ظاهرة المقطعات
في الشعر الأندلسي

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/11/4051)

811.6
الساعدي، صديق بتال
ظاهرة المقطعات في الشعر الاندلسي/ صديق بتال الساعدي //
عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013
( ) ص
ر.أ: (2013/11/4051).
الواصفات:/ الشعر العربي// العصر الاندلسي

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-73-0

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلـــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

ظاهرة المقطعات

في الشعر الأندلسي

(عصر سيادة قرطبة)

دراسة موضوعية فنية

د.صديق بتال حوران الساعدي

الطبعة الأولى
2014 م – 1435 هـ

لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ *

لو أنما في الأرض من شجرة أقلام

ال#ر" -م"+,* من $'+* ()'& أ$#ر!

ما ن3+ 1 2ما 1" ال.

4567 8-89 ال. ;:/

(سورة لقمان: الآيتان 26-27)

الإهداء

إلى

المعلم الأول، الرحمة المهداة محمد صلى الله عليه وسلم

وإلى

والدي وهما في ظلال رحمة بارئهما برا وعرفانا

وإلى

روح أخي النذير ناجي بتال حيث هو في جوار ربه وفاء وتذكرا

وإلى

أخوتي تذكرا للمودة واعترافا لهم بالفضل

وإلى

أزكى عبق في ونياي أولادي بكر، عمر، عثمان

أهدي ثمرة جهد مضن في ليال طوال

الفهرس

المقدمة 11

التمهيد 14
المقطعات في اللغة والاصطلاح 14
علاقة المقطعات بأولية الشعر 15
تحديد المقطعة 19

الفصل الأول: الدراسة الموضوعية للمقطعات
المبحث الأول: ويشتمل على: 23
أ. أسباب قول المقطعات 23
ب. البنية الموضوعية للمقطعات 27
ج. موقع المقطعة في النتاج الشعري الأندلسي 32
المبحث الثاني: أنماط المقطعات الشعرية 45
أ. البديهة والارتجال 45
ب. المراجعات والمجاوبات 55
ج. المعارضات 67
الفصل الثاني: أغراض المقطعات الشعرية
المبحث الأول: الأغراض الرئيسة 76
أ. الغزل 76
1. الغزل العفيف 77
2. الغزل الحسي 87
ب. وصف الطبيعة 93
1. الطبيعة الصامتة 99
2. الطبيعة المتحركة 117
المبحث الثاني: مقطعات في أغراض أخرى 126
1. الشكوى 126
2. الزهد 135
3. الهجاء 144
4. المديح 152

5. الرثاء 162
الفصل الثالث: الدراسة الفنية
المبحث الأول: اللغة والأسلوب 175
المحور الأول: الاقتباس 182
المحور الثاني: التكرار 190
المحور الثالث: التضاد 195
المبحث الثاني: الصورة الشعرية 201
أولا: الصورة المفردة 203
التشبيه 203
الصورة من خلال الاستعارة 212
الصورة من خلال الكناية 219
ثانيا: الصورة المركبة: 223
الأول: الصورة المركبة الناتجة في حشد الصور 223
الثاني: الصورة المركبة عن السرد القصصي 226
المبحث الثالث: الموسيقى الشعرية 233
1. الموسيقى الخارجية. 233
أ. الأوزان 233
ب. القوافي 245
2. الموسيقى الداخلية 250
أ. التوازي 250
ب. الجناس 251
ج. رد الإعجاز على الصدور 253
د. التكرار الصوتي 254
هـ. التصريع 258
الخاتمة 261
المصادر 265

مقدمة

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، والصلاة والسلام على حبيبك المبعوث رحمة للعالمين وآله الطيبين وصحبه المجاهدين..

إن من أولى الركائز التي يقام عليها أي كتاب هو ذلك الإحساس الصادق بأهمية التوجه نحو دراسته، ولقد كان من أسباب اختياري لهذا الموضوع، جملة أمور، يقف في مقدمتها ذلك الإحساس العظيم بقيمة هذا الأدب الذي عاش بعيدا عن المشرق العربي إذ مثل جانبا مهما من حياة هذه الأمة وإشراقة مضيئة لماضيها المشرف، لما يحمله بين طياته من عنفوان هذه الأمة وعراقة حضارتها التي أطلت بنورها على العالم الغربي بأسره.

فكانت بلاد الأندلس أو ما يسمى بـ(الفردوس المفقود) بلاداً عزيزة على نفسي، فمنذ دراسة البكالوريوس وأنا أحاول أن أتقرب إلى أدب هذه البلاد؛ لأنه يمثل مرحلة مهمة من حياة هذه الأمة، حتى أخذ بيدي وشد أزري أستاذي الدكتور الفاضل إنقاذ عطا الله محسن العاني، وتفضل بإشرافه على رسالتي في الماجستير، الموسومة بـ**(قصيدة المديح النبوي في الشعر الأندلسي، من بداية عصر الموحدين حتى سقوط غرناطة)**.

ولقد عاهدت نفسي على أن أجدّ السير في هذا الميدان من الأدب العربي، حتى أتيحت لي فرصة الدكتوراه واقترح علي **الدكتور حسين حمزة الجبوري** عنوان هذه الأطروحة وهي (ظاهرة المقطعات في الشعر الأندلسي عصر سيادة قرطبة)، ولقد وجدت فيه ما يحقق رغبتي بإضافة جادة في ميدان الأدب العربي الأندلسي، إذ لم تحظ المقطعات في الأدب الأندلسي بدراسة مركزة مستقلة، خلا بعض الإشارات في ثنايا المجاميع الشعرية والكتب الأدبية، وقد قادني إحساسي ورغبتي إلى الخوض في هذا الميدان.

وقد اعترضت سبيل هذه معوقات وصعوبات تكمن في صعوبة المواصلات بين الجامعات العراقية، نتيجة للظروف الأمنية المعقدة، ومن هذه الصعوبات هو تعرض المصادر النادرة إلى التلف والضياع؛ لما تعرضت له مكتباتنا الوطنية من حرق ونهب ودمار بسبب ظروف الاحتلال الأمريكي الغاشم الأثيم لبلدنا العزيز، فضلا عن همجية ورعونة المخربين الذين طالت أيديهم دور العلم والعبادة، وأخص بالذكر من بين عشرات المكتبات التي أحرقت، المكتبة الوطنية في بغداد والمكتبة المركزية في جامعة بغداد،

والمكتبة المركزية في الجامعة المستنصرية، فضلا عن عدد كبير من المكتبات في مختلف جامعات ومدن العراق.

ولابد لي من أن أشير إلى الدراسات التي سبقت هذه الدراسة في مجال المقطعات في الشعر العربي، وأول هذه الدراسات هو بحث الدكتور يونس السامرائي (ظاهرة المقطعات في الشعر العباسي)[1] ، وأطروحة دكتوراه بعنوان (المقطعات في شعر ما قبل الإسلام)[2]، للباحث محسن علي عريب، ومن ثم رسالة ماجستير بعنوان (المقطعات في شعر الفرزدق)[3]، للباحث جميل حقي العكيلي، والحديث عن المقطعات في الشعر العربي حديث شاق وطويل ومتشعب.

وقد حاولنا في هذه الدراسة أن نضيف لبنة إلى تلك اللبنات التي تناولت هذه الظاهرة في الشعر العربي، وقد استقام بناء هذه الدراسة على **مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول**، أعقبتها خاتمة وملخص باللغة الإنكليزية.

أما **المقدمة** التي حددت فيها مهمة الدراسة ومسارها، فقد وضحت الأسباب والدواعي التي وقفت وراء اختيار موضوعها والصعوبات التي رافقت مهمة إنجازها.

وتناول **التمهيد** نقاطا رئيسية تمثلت في تعريف المقطعة لغة واصطلاحا، وتحديد عدد أبياتها، فضلا عن تناوله علاقة المقطعة ببدء قول الشعر، كما تناول المقطعات في العصور المختلفة التي سبقت والتي زامنت حقبة هذه الدراسة في الأدب الأندلسي.

وقد توزع **الفصل الأول** الذي خصص لكتاب المقطعات دراسة موضوعية على مبحثين، **المبحث الأول**: تناول فيه الأسباب التي دعت إلى قول المقطعات، والبنية الموضوعية للمقطعات ومن ثم موقع المقطعات في النتاج الشعري الأندلسي، أما **المبحث الثاني** فقد خصص للأنماط التي وردت عليها المقطعات في الشعر الأندلسي.

أما **الفصل الثاني** الذي خصص لكتاب أغراض المقطعات الشعرية، فقد قسم أيضا على مبحثين، **المبحث الأول** ويشتمل على الأغراض الرئيسة، متمثلا في الغزل، والوصف، وقد قسم كل منهما على تقسيمات وتفرعات عديدة، فقد تناولت دراسته في الغزل: الغزل العذري، والغزل الحسي، وفي وصف الطبيعة قسم أيضا على وصف الطبيعة الصامتة بما

---

(1) أبحاث في الشعر العربي: بيت الحكمة، جامعة بغداد، ط1، 1989: 31.
(2) رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة البصرة، 1995.
(3) رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدمة إلى كلية التربية، جامعة البصرة، 2001.

في ذلك وصف الرياض والنواوير والثمار، فضلا عن ظواهر الطبيعة الأخرى، متمثلة في الرياح والبرق والرعد والنجوم والليل والنهار، ووصف الطبيعة المتحركة الذي اشتمل على وصف الحيوانات الأليفة والمفترسة والزواحف والحشرات ووصف الطيور.

وقد كرس **المبحث الثاني** الذي كان بعنوان مقطعات في أغراض أخرى لكتاب الأغراض الأكثر حضورا في مقطعات الشعر العربي الأندلسي، بعد الأغراض الرئيسة والذي درس فيه الشكوى والزهد والهجاء والمديح والرثاء.

أما **الفصل الثالث**، الذي خصص للكتاب الفنية لتلك المقطعات، فقد توزع على ثلاثة محاور، قام **المحور الأول** منها، والذي عنوانه: اللغة والأسلوب، بدراسة اللغة الشعرية بوصفها أولى أوجه الدلالة الكامنة في الكون الشعري، متوقفا عند أبرز ملامح التجربة الأسلوبية في المقطعات الشعرية الأندلسية، مجسدة فيها أسلوب الاقتباس، وأسلوب التكرار، وأسلوب التضاد.

ونهض **المحور الثاني** والذي عنوانه: الصورة الشعرية، بمهمة دراسة أشكال الصورة الشعرية التي تتضمنها المقطعات الشعرية، والتعرف على قيمتها الجمالية وتعقب مظاهر التباين الدلالي بين نماذجها ورصد تمايزها وقيمها الإبداعية.

أما **المحور الثالث**، الذي عنوانه الموسيقى الشعرية، فقد قسم على موسيقى خارجية وموسيقى داخلية، وقد أكدت الموسيقى الخارجية الأوزان والقوافي، فكانت كتاب وصفية تحليلية موجزة لهذين الركنين المهمين في بناء المقطعة، ومتابعة شعراء المقطعات وتوظيفهم للأوزان الشعرية القديمة الموروثة المستخدمة في القصيدة العربية وشيوع بعض منها دون الآخر، وكذلك لأنواع القوافي وللأصوات الأكثر شيوعا في بنائها، أما الموسيقى الداخلية فأكدت عدداً من التجانسات والتجمعات الصوتية متمثلة في التوازي والتكرار الصوتي والجناس، ورد الأعجاز على الصدور، والتصريع وحاولت أن توضح مواقع القوة التي تضفيها هذه التجانسات على البيت الشعري.

وتضمنت **الخاتمة** أهم النتائج التي أسفرت عنها هذه الكتاب، ثم أعقبت الخاتمة بقائمة من المصادر والمراجع المعتمدة.

تمهيد

المقطعات في اللغة والاصطلاح

عرفت المقطعات بأنها ((طرائق الشيء التي يتحلل إليها ويتركب عنها))[1]، وتعني كذلك: ((القصار من الثياب))[2]، ويبدو أن هناك صلة واضحة بين المعنى اللغوي لهذه المادة والمعنى الاصطلاحي الذي عرفت به في مجال الشعر، فقد عرفت بأنها ((الأبيات القصار، فكل قصير مقطع ومتقطع))[3]، و((المقطعات من الشعر قصاره وأراجيزه))[4]، وزعم الرواة ((أن الشعر كله إنما كان رجزا أو قطعا))[5].

فالمقطعات إذن هي الأبيات القصيرة والأراجيز، وسميت الأراجيز مقطعات لقصرها، وفي المعنى الاصطلاحي للمقطعات اتفق علماء اللغة والأدب أن للأدب نصوصه القصيرة. ومن الجدير بالذكر أن المقطعات بمعناها الاصطلاحي لا تقتصر على الشعر فحسب، وإنما بشركه فيه النثر أيضا.

وقد ذكر الجاحظ ذلك، فقال: ((وذكرنا من مقطعات كلام النساك ومن قصر مواعظ الزهاد..))[6]، وقوله ((وقد ذكرنا من مقطعات الكلام وقصار الحديث ما أسقطنا به مؤونة الخطب الطوال..))[7].

وواضح أن اللسان والتاج ذكرا من جملة مفردات هذه المادة القطعة والمقطوعة، ومن الجموع المقطعات والقطع والمقاطيع، وجاءت هذه المفردات والجموع وسواها في المصنفات للدلالة على القطعة أو المقطعات الشعرية.

علاقة المقطعات بأولية الشعر:

---

(1) لسان العرب: ابن منظور، قدم له عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف يوسف ونديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، 1974، مادة (قطع).

(2) تاج العروس في جواهر القاموس: محمد مرتضى الزبيدي، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، الكويت، 1965-1967: مادة (قطع).

(3) المحكم والمحيط الأعظم في اللغة: علي بن إسماعيل ن سيدة، تحقيق مصطفى السقا والدكتور حسين نصار، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1958: مادة (قطع).

(4) تاج العروس: مادة (قطع).

(5) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972: 189/1.

(6) البيان والتبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، 1975: 268/2.

(7) المصدر نفسه: 268/2.

يبدو أن ظهور المقطعات الشعرية ارتبط بأولية الشعر ارتباطا وثيقا، فنرى النقاد القدماء يقررون أن أول من قصد القصائد هو المهلهل بن ربيعة، وابن سلام يرى أن الرجل قبل المهلهل وامرئ القيس كان يقول البيت والبيتين في حاجته[1].

والجاحظ يقول في هذا الصدد: ((وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر ومهلهل بن ربيعة))[2].

وكانت هذه المحاولة البداية الخاطئة التي اعتمدها قسم من الباحثين فيما بعد فدرسوا الشعر الجاهلي باعتباره الأصل الذي قام عليه الشعر العربي، ولم يدركوا أن الذي بين أيديهم إنما يمثل مرحلة متطورة ومتنامية في حياة هذا الشعر الذي سبقت أصوله الغيبية المرحلة الشعرية الجاهلية بعدة قرون، بل ((يمثل الواقعية الجديدة في ذلك العصر، وهي التي أعقبت المرحلة القديمة التي تعرف بالكلاسيكية، حيث الأساس الديني الوثني بأشكاله الغيبية والأسطورية واضحة في العطاء الشعري))[3].

ومن الصعب أن نصور القصيدة العربية التي وصلت إلينا منذ زمن المهلهل وامرئ القيس، أنها كانت قد وصلت إلى ما نراه عليه من النضج والكمال إلا بعد أن اجتازت مراحل عديدة من التطور والصقل؛ لأن الأساس العلمي والمنطقي الذي تقوم عليه نظرية التطور يقضي بالتدرج من البسيط إلى المركب، وبذلك يمكن القول أن البدايات الأولى للشعر تمتد إلى أعماق التاريخ.

ويظهر أن هذا الأمر ليس وقفا على الشعر العربي، وإنما هو في أكثر الآداب، ولعل ما روي عن أرسطو في كتابه (فن الشعر) دليل على هذا، فقد نقل ابن سينا عن كتاب أرسطو قوله: ((والأقدم من الأشعار هو الأقصر والأنقص))[4].

ويجدر بنا أن نوثق هذه العلاقة بين أولية الشعر والمقطعات الشعرية من خلال الأشعار التي بين أيدينا، فنرى الحارث بن حلزة اليشكري يقدم النصح لقومه بقوله[1]:

---

(1) ينظر: طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت: 26/1.

(2) الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، شركة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965: 84/1.

(3) تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام: د. نوري حمودي القيسي وآخرون، مطبعة التعليم العالي، الموصل، 1989: 41.

(4) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: تحقيق عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس: فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953: 174.

مـــا إن يُســـافِهُنا أُنـــاسٌ سُـــوقَةٌ إلّا سَنَشـــعَبُ هـــامَهُم بالهـــامِ

مِنّـــا سَـــلامَةُ إذ أَتانـــا ثـــائِراً يَعـــدُو بِـــأَبيضَ كَالغَـــديرِ حُســـامِ

فَعـــلا بِـــهِ شَـــعَرَ القَـــذالِ وَيَـــدَّعي فِعـــلَ المُخايِـــلِ مُقعَـــدَ الإِعصـــامِ

وَثَنـــى لَـــهُ تَحـــتَ الغُبـــارِ يَجُـــرُّهُ جَـــرَّ المُفاشِـــعِ هَـــمَّ بِـــالإِرآمِ[2]

وهناك مقطعات جاءت في التحريض على القتال وقد سماها النقاد (الموثبات)[3]، وقد تتحدث عن مواقف حقيقية عن أيام العرب الموروثة كحرب البسوس إذ جاءت منها مقطعة المتلمس الضبعي الذي حرض قومه بني ضبة على القتال وحذرهم من خطر منازلة الأعداء[4].

أما في العصر الإسلامي، لاسيما في الفتوحات الإسلامية، فكان شعر المقطعات حاضرا بقوة، وقد أشار الدكتور شوقي ضيف إلى ذلك بقوله: ((ويسود هذا الشعر الإيجاز، فهو شعر اللمحات السريعة، والمواقف الخاطفة، وجمهوره لذلك مقطعات قصيرة، يجري فيها الشاعر على سجيته دون تدقيق أو تنقيح للفظ أو التماس وزن أو قافية، إنه يعبر عن خاطر التحم بصدره دون معاناة أو مكابرة، ويرمي به في سرعة، كما يرمي بسهمه أو يضرب بسيفه غير مفكر في تنقيح ولا تصفية ولا في تهذيب))[5].

وقد لمع اسم الشاعر أبي محجن الثقفي الذي كان مولعا بالخمر عندما حبسه سعد بن أبي وقاص ﷺ حتى إذا احتدمت المعركة توسل إلى زوج سعد أن تطلقه، على أن يعود إلى قيده ليسهم في شرف المعركة، فأطلقته وأبلى فيها بلاء حسنا، وعاد إلى سجنه وهو ينشد[6]:

لقـــد عَلمـــت ثَقيـــفٌ غَيـــرَ فَخـــرٍ بأنّـــا نحـــنُ أَجوَدُهـــا سُـــيوفا

---

(1) ديوان حارث بن حلزة اليشكري، ضبطه وصححه عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1980: 62.

(2) المفاشع: الذي يطرح البهم على أمهاتها.

(3) الأشعار الموثبات في الجاهلية: الدكتور نوري حمودي القيسي، بحث في مجلة الأقلام، 1964: العدد 112.

(4) ينظر: ديوان شعر المتلمس، برواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، تحقيق وشرح حسين كامل الصيرفي، منشورات معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ط1، 1970: 61-62.

(5) تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط4، 1963: 67.

(6) الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، مصورة عن طبعة دار الكتب: 120/21.

فَـــإِنْ أُحْـــبَسْ فَقَـــدْ عَرَفُـــوْا بَلائِـــيْ وَإِنْ أطلـــــقْ أُجَـــــرِّعُهُمْ حُتُوفَـــــا

وهنا يتضح لنا السبب في استخدام الشاعر المقطعة التي يريد أن يصف فيها حاله وهو لا يمتلك الزمن الذي يكتب فيه قصيدة طويلة تتجاوز الأبيات المحددة.

وقد شاعت في العصر الأموي المقطعات الشعرية بكثرة مفرطة، وذلك لكثرة الأسباب التي دفعت الشعراء على النظم على وفق هذه البنائية، ويقف في مقدمة هذه الأسباب السبب السياسي حيث كثرة الأحزاب والفرق الدينية، مما حتم على كل فرقة أن توظف الشعر وظيفة إعلامية في التعبير عن أفكارها وآرائها وفلسفتها، فمالوا إلى هذا النوع من البناء لأنه ينقل الفكرة بتركيز وسهولة وسرعة، مما يسهل على المتلقي مهمة استيعاب هذا الخطاب ويتعامل معه على وفق المفاهيم التي يحملها، فلو تطلعنا في ديوان الخوارج، لوجدناه ((أصدق صورة أدبية لمذهب ديني سياسي لا يشاركه في هذا الوصف شعر آخر))[1]، ولذا أمسى شعر الخوارج مقطعات وليس قصائد[2].

ومن الأسباب الأخرى، الترف المادي والحضاري وشيوع الغناء، فقد أشار الدكتور شوقي ضيف إلى أن ((الشاعر عمر بن أبي ربيعة قد صاغ ديوانا كله مقطعات نظمها للمغنين والمغنيات))[3]، فأكثر شعر ابن أبي ربيعة ولاسيما الغزلي منه قد غني، ولعل ذلك ما جعله كله مقطعات، إلا بعض قصائد قليلة جدا، غنّيت أو غنّي بها، فقد روى صاحب الأغاني أنه ((أعطى ابن سريج في تلحين قطعة له ثلاثمائة دينار، كما أعطى القريض في تلحين أخرى خمسة آلاف درهم))[4].

ومن الأسباب الأخرى التي ارتبطت بالغناء والترف المادي شيوع ظاهرة تعاطي الخمور، فمن الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم بالخمرة هو الشاعر الوليد ابن يزيد، إذ مال إلى المقطعات بشكل يلفت الانتباه، إذ قلما زادت مقطعاته على عشرة أبيات، كما أشار شوقي ضيف، ويظهر أن تأثير الوليد بفن الخمريات وبنائية المقطعات بالشعراء الآخرين

(1) الأدب العربي في الجاهلية والإسلام: عمر رضا كحالة، المطبعة التعاونية، دمشق، 1972: 94.
(2) ينظر: المصدر نفسه: 94.
(3) التطور والتجديد في الشعر الأموي: دار المعارف بمصر، ط5، 1959: 238.
(4) الأغاني: 295/1.

تأثيرا واضحا، لاسيما بأبي نؤاس ((فهو الذي فتح لهم باب هذه المقطوعات الرشيقة التي قلما زادت على عشرة أبيات والتي تختص بالخمرة وسقاتها ووصف آلاتها))[1].

ومن المقطعات التي قالها الوليد بلحن خالص صافٍ، ومتسمة بالعذوبة والرشاقة التي تبدو في الأسلوب، إذ أنه الشاعر والمغني والمبدع، فهو يؤلف القطعة ويعرف ما يريد من ألحان وتوقيعات، وتقصير بعض الحركات والهمس لها وتطويلها أو مدها بقوله[2]:

خَبَّرونـــــــي أَنَّ سَـــــــلمى ... خَرَجَـــــت يَـــــومَ المُصَـــــلّى

فَـــــإذا طَيـــــرٌ مَلـــــيحٌ ... فَـــــوقَ غُصْـــــنٍ يَتَفَلّـــــى

قُلـــتُ مَـــن يَعـــرِفُ سَـــلمى ... قـــالَ هـــا ثُـــمَّ تَعَلّـــى

قُلـــتُ يـــا طَيـــرُ ادنُ مِنّـــي ... قـــالَ هـــا ثُـــمَّ تَـــدَلّى

قُلـــتُ هَـــل أَبصَـــرتَ سَـــلمى ... قـــالَ لا ثُـــمَّ تَـــوَلّى

أما ظاهرة المقطعات الشعرية في العصر العباسي فيمكن القول أنها مثلت مرحلة النضوج لهذه الظاهرة، إذ أن هناك أسبابا كثيرة دعت إليها وإلى الإكثار منها، ولسنا هنا بساردين لهذه الأسباب إذ وقف عليها السامرائي وقفة متأنية[3]، كما أنه عزز دراسته هذه بالإحصائيات التي تبين موقع المقطعات في النتاج الشعري العربي بعصوره المختلفة، حتى نهاية العصر العباسي وأن نظرة بسيطة إلى هذه الإحصائيات تبين لنا من خلال المقارنة العددية، أن المقطعات في العصر العباسي قد ازداد عددها عما هي عليه في العصور التي سبقته زيادة مفرطة.

إذ تهيأ للشاعر العباسي بهذه المقطعات الوصول إلى الغاية التي كان ينشدها سواه بالطوال، ويمكن بما رزق من مقدرة شعرية، أن يركز فيها الأفكار ويقتضب الصور ويجتني الألفاظ ويستولي المراد، فكانت من أجل هذا مقطعاته قوية التأثير في الآخرين[4].

تحديد المقطعة:

(1) التطور والتجديد: 306.
(2) المصدر نفسه: 307.
(3) أبحاث في الشعر العربي: 336-385.
(4) ينظر: أبحاث في الشعر العربي: 338.

وفي مبحثنا هذا رأينا تحديد المقطعة بعشرة أبيات فما دون، وإذا تعدت العشرة فهي قصيدة، ولعلنا نقف عند هذا التحديد متفقين مع ابن رشيق في اختيار الحد الأوسط ومما يتعدى العشرة فهو كثير[1].

ومما وجدناه معضدا لرأينا قول الدكتور شوقي ضيف ((على أن الشاعر الوليد بن يزيد من بين الشعراء الذين مالوا إلى المقطوعات التي قلما زادت عن عشرة أبيات))[2]، وقول الدكتور يونس السامرائي ((وسرنا في بحثنا على اعتبار القطعة عشرة أبيات فما دون))[3].

وما نراه في أصل هذه الوحدة الفنية المبنية من عشرة أبيات فما دون يكون مركزا ويفي بالغرض الذي يريده الشاعر في إبلاغ تجربته الكاملة في وحدتها الموضوعية.

(1) ينظر: العمدة: 189/1.
(2) التطور والتجديد: 311.
(3) أبحاث في الشعر العربي: 386.

الفصل الأول

الدراسة الموضوعية للمقطعات

المبحث الأول

ويشتمل على:

أ. أسباب قول المقطعات

لقول المقطعات أسباب عديدة ومتنوعة، لذا ينبغي على الباحث أن يقف عندها متأملا؛ لأنها تمثل مرحلة موغلة في القدم، إذ إنها بدأت في العصور الأدبية السابقة للعصر الأندلسي، وقد لازمت الأدب المشرقي في عصوره المختلفة، كما لازمت الأدب الأندلسي ولاسيما في عصر سيادة قرطبة.

وإذا كان بدء قول الشعر أو أوليته سببا في نشوء ظاهرة المقطعات وانتشارها، كما يرى بعض النقاد[1]، فإن هذا السبب يبدو غير فاعل في تجسيد تلك الظاهرة في أولية الشعر الأندلسي، أي في عصر الولاة وعصر الإمارة، إذ أن النتاج الشعري في الأندلس كان قد تعرض كثيرا إلى الضياع بسبب الكوارث والحروب ومخلفاتها، حتى أننا نسمع بالشاعر الفحل من شعراء الأندلس، ثم لا نعثر له إلا على القليل من منظومه، وربما نجده ((مقطعا مبتسرا يتألق هشيمه الدقيق ببريق الماس))[2].

وتبقى كتب التراجم والاختيارات المصدر الذي يعتمده الباحثون في دراسة شعر هذه الحقبة، لذا تبقى أحكامهم غير قطعية فضلا عن أن غالبية شعراء هذه الحقبة من المشارقة الطارئين على الأندلس.

ويرى بعض الباحثين أن أسباب قول المقطعات يمكن تصنيفها في ثلاثة أسباب وهي: فني، ونفسي، وشكلي.

أما **الأول**: فيتمثل في تهذيب القصيدة وتنقيحها بحذف فضولها من الحشو، مكتفيا بالقصار إذا أدت المعنى المراد، ومن الأسباب الفنية أيضا، صعوبة القوافي التي تحتم على الشاعر أن يقلل من النظم عليها لثقلها وتكلفها وندرتها.

---

(1) ينظر: طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974: 26/1.

(2) الشعر الأندلسي، بحث في تطوره وخصائصه: غرسيه غومس، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1956: 26.

أما السببان **الشكلي والنفسي**، فمتداخلان عند أكثر الشعراء الذين كانوا يتعمدون القصار تعمدا ((وهذا سر رواج الشكلية لرواج سوقها في الحفظ والعلوق في الأفواه والأسماع والسيرورة بين الناس، ولكي يكتب لها الخلود والديمومة، لكنهم كانوا يراعون عنصرا نفسيا يتمثل في تجنيب السامعين السآمة والملل))[1].

ولكن هذه الأسباب لا يمكن أن تكون إطارا يحدد كافة المقطعات الشعرية، ولا معيارا تقاس من خلاله المقطعات؛ وذلك كونها لم يكتب لها مراحل تحولت فيها من طول إلى قصر، ولئن هذّب الشاعر قصيدته، فغالبا ما يكون استبدال بيت ببيت، ليتناسب المعنى والمبنى، وكذلك الأمر بالنسبة للقوافي، فعند استقراء الشعر الأندلسي يتبين لنا أن النتاج الشعري على القوافي النفر كان قليلا بصورة عامة، سواء في المقطعات أو القصائد.

كما أن المقطعات هي تعبير عن شعور حاد ينتاب الشاعر في لحظة من اللحظات[2]، فلا يصح أن نعلقها دائما بالآخرين ونفسياتهم، كي يسهل عليهم حفظها وتداولها بينهم.

وبالمقابل فإن هناك أسبابا حقيقية يرى الباحث لها الأثر الكبير في دفع الشعراء الأندلسيين على نظم المقطعات الشعرية وتتمثل تلك الأسباب بالأمور الآتية:

1. التطور الحضاري الذي آل إليه المجتمع الأندلسي:

لقد أصبح الناس يعزفون عن الإطالة بسبب الملل الذي يتسرب إلى النفوس من جراء الأعمال الأدبية الطويلة[3]، ((فإن الشعر يختلف باختلاف الطباع والعصور والأمكنة))[4]، وهذا أمر لا شك فيه، فمن اعتاد أن يعيش في بيئة مترفة ناعمة تصدر عنه ألفاظ رقيقة وأشعار خفيفة محببة إلى النفس، فكان لابد أن تكون الحياة الأندلسية بما حفلت به من تطور حضاري تمثل في قصورها العامرة، وعمرانها الشاهق، وحدائقها الجميلة الزاهية، بالإضافة إلى اختلاطهم مع مجتمعات مختلفة عنهم في الطباع والمعتقد والديانة، قد أثرت بشكل أو بآخر في نتاجات الشعراء، إذ أن هذا التفاعل بين الحياة والعمل الفني هو تفاعل

(1) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: يوسف حسين بكار، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983: 244.
(2) ينظر: في الأدب العباسي، الرؤية والفن: عز الدين إسماعيل، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1975: 418.
(3) ينظر: اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري: محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، مصر: 158.
(4) الوساطة بين المتنبي وخصومه: الجرجاني، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البيضاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط2، 1951: 17-18.

بين الذات والموضوع، وبذلك يكون ((الشعر هو الحياة التي يراها الشاعر خلال لحظات التأمل))[1].

2. شيوع الغناء:

وهو من الأسباب المرتبطة بالتطور الحضاري، إذ يحتم على الشاعر الابتعاد عن المطولات والاتجاه نحو المقطعات، فإذا عرفنا أن المغني زرياب وحده كان يحفظ عشرة آلاف مقطعة بألحانها[2]، فيمكن أن نتصور مدى هذا الكم الشعري من المقطعات التي كان يحفظها المغنون ويلحنونها في هذا العصر.

ويبدو أن للشعر الأندلسي خصوصية في هذا المجال، وذلك لظهور بعض الشخصيات من الجواري وتمتعهن بمنازل سياسية داخل القصور وخارجها، وساعد على تنامي هذه الطبقة كثرتهن في قصور الخلفاء[3]، فضلا عن تمتع بعضهن بدرجة كبيرة من الثقافة، ومنهن الغسانة البجانية التي عارضت الشاعر الكبير أحمد بن دراج القسطلي.

وكان دور الإماء في الأندلس أكثر تأثيرا في شيوع المقطعات الغزلية من باقي الأغراض، وذلك لاختلاطهن بالرجال في مجالس اللهو والشراب والغناء، إذ كنَّ يرقصن ويغنين، فأسهمن في تطور الغناء الذي جاء جلُّه على شكل مقطعات تغنى في مجلسٍ (ما) يتبادلها العشاق فيما بينهم.

وقد وجد الغناء في الأندلس قبولا يكاد يكون شاملا، فلا يتورع عن سماعه عالم أو فقيه، إذ كانت نفوسهم ميالة إلى الطرب والترفيه والخفة في الموسيقى، خاصة عندما بدأ إلهام الطبيعة الأندلسية يمدهم بما يستشعرونه[4].

3. شيوع المجالس:

وهو أيضا من الأسباب المرتبطة بالتطور الحضاري، فقد كانت المجالس يعقدها الخلفاء والأمراء والأدباء والشعراء، والظرفاء، وغالبا ما كان يدور فيها مطارحات أدبية، ونوادر شعرية، ومداعبات ماجنة، وكان الشعراء يطالبون بالشعر في مثل هذه المجالس، ويعنينا أن نذكر قول غرسيه غومس وهو يصف تلك المجالس بأنها: ((لم تكن اجتماعات

---

(1) الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه: اليزابيث دور، ترجمة د. إبراهيم الشوس، بيروت، 1961: 25.
(2) ينظر: صورة مشرقة من حضارة بغداد في العصر العباسي، ميخائيل عواد، دار الرشيد للطباعة، العراق، 1981: 94.
(3) ينظر: الحلة السيراء: محمد بن الأبار، تحقيق حسين مؤنس، القاهرة، 1963: 43/2.
(4) ينظر: تاريخ قضاة الأندلس: أبو الحسن النباهي، تحقيق ليفي بروفنسال، دار الكتاب المصري، 1948: 43-45.

للشراب، وإنما حلقات شعرية أدبية، وكان المجلس ينقضي بين تقريض الشعر وارتجاله))[1]. إذ كانت مجالس الأنس واللهو المنعقدة بين الخلفاء والأمراء والشعراء جزءا لا يتجزأ من حياة الطبقة الأرستقراطية[2]، وأن طبيعة هذه المجالس وما تضمنته من مساجلات ومراجعات ومجاوبات فضلا عن إنشاء البداهة والارتجال أسهمت في تنامي ظاهرة المقطعات من نتاجات الشعراء.

4. طبيعة الأغراض الشعرية:

كالهجاء والذم والشراب والغزل والزهد والشكوى والوصف والرسائل المضمنة، ويقصد بها الرسائل التي كان يضمنها أصحابها شيئا من شعرهم أو شعر سواهم، فقد كان أكثر ما يضمنها من الشعر المقطعات[3].

والملاحظ أن غرضي الغزل والوصف يحققان تفوقا على الأغراض الأخرى، ومرد ذلك إلى طبيعة الأندلس التي تمثل شيوع الشاعرية المتدفقة[4].

إلا أن أغلب المقطعات قد سايرت القصائد من حيث موضوعاتها الشعرية، فلا يمكن أن نعد هذا السبب سببا معياريا، ولكن كان ظهوره واضحا في الشعر الأندلسي، فنرى بعض أغراض الشعر في هذه الحقبة قد سيطر عليها شيوع ظاهرة المقطعات بصورة تلفت الانتباه.

5. طبيعة الشاعر:

لقد كان لطبيعة الشاعر الدور الكبير في تطور هذه الحقبة، فنرى كثرة العلماء الشعراء في أدب هذه الحقبة، دفع بهذه الظاهرة قدما نحو الأمام، لأن العلماء لم يجعلوا الشعر غايتهم، وإنما كانوا يتوسلون به إلى توضيح فكرة معينة عن طريق ضرب الأمثلة عليها، حتى أن ابن الخطيب في إحاطته عدّهم ضمن المقلين من الشعراء، فأورد لهم أشعارا

(1) الشعر الأندلسي، بحث في تطوره وخصائصه: 90.
(2) ينظر: المعتمد بن عباد الإشبيلي: صلاح خالص، دراسة أدبية، بغداد، 1958: 93.
(3) ينظر: أبحاث في الشعر العربي: يونس السامرائي، بيت الحكمة، جامعة بغداد، 1989: 70 وما بعدها.
(4) ينظر: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1987: 236.

جلّها مقطعات، استلطافا لأقوالهم واستحسانا لها، واستجلابا لما صدر عنهم من غير تخصصهم الذي عرفوا به[1].

ولظهور الشواعر من النساء في هذا العصر الأثر الواضح في رفد هذه الظاهرة، لما تميزت به المرأة من رهافة حسها، وسرعة تأثرها وضيق الأغراض التي كانت تقول فيها.

كما أن عدد الشواعر في الأندلس كان من الوفرة والنضوج حتى شكل معلما بارزا من ملامح الشعر الأندلسي، إذ أسهمن في إثراء الأدب الأندلسي بألوان طريفة في موضوعات الشعر، ومقطوعات رقيقة جذابة من فن القصيد[2].

ب. البنية الموضوعية للمقطعات

النص الشعري هو بناء بكل ما تحمله كلمة بناء من معنى، يقتضي ضربا من المهارة في الصياغة والنسج[3]، فبنية المقطعة بنية متكاملة في الشكل والمضمون، فهي ((الإطار المحدد والنموذج اللائق للتعبير عن فكرة مفردة أو موقف نفسي واحد من الشاعر تجاه الحياة))[4].

والمقطعة على قلة أبياتها لا يمكن بحال من الأحوال أن تستوعب أكثر من غرض واحد، فهي عند الشاعر ((خاطر راوده أو شعور حاد في لحظة من اللحظات، أو معنى طريف فاقتنصه دون أن يتوسع فيه أو يولد ما يصنع القصيدة))[5].

والملاحظ على المقطعات الأندلسية كما هو في المقطعات بصورة عامة تلاحم أجزائها وتماسكها، إذ تتمثل فيها الوحدة الموضوعية والفكرية، ويتحقق فيها الاستقلال عن البنية الموضوعية التقليدية للقصيدة العربية، حتى عدّ الدكتور شكري فيصل أن نشأة

---

(1) ينظر: الإحاطة في أخبار غرناطة: ابن الخطيب، تحقيق محمد عبد الله عنان، القاهرة، دار المعارف، 1375هـ-1955: 178/2، كما ينظر كتاب: الإحاطة في أخبار غرناطة، دراسة تحليلية في نصه الشعري: نزهة جعفر، رسالة دكتوراه، 1995: 24-25.

(2) ينظر: الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه: مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، 1975: 117، كما ينظر: الشعر النسوي في الأندلس: محمد المنتصر الريسوني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1987: المقدمة.

(3) ينظر: البناء الشعري عند الفرزدق: علاء الدين المعاضيدي، رسالة ماجستير، مكتوبة على الآلة الطابعة، جامعة بغداد/ كلية الآداب، 1993: 74.

(4) الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية: سيد حنفي حسنين، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1971: 25.

(5) في الأدب العباسي الرؤية والفن: عز الدين إسماعيل، دار النهضة، بيروت، 1975: 418.

المقطعات الشعرية هو نتيجة ((لوحدة الغرض في القصيدة، واختصاص الشاعر بغرض شعري معين))[1]، مما حتّم على الشاعر أن ينصرف من نظم القصيدة إلى المقطّعة.

والمقطعة في الشعر الأندلسي كما أسلفنا، غالبا ما تجيء مكتملة تدور حول فكرة معينة بشكل مكثف، وهي تدوين لموقف ما، فلا يغادر موضوعها الرئيس إلى موضوعات أخرى، بل حاول قدر الإمكان الابتعاد عن البنية الموضوعية للقصيدة التقليدية من المقدمة الغزلية والوقوف على الأطلال، والرحلة واللوحات التي تصاحبها إلى الولوج إلى الموضوع الرئيس، فنرى الشاعر الأندلسي وكأنه يسير على خطى المجددين في المشرق، لاسيما أبي نؤاس كما في قول ابن عبد ربّه (ت 238هـ)، من مقطعة له[2]:

لا تَبْكِ لَيْلَى ولا مَيَّهْ ... ولا تَنُدبَنْ رَاكِباً نَيَّهْ

وبَلَّ الصِّبَا إذْ طَوَى ثَوبَهُ ... فلا أَحَدٌ نَاشِرٌ طَيَّهْ

ولا القَلْبُ نَاسٍ لِمَا قَدْ مَضَى ... ولا تَارِكٌ أبَداً غَيَّهْ

وَدَعْ قَوْلَ بَاكٍ عَلَى أَرْسُمٍ ... فَلَيْسَ الرُّسُومُ بِمُبْكِيَّهْ

ونرى له مقطعة تتحقق فيها البنية الموضوعية لغرضٍ بعينهِ كما في قوله[3]:

تَجَافَى النَّوْمُ بَعْدَكَ عَنْ جُفُوْنِي ... وَلكِنْ لَيْسَ تَجْفُوهَا الدُّمُوعُ

يَطِيْبُ لِيَ السُّهادُ إذَا افْتَرَقْنَا ... وأَنْتَ بِهِ يَطِيبُ لَكَ الهُجُوْعُ

يُذَكِّرُنِيْ تَبَسُّمُكَ الأَقَاحِيْ ... ويَحْكِي لِي تَوَرُّدَكَ الرَّبِيْعُ

يَطِيْرُ إلَيْكَ مِنْ شَوْقِي فُؤَادِي ... وَلَكِنْ لَيْسَ تَتْرُكُهُ الضُلُوْعُ

كَأَنَّ الشَّمْسَ لَمَّا غِبْتَ غَابَتْ ... فَلَيْسَ لَهَا عَلَى الدُّنْيَا طُلُوْعُ

فَمَا لِيْ مِنْ تَذَكُّرِكَ امْتِنَاعٌ ... وَدُوْنَ لِقَائِكَ الحِصْنُ المَنِيْعُ

---

(1) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة: شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، (د.ت): 441.

(2) ديوان ابن عبد ربه: جمع وتحقيق محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1399هـ-1987: 178.

(3) ديوان ابن عبد ربه: 107.

(إذَا لَـــمْ تَسْـــتَطِعْ شَـــيْئاً فَدَعْـــهُ وَجَـــاوِزْهُ إلَـــى مَـــا تَسْـــتَطِيْعُ)[1]

والملاحظ على هذه المقطوعة أنها تدور حول موضوع واحد وهو الغزل، وحول فكرة واحدة أو مفردة واحدة من مفردات الغزل وهي مفردة الفراق والنوى، إذ يذكر لواعج الحب وتباريح الهوى، وما فعله النوى بحاله، فهي خواطر استدعت من الشاعر أن يفرغها إفراغا في بناء أو أبيات قليلة معبرة عمّا يجول في نفسه حيال الطرف الآخر.

ومن خلال تتبع هذه المقطعة نجد الوحدة الموضوعية متحققة فيها، ونلاحظ على أبياتها تجاذبها، وأخذ بعضها برقاب البعض، فما أن ينتهي من قوله ((تَجَافَى النَّوْمُ بَعْدَكَ عَنْ جُفُوْنِي)) حتى يطالعنا في البيت الثاني بقوله ((يَطِيْبُ لِيَ السُّهادُ إذَا افْتَرَقْنَا))، مكملاً ومقتضياً للبيت الأول، حتى تنتهي هذه المقطعة بتلك النبرة الحزينة التي اعتلت الشاعر منذ البيت الأول.

ولكننا نرى بعض المقطعات الشعرية في الأدب الأندلسي، ولاسيما الغزلية منها، تدور حول موضوعين يتصل أحدهما بالآخر، وربما يندمجان في موضوع واحد، كالغربة والصدود والهمّ والهجر والرغبة في العطف والوصال من جهة، وما قد يتصل بهذا الموضوع من التغزل بالمحاسن والجمال من جهة ثانية، فيجمع بين هذين الأمرين في مقطعة واحدة، كما في قول الرمادي (ت 403هـ)[2]:

شَـطَتْ نَـوَاهُمْ بِشَـمْسٍ فِـي هَـوَادِجِهِمْ لَـــولا تَلألُؤهَـــا فـــي لَـــيْلِهِنَّ عَشُـــوْا

شَـكَتْ مَحَاسِـنَهَا عَيْنِـي وَقَـدْ غَـدَرَتْ لأنَّهَـــا بِضَـــمِيْرِ القَلْـــبِ تَـــنْجَمِشُ

شَـعْرٌ وَوَجْـهٌ تَبَـارى فـي اخْتِلافِهِمـا بِحُســنِ هَــذَا وذَاكَ الــرُّوْمُ والحَــبَشُ

شَـكَكْتُ فـي سَـقَمِي مِنْهَـا أَفِـي فُرُشِـي مِنْهَـا نُكِسْـتُ وإلا الطَّيْـفُ والفُـرُشُ

ونلاحظ هذا البناء أيضا في بعض المقطعات الوصفية، إذ يجعل الشاعر من مقطعته الوصفية بناء يستوعب أكثر من موصوف، وإن جاء هذان الموصوفان مختلفين من حيث

(1) من أبيات لعمرو بن معد يكرب من قصيدة طويلة في الأصمعيات: 198-202.

(2) شعر الرمادي: يوسف بن هارون، شاعر الأندلس في القرن الرابع الهجري، جمعه وقدم له ماهر زهير الجرار، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، 1980: 79.

الشكل، متعددين من حيث الأوصاف، كما في قول ابن درّاج (ت 421هـ)، يصف نرجساً وراحاً[1]:

شَكْلانِ مِنْ رَاحٍ وَرَوْضَةِ نَرْجِسٍ ... يَتَنَازَعَانِ الشِبْهَ وَسْطَ المَجْلِسِ

مُتَبَاهِيَيْنِ تَلَوُّناً بِتَلَوُّنٍ ... مُتَبَارِيَيْنِ تَنَفُّساً بِتَنَفُّسِ

لَكِنَّ هَذَا بَيْنَ أَحْشَاءِ الفَتَى ... نَارٌ وهَذا جَنَّةٌ للأَنْفُسِ

فَكَأَنَّهَا مِنْ حَدِّ سَيْفِكَ تُلْتَظَى ... وَكَأَنَّهُ مِنْ طِيْبِ خَلْقِكَ يَكْتَسِي

يَا مَنْ عَلا مِنْ رُتْبَةٍ ... حَتَّى غَدَا وَسَطَ النُّجُومِ الخُنَّسِ

وابْنُ الَّذِيْنَ هُدَاهُمُ وَنُهَاهُمُ ... أَدَبُ المُلُوْكِ وأُسْوَةٌ لِلمُؤنِسِ

والذي يمكن ملاحظته على هذه المقطعات التي امتازت بهذه البنائية من الدخول المباشر إلى أغراضها الأساسية، أنها جاءت متلاحمة متماسكة موحدة الأجزاء تتمثل فيها الوحدة الموضوعية، وإن كان هناك بعض الاختلافات في الجمع بين موصوفين، إلا أنها يتحقق فيها الاستقلال عن البناء التقليدي، وأن شعرهم هذا يمثل في الغالب تجربة حقيقية عاشها الشاعر، فجاءت مرتبطة بما يعتمل في صدر الشاعر من مشاعر، رشحها ذلك لأن تكون البناء الأمثل الذي يجد فيه الشاعر راحته، والمتنفس للضغط الحاصل عليه، فأولاها اهتمامه، في أغراضه المختلفة، إذ لا يختلف بناء المقطعة من غرض لآخر.

وللشاعر أساليب يعمد من خلالها على تماسك مقطعاته الشعرية وتلاحمها، وتوفير المناخ الملائم الذي يفضي إلى زيادة لحمتها وشد أزرها منعا لتفككها حتى يكون ((كل بيتٍ شديد الارتباط بما قبله وما بعده كأنه أخوه))[2].

ومن تلك الأساليب التي يعمد إليها الشاعر في بناء مقطعة (السرد القصصي)، ((ومع أنه لا يخرج عن نطاق المساجلة الآنية، والفكرة المؤقتة، والتأثير الذاتي، لكنه يمثل اتجاها

(1) ديوان ابن دراج القسطلي (ت 421هـ)، حققه وقدم له وعلق عليه د. محمود علي مكي، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ط1، 1381هـ-1961: 38-39.

(2) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي: 346.

قصصيا))[1]، والحقيقة أن وجود السرد القصصي في الشعر الغنائي ((يُعدّ إغناء جديدا وطاقة مضافة تشحن الأثر الأدبي وتجعله أكثر قدرة على التواصل والتأثير))[2].

وقد استطاع الشاعر الأندلسي، في بعض تراكيبه القائمة على السرد القصصي أن يجمع بين السعة والتكثيف، بما يمتلك من خيال خلاق، وقدرة تصويرية، استطاع أن ينفث من خلالها على مقاطيعه القصصية سحرا وروعة، وأن يمنحها تماسكا في أبياتها معنى ومبنى، كما في قول الغزال (ت 250هـ)، مخاطبا تود[3]:

بَكَـرَتْ تُحَسِّـنُ لِـي سَـوَادَ خِضَـابي ... فَكَـأَنَّ ذاكَ أَعَـادنِي لِشَـبَابي

مَـا الشَّـيْبُ عِنْـدي والخِضَـابُ لِوَاصِـفٍ ... إلا كَشَـمْسٍ جُلِّلَـتْ بِضَـبَابِ

تَخْفَـى قَلِـيْلاً ثُـمَّ يَقْشَـعُهَا الصَّـبَا ... فَيَصِـيْرُ مَـا سُـتِرَتْ بِـهِ لِـذَهَابِ

لا تُنْكِـري وَضَـحَ المَشِـيْبِ فَإنَّمَـا ... هُـوَ زَهْـرَةُ الأَفْهَـامِ والأَلْبَـابِ

فَلَـدَيَّ مَـا تَهْـوَيْنَ مِـنْ شَـأنِ الصِّـبَا ... وَطَـلاوَةُ الأَخْـلاقِ والآدَابِ

فالشاعر ينكر على (تود) تخضيب شعره الأبيض، لأنه هو زهرة الأفهام والألباب، وهذا الخضاب ليس إلا كضباب يحاول أن يحجب ضوء الشمس كما أنه ما زال يمتلك قوة الصبيان وعزيمة الفتيان.

والذي نلحظه عليها توافر عناصر السرد القصصي من أشخاص وحدث وحبكة، وبالرغم من قصر هذه المقطعة في مبناها، إلا أنها تحتم على الملقي والمتلقي ضرورة متابعة الأبيات لإظهار المعنى المراد، فجاءت أبياتها بعضها مكمل للآخر.

وقد يكون الحوار هو الركيزة الأساسية في البناء الموضوعي للمقطعات الشعرية، كما نلحظ ذلك عند ابن حزم، بقوله[4]:

---

(1) لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي: 33.

(2) ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي: إنقاذ عطا الله محسن العاني، رسالة دكتوراه، بالآلة الطابعة، مقدمة إلى قسم اللغة العربية، كلية الآداب/ جامعة بغداد، 1990: 225.

(3) ديوان يحيى بن حكم الغزال، حققه وقدم له محمد رضوان الداية، دار قتيبة، ط1، 1402هـ-1982: 55.

(4) شعر ابن حزم الأندلسي، جمع وتحقيق عبد العزيز إبراهيم، مجلة المورد، العدد الثاني 1998، العدد الرابع 1998، العدد الثاني 1999، العدد الرابع 1999، العدد الأول 2000: المورد، العدد الرابع: 75.

وَسَـــائِلٍ لِـــي عَمَّـــا لِـــي مِـــنَ العُمُـــرِ وَقَـدْ رَأَى الشَّـيْبَ فـي الفُـوْدَيْنِ والعَـذَرِ

أَجَبْتُـــهُ سَـــاعَةَ لا شَـــيْءَ أَحْسَـــبُهُ عُمْـــرَاً سِـــوَاهَا بِحُكْـــمِ العَقْـــلِ وَالنَّظَـــرِ

فَقَـــالَ لِـــي: كَيْـــفَ ذَا؟ بَيِّنْـــهُ لِـــيْ فَلَقَـــدْ أَخْبَرْتَنِـــي أَشْـــنَعَ الأَنْبَـــاءِ والخَبَـــرِ

فَقُلْـــتُ: إِنَّ الَّتِـــي قَلْبِـــي بِهَـــا عَلِـــقٌ قَبَّلْتُهَـــا قبلـــةً يَوْمَـــاً عَلَـــى خَطَـــرِ

فَمَـــا أَعُـــدُّ وَلَـــوْ طَالَـــتْ سِـــنِيَّ سِـــوَى تِلْـــكَ السُّـــوَيْعَةِ بـــالتَّحْقِيقِ مِـــنْ عُمُـــرِي

فقد استطاع الشاعر من خلال هذا البناء الذي اعتمد فيه على الحوار، أن يعبر عن أزمته النفسية وتجربته العاطفية، هذا فضلاً عن تماسك هذه المقطعة وشدها، وذاك بما يمنحه هذا الأسلوب من فرصة للتحليق في أجواء فكرته.

ج. موقع المقطعة في النتاج الشعري الأندلسي:

لا يمكن أن تمر دراسة المقطعات في الشعر الأندلسي من غير أن نبين مكانة وأهمية هذه المقطعات بين النتاج الشعري الأندلسي عن طريق الدراسة الإحصائية، ومن خلال تتبع الدواوين والمجاميع الشعرية الخاصة بشعر كل شاعر، محاولين الابتعاد عن إحصائية المقطعات الواردة في كتب التراجم والاختيارات، التي تضم أطيافاً واسعة من الشعر الأندلسي، والتي قد يعتمد المؤلف فيها على الانتقاء، مما قد يوقع الباحث في اللبس من خلال الخلط بين المقطعات وما اجتزئ من قصائد.

وقد اعتمدنا في هذه الإحصائية على آراء المحققين في الحكم على القصائد والمقطعات، مراعين فيها التسلسل التاريخي من حيث قدم الشاعر، معتمدين في ذلك على تاريخ وفاته، وحسبنا في ذلك أننا تقصينا كل ما هو موجود من الدواوين والمجاميع الشعرية، التي تناولت حياة الشعراء وأشعارهم الموجودة بين أيدينا، والتي تمثل شعر هذه الحقبة.

وأن أقدم هذه الدواوين التي مثلت شعر هذه الحقبة، هو ديوان الحكم بن يحيى الغزال الذي ضم (سبعا وستين) وحدة، كان للمقطعات نصيب وافر منها، إذ بلغ عددها (ثلاثا وأربعين) مقطعة، تناولت عددا من الأغراض الشعرية، إلا أن غالبيتها كانت في النقد الاجتماعي اللاذع حتى اتسم شعره بالواقعية المفرطة، فحمل هموم الناس في شعره فكان

نقده هذا يصب في مصلحة المجتمع بصورة عامة، فبلغ عدد هذه المقطعات في هذا الباب إحدى عشرة مقطعة.

وكان للزهد نصيبه، إذ بلغ عشر مقطعات، كانت تمثل التشاؤم من الحياة الفانية، والغزل أيضا من الأغراض التي استوقفته، وأخذت حيزا من شعره، قصائدا ومقطعات، إذ بلغ عدد مقطعاته في الغزل سبعا، جلها في الملكة (تود)، أما الهجاء فلا يقل أهمية عند الغزال من الغزل، فقد بلغ عدد مقطعاته سبعا، كما أن الأغراض الأخرى كانت حاضرة ولكن بنسب أقل من ذلك، كالوصف والشكوى والخمر، والجدول الآتي يبين هذه الإحصائية:

عدد الوحدات	عدد المقطعات	أغراض المقطعات	عددها
69	43	النقد الاجتماعي	11
		الزهد	10
		الغزل	7
		الهجاء	7
		الشكوى	4
		الوصف	3
		الخمر	1

أما ديوان سعيد بن جودي[1] (ت 284هـ)، فإنه على الرغم من قلة الوحدات التي ضمها، إلا أن أغلبها جاء على شكل مقطعات، وبما أنه يعد واحداً من رواد الدعوة العربية وشعرائها، فقد كان شعره منصبا في الحماسة والفخر وخاصة بعد انتصار العرب في وقعة

(1) ينظر: سعيد بن جودي الأنلسي، سيرته ومجموع شعره: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

(بلاي)، إذ كانت الضربة موجعة لابن حفصون الخارج على الدولة العربية، كما أنه عاصر حركة المولدين وعداءهم للعرب، فكان غليان الحماسة على أوجه، واسترسال الخلاف قائماً بينهم.

إلا أن ديوانه لم يقتصر على الحماسة والفخر، بل ضم عددا من المقطعات في الغزل، وأخرى في الرثاء وأخرى في النقائض، كما كان له عدد من المقطعات يرجح أنها اجتزأت من قصائد، والجدول الآتي يوضح هذه النسب[1].

عدد الوحدات	عدد المقطعات	أغراض المقطعات	عددها
16	10	الحماسة	3
		الغزل	3
		الفخر	2
		الرثاء	1
		النقائض	1

والحقيقة أن شعر هذين الشاعرين كان نموذجا لشعر عصر (الإمارة)، أما إذا انتقلنا إلى عصر الخلافة، فإننا سنجد الدواوين الشعرية أكثر غزارة، وتعبر عن الحياة الحقيقية لهذا العصر.

إن أول ما يطالعنا من دواوين هذه الفترة هو ديوان ابن عبد ربّه، صاحب كتاب (العقد الفريد)، وقد ضم ديوانه عددا كبيرا من المقطعات والقصائد، بالإضافة إلى الأرجوزة العلمية، وأرجوزته التاريخية، فلقد كان له باع طويل في الشعر والنثر، وكيف لا، وهو (إمام أهل أدب المائة الرابعة وفرسان شعرائها في المغرب كله)[2].

ومن خلال النظر إلى هذا الديوان يتبين لنا أنه جاء حافلا بالأغراض الشعرية المختلفة، كما أن جله كان من المقطعات، وأن أهم الأغراض التي تناولتها هذه المقطعات هي الغزل والوصف والمديح والإخوانيات المتضمنة للنصح والحكم، والشكوى والخمر والزهد والهجاء وغيرها. إلا أن اللافت للنظر كثرة الغزل قياسا إلى باقي الأغراض،

(1) ينظر: سعيد بن جودي الأندلسي، سيرته ومجموع شعره.
(2) ابن عبد ربه وعقده: جبرائيل جبور، منشورات دار الآفاق الحديث، بيروت، لبنان: 182.

وتعليل ذلك مرده إلى أنه نظم القسم الأكبر من هذه الأبيات لغاية علمية صرح بها وهي أن يكون حفظها سهلا على ألسنة الرواة، فمنها ما كان مثالا على ضروب العروض ومنها ما جاء تأليفه على حروف الهجاء.

أما الوصف الذي احتل المكانة الثانية بين الأغراض الشعرية لمقطعاته، فكان نتيجة لطبيعة الأندلس الخلابة والجميلة، وكثرة رياضها وبساتينها وجمال ربيعها وصفاء جوّها.

كما أن الأغراض الأخرى جاءت بنسب متفاوتة فيما بينها، والجدول الآتي يوضح هذه النسب[1].

عدد الوحدات	عدد المقطعات	أغراض المقطعات	عددها
280	243	الغزل	98
		الوصف	28
		المدح	25
		الأخوانيات	18
		الشكوى	16
		الخمر	16
		الحماسة	12
		الهجاء	12
		الزهد	7

أما ابن هانئ الأندلسي (ت 362هـ)، فقد نشأ نشأة أدبية شعرية، فنال حظا وافرا من أدب العرب ودراسة لغتهم وأشعارهم، ثم قال الشعر ونبغ فيه، واتصل بصاحب إشبيلية وحظي عنده بكرم وافر، غير أن مقامه في الأندلس لم يستمر، فهاجر إلى شمال أفريقيا، وهو ابن سبعة وعشرين عاما، وتوفي وهو ابن ستة وثلاثين عاما[2].

(1) ينظر: ديوان ابن عبد ربه، تحقيق محمد رضوان الداية.

(2) ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: د. أحمد هيكل، دار المعارف، 1985: 233.

والغالب على شعره أنه كان يسير في الاتجاه المحافظ الجديد، الذي كان على رأسه في المشرق في ذلك الحين أبو الطيب المتنبي، إذ كانت قريحته الشعرية وملكته الغنية يؤهلانه لكي يسلك هذا الاتجاه، حتى قال أبو العلاء فيه ((ما أشبهه إلا برحى تطحن قرونا))[1].

والملاحظ على ابن هانئ أنه صادق الألفاظ، وأنه كان مذهبيا سياسيا، حتى أنه لم يؤمن بالفن فقط، وإنما يستخدمه في تدعيم مذهب يميل إليه ويدعو له[2].

فانعكست هذه السمات على نتاجه الشعري، فجاء أغلب نتاجه قصائدا، وكانت هذه القصائد من النوع الطويل المفرط الطول، حتى أن بعضها تجاوز المائتي بيت، والذي ساعده على هذا موسيقى شعره، فهو يختار غالبا الأوزان الطويلة، ذات التفاعيل الكثيرة، والنغم الواضح، والرنين العالي. ومن هنا كانت أغلب قصائده من الطويل والبسيط والكامل، وقليل من شعره جاء على غير هذه الأوزان. وكما يفعل بالأوزان نجده في القوافي، فكثير من شعره يختم بالقوافي الفخمة التي تملأ الفم وتزحم السمع[3].

ونظرة بسيطة إلى ديوانه تؤكد ما ذهبنا إليه، إذ جاء ديوانه قصائدا، ما خلا ثلاث مقطعات جاءت بالوصف والمدح والغزل.

ومن شعراء هذا العصر، ابن الحاجب المصحفي، وهو علم من أعلام القرن الرابع الهجري، وكان له دور بارز في الأحداث السياسية في عصره، إذ استوزره الخليفة الحكم المستنصر، ثمّ ولاه الحجابة في عصره، وهو أرفع منصب بعد الخلافة[4].

إلا أنه نكب في آخر حياته، على يد المنصور بن أبي عامر، أحد وزراء هشام المؤيد، وحاجبه آنذاك، فاعتقله وصادر أمواله، وطالت أيام محنته إلى أن توفي سنة 372هـ.

ويبدو أن انعكاس حياته على شعره كان واضحا، فكان شعره مقسما على ثلاث مراحل، مرحلة الشباب، وكان شعره فيها منصبا نحو الغزل والتشبيب بمحبوبته، ومرحلة النضج وتوليه السلطة، والتي كان شعره فيها منصبا نحو المديح، وخاصة مدح الخليفة،

---

(1) وفيات الأعيان: ابن خلكان، القاهرة، 1310هـ: 5/2.
(2) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: أحمد هيكل، دار المعارف، القاهرة، 1985: 242.
(3) المصدر نفسه: 241.
(4) ينظر: ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي، محمد محمود يونس، مجلة آداب المستنصرية، ع2، 1406هـ-1985.

ومرحلة الشيخوخة، أيام أودعه المنصور بن أبي عامر السجن، وكانت منصبة نحو الشكوى والاستعطاف.

أما شعر الوصف، فيبدو أنه كان صفة ملازمة لشعره طوال حياته، والجدول الآتي يبين النسب في كمه الشعري.

عدد الوحدات	عدد المقطعات	أغراض المقطعات	عددها
56	50	الوصف	14
		الشكوى	11
		الغزل	10
		المديح	9
		الخمر	4
		الحماسة	1
		الرثاء	1

أما ابن هذيل[1] (ت 389هـ)، فقد كان له ديوان متداول حتى القرن السادس الهجري، إلا أنه لم يصل إلينا، بسبب ضياعه مع الدواوين الأخرى.

ومن خلال الاطلاع على مجموع شعره الذي جمعه الدكتور أحمد حاجم، يتبين لنا أن أغلب مجموعه الشعري جاء على شكل مقطعات، وأن هذا المجموع بلغ (480) بيتا، في (133) وحدة، إلا أنه يصعب الجزم على أن هذه المقطعات لم تكن مجتزأة من قصائد، بل على العكس من ذلك نرى الدكتور أحمد حاجم يضع جزءا من مقطعاته المدرجة ضمن قصائد المديح، كما فعل ذلك مع مقطعاته الوصفية[2].

(1) ينظر: شعر ابن هذيل القرطبي، صنعة وتحقيق د. أحمد حاجم الربيعي، مجلة المورد، م26، ع1، 1988م.
(2) المصدر نفسه: 79.

والملاحظ على هذا المجموع الشعري غلبة الجانب الوصفي عليه، إذ شغل ما يقارب من نصف كمه الشعري، ويرجع الدكتور أحمد حاجم ذلك إلى أمرين، الأول: أن الوصف هو أصل الشعر، وأن جميع أغراض الشعر تقوم على الوصف، والآخر: أن مقطعاته التي وصلت إلينا أغلبها من كتاب التشبيهات الذي اختار من شعره ما يناسب تأليف هذا الكتاب[1].

كما كان للغزل نصيب وافر أيضا وللمديح والخمر نصيب لا بأس به، كما أن الهجاء والشكوى كانت حاضرة، والملاحظ على هذه الأغراض أنها جاءت بنسب متفاوتة، يبينها الجدول الآتي:

عدد الوحدات	عدد المقطعات	أغراض المقطعات	عددها
133	108	الوصف	62
		الغزل	24
		المدح	13
		الخمر	3
		الشكوى	2
		الهجاء	2

ومن الشعراء الذين عاصروا هذه الحقبة وجزءا من عصر الفتنة، الشاعر الرمادي (ت 403هـ)، الذي خلّف شعرا كثيرا لقوله الشعر منذ بداية شبابه، ولامتداد أجله.

وقال الشعر في أغلب أغراضه المعروفة والرئيسة فضلا عن بعض الأغراض الجديدة كدراسة الطير، والتي نظمها شعرا[2].

إلا أنه لم يؤثر عن هذا الشاعر ديوان يجمع أطراف شعره، ولم يبق من شعره الكثير، إلا بعض القصائد والمقطعات، جلّها في الغزل والوصف، إذ كانت روح الاستهتار

(1) المصدر نفسه: 81.
(2) ينظر: الأدب الأندلسي، من الفتح إلى سقوط الخلافة: أحمد هيكل: 283-290.

والسخرية تشيع في غزله، ولاسيما في الشاذ منه، وفي دفاعه عن الخمرة، والجدول الآتي يبين أهم هذه الأغراض التي طرقها الشاعر ونسبتها[1]:

عدد الوحدات	عدد المقطعات	أغراض المقطعات	عددها
140	115	الغزل	57
		الوصف	36
		الخمر	9
		المدح	5
		الشكوى	4
		الرثاء	2
		الهجاء	2

ومن الشعراء الذين عاصروا مدة الحجابة والفتنة، الشاعر ابن دراج القسطلي (ت 421هـ)، والملاحظ على شعر ابن دراج أنه كان سجلا حافلا بانتصارات الدولة العامرية، ومليئا بأسماء أمراء وحكام هذه المدة، وأن قصائده المدحية غلبت على ديوانه إلا أنه لا يخلو من أغراض أخرى، بل أن قصائده المدحية جاءت حافلة بأغراض أخرى لا سيما الوصف منها.

ويبدو أن ابن دراج صاحب نفس طويل، فقد طغت قصائده على مقطعاته بشكل كبير، وكما أن المديح قد طغى على قصائده فهو أيضا شكل الجانب الأكبر من مقطعاته فقد بلغ ما يقارب النصف من نتاجه المقطعي، هذا بالإضافة إلى الأغراض الأخرى التي شكلت جزءا من هذه المقطعات كما هو مبين في الجدول[2]:

(1) ينظر: شعر الرمادي: جمع ماهر زهير جرار.
(2) ينظر: ديوان ابن دراج القسطلي، تحقيق الدكتور محمود علي مكي، ط1، 1961.

عدد الوحدات	عدد المقطعات	أغراض المقطعات	عددها
171	33	المديح	15
		الوصف	9
		الغزل	6
		الخمر	1
		الرثاء	1
		الحكمة	1

وعلى الرغم من قلة الشعراء الذين مثلوا عصر الفتنة، إلا أن الشاعر ابن شهيد (ت 426هـ)، استطاع أن يعطي صورة مقتضبة لشعر هذه المرحلة الحرجة، من خلال قصائده أو مقطعاته، التي أودعها في رسالته (التوابع والزوابع)، فضلا عن ما نقل عنه في المجاميع الشعرية، وكتب التراجم، إلا أن خير من اعتنى بشعر هذا الشاعر وجمعه في ديوان هو المستشرق (شارل بلا)، وقدم له الأستاذ بطرس البستاني.

ولقد كانت حياة هذا الشاعر خليطا من السياسة واللهو والمجون، ولعل السياسة لم تشغله بقدر ما شغلته ملذات قرطبة وملاهيها، إلا أنه وإن انعكست حياته على شعره، إلا أن شعره الغزلي لا يدل دلالة صريحة على تهكمه الفاضح وتورطه في المجون، وهذا ما حمل ابن بسام على القول أنه كان أعجب الناس تفاوتا ما بين قوله وفعله.

ولقد طرق ابن شهيد أبواب الشعر المعروفة عند العرب[1] في مقطعاته الشعرية، فلقد هجا ورثا ووصف ومدح وتغزل وشكا وتزهد، ولكن بنسب متفاوتة، والجدول الآتي يوضح نتاجه المقطعي وموقعه بين نتاجه الشعري.

(1) ينظر: ديوان ابن شهيد الأندلسي، عني بجمعه شارل بلا أستاذ بالسوربون، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط1، 1963.

عدد الوحدات	عدد المقطعات	أغراض المقطعات	عددها
75	40	الوصف	11
		الغزل	10
		الرثاء	8
		المدح	4
		الهجاء	3
		الفخر	2
		الشكوى	1
		الخمر	1
		الزهد	1

وكان ابن حزم الأندلسي (ت 456هـ)، يشكل حلقة الوصل بين عصري الفتنة والطوائف، ويرى الدكتور أحمد هيكل أن شعر ابن حزم ((من خلال الطوق، يلاحظ عليه أن أغلبه قطع وأبيات، وهي من الناحية الفنية تتراوح بين الجدة والتوسط، وأن لغته الشعرية تنعكس عليها أحيانا ثقافته العقلية والدينية))[1].

وأن المتتبع لشعر ابن حزم يلاحظ أنه يعبر عن مادة شبابه، إذ يلاحظ عليه الرقة في الأسلوب والبعد عن الخيال، وهذا يظهر أيضا في كتابه (طوق الحمامة في الألفة والآلاف) ويغلب على أشعاره الجانب الغزلي ولاسيما الاتجاه العذري فيه، إلا أن شعره لا يقتصر على غرض الغزل، بل حاول أن يطرق الأغراض الأخرى، وخاصة التي يصف فيها

(1) مجموع شعره، جمع وتقديم إبراهيم عبد العزيز عتيق في مجلة المورد، ع2، ع4 1988، ع2، ع4 1999، ع1 2000.

