط".

(٤) النصيف: ثوب تتحلل به المرأة فوق ثيابها كلها، سُمي نصيفًا؛ لأنه نصف بين الناس وبينها، فحجز أبصارهم عنها. "اللسان: نصف". والمرط: الثياب الخفيفة. "اللسان: مرط".

(٥) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص١٠٠_ ١٠١.

(٦) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص١٠١. ويقال: هو لك حل وبل: أي متاح ومباح. "اللسان: بلل".

(٧) المصدر نفسه، ص١٠٠.

يعظّمها"[1]، لأنها إن ظلت تتفشى وتنتشر، فستكون العواقب وخيمة والمصائب عظيمة.

إن مثل هذه الرسالة التي تتحدث عن موضوع على درجة عالية من الخطورة، وتعالجه بأسلوب جريء لتلامس الواقع في حياة الناس، وتبيح المستور، والهدف منها هو الدعوة إلى الفضائل ونبذ المفاسد، والتنبيه إلى عواقب الأمور، ورجوع الناس إلى الله والتمسك بشرائع دينه.

رابعًا: رسائل وصف الطبيعة

كان من الطبيعي أن يظهر مثل هذا اللون من الرسائل التي تصف بلاد الأندلس، وبيئتها وحضارتها؛ لكون تلك البلاد وما اشتملت عليه من مظاهر تغري الكُتّاب وتحفزهم على الوصف، وهذا أمر كان سائدًا عند الشعراء أيضًا، والرسالة الوصفية هي رسالة أدبية "تعالج موضوعات متنوعة كالطبيعة ومظاهرها، والرحلات، والبحار، والمياه، والحرب، والقتال وغير ذلك"[2]، وتتميز بالجمال الفني، والقدرة على الوصف بمهارة، واستقصاء جزيئات الموصوف وما يرافق ذلك من صور فنية، تكسب النص شاعرية وجمال.

وقد كتب ابن المرخي رسالة وصفية، وصف فيها غيثًا أغاث إثر جدب عاث، عكست قدرته على التصوير والإبداع، وأظهرت براعته في ذلك، وقد استهلها بوصف غمامة محملة بالمطر، برزت في الصباح، "تمشي من الثّقلِ هونًا،

(١) ينظر: المصدر نفسه، ص١٠١.

(٢) القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص٢٤٤.

وتستدعي من الرّيحِ عونًا"[١]، ثم بدأت بأمر الله الذي أذن لها بالانحدار، وإنزال منها بمقدار، تدرُّ رويدًا رويدًا حتى "انخرقَ جيبُها، وانبعقَ سيبُها[٢]، فصار الطّلُّ وَبْلًا[٣]، وعادَ الخيطُ حبلًا"[٤].

ويصف الكاتب مشهد انهمار المطر، "فالسحابُ يتعلّقُ، والبرقُ يتألقُ، والرّعدُ يرتجسُ[٥]، والقطرُ ينبجسُ[٦]، من غروبٍ هامعةٍ، وجفونٍ دامعةٍ، تبكي بلا حُزْن، وتجري على وزن، والنُّقطُ تتوافى طباقًا، وتتبارى سِباقًا، فيرتدِف السّابقُ بالمصلّي[٧]، ويتّصل التابعُ بالمولّي"[٨]، إنه يمثل المشهد بتفاصيله كلها منذ بداية تشكل السحاب العالق في السماء، ثم لمعان البرق، وهدير الرعد،

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٨.

(٢) انبعق: البعاق: شدة الصوت، ومطر بعاق: مندفع بالماء، والسيب: العطاء، والمطر السيب: الجاري المندفع، والسيب: مجرى الماء. "اللسان: بعق، سيب".

(٣) الطل: الندى والمطر الخفيف، الوبل: المطر الشديد، الكثير القطر. "اللسان: طلل، وبل".

(٤) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٨.

(٥) يرتجس: الرجس والارتجاس: صوت الرعد وتمخّصه، وارتجست السماء إذا رعدت وتمخصت. "اللسان: رجس".

(٦) ينبجس: ينهمر ويتفجر. "اللسان: بجس".

(٧) المصلي: صفة تتعلق بمراتب الخيل في السباق، والمصلي من الخيل: الذي يجيء بعد السابق. "اللسان: صلا. وينظر: ابن هذيل الأندلسي، علي بن عبدالرحمن (ت بعد سنة ٧٦٣هـ/ ١٣٦١م)، حلية الفرسان وشعار الشجعان، تحقيق محمد عبدالغني حسن، د.ط، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٩، ص١٤٥".

(٨) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٨.

حتى نزول القطر الذي جعله كالدموع المنسكبة من العين بغزارة وبلا حزن أصابها، وهي متسقة في نزولها كأنها موزونة، تتسابق كخيل في ميدان.

إن هذا المشهد يعكس براعة الكاتب، من خلال تمثيله جميع الجزيئات والتفاصيل المتعلقة بالمطر ومراحل نزوله، حتى يضع أمام القارئ مشهدًا متكاملًا، يخال أنه يحدث أمام ناظريه، وقد عبّر عنه متوسلًا بألفاظ وتشبيهات تتناسب والمعنى، وتثير لذة لدى المتلقي، تجعله ينجذب نحوه ويتمثله.

ويأتي المشهد الآخر من تلك اللوحة الوصفية، حيث ترتسم الأرض بعد أن أخذت ريّها من الغيث، وقضت منه وطرها، "وقد أخرجتْ زخارفَهَا، ونشرتْ مطارفَهَا، وتجلّتْ رُباها للعَيان، وتزينتْ بزي القِيان، ... فتتردد العيونُ في صفائها، وتبتهجُ النفسُ بالتقائها"(١)، إنه يصور تلك النعمة التي أنعمها الله على الأرض، بأن أغاثها بالمطر، ورويت بعد عطش، فأخرجت ما في باطنها من أعشاب وأزهار ونباتات، حتى غدت كالزخارف، وتزينت بثوبها الأخضر الذي يشبه ثوب القيان، ثم يصور ردة فعل الناس تجاه ذلك المنظر البهيج، إذ استمتعوا بالنظر إليه، وابتهجت نفوسهم برؤيته.

وختم الرسالة بمشهد أخير، وصف فيه أثر الغيث الذي جاء إثر جدب، فبعث الحياة في المخلوقات، و"بسطَ الشّحيحُ يدَهُ بالإنفاق، وبعثَ صفوةَ الإرفاق، وهانَ على المُمْلِقِ طولُ السِّنين، وعَوْلُ البنين، وأصبحَ الزّمانُ جديدًا ورأى الزارعُ سرورًا لتمامِ أمله، ونجاحِ عملهِ، وربعت الشّاءُ، وكثرتْ النّعمُ والآلاء،

(١) المصدر نفسه، ص٩٩.

وزادتْ الوحشُ في عَدوِها، وعادتْ الطّيرُ إلى شدوها"[1]، فقد صوّر أثر الغيث على كثير من مخلوقات الله، فالإنسان الشحيح أصبح منفقًا لكثرة النعم والأرزاق، والفلاح غدا مسرورًا، والأنعام وجدت مرعاها، وحتى الوحش أصبح يمارس حياته الطبيعية بالعدو والافتراس، والطيور عبرت عن سعادتها بالشدو، وكل هذا ناتج عن نعمة الغيث، وأثره في المخلوقات، وعودة حياتها الطبيعية التي افتقدتها في ظل الجدب والقحط، فالغيث حياة لها، بل هو صمام الأمان الذي تحيا به.

إن هذه الرسالة القائمة على مشاهد تعبيرية متتابعة (نزول المطر/ صورة الأرض/ أثر المطر على الحياة والمخلوقات)، جاءت بأسلوب منظم ودقيق، يعكس قدرة الكاتب على التفنن في الوصف والإحاطة بالموصوفات وبجزيئاتها كافة، والبحث عن الصور والتشبيهات التي تنسجم معها، وتتعاضد مع المعنى لتحقق مقصدية الرسالة وهدفها.

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٩.

خامسًا: الزرزوريّات

الزرزوريّات لون طريف من الرسائل نشأ في عصر المرابطين[١]، يرمي إلى وصف أصحاب "الكُدْيَة"[٢] من الأدباء الأندلسيين في إطار من الفكاهة والسخرية، حيث اتخذ الكُتّاب من صورة (الزرزور)[٣] إطارًا يتحدثون فيه عن الكدية وأصحابها؛ لما يمتاز به من خفة وحركة ونشاط[٤]، وتعدّ من رسائل التفكه والطرافة، يربط فيها الكاتب بين صفات الشخص الموصوف في الرسالة وصفات الزرزور.

لقد كتب ابن المرخي زرزوريّتين بأسلوب فكاهي، غلبت عليهما روح الدعابة والهزل، وجه الأولى إلى القاضي "أبي محمد بن عطية"[٥]، استهلها

---

(١) ينظر: عيسى، فوزي، سعد، الزرزوريّات_ نشأتها وتطورها في النثر الأندلسي، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠، ص١٥.

(٢) الكدية: الاستجداء، الشحاذة الأدبية، ويقال: أكدى، أي ألح في المسألة. "اللسان: كدا".

(٣) طائر من فصيلة العصافير، يتميز بالنشاط والحركة، مع حجم صغير دقيق. "ينظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٨م)، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، ط١، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٣، ج٥، ص٢٢٠".

(٤) القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص٢٥٩.

(٥) هو القاضي أبو محمد عبدالحق بن غالب بن عطية، صاحب التفسير المعروف (المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز)، من أهل غرناطة، كان فقيهًا عالمًا بالتفسير والأحكام والحديث، وكان قاضيًا بمدينة المرية سنة ٥١٩هـ، كثير الغزوات في جيوش المرابطين، وله مكاتبات ومراسلات مع معاصريه، توفي سنة ٥٤٢هـ/ ١١٤٧م أو ٥٤٦هـ/ ١١٥١م. "ينظر: الضبي، أحمد بن يحيى (ت٥٩٩هـ/ ١٢٠٢م)، بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق إبراهيم الأبياري، ط١، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٩، ج٢، ص٥٠٦_٥٠٨".

بالسخرية من رجل جوده مشتت هزيل، وآناؤه على الجد مقصورة، وهو في تصرفاته يشبه الزرزور الذي "دعوته زور"[١]، ويبالغ الكاتب في سخريته، فيجعل منه بخيلًا، "يدورُ مع الولائمِ حيث تدور"[٢]، وهو متكدٍ، ثم يصف هيئته التي يظهر بها أمام الناس، فيبدو فقيرًا معدمًا، لكي يعطوه المال والطعام، حيث "يلبسُ ثوبَ الضّأنِ الخميص[٣]، ويسعى في طلبِ الرّزقِ بالشدِّ في القميص"[٤]، ولعله في مثل هذه الأوصاف والحيل يقترب من شخصية أبي الفتح الإسكندري، بطل مقامات الهمذاني الذي يحتال في كثير من الأحيان على الناس، ويظهر بمظهر الفقير الشحاذ، لكي يعطوه، ويتكسب بالأدب؛ إذ "يصطنع الأدب حرفة للتكسب"[٥]، وفي الوقت ذاته قد يكون فصيحًا، متمكنًا في فن ما، فهذا الرجل عند ابن المرخي يحاول تطريب الناس بألحانه، وهو يمتلك "نغمةً لا تخلو من الإجادة"[٦]، مما يدل على أنه قادر على التلحين وإطراب الناس؛ لما في ألحانه من تجويد، ويستغل ذلك للتكسب وأخذ الأعطيات والأطعمة.

(١) ينظر: مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٨٥.

(٣) الخميص: الجائع الضامر البطن. "اللسان: خمص".

(٤) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٥.

(٥) ينظر: عيسى، الزرزوريّات_ نشأتها وتطورها في النثر الأندلسي، ص٢٢.

(٦) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٥.

أما الزرزوريّة الأخرى، فقد كتبها ابن المرخي إلى "ابن حسّون"[١]، وصف فيها رجلًا ملقبًا بالزرزور، وشاكل بينه وبين هذا الطائر، وقارن بينهما، يقول: "وهذا صنفٌ من الطّيرِ تُقنعُهُ البذور، ويكفيه المطعَمُ المنزور[٢]، وهذا المتسمّي باسمِهِ لا تُشبعه الجزور[٣]، ولا ينقَعُ غُلّته[٤] سيلُ مهزور"[٥]، ومن خلال هذه المقارنة يبدو كأنه يمدح الطير، ويجعله قنوعًا، يأكل من الطعام ما يكفيه ويسد جوعه، أما الرجل المتسمي باسمه، فلا يشبع ولا يرتوي، كأنه يفضل الطير عليه من باب السخرية والفكاهة.

ويعرج بعد هذه المقارنة على طريقة الرجل بالتكدي، إذ يتخذ من الأدب والشعر وسيلة للتكسب والحصول على المال والطعام، فهو " ينشِدُ الموشّحَ والقصيد، ويهيمُ بحبِّ الحصيد، ويبسطُ ذراعيهِ بالوصيد[٦]، ويكثرُ الوسائِل، ويتلو المقاماتِ والرّسائل"[٧]، ويهدف من وراء ذلك إلى نيل الأعطيات، "وقد زارَكَ سائلًا، وأحلَّ عندكَ نائلًا"[٨]، ويقرّ الكاتب بقدرة هذا الرجل على الكلام

---

(١) سبق التعريف به في هذه الدراسة. ينظر: صفحة ٦، حاشية ٧.

(٢) المنزور: القليل، طعام منزور أي قليل. "اللسان: نزر".

(٣) الجزور: الناقة. "اللسان: جزر".

(٤) الغُلّة: شدة العطش. "اللسان: غلل".

(٥) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٦. والمهزور: وادي بني قريظة بالحجاز. "اللسان: هزر".

(٦) الوصيد: فناء الدار والبيت. "اللسان: وصد".

(٧) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٦ــ ٨٧.

(٨) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٧.

وتمتعه بالفصاحة، إذ "لديهِ جدٌّ وهزل، ولفظٌ حلو ومعنى جزل"[1]، فعلى الرغم من سخريته منه، وجعله كالزرزور، إلا أن في كلامه ما يشير إلى الإشادة به، وبقدرته على نظم الكلام والمعاني، مما يجعله خفيفًا يقنع من يستمع له، ويمتعه فيحصل منه على ما يريد.