عزته وكرامته بالإضافة إلى مقطعات أخرى، فكانت له مقطعات أخرى في المديح والزهد والهجاء[1]، والجدول الآتي يبين هذه النسب:

عدد الوحدات	عدد المقطعات	أغراض المقطعات	عددها
213	144	الغزل	128
		الفخر	6
		المدح	4
		الهجاء	1
		الزهد	2
		الحكمة	3
		الفلسفة	1

إلا أنه لسعة الحيز الذي شغله غرض الغزل، فإننا سنضع جدولا نبين فيه الأبواب التي قسم عليها مقطعاته الغزلية:

المقطعات الغزلية	الأبواب التي تناولها	عدد المقطعات في كل
128	البين	19
	القنوع	13
	علامات الحب	12
	الوصل	11
	الهجر	11

(1) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 400.

المقطعات الغزلية	الأبواب التي تناولها	عدد المقطعات في كل
	السلو	10
	قبح المعصية	10
	الوشاة	5
	الطاعة	5
	طي السير	4
	الكلام في ماهية الحب	4
	السفير	4
	من أحب بالوصف	4
	من لا يحب إلا مع المطاولة	3
	من أحب صفة لم يستحسن غيرها	2
	شكوى المحب	2
	الرقيب	2
	الوفاء	2
	فضل التعفف	2
	الغدر	1
	العاذل	1
	المخالفة	1

المقطعات الغزلية	الأبواب التي تناولها	عدد المقطعات في كل
	من أحب بنظرة واحدة	1
	الضنى	1
	غزل شاذ	1

ومن خلال الاطلاع على هذه الإحصائيات يتبين لنا أن شعراء الأندلس في عصر سيادة قرطبة مالوا إلى المقطعات الشعرية في نتاجهم الشعري ميلا مفرطا، إذ كان عدد الوحدات لهؤلاء الشعراء (1143) وحدة، كان عدد المقطعات من بينها (777) مقطعة. إذا نستبعد عن هذه الإحصائية شعر ابن هانئ الأندلسي الذي جله في المشرق في الدولة الفاطمية، وقصائد ابن دراج التي أغنت المكتبة الأندلسية بثروة هائلة.

كما يلاحظ شيوع غرض الغزل شيوعا مفرطا، ففي الوقت الذي ترى فيه شعراء الأندلس ينظمون مقطعاتهم الشعرية في أغلب الموضوعات والأغراض المعروفة، إلا أنهم أولوا الغزل أهمية خاصة وقد تكون هذه الأهمية لهذا الغرض نابعة من حقيقة رائجة في الشعر الأندلسي، وهي أن الشعر كان وسيلة للترفيه عن النفس، كما أنه كان دليلا على رفاهية المجتمع الأندلسي، فكان عدد المقطعات الغزلية يقارب نصف نتاجهم المقطعي، إذ بلغ (343) مقطعة غزلية.

وأمام هذا الرقم الكبير نجد رقما آخر يأتي بعده ويؤيد ما ذهبنا إليه من رهافة المجتمع الأندلسي، وهو موضوع الوصف الذي بلغ عدد مقطعاته (163) مقطعة، جلها جاء في وصف الطبيعة الخلابة وجمالها الساحر.

هذا وقد تقاسمت باقي الأغراض النسب الأخرى من المقطعات تقاسما يكاد يكون متقاربا بعض الشيء.

المبحث الثاني

أنماط المقطعات الشعرية

اتخذت المقطعات الشعرية في الأدب الأندلسي أشكالا مختلفة من حيث بناؤها، ومناسبة إلقائها، والأساليب الشعرية التي كانت تنظم على وفقها فلقد اتخذت أنماطا اشتهرت بها، أهمها نمط البديهة والارتجال، الذي شكل النسبة العظمى من بين الأنماط الأخرى، كالمراجعات والمجاوبات والمعارضات، وأن هذه الأنماط تدلل على قدرة الشاعر الأندلسي على إقحام الأنماط الشعرية بمقطعات تغلب عليها البساطة والوضوح، فجاء عمله رصينا جميلا رائعا، وسنتحدث على أهم هذه الأنماط التي سلكها الشاعر في بناء مقطعاته الشعرية.

أ. البديهة والارتجال:

هو نمط من الأنماط الرئيسة التي سارت عليها المقطعات الشعرية في الأدب الأندلسي، وتعد من الظواهر الأدبية التي شاعت في الأندلس، وأعجب بها الشعراء الأندلسيون، لأنها نوع من النظم الفجائي الذي يدل على تيقظ خاطر الشاعر وسرعة تهيئته للشعر في ذهنه[1]، إلا أنها وبالرغم من اقتراب معناها، إلا أن اشتقاقها اللغوي يكاد أن يضع حدودا لكل منهما، فنرى جمال الدين ابن منظور يعرف البداهة ويقول: ((أول كل شيء وما يفجأ منه))[2]، وأضاف صاحب العمدة معنى الفكرة والتأييد إلى معنى البدء[3].

ويتميز الشاعر الناظم للبديهة بالخاطر السريع والإلهام، مما يدل على أنها، أي البديهة، لا تقال في كل وقت وحين، إنما يلهمها الله للشاعر[4].

ومن الطريف أن نذكر هنا قصة وقعت لابن عبد ربّه مع الكاتب أبي حفص ابن قلهيل في السمع إلى جاريته مصابيح، تبين لنا سرعة الخاطرة عند الشاعر، عندما مرّ ابن عبد ربّه بدار أبي حفص عشية، فسمع من طيب الغناء ما استوقفه، فأراد الدنو من الباب،

---

(1) ينظر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968: 180/6، كما ينظر: النفح: 142/3-265.

(2) لسان العرب: 475/13 (مادة بده).

(3) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، 1972: 189/1-190.

(4) ينظر: النفح: 534/2.

وقيل أنه صُبَّ عليه من العلية ماءٌ بلَّ ثيابه، فعدل إلى مسجد بقرب الدار، وأخذ دواة وبياضا، فكتب إلى ابن قلهيل رقعة فيها: ((بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، طاولتك النعم، وطالت بك، إنا لمسنا سماء لهوك ﴿**فَوَجَدْنَاهَا مُلِئَتْ حَرَساً شَدِيداً وَشُهُباً * وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَنْ يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَاباً رَصَداً**﴾))[1]، وفي ذلك أقول[2]:

يَا مَنْ يَضِنُّ بِصَوْتِ الطَّائِرِ الغَرِدِ ... مَا كُنْتُ أَحْسَبُ هَذَا الضَّنَّ مِنْ أَحَدِ

لَوْ أَنَّ أَسْمَاعَ أَهْلِ الأَرْضِ قَاطِبَةً ... أَصْغَتْ إِلَى الصَّوْتِ لَمْ يَنْقُصْ وَلَمْ يَزِدِ

لَوْلا اتْقَائِيْ شِهَاباً مِنْكَ يُحْرِقُنِي ... بِنَارِهِ لاسْتَرَقْتُ السَّمْعَ مِنْ بُعُدِ

لَوْ كَانَ زِرْيَابُ حَيَّاً ثُمَّ أُسْمِعَهُ ... لَمَاتَ مِنْ حَسَدٍ أَوْ ذَابَ مِنْ كَمَدِ

فَلا تَضُنَّ عَلَى أُذْنِيَّ تُقْرِضُهَا ... صَوْتاً يَجُوْلُ مَجَالَ الرُّوْحِ فِي الجَسَدِ

أَمَّا الشَّرَابُ فَإِنِّيْ لَسْتُ أَقْرَبُهُ ... وَلَسْتُ آتِيْكَ إلا كِسْرَتِي بِيَدِي

فلما قرأها وعرف موضعه جاءه حافياً وسأله الحضور، ففعل.

والبديهة مقياس تقاس به مقدرة الشاعر من جهة وما يتهم به من سرقة من جهة أخرى، كما يرى ابن شهيد من أن ((السرقة لا يفضحها إلا القول على البديهة))[3].

وقد امتحن المنصور بن أبي عامر في مجلسه صاعد البغدادي (ت 417هـ)، عندما اتهم بالسرقة فوضع أمامه منظراً وطلب منه وصفه على البديهة، فوصفه وأبطل كل ما قيل عنه من اتهام في مقطعته التي مطلعها[4]:

أَبَا عَامِرٍ غَيْرُ جَدْوَاكَ وَاكِفُ ... وَهَلْ غَيْرُ مَنْ عَاداكَ فِي الأَرْضِ خَائِفُ

فأعجب به المنصور وكتب هذه المقطعة على يده، إلا أنه أغفل من هذا المنظر مشهدا في زاوية يحتوي على سفينة فيها جارية من النّوار تجذف بمجاذيف لم يرها صاعد، فقال له المنصور: أحسنت إلا أنك أغفلت ذكر المركب والجارية، فقال للوقت بديهة[1]:

---

(1) سورة الجن:8-9.

(2) ديوان ابن عبد ربه: 51.

(3) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ابن بسام الشنتريني، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1399هـ-1979: ق1م1/ 209.

(4) نفح الطيب: 80/3.

وَأَعْجَبُ مِنْهَا غَادَةً فِيْ سَفِينَةٍ ... مُكَلَّلَةٌ تَصْبُو إِلَيهَا المَهَاتِفُ

إِذَا رَاعَهَا مَوْجٌ مِنَ المَاءِ تَتَّقِي ... بِسُكَّانِها مَا أَنْذَرَتْهُ العَوَاصِفُ

مَتَى كَانَت الحَسْنَاءُ رُبَّانَ مَرْكَبٍ ... يُصَرِّفُ فِي يُمْنَى يَدَيْهِ المَجَاذِفُ

وَلَمْ تَرَ عَيْنِي فِي البِلادِ حَدِيْقَةً ... تَنَقَّلُهَا فِي الرَّاحَتَيْنِ الوَصَائِفُ

وَلا غُرْوَ أنْ شَاقَتْ مَعَالِيْكَ رَوْضَةٌ ... وَشَتْهَا أَزَاهِيْرُ الرُّبَى والزَّقَارِفُ

فَأَنْتِ امْرُؤٌ لَوْ رُمْتِ نَقْلَ مُتَالِعٍ ... وَرُضْوَى ذَرَتْهَا فِي سطاك نَوَاسِفُ

إِذَا قُلْتَ قَوْلاً أو بَدَهت بَدِيْهَةً ... فَكِلْنِي لَهُ إِنِّي لِمَجْدِكَ وَاصِفُ

وكانت مجالس الخلفاء والملوك حافلة بهذا اللون من النظم البديهي السريع، فكانت تصيب في التعبير عن المعنى فتنال الاستحسان، ويأخذ شاعرها الجوائز السنية عنها، فعندما بُشّر الخليفة الحكم المستنصر باشتمال صبح جاريته على حمل كان المصحفي حاضراً عنده، فأنشده على البديهة مقطعته التي مطلعها[2]:

هَنِيْئَاً لِلأَنَامِ وَلِلإِمَامِ ... كَرِيْمٌ يَسْتَفِيْدُ عَلَى الكِرَامِ

مما نال رضا الخليفة واستحسانه لهذه المقطوعة وإكرامه عليها.

ويبدو أنّ البديهة كانت مناسبة للرثاء، كما أنها كانت مناسبة للوصف والمديح والهجاء، فما سمع ابن حناط الناعي وهو ينعى ابن عامر حتى قال على البديهة[3]:

لَمَّا نَعَى النَّاعِي أَبَا عَامِرٍ ... أَيْقَنْتُ أَنِّيْ لَسْتُ بِالصَّابِرِ

أَوْدَى فَتَى الظُّرْفِ وَتُرْبَ النَّدَى ... وَسَيِّدَ الأَوَّلِ والآخِرِ

(1) نفح الطيب: 81/3.

(2) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: 97.

(3) بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس: أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة الضبي، طبعة مدريد، 1988: 107/1.

وكانت مناسبة للفخر، فترى عبد الملك بن حبيب أنه دخل مجلساً لأحد الأكابر فازدراه من رآه، فقال على البديهة مفتخراً بنفسه[1]:

لا تَنْظُـــرَنَّ إِلَـــى جِسْـــمِي وَقِلَّتِـــهِ وَانْظُرْ لِصَدْرِي وَمَا يَحْوِي مِنَ السَّنَنِ

فَـرُبَّ ذِي مَنْظَـرٍ مِـنْ غَيْـرِ مَعْرِفَـةٍ وَرُبَّ مَـنْ تَزْدَرِيْـهِ العَـيْنُ ذُوْ فِطَـنِ

وَرُبَّ لُؤْلُـــؤَةٍ فِـــيْ عَـــيْنِ مَزْبَلَـــةٍ لَـمْ يُلْـقَ بَـالٌ لَهَـا إلا عَلَـى زَمَـنِ

والملاحظ أن لجمال الطبيعة الأندلسية أثر كبير في نمو وتطور البديهة الشعرية من دقة وصف، ورقة خاطر، إذ تتجلى من خلال تلك المقطعات موهبة الشاعر وقدرته في النظم على هذا المنوال[2].

ومن أنواع البديهة إجازة الشعر التي عرفها ابن ظافر الأزدي بأنها: ((أن ينظم الشاعر على شعر غيره في معناه، ما يكون به تمامه وكماله))[3]، هذا وقد كانت الاستجازة من المستجيز والإجازة من المجيز بمثابة السؤال والجواب، الذي يقصد منه الحكم على ما يتمتع به المسؤول من قدرة على التعبير، وما يجول في خاطره من تفكير.

وغالبا ما تكون الإجازة في مجالس الخلفاء والأمراء، وقد تكون بدوافع مختلفة، فقد كان الخليفة الناصر مثلا يتسلى بالإجازة الشعرية، فعندما أراد أن يهجو أحد وزرائه فطلب ذات مرة من القاسم بن لب أحد شعرائه أن يهجو الوزير عبد الملك بن جهور، فقال: أخافه، فقال لعبد الملك: اهجه أنت، فقال: أخاف على عرضي منه، فقال: نهجوه أنا وأنت، ثم صنع[4]:

لُـــبٌّ أَبُـــو القَاسِـــمِ ذو لِحيَـــةٍ طَوِيلَـــــةٌ أَزْرَى بِهَـــــا الطُّـــــوْلُ

فقال عبد الملك:

وعُرْضُـــــهَا مِـــــيْلانِ إنْ كُسِـــــرَتْ وَالعَقْـــــلُ مَـــــأفُونٌ وَمَخْبُـــــولُ

(1) مطمح الأنفس ومسرح التأنس: الفتح بن خاقان، دراسة وتحقيق محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة، ط1، 1403هـ-1983: 277.

(2) ينظر: الحلة السيراء: 127/1، م.ن: 468/1، 473، 475.

(3) بدائع البدائه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1970: 61.

(4) نفح الطيب: 617/3-618.

فقال الناصر للب: اهجه فقد هجاك، فقال:

فقـــال: أَمِـــيْنَ اللهِ فِـــي عَصْـــرِنَا ... لِـــيْ لِحْيَـــةٌ أَزْرَى بِهَـــا الطُّـــوْلُ

وَابْـــنُ جَهْيْـــرٍ قَـــالَ قَـــوْلَ الّـــذِي ... مَأْكُوْلُـــــهُ القرضْـــــيلُ والفُـــــوْلُ

لَـــوْلا حَيَـــائي مِـــنْ إمَـــامِ الهُـــدَى ... نَخَسْـــــتُ بِـــــالمَنْخَسِ شـــــو.....

ثم سكت، فقال له الناصر: هات تمام البيت، فامتنع، فقال له (قولوا) يعني تمام البيت، فأعجب الناصر لدين الله وأمر له بجائزة.

أما المعتمد بن عبّاد فكان يستجيز الشعراء اختبارا، فإذا ما نجحوا بالاختبار حصلوا على جوائز سنية، وقربهم من البلاط، حتى أنه ذات مرة عندما اختبر جماعة من الشعراء في نزهة نهرية له، طالبا منهم إجازة شطر فعجزوا، فأجازته على البديهة جارية، فأعجب بها المعتمد، واشتراها من صاحبها وتزوجها، وتلك هي اعتماد الرميكية التي أنجبت لهذا الأمير ملوكا حكموا الأندلس[1].

وقد تكون الاستجازة على مستوى الشعراء أنفسهم، تباهيا بمواهبهم الفذة، فعندما قال ابن خياط: (مَرَضُ الجُفُوْنِ وَلَثْغَةٌ فِيْ المَنْطِقِ) معرضا بابن شهيد في مجلس ضم ابن برد وأبا بكر المرواني والطبني، وقد حاول هؤلاء الشعراء أن يجيزوه، فقال لهم ابن شهيد لستم المقصودين، وأخذ القلم وكتب بديهة[2]:

مَـرَضُ الجُفُـوْنِ وَلَثْغَـةٌ فِـيْ المَنْطِـقِ ... سَـيَّانَ جَـرا عِشْـقَ مِـنْ لَـمْ يَعْشَـقِ

مَـــنْ لِـــي بِـــأَلْثَغَ لا يَـــزَالُ حَدِيْثُـــهُ ... يُـــذْكِي عَلَـــى الأَكْبَـــادِ جَمْـــرَةَ مُحْـــرِقِ

يُنْبِـــي فَيَنْبُـــو فِـــي الكَـــلامِ لِسَـــانُهُ ... فَكَأَنَّـــهُ مِـــنْ خَمْـــر عَيْنَيْـــهِ سُـــقِي

لا يُـــنْعِشُ الأَلْفَـــاظَ مِـــنْ عَثَرَاتِهَـــا ... وَلَـــو أَنَّهـــا كُتِبَـــتْ لَـــهُ فَـــي مَهْـــرَقِ

(1) ينظر: تاريخ الفكر الأندلسي: أنخل بالنثيا، ترجمة د. حسين مؤنس، مطبعة النهضة، القاهرة، ط2، 1956: 95.
(2) الذخيرة: ق1م1/ 261، ينظر: ديوان ابن شهيد: 117.

وغالبا ما تكون الاستجازة في مجالس الغناء، إذ يغني بشعر المشارقة ويطلب بعدها إجازة البيت، فعندما غنى أبو الحسن زرياب يوما بين يدي الأمير عبد الرحمن بن الحكم بن هشام بن عبد الرحمن الداخل بهذين البيتين وهما للعباس بن الأحنف[1]:

قَالَتْ ظَلُومُ سَمِيَّةُ الظُّلْمِ ... مَا لِي رَأَيْتُكَ نَاحِلَ الجِسْمِ

يَا مَنْ رَأَى قَلْبِي فَأَقْصَدَهُ ... أَنْتَ الخَبِيرُ بِمَوْضِعِ السَّهْمِ

فقال عبد الرحمن هذان البيتان منقطعان، فلو كان بينهما ما يصلحهما لكان أبدع، فصنع عبد الله بن فرناس بديها:

فَأَجَبْتُهَا وَالدَّمْعُ مُنْحَدِرٌ ... مِثْلُ الجُمَانِ وَهِيَ مِنَ النَّظْمِ

ولا تقتصر الإجازة في الشعر على شكل محدد، فقد تكون إجازة شطر بشطر، بل قد يكون شطراً بشطر وبيت[2]، وشطرا بشطر وبيتين[3]، وبيتا ببيت[4]، وبيتا بخمس أبيات[5]، وبيتين ببيت[6].

فالإجازة كما أنها تنوعت من حيث العدد، فإنها تنوعت أيضا من حيث الموضوعات فشملت كثيرا من أغراض الشعر المختلفة، وتنوعت من حيث منشديها، فكما أنشدت في قصور الخلافة، وتبارى فيها الشعراء، نراها أيضا تأتي على ألسنة الجواري والصبيان[7]، وهذا دليل على نبوغ الأندلسيين وقدرتهم على قول الشعر في هذا العصر.

أما الارتجال، فعلى الرغم من اتصاله بالبداهة والإجازة برباط وثيق، إلا أن حذاق النظر من النقاد قد فرقوا بين البداهة والارتجال، فجعلوا الارتجال ما كان على طريق الانهمار والتدفق، لا يتوقف فيه قائله[8].

---

(1) ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق د. عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، 1954م: 61.
(2) نفح الطيب: 615/3.
(3) ن.م: 610/3.
(4) ن.م: 312/3.
(5) ن.م: 446/4-447.
(6) ن.م: 332/3-324.
(7) ينظر: المعجب في تلخيص أخبار المغرب: عبد الواحد المراكشي، ط1، 1984: 87-88.
(8) ينظر: العمدة: 189/1، وينظر: الذخيرة: ق4م1/ 36.

ولكن ينبغي أن لا يغيب عن أذهاننا مدى معاناة الشعراء عندما يجيزون، فربما كانوا أكثر معاناة من هؤلاء الذين يرتجلون شعرهم ابتداء، فإن من السهل على الإنسان أن يكمل أفكاره هو، أما أن يكلف بتكميل فكرة غيره بما يلائمها فذلك أمر لا يخلو من صعوبات من ناحية الشعر، وانقياده لهم في سهولة ويسر.

ويبدو أن القدرة على ارتجال الشعر سلاح في يد الشاعر يوظفه في المكان المناسب متجاوزا به عقبة من العقبات أو كبوة من الكبوات التي يصاب بها، فنرى عندما مر القاضي محمد بن عيسى في بعض الأزقة فإذا برجل سكران يتمايل، فلما رأى القاضي هابه فأراد الانصراف وخانته رجلاه، فاستند إلى حائط وأطرق، فلما اقترب القاضي رفع رأسه ثم أنشأ يقول[1]:

أَلا أَيُّهَا القَاضِي الّذي عَمَّ عَدْلُهُ ... فَأَضْحَى بِهِ فِي العَالَمِينَ فَرِيْدَا

قَرَأتُ كِتَابَ اللهِ تِسْعِينَ مَرَّةً ... فَلَم أَرَ فِيْهِ للشَّرَابِ حُدودَا

فَإِنْ شِئْتَ أَنْ تَجْلِدْ فَدُوْنَكَ مَنْكِباً ... صَبُوراً عَلَى رَيْبِ الزَّمَانِ جَلِيْدَا

وَإِنْ شِئْتَ أَنْ تَعْفُو تَكُنْ لَكَ مِنَّةً ... تَرُوْحُ بِهَا فِي العَالمِينَ فَرِيْدَا

وَإِنْ أَنْتَ تَخْتَارُ الحَدِيْدَ فَإِنَّ لِي ... لِسَاناً عَلَى هَجْوِ الزَّمَانِ حَدِيدَا

فلما سمع القاضي شعره أعرض عنه.

كما أن هذه المقدرة الفذة لشعراء الأندلس، هي التي أعادت للأندلسيين هيبتهم عندما زارهم رسول ملك الروم، وكان الحفل قائما والحضور محتشدين، وكان أبو علي القالي مهيأ لهذا الموقف لكي يقوم مقام الأديب المرحب بهذا الضيف، إلا أنه ما إن رأى هذا الحفل وهذا الموقف حتى جبن ولم تحمله رجلاه، فوثب له أبو الحكم منذر بن سعيد، وفطن له فقام مقامه، وارتجل خطبة بليغة، وأنشد لنفسه في آخرها[2]:

هَذَا المُقَامُ الّذي مَا عَابَهُ فَنَدٌ ... لَكِنَّ صَاحِبَهُ أَزْرَى بِهِ التَّلَدُ

---

(1) مطمح الأنفس: 265.

(2) جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس: الحميدي، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1983: 556/2.

لَـوْ كُنْـتُ فِـيْهِمْ غَرِيْبَـاً كُنْـتُ مُطَّرِفَـاً ... لَكِنَّنِـي فِـيْهِم فَاغْتَـالَنِي النَّكَـدُ

لَـوْلا الخِلافَـةُ أَبْـقَى اللهُ بَهْجَتَهَـا ... مَـا كُنْـتُ أَبْقَـى بِـأَرْضٍ مَـا بِهَـا أَحَـدُ

ولا يخفى أثر الطبيعة الأندلسية على بروز نمط الارتجال، فكانت عاملا محفزا لقريحة الشعراء، حتى أثروا الأدب الأندلسي بتلك المقطعات الشعرية، فعندما كان ابن السراج في البادية في أيام الربيع وأقام على روضة ورد وحوله مياه تطرد، وأم الحسن تغرد، قال مرتجلا هذه المقطعة[1]:

يَـا سَـيِّدِي وَالّـذِيْ أَرْضَـاهُ ... عَلَيْـهِ دُوْنَ الأَنَـامِ أَعْتَمِـدْ

أَمَـا تَـرَى الـدَّهْرَ كَيْـفَ جَـادَ لَنَـا ... بِيَـوْمِ أُنْـسٍ سَـاعَتُهُ جُـدِدْ

وَرْدُ جَنَـى وَرَوْضَـةٌ تَرَكَـتْ ... بِوَفْرِهَـا وَالمِيَـاهُ تُطَّـرِدْ

فَقُـلْ لِأُمِّ الحِسَـانِ تَقْتُلُنِـي ... وَلا عَلَيْهَـا دَمٌ وَلا قَـوَدْ

وَاشْـرَبْ كَشُـرْبِي عَلَـى مَحَبَّـةِ مَـنْ ... فِـي صَـوْتِهَا العَـذْبِ طَـائِرٌ غَـرِدْ

وكانت مجالس الشعر والأدب تقتضي أن يرتجل الشعراء ويتنافسوا ويبدعوا أيّما إبداع، وفي هذه يقول غرسيه غومس ((إن الجانب الأكبر من المقطعات الأندلسية التي حفظتها لنا كتب الأدب، إنما هي مرتجلات، صدرت عن أصحابها في لحظتها))[2].

ونرى لابن شهيد انهماره يصف فيه أحد هذه المجالس على إثر مطالبته بهذا الوصف الذي قاله ابن بسام بحقه،(وكان الذي طالبوه منه يومئذ زبدة التعنيت، ومحة بيض التبكيت، لأن المعنى الجليف إذا لم يطلب على النفس، وتناوله المحسن أساء فيه))[3]، وقال أبو عامر في ذلك المجلس مقطعته المشهورة التي مطلعها[4]:

وَفِتْيَـةٌ كَـالنُّجُومِ حُسْـنَاً ... كُلُّهُـمْ شَـاعِرٌ نَبِيْـلُ

(1) الذخيرة: ق1م2/ 875.
(2) في الشعر الأندلسي: غرسيه غومس: 93.
(3) الذخيرة: ق1م1/ 27.
(4) ديوان ابن شهيد: 123.

هذا وقد نالت البديهة والارتجال استحسان الأدباء والنقاد، كما نالت استحسان الخليفة والبلاط، فنرى الفتح بن خاقان في كتابه (قلائد العقيان)، وظافر الأزدي في (بدائع البدائه) يكثران من ذكر الشعر الملقى على البديهة والارتجال، أما حازم القرطاجني فإنه يقسم الشعراء في عملية نظم الشعر إلى شاعر مرو وشاعر مرتجل[1]، أما ابن شهيد فقد امتدح صاحب الطبع والموهبة والبديهة، الذي لا يقف أمامه حجاب إلا ودفعه، فترى شعره جيدا مبتكرا، وذلك عندما قسم الشعراء إلى متكلف وصاحب طبع، ومفتقر إلى الموهبة والتكلف[2].

ويبدو أن ابن بسام أعجب بالبديهة والارتجال، وأثنى على أصحابها وأكثر من الوقوف عليها[3]، إلا أنه يرى أنه بالرغم مما بلغته البديهة والارتجال من شأن في الأندلس إلا أنها لم ترتق إلى مستوى الأشعار المشرقية المرتجلة، ولا فيها كبير طائل[4]، ولم يكن هذا الإعجاب حكرا على الخلفاء في مجالسهم والأدباء في ندواتهم، بل شاركهم هذا الإعجاب عامة أهل الأندلس[5].

وعلى الرغم من هذا الإعجاب بالبداهة والارتجال، إلا أنه لم يكن إعجابا مطلقا، فهناك من يرى أن البداهة والارتجال أقل إجادة من الروية، ويمثل هذا الرأي ابن صاعد البغدادي، الأمر الذي دفع بعض نقاد الأدب إلى الاعتراف بجودة الشعر الملقى على الروية، وأن الارتجال يكون أدنى منه درجة في الإحسان[6].

ومرد ذلك إلى أن البديهة تبعد الشاعر عن تثقيف قصيدته وتهذيبها، لذلك كانت الروية أحسن من البديهة، إلا أن الشاعر الجيد هو من كانت بديهته مساوية للشعر المروى الجيد.

---

(1) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب المشرقية، تونس، 1966: 497.
(2) ينظر: الذخيرة: ق1م1/ 203-204.
(3) ينظر: الذخيرة: ق1م1/ 261، كما ينظر: م.ن: ق4م1/ 23.
(4) ينظر: الذخيرة: ق4م1/ 36.
(5) ينظر: المعجب: 88/87.
(6) ينظر: نفح الطيب: 583/3-584، 126/4، 97/3.

ولو حللنا بعض المقطعات المروية على البديهة لوجدناها حقا لا ترقى إلى مستوى الشعر الملقى على الروية، فلو نظرنا إلى الأمير محمد عندما دخل دار أخيه عثمان، وطلب ماء، فأبطأ عليه غلامه، فقال هاجيا إياه بديهة[1]:

المَـــاءُ فِـــي دَارِ عُثْمَـــانَ لَـــهُ ثَمَـــنٌ والخُبْـزُ فِيْـهِ لَـهُ شَـأْنٌ مِـنَ الشَّـانِ

فاسْـلَحْ عَلَـى كُـلِّ عُثْمَـانٍ مَـرَرْتُ بِـهِ إلا الخَلِيْفَـــةَ عُثْمَـــانَ ابْـــنِ عَفَّـــانِ

فنلاحظ على هذه المقطوعة أنها بلغت من البساطة في الألفاظ حدّاً جعلها تقترب من النثرية، بل واقترابها من لغة الحياة اليومية، وأن الصورة التي رسمها صورة تقريرية تقوم على الخطاب المباشر مستبعداً فيها أساليب البيان.

كما لو نَظرنا إلى مقطعة مرتجلة لابن شهيد عندما طلب منه أحد أصدقائه وصف مجموعة حراشف في زنبيل بعد أن عجز صاعد عن وصفها فقال[2]:

هَـــلْ أَبْصَـــرَتْ عَيْنَـــاكَ يَـــا خَلِيلِـــي قَنَافِـــذاً تُبَـــاعُ فِـــيْ زَنبِيْـــلِ

مِـــنْ حَرْشَـــفٍ مُعْتَمَـــدٍ جَلِيـــلِ ذِي إِبَـــرٍ تَنْفُـــذُ جِلْـــدَ الفِيـــلِ

كَأَنَّهَـــا أَنْيَـــابُ بِنْـــتِ الغُـــوْلِ لَـــوْ نُخِسَـــتْ فِـــي أُسْـــتِ امـــرئٍ ثَقِيْـــلِ

فلو أنعمنا النظر في هذه المقطعة نجد أن أبا عامر من خلال وصفه لهذا الحيوان، لم يرتق إلى المستوى المطلوب، لذا جاءت معانيه أقرب إلى الهزل والطرافة، منها إلى الجد والصرامة. وألفاظه تكاد أن تكون عامية مستهجنة، إذ بدا في هذه المقطعة التكلف واضحا وجليا، وأن صورته كانت حسية مرئية ليس فيها كبير طائل فهي تقريرية، لا تلحظ للبيان فيها أثراً، عدا تشبيه يكاد يكون باهتا، لأن التشبيه في أحد معانيه هو الخروج من الغموض إلى الوضوح[3]، إلا أننا نراه هاهنا ينقلنا من الوضوح إلى الغموض عندما شبه إبر القنفذ المعروفة بأنياب الغول غير المعروفة أصلا.

ب. المراجعات والمجاوبات:

(1) الحلة السيراء: 127/1.

(2) ديوان ابن شهيد: 136.

(3) ينظر: قضايا أندلسية: بدير متولي حميد، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1964: 113، وينظر: معجم النقد العربي القديم، ج2: 276-280.

المراجعة: مقطعة شعرية يكتبها الشاعر في مناسبة خاصة تدعو إليها، ثم يرسلها برقعة إلى شخص معين تربطه به صلة قربى، أو علاقة صداقة وود، وما إلى ذلك من روابط اجتماعية وإنسانية.

أما **المجاوبة:** فهي أبيات تأتي على نفس وزن المراجعة، وعلى قافيتها في الغالب، ينظمها الشخص المرسل إليه، ويدفع بها إلى صاحب المراجعة لتكون ردا أو جوابا على أبياته، ولهذا سميت (شعر المراجعات والمجاوبات)، وتأتي بعبارات موجزة ومعنى لطيف، وألفاظ تمتاز بالوضوح والسهولة[1].

ويمكن تقسيم المراجعات والمجاوبات من حيث ورودها إلى الأقسام الآتية:

1. المراجعات والمجاوبات الرسمية:

وقد كانت المجاوبات غالبا ما تأتي من الشعراء في مجالس الأنس التي يحضرها الخليفة، وذلك بعد أن يوجه إليهم رقعة من الشعر، فيها هذه الدعوة، فيجيبون عنها شعرا أيضا، وكانت أصول المجالس تقتضي وصول المدعو مع جواب شعري، فإن كان بدون جواب كان ذلك إحراجا لأدبه ومنزلته الشعرية، خاصة إذا كان من الشعراء المجيدين ذوي المكانة المرموقة[2].

وقد يكون الخليفة هو المجاوب، فيتقيد بتلك القيود التي يتقيد بها الشاعر المجاوب، فعندما تسلم الخلافة المستظهر بالله عبد الرحمن بن هشام سنة 414هـ، رفع إليه أحد الشعراء أبياتا مهنئاً إياه بالخلافة في رق مبثور واعتذر عن ذلك بهذين البيتين[3]:

الـــرَّقُّ مَبْثُـــورٌ وفِيْـــهِ بِشـــارَةٌ ... بِبَقَـــا الإمَـــامِ الفَاضِـــلِ المُسْـــتَظْهِرِ

مَلِـكٌ أَعَـادَ العَـيْشَ غَضَّـاً شَخْصُـهُ ... وَكَـــذَا يَكُـــونُ بِـــهِ طِـــوَالَ الأدْهُـــرِ

(1) ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب: ابن حجة الحموي، بيروت، لبنان، 99-100.
(2) ينظر: نفح الطيب: 616/1، 259/3-261.
(3) ينظر هذه القصة في الذخيرة: ق1م1/ 58.

فأجزل المستظهر بالله صلته، ووقع على ظهر رقعته بهذه الأبيات، مجاوبا:

قَبِلْنَـــا العُـــذْرَ مِـــنْ بُثْـــرِ الكِتَـــابِ ... لِمَـــا أَحْكَمْـــتَ مِـــنْ فَصْـــلِ الخِطَـــابِ

وَجُـــدْنَا بِـــالجِزَارِ بِمـــا لَـــدَيْنَا ... عَلَـــى قَـــدَرِ الوُجُـــودِ بِـــلا حِســـابِ

فَـــنَحْنُ المُنْعِمـــونَ إذَا قَـــدِرْنَا ... وَنَحْـــنُ الغَـــافِرونَ أَذَى الـــذِّئَابِ

وَنَحْـــنُ المُطْلِعُـــونَ بِـــلا امْتِـــرَاءٍ ... شُـــمُوسَ المَجْـــدِ مِـــنْ تِلْـــكَ النُّـــوابِ

وكانت هذه المراجعات والمجاوبات تأخذ طابع الجد، فعندما سجن المصحفي في عهد المنصور بن أبي عامر وطالت محنته في السجن، أخذ يستعطف المنصور بمراجعات يبث فيها شكواه محاولا من خلالها أن يثير نخوة الملك ويستدر عطفه على كبر سنه فقال[1]:

هَبْنِـــي أَسَـــأتُ فَـــأَيْنَ الفَضْـــلُ وَالكَـــرَمُ ... إذْ قَـــادَنِي نَحْـــوَكَ الإذْعَـــانُ والنَّـــدَمُ

يَـــا خَيْـــرَ مَـــنْ مُـــدَّتْ الأيْـــدِي إليـــهِ أَمَـــا ... تَرْثِـــي لِشَـــيخٍ نَعَـــاهُ عِنْـــدَكَ القَلَـــمُ

بَالَغتَ فِي السَّخْطِ فَاصْفَحْ صَفْحَ مُقْتَدِرٍ ... إنَّ المُلُـــوكَ إذَا مَـــا اسْـــتُرحِمُوا رَحِمُـــوا

ويظهر أن المنصور جاوبه بأبيات تنم عن غضب شديد تجاه ما أظهر له المصحفي من إساءة كان يبدو أنها سياسية، والجريمة السياسية في نظر السياسي بصفة خاصة أعظم[2]، وقد ذكره بتحريض الخليفة عليه وأجابه بقوله[3]:

ألأَنْ يَـــا جَـــاهِلاً زَلَّـــتْ بِـــكَ القَـــدَمُ ... تَبْغِـــي التَّكَـــرُّمَ لَمَّـــا فَاتَـــكَ الكَـــرَمُ

أَغْرَيْـــتَ بِـــي مَلِكَـــاً لَـــولا تَثَبُّتُـــهُ ... مَـــا جَـــازَ لِـــي عِنْـــدَه نُطْـــقٌ وَلا كَلِـــمُ

فايْأَسْ مِنَ العَيْشِ إذْ قَدْ صِرْتَ فِي طَبَقٍ ... إنَّ المُلُـــوْكَ إذَا مَـــا اســـتُنقِمُوا نَقَمُـــوا

نَفْسِـــي إذَا سَـــخَطَتْ لَيْسَـــتْ بِرَاضِـــيَةٍ ... وَلَـــو تَشَـــفَّعَ فِيْـــكَ العُـــرْبُ وَالعَجَـــمُ

(1) مجلة آداب المستنصرية، ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي، مجلة آداب المستنصرية، ع2، 1985: 196.
(2) أدب السياسة والحرب في الأندلس، من الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الرابع الهجري: علي لغزيوي، مكتبة المعارف، الرباط، 1987: 178.
(3) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: 196.

وبذلك يكون المنصور قد قطع عليه حبل الأمل في الخلاص، وصدمه بهذا القرار الذي لا رجعة له فيه[1]، إلا أنه وعلى الرغم من ذلك ظل يراجعه ولم يمل، وكان الأمل يدفعه إلى ذلك حتى وصل به الأمر أخيرا إلى اليأس والاستسلام[2].

2. المراجعات والمجاوبات في شؤون علمية:

مما لا شك فيه أن حياة العلماء والأدباء الشعراء شهدت الكثير من المناظرات والمجاوبات العلمية، سجل بعضها شعر المراجعات والمجاوبات الذي بلغنا إذ عكس بعض مظاهر تفكيرهم وخاصة في بيئة كثر فيها العلماء المتمرسون، وكان أبرزهم الزبيدي حامل لواء تنقية اللغة من اللحن المنطوق بأسلوب يغلب عليه التلطف، حيث يرد المخطئ إلى الصواب بأدب ولياقة وكثير من التواضع[3].

والمراجعة الآتية تبين ذلك فعندما كتب إليه الوزير المصحفي كتاباً وكان الزبيدي (ت 379هـ)، يومئذ صاحب الشرطة، وفيه كلمة (فاضت نفسه) بالضاد، فراجعه الزبيدي بمنظوم بين له الخطأ دون تصريح، فقال[4]:

قُـــلْ لِلـــوَزْيرِ السَّـــنِيِّ مَحْتِـــدُهُ ... لِـــي ذِمَّـــةٌ مِنـــكَ أَنْـــتَ حَافِظُهَـــا

عِنَايَـــةٌ بِـــالعُلُوْمِ مَفْخَـــرَةٌ ... هُـــوَ بَهْـــظُ الأَوَّلـــينَ بَاهِظُهَـــا

يفِـــر لـــي (عمرهـــا) و(معمرهـــا) ... فيهـــا و(نظامهـــا) و(جاحظهـــا)

قَـــدْ كَـــانَ حَقَّـــاً قَبُـــولُ حُرْمَتِهَـــا ... لَكِـــنَّ صـــرفَ الزَّمَـــانِ لافِظُهَـــا

وَفِـــي خُطُـــوبِ الزَّمَـــانِ لـــي عِظَـــةٌ ... لَـــوْ كَـــانَ يُثْنِـــي النُّفُـــوْسَ وَاعِظُهَـــا

إنْ لَـــمْ تُحَـــافِظْ عِصَـــابَةٌ نسـبتْ ... إلَيْـــكَ قُـــدمَاً فَمَـــنْ يُحَافِظُهَـــا

لا تَـــدَّعَنَّ حَـــاجَتي مُطرِحَـــةً ... فـــإنَّ نَفْسِـــي قَـــدْ فَـــاظَ فَائِظُهَـــا

فأجابه المصحفي معتذرا عن هذا الخطأ الذي نسبه لنفسه متعللاً بالسهو[5]:

---

(1) أدب السياسة والحرب في الأندلس: 178.
(2) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: 177-178.
(3) ينظر: أبو بكر الزبيدي وآراؤه في النحو واللغة: نعمة رحيم العزاوي، مطبعة الآداب، النجف، 1395هـ-1975: 75.
(4) جذوة المقتبس: 46-47، المحمدون من الشعراء وشعرهم: 207-208، نفح الطيب: 6/4.
(5) جذوة المقتبس: 47، المحمدون من الشعراء وشعرهم: 208، نفح الطيب: 6/4.

خَفِّضْ فُوَاقَاً فأنْتَ أوْحَدُهَا ... عِلْمَاً وَنَقَّابِهَا وَحَافِظُهَا

كَيْفَ تَضْيعُ العُلُومُ فِي بَلَدٍ ... أبْنَاؤُهُ كُلُّهُمْ يُحَافِظُهَا

ألفَاظُهُمْ كُلُّهَا مُعَطَّلَةٌ ... مَا لَمْ يُعَوّل عَلَيْكَ لافِظُهَا

مَنْ ذَا يُسَاويكَ إنْ نَطَقْتَ وَقَد ... أقَرَّ بِالعَجْزِ عَنْكَ جَاحِظُهَا

وَقَد أتَتْنِي فُدِيْتَ شَاغِلَةٌ للنَّـ ... ـفْسِ أنْ قُلْتُ (فَاظ فانِضُهَا)

فَأوضَحتَهَا تَفُزْ بِنَادِرَةٍ ... قَدْ بَهَظَ الأوَّلِينَ بَاهِظُهَا

فأجابه الزبيدي وضمن مجاوبته الشاهد على ذلك[1]:

أتَانِي كِتَابٌ مِنْ كَرِيْمٍ مُكَرَّمٍ ... فَنَفَّسَ عَنْ نَفْسٍ تَكَادُ تَغِيظُ

فَسَرَّ جَمِيعَ الأوْلِيَاءِ وُرُودُهُ ... وَسِيءَ رِجَالٌ آخَرونَ وغيظوا

لَقَدْ حَفِظَ العَهْدَ الذي قَدْ أضَاعَهُ ... لَدَيَّ سِوَاهُ وَالكَرِيْمُ حَفِيظُ

وَبَحَثْتُ عَنْ فَاظَتْ وَقَلْبِي قَالَهَا ... رِجَالٌ لَدَيْهِم فِي العُلُومِ حُظُوظُ

رَوَى ذَاكَ عَنْ (كيبانَ) (سهلٌ) وأنْشَدوا ... مَقَالَ أبِي العِيَاظِ وَهُوَ مُفِيظُ

وسميت غياظا ولستَ بغائظٍ ... عَدُوَّاً ولكن للصَّديقِ تغيظُ

فلا حَفِظَ الرَّحمنُ روحَكَ حَيَّةً ... ولا وَهْنَ فِي الأرواحِ حينَ تفِيظُ

ونلاحظ في هذه المقطوعة تأثر الزبيدي بالصناعة اللفظية، إذ يحتج لرأيه ويورد الدليل عليه بما حفظه من الأقوال والشواهد.

ومن المراجعات التي دارت في شؤون علمية مراجعات القاضي منذر بن سعيد البلوطي، مع محمد بن الحسين، أحد أعضاء اللجنة التي شكلها المستنصر برئاسة القالي،

(1) جذوة المقتبس: 47-48، المحدون من الشعراء وشعرهم: 208، نفح الطيب: 4/6-7.

للفصل في نسخة البلوطي لكتاب العين للفراهيدي، ومعارضتها مع النسخ الأخرى[1]، إذ تدل هذه القصة على نقاش علمي كان يدور حول كتاب (العين) في هذه الحقبة الزمنية.

وقد يكون شعر المراجعات والمجاوبات لدى العلماء والشعراء لوناً من الترف، إذ يأخذ طابع التسلية والفكاهة بالإضافة إلى النكهة العلمية التي تتركها هذه المراجعات، فنرى الوزير محمد بن عبد الواحد الدارمي يقول[2]:

يَـــزْرَعُ وَرْدَاً نَـــاظَرَاً نَـــاظِري ... فِـــي وَجْنَـــةٍ كَـــالقَمَرِ السَّـــاطِعِ

أُمْنَـــعُ أنْ أقْطِـــفَ أزْهَـــارَهُ ... فِـــي سُـــنَّةِ المَتْبُـــوعِ وَالتَّـــابِعِ

فلِـــمْ مَنَعـــتُمْ شَـــفَتَي قَطْفَهَـــا ... وَالحُكْـــمُ أنَّ الـــزَّرْعَ للـــزَارِعِ

وقد أجاب عنها بعض المغاربة بقوله:

سَـــلَّمْتُ أنَّ الحُكْـــمَ مَـــا قُلْـــتُمُ ... وَهُـــوَ الـــذي نَـــصَّ عَـــنِ الشَّـــارِعِ

فَكَيْـــفَ تُبْقِـــي شَـــفَةٌ قَطفـــه ... وغيرُهَـــا المـــدعُوَّ بـــالزَّارِعِ

وقد أجابه الإمام التنسي ثم التلمساني بقوله:

فـــي ذَا الَّـــذِيْ قَـــدْ قُلْـــتُمُ مَبْحَـــثٌ ... إذْ فِيْـــهِ إيْهَـــامٌ عَلَـــى السَّـــامِعِ

سَـــلَّمْتُم وَالحُكْـــمُ لَـــهُ مُطْلَقَـــاً ... وَغيـــرُ ذَا نَـــصَّ عَلَـــى الشَّـــارِعِ

يعني أنه يلزم على قول المجيب أن يباح النظر مطلقا، والشرع خلافه، وأجاب بعض الحنفية بقوله:

لأَنَّ أهْـــلَ الحـــبِّ فـــي حُكمِنَـــا ... عَبيـــدُنَا فـــي شَـــرعِنَا الوَاسِـــعِ

والغيـــرُ لا مُلـــكَ لـــهُ عنـــدَنَا ... فحقُّـــهُ للسَّـــيِّدِ المـــانِعِ

وهناك جواب لبعض المغاربة على غير رويه وهو:

قـــلْ لأبـــيْ الفضـــلِ الـــوزيرِ الَّـــذيْ ... بـــاهَى بِـــهِ مَغربُنَـــا الشَّـــرقُ

(1) ينظر: المعجم العربي في الأندلس: عبد العلي الودغيري، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1984: 142-143، وينظر: جذوة المقتبس: 51-52، بدائع البدائه: 52، وينظر: أنباه الرواة على أنباء النحاة: 71/3-72.

(2) ينظر هذه القصة في نفح الطيب: 112/3-113.

غَرســـتَ ظُلمـــا وأردتَ الجَنَـــى وَمَـــا لعـــرقٍ ظـــالمٍ حـــقُّ

ومن المراجعات التي تحمل الطابع العلمي والتي تعبر عن نفوس ميالة للضحك، ما حدث بين الزبيدي والفقيه محمد بن أحمد المعروف بابن العطار (ت 399هـ)، فقد كتب الزبيدي إلى ابن العطار في مسألة فقهية ظريفة بقوله[1]:

يـــا عليمـــاً بكـــلِّ علـــمٍ علـــيٍّ نـــاظراً فيـــهِ فـــي عيـــانٍ خفـــيِّ

هـــلْ تجـــوزُ الصّـــلاةُ خلـــفَ إمـــامٍ ألكـــنَ أو تجـــوزُ خلـــفَ خصـــيِّ

فأجابه ابن العطار قائلا:

لا تجـــوزُ الصّـــلاةُ خلـــفَ إمـــامٍ ألكـــنٍ بـــالقرآنِ جـــذمٍ عيـــيِّ

ســـأل اللهَ أنْ يوفـــقَ للحـــقِّ بفعـــلٍ ومنطـــقٍ مرضـــيِّ

فمع علمية المسألة التي تحتاج إلى الجد والرصانة، يظهر الميل غير المتكلف بها الدعابة عند السائل والمجيب، مما يثير النفس ويدفعها إلى الضحك.

3. مراجعات وأجوبة التهادي والاستهداء:

شكل هذا اللون جزءاً مهما من هذا النمط المهم في شعر المقطعات، في الأدب الأندلسي لهذه الحقبة، وذلك لكون الهدية رمزا من رموز المحبة وأداة مهمة في توثيق عرى الصداقة، وقد تكون هذه الكثرة بسبب شيوع مجالس اللهو والمجون، وتوافر الحرية الاجتماعية. إذ أنهم راحوا بسبب تلك العوامل يرفقون مع الهدية المرسلة رسالة شعرية يتخذون منها وسيلة لتقوية العلاقات الاجتماعية، وقد تمركزت تلك الهدايا على محاور أساسية ثلاثة وهي:

(1) ترتيب المدارك: 656/4، كما يراجع أمثلة أخرى لمراجعات في شؤون علمية في نفح الطيب: 22/2، وجذوة المقتبس: 272.

أ. إهداء الخمر:

لقد لاحظت هذه الدراسة أن التهادي بالخمرة كان من الموضوعات التي ظفرت من شعراء الأندلس بقسط وافر من الحديث، وذلك بفعل البيئة الاجتماعية، حيث شيوع مجالس الخمر والمجون التي دفعتهم إلى الانغماس في ملذاتها.

فنجد الشاعر عبد الله بن السراج يكتب إلى صديق له وقد استهداه خمرا[1]:

بقينا بلا كأسٍ سوى شغفِ شربةٍ ... يميتُ سرورَ الشّارِبِ المتَرَنِّمِ

فمُنَّ بكأسٍ يا فتى الفتكِ والَّذي ... مضى لِي زمانٌ وهو فيهِ معلِّمِي

ويقينا أن الهدايا كانت متبادلة، ولا يلذ الشاعر بشرب الخمرة إلا من يد صديقه الذي عوده على هذه الهدايا، فنرى أبا علي بن الغليظ صاحب عبد الله بن السراج يكتب له وقد قدم من سفره[2]:

يا مَنْ أقلّبُ طرفي في محاسِنِهِ ... فلا أرَى مِثلَهُ في النَّاسِ إنْسَانَا

لَوْ كنتَ تعلمُ مَا لقيتُ بعدَكَ مَا ... شربتَ كأساً ولا استحسنتَ ريحانا

فجاوبه بقوله[3]:

يا من إذا ما سقتني الراحُ راحتُهُ ... أهدتْ إليَّ بها رَوحَاً ورَيْحانا

مَنْ لم يكنْ في صباحِ السّبتِ يأخُذُهَا ... فليسَ عندي بِحُكمِ الظرف إنْسَانا

فكنْ على حُسْنِ هذا اليومَ مصطَبِحَاً ... مذكِّرَاً حسناً منه وإحسانا

وفي البساتِينِ إن ضاقَ المحلُّ بِنَا ... مندوحةً لا عدمْنَا الدَّهرَ بُستانا

ولقد بلغ من شدة ولعهم بها، أن راحوا ينظرون إليها على أنها علاج محمود لبعض الأمراض، من ذلك يروى أنه كان لأبي عامر بن الفرح ابن مكبود، صعب علاجه، فدل على خمرة قديمة كانت عند فتى وسيم فكتب إليه يستهديه مراجعة بقوله[4]:

---

(1) الذخيرة: ق1م1/ 874، وينظر: مقطعة أخرى في الحلة السيراء: 179/2.
(2) نفح الطيب: 399/3.
(3) نفح الطيب: 399/3-400.
(4) مطمح الأنفس: 188، الذخيرة: ق3م1/ 104، كما ينظر: نفح الطيب: 542/3.

أرســـــلْ بِهـــــا مثـــــل وُدّكْ أرقَّ مـــــن مـــــاءِ وجهِـــــكْ

شـــــقيقة الـــــنَّفسِ فانضـــــحْ بِهـــــا جَـــــوى ابنـــــي وعبـــــدِكْ

والسبب في ذلك أنهم راحوا يعشقون القديم منها، لأنها مثل هذا قد يرققها ويزيد من لطافتها ولذتها.

ب. إهداء الورود:

وإن إهداء الورود يعد من التقاليد الاجتماعية الحضارية التي ميزت الأدب الأندلسي، لما منحته الطبيعة الأندلسية الجميلة لأهلها من كثرة الأزهار والنوار على اختلاف ألوانها وأشذائها[1]، إذ كان الأصدقاء والأحباء يتهادون الورود فيما بينهم، لتكون رسلا للود والمحبة، فمن هذه المراجعات مراجعة سعيد بن فرج الجياني، عندما أهدى ياسمينا أبيض وأصفر إلى العالم الشاعر الأمير عبد الله بن عبد الرحمن الناصر المعروف بإحسانه للشعراء[2]، وكتب معه[3]:

مـــولايَ قـــدْ أرســـلتُ نحـــوكَ تحفـــةً بمـــرادِ مَـــا أبغيـــهِ منْـــكَ تـــذكرُ

مـــن ياســـمينٍ كـــاللجينِ تبرجـــتْ بيضـــاً وصـــفراً والسَّـــماح يعَبِّـــرُ

فعوضه عنها ملء طبقها دنانير ودراهم، وكتب له:

أتـــاكَ تفســـيري ولمّـــا يَجِـــل عنّـــي عَلَـــى أَضْـــغاثِ أحـــلامِ

فاجعلْـــهُ رسْـــمَاً دائمـــاً زائـــراً منـــكَ ومنّـــي غـــرّةَ العـــامِ

فأجابه سعيد بن فرج بقوله:

قـــدْ ســـمعْنَا بجـــودِ كعـــبٍ وحـــاتمٍ مَـــا ســـمعنَا جـــوداً مـــع العمـــر لازمْ

فـــدُعائي بـــأنْ تـــدومَ دعـــاء لـــي لا زال طـــولَ مـــا عشْـــتَ دائـــمْ

---

(1) ينظر: تاريخ النوريات في الشعر العربي في المشرق وفي الأندلس: مقداد رحيم خضر، مجلة آداب المستنصرية، ع11، 1405هـ-1985: 200.

(2) ينظر: المغرب: 188/1، وينظر: الحلة السيراء: 206/1.

(3) نفح الطيب: 582/3، كما ينظر نماذج أخرى في مطمح الأنفس: 214، ترتيب المدارك: 4/ 668-669، وينظر: أحمد بن فرج الجياني، نزهة جعفر حسن، مجلة المستنصرية، ع16، 1988: 223.

مـــا ســـمعنَا كمثـــلِ هـــذا اختراعـــاً هكـــــذا هكـــــذا تكـــــونُ المكـــــارمْ

والذي يهمنا من هذه المقطعة أنها عكست تقليدا اجتماعيا مترفا متحضرا وكشفت لنا نوعا مما كانوا يتهادونه فيما بينهم[1].

ج. التهادي في موضوعات أخرى:

وقد امتدت تلك المراجعات إلى التهادي في موضوعات أخرى، لتشمل على سبيل المثال استهداء الجواري، حيث يدل هذا على بعد ما وصل إليه المجتمع من الإفراط في الملذات، التي كانت تقود إليه الشهوة الجامحة، فنرى عبد الملك بن شهيد الذي كان من أخص وزراء المنصور بن أبي عامر، عندما تخلف عنه في بعض غزواته كتب يستهديه بعض الحسان، ممن سبين في تلك الغزوة، وذلك في أبيات قال فيها[2]:

أنـــا شـــيخٌ والشّـــيخُ يهـــوى الصّـــبَايَا أيَـــا نفـــسُ أقيـــكِ كـــلَّ الرَّزَايَـــا

ورســـولُ الإلـــهِ أســـهمَ بـــالفيْ ءِ لِمَـــنْ لـــم يخـــبَّ فيـــهِ المطَايَـــا

فـــاجعلنّي فُـــديتَ أشـــكرُ مقـــد مَـــكَ وابعـــثْ بهـــا عِـــذابَ الثّنَايـــا

فبعث إليه المنصور بثلاث جوار كن من أجمل السبي وكانت إحداهن ذات جمال باهر، وكتب مع ذلك قوله مجاوبا[3]:

قـــدْ بعثْنَـــا بهـــا كَشَـــمسِ النَّهـــارِ فـــي ثـــلاثٍ مـــن المهـــا أبكـــارِ

وامتحنـــا بعـــذرة البكـــرِ إنْ كنـــ ـــتَ ترمـــي بـــوادرَ الأعـــذارِ

وإن هذه المجاوبة كسابقتها تعكس الجانب اللاهي الذي كان يتمتع به الأندلسيون.

هذا وقد يمزج الشعراء بين المراجعات التي تحمل طابع الاستهزاء في الشؤون العلمية وبين معاني الغزل، كما جاء فيما كتبه منذر بن سعيد البلوطي إلى أحدهم، وقد طلب منه كتاب (الغريب المصنف)، فقال في ذلك[4]:

---

(1) بنظر: خريدة القصر وجريدة العصر: العماد الأصفهاني، ق2 المغرب والأندلس، تحقيق أذرتاش أذرتوش، الدار التونسية للنشر، 1971: 215/2.

(2) نفح الطيب: 585/1-586، وينظر في هذا المعنى نفح الطيب: 361/1.

(3) نفح الطيب: 585/1-586.

(4) نفح الطيب: 20/2.

بحـــــــقِّ رئـــــــمٍ مهفهـــــــفْ وصـــــــــــدفةِ المتعَطِّـــــــــــفْ

ابعـــــــثْ إلـــــــيَّ بجـــــــزءٍ مـــــــن الغريـــــــبِ المصـــــــنَّفْ

وكان هذا قد أرسل الكتاب وكتب معه قوله مجاوبا إياه:

وحـــــــــقّ وردٍ موَلَّـــــــــفْ بفيـــــــــك أي تـــــــــالُّفْ

لأبعـــــــــثنَّ بمـــــــــا قـــــــــدْ حـــــــوى الغريـــــــبُ المصـــــــنَّفْ

ولـــــــو بعثـــــــتُ بنفســـــــي إليـــــك مـــــا كنـــــت أُســـــرفْ

وبهذا نستطيع أن نقرر بأن الأندلسيين لم يتركوا شيئا إلا وقد تهادوا فيه، وكانت لهم فيه مقطعات شعرية، جاءت على نمط المراجعات والمجاوبات، فإلى جانب ما ذكرناه فإنهم تبادلوا الهدايا في أمور أخرى، منها على سبيل المثال الأقلام والأوراق والعطور[1]. ومن المناسب أن نذكر هنا مراجعة أبي بكر بن بقي حين استهدى من بعض إخوانه أقلاما، فبعث إليه بثلاث من القصب وكتب معها[2]:

خُـذها إليـكَ أبـا بكـر العـلا قصَـبَا كأنَّمَـا صـاغها الصـوّاغُ مـن ورقـهْ

تزهى بها الطرسُ حسناً ما نثرتَ بها مسك المدادِ على الكافورِ من ورقهْ

فأجابه أبو بكر:

أرسـلت نجـوى ثلاثـا مـن قَنَـا سـلبٍ ميـادةً تطعـنُ القرطـاسَ فـي ورقـهْ

فـالخطّ ينكرُهـا والخـطّ يعرفُهـا والـرِّقُّ يخـدمها بـالرقّ فـي عنقـهْ

4. مراجعات في الدعوة إلى المجالس:

إن شعر المراجعات والمجاوبات وجد في المجالس الأندلسية مجالا رحبا، يمتد من خلالها خيال الشاعر، لكثرة تلك المجالس وجمالها، ولقد امتاز الأندلسيون بهذا اللون من

(1) ينظر: ديوان ابن عبد ربه: 16، البديع في وصف الربيع: 87-88، الكتيبة الكامنة في من لقيناه في الأندلس من شعراء المائة الثامنة: لسان الدين بن الخطيب، تحقيق د. إحسان عباس، بيروت، 1963: 124.

(2) ينظر: ابن بقي القرطبي، حياته وشعره: جمع وتحقيق محمد مجيد السعيد، مجلة المورد، م7، ع1، 1978، م.ن: 137.

الشعر، حيث فاقوا المشارقة، وذلك لكثرة المدن العامرة والحياة التي تغمرها السعادة والترف في أحضان الطبيعة الجميلة الزاهية[1].

وإن شيوع تلك المجالس والدعوة إليها كان نوعا من النشاط الاجتماعي الذي يتدارسون فيه الأدب والسياسة أحيانا بالإضافة إلى الترفيه عن النفس والترويح بالملذات[2].

فنرى دعوة أبي علي لصديقه ابن السراج لمجلس أنس يتعاطون فيه الخمرة لحضوره بقوله[3]:

يا خليلاً صفَا وكَدَّرَ يوميْ ... هلْ إلى الطيب في غدٍ من سبيلِ

لو تراني أسارقُ اللّحظ حلّي ... واسقِني من ريقِكَ المعسولِ

لتمنيت أن ترى (أحسنَ الور ... دِ) يغنيكَ بالغناءِ الثّقيلِ

يا خليلاً مثاله نصبَ عيني ... لو خلونا إذن شفيتُ غليلي

فألفاه رسوله سكرانا، فكتب إليه مجاوبا[4]:

يا صديقي شغلتُ عنكَ بخطبٍ ... لم يكنْ لي بتركهِ من سبيلِ

وغداً نلتقي عليها سلافاً ... مزّة في حرارةِ الزّنجبيلِ

أثقَلتني هوى بقدٍّ خفيفٍ ... حسن الوردِ فوق ردفٍ ثقيلِ

سلبتْ صبري الجميلَ وقلبي ... بجفون نجلٍ ووجهٍ جميلِ

كحّلتْ بالسّهاد والدّمعِ طرفي ... يومَ أبصرتُها بطرفٍ كحيلِ

هي سُؤلي من الملاحِ كما أنسـ ... ـت من سادة الأخلاء سولي

لا عدتني زيارةٌ منكِ تُذكى ... نورَ عيني سناً وتشفي غليلي

---

(1) ينظر: قضايا أندلسية: 92، وينظر: م.ن: 96.

(2) البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، عصر ملوك الطوائف: أسعد إسماعيل شلبي، دار النهضة للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر: 430.

(3) الذخيرة: ق1م2/ 871.

(4) الذخيرة: ق1م2/ 871.

وما يميز هذا اللون من هذا النمط هو الدخول المباشر إلى الموضوع، وعدم الإطالة في توجيه الدعوة، وتكون الإجابة أيضا بمقطوعات مشابهة فهي دعوات غالبا ما تكون منصبة على شرب الخمرة، التي يراها هؤلاء أنها تسر العقول، وتبعد الهموم وتسلي النفوس، ولهذا فليس من السهولة تركها والانشغال بسواها، وهذا ما أكده أبو جعفر بن عائش في مراجعة بعث بها إلى أحد ندمائه قال في أولها[1]:

إذا رأيتَ الجوَّ يصحو فلا ... تصحُ سقاكَ اللهُ من سكر

تعالَ فانظرْ لدموعِ النّدى ... ما فعلتْ في مبسمِ الزّهر

ولا تقلْ إنك في شاغلٍ ... فليسَ هذا آخر الدّهر

فنلاحظ على هذه المقطعة أن الشاعر وظف قسما من مفردات الطبيعة، ولا ضير في ذلك فهي التي حفّزت خيالهم الخصب حيث عشق الشاعر الخمرة في أحضانها[2]. وقد تلقى ابن عائش من نديمه هذا ردا جوابيا يتضمن قبول هذه الدعوة جاء فيها قوله[3]:

لبيكَ لبيك ولو أنّني ... أسعى على الرَّأسِ إلى مصر

أنا الذي بشُربِها دائماً ... ما حضرتُ في الصّحو والقَطر

وليس ثقلي أبداً بعدها ... إلا الذي تعهّد في شُكري

ولم تقتصر المجالس الأندلسية والدعوة فيها على الجانب اللاهي، بل كانت هناك مجالس مخصصة للعلم والتعلم، فنرى أبا محمد عبد الله الأعمى وكان عالما في زمن الحكم المستنصر، وكان له مجلس يلقي فيه محاضراته، فيروى أن أحد طلابه فاته مجلس من المجالس العلمية، فكتب إليه راغبا في أن يعيد ما فاته، فأجابه بقطعة قال في أولها[4]:

لا تأسفنَّ أبا العاصي لفائتةٍ ... فكلّ ما ليسَ من رزقِ الفتى فاتَا

كمْ من فتى وصلَ الأسفارَ مجتهداً ... من أرضِ دارينَ حتى حلّ أغماتا

---

(1) نفح الطيب: 421/3.
(2) ينظر: في الأدب الأندلسي: جودت الركابي، دار المعارف، مصر، ط2، 1966: 133.
(3) نفح الطيب: 421/3.
(4) ينظر: بغية الملتمس: 458/2.

والذي يهمنا حقيقة من هذه المراجعات والمجاوبات هو تسليط الضوء على هذا النمط الذي أخذ حيزا كبيرا من المقطعات في الشعر الأندلسي إذ يعكس صورا عديدة لها دلالاتها الاجتماعية والنفسية والأدبية. فجاءت معبرة عن مواقف الجد كما نلمس صدى الفكاهة في مواقف الدعابة والمرح، ولم تكن هذه الفكاهة موقوفة على أناس بأعينهم بل شاعت في مختلف الأوساط الاجتماعية الأندلسية، إذ أدركوا أن الضحك من مظاهر الفرح والسرور وأنه وسيلة ترويح عن النفس[1].

ج. المعارضات:

هو نمط شائع في الشعر العربي، والمعارضة تعني أن ينظم الشاعر قصيدة أو مقطوعة على وزن وقافية، وفي موضوع قصيدة أخرى، مع احتفاظ كل شاعر بأسلوبه وصوره الشعرية الخاصة، ويبقى مشتركا مع المعارض في المعنى العام[2].

وقد لا يخلو شعر شاعر أندلسي من هذا النمط، حتى أن بعضهم سلك هذا المنهج على الرغم من تغيير القافية في بعض الأحيان[3].

ولم يقتصر شعراء الأندلس على معارضة أهل بلدهم، بل توسعوا في ذلك حتى عارضوا شعراء المشارقة الكبار، كامرئ القيس وأبي نؤاس وأبي تمام والمتنبي وأبي العتاهية والبحتري، حتى امتدت المعارضات إلى القطع المغناة المستحسنة الألحان[4].

بل إن بعض الأمراء أعجبهم شعر الخلفاء المشرقيين وعارضه، فنرى الأمير سليمان بن الحكم المستعين إذ كان ممن بدت له في الأدب غاية أو ممن له في الشعر راية مشى تحتها كثير من الشعراء والكتاب[5]، يعارض أبياتا غزلية منسوبة لهارون الرشيد، ومنها قوله[6]:

ملـــك الـــثلاث الآنســـات عنـــان ونـــزلنَ مـــن قلبـــي بكـــلّ مكـــانِ

---

(1) ينظر: أدب الفكاهة الأندلسي: د. حسين خريوش، مطابع جامعة اليرموك، الأردن، د. ت: 6.

(2) ينظر: البديع في نقد الشعر: أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ، تحقيق وتقديم علي مهنا، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان: 221، وينظر: تيسير العروض: 248، وينظر قصيدة المديح النبوي في الشعر الأندلسي: صديق بتال حوران، رسالة ماجستير على الآلة الطابعة، جامعة الأنبار، كلية التربية، 1997: 70.

(3) ينظر: نفح الطيب: 326/7-328.

(4) ينظر: النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب: 254.

(5) ينظر: الذخيرة: ق1ج1/ 46-47.

(6) الأغاني: أبو فرج الأصبهاني (ت 356هـ)، شرحه الأستاذ علي مهنا، دار الفكر، ط1، 1986: 269/6.

مـــا لـــي تطـــاوعني البريَّـــةُ كلُّهـــا وأطـــيعهُنَّ وهـــنَّ فـــي عصـــياني

مـــــا ذاك إلا أنَّ ســـــلطانَ الهـــــوى وبـــهِ قـــوينَ أعـــزّ مـــن ســـلطاني

أما أبيات المستعين فهي[1]:

عجبـــاً يهـــابُ الليـــثُ حـــدَّ ســـناني وأهـــابُ لحـــظَ فـــواترِ الأجفـــانِ

وأقـــــارعُ الأهـــــوالَ لا متهيبـــــاً منهـــا ســـوى الإعـــراضِ والهجـــرانِ

وتملكـــتْ نفســـي ثـــلاثٌ كالـــدّمى زهـــرُ الوجـــوهِ نـــواعمَ الأبـــدانِ

حتى أنه لشدة ولع الشعراء الأندلسيين بشعراء المشرق أن تمادى النقاد في إصدار أحكامهم على الشعر الأندلسي، فنرى ابن بسام في مقدمة ذخيرته يقول: ((إن أهل الأندلس أبو إلا متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنما وتلوا في ذلك كتابا محكما))[2].

ويذكر الدكتور بدير في كلامه عن شعر القرن الرابع في الأندلس قوله: ((استطاع الأندلسيون في القرن الرابع إذن أن يحاكوا المشارقة، وأن يسيروا بحذائهم، ويأخذوا بحورهم وقوافيهم وينظموا فيها))[3].

حتى أن البعض يرى أن الشعر الأندلسي منذ بدء عصر الأمويين حتى أوائل القرن الخامس الهجري، يمثل شعر التقليد لأدب المشرق، كما نرى في شعر ابن عبد ربه وابن هانئ وابن شهيد الأندلسيين، وابن دراج القسطلي وغيرهم من شعراء الطور الأول[4].

إلا أن هناك من حاول أن ينصف الشعراء الأندلسيين، فنرى الحميدي صاحب كتاب جذوة المقتبس يؤكد ثقة أهل الأندلس وكفاءتهم في معارضة أهل المشرق بشعر منظوم على البديهة[5].

---

(1) الذخيرة: ق1م1/ 47.
(2) الذخيرة: ق1م1/ المقدمة.
(3) قضايا أندلسية: 60.
(4) ينظر: النفح: 653/3.
(5) ينظر: في الشعر الأندلسي: جودت الركابي: 16.

والحقيقة أن هذا التقليد الذي تعد المعارضات لونا من ألوانه قد لا يعد أمرا خطيرا، فهو للفخر والتنافس مع شعراء المشرق، في محاولة منهم لإثبات ذاتهم، وإبراز مقدرتهم على مجاراة أهل المشرق، وخاصة أن شعراء الأندلس ساروا بين الشخصية والتقليد وبين الإبداع والاتباع.

وأن أبرز من حمل لواء المعارضات من شعراء هذا الجيل هو الشاعر أحمد بن عبد ربه[1]، الذي تعرض لهجمات النقاد، أسوة بشعراء ذلك الوقت، لاسيما قول المرحوم الأستاذ أحمد أمين في ابن عبد ربه ((أنه يسير في ركاب المشارقة، ويجتهد ما استطاع أن يأخذ من معانيهم ويزيد عليها، ويختار في كل نوع من الشعر إماما من المشارقة، فطورا إمامه صريع الغواني، وطورا أبو العتاهية وغيرهم، فلم يتحرر تحررا كافيا ولم يصغ إلى قلبه فقط))[2].

والمتتبع لشعر ابن عبد ربه لا يمكن أن يطمئن لهذا الرأي، وخاصة أن شعره امتاز بسلاسته ووضوحه.

والحقيقة أن أحمد هيكل هو خير من أنصف هذا الرجل، بقوله: ((إن ابن عبد ربه لم يكن يسير في ركاب المشارقة، وإنما كان يعارضهم ويهدف إلى التفوق عليهم، وإثبات ذاته))[3]، إذ كان الأندلسيون يحاولون دائما تأكيد ذواتهم الأندلسية وإثبات عدم تخلفهم عن المشارقة، فهو لم يأخذ معاني المشارقة دائما، كان يحاول أن يثبت قدرته على الإتيان بمثلها، أو بأحسن منها.

ففي قصيدته التي عارض فيها قصيدة لمسلم بن الوليد التي مطلعها: (أديرا علي الراح لا تشربا قبلي) سرعان ما يصدر حكما بحقها وحق نفسه بقوله ((فمن نظر في سهولة هذا الشعر على بديع معناه ورقة طبعه، لم يفضل شعر مسلم عليه إلا بفضل التقدم))[4].

والملاحظ أن ابن عبد ربه قد وفق في معارضته لصريع الغواني، على تأثره به من ناحية الوزن والقافية وربط الألفاظ بالمعاني، والاستعانة بالبديع على الرغم من أنه لم ينظم تلك المعارضة على إثر حادثة خاصة مع حسناء، ولا عاش تجربة حب حقيقية معها، ويبدو

(1) ينظر: في الأدب الأندلسي: الدكتور جودت الركابي، دار المعارف، مصر، ط2، 1966: 88.
(2) ظهر الإسلام: الأستاذ احمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، ط5، 1969: 124/3.
(3) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 229.
(4) العقد الفريد: ابن عبد ربه، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1940: 137/3-138.

أن لشدة ولع ابن عبد ربه بهذا النمط أخذ يعارض شعره بمقطعات شعرية تسمى (الممحصات)، وهي أشعار زهدية قالها بعد توبته في الشطر الأخير من حياته، عارض بها أشعارا غزلية قالها أيام لهوه، وكانت تلك المقطعات قد محصت ما كان من أشعاره الأولى، ومن أمثلة تلك الممحصات هذه المقطعة التي عارض فيها مقطعة غزلية، حيث قال[1]:

يا عاجزاً ليسَ يعفو حين يقتدرُ ... ولا يقضي له من عيشهِ وطرُ

عاينْ بقلبكَ إنَّ العينَ غافلةٌ ... عن الحقيقةِ واعلمْ أنَّها سقرُ

سوداءُ تزفرُ عن غيظٍ إذا سعرتْ ... للظالمينَ فلا تبقيْ ولا تذرُ

إن الذينَ اشتروا دنيا بآخرةٍ ... وشقوة بنعيمٍ ساءَ ما تجروا

يا من تلهّى وشيبُ الرأسِ يندبهُ ... ماذا الذي بعدَ شيبِ الرأسِ تنتظرُ

لو لم يكنْ لك غير الموتِ موعظةً ... لكان فيه عن اللذاتِ مزدجرُ

أنت المقولُ له ما قلتَ مبتدئاً ... (هلا ابتكرت لبينٍ أنتَ مبتكرُ)

فهو يشير بهذا البيت الأخير إلى قطعة له سابقة كان قد قالها أيام لهوه، بمناسبة عزم محبوبه على الرحيل، إلا أن سقوط المطر حال بين ذلك المحبوب والسفر، ومنها قوله[2]:

هلا ابتكرت لبينٍ أنت مبتكرُ ... هيهات يأبى عليكَ اللهُ والقدرُ

ما زلتُ أبكي حذارَ البينِ ملتهفاً ... حتى رثى لي فيكَ الريحُ والمطرُ

يا بردهُ من حيا مزنٍ على كبدٍ ... نيرانُها بغليلِ الشّوقِ تستعِرُ

آليتُ ألا أرى شمساً ولا قمراً ... حتى أراك فأنت الشمسُ والقمرُ

والملاحظ على هذه المقطعات أن أغلبها جاء متكلفا حيث يلزم الشاعر نفسه بتلك المقطعة المعارضة فتكون على نفس الوزن، بل وعلى القافية نفسها، أما المعنى فيكون مغايرا كما آلت إليه المعارضات لأنه عكس المعنى الأول تماما.

---

(1) ديوان ابن عبد ربه: 71.
(2) ديوانه: 70.

أما في الحقبة التي أعقبت الخلافة، وتحديدا مدة الحجابة والفتنة، فيبدو أن الحال بقي كما هو من حيث تقليدهم للشعر المشرقي، وأن ابن شهيد كان خير نموذج لشعراء هذه الحقبة الزمنية في الأندلس، فقد جسد هذا النمط في مقطعاته الشعرية، ولاسيما في رسالته الموسومة بـ(التوابع والزوابع)، التي تضمنت عددا كبيرا من المعارضات الشعرية التي عارض بها توابع الشعراء المشرقيين على مختلف عصورهم، وحاول من خلالها إثبات مقدرته الأدبية في مجاراة شعراء المشرق ومعارضتهم. إذ أنه اتصل بتوابع الشعراء من الفحول المعروفين في الجاهلية والإسلام، إذ اتصل بتوابع امرئ القيس وطرفة وقيس بن الخطيم في الجاهلية، وأبي تمام والبحتري وأبي نؤاس والمتنبي من الإسلاميين وخاصة في العصر العباسي.

إلا أنه كما يرى أحمد هيكل ((تناول القديم بطريقة جديدة، تلائم العصر والبيئة ومظاهر الحضارة))[1]، كما أن غرسيه غومس رصد هذا التحديث من شعر أبي عامر في كتابه (الشعر الأندلسي)، حيث قال عنه: ((تتراءى لنا في شعره بين الفينة والفينة لمحات ذات وقع حديث))[2].

وهذا واضح في شعر ابن عامر، فهو لا يترك المعاني التي يقلد فيها كما هي، وإنما يحاول أن يجدد صياغتها فيصبها في قوالب المجاز والاستعارة والتشبيه، مما يجعلها وكأنها جديدة مبتكرة، ولو تأملنا كثيرا من معارضاته لوجدنا ذلك المعنى في أسلوب جديد، وثوب مقبول، ومن ذلك معارضته لقصيدة البحتري البائية، ومعارضته لامرئ القيس، وقيس بن الخطيم.

والملاحظ على أغلب معارضاته أنها جاءت على شكل قصائد، إلا أننا لا نعدم وجود المقطعات في معارضاته الشعرية، كما في معارضته لامرئ القيس كما نقله عنه ابن بسام، بأنه عارض معنى لامرئ القيس وأجاد فيه في حين أن عمر بن أبي ربيعة حاول أخذ المعنى ومعارضته إلا أنه لم يفلح أن يخرجه بالثوب الذي يناسبه[3].

أما معنى امرئ القيس فهو قوله[4]:

---

(1) الأدب الأندلسي، من الفتح إلى سقوط الخلافة: 398-403.
(2) الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه: 39.
(3) ينظر: الذخيرة: ق1م1/ 287.
(4) ديوان امرئ القيس: 138-146.

سـموتُ إليهـا بعـدما نـامَ أهلُهَـا سـموَ حبـابِ المـاء حـالاً علـى حـالِ

وأما قول أبي عامر فهو[1]:

ولمـا تمـلأ مـنْ سـكرِهِ فنـامَ ونامَـتْ عيـونُ العَسَـسْ

دنـوتُ إليـهِ علـى بعـدِهِ دنـوَّ رفيـقٍ درَى مَـا الـتمَسْ

أدبّ إليـهِ دبيـبَ الكَـرَى وأسـمو إليـهِ سـموَّ الـنَّفسْ

وهذه الأبيات يذكرها أبو عامر بمعارضته لامرئ القيس وهو يقرر قاعدة في حسن الأخذ عن الشعراء[2]، والذي يبدو واضحا في أواخر العصر الأموي ظهور المعارضات التي تحمل طابع التحدي والتطاول على الشعر المشرقي، والإعجاب والتباهي بالشعر الأندلسي، فصنع ابن سعيد في كتابه (المرقصات والمطربات) يوحي بهذا الاعتزاز وحكاية المنصور بن أبي عامر مع ابن دراج القسطلي تشير إلى ثقة هذا الشاعر بنفسه وتطاوله على الشعر المشرقي، حين طلب منه أن يعارض قصيدة لأبي نؤاس التي مدح بها الخصيب صاحب ديوان خراج مصر، فعارضه بقصيدة طويلة فيها القوة والتدفق فحاز إعجاب المنصور وشهادة الحاضرين بتفوقه[3].

(1) ديوان ابن شهيد: 85.

(2) الذخيرة: ق1م1/ 289.

(3) ينظر: مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان: اليافعي، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، لبنان، ط2، 1970: 38/30، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: أبو منصور عبد الملك الثعالبي، شرح وتحقيق الدكتور مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ-1983: 99/2.

الفصل الثاني

أغراض المقطعات الشعرية

المبحث الأول

الأغراض الرئيسة

أ. الغزل:

هو تعبير عن أثر الجمال الأنثوي في النفس بأسلوب فني بديع، يضاف إليه وشيٌ من نسيج خيال الشعراء، وهذا التعبير إما يكون تصويرا لمشاعر المتأثر أو المحب، وما يعانيه من مواجد وأشواق تجاه الحبيب، وما يلاقيه من مصاعب وآلام من جراء البعد والصد، وهذا ما يسمى بالغزل العفيف، أو يكون وصفا دقيقا لمفاتن وأعضاء جسد المرأة، وحركتها وحديثها، ويسمى هذا النوع من الغزل بالغزل الحسي[1].

هذا وقد أدرك العرب أثر هذا الجمال وتذوقوه، منذ عصر بعيد، والشعراء المحبون خير من أدرك هذا الجمال الجسدي والنفسي، لأن الجمال لا ينبع من الأشياء وحدها، ولا من النفس وحدها، من غير مؤثرات مباشرة أو غير مباشرة، وإنما هو في هاتين الحالتين وفيما بينهما من تجاوب[2].

وبهذا فإن توافر الجمال في المرأة وتوافر إدراكه وتذوقه في الرجل وحدوث تجاوب بين إدراك الرجل وجمال المرأة، ينتج عنه الحب من ناحية، والغزل من ناحية أخرى. ولذا فإن الغزل يكون تصويرا لمحاسن المرأة، حسية كانت أم معنوية، ولا شك أن جمال المرأة أنعش ألوان الجمال وأغلاها، وأشدها تأثيرا على النفوس[3].

ولا نعني بهذا التصوير أن يصف الشاعر المرأة كما هي من غير أن يضفي على وصفه شيئا من خياله وعاطفته، إذ ((الأشياء الجميلة لا تؤثر تأثيرها إلا إذا أمكن أن تدرك بروح الفنان الذي أضفى عليها قيمتها وحدد جانب الجمال فيها))[4].

---

(1) ينظر: لسان العرب لابن منظور، مطبعة بولاق: 54/4، كما ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس: محمد مرتضى الزبيدي، طبعة مصر، 1307هـ: مادة (غزل).

(2) ينظر: الأصول الفنية للأدب: عبد الحميد محسن، مكتبة الأنجلو المصرية، 1949: 12.

(3) ينظر: فلسفة الجمال: جاريت، ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس وزميله: 89.

(4) المجمل في فلسفة الفن: كروتشيه، ترجمة سامي الدروبي، مطبعة الاعتماد، مصر: 63.

ويبدو أن المقطعات الغزلية في الأدب الأندلسي قد سارت في اتجاهين:

1. الغزل العفيف:

وهو الغزل الذي تشيع فيه حرارة العاطفة، وتشيع منه الأشواق، ويصور خلجات النفس، وفرحات اللقاء، وآلام الفراق، ولا يحفل بجمال المرأة الجسدي، بقدر ما يحفل بجاذبيتها وسحر نظراتها، وقوة أسرها، وتمني وصالها.

وكان الغزل العذري أو العفيف متجذرا في أعماق الشاعر الأندلسي نتيجة لأصوله العربية، وتأثره بشعراء المشرق[1]، فنرى الشاعر يوسف بن هارون الرمادي في أول مقطعة شعرية له يتناول معانيَ عذرية بقوله[2]:

أحمامةٌ فوقَ الأرائكِ تنثني ... بحياةِ منْ أبكاكِ ما أبكاكِ

أمّا أنا فبكيتُ منْ حُرقِ الهوَى ... وفراقِ من أهوى أأنتِ كذاكِ

إذ كان حبه حقيقياً وبكاؤه من حرق الهوى وفراق المحبوب فهو يقارن بين بكاء الحمامة ونوحها وبين بكائه، ومما هو جدير بالذكر أن للرمادي قصة حب حقيقية مع (خلوة)[3]، إذ يقول من مقطعة أخرى[4]:

فهذا حمامُ الأيكِ يبكي هديلهُ ... بكائي فليفزعْ للومِ الحمائمِ

وما هيَ إلا فرقةٌ تبعثُ الأسى ... إذا أنزلتْ بالناسِ أو بالبهائمِ

خلا ناظري من لومِهِ بعدَ (خَلوةٍ) ... متى كانَ مني النومُ ضربةَ لازمِ

ونجده في هذه المقطعة يميل إلى السلاسة والوضوح معبرا عن مكابدته ومعاناته من جراء فراق حبيبته، جاعلا من هذا الأسى مصيبة تذهب بلب الشاعر وخياله، إلا أن هذا لا يعني أن الشاعر تمسك بهذه الحبيبة تمسكا أبديا، إذ لم يقتصر حبه على امرأة واحدة، شأن بعض العذريين، وليس حتما على الشاعر أن يحب امرأة واحدة، حتى يصدق في حبه أو في

(1) ينظر: الشعر الأندلسي، بحث في تطوره وخصائصه: غرسيه غومس: 78-79.
(2) شعر الرمادي: 83.
(3) ينظر: طوق الحمامة في الألفة والألاف: ابن حزم الأندلسي، حققه وقدم له صلاح الدين القاسمي، دار الشؤون الإسلامية العامة، آفاق عربية، بغداد، الدار التونسية للنشر، طبعة منقحة: 75-77.
(4) شعر الرمادي: 120.

شعوره، إن ثمة شعراء كبار عرفوا بغزلهم العذري الصافي الطاهر، قد أحبوا أكثر من مرة، وكان شعرهم متميزا بالصدق والطهارة[1].

والغزل العفيف في الشعر الأندلسي بقي سائرا على نهج الشعر الغزلي العذري في المشرق، من حيث تداول المعاني العفيفة، وتصويره المعاناة التي كان يعانيها الشعراء[2]. إلا أنه جاء بصورة جديدة نلمح من خلالها الصنعة الفنية إلى جانب العاطفة الصادقة، إذ نلاحظ أن العاشق لا يتذوق السعادة حتى لو كان قريبا ممن يهواه، وتكون المنية ملازمة للحب بشكل يمنح الموت وجودا حقيقيا.

إن ما يراه غرسيه غومس من أن شعراء الأندلس يستلهمون صورهم الغزلية من جمال المرأة الحسي والملموس، أي الصورة البدنية، واندفاعهم للإعجاب به اندفاعا عنيفا[3]، هو رأي مردود؛ لأنه أطلق أحكاما عامة للشعر الأندلسي، وأن الحقيقة بخلاف ذلك، إذ أن الشعراء الأندلسيين تناولوا المرأة بشعرهم العذري الذي فيه الوله والحب السامي العفيف وأشعار الشوق والهيام، والمكابدة والآلام، والهجر والفراق، دون التعرض لمفاتن المرأة الجسدية[4].

إن أول ما يطالعنا من معاني شعر الغزل العفيف التذلل للمحبوب كما في شعر الأمير الحكم الربضي (ت 206هـ)[5]، إذ نجد له مقطعات شعرية تصور جانبا من حياته الناعمة، وهو فيها عاشق متذلل هائم بحبه إذ يقول[6]:

ظَلَّ من فرطِ حبهِ مملوكاً ... ولقدْ كانَ قبلَ ذاكَ مليكَا

إنْ بكَى أو شكَى الهوَى زيدُ ظلماً ... وبعاداً يدنيْ حماماً وشيكَا

تركتهُ جآذرُ القصرِ صباً ... مستهاماً على الصعيدِ تريكَا

---

(1) ينظر: دراسات في الأدب العربي: أنعام الجندي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1967: 115.

(2) ينظر: الموجز في الأدب العربي وتاريخه: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1985: 482-487.

(3) ينظر: الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه: 87.

(4) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين: 152.

(5) الحكم بن هشام بن عبد الرحمن الداخل، ويلقب بالربضي وقد ولد سنة 154هـ، نشأ بيت الإمارة الأموية بالأندلس، وولي الأمر بعد موت أبيه هشام سنة 180هـ، وتوفي سنة 206هـ، ينظر ترجمته في: البيان المغرب: 91/4 وما بعدها، ونفح الطيب: 159/1 وما بعدها.

(6) البيان المغرب في أخبار المغرب: ابن عذاري المراكشي، تحقيق ج.س كولان برنسفال، ليدن، هولندا، ط1، 1951: 80/2.

يجعــلُ الخــدَّ راضــياً فــوقَ تُــربٍ للـــذي يرتضـــي الحريـــرَ أريكـــا

هكـــذا يحســـنُ التـــذللُ بـــالحرِّ إذا كـــانَ فـــي الهـــوى مملوكَـــا

ومن الملاحظ على هذه الأبيات أنها جاءت رقيقة الأسلوب، صريحة التعبير، عذبة الألفاظ، وأنه استطاع أن يعطينا فكرة واضحة عن الحب، لاسيما أن الحكم فارس يحب الفروسية، وأن الفروسية والحب صنوان لا ينفصلان (لأن العرب فلسفوا عاطفة الحب لديهم منذ نشأتها بأنها وليدة خلق الفروسية العربية)[1].

ومن الغريب أن يصبح هذا الفارس أسيرا في ملكه فيقول[2]:

ملكننـــيْ ملـــكَ مـــنْ ذلـــتْ عزيمتُـــهُ للحـــبِّ ذلَّ أســـيرٍ موثـــقٍ عـــانِ

مـنْ لـي بمغتصباتِ الروحِ من بدني يغصبنني في الهوى عزّي وسلطَاني

ومن المعاني العفيفة، تذكر ديار الحبيبة، وهذا ما يمكن أن نجده عند يحيى بن الحكم الغزال المتوفى (250هـ)، وهو يذكر ديار الحبيبة على أنماط العذريين، من المباشرة والصدق والبعد عن التكلف، والضرب على أوتار القلوب بقوله[3]:

ريـــعَ قلبـــي لمّـــا ذكـــرتُ الـــدّيارا وتنـــــورتُ بـــــالنخيلاتِ نـــــارا

وازدهتنـــــي ذاتُ السَّـــــنا ببـــــروقٍ مـــن لظَاهـــا فمَـــا أطيـــقُ اصـــطبارا

والقـــــريحُ الفـــــؤادُ يـــــزدادُ للنَّـــــا رِ ومـــيضُ السَّـــعيرِ منهـــا اســـتعارا[*]

وتتكرر معاني الحب الصادق عند شعراء آخرين، فها هو ابن عبد ربه المتوفى (328هـ)، يقول باكيا الديار ورسوم الأطلال[4]:

ديـــارُ عفـــتْ تبكـــي الســـحابُ طلولهَـــا ومَـــا طلـــلٌ تبكـــي عليـــهِ الســـحائبُ

وتنـــــدِبُها الأرواحُ حتّـــــى حســـــبتُها صـــدى حفـــرةٍ قامـــتْ عليـــهِ النَّـــوادِبُ

---

(1) الأدب المقارن: د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر: 200.

(2) البيان المغرب: 2/118-119.

(3) ديوان الغزال: 72.

(*) وميض كلمة قلقة وغير مستقرة ولم يهتد المحقق إلى الكلمة الصواب.

(4) ديوان ابن عبد ربه: 22.

في هذه المقطعة رسم صورة شعرية تنمي التعبير الشعري، وتصعد به، فالسحب تنهمر بالمطر، لتشاركه في البكاء على حبيبته، بعد أن ذهبت نفسه حسرات من جراء فراقه لحبيبته، ولصدق شعوره وعاطفته الرقيقة، حسب أن الناس جميعهم شاركوه في هذه المأساة، ويندبون هذا الطلل كما يندبون الميت.

فبعد أن كان الوقوف على الأطلال يتصدر القصائد الطوال، ولاسيما في قصائد المديح، وكأنه من الثوابت التي لا يمكن القفز عليها حتى بداية حركة التجديد في المشرق على يد (أبي نؤاس)، بدأ الشاعر الأندلسي يعبر عن هذا المعنى بلحظة وجيزة في أبيات شعرية لا تتجاوز حدود المقطعة لينقل معاناته الكبيرة، وهو يستعيد ذكرياته مع الحبيبة والديار التي كانت تسكنها، فهذا الرمادي يقول[1]:

وقفتُ على الدارِ الخلاءِ كأنّني وقفتُ على قلبٍ من الصّبرِ بلقعِ

رميتُ جمارَ الدمعِ في موقفِ النّوى وقد طفتُ أسباعاً برسمٍ وأربُعِ

هذا التعبير الجميل، يدل على قدرة الشاعر في التعبير عما يختلج في نفسه، من مشاعر جراء وقوفه على الديار الخالية، مشبهاً إياها بالقلوب الخالية من الصبر، ورسم صورة أجمل عندما شبه الدمع بالجمار وهو يطوف بالديار كأنه يريد أن يعيد إلى الأذهان صورة الحجيج وهم يطوفون بالكعبة ويقذفون بالجمار، وهل أصدق من هملان العين شاهدا على الوجد المكنون في أعماق الضمير؟ وأي هملان هذا؟ وهم يقذفون بهذا الدمع، وأي طواف هذا؟ وهو يطوف أسباعاً لكثرة وجده وحبه وهيامه بمحبوبته. قال محمد بن يحيى المدني: ((سمعت عطاء يقول: كان الرجل يحب الفتاة فيطوف بدارها، ويفرح إذا رأى من رآها))[2].

أما ابن شهيد فقد بدا الحال عنده مختلفاً، فإنه يهوى ديار الذاكرين وليس ديار الحبيب، ويعلل ذلك بقوله[3]:

إذا جرَتِ الأفواهُ يوماً بذكرها يُخيّلُ لي أنّي أُقَبِّلُ فاهَا

---

(1) شعر الرمادي: 83.
(2) أخبار النساء: ابن قيم الجوزية، مطبعة التقدم العلمي، مصر، ط1، 1319هـ: 18.
(3) ديوان ابن شهيد: 170.

فأغشى ديارَ الذّاكرينَ وإنْ نَأتْ أجارعُ من داري هوىً لهواها

فذكر الحبيبة يجعله يشعر بأنه قابلها وجالسها، وقبّل فاها، مما حدا به أن يقصد ديار الذاكرين وإن بعدت كي يحظى بهذه اللذة.

والذي يعلل وقوف الشاعر على الديار، وبكاءه عليها هو اقتران وجود هذه بوجود تلك، حتى صارت الحبيبة وديارها وحدة متماسكة الأجزاء، فإن كان جزء قد رحل فإن الجزء الآخر قد حل محله[1].

ومن المعاني التي تحمل النفس العفيف، وتعلق الشاعر بعشيقته، الوداع وما يرافقه من لحظات عصيبة تأخذ بالقلوب قبل الدموع، إذ كانت أشواق الروح أغلب من رغبات الجسد، وكيف يكون حاله وحال محبوبته عندما ينادي منادي الرحيل!

ومن ذلك ما قاله غريب الطليطلي، المتوفى قبل عام 200هـ[2]:

ألآنَ يومُ الفراقِ قسوتُهُ حتّى جرى دمعُهُ وما شعرا

فخلتُ ما سالَ من مدامعِهِ درّاً على وجنتيهِ منتثِرَا

لمْ يبكِ شوقاً ولكن بكى حزناً لهولِ يومِ الفراقِ إذْ حضَرَا

في مشهدٍ لو طاقَ شاهِدُهُ فيهِ استتاراً لوجدِهِ استترا

حيث بيّن أن الحبيبة تتأثر لهذا الموقف كما يتأثر العاشق، فهي في يوم الفراق تفقد قسوتها ويلين قلبها ويسيل دمعها، دون شعور منها، حتى يخيل له أن الذي ذرفته العيون درا انتثر على وجنتيها، وزادها اشتهارا في الحب بدل استتارها.

ونرى مؤمن بن سعيد (ت 276هـ)[3]، يدور حول المعنى نفسه فيقول[4]:

عادَ التّذكّرُ ذا الهوى المتجدّدِ ومتى يَعُدْ ذكرُ الأحبّةِ يكمدِ

---

(1) ينظر: دراسات في علم النفس الأدبي: حامد عبد القادر، نشر لجنة البيان العربي، القاهرة، ط1: 56.

(2) يتيمة الدهر: 220/2.

(3) مؤمن بن سعيد بن إبراهيم بن قيس، ولد في قرطبة، وفيها نشأ وترعرع، وذاع صيته في الشعر وعلا نجمه في أيام الأمير محمد (238-273هـ)، توفي سنة 276هـ، ينظر ترجمته في: قضاة قرطبة وعلماء أفريقية: أبو عبد الله الخشني، نشر السيد عزت العطار الحسيني، 1372هـ: 103.

(4) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: الشيخ أبو عبد الله محمد بن الكتاني الطيب، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1966: 148.

أودى الفـــــراقُ بقلبِـــــهِ فكأنّـــــهُ بـــينَ الظعـــائنِ ميـــتٌ لـــمْ يُلحـــدِ

هكذا يصف دمع الفراق على محبوبته، فكأنها ساعة الرحيل ميت لم يلحد، أما ابن هذيل (ت 389هـ)، فيقول[1]:

مَـرّوا كمـا مَضَـتِ السّـهامُ فلـمْ تعُـجْ نحـــوِي ركـــابُهُمُ ولـــمْ يتوقفُـــوا

ورأيـــتُ محبـــوبي فمـــالَ بجيـــدِهِ نحـــوي كمـــا مـــالَ القضـــيبُ الأهيـــفُ

حيـــرانَ مـــن وجـــلِ البكـــاءِ كأنـــهُ نشـــوانُ قـــد قلبـــتْ عليـــهِ القرقـــفُ

فعصـــيتُ أقـــدامي فمـــا ودعتُـــهُ إلا مخالســـةً وعيـــري ترسِـــفُ

فيصف حالة الوداع ولحظة مرور الحبيبة فيشبه هذا المرور لسرعة وقعه على قلبه بمرور السهام، إلا أن هذا الركب لم يمل نحوه، إلا أنه تمكن من رؤية محبوبته، فمال إليها ومالت إليه بجيدها، ولكن دون جدوى، مشبها هذا الميل بميل الغصن الأهيف، ويبدأ بوصف حالة محبوبته وما تعانيه من صراع داخلي بين أن تبكي فيفتضح أمرها، وبين أن تكتم حرارة هذه العاطفة في قلبها، فأصبحت كأنها نشوان غلبت عليه الخمرة، ولشدة ما لاقاه من هول الموقف لم يستطع وداع الحبيبة إلا كوداع المترسف(*).

أما محمد بن حسين الزبيدي (ت 379هـ)، فيقول[2]:

ويحـــكِ يـــا ســـلمُ لا تراعـــي لابـــدَّ للبـــينِ مـــن ســـاعِ

لا تحســـــبي صـــــبرتُ إلا كصـــبرِ مَيْـــتٍ علـــى النّـــزاعِ

مـــا خلـــقَ اللهُ مـــن عـــذابِ أشـــدُّ مـــن وقفـــةِ الـــوداعِ

---

(1) شعر ابن هذيل: 99.

(*) الترسف: هو نوع من المشي، أي كما يمشي المقيد إذا قارب بين الخطا وأسرع.

(2) مطمح الأنفس: 278.

من عذاب أشد من وقفة الوداع، إذ برع الشاعر في توظيف التشبيه في رسم هذه الصورة، لما أضافه من قيمة إيحائية في تقوية هذه الدلالة.

هذا المحب الذي نأت حبيبته عنه، أو نأى عنها، لا يفتأ يذكرها ويتذكرها، ولقد حضر طيفها في منامه، حتى إذا صحا لم يجد إلا نفسه فيصور مشاعره تصويرا يختلف باختلاف طبيعته النفسية، فمنهم من يتعجب من قدرة الطيف على تخطي المفاوز وهو يطوي الليل في البلاد القفر النائية، بعد أن عجز المحبوب عن تلك الزيارة، فيقول الحكم بن يحيى الغزال[1]:

ولا والهوى ما الإلفُ زارَ على النّوَى يجوبُ إليَّ الليلَ في البلدِ القفرِ

ولكنهُ طيفٌ أقامَ مثالهُ لعينيَّ في نومي خواطرُ من فكري

وهناك من يصف الطيف بالرسول الذي يأتي من المحبوب، وأحيانا يأتي معه المحبوب حتى يخيّل للعاشق بأنه يرى من يحب فوق مضجعه فنرى المرتضي يقول[2]:

وليلةَ بتنا بالأُبيْرِقِ جاءَني على نشوةِ الأحلامِ وهْناً رسولُهَا

خيالٌ يريني أنَّها فوقَ مضجِعي وقد شطَّ عني بالغوَيْرِ مغيلُها

فيا ليلةً ما كانَ أنعمُ عيشها تنادحَ غاويهَا ونامَ عذولُهَا

ومن المعاني التي طرقها الشاعر العفيف مرض الحب، والعلامات التي تطرأ على المحب، ولاسيما أن الحب العفيف هو ضنى قبل كل شيء، وأن العاشق شقي جداً، ويعد هذا جزءا من عذاب المحب الذي هو المحرك المستديم والخفي للمأساة والتي تتمثل في نفس الشاعر كما في قول ابن حزم[3]:

وإذا قمتُ عنكِ لمْ أمشِ إلا مشيَ عانٍ يقادُ نحو الفناءِ

إن تلك المقطعات التي تتخللها صرخات الألم الساذجة، وذكرى ليالي الشاعر الكئيبة ومظهر المؤثر، وضعفه ولوعته، كل هذا الأسلوب يراد منه القول أن العذاب ماثل هنا دوما

(1) ديوان الغزال: 81.
(2) الذخيرة: ق4م2/ 472.
(3) شعر ابن حزم، المورد، العدد الثاني 1998: 98.

وأن العاشق على نقيض رجل سعيد، حتى أن مظهره الخارجي ينبهنا أن حياته لا تشبه حياة الآخرين، فإلى جانب الشقاء الجسمي شقاء معنوي ناتج عن الإسراف في الحب، وإن العاشق يدرك جيدا أن المفارقة كامنة في أعماق شعوره، وأنه يشعر أن الحب آفة جسيمة تنال الجسم، كما ينال الروح، فنرى العاشق يكثر من ذكر الطيف الحبيب وزيارته، كما يكثر من ذكر العبرات والدموع والسهر والليل، بالإضافة إلى الهزال والتغير الجسمي الذي يشوبه[1].

كل هذا جعل البكاء ديدنه، والحزن رداءه، والسهر طباعه، والفراق نتيجته، والسقم والنحول علامته، ونرى ابن عبد ربه يطالعنا بوصف لما يعانيه وما حل بقلبه نتيجة لحبه الصادق فيقول[2]:

صـــدعتْ قلبـــيَ صـــدعَ الزجـــاجِ ... مالـــــهُ مـــــن حيلـــــةٍ أو عـــــلاجْ

مزجـــــتْ روحـــــي ألحاظَهَـــــا ... بـــالهوى فهـــوَ لروحـــي مـــزاجْ

يـــا قضـــيباً فـــوقَ دعـــصٍ نقَـــا ... وكئيبـــاً تحـــتَ تمثـــالِ عـــاجْ

أنـــتَ نـــوريْ فـــي ظـــلامِ الـــدُّجى ... وســـراجي عنـــدَ فقـــدِ السِّـــراجْ

جاعلا من قلبه يتصدع كما يتصدع الزجاج، عندما يعجز عن إيجاد العلاج، ولا علاج لروحه غير ألحاظها، كما أنه يضفي على المعشوقة غزلا عفيفا، وأوصافا معنوية، فهي نور له في الظلام.

أما عبد الملك الجزيري (ت 394هـ)[3]، فيقف متسائلا حيرانا، هل أن جميع العشاق عانوا ما عاناه؟ لاسيما أن الحب أوصله إلى حالة لم يكن يتمناها حتى بلغت فيه النفس التراقي، فيقول[4]:

أتـــرى العشـــاقَ لاقـــوا مـــا أُلاقـــي ... فقـــدْ بلغـــتْ بـــيَ الـــنَّفسُ التّراقـــي

---

(1) ينظر: الغزل عند العرب: ج. ك. فاريد، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1979: 76-79.

(2) ديوان ابن عبد ربه: 35.

(3) عبد الملك بن إدريس الجزيري، أبو مروان، من أبلغ كتاب الأندلس في دولة المنصور بن أبي عامر، إلا أنه غضب عليه وحبسه في إحدى القلاع، توفي سنة 394هـ، ينظر ترجمته في: الجذوة: 261-262، اليتيمة: 102/2.

(4) يتيمة الدهر: 5/2.

خُصصتُ من الهوى بأمَرّ شيءٍ وكنتُ أرى الهوى عذبَ المذاقِ
أنا العبدُ الذي لا عتقَ يرجو ولا يجدُ السبيلَ إلى التّلاقِي

ويصور محمد بن فرج الأندلسي (ت 179هـ)، بأسه من المحبوب في قوله[1]:

ما لهذا الصدودِ من غيرِ معنى يا حبيبي إلى متى تتَجنّى
أنتَ غصنٌ فكيفَ تقسو لجانٍ مدَّ كفّاً وأنتَ تهتزُّ لدنَا
إنْ تكنْ قدْ مللتَ قربي تباعدْ قليلاً لعلَّنِي سوفَ أدنى
أيّها الباخلُ المانعُ جدْ لي من حياتي ببعضِ ما أتمنى
وأرحني بالموتِ فالموتُ عندي هو خيرٌ من أنْ أعيشَ معنًّى

وهناك من يعلل سقام جسمه من سقام جفون حبيبته، كما هو حال محمد بن عبد الله الفرضي[2]، حيث يقول[3]:

إنَّ الذي أصبحتُ طوعَ يمينِهِ إن لم يكنْ قمراً فليسَ بدونِهِ
ولي له في الحبِّ من ألطافِهِ وسقامُ جسمي من سقامِ جفونِهِ

ولعل ابن حزم (ت 456هـ)، من أبرز الشعراء العذريين في الأندلس، فقد رصد كراتشوفسكي شعره في هذه الحقبة، فوجد أن الغزل العذري يغلب على معظم شعره[4]، ويعلل الأستاذ أحمد أمين ذلك بقوله: ((ومن مزايا نشأته في بيت العز، أنه لم يهن نفسه لمديح مفرط أو غزل فاجر))[5]، أما الدكتور إحسان عباس فيرى ((أن كتاب الطوق يحتوي نظرة في الحب تشبه أن تكون فلسفة أفلاطونية وهي نوع من الحب العذري))[6].

(1) يتيمة الدهر: 31/2.
(2) ينظر ترجمته في مطمح الأنفس: 275.
(3) مطمح الأنفس: 276.
(4) ينظر: دراسات في الأدب العربي: كراتشوفسكي، ترجمة محمد العصراني وآخرون، دار النشر، موسكو، 1965: 114.
(5) ظهر الإسلام: أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط4، 1966: 151/3.
(6) تاريخ الأدب الأندلسي: إحسان عباس: 342.

هذا ويبدو أن سفك الدماء مباح في شريعة الحب لدى ابن حزم، فنراه يقول في باب علامات الحب[1]:

إذا رأتْ عينـــايَ لابـــسَ حمـــرةٍ تقطّـــعَ قلبـــي حســـرةً وتفطّـــرا

غـدا لـدماءِ النّـاسِ بـاللّحظِ سـافكاً فضـــرّجَ منهـــا ثوبَـــهُ فتعَطّـــرَا

ويحدثنا عما يصيب الإنسان من جراء الحب الصادق العفيف من ألم وأسى بقوله[2]:

دليـلُ الأسـى نـارٌ علـى القلـبِ تلفـحُ ودمـعٌ علـى الخـدينِ يهمـي ويُسـفحُ

إذا تكـتمُ الأشـواقُ سـرَّ ضـلوعهِ فـإنّ دمـوعَ العـينِ تُبـدي وتفضـحُ

إذا مـا جفـونُ العـين سـالتْ شـؤونُها ففـي القلـبِ داء للغـرامِ مبـرّحُ

إذ امتازت هذه المقطعة بعفوية الألفاظ وسهولتها والابتعاد عن التكلف، بل وإنها امتازت بالصدق العاطفي، كما هو في مقطعاته الغزلية التي يميزها الإخلاص والوفاء، إذ يستنشق فيها نفس العذريين ويؤمن بوحدانية الحب، حيث يأبى إباء عفويا أن يداخل قلبه هوى آخر[3].

هذا ويلاحظ على المقطعات الغزلية العذرية على نحو عام أنها غالبا ما تكون تجربة شعورية صادقة، إذ أن كل بيت من الشعر يجسد ناحية من نواحيها، واختلاجة من اختلاجاتها، فليس هناك مقدمات، وإنما يدخل إلى موضوعه مباشرة، في نمو وتدرج، وليس هناك تمويه أو التواء بل صدق نفسي في صدق تعبيري.

2. الغزل الحسي:

((وهو من الغزل المادي، الذي أساسه حب تمتزج به ميول شهوانية أو عواطف خالية من التحرج))[4]، بحديث تستجد به الصبوة مصورا محاسن جسد المرأة، وتعمد إلى كل ما يثير العاطفة والمثابرة فيلح عليه إلحاحا شديدا[5].

---

(1) طوق الحمامة: 115.
(2) شعر ابن حزم: مجلة المورد، العدد الثاني 1998: 110.
(3) ينظر: فلسفة الحب عند العرب: عبد اللطيف شرارة: 110-111.
(4) الأصول الفنية للأدب: 74.
(5) ينظر: ثمار الأدب في الحب والغزل: د. إحسان عبد الرزاق، بيروت، للطباعة والنشر، ط1، 1986: 87.

وبالرغم من أن الإسلام فرض ضوابط دينية وخلقية واجتماعية تحلل الحلال وتحرم الحرام، وتضع الحدود للناس، وتضرب على أيدي العابثين والمستهترين بقواعد الأخلاق وأصول المجتمع، وبالرغم من أن قواعده رسخت في القلوب، وأظهرت على ألسن الشعراء صيغة العفاف والفضيلة[1]، إلا أننا نجد هذا اللون من الغزل قد انتشر في الشعر العربي على نحو عام، وكان للأدب الأندلسي نصيب كبير منه، وذلك لكثرة الجواري الأوربيات، وانتشار مجالس الخمر والغناء والرقص في الأندلس، التي وسعت من دائرة هذا اللون من الغزل، فكثر عشق الشعراء للفتيات، وكلفوا بهن كلفا شديدا، لأنهم وجدوا فيهن القدرة على إثارة المشاعر، وإشباع الغرائز، فكان دور الإماء في الشعر الأندلسي دورا كبيرا وخطيرا، فقد تمكنّ من أن يجذبن الشعراء إليهن نظرا لكثرتهن، وتبذلهن واختلاطهن بالرجال في مجال اللهو والشرب والغناء، وكنّ يرقصن ويغنين، حيث لا يتحرج الندامى من إنشاد الأشعار فيهن، فصوروا فتاة الأندلس راقصة ومغنية ومحدثة، ووصفوا ملابسها وشعرها وملامح وجهها وصفاء بشرتها وصفا مفصلا[2].

وكان جلّ هذا اللون من المقطعات صادقا يعبر عن حالة شعورية، فضلا عن إظهار لون من ألوان البراعة الفنية والرغبة في التفوق على الأقران، ولونا من ألوان الرياضة العقلية، وتعبيرا عن الترف الاجتماعي.

ومن الملاحظ على هذه المقطعات أن صورة المرأة كانت عالقة في ذهن الشاعر، وأنه ورثها عن أجيال عريقة في القدم، فهو لا يتجاوز ولا يتعدى تلك الخطوط العريضة لهذه المحبوبة المثالية ذات العيون النرجسية والخدود الوردية والشفاه العسلية والأسنان الأقحوانية، والشعر الليلي والصدر الناهد، والقد النحيل، والردف الثقيل، وهذا هو سر تخلي الشاعر الأندلسي عن التغزل بالشعر الذهبي والعيون الملونة[3].

وإن أول ما يطالعنا من مقطعات في الغزل الحسي لهذه الحقبة قول عباس بن ناصح في مقطعة لا تتجاوز ثلاثة أبيات بقوله[4]:

---

(1) ينظر: الغزل في الأدب العربي: د. حكمت النور، مصر للطباعة والنشر، 1973: 142.

(2) ينظر: دراسات أدبية في الشعر الأندلسي: د. أسعد إسماعيل شلبي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، 1392هـ-1973: 125.

(3) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين في الأندلس: 154.

(4) التشبيهات: 141-142.

قــلْ لعبــدِ الــرحيمِ رفقــاً بعبــدكْ ... لا تُمِــتْ قلبَــهُ بلوعــةِ صــدّكْ

بــذمامِ الهــوى وبالسّــحرِ مــن عينيــ ... ــكَ والــوردِ مــن شــقائقِ خــدّكْ

رقَّ لــي رقــةً تشــاكلُ خصــريكَ ... ولا تقــسُ مثــلَ قســوةِ نهــدِك

إن هذه الرقة والسهولة في شعر عباس بن ناصح ناتجة عن انغماسه في حياة اللهو والمجون، فكان تغزله تغزلا حسيا، ينفس من خلاله عن همومه، فهو يشكو لوعة القلب من الصدود، ويصف سحر العيون وجمال الخدود ورشاقة الخصر، ويعبر عن ذلك بأسلوب مستساغ وإن كان التقليد طاغيا من حيث الألفاظ والمعاني، فلم يأت بشيء جديد بل طرق المعاني التي طرقها الشعراء الذين سبقوه نفسها.

أما يحيى بن حكم الغزال، الذي تميز بدعاباته واستخفافه بالقيم، فإنه كان جريئا في غزله حتى أن ملكة النورمان لم تسلم من لسانه، فقد تغزل فيها غزلا حسيا مكشوفا، نقل ابن دحية في المطرب عن تمام بن علقمة قال: كان الغزال في اكتهاله وسيما، وكان في صباه جميلا، وبذلك سمي بالغزال، ومشى إلى بلاد المجوس، وهو قد شارف الخمسين، وقد وخطه الشيب، ولكنه كان مجمع الشد، ضرب الجسم، حسن الصورة، فسألته يوما زوجة الملك واسمها (تود) عن سنه، فقال لها مداعبا: عشرون سنة، فقالت للترجمان: ومن هو عشرين سنة يكون بهذا المشيب؟ فقال للترجمان: وما تنكر هذا؟ ألم تر قط مهرا ينتج وهو أشهب؟ فضحكت (تود) وأعجبت بقوله، فقال في ذلك من بديهة[1]:

كلفــتَ يــا قلبــي هــوىً متعبًــا ... غالبــتُ منــهُ الضــيغمَ الأغلبَــا

إنّــي تعلقــتُ مجوســيةً ... تــأبى لشــمسِ الحســنِ أن تغربــا

أقصــى بــلادِ اللهِ مــن حيــثُ لا ... يلفــي إليــهِ ذاهبــاً مــذهبَا

يــا (تــودُ) يــا وردَ الشــبابِ الــذي ... تطلــعُ مــن أزرارهــا الكوكبــا

(1) ديوان يحيى بن حكم الغزال: 45-46، كما ينظر هذه القصة في المطرب: 142، وينظر: نفح الطيب: 257/2-258.

لقد كان الحذر سائدا على هذه المقطعة، وأن الشاعر قد وفق في استمالة محبوبته، وأسر قلبها، كما أنه وفق في وصف نهدي معشوقته وتشبيههما بالكوكب.

ولا أدري ما إذا كانت قصة الحب هذه حقيقية تعبر عن تجربة شعورية عاشها الشاعر، أم أنها قيلت من قبيل إرضاء الملكة، ولاسيما أن ابن علقمة فيما رواه عن الغزال يشير إلى أنه ((كان يتصرف مع الملكة بما تقتضيه الكياسة الدبلوماسية، كما أنه نظم الشعر الذي كان يترجم، ويسرها سرورا عظيما))[1].

ويعلق بعضهم على هذه المقطوعة بقوله: ((قد برع الغزال في هذا اللون من الغزل وتفنن فيه، فمن ذلك قوله يصف مغامراته مع إحدى المجوسيات))[2]، فقد وصف الغزال وكأنه كان من العابثين المغامرين في حين كان عمره قد ناهز الخمسين، كما أنه لم يميز بين الملكة (تود) وغيرها من المجوسيات القيان.

أما ابن عبد ربه فيميل في غزله الحسي إلى توظيف الطبيعة توظيفا جميلا بقوله[3]:

أنا في اللذاتِ مخلوعُ العذارِ ... هائمٌ في حبِ ظبيٍ ذي احورارِ

صفرةٌ في حمرةٍ في خدّهِ ... جمعتْ روضةَ وردٍ وبهارِ

ويرى الدكتور أحمد هيكل أن ابن عبد ربه يميل إلى الغزل الحسي الممزوج بالعفة، واصفا إياه بالبساطة والغنائية[4]، كما في مقطعته[5]:

يا لؤلؤاً يسبي العقولَ أنيقا ... ورشاً بتقطيعِ القلوبِ رقيقا

ما إنْ رأيتُ ولا سمعتُ بمثلهِ ... دراً يعودُ من الحياءِ عقيقا

وإذا نظرتَ إلى محاسنِ وجههِ ... أبصرتَ وجهكَ في سناهُ غريقا

يا من تقطّعَ خصرهُ من ردفهِ ... ما بالُ قلبكَ لا يكونُ رقيقا

---

(1) المطرب من أشعار أهل المغرب: لابن دحية الكلبي، تحقيق إبراهيم الأبياري ود. حامد المجيد ود. أحمد بدوي، راجعه طه حسين، منشورات وزارة التربية والتعليم، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1954: 143.

(2) اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري: د. نافع محمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990: 202.

(3) ديوان ابن عبد ربه: 84.

(4) ينظر: في الأدب الأندلسي: أحمد هيكل: 262.

(5) ديوان ابن عبد ربه: 120.

حيث مال إلى استخدام الأساليب البلاغية من حسن تشبيه واستعارة واستخدام الطباق بين رقة الخصر وقسوة القلب، كل هذا بأسلوب وتراكيب لغوية مبسطة.

ولم يكن ابن هذيل بمعزل عن هذا الجو العام الذي ساد الأندلس، فجاءت مقطعاته الغزلية تعبيرا عن تجربته الشعرية التي عاشها، فنراه يصف مفاتن المرأة من فتور العيون واحمرار الخدود فيقول[1]:

كـــأنَّ عيـــونهنَّ عيـــونُ عـــينٍ فـــواترُ قـــد ســـكرنَ بغيـــرِ راحِ

يمـــوتُ العـــذلُ مـــن أهـــلِ التصـــابي بهـــنَّ فمـــا لأهـــلِ العشـــقِ لاحِ

ويبدو أن الشاعر قد وفق في توظيف التكرار لخدمة هذه الفكرة التي أراد أن يعبر عنها من خلال تكراره للفظة العين، التي أضافت قيمة إيحائية نفسية بالإضافة إلى القيمة الموسيقية المتحققة من هذا التكرار.

ولعل كثرة العيون الزرق في الأندلس كانت قد قللت من اهتمام الشاعر الأندلسي بها، فلا عجب فيما ذكره الدكتور محمد مجيد السعيد، من أن الشاعر ابن حزم قد تغزل بها في كتاب طوق الحمامة في مقطعات قصيرة وقليلة[2]، بل أن عامة الأندلسيين كانوا يرونها عيبا في بيت أبي عثمان بن سعيد بن قرشوة[3]:

عـــابوهُ بـــالزرقِ الـــذي بجفونـــهِ والمـــاءُ أزرقُ والســـنانُ كـــذاكا

إذ حاول الشاعر أن يجد تبريرا لتغزله بالعيون الزرقاء، ويقنع الناس بذلك[4]، لا كما يرى بطرس البستاني من أن ((التغزل بالعيون الزرقاء في الشعر الأندلسي كان شائعا))[5].
شائعا))[5].

وكما هو الحال في العيون الزرقاء فقد عزف الشاعر الأندلسي عن التغني بالشعر الأشقر وجماله، فنجد الشريف الطليق (ت 400هـ)، هو أول من تغزل بالنساء الشقراوات[6]، جريا كما يرى غرسيه غومس ((على عادة بني أمية من تفضيل الشقراوات

(1) شعر ابن الهذيل:18.
(2) ينظر: الشعر في عصر المرابطين والموحدين: 154.
(3) نفح الطيب: 22/4.
(4) الشعر في عهد المرابطين والموحدين: 155.
(5) أدباء العرب في الأندلس ومصر الابنعاث: بطرس البستاني، بيروت، ط6، 1968: 17.
(6) ينظر: جذوة المقتبس: الحميدي، ترجمة رقم (799).

في حياتهم العاطفية))[1]، وقد جاراه متأثرا به ابن حزم فتمرد هو الآخر على القاعدة المتأصلة في الشعر العربي، فيقول: ((إني أحببت في صباي جارية شقراء، فما استحسنت من ذلك الوقت سوداء الشعر))[2].

ويرى الدكتور محمد مجيد السعيد: (أن الشاعرين قد حققا شيئا من التطور والتجديد في هذا الفن)[3]، والحقيقة أن لابن حزم مقطعة واحدة في الشعر الأشقر، وهي محاولة لتبرير وتعليل حبه له، في زمان كان الأندلسيون يعيبونه، فقال[4]:

يعيبونها عندي بشقرةِ شعرها ... فقلتُ لهمْ هذا الذي زانَها عندي

يعيبونَ لونَ النورِ والتبرِ ضلةً ... لرأيِ جهولٍ في الغوايةِ ممتدِّ

وهلْ عابَ لونَ النرجسِ الغضِّ عائبٌ ... ولونَ النجومِ الزاهراتِ على البعدِ

وأبعدُ خلقَ اللهِ من كلِّ حكمةٍ ... مفضلُ جرمٍ قاصمِ اللونِ مسودِّ

به وصفتْ ألوانُ أهلِ جهنَّمٍ ... ولبسةُ باكٍ مشكلِ الأهلِ محتدِّ

راسما صورة جميلة من خلال عقد مقارنة بين الشعر الأشقر والشعر الأسود، موظفا في هذه البنية النصية الأساليب البلاغية من تشبيه إلى استعارة، فضلا عما حققه الطباق من قيمة جمالية ونفسية للنص. فقد شبه الشعر الأشقر بالنور والتبر والنرجس والنجوم الزاهرات، بينما الشعر الأسود بالجرم الفاحم، أنه صفة أهل جهنم ودلالة على الحزن والحداد.

والحقيقة أن يوسف بن هارون الرمادي، على كثرة تغزله بالشعر الأسود الليلي[5]، إلا أنه قد سبق ابن حزم في وصف الشعر الأشقر والتغزل به فنراه يقول[6]:

ومحيرُ اللحظاتِ تحسبهُ لحيرِ ... تهنَّ من سنةِ المنامِ منبَّها

---

(1) مع شعراء الأندلس والمتنبي: غرسيه غومس، ترجمة د. طاهر أحمد مكي، القاهرة، مطابع سجل العرب، 1974: 92.

(2) طوق الحمامة، تحقيق صلاح الدين القاسمي: 85.

(3) الشعر في عهد المرابطين والموحدين: 854.

(4) طوق الحمامة، تحقيق صلاح الدين المقدسي: 87-88.

(5) ينظر: التشبيهات: 124.

(6) شعر الرمادي: 133-134.

وبياضـــهُ فـــي شـــقرةٍ فتقارنـــا حســـناً بـــلا ضـــدٍ فكانـــا أشـــبَها

كسلاســلِ الــذهبِ المــورَّسِ فــوق وجــ ـــهٍ مــن لجــينٍ بالملاحــةِ قــدْ زَهــا

وكــذا الصــباحُ بياضــهُ فــي شــقرةٍ فكأنـــهُ غـــدا بهـــا متشـــبّها

وإذا بـــدا التوريـــدُ فـــي وجناتِـــهِ فكأنّـــهُ صـــرفَ المدامـــةَ فـــي المهَـــا

ومن الملاحظ على الغزل الحسي أنه كان متأثرا بما شاع من أوصاف حسية لدى شعراء المشرق، إلا أن شعراء الأندلس لم يهبطوا بهذا الموضوع إلى مستوى الفحش والفجور، كما اشتهر عن بشار وعمر بن أبي ربيعة وأبي نؤاس وغيرهم[1].

كما أن نظرتهم للمرأة لم تتغير بالرغم من امتزاجهم الاجتماعي والحضاري مع الجواري الأوربيات، فبقي نظرهم محصورا بالجمال الحسي الذي أعجب به المشرقي، وجاءت أغلب أشعارهم على شكل مقطعات شعرية حاملة لصفة حسية واحدة أو صفات متعددة ومعالجة لموضوع واحد معبرا عنها بانفعال عاطفي بشفافية قلبية وتجربة شعورية صادقة.

ب. وصف الطبيعة

اشتهرت الأندلس بطبيعتها الفاتنة التي استهوت الأدباء والمؤرخين على حد سواء، فأكثروا من وصف رياضها الوارفة، ومياهها الوفيرة الجارية، وكثرة بساتينها، وجمال قصورها، وخلابة منظرها، وقد شغلت الطبيعة عامة الناس وخاصتهم.

((وتعد الطبيعة الملهم الأول في الفن، بعدّها مظهرا من مظاهر التفكير، وأجملها على الإطلاق))[2]، وقد كان من أثر جمال الأندلس أن شغفت بها القلوب وهامت بها النفوس، فأخذ الشعراء ينظمون بها دررا، وأكثروا فيها، حتى فاقت الأندلس جميع البلدان في شعرها الوصفي[3].

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي في الأندلس: 206.
(2) الأدب الأندلسي في عصر الموحدين: حكمت الآلوسي، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة: 55.
(3) ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة: 290.

لم يكن جمال الأندلس وحده الذي ساعد على ازدهار الشعر فيها، بل أن الحياة اللاهية التي عاشها الشعراء من لهو وترف، كان باعثا من بواعث النظم في هذا اللون[1].

وصادف كل هذا نفوساً رقيقة الإحساس، هذبتها الطبيعة لتكون أكثر حبا وشغفا، حتى كان حبهم لها عبادة[2]، لاسيما وقد منحتهم خيالا جميلا، فأصبحت النعومة والرقة ميزة في أشعارهم.

ومن الدوافع التي ساعدت على ازدهار شعر الطبيعة في الأندلس كما يرى الدكتور أحمد هيكل ((وقوف الأندلسيين على أشعار المشارقة، وخاصة الصنوبري))[3]، الذي وصفه (بروكلمان): ((أنه أول من وصف حسن مجالس الطبيعة في سهول الأرض من أكابر الشعراء))[4].

أما ما يراه الدكتور محمد عبد العزيز الكفراوي ((من أن اضطراب الحياة السياسية، وتزعزع ملك المسلمين في الأندلس، واضطراب الدولة، تدفع أفرادها للبحث عن هواية من الهوايات يشغلون بها أنفسهم، وينسون بها آلامهم، فيميل بعضهم إلى وصف الطبيعة، انصرافا عن الحياة العامة والتفكير بها))[5]، فإن هذا الرأي لا يطمئن له الباحث، ولذا فإن جمال الطبيعة، وحسن منظرها، فضلا عن ألفة الشاعر للجو الذي يعيش فيه، وحبه له، جعل من هذا المكان بالنسبة له مكانا لا مثيل له، لذلك لجأ إلى إبراز ميزات هذه الطبيعة، وتغنى في وصفها، مما حدا به أن يكون عاطفيا متفاعلا مع الأحداث، مازجا بين الطبيعة، وحالته النفسية من جهة، وبلاده من جهة أخرى، كما هو واضح عند ابن دراج القسطلي[6]، وعند ابن خفاجة إذ يقول[7]:

إنَّ للجَنَّـــــةِ فـــــي الأنـــــدَلُسِ مُجتَلَـــى حســـنٍ وريَّـــا نفَـــسِ

فـــإذا مـــا هَبَّـــتْ الـــرِّيحُ صَـــبَاً صِـــحْتُ وا شـــوقي إلـــى الأنْـــدَلُسِ

(1) ينظر: الطبيعة في الشعر الأندلسي: د. جودت الركابي، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1979: 15.
(2) ينظر: أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث: بطرس البستاني، دار الجيل، 1979: 75.
(3) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 278.
(4) تاريخ الأدب العربي: 97/2.
(5) الشعر العربي بين الجمود والتطور: دار التعليم، بيروت، لبنان: 108.
(6) ينظر: ديوان ابن دراج القسطلي: تحقيق الدكتور محمد علي مكي، ط1، 1961: 39.
(7) ديوان ابن خفاجة، تحقيق د. سيد غازي، ط2، منشأة المعارف، 1979: 290.

فسَـــنَا صـــبَّحتُها مـــن شَـــنَبٍ ودُجَـــى ظلمَتِهَـــا مـــن لَعَـــسِ

هذا وقد ظهرت بواكير شعر الطبيعة في الأندلس في عصر الإمارة[1]، كقول عبد الرحمن الأوسط، وقد كتب إلى صديقه الشاعر عبد الله بن الشمر[2]:

مـــا تَـــراهُ فـــي اصـــطباحٍ وعقـــودُ القطـــرِ تُنشـــرْ

وابتســـام الـــرَّوْضُ يختـــا لُ علـــى مسْـــكٍ وعنبـــرْ

كلّمـــا حـــاولَ سَـــبقاً وهـــو فـــي الرَّيحـــان يعثـــرْ

والحقيقة أن شعر الطبيعة في الأندلس لم يبدأ بالتوسع إلا بعد منتصف القرن الرابع الهجري، إذ تعد هذه الحقبة ضحى شعر الطبيعة في الأندلس. فبرز شعرها في بعضه مختلطا بالأغراض والموضوعات الأخرى، ذات الصلة بها، لاسيما الغزل والخمرة والمديح، وبعضه الآخر مستقلا بذاته.

فالطبيعة تستجيب لابن عبد ربه وهو يودع حبيبته، إذ جنح إلى رسم صورة جميلة لها في لحظات الوداع، وكانت ظواهر الطبيعة حاضرة بين يدي الشاعر، كما كان للطبيعة المتحركة وجودها في هذه المقطوعة الغزلية، يقول[3]:

أزِفَ الرَّحيـــلُ فـــودَّعتنِيَ مقلَـــةٌ أوحَـــتْ إلـــيَّ جفونُهـــا بســـلامِ

وتَطَلَّعَـــتْ بـــينَ الحُـــدوجِ كأنَّهَـــا شَـــمسٌ تطَلَّـــعُ مـــن خِـــلالِ غَمَـــامِ

وَشَـــكَتْ تَبـــاريحَ الصَّـــبابَةِ والهَـــوى بِمـــدامِعٍ نَطَقَـــتْ بغيْـــرِ كَـــلامِ

كَمَهـــاة رمْـــلٍ قـــد تَرَبَّعـــتِ الحِمـــى بـــينَ الظِّبـــاءِ العُفـــرِ والآرامِ[4]

كما استطاع ابن هذيل من توظيف الطبيعة توظيفا جميلاً في رسم صورة الوداع بقوله[5]:

(1) ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 129.
(2) المغرب: لابن سعيد، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1953: 50-51.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 157-158.
(4) الظباء العفر: الذي يعلو بياضه حمرة.
(5) شعر ابن هذيل: 108.

لـــمْ يرحَلُـــوا إلا وفـــوقَ رحـــالِهِمْ غـيمٌ حكَـى غَـبَشَ الصَّـباحِ المعتَلـي

وعلَـــى هـــوادِجِهِمْ مُجَاجـــاتُ النَّـــدَى فَكَأنَّهَـــا مُطِـــرَتْ بِـــدُرٍّ مُرسَـــلِ

لَمَّـــا تَحرَّكَـــت الرِّكَـــابُ تنـــاثَرَتْ مـن فـوقِهِم فـي الأرضِ بـينَ الأرْجُـلِ

فبكيْـتُ لـوْ عَرَفـوا دُمـوعي بَينَهَـا لكنَّهـــا اختلطـــتْ بِشَـــكْلٍ مُشْـــكِلِ

وبتأملنا لهذه المقطوعة، ندرك أن ابن هذيل قد وفق في التعبير عن هذا الموقف في صور متتابعة ناقلاً إحساسه بصدق في مقطعة تمثل فيها الوحدة العضوية والشعورية، فضلا عن أن تشبيه مجاجات الندى بالدر على النحو المذكور فيه صورة طريفة مبتكرة دقيقة، جمع فيها الشاعر بين المتباعدات بإحكام.

وتتجلى قدرة الرمادي الشعرية في الربط بين مشاعره الكئيبة والحزينة من جراء فراق المحبوبة له، وبين الطبيعة، فيقول من مقطعة له[1]:

علـى كبـدي تُهمـي السَّـحابُ وتَـذْرِفُ وعـن جَزَعـي تبكـي الحمـامُ وتَهتِـفُ

كَـــأَنَّ السَّـــحابَ الواكِفـــاتِ غواسِـــلِي وتلـــكَ علـــى فَقْـــدي نـــوائحُ هُتَّـــفُ

ألا ظَعَنَـــتْ ليلَـــى وبـــانَ قطينُهَـــا ولكِنَّنِـــي بـــاقٍ فَلومـــوا وعَنِّفُـــوا

ففي هذه الأبيات رسم صورة شعرية جميلة، متكئاً فيها على ظواهر الطبيعة للتعبير عن معاناته العاطفية، فالسحاب تهمي بالمطر لتبرد غليله، والحمام ينوح ليبكي على جزعه؛ بل إنه أشبه بميتٍ تغسله السحب الواكفة وتنوح عليه الحمائم الهاتفة، تعكس هذه المقطوعة ظاهرة مشاركة الطبيعة للشاعر الأندلسي، على أن هذا التفاعل بين مشاعر الشعراء الغزلية، ومشاهد الطبيعة بلغ حد الاندماج عند بعض الشعراء الأندلسيين، وهذا ما بدا واضحا للمقري عندما نظر في غزل الأندلسيين فقال: ((إنهم إذا تغازلوا صاغوا من الورد خدودا، ومن النرجس عيونا، ومن الآس أصداغا، ومن السفرجل نهودا، ومن قصب السكر قدودا..))[2].

(1) شعر الرمادي: 88-89.
(2) نفح الطيب: 323/2.

واختلاط الطبيعة بالغزل كان مقترنا مع الخمرة في أحيان كثيرة، وهذا الشيء حقيقي، إذ التلازم بينهم قائم، فكثيرا ما كانت مجالس الطرب تعقد في الليل بين أحضان الطبيعة الساحرة.

فنرى الشاعر محمد بن عبد العزيز العتبي (ت 255هـ)[1]، لا يستهويه الشرب إلا إذا هبت النسائم في أحضان الرياض، فيقول[2]:

إذا نَفَحَ النَّسيمُ فقُمْ وباكرْ ... رياضَ النهرِ والأنداءُ تُهمي

ولا تشربْ بناتِ الكرمِ إلا ... على روضٍ ندٍ وبناتِ كرمِ

أما ابن هذيل، فيذهب خياله إلى أبعد من ذلك، إذ يشبه الطير الذي ينفض عنه قطرات الندى بجارية سكرى، فيقول[3]:

ترى قطراتِ الطَّلِّ كالدُّرِّ فوقها ... إذا انتفضتْ في الأيكِ تنثُرُهُ نثرا

إذا فرَّقَتْهُ أَلَّفَ الغيْمُ غيرهُ ... عليها فقد شَبَّهتُها قينةٌ سكرى

ولا يقتصر تأثير الطبيعة على الغزل والخمرة، بل نجدها قد تغلغلت إلى الأغراض الأخرى، لاسيما المديح، إذ أصبح وصف الطبيعة يتوّج الكثير من القصائد المدحية، إلا أن شعراء الأندلس قد ذهبوا إلى أبعد من ذلك، إذ مزجوا محاسن الطبيعة بمآثر الممدوح[4]، بمقطعات قصيرة وجميلة تعبر عن الفكرة التي يريدها الشاعر بنفس قصير، كما نلاحظ ذلك عند ابن دراج القسطلي، وهو يمدح المنصور بن أبي عامر بقوله[5]:

كلُّ الكواكبِ ما طَلَعْتَ سعودُ ... وإذا سَلِمْتَ فَكُلُّ يَومٍ عيدُ

وَافاكَ يومُ المِهرجانِ وَبَعْدَهُ ... في كُلِّ حينٍ من يَديْكَ يَعودُ

فَصْلٌ يُعاوِدُ كلَّ عامٍ وَالنَّدى ... في كُلِّ حينٍ من يَديكَ يَعودُ

---

(1) هو محمد بن عبد العزيز العتبي، الفقيه المالكي المشهور، وكان من نبهاء شعراء دولة الأمير محمد بن عبد الرحمن توفي سنة 255هـ، ينظر ترجمته في: اليتيمة: 152/2، الجذوة: 36.

(2) المغرب: 134/1.

(3) شعر ابن هذيل: 93.

(4) ينظر: ملامح الشعر الأندلسي: الدكتور عمر الدقاق، منشورات جامعة حلب، ط3، 1978: 214.

(5) ديوان ابن دراج: 26.

إنْ أقْلَعَتْ دِيَمُ السَّحابِ فلَمْ تجُدْ فَسَحابُ كَفِّكَ ما يزالُ يَجودُ

وَلئنْ طَوَى عَنَّا الرَّبيعُ ثيابَهُ فربيعُ جودِكَ شاهِدٌ مَشْهودُ

لا زالتْ الدُّنيا وأنتَ لأهلِها مولى ونَحْنُ لراحتيكَ عبيدُ

يلاحظ على هذه المقطوعة التزيين البديعي، من مجانسة ومطابقة وخلق التناظر، كما يلاحظ عليها قدرة الشاعر على المزج بين الممدوح والطبيعة، فلم تكن الطبيعة مقدمة للمديح، وإنما كانت نظيرة للممدوح، إذ عقد مقارنة بين الممدوح بكرمه الدائم وبين السحاب والربيع وكرمهما الذي يتحدد بموسم معين، حتى أصبح الشاعر عبدا لراحتي الممدوح الكريمتين.

وهناك موضوعات أخرى وجدت في الطبيعة مجالا لها، ولكن ليس بتلك السعة والشمولية، ولا تشكل ظاهرة شعرية عامة كموضوع الغربة، كما ورد في شعر الرمادي عندما نزل عند بني أرقم في بجانة، وقدم له طبقا فيه ورد في فصل الشتاء، فأخذ منه وردة واحدة، وبدأ يحاورها ويربط بين غربته في قرطبة وغربتها في موسمها، فيقول[1]:

يا خُدودَ الحورِ في إخجالِهَا قَدْ عَلتْهَا حُمرةٌ مُكْتَسَبَةْ

اغْتَرَبْنَا أنتِ من بَجَّانَةٍ وأنَا مُغْتَرِبٌ من قُرطُبَةْ

وَاجتَمَعنَا عندَ إخوانِ صَفَاً بالنَّدَى أمْوالُهُمْ مُنْتَهَبَةْ

عُصْبَةٌ إنْ سُئِلَتْ عن نِسْبَةٍ فإلى أرْقَمِهَا مُنْتَسِبَةْ

إنَّ لَثْمِي لَكِ قُدَّامَهُمُ لَيْسَ فيهِ فِعْلَةٌ مُسْتَغْرَبَةْ

لاجتِماعٍ في اغْترابٍ بيْنَنَا قَبَّلَ المُغْتَرِبُ المُغْتَرِبَةْ

هذا وقد تتدخل الطبيعة في علة الشاعر الأندلسي، فقد أخذ الليل عند ابن هذيل حيزاً كبيرا من شعره، ولعلّ ذلك يعود إلى أن ابن هذيل كان كفيف البصر، يتساوى لديه الليل والنهار، فالليل عنده شريك له يختص به من دون الآخرين إذ يقول[2]:

(1) شعر ابن الرمادي: 53.
(2) شعر ابن هذيل: 83.

كـــأنّ ليلـــي وفـــي أعـــلاهُ أنجمُـــهُ لمّـــا تأوَّهـــتُ فـــي ظلمائِـــهِ شـــابا

كـأنّ ليلـي شـريكي فـي الهـوى فـإذا فكّـرتُ فكّـرَ والبلـوى لمـن خابـا

واستطاعت الطبيعة أن تضع بصماتها حتى في شعر الهجاء، فنرى محمد ابن فرج البلوي يوظف الطبيعة المتحركة في هجائه لحامد بن محمد (ت 268هـ)، ويعيب عليه بخله بصورة يغلب عليها طابع السخرية، وذلك في اتخاذه الصنيع عنده، إذ قتّر فيه على من شهده وناقض مروءته، فقال[1]:

فَعـــلَ اللّئـــيمُ وليتَـــهُ لـــم يفْعَـــلِ وأتَـــى بفعـــلٍ مثلُـــهُ لـــم يَجمُـــلِ

ذَبَـحَ الضّـفادعَ فـي الصَّـنيعِ ولـمْ يـدَعْ للنَّمـــــلِ جارحَـــــةً ولا للقُمَّـــــلِ

وضـــعَ الطّعـــامَ فلـــو عَلتـــهُ ذُبابـــةٌ وقعَـــتْ لتُكمـــلَ شـــبعةً لـــمْ تَكمُـــلِ

وكأنَّمـــا فرطـــت صِـــحافُ طعامِـــهِ مـــن دِقّـــةٍ ودمامَـــةٍ مـــن خَـــردَلِ

الطبيعة بوصفها موضوعا مستقلاً:

وجدت الطبيعة هوىً في نفوس شعراء الأندلس، على العكس من شعراء المشرق، الذين لم يستطيعوا أن ينحوا بشعر الطبيعة منحى خاصا، وأن يجعلوها غرضا مستقلا، بل بقيت مندمجة مع الأغراض الأخرى، ويعود الفضل في هذا لطبيعة الأندلس الخلابة، فكان الشاعر الأندلسي يطلق العنان لخياله، كي يصور كل ما تقع عليه عينه من مشاهد الطبيعة بشقيها: الصامتة، والمتحركة[2].

1. الطبيعة الصامتة.

لقد جذبت الطبيعة الصامتة أنظار الشعراء فهاموا بها، وأقبلوا عليها بشغف يتغزلون بهـا، ويفتنـون بأوصـافها، ويصـورون محاسـنها، فوصـفوا رياضـها وأزهارهـا وجبالهـا وسهولها، وليلها ونهارها.