إن هاتين الرسالتين تعكسان مظهرًا من مظاهر حياة بعض الكُتّاب، يتمثل بظاهرة التكدي التي كانت سائدة عندهم، إذ يتخذون من كتاباتهم وأقوالهم أداة لذلك التكدي والتكسب، فضلًا عن أنهما توحيان بحالة بعض كُتّاب العصر الذين لا يجدون وسيلة للرزق إلا بهذا الأسلوب؛ لكونهم يعانون من قلة اليد وضيق العيش وعدم اهتمام أصحاب القرار بهم.

***

(١) ينظر، المصدر نفسه، ص٨٧.

المبحث الثاني: البناء الفني في الرسائل

يقوم العمل الأدبي على ثنائية: الرؤية أو الموضوع، التشكيل أو البناء الفني، وهما طرفان لا ينفكان عن بعضها البعض، إنما يتعالقان ويتعاضدان، ويغدو كل واحد منهما مكملًا للآخر، لكي يتشكل النص أو العمل الإبداعي، فالنص بلا رؤية أو معنى أو رسالة لا يعدّ نصًّا، ولكي تتمثل تلك الرؤية وتصل تلك الرسالة لا بدّ من أن تتوافر لها آليات تسهم في التعبير عنها، فضلًا عن أنها تكسب النص الحركة والحيوية، وتضفي عليه جمالية وشاعرية نابعة من تلك اللذة وذلك الانجذاب الناتجين عن آليات البناء الفني.

يتشكل البناء الفني عبر آليات يتوسل بها المبدع؛ لكي تساعده في تمثيل أفكاره، وتكون وسيلة للتعبير عنها، وتسهم في إغناء تجربته، إذ إن ذلك "البناء ليس مجرد شكل يتمظهر عبر تقانة فنية معينة، وإنما هو مضمون فني أيضًا، يندمج بهذا الشكل على نحو عميق وفعّال ومنتج، وهو على هذا النحو يمثل جوهر اللغة ويعبر عن خصوصيتها"(١)، ولا يمكن إدراك صورة ذلك البناء إلا من خلال "معرفة دلالته المرتبطة بعلاقة بنياته المتعددة ببعضها البعض، فالبناء الفني يتميز على نحو شامل بالكلية والتحول والتحكم الذاتي في وحداته"(٢).

---

(١) ينظر: العبيدي، سلمان علوان، البناء الفني في القصيدة الجديدة، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١١، ص٩.

(٢) ينظر: بياجيه، جان، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، ط٤، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٥، ص٨ــ ١١.

إن الآليات الفنية والأدوات الأسلوبية تحتشد في سياق تكويني مؤتلف، وتسهم في بنائه وتمنحه قوة جمالية وفنية، مما يحقق له سمة الشاعرية، من خلال قابليته التأويل الذي "لا يسعى فقط إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ...، فالشعرية إذن مقاربة للأدب (مجردة) و(باطنية) في الآن نفسه"(١)، وتتنوع الآليات الفنية في النصوص الإبداعية، فمنها ما يتعلق باللغة أو الأسلوب أو الصورة أو الفنون البلاغية المختلفة أو التفاعل النصي وغيرها، وجميعها تسهم في حفز المتلقي على اكتناه المدلولات والرؤى المتضمنة في بنية النص واكتشافها.

والناظر في رسائل ابن المرخي يدرك أنها امتلكت بناء فنيًّا متماسكًا، ارتكز على آليات منسجمة مع موضوعاتها، وقادرة على التعبير عنها، إضافة إلى إسهامها في منح تلك الرسائل سمات الجمال والحركة، وأبرز تلك الآليات يتمثل بما يأتي:

أولًا: البنية الاستهلالية

ويقصد بها المقدمة أو الجمل التي يفتتح بها الكاتب نصه أو رسالته، وهي أول ما يواجهه المتلقي، ويدخل من خلالها إلى عالم النص، وتساعد في أن يتشكل في ذهنه "سياق الخطاب ويحدده، هل هو ديني أم اجتماعي أم ثقافي

(١) طودوروف، تزفيطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص٢٣.

أم سياسي أم اقتصادي أم غير ذلك"[١]، وقد كانت السمة الغالبة على افتتاحيات رسائل ابن المرخي هي البدء بالدعاء للمرسَل إليه، يسبقه عبارة نصية تحدد اسم ذلك المرسَل إليه، وهي ليست ذات قيمة أدبية، إنما لها وظيفة يقينية تساعد المتلقي في معرفة اسم المعني بالخطاب.

تمثل تلك المقدمات بعض التقاليد التي كانت تسير عليها الكتابة في عصر المرابطين، من حيث بناء الرسالة وافتتاحها بالأدعية القصيرة للمخاطَب[٢]، وتتألف الافتتاحية من مجموعة من الجمل الدعائية المسجوعة، كقول ابن المرخي مفتتحًا رسالته إلى أبي الحكم بن حسّون: "أطالَ اللهُ بقاءَ الفقيهِ الأجلِّ، والنوائبُ لا تعمر قناتَه، والرّزايا لا تقرعُ صفاته"[٣]، وقوله في مستهل رسالته إلى الأمير علي بن يوسف: "أيّدَ اللهُ أميرَ المسلمين بالتقوى، وعمّرَ به ربعَ الإسلام، فلولا رجاؤه لكانَ العدوُّ قد خرقَ في هذه الجزيرةِ وأقوى، وأتمَّ به وعليه النُّعمى"[٤]، فمثل هذه الجمل الدعائية وغيرها في بقية الرسائل تحقق قيمة فنية، تتمثل بالإيجاز من خلال تلك العبارات المتعاقبة التي تؤدي معنى الدعاء، عبر لغة مسجوعة تدخل القارئ إلى الرسالة، وتحرك ذهنه لمعرفة موضوعها؛ لكون السجع يجذبه، لما فيه من ترنم وسلاسة، ولعل السبب وراء لجوء الكاتب إلى ذلك السجع، يعود إلى أنه يساعد في تقوية مقدمات الرسائل، وتوضيح معانيها

(١) ينظر: دايك، فان، النص والسياق_ استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبدالقادر قنيني، د.ط، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠، ص٢٠٥_ ٢١١.

(٢) ينظر: مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، مقدمة المحقق، ص١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٧٩.

(٤) المصدر نفسه، ص٨٨.

وأفكارها، وتعميقها وترسيخها في النفوس، مما يحفز المتلقي إلى الدخول إلى عالمها، لما يستثيره السجع في نفسه من مشاعر وعواطف.

وتكشف هذه العبارات الدعائية عن هيمنة الجو الديني على الرسائل، مما يوحي بأن الدولة المرابطية قامت على أساس ديني، وحرصت على أن يلتزم الكُتّاب به، كما أنها تصور قدرة الكاتب على صوغ الأدعية ومناسبتها للسجع وتماثل فواصل الكلمات الأخيرة في الجمل، وهذا يؤكد أيضًا قدرته على تطويع الألفاظ واتساقها مع معاني الدعاء، فضلًا عن امتلاكه معجمًا لغويًّا يستطيع من خلاله التعبير عن معانيه، مما يؤكد سعة ثقافته اللغوية ومعرفته مدلولات الألفاظ والتراكيب، ووضعها في مكانها المناسب.

وتحقق البنية الاستهلالية للرسائل وظيفة التعيين أو التحديد، بمعنى تحديد موضوع الرسالة، مما يسهم في معرفة المتلقي بدقة لما سيأتي بعد المقدمة، ولا يدخله في عالم التوقع؛ لأن الموضوع الرئيس للرسالة قد تحدد منذ بدايتها، وقد التزم ابن المرخي بذلك، إذ يعقب أدعيته للمخاطَب بعبارات تدل على موضوع رسالته، ففي رسالته إلى أخي أبي الحكم بن حسّون يفتتح قائلًا: " عزيزٌ عليَّ، أدامَ اللهُ عزَّ سيدي الأعلى، أن أراسلَه مُعزِّيًا"(١)، فعبارة (أراسله معزيًا) تحدد موضوع الرسالة منذ افتتاحها، إذ هي رسالة تعزية، وعليه يدرك المتلقي أن ما سيأتي بعدها سيكون كلامًا في التعازي والمواساة والتفجع على المتوفى وذكر مناقبه، إذ هذا ما جرت عليه العادة في مثل هذه الرسائل.

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٢.

ويفتتح رسالة أخرى بالدعاء للمخاطَب، من ثم يعقبه بعبارات تحدد موضوعها، يقول: "مذاهبُهُ أدامَ اللهُ عِزّه بَرَّةٌ، وسحائبُهُ ثَرّةٌ، ... وما زلتُ مذ أعوامٍ كثيرةٍ أُوالي المخاطبةَ، وأصِلُ بالشكوى المعاتبة"(١)، فالعبارات تجمع بين الوضوح والتركيز، وتحدد بوجه صريح الموضوع، إذ هو الشكوى والمعاتبة، ومثل هذه السمة يمكن أن تسد مسد العنوان في النصوص الإبداعية الحديثة؛ لكون العنوان يعين هوية النص وفحواه ويحددها، وكذلك هذه العبارات في مفتتح الرسائل، فإنها تمثل خطابًا استهلاليًّا يحدد موضوعها، وتسهم في إدخال القارئ إلى عالمها لكي يدرك فحوى الشكوى أو التعزية أو غير ذلك، وعليه يعرف السبب وراء تلك الشكوى ومدى قيمتها وأهميتها، وكذلك يتعرف إلى المتوفى ومنزلته، وقد يدخل في سياق هذا ما يسمى "بالوظيفة الإغرائية"(٢)، المتعلقة بإثارة فضول القارئ وإغرائه ليواصل قراءة النص بعد تحديد موضوعه؛ لكي يتعرف إلى سبب هذا الموضوع ومحتواه.

وتكشف البنية الاستهلالية للرسائل عن منزلة المرسَل إليه وتعظيمه والإشادة به، وذلك من خلال عبارات توحي بأنه سيد في قومه أو أمير أو فقيه أو صاحب رأي ومشورة، كقول ابن المرخي: "أطالَ اللهُ بقاء الفقيه الأجلّ"(٣)، وقوله: "أطالَ اللهُ بقاءَ الفقيه الأجلّ المشاور"(٤)، مما يدل على أن المخاطَب

(١) المصدر نفسه، ص٧٧.

(٢) ينظر: بورايو، عبالحميد، الكشف عن المعنى في النص السردي، ط١، دار السبيل، الجزائر، ٢٠٠٩، ص٢٧٢.

(٣) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٩.

(٤) المصدر نفسه، ص٨٢.

فقيه عالم بالدين، وإضافة كلمة (المشاور) في العبارة الثانية تمنح الفقيه سمة أخرى، تتمثل بأنه صاحب مشورة ورأي، وفي أخرى يفتتح بقوله: "سيدي المعظم"[(١)]، إذ يبني خطابه الافتتاحي على عبارة توحي بالمنزلة العالية للمخاطَب، فهو سيد ومعظم، بمعنى أنه يكشف عن مكانته بين الناس وعظمته في تفنيد الأمور ومعرفتها، وهذه عبارات تدل على التبجيل والإشادة بالعلماء والفقهاء المخاطبين.

أما إذا كان المخاطَب أميرًا، فإن الكاتب ينص على ذلك صراحة، ومن ذلك افتتاحه رسالته إلى الأمير المرابطي علي بن يوسف بقوله: "أيّدَ اللهُ أميرَ المسلمين بالتقوى"[(٢)]، وفي هذا تكريم للأمير وإجلال له، إذ جعله أميرًا للمسلمين عامة.

على أي حال، فإن البنية الاستهلالية حققت أهدافًا عدّة، أهمها:

١. الدعاء للمرسَل إليه، وتقديمه بصورة اعتبارية، تفضي إلى منزلته العالية، وقدرته على حل المشكلات إن كان موضوع الرسالة الشكوى، أو الانتصار للحق أو المساعدة في قضية ما.
٢. التعريف بموضوعات الرسائل وفحواها، وتأهيل المتلقي للدخول إلى عالمها وهو يعرف ذلك الموضوع، ويتوقع مضمونه وأفكاره.
٣. إضفاء الجو الديني على الرسائل، من خلال عبارات الدعاء المنبثقة عن الثقافة الدينية والشريعة الإسلامية.

---

(١) ينظر: المصدر نفسه، ص٨٤، ص٨٦.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٨.

٤. الإيجاز، من خلال قصر الجمل وتتابعها، مع تكثيفها المعاني وتركيزها.
٥. الترنم والطلاقة الناتجين عن السجع، مما يسهم في جذب المتلقي وحفزه على متابعة القراءة.

ثانيًا: الصورة الفنية

الصورة "تركيب لغوي خاص"(١)، مادتها اللغة وكلماتها، وتمثل وسيلة يحاول الكاتب مـــن خلالها التعبير عن أفكاره ورؤاه بطريقة غير مباشرة، يهدف من خلالها إلى "إقناع المتلقي والتأثير فيه"(٢)، وهي أسلوب تعبيري يتوسل به الكاتب ليحقق من خلاله دلالات تحرك ذهن القارئ وتجذبه نحو النص، لينحو منحى التأويل، وربط تلك الدلالات ببنية النص ورؤيته.

وتضفي الصورة على النص جمالًا، ناتجًا عن فاعليتها وما تحققه من حيوية وحركة، تجعلان المتلقي يتفاعل مع ذلك النص، وتمنحانه مساحة وحرية في التفسير والتفكير، حتى يصل إلى الإيحاءات والإشارات التي تسعى الصورة إلى إيصالها، فهي وسيلة من وسائل التعبير عن المعنى، عمادها الخيال الذي يمثل أداة "لتكوين صورة معبرة"(٣)، ومنسجمة مع معاني النص ومقصديته.

لقد توسل ابن المرخي بالصورة في تمثيل أفكاره ورسم خيالاته، واستعان بالتجسيم والتشخيص، فبعث الحياة والحركة في غير الإنسان، وخلع عليه

---

(١) ينظر: البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري_ دراسة في أصولها وتطورها، ط٢، دار الأندلس، حائل، ١٩٨١، ص٣٠.

(٢) ينظر: عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص٣٢٨.

(٣) الشايب، أحمد، الأسلوب، ط٦، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، ص١٩٥_ ١٩٧.

المشاعر والصفات الإنسانية، كقوله واصفًا رقعة ردَّ عليه بها ابن المالقي مشرف تلمسان، بأنها "وردتْ تمشي على استحياء"(١)، حيث أضفى صفة الإنسان (الحياء) على الجماد (الرقعة)، ما أكسب العبارة أبعادًا جمالية، تتمثل بذلك التشبيه القائم على تصوير الرقعة بفتاة حسناء سمتها الحياء، ودلالات معنوية تتعلق بما توحي به العبارة التصويرية من عتب يوجهه ابن المرخي إلى المخاطَب الذي ردّ على رسائله بعد عناء، ولم يكن الرد شافيًا للغليل، ولا مستوفيًا حق الصداقة والمودة، فغدا كأنه ردٌّ مُستحٍ، جاء رفعًا للعتاب.

ويصور ابن المرخي نفسه وما أصابها بسبب وفاة والد المرسَل إليه، فيقول: "فبأيِّ يدٍ أكتبُ، وقد عضَّ الدّهرُ أنامِلَهَا"(٢)، حيث ألبس المعنى صورة حية، وخلع على الدهر صفة إنسانية أو ربما حيوانية، تتمثل بالعض، فقد جعل له أسنانًا يعض بها، ومثل هذه الصورة تعكس حالة الكاتب المفجوع بالمتوفى، وينسب هذه المصيبة إلى الدهر الذي تسبب بعضِّ أنامل يده، وربما قطعها لتصبح عاجزة عن الكتابة والتعبير عمّا في نفسه من حسرة وألم، مما يوحي بعظم المصيبة وهولها.

ويبني الكاتب مشهده التصويري للغمامة التي جادت بالغيث على التجسيم، ويسبغ عليها صفات الإنسان، فهي "تنبّه النّدَامى إلى الاصطباح، وتمشي من الثقل هونًا"(٣)، إذ غدت كإنسان متزن رزين يمشي على مهله،

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٧.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٢.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٨.

وتمتزج الحركة مع التجسيم من خلال المشي وما يرافقه من بطء في الحركة، مما يدل على أن الغمامة ثقيلة، أثقلها المطر الذي تحمله، لتستعين بعنصر آخر من عناصر الطبيعة، يلبسه الكاتب صفة العون، إذ "تستدعي الغمامةُ من الرّيحِ عونًا"(١)، لكي يساعدها على الحركة، فتغدو الريح عنصرًا فاعلًا في الصورة القائمة على التجسيم والحركية، إذ هي التي تساعد الغمامة في التنقل من مكان لآخر، لتنزل غيثها على أراضٍ مختلفة، فيعمها الخير، لتكون النتيجة أنها غدت كفتاة "انخرقَ جيبُها، وانبعقَ سيبُها"(٢)، فتتشكل صورة تجسيمية أخرى، يمتزج فيها الصوت بالحركة، حركة المطر المندفع الغزير الجاري، وشدة صوته وهو منهمر من السماء مرتطم بالأرض.

إن الخطاب التصويري قائم على تفاعل الحركة والصوت وعلاقات التجسيم، وما ينتج عن ذلك من تكامل للمعنى وللمشهد التصويري اللذين يتحدان معًا لتمثيل ذلك العطاء الكبير الذي مَنَّ الله به على العباد والبلاد، ثم إن التعالق بين مظاهر الطبيعة المتنوعة كالغيم والريح وما رافقها من حركات وأصوات، جعل الصورة تتسم بحيوية تحرك النص، وتمنحه نشاطًا يجذب المتلقي، وينحو به منحى التأويل لإدراك ما وراءه.

وبعد كل هذه الحركات استعدت الأرض لذلك الغيث، فصارت كفتاة "فتحتْ للسماءِ أفواهها"(٣) لتروي ظمأها، فترتسم صورة تشخيصية ترتكز على

---

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٨.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٩.

حركة الفتح للأفواه، مما يؤكد حاجة الأرض للمطر واشتياقها له لترتوي، وتتوقف السماء الذي جعلها الكاتب كفتاة "حسرتْ نقابَها"(١)، إذ أنهت مهمتها، بعد أن كشفت نقابها المتمثل بانهمار المطر، فتحققت غايتها وأروت الأرض، من ثم لبست نقابها وتوقف المطر، و"ولتْ السحائبُ أعقابها"(٢)، وعليه فإن التجسيم ارتكز على ثلاثة أركان هي: الأرض، السماء، السحائب، وقد خلع عليها الكاتب صفات إنسانية، فالأرض لها فاه فتحته لتشرب الماء المنهمر فارتوت، والسماء فتاة خلعت نقابها لينزل ماء غيومها، من ثم لبسته وأكملت مهمتها، والسحائب فتيات ذهبن بعدما حققن ما أردن من إنزال حملهن (المطر)، وكل هذه الصفات رافقتها حركة توحي بقدرة الكاتب على التصوير، من خلال ذلك التكامل المتعلق بحركات فتح الفاه ولبس النقاب وذهاب الغيوم، مما يدلل على امتلاكه أدوات تصويرية ومتخيلة، تجعله قادرًا على تمثيل معانيه من خلالها.

وتكمن أهمية الصورة وراء كونها "الأداة القادرة على الخلق والعطاء، بما توصله إلى نفوس الآخرين من خبرة جديدة وفهم عميق للأمور"(٣)، وتخلق قيمة

---

(١) المصدر نفسه، ص٩٩.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٩.

(٣) ينظر: عودة، خليل، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، ١٩٨٧، ص٦.

ترتبط "بتنظيم التجربة الإنسانية، وتحقيق وحدة الوجود"[١]، وقد لجأ ابن المرخي إلى صور حسية ترتكز على الحواس بصنوفها لتحقيق تلك الوحدة، وقد ساعدته تلك الصور في رسم خيالاته، وربطها بما يريد التعبير عنه؛ لكون "الحواس وسائل تغذي ملكة التصوير والخيال، وتنقل إليها مجتمعة أو منفردة الصورة بشتى مصادرها وطبائعها"[٢]، ويمزج ابن المرخي الحواس وما ينتج عنها في رسم مشاهده التصويرية، ومن ذلك وصفه المتوفى في إحدى رسائل التعزية بأنه "كالغيث الذي أقلعَ ... وأن دموعَهُ تفجرها العيون"[٣]، إذ تعاضد عنصر الطبيعة (الغيث) مع مكونات الصورة القائمة على الحركة والصوت، حركة المطر النازل وقد توقف، وما يرافق ذلك من صوت، ولأن الغيث مرتبط بالعطاء والخير، فقد غدا المتوفى كأنه غيث غاب وانتهى، فانتهى معه الخير، أما الدموع، فكأنها مياه غزيرة ناتجة عن انفجار عيون الماء، والانفجار فيه صوت وحركة وصخب، مما يوحي بهول المصيبة، فكانت ردة الفعل تجاهها دموعًا غزيرة منهمرة يرافقها عويل وصوت عالٍ يشبه صوت الانفجار.

واستعان في تصويره الأعداء وقد أغاروا على قرطبة بعنصري الحركة والصوت، لتصوير ذلك المشهد المرعب، وذلك الجيش الكبير وأسلحته الفتاكة،

---

(١) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة في النقد الأوروبي_ محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة، العدد ٢٠٤، السنة السابعة عشرة، شباط، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٩، ص٤١_ ٤٥.

(٢) ينظر: البصير، كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د.ط، مطبوعات المجمع العلمي، القاهرة، بغداد، ١٩٨٧، ص١٢٤.

(٣) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٠.

فقد هاجم قرطبة وأهلها، و"أشجاهم بشؤبوبِ[١] بَرْد، ورماهم بضرمٍ مُتّقد"[٢]، فقد باغتهم الجيش ورماهم بالرماح والسهام التي غدت كالبرد الغزير المندفع بقوة، وكانت كالنار المتقدة، ويهدف من هذا إلى تصوير فضاعة الموقف وفداحته، وقوة الجيش وضخامته، ولتحقيق ذلك مزج بين مظاهر الطبيعة (البرد، النار)، والعناصر المتعلقة بالحواس، (الحركة: حركة البرد/ الأسلحة، حركة الرمي. الصوت: صوت الأسلحة. البصر: اتقاد النار)، وقد أدى ذلك قيمة ترتبط بالتكثيف التصويري، وما ينتج عنه من حركة وفاعلية، تسهمان في تحريك الوجدان والنفوس.

ويلتقط في تصويره الغيث وقد عمّ الأرض وأرواها، صورة ترتبط بالخيل وحركتها، إذ يجعل المطر يتسابق كأنه في ميدان، ويأخذ صفات الخيل ومراتبها، حيث "يرتدف السابقُ بالمصلّي"[٣]، والمصلي من الخيل يأتي بعد السابق[٤]، وتعدّ هذه الصورة فريدة؛ لكونها تربط بين مظهرين من مظاهر الطبيعة، الصامتة: المطر، والصائتة: الخيل، فيأخذ المظهر الصامت صفات الصائت، وهي صفات متعلقة بالحركة والاندفاع، إذ غدت حبات المطر تتدافع كأنها خيل في سباق، فتحاول كل واحدة منها أن تسبق الأخرى، وهذا يمنح النص قيمة تتعلق بالانفعال لدى الكاتب وانعكاسه على المتلقي، وهو انفعال مرتبط

(١) الشؤبوب: الدفعة من المطر وغيره. "اللسان: شأب".

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٩.

(٣) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٨.

(٤) ابن هذيل الأندلسي، حلية الفرسان وشعار الشجعان، ص١٤٥.

بموقف أو لحظة معينة، يتشكل من خلالها المعنى الذي تعكسه الصورة، وذلك حسب الحالة أو التجربة التي يمر بها ذلك الكاتب، فتنعكس أصداؤها على نصه؛ لذا فإن ابن المرخي يعبر عن نشوته بالمطر في لحظة معينة (لحظة نزوله)، ويعبر عن شكره على هذه النعمة العظيمة، فيترنم في تصويرها، ويختار لها أفضل التشبيهات والألفاظ، ذات الإيحاءات الدالة على مقصديته المتعلقة بوصف المطر المغيث للأرض والناس.

أما الصور البصرية، فقد توسل بها الكاتب؛ لما لها من "دور في نقل الأحداث المرئية إلى شعور المتلقي، فيتصور أنه يبصرها، كأنها شاخصة أمام ناظريه بجزئياتها كلها"(١)، ومن ذلك تصويره الحال التي صار عليها أهل قرطبة بعد غارة العدو عليهم، إذ "طفئت الحفائظُ، وكان لها توقدٌ واحتدام"(٢)، حيث جعل الحفائظ بمعنى "النفوس العزيزة التي عندها حمية"(٣) كالنار أو النور الذي انطفأ بعد أن كان متوقدًا محتدمًا، وقد بنى الصورة على التضاد أو المفارقة القائمة على التوقد والانطفاء، وهو تضاد يصور عظم المصيبة ونتائجها، وكان البصر هو المحرك الرئيس للمشهد، إذ هو من يبصر النور ويرى الظلمة، النور المتمثل بعزة النفس، والظلمة المتمثلة بالذل والهوان، وهي رؤية معنوية، وهذا يمنح النص نشاطًا وحيوية مرتبطة بتحويل المعنوي إلى حسي، تحويل العزة والذل

(١) ينظر: خضر، فوزي، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ط١، مؤسسة البابطين، الكويت، ٢٠٠٤، ص١٩١.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩١.

(٣) اللسان: حفظ.

إلى نور وانطفاء (ظلمة)، ما حقق وظيفة عاطفية انفعالية، من خلال حركة التضاد بين عمليتي النور والظلمة، وحركة الرؤية أو البصر، إنه انفعال في نفس الكاتب، أسهمت الصورة بمكوناتها بأن ينعكس على المتلقي.

وتأتي مثل هذه الصورة المرتكزة على النور والإشعاع، وما يتعلق بهما من بصر ورؤية في وصف ابن المرخي للمتوفى وتهنئة ابنه باستلام منصبه مكانه، فإذا "كان ذلك النجمُ غار، فهذا النور أنار"(١)، إذ جعل المتوفى كالنجم الذي اختفى، وجعل ابنه كالنور الذي أنار وظهر إشعاعه، ومعلوم أن النجم وغيابه متعلقان بالرؤية الحقيقة، وكذا النور وإشعاعه، وتوحي هذه الصورة البصرية بعظمة المتوفى وابنه الحي، إذ هو (المتوفى) كالنجم في شهرته وصيته، معروف عند الناس جميعًا، وقد حلَّ محله نور عظيم أيضًا، أنار للناس طريق الهدى وأرشدهم إليها، وهو صاحب رأي سديد وفكر مستنير، وحققت الصورة أثرًا مرتبطًا بـ"توصيل واقعة وإحداث انفعال"(٢)، واقعة موت الأب والتفجع عليه، وإخبار الناس بذلك، يرافقها واقعة تكليف الابن بمنصب والده، ومن ثم الانفعال نتيجة هاتين الواقعتين، وهو انفعال يمتزج فيه الحزن والتحسر مع الفرح والتهنئة.

لقد استعان ابن المرخي بالصور وجزيئاتها وأنواعها، فاتكأ على التجسيم والصور الحسية، ومزجها بالطبيعة ومظاهرها وبتجاربه الذاتية وانفعالاته

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٠.

(٢) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص١٩٦.

وأحاسيسه وعواطفه، ما أسهم في إغناء نصوصه، وإكسابها حيوية وجمالًا، ودفقات شعورية مرتبطة بمواقفه ورؤاه التي سعى إلى إيصالها إلى المتلقي، من خلال مشاهد تصويرية قائمة على لغة وتعابير رشيقة معبرة عن مشاعره الجياشة.