(1) المقتبس من أنباء أهل الأندلس: ابن حيان القرطبي، تحقيق الدكتور محمد علي مكي، 1391هـ-1971: 175.
(2) ينظر: في الأدب الأندلسي: جودة الراكبي: 130-133.

كما استوقفتهم السماء بنجومها وكواكبها وغيومها وما تدره على الأرض من غيث ومطر، وما يصلها ويصاحبها من برق ورعد، حتى وصفها أبو عبيدة البكري بقوله: ((الأندلس شامية في طيبها وهوائها، يمانية في اعتدالها واستوائها، هندية في عطرها وذكائها، أهوازية في عظم جبالها))[1].

كل هذه الظروف جعلت الأندلس تشتهر بطبيعتها الفاتنة وأول ما افتتن به الشعراء جمال ربيعها فقاموا على قدم وساق مرحبين مهللين، بقدوم الربيع وألوانه الجذابة الموشية لفرش بساطه على الأرض وما يزرعه من بهجة في النفوس، كما في قول عامر بن سلمة[2]:

أهـــلاً وســـهلاً بقـــدومِ الرّبيـــعْ ونظـــرةِ البسّـــامِ عنـــد الظلـــوعْ

فإنّمـــــا أنـــــوارُهُ حُلّـــــةٌ مـــن وشـــي صـــنعاءِ الســـري الرّفيـــعْ

أحبِـــبْ بـــه مـــن زائـــرٍ زاهـــرٍ دعـــا إلـــى اللهِ فكنـــتُ السّـــميعْ

ومما اقترن ذكره بالربيع، واستوقف الشعراء وصفه، المهرجان، (وهو عيد الفرس)، يجتمع فيه الناس في أحضان الطبيعة الجميلة، فللوزير حسان بن عبده وصف جميل له مختلط بأجزاء الطبيعة، وما تضفيه دموع المزن من حيوية وجمال للرياض إذ يقول[3]:

أرى المهرجـــانَ قـــدْ استبشـــرا غـــداة بكـــى المـــزنُ واســـتعبرا

وســـــربلتِ الأرضُ أمواجَهـــــا وجلّلـــتِ السُّـــندسَ الأخضـــرا

وهـــــزَّ الريـــــاحُ صـــــنابيرَها وضـــوّعتْ المســـكَ والعنبـــرا

تهـــاوى بـــه النّـــاس ألطافَـــهُ وســـامى المقُـــلّ بـــه المكثـــرا

وتعد (الروضيات) أولى الموضوعات التي لفتت نظر شعراء الطبيعة الأندلسيين، فالرياض الجميلة المزركشة بالألوان المختلفة، التي تشع اخضرارا واحمرارا واصفرارا؛

(1) أزهار الرياض في أخبار عياض: شهاب الدين أحمد المقري، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939: 60/1.
(2) الذخيرة: ق2م1/ 111.
(3) مطمح الأنفس: 55.

وفيها نور وأزاهير وشذا وعبير، وفيها حفيف الأشجار وتغريد الطيور، وفيها مياه صافية فضية، إنها الحياة بألوانها الساحرة، ووجهها الندي المشرق، فقد تمثل شاعر الطبيعة كل هذه المعاني، فاستمد عناصر تشكيل صوره الشعرية من ألوان الطبيعة التي تركت آثار بصماتها في نفسه ووجدانه ليجسد من تلك العناصر شتى صوره التشبيهية والاستعارية كما هو الحال في مقطعة ابن عبد ربه التي يقول فيها[1]:

ومَا روضةٌ بالحزنِ حاكَ لهَا النَّدى ... برُوداً من الموشّي حُمرَ الشَّقائقِ[2]

يقيمُ الدُّجى أعناقَها ويُميلُهَا ... شُعاعُ الضُحَى المُستَنّ في كُلّ شارقِ

إذا ضاحكَتنَا الشَّمْسُ تبكي بأعيُنٍ ... مُكحَّلةِ الأجفانِ صُفرِ الحَمَالِقِ

حَكَتْ أرضُهَا لونَ السَّماءِ وزانَهَا ... نجومٌ كأمثالِ النُّجومِ الخوافِقِ

بأطيبَ نشراً من خَلائِقِهِ التي ... لها خَضَعَتْ في الحسنِ زُهرُ الخَلائِقِ

فلا يخفى تزاحم الاستعارات في رسم هذه الصورة، حيث لم يترك الشاعر جزئية صغيرة من جزئيات هذا المنظر إلا ووقف عليها، من انتشار الندى على هذه الروضة، إلى وصف الدجى، والشمس... وكان لهذه الصورة المفردة التي اعتمدت الاستعارة في تشكيلها دور كبير في رسم الصورة الكلية لهذا المنظر، فضلا عن التشبيه الذي ورد في البيت الرابع، إذ استطاع أن يرتقي بالصورة إلى مستوى يليق بهذا المنظر الجميل.

أما تعبيرات ابن هذيل الذاتية فقد جاءت لتعبر عن مدى الامتزاج الشعوري بين الشاعر والتأثير الفني لمظاهر الطبيعة على مشاعره المرهفة، وهو يلجأ إلى أدوات البلاغة من تشبيه واستعارة، ليرسم صورة معبرة ممتزجة بالألوان الجميلة، ليصوغ لنا بالشعر لوحة ناطقة في وصفه لروضة بقوله[3]:

بِمَحَلَّةٍ خضراءَ أفرغ حليُها الـ ... ـذَّهبيّ صاغةُ قَطْرِها المسكوبِ

---

(1) ديوان ابن عبدربه: 115.

(2) الحزن: المكان الغليظ، أي بعيدة عن الماء فلا ترعاها الشاة، ولا الحمر الوحشية، ينظر: لسان العرب: مادة (حزن).

(3) شعر ابن هذيل: 85.

بَسَـقَتْ علـى شـرفِ الـبلادِ كأنَّمـا قامَـتْ إلـى مـا تحتَهـا بِخَطيـبِ
والـرَّوْضُ قـد آلـفَ النَّـدى فكَأنَّـهُ عـينٌ توقَّـفَ دَمعُهَـا لِرقيـبِ
مُتحـالِفُ الألـوانِ يَجمَـعُ شَـمْلَهُ ريحـانُ ريـحُ صـباً وريـحُ جنـوبِ
فكَأنَّمَـا الصَّـفراءُ إذ تـومي إلـى الـ ـبيضاءِ صَـبٌّ جـانِحٌ لحبيـبِ

ويبدو أن الشعراء الأندلسيين لم يتركوا شيئا إلا وصفوه، سواء أكان هذا مشموما أم مسموعا أم مرئيا، فكان لتغريد الطيور في هذه الرياض وقعه الخاص على نفوس الشعراء، مما حدا بهم إلى التناغم مع هذا الصوت، ورسم صورة صوتية للأغاريد العذبة، بما ينسجم واستجابة الشاعر لها، كما في قول ابن عبد ربه[1]:

ولـرُبَّ نائِحَـةٍ علـى فَـنَنٍ تُشـجي الخَلـيَّ ومـا بـه شَـجْوُ
وتَغَـرَّدَتْ فـي غُصْـنِ أيكَتِهَـا فكأنَّمـا تغريـدُها شَـدْوُ

أما (النوريات) فهي من مستحدثات شعر الطبيعة الأندلسي، إذ تصاغ فيه مقطوعات قصار، صياغة بالغة الإتقان، فيخرج الشاعر في كل منها نورة جميلة عاطرة، تخلق النشوة ويسميها بأسماء الأزهار، مثل القرنفل والريحان والورد والنرجس[2].

إذ أكثر الشاعر الأندلسي من وصف هذه الأزهار بأنواعها المختلفة، وأشكالها المتعددة، وعطرها الفواح، واصفا جمالها بطريقة لطيفة، فيسعد بها ويناجيها، ويحملها مشاعره وأحاسيسه، ولم يكن هذا الإعجاب بالزهور مقتصرا على الشعراء وحدهم، بل نرى المنصور بن أبي عامر يسمي بناته بأسماء الزهور، فكان مدعاة لأن ينظم الشعراء في وصف تلك الزهور التي سميت بها أسماؤهن ليوافق صفات بنات المنصور[3].

(1) ديوان ابن عبد ربه: 175.
(2) في الأدب الأندلسي: محمد كامل الفقي: 80.
(3) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: 211.

ومن الأزهار التي تحدث عنها الشعراء، وحملوها أوصافا شتى (الورد، فنرى لعبد الرحمن بن عثمان الأصم (ت 335هـ)[1]، وردة يباهي الشمس بجمالها، مشبها إياها بالخدود التي تتجلى من تحت البراقع بقوله[2]:

ورودٌ تُباهي الشَّمْسَ في رونَقِ الضُّحى ... بمطَّلعاتٍ كالنجومِ الطوالِعِ

مُضَرَّجةٌ أبشارُهُنَّ كأنَّها ... خدودٌ تَجَلَّتْ عن حُسورِ البراقِعِ

أما محمد بن شخيص (توفي قبل 400هـ)[3]، فقد كانت تلح عليه نفسه الحزينة، ويضيق بمظاهر الجمال، فليس من قبيل الصدفة أن يشبه الطلّ الذي ينثر على الورد بدموع على الخدود، إلا أنه أراد أن يعلن عما في نفسه فيقول[4]:

كأنَّ انتثارَ الطَّلِّ في الوردِ أدمُعٌ ... تَبَدَّى على زهرِ الخدودِ انتثارُها

كأنّ جنى الأقحوانِ بروضِها ... ثغورُ العذارى حينَ راقَ أثغارُها

ويبدو أن جمال الورد آخذٌ بشغاف قلوب الأندلسيين، حتى أصبح دائم الحضور في ذهن الشاعر، وهو يصف من يحب كما في قول ابن هانئ[5]:

وثلاثةٌ لمْ تجتمعْ في مجلسٍ ... إلا لمثلكَ والأديبُ أريبُ

الوردُ في رافِثةٍ من نرجسٍ ... والياسمينُ وكلُّهُنَّ غريبُ

فاحمرَّ ذا واصفرَّ ذا وابيضَّ ذا ... فبدتْ دلائلُ أمرهنَّ عجيبُ

فكأنَّ هذا عاشقٌ وكأنّ ذا ... كَ معشّقٌ وكأنَّ ذاكَ رقيبُ

---

(1) عبد الرحمن بن عثمان الأصم، يكنى أبا المطرف، ويعرف بالأطروش، وكان أصما، رحل إلى المشرق سنة 304هـ، فحج وسمع بعض العلماء، وكان بارعا في اللغة شاعرا جزيلا، توفي سنة 335هـ، ينظر ترجمته في: طبقات الزبيدي: 130، الجذوة: 257.

(2) التشبيهات: 50.

(3) محمد بم مطرف بن شخيص، أبو عبد الله، ينتمي إلى بيت رفيع بقرطبة، وقد كان من الشعراء البارزين أيام الحكم المستنصر، وشهد عهد المنصور ب أبي عامر، توفي قبل الأربعمائة، ينظر ترجمته في: المغرب: 203/1، الجذوة: 84.

(4) التشبيهات: 52.

(5) ديوان ابن هانئ الأندلسي: تحقيق كرم البستاني: 425.

وإن إعجاب الشاعر الأندلسي بالورد جعله يفضله على باقي الأزاهير، فنرى الرمادي من خلال هذه الرؤية للورد استطاع أن يشحن النص بطاقات إبداعية تحمل معنى السبق والتفضيل للورد، فهو أرفع قدراً وفيه تحقق الألفة والمحبة، كما في قوله[1]:

لـــــلآسِ والسَّوسَـــــنِ والياسميـــــــ ـــنِ الغـضِّ والخيـريِّ فضـلٌ شـديدْ

ســـادتْ بِـــهِ الـــرَّوضُ ومـــن بينهـــا وبـــينَ فضـــلِ الـــوردِ بـــونٌ بعيـــدْ

هـــل لـــكَ فـــي الآسِ ســـوى شـــمَّةٍ تطرحـــهُ مـــن بعـــدها فـــي الوقـــودْ

والـــــوردُ إن يـــــذبلْ ففـــــي مائِـــــهِ نســـيمُ ضـــمِّ الإلـــفِ بعـــدَ الصُّـــدودْ

والسَّـــوءُ فـــي السَّوســـنِ عـــام وفـــي ســـاعةِ ســـوءٍ قـــد تُـــزارُ اللحـــودْ

والياســـــمينُ اليـــــاسُ فـــــي بدئِـــــهِ فهـــو لمـــن يطمَـــعُ هـــمّ عتيـــدْ

أخـــلّ بـــــالخيريّ خلـــــقٍ كخلـــــق اللّـــصِّ يســـتيقظُ بعـــدَ الهجـــودْ

فـــــالوردُ مـــــولى الـــــروضِ لكنَّـــــهُ فـــي قـــدرِهِ عبـــدٌ لـــوردِ الخـــدودْ

ولقد صاغ محمد بن شخيص حوارا على لسان الورد والآس، عندما كان في نزهة مع المظفر بن أبي عامر، في بستان فنظر إلى الورد مقابل الآس، فرغب المظفر أن يقول ابن شخيص في ذلك شعرا، فقال مقطعة رائعة في هذا المنظر[2]:

أرادَ الـــــوردُ بـــــالآسِ انتقاصـــــا فقـــــالَ لـــــه نقيصـــــتُكَ المـــــلالُ

فقـــــال الـــــوردُ لســـــتُ أزورُ إلا علـــى شـــوقٍ كمـــا زارَ الخيـــالُ

وأنـــــتَ نـــــديمٌ ثقيـــــلٌ طويـــــلٌ تـــدومُ بـــه كمـــا رســـت الجبـــالُ

فَثُمِـــلَّ العيـــونَ لـــذاك بُغضَـــاً وترقُبُنـــي كمـــا رُقِـــبَ الهِـــلالُ

(1) شعر الرمادي: 62-63.
(2) المغرب: 208/1.

غلب على هذه المقطعة الأسلوب الحواري، الذي استطاع أن يبعث فيها الحياة، ويؤدي إلى الهدف ويظهر المغزى، وأن يتدرج بها من الإشارة إلى التفصيل، وإن يدفع السامع إلى أن يعيش تجربة الحدث وأن ينتقل بين عوالمه، فقد استطاع أن يوحي إلى المستمع بأن الورد أفضل من الياس.

ومن الأزهار التي حظيت باهتمام الشاعر الأندلسي (الياس)، فنرى أحمد بن برد (ت 418هـ)[1] يقول فيها[2]:

تَشَبَّهْ فقدْ شقَّ البهارَ مفلساً ... كمائِمُهُ عن نورهِ الخَضِلِ النَّدي

مُداهنُ تبرٍ في أنامِلِ فضَّةٍ ... على أذرعٍ مخروطةٍ من زبرجَدِ

ونرى أن ابن دراج القسطلي شاعر المديح والحرب، لا تكاد تخلو نورية له إلا وتكون الصورة الحربية طاغية عليها، فقال في وصف النرجس[3]:

شكلانِ من راحٍ وروضةِ نرجسٍ ... يتنازعانِ الشَّبْهَ وسطَ المجلسِ

مُتباهيينِ تلوناً بتلوُّنٍ ... متباريينِ تنفساً بتنفُّسِ

لكنَّ هذي بين أحشاءِ الفتى ... نارٌ وهذا جنَّةٌ للأنفُسِ

فكأنَّما من حَدِّ سيفِكَ تلتظي ... وكأنَّهُ من طيبِ خُلقِكَ يكتسي

هذا، ففي الوقت الذي كان شبها للراح، وجنة للأنفس كأنه اكتسب من طيب خلق الممدوح (المنصور بن أبي عامر)، فإنه كان إلفا بمثابة الوشاح للروض، كما نلاحظ ذلك عند ابن حزم بقوله من مقطعة له[4]:

كأنني أمسيتُ حارسَ روضةٍ ... خضراءَ وُشِّحَ نبتُها بالنَّرْجِسِ

كما كان للسّوسن نصيبه الخاص في نوريات الشعراء الأندلسيين، وكانت صورته جميلة في مخيلة الشاعر الأندلسي، فلأبي بكر يحيى بن هذيل مقطعة، يشبهه بالعاشق في حجر معشوقته، يقول فيها[5]:

ورُبَّ سوسَنَةٍ قَبَّلتُهَا كَلِفاً ... وما لها غيرَ نثرِ المسكِ منشوقِ

---

(1) أحمد بن برد، من أهل قرطبة، كان وزيرا وأديبا مقدما في أيام المنصور بن أبي عامر، توفر سنة 418هـ، ينظر ترجمته في: مطمح الأنفس: 202، الذخيرة: ق1م1/ 203.

(2) نفح الطيب: 263/3.

(3) ديوان ابن دراج: 38.

(4) شعر ابن حزم، جمع وتقديم عبد العزيز عتيق، مجلة المورد، ع4، 1998: 93.

(5) شعر ابن هذيل: 104.

مصـــفرَّةُ الوســـطِ مبـــيضٌ جوانبُهَـــا كأنَّهـــا عاشِـــقٌ فـــي حجـــرِ معشـــوقِ

ولا تكاد تتعدى صورة السوسن لدى الرمادي ما ذهب إليه ابن هذيل أيضا، فشبه اصفرارها بالعاشق، وابيضاض جوانبها بالمعشوق، وإن أضفى على هذه الزهرة بعض الصفات الحسية، من حلي منظرها وطيب عطرها، ومنح بعضها فضلا عن العاشق والمعشوق صفة الواشي، بقوله[1]:

سوسَـــنٌ كالسَّـــوالِفِ البـــيضِ لاحَـــتْ لِمُحِـــــبٍ مُتَـــــيَّمٍ مـــــن حبيـــــبِ

قـــدْ أعـــارَتْ عيونَنـــا كُـــلَّ حُسْـــنٍ وأعـــــارتْ أُنوفَنَـــــا كُـــــلَّ طيـــــبِ

بَعْضُـــهَا عاشِـــقٌ لـــبعْضٍ فَـــبعضٌ لِمُحِـــــبٍ والـــــبعضُ للمحبـــــوبِ

فالحبيـــــبُ المبـــــيضُّ منهـــــا إذا اصـــــفرَّ ســـــواهُ اصـــــفرارَ كئيـــــبِ

لهمـــــا ثالـــــثٌ أنـــــافَ كـــــواشٍ قـــــامَ يحكـــــي هواهمـــــا كالخطيـــــبِ

فهمـــا وهـــوَ فـــي جميـــع المعـــاني كحبيـــــبٍ وعاشـــــقٍ ورقيـــــبِ

ولزهرة النيلوفر الجميلة أهمية كبيرة عند الشعراء الأندلسيين، فقد تفنن الشعراء في وصف صورة انغلاق أوراقها ليلا، وتفتحها نهارا، ففتحت هذه الصورة الباب أمام خيال الشعراء وهم يرصدون هذا المنظر، فابن دراج القسطلي يمنحها صفة الجود نهارا والبخل ليلا، فيقول من مقطعة له[2]:

ونيلـــــوفرٍ فتحـــــتْ بالـــــذُّبولِ بـــــروق فيـــــذبلُ عمّـــــا قليـــــلِ

يلاقـــــي الصَّـــــباحَ بيُمنـــــى جـــــوادٍ ويخفـــــي الظـــــلامَ بيمنـــــى بخيـــــلِ

أما الرمادي فيذهب خياله أبعد من ذلك إذ يقول[3]:

إذا ســـــقى اللهُ روضـــــةً مطـــــراً فخَـــــصَّ بالســـــقيِ كـــــلَّ نيلـــــوفرْ

(1) شعر الرمادي: 55-56.
(2) ديوان ابن دراج القسطلي: 42-43.
(3) شعر الرمادي: 67-68.

تســـــترُ أوراقـــــهُ زُمُـــــرُّدةٌ لـــيلاً وعنـــد النَّهـــارِ لا تســـترْ

خافـــتْ عليـــهِ اللّصـــوصَ فاشـــتملتْ عليـــهِ لـــيلاً مـــن خـــوفِ أن يظهـــرْ

إذا الزَّنـــــابيرُ مـــــن مفالقـــــهِ لـــــمْ تحـــــتفظْ فبينهـــــا تُقبـــــرْ

كـــــأنَّ أجفانـــــهُ جفـــــونَ الـــــذي أهـــــواهُ لا تســـــطيعُ أن تســـــهرْ

ويلاحظ على هذه المقطوعة ميل الشاعر إلى استخدام الطباق والتشبيه في رسم هذه الصورة فكان تستره ليلا ليس إلا خوفا من أن يسرقه اللصوص، إن هذه الزهرة الناعمة توحي إليه جفون حبيبته الناعسة، التي لا تستطيع أن تسهر الليالي معه، أما في زهرة (الخيري) الذي يحبس عطره نهارا وينثره ليلا يقول ابن دراج القسطلي من نورية له فيه[1]:

غـــدا غيـــرَ مُســـعدنا ثـــمَّ راحـــا يُســـاعدنُا طريـــاً وارتياحـــا

وخُيِّـــرَ فاختـــارَ ديـــنَ الغبـــوقِ ولـــجَّ فلـــيسَ يُـــرى إلا اصـــطباحا

فـــإنْ آنـــسَ الصُّـــبْحَ نـــامَ وشـــحَّ وإنْ آنـــسَ الليـــلَ نـــمَّ وفاحـــا

أما ابن صاعد الأندلسي[2]، فيرسم صورة قائمة على التشبيه والاستعارة، فقد ألف خيال الشاعر بين متباعدها في عمق وقوة وإحساس، إذ حملت صورة لعلها تكون مبتكرة، وهي طريقة لافتة للنظر، وقد أشاعت الحيوية والحركة في المقطوعة بقوله[3]:

قـــدْ نُعمنـــا بدولـــةِ المنثـــورِ ووصـــلنا صـــغيرنا بـــالكبيرِ

وســـألناهُ لـــم تضـــوَّعتَ لـــيلاً قـــال فتـــكَ الشـــجعانُ بالـــديجورِ

استطاع الشعراء الأندلسيون، من دون شك أن يقدموا من خلال وصفهم للأزهار صورا ولوحات جذابة، حافلة بالألوان الزاهية، وأن شعراء هذه الحقبة كانوا يمثلون الولادة الحقيقية لهذا اللون في الأندلس، إذ نضج الوصف بصورة عامة، ووصف الطبيعة بصورة

(1) ديوان ابن دراج: 39.

(2) صاعد بن الحسن الربيعي اللغوي أبو العلاء البغدادي، هاجر إلى الأندلس وقربه المنصور بن أبي عامر، وهو صاحب كتاب الفصوص، توفي بصقلية سنة 417هـ، ينظر ترجمته في: الجذوة: 223، وبغية الملتمس: 852.

(3) نفح الطيب: 86/3.

خاصة، فكونوا المنبع الذي نهل منه ابن خفاجة وابن الزقاق وابن حميدس، فليس على المتأخرين من بأس في أخذهم من المتقدمين، إذا كانوا يسعون إلى تطوير الصورة وتجديد المعنى.

الثمريات:

لم يقتصر الشاعر الأندلسي في وصفه للأزهار فقط بل تعداه إلى وصفه للثمريات، وقد أبدع أيما إبداع في ذلك، فكان للتفاحة بنعومتها ولونها الجذاب، والنارنجة على غصنها، والسفرجلة بطفولتها وإغرائها، مصدر ووحي لشعراء الأندلس، وإن لم يكن بالقدر الذي أوحت به الرياض والأزهار[1].

والحقيقة أن وصف الثمار جاء متأخرا نسبيا، فإننا نجد بواكير ظهوره في عصر الحجابة والفتنة، وللشاعر أحمد بن محمد بن فرج[2]، صورة بهية لثمرة الرمان، فهي تارة صدف مليء بالجوهر، وتارة أخرى مليء بالمرجان الأحمر، وإن حباتها تشبه لثة الحبيب رضابا ومنظرا فيقول[3]:

ولابسةٍ صدفاً أحمرا ... أتتكَ وقد ملئتْ جوهرا

كأنّك فاتحٌ حقَ لطيفٍ ... تضمّنَ مرجانها الأحمرا

حبوبٌ كمثلِ لثاتِ الحبيبِ ... رضاباً إذا شئتَ أو منظرا

أما ابن هذيل فقد طرق هذا اللون أيضا، إلا أننا لم نجد له سوى مقطعتين.

أحدهما: قالها يصف خوخة أعجبه منظرها، وشكلها المثير بلونه الجذاب الذي يوحي إليه بلون حبيبته.

---

(1) ينظر: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه: 297.

(2) أحمد بن محمد بن فرج الجياني، لقد عرف بكتاب (الحدائق) الذي ألفه للحكم المستنصر في أشعار الأندلسيين معارضا فيه كتاب (الزهرة)، لابن داردوان، مكانته من الدولة لم تعفه آخر الأمر من السجن فقد سجنه المستنصر حتى توفي وفي تاريخ وفاته اختلاف بين حوالي 360هـ، وحوالي 366هـ، ينظر: الجذوة: 97، مطمح الأنفس: 79، الصلة: 11.

(3) التشبيهات: 85.

والأخرى وصف (العنب)، وإن لم تستطع أن ينحو بهما وصفا مستقلا، فعندما وصف الخوخة كانت تذكره بخجل المحبوبة، لاحمرار خدها، فكانت في نصفها عاشق، والآخر معشوق، كما في قوله[1]:

في نصفِها من خجلها حمرةٌ ... وبينها طرقٌ لطافٌ دقاقْ

كأنّها في بعضها عاشقٌ ... زاحمَها للثمِ أو للعناقْ

إلا أنه في معرض وصفه للعنب، فهو لم يتجاوز الأوصاف الحسية له، من حمرة لونه وميله إلى استخدام التشبيهات في رسم صورة مشبها أديمه بالياقوت وطول ثمره بالأنابيب الطوال[2].

أما المصحفي، فبدأت الصورة الوصفية الثمرية تكتمل لديه تدريجيا، فهو يصف السفرجلة وصفا دقيقا، بشكلها الأصفر ورائحتها العطرة، وجسمها القاسي، فهي بلون النرجس، وطيب المسك، محاولا إسقاط تلك الصفات على محبوبته، من مقطعة له[3]:

ومصفرةٌ تختالُ في ثوبِ نرجسٍ ... وتعبقُ عن مسكٍ ذكيِ التَّنَفُّسِ

لها ريحُ محبوبٍ وقسوةُ قلبِهِ ... ولونُ محبٍ حلة السقمِ مكتسي

فصفرتُها من صفرتي مستعارةٌ ... وأنفاسُها في الطيبِ أنفاسُ مؤنسي

وكان لها ثوبٌ من الزّغبِ أغبرٌ ... على جسمِ مصفرّ من التّبرِ أملسِ

فلما استتمتْ في القضيبِ ثيابها ... وحاكتْ لها الأوراقُ أثوابَ سندسِ

مددْتُ يدي باللطفِ أبغي قطافها ... لأجعلَهَا ريحانتي وسطَ مجلسي

والذي يلاحظ على هذه المقطوعة أن موهبة أبي عثمان المصحفي أسعفته بهذه الصورة الشعرية الرائعة، الجيدة الصنع، المحبوكة النسج، في لفظ رقيق، ومعنى أنيق،

(1) شعر ابن هذيل: 105.
(2) المصدر نفسه: 94.
(3) مطمح الأنفس: 158، وينظر: الحلة السيراء: 144/1.

موشاة بلوعة حب وشكوى صب، مطرزة بما يجعل من الصورة صدى للطبيعة السمحة الندية.

وصف ظواهر الطبيعة:

عندما يتأمل الشاعر الأندلسي الطبيعة، يجد حوله نجوما وأقمارا وشمسا، وبرقا ورعدا، وليلا ونهارا، وبحارا وأنهارا، فيوجه اهتمامه إليها، وعلى وفق ما تثيره في نفسه من مشاعر. وقد تمتزج هذه الظواهر الجزئية مع بعضها،لتكون صورة متكاملة التأثير في نفس الشاعر، فينطلق لسانه معبرا عن تقلب هذه الظواهر، فيرسم الطبيعة ممتزجة بشعوره، وما أثارته مناظرها الجميلة في وجدانه من سرور، أو بما تعكسه من أمور، تتجانس مع حالته العاطفية والنفسية بوصف فيه حرارة وحيوية إلى جانب الوصف الذي قد يكون لأجل الوصف، أي تصوير مشهد أو منظر معين يعجب به الشاعر، فنرى الطاهر بن محمد (ت 390هـ)[1]، يذكر جملة من النجوم من مقطعة له، فيقول[2]:

كأنَّ كواكبَ الجّوزاء سربٌ تعاطيهم ولائذُهُمْ شرابا

كأنَّ المشتري لمّا تعالى طليعةُ عسكرٍ خنسوا ارتقابا

كأنَّ الأحمرَ المرّيخ مغضٍ على صنفٍ يشبّ به شهابا

كأنَّ بقيةَ القمرِ المولّي كئيب مدنفٌ يشكو اجتنابا

فلا يخفى تزاحم التشبيهات والصور في هذه المقطعة، إذ لم يترك الشاعر جزئية صغيرة من جزئيات هذا المنظر إلا ووقف عليها من الجوزاء والفرقدين والمشتري والمريخ، إلى بقية القمر المولي، إبان إعطاء صورة كاملة لمشهد الليل، ونلاحظ اهتمام الشاعر بالمظهر الخارجي للمشهد، والاكتفاء بنقل المحسوس منه، من دون الإشارة إلى موقف الشاعر من ذلك.

---

(1) الطاهر بن محمد، يعرف بالمهند البغدادي، ويكنى أبا العباس، وصل إلى الأندلس من بغداد في جمادى الأولى من سنة 340هـ، وعمره حوالي خمسة وعشرين سنة، ومدح الخلفاء، وفي آخر عمره تزهد وأنشأ شعرا ورسائل في معاني الزهد، توفي سنة 390هـ، بقرطبة، ينظر ترجمته في: الجذوة: 229، البغية: 859.

(2) التشبيهات: 22.

وعلى العكس من ذلك نرى ليل ابن عبد ربه، قد حرك مشاعره وأثار شجونه، فكان ليله طويلا قاسيا، بامتداد زمني طويل أيضا، ببعد نفسي مظلم ألمّ بالشاعر ومن معه من العشاق بهموم ثقيلة تتناسب وثقل هذا الليل وطوله، بقوله[1]:

بـــانوا بمـــنْ أهـــواهُ فـــي ليلـــةٍ ردّ علـــــــى آخرهـــــــا الأولُ

يـــا طـــولَ ليـــلِ المبتلـــى بـــالهوى وصـــــحبه فـــي ليلـــةٍ أطـــولُ

وكان لليل وقع خاص في نفس ابن هذيل (البصير)، الذي تساوى عنده الليل والنهار، إذ يقول[2]:

وليـــلٌ بغـــى فيـــه الغـــرابُ جناحـــهُ ولـــم ينفصـــلْ عنـــه ولكنَّـــه عمـــي

دجـــىً فكـــأنّي مـــن حنايـــاهُ أو أتـــى جريمـــةَ ســـوءٍ فـــي ســـريرةِ مجـــرمِ

إذا قلـــتُ أيـــن الصـــبحُ فاضـــت ســـدولُهُ علـــيّ كـــأنّي مســـتغيثٌ بـــأبكمِ

إذ تبقى صورة الغراب وما تثيره في النفس من لون كامل السواد، وما ينذر به من شؤم، ملازمة لليل الشعراء، فكان سدول ليله زاد إحساسه بالوحشة والظلام والأسر، وإن أضفى عليه بعض مظاهر التشخيص، إلا أن صرخاته التي أطلقها أو استغاثته بالصباح لا تجدي نفعا فهو كالمستغيث من الرمضاء بالنار.

وكان لانبلاج الصباح أو ذهاب الليل وتوليه أثره الواضح على نفس الشاعر الأندلسي، فكان عند ابن عبد ربه كغرّة تبدو على وجه الفرس بقوله[3]:

حتـــى إذا مـــا الليـــلُ قـــوّضَ راحـــــلاً عنـــــد الغلـــــسْ

وبـــــدا الصـــــباحُ كغـــــرّة تبـــدو علـــى وجـــهِ الفـــرسْ

(1) ديوان ابن عبد ربه: 146.
(2) شعر ابن هذيل: 112.
(3) دروان ابن عبد ربه: 94.

وكان عند الرمادي (يوسف) بجماله، مقارنة مع الليل الذي شبهه (بلقمان) لطول عمره، والمقطوعة على إيجازها وسهولة ألفاظها فيها تشبيه بعيد ألفه خيال الشاعر بما يمتلك من قدرة على الجمع بين المتباعدات بقوله[1]:

وكمْ ليلةٍ قد جمّعتنا وأدبرتْ تنوحُ على تفريقنا وتلهّفُ

إلى أن بدا وجه الصّباح كأنّما تحمّل لقمانٌ وأقبل يوسفُ

وأن وجه الصباح أوحى لعباس بن فرناس (ت 274هـ)، بصورة جبين فتاة بأسلوب تشبيهي استطاع أن يفعم النص بالحيوية، معبرا من خلاله عن حالته النفسية وشعوره المتنامي تجاه الصباح بقوله[2]:

فبتنا وأنواعُ النّعيم ابتذالنا ولا غيرَ عينيها وعيني كالي[3]

إلى أن بدا وجه الصّبَاحِ كأنّه جبينُ فتاةٍ لاحَ بين مجالي[4]

والغمام أيضا من ظواهر الطبيعة التي ارتبطت بصورة الأندلس الخلابة، وما لها من أثر في ازدهار هذه الطبيعة الجميلة، ويبدو أن أحمد بن فرج (ت 366هـ)، كان بحاجة إلى الغيوم كي تسقي الحمى، وتكسب الأرض ثوبا موشيا مزركشا ومصنفا، بقوله[5]:

يا غيمُ أكبرْ حاجتي سقي الحمى إن كنتَ تسعفْ

رشف صداه فطالما روّى الصدى فيه الترشفْ

واخلعْ عليهِ من الرّبيعِ ووشيهِ ثوباً مصنفْ

ويعد الرمادي من أكثر الشعراء الذين استهوتهم الغيوم فاستطاع أن يصفها بذاتها تارة، وممتزجا معها تارة أخرى، فكانت في أحيان كثيرة صدى لنفسه، فالسحابة في السماء كأنها سفينة تسبح في بحر، كما في قوله[6]:

---

(1) شعر الرمادي: 88.
(2) التشبيهات: 27.
(3) كالي: مراع مراقب.
(4) المجال: جمع مجلة، مثل القبة تستخدم للعروس.
(5) التشبيهات: 39.
(6) شعر الرمادي: 72، كما ينظر: 81، 43، 71، 73.

وجاريـــةٍ جـــري السّـــفينِ تســـوقها الـــرّيحُ ولكـــنْ فـــي الهـــواءِ غـــديرُها

رأيـــتُ بأحشـــاءِ البحـــورِ ســـفينها وتلـــك ســـفينٌ فـــي حشـــاها بحورهـــا

فكما استهوت هذه السحابة الرمادي، فإن للغيث النازل منها وقعه الكبير في نفسه، فنراه يشبه هذا الغيث بالبرادة الفضية النازلة من الغربال بقوله[1]:

والأفـــــقُ مـــــن ســـــحابةٍ طـــــلّ ضـــــعيفٌ ينـــــزلُ

كأنّـــــهُ مـــــن فضـــــةٍ بـــــرادةٌ تغربـــــلُ

ومن الظواهر التي حظيت بذكر الشعراء، البرق والرعد وكان ذكرها مرتبط بالسحاب، ويبدو أن محمد بن مطرف بن شخيص قد أعجبه هذا الصوت المصحوب بالسحاب مشبها هذه السحابة بقافلة حجيج تعالت أصواتهم، بقوله[2]:

فكـــأنّ السّـــحابَ فـــي الأفـــقِ ركـــبٌ زمّ أحداجـــهُ وصـــفَّ قطـــارهْ

يـــذكرُ الغيـــث والرعـــود حجيجـــاً عـــجّ أصـــواتَهُ وبـــثّ جمـــارهْ

أما ابن هذيل، فقد استرهبته صورة البرق خاصة في الليل، فكانت صورة البرق في الليل تذكره بصورة الزنجي الذي يكشر عن أنيابه بقوله[3]:

ولقـــد شـــفّني وأسْـــهَرَ طرفـــي لمـــعُ بـــرقٍ يـــزفّ فـــي لمعانِـــهِ

شـــمتُهُ والظّـــلام يفتـــرُ عنـــهُ كـــافترارِ الزّنجـــي عـــن أســـنانهِ

أما المهند (ت 390هـ)، فيرسم صورة ذهنية للطبيعة في غاية الجمال، إذ يشبه مشاعر الشوق والصبابة، وشدة خفقان قلوب العشاق، بذلك الوميض، كما أنه يجسم هذه الصورة فكأنه في ساحة قتال ميدانها الجو، وجنودها مسربلين بالسواد، وسيوفهم لماعة براقة، بقوله[4]:

---

(1) شعر الرمادي: 101.
(2) التشبيهات: 38.
(3) شعر ابن هذيل: 115.
(4) التشبيهات: 32.

أقلـــوبُ العشّـــاق ذاك الـــوميضُ أم عـــروقٌ يجـــولُ فيهـــا نبـــوضُ

أم جنـــودٌ دكـــنُ الســـرابيلِ ســـلّت للقـــاء فيهـــا ســـيوفٌ بـــيضُ

أما مروان بن عبد الرحمن (ت 400هـ) فكان عاطفيا أكثر من غيره، فكان يرى في الغمام صبا، وفي الرعد حرقة واشتكاء، وفي البرق نار جوى، والمطر يسيل بكاء، بقوله[1]:

فكـــأنّ الغمـــامَ صـــبٌّ عميـــدٌ أنّ بالرعـــدِ حرقـــةً واشـــتكاء

وكـــأنّ البـــروقَ نـــارُ جـــواه والحيـــا دمعُـــهُ يســـيلُ بكـــاء

وقد أكثر الشاعر من التشبيهات في هذه المقطعة، التي تنم عن حالته النفسية ومشاعره الكامنة والحزينة، فكانت متنفسا لخفايا ذاته.

ويبدو أن وصف الثلج والبرد كان متأخرا نسبيا في الأندلس، وأن أول من أنشأ شعرا في الثلج من الأندلسيين هو ابن خفاجة، لغرامه بالطبيعة وهيامه بها[2].

لم يترك الشاعر الأندلسي منظرا من مناظر الطبيعة إلا ووصفه، ووقف عنده، وطرقه برشاقة، فـ(النهر) من الموضوعات التي أولى الشاعر الأندلسي ولعه فيها، إلا أنه غالبا ما كان يورد ذكره ضمن الروضيات أو المظاهر الطبيعية الأخرى، وعلى قلة المقطعات التي اختصت بها، إلا أنها كانت تصور النهر باعتداله بصورة السيف أو الرمح، أو أنه مفضض تحت ضوء القمر، مذهب تحت أشعة الشمس[3].

فنرى محمد بن الحسين (ت 394هـ)[4]، يقدم لنا صورة سريعة محبوكة للنهر في حالة ارتيابه وسرعته واستقامته وانعطافه فالنهر عنده مطلي بطلاء من فضة، ولجريان الماء فيه خطوط، فيراه كأنه ثوب جميل، وفي استقامته رمح، وفي استداراته سوار، إذ يقول[5]:

---

(1) المصدر نفسه: 32.

(2) ينظر: الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنون: 330.

(3) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين: 130.

(4) محمد بن الحسين الطبني، ولد سنة 300هـ، ودخل الأندلس سنة 325هـ، واتصل بالحكم المستنصر في عهد أبيه الناصر، ثم أصبح من مداحه حين تولى الخلافة، وكان محمد بن الحسين شاعرا مكثرا وأديبا مفتنا عالما بأخبار العرب وأنسابهم، توفي عام 394هـ، ينظر ترجمته في: الجذوة: 47، المغرب: 201/1، الصلة: 562.

(5) التشبيهات: 64.

والنّهـــرُ مكســـوٌّ غلالـــةَ فضـــةٍ فـــإذا جـــرى ســـيلاً فثـــوبُ نضـــارِ

وإذا اســـتقامَ رأيـــتَ رونـــقَ منصـــلٍ وإذا اســـتدارَ رأيـــتَ عطـــفَ ســـوارِ

وابن هذيل يصف النهر في حالة الهيجان وعندما ترفده الغدران وصفا مخيفا، مشبها هذه الحركة بهيجان الأفاعي، وهذا الصوت الذي يثيره بزئير الأسد بقوله من مقطعة له[1]:

مـــلأ الـــتلاعَ فأقبلـــتْ وكأنَّهـــا هجمـــاتُ حيّـــاتٍ ذواتُ حقـــودِ

تنحـــو إلـــى حـــالِ الغطـــيطِ وربَّمـــا زأرتْ فتســـمعُهَا زئيـــرَ أســـودِ

ونرى الرمادي يرسم صورة مغايرة لما رسمه له ابن هذيل، بأنه حسن الوجه، أصابه ألم الحر فأصبح بين مروحتين، كما أنه وصف هاتين الناعورتين بأوصاف الطبيعة فكانتا كالمغربلتين وكالمروحتين بقوله[2]:

كيـــفَ لا يبـــردُ الهـــواءُ لنهـــرٍ بـــين غـــرّافتين كالـــديمتين

لبســـنا فوقـــهُ مـــن الـــرشِ والطّـــشِ علـــى حالـــةٍ بمنفكتـــين

وصـــفا المـــاءُ منهمـــا إذا همَـــا للمـــاءِ بـــالجري كـــالمغربلتين

فهـــو رشـــا درٍّ تســـاقطَ نثـــراً وهـــو طشّـــاً بـــرادةٌ مـــن لجـــينِ

حســـن الوجـــهِ شـــفّهُ ألـــمُ الحـــرّ فقـــد صـــارَ بـــين مـــروحتين

كما يبدو أن الشاعر الأندلسي كان مولعا بالرياح، لاسيما ريح الصبا، وهي التي تهب من مطلع الشمس، وقد أكثر الشعراء من ذكرها لهبوبها في أوائل الربيع، حيث يستوي الليل والنهار[3].

فكان لريح الصبا منه على الروض وهي تجري وتحرك أزهارها وأشجارها، ما يشبه الذي يؤلف بين المحبين بعد قطع الكلام كما يرى ابن هذيل[4]:

---

(1) شعر ابن هذيل: 90.
(2) شعر الرمادي: 133.
(3) ينظر: وصف الطبيعة في الشعر الأموي: إسماعيل أحمد شحاذة، ط1، بيروت، لبنان، 1987: 59.
(4) شعر ابن هذيل: 112.

للصّـــبا منَّـــةُ علـــى الـــرّوضِ هادتـــ ـــــهُ بطيـــبِ الحبيـــبِ أيّ ذمـــام[1]

وجـــــرتْ بينـــــهُ رواحـــــاً ليرتـــــا حَ ويبقـــى علـــى رضـــى والتئـــامِ

كالشـــقيقِ الـــذي يؤلـــفُ مـــا بيـــ ـــنَ حبيبـــينِ بعـــدَ قطـــع الكـــلام[2]

ونرى علي بن أبي الحسين (ت 430هـ)، يحن إلى المكان الذي تقصده هذه الريح، لأنها كانت بمثابة الرسول المكلف بحمل السلام إلى من يهوى ويحب، وخاصة أنها كانت مستودعا لأسراره وأمينة عليها، كما في قوله[3]:

خليلـــيَّ مـــالي كلّمـــا هبَّـــت الصّـــبا أحـــنُّ إلـــى الأفـــقِ الـــذي تتـــيمّمُ

أكلّفُهـــا حمـــلَ السَّـــلامِ إلـــيكمُ فـــإن خطـــرتْ يومـــاً علـــيكمْ فسـلّموا

كـــأنّ الصّـــبا عنـــدي رســـولٌ مبلـــغٌ أبـــوحُ بأســـراري إليـــهِ فيكـــتمُ

وعلى النقيض تماما من هذه الريح الهادئة المحببة لنفس الشاعر نرى ابن هذيل يصور لنا رياحا قوية بألفاظ يتناسب جرسها الموسيقي مع هذه الشدة بقوله[4]:

ومزنـــــةٌ بعـــــدَ الـــــرَّواحِ كأنَّمـــــا فـــي نحرِهـــا صـــوتُ القريـــعِ الهـــادرِ

قريـــبٌ مـــن الأســـماعِ وهـــي بعيـــدةٌ منهـــا وغابـــت فـــي الهبـــوبِ الحاضـــرِ

فـــإذا التقـــى جمهورهـــا فـــي دوحـــةٍ فكـــأنَّ فيهـــا كـــلَّ ليـــثٍ هـــاجرِ

وإذا اســـــتقلَّ قتامُهـــــا فكأنَّمـــــا فيـــــه التفـــافُ عســـاكرٍ بعســـاكرِ

فأراد ابن هذيل أن يعطينا تصورا كاملا عن قوة وسرعة هذه الريح، فكان صوتها هادرا كصوت الفحل من الإبل، واختلاط غبارها يشبه اختلاط العساكر.

2. الطبيعة المتحركة:

(1) الذمام: الحرمة والأمان.
(2) الشفيق: الحريص على الإصلاح من الشفقة.
(3) التشبيهات: 29.
(4) شعر ابن هذيل: 95.

لقد استقطبت مكونات الطبيعة المتحركة من الحيوانات والطيور اهتمام شعراء الأندلس، فاستلهموا من تلك الحيوانات ما يدعم تجاربهم الشعرية، فخلفوا لنا مقطعات شعرية تجسد ذلك الاهتمام، إلا أن ما تجدر الإشارة إليه أن ذلك الاهتمام لا يوازي اهتمام هؤلاء الشعراء بالطبيعة الجامدة على اختلاف مظاهرها[1].

أ. الحيوانات الأليفة:

ومن الحيوانات التي لقيت عناية خاصة وأهمية كبيرة في الشعر العربي بصورة عامة هي الخيل[2]، وكان لها السبق أيضا عند شعراء الأندلس، فقد وصفوا جمالها في حالة السلم، وقوتها وسرعة عدوها في الحرب، ولا سيما أن الأندلس أرض جهاد ورباط.

فنرى ابن هذيل يصف فرسه في إحدى مقطوعاته، وكأنه يتغزل بعشيقة له، إذ يضفي عليه بعض الأوصاف الحسية، من جمال عينيه، وعذوبة صوته، مشبها حركة عذاريه إلى فمه بحركة كأس بين عشاق، بقوله[3]:

وما جنَّ معشوق إذا اجتمعتْ ... ألحانهُ وهي شتّى نبّهتْ قلقي

كأنَّ نفضَ عذاريهِ إلى فمهِ ... كأسٌ مفتحةٌ من خالصِ الورقِ[4]

كأنَّ عينيهِ من ياقوتتين إذا ... ما كانتا في صفا ماءٍ إلى الزرقِ

أما أوصاف الرمادي لفرسه الأشهب، فهي لا تقل أهمية عما ذهب إليه ابن هذيل من أوصاف حسية، إلا أنه أضفى عليه صفة الشجاعة في ميدان القتال، مسلطا الضوء على ألوانه التي أعجب بها بقوله[5]:

وأبلقَ من شرط الكميّ لزينةٍ ... وإحرازُ ميدانٍ ويوم قتالِ

فخضرتهُ ثلث وثلثاه شهبه ... فاخضرّ قدّام وأشهب تال

له لببٌ من شهبة بين دهمه ... كعام صدود بعد يوم وصال[1]

---

(1) ينظر: البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر: 147.
(2) الطبيعة في العصر الأموي: 112.
(3) شعر ابن هذيل: 104.
(4) الورق: الفضة.
(5) شعر الرمادي: 105.

تـــدرّع بـــدر الـــتم نـــوراً وظلمـــةً ولبـــب مـــن حيزومـــه بهـــلال

وتتظافر عناصر ومكونات الطبيعة (الصامتة والمتحركة) في تكوين صورة تشبيهية عند ابن شهيد لفرسه الذي شبهه بالكوكب المنطلق أو بالبرق مستخدما أداة التشبيه (كأنَّ) لملاءمتها حركية الصورة وفاعليتها، وأثرها في النفس ووجدان المتلقي، إذ يقول[2]:

وكـــأنَّني لمَّـــا انحططـــتُ بـــهِ أرمـــي الفـــلاة بكوكـــبٍ طلـــقِ

وكـــأنَّني لمـــا طلبـــتُ بـــهِ وحـــشَ الفـــلاةِ علـــى مطـــا بـــرقِ

ومن الشعراء الذين وصفوا سرعة الخيل، ابن الخطيب[3]، إذ كانت السرعة مثار إعجاب الشاعر، ووجد فيها متنفسا لإبراز صفات هذه الخيول، فرأى فيها القدرة على تقييد الأوابد، والقدرة على مطاردة العدو في ساحة القتال، وأنها تؤمن الجاني وتحقق سؤال الطالب بقوله[4]:

يســـبقُ شـــدَّ الـــريحِ بالتَّرســـلِ يغـــدو لديـــهِ البـــرقُ كالمكبّـــلِ

اذكـــر عليـــه أي أرضٍ وانـــزلِ يقفرهـــا مـــن قبـــل ذكـــرِ المنـــزلِ

لســـتَ تـــرى أربعـــةً فيمـــا يلـــي مـــن شـــدةٍ يعمـــلُ فـــي التنقـــل

كأنَّهـــا أجنحـــةٌ فـــي الكلكـــلِ لـــو مـــرَّ فـــي الألحـــاظِ لـــم يســـتثقلِ

هذا ومن الصور التي تطالعنا في أوصاف الخيل، لدى الشاعر الأندلسي، هي تشبيهه بالذئب والحقيقة أن تشبيه الخيل بالذئاب هو قديم، طرقه الشاعر الجاهلي منذ زمن بعيد، فنرى امرئ القيس يقول في فرسه[5].

لـــه أيطـــلا ظبـــيٍ وســـاقا نعامـــةٍ وإرخـــاءُ ســـرحانٍ وتقريـــب تتفـــلِ

---

(1) اللبب: موضع المشي من كل شيء، ينظر: لسان العرب، مادة (لبب).

(2) ديوان ابن شهيد: 118.

(3) ابن الخطيب، هو عبد العزيز بن الخطيب، أبو الأصبغ، كان أرفع الناس طبقة بين الشعراء، ومن المقدمين عند المنصور، قيل فسدت نيته تجاهه فسجنه ثم نفاه خارج بلاد الأندلس، توفي قرب الأربعمائة، ينظر: الجذوة: 269.

(4) التشبيهات: 195.

(5) ديوان امرئ القيس: 21.

ويبقى الشاعر الأندلسي محمد بن الربيع يدور في الفلك نفسه، فيشبه فرسه بالذئب الضامر، لرقة خصره و(الضمور) صفة تمدح بها الحيوانات، لأنها عامل من عوامل جمالها وسرعتها، بقوله[1]:

ومقـــورةٍ مثـــل الســـراحين شـــزبٍ تكـرُّ علـى سـير الحتـوفِ وتعطـفُ[2]

تبـــدلُ ألوانـــاً إذا الـــركضُ هاجَهـــا فتنكـرُ منهـا بعـضَ مـا كنـتَ تعـرفُ

أما الحيوانات الأخرى فكان وجودها عند شعراء هذه الحقبة متفاوتا، فالكلاب بوصفها من الحيوانات الأليفة، ومن الحيوانات التي تستخدم في الصيد، كان وجودها حاضرا في ذهن الشاعر الأندلسي، فلقد أكثر من ذكر أوصافها، لاسيما المدربة منها على فنون الصيد، فابن عبد ربه يذكر بعض الصفات لكلب كان مصطحبه بأنه سريع سرعة الكواكب في انصبابه على فريسته، وكأنه قبس من شهاب، ولكثرة صيده أصبح الممون الوحيد لأهل بيته، بقوله[3]:

يخـــــتلسُ الأنفـــــسَ باســـــتلابهِ كلـــبٌ يلقـــى الـــوحي مـــن كلابـــه

يمـــــونُ أهـــــلَ البيـــــتِ باكتســـــابهِ أهبتـــــهُ فانصـــــاعَ فـــــي إهابـــــهِ

كأنَّـــــهُ الكوكـــــبُ فـــــي انصـــــبابهِ أو قـــــبسٌ يلفـــــظُ مـــــن شـــــهابهِ

أما كلب ابن هذيل فكان أغضف[4] ملهما لا يحتاج إلى حاسة الشم في التقاط فريسته، وأنه ألقى عليه أوصافا مبالغ فيها مستفيدا من التشبيه في رسم هذه الصورة، فإن إلهامه هذا في إدراك فريسته كأنما يقوده نور من الوحي وسرعته في إدراك فريسته تشبه سرعة الريح إلى حد كبير، بقوله[5]:

وأغضـــــفَ يلغـــــي أنفـــــهُ فكأنَّمـــــا يقـــودُ بـــه نـــوراً مـــن الـــوحي نيـــرُ

إذا ألهبتـــــهُ شـــــهوةُ الصـــــيدِ طامعـــــاً رأيـــتَ عقـــيمَ الـــرّيحِ عنـــه تقصّـــرُ

---

(1) التشبيهات: 190.
(2) مقورة: ضامرة، وكذلك شزب السراحين: جمع سرحان وهو الذئب.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 29-30.
(4) أغضف: أي مشرفي الأذنين، وهي من الصفات الحميدة التي يمدح بها الكلاب.
(5) شعر ابن هذيل: 92.

ب. الحيوانات المفترسة:

ويبدو أن هذا اللون لم يجد له مكانا واسعا في الشعر الأندلسي، ولعل السبب يرجع إلى كون طبيعة الأندلس قد خلت من الصحارى، فضلا عن التحضر الذي أصاب الحياة العربية في الأندلس، فجاء شعر المقطعات الأندلسية صورة لهذه الطبيعة وتعبيرا عن هذه الحياة، إلا أننا لا نعدم وجوده فنرى ابن شهيد يصف الذئب بقوله[1]:

إذا اجتـــاز علـــويّ الريـــاحِ بأفقـــهِ ... أجـــدَّ لعرفـــانِ الصّـــبا يتـــنفُّسُ

تـــذكَّرَ روضـــاً مـــن شـــويٍ وبـــاقرٍ ... تولتـــه أحـــراس مـــن الـــذّعر تخـــرس

إذا انتابهـــا مـــن أذؤب القفـــر طـــارق ... حثيـث إذا مـــا استشـــعر اللحـــظ يهمـــسُ

أزل كســـــا جثمانـــــه متســـــتراً ... طيـــالس ســـوداً للـــدجى وهـــو أطلـــسُ

فـــدلَّ عليـــه لحـــظ خـــب مخـــادعٌ ... تـــرى نـــارهُ مـــن مـــاء عينيـــه تقـــبسُ

(1) ديوان ابن شهيد: 83.

ج. الزواحف والحشرات:

إن هذا الصنف من الحيوانات قد حظي بنصيب أوفر من الصنف السابق، وأثار اهتمام الشعراء، فنرى ابن هذيل تثير اهتمامه أفعى يعجبه لونها المرقش الذي جمع عددا من الألوان الجميلة، وقد شبه الشاعر انصباب هذه الأفعى بانصباب الماء في التلاع، وكانت صورة الأفعى دائما مرتبطة بالقوة نتيجة لما تحمله من السم الزعاف[1]، حتى أن الشاعر يرى أنها استمدت طول قامتها وحدة أسنانها من طول الرمح وحدته، وقد استعان الشاعر في توضيح صورته بفن التشبيه الذي أشاع الحركة والحيوية في هذه المقطوعة بقوله[2]:

من الرُّقش في ظهرها خلة ... قد اختلقتْ فيه ألوانها

ومدّت بأخرى على جوفِها ... معصفرة هالني شأنها

وتنصبُّ مثل التّلاع الملاء ... فاضتْ على الأرضِ خلجانها

فمنْ قائمٍ الرّمح جثمانها ... ومن حدّة الرمحِ أسنانها

ويبدو أن كثرة الرياض في الأندلس، وجمال أزهارها الملونة وعذوبة رحيقها، حتم على النحل أن يكون ملازما لها، فنرى ابن شهيد يعرض لنا عجائب وصفات هذه المخلوقة، وقدرتها على التفريق بين السم والشهد، بقوله[3]:

وطائرةٍ تهوي كأنّ جناحَها ... ضميرٌ خفيٌ لا يحدده وهمُ

ملازمة للروضِ حتّى كأنَّما ... لها كل ما تفتر عنه الربى طعمُ

تمجُ بفيها الشهدَ صرفاً ويختفي ... لمشتاره ما بين أحشائها سهمُ

منافرة للإنسِ تأنسُ للفلا ... مفرقة للشّهد من بعضها السمُ

فإدناؤها رشدٌ وهتكُ حجابها ... إذا احتجبتْ في غير آثامها ظلمُ

د. الطيور:

---

(1) ينظر: الحيوان: الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد رشيد، مكتبة المصحفي، القاهرة، سنة 1943: 364/6.
(2) التشبيهات: 188.
(3) ديوان ابن شهيد: 141.

يظهر أن الطيور استوقفت وأثارت شعراء الأندلس، فهاموا بها لاسيما الحمام، بما يحرك هديله من أحاسيس ومشاعر، وما يثيره من شجى وأسى، وخاصة أنه يرتبط بموضوعات الحب والحنين والجمال والفراق، فكان لهذا الهديل وقع مختلف على النفوس، فكل يفهمه حسب حالته النفسية، وأزمته العاطفية، فنرى محمد بن الحسين (ت 394هـ)، يرى في هذا الهديل صوت القيان المغنيات بقوله[1]:

تغنتْ على الأغصانِ يوماً حمائمٌ كما يتغنين القيانُ الأوانسُ

يظنُّ الذي يصغي إليهنَّ معبداً أو ابن سُريج في ذرى الأيكِ جالسُ

في حين نرى هذا الصوت الحنون هو الذي أهاج أحزان الحسين بن الوليد (ت 390هـ)[2]، فكان باعثا الأسى والحزن في نفسه بقوله[3]:

وساجعٌ هاج لي الأحزانَ إذ سجعا إذا انتهى غايةً في سجعهِ رجعَا

مخضبٌ بخضابٍ لا نصولَ لهُ كأنَّه في دموعي للنَّوى انتفعَا

أما محمد بن إسماعيل[4]، فيبدو أن مصيبته كانت مذهلة، فذهب خياله إلى أبعد من ذلك، فكان لسجع الحمام ونوحه وقع خاص في نفسه، حيث يشبهه بتجمع النساء في المأتم، فأصبح هذا المشهد يثير في نفسه الحزن والشوق معا، كما في قوله[5]:

وهاجَ عليكَ الشّوقُ نوحُ حمائمٍ فواقد ألافٍ أجابتْ حمائما

لهنَّ عجيجٌ بالنشيجِ كأنَّها مآتمُ أملاكٍ تلاقَتْ مآتما

ومن الجلي أن صورة ابن هذيل في وصفه للحمامة تجنح إلى الصورة البصرية، فيرصدها عندما يبللها الندى فكان خياله يوحي إليه بأنها لآلئ منتشرة على جناحيها، بينما هذه القطرات عندما يراها على قوادمها توحي إليه بصورة الأجفان الباكية بقوله[1]:

---

(1) التشبيهات: 61-62.

(2) الحسين بن الوليد، وهو أبو القاسم بن العريف القرطبي، أحد علماء اللغة والنحو في عصره، وهو تلميذ ابن القوطية، كان مؤدبا لأولاد المنصور، توفي سنة 390هـ، ينظر ترجمته في: جذوة المقتبس: 182، بغية الملتمس: 653.

(3) التشبيهات: 60.

(4) وهو محمد بن إسماعيل النحوي اختلف في تاريخ وفاته، ينظر ترجمته في: التكملة لكتاب الصلة: 362.

(5) التشبيهات: 53.

مطوقـــةٌ يغـــدو النَّـــدى فـــي جناحِهـــا لآلـــئ ليســـتْ مـــن نظـــامٍ ولا ســـلكِ

إذا انتقلـــتْ مـــن أيكهـــا فكأنَّمـــا قوادمُهـــا أجفـــانُ والهـــةٍ تبكـــي

ومن الطيور التي امتدحت بصوتها الجميل (أم الحسن)[2]، فكان لصوتها الجميل وقع على أذن ابن السراج، كوقع الغناء المرجّل، إذ أن هذا الصوت ارتبط دائما بمجالس الخمرة والسعادة، لما يحدثه من تنغيم جميل وبما يمتلكه من قدرة على التنويع والتطريب بين الحين والآخر، بقوله[3]:

ومُســـــمِعَةٍ تُغَنينَـــــا ارتجـــــالا وتصـــــــحبنا بنغمتِهـــــــا دلالا

وبـــــين أكفِّنـــــا خمـــــرٌ ومـــــاءٌ إذا مـــا ســـالَ خلـــتَ الـــدرَّ ســـالا

فـــإنْ شـــاءتْ ســـقيناها مـــداماً وإن شـــــاءتْ ســـــقيناها زلالا

إلا أن الرمادي استطاع أن يرصد ألوان أصواتها المختلفة على أزهارها المتعددة، مشبها هذه الألوان بالقصيدة المتعددة العروض، والقوافي بالموسيقى المتغيرة من جراء أكف الجواري على الدفوف بقوله[4]:

وخرســـاءَ إلا فـــي الربيـــعِ كأنَّهـــا نظيـــرةُ قـــسٍ فـــي العصـــورِ الـــذواهبِ

أتـــتْ تمـــدح النّـــوار فـــوقَ غصـــونها كمـــا مـــدحَ العشّـــاق حســـنَ الحبائـــبِ

تبـــــدلُ ألحانـــــاً إذا قيـــــل بـــــدّلي كمـــا بـــدّلت ضـــرباً أكـــف الضـــواربِ

تغنـــي علينـــا فـــي عروضـــين شـــعرها ولكـــن شـــعراً فـــي قـــوافٍ غرائـــبِ

وكان للطيور الجارحة والطاردة نصيب في المقطعات الشعرية الأندلسية، فلابن هذيل مقطعة في طير صغير يسمى (الساف) [5] يميل فيها إلى استخدام الألفاظ البسيطة والمشاعة، التي تنسجم وطبيعة شعراء الأندلس بقوله[1]:

---

(1) شعر ابن الهذيل: 106.
(2) ويعرف عند المشارقة باسم (الحسون)، وهي أنثى لأبي الحسن.
(3) الذخيرة: ق1م2/ 881.
(4) شعر الرمادي: 54.
(5) الساف: هو طير صغير جارح، يكثر تواجده في بلاد الأندلس.

ربَّ صـــغيرِ الخلـــق ذي دهـــاءِ يســـتنزل الطيـــرَ مـــن الســـماءِ

دانـــي المـــدى لغايـــةِ التنـــائي كأنَّـــه ضـــربٌ مـــن القضـــاءِ

إذا هـــوى مـــن خـــافقِ الهـــواءِ ســـافٍ كمثـــل السَّـــيف فـــي المضـــاءِ

وله مقطعة في البازي، يميل فيها إلى استخدام الألفاظ الحربية، التي تتناسب وطبيعة هذا الطير الجارح وقوته، مثل (حديد، الرماح، الرمي، القوس)، فكان هذا البازي مقاتلاً توشح بدرعه المنسوج، وعدته العسكرية بخوض معركة ضارية بقوله من مقطعة له[2]:

تكفَّـــرَ فـــي موضـــونَةٍ تحـــتَ لينِهـــا خشـــونةُ ظفْـــرٍ كالرّمـــاحِ الـــذَّوابلِ[3]

وفاضـــتْ فلـــمْ يفضُـــلْ لـــهُ مـــن جميعِـــهِ بهـــا غيـــرَ ســـاقيهِ لعقـــدِ الجلاجِـــلِ

ولمّـــا ثنـــى فـــي الأفـــقِ صـــورة نفســـهِ علـــى قطـــواتٍ فـــي الوهـــادِ عواقـــلِ[4]

تجلَّـــــى عليهـــــا مُقـــــبِلاً فكأنَّمـــــا رماهـــــا بصَـــــعْقٍ أو بـــــنجمِ المُقاتـــــلِ

كـــأنَّ يديـــهِ فيهمـــا قـــوسُ نـــادفٍ فتـــدنى مـــن الأوتـــارِ بـــينَ الحواصِـــلِ

والحقيقة أن ابن شهيد استطاع أن يرتقي بأوصاف ابن هذيل التي أعطاها للبازي، ويجعلها صفة عامة لسباع الطير، وإن بقي يدور في فلك القراع والحرب والجراح، بقوله[5]:

وتـــدري ســـباعُ الطَّيـــرِ أنَّ كُماتَـــهُ إذا لقيـــتْ صـــيدَ الكُمـــاةِ سِـــباعُ[6]

لهـــنَّ لعـــابٌ فـــي الهـــواءِ وهـــزَّةٌ إذا جـــدَّ بـــينَ الـــدَّارعينَ قِـــراعُ

(1) شعر ابن هذيل: 138.
(2) شعر ابن هذيل: 109.
(3) تكفر: تغطى، والموضونة: الدرع المنسوجة.
(4) قطوات: جمع قطاة، وهي طيور القطا، عواقل: لائذات ممتنعات.
(5) ديوان ابن شهيد: 90-91.
(6) الصيد: الرافع رأسه كبرا.

ولعل أهم ما يمتاز به شعر الطبيعة الأندلسي، اتسامه بالبساطة والشمولية، ثم استقلاله في كثير من الأحيان[1] في مقطعات وقصائد خالصة بجمالها للطبيعة، وإن غلبت هذه المقطعات التي نظمت في الأزهار المختلفة.

وكان وصف الطبيعة بمثابة وتر طريف شده الأندلسيون إلى جانب الأوتار الأخرى في قيثارة الشعر العربي، وعزفوا من خلاله أبهج الألوان[2].

(1) ينظر: ملامح الشعر الأندلسي: 265.
(2) ملامح الشعر الأندلسي: 266.

المبحث الثاني

مقطعات في أغراض أخرى

إلى جانب الأغراض الرئيسة التي تناولتها المقطعات الشعرية الأندلسية في عصر سيادة قرطبة، برزت أغراض أخرى يمكن أن نعدها ثانوية، قياسا إلى الأغراض الأساسية من حيث الكم والأهمية، إذ أن الشعراء لم يكثروا النظم فيها، فقد جاءت متناثرة في الدواوين الشعرية والمجموعات الأدبية، لذا رأينا أن ندرجها جميعا تحت هذه التسمية، ولعل أبرزها:

1. الشكوى:

تعد الشكوى وليدة الحرمان والظلم الاجتماعي والسياسي وانعدام حياة العدل والمساواة والشعور بالحيف وعدم الوفاء، وهي بذلك صرخة العواطف المحرومة الخائبة، ومظهر للاضطراب النفسي، والتشاؤم الذاتي، ولا شك في أن الشكوى حاجة نفسية ملحة في كثير من الأوقات، فعن طريقها يخفف المرء من أثقال همومه، ودفين آلامه بما يطلقه من صيحات التشكي وصرخات التظلم.

بمعنى آخر أنها الوتر الحزين في قيثارة الشاعر، الذي يعزف عليه بألوان مختلفة باختلاف أسباب هذه الشكوى، فقد يشكو الدهر وتقلباته، والتفرد والعوز، ويندب الشباب متأثرا بمشيبه، ويتأسف على غدر الأخوان وغربة الأوطان، إلا أن هذه الألوان تجمعها نغمة واحدة، وهي الحزن الذي يرن في أذن الشاعر، ويعبر عنه بتلك الألفاظ الرقيقة والعاطفة الصادقة[1].

وعلى الرغم من أن هذا الغرض (الشكوى)، متأخر النشأة قياسا إلى الأغراض الأخرى، وكان يمر عليه الشاعر في بعض مقدمات قصائده المدحية، إلا أنه أصبح غرضا مستقلا فيما بعد، استطاع الشاعر أن ينظم فيه القصائد والمقطعات إبان العصر العباسي الأول، أي أنه من الأغراض المستحدثة[2].

أما في الأندلس، فلم يختلف الحال عما هو عليه في المشرق، فكان للشكوى حظها من التأخير، قياسا إلى الأغراض الأخرى، ولم تبرز بشكل يثير الانتباه إلا في عصر

(1) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين: 217-219.
(2) ينظر: العصر العباسي الأول: شوقي ضيف: 186.

الحجابة والفتنة، لكثرة الحروب الداخلية والخارجية، التي كان لها أثرها البارز على الشخصية الأندلسية بصورة عامة، لاسيما حالة التشرد والضياع، التي عانى منها الشعراء أسوة بغيرهم، مما أدى إلى تعالي الصيحات وارتفاع الشكوات نتيجة لسوء الأوضاع، وبوار السلع[1].

أ. شكوى الفقر:

وأول ما يطالعنا من مقطعاتهم في هذا الباب، شكواهم من الظروف الاقتصادية المتردية، إذ كانت حالة العوز والفقر والحرمان تعم شريحة كبيرة من المجتمع، ومن بينهم الشعراء والأدباء، إذ لم تتح لهم الحياة السبل التي تكفل لهم العيش الرغيد، فعانوا الفاقة والحرمان، وعكسوا واقعهم المرير اليائس.

فنرى حسانة بنت أبي الحسن[2]، ترفع شكواها ممزوجة برثاء زوجها، ومدح أميرها، طالبة منه أن يعينها بما تجود به يديه، بقولها[3]:

إنّي إليكَ أبا العاصي موجَّعةٌ ... أبا الحسينِ سَقَتْهُ الواكفَ الدِّيَمُ

قدْ كنتُ أرتعُ في نعماهُ عاكفةً ... فاليومَ آوي إلى نعماكَ يا حَكَمُ

أنتَ الإمامُ الذي انقادَ الأنامُ لهُ ... وملّكتهُ مقاليدَ النُّهى الأمَمُ

فاستحسن الحكم شعرها، وأمر لها بإجراء راتب، وكتب إلى عامله على ألبيرة فجهزها بجهاز حسن[4].

وللغزال مقطعة يبث فيها شكواه من الفقر، منتقداً حالة كسب المال بطرق غير مشروعة، مؤكدا مرارة الفقر والعوز، بقوله منها[5]:

وجُلُّ ما يسقيكَهُ الدَّهرُ كَدَرْ

---

(1) ينظر: الحياة الثقافية: 71.

(2) حسانة بنت أبي الحسن التميمية، وهي من أولى الشواعر اللائي نبتن في روضة الأندلس، لا يعرف تاريخ وفاتها، إلا أنها عاصرت الحكم بن هشام (180-206هـ)، ثم اتصلت بابنه عبد الرحمن بن الحكم (206-238هـ)، وبعد ذلك انقطعت أخبارها، ينظر: اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري: 64-65.

(3) نفح الطيب: 428/2.

(4) ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 107.

(5) ديوان الغزال: 67.