ثالثًا: الاقتباس والتضمين

لجأ ابن المرخي إلى تضمين رسائله نصوصًا دينية وأدبية، واستدعاء بعض الشخصيات التراثية، وذلك حسب ما يقتضيه الخطاب، وما يلائم السياق ورؤيته، وقد نوّع في طرائق اقتباساته وتضميناته، فتارة يقتبس النص اقتباسًا حرفيًّا، دون تحوير أو تغيير، وأخرى يجتزئ بعض كلماته، ويغيّر في ترتيبها، ويضيف إليها، وقد يقلب دلالته الأصلية أو يلتزم بها، وكان يدرج النص المقتبس في كلامه، حتى يبدو للمتلقي أنه من صنعه، وليس من صنع غيره.

ويأتي الاقتباس من القرآن الكريم في مقدمة تضميناته، وقد توسل به من خلال أسلوب اجتزاء التراكيب والألفاظ القرآنية، ودمجها في كلامه، دون الإشارة إلى أنها آيات كريمة، بل يأتي بها في درج الخطاب، فتنسجم معه، وتسهم في التعبير عن فكرته، ولولا أنها تراكيب معروفة في ثقافتنا الدينية بكونها مقتبسة من القرآن الكريم، لظن القارئ أنها للكاتب، ومن ذلك قوله في وصف الزرزور بأنه "يهيمُ بحبِّ الحصيد، ويبسطُ ذراعيه بالوصيد"[1]، وعبارة (يبسط ذراعيه بالوصيد) مقتبسة من قوله تعالى: ﴿وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ﴾ (الكهف: ١٨)، وقد أوردها الكاتب دون النص عليها بأنها آية، وإنما جاء بها عبر ترتيب مسجوع

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٦.

بين جملتين ختمهما بفاصلتين متشابهتين (الحصيد، الوصيد)، وتوسل بها في سياق وصفه الرجل الذي شبهه بالزرزور، وقلب مدلول الآية وحوره، إذ في القرآن الكريم يحمل الكلب دلالة إيجابية، وقد عُدّ مصدر حماية ورعاية لأصحاب الكهف، أما في الرسالة، فقد نحا الكاتب منحى السخرية، وجعل الرجل يأتي البيوت، ويجلس في فنائها، طلبًا للطعام والمسألة، حيث "يزورُ سائلًا"(١)، وقد استغل صفة بسط الذراعين من أجل المبالغة في تلك السخرية، إذ جعل الرجل يجلس جلسة غير لائقة، يهدف من وراءها إلى الحصول على المال والمئونة.

ويأتي مثل هذا الاقتباس في وصفه ما حلّ بقرطبة وأهلها إثر غارة العدو عليهم، إذ "يترقبون آزفةً ... ولا يجدون لها من دون الله كاشفة"(٢)، حيث استدعى ألفاظًا قرآنية اقتبسها من قوله تعالى: ﴿أَزِفَتِ الْآزِفَةُ ۝ لَيْسَ لَهَا مِن دُونِ اللَّـهِ كَاشِفَةٌ﴾ (النجم: ٥٧_ ٥٨)، وقد ساعد الاقتباس في تقريب المشهد إلى الأذهان، حيث بدا أهل قرطبة كمن ينتظر قيام الساعة، وهي قريبة منهم، ويجب الاستعداد لها، والمقصود اقتراب العدو منهم، وهو أمر يعلمه الله وحده، ولكن لا بدّ من الأخذ بالأسباب والتنبه للخطر الداهم، وعليه فإن الاقتباس يؤدي وظيفة التنبيه والتحذير وتأكيد المعنى؛ لكونه مرتبطًا بكلام الله الذي لا شك فيه، فضلًا عن أنه يمنح النص حيوية متعلقة بتغيير النمط اللغوي بالانتقال من كلام البشر إلى كلام الله، مما يسهم في التخلص من الرتابة، وتحقيق الانجذاب للمتلقي الذي

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٨٩.

يشحذ ذهنه لمعرفة دلالات ذلك الاقتباس، وذلك الانتقال المفاجئ في الكلام، ويسعى إلى تأويله وإدراك أسراره ومبتغاه.

ويصور الكاتب مشهد استنفار الناس بقيادة أميري إشبيلية وقرطبة من أجل مواجهة العدو والقضاء عليه، ولا يجد أفضل من كلمات الله ــ عزّ وجلّ ــ للتعبير عن ذلك المشهد، وما آلت إليه أحوال الناس من استعداد للقتال، حيث "نفروا من كلِّ مكان خفافًا وثقالًا"(١)، وهذا مقتبس من قوله تعالى: ﴿انْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ﴾ (التوبة: ٤١)، فإن كانت الآية تدعو فئات المجتمع كافة من شيوخ وشباب إلى الجهاد في سبيل الله، فإن الكاتب يلتزم بهذه الدلالة، ويجعل أهل قرطبة كهولًا وشبابًا يستنفرون للجهاد ومحاربة الأعداء، وعليه فإنه لم يقلب مدلول الآية أو يحوره؛ وإنما أفاد منه في حث الناس على الجهاد، وتصويره مشهدهم، وقد استعدوا له على اختلاف أعمارهم؛ لأن الخطب عظيم ويحتاج إلى التكاتف من الجميع لاستئصال الخطر وأسبابه.

لقد استعان ابن المرخي بآيات القرآن الكريم واجتزاء كلماتها وتراكيبها، وقد اتسقت مع معانيه، وجاءت على قدرها، وامتزجت في نصوصه بانسجام قابل للتأويل والتأمل، وساعدته في تركيز أفكاره وتأكيدها وترسيخها، وقد أسهم التنويع بين كلامه والآيات القرآنية في تحريك النصوص وانجذاب المتلقي نحوها، إضافة إلى إكسابها مسحة دينية، ترتبط بأصل الشريعة ومصادرها.

ولا يتوقف الأمر عنده على الاقتباس من القرآن الكريم، بل يستدعي في بعض سياقاته أقوالًا ومعاني من التراث الثقافي والحضاري والإسلامي، ومن

(١) ينظر: مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩١.

ذلك إشارته إلى خطبة علي بن أبي طالب_ رضي الله عنه_ بالأنبار، أيام معركة صفين (وقعت سنة ٣٦هـ)، وجاء ذلك في سياق حديثه عن الأمير علي بن يوسف بن تاشفين؛ لكي يحضه على الانتصار لأهل قرطبة، وقد أغار عليهم العدو، يقول: "وقد روى ثقاتُ الأخبار خطبة علي_ رضي الله عنه_ بالأنبار، وأميرُ المسلمين[١] أول من اهتدى بهديهِ، ورأى في الإسلام مثلَ رأيهِ"[٢]، إنه يحاول استنهاض همة الأمير، من خلال عقده مقارنة بينه وبين علي_ رضي الله عنه_ تقوم على أساس المشابهة، من حيث الهداية ومعرفة الإسلام وشريعته، والنهوض إلى الجهاد، ومقاومة الأعداء، ويحقق هذا الاستدعاء وظيفة التذكير، تذكير المخاطَب بأسلافه من الصحابة رضوان الله عليهم، وبأفعالهم في سبيل نهضة دولة الإسلام والدفاع عنها، والتذكير أيضًا بعقيدة الدين وشريعته التي تتطلب الجهاد، ونصرة إخوان الدين، إضافة إلى أن هذا التوظيف يسهم في لفت انتباه المتلقي إلى تلك الخطبة ومناسبتها، فيتحرك ليتعرف إليها، وإلى مضمونها وأسبابها، وما رافقها من أحداث، تتمثل بمعركة صفين وعوامل حدوثها ونتائجها.

ويضمّن الكاتب بعض خطاباته أبياتًا شعرية، مما يحقق لها سمة التنويع في الكلام، ولا سيما التنويع بين النثر والشعر الذي يساعد في إبعاد الملل عن

(١) يقصد الأمير المرابطي علي بن يوسف بن تاشفين.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٢. ويشير إلى خطبة علي بن أبي طالب بالناس في مدينة الأنبار العراقية، إبان معركة صفين، سنة ٣٦هـ، إذ حث الناس فيها على الجهاد، وبيّن منزلته العظيمة. وقد وردت في: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٨م)، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨، ج٢، ص٥٣_ ٥٥.

القارئ، ويحقق عنصر المفاجأة لديه، وهي مفاجأة تدخله عالم التوقع والتأويل لمعرفة الغاية من الإتيان بالشعر، وأثره في تتميم المعنى وتوضيحه، والتنويع يؤكد إبداع الكاتب وإجادته، يقول الكلاعي واصفًا المبرزين من الكُتّاب: "كان المجيد (منهم) كثيرًا ما يضمّن رسائله أشعاره وأشعار غيره"(١)، وجاء توظيف الشعر عند ابن المرخي على مستويين: الأول: اقتباس البيت أو البيتين اقتباسًا حرفيًّا مباشرًا، والآخر حل معقود الشعر وإدخاله في منثور عباراته، والاستعانة بكلماته ومعانيه وصوره، ومن ذلك افتتاحه رسالته(٢) إلى مشرف تلمسان ببيتين لأبي الطيب المتنبي، إذ يقول:(٣)

فديتُكَ هل في الكأسِ فضلٌ أنالُهُ فإني أُغَنّـي منذُ حينٍ وتشـربُ
وهبتَ علـى مقدارِ أهلِ زمانِنَا ونفسي على مقدارِ كَفَّيْكَ تطلُبُ

إذ يشير بالبيتين إلى منزلة المرسَل إليه والثناء عليه، قبل أن يشرع بالدعاء له بأن يديم الله عزّه(٤)، والبيتان قالهما المتنبي ضمن قصيدة مدح بها كافورًا الإخشيدي، وقد استحضرهما ابن المرخي لإسباغ معانيهما وصورهما على

(١) ينظر: الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبدالغفور الإشبيلي (من أعلام القرن السادس الهجري)، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، د.ط، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص٦٢.

(٢) ينظر: مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٧.

(٣) المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت٣٥٤هـ/٩٦٥م)، الديوان بشرح العكبري، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي، د.ط، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ج١، ص١٨٢. وقد وردا فيه بالرواية الآتية:

أبا المسكِ هل في الكأسِ فضلٌ أنالُهُ فإني أُغَنّـي منذُ حينٍ وتشربُ
وهبتَ علـى مقـدارِ كَفّي زمانِنا ونفسي على مقدار كفّيكَ تطلبُ

(٤) ينظر: مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٧.

المخاطَب، وقد اتسقا مع غايته، إذ استهل بهما خطابه، ومثّلا فكرته القائمة على افتدائه المخاطَب بنفسه، وأوحيا بطلبه أن يمنحه من كرمه الكبير، وهو الذي يهب الناس على مقدارهم، بينما الكاتب يطمح منه بالمزيد الذي يليق بمقدار المرسَل إليه، وبعطاء كفيه الجزيل، وقد أضفى هذا الاستدعاء الشعري جمالية على الرسالة وبنيتها الاستهلالية، وزاد من قيمتها الأدبية؛ لأن الشعر يمتلك من القوة في تكثيف المعاني، ما يغني عن الألفاظ الكثيرة والجمل الطويلة، وقد عبّر البيتان عن الفكرة المقصودة المتمثلة بمدح المخاطَب والثناء عليه وعلى كرمه المادي والمعنوي، ولهما دور في لفت انتباه القارئ واهتمامه بالرسالة، وتهيئته فكريًّا قبل أن يدخل في المضمون دخولًا مباشرًا، إذ إنهما أول ما يواجهه، وعليه فإنه ينجذب نحو النص، ويتشوق لمعرفة ذلك المخاطَب الذي يمتلك تلك المناقب الحسنة المتمثلة في البيتين.

ويستعين الكاتب ببيت لعلي بن الجهم في أثناء تعزيته ابن حسّون بوفاة والده وتهنئته بالولاية من بعده، ويسعى من خلاله إلى تصوير عظمة المتوفى، ومنزلة ابنه العالية الذي ورث مجده وحكمته، يقول: "وإنْ كان ذلك الشّربُ غاض، فهذا المورِدُ عاض:[1]

ومَا مَاتَ مَنْ أنتَ ابنُهُ لا أرى الذي لهُ مثلُ ما أسدى أبوكَ ومَا سعَى

(١) علي بن الجهم، أبو الحسن علي بن الجهم القرشي (ت٢٤٩هـ/ ٨٦٣م)، الديوان، تحقيق خليل مردم بك، ط٢، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠، ص١٥٣. وقد ورد فيه بالرواية الآتية:

فَمَا مَاتَ مَنْ كنتَ ابنُهُ لا ولا الذي لهُ مثلُ ما سدَّى أبوكَ وما سَعى

وإنَّ من الحكمةِ في عِمارةِ الدُّنيا أن يبقى الخَلَفُ"[1]، فهو يصور مشهد موت الأب المادي، إلا أنه على المستوى المعنوي قد عقبه ابنه الذي أحسن إليه أبوه، وربّاه على المناقب الحسنة، وجعله صاحب رأي سديد، وعليه فإن مثله لم يمت؛ لكونه ورثه إنسان سيسير على نهجه، وسيظل ذكره باقيًا من خلاله، وقد وظف الكاتب دلالة البيت كما هي، دون تحوير أو تغيير، بل إنه سعى من خلالها إلى تأكيد المعنى الذي يريده، وهو معنى يتطابق مع معنى البيت، فضلًا عن أن استدعاء البيت يؤكد عاطفة الكاتب تجاه المتوفى وابنه، لكون الشعر أقدر على تكثيف العاطفة وتركيزها، ويمثل خلاصة الانفعال والتعبير عن الإحساس والمشاعر، وهي عاطفة تنعكس أيضًا على المتلقي الذي يدرك معنى البيت، ويكتنه دلالته المتعلقة بالوارث للحكمة والرأي الصائب من أبيه.

أما المستوى الآخر من التوظيف المتمثل بحل معقود الشعر أو نثره، فقد توسل به ابن المرخي في سياق رسالته الزرزوريّة التي وجهها إلى ابن عطية، واستهلها بالدعاء له، ووصف شوقه إليه وعلاقته به، إذ لا يسبقه أحد إليه، يقول: "فليس لي متأخرٌ عنه ولا متقدم، ... فلم أغادرْ منهما من متردَّم"[2]، وعبارة (لم أغادر منهما من متردم) أخذها من قول عنترة في مطلع معلقته:[3]

هل غادرَ الشُّعراءُ من مُتَرَدَّمِ أمْ هَلْ عرفْتَ الدّارَ بعدَ تَوَهُّمِ

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٠.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٤.