فلمْ أجدْ شيئاً من الفقرِ أمَرْ

ألا ترى أكثرَ من فيها يَفِرْ

مخافةَ الفقرِ إلى نارِ سَقَرْ؟

وكانت صورة الفقر تطارده دائما، وكأنه شبح يلازمه، وكان لشعره الاجتماعي مكانة واسعة، فنراه في هذه المقطعة من نقده الاجتماعي يصنع مقارنة بين الفقير المعدم وكبير السن ذي المال الكثير بقوله[1]:

وخَيَّرَهـــا أبوهـــا بـــينَ شـــيخٍ كثيـــرِ المـــالِ أو حَـــدَثٍ صـــغيرِ

فقالـــتْ خُطَّتـــا خســـفٍ ومـــا إنْ أرى مـــن حظـــوةٍ للمُسْـــتخيرِ

ولكـــنْ إنْ عزمـــتَ فكُـــلُّ شـــيءٍ أحـــبُّ إلـــيَّ مـــن وجـــهِ الكبيـــرِ

ويبدو أن هذا اللون من الشكوى كان واضحا عند ابن صاعد الأندلسي، فبعد ذهاب مجده مع زوال ملك العامريين، لجأ إلى بعض أصحابه يستعطفهم، بعد أن يبين لهم الحال الذي هو عليه، فذهب يستجدي علي بن وداعة أحد الفرسان، ومن نبهاء الدولة في ذلك الزمان، بمقطعة شعرية يقول فيها[2]:

أبـــا حسَـــنٍ ربيعـــةَ مـــن ســـليمٍ ســـنانٌ زانَ عاليـــةَ الرِّمـــاحِ

وإنّـــي عائـــدٌ بـــكَ مـــن هِنـــاتٍ نحـــتنَ دعـــائمي تحـــت القـــداحِ

فَكِـــرَّ علـــى ابـــن عمِّـــكَ وانتشـــلْهُ فلـــيسَ حِمـــى ابـــنُ عمِّـــكَ بالمُبـــاحِ

فلما يأس من علي بن وداعة، ولم يسد حاجته ذهب يبث شكواه إلى الوزير أبي جعفر، ليشفع له عند الخليفة سليمان المستعين، فخاطبه قائلا[3]:

لـــمْ تبـــقَ غيـــرُ حشاشـــةٍ إن أُدرِكَـــتْ خلعـــتْ وإن أســـلمت فهـــو قتيـــلُ

---

(1) ديوان الغزال: 87.
(2) الذخيرة: ق4م1/ 9-10.
(3) م. ن: ق4م1/ 10-11.

بيـــديكَ بعـــد اللهِ فـــكُّ إســـارِهِ وعليـــكَ فـــي اســـتنقاذِهِ التَّعويـــلُ

ومن الملاحظ على هذه المقطوعة أن الشكوى لم تأتِ ممتزجة بالأغراض الأخرى، وإنما جاءت مستقلة معبرة عن حالة الشاعر، ومعاناته من الفقر الذي جعله يطرق أبواب الوجهاء والوزراء لكي يسد رمقه ويعيل بناته.

ب. شكوى المرض:

إن هذا النوع من الشكوى غالبا ما يكون مرتبطا بشكوى الفقر، لأنه يكون سببا من أسبابه، إذ يشكل المرض بما يسببه من أوجاع وشقاء ووهن وقلق عبئا نفسيا آخر يضاف إلى هموم الشعراء[1].

كما نرى أبا المخشي[2]، الذي أدرك الدولة الأموية، وقال شعرا يمدح فيه الأمير سليمان أكبر أولاد عبد الرحمن الداخل بقوله[3]:

ولـــيسَ كمِثـــلِ مـــن إنْ ســـيمَ عرفـــاً يقلِّـــبُ مقْلَـــةً فيهـــا اعـــورارُ

مما أثار حفيظة هشام بن عبد الرحمن، ويبدو أن هشاما كان أحولا، فظن أنه يقصده، فسمل عينيه، فقال شعرا حزينا يصور الحالة التي هو عليها، فقد أصبح عالة على امرأته، بعد أن كان يعيلها بقوله[4]:

أمُّ بُنيّـــاتي الضَّـــعيف حُوَيْلُهَـــا تعـــولُ امـــرءاً مثلـــي وكـــان يعولُهَـــا

وله من أخرى يشكو حاله كيف أصبح، وما آل إليه ببوادر وجدانية صادقة، وعاطفة حارة، وكيف جار الزمن عليه بحيث جعل امرأته تخضع للعدى، وكانت شكواه ممزوجة بشكوى حالته المرضية، وحاجته المادية بقوله[5]:

خَضَـــعَتْ أُمُّ بنـــاتي للعِـــدى إذ قضَـــى اللهُ قضـــاءً فمَضَـــى

ورَأَتْ أعمـــىً ضـــريراً إنَّمـــا مَشـيُهُ فـي الأرضِ لمـسٌ فـي العصـا

(1) ينظر: الشكوى في القرن الرابع الهجري: جواد رشيد، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 1988-1409هـ: 133.
(2) أبا المخشي: هو عاصم بن زيد العبادي، توفي في عهد الحكم الربضي، ينظر: المغرب لابن سعيد: 132/2.
(3) ينظر: تاريخ افتتاح الأندلس: ابن القوطية القرطبي، تحقيق عبد الله أنيس، دار النشر للجامعيين، بيروت، ط1، 1958: 60.
(4) المصدر نفسه: 60.
(5) المصدر نفسه: 59.

فاســـتكانتْ ثـــم قالـــتْ قولـــةً وهـــي حـــرّى بلَغَـــتْ منّـــي المـــدى

ففـــؤادي قَـــرِحٌ مـــن قولِهـــا مـــا مـــنَ الأدواءِ داء كـــالعمى

ج. شكوى الشيب والكبر:

لقد اتخذ الشعراء من الشيب موقفا متشائما نافرين منه، فراحوا يبكون شبابهم ويتفجعون عليه ويتمنون عودته.

وغالبا ما يقترن الشيب بالشيخوخة، فيكون الإنسان إزاءها محكوما بذهاب نضارة الشباب، والضعف والوهن والعجز وغيرها من أمراض الشيخوخة، وقديما قالت العرب: ((من بلغ السبعين اشتكى من غير علة))[1].

فكان الشيب يرهق كاهل الشاعر الأندلسي، ويثير في داخله الشجون ويولد لديه إحساسا بأفول الشباب، فنرى ابن عبد ربه يقف عند بداية ظهور الشيب مشبها إياه بالنجوم التي لا تغور، وأنه كان نذير الموت، يرسله مبشرا بقدومه، بقوله[2]:

نجـــومٌ فـــي المفـــارقِ لا تغـــورُ ولا يُجـــدي بهـــا فلـــكٌ يـــدورُ

كـــأنّ ســـوادَ لمّتِـــهِ ظـــلامٌ أغـــارَ مـــن المشـــيبِ علـــيّ نـــورُ

ألا إنّ القتيـــرَ وعيـــدُ صـــدقٍ لنـــا لـــو كـــانَ يزجُرُنـــا القتيـــرُ

نـــذيرُ المـــوتِ أرســـلهُ إلينـــا فكـــذّبنا لمـــا جـــاءَ النَّـــذيرُ

وعندما يتذكر أيام شبابه يتحسر ويتساءل بلوعة وألم عن سبب تبديل السواد بالبياض، تحسرا ممزوجا بالخوف من الموت والتوجس منه بقوله من مقطعة[3]:

شـــبابي كيـــفَ صـــرتَ إلـــى نفـــادِ وبـــدَّلتَ البيـــاض مـــن الســـواد؟

فراقـــكَ عـــرفَ الأحـــزانِ قلبـــي وفَـــرَّقَ بـــينَ جفنـــي والرُّقـــادِ

(1) عيون الأخبار: ابن قتيبة، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1925: 320/6.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 76.
(3) ينظر: ديوان ابن عبد ربه: 55-56.

ولشدة وقع الشيب على الشاعر الأندلسي كره الصباح؛ لأنه شبيه للشيب، كما في قول سعيد بن عمرون القرشي (توفي قريب الأربعمائة هجرية)[1]:

تَخُطُّ يدُ الزّمانِ على عذاري ... سطوراً من حروفِ الشّيبِ بيضا

فأُبغِضُها وإنْ كانتْ كصُبحٍ ... ولَمْ أرَ قبلها صُبحاً بغيضا

د. شكوى الزمان:

ليس الزمان للإنسان بصاحب، فالأيام دول يتعاقب فيها الفرح والترح، والإقبال والإدبار، والرضا والسخط، ولاشك في أن سوء حال المرء يتجلى في الناحية المعيشية، أو في ما يلقاه من أذى وإذلال على يد القوى الظالم المستبد، فكنوا عنه بالزمان أو الدّهر[2].

فأصبحت نظرة الشعراء نظرة متشائمة من الدهر، يسودها اليأس والحزن، وفقدان الأمل. فعندما سجن مروان بن عبد الرحمن الملقب بالطليق، كان عمره ستة عشر عاما، ومكث في السجن ستة عشر أخرى، وهو الأمير الأديب، فلا غرابة أن يقول شعرا يعبر فيه عن حالته النفسية، ومصدر همه وسبب شكواه بقوله لائما الدهر[3]:

ألا إنّ دهراً هادماً كلَّ ما نبني ... سيُبلى كما نَبلى ويَفنى كما نفني

وما الفوزُ بالدُّنيا هو الفوزُ إنّما ... يفوزُ الفتى بالرّبحِ فيها مع الفينِ

يجازي ببؤسٍ عن لذيذِ نعيمِها ... ويحنى الرّدى ممّا غدت الفه يمني

ولا شكَّ أن الحزنَ يجري لغايةٍ ... ولكنَّ نفسَ المرء سيّئةُ الظّنِ

وغالبا ما كانت الشكوى اليائسة المستسلمة هي الطابع السائد في أشعارهم، فنرى أبا المطرف بن عميرة يقول[4]:

مَنْ مُنصِفِي من زَمَنٍ جائرٍ ... يُغلبُ فيهِ الحقُّ بالباطِلِ

---

(1) التشبيهات: 270، وينظر ترجمته في اليتيمة: 54/2، النفح: 129/5.
(2) ينظر: الأدب في ظل بني بويه: محمود غناوي الزهري، مطبعة الأمانة، مصر، ط1، 1368هـ-1949: 243.
(3) الحلة السيراء: 321/1.
(4) المقتضب من كتاب تحفة القادم: ابن الأبار، تحقيق إبراهيم الأبياري، القاهرة، مطبعة الأميرية، ط1، 1957: 150.

لـــو كـــانَ ســـحبانُ بـــه مفصـــحَاً لـــم يـــأمن الإســـكاتَ مـــن باقِـــلِ

ومن أكثر الشعراء الذين نظموا مقطعات في الشكوى، وذم الدهر هو الحاجب المصحفي، الذي قبض عليه المنصور بعد أن علم بسعيه للإطاحة به، فوضعه في السجن، بعد أن استصفى أمواله فيقول من مقطعة له يشكو زمانه وينعى حظه[1]:

صـــبرتُ علـــى الأيـــامِ لمّـــا تولّـــتِ وألزمـــتُ نفســـي صـــبرها فاســـتمرّتِ

فـــوا عجبـــاً للقلـــبِ كيـــفَ اعترافُـــهُ وللـــنَّفسِ بعـــد العـــزِّ كيـــفَ اســـتذلّتِ

ومـــا الـــنّفسُ إلا حيـــثُ يجعلُهـــا الفتـــى فـــإنْ طمعـــتْ تاقـــتْ وإلا تســـلّتِ

وكانـــتْ علـــى الأيـــامِ نفســـي عزيـــزةً فلمّـــا رأتْ صـــبري علـــى الـــذُلِّ ذلّـــتِ

شكوى الغربة والحنين:

دفعت الظروف السياسية في الأندلس لهذه الحقبة الزمنية بعض الشعراء إلى هجر أوطانهم في المشرق والالتحاق بركب هذه الجزيرة الجميلة، بعد أن فتحها المسلمون، وسمع القاصي والداني بخيراتها وجمالها، مما جعلها قبلة الشعراء، إلا أنهم ظلوا منشدين لأوطانهم، متعلقين بها، وإن قست عليهم الظروف، وتقلبت بهم الأيام، فأصبح الشاعر ممزقاً بين أن يبحث خارجاً عن وطنه عن طموحه وأحلامه، وأن يعيش في إقصاء روحي ونفسي بعيدا عن أفراد مجتمعه، فيكون أنينه عنيفا صارخا، وأن يعيش في وطنه ويرضى بالكفاف والقليل، وهذا محال عند الشعراء.

أما الحال الذي كان عليه شعراء الأندلس، فإنهم كانوا يعيشون ويعانون الغربة، ويموتون شوقا إلى بلادهم الأصلية، وأول ما يطالعنا في هذا الباب هو الأمير عبد الرحمن الداخل (ت 172هـ)، وكان أولى به أن ينسى ماضيه ومتاعبه وهو يتمتع بالجاه والسلطان والنعيم والانتصار الذي حققه، إلا أن هذا كله لم يصرفه عن الحنين إلى وطنه الأصلي، فكان شعوره كأنه نبت غرس بغير أرضه، فعندما وقعت عينه على راحلة متجهة صوب

(1) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: محمد محمود يونس: 180.

وطنه، حملها مشاعره وسلامه، إذ لا يكتفي بإظهار اللوعة المستعرة في أحشائه، بل جاهر صراحة بأن جسده في الوطن الجديد، وروحه في الوطن القديم بقوله[1]:

أيُّهَـــا الرَّاكِـــبُ المُـــيمِمُ أرضـــي ... أقـــرَ منـــي بعـــضِ الســـلامِ لـــبعضِ

إنَّ جســـمي كمـــا علمـــتَ بـــأرضٍ ... وفـــؤادي ومالكيـــهِ بـــأرضِ

قـــدَّرَ البـــيْنُ بيننـــا فافترقنـــا ... وطـــوى البـــينُ عـــن جفـــوني غمضـــي

قـــد قضـــى اللهُ بـــالفراقِ علينـــا ... فعســـى باجتماعنـــا ســـوفَ يقضـــي

والذي يمكن ملاحظته على هذا الحنين إلى المشرق، أنه تعبير عن صدق عاطفي، يعيشه الشاعر ويتفاعل معه، فليس له إلا أن يعيش بذكرياته التي يسلي بها نفسه الظامئة إلى وطنه الأصلي، ويمكن ملاحظة ذلك عند عبد الوهاب المالكي[2]، بقوله[3]:

فـــدىً لـــكِ يـــا بغـــدادُ أهـــلاً ومنـــزلاً ... ولـــمْ أرَ فيهـــا مثـــلَ دجلـــةَ واديـــا

ولا مثـــلَ أهليهـــا أرقَّ شـــمائلاً ... وأعـــذبَ ألفاظـــاً وأحلـــى معانيـــا

وإن تصاعد هذا الشوق والإعجاب إلى بغداد، يبدو لي لأنها موطن لعدد كبير من الشعراء، بالإضافة إلى أنها مركز الخلافة العربية الإسلامية في هذه الحقبة، كما أن الشعراء الأندلسيين يعودون إلى ماضيهم كلما يستدعي حاضرهم وكلما جار الزمن عليهم، فيعودون ويرسمون لوحات ملونة بألوان زاهية لوطنهم الأصلي، تعكس ما يعتمل في نفوسهم، من غربة وشوق عارم مطبوع بطابع الشكوى، كما في قول قمر، وهي تتشوق إلى بغداد بقولها[4]:

آهـــاً علـــى بغـــدادها وعراقِهـــا ... وظِبائهـــا والســـحرَ فـــي أحـــداقها

ومجالِهـــا عنـــدَ الفـــراتِ بأوجـــهِ ... تبـــدو أهلتهـــا علـــى أطواقِهـــا

(1) الصلة: لابن بشكوال، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة، القسم الأول: 209.
(2) عبد الوهاب بن علي المالكي البغدادي، ولد سنة (362هـ) في بغداد، وتوفي في الأندلس سنة (422هـ)، ينظر: تاريخ بغداد: لابن الخطيب، دار الكتاب العربي، بيروت: 11/31-32.
(3) الذخيرة: ق4م2/ 527.
(4) نفح الطيب: 137/4.

متبختـــراتٍ فـــي النَّعـــيمِ كأنَّمـــا فـي الـدَّهر تشـرقُ مـن سـنا إشـراقها

إلا أن هذا التشوق لا يكون محصورا على بغداد فقط، بل إن كل شاعر يتشوق إلى موطنه الأصلي، بعد أم اقترب، فنرى عبد الله بن محمد الفرضي[1]، يكتب متشوقا إلى أفريقيا، بالرغم من قلة المدة التي قضاها بقرطبة بقوله[2]:

ومـــا لـــي حيـــاةٌ بعـــدكُمْ أســـتلذُّها ولـو كـانَ هـذا لـمْ أكُـنْ فـي الهـوَى حُـرّا

ولـــمْ يُســـلِني طـــول التَّنـــائي هـــواكُمُ بلـى زادنـي شـوقاً وجـددَّ لـي ذكـرى

يمـــثلكم لـــي طـــولُ شـــوقي إلـــيكمُ ويـــدنيكمُ حتَّـــى أنـــاجيكمُ سِـــرّا

وتعد أشد الشكوى إيلاما، تلك التي تحمل الطابع الثقافي، وخلو الساحة الأندلسية من أناس يقدرون العلم والعلماء، لا سيما في عصر الفتنة، حيث نرى الشاعر العالم الجليل ابن حزم يسيح في الأرض، وينتقل بين مدنها، ويلقى صنوفا من العذاب، وتحامل الناس عليه، وخاصة خصومه الذين ناصبوه العداء، من جراء الآراء التي جاهر بها واعتناقه للمذهب الظاهري[3].

إن هذه الظروف على ما يبدو هي التي دفعته إلى التشوق إلى بغداد، أرض الحضارة، المكان الذي لا يظلم فيه العالم، ولا يقيد فيه اللسان، ويكون العلم فيه سلعة رائجة، كما في قوله من مقطعة[4]:

ولـــي نحـــوَ أكنـــافِ العـــراقِ صـــبابةٌ ولا غُـروَ أنْ يسـتوحِشَ الكَلِـفُ الصَّـبُّ

فـــإنْ يُنـــزل الـــرَّحمن ركبـــي بيـــنهم فحينئـــذٍ يبـــدو التَّأسُّـــفُ والكـــرْبُ

هنالـــكَ تـــدري أن للعبـــدِ قصَّـــةً وأنَّ كســـادَ العلـــمِ آفتُـــهُ القُـــرْبُ

هذا وقد نشأ جيل أبدوا تفانيهم وحبهم، وكانوا على صلة ببلادهم الأندلس يتعلقون بها، ويحبونها ويضحون بالغالي والنفيس من أجلها، لاسيما في عصر الحجابة والفتنة، وإن

(1) عبد الله بن محمد الفرضي: أبو محمد القاضي المعروف، صاحب تاريخ علماء الأندلس، ولد سنة (351هـ)، وتوفي سنة (403هـ)، مقتولا في الفتنة، ينظر ترجمته في: مطمح الأنفس: 286.

(2) الصلة: القسم الأول: 249، وينظر: مطمح الأنفس: 286.

(3) ينظر: الذخيرة: ق1م1/ 171.

(4) مطمح الأنفس: 282.

هذه النزعة الوطنية كانت تلتهب عندما تعتريها هزات، تحرك كوامنها وتثير رواسبها التي استقرت في أعماق النفوس[1]، فكان الاغتراب هو العامل الأول في تحريك هذه الكوامن، لاسيما عندما يترك الشاعر وطنه مكرها، كما هو حال ابن هانئ الأندلسي، حين أثار البعد قريحته فأجاد وأبدع قصائدا في الحنين إلى قرطبة[2].

كما يمكن أن نلمس ذلك عند ابن الفرضي (ت 403هـ)، الذي ألقى اللوم على دهره معاتبا إياه متمنيا العودة إلى وطنه الأندلس، مسليا نفسه بذكريات الماضي، كما في قوله من مقطعة له[3]:

سأستعتبُ الدَّهرَ المفرقَ بيننا وهلْ نافِعي إنْ صرتُ أستعتبُ الدَّهرا

والذي يمكن التوصل إليه بعد هذه الجولة، أن شعر الغربة كان لوناً من ألوان الشكوى، وأن شعر الشكوى في الغربة والحنين، كان منصبا على الشوق إلى بلاد المشرق، وإن كان تشوقهم إلى الأندلس حاضرا بين ثنايا مقطعاتهم، إلا أنه أقل بكثير من التيار الأول، كما أنه لم يرق إلى مستوى شعر الشكوى في العصور التي تلت عصر سيادة قرطبة، لما حل من نكبات وانتكاسات، لاسيما في عصر الطوائف والمرابطين.

2. الزهد

((هو الابتعاد عن الخطيئة والاستغناء عن الكماليات، وتجنب كل ما من شأنه أن يُبعد عن الخالق))[4]، وهو دعوة إلى الانصراف عن ترف الحياة ومباهجها، والاكتفاء بما يقيم الأود ويستر الجسد[5]، وهو بهذه المعاني رفض للحياة الدنيا واعتزالها، بل يعني إعطاءها حقها والتعامل معها في حدود الاعتدال والتطلع لما وراءها، فهو إذا ((علم عملي، وفن لعبادة الله، ومنهج في الحياة))[6].

---

(1) ينظر: دراسات أدبية في الشعر الأندلسي: أسعد إسماعيل شلبي: 173.
(2) ينظر: ديوان ابن هانئ الأندلسي: 53-54.
(3) تاريخ العلماء والرواة بالأندلس: ابن الفرضي، طبعة القاهرة، 1954: 6/1.
(4) دائرة المعارف الإسلامية: محمد ثابت الفندي وآخرون، طهران، د.ت: مادة (زهد).
(5) ينظر: الأدب العربي في الأندلس: عبد العزيز عتيق، م.ط دار النهضة، ط2: 52.
(6) ابن عربي، حياته وشعره: آسين بلاثيوس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، م.ط وكالة المطبوعات، كويت، دار العلم، بيروت، 1979: 111.

وأغلب الظن أن شعر الزهد في الأندلس يرجع إلى أيام الحكم الربضي، إذ ((أنشأ الفقهاء أشعارا في الزهد والحض على قيام الليل في صوامع المساجد، وأمروا أن يمزجوا مع ذلك شيئا من التعريض بحكم الربضي، فكانوا ينادونه ليلا من أعالي الصوامع، الصلاة.. الصلاة يا مخمور، المسرف المتمادي في طغيانه..))[1].

وهذا يعني أن شعر الزهد في الأندلس ظهر أواخر القرن الثاني، خلال حكم الحكم الربضي (180-206هـ)،، وكان ظهوره ردة فعل على تصرفات الأمراء الذين أغرقوا أنفسهم في بحور الملذات، كما أنه أول ما ظهر على أيدي الفقهاء.

وكان لسلطة الفقهاء الدور الكبير في دفع الناس إلى التعصب والتظاهر بالعبادة والعزوف عن الدنيا ومباهجها، حتى أصبح قول الزهد أمرا مرغوبا فيه[2].

وإن ردة الفعل هذه على تلك الظروف السائدة بلغ حد التطرف، كما عند الأمير عبد الله بن الناصر[3]، عندما رأى إسراف أبيه في أمور الدنيا وإغراقه في حبها، متمثلا في بناء القصور واقتناء الجواري والقيان، إلا أنه ألقي القبض عليه، وفشلت محاولته التي دبرها في ملك أبيه محاولا التخلص منه[4].

ولكن هذا لا يعني أن الموروث الزهدي جاء جله معبرا عن نزعة صادقة في التقرب إلى الله، إذ هناك من نظم بدوافع تقليدية، أو شعور بالندم على ما أسرف في حياته، طالبا المغفرة من الله ﷻ مما قد يكون تعبيرا عن خلجة نفسية وقتية ولمحة بارقة سرعان ما تتلاشى عندما تزول دوافعها[5].

أما دوافع الفقر والحرمان، فلا يمكن النظر إليها على أنها سبب في نظم شعر الزهد، فهي من الدوافع التي اختفت من مخيلة الشاعر الأندلسي، وهو ينظم في هذا الباب، وذلك

---

(1) المعجب في تلخيص أخبار المغرب: عبد الواحد المراكشي: 20.
(2) ينظر: في الأدب الأندلسي: جودة الركابي: 118.
(3) الأمير عبد الله بن الناصر: كان فقيها متنسكا شافعيا، شاعرا إخباريا، حاول الانقلاب على أبيه ففشلت محاولته، فحبسه إلى أن قتله سنة 339هـ، ينظر: بغية الملتمس: 333.
(4) ينظر: المغرب في حلى المغرب: 1/182-183.
(5) ينظر: الأدب في عصر المرابطين والموحدين: 259-261.

لأن الأندلس بيئة مترفة لم تنقبض فيها المكافآت عن الشعراء، إذ الخلفاء الأمويون يبذلون لكل مجيد من الشعراء[1].

ومن الغريب أننا نجد الدكتور حكمت الأوسي يدرج الزهد ضمن أدب الفقر والحرمان، ويجعلها أساسا لنشوء هذا اللون في الأدب الأندلسي[2]، في حين يختفي هذا الدافع في الأدب الأندلسي، وإن تمثل في الموروث الزهدي المشرقي، حتى عده الدكتور محمد كامل الفقي من الأسباب التي جعلت الزهد غرضا رائجا عند شعراء المشرق يفوق نظيره في الأندلس[3].

ولقد نقض الدكتور مصطفى الشكعة هذا الرأي بقوله: ((إن الشعر الزهدي في الأندلس أضعاف مثيله في المشرق))، ويعزو ذلك إلى ردة الفعل الناتجة من جراء الرفاهية والرخاء واللذة المشرعة لأسباب المتعة التي أغرقت البيئة الأندلسية[4]، ويعود سبب هذا التباين إلى أن الفقي استمد رأيه هذا في الحكم من التراث الزهدي الذي بين أيدينا، بينما أخذ (الشكعة) بعين الاعتبار ما ضاع من الشعر الزهدي في الأندلس، إذ اعتمد إشارات تدلل على أن للزهد منزلة كبيرة في بلاد الأندلس، منها تصنيف ابن بشكوال كتابا بعنوان (زهاد الأندلس وأئمتها)، غير أن هذا الكتاب قد ضاع بين الآلاف العديدة من كتب التراث التي عدا عليها الزمن بمحنة أو بأخرى[5].

وفي كلتا الحالتين، لا يمكن أن ننكر دور الشعر المشرقي في تقوية النزعة الزهدية في الاتجاه الديني الأندلسي، لاسيما أثر أبي العتاهية، ولكن هذا لا يعني أنهم اقتبسوا هذا الموضوع أو استعاروه، لأن الزهد نزعة لها أصولها الاجتماعية في كل مجتمع من المجتمعات[6]. وسنورد أمثلة لمن أدرك غرور الدنيا وشعر بعظم ذنوبه، واتخذ الزهد وسيلة وسيلة للتفريج عن همه يدفعه إليه كبر سنه ومداهمة الشيب له، وكان خاتمة لمسيرته الشعرية الحافلة بأغراض الشعر الأخرى.

---

(1) ينظر: في الأدب الأندلسي: محمد كامل الفقي: 13.
(2) ينظر: الأدب الأندلسي في عصر الموحدين: 203.
(3) ينظر: في الأدب الأندلسي: دار الفكر العربي، ط1، 1975: 13.
(4) ينظر: الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه: 57.
(5) المصدر نفسه: 57.
(6) ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة: 94.

ومن أولئك النفر يحيى بن حكم الغزال، الذي أنهكته الذنوب حتى ضجر من الحياة، وسئم من ملذاتها، فهو ((لم ينسك نسكا أعجميا، بل ظرف ظرفا أدبيا))[1]، على حد تعبير ابن دحية الكلبي، وكانت زهدياته ممزوجة بالحكمة، مشوبة بذكر الموت، معلنا ندمه على ما سلف، حتى أنه لم يودع يوما إلا ويظن أنه أخر عهده بالحياة، كما في قوله من مقطعة[2]:

وما أفارقُ يوماً من أفارقُهُ ... إلا حسبتُ فراقي آخرَ العهدِ

انظرْ إليَّ إذا أدرجتُ في كفَني ... وانظرْ إليَّ إذا أدرجتُ في اللّحدِ

واقعدْ قليلاً وعاينْ من يقيمُ معي ... ممّن يشيعُ نعشي من ذوي وُدّي

هيهاتَ كلّهمُ في شأنه لعبٌ ... يرمي التُّرابَ ويحثوهُ على خدّي

فكانت نظرته إلى الحياة نظرة متشائمة يائسة، ونظرته إلى الناس نظرة مزرية، وكان رأيه في الحياة أنها زائلة فلا بقاء للمرء فيها، فبعد أن بلغ من الكبر عتيا، أخذ يعد أيامه طالبا من الموت أن يطرق بابه لطول ما عمّر، فعبر عن هذه النظرة المتشائمة بقوله[3]:

ألستَ ترى أنَّ الزَّمانَ طَواني ... وبدَّلَ خَلقي كُلَّهُ وبراني

تَحَيَّفَني عُضْواً فَعُضواً فلمْ يدَعْ ... سِوى اسمي صَحيحاً وحدهُ ولساني

ولو كانتْ الأسماءُ يدخُلُها البلى ... لقدْ بلي اسمي لامتدادِ زماني

ومالي لا أبلى لتسعينَ حجَّةٍ ... وسبعٍ أتتْ من بعدها سنتانِ

وقد دفع زهد عدد من الشعراء في الحياة الدنيا إلى ذمها والتعبير عن السأم منها، فهي متقلبة لا تستقر على حال، وهي مذمومة حتى بآمالها وملذاتها، لما قد يعتريها من الفجائع والندم، وقد تجلى هذا الموقف من الدنيا عند ابن عبد ربه، متمثلا في التعبير عنها بقوله[4]:

---

(1) المطرب: لابن يحيى: 184.
(2) ديوان يحيى بن الحكم الغزال: 64.
(3) المصدر نفسه: 112.
(4) ديوان ابن عبد ربه: 21-22.

ألا إنَّمـــا الـــدُّنيا نظـــارةُ أيكـــةٍ إذا اخضـرَّ منهـا جانـبٌ جـفَّ جانـبُ

هـــي الـــدَّارُ مـــا الآمـــال إلا فجـــائعٌ عليهـــا ولا اللّـــذاتُ إلا مصـــائبُ

وله من مقطعة أخرى أبيات مطبوعة بطابع الحكمة، يذم بها الدنيا مستعينا بأسلوب القصر للتقليل من قيمتها وقيمة الملذات التي تتخللها، فلا فرق عنده بين نائل اللذة وبين الحالم، ولا بين الموت وبين الشاهد الغائب الذي حتما سيقضي على كل ملذات الحياة، بقوله[1]:

ألا إنَّمـــا الـــدُّنيا كـــأحلامِ نـــائمٍ ومـــا خيـــرُ عـــيشٍ لا يكـــونُ بـــدائمِ

تأمَّـــل إذا مـــا نلـــتَ بـــالأمسِ لـــذَّةً فأفنيتَهَـــا هـــل أنـــتَ إلا كحـــالمِ

ومـــا المـــوتُ إلا شـــاهدٌ مثـــلُ غائـــبٍ ومـــا النَّـــاسُ إلا جاهـــلٌ مثـــلُ عـــالمِ

والحقيقة أن ذم الدنيا أساسه زوالها، فإن لذاتها منغصة بالموت، فنرى علي بن أبي الحسين (ت 430هـ)، يرسم صورة الإنسان في هذه الحياة بدقة متناهية، بقوله[2]:

ومـــا النَّـــاس إلا ســـحابٌ أظـــلَّ فلمَّـــا انهمـــى مـــاؤُهُ أقلعـــا

ومـــا أنفـــسُ النـــاس إلا عـــوارٍ وقصـــرُ العـــواري بـــأن تُرجَعَـــا

أما محمد بن مسرة، مؤسس مذهب المسرية في الأندلس، الذي خلط فيه بين مبادئ الاعتزال والتصوف[3]، فكانت نظرته إلى الدنيا نظرة الزاهد المتمسك بالحق، وكانت الدنيا مطيته إلى الآخرة، ووسيلة تؤدي إلى الغاية وهي الموت، بقوله[4]:

إنَّمـــا المـــوتُ غايـــةٌ نحـــنُ نســـعى خَبَبـــاً نحوهـــا علـــى الأقـــدامِ

إنَّمـــا الليـــلُ والنَّهـــار مطايـــا لبنـــي الأرضِ نحـــو دارِ حمـــامِ

(1) المصدر نفسه: 152.
(2) التشبيهات: 272، كما ينظر ترجمته في الذيل والتكملة: 317/5.
(3) ينظر: الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة: 52-58.
(4) التشبيهات: 271.

ومن المعاني الزهدية التي استوقفت الزهاد في عصر الخلافة، هي التوبة، وغالبا ما تكون التوبة ملازمة لكبر السن، وتكون في الشطر الثاني من حياة الإنسان، كما نلاحظ ذلك عند ابن عبد ربه في شعره الزهدي، الذي سماه (الممحصات)، إذ نقض كل قطعة قالها في الصبا بمقطعة زهدية تتخللها التوبة والندم، كما في قوله[1]:

يا عاجزاً ليس يعفو حينَ يقتَدِرُ ... ولا يقضَّى لهُ من عيشِهِ وَطَرُ

عاينْ بقَلبِكَ إنَّ العينَ غافلةٌ ... عن الحقيقةِ واعلمْ أنَّها سَقَرُ

سوداءُ تزفرُ من غيظٍ إذا سُعِرَتْ ... للظَّالمينَ فلا تُبقي ولا تَذَرُ

لو لمْ يكنْ لكَ غيرَ الموتِ موعظةٌ ... لكانَ فيها عن اللذّاتِ مُزدَجَرُ

أنتَ المقولُ لهُ ما قلتَ مبتدئاً ... هلا ابتكرتَ لبينٍ أنتَ مُبتَكِرُ

وهذه المقطوعة محّص فيها المقطوعة الغزلية التي مطلعها[2]:

هلا ابتكرتَ لبينٍ أنتَ مُبتَكِرُ ... هيهاتَ يأبى عليكَ اللهُ والقَدَرُ

وله أيضا في التوبة واقفاً موقف الذليل النادم بعد ارتكابه المعاصي الجسام بقوله[3]:

يا ويلنا من موقفٍ ما بِهِ ... أخوفُ من أنْ يعدِلَ الحاكمُ

أُبارزُ اللهَ بعصيانِهِ ... وليس لي من دونِهِ راحِمُ

يا ربُّ غُفرانَكَ عن مذنِبٍ ... أسرفَ إلا أنَّهُ نادِمُ

وحين نتحدث عن الزهد في هذه الحقبة، لابد أن نقف على شعر الزهاد العلماء، وخاصة الفقهاء منهم، لاسيما في القرن الرابع الهجري[4]، ومن جملة العلماء الزاهدين في هذا العصر، عبد الله بن الخليفة عبد الرحمن الناصر، الذي كان فقيها شافعيا متنسكا

(1) ديوان ابن عبد ربه: 71.
(2) المصدر نفسه: 70.
(3) المصدر نفسه: 160.
(4) ينظر: الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي في عصر ملوك الطوائف والمرابطين: د. منجد مصطفى بهجت، م.ط. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1407هـ: 55-58.

ورعا[1]، والعالم الورع منذر بن سعيد البلوطي[2]، والعالم الزاهد الجليل محمد بن عبد الله بن أبي زمنين (ت 399هـ)، الذي كان فقيها مقدما وزاهدا متبتلا، وكان من الورعين الخاشعين، إذا سمع وعظا ابتدرت عيناه بالدموع، حتى اتخذ الزهد في حياته حقيقة واقعة قبل أن يكون تأمل المضطر الناتج عن ضعف جسدي أوصلته إليه الشيخوخة، كحال من ذكرناهم من شعراء الحقبة السابقة، أو كحال صديقه العالم سليمان بن بطال الذي انقاد لداعي التقوى أيام شيخوخته، حتى ألف كتبا في الزهد أسماها: ((المواعظ، والدليل إلى طاعة الجليل، وأدب الهموم))[3].

لقد امتدت نزعتهم الزهدية إلى فنهم الشعري فقالوا شعرا في الزهد حتى انقسموا في أدبهم إلى فريقين، فريق تخصص في هذا النوع وأكثر القول فيه، وأهم من مثله الشاعر قاسم بن نصير[4]، وابن أبي زمنين، ومما تجدر الإشارة إليه أن شعراء هذا الفريق كانوا كثيرين[5].

وفريق قليل العدد تناول أصحابه الزهد، فضلا عن موضوعات الشعر الأخرى، مثل سليمان بن بطال، ومنذر بن سعيد البلوطي، وأبو بكر الزيدي.

ونتيجة لشيوع هذا الكم من الشعراء الذين مثلوا هذا اللون شاع اتجاه تعليمي منبعه حرص العلماء على التعليم في المساجد العامة والأماكن الخاصة، وممارسة الوعظ والنصح والإرشاد، أثناء التدريس وخاصة أنهم أصحاب علم ودعاة حقائق[6].

إذ انبرى أولئك الشعراء لنقد مجتمعهم، ومحاولة توجيه النفوس توجيها دينيا، والابتعاد عن رذائل الأعمال وملذات الهوى[7]. فنرى الشاعر ابن أبي زمنين يقول في اضطراب وقته ناصحا أقرانه بالتوجه إلى الله، وترك زمان التصابي[8]:

---

(1) ينظر: الحلة السيراء: 206/1.
(2) ينظر: مطمح الأنفس: 238.
(3) ينظر: الديباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب: ابن فرحون المالكي (ت 399هـ)، تحقيق د. محمد أبو النور، م.ط. دار التراث للطبع والنشر، القاهرة، 1972: 307/1، إلا أن هذه المؤلفات لم تصل إلينا.
(4) ينظر تاريخ علماء الأندلس: ابن الفرضي، مط الدار العصرية للتأليف، 1966: 55/6.
(5) يراجع: ترتيب المدارك: 415/4، وينظر: التكملة لكتاب الصلة: 782/2.
(6) ينظر: الصلة: 49/1.
(7) ينظر: أدب الزهد الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين: حميد البلداوي، رسالة ماجستير، كلية الآداب/ جامعة بغداد، 1405هـ-1985: 17.
(8) ترتيب المدارك: 673/4.

خليلـــيَّ إنَّ الـــذي تعلمانِـــهِ زمـــانُ التَّصـــابي وانطـــلاقُ عنانِـــهِ
شديدُ الأسى حرُّ الجوى مُحرِقُ الحشى فهـــل مـــن مجيـــرٍ مخبـــرٍ بأمانِـــهِ
وأيُّ مجيـــرٍ غيـــرَ مـــن قـــد عصـــيتُهُ فيـــا أســـفي إنْ لـــمْ يعُـــدْ بجنانِـــهِ

فكان لزاما عليه وهو ينصح الناس بالتوجه الوجهة الدينية، أن يذكرهم بقدوم الموت في أي لحظة، محذرا من الاطمئنان إلى الدنيا بقوله[1]:

المـــوتُ فـــي كـــلِّ حـــينٍ ينشـــرُ الكفنـــا ونحـــنُ فـــي غفلـــةٍ عمَّـــا يُـــرادُ بنـــا
لا تَطمَـــئِنَّ إلـــى الـــدُّنيا وزُخرُفِهـــا وإنْ تَوَسَّـــمْتَ مـــن أثوابِهـــا الحُسْـــنا
أيـــنَ الأحبَّـــةُ والجيـــرانُ؟ مـــا فَعَلُـــوا أيـــن الـــذينَ همـــوُا كـــانوا لنـــا سَـــكَنَا
ســـقاهُم الـــدَّهرُ كأســـاً غيـــرَ صـــافيةٍ فصـــيَّرَتهمْ لأطبـــاقِ الثَّـــرى رهنـــا

حتى ليجعل الزبيدي القبر خير واعظ لمن يسمع ويبصر بقوله[2]:

لـــو لـــمْ تكـــنْ نـــارٌ ولا جنَّـــةٌ للمـــــــرءِ إلا أنَّـــــــهُ القبـــــــرُ
لكـــــانَ فيـــــه واعـــــظٌ زاجـــــرٌ نـــــاهٍ لمـــــنْ يســـــمَعُ أو يبصِـــــرُ

ويلتفت العالم الشاعر محمد بن وهب (ت 366هـ)، إلى الرجل الغني كثير المال، ويرشده إلى وجوب إنفاقه في سبيل الخير، لارتباط ذلك بحساب الآخرة، ويدعوه إلى الرضا والقناعة بقوله[3]:

جمعـتَ مـالاً ففكِّـرْ هـل جمعـتَ لـهُ يـا جـامعَ المـالِ أبوابـاً تُفرِّقُـهُ
المـــالُ عنـــدكَ مخـــزونٌ لوارِثِـــهِ مـــا المـــالُ مالـــكَ إلا يـــومَ تُنفِقُـــهُ
إنَّ القناعـــةَ مـــن يحلُـــلْ بســـاحَتِها لـــم يلـــقَ فـــي ظلِّهـــا همَّـــاً يُؤرِّقُـــهُ

(1) الصلة: 483/2، ووردت بشيء من الاختلاف في الجذوة: 57.
(2) يتيمة الدهر: 70/2، ونفح الطيب: 342/4.
(3) يتيمة الدهر: 60/2.

ولا يقتصر الزهد على باب النصح والإرشاد وتعليم الآخرين والإفادة من تجاربهم ونقد المجتمع، بل قد يعبر الشاعر عن هموم ذهنية، وحالات نفسية، نابعة من النظر في النفس والتفكير في الوجود، ومصير الإنسان، وهذه الفلسفة الروحية تنبعث من الذات، وكثيرا ما يصدر هذا الشعر عن الشعراء مع كبر السن، وتراجع العمر، حيث يحس الشاعر بدنو أجله، فينيب إلى الله سبحانه وتعالى ويتوب إليه بعد ما اجترح من ذنوب وسيئات، ويقترن هذا المفهوم بصفات المتقين[1]، كما نلحظ ذلك عند الشاعر ابن الفرضي (ت 403هـ)، وهو يصف وقفة الحساب، ووحشة القبر، راثيا نفسه، ناعيا حظه بأسلوب تغلب عليه الموعظة الصادقة، بقوله[2]:

أسيرُ الخَطَايا عندَ بابِكَ واقفُ ... على وَجَلٍ ممَّا بِهِ أنتَ عارِفُ

يخافُ ذنوباً لم يغبْ عنْكَ غيبُها ... ويرجوكَ فيها فهوَ راجٍ وخائفُ

ومنْ ذَا الّذي يرجُو سواكَ ويتّقي ... وما لكَ في فصلِ القضاءِ مُخالفُ

فيا سيّدي لا تُخزِني في صحيفَتي ... إذا انتشَرَتْ يومَ الحسابِ الصَّحائفُ

وكنْ مؤنسي في ظُلمةِ القَبْرِ عندما ... يصدُّ ذوو وُدّي ويجفو الموالفُ

لئِنْ ضاقَ عنّي عفْوكَ الواسِعُ الّذي ... أُرَجّي لإسرافي فإنّي لَتالِفُ

هذا ومن الملاحظ على الشعر الزهدي، استعانته بالقرآن الكريم في رسم صوره، كما نلاحظ ذلك عند محمد بن الحسين الزبيدي[3] (ت 379هـ)، بقوله[4]:

أشْعِرَنْ قلبَكَ ياسا ... ليسَ هذا النَّاسُ ناسا

---

(1) ينظر: البناء الفكري والفني للقصيدة الإسلامية في الشعر العراقي الحديث: د. ماهر دلي إبراهيم الحديثي، رسالة دكتوراه: 59-60.

(2) وفيات الأعيان: 105/3، كما ينظر: تذكرة الحفاظ: شمس الدين الذهبي، مط دار إحياء التراث العربي، د.ط، د.ت: 78/3.

(3) محمد بن الحسين الزبيدي، عمل مؤدبا للخليفة هشام المؤيد، فكان بارعا في الأدب واللغة، توفي سنة (379هـ)، ينظر ترجمته في: مرآة الجنان: 409/2، معجم المؤلفين: 198/9.

(4) بهجة المجالس وأنس المجالس وشحط الذهن والهاجس: ابن عبد البر الفرضي، تحقيق محمد بن مرسي الخولي، مط الدار المصرية، د.ت: 673/1.

قـــدْ مضـــى الإبريـــزُ مـــنهمْ وبقـــوا بعـــدُ نُحاســـا

ســـامريّينَ يقولـــو نَ جميعـــاً لا مَساســـا

فقد استعان بما جاء في القرآن الكريم من قصص الأنبياء، حيث السامري هو المُعاقَبْ من قبل النبي موسى عليه السلام بالعزلة، قال الله ﷻ ﴿**قَالَ فَاذْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لا مِسَاسَ**﴾[1].

ومن الملاحظ على شعر الزهد أيضا في عصر سيادة قرطبة، أنه كان في الغالب على شكل مقطعات شعرية جاءت نتيجة للدوافع التي شجعت على نشوء هذا اللون، لاسيما دافع التعليم المتمثل بالنصح والإرشاد الذي جاء ضمن حلقات العلم في المساجد.

وكذلك الحال بالنسبة للزهديات، التي نظمت بدوافع ذاتية، بعد التأمل في النفس، والتفكير في الحياة واقتراب الخاتمة، ونهاية المطاف، فكان نظمهم الزهدي يعبر عن ومضة سرعان ما تختفي باختفاء هذا الدافع، مما حتّم عليها أن تكون معبرة عن خلجات النفوس وخفايا الضمير المكنون.

3. الهجاء

يحتل الهجاء مكانة واسعة في الشعر العربي وهو من الأغراض التي تمثلت في الشعر الأندلسي في هذه الحقبة، إلا أنه بقي أقل شيوعا منه عند المشارقة، لاسيما في العصر الأموي، كما في نقائض جرير والفرزدق، وبروز الهجاء الديني السياسي الذي بقيت آثاره في التراث الأدبي.

والهجاء في الشعر الأندلسي لم يلق سوقا رائجة، لاسيما الهجاء السياسي لقلة الأحزاب السياسية، وإن ظهرت بعض الأهاجي في عهد الأمراء بين المضرية واليمانية، ولكن لم نظفر منه بما هو جدير بالاهتمام[2]؛ لإحجام بعض المؤلفين عنه؛ لما فيه من فحش وإقذاع.

(1) سورة طه: من الآية97.
(2) ينظر: في الأدب الأندلسي: جودة الركابي: 114.

فابن بسام يؤكد ذلك بقوله: ((قد صنت كتابي عن شين الهجاء وأكبرته أن يكون ميدانا للسفهاء))[1]، والحميدي حينما يترجم لليحصبي وهو شاعر كثير الهجاء في الدولة العامرية يقول فيه: ((ولليحصبي أهاج كثيرة قبيحة كرهت أن أوردها عنه))[2].

ونلاحظ المراكشي أيضا عندما يترجم لأحد شعرائه يصرح بأنه ((تجنب الهجاء في كتابه، لأنه لا يستحسن أن ينقل الإقذاع والفحش))[3]. وأن كثيرا من الأدباء الأندلسيين صانوا كتبهم عما يدنسها كما يرون، فنفح الطيب والحلة السيراء والقلائد والمطمح والمطرب وغيرها من المؤلفات الأندلسية التي لم تحفظ لنا شيئا من الهجاء إلا أبيات قليلة جدا، وقد يكون للخلق الديني أثره في هذا الإحجام سواء كان في التدوين أو في الإنشاء[4].

ومما تجدر ملاحظته أن الهجاء السياسي الذي كان معروفا لدى المشارقة لم يشكل نسبة يعتد بها في الشعر الأندلسي، خلال تلك الحقبة الزمنية، وإن تكن ملامحه البسيطة قد ظهرت بشكل لا يشكل ظاهرة شعرية لافتة للنظر، بل أن السائد آنذاك هو الهجاء الشخصي، لاسيما السطحي منه[5]، على الرغم من إنكار الدكتور محمد كامل الفقي لوجوده، معللا ذلك بمجاورة الأندلس لأوربا واتحاد كلمة المسلمين ضد أعدائهم، وبسطة العيش في الأندلس وما إلى ذلك من الأمور التي لا تساعد على ظهور هذا اللون من الهجاء[6].

ويلاحظ أيضا على شعر الهجاء في الأندلس في هذه الحقبة ميله إلى المقطعات القصيرة، وذلك لأن الحياة الأدبية بصورة عامة كانت تميل إلى عدم الإطالة، لاسيما الهجاء الذي يركز فيه الشعراء على معاني محددة تسرع في إيلامها للمهجو، وتخلو من فضول الكلام، وكان النقاد يقرون هذه الحقيقة بقولهم ((إن جميع الشعراء يرون أن قصر الهجاء أجود، وترك الفحش فيه أصوب إلا جرير))[7].

وعلى الرغم من علاقة المديح بالهجاء منذ أقدم العصور، إلا أننا بالقدر الذي نلاحظ فيه كثرة مدح الخلفاء والأمراء، نرى قلة الهجاء فيهم، وهذا يعود نتيجة إلى المركز الديني

---

(1) الذخيرة: ق1م2/ 61.
(2) جذوة المقتبس: 647/2.
(3) المعجب في تلخيص أخبار المغرب: المراكشي: 374.
(4) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين: 243.
(5) ينظر: اتجاهات الشعر الأندلسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: 175.
(6) ينظر: في الأدب الأندلسي: محمد كامل الفقي: 16.
(7) العمدة: 172/2.

الذي يتمتعون به بصفتهم أمراء المسلمين، فضلا عن عدم تساهلهم مع الذين يحاولون النيل من مكانتهم الاجتماعية أو المساس بهيبتهم، كما فعل الناصر مع الرمادي عندما حاول أن يعترض على أمره الذي حضر فيه تناول الخمر، وأمر بإراقتها وعدم بيعها، فأودعه السجن، وبقي يستعطفه مدة طويلة[1].

فكان الهجاء منصبا على موظفي الدولة، لاسيما القضاة منهم، كما نلاحظ هجاء الغزال للقاضي يخامر، وأخيه القاضي معاذ، وكان هجاؤه لهما منصبا على مماطلتهما وتسويفهما للعهود والمواعيد التي يقطعونها، فله في القاضي يخامر[2]:

أنجزْ فَدَيتُكَ ما وعدْتَ فإنَّ لي ... بالقولِ والإنجازِ قولاً حاضِرا

واعلمْ بأنَّ من الحزامةِ للفتى ... ألا يرُدَّ بغيرِ نجحٍ شاعرا

والذي يبدو على هجاء موظفي الدولة أن الشاعر يقلل فيه من التعريض بشكل المهجو أو نسبه أو نسائه، إنما يميل إلى هجائه في علمه وبلادته ومكانته، كما يلاحظ فيه الميل إلى السخرية والتهكم، فنرى الغزال يقول في القاضي يخامر ساخرا[3]:

لقد سمعتُ عجيباً ... من آبداتِ يُخامرْ

قرا عليهِ غلامٌ ... طه وسورةَ غافرْ

فقالَ من قال هذا؟ ... هذا لعمري شاعرْ

أردتُ صفعَ قفاهُ ... فخفتُ صولةَ جائرْ

أتيتُ يوماً بتيسٍ ... مستعبراً متحاسرْ

فقلتُ قوموا اذبحوهُ ... فقال: إنّي يخامرْ

---

(1) ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 285.
(2) ديوان الغزال: 70.
(3) المصدر نفسه: 71.

ونرى لابن عبد ربه مقطعة يعرض فيها بأحد موالي السلطان، فيصف لؤمه وبخله وعدم امتلاكه القدرة على قضاء الحوائج وإن كانت بسيطة، فقال فيه عندما ترجاه في إطلاق محبوس لديه فتلكأ فيه[1]:

حاشا لِمِثلِكَ أنْ يَفُكَّ أسيرا ... أوْ أنْ يكونَ مع الزَّمانِ مُجيرا

لبستُ قوافي الشِّعْرِ فيكَ مُدارعاً ... سوداً وصَكتْ أوجُهاً وصدُورا

هلا عطفْتَ برحمةٍ لمّا دعتْ ... ويلاً عليكَ مدائحي وثبورا

لو أنَّ لومَكَ عادَ جوداً عُشرُهُ ... ما عادَ عندكَ حاتماً مذكورا

وعلى الرغم من أن الغالبية العظمى من الشعراء لا يستطيعون أن يذموا الحاكم أو الأمير، ولا يتمكنون من هجائه، إلا أننا نجد القلفاط الشاعر الذي عرف بالهجاء واشتهر به[2]، يتمكن من التعريض بالأمير عبد الله ويقول فيه من مقطعة[3]:

ما يَرتَجي العاقلُ في مدةٍ ... الرّجلُ فيها موضعُ الرّأسِ

وكذلك له أبيات في هجاء أمير إشبيلية إبراهيم بن الحجاج[4].

أما الغالب في هذا الميدان فهو هجاء الشعراء لأعداء الخليفة ونستدل على ذلك من هجاء أحد شعراء قرطبة لأمير لورقة عبد الرحمن بن وضاح، عندما وقع أسيرا بيد الخليفة الناصر لدين الله سنة 312هـ، إذ أخذ يعرض به ويستهزئ بمنظره من مقطعة يقول فيها[5]:

أتى ابنُ وضاحٍ بالوضَّاح قرطبةً ... قد قدَّم الكلبَ ليسَ الكلب مؤذينا

أتى ولحيتُهُ في الأرضِ مسبلَةً ... نراهُ حيناً ويخفى بينها حينا

تجيءُ في كلِّ يومٍ من خصائِلِهَا ... وليسَ ينقصُها سبعونَ عثنونا

---

(1) ديوان ابن عبد ربه: 80.
(2) ينظر: طبقات النحويين واللغويين: الزبيدي، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، مصر، 1954: 152.
(3) المغرب في حلى المغرب: 111/1.
(4) المصدر نفسه: 111/1.
(5) التشبيهات: 285.

أما هجاء أصحاب الحرف، فكان قليلا جدا، إذ كان يؤكد فيه الهجاؤون على المعاني التي تنفر الناس عنهم وتجعلهم غير صالحين للحرف التي يرتزقون منها، فالغناء بوصفه حرفة لاقى نقدا وهجاء لاذعين، لاسيما أن مهندس الغناء في الأندلس زرياب قد هجاه الشعراء، فنرى للغزال[1] أهاجي فيه، ولمؤمن بن سعيد (ت 276هـ)، أخرى بقوله[2]:

تبـــاركَ مـــن أذَلَّ الخـــزَّ حتّـــى ... تمَعَّـــكَ فيـــه أفـــواهُ الكـــلابِ

ومـــنْ جعـــلَ الغـــواني ســـائلاتٍ ... علـــى أصـــداغِ أســـودَ كـــالغرابِ

ولإسماعيل بن بدر (ت 351هـ)، هجاء في مغنية يقول فيه[3]:

فأســـمَعَنَا درداءَ صـــلعاءَ رَجَّعـــتْ ... بصـــوتٍ لهـــا تســـتَكُّ منـــهُ المســـامِعُ

فـــواللهِ لا أدري كـــلابٌ تهارشـــتْ ... بحلقومِهـــا أم نَقْنَقَـــتْ بـــي ضـــفادِعُ

أما في هجاء الشعراء، فلم نجد سوى مقطعة لابن هذيل فيها تعريض بشعر شاعر وهجاء لشكله، بقوله[4]:

فتـــىً بـــاردُ الأشـــعارِ يفضُـــعُ لفظُـــهُ ... بهـــا وهـــوَ منحـــوسُ الجبـــينِ شـــتيمُ

يقـــرِّبُ وجهـــاً منـــكَ فـــي خلـــفِ قريـــةٍ ... كـــأنَّ انهـــدالَ الأنـــفِ منـــهُ قـــدومُ

أما دوافع الهجاء فهي مختلفة، فبعضها يكون بدوافع نفسية، يسودها السخط والغضب والانفعال العاطفي، كما نلاحظ ذلك عند عائشة بنت أحمد القرطبية[5]، عندما طلب يدها شاعر ليس بكفء لها، فقالت فيه مفتخرة بنفسها هاجية إياه[6]:

أنـــا لبـــوةٌ لكننـــي لا أرتضـــي ... نفســـي مناخـــاً طـــول دهـــرٍ مـــن أحـــدْ

---

(1) ديوان الغزال: 32.

(2) المقتبس: لابن حيان، نشره شالميتا، تحقيق كرونيطي، المعهد الأسباني العربي للثقافة، مدريد، كلية الآداب، الرباط، 1979: 197/5.

(3) التشبيهات: 257.

(4) شعر ابن هذيل: 111.

(5) عائشة بنت أحمد بن محمد بن قادم القرطبية، كانت تمدح ملوك زمانها، ينظر ترجمتها في: تاريخ الأدب الأندلسي: 23.

(6) الشعر النسوي: 58.

ولــو أنّنــي أختــارُ ذلــك لــم أجــبْ كلبــاً وكــمْ أغلقــتُ ســمعيَ عــن أســدْ

ويبدو أن من الشعراء من وجد في عيوب الناس مجالا للترفيه عن نفوسهم وإثارة الضحك والسخرية بهجائهم اللاذع، فقال عبد الله بن كليب (ت 306هـ)، في أنف الزهري[1]:

أنفُــكَ يــا زهــرُ فــي قُبحِــهِ كأنَّــهُ فــي صــورةِ البــوقِ

يقعــدُ فــي البيــتِ لحاجاتِــهِ وأنفُــهُ يمضــي إلــى السُّــوقِ

وكان دافع التَّرفيه عن النفس مرتبط بدافع السخرية والضحك، كما نلاحظ ذلك عند الأمير عبد الله، وهو يسخر من أحد وزرائه بقوله[2]:

أنــتَ يــا نضــرُ آبــدهْ لســتَ تُرجــى لفائِــدَهْ

ويكون الهجاء بدافع الحرمان من العطاء، فنرى الشاعر الغزال يهجو خالدا عندما مدحه ولم ينل منه شيئا سوى دراهم واصفا إياه بالبخل فقال[3]:

قصــدتُ بمــدحي جاهــداً نحــوَ خالــدٍ أُؤمِّــلُ مــن جــدواهُ فــوقَ مُنــائي

فلــمْ يُعطنــي مــن مالِــهِ غيــرَ درهــمٍ تَكَلَّفَــهُ بعــد انقطــاعِ رجــائي

كمَــا اقْتَنَــعَ الحَجَّــامُ ضرسَــاً صــحيحةً إذا اســتخرجتْ مــن شــدَّةٍ ببكــاءِ

أما الدوافع الأخلاقية[4]، فلم تكن أقل أهمية من الدوافع الأخرى كأن يعيب الشاعر شخصاً اتصف بصفةٍ لا تتناسب والأخلاق العربية والإسلامية إذ كانت صفة البخل من أهم الصفات التي استوقفت الشعراء الأندلسيين هاجين من اتصف بها، فنرى سليمان بن عبد الله البردي يرسم صورة لمن يطلب المال من بخيل مشبها إياه بالذي يسأل طللا ويريده أن يجيب بقوله[5]:

---

(1) التشبيهات: 58.
(2) البيان المغرب: 154/3.
(3) ديوان الغزال: 41.
(4) ينظر: الهجاء والهجاؤون في الجاهلية: د. محمد محمد حسين، نشر مكتبة الآداب، مطبعة أحمد مخيمر، 1947: 20.
(5) التشبيهات: 252.

كـــأنَّ مُرَجِّيـــهِ المؤمِّـــل واقـــفٌ علـى طلـلٍ مـن ساكنِ الحـيِّ بائـدِ

يســـائلُ منـــهُ صـــامتاً غيـــرَ نـــاطقٍ كمســـتخبِرٍ جهـــلاً رســـومَ المعاهِـــدِ

إلا أن ابن عبد ربه يرسم صورة لهؤلاء البخلاء بأنهم صم صلاب، وتتدخل عصا موسى في الصورة، إلا أنها لم تفلح أن تفجر منهم شيئا، بقوله[1]:

حجـــارةَ بخـــلٍ مـــا تجـــودُ ورُبَّمَـــا تَفَجَّـــرَ مـــن صـــمّ الحجـــارةِ مـــاءُ

ولـو أنَّ موسـى جـاءَ يضـربُ بالعصـا لمـا انبجَسَـتْ مـن ضـربِهِ الـبُخلاءُ

ونرى الشاعر عبادة بن ماء السماء (ت 419هـ)[2] وهو يهجو من تأصلت فيه صفة الكذب، مبينا أنه رضع الكذب ممزوجا باللبن منذ نعومة أظفاره، وفي ذلك تصوير قاس لشخصية المهجو إذ يقول فيه[3]:

(1) ديوان ابن عبد ربه: 15.

(2) هو عبادة بن عبد الله الأنصاري الخزرجي، عاش في المدة العامرية، وأدرك دولة بني حمود، ومدح أمراءها، اختلف في تاريخ وفاته، والراجح أنها سنة 419هـ، ينظر ترجمته في: فوات الوفيات: 425/1.

(3) التشبيهات: 259.

مُذْ كنتَ لا تنفَكُّ تخبرُ عن حديثٍ لم يكنْ

فكأنَّما غذيتَ طفلاً بالكذابِ مع اللّبَنْ

وقد يكون الهجاء بدوافع عنصرية، وهذا يدخل ضمن الهجاء السياسي، ويكاد يكون معروفا في الأندلس وقد حفظ لنا التاريخ شيئا منه عند بدء الشرارة الأولى بين المولدين من جهة والعرب من جهة أخرى، فنرى الشاعر العبلي شاعر المولدين يغتنم فرصة إعمار العرب لحصن غرناطة، فيقول[1]:

منـــازِلُهُمْ مـــنهم قفـــارٌ بلاقِـــعُ تُجـاري السَّفا فيهـا الرِّيـاحُ الزَّعـازِعُ

وفـي القلعَـةِ الحمْـراءِ تـدبيرُ زيغِهِـمْ ومنهـا علـيهِمْ تسـتديرُ الوقـائعُ

كمـا جـدَّدتْ آبـاؤُهُمْ مـن خِلالِهـا أسِـنَّتنا والمُرهفـاتُ القواطِـعُ

فيقول أبو الرجا بن سعيد فاشتد ذعرنا بهذه الأبيات، حتى لو أحاطت بنا عساكر الأرض ما وجدنا مزيدا من الذكر، فحركنا شاعرنا المعروف بالأزدي شاعر العرب القائم فيهم مقام العبلي عند المولدين فقال[2]:

منازِلُنَـا معمـورةٌ لا بلاقِـعُ وقلعَتُنَـا حِصْـنٌ مـن الضَّـيْمِ مـانِعُ

وفيهـا لنـا عـزٌّ وتـدبيرُ نُصـرَةٍ ومنهـا علـيكُمْ تسـتَتِبُّ الوقـائِعُ

ألا فـأذَنوا منهـا قريبـاً بوَقْعَـةٍ تشـيبُ لهـا ولـدانُكُمْ والمَرَاضِـعُ

والملاحظ أن معاني هذه المقطعة تدور في فلك المعاني التي طرقها العبلي، وتحاول أن تنقضها، كما أنها جاءت بنفس الوزن والقافية، وكأنه يدخلها في فن النقائض، كما نلاحظ اشتراك الغضب والحماسة وتداخلهما في تلك المقطوعتين وهذا قد يكون صفة عامة في الهجاء السياسي.

---

(1) تنظر هذه الواقعة في ديوان سعيد بن جودي الألبيري: 37-38، كما ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 134.

(2) ديوان سعيد بن جودي الألبيري: 38.

ومن الملاحظ أيضا على شعر الهجاء الأندلسي ميله إلى النثرية في ألفاظه، والشعبية في أسلوبه، كي يؤمن له الاتصال بالنفوس ويكفل له التداول على ألسنة الناس، وبالنتيجة يحقق الشاعر الغاية التي يبتغيها، فنرى ابن عبد ربه يقول من مقطعة له[1]:

وأيّامٍ خَلَتْ من كُلِّ خيرٍ ودُنيا قَدْ تَوَزَّعَها الكِلابُ

كلابٌ لو سألتَهُمُ ترابا لقالوا: عندَنا انقطَعَ الترابُ

فيبدو أن نفسية ابن عبد ربه، جعلته يرى أن الحياة خالية من كل خير، وأن من فيها كلاب معبرا عن ذلك بألفاظ تميل إلى البساطة والوضوح وأسلوب يقترب من النثر.

4. المديح:

لا يختلف شعر المديح في الأندلس عما هو عليه في المشرق، فقد بقي الشعراء الأندلسيون يطرقون المعاني التقليدية نفسها، التي كانت شائعة في القصيدة العربية، من كون الممدوح شجاعا قويا مقداما مدافعا عن الإسلام وناصرا للمظلومين كريما يجود بنفسه إذا اقتضت الضرورة[2].

إذ أن الصفات التي أضفوها على ممدوحيهم هي نفس الصفات القديمة التي سبقهم إليها مدّاحو المشرق[3].

وأن أول ما يطالعنا من مقطعات مدحية قول إبراهيم بن سليمان الشامي، في الأمير عبد الرحمن مادحا إياه بتلك الصفات، مؤكدا جانب الكرم الذي تميز به هذا الأمير بقوله[4]:

يا مَنْ تعالى من أميةَ في الذُّرى قدراً فأصبحَ عاليَ الأركانِ

إنَّ الغمامَ غياثُهُ في وقتِهِ والغيثُ من كفَّيكَ كلَّ أوانِ

فالغيثُ قد عمَّ البلادَ وأهلَها وضمئتُ بينهمْ فبلَّ لساني

ونرى عباس بن ناصح (ت 230هـ)، يؤكد على المعاني، التي طرقها الشامي، فله في الحكم الربضي بعد أن أغاث الناس في عام مجاعة مقطعة يقول فيها[1]:

---

(1) ديوان ابن عبد ربه: 25.
(2) ينظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين في الأندلس: 101.
(3) ابن سارة الشنتريني حياته وشعره، د. أحمد النوشي، دار ومكتبة الهلال: 56.
(4) نفح الطيب: 121/3.

نكـــدَ الزّمـــانُ فآمنـــتْ أيامُـــهُ أنْ لـــنْ يكـــونَ بعصـــره كســـرُ

طلـــعَ الزّمـــانُ بأزمـــة فجلـــى لـــهُ تلـــكَ الكريهـــة جـــوده العمـــرُ

والملاحظ أن المدح في هذه الحقبة الزمنية كان منصبا نحو الخلفاء والأمراء والقادة، بل كان لها حضورها الذي لا بأس به.

ولابن عبد ربه عدد من المقطعات المدحية، أغلبها جاء في مدح الخليفة الناصر لدين الله، فضلا عن القصائد الطوال التي قيـ لت فيه، ففي أول ركوّ ظاهر للخليفة الناصر في خلافته، إذ كان مركبه فخما نبيلا، وقد ملأ قلوّ رعيته بهجة ومسرة، فكان ابن عبد ربه راصدا لهذا المرك متخذا له مناسبة لمديحه، وقد جاءت معانيه بعيدة عن الجدة بل كانت تقليدية، إلا أنها أضفت على الخليفة صفة الكرم والجود، مشبها إياه ببحر الندى، والبدر المضيء بقوله[2]:

بـــدرٌ بـــدا مـــن تحتِـــهِ أبلـــقُ يحســـدُ فيـــه المغـــربَ المشـــرِقُ

لمّـــا بـــدا لـــلأرضِ مســـتبهِجاً كـــادت لـــهُ عيـــدانُها تـــورقُ

لـــو يعلـــمُ الأبلـــقُ مـــا فوقَـــهُ لاختـــالَ عـــن عُجُـــبٍ بـــه الأبلـــقُ

إمـــامُ عـــدلٍ باســـطُ كفّـــهُ يـــرزقُ منهـــا اللهُ مـــا يـــرزقُ

وكاد (النصر) أن يكون المناسبة الأكثر وضوحا في ميدان المقطعات المدحية، التي كانت تنظم في الخلفاء والأمراء وا لقادة، إذ أن سرعة الموقف وخطورته في الحرّ تجعل الشاعر يبتعد عن الإطالة والاستهلال ونبذ المقدمات والدخول في المديح مباشرة[3].

والحقيقة أن ابن رشيق القيرواني قد رسم المنهج الذي يجّ أن يسير عليه الشعراء في مدح الملوك والخلفاء بقوله: ((إن الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة، وإنما تمدح بالإغراق والتفضيل بما لا يتسع لغيرهم بذله))[1].

---

(1) المصدر نفسه: 161/1.

(2) ديوان ابن عبد ربه: 122.

(3) ينظر: الـ حروّ الصليبية وأثرها في الشعر العربي، د. محمد علي الهرفي، النادي العربي، الرياض، 1400هـ-1980: 59.

ونلاحظ أن ابن عبد ربه لا يبتعد عن هذا المنهج عندما يمدح الخليفة الناصر لدين الله بعد انتصاره في غزوة (المنتلون)[2]، بل سار مع ما ينسجم وهذه المبادئ بقوله[3]:

يمضـــي أمامـــكَ نصـــرُ اللهِ منصـــلتاً ... بـالفتحِ يقصـمُ مـنْ فـي الأرضِ نـاواكـا

والنّـــاسُ يـــدعونَ والآمـــالُ راغبـــةٌ ... والطّـوعُ يرجـوكَ والعصـيانُ يخشـاكا

ومـــن يمينـــكَ بـــدرٌ مـــا لـــهُ فلـــكٌ ... ولـــن تـــرى لبـــدورِ الأرضِ أفلاكـــا

يقـــودُ جيشـــاً إلـــى الأعـــداءِ مرتجســـاً ... عرمرمـــاً يتـــركُ الآكـــامَ دكـــداكا(4)

كما اتخذ الشعراء البيعة مناسبة لقصائدهم ومقطعاتهم المدحية، إذ أنها تعد مناسبة سياسية كبيرة، فكان كل والٍ جديد يبايعه عامة الناس وخاصتهم من الوزراء ورجال السياسة والدين، في يوم مخصوص يحتشد فيه الناس في مكان ما، تحدده الجهات المسؤولة، فتتم البيعة بعد ذلك بموافقة الناس يتولى بموجبها الأمير الجديد السلطة[5]، فنرى ابن عبد ربه يقول في بيعة الأمير الناصر بقرطبة[6]:

يـــا مـــنْ عليـــهِ لبـــاسُ البـــأسِ والجـــودِ ... من جودِ كفّكَ يجري المـاءُ فـي العودِ

لمّـــا تطلّعـــتَ فـــي يـــومِ الخمـــيسِ لنـــا ... والنّـــاسُ حولـــكَ فـــي عيـــدٍ بـــلا عيـــدِ

وبـــادرت حولـــكَ الأبصـــارُ واكتحلـــتْ ... بحُســـنِ يوســـفَ فـــي محـــرابِ داودِ

ومثلما اتخذ الشعراء الانتصارات والبيعة مناسبة للمديح اتخذوا الرثاء أي رثاء الأمير الذاهّ، مناسبة لمدح الأمير القادم، وعلى الرغم من براعة الشعراء في المزج بين غرضي الرثاء والمديح، إلا أن أشعارهم هذه تكون باردة ولا يمكن أن نتلمس لها أثرا في

---

(1) العمدة: 130/2.

(2) المنتلون: هي أولى غزوات الناصر لدين الله، حيث أمر بالاستعداد لها سنة 300 هـ، واستجا له جند الشام، أهل كورة ألبيرة، واستتبت أمور هذه الغزوة في نفس العام، ينظر: ديوانه: 126-127.

(3) ديوان ابن عبد ربه: 128.

(4) مرتجسا: مرعدا، ينظر: لسان العرّ، مادة (رجس).

(5) ينظر: مقدمة ابن خلدون، ضبط الحواشي وعلق على الفهارس الأستاذ خليل شحاذة، دار الفكر، ط2، 1408هـ-1988: 261/1-262.

(6) ديوان ابن عبد ربه: 54.

الحياة ولا تأثيرا في نفس المتلقي[1]. إذ أن هذا المزج بين الأ غراض يتطلّ نفسا طويلا، فجاء أغلبه على شكل قصائد، إلا أننا لا نعدم وجود مقطعات في هذه المناسبة، فنلاحظ عباس بن فرناس يمدح الأمير محمد بن عبد الرحمن، ويهنئه بعد تعزيته لأبيه بقوله من مقطعة[2]:

ما غابتِ الشّمسُ حتّى أشرقَ القمرُ محمدٌ فارتضاهُ اللهُ والبشرُ

والملاحظ على المقطعات المدحية في هذه الحقبة غلبة الطابع الديني عليها، لاسيما أن أغلّ معارك هؤلاء الخلفاء والأمراء هي معارك جهاد وفتح إسلامي، ودفاع عن الحق، وأن إضفاء الصفات الدينية على الممدوح يكون بدوافع متعددة منها الإيمان العميق والثبات على الحق، إذ تكون للممدوح قدسية خاصة تحيط به، وقد يكون بدافع الحس القومي الذي يربط الشاعر بالممدوح، فضلا عن دافع التكسّ الذي حتم على الشاعر أن يقع في الغلو والمبالغة التي توصل صاحبها إلى الضلال، فنرى ابن عبد ربه عندما يمدح إبراهيم بن الحجاج والي إشبيلية يجعل من زيارته حجا ومن مدحه رباطا وجهادا بقوله[3]:

أمن يمنٍ يكونُ الجّودُ خلواً وإبراهيمُ حاتمُها الجّوادُ

زيارتُهُ لمن يأتيهِ حجٌّ ومدحتُهُ رباطٌ أو جهادُ

وما لي في التّخلُّفِ عنهُ عذرٌ ولي في الأرضِ راحلةٌ وزادُ

ويتكئ المصحفي أيضا على قيم مستمدة من الدين والشريعة، فطاعة الخليفة من طاعة الله، كما يرى في مقطعته التي يهنئ فيها الحكم المستنصر بالخلافة بعد مبايعته فيقول فيها[4]:

إمامٌ تلقّتْهُ الخلافةُ صُبَّةً إلى نسمٍ ممحولةٍ عن إمامها

فصارت إليهِ في حدودِ تمامهِ وصار إليها في حدودِ تمامِها

(1) ينظر: اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث، د. نافع محمود: 166.
(2) المقتبس: تحقيق محمد علي مكي، دار الكتا العربي، بيروت، لبنان، 1973: 124.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 55.
(4) ما تبقى من شعر الحاجّ المصحفي، مجلة آداّ المستنصرية، العدد (12)، 1985: 199.

فلـــم ينتقـــلْ بالنـــاسِ يـــومَ انتقالِهـــا إليـــهِ ســـبيل عـــن محـــلِّ قوامِهـــا

أتـــوهُ فـــأعطوهُ المواثـــق عـــن هـــوىً تمكّـــنَ فـــي أبشـــارها وعظامِهـــا

وناولهـــا كفّـــاً يطـــول الهـــدى بهـــا رضـــا اللهِ فـــي تقبيلهـــا واســـتلامها

لقد كانت المبالغة صفة من الصفات التي لازمت المقطعات المدحية في هذه الحقبة، فـ نرى خلف بن أيوّ (ت 350هـ)، يقول في الأمير سعيد بن المنذر الأموي[1]:

إذا خفقـــتْ أعلامُـــهُ خفقـــتْ لهـــا قلـــوبُ ذوي الإلحـــادِ تحـــتَ التّرائـــبِ

وإن ناشـبَ الحـربَ العـدا لقـي الـرّدَى مناشـبةَ العجـلانِ فـي حـال ناشـبِ

هـــو البحـــرُ لا ملـــحٌ أجـــاجٌ مذاقُـــهُ ولكنّـــهُ بحـــرٌ لذيـــذُ المشـــاربِ

ومما تم ملاحظته على هذه المقطعة أن الشاعر شأنه شأن من عاصره من الشعراء في اغترافه من قاموس المديح، فكان همهم في ذلك الإكثار من الثناء والإشادة بصفات الممدوح، مما يبعث في نفسه الخيلاء وروح العظمة.

وأحيانا تكون هذه المبالغة مطبوعة بالطرافة والجدة، فعندما اشتملت إحدى جواري الخليفة الحكم (المستنصر) على حمل، وكـ ـان الحكم شديد الكلف بطلّ الولد، انبرى المصحفي لهذه الواقعة متخذها مناسبة للمدح مهنئا الخليفة بقوله[2]:

هنيئـــــاً للأنـــــامِ وللإمـــــامِ كـــــريمٌ يســـــتفيدُ علـــــى الكـــــرامِ

مرجّـــىً للخلافـــة وهـــو مـــاءٌ ومـــــأمولٌ لآمـــــالٍ عظـــــامِ

أضـــاءَ علـــى كريمتِـــهِ صـــباهُ فلـــمْ تعلـــمْ بغاشـــيةِ الظّـــلامِ

ولِـــمْ لا يُستضـــاءُ بجانبيهـــا وبـــين ضـــلوعها بـــدرُ التّمـــامِ

(1) بغية الملتمس: 352/1.

(2) مجلة آداّ المستنصرية، العدد 12، 1985: 197.

ويبدو من خلال هذه الأبيات أن المبالغة والطرافة والجدة واضحة، فإن الجارية استمدت قبسا من ضياء الخليفة فأشرقت به فأضاء ما حولها وكيف لا وبين ضلوعها بدر التمام؟

والملاحظ أيضا ابتعاد المقطعات المدحية عن الألفاظ المعجمية، فتميزت ببساطة ألفاظها وخلو تراكيبها من التعقيد، فاستخدم الشعراء فيها ألفاظا تقريرية ساذجة كما في قول ابن عبد ربه في الأمير المنذر بن محمد[1]:

بالمنذرِ بن محمدٍ شَرُفَتْ بلادُ الأندلسْ

فالطّيرُ فيها ساكنٌ والوحشُ فيها قد أنسْ

أما في عصر الحجابة، فقد كانت الحاجة إلى الشعراء المداحين ملحة، نتيجة لحجّ الحاجّ المنصور الخليفة هشام المؤيد عن السلطة الفعلية، وسيطرته على مقاليد الحكم في البلاد، فقد أدرك حاجته الشديدة للشعر بوصفه وسيلة من الوسائل المهمة التي تثبت شرعيته في الحكم، فاتخذ منهم أبواقا دعائية، ولسانا ناطقا باسمه، فكان يصطحبهم معه في غزواته لتسجيل انتصاراته[2]، وكان له ديوان خاص بالشعراء يكتّ فيه الأسماء ويجري لهم العطاء[3].

كل هذا جعل المديح في مقدمة الأغراض الشعرية التي نشطت نشاطا ملحوظا في هذه الحقبة، ويعد ابن دراج القسطلي أكثر الشعراء نظما، وأكثرهم إعجابا بالمنصور بن أبي عامر، فله اثنتان وثلاثون قصيدة ومقطعة في مدح المنصور بن أبي عامر، وعدد آخر ذهّ في الخرم الذي وجد في النسخة الخطية كما يرى محقق ديوانه[4]، فضلا عن قصائد ومقطعات أخرى قيلت في أمراء وقادة آخرين، وأن أغلّ قصائده ومقطعاته المدحية جاءت بدافع التكسّ، إذ نظم ما أعجّ المنصور فأعطاه مائة دينار على قصيدة واحدة، وأجرى عليها الرزق وكتبه في ديوان العطاء[5]، فبقي يعمل في خدمة الحكام والرؤساء من المنصور بن أبي عامر إلى يحيى بن منذر التجيبي، وأن عمله هذا فرضته عليه ظروف

(1) ديوان ابن عبد ربه: 94.
(2) ينظر: الأدّ الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 276-277.
(3) ينظر: تاريخ الأدّ الأندلسي عصر سيادة قرطبة: 190-192.
(4) ينظر: ديوان ابن دراج، المقدمة: 29.
(5) ينظر: الأدّ الأندلسي عصر سيادة قرطبة: 192.

اجتماعية خاصة وعامة، فأما الخاصة فإنه كان من بيت سيادة وشرف في سرقسطة، وأنه كان يعيش حياة ناعمة ومترفة، فلما زال سلطان قومه اضطر للبقاء متصلا بحياة القصور والخلفاء.

أما من الناحية العامة، فإنه عاصر حقبة الحجابة وهي مرحلة تسلط وظلم واستبداد، فكان يجّ عليه المدح كي ينجو من بطش الحكام، وعاصر أيضا الفتنة، حيث كان الضياع والخوف من التشرد يسيطر على الأندلس بصورة عامة، فكان الشاعر يبحث عن الأمان والاستقرار في ظل القوي[1].

ومن الملاحظ على مقطعات ابن دراج المدحية أن معانيها تقليدية وألفاظها بسيطة وواضحة على العكس من أسلوبه في قصائده المدحية التي اعتمد فيها التكلف والغرابة[2].

ففي معرض مديحه لأبي عامر نراه يؤكد صفة الكرم التي تميز بها بقوله[3]:

إن أقلعتْ ديَمُ السّحابِ فلمْ تجُدْ فسحابُ كفّكَ ما يزالُ يجودُ

ولئن طوى عنّا الرّبيع ثيابَهُ فربيعُ جودِكَ شاهدٌ مشهودُ

لا زالت الدنيا وأنت لأهلها مولىً ونحنُ لراحتيكَ عبيدُ

وكان يرى فيه الدواء من ك ل داء، فيجلي به الهموم ويهزم به الخطوّ إذ كان الأمين له من ظلم الأعادي بقوله[4]:

رهينةُ كلِّ همٍّ مستكِنٍ ونهزةِ كلِّ خطبٍ مستطيلِ

ومأمونٍ على ظلمِ الأعادي ونوَّامٍ على نوبِ الذّحولِ

إلا أن ابن دراج لم يقتصر في مدحه على المنصور بن أبي عامر، فنراه يمدح عبد الملك المظفر بعد غزوة (ممقصر)[5] بقوله[6]:

---

(1) ينظر: الأدّ الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 309.
(2) ينظر: المصدر نفسه: 311-314.
(3) ديوان ابن دراج: 26.
(4) المصدر نفسه: 539.
(5) ممقصر: اسم حصن من أهم الحصون في برشلونة وكانت أول غزوات عبد الملك بن المنصور سنة 393هـ، بعد موت أبيه، ينظر: تاريخ الأدّ، ليفي بروفنسال، ترجمها إلى العربية محمد عبد الهادي شعيرة، وراجعه عبد الحميد العبادي بك، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1951: 285/2.
(6) ديوان ابن دراج: 450-451.

غـــزوتَ فأُعطيـــتَ نصـــراً عزيـــزا وصُـــلتَ فوفَّيـــتَ فتحـــاً مبينـــا

بســـيفٍ ضـــربتَ بـــه فـــي الإلـــهِ فـــأعززتَ مُلكـــاً ودينـــا ودينـــا

وبلـــــدةِ شـــــركٍ تيَمَّمتَهـــــا فغادرتَهـــــا آيـــــةَ السّـــــائلينا

ودائـــــعُ مجـــــدٍ تقلّـــــدتَّها فكنـــتَ عليهـــا القـــويَّ الأمينـــا

ويلاحظ على هذه المقطعة البساطة في الأسلوب، وتأكيد المعاني الإسلامية السامية، حيث سيف الممدوح كان يضرب باسم الله وقوته، وكان نصره عزاً للدين والمسلمين، وأن فتحه هذا نصر يتوج به، ويضاف إلى مجد آبائه وأجداده.

إلى جانب مدح الشاعر للحاجب المنصور كان هناك سيل من المقطعات في المدائح السياسية التي اختلطت فيها مصلحته الخاصة بمطالب الأمة.

فعندما عصفت الرياح بقرطبة اضطر ابن دراج إلى مغادرتها، فاتجه إلى سبتة، ولم يلبث أن عاد إلى الأندلس، وقصد بعد ذلك عدة أقاليم أندلسية مادحا أمراءها، مؤملا أن يجد الاستقرار في بعضها، إلا أنه عجز عن تحقيق أمله، وأخيرا قصد إقليم سرقسطة، حيث كان المنذر بن يحيى التجيبي يلي الأمر فيها، فنعم بكثير من الاستقرار في ظل هذا الحاكم[1]، الذي أغرقه بكرمه وأفضاله، يقول فيه[2]:

يـــا عـــاكفين علـــى المُـــدامِ تنبَّهـــوا وســـلوا لســـاني عـــن مكـــارمِ مُنـــذِرِ

ملـــكٌ لـــو اســـتوهبتَ حبَّـــة قلبِـــهِ كَرَمـــاً لجـــادَ بهـــا ولـــم يتعـــذرِ

وكان كثير المدح لهذا الأمير الذي آواه وأطعمه بعد أن حرمه الناس، فله فيه مقطعات يصف فيها أخلاقه في القتال، وذلك كونه لا يقتل الأسرى، ويصف شجاعته بأنه كثير الطعن في الحرّ وأن سيوفه موقعها الطلى ورماحه في الكلى، أي أنها لا تخطئ هدفها وأن النصر حليفه، فيقول[3]:

بعـــد ضـــربٍ مـــا قتلُـــهُ لمقيـــدٍ وطعـــانٍ مـــا جُرحُهـــا بقِصـــاصِ

(1) الشعر الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 307.
(2) ديوان ابن دراج: 542.
(3) ديوان ابن دراج: 525.

وابتـــدارِ النّجـــاءِ وهـــو غـــلاءٌ بنفـــوسٍ علـــى الحتـــوفِ رخـــاصِ

تنطـقُ البـيضُ فـي الطُّلـى والعـوالي فـي الكُلـى أبشـري بفـوت الخـلاصِ

والحقيقة أن ابن دراج مدح العديد من الأمراء والحكام، فمدح مجاهد العامري صاحّ دانية، وقصد مظفرا ومباركا العامريين صاحبي بلنسية كما مدح ابن حمود، إلى أن استقر به المقام عند المنذر بن يحيى[1] كما أشرنا.

وليس كل شعراء هذه الحقبة كان مدحهم بدافع التكسّ، فـ(الرمادي) وهو علم من أعلام الشعر الأندلسي، كان مبتعدا عن المديح ولم يطرقه إلا في الحالات النادرة، بل وكأنه ((كان ينظم الشعر للشعر لا هدفا للارتزاق))[2].

أما ما يراه الدكتور حازم عبد خضر، من أن ((ظاهرة المديح التكسبي ظاهرة عامة في شعر ابن شهيد ومن عاصره من الشعراء))[3]، فإنه رأي لا يطمئن إليه الباحث، إذ أنه جادّ الصوا، فإنه لم تكن هناك حاجة تدفع ابن شهيد إلى عمل يكس ّ منه قوته وخاصة أنه تولى المناصّ منذ صغر سنه، وأنه سليل أسرة عرفت بالوزارة والرئاسة[4]، فكان في طابع حياته المادية والاجتماعية ما جعله يبتعد عن التملق والتكسّ في الشعر وهو القائل[5]:

ومـــا لســـانيَ عنـــد القـــومِ ذو مَلَـــقٍ ولا مقـــالي إذا مـــا قلـــتُ إدهـــانُ

إلا أن هذا لا يمنع عاطفته الشعورية أن تطلق فتجود قريحته لمن يجده أهلا للمدح وا لإعجا، فمدح أبا عامر بن المظفر العامري[6]، الذي بقي بقرطبة على الرغم من التقلبات السياسية، ولم يخرج حتى عهد هش ام المعتد، فقال فيه عندما طلّ منه استخدام حمامه مرحبا بذلك ومهللا بقوله[7]:

شـــكرتُ للـــدّهرِ حُســـنَ مـــا صـــنعا طـــائرُ مجـــدٍ بجنَّتـــي وقَعَـــا

(1) ينظر: تاريخ الأدّ الأندلسي عصر سيادة قرطبة: 198-203.
(2) شعر الرمادي: 41.
(3) ابن شهيد الأندلسي حياته وأدبه: 80.
(4) ينظر: الأدّ الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: 368.
(5) ديوان ابن شهيد: 65.
(6) ينظر: الذخيرة: ق1م1/ 201-202.
(7) ديوان ابن شهيد: 92-93.

نفـــرتُ لمَّـــا أيقنـــتُ جيئَتَـــهُ وطـــارت الـــنَّفسُ عنـــدها قِطَعَـــا

يـــا حُســـنَ حمّامِنـــا وقـــدْ غرُبَـــتْ شـــمسُ الضُّـــحَى فيـــه بعـــدما مَتَّعَـــا

أيقـــــنَ أنَّ الهـــــلالَ راكِبَـــــهُ فضـــــاءَ للحاضـــــرينَ واتَّسَـــــعَا

فـــــانعمْ أبـــــا عـــــامرٍ بنِعْمَتِـــــهِ واعجـــبْ لأمـــرينِ فيـــه قـــد جُمِعَـــا

نيرانُـــــهُ مـــــن زِنـــــادِكُمْ قُـــــدِحَتْ ومـــــاؤُهُ مـــــن بنـــــانِكُم نَبَعَـــــا

والملاحظ أن الشاعر يعبر عن فرحته بهذا الزائر الكريم، إلا أن هذا التعبير لا يخلو من المبالغة المفرطة، فقد جعل الماء ينبع من بنانه وناره تقدح من زناده، فضلا عما يعتلي هذه الصورة من التكلف والغرابة من مثل قوله (أيقنَ أنَّ الهلالَ راكِبَهُ) فإن هذه الصورة كانت جديدة، إلا أنها غريبة ومتكلفة.

ويبدو واضحا على المقطعات المدحية في عصر سيادة قرطبة أنها جاءت تقليدية من حيث المضمون والأفكار والمعاني. أما من حيث المنهج فلم تتقيد المقطعة بما تقيدت به القصيدة المدحية من حيث تعدد المـ وضوعات وتشعّ الأغراض، فهي، أي القصيدة المدحية، وإن تجاوزت ما خطه ابن قتيبة[1]، وقد تتخطى الأقسام الثلاثة التي أشار إليها غرسيه غومس، وهي المقدمة الغزلية والرحلة والمديح[2]، حتى أ خذ يعيّ على العربي هذا الهوان على محبوباتهم ونسائهم في توظيفهنَّ لغاية مادية[3]، متناسيا أن هذه الأسماء من النساء كانت في أحيان كثيرة من عالم الخيال وقد تكون رموزا لأشياء أخرى.

هذا وقد يعود سبّ تخلي المقطعة عن هذه المنهجية إلى قصر نفسها مما حتم عليها الدخول مباشرة إلى الغرض الأساس وهو ذكر صفات الممدوح.

(1) ينظر: الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1961: 74/1، إذ استن ابن قتيبة بقصيدة المديح الافتتاح بالأطلال وذكر الديار، ثم الغزل ووصف الناقة، والرحلة ثم المديح.

(2) ينظر: الشعر الأندلسي، بحث في تطوره وخصائصه، غرسيه غومس: 100.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 101.

5. الرثاء:

يعد الرثاء من أكثر فنون الشعر تأثيرا في النفوس لتعبيره عن حزن الشاعر العميق وفرط ألمه، لذا فهو أصدق الفنون الشعرية شعورا وأحفلها عاطفة، لأنه يصدر من قلب ملتاع، ونفس فقدت أثيرا وخليلا[1].

فلا يختلف الأندلسيون عن المشارقة في طبيعة الرثاء، فالمعاني واحدة، والتفكير واحد، والموت سنة الحياة، والرثاء هو تمجيد المفقود، وهو مقابل المديح للحي وأحسن الرثاء ما خلط مدحا بتفجع[2]، إذ لم يكتف الشعراء بتصوير شعورهم الحزين بل يضفون إليه إشادة بالميت ومناقبه[3].

وكانت سنة الشعراء أن يبدأوا مراثيهم بمقدمات يذكرون فيها أحوال المرثي وظروفه، وقلما نلاحظ قصيدة أو مقطعة في الرثاء بدأت بمقدمة غزلية، كما يرى ابن رشيق ((وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبا كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء))[4].

ومما يلاحظ في هذا العصر قلة المراثي قياسا بالمدائح، وهذا يدعونا إلى التمحيص في الأمر، إذ أننا لو استعرضنا دواوين الشعراء والمجاميع الأدبية لوجدنا هذه القلة واضحة، فديوان ابن عبد ربه بما ضم من قصائد ومقطعات لا تتجاوز مراثيه الثمان وحدات ما بين قصيدة ومقطعة، وديوان الغزال ضم مرثية واحدة جاءت على شكل مقطعة، أما مجموع شعر ابن هذيل فلا يحتوي على بيت واحد في الرثاء، وقد يعود سبب هذا النقص نتيجة لطبيعة الحكم الوراثي، فلم يجد الشعراء ضرورة لرثاء الخليفة الراحل، لأن نظرهم كان منصبا إلى الأمير الذي سيتولى مقاليد الأمور مهنئين له، إلا أنهم لم يلتزموا الصمت المطبق إزاء وفاة زعماء هذا العصر وعظمائه، وإنما سجلوا حضورهم من خلال بعض الأبيات التي تلقى في مثل هذه المناسبات، لغرض التقرب من الأسرة الحاكمة، إلا أننا وبالرغم من قلة هذه المراثي يمكن تقسيمها على ثلاثة اتجاهات:

---

(1) ينظر: التيار الإسلامي في العصر العباسي الأول: مجاهد مصطفى بهجت، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، بغداد، سلسلة الكتب الحديثة (18)، ط1، 1983: 28.

(2) التعازي والمراثي: المبرد، تحقيق محمد الديباجي، دمشق، مطبعة زيد بن ثابت، 1976: 27.

(3) الرثاء: الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، 1955: 54.

(4) العمدة: 151/2.

أ. الرثاء الرسمي:

وهو رثاء الملوك والأمراء والوزراء وكبار القوم، ونلمس في هذا الشعر أحيانا المبالغة في تصوير الحدث والفاجعة، كما يذكر الشاعر بعض الحقائق التاريخية وهو يصف سجايا الفقيد، وأن أغلب هذه المراثي تكون خالية من العاطفة المخلصة والدموع الحارة، إلا النادر الشاذ، لأن الشعراء نظموها بدافع المجاملة والتقرب من الأسرة الحاكمة.

ولعل من أولى المراثي التي تطالعنا في هذه الحقبة، مقطعة عبد الله بن بكر الكلاعي، التي يرثي فيها الأمير عبد الرحمن بن الحكم بقوله[1]:

ألا إنَّ في الدَّهرِ للمبصرينَ ... عجائبُ تُبهرُ نُظَّارها

تسورُ المنايا فما من عزيزٍ ... يدافعُ بالعزِّ تسوارَها

وكانَ بالأمسِ سراجُ العلا ... يسوسُ البلادَ وأقطارها

على حين أحكمَ ريبُ الدُّهورِ ... وعرفُ الأمورِ وإنكارها

أتتهُ منيَّتُهُ بغتَةً ... وقد كان في الأرضِ جبَّارها

لقد بدأ مقطعته على سنة الشعراء وهي الدعوة إلى التفكير حيث المنايا تنصب شراكها وتعلي أسوارها، فما من أحد يستطيع التمرد والاستبداد أمام سلطة الموت، فالكل منقاد لها، وأن معانيها جاءت تقليدية من حيث الثناء على الميت والمبالغة في ذكر أوصافه.

ونرى لعبد الكريم بن عبد الواحد[2] مقطعة يرثي بها الحكم بن هشام ويهنئ بها ولده الأمير عبد الرحمن بن الحكم في الخلافة بقوله[3]:

كان الزمانُ مُرزِءاً بخليفةٍ ... أودى فكاد نهارُنا أن يُظلما

حتى إذا قعد الإمامُ لبيعةٍ ... كالغيثِ شحَّ بوبلِهِ ثمَّ انهما

---

(1) المقتبس: 28.

(2) عبد الكريم بن عبد الواحد: من أكابر رجال الدولة المروانية أيام الحكم الربضي، وقد استوزره ثم ولاه الحجابة، توفي سنة 209هـ، ينظر: الحلة السيراء: 135/1.

(3) الحلة السيراء: 136/1.

ولشدة وقع هذه الرزية فإنها أصابت الزمان بأسره، حتى كاد أن يصبح النهار مظلما، إلا أن مجيء الخليفة وجلوسه للبيعة بدد هذه الظلمة وأجاد بالغيث بعد أن شح، فتبدو المبالغة واضحة جلية وأنها قد تكون خالية من الشعور الصادق. أما ابن الحنّاط، فما أن سمع بوفاة المنصور بن أبي عامر حتى قال فيه بديهة[1]:

لمّا نعى الناعي أبا عامرٍ ... أيقنتُ أني لستُ بالصابِرِ

أودى فتى الظّرف وتُرب الندى ... وسيدُ الأول والآخِرِ

أما الحاجب المصحفي فإن نظرته للموت وهو يرثي الخليفة الناصر لدين الله تبدو أكثر عقلانية، وخاصة أنه يرى أن قضاء الله ماض، فكل حي على وجه الأرض مصيره الموت لا محال، وأن هذه النظرة مصبوغة بشيء من الحكمة والتأمل والاعتبار بأحوال الدنيا والمصير الذي يؤول إليه كل إنسان، فيقول راثيا إياه[2]:

ألا إنَّ أياماً هفَت بإمامِها ... لجائرةٍ مشتطّةٍ في احتكامِها

فلمْ يؤلم الدّنيا عظامُ خُطوبِها ... وأحداثها إلا قلوبُ عظامِها

تأمَّل فهل من طالعٍ غيرِ آفلٍ ... لهنَّ وهل من قاعدٍ لقيامِها

وعاينْ فهل من عائشٍ برضاعِها ... من النّاس إلا ميتٍ بفطامِها

كأنَّ نفوسَ النَّاسِ كانتْ بنفسِهِ ... فلمَّا توارى أيقنَتْ بِحِمامِها

وقد يتعدى هذا اللون إلى رثاء فرد من أفراد أسرة الخليفة كما فعل ابن دراج عندما توفي ولد صغير لعبد الملك المظفر بن المنصور بن أبي عامر فقال[3]:

عمري لقد أعذَرَ الدَّمْعُ الذي وَكَفَا ... لو اشتفَى من تباريحِ الأسى وَشَفَى

وما غناءُ دموعِ العينِ عن كَبِدٍ ... حَرَّى ونضوٍ يقاسي الليلَ مُلتَهِفا

يا ابنَ الّذينَ لأيديهم وأمرُهُم ... ألقى الزَّمانُ قيادَ الذُّلّ معترفا

---

(1) بغية الملتمس: 107/1.
(2) مجلة آداب المستنصرية، العدد الثاني عشر، 1985: 198.
(3) ديوان ابن دراج: 451.

ويبدو أن ابن دراج يجد في هذه المراثي مجالا رحبا في ذكر البيت العامري والإشادة بمكارمهم وعظتهم حتى ألقى الزمان قياد الذل معترفا بسيادتهم وقوتهم وتسلطهم.

ومما هو قريب من رثاء الخلفاء والأمراء، رثاء الشهداء من القادة والجنود، وكان من عادة العرب وطباعهم أنهم لا يرثون قتلى الحرب ولا يندبون أرواحهم الزكية، لأن الشهادة هي غايتهم، إنما كانوا يبكون ويرثون ذهاب معاني البطولة والفداء التي فقدوها بفقد صاحبها، كما وأنه ثناء لهؤلاء الأبطال، وتعديد لمناقبهم، ولما أبدوه من بطولات تستحق التخليد، وإبراز مكانتهم الاجتماعية لرفع همم الجنود وحثهم على بذل المزيد من الشجاعة والبطولة في المعارك والتسابق في نيل شرف الاستشهاد[1].

فنرى سعيد بن جودي (ت 284هـ)، يرثي أحد أصحابه من زعماء العرب وقوادهم بأبيات يكثر فيها التفجع والتحسر على تلك المعاني التي اتصف بها المرثي مبينا مكانته الاجتماعية التي كان يتمتع بها بين قومه بقوله[2]:

أمستنصراً بالصّبرِ قدْ دُفنَ الصّبرُ ... مع الحسنِ المأمولِ إذ ضمَّه القبرُ

فيا عجباً للقبرِ منه يضمُّهُ ... وقد كان سهلُ الأرضِ يخشاهُ والوعرُ

وما مات ذاكَ الماجدُ القرمُ وحدَهُ ... بل الجودُ والإقدامُ والبأسُ والصّبرُ

فشمسُ الضُّحى ترجى لفقدانِ نورهِ ... وبدرُ الدُّجى يبكيه والأنجُمُ الزُّهرُ

ب. الرثاء الاجتماعي:

ويتمثل في رثاء الأحبة، مهما كانت علاقتهم بالشاعر، وتبرز فيه العاطفة الصادقة والحزن العميق، إذ يبلغ فيه الشاعر الذروة في تصوير الفاجعة، فهو يرثي الابن والأخ والزوجة والصديق بألفاظ تغلب عليها النغمة الحزينة وعاطفة تكون حرارتها غزيرة، مما جعله يتسم بالسهولة ووضوح المعنى.

ويبدو أن رثاء الأبناء له خصوصية في هذه الحقبة، لاسيما الصغار منهم على الرغم من أنه أشد أنواع الرثاء صعوبة على الشاعر، لضيق الكلام فيه[3]، كما أنه يتشابه فيه النغم

(1) ينظر: الأدب العربي في الأندلس: د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1395هـ-1975: 195.

(2) سعيد بن جودي (سيرته ومجموع شعره): د. محمد رضوان الداية: 80.

(3) العمدة: 154/2.

وتتقارب الأفكار بين الشعراء عند رثاء أبنائهم، ولعل مرد ذلك يعود إلى طبيعة النفس الإنسانية المتقاربة إن لم تكن واحدة[1].

وتعد مراثي ابن عبد ربه لولديه أشد المراثي إيلاما ووقعا في النفوس وخاصة أنه فقدهما صغيرين بعد مرض ألم بهما وأرداهما طريحي الفراش حتى توفيا وهو ينظر إليهما بعين الأسى، حيث لا يملك من أمره شيئا وهو يراهما يتقلبان على فراش الموت، وعلى قلة المقطعات التي قيلت في رثائهما إلا أنها تأسر قلب القارئ وتأخذ بلبه.

ففي مقطعته التي تناول فيها رثاء لابنه الأكبر نرى كبده يتقطع حزنا وتذوب حشاياه حتى أنه كاد أن يموت عليه كمدا وحزنا بقوله[2]:

بليتْ عظامكَ والأسى يتجَدَّدُ ... والصَّبرُ ينفدُ والبُكا لا ينفدُ

يا غائباً لا يُرتجى لإيابِهِ ... ولقائِهِ دونَ القيامةِ موعدُ

ما كان أحسنَ ملحداً ضُمنتَهُ ... لو كان ضمَّ أباك ذاك الملحدُ

باليأسِ أسلو عنك لا بتجلُّدي ... هيهاتَ أينَ من الحزينِ تجلُّدُ

أما ولده الآخر فقد دنا منه الموت وهو طفل صغير، ولم يكن جزعه عليه بأقل من جزعه على أخيه الأكبر حتى أصبحت الأرض كلها قبرا من حوله، بقوله[3]:

يقولونَ لي صبّر فؤادَكَ بعدهُ ... فقلتُ لهم ما لي فؤادٌ ولا صبْرُ

فُرَيْخٌ من الحُمر الحواصلِ ما اكتسى ... من الرِّيشِ حتى ضمَّهُ الموتُ والقبرُ

إذا قلتُ أسلو عنهُ هاجتْ بلابلٌ ... يُجدِّدُها فكرٌ يجدِّدُهُ ذكرُ

وأنظرُ حولي لا أرى غيرَ قبرهِ ... كأنَّ جميعَ الأرضِ عندي لهُ قبرُ

---

(1) رثاء الأبناء في الشعر العربي: د. مخيمر صالح موسى، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن: 19.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 57-58.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 67.

ولعل معاني ابن عبد ربه لم تتخطَّ حدود المعاني المتواترة في الرثاء العربي، منذ أقدم عصوره، فهذه المعاني استقر وزنها في المجتمع وثبتت قيمتها وظل الناس يعلون من شأنها ومنزلتها[1].

وإن رثاء الإخوان لم يكن أقل شأنا من رثاء الأولاد فكانت فيه حرارة العاطفة وفاجعة المأساة واضحة وجلية على ذوي المفقود، فنرى الشاعر مطرف بن الأمير محمد[2] يرثي أخاه محمدا مشددا على ذكر فضائله وخصاله الكريمة، فتميز رثاؤه بصدق العاطفة النابعة من القلب عاطفة الأخ تجاه أخيه بقوله[3]:

أخٌ كـأنْ لـمْ يمـرع النـاسُ أصـبحتْ ... مواهبـهُ للنَّـاسِ وهـي مرابِـعُ

كثيـرٌ عليـكَ الحـزنَ مـن كـلِّ جانـبٍ ... كمـا كثُـرَتْ مـن راحتيـكَ الصَّـنائعُ

عليـك سـلامُ اللهِ إن النَّـدى لـهُ ... زوالٌ وإن السَّـعيَ بعـدكَ ضـائعُ

أما رثاء الأبناء للآباء فالألم يبلغ ذروته والكآبة تطبق عليه، فتكون اللوعة والحسرة والفجيعة واضحة، فنرى الشاعر عمر بن أحمد بن الأمير محمد بن عبد الرحمن عندما يرثي أباه يصور الدنيا وتقطع أسباب الحياة، فليس أمامه إلا أن يعدد أعمال أبيه الصالحة، ومناقبه الحميدة ممجدا إياها، لاسيما التي تنسجم والأخلاق الإسلامية الحميدة، بقوله[4]:

وكانـت لـهُ كـفٌّ يفـيضُ نوالُهـا ... مـدى الـدَّهرِ عـن تسـكابِها لـيسَ تُقلِـحُ

وكانـت لـهُ جفـنٌ تجـافى عـن الكـرى ... ونفـسٌ تنـاجي اللهَ والنـاسُ هُجَّـعُ

وصـومٌ وتسـبيحٌ وذكـرٌ وخشـيةٌ ... وطـولُ صـلاةٍ أجرهـا لا يضـيَّعُ

ويبقى الأصدقاء في الدائرة الاجتماعية فيحس الشاعر بالحسرة والألم لفقد الصديق ولم يكن الرثاء برجاء الصواب ولكنه الوفاء للذين أحبهم الشاعر وتركوا أثرا طيبا في نفسه

---

(1) ينظر: رثاء الآباء للأبناء: 35.

(2) برع في الشعر وهو ابن عشرين سنة، توفي في حياة أبيه وهو ابن أربع وعشرين كان شاعرا مفلقا عالما بالغناء، ينظر: الحلة السيراء: 128/1.

(3) ينظر: الحلة السيراء: 128/1.

(4) المصدر نفسه: 214/1.

ولم يعد في الحياة ما يسر، فنرى محمد بن مسعود البيجاني[1] يقول في صديقه راثيا إياه وداعيا له بالسقيا[2]:

قبرُ عليٍّ جادكَ القطْرُ ... أنتَ لهُ قبرٌ ولي صدْرُ

فيكَ توارتْ أدواتُ العُلا ... وفي ثراكَ استترَ البدرُ

وليوسف بن هارون مقطعة لا تقل تفجعا عن سابقتها وهو يرثي صديقه البلدي الخباز[3] بقوله[4]:

أنا إن رمتُ سلوّاً ... عنك يا قُرَّة عيني

كنتُ في الإثم كمن شا ... ركَ في قتلِ الحُسينِ

لكَ صولاتٌ على قلـ ... ـبي دليلاتٌ لحيني

مثل صولاتِ عليٍّ ... يومَ بدرٍ وحنين

فنرى الشاعر في هذه المقطعة يقتفي أثر القدماء في الوصول إلى مبتغاه ((من ضربهم الأمثال في التأبين والرثاء بالملوك))[5].

ولعل رثاء الغلمان كان له وقعه الخاص على نفس الشاعر الرمادي، فله مقطعة يرثي فيها غلاما فيقول[6]:

كأنّا تمتعنا لقلّةِ عمرهِ ... بلمحةِ برقٍ أو بلمحةِ طائرِ

فإنْ يتّخذ بين المقابرِ موطناً ... فأوطاننا من بعدِهِ كالمقابرِ

وقالوا صغيرٌ فاصطبرْ لمصابِهِ ... فقلتُ: أشدُّ الفقدِ فقدُ الأصاغرِ

---

(1) محمد بن سعود البيجاني، توفي قريب الأربعمائة هجرية، ينظر ترجمته في: الذخيرة: ق1م2/ 79، الجذوة: 86.
(2) التشبيهات: 272.
(3) هو محمد بن حمدان المعروف بالخباز البلدي، نسبة إلى بلد (بلط) وهي مدينة بالجزيرة، ينظر: الوافي بالوفيات: 57/2.
(4) شعر الرمادي: 132.
(5) الذخيرة لابن بسام: ق1م2/ 215.
(6) شعر الرمادي: 76.

والملاحظ من خلال تفحص المقطعات التي قيلت في الرثاء ندرة رثاء النساء، سواء كانت زوجة أم أختا أم بنتا، ولعل السبب في ذلك يعود لشعور الشاعر بالحرج، لأنه لم يتسنَّ للمرأة أن تتمتع بدور ريادي في المجتمع ولا أن تحظى بالأهمية التي حظيت بها في العصور اللاحقة عندما جهر الرحالة ابن جبير برثاء زوجته شعرا بما يؤلف ديوانا كاملا[1].

ج. رثاء المدن:

هو نوع آخر من أنواع الرثاء والتفجع والحسرة، شاع عند شعراء الأندلس شيوعا لم يعرف له مثيل وذلك لتشربهم بحب الوطن الذي خالط قلوبهم ومازج المهج[2]. فلم يجد الشعراء في بلد إسلامي ما وجدوه في بلاد الأندلس من العيش الرغيد والنعيم الطافح، فكان تحسسهم بالمأساة أكثر من غيرهم وهم يرون مدنهم تخرّب، ورأوا الفرنجة والبرابرة والمتمردين يفترسون هذه المدن، مما أثار شجونهم، فراحوا يذرفون دموعهم رخيصة على هذه البلاد[3].

فشاهد الشعراء الخراب بأعينهم، وقلوبهم تتقطع من الأسى والحزن، إذ شاهدوا هذه المدن الزاهية الجميلة تهوي أمامهم وتصبح محض حطام.

فهذا الشاعر عباس بن فرناس ينقل لنا ما حلّ بمدينة طليطلة من دمار وخراب، بعد أن شقّ أهلها عصا الطاعة على الأمير محمد، فنالها الدمار، فرثاها قائلا[4]:

أضحتْ طليطلةٌ معطّلةً عن أهلها قبضةُ الصَّقرِ

تركتْ بلا أهلٍ تؤهّلُها مهجورةَ الأكنافِ كالقبرِ

إلا أن الذي أثار شجو الشعراء في هذه الحقبة، هو ما حلّ بقرطبة من دمار إذ يرون معالمها تخرب وأموالها تنهب وشمس بني أمية تنطفئ، وحكم بني عامر يزول، فندبوها بمراثٍ تفيض حزنا، لاسيما بعد أن استعان (سليمان المستعين) بالبربر لتخريب المدينة، بعد أن حاصروها مدة تزيد على ثلاث سنوات أشاعوا خلالها الخوف والقلق بين الناس، وقتلوا

(1) الذيل والتكملة: 608/5.
(2) ينظر: رثاء المدن في الشعر الأندلسي، عهد الموحدين: رعد ناصر، ماجستير، الموصل: 2-20.
(3) ينظر: في الأدب الأندلسي: محمد كامل الفقي: 27.
(4) نفح الطيب: 162/1.

الكثير من أعلامها[1]، وأضرموا النار في قصورها ومبانيها كأنها تدفع ثمن عنادها في عدم فتح بابها أمام المعتدين[2].

إزاء هذه الأحداث المروعة، ما كان أمام الشعراء إلا أن يبكوها شعرا بقلوب تنزف دما باكين معالمها وحضارتها التي كانت مزدهرة لقرون طويلة، واصفين ما آل إليه مصيرها بعد أن كانت محط أنظار العلماء والعالم على حد سواء ومن هذا الشعر أبيات أوردها المراكشي لا يعلم قائلها[3]:

إبكِ على قرطبةَ الزَّينِ ... فقد دهتها نظرة العين

أنظرها الدَّهرُ بأسلافِهِ ... ثم تقاضى جملة الدين

كانت على الغاية من حسنها ... وعيشها المستغرب اللين

فانعكس الأمر فما إن ترى ... بها سرورا بين اثنين

فاغد وودعها وسر سالما ... إن كنت أزمعت على البين

ويعد ابن شهيد أكثر الشعراء تأثرا في هذه الواقعة، ولم لا وقد ولد فيها وعاش في أكنافها، فكانت مرتع صباه، فتشرب حبها في قلبه، فلا يستطيع مغادرتها إلا كما يهجر الطير وكره قسرا وعنوة، فكانت صورتها في ذهنه بعد هذا الخراب، توحي إليه صورة العجوز الفانية بعد أن كانت تتمتع بالوجه الحسن أيام شبابها، بقوله[4]:

عجوزٌ لعمرِ الصِّبا فانيه ... لها في الحشا صورةُ الغانيه

زنتْ بالرّجال على سنّها ... فيا حبذا هي من زانيه

---

(1) يذكر المراكشي: أن عدد الذين ذهبت بهم الفتنة بلغ عشرين ألفا، ينظر: المعجب: 82.

(2) ينظر: أعمال الأعلام: لسان الدين بن الخطيب، تحقيق ليفي برونسفال، بيروت، لبنان، ط2، 1956: 107.

(3) البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب: ابن عذاري المراكشي، تحقيق ج. س. كولان برونسفال، ليدن، هولندا، 1951: 95.

(4) ديوان ابن شهيد: 177.

ولم يقتصر رثاء ابن شهيد لقرطبة على هذه المقطعة فقد رثاها بقصيدة جاءت في ثلاثين بيتا، وصل بها إلى ذروة الحزن وغاية الفجيعة والغضب العنيف، والتي مطلعها[1]:

ما في الطُّلولِ من الأحبَّةِ فمنْ الذي عن حالِها نستخبِرُ

ولا يقل بكاء ابن حزم الأندلسي على مسقط رأسه ومرتع صباه تفجعا وحزنا عن بكاء ابن شهيد، فقد رثاها بقصيدة تنم عن صورة الخراب والدمار الذي لحق بها بتأثير عميق ممزوج بلوعة وألم وحسرة على تلك الأيام السعيدة التي تنعم فيها الشاعر وهو يعيش في القصور المطرزة، فقال بمطلعها[2]:

سلامٌ على دارِ رحلنا خلاءً من الأهلينِ موحشةً قفرا

وهناك أكثر من شاعر وقف على هذه المدينة العريقة راثيا إياها، باكيا على أطلالها، فلابن عصفور الحضرمي في رثائها قصائد طويلة وكثيرة[3]، كما وقف ابن زيدون راثيا وباكيا[4]، أما ابن إسحاق الألبيري[5] فيقف عند تلك الفتنة معللا أسبابها رابطا بين سقوط ألبيرة وسقوط قرطبة بشعر جميل.

(1) المصدر نفسه: 64.
(2) شعر ابن حزم الأندلسي، مجلة المورد، العدد الرابع، 1998: 72.
(3) الصلة: 35/1، وينظر: تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: 180.
(4) ينظر: ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق عبد العظيم، دار النهضة، مصر، الفجالة، القاهرة، ط2، 1977: 158-160.
(5) ينظر: ديوان أبي إسحاق الألبيري، تحقيق محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1976: 73.

وعلى الرغم من الشعر الذي قيل في رثاء قرطبة إلا أنه لا يعد إلا قلة إلى كثرة إذا ما قيس بشعر العهود المتأخرة في الأندلس، لاسيما في عصر المرابطين والموحدين وما تلاها بعد ذلك من أوقات الجمود والانحلال حتى سقوط غرناطة آخر معاقل المسلمين[1].

(1) إذ كان سقوط حواضر الأندلس ومناطقها في أيدي الفرنجة بدئا بالقرن الخامس الهجري على هذا النسق من الزمان، ووفق التاريخ الهجري: بورشتر 456هـ، صقلية 464هـ، طليطلة 478هـ، بلنسية 487هـ، شلب 593هـ، جزيرة ميورقة 627هـ، البونت 633هـ، قرطبة 633هـ، بياسة 634هـ، بلنسية 636هـ، لورقة وقرطاجنة 640هـ، إشبيلية 646هـ، مورسيا 668هـ، رندة 890هـ، مالقة 892هـ، وادي آش والمرية 894هـ، غرناطة 897هـ، ينظر: ملامح الشعر الأندلسي: 309.

الفصل الثالث

الدراسة الفنية

المبحث الأول

اللغة والأسلوب

الظاهرة الشعرية لغوية في جوهرها، ولعل الشعر هو الاستعمال الأرفع للغة[1]، وأن الأداء الفني الجميل أساسه الدقة في اختيار الكلمة ووضعها في بيئتها وامتزاجها مع معناها[2]، ومن هنا فإن علاقة ((تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث))[3].

وفي هذا الصدد نجد الجرجاني يجعل نسبة الجودة في الشعر مرتبطا بسلامة اللفظ، وسلامة اللفظ مرتبطة بسلامة الطبع، وذلك بقوله: ((وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلق))[4].

وكلما كانت اللغة بسيطة سهلة بعيدة عن الابتذال والوحشية والغرابة، كلما كانت اللغة الشعرية أجمل وأسهل تسيل على لسان شاعرها بعذوبة ورقة تستأنس الأذن لسماعها، وترتاح النفس لوقعها، ولهذه الأهمية التي حظيت بها اللغة الشعرية فقد نالت اهتمام الباحثين قديما وحديثا، وانبرت لها دراسات خاصة توضح هذه الأهمية وتحدد أبعادها[5].

ولقد نقل بالنثيا عن الباحثين الذين سبقوه بأنهم وصفوا اللغة الشعرية في الأندلس بأنها ((تمتاز بصفة عامة بجزالة الألفاظ وجمال رنينها وإبداع الأخيلة وبعد مداها))[6].

ولعل الأمر يكون أكثر جلاء فيما يقرره القاضي الجرجاني (ت 392هـ) بقوله: ((ولا آمرك بإجراء الشعر مجرى واحدا، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك.. بل

---

(1) ينظر: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، مقالات معاصرة في النقد: تصنيف ويلبرس سكوت، ترجمة وتقديم د. عدنان غزوان، جعفر صادق، وزارة الثقافة والإعلام، وزارة الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 355.

(2) ينظر: الأثر الفني وأثر الجاحظ فيه: د. عبد الحكيم بليغ، القاهرة، لجنة البيان العربي، ط2، 1969: 216.

(3) النقد الأدبي الحديث: 409.

(4) الوساطة بين المتنبي وخصومه: 80.

(5) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994: 26.

(6) تاريخ الفكر الأندلسي: بالنثيا، ترجمة حسين مؤنس: 46-47.

ترتب كلا مرتبته وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت وتتصرف للمديح تصرف موافقه، فإن المديح بالشجاعة والبأس يتميز عن المديح باللياقة والظرف، ووصف الحرب ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به وطريق لا يشاركه الآخر فيه))[1]. وعلى هذا الحذو سار عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)[2]، وابن الأثير (ت 637هـ)[3].

ولو أنعمنا النظر في المقطعات الشعرية الأندلسية التي وردت في عصر سيادة قرطبة، لوجدناها تنقسم من حيث جزالة ألفاظها ومتانة أسلوبها وتعلقها بالموروث الشعري على قسمين، فمنها ما كانت لغته مسايرة للموروث الشعري، وتمثل ذلك بشكل واضح في أغراض المديح والفخر والحرب والسياسة، كما نلحظ ذلك في قول الشاعر الأسدي مفتخرا بعروبيته وبإسلامه، معددا مناقب أجداده، فجاء النص مفعما بالدلالات المتضمنة للحكمة والنصح والإرشاد بقوله[4]:

يـا أيُّهـا العُـربُ فـي أقصَـى محلَّـتِهِمْ ... أنـتُمْ نيـامٌ ومَـنْ يَشـناكُمُ سَـهِرُ

مـا عـيشُ عـدنانَ دونَ الحـيِّ مـن يَمَـنٍ ... ومـن هُـمُ يمـنٌ قـد خـانَهُمْ مُضَـرُ

إنَّ السِّـهامَ إذا مـا فُرِّقَـتْ كُسِـرَتْ ... وإنْ تَجَمَّعْـنَ يومـاً لـيسَ تنْكَسِـرُ

أنـتمْ قليـلٌ كثيـرٌ فـي غَنـائِكُمُ ... وغيـركُمْ قُلُـلٌ فـيكمْ وإنْ كَثُـروا

ألـيسَ فـيكمْ نبـيُّ اللهِ أكـرمُ مـنْ ... بـرَّ الإلـهُ ومـنْ جـاءَتْ بِـهِ السُّـوَرُ

وصـاحِبَاهُ أبـو بكـرٍ خليفَتُـهُ ... وخِدْنُـهُ المُرتَضَـى مـنْ بَعْـدِهِ عُمَـرُ

ومعشـرٍ هـاجروا فـي اللهِ ربَّهُـمُ ... والتَّـابعونَ ومـن آوَوا ومـنْ نَصَـرُوا

---

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه: 27.

(2) ينظر: دلائل الإعجاز في علم المعاني: عبد القادر الجرجاني (ت 471هـ)، شكله وشرح غامضه ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2000: 87.

(3) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين نصر الله المعروف بابن الأثير (ت 637هـ)، تحقيق أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة مكتبة نهضة مصر، الفجالة، مصر، 1962: 240/1.

(4) المقتبس لابن حيان، تحقيق ملتشور أنطونيا، باريس، 1937: 4.

قــلْ للقبائِــلِ مــن هــودٍ ومــن إدَدٍ[1] تقبَّلُــوا النُّصْــحَ إذ قُلنــاهُ أوْ فَــذَرُوا

مــا إنْ تَرَكــتُ لكــم نُصْــحَاً لمُنْتَصِــحٍ والنُّصْــحُ عنــد ذوي الألبــابِ مُــدَّخَرُ

يلاحظ على لغة هذه المقطعة قوة العبارة وإشراق الديباجة وبراعة المبنى، ونحس أنّ زاد الشاعر من الثقافة الأدبية موفور وأن الغرض من الشعر القديم حاضر في ذهنه التي ندر استخدامها في لغة الشعر في هذا العصر، لم تكن مقحمة في هذا النص، بل كانت عاملا مهما في دفع العمل الشعري وإثرائه بما يتفق مع التجربة الشعرية.

ومن المقطعات التي نهضت من خلال تمثل الموروث تمثلا واعيا مع التجربة الشعرية مقطعة الحكم الربضي التي قالها مفتخرا في موقعة الربض[2]:

رأيــت صــدوعَ الأرضِ بالسَّــيفِ راقعــاً وقــدماً لأمــتُ الشِّــعبَ مــذ كنــتُ يافعــا

فســائلْ ثغــوري هــل بهــا اليــومَ ثغــرةً أبادِرُهــا مُسْتَنْضِــيَ السَّــيْفِ

وشــافه علــى الأرضِ الفضــاءَ جماجِمَــاً كأقحــافِ شــريانِ الهبيــدِ[3] لوامِعــا

تُنَبِّيــكَ أنّــي لــمْ أكــنْ فــي قِــراعِهِم بــوانٌ وإنّــي كنــتُ بالسَّــيفِ قارِعــا

والناظر في هذا النَّص يجد أنه احتضن من الألفاظ ما يذكرنا بالشعر العربي القديم، إلا أن الشاعر تعامل مع تلك المعطيات الموروثة تعاملا واعيا يلائم روح العصر والغرض الذي قيلت فيه، كما نلمح فيها قوة العبارة ومتانة الأسلوب، وجزالة الألفاظ ووضوح المعاني، ويبدو أن ذلك الأسلوب غلب على المقطعات الجهادية التي تحمل في جملتها معاني الرفض والثورة، ((ولا شك أن هذه المعاني لا يستطيع تجسيدها إلا بناء فيه من الجزالة الشيء الكثير))[4].

ولم يقتصر التأثر بالشعر القديم على الألفاظ فحسب، وإنما تأثروا بمعانيهم وصورهم وأخيلتهم ومناهجهم، ويمكن ملاحظة ذلك في قول الشاعر عبد الله بن الشمر في معرض

---

(1) أدد: أبو قبيلة من العرب.

(2) أخبار مجموعة: المؤلف مجهول، تحقيق لافونتي الكانترا، مدريد، 1867: 132-133.

(3) الأقحاف جمع قحفة، وهي الفلقة التي تشبه قحف الرأس، شريان الهبيد: شجر الحنظل، ينظر: لسان العرب، مادة (قحف)، (هبد).

(4) عدنان الراوي، حياته وأدبه: عبد الإله نجم الدين الواعظ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1981:

مديحه للأمير محمد بأسلو ˝ يذكرنا بالأساليـ ˝ القديمة، وخاصة أن غرض المديح مليء بالشمائل التي طالما تغنى بها الشاعر الجاهلي والإسلامي على حد سواء بقوله[1]:

ألا أيُّها النَّاسُ اسمعوا قولَ ناصِحٍ حريصٍ عليكُمْ مشفقٌ وتَفَهَّمُوا

محمّدُ نورٌ يُستَضاءُ بوَجْهِهِ وسيفٌ بكَفِّ اللهِ ماضٍ مصمّمُ

فإنَّ هذا الوقوف وهذا المدح يذكرنا بحسان بن ثابت ومدائحه وألفاظه القديمة.

ونرى ابن دراج هو الآخر يحتذي حذو الشعر القديم في ألفاظه ومعانيه وأسلوبه، بقوله يمدح المنصور منذرا[2]:

ثُمَّ أقدمتَهُنَّ شُعثَ النَّواصي يَتهادينَ في فُضُولِ الدِّلاصِ

تحتَ بيضٍ كأنَّما صَقَلوها بالّذي أضْمَرُوا من الإخلاصِ

وضياءٍ خاضَتْ بهِنَّ المَذاكي في تلاعٍ من الدِّماءِ غِضاضِ

وغالبا ما كانت ترتبط المقطعات المدحية ببعض الألفاظ التي تدلل على شجاعة الممدوح، ولاسيما ألفاظ السيف والرمح والخيل وما إلى ذلك من معدات الفارس، مما يدلل على تأثير الحياة الحربية المضطربة في لغة الشعر الأندلسي، ويمكن أن تلحظ ذلك في لغة علي بن أبي الحسين وهو يكرر لفظة السيف بقوله[3]:

للهِ سيْفُكَ ما أهدَى مضارِبَهُ كأنَّهُ بالدَّراري السَّبْعِ مُمْتَزِجُ

رقَّ الشَّذا منْهُ حتَّى قالَ مُبْصِرُهُ بأنَّهُ بالهوادي مُغرَمٌ لَهِجُ

وسيفُ رأيِكَ أمضى والسُّيوفُ له أوامِرُ لا تأبّى حُكمها المُهَجُ

تَمُرُّ في كُلِّ جيشٍ وهي ساكِنَةٌ من البُروقِ جلاها العارِضُ الهَزِجُ

وأمثلة ذلك كثيرة في الشعر الأندلسي، فنرى عبادة يقول في الرمح[4][1]:

---

(1) العقد الفريد: 4/493-494.
(2) ديوان ابن دراج: 525.
(3) التشبيهات: 198.
(4) التشبيهات: 199.

وذوابِـــلٌ صُـــمُّ الكُعـــوبِ تَعَـــدَّلت منهـــا المُتـــونُ وحُكمهـــا لـــمْ يعـــدلِ

قـــد قُوِّمـــت فكأنَّمـــا امتثلـــتْ بـــذا كَ الفعـــلِ فـــي تقـــويمِ كـــلِّ مُمَيَّـــلِ

وإذا ما أنعمنا النَّظر في هذه المقطعات ولاسيما السياسية والحربية، فإننا نرى أن الشعراء وفقوا في استخدام المفردات والتراكيب اللغوية الموروثة وتوظيفها لصالح موضوعاتهم السياسية، فجاءت هذه التراكيب مستوعبة للفكرة التي ينوي إنشادها الشاعر منسجمة مع جرس هذه الكلمات ووقعها الموسيقي، ومسهمة في رسم الصورة الكلية التي ابتدعها خيال الشاعر فتكون ((اللغة الشعرية عملا فرديا تعتمد على الخلق والإبداع، ويرتكز على أساسين أحدهما التقاليد الشعرية الراسخة، والثاني هو لغة الحياة المعاصرة))[2].

وعلى الرغم من وجود المقطعات التي اعتمد في نظمها على الموروث الثقافي واللغة المعجمية، إلا أنه تبقى السمة الغالبة لشعر المقطعات الأندلسية هي سمة البساطة والوضوح في التراكيب اللغوية واللفظية، إذ يعتبر ((الشعر المحدث أقرب إلى نفوس الأندلسيين من بين جميع الموروث الشعري؛ لأنه يعبر عن مرحلة حضارية يعيشونها، لذا كثر النسج على منواله))[3].

إذ أن مقياس الذوق اللغوي قد تغير كثيرا بعد أن تطور أسلوب الحياة وتطورت الحياة الاجتماعية التي كانت تسمع فيها خليطا من اللغات واللهجات، فكان لابد أن تتأثر لغتهم بهذه البيئة المتحضرة وأن تواكب هذا المجتمع الجديد.

وكان لتذبذب لغة الشاعر بين هذين الاتجاهين أسباب منها أن الشاعر الأندلسي لم يخضع لمؤثر واحد، بل إن هناك الشاعر ومستوى إبداعه، والتأثيرات الموروثة والتأثيرات المحدثة، وأثر كل منها في لغة الشاعر. فعندما ننعم النظر في شعر المقطعات الأندلسية فإننا نتلمس رقة أسلوب الشاعر وبساطة أفكاره ووضوح ألفاظه ومعانيه، لاسيما في مواضيع الغزل والخمرة ووصف الطبيعة والهجاء، فنرى ابن عبد ربه يقول في مقطعة غزلية[4]:

---

(1) هو علي بن محمد بن علي بن الحسن بن أبي الحسين، درس بقرطبة على عدد من علمائها، وكان أديبا بليغا مشاركا في النحو حافظا للغات، توفي قريبا من الثلاثين والأربعمائة ينظر ترجمته في: الذيل والتكملة: 317/5.

(2) نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987: 118.

(3) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، إحسان عباس: 128.

(4) ديوان ابن عبد ربه: 122-123.

ودَّعتنـــــي بزفـــــرةٍ واعتنـــــاقِ ثـــمَّ قالـــتْ متـــى يكـــونُ التَّلاقـــي

وتصـــدَّتْ فأشـــرقَ الصُّـــبْحُ منْهـــا بـــين تلـــكَ الجيـــوبِ والأطـــواقِ

يـــا ســـقيمَ الجفـــونِ مـــن غيـــرِ ســـقمٍ بـــين عينيـــكَ مصـــرعُ العشَّـــاقِ

إنَّ يـــومَ الفـــراقِ أفظـــعُ يـــومٍ ليتنـــي مـــتُّ قبـــلَ يـــومِ الفـــراقِ

ولا يخفى ما لهذا الأسلوب من رقة وبساطة ووضوح الجانب العاطفي والغنائي فيه، وتبدو السهولة أكثر وضوحا في قوله[1]:

متـــــى أشـــــفي غليلـــــي بنيـــــلٍ مـــــنْ بخيـــــلِ

غـــــزالٌ لـــــيسَ لـــــي منـــــهُ ســـــوى الحـــــزنِ الطويـــــلِ

حملـــــتُ الضَّـــــيمَ فيـــــهِ مـــــن حســـــودٍ وعـــــذولِ

وتتمثل في لغة الشاعر ألفاظ مستمدة من طبيعة الأندلس الرقيقة، إذ أن هذا العكوف على معجم ألفاظ الطبيعة أثرى المقطعات الأندلسية باختلاف أغراضها بتلك الألفاظ المستمدة من هذه الطبيعة، مما وسم هذه المقطعات بالبساطة والرقة والوضوح، كما نلحظ ذلك في قول الشاعر سليمان بن بطال المتلمس[2]:

تبـــدَّتْ لنـــا الأرضُ مزهـــوَّةً علينـــا ببهجـــةِ أثوابهـــا

كـــأنَّ أزهارهـــا أكـــؤسٌ حوتهـــا أنامـــلُ شـــرَّابِها

إذ يستخدم الشاعر لفظة (الأرض، أزهار) في هذه المقطعة كما يستعمل محمد بن عبد العزيز العتبي لفظة الرياض ويرددها بقوله[3]:

إذا نفـــحَ النَّســـيمُ فقـــمْ وبـــاكرْ ريـــاضَ النَّهـــرِ والأنـــداءُ تهمـــي

ولا تشـــربْ بنـــاتَ الكـــرمِ إلا علـــى ريـــاضِ نـــدىً وبنـــاتِ كـــرمِ

(1) المصدر نفسه: 143-144.
(2) التشبيهات: 41.
(3) المغرب: 134/2.

ومن الألفاظ التي كان لها وقعها في الشعر الأندلسي والتي أخذها الشاعر من معجم الطبيعة أيضا، لفظة الزهر، فمن ذلك قول عبد الله بن إدريس الوزير[1]:

قـدْ حليـتْ بـأزاهرٍ مـن صـوغها نـورٌ حكـينَ لآلئـاً بنحـورِ

وهذا الأمير عبد الرحمن بن الحكم يردد ألفاظ الطبيعة من روض وورد وزهر فيقول[2]:

تـرى الـوردَ فـوقَ الياسـمينِ بخـدِّها كمـا فـوقَ الـرَّوضِ المـنعَّمِ بـالزهرِ

وتميزت لغة المقطعات الأندلسية أيضا بالميل إلى البساطة والشعبية والاقتراب من اللغة العامية، وذلك لأن الشاعر يستخدم اللغة السائدة في عصره فهو لكي يوصل فكرته أو شعوره إلى الآخرين مضطر لاستخدام هذه العملة التي يتعامل بها جميع الناس[3]، كما أنها تكون أسهل على الحفظ إذا كانت تعتمد على السماع والمشافهة وكانت معبرة عن صور الحياة اليومية، كما نلاحظ ذلك عند الرمادي بقوله[4]:

يـا ثوبـهُ الأزرقَ الـذي قـدْ فـاتَ العراقـيَّ فـي السَّـناءِ

يكـادُ وجهـهُ الـذي يـراهُ يكسـى بياضـاً مـن الضـياءِ

فلا يخفى ما لهذه المقطعة من البساطة، إذ أن قارئها لا يحتاج إلى بعد تفكير في الوصول إلى معناها وكشف سرها، وبهذا تكون اللغة الشعرية قادرة على الانحناء إلى لغة الأحاديث اليومية تسترفد منها وتستمد مفرداتها وبالتالي تنظم وتنشد في أشعارهم اليومية[5].

وقد تصل هذه البساطة إلى حد الركاكة وليس لها من الشعر سوى الوزن والقافية، كما في قول ابن شهيد في معرض هجاءه لأبي يعقوب بقوله[6]:

أبـو جعفـرٍ رجـلٌ كاتـبٌ مليحُ شبا الخطِّ حلوُ الخطابة

(1) التشبيهات: 45.
(2) البيان المغرب: 92/2.
(3) ينظر: الأدب وفنونه: عز الدين إسماعيل، دار الفكر، القاهرة، ط5، 1973: 41.
(4) شعر الرمادي: 51.
(5) ينظر: نظرية الأدب: رينيه ويلك، واستن وارين، ترجمة محيي الدين حسبي: 25.
(6) ديوان ابن شهيد: 26.

تمـــــلأ شـــــحماً ولحمـــــاً ومـــــا يليـــــقُ تملـــــؤهُ بالكتابـــــة

أما أبرز الملامح الأسلوبية تمثلا في شعر المقطعات الأندلسية فإنها تتوزع على عدة محاور:

المحور الأول: الاقتباس:

من الأساليب التي تتجلى بوضوح في لغة المقطعات الشعرية أسلوب الاقتباس الذي قوامه ((أن يضمن الكلام شيئا من القرآن والحديث لا على أنه منه))[1]، ولقد فصَّل البلاغيون هذا التعريف بقولهم: ((يعني على وجه لا يكون فيه إشعار بأنه منه كما يقال في أثناء الكلام قال الله تعالى كذا..))[2]، وعلة هذا التجلي تعود إلى تأثر مبدعي تلك المقطعات بالأفكار السامية التي تمثلت في كل من القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة من ناحية، وبأسلوبها وتركيبها البليغ من ناحية أخرى، ويمكن تقسيم هذا الاقتباس إلى:

(1) الإيضاح في علوم البلاغة: 416/2.

(2) مختصر المعاني: سعد الدين التفتازاني، القاهرة، مطبعة عبد الله أفندي، 1307هـ: 450، وينظر: معجم آيات الاقتباس: حكمة فرج البدري، بغداد، دار الرشيد، 1980: 8.

أ. الاقتباس من القرآن الكريم:

تجدر الإشارة إلى أن للمذاهب الفقهية الإسلامية موقفا من الاقتباس من القرآن الكريم، فذهب المالكية إلى تحريمه وتشديد النكير على فاعله، أما الشافعية فلم يتعرضوا له على الرغم من شيوعه واستعمال الشعراء له قديما وحديثا، وقد أجازه جماعة من الفقهاء المتأخرين[1].

وبما أن مذهب مالك دخل الأندلس مبكرا في عهد عبد الرحمن الداخل فعليه يكون أمام الشعراء الأندلسيين عائق ديني في الاقتباس من القرآن الكريم خاصة، إلا أن الفقهاء وعلماء البديع وقفوا من الاقتباس وقفات متأنية وقسموه إلى ثلاثة أقسام: محمود مقبول، ومباح مبذول، ومردود مرذول، فالأول ما كان في الخطب والمواعظ والعهود، ومدح النبي ﷺ ونحو ذلك، والثاني ما كان في الغزل والرسائل والقصص، والثالث على ضربين: أحدهما ما نسبه الله ﷻ إلى نفسه.. والآخر تضمين آية كريمة في معرض هزل أو سخف[2].

وقد ورد بعض الاقتباس في المقطعات الشعرية نصياً، وبعضه الآخر ورد إشاريا[3]، ومن أمثلة الاقتباس النصي ما ورد في قول الشاعر ابن عبد ربه[4]:

أما والذي سوَّى السَّماءَ مكانها ومن مَرَجَ البحرين يلتقيانِ

ويحيل في هذا البيت من خلال استخدامه مفردة (سوى) إلى الآية القرآنية ﴿**وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا**﴾[5]، وفي عجز البيت يشير إلى الآية الكريمة ﴿**مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ**﴾[6]، وهو اقتباس نصي، ويظهر الاقتباس النصي كذلك بقوله[7]:

---

(1) ينظر: أنوار الربيع في أنوار البديع: معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف: 217/2-218.

(2) ينظر: الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، بيروت، دار الشنوة الجديدة: 112/1، وينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب: 442.

(3) الاقتباس النصي: هو ما التزم الشاعر بلفظ النص القرآني وتركيبه، أما الإشاري فهو الذي يكتفي فيه بالإشارة إلى آية من الآيات القرآنية، ينظر: معجم آيات الاقتباس: 19-21.

(4) ديوانه: 166.

(5) سورة الشمس: الآية 7.

(6) سورة الرحمن: الآية 19.

(7) ديوانه: 23.

والحـــرُّ لا يكتفـــي مـــنْ نيـــلِ مكرمـــةٍ حتَّـى يـرومَ التـي مـن دونِهـا العطـبُ

يســـعى بـــه أمـــلٌ مـــن دونـــهِ أجـــلٌ إنْ كفَّـــه رهـــبٌ يســـتدعهِ رغـــبُ

لـــذاك مـــا ســـالَ موســـى ربَّـــه (أرنـــي أنظـــرْ إليـــكَ) وفـــي تســـآله عجـــبُ

يبغـــي التزيُّـــدَ فيمـــا نـــالَ مـــن كـــرمٍ وهـــو النَّجـــيُّ لديـــهِ الـــوحيُ والكتـــبُ

إذ يحيل إلى قصة موسى عليه السلام، ويظهر ذلك خاصة في البيت الثالث عندما يقول (أرني أنظر إليك) إشارة إلى الآية الكريمة ﴿**وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ**﴾[1].

ويبدو أن الشعراء الأندلسيين قد وظفوا القصص القرآني، ولاسيما قصص الأنبياء خير توظيف في خدمة مقطعاتهم الشعرية وفي تقوية اقتباسهم من القرآن الكريم، فلأبي بكر بن القوطية (ت 367هـ)، وصف استمد كماله من اقتباسه آية من سورة سيدنا يوسف بقوله[2]:

وذاتُ جســـــمٍ كـــــاللجينِ مبيضـــةُ الأثـــوابِ مـــن نســـجِ البـــركْ

ناســـــكةً نهارهـــــا مـــــع النســـــكْ حتـــــى إذا الليـــلُ تـــدانى واشـــتركْ

وآنَ أنْ يـــــأتي المحـــــبُّ المنتهـــــكْ (غلَّقـــت الأبـــوابَ وقالـــتْ هيـــتَ لـــكْ)

فاقتبس الشطر الأخير من قوله ﷻ من سورة يوسف ﴿**وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ**﴾[3]، وسبب الاقتباس هو اشتراك امرأة العزيز ومحبوبة ابن القوطية في محاولة الإغراء وعمل المنكر.

أما ابن حزم فإنه يفيد من قصة مريم في رسم صورة موصوفة بقوله[4]:

منعـــت جمـــالَ وجهـــك مقلتيَّـــا ولفظـــكِ قـــدْ ظننـــتِ بـــهِ عليَّـــا

---

(1) سورة الأعراف: من الآية143.

(2) شعر ابن القوطية: صنعة هدى شوكت نبهام، مجلة المورد، مج14، ع1، 1985: 98.

(3) سورة يوسف: الآية 23.

(4) ابن حزم، مجلة المورد، العدد الأول، 2000: 103.

أراكِ نـــــذرتِ للـــــرحمنِ صـــــوماً فلســـــتِ تكلمـــــينَ اليـــــومَ حيَّـــــا

إذ اقتبس الشاعر هذا النص القرآني من قوله ﷻ ﴿**إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْماً فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيّاً**﴾ [1].

ويبدو أن اقتباس الشعراء الأندلسيين من القرآن الكريم استطاع أن يسمو بلغتهم وأن يمنحها بعدا جماليا مستمدا من خصوصية التأليف القرآني الذي يتسم ((بالتنسيق في تأليف العبارات، بتميز الألفاظ ثم نظمها بنسق خاص يبلغ في الفصاحة أعلى درجاته))[2].