(٣) عنترة بن شداد، عنترة بن شداد بن قراد العبسي (ت١٤ ق.هـ/ ٦٠٨م)، الديوان، تحقيق محمد سعيد مولوي، د.ط، المكتب الإسلامي، القاهرة، ١٩٧٠، ص١٨٢.

وقد حل منظومها، وجعلها عبارة نثرية أدرجها في سياقه، دون الإشارة إلى نصها أو إلى كونها شعرًا، وأراد من خلالها تصوير علاقة المودة التي تربط بينه وبين المخاطَب، إذ يسعى إلى لقائه في كل حين ولا يسبقه أحد إليه، بل إنه قلب معنى العبارة الشعرية التي تدل على أن الشعراء لم يتركوا شيئًا إلا وصفوه، إلا أن الكاتب نفى هذه الدلالة، وجعل نفسه السابق في حب المخاطّب والثناء عليه، ولم يترك وصفًا جميلًا ومدحًا حميدًا إلا أسبغه عليه، وكان بذلك قد تفوق على المتقدمين والمتأخرين ممن اتصلوا أو سيتصلون بالمرسَل إليه.

وختم الرسالة نفسها بالدعاء للمخاطَب، فاستعان في أثناء ذلك بالتركيب (ريب الدهر)، وهو تركيب شعري، استخدمه كثير من الشعراء، لعل أبرزهم أبو ذؤيب الهذلي حيث قال:(١)

وتَجَلُّدِي للشَّامِتِينَ أُرِيهِمُ أَنِّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لا أَتَضَعْضَعُ

يقول ابن المرخي داعيًا للمرسَل إليه: "وهو دامَ توفيقُهُ ... لا زالَ علمًا للنَّدى، ومشرعًا للهُدى، ومَفْزَعًا إذا ريبُ الدّهرِ عَدَا"(٢)، فقد التمس دلالة التركيب (ريب الدهر) ليتمثل من خلاله تصوير شجاعة المخاطَب، وأنه ملجأ للناس ومفزع لهم إذا أصابتهم نوائب الدهر، إذ يعينهم ويخفف عنهم، ومثل هذه الاستعانة بالتركيب الشعري تسهم في توطيد العلاقة بين النص الحاضر والغائب،

(١) أبو ذؤيب الهذلي، خويلد بن خالد (ت ٢٦هـ تقريبًا/ ٦٤٦م)، الديوان، تحقيق أنطونيوس بطرس، ط١، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣، ص١٤٥.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٥.

وتلفت المتلقي إلى ذلك النص الغائب، وتذكره به وبدلالاته، مما يحقق عملية التفاعل بين الماضي والحاضر.

إن الظاهرة البارزة في استدعاء الكاتب للشعر_ ولا سيما بالأسلوب الحرفي_ تتمثل في أنه لا يشير إلى اسم قائله، إنما يتركه غفلًا، مما يسهم في تحريك المتلقي وإرجاعه إلى أشعار السابقين ليتعرف إلى قائلها، فتتحقق فائدة جديدة، تتعلق بقراءته تلك الأشعار، واستكشاف دلالاتها وجمالياتها، مما يغني تجربة ذلك المتلقي، وتتوافر لديه معارف أخرى غير تلك التي توفرها الرسالة، إضافة إلى أن هذا الرجوع يحقق عملية التمازج بين الماضي الأدبي العريق والحاضر، مما يؤدي إلى إكساب النصوص سمتي الإصالة والابتكار.

لقد شكل الشعر رافدًا من روافد الرسائل، وساعد في تحقيق مصداقيتها، وتأكيد أفكارها وتتميم معانيها، وكان له أثر فني فيها، أغنى تجربة الكاتب، وأضفى على نصوصه إيحاءات وظلالًا بعثت فيها الحركة والإثارة، مما يؤكد براعته وإبداعه في تصريف الشعر وإدماجه في كلامه، ووضعه في مكانه المناسب، من خلال سعيه إلى تحقيق رؤاه الموضوعية وإكسابها قيمًا فنية، وليس لمجرد التنميق أو النقل والتسجيل.

ويدخل في سياق الاقتباس الأدبي تضمين ابن المرخي الأمثال في رسائله؛ لكونها من أوجز الكلام وأقدره على التعبير، إذ تستطيع بألفاظها القليلة تمثيل معاني كثيرة بأسلوب مركز مكثف، مما يسهم في تحقيق سمة الإيجاز والإحالة للنصوص، من خلال سوق أمثال منسجمة مع المعاني، وقد استدعى الكاتب بعضها، متلاعبًا بصيغها، من خلال زيادة بعض الألفاظ عليها أو حذف

بعض كلماتها، ومثال ذلك قوله في وصف الزرزور: "وهذا الزَّرزورُ دعوتُهُ زُور، وأمُّهُ ليسَ بالصَّقرِ مقلاة نزور"[١]، وعبارة (ليس بالصقر مقلاة نزور) مأخوذة من المثل "أمُّ الصَّقرِ مقلاتٌ نزور"[٢]، الذي يضرب في قلة الشيء النفيس[٣]، وقد غيّر في صيغته بإضافة الفعل الدال على النفي (ليس) بعد الكلمة الأولى (أمه) التي أضاف إليها (هاء) الغائب العائدة على الزرزور (الرجل)؛ ليؤكد سخريته منه، وينفي عنه أي فعل نفيس وحسن، فهو ليس كالصقر ذي العزة والأنفة، إذ يعدّ شيئًا نفيسًا، وبذلك يكون قد قلب دلالة المثل المرتبطة بالإشادة بالصقر وأمه اللذين يمثلان شيئًا قليلًا لكنه نفيس، أما عبارة الكاتب، فتنفي تلك الدلالة عن الموصوف، فهو ليس صقرًا ولا أمه أم صقر مقلات نزور، وقد سبق العباس بن مرداس إلى هذا المعنى، وأكده في شعره، حيث قال:[٤]

بُغاثُ الطَّيرِ أكثرُهَا فِراخًا وأُمُّ الصَّقرِ مِقلاتٌ نَزورُ

وكأن ابن المرخي يلتمس معناه من البيت، بأن جعل الموصوف كتلك الطيور الضعيفة التي تفرخ كثيرًا، في الوقت الذي تكون فيه أم الصقر قليلة التفريخ، فتنجب الصقر الذي هو من أسياد الطيور وأقواها.

---

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٤.

(٢) الميداني، أحمد بن محمد النيسابوري (ت٥١٨هـ/ ١١٢٤م)، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، د.ط، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١٩٥٥، ج١، ص٦٢.

(٣) ينظر: الميداني، مجمع الأمثال، ج١، ص٦٢. واللسان: نزر.

(٤) العباس بن مرداس، ابن أبي عامر السلمي (توفي في خلافة عثمان_ رضي الله عنه_)، الديوان، تحقيق يحيى الجبوري، د.ط، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٦٨، ص٥٩.

ويستدعي الكاتب أحد الأمثال في سياق وصفه ظاهرة اللواط التي شكا من تفشيها إلى صاحب مالقة، وحثه على القضاء عليها، حيث يقول في حديثه عن اختيار فاعلها الخبيث للمكان الذي سيقوم فيه بفعلته الشنيعة: "ووصلَ وهجر، وجلبَ التّمرَ إلى هَجَر"(١)، إذ اقتبس عبارة (وجلب التمر إلى هجر) من المثل "كمُسْتَبضِعِ التَّمْرِ إلى هَجَر"(٢)، بمعنى أن "هجر موطن التمر، والمستبضع إليه مخطئ"(٣)؛ لكونه تمرًا مهجورًا لا ثمر فيه، وغدا موطنه مهجورًا أيضًا، ويضرب لمن يسعى لطلب البضاعة من مكان لا خير فيه، لذا فإنه مخطئ في ذلك، وقد استعان الكاتب ببعض ألفاظه وحذف منها كلمة (مستبضع)، وأضاف إلى عبارته الفعل (جلب)، ورمز بالتمر إلى الفتى (المفعول به فعل اللواط)، وقد استدرجه الفاعل إلى مكان مهجور لا ناس فيه ليفعل فعلته الفاسدة.

لقد ساعد توظيف الأمثال في تكثيف الأفكار، من خلال تشابكها مع السياقات اللغوية في النصوص، ما جعل الفكرة "تعلق في ذهن المتلقي وذاكرته، ووعيه الثقافي ووجدانه، من خلال إقامة ترابطات دلالية"(٤) بين سياق المثل والسياق الجديد ومدلولات كل منهما، سواء من خلال تغيير المدلولات وإعادة إنتاجها أو بتمثيلها دون أية تغيير أو قلب، وقد أسهم ذلك في تأكيد الأفكار

---

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص١٠٠.

(٢) الميداني، مجمع الأمثال، ج٢، ص١٥٢.

(٣) المصدر نفسه، ج٢، ص١٥٢.

(٤) ينظر: عيد، رجاء، لغة الشعر_ قراءة في الشعر العربي الحديث، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٣، ص٣٦.

والآراء؛ لكون الأمثال بمنزلة براهين لما يقوله الكاتب، فضلًا عن أنها تجذب المتلقي وتشحذ ذهنه لما فيها من جمال وقصص، تجعله يتفاعل مع تراثه المتمثل بالأمثال، فيستذكرها وربما يرجع إليها؛ ليتعرف إلى موضوعاتها ومناسباتها ومضرب المثل فيها وقصته، من ثم يقارنها بالسياق الجديد المتمثل بالرسائل.

ويظهر مستوى آخر من الاستدعاء في الرسائل، يتعلق باستحضار أسماء بعض الشخصيات المعروفة في التراث الحضاري والثقافي، و"يكون استخدامها تعبيريًّا، لحمل بعد من أبعاد التجربة التي يعبر عنها الكاتب من خلالها، أو يعبر عن رؤيته الجديدة"(١)، وتتميز بأنها قابلة لتعدد الدلالة، وينعكس أثرها الفني عبر اندماجها داخل بنية النص، ومقدار إسهامها في تعميق دلالتها الكلية(٢)، وقد استدعى ابن المرخي شخصية ابن قُزمان (ت٥٥٥هـ/ ١١٦٠م)_ إمام الزجالين في الأندلس_ في سياق سخريته من الرجل الزرزور، حيث وصفه بأنه "يزيدُ بتطريبٍ في الألحانِ ...، وروايةٍ عن ابنِ قُزمان"(٣)، إضافة إلى أنه "تفهَّقَ(٤) إذا أنشدَ أو أثنى، كتفهُّقِ أبي المثنى"(٥)، وقد ساعد هذا الاستدعاء في إضفاء أجواء تاريخية وأدبية موحية على النص، ووظفه الكاتب تحقيقًا

(١) ينظر: عشري، علي زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٣.

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص٨.

(٣) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٥.

(٤) تفهق: توسع في الكلام. "اللسان: فهق".

(٥) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٥. وأبو المثنى: لعله أبو عبيدة معمر بن المثنى، الأديب واللغوي المعروف.

للمفارقة، فشخصية الرجل (الزرزور) تمثل الوجه الأول لتلك المفارقة، بينما تمثل الشخصيتان المستدعيتان (ابن قزمان، أبو المثنى) الوجه الآخر لها، ويتجاوز الكاتب حدود الزمان، فيبعث الحياة في الشخصيتين البائدتين، ويقيم قواسم مشتركة بين المخاطَب والشخصيتين المعروفتين بالثقافة والأدب والنحو وفنون الشعر، حتى يجعل من ذلك المخاطَب أنموذجًا للشخصية الإنسانية الفريدة التي تمتلك القدرة على الإلمام والإحاطة بالعلوم والمعارف التي ليس بمقدور كل البشر، وهذا كله من باب السخرية، فهو يقرر الصفة ويبالغ فيها متهكمًا بالموصوف، كأنه ينفي دلالاتها عنه التي يمكن أن تُفهم من خلال التأويل ومعرفة صفات ذلك المخاطَب الذي لا يمكن أن يكون مثل تلك الشخصيتين.

وتأسيسًا على ما سبق، فإن هدف التوظيف هو السخرية والتهكم، من خلال الجمع بين صورتين متناقضتين، ويمكن تلمس ملمح آخر للاستدعاء، يتعلق بلفت النظر إلى الشخصيتين المستحضرتين، وأن لهما دورًا كبيرًا في الثقافة والأدب والعلوم، مما يجعل المتلقي ينتبه إليهما، ويعود إلى الماضي ليتعرف إلى هذين الرجلين وجهودهما، وهذا يساعد في تحقيق التواصل مع الماضي وربطه بالحاضر، إضافة إلى أن وظيفة الإخبار تتحقق، فكأن الكاتب الذي يسخر من المخاطَب يخبر المتلقي عن وجود شخصيات تراثية مهمة، ولها دور فاعل في الثقافة والحضارة، وفي الوقت نفسه هنالك شخصيات أخرى لا دور لها إلا التملق، والتكسب ومحاولة الحصول على الطعام وملء البطون كالرجل الموصوف والمشبه بالزرزور.

رابعًا: فنون البديع

أكثر ابن المرخي من استعمال الفنون البديعية في رسائله، شأنه في ذلك شأن كثير من كُتّاب عصره، وكُتّاب العصور التي سبقته، وتعدّ تلك الفنون وسيلة لتأنيق الكتابة، وتكون محمودة إذا لم تضر بالمعنى وتطغى عليه، وتساعد في تمثيل المعاني وزيادة في تأكيدها، ولها أثر فني يدركه المتلقي، من خلال استقباله العمل الإبداعي بعقله، وحواسه وجميع قواه الإدراكية، وتعد تلك الألوان البديعية كذلك "إيقاعات موسيقية، وصورًا صوتية ولفظية فيها فن وإبداع وأصالة، وهي مثيرة للمتلقي، ينفعل لها انفعالًا ذهنيًّا وحسيًّا ونفسيًّا، وتكون استجابته الانفعالية وسيلة للفهم والاستيعاب"(١).

ويعدّ السجع أكثر المحسنات البديعية شيوعًا في رسائل ابن المرخي، وهو "سمة زخرفية لفظية، تختص باللفظة المركبة في جملة تتوافق فيها بعض فواصل الكلام المنثور على حرف واحد"(٢)، وقد حمده الكلاعي، إذ لا وجه لذمه إلا أن يدل على التكلف(٣)، وجاء سجع ابن المرخي رشيقًا، حقق تنغيمًا موسيقيًّا، وإيقاعًا صوتيًّا ناتجًا عن ذلك التوازي النسبي في جمله، إذ غلب عليه طابع الجمل القصيرة المتتابعة التي تنتظم وفق فاصلة واحدة، فيكون عددها مساويًّا

(١) ينظر: عيكوس، الأخضر، جماليات البديع المعنوي ووظيفته الفنية، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، العدد٢١، ١٩٩٨، ص٣٣.

(٢) ينظر: ابن الأثير، ضياء الدين بن محمد (ت٦٣٧هـ/ ١٢٣٩م)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، د.ط، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩، ج١، ص١٩٢_ ١٩٣.

(٣) ينظر: الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص٢٣٥.

لعدد الجمل التي تتبعها بفاصلة جديدة، ومن ذلك قوله: "... عن نفسٍ نخرتْ عظامُهَا، وكثر حطامها/ فحينًا تستقضي عليه بالإذلال، وحينًا تعذرُهُ بالأشغال/ وكيف ما تصرفت الحالُ بين منعٍ وبذل، ومسامحةٍ أو عذل/ فأنا وليُّه الأحفى، وسجيره[1] الأصفى"[2]، إذ جاءت هذه العبارات كأنها مقسمة إلى أربع مجموعات، كل مجموعة تتألف من جملتين منتهيتين بفاصلة واحدة: الأولى: (عظامها، حطامها)، الثانية: (الإذلال، الأشغال)، الثالثة: (بذل، عذل)، الرابعة: (الأحفى، الأصفى)، مما يكسبها سمة التنويع في الفواصل، وعدم الإطالة بالسجع، وهذا يبعد النص عن التكلف والمبالغة في الصنعة.

لقد تشكل النص عبر مقاطع متساوية نسبيًّا، ومتوازية إيقاعيًّا، عبرت عن المعاني المقصودة، المتعلقة بتصوير حال الكاتب، وقد فارقه المرسَل إليه، وصورت فاصلتا المقطع الأول (عظامها، حطامه) حالته السيئة، إذ غدت عظامه هشة، ونفسه محطمة، ثم صورت فاصلتا المقطع الثاني (الإذلال، الأشغال) نوازع نفسه تجاه المخاطَب، فتارة يتذلل له، وأخرى يلتمس له العذر بكثرة الأشغال، وأتت فاصلتا المقطع الثالث (بذل، عذل) لتأكدا حال تلك النفس المتأرجحة بين مسامحة المخاطَب واستذكار مآثره، أو عذله ولومه، وختم المقطع الرابع بفاصلتين (الأحفى، الأصفى) تحملان دلالة تأكيده حبه للمخاطَب، فهو صديقه الأصفى وحفيه الذي لا يترك مودته.

---

(١) السجير: الصديق أو الخليل والصفي. "اللسان: سجر".

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٨.

وحملت تلك الفواصل المسجوعة قيمة فنية، أكسبت النص أبعادًا جمالية، مرتبطة بإيحاءاتها، وبما ينبعث عنها من عاطفة صادقة ومشاعر عميقة، تضفي ظلالها على المتلقي فتدفعه نحوها، متوسلًا التأويل لإدراكها، إضافة إلى انجذابه إليها؛ نتيجة ذلك النغم المتحقق من خلالها الذي يطرب النفس، ويجعلها تترنم وتتذوق جمالية السجع واتساق فواصله.

ويمضي الكاتب على هذا النمط من السجع، القائم على التنويع في فواصل الجمل والعبارات، والنأي به عن أن يسير على وتيرة واحدة أو أن يلتزم بحرف واحد في الفواصل كلها، لأن ذلك يؤدي إلى التكلف والإضرار بالمعاني، فضلًا عن أنه يؤدي إلى رتابة، تثير الملل والسأم، وتصبح ثقيلة على السمع لتكرارها، ولتأكيد ذلك نأخذ قول ابن المرخي في وصف الغيث وقد نزل من السماء: "فإذا إذِنَ اللهُ لها بالانحدار، وأنزلَ منها بمِقدار/ سلَّتِ الرِّيحُ خيوطَ القَطْرِ من تلك السَّحائب، وأسبلتها إسبال الذَّوائب/ فدرَّت السّماءُ من خلف مصرور، ونثرتْ ظلَّها نثرَ الذَّرور"(١)، فقد انتظم النص عبر ثلاثة مقاطع مسجوعة، كل مقطع تألف من جملتين، فاصلتهما واحدة، الأول: (الانحدار، مقدار)، وهما كلمتان تعبران عن نزول المطر المقدر من عند الله_ عز وجل_ فضلًا عن أنهما يرسخان المعنى، لما فيهما من مد متمثل بالألف، يؤدي إلى طول نطقهما، ورسوخ دلالاتهما في النفوس، أما المقطع الثاني، فقد بُني على فاصلتي (السحائب، الذوائب)، وهما كلمتان متساويتان في عدد الحروف والوزن

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩٨. والذرور: ما ذررت ونثرت، كذر الحّبِ والملح وغيرهما. "اللسان: ذرر".

الصرفي، مما يخلق توازنًا موسيقيًّا، وتمطيطًا ناتجًا عن المد في الألف، إضافة إلى دورهما التصويري والرمزي، المتمثل بجعل السحائب (الغيوم) مصنوعة من خيوط (المطر)، فبدأت تتدلى كأنها شعر فتاة جميل (ذوائب)، أما المقطع الثالث، فقد انبنى على فاصلتي (مصرور، ذرور) ، وهما أيضًا متساويتان وزنًا وإيقاعًا، وفيهما مد بالواو التي أدت إلى تطويل نطقهما وترسيخ معناهما، وأسهما في تمثيل الصورة الجميلة المتعلقة بنزول الغيث من السماء التي غدت كمن يصرّ شيئًا ما، ثم ينثره بانتظام.

ويأتي الجناس كمحسن بديعي لفظي، توسل به ابن المرخي؛ لما له من دور في زخرفة الكلام وتنميقه، وتحقيق إيقاع داخلي له، فهو "ضرب من التكرار الصوتي، تستحسنه الأذن، فتطرب له"(١)، وله دور في تزيين المعنى، "ومنحه طاقة موسيقية إضافية، بما يحمله من بعد نغمي، وإغناء للتعبير المراد توصيله، وله وظيفة نفعية، تتمثل بولوج كلماته إلى أذن السامع بصورة أسرع، مما يؤدي إلى تعلقه بها وفهم معناها"(٢).

والناظر في الرسائل يدرك أن الجناس الناقص هو الشائع فيها، ويعني "اختلاف اللفظين في نوع الحروف أو عددها أو ترتيبها أو حركاتها، مع اختلاف المعنى"(٣)، ومثل هذا النوع من الجناس يخلص النص من طابع الرتابة،

---

(١) ينظر: القحطاني، قاسم، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ط١، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ٢٠٠٩، ص١٩٥.

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص١٩٥_ ١٩٦.

(٣) ينظر: الحلبي، شهاب الدين محمود بن سليمان (ت٧٢٥هـ/ ١٣٢٤م)، حسن التوسل في صناعة الترسل، تحقيق أكرم عثمان يوسف، ط١، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص١٨٧.

ويحقق بعدًا فنيًّا وموسيقيًّا، من خلال "التلوين في أوزان الألفاظ المستعملة في التجنيس الذي يتحول إلى مسارات صوتية متحركة، تستأثر بخواطر المتلقي وتشده إليها"(١)، وقد جاء في رسائل ابن المرخي في أغلب مواضعه في ألفاظ السجع، وفواصل الجمل المتتابعة، كقوله في وصف المخاطَب ومدحه: "كانَ مَنْ يُرجى نداه، ويُعطي كلَّ ما ملكتْ يداه"(٢)، فالفاصلتان (نداه، يداه) يمثلان جناسًا ناقصًا باختلاف الحرف الأول، وإضافة إلى تحقيقهما الموسيقى السجعية، فإنهما يوحيان بدلالات تتعلق برسم صورة للمخاطَب وإظهار مناقبه، فنداه ترمز إلى كرمه وعطائه، ويداه تدل على كثرة ذلك العطاء، وأنهما مبسوطتان لكل سائل، وتعطيان كل ما تملكان، وعليه فإن الجناس ساعد في تمثيل المعنى القائم على إظهار صفة الكرم عند المخاطَب، وهي صفة معنوية، أسهم الجناس في رسمها وبسطها أمام المتلقي، فضلًا عن قيمته الفنية والموسيقية، الناتجة عن تماثل اللفظتين تماثلًا ناقصًا، من حيث اختلاف نوع الحرف الأول، وكاملًا من حيث الصيغة والوزن، ما أدى إلى حدوث تجاوب موسيقي يدركه المتلقي وينفعل به.

ويقول في موضع آخر داعيًا للمتوفى، إذ يعزي ولده: "نضَّرَ اللهُ روحَهُ، ونوَّرَ ضريحَهُ"(٣)، حيث جانس جناسًا ناقصًا بين (نضّر، نوّر)، وهما كلمتان

---

(١) ينظر: الهيتي، حميد مخلف، تطبيقات البديع عند أبي تمام، مجلة الجامعة المستنصرية، المجلد ٣، العدد ٣، السنة الثالثة، مطبعة دار السلام، بغداد، ١٩٧٢، ص٢٩.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٨.

(٣) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٧٩.

مضعفتان ونطقهما قوي، وتمثلان معنى الدعاء بأن يتقبل الله المتوفى، ويجعل روحه نضرة وقبره نورًا، كما أنهما تسهمان في إثارة الانفعال لدى المتلقي، الناتج عن جزالتهما وصوتهما وإيقاعهما ودلالاتهما، مما يجعله يتفكر في ذلك المتوفى ومنزلته العالية التي استحق بها هذا الدعاء. ويقول واصفًا حالته بعد فراق المتوفى، إذ ورد الخبر "على القلبِ فضيّقَ مُددَه، وعلى العلمِ فقطّعَ مَدَدَه"(١)، حيث جانس بين لفظتي الفاصلة (مُدده_ بضم الميم_، مَدده_ بفتح الميم_)، وهو جناس ناقص باختلاف نوع حركة الحرف الأول، وكلمة (مُدده) ترمز إلى اتساع القلب الذي أصبح ضيقًا بعد الفقيد، أما كلمة (مَدده)، فترمز إلى انقطاع العلم الذي كان ممتدًا في زمن المتوفى، وقد ساعد الجناس في تحقيق السجع وما رافقه من موسيقى إيقاعية في آخر كل جملة من الجملتين المتعاقبتين، وهي موسيقى تلفت انتباه المتلقي وتشده نحوها، فينتج عن ذلك إدراكه منزلة المتوفى وفضائله المتمثلة بالعلم والمعرفة، ويتعرف إلى الحال التي وصل إليها الكاتب من بعده، إذ ضاق صدره وقلبه.

ويوظف الكاتب السجع في سياق وصفه تخاذل المسلمين عن نصرة أهل قرطبة، وقد أغار العدو عليهم، يقول: "فما أمدوهم بحامٍ، ولا أعانوهم برامٍ"(٢)، إذ ختم الجملتين بكلمتين متجانستين جناسًا ناقصًا باختلاف نوع الحرف الأول (حامٍ، رامٍ)، وهما متوازيتان صوتيًّا وصرفيًّا، فكلاهما اسم فاعل لفعل ثلاثي، وتدلان على تقاعس المسلمين عن نصرة إخوانهم في قرطبة، إذ لم يمدوهم

(١) المصدر نفسه، ص٨٢.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٩١.

بمن يحميهم ويذود عنهم، ولم يعاونوهم برماة وأسلحة تساعدهم في محاربة العدو، وقد حققت لفظتا الجناس حركة إيقاعية، ساعدت في شحن عاطفة المتلقي، ووضعه في أجواء المشهد الذي يصور حال أهل قرطبة، وحال إخوانهم في البلدان المجاورة وقد خذلوهم.

أما المحسن البديعي الآخر الذي استخدمه ابن المرخي، فيتمثل بالطباق، وهو محسن معنوي، يقوم على الإتيان بالمعنى وضده، ويسهم في إحداث إيقاع نفسي يتولد من المعاني المتضادة، المرتبطة بانفعالات الكاتب ومشاعره، وينتج عنه إيقاع تطرب له النفس، ناتج عن تغيير النغمة الموسيقية والصوتية بين اللفظتين المتضادتين، إذ يختلف كل منهما في جرس الحروف ومخارج أصواتها، إضافة إلى اختلاف الدلالة، وتحقيق المفارقة أحيانًا، وقد استعمل ابن المرخي الطباق المباشر في كثير من سياقاته في الرسائل، وسعى من خلاله إلى التعبير عن مواقفه وآرائه ورسم صوره، ومن ذلك وصفه ردّ مشرف تلمسان عليه برقعة: "جسّتها يد العليلِ، فلم تستوفِ الشفاء"(١)، فقد طابق بين (العليل، الشفاء)، وهو طباق مباشر يرسم من خلاله صورة لحالته السقيمة، نتيجة فراق المخاطَب له، وصورة ردّه الذي لا يشفي، إذ جسته يد الكاتب ونظرت فيه، لكنه لم يداوِ مرضه وألمه، المتمثل بشوقه للمخاطَب وأمله بإعادة الوصل معه، وقد عكست تلك العلاقة الضدية ردة الفعل لدى الكاتب تجاه الرقعة المرسلة من المخاطَب، وهي ردة فعل توحي بتعبه ومرضه بسبب الفراق والصدود، وهو العليل الباحث عن الدواء الذي يشفيه، ولا يكون ذلك إلا بإعادة الود بينه

(١) ينظر: المصدر نفسه، ص٧٧.