كما أحسن الشاعر الأندلسي في وصف نار جهنم وصفا دقيقا معتمدا في ذلك على الاقتباس من القرآن الكريم، فنرى ابن عبد ربه يقول[3]:

عـــــاينْ بقَلبِـــــكَ إنَّ العـــــينَ غافلـــــةٌ عـــــن الحقيقـــــةِ واعلـــــمْ أنَّهـــــا سَـــــقَرُ

ســـــوداءُ تزفـــــرُ مـــــن غـــــيظٍ إذا سُـــــعِرَتْ للظَّـــــالمينَ فـــــلا تُبقـــــي ولا تَـــــذَرُ

فإنه اقتبس من قوله تعالى ﴿**سَأُصْلِيهِ سَقَرَ * وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ * لا تُبْقِي وَلا تَذَرُ**﴾[4].

وعلى الرغم من كثرة النماذج في الاقتباس النصي، إلا أنه لم يبلغ شأن الاقتباس الإشاري من حيث الكثرة وذلك لأنه اعتبر منهجا جرى عليه شعراء الأندلس وذلك لما يتصل بالفقه المالكي وتأثيره في نفوس الشعراء الأندلسيين[5].

وللتدليل على ذلك فإننا سنورد الأمثلة التالية: إذ نرى الجزيري يفيد من تعبير (الريح الصرصر) وهي من التعبيرات القرآنية المألوفة ذات الدلالة الواضحة القوية فيقوي الشاعر من خلالها الدلالة التي يريدها من شعره، فنراه يقول واصفا السجن الذي حبسه فيه المظفر بن أبي عامر[6]:

يـــأويْ إليـــهِ كلّ أعورَ نـــاعقٍ وتهـــبُّ فيـــه كـــلّ ريـــحٍ صرصـــرِ

---

(1) سورة مريم: من الآية26.
(2) التصوير الفني في القرآن: سيد قطب، دار المعارف، مصر، د.ت: 71.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 71.
(4) سورة المدثر: الآيات 26-28.
(5) ينظر: حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الرسالة الأربعون، الحولية السابعة، 1406هـ-1986، وينظر: البحر في شعر الأندلس والمغرب في عصري الطوائف والمرابطين: د. منجد مصطفى بهجت: 54.
(6) مطمح الأنفس: 17. ونفح الطيب: 587/1.

ويكادُ من يرقى إليهِ مرةً من عمرهِ يشكو انقطاعَ الأبهرِ

فلا شك أن دلالة البيت الأول أقوى والتعبير أمتن وأحسن سبكا ولا شك أن الشاعر لم يجد أقوى من تعبير الريح الصرصر لإضفاء الصورة الحقيقية على ما يجده في هذا السجن، وهذه الريح الصرصر ترد في القرآن الكريم في ثلاثة مواضع:

- في قوله ﷻ ﴿**وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ**﴾[1].
- وقوله ﷻ ﴿**فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصَراً فِي أَيَّامٍ نَحِسَاتٍ**﴾[2].
- وقوه ﷻ ﴿**إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصَراً فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ**﴾[3].

ولا يخفى أثر الاقتباس الإشاري في خدمة السياق الدلالي بالإضافة إلى ما يضفيه من متانة على البيت الشعري، فنرى ابن هذيل يفيد أيضا من هذا الاقتباس بقوله[4]:

وتشفقُ الدِّرعُ أنْ تنسابَ خائفةً منهُ عليهِ فقدْ حارتْ من الحذرِ

كأنَّما نارُ إبراهيمَ باقيةٌ فيها فإن صالَ لم تحرقْ ولم تضرِ

فهو يشير في هذه المقطوعة إلى قوله ﷻ ﴿**قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْداً وَسَلاماً عَلَى إِبْرَاهِيمَ**﴾[5].

ونرى ابن عبد ربه يكثر من الإفادة من الاقتباس الإشاري، فله في نزول المطر والرد على المنجمين[6]:

ما أنتمُ شيءٌ ولا علمكمُ قدْ ضعفَ المطلوبُ والطالبُ

تغالبونَ اللهَ في حكمهِ واللهُ لا يغلبهُ غالبُ

محبوبٌ الحبرُ الذي ما لهُ في فهمهِ نِدٌّ ولا صاحبُ

قدْ أشهدَ اللهَ على نفسهِ بأنَّه من جهلكمْ تائبُ

---

(1) سورة الحاقة: الآية 6.
(2) سورة فصلت: من الآية16.
(3) سورة القمر: الآية 19.
(4) شعر ابن هذيل: 95.
(5) سورة الأنبياء: الآية 69.
(6) ديوان ابن عبد ربه: 31.

فهو في البيت الأول يشير إلى الآية ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَاباً وَلَوِ اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِنْ يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئاً لا يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ**﴾[1]، وفي البيت الثاني يشير إلى قوله ﷻ ﴿**وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ**﴾[2]، وفي البيت الرابع يشير إلى الآية ﴿**وَيُشْهِدُ اللَّهَ عَلَى مَا فِي قَلْبِهِ**﴾[3].

وفي الموضوعات الوصفية كتب الوزير أبو مروان الجزيري إلى المنصور بن أبي عامر واصفا زهرة النرجس بقوله[4]:

زهـــراً تريـــكَ بشـــكلِها وبلونِهـــا ... زهـــرَ النجـــومِ الجاريـــاتِ الكـــنَّسِ

وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى ﴿**فَلا أُقْسِمُ بِالْخُنَّسِ * الْجَوَارِ الْكُنَّسِ**﴾ [5].

ويبدو أن المقطعات المدحية والجهادية كان لها النصيب الأوفر من الاقتباس القرآني الإشاري والنصي، فمن ذلك قول ابن دراج عندما مدح المظفر عبد الملك بن أبي عامر بقوله[6]:

ولـــئنْ طـــوى عنَّـــا الربيـــعُ ثيابـــهُ ... فربيـــعُ جـــودكَ شـــاهدٌ مشـــهودُ

أخذه من قوله ﷻ ﴿**وَشَاهِدٍ وَمَشْهُودٍ**﴾[7].

وقد يكثر ابن حزم الإفادة من الاقتباس الإشاري في رسم صورة مستمدة من القرآن الكريم، بقوله[8]:

يلومـــونَني فـــي مـــوطنٍ خفِّـــهِ خطـــا ... ولـــو علمـــوا عـــادَ الـــذي لامَ يحســـدُ

فيـــا أهـــلَ أرضٍ لا تجـــودُ ســـحابُها ... خـــذوا بوصـــاتي تســـتقلُّوا وتحمـــدوا

خـذوا مـن تـرابٍ فيـه موضـعُ وطئـهِ ... وأضـــمنُ أن المحـــلَ عـــنكمْ يبعـــدُ

---

(1) سورة الحج: الآية 73.
(2) سورة يوسف: من الآية21.
(3) سورة البقرة: من الآية204.
(4) البديع في وصف الربيع: 115.
(5) سورة التكوير:15-16.
(6) ديوان ابن دراج: 23.
(7) سورة البروج: الآية3.
(8) شعر ابن حزم، مجلة المورد، العدد4، 1998: 66.

فكـــلّ تـــرابٍ واقـــعٌ فـــي رجلـــهِ فـــذاكَ صـــعيدٌ طيـــبٌ لـــيسَ يجحـــدُ

كـــذلكَ فعـــل الســـامريّ وقـــد بـــدا لعينيـــهِ مـــن جبريـــلَ إثـــرٌ ممجّـــدُ

فصـيَّرَ جـوفَ العجـلِ مـن ذاكَ الثَّـرى فقـــامَ لـــهُ منـــه خـــوارٌ ممـــدّدُ

لقـد بوركـتْ أرضٌ بهـا أنـتَ قـاطنٌ وبـورِكَ مـنْ فيهـا وحـلَّ بهـا السَّـعدُ

فنراه يفيد من قوله تعالى ﴿**إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوىً**﴾[1]، ومن قوله تعالى ﴿**قَالَ فَإِنَّا قَدْ فَتَنَّا قَوْمَكَ مِنْ بَعْدِكَ وَأَضَلَّهُمُ السَّامِرِيُّ**﴾[2]، وقوله تعالى ﴿**فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلاً جَسَداً لَهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى فَنَسِيَ**﴾[3].

فالاقتباس الإشاري في المقطعات الأندلسية شأنه شأن الاقتباس النصي، فإنه ابتدأ مبكرا في الشعر الأندلسي واستمر في العصور المتلاحقة، كما أنه لم يقتصر على غرض بعينه، بل شمل معظم الأغراض الشعرية وأنه لم يقتصر على شاعر دون الآخر، إلا أن هناك شعراء أكثروا من الإفادة من هذا الأسلوب كابن عبد ربه[4] وابن حزم[5].

ومهما يكن من أمر فإن كثرة هذه الاقتباسات تدل على حفظ الشعراء الأندلسيين للقرآن الكريم، واهتمامهم به ودرايتهم بألفاظه ومعانيه، وعلى براعتهم في المزج بين ألفاظ القرآن الكريم والمادة الشعرية حتى أصبحت هذه العناصر تكون جزءا من الشعر وروحه.

---

(1) سورة طه: الآية 12.
(2) سورة طه الآية 85.
(3) سورة طه الآية 88.
(4) ينظر ديوانه: 16، 23، 26، 45، 54، 71، 93، 157، 159.
(5) ينظر: مجلة المورد العدد الرابع، 1998: 71، 77، مجلة المورد، العدد الثاني، 1999: 96، المورد العدد الرابع، الرابع، 1999: 97، 99، المورد العدد الأول، 2000: 100، 103، 105.

ب. الاقتباس من الحديث الشريف:

حصر فريق من علماء البديع الاقتباس في الأخذ من القرآن الكريم في حين عد فريق آخر منهم الأخذ من الحديث الشريف اقتباسا أيضا، ((أما الخلاف المذكور في الاقتباس من القرآن الكريم وعدمه فلا يجري في الحديث وذلك لتجوز روايته بالمعنى وغير ذلك مما لا يجوز في القرآن))[1].

وعلى الرغم من شيوع ألفاظ الحديث الشريف في لغة المقطعات الشعرية الأندلسية إلا أنه لم يبلغ شأن الاقتباس من القرآن الكريم، وسبب ذلك يعود إلى طبيعة التراكيب اللغوية للآيات القرآنية التي يتمثل فيها الإيقاع الموسيقي الناشئ مع تخير الألفاظ ونظمها في نسق خاص يجعلها ميسورة الحفظ ومنسجمة مع طبيعة الشعر الموسيقي.

ومن الأحاديث التي استأثرت بنصيب وافر من شعر المقطعات الأندلسية هو قوله ﷺ ((إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة))[2]، فنجد ابن عبد ربه يوظف هذا الحديث في رسم موصوفه بقوله[3]:

نفثت السِّحر بالبيانِ من القو لِ ولا سحرَ مثلَ سحرِ البيانِ

كما نجده يستهوي هذا الاقتباس في رسم صورة للقلم بقوله[4]:

يا كاتباً نقشت أنامل كفِّهِ سحرُ البيانِ بلا لسانٍ ينطق

ونرى ابن عبد ربه أيضا يفيد من الحديث القدسي بوضوح الذي يقول فيه الرسول ﷺ عن الله ﷻ ((إن الله إذا أحب فلانا أذن مؤذن في أهل السماوات أحبوا فلانا فإن الله قد أحبه، فيحبونه، فيؤذن مؤذن لأهل الأرض يا أهل الأرض أحبوا فلانا فإن الله وملائكته قد أحبوه، فيحبونه))[5]، بقوله[6]:

وإذا أحبَّ اللهُ يوماً عبدَهُ ألقى عليهِ محبّةً في النَّاسِ

---

(1) البلاغة والتطبيق: أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، مطبعة دار الحكمة، بغداد، ط2، 1990: 459.
(2) صحيح مسلم: أبو الحسن مسلم بن الحجاج النيسابوري، تحقيق محمد ففؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1955: 4/1999-2000.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 171
(4) ديوان ابن عبد ربه: 119.
(5) تخريج
(6) ديوانه: 93.

كما أننا نراه يقتبس من الحديث النبوي الشريف ((من لا يرحم الناس لا يرحمه الله))[1] بقوله[2]:

أهكـــــذا بـــــاطلاً عـــــاقبْتَني لا يـــرحمُ اللهُ مـــنْ لـــم يـــرحم

ويكرر ابن شهيد هذا المعنى بقوله[3]:

وإلا فعفـــــوٌّ يقيـــــلُ العثـــــارَ فـذو العـرشِ يـرحمُ مـن قـد رحـمْ

وقد أفاد أحمد بن فرج من الاقتباس من الحديث النبوي الشريف إفادة رائعة، ووظفه توظيفا جميلا، بقوله[4]:

نحـــجُّ لمغنـــاكَ فـــي كـــلِّ يـــومٍ فتغمرُنـــــا نـــــائلاً وامتنانـــــا

فـــنحنُ هنـــاكَ كطيـــرِ الهـــواءِ نغـــدو خماصـــاً ونمســـي بطانـــا

إذ أنه اعتمد في رسم الصورة على قوله ﷺ ((لو أنكم تتوكلون على الله حق توكله لرزقكم كما يرزق الطير، تغدو خماصا وتروح بطانا))[5]، إذ أن هناك مناسبة بين حاله وحال الطير، من حيث أن كلا منها يطلب رزقه متكلا على الله، إذ أن من يقصد هذا الممدوح فإما أن يفوز بعطائه أو أن يحرم.

المحور الثاني: التكرار:

يعد التكرار من وسائل التعبير الشعري التي تحفز المتلقي، وتستثير مشاعره وتصعيد الانتباه إلى المعنى الذي ألح على الشاعر لحظة الخلق الشعري، ويسوغ للتكرار ماله أو لبعض أشكاله من طاقات تفجيرية تعجز وسائل التعبير الأخرى عن بلوغها، وما تحمله بعض المفردات أو الجمل المكررة من دلالات مكثفة يعمد الشاعر إلى تجسيدها بهذا الأسلوب الذي تناط به وظيفة إيحائية ترفد النص بإشباع دلالي موحي يغني الدلالة ويثريها.

---

(1) صحيح مسلم: 1809.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 154.
(3) ديوان ابن شهيد: 161.
(4) التشبيهات: 250.
(5) رياض الصالحين: الإمام أبو زكريا محيي الدين يحيى بن شرف النووي (ت 676هـ)، تصحيح وضبط محمد سليمان سليمان الأعرج، طبعة جديدة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان: 30.

((والتكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها.. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة))[1]، ولم يغفل البلاغيون والنقاد القدامى إفرازات هذا الفن التعبيري الذي أولع به الشعراء فقد قال فيه ابن سنان الخفاجي (446هـ): ((وقلما يخلو واحد من الشعراء المجيدين، أو الكتاب من استعمال ألفاظ يديرها في شعره، حتى لا يخل في بعض قصائده بها، فربما كانت تلك الألفاظ مختارة يسهل الأمر في إعادتها وتكريرها، إذ لم تقع إلا موقعها))[2].

والتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها، أو هو نوع من الهندسة العاطفية للعبارة[3].

ويشكل التكرار ملمحا أسلوبيا في لغة المقطعات الأندلسية فهو ينشط أحيانا الحركة الذهنية فيها ويغذيها بمعطيات دلالية متنوعة وأحيانا أخرى ينأى بها عن قيم الفن والجمال لتتصف بالتقريرية المباشرة والاسترسال الرتيب ولتكون اللغة دليلا على عقم التجربة الشعرية.

وأول مدارج التكرار، تكرار الحرف، ويأتي عفويا من الشاعر فيغدو في البيت حرف مكرر أو أكثر يمنحه بعدا جماليا، فيصبح مرتكزا إيقاعيا كما في قول الشاعر ابن عبد ربه[4]:

بحرٌ يسيرُ على بحرٍ بجاريةٍ للبحرِ حاملةً بالبحرِ تحتملُ

فإذا ما عرفنا أن الشاعر يتحدث عن كرم ممدوحه عندما يصف السفينة والبحر، إذ أن حرف الراء أضاف قيمة إيحائية لمعنى البيت. إذ أن تكراره ست مرات جاء ليتناسب وتكرار البحر، بالإضافة إلى القيمة النفسية التي أضفاها الشاعر على الممدوح التي تبعث على الاستبشار في النيل من عطائه، ويضفي تكرار صوت الراء تطريبا نغميا يتميز به من قدرة على التكرار عند تحريك الأوتار الصوتية أثناء النطق به.

---

(1) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981: 275.
(2) سر الفصاحة: 96.
(3) قضايا الشعر المعاصر: 146.
(4) ديوان ابن عبد ربه: 136.

كما يضفي صوت السين عند الشاعر عبد الملك بن جهور قيمة نفسية بالإضافة إلى القيمة الإيقاعية بما يتمتع به من مزية كونه من حروف الإخفاء، وأنه يتكلم عن السر بقوله[1]:

أخفُّ وقعي وأسعى سعيَ مستترٍ عليّ سترٌ من الظلماءِ والغسقِ

فإن تكرار حرف السين خمس مرات في هذا البيت جعله يعبر على مدى حاجته إلى السير مستترا حتى يصل إلى من يحب ويحقق ما يبتغيه.

ويطغى الجانب النغمي والإيقاعي لتكرار صوت الميم على الجانب الدلالي والإيحائي الذي لا يمكن إغفاله كما في قول ابن حزم[2]:

لا مثلَ يومكَ ضحوةَ التّنغيم في منظرٍ حسنٍ وفي تنغيمِ

ويبدو أن تكرار الحرف أكثر جمالا واتساقا وصنعة بما يحدثه من تنغيم ناجم عن السياق الذي يوضع فيه إذ ساعد وجود النون والتنوين على حدوث هذا التنغيم، وأن هذا التناغم بين الحروف المتجاورة يحدث رنينا موسيقيا في الشعر[3].

وثاني مدارج التكرار هو التكرار الاشتقاقي، وأعني به تكرار مفردة ما بصيغة اشتقاقية أخرى، مقاربة لها كما في قول الشاعر ابن بطال ابن المتلمس في قوله يصف قرطاسا[4]:

ومطويٌّ كمطويِّ الرِّحالِ يشبه طيّه خصْرَ الغزالِ

وكما في قول الشاعر يوسف بن هارون الرمادي[5]:

فأبديت وجهاً تحتَ ترجيلِ لمَّةٍ فكانَ كبدرٍ تحتَ ليلٍ مرجَّلِ

---

(1) التشبيهات: 140.
(2) شعر ابن حزم: المورد، العدد الأول، 2000: 94.
(3) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993: 144.
(4) التشبيهات: 229.
(5) شعر الرمادي:

وثالث مدارج التكرار تكرار ألفاظ بعينها داخل البيت الواحد، بحيث تسلم صورتها اللفظية عند التكرار وتشيع نماذج هذا النوع من التكرار بكثرة في المقطعات الأندلسية، مثل تكرار لفظة (سجد) في قول ابن عبد ربه[1]:

رشـــا ســـجدَ الجمـــالُ لوجنتيـــهِ كمـــا ســـجَدَ النَّصـــارى للصـــليبِ

وتكراره لفظة (البدر) في قوله[2]:

هـــو البـــدرُ إلا أنَّنـــي كـــلَّ ليلـــةٍ أرى البـدرَ منقوصـاً ولـيسَ بنـاقصِ

وقد تتكرر لفظتان في بيت واحد، مثلما تكررت لفظتا (بحر، ليثين) كما في قول الرمادي في معرض وصفه لقصر الممدوح، بقوله[3]:

بحـــرٌ تفجَّـــرَ مـــن ليثـــينِ ملـــتظمٍ يـا مـنْ رأى البحـرَ مـن ليثـين ينفجـرُ

إن لهذا التكرار أثره النفسي الواضح في إضفاء إيحاءات ودلالات على ممدوحه وتصويره، بأنه رجل كريم وشجاع وأنه ابن كريم وشجاع، إذ أن لفظة البحر ارتبطت بالكرم، كما أن لفظة الليث ارتبطت بالشجاعة.

ومن مدارج التكرار أن تكون ألفاظ الشطر الأول من البيت مكررة في الشطر الثاني مع التلاعب بهذه الألفاظ بين تقديم وتأخير، كما في قول ابن عبد ربه[4]:

فلـــــي بـــــدنٌ بـــــلا روحٍ ولـــــي روحٌ بـــــلا بـــــدنِ

نلاحظ أن الفكرة في الشطر الثاني لا تختلف عن الشطر الأول بل أنها جاءت لتؤكد على المعنى نفسه، إذ أن فكرة الشوق والفراق هي الغالبة على هذا البيت.

وقد تتغير لفظة واحدة في عجز البيت الشعري مع الإبقاء على المعنى نفسه كما في قول الغزال[5]:

انظـــرْ إلـــيَّ إذا أدرجـــتُ فـــي كفنـــي وانظـــرْ إلـــيَّ إذا أدرجـــتُ فـــي اللحـــدِ

---

(1) ديوان ابن عبد ربه: 25.
(2) المصدر نفسه: 97.
(3) شعر الرمادي: 70.
(4) ديوان ابن عبد ربه: 169.
(5) ديوان الغزال: 64.

إذ أن هذا التكرار أفاد في تحقيق التوازن العاطفي بين إدراجه في اللحد وإدراجه في الكفن، فقد يكون المعنى واحدا وهو تأكيد حالة الموت، فإنه استطاع أن يحقق من خلال هذا التكرار دلالات جمالية بالإضافة إلى الدلالات النفسية.

وآخر مدارج التكرار، تكرار الأسلوب الإنشائي كتكرار حرف الاستفهام (هل) كما في قول ابن حزم[1]:

هـــلْ لقتيـــلِ الحـــبِّ مـــن وادي أمْ هـــلْ لعـــاني الحـــبِّ مـــن فـــادي

أمْ هـــلْ لـــدهري عـــودة نحوهـــا كمثـــلِ يـــومٍ مـــرَّ فـــي الـــوادي

وقد يتكرر الاستفهام وتتنوع الأداة إلا أنه يبقى محافظا على الفكرة التي يلح عليها الشاعر موحيا بتلك الدلالة التي أرادها كما في قول ابن عبد ربه[2]:

أيقتُلُنـــي دائـــي وأنـــتِ طبيبـــي قريـــبٌ وهـــلْ مـــنْ لا يـــرى بقريـــبِ

لـئنْ خنـتِ عهـدي إننـي غيـر خـائنٍ وأيّ محـــبٍ خـــانَ عهـــدَ حبيـــبِ

إذ أن الشاعر يكثر من الاستفهام الإنكاري الذي لا يرتجي منه جوابا، إلا أنه يحاول أن يحاور نفسه أولا، ويسمع صوته إلى محبوبته ثانيا، إذ يركز في هذه الأبيات على أن محبته باقية وأنه على عهد المحبة والوفاء، لا يخون من يحب، فقد استطاع في تقديري أن يعبر عن هذه الفكرة بإلحاح وإصرار، بالرغم من تغير أدوات الاستفهام.

ومن مدارج التكرار الأسلوبي تكرار حرف العطف الذي يلعب دورا كبيرا في ترابط الجمل، ورصانة المقطعة كما في قول ابن عبد ربه، يصف حاله مع من أحب بقوله[3]:

بكـــرتْ علـــيَّ عـــواذلي يلحينَنـــي وعلـــى الـــذي لـــمْ يعـــذِلي أعـــدَيْنَني

إيهـــاً عليـــكَ فقـــدْ كبـــرتَ عـــن الصّـــبا ونهـــى المشـــيبُ عـــن الـــذي ينهيننـــي

أنَّـــى وكيـــفَ وقـــدْ رأيـــنَ تغيـــري عـــن عهـــدهِنَّ إذا العيـــونُ رأينَنـــي

(1) شعر ابن حزم: مجلة المورد، العدد الرابع، 1998: 70.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 21.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 170.

وعلى مفارقةِ الشبابِ شمتنَ بي ... وعلى معاداةِ الصّبا عادّيْنني

وفتنَّني بلواحظٍ تشكوْ الضَّنَى ... دائيْ بِهِنَّ ورُبَّمَا داوَيْنَني

يذكينَ في قلبي وبينَ جوانحي ... حرقاً بنارِ جحيمِهَا أصليننني

لقد تنوع حرف العطف في دخوله، فتارة كان دخوله على الجمل الفعلية، وتارة أخرى على حروف الجر، كما دخل على اسم الاستفهام. إلا أنه وبالرغم من هذا التنوع فإن المعنى بقي واحدا، لكن الاختلاف حدث في التركيب الشعري الذي منح المعنى إيحاءات أبعد، إذ أن التكرار حدث لضرورة داخلية. وقد اقتضى السياق الشعري أن تتكرر الواو، ويلاحظ هنا لو حذف لفقدت الصورة الفرعية كثيرا من جمالها، إن للتكرار -كل تكرار- فائدة إيجابية تذهب إلى أبعد من مجرد التحلية[1].

وكانت مسوغات التكرار التي تضمنتها الأبيات عبر مدارجها التكرارية السابقة، تكمن في تحقيقها تطريبا نغميا، وشدها المتلقي إلى المعاني التي ألحت على الشاعر لحظة الخلق الشعري.

المحور الثالث: التضاد[2]:

يكمن جانب من جوانب القيمة الإبداعية لجمالية النص الشعري فيما يعتمل داخله من علاقات مغايرة أو تضاد معنوي، تمنحه بعدا جماليا، وتوقدا ذهنيا ينشط حركته الفكرية، وينمي قبة التداعي الذهني المغذي لأجواء التلقي، على أن مدى تحقق هذا الجانب الإبداعي يتصل اتصالا وثيقا بلغة الشاعر وموهبته وعمق تجربته الشعرية.

ولقد وجدنا في احتضان لغة المقطعة الأندلسية لهذا الأسلوب البديعي ما يدعونا إلى دراسته ورصد معطياته الفنية التي شكلت منهجا بارزا في لغة المقطعات الأندلسية.

---

(1) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة: 273.

(2) آثرنا تسمية (التضاد) على اسم (الطباق) لسببين: الأول: لأن بعض البلاغيين لاحظوا (أنه لا مناسبة بين معنى المطابقة لغة، ومعناها اصطلاحا، فإنها في اللغة الموافقة، والجمع بين الضدين ليس موافقة)، البلاغة والتطبيق: 438، والآخر: لتفادي تسمية (المقابلة) التي تقوم علاقتها بين الأضداد وغير الأضداد، ينظر: البلاغة والتطبيق: 44، وقد سبقني إلى هذه التسمية عدد من الباحثين أذكر منهم على سبيل المثال: عبد الكريم راضي جعفر، ينظر: البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: 144، والدكتور ماهر دلي الحديثي، ينظر: البناء الفكري والفني للقصيدة الإسلامية في الشعر العراقي الحديث، رسالة دكتوراه: 107.

ولتنوع أشكال التضاد، وتداخل تقسيماته وتلاحقها فيما بينها، آثرنا تقسيمها حسب الأفراد والتركيب.

أولا: التضاد المفرد:

ويكون بين لفظتين متنافيتين، وينقسم بدوره على أساس النفي والإثبات إلى:

1. تضاد النفي الظاهر:

ويقوم تقابل ركنيه على مبدأ النقض، وهو ما يعرف باسم (طباق السلب)[1]، وقوامه التكرار الذي يأخذ شكلين:

أ. تكرار ملفوظ:

وهو الذي يتكرر فيه اللفظ الأول، منفيا بأداة نفي ظاهرة، كما في قول الشاعر ابن عبد ربه[2]:

بليتْ عظامكَ والأسى يتجَدَّدُ والصَّبرُ ينفدُ والبُكا لا ينفدُ

فقد قابل الشاعر بين (ينفد، لا ينفد)، وبهذا الأسلوب الأدائي جمع إلى جانب وظيفة التضاد الدلالية، وظيفة التكرار اللفظي التي تثري موسيقى البيت الشعري.

وقول عبد الله بن إدريس[3]:

تعاطَى من الإيناسِ راحاً مريحةً على العقلِ لا كالراحِ تغشاكَ بالسكر

إذ جمع بين (الراح، لا كالراح)، حيث كان لهذا التعبير وظيفة دلالية بالإضافة إلى التنغيم الإيقاعي الناتج عن هذا التكرار اللفظي.

---

(1) ينظر: بديع القرآن: ابن أبي الأصبع المصري، تقديم وتحقيق حنفي محمد شرف، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1957: 32، البلاغة والتطبيق: 439.

(2) ديوان ابن عبد ربه: 57.

(3) التشبيهات: 154.

ب. تكرار ملحوظ:

وهو الذي لا يتكرر فيه اللفظ منفيا، بل يتكرر نقيضه منفيا بأداة نفي ظاهرة، وبهذا يتكرر المعنى بلفظ مغاير، كما في قول عبادة بن ماء السماء[1]:

كأنَّـــهُ فـــي وجـــزِ خطرتِـــهِ خيالـــهُ إذ سَـــرَى فلـــمْ يقـــفْ

وقول يوسف بن هارون الرمادي[2]:

وبياضُـــهُ فـــي شـــقرةٍ فتقارنـــا حســـناً بـــلا ضـــدٍ فكانـــا أشـــبها

ففي المثال الأول تمت المقابلة بين (سرى، لم يقف)، وفي الثاني بين (بلا ضد، أشبها)، إن هذا النوع من التضاد يحتاج إلى روية أكثر من النوع السابق ويمكن أن يهتدى إليه من خلال الذهن الصافي والتركيز العالي، وأنه ذو قيمة جمالية ودلالية للبيت الشعري، إلا أنها لا ترتقي إلى مستوى التضاد الملفوظ.

2. تضاد النفي المضمر:

ويقوم التقابل بين ركنيه على مبدأ الضدية المحضة، وهو ما يسمى بـ(طباق الإيجاب)[3]، ويتقدم التكرار الصريح في هذا القسم من التضاد الذي ينقسم حسب الاتباع والإبداع للشاعر فيه إلى:

أ. التضاد المعجمي:

وتتشكل فيه أركان هذا التضاد من ألفاظ يستخدمها الشاعر كما هو عليه في قوالبها المعجمية الجاهزة، دون تحمل أو إبداع ومن أمثلته، قول الشاعر يوسف بن هارون الرمادي[4]:

وأبطـــأَ عَنْـــهُ الصّـــبحُ حَتَّـــى كأنَّـــهُ رأى مـــن ســـوادِ الليـــل مـــا لا يقاومُـــه

وكما في قول ابن عبد ربه[5]:

إذا جئـــــتهم بالمـــــديحِ انـــــزووا كأنـــــكَ تـــــأتيهمْ بالهجـــــاءِ

---

(1) التشبيهات: 152.
(2) شعر الرمادي: 133.
(3) ينظر: بديع القرآن: 33، البلاغة والتطبيق: 439.
(4) شعر الرمادي: 119.
(5) شعر الرمادي: 51.

فقد انعقدت علاقات التضاد بين اللفظتين (الصبح، الليل)، وفي المثال الثاني بين (المديح، الهجاء)، وهذه الألفاظ في أصلها واستخدامها ألفاظ معجمية موروثة.

ولقد تنبه عدد من الشعراء على سطحية العديد من هذه العلاقات المتضادة التي يتم انعقادها في ذهن المتلقي بمجرد سماع أحد عناصرها، فعالجوها بأن نوعوا في مبانيها الصرفية، وبذلك تشكلت في مقطعاتهم علاقات معجمية أشد تأثيرا من سابقتها، مثل العلاقة التي تنعقد بين لفظتي (جمعتنا، تفريقا) في قول الرمادي[1]:

وكـــمْ ليلـــةٍ جمعتنـــا وأدبـــرتْ تنـــوحُ علـــى تفريقنـــا وتلهّـــفُ

ب. التضاد السياقي[2]:

وجهد الشاعر في هذا التضاد إبداعي، قوامه إحداث علاقات تضادية جديدة يستنبطها من المفردات اللغوية المتضادة في بطون المعاجم، فيخرج بذلك من دائرة العبث اللفظي الساذج إلى التعمل العقلي الواعي لاستخراج الصورة المتضادة كما في قول ابن عبد ربه[3]:

شَـعرٌ ووجـهٌ تبـارى فـي اختلافهمـا بحسـنِ هـذا وذاكَ الـرُّوْمُ والحَـبَشُ

إذ شكل علاقات تضاد بين (الشعر والوجه) وبين (الروم والحبش)، وبهذا التعمل الواعي يهدف الشاعر إلى التنبيه على السبب تفاديا للنتيجة التي يحرص على عدم تحققها.

2. التضاد المركب:

تنعقد علاقة هذا التضاد من أكثر من لفظتين من الألفاظ المتضادة، التي تتوزع على تركيبين سياقيين، تنشعب الألفاظ المتضادة عليهما، بحيث يكون للفظة في التركيب الأول ما يقابلها وينقضها في التركيب الآخر، على أن يصير معنى التركيب الأول مضادا لمعنى التركيب الثاني، وبهذا الاشتراط ينصرف النظر عن الأبيات التي تكثر فيها الألفاظ المتضادة من غير أن تشكل تضادا مركبا، كما في قول عباس بن ناصح[4]:

يـا ليـلُ أصـبح ويـا صـبحُ اسـتترْ فلقـدْ أبرحتُمَـاني فـإنْ لـمْ تفعـلا فـدعا

---

(1) شعر الرمادي: 88.
(2) استقينا مصطلح (سياقي) من تصنيف محمد عبد الهادي الطربلسي للمقابلة في خصائص الأسلو ّ في الشوقيات: 98.
(3) شعر الرمادي: 79.
(4) التشبيهات: 157.

فالألفاظ (يا ليل، أصبح) و(يا صبح، استتر) لم تنعقد منها علاقتان تركيبيتان تناقض إحداهما الأخرى، وبذلك فإن التضاد الذي تنطوي عليه مثل هذه الأبيات يعد تضادا مفردا من حيث وظيفته الدلالية.

ومن الممكن أن يكون التضاد المركـ ـ معجميا أو سياقيا، إذ أن المهم أن تتفاعل أشكاله المختلفة من أجل خلق علاقات تضاد مركـ ـ كما في قول الشاعر المصحفي[1]:

تأمَّل فهل ترى من طالعٍ غيرِ آفلٍ لهنَّ وهل من قاعدٍ لقيامِها

وعاينْ فهل من عائشٍ برضاعِها من النّاس إلا ميتٍ بفطامِها

فقد جاءت علاقات التضاد المركـ ـ في البيتين معجمية وسياقية على ما يبدو في البيتين (طالع، آفل) و(قاعد، قائم) وفي البيت الثاني بين (عائش، ميت) وبين (رضاع، فطام).

وقد يأتي التضاد المركـ ـ من أكثر من تضادين، وقد يكون مزيجا من التضاد السياقي والمعجمي أيضا، ونلمح ذلك في قول ابن دراج[2]:

يُلاقي الصّباح بيمنى جوادٍ ويخفي الظّلام بيمنى بخيلِ

حيث عقد علاقات التضاد بين (يلاقي، يخفي) وبين (الصباح، الظلام)، وبين (جواد، بخيل)، وكما في قول عبادة بن ماء السماء[3]:

يقبّلُ ركنَ البيتِ منها مسلّمٌ ويصدرُ عنها صائمٌ وهو مفطرُ

حيث شكل علاقات التضاد بين (يقبل، يصدر)، وبين (منها، عنها) و(صائم، مفطر).. ويبدو أن علاقات التضاد التركيبي قد شكلت من التضادين السياقي والمعجمي وبنسـ ـ متوازية في المقطعات الأندلسية.

إن ما تقدم من أمثلة وشواهد يكشف لنا عن عدم دقة الزعم الذي مفاده أن التضاد المركـ ـ هو ما أراده النقاد من لفظة مقابلة[4]. ذلك لأن المقابلة قد تتشكل من الألفاظ غير

---

(1) ما تبقى من شعر الحاجـ ـ المصحفي: 98.
(2) ديوان ابن دراج: 43.
(3) التشبيهات: 284.
(4) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرـ ـ وصناعتها: د. عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1955: 462/2.

المتضادة التي يشترط فيها الترتيب، حيث عرفها القزويني قائلا: ((وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو معان متوافقة ثم يقابلها على الترتيب))[1]، في حين أن التضاد المركب يشترط فيه التناقض ولا يشترط فيه الترتيب.

ولا يعني الوقوف على هذه الأساليب انعدام الأساليب الأخرى في لغة المقطعات الأندلسية كالنداء والاستفهام والحذف والتقديم والتأخير والجناس، وغير ذلك من الأساليب البلاغية، لكننا اقتصرنا على ما يشكل منها ظاهرة أسلوبية وملمحا أسلوبيا بارزا، يستوجب الوقوف عليه في مثل هذه الدراسة، تاركين كثيرا من الأبيات الزاخرة بهذه الأساليب وغيره خشية الإطالة وحشد الشواهد الشعرية التي ليس من شأنها إلا تضخيم الرسالة.

(1) الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع: جلال الدين محمد بن قاضي القضاة سعد الدين أبي محمد عبد الرحمن القزويني (ت 279هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1985: 341/2.

المبحث الثاني

الصورة الشعرية

لقد نظر النقاد القدماء إلى الشعر على أنه ((ضرب من النسيج وجنس من التصوير))[1]، مما يعد تأكيدا مبكرا على خاصية التصوير في الشعر، تلك الخاصية التي ظلت تحظى بالاهتمام والتعضيد من لدن النقاد القدامى والمحدثين، حتى أن أندريه بريتون جعلها الأداة الرئيسية ((لخلق عالم جديد بحيث تحل محل العالم القديم))[2].

ولم يكن الأمر مختلفا عند النقاد العرب المحدثين، فهي عند إحسان عباس ((خلق جديد لعلاقات جديدة))[3]، كما أنها الحقل الخصب والمؤاتي لجميع المتناقضات عند عز الدين إسماعيل الذي يرى أن ((في الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تتألف في إطار شعري واحد))[4].

فالصورة هي التي تعطي للألفاظ قدرتها الإيحائية في الدلالة ومن خلالها يأخذ الشعر مكانته وتعبيراته المختلفة[5].

بل إنها تعني ((التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية، عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شعرية انفعالية))[6].

أما قول سي دي لويس من أن الصورة ((في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات))[7]، فهو قول لا يتعارض مع ما ذهب إليه النقاد الآخرون؛ لأنه علل ذلك بأن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة، كما أنه أعاب على النقاد ما اعتبروه من أن الصورة هي تزويق وزينة للنص وليس لها وظيفة[8].

---

(1) الحيوان: الجاحظ، تحقيق د. عبد السلام محمد هارون: 132/3.
(2) اللغة العليا: جان كوهن، ترجمة أحمد درويش: 127.
(3) فن الشعر: 260.
(4) الشعر العربي المعاصر: د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972: 161.
(5) ينظر: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع: د. صبحي البستاني، دار الفكر، لبنان، ط1، 1986: 33.
(6) مستقبل الشعر وقضايا نقده: د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد، ط1، 1994: 119.
(7) الصورة الشعرية: ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، مؤسسة الخليج، الكويت، 1982: 21.
(8) ينظر: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف وآخرون: 21.

إذ أن للصورة وظيفة حيوية وفعالة في الشعر لا يمكن الاستغناء عنها وإهمالها، فهي ((جوهر فن الشعر))[1]، وبها يتوسل الشاعر للتعبير عن تجربته من خلال الصور التي ينسجها خياله ممزوجة بعاطفته الدافئة، وأن وظيفتها كما يرى كوهن هي التكثيف، فالشعرية هي تكثيف اللغة والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله[2]، إذ أن الصورة الشعرية تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[3].

وهذا يقودنا إلى العلاقة بين البلاغة والصورة الشعرية، إذ أصبحت الصورة تشمل فنون البلاغة من استعارة وتشبيه وكناية وحتى الرمز[4]، وقد عبر عز الدين إسماعيل عن هذا التناغم بين الصورة والبلاغة بقوله: ((إن البلاغة الجديدة بلاغة (الصورة الشعرية) تعد أوسع نطاقا وأخصب من مجرد التشبيه والاستعارة وإن أفاد منها، فليس بين الصورة إذن والتشبيه والاستعارة جفوة، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل الصورة وتؤدي دورها))[5].

وتبقى الصورة الشعرية في الأندلس في معظم حالاتها جزءا من الصورة في الأدب العربي من حيث ((أشكال البيان العربي من تشبيه واستعارة وكناية إلى جانب بعض الصور الحقيقية وفي الغالب تعتمد هذه الصورة على الحس وآلاته.. وتأتي قليلا في صور نفسية وعقلية))[6].

---

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1401هـ-1981: 356.
(2) ينظر: اللغة العليا: 145.
(3) ينظر: التفسير الفني للأدب: عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت: 66.
(4) ينظر: فن الشعر: إحسان عباس: 138.
(5) الشعر العربي المعاصر: 143.
(6) الأدب العربي في الأندلس، تطوره وموضوعاته، وأشهر أعلامه: علي محمد سلامة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1989: 389-390.

ويمكن تقسيم الصور على نوعين:

أولا: الصورة المفردة: ويمكن تشكيلها بعدة وسائل أهمها:

التشبيه:

إن هذه الصورة التي عمادها التشبيه، أخذت حيزا كبيرا في شعر المقطعات في الأدب الأندلسي، والتشبيه هو خلق فني ينبثق من رؤية المبدع وإحساسه بالتماثل بين الأشياء للتعبير عن موقف ما أو هو ((صورة تجمع بين أشياء متماثلة وأساس هذا التماثل كامن في النفس والشعور))[1].

((وقد عظم علماء اللغة أمر التشبيه لكونه أعلق بالطبع وألذ للنفس))[2]، كما أنه يقوم ((على التقريب بين نظامين مستقلين متشابهين))[3].

وتقود قيمتها الفنية إلى كونها عميقة موحية وإلى ابتعاد دلالتها السياقية عن السطحية والتقريرية، إذ تستثير ذهن المتلقي وانتباهه وتدفعه إلى استبطان دواخل السياق، لذا فهي تكون ألذ وأمتع وأقرب إلى القلب وألصق إلى النفس، ويجدر بنا أن نرصد أشكالها المتباينة في عملية الخلق الشعري وما يتمثل في كل منها من غنى دلالي أو معنى فكري.

ولما كانت أركان التشبيه تتفاعل في حدود الإطار الفني لهذه الصورة، فإن تغيب ركن أو أكثر يؤدي إلى تنوعها وتغيرها، فغياب (أداة التشبيه) عن الإطار الفني للصورة يجعل التشبيه الذي ترسمه (تشبيها مؤكدا)، إذ يزداد التطابق بين المشبه والمشبه به، حتى يدنو إلى الاتحاد ويكون في منزلة وسطى بين التشبيه التام حيث يذكر الأداة، ويبين الاستعارة، التي تمثل الاتحاد التام بين الحقيقتين[4]، ويمكن ملاحظة ذلك في قول الشاعر محمد بن الحسين في النهر[5]:

إذا استقامَ رأيتَ رونقَ منصلٍ وإذا استدارَ رأيتَ عطفَ سوارِ

---

(1) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 169.

(2) الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة: محمد بن علي محمد الجرجاني (ت 729هـ)، تحقيق عبد القادر حسن، دار النهضة، القاهرة، ط1، 1981: 197.

(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ط2، 1981: 142.

(4) ينظر: الصورة الشعرية، صبحي البستاني: 108.

(5) التشبيهات: 64.

فخلو هذه الصورة من أداة التشبيه جعل الحواجز الذهنية التي تفصل بين طرفي التشبيه ملغاة، وبذلك تكون الصورة الشعرية أكثر قوة ودلالة منها مع وجود الأداة.

ومع حضور هذا الركن البلاغي، أي (الأداة)، يغدو التشبيه في الصورة مرسلا، كما هو عليه في قول الشاعر محمد بن عبد العزيز[1]:

لمَّـــا رأتْ عزمـــي بكـــتْ فتـــوردتْ بـــيضَ الـــدّموعِ بخـــدِّها المتـــوردِ

تنهـــلّ وهـــي لآلـــئٌ وتعـــودُ فـــي توريـــدِ خـــدَّيْها كلـــونِ العســـجدِ

ويعد هذا التشبيه في هذه الحالة أكثر الصور إيضاحا، إذ تظهر فيه الأركان المكونة للتشبيه أصلا، إلا أن الاستعاضة عن الأداة (الكاف) بالأداة (كأن) يمنح الصورة بعدا دلاليا أعمق، إذ أن (الكاف) يستدعي الفصل بين عنصري الصورة التشبيهية، في حين يبدو مع الأداة (كأن) أكثر انسجاما مما يجعل الصورة أكثر وضوحا بحيث تكون مقبولة، كما هي عليه في قول ابن عبد ربه[2]:

رجـــعُ صـــوتٍ كأنّـــه نظـــمُ درٍّ مـــا يـــرى ســـلكه ســـوى الأذانِ

وإلى جانب دور الأداة في الربط بين طرفي التشبيه، إذ أنها تمتلك من القوة ما يجعل التشبيه بها أسمى من التشبيه بـ(الكاف)، فبفضلها نستطيع أن ((نخطو خطوة نحو التسوية بين العنصرين الأساسيين))[3]،فضلا عن بلاغة التشبيه بـ(كأن) ((لتركبها من الكاف وأن))[4]، ولما تقيمه من تخييل وتنهض به.. خاصة أنها كثيرا ما تتصدر الجمل الشعرية مما يضاعف من قدرتها على استفزاز الخيال..))[5]، ونلحظ ذلك في قول ابن هذيل[6]:

كـــأنّ فـــؤادي فـــي يـــديْ خفقانِـــهِ فريســـةَ ليـــثٍ قـــد تلاشـــتْ مـــن النَّهْـــبِ

كـــأنَّ ســـرايا فـــي ضـــلوعي وجاحمـــاً فهـــذا حكـــى شـــوقي وهـــذا حكـــى قلبـــي

---

(1) المصدر نفسه: 153.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 171.
(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات: 147.
(4) علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع: أحمد مصطفى المراغي، دار القلم، بيروت، ط2، 1984: 214.
(5) إنتاج الدلالة الأدبية: صلاح فضل، القاهرة، 1966: 250.
(6) شعر ابن هذيل: 84.

ونلمح في بعض الصور التشبيهية سمة جمالية متأتية من الميل إلى بعض أفعال المشابهة (تخال، تحسب، يحكي)، ويبدو أن الشاعر الأندلسي أكثر من استخدام الفعل (يحكي) في رسم صوره التشبيهية كما نلحظ ذلك عند الشاعر عبد الله بن إدريس بقوله[1]:

أهدى إليكَ تحيةً من عندهِ زمنَ الربيعِ الطلقِ باكرَ ورده

يحكي الحبيبَ سرى لوعدِ محبهِ في طيبِ نفحتهِ وحمرةِ خدّه

واستخدم الشاعر محمد بن إبراهيم فعل (خلت) وهو أقل شيوعا من الفعل السابق بقوله[2]:

ومدامةٍ حمراءَ نصرانيةً زهراءَ جاء بها نديمٌ أزهرُ

صبّوا عليها الماءَ حتَّى خلتَها لما أتتهمْ مسلماً يتطَهّرُ

أما الفعل (حسب) فكان نادر الورود، فاستخدمه ابن عبد ربه في رسم صورة الطلل بقوله[3]:

ديارٌ عفتْ تبكي السحابَ طلولها وما طللٌ تبكي عليهِ السحائبُ

وتندبها الأرواحُ حتى حسبتها صدى حفرةٍ قامت عليه النوادبُ

واستخدم الشاعر يوسف بن هارون الرمادي لفظة (مثل) في رسم صورته الشعرية وهي من الألفاظ الشائعة الاستعمال في المقطعات الأندلسية بقوله[4]:

فيها مجالسُ مثل الحورِ قد فرشتْ فيها الرياضُ ولم يحلْ بها مطرُ

---

(1) الحلة السيراء: 232/1.
(2) التشبيهات: 97.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 22.
(4) شعر الرمادي: 70.

وأحيانا يجمع الشاعر بين (الكاف ومثل) ليزيد المعنى تأكيدا والصورة توضيحا، كما في قول عباس بن فرناس[1]:

حنايـــا كأمثـــالِ الأهلـــةِ ركبـــتْ على عمـدٍ تعتـدُّ فـي جـوهرِ البـدرِ

ونرى بعض الشعراء من يلجأ إلى الإتيان بالمصدر نائبا عن أدوات التشبيه لما يعنيه هذا النوع من لفت الأنظار إلى التشبيه بسبب تكرار حروف بعينها بين الفعل ومصدره، كما في قول يوسف بن هارون في وصف الغيمة[2]:

وجاريـةٍ جـري السـفينِ تسـوقُها الريـ ـــاحُ ولكـنْ فـي الهـواءِ غـديرُها

رأيـتُ بأحشـاءِ البحـورِ سـفينها وتلـك سـفينٌ فـي حشـاها بحورهـا

وورد في تشبيهاتهم أيضا استعمال (ما) المصدرية أو الكافة ملحقة بأداة التشبيه، مما يسهم في إحداث فجوة انتقالية بين الشبهين، تكون بمثابة فرصة عابرة للملقي في ترتيب أفكاره وبمثابة استراحة للمتلقي يحاول من خلالها تجريب حظه في تخمين ماهية المشبه، كما في قول إسماعيل بن بدر[3]:

وكأنَّمـا هـاروتُ يأخـذُ مـن فمـي أسـحارهُ وبـي المجـونُ يليـقُ

ويصبح التشبيه (مجملا) عند غياب (وجه الشبه)، إذ تتشكل الصورة من تفاعل أركان التشبيهات الثلاثة الأخرى، كما هي عليه في بيت الشاعر إسماعيل بن بدر[4][5]:

وكـأنَّ شـاربَهُ هـلالٌ طـالعٌ قـد خطَّـهُ بالمسـكِ أحـذقَ حـاذقِ

وعلى الرغم من قرب وجه الشبه من ذهن المتلقي إلا أن غيابه عن الصورة منحها شيئا من العمق ما كانت لتنطوي عليه لولا ذلك الغياب، إذ بعودته إلى الإطار الفني للصورة التشبيهية يكون التشبيه (مفصّلا) وتغدو الصورة بعيدة عن التصوير الخلاق.

---

(1) التشبيهات: 70.
(2) شعر الرمادي: 72.
(3) التشبيهات: 111.
(4) أخبار مجموعة: 142.
(5) هو إسماعيل بن زياد أبو بكر القرطبي، ولاه الناصر إشبيلية سنة 300هـ، وعاش حتى أوائل الحكم المستنصر وتوفي سنة 351هـ، غلبت عليه صناعة الشعر، ينظر ترجمته في: الحلة السيراء: 451/1.

وقد يحذف في بعض الصور كلا من وجه الشبه وأداة التشبيه، مما يمنح الصورة فضاء من التعايش يسهم في إحداث تداعيات دلالية بليغة، ترافق النضج التعبيري الذي يدعى (التشبيه البليغ)، مثل قول منذر بن سعيد البلوطي[1]:

الموتُ حوضٌ وكلنا نردُ ... لم ينجُ ممَّا يخافهُ أحدُ

فلا تكنْ مغرماً برزقِ غدٍ ... فلستَ تدري بما يجيء غدُ

إذ يتم الاتحاد بين المشبه (الموت) والمشبه به (الحوض) بطريقة تعريفية بحتة، قائمة على الإسناد النحوي بين المبتدأ (الموت) والخبر (الحوض)، والجامع بينهما أننا نردها ولا ننجو منهما، إذ أن حذف أداة التشبيه أفاد في إضعاف الحواجز بين طرفي التشبيه، كما أن حذف وجه الشبه أفاد بأنهما متشابهين بكل شيء، وبذلك تتلاشى الحواجز ويعم المزج.

وبعض الصور التشبيهية التي تنطوي عليها المقطعات الشعرية في الأدب الأندلسي لا تتشكل جوانبها من علاقات الغياب والحضور بين أركان التشبيه، وهي:

1. التشبيه التمثيلي:

وهو انسجام عناصر طرفي الصورة انسجاما يفضي إلى التأليف بينهما وفيه ينتزع ((وجه الشبه من جملة من الكلام، أو هو ما في حكم الجملة))[2]، ويسمى تشبيه الصورة لكونه أقرب للدلالة على طبيعة وجه الشبه المخصوص في هذا اللون من التشبيه ذلك لأن الصفات التي ننتزعها من طرفي التشبيه لتجمع بينهما تلتقي خطوطا وألوانا وهيأة وحركة، لتشكل صورة مشتركة جديدة لا هي محضة للمشبه ولا هي خالصة للمشبه به))[3]. وهذا التشكيل يتجلى في قول ابن عبد ربه[4]:

بحرٌ يسيرُ على بحرٍ بجاريةٍ ... للبحرِ حاملهُ بالبحرِ تحتملُ

كأنَّها جبلٌ في الماءِ منتقلٌ ... يا من رأى جبلاً في الماءِ ينتقلُ

---

(1) القاضي الأديب منذر بن سعيد البلوطي: حازم عبد خضر: 177.
(2) فنون التصوير البياني: د. توفيق الفيل، دار السلاسل، الكويت، 1987: 105.
(3) فنون التصوير البياني: د. توفيق الفيل، دار السلاسل: 105.
(4) البلاغة والتطبيق: أحمد مطلوب ود. كامل حسن البصير، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع دار الحكمة، بغداد، ط2، 1990: 306-307.

ترتسم في هذا النص صورة قوامها التمثيل لخلق وعي وإدراك في ذهن المتلقي، فعمل التشبيه هنا على رسم تلك الصورة وتعاضد التكرار في تحقيق شعرية النص.

2. التشبيه الضمني:

أو إخفاء التشبيه، وهو يقوم على ((تقريب جملتين ووضعهما إلى جانب بعضهما))[1]، وفيه محاولة للتلطف في إثبات المعاني، وإضافة خصوصية تحسب في مجال الإبداع، ويشكل خرقا للمألوف البياني في صور التشبيه، يكمن في إخفاء التشبيه وطمس معالمه، ويصعب الوقوف على حقيقته دون تأمل ونظر لذا فإن وقعه على النفس أحسن وتأثيره أكبر[2].

ويبدو أنه عند الجرجاني فرع من التمثيل، إذ لا يجده يحصل إلا من جملة من الكلام، أو جملتين أو أكثر، حتى أن التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقليا محضا كانت الحاجة إلى الجملة أكثر[3]، وأمثلته قليلة في شعر المقطعات، ومنها قول الشاعر الحاجب المصحفي[4]:

كلمتْنِـــي فقلـــتُ درٌ ســـقيطٌ فتأملـــتْ عقـــدها هـــلْ تنـــاثرْ

فازدهاهـــا تبســـمٌ فـــأرتني عقـــدَ درٍ مـــن التبسُّـــمِ آخـــرْ

ويمكن أن نتلمس هذا النوع عند أبي عثمان السرقسطي الملقب بالحمار[5] بقوله[6]:

وإذا نظـرتَ إلـى محاسـنِ وجههـا ناديـتَ يـا قمـرَ السَّـما لا تبـزغ

ويعود تنوع ألوان ومسارات الصور التشبيهية إلى العوالم الحسية والعقلية التي تنبثق منها عناصرها، وبذلك فإن أمر الوقوف على مصادر هذه الصورة يدعونا إلى تقسيم طرفيها إلى أربعة أقسام:

---

(1) الصورة الشعرية: صبحي البستاني: 108.
(2) ينظر: فنون التصوير البياني: 129.
(3) ينظر: أسرار البلاغة للجرجاني: 87.
(4) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: 184، الدرة المضيئة: 576/6.
(5) هو سعيد بن فتحون بن مكرم التجيبي كان متحققا إماما في علم النحو واللغة ولكن ثقافته العلمية المنطقية غلبت عليه، عايش المنصور بن أبي عامر، ينظر ترجمته في الجذوة: 216.
(6) التشبيهات: 64.

1. تشبيه المحسوس بالمحسوس:

ونعني بالمحسوس كل ما يمكن إدراكه بإحدى الحواس الخمس التي هي: السمع، والبصر، واللمس، والشم، والذوق، وأمثلة هذا القسم كثيرة جدا في المقطعات، وما يمثل ذلك قول الرمادي[1]:

أرى سكراتٍ للسِّراجِ كأنَّهُ عليلُ هوىً فوقَ الفراشِ يجودُ

فالجمود واضح على مثل هذه الصورة التشبيهية، إذ أن عناصرها الحسية لم تفلح أن تكون وسيلة من خلالها لغاية نفسية شعورية، بل ظلت بعيدة عن ذاتية الشاعر وعالمه الخاص، كقول ابن عبد ربه[2]:

بكلِّ رديني كأنَّ سنانهُ شهابٌ بدا في ظلمةِ الليلِ ساطعُ

إذ عجزت هذه الصورة التي قوامها المشابهة الحسية أن تظهر الواقع النفسي لها على شعور مبدعها، وتبعها لذلك فلا يكون للتشابه الحسي بين الأشياء قيمة فنية ما لم تنعقد الصلات بين العناصر الحسية، والشعور المسيطر على الشاعر لحظة خلقه للصورة التشبيهية، ((وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بالشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنا))[3]، لأن الشاعر يعمد إلى توظيف عناصر الواقع الخارجي الملموس واستغلالها في التعبير عن عالمه الداخلي، ولحسية رؤيته الخاصة. ومن الصور التي تجسد رؤية مبدعيها واتصالهم بالعالم الخارجي، ما يتجسد في قول الشاعر أبي عثمان المصحفي[4]:

طرقتنا طوارقُ الغيثِ وهناً فمحتْ أيدي الحوادثِ عنَّا

فكأنَّ الرياضَ حلةُ وشيٍ ندفتْ حولها السحائبُ قطنّا

---

(1) شعر الرمادي: 64.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 105.
(3) النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1973.
(4) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: 199.

2. تشبيه المجرد بالمجرد:

والمقصود بالمجرد ما لا يمكن إدراكه بالحواس، فعناصره تدور في فلك الذهن وعوالم العقل، نحو قول يوسف بن هارون[1]:

لطيفٌ كلطفِ الرُّوحِ عندَ ولوجهِ فمسلكهُ في كلِّ جسمٍ مفاصلهْ

ونماذج هذا النمط قليلة جدا، ولعل السبب يعود في ذلك إلى ((أن العلم الأول أتى النفس أولا عن طريق الحواس، ثم جهة النظر والروية))[2]، فضلا عن كون التشبيه بالعناصر الحسية أكثر ألفة وأقصر سبيلا إلى استحضار الصورة وتشكيل أبعادها.

3. تشبيه المجرد بالمحسوس:

ونماذج هذا النمط أوفر من سابقتها، ويعود السبب في ذلك إلى أن ((أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنى، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هو بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس))[3]، وما يمثل هذا النمط قول الشاعر ابن هذيل[4]:

كأنَّما هو محمولٌ على أدبٍ فليسَ يلحقُ في ساقٍ ولا عنقِ

وقد تتألق ريشة ابن عبد ربه لترسم صورة ذات خصوصية فنية عالية حين يرسم صورة فنية مكثفة ومركبة تتعانق في إطارها الفني اكثر من صورة جزئية مازجا بين حسه وعقله بخياله العميق بقوله[5]:

وما الموتُ إلا شاهدٌ مثل غائبٍ وما النَّاسُ إلا جاهلٌ مثل عالمِ

فتشبيه (الموت) بـ(الشاهد) الذي هو مثل الغائب تشبه مجرد بمحسوس تألف من صورة مركبة تزاوج فيها أكثر من مشبه.

4. تشبيه المحسوس بالمجرد:

---

(1) شعر الرمادي: 102.

(2) أسرار البلاغة في علم البيان: الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، صححها وعلق حواشيها السيد محمد رشيد رضا رحمه الله، دار المطبوعات العربية: 109.

(3) أسرار البلاغة: 108.

(4) شعر ابن هذيل: 104.

(5) ديوان ابن عبد ربه: 152.

ونماذجه موجودة في الشعر الأندلسي، إذ أن الصورة التي تتشكل من هذا التشبيه تتطلب من متلقيها استحضارا لطرفيها ورصد علاقات التشابه بين ما يمكن إدراكه بالحس، وبين ما هو توهيمي لا ينصاع لإدراك صوري، ومن أمثلته قول الشاعر المهند[1]:

جعلتَ أعمارهمْ تجري إلى أجلٍ كنفخةِ الصّورِ تفني كلّ ذي أجلِ

تجري الدماءُ على مصفرّ أوجههمْ كأنّها حجلٌ ساطٍ على وجلِ

وباختلاف المنابع والمصادر الحسية التي تمد كل صورة بعناصر تشكيلها تتنوع الصور التشبيهية فتتشعب بحسب هذا الاختلاف إلى بصرية (مرئية) سمعية، لمسية، ذوقية، وشمية. والصور البصرية من أكثر أنواع الصور الحسية تمثلا وشيوعا في المقطعات الأندلسية، ومن نماذجه ما نلحظه في قول المهند أيضا[2]:

نكرت بياضاً في سوادِ عذارهِ كالفجرِ ينهضُ بالدجى لزوالهِ

ومن نماذج الصور السمعية الرائعة ما يتمثل في قول ابن عبد ربه[3]:

ولربَّ نائحةٍ على فننٍ تشجي الخليَّ وما به شجوُّ

وتفردتْ في غصنِ أيكتها فكأنَّما تغريدها شدوُّ

ومن أمثلة الصور اللمسية ما يتجسد في قول الشاعر ابن بطال في سكين[4]:

أنا سيفُ الحتوفِ حداً ولكـ ـنّ سيوف الجفونِ مني أحد

ومن أمثلة الصور الذوقية ما نلمحه في قول الشاعر ابن هذيل في الماء[5]:

صافٍ على صفةِ المها ومذاقهِ شهدٌ فخذ من طيب وبرود

ومن الصور التي تنهل عناصرها من حاسة الشم تتمثل نماذجها في الصورة التي يرسمها الشاعر لب بن عبد الله[6]:

---

(1) التشبيهات: 286.
(2) التشبيهات: 270.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 175.
(4) التشبيهات: 243.
(5) شعر ابن هذيل: 90.
(6) التشبيهات: 51.

صـابحتها والـروضُ يسـطعُ مسـكهُ فكأنَّـــه بالليـــلِ بـــاتَ مغلفـــا

الصورة من خلال الاستعارة:

كان للاستعارة نصيب وافر من بين الفنون البلاغية المختلفة في رسم الصورة الفنية إذ هي تعد أسلوبا من الكلام يكون اللفظ المستعمل فيها غير ما وضع له في الأصل لإيجاد علاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.

إذ تعد من أهم تلك الوسائل على الإطلاق وذلك لتفوقها في القدرة على الإيحاء والتخيل فهي أعمق من التشبيه تصويرا، وأكثف تعبيرا، وتحمل السامع على تخيل صورة موحية يتخطى فيها الشاعر العلاقات المنطقية والمألوفة بين الأشياء ليخلق علاقات جديدة مبتكرة تثير الدهشة ويتحفز لها الذهن وتستمتع بها النفس.

ويرى جابر عصفور أن الصورة الفنية شيء ضروري يضطر إلى التعامل مع الاستعارة والمجاز[1]، حتى أن جان كوهن يرى أن الشعر ((هو استعارة موسعة))[2].

ويرى بعض النقاد أن الشاعرية هي التحول الأسلوبي وتعني استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وهذه سمة لأي تغيير بياني من أجل توفير مضمون مفيد للنص[3].

وأن درس الاستعارة عند المتأخرين من البلاغيين لم يكن أوفر حظا من موضوعات البلاغة الأخرى، فقد نالها مع التفريع ما نال غيرها من المباحث البلاغية فانتهت إلى سبعة وثلاثين نوعا[4].

وأن النظرة السليمة للاستعارة ينبغي أن تنبع من قيمتها التصويرية المفضية إلى الإيماء بكل ما هو خفي ومبتكر من المعاني والدلالات، وهي بذلك تتجاوز المدى المحدود للغة، إلى مدى أوسع وأرحب يغني النص وينجم ذلك عن قدرة المبدع على خلق علاقات جديدة بين ألفاظ اللغة، لم تعهدها من قبل إذ تتفجر فيها الطاقات الكامنة لتكون قادرة على

---

(1) ينظر: الأد ّ العربي في الأندلس، تطوره موضوعاته وأشهر أعلامه، علي محمد سلامة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1989: 92.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العر ّ، جابر عصفور، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1992: 199.

(3) ينظر: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، محمد العر ّ، الدار البيضاء، دار توبيقال للنشر، 1988: 79.

(4) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 1/136-174.

تصوير المعاني وتجسيد المشاعر والأحاسيس، وبذلك يتخلق وجود جديد للغة من خلال ألفاظ اللغة ذاتها[1]، هذا ما أكده الدكتور جابر عصفور، بقوله ((إن الاستعارة لا تعتد كثيرا بالتمايز والوضوح المنطقيين، ولا تعتمد كثيرا على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو بدوره انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها))[2].

ويمكن تقسيم الاستعارة على:

1. الاستعارة المكنية:

وقد حددها القزويني: ((قد يضمر التشبيه في النفس فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظة المشبه، ويدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر يختص بالمشبه به، من غير أن يكون هناك أمر ثابت حسا أو عقلا أجري عليه ذلك الأمر للمشبه فيسمى التشبيه استعارة بالكناية))[3]، وقد نلمح ذلك عند الغزال بقوله[4]:

إني حلبتُ الدَّهرَ أصنافَ الدررْ فمرةً حلواً وأحياناً مقِرْ

إذ يستعين الشاعر بالثدي في رسم هذا المشهد التصويري للتعبير عن معاناته في الحياة وما يصيبه فيها من خير وشر، فحذف المشبه (الثدي) وابقى لازمة من لوازمه (حلب) على سبيل الاستعارة المكنية، كما أنه استعار كلمة (الدرر) في هذا السياق ليزيد المعنى وضوحا، من خلال إيجاد علاقات جديدة بين (حلب الدهر، والدرر).

ونبقى مع الدهر ولكن مع شاعر آخر، وهو محمد بن عبد الله بن أبي زمنين، كما في قوله[5]:

سقاهمْ الدّهرُ كأساً غيرَ صافيةٍ فصيرتهمْ لأطباقِ الثَّرى رهنا

إذ يجسم الشاعر الدهر ويضفي عليه لازمة محسوسة يمكن إدراكها بواسطة الخيال الذوقي وهي السقي، إذ أنه يسقي أولئك الناس بهذه الكأس غير الصافية، تعبيرا عن نظرته المتشائمة تجاه الدهر.

---

(1) ينظر: فلسفة البلاغة العربية: رجاء عيد، بيروت، لبنان، د.ت: 138-146.
(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 247.
(3) الإيضاح: بإشراف محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، د.ت: 309.
(4) ديوان الغزال: 67.
(5) بغية الملتمس: 119/1-120.

كما نرى ابن الفرضي عندما خاطبه أهله في مقطعة شعرية بعدما غادرهم نراه يلقي باللائمة على دهره وهو يعاتبه بقوله[1]:

سأستعتبُ الدَّهرَ المفرقَ بيننا وهلْ نافعي إن صرتُ أستعتبُ الدَّهرا

إذ يميل إلى تشخيص الدهر من خلال إضفاء بعض العلاقات الجديدة فأمست الصورة وكأن الدهر مخلوق حال بينه وبين أهله مما حدى به إلى معاتبته.

وبمساعدة التشخيص نرى ابن دراج يرسم صورة أخرى للدهر يعكس حالته النفسية بقوله[2]:

فإنْ أبكِ أيامَ الشَّبابِ فواجبٌ على من جفتهُ أن يرى الدَّهرَ باكيا

والتشخيص ذو قدرة على التكثيف والإيجاز، ورسوخ الإطار العاطفي، ويحمله بعض الباحثين على قوة الوجدان الإنساني إلى درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من كائنات[3].

وفي التشخيص يرتفع الشاعر بالأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرا لها صفاته ومشاعره فتبرز نابضة بالحياة والشعور والحركة[4].

كما ويرسم أبو بكر المغيلي صورة أخرى للدهر وصروفه بقوله[5]:

هوَ الدَّهرُ لستُ لهُ أمناً ولا أنتَ من صرفهِ تسلمُ

وإن أخطأتكَ لهُ أسهمٌ أصابتك بعدُ لهُ أسهمُ

لياليهِ تُدني إليكَ الرَّدى ذوائبَ من ذاك ما تسأمُ

إذ يصور الشاعر صروف الدهر ويظهرها أمامنا واضحة على الرغم من كونها مدركا ذهنيا باستعارة السهام لها فهي وإن أخطأت في إصابتك مرة إلا أنها لا تبقى ولا تذر،

---

(1) الصلة: ق249/1.

(2) الذخيرة: ق1م2/ 882.

(3) ينظر: دراسات في علم الشعر الأدبي: 44-45، كما ينظر: البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الأموي: سناء حميد.

(4) ينظر: المعجم الأدبي: 67. وينظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 58.

(5) البغية: 996/2.

ويبدو أن سبب إكثار الشعراء من ذكر الدهر هو خشيتهم مما يخفيه بين طياته ويقربه إليهم وهو الموت إذ لا سبيل إلى الخلود.

إلا أن الشاعر الأندلسي لا ينسى أن يشير إلى لازمة من لوازم الدهر، إذ أنه نذير الموت إلى الخلق وهو الشيب كما نلحظ ذلك في قول القاضي منذر بن سعيد البلوطي بقوله[1]:

كـمْ تصـابي وقـدْ عـلاكَ المشـيبُ وتعـاني عمـداً وأنـتَ اللبيـبُ

كيـفَ تلهـو وقـدْ أتـاكَ نـذيرٌ أن سـيأتي الحمـامُ منـكَ قريـبُ

ولشدة زهد ابن أبي زمنين، فإنه استطاع أن يرسم صورة جميلة للموت قوامها الاستعارة المكنية، بقوله[2]:

المـوتُ فـي كـلِّ حـينٍ ينشـرُ الكفنـا ونحـنُ فـي غفلـةٍ عمّـا يـرادُ بنـا

ونرى الشاعر ابن شهيد يجسد الموت عن طريق الاستعارة المكنية أيضا، فيضيف للنص قيمة إيحائية مضافة من خلال هذا التجسيد بقوله[3]:

يبـينُ وكـفُّ المـوتِ يخلـعُ نفسـهُ وداخلهـا حـبّ يهـون ثكلهـا

فالذي يبدو أن الشاعر يستوحي عناصر الصورة من حجم المعاناة التي كانت تواجهه وهو في مرضه الأخير، وجزعه الذي ألم به حتى كاد أن يقتل نفسه قبل أن يوافيه الأجل، إذ استعار الكف للموت مع أنه لازمة من لوازم الإنسان، فهو دليل على حالة خاصة مر بها فأراد أن يعبر عنها ويكشف أسرارها، وأن فاعلية الاستعارة في هذه الأبيات تكمن في قدرتها على شحن فضاءات النص اللغوية إذ يؤسس الشاعر لغته على نسق من المفارقات فالبعد الدلالي للموت تتشكل في صورة تشخيصية فالقارئ يتأمل تلك الصورة باستحضار الدلالة المشخصة القائمة على اختراق المألوف في تركيب (كف الموت).