وبين المرسَل إليه، إضافة إلا أنها توحي بالعتاب، عتاب المحب الذي ينتظر ممن يحبه أن يستجيب له فيزول ذلك العتاب.

إن هذه المطابقة تمثل العلاقة بين المرسِل والمرسَل إليه، وهي علاقة مضطربة، يسعى المرسِل إلى إقامتها من جديد؛ لذا فإنه جسَّ الرقعة الآتية من المرسَل إليه، وهو عليل سقيم يتمنى أن يجد فيها الشفاء، لكنه ما لبث أن نفى ذلك، فقد نظر فيها ولم يجد غايته، وقد جاءت المطابقة سريعة في سياق واحد قصير، تتّابع ألفاظه في تسلسل وتوالٍ، لا يفصل فيه بين المتضادين سوى الجملة الفعلية المنفية (فلم تستوفِ) التي تنفي الشفاء (الطرف الثاني للطباق) عن الطرف الأول (العليل)، وهذه السرعة الطباقية ارتبطت بعلاقة وثيقة بالمعنى المقصود.

ويطابق في سياق تصويره خبر وفاة الذي يعزي به وتناقله بين لفظتي (أصم، أسمع)، حيث "طرق الناعي فأوجعَ، وهتفَ الدّاعي فأصمّ وأسمعَ"[1]، وهذه العلاقة الطباقية بين الفعلين توحي بدلالات عدة، أهمها: وصول خبر الوفاة إلى جميع الناس، إذ سمعه مَنْ كان يسمع ومَن كان أصم، أو ربما قصد أنه (أي الكاتب) سمع الخبر فنزل عليه كالصاعقة، حتى أنه أصم أذنيه عن سماعه، وقد أسهم الطباق في تصوير عظمة المتوفى، وأن خبر وفاته يمثل صدمة كبيرة، وعليه فإنه وسيلة ساعدت في وصف مشهد وصول خبر الوفاة، وما نتج عنه من انفعالات وردّات فعل، فغدا الطباق وما نتج عنه من علاقة ضدية "نسقًا أصبحت تحولات السياق بموجبه قائمة على استدعاء النقيض لضده واعتماله

(١) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٢.

معه"[١]، بمعنى أن الضد لا يكتمل إلا بضده، ولا يمكن له تصوير المشهد وتمثيل الفكرة إلا إذا تعالق بذلك الضد.

ويبني الكاتب صورة الرجل (الزرزور) على مفارقة تقوم على الطباق، وذلك لتقريبها إلى الأذهان، وتصوير أفعالها وصفاتها المتناقضة، إذ "تسمعُ ما لديه من جدٍّ وهزل"[٢]، وكلمتا (جد، هزل) بينهما طباق إيجاب مباشر، سعى الكاتب من خلال الجمع بينهما عبر ومضة سريعة، تقوم على التتابع والربط بواسطة حرف العطف (الواو) إلى "إعادة إنتاجهما عبر خياله على أساس إيجاد رابطة تؤلف بينهما، وفق نظام الانسجام"[٣]، وهي رابطة ترتكز على رسم صورة الرجل (الزرزور) الذي يجمع بين صفات الجد والهزل، وعلى الرغم من هذا التناقض فيها، إلا أنه يستشف من خلالها مدح غير مباشر، إذ صفة الجد والهزل لا تجتمع إلا في الإنسان القادر على الكلام وفصيحه، والأفعال المتنوعة التي تعكس حنكته، وقدرته على التكيف مع المواقف المختلفة.

لقد استغل ابن المرخي سمة التقابل التي يوفرها الطباق، من أجل التعبير عن رؤاه ورسم مشاهده التصويرية، فضلًا عن أن الضدية في الطباق خلقت شاعرية وجوًا من الحركة والنشاط؛ لكونها تستثير المتلقي وتُعمل فكره لفك مغاليقها، وإدراك إشاراتها وربطها بدلالة النص الكلية، إضافة إلى أنها تعكس الأبعاد

---

(١) ينظر: اليوسفي، محمد لطفي، الشعر وتحرير الكائن_ قراءة في اللغة المتخيل، مجلة نزوى، العدد ١٦، أكتوبر، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عُمان، ١٩٩٨، ص٤٥.

(٢) مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، ص٨٧.

(٣) ينظر: الرباعي، عبدالقادر، في تشكيل الخطاب النقدي_ مقاربات منهجية معاصرة، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨، ص٥٠.

النفسية والوجدانية والانفعالية لدى الكاتب التي ينفعل بها المتلقي، ويسعى إلى معرفة طاقاتها الإيحائية وإشاراتها الدلالية.

ومهما يكن، فقد مثلت فنون البديع أساليب تعبيرية وجمالية، سعى الكاتب من خلالها إلى صياغة أفكاره ومعانيه، بواسطة ألفاظ وعبارات مزخرفة أكسبتها جمالًا، وساعدت في إبانة مراميها وفهم مقصديتها، وكانت وسيلة لجذب المتلقي وشحذ ذهنه وتحريكه لإدراك دلالاتها، وإثارة انفعاله والتأثير في وجدانه، وهي إثارة ناتجة عن مشاعر الكاتب وأحاسيسه المنعكسة من خلال علاقات الألفاظ والجمل، الناتجة عن البديع وفنونه.

***

خاتمة

سعت الدراسة إلى إلقاء الضوء على رسائل ابن المرخي الأندلسي، ودراسة موضوعاتها، وإبراز الآليات الفنية التي ساعدت في تمثيلها، ومنحتها جماليات أكسبتها سمة الشاعرية، وخلصت إلى النتائج الآتية:

أولًا: برع ابن المرخي في كتابة الرسائل الأدبية والثقافية، مما يسمح بجعله ضمن أولئك الكُتّاب الأندلسيين المبرزين فيها.

ثانيًا: تنوعت موضوعات رسائل ابن المرخي، بين الديوانية والإخوانية والاجتماعية ووصف الطبيعة والزرزوريّات، واندرج تحتها موضوعات متنوعة كالتعزية، والتهنئة، والعتاب، وبعض الظواهر الاجتماعية، والسخرية وغيرها.

ثالثًا: اتسم البناء الفني للرسائل بالإحكام والجمال، ساعده في ذلك توسل الكاتب بآليات فنية كثيرة، أبرزها البنية الاستهلالية المتسقة مع الموضوع، الصور الفنية، الاقتباس والتضمين، فنون البديع.

رابعًا: تعالق البناء الموضوعي للرسائل مع بنائها الفني، وكان كل منهما مكملًا للآخر، يسهم في إحكامه وتمثيله، ما أكسبها سمة الشاعرية وأدخلها ضمن جنس الأدب.

خامسًا: لم يخرج ابن المرخي في بناء رسائله على التقاليد الموضوعية والفنية المعروفة عند كُتّاب الرسائل، سواء في المشرق أو في الأندلس، من حيث الأغراض والبناء الفني.

المصادر والمراجع

١. ابن الأبار، أبو عبدالله محمد بن أبي بكر القضاعي (ت٦٥٨هـ/ ١٢٦٠م)، الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥.

٢. ابن الأثير، ضياء الدين بن محمد (ت٦٣٧هـ/ ١٢٣٩م)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، د.ط، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩.

٣. ابن بسام، أبو الحسن علي الشنتريني (ت٥٤٢هـ/ ١١٤٧م)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، د.ط، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧.

٤. البصير، كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د.ط، مطبوعات المجمع العلمي، القاهرة، بغداد، ١٩٨٧.

٥. البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري_ دراسة في أصولها وتطورها، ط٢، دار الأندلس، حائل، ١٩٨١.

٦. بورايو، عبالحميد، الكشف عن المعنى في النص السردي، ط١، دار السبيل، الجزائر، ٢٠٠٩.

٧. بياجيه، جان، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، ط٤، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٥.

٨. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٨م)، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨.

٩. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٨م)، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، ط١، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٣.

١٠. حركات، إبراهيم، النظام السياسي والحربي في عهد المرابطين، ط١، منشورات مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، ١٩٦٢.

١١. الحلبي، شهاب الدين محمود بن سليمان (ت٧٢٥هـ/ ١٣٢٤م)، حسن التوسل في صناعة الترسل، تحقيق أكرم عثمان يوسف، ط١، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠.
١٢. الحميري، أبو عبدالله محمد بن عبدالمنعم (ت٩٠٠هـ/ ١٤٩٤م)، صفة جزيرة الأندلس_ منتخبة من كتاب الروض المعطار في خبر الأقطار، عني بنشره وتصحيحه والتعليق عليه إ. لَافِي بروڤنصال، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨.
١٣. خضر، فوزي، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ط١، مؤسسة البابطين، الكويت، ٢٠٠٤.
١٤. ابن خلدون، عبدالرحمن (ت٨٠٩هـ/ ١٤٠٦م)، تاريخ ابن خلدون، ضبط متنه ووضع حواشيه خليل شحادة، د.ط، دار الفكر، بيروت، ج٦، ص٢٤١_ ٢٤٣".
١٥. دايك، فان، النص والسياق_ استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبدالقادر قنيني، د.ط، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠.
١٦. أبو ذؤيب الهذلي، خويلد بن خالد (ت ٢٦هـ تقريبًا/ ٦٤٦م)، الديوان، تحقيق أنطونيوس بطرس، ط١، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣.
١٧. الرباعي، عبدالقادر، الصورة في النقد الأوروبي_ محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة، العدد ٢٠٤، السنة السابعة عشرة، شباط، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٩.
١٨. الرباعي، عبدالقادر، في تشكيل الخطاب النقدي_ مقاربات منهجية معاصرة، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨.
١٩. أبو رقيق، محمد حسين، أدب الحرب في عهد دول الطوائف في الأندلس، ط١، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٢٠.
٢٠. ابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى (ت٦٨٥هـ/ ١٢٨٦م)، المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤.

٢١. الشايب، أحمد، الأسلوب، ط٦، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦.
٢٢. الشريف الإدريسي، أبو عبدالله محمد بن إدريس (ت٥٥٩هـ/ ١١٦٣م)، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، د.ط، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٢.
٢٣. الضبي، أحمد بن يحيى (ت٥٩٩هـ/ ١٢٠٢م)، بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق إبراهيم الأبياري، ط١، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٩.
٢٤. طودوروف، تزفيطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
٢٥. العباس بن مرداس، ابن أبي عامر السلمي (توفي في خلافة عثمان_ رضي الله عنه_)، الديوان، تحقيق يحيى الجبوري، د.ط، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٦٨.
٢٦. عبدالواحد المراكشي، محيي الدين بن علي (ت٦٤٧هـ/ ١٢٤٩م)، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد سعيد العريان، د.ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٣.
٢٧. العبيدي، سلمان علوان، البناء الفني في القصيدة الجديدة، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١١.
٢٨. عشري، علي زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧.
٢٩. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.
٣٠. علي بن الجهم، أبو الحسن علي بن الجهم القرشي (ت٢٤٩هـ/ ٨٦٣م)، الديوان، تحقيق خليل مردم بك، ط٢، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠.
٣١. عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨

٣٢. عنان، محمد عبدالله، دولة الإسلام في الأندلس_ العصر الثالث (عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس)، القسم الأول، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠.
٣٣. عنترة بن شداد، عنترة بن شداد بن قراد العبسي (ت١٤ ق.هـ/ ٦٠٨م)، الديوان، تحقيق محمد سعيد مولوي، د.ط، المكتب الإسلامي، القاهرة، ١٩٧٠.
٣٤. عودة، خليل، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، ١٩٨٧.
٣٥. عيد، رجاء، لغة الشعر_ قراءة في الشعر العربي الحديث، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٣.
٣٦. عيسى، فوزي، سعد، الزرزوريّات_ نشأتها وتطورها في النثر الأندلسي، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠.
٣٧. عيكوس، الأخضر، جماليات البديع المعنوي ووظيفته الفنية، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، العدد٢١، ١٩٩٨.
٣٨. القحطاني، قاسم، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ط١، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ٢٠٠٩.
٣٩. القيسي، فايز، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ط١، دار البشير، عمان، ١٩٨٩.
٤٠. الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبدالغفور الإشبيلي (من أعلام القرن السادس الهجري)، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، د.ط، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.
٤١. كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

٤٢. مؤلف مجهول، رسائل ومقامات أندلسية، تحقيق فوزي سعد عيسى، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
٤٣. المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت٣٥٤هـ/٩٦٥م)، الديوان بشرح العكبري، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي، د.ط، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
٤٤. المقري، أحمد بن محمد التلمساني (ت١٠٤١هـ/ ١٦٣١م)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، د.ط، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨.
٤٥. ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (ت٧١١هـ/ ١٣١١م)، لسان العرب، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت.
٤٦. الموسوعة العربية العالمية، ط٢، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩٩.
٤٧. الميداني، أحمد بن محمد النيسابوري (ت٥١٨هـ/ ١١٢٤م)، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، د.ط، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١٩٥٥.
٤٨. ابن هذيل الأندلسي، علي بن عبدالرحمن (ت بعد سنة ٧٦٣هـ/ ١٣٦١م)، حلية الفرسان وشعار الشجعان، تحقيق محمد عبدالغني حسن، د.ط، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٩.
٤٩. الهيتي، حميد مخلف، تطبيقات البديع عند أبي تمام، مجلة الجامعة المستنصرية، المجلد ٣، العدد ٣، السنة الثالثة، مطبعة دار السلام، بغداد، ١٩٧٢.
٥٠. اليوسفي، محمد لطفي، الشعر وتحرير الكائن_ قراءة في اللغة المتخيل، مجلة نزوى، العدد ١٦، أكتوبر، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عُمان، ١٩٩٨.

***

AlmSAdr wAlmrAjç

1. Abn AlÂbAr ،Âbw çbdAllh mHmd bn Âby bkr AlqDAçy (t658h/ 1260m) ،AlHlħ AlsyrA' ،tHqyq Hsyn mŵns ،T2 ،dAr AlmçArf ،AlqAhrħ١٩٨٥ ،.
2. Abn AlÂθyr ،DyA' Aldyn bn mHmd (t637h/ 1239m) ،Almθl AlsAŶr fy Âdb AlkAtb wAlŝAçr ،tHqyq mHmd mHyy Aldyn çbdAlHmyd ،d.T ،mktbħ wmTbçħ mSTfŶ AlbAby AlHlby ،AlqAhrħ١٩٣٩ ،.
3. Abn bsAm ،Âbw AlHsn çly Alŝntryny (t542h/ 1147m) ، Alðxyrħ fy mHAsn Âhl Aljzyrħ ،tHqyq ĂHsAn çbAs ،d.T ، dAr AlθqAfħ ،byrwt١٩٩٧ ،.
4. AlbSyr ،kAml Hsn ،bnA' AlSwrħ Alfnyħ fy AlbyAn Alçrby ، d.T ،mTbwçAt Almjmç Alçlmy ،AlqAhrħ ،bγdAd١٩٨٧ ،.
5. AlbTl ،çly ،AlSwrħ fy Alŝçr Alçrby HtŶ Āxr Alqrn AlθAny Alhjry_ drAsħ fy ÂSwlhA wtTwrhA ،T2 ،dAr AlÂndls ، HAŶl١٩٨١ ،.
6. bwrAyw ،çbAlHmyd ،Alkŝf çn AlmçnŶ fy AlnS Alsrdy ،T1 ، dAr Alsbyl ،AljzAŶr٢٠٠٩ ،.
7. byAjyh ،jAn ،Albnywyħ ،trjmħ çArf mnymnħ wbŝyr Âwbry ،T4 ،mnŝwrAt çwydAt ،byrwt١٩٨٥ ،.
8. AljAHĎ ،Âbw çθmAn çmrw bn bHr (t255h/ 868m) ،AlbyAn wAltbyyn ،tHqyq çbdAlslAm hArwn ،T7 ،mktbħ AlxAnjy ، AlqAhrħ١٩٩٨ ،.
9. AljAHĎ ،Âbw çθmAn çmrw bn bHr (t255h/ 868m) ، AlHywAn ،tHqyq çbdAlslAm hArwn ،T1 ،mktbħ mSTfŶ AlbAby AlHlby ،AlqAhrħ١٩٤٣ ،.
10. HrkAt ،ĂbrAhym ،AlnĎAm AlsyAsy wAlHrby fy çhd AlmrAbTyn ،T1 ،mnŝwrAt mktbħ AlwHdħ Alçrbyħ ،AldAr AlbyDA'١٩٦٢ ،.
11. AlHlby ،ŝhAb Aldyn mHmwd bn slymAn (t725h/ 1324m) ، Hsn Altwsl fy SnAçħ Altrsl ،tHqyq Âkrm çθmAn ywsf ،T1 ، dAr AlHryħ llTbAçħ ،bγdAd١٩٨٠ ،.
12. AlHmyry ،Âbw çbdAllh mHmd bn çbdAlmnçm (t900h/ 1494m) ،Sfħ jzyrħ AlÂndls_ mntxbħ mn ktAb AlrwD AlmçTAr fy xbr AlÂqTAr ،çny bnŝrh wtSHyHh wAltçlyq çlyh Ă. lÁپy پrwڤnSAl ،T2 ،dAr Aljyl ،byrwt١٩٨٨ ،.
13. xDr ،fwzy ،çnASr AlĂbdAç Alfny fy ŝçr Abn zydwn ،T1 ، mŵssħ AlbAbTyn ،Alkwyt٢٠٠٤ ،.

14. Abn xldwn ،çbdAlrHmn (t809h/ 1406m) ،tAryx Abn xldwn ، DbT mtnh wwDç HwAŝyh xlyl ŝHAdħ ،d.T ،dAr Alfkr ، byrwt ،j6 ،S241_ 243".
15. dAyk ،fAn ،AlnS wAlsyAq_ AstqSA' AlbHθ fy AlxTAb AldlAly wAltdAwly ،trjmħ çbdAlqAdr qnyny ،d.T ، ĂfryqyA Alŝrq ،Almγrb٢٠٠٠ ،.
16. Âbw ðŵyb Alhðly ،xwyld bn xAld (t 26h tqrybÁ/ 646m) ، AldywAn ،tHqyq ÂnTwnyws bTrs ،T1 ،dAr SAdr ،byrwt ، ٢٠٠٣.
17. AlrbAçy ،çbdAlqAdr ،AlSwrħ fy Alnqd AlÂwrwby_ mHAwlħ ltTbyqhA çlŶ ŝçrnA Alqdym ،mjlħ Almçrfħ ،Alçdd 204 ،Alsnħ AlsAbçħ çŝrħ ،ŝbAT ،wzArħ AlθqAfħ wAlĂrŝAd Alqwmy ،dmŝq١٩٧٩ ،.
18. AlrbAçy ،çbdAlqAdr ،fy tŝkyl AlxTAb Alnqdy_ mqArbAt mnhjyħ mçASrħ ،T1 ،AlÂhlyħ llnŝr wAltwzyç ،çmAn١٩٩٨ ،.
19. Âbw rqyq ،mHmd Hsyn ،Âdb AlHrb fy çhd dwl AlTwAŶf fy AlÂndls ،T1 ،dAr Almçtz llnŝr wAltwzyç ،çmAn٢٠٢٠ ،.
20. Abn sçyd ،Âbw AlHsn çly bn mwsŶ (t685h/ 1286m) ، Almγrb fy HlŶ Almγrb ،tHqyq ŝwqy Dyf ،T4 ،dAr AlmçArf ،AlqAhrħ١٩٦٤ ،.
21. AlŝAyb ،ÂHmd ،AlÂslwb ،T6 ،mktbħ AlnhDħ AlmSryħ ، AlqAhrħ١٩٦٦ ،.
22. Alŝryf AlĂdrysy ،Âbw çbdAllh mHmd bn Ădrys (t559h/ 1163m) ،nzhħ AlmŝtAq fy AxtrAq AlĀfAq ،d.T ،mktbħ AlθqAfħ Aldynyħ ،AlqAhrħ٢٠٠٢ ،.
23. AlDby ،ÂHmd bn yHyŶ (t599h/ 1202m) ،bγyħ Almltms fy tAryx rjAl Âhl AlÂndls ،tHqyq ĂbrAhym AlÂbyAry ،T1 ، dAr AlktAb AlmSry ،AlqAhrħ ،dAr AlktAb AllbnAny ، byrwt١٩٨٩ ،.
24. Twdwrwf ،tzfyTAn ،Alŝçryħ ،trjmħ ŝkry Almbxwt wrjA' bn slAmħ ،T2 ،dAr twbqAl ،AldAr AlbyDA'١٩٩٠ ،.
25. AlçbAs bn mrdAs ،Abn Âby çAmr Alslmy (twfy fy xlAfħ çθmAn_ rDy Allh çnh_) ،AldywAn ،tHqyq yHyŶ Aljbwry ، d.T ،Almŵssħ AlçAmħ llSHAfħ wAlTbAçħ ،wzArħ AlθqAfħ wAlĂçlAm ،bγdAd١٩٦٨ ،.
26. çbdAlwAHd AlmrAkŝy ،mHyy Aldyn bn çly (t647h/ 1249m) ،Almçjb fy tlxyS ÂxbAr Almγrb ،tHqyq mHmd sçyd

AlçryAn ،d.T ،Almjls AlÂçlŶ llŝŵwn AlĂslAmyħ ،ljnħ ĂHyA' AltrAθ AlĂslAmy ،AlqAhrħ١٩٦٣ ،.
27. Alçbydy ،slmAn çlwAn ،AlbnA' Alfny fy AlqSydħ Aljdydħ ، T1 ،çAlm Alktb AlHdyθ ،Ărbd٢٠١١ ،.
28. çŝry ،çly zAyd ،AstdçA' AlŝxSyAt AltrAθyħ fy Alŝçr Alçrby AlmçASr ،T1 ،dAr Alfkr Alçrby ،AlqAhrħ١٩٩٧ ،.
29. çSfwr ،jAbr ،AlSwrħ Alfnyħ fy AltrAθ Alnqdy wAlblAγy çnd Alçrb ،T3 ،Almrkz AlθqAfy Alçrby ،byrwt١٩٩٢ ،.
30. çly bn Aljhm ،Âbw AlHsn çly bn Aljhm Alqrŝy (t249h/ 863m) ،AldywAn ،tHqyq xlyl mrdm bk ،T2 ،mnŝwrAt dAr AlĀfAq Aljdydħ ،byrwt١٩٨٠ ،.
31. çmr ،ÂHmd mxtAr ،mçjm Allγħ Alçrbyħ AlmçASrħ ،T1 ، çAlm Alktb ،AlqAhrħ٢٠٠٨ ،
32. çnAn ،mHmd çbdAllh ،dwlħ AlĂslAm fy AlÂndls_ AlçSr AlθAlθ (çSr AlmrAbTyn wAlmwHdyn fy Almγrb wAlÂndls) ،Alqsm AlÂwl ،T2 ،mktbħ AlxAnjy ،AlqAhrħ ، ١٩٩٠.
33. çntrħ bn ŝdAd ،çntrħ bn ŝdAd bn qrAd Alçbsy (t14 q.h/ 608m) ،AldywAn ،tHqyq mHmd sçyd mwlwy ،d.T ،Almktb AlĂslAmy ،AlqAhrħ١٩٧٠ ،.
34. çwdħ ،xlyl ،AlSwrħ Alfnyħ fy ŝçr ðy Alrmħ ،ÂTrwHħ dktwrAh ،jAmçħ AlqAhrħ١٩٨٧ ،.
35. çyd ،rjA' ،lγħ Alŝçr_ qrA'ħ fy Alŝçr Alçrby AlHdyθ ،T1 ، mnŝÂħ AlmçArf ،AlĂskndryħ٢٠٠٣ ،.
36. çysŶ ،fwzy ،sçd ،AlzrzwryẂAt_ nŝÂthA wtTwrhA fy Alnθr AlÂndlsy ،T1 ،dAr Almçrfħ AljAmçyħ ،AlĂskndryħ١٩٩٠ ،.
37. çykws ،AlÂxDr ،jmAlyAt Albdyç Almçnwy wwĎyfth Alfnyħ ،mjlħ klyħ AlĂnsAnyAt wAlçlwm AlAjtmAçyħ ، jAmçħ qTr ،Alçdd21١٩٩٨ ،.
38. AlqHTAny ،qAsm ،Abn frkwn AlÂndlsy ŝAçr γrnATħ ،T1 ، hyŶħ Âbw Ďby llθqAfħ wAltrAθ ،dAr Alktb AlwTnyħ ، Âbw Ďby٢٠٠٩ ،.
39. Alqysy ،fAyz ،Âdb AlrsAŶl fy AlÂndls fy Alqrn AlxAms Alhjry ،T1 ،dAr Albŝyr ،çmAn١٩٨٩ ،.
40. AlklAçy ،Âbw AlqAsm mHmd bn çbdAlγfwr AlĂŝbyly (mn ÂçlAm Alqrn AlsAds Alhjry) ،ĂHkAm Snçħ AlklAm ، tHqyq mHmd rDwAn AldAyħ ،d.T ،dAr AlθqAfħ ،byrwt ، ١٩٦٦.

41. kwhn ،jAn ،bnyħ Allγħ Alŝçryħ ،trjmħ mHmd Alwly wmHmd Alçmry ،T1 ،dAr twbqAl ،AldAr AlbyDA'١٩٨٦ ،.
42. mŵlf mjhwl ،rsAŶl wmqAmAt Ândlsyħ ،tHqyq fwzy sçd çysŶ ،d.T ،mnŝÂħ AlmçArf ،AlĂskndryħ ،d.t.
43. Almtnby ،Âbw AlTyb ÂHmd bn AlHsyn (t354h/965m) ، AldywAn bŝrH Alçkbry ،tHqyq mSTfŶ AlsqA wĂbrAhym AlÂbyAry wçbdAlHfyĎ ŝlby ،d.T ،dAr Almçrfħ ،byrwt ،d.t.
44. Almqry ،ÂHmd bn mHmd AltlmsAny (t1041h/ 1631m) ،nfH AlTyb mn γSn AlÂndls AlrTyb ،tHqyq ĂHsAn çbAs ،d.T ، dAr SAdr ،byrwt١٩٦٨ ،.
45. Abn mnĎwr ،jmAl Aldyn bn mkrm (t711h/ 1311m) ،lsAn Alçrb ،d.T ،dAr SAdr ،byrwt ،d.t.
46. Almwswçħ Alçrbyħ AlçAlmyħ ،T2 ،mŵssħ ÂçmAl Almwswçħ llnŝr wAltwzyç ،AlryAD١٩٩٩ ،.
47. AlmydAny ،ÂHmd bn mHmd AlnysAbwry (t518h/ 1124m) ، mjmç AlÂmθAl ،tHqyq mHmd mHyy Aldyn çbdAlHmyd ، d.T ،mTbçħ Alsnħ AlmHmdyħ ،AlqAhrħ١٩٥٥ ،.
48. Abn hðyl AlÂndlsy ،çly bn çbdAlrHmn (t bçd snħ 763h/ 1361m) ،Hlyħ AlfrsAn wŝçAr AlŝjçAn ،tHqyq mHmd çbdAlγny Hsn ،d.T ،dAr AlmçArf ،AlqAhrħ١٩٤٩ ،.
49. Alhyty ،Hmyd mxlf ،tTbyqAt Albdyç çnd Âby tmAm ،mjlħ AljAmçħ AlmstnSryħ ،Almjld 3 ،Alçdd 3 ،Alsnħ AlθAlθħ ، mTbçħ dAr AlslAm ،bγdAd١٩٧٢ ،.
50. Alywsfy ،mHmd lTfy ،Alŝçr wtHryr AlkAŶn_ qrA'ħ fy Allγħ Almtxyl ،mjlħ nzwŶ ،Alçdd 16 ،Âktwbr ،mŵssħ ḉmAn llSHAfħ wAlnŝr wAlĂçlAn ،slTnħ ḉmAn١٩٩٨ ،.

***