ونرى جهور بن أبي عبدة في معرض وصفه للورد وتفضيله على باقي النواوير يقول[1]:

---

(1) مطمح الأنفس: 239.
(2) بغية الملتمس: 319/1.
(3) ديوان ابن شهيد: 127.

خضعتْ نواوير الرّياضِ لحسنهِ فتدللتْ تنقادُ وهي شواردُ

وإذا تبدَّى الوردُ في أغصانهِ ذلّوا فذا ميتٌ وهذا حاسدُ

فلا شك أن الشاعر استطاع أن يجمع في هذا المشهد بين عدد من الاستعارات المكنية، إذ استعار (التدلل والانقياد والذل والموت والحسد) وهي صفات ينبغي أن يوصف بها الإنسان، لأنها من لوازمه، ويبدو أن جمالية هذه الاستعارات كانت تكمن في لحظة التأمل للقارئ وهو يتخيل مثل ذلك المنظر وما يحدثه من إثارة في نفس المتلقي.

ولعل أدق من جاء في التعبير عن مناظر الطبيعة الشاعر أبو المطرف بن الحباب، إذ قال في وصف النرجس في الروضة العامرية[2]:

أبدت ثلاثاً من السوسانِ قائمةً وما تشكتْ من الإعياءِ والكسلِ

فبعضُ نوّارها بالحسنِ منفتحٌ والبعضُ منغلقٌ عنهنَّ في شغلِ

فقد استطاع الشاعر أن يرسم صورة جميلة لزهرة النرجس عن طريق الاستعارة المكنية أيضا، بما يمتلكه من قدرة إيحائية فائقة، إذ استطاع أن يجسد هذه الزهرة وجعلها قائمة وكأن لها قدمين، كما أنها لا تشكو من الإعياء والكسل وهذه الصفات ملازمة للإنسان أيضا، كما أنه قسم النوار على قسمين، فمنهن منفتح بنفسه مفتخر بحسنه، والآخر منغلق عنهن في شغل، فإن الشاعر يجعل من النرجس معادلا موضوعيا لإحساسه الداخلي وهو يقف في هذا القصر، ولهذا يكون ((السبيل الوحيد للتعبير عن ألفاظه بشكل فني هو إيجاد معادل موضوعي لها))[3].

ونبقى في الطبيعة إذ نرى الشاعر إبراهيم بن حرة[4]، وهو يرسم صورة جميلة لمظهر من مظاهرها ألا وهي صورة السحابة بقوله[5]:

فالغيثُ يبكي فقدها والبرقُ يضحكُ غيرَ شامتْ

---

(1) التشبيهات: 56.
(2) بغية الملتمس: 713/2.
(3) المعادل الموضوعي مصطلحا فنيا: عناد غزوان، بحث في مجلة الأقلام، العدد 9، بغداد، 1984: 39.
(4) وهو من شعراء فترة الخلافة، ينظر ترجمته: بغية الملتمس: 264/1.
(5) بغية الملتمس: 265/1.

والرَّعـــــدُ يخطـــــبُ مفصـــــحاً والجـــــوُّ كـــــالمحزونِ ســـــاكتْ

إذ استطاع الشاعر أن يجمع عددا من الاستعارات المكنية إذ استعار البكاء للغيث، من أنه لازمة من لوازم الإنسان، كما أنه استعار الضحك للبرق مع أنه لازمة من لوازم الإنسان أيضا، واستعار الخطب للرعد والحزن والصمت للجو وهما أيضا من لوازم الإنسان.

2. الاستعارة التصريحية:

وقد حددها البلاغيون بقولهم: هي ما صرح فيها بلفظه المشبه به دون المشبه[1].

فنرى مخيلة الشاعر الاندلسي تبدع في رسم الصورة الشعرية، وهو يرسم صورة المرأة ومفاتنها مستخدما في ذلك الاستعارة التصريحية، جاعلا من المرأة قمرا وشمسا وبدرا وغزالا، كما في قول عبد الله بن إدريس، وهو يتغزل بحبيبته بقوله[2]:

يـــا غـــزالاً يصـــبي القلـــوبَ هـــداهُ وهـــــلالاً يغشـــــى ســـــناهُ العيونـــــا

فالشاعر استطاع أن يجمع بين استعارتين تصريحيتين، كانت على التوالي، الأولى حيث شبه المحبوب بالغزال بجامع الجمال والرشاقة، والثانية عندما شبهه بالهلال بجامع الإشراق والجمال أيضا.

ويبدو أن التغزل بالمحبوب جعل منه قمرا وكوكبا في ذهن الشاعر وأن هذه الصورة هي ليست مستحدثة بل طرقها الشعراء بمختلف عصورهم، إنها صورة مبنية على المبالغة وهي مبالغة ذات محور مألوف في الشعر العربي فاستعارة البحر أو القمر والمماثلة بين الإنسان وبينها ليس أمرا جديدا ونادر الحدوث، فإن التراث المشرقي يطل مرة أخرى فنرى محمد بن هشام المرواني يقول متغزلا[3]:

متّـــــعْ بوجهـــــكَ جفنـــــي يـــــا كوكبـــــاً فـــــوقَ غصـــــنِ

يـــــا مـــــنْ تحجَّـــــبَ حتَّـــــى عـــــنْ كـــــلِّ فكـــــرٍ وأذنِ

(1) ينظر: البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، جسن البصير: 351.
(2) يتيمة الدهر: 13/2.
(3) نفح الطيب: 573/3.

فنرى الشاعر يسعى إلى رسم مفاتن محبوبته الخارجية إلا أنه لا يغفل وصف مشاعره الداخلية، وما يعانيه ويشغل فكره، فهو وصف حسي يسعى وراءه بجمع صورة تنظمها حواسه من أجل التعبير عن شهوته ووجدانه، فنراه يشرك أكثر من حاسة في رسم هذه الصورة إذ لا يمكن ((رد جمال الصورة وروعتها إلى حاسة دون أخرى))[1].

وقد كانت الطبيعة حاضرة حضورا أزليا في ذهن الشاعر الأندلسي، وهو يرسم صورة لمعشوقته، فنرى الحكم بن هشام لا يتخطى الطبيعة عندما يرسم هذه الصورة بقوله[2]:

قضيبٌ من البانِ ماستْ فوقَ كثبانِ ولينَ عنّي وقد أزمعنَ هجراني

كما نرى الشاعر ابن عبد ربه ينهل من الطبيعة ومفرداتها في رسم صورة لمحبوبته بقوله[3]:

يا دميةً نضبتْ لمعتكفٍ بل ظبيةً أوفتْ على شرفِ

بل درةً زهراءَ ما سكنتْ بحراً ولا اكتنفتْ ذرى صدفِ

إذ استطاع الشاعر أن يرسم صورة لمحبوبته عن طريق الاستعارة التصريحية، التي أساسها التشبيه الذي حضر أحد طرفيه وهو (المشبه به) وغاب فيه المشبه.

والذي يمكن أن نخلص إليه من كل تلك الاستعارات أنها في الأغلب كانت مستمدة من البيئة التي حولهم، وهذا يؤكد حسيتهم وبساطة تفكيرهم، وأن خيالهم ظل مرتبطا بعالمهم الحسي.. لأن الذي ندركه بالحس هو الذي نستطيع أن نتخيله إذ ليس ثمة تخيل منقطع عن الحواس[4].

وأن أغلب هذه الاستعارات جاءت استعارات مكنية، بينما شكلت الاستعارات التصريحية الجانب الآخر، ومهما نجده من تباين بين الاستعارتين وتفاوت في الجودة بينهما تبقى الاستعارة بنوعيها ((أبلغ من التشبيه وأعمق أثرا وأشد لصوقا بالنفس، وأكثر إثارة

(1) الصورة في شعر بشار: عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر، عمان، 1983: 133.
(2) البيان المغرب: 188/1.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 112.
(4) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني: 98.

للخيال، لما توحيه من قوة التماثل وتمنحه من قدرة على التأمل والتأويل والتوليد))[1]، كما وأنها تسعى إلى ((تحويل الحقيقتين إلى حقيقة واحدة.. على العكس من ذلك هناك تواجد لحقيقتين في التشبيه))[2].

الصورة من خلال الكناية:

تقف الكناية إلى جانب التشبيه والاستعارة في كونها وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، وذهب بعض الباحثين إلى أن ((التعبير بالكناية له منزلة التصوير بالاستعارة، فكل منهما يصدر عن ذائقة فنية وقيمة بلاغية تتعلق بفن القول))[3].

كما عرف القدماء الكناية وأولوها عناية لا تقل عن عنايتهم بالتشبيه والاستعارة فقد عرفها الجرجاني بقوله: ((المراد بالكناية هاهنا، أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه))[4].

أما بن الأثير فهو لا يبتعد عن هذا المعنى كثيرا، فحد الكناية عنده ((أنها كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز.. فهي في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره))[5].

فمزية الكناية تكمن في التركيب الجديد الذي تتحول فيه المعاني أو الأوصاف إلى عالم من الصور المحسوسة، إذ يكون للخيال دور فاعل في رسمها.

وعلى هذا الأساس فـ(الكناية) ((عبارة صورية أريد بها غير ظاهر معناها أنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه))[6].

وفي دراسة القدماء للكناية تقع على أشكال وصنوف وتقسيمات عديدة، إلا أن الدراسات الحديثة ترى أنه لم يعد مجديا تقسيم الكناية إلى كناية صفة وكناية عن موصوف،

---

(1) علم أساليب البيان: د. غازي عون، دار الأصالة، بيروت، لبنان، 1983: 247.
(2) الصورة الشعرية: د. صبحي البستاني، دار الفكر، ط1، 1986: 80.
(3) أصول البيان العربي: 111.
(4) دلائل الإعجاز: 52.
(5) المثل السائر: 3/52-53.
(6) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: د. عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، الأردن، 1980: 163.

وكناية عن سبب ((فالأمر يتعلق أولا وأخيرا بإدراك دلالة التعبير الكنائي دون حاجة إلى تصنيفه وتحديد هويته))[1].

فالكناية فيها يستتر المعنى، وفيها تتحقق مزية فنية، ولذا فإن الكناية أبلغ من التصريح لأننا إذ ((نسمي الشيء باسمه يعني ذلك حذف ثلاثة أرباع نشوة القصيدة، هذه النشوة التي تقوم على غبطة الاكتشاف شيئا فشيئا..))[2].

فنرى الشاعر الأندلسي يدرك هذه الأهمية ويتخذها وسيلة من وسائل التصوير الفني في مقطعاته الشعرية، فلقد وظفها الشعراء في رسم صورة الفارس الشجاع كما نلحظ ذلك عند الشاعر ابن عبد ربه في معرض مديحه للقائد محمد بن محمد بن أبي عبدة بقوله[3]:

مقيلُكَ تحتَ أظلالِ العوالي وبيتُكَ فوقَ صهواتِ الجيادِ

فهو يكني عن شجاعته وفروسيته بأسلوب جميل، فأراد أن يقول أنه كثير الغزو حتى أن مقيله أصبح تحت ظلال الرماح وأن بيته أصبح فوق صهوات الجياد.

ويبدو أن هذا اللون استهوى الأمير الحكم بن هشام في رسم صورة لآلة أو سلاح من أسلحة هذا الفارس بقوله[4]:

غناءُ صليلِ البيضِ أشهى إلى الأذن من اللّحنِ في الأوتارِ واللّهو والردنِ

إن الرؤية النصية لهذا البيت الشعري تكشف عن قدرة إبداعية وظفها الشاعر معتمدا على نسق الكناية في رسم الصورة السمعية المتأتية من شدة وقع السلاح بعضه على بعض والتعبير عن هذا الصوت (بغناء صليل السيوف) وتفضيل سماع هذا الصوت على سائر أنواع الغناء.

ونبقى مع صورة السيف فنرى الشاعر ابن عبد ربه يرسم صورة السيف معتمدا فيها على أسلوب الكناية فبمجرد انسلال هذا السيف نرى أرواح الشجعان تنسل معه، فإنه سيف بتار ويحمله رجل شجاع قادر على قطف أرواح الكماة في كافة المنازلات بقوله[5]:

يسللُ أرواحَ الكماةِ انسلاله ويرتاعُ منهُ الموتُ والموتُ رائعُ

---

(1) التعبير البياني: 137.
(2) الصورة الشعرية: صبحي البستاني: 168.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 56.
(4) الحلة السيراء: 49/1.
(5) ديوان ابن عبد ربه: 105.

ونرى عبد الملك الجزيري يرسم صورة لممدوحه وسيفه قوامها الكناية أيضا في معرض مديحه للمنصور بن أبي عامر بقوله[1]:

فـــي ســـيفهِ قصَـــرٌ لطـــولِ نجـــادهِ وتمـــــامُ ســـــاعدهِ وقســـــمةِ باعـــــهِ

كما افتخر الشاعر الأندلسي بقومه ومكانتهم وعلو رايتهم كما في قول ابن عبد ربه[2]:

إذا اصـطفَّت الرايـاتُ حمـراً متونُهَـا ذوائبُهَـا تهفـوْ فيهفـوْ لهـا القلـبُ

فكنى بلفظة (الذوائب) عن شرف قومه وعلو مكانتهم المتأتية من علو هذه الرايات.

وقد افتخر الشاعر الأندلسي بنفسه كما افتخر بقومه معتمدا في ذلك على الكناية أيضا، كما نلحظ ذلك عند الشاعر نفسه بقوله[3]:

وأيُّ امـرؤٌ يرضـى الهـوانَ لنفسـهِ حـريٌّ بجـدعِ الأنـفِ والأنـفُ أنسـعُ

استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة الحسية التي تظهر فيها سيطرة جسدية من طرف على طرف آخر متمثلة في كسر الأنف وتؤدي بالتالي إلى إخضاع هذا الآخر، إذ أن هذه الصورة أدت إلى مدلول ثاني معنوي هو الكبر والتعالي عن طريق إذلال الآخرين، فإن العلاقة بين المدلول الأول والمدلول الثاني ها هنا تقوم على المجاورة، حيث الانتقال من الحسي إلى المجرد، أو استعمال الجسدي للدلالة على الأخلاقي.

ونمضي مع الكناية في رسم صورة الشجاعة والكرم فنرى عبد الرحمن الداخل في رثائه لحيوة بن ملامس الحضرمي بقوله[4]:

أخو السَّيفِ قاري الضّيفِ حقاً يراهُمَا عليـهِ ونـافي الضّـيمِ عـنْ كـلِّ بـائسِ

فندب شجاعة هذا المرثي وكرمه وعدله وعدم ارتضائه للظلم والعدوان مستعرضا هذه الصفات من دون تصريح مباشر بمفرداتها اللغوية.

---

(1) الذخيرة: ق4م1/ 46.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 20.
(3) المصدر نفسه: 105
(4) الحلة السيراء: 37/1.

ونرى ابن دراج يرسم صورة في غاية الجمال ممتدحا كرم العامريين وعزتهم بقوله عندما رثى طفلا للمظفر بن المنصور بن أبي عامر بقوله[1]:

يـــا ابـــنَ الـــذينَ لأيـــديهمْ وأمـــرهمُ ألقـــى الزمـــانُ قيـــادَ الـــذلِّ معترفـــا

فكنى بلفظة (أيديهم) عن كرمهم وسطوتهم حتى أن الزمان ألقى إليهم مقاليد الأمور إذ كنى بـ(الزمان) عن الحكام الذين عاصروهم في هذه المدة، حيث أصبح الكل منقادا لهم.

وتبقى الصورة الكنائية حاضرة في مديح ابن دراج القسطلي فعندما مدح المنصور بن الحكم منذر بن يحيى بقوله[2]:

ســماءُ العُـلا مـنكم وأنـتَ لهـا بـدرُ وأخلاقُـكَ الحســنى كواكِبُهـا الزُّهــرُ

فكنى عن علو مكانة قومه وجلال قدرهم بقوله: (سماء العلا منكم).

كما قد تدخل الكناية في رسم الصورة الغزلية إذ نرى خالد بن التراس[3] يتحمل الأذى ويعاني ما يعانيه حبيبه بل يقاسمه الهموم بقوله[4]:

قـــدْ مسَّـــني المـــاءُ الـــذي مسّـــهم حســـبي بـــذا مـــن مـــيلهم حســـبي

ونرى عبد الله بن محمد يصف حال العاشق الذي أضناه العشق بصورة جميلة قوامها الكناية بقوله[5]:

فعـادوا قميصـاً فـي فـراشٍ فلـم يـرَوا ولا لمســوا شــيئاً يــدلُّ علــى جســمِ

فكنى عن ضعف جسمه وسقم حالته بقوله: (عادوا قميصا).

ثانيا: الصورة المركبة:

ينتج هذا النوع عند ترابط أكثر من صورة مفردة، إذ تتآزر مجموعة من الصور المفردة في علاقات معنوية لتكون مشهدا أو لوحة جمالية تبرز صفة أو مجموعة من الصفات المترابطة وتهدف إلى تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكثر

(1) ديوان ابن دراج: 451.
(2) المصدر نفسه: 294.
(3) من شعراء المستظهر الجذوة: 628/2.
(4) الجذوة: 628/2.
(5) بغية الملتمس: 432/2.

مما يستوعبه بناء مفرد بسيط، وينتج هذا الترابط حرية التعبير عن صور عديدة وعرض أفكار متنوعة فينشأ ما يمكن تسميته بتزاوج الصور[1].

وتعد الصورة جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية، فلا يمكن دراستها بمعزل عن السياق، والسياق هو الذي نتمكن من خلاله من الحكم على الصورة أصلية أو لا، فإذا كان عدم الانسجام بين الطرفين لا تبرزه مقتضيات السياق فإننا سوف نحصل على صور غير متناسبة. ويرى (أولمان) إن الدور الذي تلعبه الصورة في بنية العمل الأدبي لا يمكن أن يتوضح إلا من خلال دراسة الصورة ضمن السياق الكلي. يعني بذلك سياق العمل في كليته[2].

وفي دراستنا لهذا النوع من الصور عند الشاعر الأندلسي في مقطعاته الشعرية وجدناه يستخدم الصورة المركبة على نوعين.

الأول: الصورة المركبة الناتجة في حشد الصور.

الثاني: الصورة المركبة عن السرد القصصي.

أما الصور المركبة الناتجة عن حشد الصور في شعر المقطعات الأندلسية فتكونت عن طريق تراكم الصور المفردة المنتقاة بعناية، وبأسلوب فائق. فنرى الشاعرة المغنية أنس القلوب ترسم صورة مركبة حشدية وهي تطوف في جنبات قصر المنصور بقولها[3]:

قـــدم الليـــلُ عنـــد ســـيْرِ النَّهـــارِ وبـــدا البـــدرُ مثـــلَ نصـــفِ النَّهـــارِ

فكـــأنَّ النَّهـــارَ صـــفحةُ خـــدٍ وكـــأنَّ الظَّـــلامَ خـــطُّ عـــذارِ

وكـــأنَّ الكـــؤوسَ جامـــدُ مـــاءٍ وكـــأنَّ المـــدامَ ذائـــبُ نـــارِ

إنها ترسم صورة لحبيبها الذي حضر مجلس الخليفة بأسلوب جميل تميل فيه إلى توظيف الاستعارة تارة وإلى التشبيه تارة أخرى، فاستطاعت أن تضفي الحركة على هذه الصورة المركبة التي طغت عليها صبغة المقابلات العديدة التي أثرت هذه الصورة حتى

---

(1) ينظر: الشعر والتجربة: أريشالد ماكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، نيويورك، 1993: 77.

(2) ينظر: الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية، ترجمة محمد أنقار محمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، عدد 15، سنة 1990: 109.

(3) نفح الطيب: 146/2.

أصبحت تليق بمحبوبها ولو كان ذلك على حساب الخليفة، الذي أغضبته هذه الأبيات لولا أنها طلبت العفو منه فسامحها.

ونطل من خلال أبيات الحاجب المصحفي على صورة حشدية أخرى بقوله[1]:

أنظرْ إلى الروضِ الأريضِ تخالهُ ... كالوشيِ نمقَ أحسنَ التنميقِ

وكأنَّما السَّوسنُ صبٌّ مدنفٌ ... لعبتْ يداهُ بجيبهِ المشقوقِ

يومَ الوداعِ ومزَّقتْ أثوابهُ ... جزعاً عليهِ أيَّما تمزيقِ

والنَّرجسُ الفضِّيُّ ذكيُ محاجرٍ ... تعبتْ من التَّسهيدِ والتأريقِ

يحكي لنا لوْنَ المحبِّ بلونهِ ... وإذا تنسَّمَ نكهةَ المعشوقِ

وكأنَّ دائرةَ الحديقةِ عندما ... جادَ الغمامُ لها برشفِ الرّيقِ

فلكٌ من الياقوتِ تسطعُ نورهُ ... فيهِ كواكبُ جوهرٍ وعقيقِ

تشكل في هذه الصورة الحشدية عدد من الصور المفردة والتي تحمل موضوعا واحدا وهو وصف النواوير والأزاهير. وإذ انتقل فيها من العام إلى الخاص فبعد أن وصفها بشكل عام أخذ يعرج عليها زهرة بعد زهرة. بصورة حسية في غاية الجمال ابتدعتها قدرة الشاعر التخيلية التي اعتمدت على التشبيه كركن أساسي في رسم هذه الصورة الحشدية التي تنامى فيها الموضوع من البداية وحتى النهاية. فكان الروض كالوشي المنمق بشكله العام والوسن كأنه صب يمزق أثوابه ساعة الوداع حزنا على محبوبه. أما النرجس فقد أتعبه السهر حتى أصبح يحكي لون المحب بلونه، وكانت هذه الحديقة بشموليتها كأنها فلك من الياقوت. وأن هذه الأزاهير كأنها كواكب من الجواهر والأحجار الكريمة.

ونرى ابن عبد ربه يوظف هذا النوع من الصور في رسم صورة لجيش الخليفة وإقدامه في الحرب بقوله[2]:

وجيشٍ كظهرِ اليمِّ تنفحهُ الصَّبَا ... يعبُّ عبوباً من قنَا وقنابلِ

(1) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: 192.

(2) ديوان ابن عبد ربه: 124.

فتنـــــزلُ أولاهُ ولـــــيسَ بنـــــازلٍ وترحـــلُ أخـــراهُ ولـــيسَ براحـــلِ

ومعتـــركٍ ضـــنكٍ تعاطـــتْ كماتُـــهُ كـــؤوسَ دمـــاءٍ مـــن كلـــى ومفاصِـــلِ

يـــدٌ يرونَهَـــا راحـــاً مـــن الـــرّوحِ بيـــنهم ببـــيضٍ رقـــاقٍ أو بســـمرٍ ذوابـــلِ

وتســـــمعهمْ أمّ المنيّـــــةِ وســـــطْنَها غنـــاءَ صـــليلِ البـــيضِ تحـــتَ المناصـــلِ

إن جـوهر هـذا السـياق الـذي تنطـوي تحتـه الدلالـة فـي البيـت الأول والثـاني يجسـد الصراع جليا واضحا فيصور هذا الجيش الجرار من حيث عدده وعدته، فيميل إلى التشبيه منذ الوهلة الأولى فهو كظهر اليم الذي تنفحه الصبا. وحمّل بالعدة المتنوعة حتى أنه لكثرته لا يعرف أوله من آخره. أما الأبيات الأخرى فأراد الشاعر من خلالها أن يرسم صورة لشجاعة هذا الجيش عن طريق الاستعارة والكناية، فعندما تستعر الحرب ويشتد أوراها ترى أولئك الفرسان يتعاطون كؤوس الدماء وكأنما كؤوس خمر أداروها من أرواحهم وإنهم يطربون لسماع غناء صليل البيض كناية عن صوت السيوف فلا صوت يعلو على صوت سيوفهم.

ومن الأمثلة التي تتحقق فيها الصورة المركبة الحشدية قول ابن عبد ربه أيضا في معرض رثائه لابنه[1]:

ولـــيْ كبـــدٌ مشـــطورةٌ فـــي يـــدِ الأســـى فتحتَ الثَّرَى شطرٌ وفوقَ الثَّرَى شطرُ

يقولـــونَ لـــي صـــبِّرْ فـــؤادَكَ بعـــدَهُ فقلـــتُ لهـــمْ مـــالي فـــؤادٌ ولا صـــبْرُ

فـريحٌ مـن الحمـرِ الحواصـلِ مـا اكتسـى مـنْ الـرّيْشِ حتَّـى ضـمَّهُ المـوتُ والقبْـرُ

إذا قلـــتُ أســـلوْ عنـــه هاجـــتْ بلابـــلٌ يجـــــدِّدُها فكـــــرٌ يجـــــدِّدُهُ ذكـــــرُ

وأنظـــرُ حـــولي لا أرى غيـــرَ قبـــرِهِ كـــأنَّ جميـــعَ الأرضِ عنـــدي لـــهُ قبْـــرُ

أفـــرخَ جنـــانِ الخلـــدِ طـــرتَ بمهجتـــي ولـــيسَ ســـوى قعْـــرِ الضَّـــريحِ لـــهُ وَكـــرُ

(1) ديوان ابن عبد ربه: 67.

ونلتمس في هذه الأبيات مقدرة إبداعية قائمة على الصورة الحشدية التي امتازت بوحدة الموضوع كما أنها استطاعت أن تسلط الضوء على الجانب الشعوري الحزين المتمثل في رثاء والد لأبن فقده على صغر سنه، فبدأ بطرح الصور المتتالية رابطا بينها بحرفي العطف الفاء والواو، جاعلا منها رباطا يشد صورة إلى أخرى. وكل هذه الصور تبين الحرقة التي عاشها ابن عبد ربه أثر فقده لولده الصغير، كما إنه استطاع أن يوظف مختلف الأساليب والوسائل المتاحة في رسم الصورة من استعارة كما في قوله (يد الأسى)، إلى كناية (فريخ من الحمر الحواصل) إلى تشبيه (كان جميع الأرض عندي له قبر). بالإضافة إلى الصور التقريرية التي سيطرت على هذا النص. إذ لم يعتمد على خياله في رسم هذه الصور بقدر اعتماده على الحدث نفسه. فكانت مقطوعة متماسكة بسيطة البناء فشكلت صورة مركبة تمثلت فيها التجربة الشعرية للشاعر.

الصورة المركبة في السرد القصصي

السرد لغة: هو سرد المتكلم لحديثه سردا متتابعا[1]، وفي الاصطلاح هو ((نقل الحادثة من صورتها الذهنية إلى صورة لغوية سواء أكانت شعرا أم نثرا))[2].

وتختلف صلة الكاتب أو الشاعر السارد عن غيره ففي العمل المسرحي يكون الكاتب غائبا فهو قد اختفى وراءها غير إن الشاعر يروي القصة مثلما يرويها قصاص مختلفون واضعا السرد المناسب بأسلوب خاص[3].

ويبدو إن علاقة الشعر العربي بالقصة مقتصرة على بعض الملامح المتمثلة في وجود حوار فيه أو حبكه أو حدث ما من خلال نماذج تجسد وحدة النص، وظل مقتصرا على هذه الملامح دون أن يظهر فيه قصة شعرية أو شعر قصصي باستثناء أمثلة قليلة لا ترتقي إلى تشكيل ظاهرة كمحاولة أبان عبد الحميد اللاحقي في نظمه كليلة ودمنة شعرا في قصيدة طويلة جدا لم يصل إلينا منها سوى سبعين بيتا[4]. لأن الشعر العربي في عمومه ذو

(1) ينظر: لسان العرب والصحاح (سرد)

(2) ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير، حاكم حبيب عزر، كلية الآداب، جامعة بغداد: 311.

(3) ينظر: نظرية الأدب، أوستين وارين، محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابشي، 1972: 290.

(4) ينظر: كليلة ودمنة في الأصول القديمة والمحاكاة الشرقية، د. مجدي محمد شمس الدين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986: 103-108.

نزعة غنائية وجدانية متمثلة في أغراضه المعروفة دون أن يكون فيه شعر ملحمي أو درامي.

إلا أننا نرى بعض النماذج في الأدب الأندلسي وفي هذه الحقبة التي ندرسها قد حملت لنا بعض ملامح السرد القصصي دون أن تكون قصة حقيقية وفي الحقيقة أنها كثيرة، إلا أن أبرزها أرجوزة ابن عبد ربه في مغازي عبد الرحمن الناصر، كما قد عرفت أرجوزتان سابقتان لهذه الأرجوزة تبين من خلالهما ملامح السرد القصصي، هما أرجوزة يحيى بن الحكم الغزال وأرجوزة تمام بن علقمة[1].

أما شعر المقطعات الأندلسية فقد حوى نوعي السرد القصصي السرد الوصفي الخالي من الحوار أو سردا قصصيا مشتملا عليه، فنرى الغزال يوظف النوع الأول من السرد في رسم صورة لجارية أسمها لعوب بقوله[2]:

خرجتْ إليكَ وثوبُها مقلوبُ ... وبقلبِهَا طربٌ إليكَ وجيبُ

فكأنَّها في الدَّارِ حينَ تعرضتْ ... ظبيٌ تَعَلَّلَ بالفلا مرعوبُ

وتبسَّمَتْ فأتتكَ حينَ تبسمتْ ... بجمانِ دُرٍّ لمْ يشنْهُ ثقوبُ

ودعتكَ داعيةُ الصّبا فتطربتْ ... نفسٌ إلى داعي الضَّلالِ طروبُ

حسبتكَ في حالِ الغرامِ كعهدِهَا ... في الدّارِ إذْ غصنُ الشَّبابِ رطيبُ

وعرفتَ ما في نفْسِها فضممتها ... فتساقطتْ بهنانةً رعبوبُ

فهذه المقطعة ليست سوى قصة كاملة لا ينقصها من عناصر القصة شيء، إذ غلبت عليها التقريرية بل حتى إن لغتها جاءت بسيطة خالية من التعقيد وكان أسلوب السرد الوصفي في هذه المقطعة واضحا فبالإضافة إلى جماليتها من الناحية الشعرية فقد تألقت من الناحية القصصية وكان لانحسار الغنائية وما صاحبه من حضور قوي للأداء القصصي في بعض المقطعات أثر مهم في اضمحلال جزء من الظواهر المألوفة، في المقطعة الموروثة. فليس فيها اهتمام كبير بالفن البلاغي والتزويق اللفظي ويبدو أن النثرية التي يسببها الأداء

(1) ينظر: ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي، إنقاذ عطا الله، رسالة دكتوراه: 39.
(2) ديوان الغزال: 48.

القصصي كانت السبب الرئيس وراء مثل هذه التغيرات، إلا أن ذلك لا يعني هبوط المستوى الفني العام للشعر القصصي الأندلسي[1].

ونرى أيضا ابن شهيد يقيد من خصائص الوصف القصصي في خمرياته. فينسج على منوال أبي نؤاس في مقطعاته التي ينحو فيها منحى حركيا ذا طابع قصصي كما في قوله[2]:

ولـــربَّ حـــانٍ قـــدْ أدرتُ بـــديرِهِ	خمـرَ الصّـبا مزجـتْ بصـفوِ خمـورِهِ
فـــي فتيـــةٍ جعلـــوا الزّقـــاق تكـــاءهمْ	متصـــــاغِرِيْنَ تخشـــــعاً لكبيـــــرِهِ
والقـــسّ مِمَّـــا شـــاءَ طـــولَ مقامِنَـــا	يـــدعو بعـــودٍ حولنـــا بزبـــورِهِ
آلـــى علـــيَّ بطرفِـــهِ وبكفِّـــهِ	فأمـــالَ مـــن رأســـي لعـــب كبيـــرِهِ
وتـــرنَّمَ النَّـــاقوسُ عنـــد صـــلاتهمْ	ففتحـــتُ مـــن عينـــي لرجـــعِ هـــديرِهِ
يهـــدي إلينـــا الـــرَّاحُ كـــل معصـــفرٍ	كالخشـــفِ خفّـــره التمـــاحُ خفيـــرِهِ
يتنـــاولُ الظّرفـــاءُ فيـــهِ وشـــربهمْ	أســـلافهم والأكـــل مـــن خنزيـــرِهِ

لقد استوفى ابن شهيد في مقطعته هذه الحركة القصصية إذ برع في وصف الشخصيات التي حضرت هذا المجلس والحدث الذي تمثل في تناولهم الخمرة، كما استطاع أن يوظف الظروف المرافقة لذلك كوصفه للمكان وهو الدير والزمان وهو الليل حتى الصباح إذ أعلن الناقوس بترنمه الصلاة، فاستطاع من خلال هذه الصفات أن يضفي على هذه المقطعة الجو القصصي السردي بشكل واضح.

وليس بعيدا عن هذا نراه يورد إلى أسماعنا قصة أخرى يبين لنا فيها لقاءه بمعشوقته في ليلة ظلماء بعد أن نام ونامت عيون الآخرين وتسلل ودب إلى مضجعها وقضى منها حاجته بأسلوب نلمح من خلاله السرد القصصي واضحا وجليا بقوله[3]:

(1) ينظر: ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي، إنقاذ عطا الله: 331.
(2) ديوان ابن شهيد: 81.
(3) ديوان ابن شهيد: 85.

ولَمَّـــا تمـــلأ مـــن سُـــكْرِهِ فنـــامَ ونامَـــتْ عيـــونُ العسَـــسْ
دنـــوتُ إليـــهِ علـــى بُعـــدِهِ دنـــوَّ رفيـــقٍ درى مـــا الـــتمَسْ
أدبُّ إليـــهِ دبيـــبَ الكـــرى وأســـمو إليـــهِ ســـموَّ الـــنَّفَسْ
وبـــتُّ بـــهِ ليلتـــي ناعمـــاً إلـــى أن تبسَّـــمَ ثغـــرُ الغلَـــسْ
أقبِّـــلُ منـــهُ بيـــاضَ الطّلـــى وأرشـــفُ منـــهُ ســـوادَ اللَّعَـــسْ

وهذا العرض للحادثة يجعلها أقرب إلى القصة من حيث العناصر المتوفرة فيها من الشخصيات، والحدث، والزمن، والحبكة. واشتملت لغة المقطعة على الأفعال أكثر من اشتمالها على الصفات والأسماء، فضلا عن ظهور ضمائر مختلفة تعود إلى شخصيات مختلفة وأكثر من استعمال ضمائر الرفع المتحركة المتمثلة في (تاء الفاعل) والضمير المستتر المقدر بـ(أنا) مما أسهم في إعطائها طابعا حركيا.

أما النوع الثاني أعني السرد القصصي الذي أساسه الحوار فإنه كان حاضرا أيضا في مقطعات الشعر الأندلسي في هذه الحقبة.

إلا أننا لا نقلل من شأن الحوار في رسم الصورة المركبة أو الصورة الكلية فهو الذي يبعث الحياة في الحدث ويؤدي إلى الهدف ويظهر المغزى ويكشف عن أسباب الصراع القائم بين المواقف المتباينة ويتدرج بالقصة من الإثارة إلى التفصيل، ومن العام إلى الخاص ويرسم معالم الشخصية في التعبير عن انفعالاتها وخواطرها النفسية وآرائها ومواقفها ويدفع السامع إلى أن يعيش تجربة القصة وينتقل بين عوالمها[1].

وقد تكون أساليب الحوار مختلفة فمنها ما يأخذ طابع الجد ومنها ما يأخذ الطابع الهزلي، والآخر يكون معبرا عن حقيقة النفس الإنسانية تجاه من يحـ ّ، فنرى الشاعر محمد بن اليسع وهو من شعراء الدولة العامرية يحاور الورد بأسلو ّ جميل عندما كانت له روضة ورد يهدي نورها في كل عام إلى أحمد بن سعيد فعندما غا ّ في زمن الورد قال محاورا[2]:

(1) ينظر: القصص القرآني في الشعر الأندلسي: أحمد حاجم الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001: 256-257.
(2) بغية الملتمس: 185/1.

قـــالَ لـــيَ الـــورْدُ وقـــدْ لاحظتُـــهُ فـــي روضـــتيْهِ
وهـــو قـــدْ أينـــعَ طيبـــاً جَمَـــعَ الحســـنَ لديـــهِ
ابـــن مـــولايَ الـــذي قـــدْ كنـــتَ تهـــديني إليـــهِ
قلـــتُ غـــابَ العـــامُ فايـــأسْ أنْ تـــرى بـــين يديـــهِ
فبـــدا يـــذبلُ حتَّـــى ظَهَـــرَ الحـــزنُ عليـــهِ

حاول أن يرسم صورة أساسها السرد القصصي المعتمد على الحوار فنجح في رسم هذه الصورة التي تدرج من خلالها ليصل إلى المغزى وهو أنه لن يهدي الورد في هذا العام بسبـ ـغيا ـ من كان يهديه هذا الورد.

أما الأسلوـ ـالهزلي فيمكن ملاحظته في شعر يحيى بن الحكم الغزال إذ يقول في مقطعة له[1]:

ســـألتُ فـــي النَّـــومِ أبـــي آدمـــاً فقلـــتُ والقلـــبُ بـــهِ وامـــقْ
ابنـــكَ بـــالله أبـــو حـــازمٍ صـــلّى عليـــكَ المالـــكُ الخـــالقْ
فقـــالَ لـــي إنْ كـــانَ منـــي ومـــنْ نســـلي فحـــوّا أمكـــمْ طـــالقْ

أراد أن يرسم صورة هزلية يسخر من (ابن حازم) المذكور فاهتدى خياله إلى هذا الحوار بينه وبين سيدنا (آدم).

ومن الأساليـ ـالتي يتخذها الحوار ما يقوم على الحجج والبراهين من خلال الاحتكام إلى العقل أو إلى القرآن والسنة كما في أبيات ابن حزم التي يتحدث إلينا فيها عن مشروعية الحـ ـوإباحته ملتمسا الأعذار في حبه بقوله[2]:

يلـومُ رجـالٌ فيـكَ لـم يعرفـوا الهـوى وســيانَ عنــدي فيــكَ لاحٍ وســاكتْ
فقلـــتُ لهـــم هـــذا الرِّيـــاءُ بعينِـــهِ صـــراحاً وزي للمـــرائين ماقـــتْ

(1) ديوان الغزال: 90.
(2) المورد، العدد الثاني، 1998: 107.

متى جاءَ تحريمُ الهوى عن محمدٍ؟ وهلْ منعه في محكمِ الذِّكرِ ثابتْ

إذا لم أواقعْ محرماً اتقي بهِ مجيئي يومَ البعثِ والوجهُ باهتْ

فلستُ أبالي في الهوى قولَ لائمٍ سواء لعمري جاهزٌ أو مخافتْ

وهلْ يلزمُ الإنسانَ إلا اختيارهُ وهل بخبايا اللفظ يؤخذُ صامتْ

الملاحظ من كل ما تقدم أن السرد القصصي كان حاضرا في ثنايا رسم الصورة المركبة سواء ما اعتمد الوصف أو الحوار، وأنه استطاع أن يثري الصورة المركبة والكلية على حد سواء بنماذج في غاية الروعة إذ استطاع أن يحقق الوحدة الموضوعية وترابط أجزاء المقطعة حتى جعلها كلا متكاملا وجزءا لا يتجزأ.

ولقصر نفس المقطوعة فإن هذه الصور المركبة سواء الناتجة عن حشد الصور المفردة أو الناتجة عن السرد القصصي استطاعت أن تكون صورة كلية للنص إذ أننا نادرا ما نرى مقطعة تتألف من أكثر من صورة مركبة.

ويمكن لنا أن نحلل صورة كلية ونرى كيف تعامل معها الشاعر كما في قول المصحفي يصف سفرجلة بقوله[1]:

ومصفرةٌ تختالُ في ثوبِ نرجسٍ وتعبقُ عن مسكٍ ذكيِّ التَّنفُّسِ

لها ريحُ محبوبٍ وقسوةُ قلبِهِ ولونُ محبٍ حلةَ السّقمِ مكتسي

فصفرتُها من صفرتي مستعارةٌ وأنفاسُها في الطّيب أنفاسُ مؤنسي

وكان لها ثوبٌ من الزّغب أغبرٌ على جسمِ مصفرةٍ من التّبرِ أملسِ

فلمّا استتمتْ من القضيبِ ثيابَهَا وحاكتْ لها الأوراقُ أثوابَ سندسِ

مددتُ يدي باللطفِ أبغي اجتناءَهاَ لأجعلها ريحانتي وسطَ مجلسي

فبزّت يدي غصناً لها ثوبُ جسمها وأعريتُها باللطفِ من كلِّ ملبسِ

(1) ما تبقى من شعر الحاج ّ المصفحي: 186-187.

ولمـا تعـرثْ فـي يـدي مـن برودِهَـا ولـــم تبـــقَ إلا فـــي غلالـــةِ نـــرجسِ

ذكـــرتُ لهـــا مـــن لا أبـــوحُ بـــذكرِهِ فأذبلهَـــا فـــي الكـــفِّ حـــرُّ التـــنفُّسِ

إذ أمطرنا الشاعر بوابل من الاستعارات التي أراد أن يعبر من خلالها عن صورة محسوسة ملموسة إذ يحاول أن ينقلها من واقعها الجامد إلى واقع جديد أندى وأشرق فعن طريق التشخيص والتجسيد أعاننا الشاعر في إدراك استعاراته أي أنه أسقط على معنوياته مدركات حسية كي يخرج المعنى وعليه رداء الحي فيزداد وضوحا وتقريبا للذهن.

فمنذ الوهلة الأولى استطاع أن يشخص هذه السفرجلة وجعلها كأنها شخص يمشي مختالا يتنفس المسك، إذ تذكره بلون وأنفاس محبه، وأنه استطاع أن ينقلها من الجمود إلى الحركة، فما أن تتعرى من ثيابها المغبرة الزغبية وتكشف عن جسمها الذهبي حتى تحاك لها أثوا ً ورقية جديدة.

ويبدو أن الشاعر كان قد اتكأ من خلال هذه الصورة الحسية على أكبر عدد من الحواس كما يخرجها في أجمل حلة فكانت كل حاسة تكمل الأخرى، فالصورة البصرية كانت واضحة منذ البداية، وهو يتكلم على لونها واعتمد على حاسة الشم عندما تكلم عن رائحتها الجميلة، كما أنه استعان بحاسة اللمس في وصفها بالتبر الأملس وقوله (بزت يدي).

وهكذا فإن الصورة الكلية في المقطعات الشعرية غالبا ما تقوم على الصورة المركبة والميزة المهمة في الصورة الكلية تتمثل في كونها تعمل على شد أواصر النص وإشاعة الوحدة الموضوعية بين أبياته وهذا ما لاحظناه من خلال هذا النص إذ تمكن الشاعر من إخراجه النص وكأنه وحدة واحدة وكل لا يتجزأ.

المبحث الثالث

الموسيقى الشعرية

الموسيقى الخارجية.

I. الأوزان:

لما كان الشعر العربي ينشد إنشادا فإن شرط ذيوعه وشهرته أن تستمتع الآذان بموسيقاه قبل استمتاع الذهن، بمعانيه ومراميه فنغمته الموسيقية تلذ السامع أيا كانت بيئته الاجتماعية، فالوزن إذا ((ظاهرة موسيقية من ألزم العناصر للغة الشعر))[1].

والوزن: ((أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية))[2]، وهو ((صورة من صور التناسب))[3]. الذي هو شرط من شروط الإيقاع وشروط الجمال. وهو ((الشكل الصحيح الذي يصبح بدونه ناقصا ومعيبا))[4].

ومما يشار إليه أن المحاولات التي عملت في تحديد الأوزان الشعرية بمسار خاص لا تتعداه لموضوعات معينة أخرى هي نوع من المجازفة وتبقى محض افتراضات لأن الشعر فيض تلقائي للشاعر[5]، وقد سبق حازم القرطاجني النقاد العرب في الربط بين الوزن والغرض الشعري بقوله: ((فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضوع قصد هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير الشيء والعبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء))[6].

ويبدو أن هذه النظرة لازمت النقاد في مسيرتهم النقدية حتى العصر الحديث فنرى الدكتور علي عباس علوان يحاول الربط بين البناء الشعري والغرض الشعري بقوله: ((إن

---

(1) أصول النقد الأدبي: 318.
(2) العمدة: 134/1.
(3) مفهوم الشعر: 239.
(4) كولردج، د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر، د.ت: 178.
(5) ينظر: موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط4، 1972: 18. وينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985: 74.
(6) منهاج البلغاء: 266.

مخلع البسيط يتطلب قصرا في النفس بحيث يصلح للمقطوعات والأناشيد))[1]، بينما نرى إن الشعراء الأندلسيين نظموا على هذا الوزن قصائدً كما أنهم نظموا المقطعات.

ويقرر الدكتور إبراهيم أنيس في موسيقى الشعر ((أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب في أشجانه بما ينفس عن حزنه وجزعه))[2]، ويؤكد الدكتور رجاء محمد عيد هذه العلاقة بقوله: ((بأننا نستطيع أن نقول أن الشعر إذا قيل وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد نبضات القلب))[3].

إن هذه الافتراضات لا يمكن الاطمئنان لصحتها لأن البحور العروضية نفسها تختلف في إيهامها بالسرعة والبطء فإن ربط بعض الأوزان بحالة شعورية بذاتها أمر لا نستطيع التسليم به، إذ أن من السهولة أن تعبر عن حزنك في وزن وعى سرورك، وأن عملية استقراء بسيطة في شعر المقطعات الأندلسية يثبت ذلك.

والحق أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر العربي فكانوا يمدحون ويتغازلون في كل بحور الشعر العربي[4]. ونرى الدكتور محسن أطيمش يقر بعجز هذه الافتراضات بقوله: ((أما الدراسات الحديثة التي تعرضت لعلاقة الوزن بالمعنى لم تصل إلى نتيجة يمكن الإفادة منها بشكل علمي ودقيق))[5].

كل هذه النتائج تدعونا إلى دراسة الوزن الشعري بمعزل عن ربطه وتحديده بغرض شعري معين متناوليها بحسب نسب تواجدها في المقطعات الأندلسية محاولين التركيز على علاقة الموسيقى بصورة عامة والأوزان بصورة خاصة بالانفعال النفسي فكانت على النحو الآتي:

1. البحر الطويل.

(1) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ط1، 1975: 248.
(2) موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1972: 215.
(3) الشعر والنظم، دراسة في موسيقى الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1975: 53.
(4) ينظر: في النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: 441.
(5) دير الملاك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986: 300.

يأتي البحر الطويل في المرتبة الأولى من حيث الأوزان الشعرية التي اعتمدها الشعراء، فمعروف عن هذا البحر أنه من أكبر وأوسع البحور استخداما عند الشعراء الأندلسيين فقد شمل جميع الموضوعات التي طرقوها. فهو ((لكثرة مقاطعه يناسب أكثر الحالات والمعاني))[1]، ومختلف الحالات النفسية التي يكون الشاعر عليها. إن بناء المقطعات على هذا الوزن يجسد طبيعة الحدث الذي ابتنى عليه، إذ أن هذا الحدث يعكس طبيعة توظيف البحر الطويل، لا سيما أن تلك المقطعات امتازت بالتكثيف الشعري، فيمكن أن يعبر عنها وذلك لأن بواعثها نفسية ذات لغة موجزة وموحية. وهذا البحر من البحور الممزوجة. إذ يتألف كل شطر من أربع تفعيلات موزونة في دائرته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) لذا يمكن القول أن أغلب الأوزان الشعرية لهذا البحر هي من الأوزان التي أصابها الزحاف والعلل، كون تلك الإنزياحات الشعرية هي في حقيقة الأمر تحمل غايات نفسية وشعورية القصد من ورائها اختصار الزمن الصوتي.

ويمكننا أن نقف عند بعض من هذه النماذج لتوضيح طبيعة توظيف الأوزان الشعرية لهذا البحر كما في قول الغزال[2]:

قصدْتُ بمدحي جاهداً نحوَ خالدٍ ... أومِلُ من جدواهُ فوق منائي

فلمْ يعطِني من حالهِ غيرَ درهمٍ ... تكلفَهُ بعدَ انقطاعِ رجائي

كما اقتلعَ الحجَّامُ ضرساً صحيحةً ... إذا استخرجتْ من شدَّةِ ببكاءِ

وتقطيعه العروضي:

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن ... فعولن مفاعيلن فعول فعولن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ... فعول مفاعيلن فعول فعولن

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن ... فعولن مفاعيلن فعول فعولن

نرى إن هذا الوزن الشعري قد أصابه الحذف[1]، إذ تحولت (مفاعيلن) وهي تفعيلة الضرب[2] إلى (فعولن) وهذا أدى إلى اختصار في عدد السواكن على حساب المتحركات،

(1) منهاج البلغاء: 268.
(2) ديوان الغزال: 41.

والناظر إلى هذه التفاعيل يجد أن الزمن الصوتي قد قصر عن وزنه التام في دائرته وهذا الاختصار في الزمن الصوتي يؤدي إلى تسارع النبض الإيقاعي.

إذ أن عدد تفاعيل هذه المقطعة تبلغ (24) تفعيلة، دخل القبض[3] على أكثر تفاعيلها، فأصاب (10) تفاعيل، في حين بلغت التفاعيل التامة (11) تفعيلة، وأصاب الحذف (3) تفاعيل وهي تفاعيل الضرب.

إن ميل الشاعر إلى الاختصار في عدد السواكن قد أدى إلى تسارع الزمن الصوتي، وهذا التسارع شكل بعدا إيجابيا تعاضد مع مقاصد الشاعر النفسية في التعبير عما عاناه من هذا الشخص البخيل الذي لم يعط الشاعر ما أراده وحتى أن ما حصل عليه كان من القوة والإصرار في انتزاع المال منه حتى شبهه بالحجّام الذي يقتلع الضرس. فالشاعر أراد تكريس الصورة التي أراد تصويرها إزاء هذا البخيل، فلجأ إلى اختصار الزمن الصوتي الذي جاء مجسدا لحالته النفسية إذ أن الشاعر أراد المعاتبة أن تصل بسرعة إلى المتلقي. فلم يلجأ إلى الأوزان التامة على وفق تصور الشاعر، إذ أن الأوزان التي فيها زحافات وعلل تؤدي إلى نقل الصورة بسرعة إلى المتلقي ليكون وقعها عليه أكثر.

ولبيان حركة التشكيلات العروضية والإيقاعية لهذا البحر يمكننا أن نقف عند بعض النماذج الأخرى كما في قول يوسف بن هارون[4]:

مبـيحُ حمـى الإشـراكِ حتَّـى كأنَّـهُ ... هـو الحـبُّ والإشـراكُ أحشـاء هـائمِ

إذا اعتزلـوا كـانوا ملوكـاً أعـزةً ... وفـي الحـربِ أعـوانُ المنايـا الغواشـمِ

لهـمْ أوجـهٌ غـرٌّ تنمـنمُ فـي الـوغى ... كـأنْ قـدْ تغشَّـتها أكـفّ الـرواقمِ

كـأنَّ كلـومَ الطعـنِ والضـربِ بهجـة ... علـى الوجنـاتِ الغـرّ نقـشُ الـدّراهمِ

---

(1) الحذف: هو علة نقص، يسقط فيها السبب الخفيف من آخر الجزء. ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1975: 51.

(2) الضرب: هو الجزء الأخير من العجز، شرح تحفة الخليل: 42.

(3) القبض: هو حذف الخامس الساكن من الجزء، ينظر: الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، 1986: 37.

(4) شعر الرمادي: 121، 122.

وتعطي العروض:

فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

فعــول مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

فعــولن مفــاعيلن فعــول مفــاعلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

فعــولُ مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن فعـــول مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

لو تطلعنا هذا النص لوجدنا زحاف القبض أصاب (12) تفعيلة من بين (32) تفعيلة، فتفعيلة (فعولن) أصيبت (4) مرات بالقبض، أما مفاعيلن فقد أصيبت فيه (8) مرات مما يعني أن هناك توازنا في عدد التفاعيل المقبوضة بالنسبة إلى الصحيحة.

ويبدو أن الشاعر حاول أن يقيم توازنا بين موضوع الحرب والحب اللذين يعدان كطرفي نقيض، فيلجأ إلى هذه التعديلات العروضية لكي تناسب واقع تجربته وأصله الموسيقي الفطري وحاجته النفسية[1].

2. البحر البسيط:

يأتي البحر البسيط ثانيا من حيث الأوزان التي اعتمدها الشعراء الأندلسيون في بناء مقطعاتهم، ويعد هذا البحر من البحور المركبة وله طاقات استيعابية لا تقل عن البحر الطويل. إذ أنه مزيج من تفعيلة الرجز (مستفعلن) وتفعيلة الخبب (فاعلن)، مما جعل له خصوصية موسيقية تتلاءم وخصوصية تجارب الشاعر الذاتية[2]. وإن حضور هذا البحر بهذه النسبة يدل على حضور الجانب الذاتي لدى شعراء المقطعات الأندلسية بنسبة عالية. فضلا عن إن هذا البحر الشعري يدخل عليه الكثير من الزحافات والعلل مما يجعله ذا قدرة استيعابية عالية قادرة على استقبال الحالات النفسية والانفعالات المختلفة.

وهذا البحر يتميز بأن (نغمته تتطلب عاطفة فورية أيا كان نوعها يعبر عنها الشاعر تعبيرا خطابيا جهيرا)[3].

---

(1) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 244.

(2) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 239، 240.

(3) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970: 480/1.

ويمكننا أن نقف عند بعض نماذج هذا البحر للدلالة على قيمته الفنية فيقول عبد الملك بن نظيف[1]:

فـي ليلـةٍ كمـلاءِ الوشـيّ يمنتهـا تحـتَ النَّبَـاتِ وشـابَ الغـرّ والجـونُ[2]

حـثّ النَّسـيمُ عليهـا فانثنـتْ مرحـاً مثـلُ النِّسـاءِ بتغريـدٍ وتفنـينِ[3]

تظـلُّ ذاتَ ابتسـامٍ نحـو لامحهـا عـن نورهـا كابتسـامِ الخـردِ العـينِ

وتقطيعه العروضي

مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فعلـن

مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فعلـن

مسـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فعلـن

الملاحظ على هذا الوزن الشعري أن الشاعر حاول أن يقيم معادلة متوازنة نابعة من وصف قائم على أساس إحساس داخلي نابع من عاطفة الشاعر واحساساته الخاصة إزاء هذا الموضوع الممزوج بين الغزل والوصف والناظر إلى التفاعيل يجد إن هذه الأبيات تحتوي على (24) تفعيلة بينها (8) أصابها زحاف الخبن[4] وجاء ضربه مقطوعا[5].

ولعل قلة الزحافات والعلل التي أصابت هذه الأبيات نابعة من جدية الشاعر إزاء الموضوع المراد التعبير عنه ولعل مقاصد الشاعر في إعطاء الموضوع أهمية الجأه إلى إطالة نفسه مما أدى إلى زيادة التفاعيل الصحيحة لتحقيق الهدف المراد.

ونأخذ قول الشاعر بن هذيل[6]:

كـأنَّ ليلـي وفـي أعـلاهُ أنجُمُـهُ لمـا تأوهـتْ فـي ظلمائِـهِ شـابا

---

(1) التشبيهات: 40، 41.
(2) الغز والجون: صفتان للسحب.
(3) التفنين: الاضطراب والتمايل كالفنن.
(4) الخبن: حذف الثاني الساكن من التفعيلة. ينظر: الكامل في العروض والقوافي، لأبي زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي، (ت 205هـ)، تحقيق الحساني حسن عبد الله، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1966: 143.
(5) القطع: هو علة يحذف فيها ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله فتصبح (فاعلن) في البسيط (فاعل) وتنقل إلى (فعلن). ينظر: شرح تحفة الخليل: 53.
(6) شعر ابن هذيل: 83.

كـأنَّ ليلـي شـريكي فـي الهـوى فـإذا فكـرتُ فكَّـرَ والبلـوى لمـن خابـا

كـأنَّ ليلـي وصـبحي فيـه محتجـبٌ غيـرانَ سـدَّ علـى معشـوقتي بابـا

وتقطيعه العروضي:

مـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فعلـن

مـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فعلـن

مـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فعلـن

النـاظر إلـى الوحـدات الإيقاعيـة لهـذه التفاعيـل يجـد ان الشـاعر يلجـأ إلـى تقنيـة الإنزياحـات العروضـية إذ أن هـذه الأبيـات تحتـوي علـى (24) تفعيلـة بينهـا (11) تفعيلـة أصـابها زحـاف الخـبن أمـا التفاعيـل (13) الأخـرى فإنهـا جـاءت صـحيحة. ممـا يعنـي أن عواطف الشاعر وأحاسيسه متوازنة وبهذه الموازنة استطاع الشاعر أن يفني أبياته عبر تلك الإنزياحـات التـي لجـأ إليهـا بـدافع لا شـعوري حـدد فيـه الثقـل الجرسـي النـابع مـن تكـرار لمفردتين الأولى والثانية.

3. البحر الكامل:

أما البحر الكامل فيأتي في المرتبة الثالثة ولهذا الوزن أهمية خاصة عند الشعراء فهو من ((النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال))[1]، كما وإنه ((أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الجد فخما جليلا عنصر ترتيبي ظاهر ويجعله إن أريد به الغزل وما هو بمجراه حلوا عذبا مع صلصلة كصلصلة الأجراس))[2].

إن هذا البحر من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المكررة (6) مرات في البيت الشعري التام ويطرأ عليه الكثير من الرخص العروضية المتمثلة في الزحافات والعلل، إن أهم ما يمكن ملاحظته في توظيف الأوزان الشعرية هو مدى ملائمة الدلالة مع الوزن من

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب: 246/1.
(2) المصدر نفسه: 246/1.

إنتاج الشعرية المطلوبة، ويمكننا أن نقف عند بعض النماذج الشعرية للتدليل على شعرية هذا البحر، فيقول سعيد بن عمرون[1]:

والليلُ في لونِ الغرابِ كأنَّهُ ... متدرعٌ بمدارعٍ من قارِ

وكأنَّما ذاتُ الخضابِ وقد هوتْ ... رامنشة رصدتْ من النّوارِ[2]

وكأنَّما الشعرى العبور وراءها ... ذهبٌ تدحرجَ فهو كالدينارِ

وكأنَّما أشخاصُها قدْ أفرغتْ ... في الماءِ ياقوتاً على بلار

وتقطيعه العروضي:

مستفعلن مستفعلن متفاعلن ... متفاعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن مستفعلن متفاعلن ... مستفعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن مستفعلن متفاعلن ... متفاعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن مستفعلن فاعلن ... مستفعلن مستفعلن مفعولن

الشاعر في هذه الأبيات يصف لنا حالته النفسية فأراد التعبير عنها بصورة قوامها التشبيهات والاستعارات التي أضفاها على أبياته وتعاضدت مع الموسيقى الشعرية، فكانت تتطلب نوعا من السرعة. فكان البحر الكامل بتفعيلاته جديرا باستيعاب احساسات الشاعر، إذ أن كثرة التنويعات التي أصابت هذا البحر جعلته يتناسب وحالة الشاعر النفسية. فالزحافات التي أصابت هذا الوزن أدت إلى تسارع النبضات الإيقاعية، إذ أصابه الإضمار[3]، في (8) تفاعيل من تفاعيله. كما قد أصاب ضربه القطع[4]، مع الإضمار.

---

(1) التشبيهات: 24.

(2) الرامنشة: ورقة أسل لها رأسان.

(3) الإضمار: تسكين الثاني من الجزء وهو لا يصيب إلا البحر الكامل. ينظر: الإقناع في العروض والقوافي، أبو القاسم بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسين آل ياسين، مطبعة دار المعارف، بغداد، 1960: 29.

(4) القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، 1986: 203.

وهذا الأمر لا يخرج عن التفاعل القائم بين الوزن والدلالة إذ ساعد ذلك على إيداع أوضاعه بشكل مكثف.

4. البحر الوافر:

ثم تطالعنا بعد ذلك المقطعات التي نظمت على البحر الوافر، البحر الذي يعد من البحور الأكثر شيوعا في الشعر العربي إذ يأتي مع الكامل في المنزلة الثانية بعد بحري البسيط والطويل بحسب الترتيب الذي وضعه القرطاجني للأوزان[1]. ويرى صاحب المرشد أن ((أحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والتفخيم في معرض المديح))[2].

والوافر بحر مسرع النغمات متلاحقها مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها أسرع وتلاحق مما يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعاينة دفعا دفعا)[3].

ولكون الحركات التي تكثر في هذا البحر، فضلا عن ذلك ما يحدثه توالي المقطعين في بعض الأحيان من ثقل ورتابة، وتفاديا لذلك كله لجأ الشاعر الأندلسي في مقطعاته الشعرية إلى الزحاف للتخلص من تلك الرتابة إذ أن وزنه في دائرته (مفاعلتن-مفاعلتن-مفاعلتن) مرتين. كما في قول ابن عبد ربه[4]:

سرى طيفُ الحبيبِ إلى البعادِ ... ليصلحَ بينَ عيني والرّقادِ

فباتَ إلى الصّباح يدي وسادٌ ... بوجنتهِ كما يدهُ وسادي

بنفسي من أعادَ إليَّ نفسي ... وردّ إلى جوانحهِ فؤادي

تقطيعه العروضي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعل ... مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

مفاعلين فعولن ... مفاعلين قطف

عصب قطف(حذف+عصب) ... عصب

---

(1) منهاج البلغاء: 228.
(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب: 359/1.
(3) المصدر نفسه: 332/1.
(4) ديوان ابن عبد ربه: 57.

مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن مفاعـــــل	مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن مفاعـــــل
فعولن	فعلون
قطف	قطف

مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن مفاعـــــل	مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن مفاعـــــل
مفاعلين فعولن	فعلون
عصب قطف	قطف

والمتأمل في هذه الأبيات يرى أن تفعيلة (مفاعلتن) قد أصابها زحاف العصب[1]، (3) مرات فتحولت إلى (مفاعلتن) ونقلت إلى (مفاعلين). وعاد زحاف العصب ليتعاون مع علة الحذف مكونا بذلك علة (القطف)[2] التي فرضت على الشاعر انسجاما مع العروض الخليلي، لتتحول فيه (مفاعلتن) في العروض وفي الضرب إلى (مفاعل) لتنقل إلى فعولن، الذي أصاب هذه المقطعة (6) مرات.

والشاعر الأندلسي في مقطعاته الشعرية لم يعتمد على الزحاف والعلة فقط لكسر رتابة الوافر وإنما عمد إلى النظم على المجزوء منه كقول ابن عبد ربه[3]:

ســـلبتِ الـــروحَ مـــن بـــدني	ورعـــــتِ القلـــــبَ بـــــالحزنِ
فلـــــي بـــــدنٌ بـــــلا روحٍ	ولـــــي روحٌ بـــــلا بـــــدنِ
قرنـــــتِ مـــــع الـــــرّدَى نفســـــي	فنفســـــي وهـــــو فـــــي قـــــرنِ
فليـــــتَ السّـــــحر مـــــن عينـــــ	ـــــيكِ لـــــم أرَهُ ولـــــم يرنـــــي

(1) العصب: تسكين الخامس من الجزء، شرح تحفة الخليل: 45.

(2) القطف: هو حذف وعصب، يدخل جزءا واحدا وهو (مفاعلتن) في الوافر فتسقط التاء والنون بالحذف وتسكين اللام بالعصب فتصير (مفاعل) وتنقل إلى (فعولن)، شرح تحفة الخليل: 5.

(3) ديوان ابن عبد ربه: 169.

ويبدو إن هذه الأبيات ضمت (16) تفعيلة (8) منها أصابها زحاف العصب، وهذا يدلل على رغبة الشاعر في التعبير عن حالته النفسية وما يختلج في داخله من هم وحزن من جراء ما لاقاه من حبيبته من صدود وهجر بعد أن سلبت روحه منه بأوزان قصيرة ذات مقاطع قصيرة أيضا. فلم يكن يناسبه في ذلك إلا مجزوء الوافر.

والذي يلفت الانتباه أن تفاعيل العروض جاءت على خلاف الأصل باستثناء الأولى منها التي جاءت صحيحة.

إلى جانب الأوزان التي ذكرناها فقد تبين أن شعراء الأندلس نظموا مقطعاتهم الشعرية أيضا على الخفيف والسريع والمديد والمنسرح والرمل والمتقارب والهزج والرجز، وجاءت مقطعاتهم على هذه البحور بنسب أقل لذا لم نفرد كل منها بدراسة خاصة.

فضلا عن ذلك فإن الشاعر الأندلسي هجر في مقطعاته الشعرية بحور المضارع والمجتث والمقتضب. ولا نستطيع أن نقول بعدم قدرة الشاعر من النظم فيها لأنه متمكن من النظم في أي بحر شاء وقد يعاد السبب، ولسنا نجزم بذلك إلى ثقل أوزانها. ونتيجة لما تحدثه من خلل موسيقي لما يثار في ذهن السامع[1]. وأما هجرهم للمتدارك فلخفته المفرطة التي لا تحمل شيئا من المعاني[2].

ومن الظواهر التي صاحبت الأوزان الشعرية للمقطعات ظاهرة التدوير[3]، تبرز هذه الظاهرة أكثر ما تبرز في البحور القصيرة، وتندر بل تكاد تنعدم ((في بحور... مثل الطويل والبسيط))[4]. وذلك لأن هذين البحرين وسواهما من البحور الطويلة تمتاز بطول النفس وبالتالي إمكانية في السيطرة على ألفاظه والتوقف في المكان المناسب قبل الالتحام مع الشطر الآخر.

أما بالنسبة للأوزان القصيرة والمجزوءة فيحصل العكس فنرى حضورا أكثر لهذه الظاهرة التي تضفي على أبيات المقطعة تماسكا واضحا وقد تواجدت هذه الظاهرة في شعر المقطعات بكثرة لا سيما في البحر الوافر وخاصة التي تمتاز منها بالطابع القصصي أو

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: 54.
(2) المصدر نفسه: 106.
(3) التدوير: هو اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني، ينظر: الطراز: 300/1.
(4) الإيقاع في الشعر الحديث في العراق: رسالة ماجستير على الآلة الكاتبة للباحث ثائر العذاري، كلية التربية/ جامعة بغداد، 1989: 189.

السردي الوصفي الذي يتصف بالتتابع والاسترسال الذي يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر[1].

ومن أمثلة هذه الظاهرة قول ابن هذيل على بحر الخفيف[2]:

وكـــأنَّ البنـــودَ أجنحـــةُ الطيـــ ـــــرِ يرفـــرفنَ إذْ حوتهـــا القيـــودُ

وكـــأنَّ المحمـــرةَ اللـــون فـــي الأفـــ ـــــقِ خـــــدودٌ يزينهـــا التوريـــدُ

وكـــأنَّ العقـــابَ والـــريحَ إلفـــا نِ فمـــن ذا وصـــلٌ ومـــن ذا صـــدودُ[3]

التعانق بين الشطرين يبدو واضحا في الأبيات السابقة وقد أدى بدوره إلى استمرارية ضخ الموسيقى دون توقف. فالتدوير إذن ليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر بل هو فائدة موسيقية تتمثل في كسر رتابة الوزن دون الإخلال به[4].

والتدوير يشكل نسبة ليست بالقليلة في شعر المقطعات الأندلسية، وذلك كونه يوفر غزارة في الموسيقى من جهة، وقوة تماسك أبيات المقطعة، والعمل على وحدتها والتحامها مما يسهم في وحدتها الموضوعية من الجهة الأخرى.

ولمحنا هذه الظاهرة بصورة واضحة في الأوزان القصيرة والمجزوءة وكأن حضور التدوير بكثرة فيها يمثل محاولة لتعويض قصر تلك التفعيلات.

وبعد ذلك يبقى التدوير بمثابة (الرغبة في وصل الشطرين) أو على الأقل في وصل الكلمة التي يفهمها... مما يسهم في جعل البيت المدور ذا تأثير يختلف عن تأثير الأبيات الأخرى[5].

القوافي[6]:

(1) ينظر: دير الملاك: 331.
(2) شعر ابن هذيل: 86.
(3) العقاب: الراية.
(4) ينظر: العروض الواضح، د. ممدوح حقي، دار مكتبة الحيان، بيروت، ط6، 1984: 78.
(5) ينظر: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985: 64.
(6) عرفها الخليل بأنها تبدأ من آخر البيت إلى أول ساكن مع المتحرك الذي يليه، الكافي في العروض والقوافي: 256. 256.

الشاعر على وعي تام بالقافية ويعرف ما لها من تأثير في ضبط البناء الموسيقي الهام للأبيات، فيعمد إلى أن ((يتخير من القوافي أسهلها حفظا وأوضحها معنى..... ويسوق البيت إلى القافية سوقا لطيفا))[1].

وينظر إلى القافية على أنها الجزء المتمم للوزن فهو مشتمل عليها ((وجالب لها ضرورة))[2]. وقد أكد النقد العربي القديم أهمية القافية في بناء الشعر، فالقوافي ((حوافر الشعر عليها جريانه واطراده، فإن صحت استقامت جريته، وحسنت مواقعه ونهاياته))[3]. وهي عند المحدثين تشبه الفواصل الموسيقية التي تشير إلى ((ختام البيت أو تقوم مقام المنظم أو المنظم الوحيد))[4]، وهي وسيلة لإبراز الإيقاع وتوكيد الوزن حتى يصبح واضحا واضحا سماعه على الأذن[5]. وإذا كان الوزن يختلف في نظامه وطبيعته من لغة إلى أخرى أخرى فإن ((طبيعة القافية في لغة من اللغات لا تكاد تختلف عن لغة أخرى))[6].

وبعد فإن أول ما يطالعنا من الملاحظات بخصوص قوافي الشعراء الأندلسيين في مقطعاتهم الشعرية، هو اختيارهم لحرف الروي فقد نالت (الراء، والميم، واللام، والنون، والدال، والقاف) النصيب الأوفر ثم تبعتها حروف (العين، والسين، والتاء، والهاء، والياء، والهمزة، والصاد، والطاء، والواو، والحاء، والجيم، والفاء، والكاف) في حين جاءت الحروف الأخرى بشكل قليل ونادر وهي (الثاء، والذال، والخاء، والزاي، والغين، والشين).

وغالبا ما يجيء حرف الروي ملتحما بالنسيج الشعري لا من حيث معناه فحسب، إنما من حيث اكتمال العنصر الموسيقي وارتباطه بالمعنى أيضا[7]، كما نلمس ذلك بقول المصحفي[8]:

---

(1) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، ت 388هـ، تحقيق جعفر الكناني، دار الرشيد، بغداد، 1979: 236/1.

(2) العمدة: 134/1.

(3) منهاج البلغاء: 127.

(4) نظرية الأدب، رينيه ويلك، وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطربشي، دمشق، 1987: 207، 208.

(5) ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جوبو، ترجمة وتقديم سامي الدوربي، اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط3، د. ت: 176، 177.

(6) موسيقى الشعر العربي: 96.

(7) ينظر: نظرية الأدب، ريثية ويلك: 208.

(8) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: 198.

لعينيكِ في قلبي عليَّ عيونُ وبين ضلوعي للشجونِ شجونُ

لئنْ كان جسمي مخلقاً في يد الهوى فحبّك غضٌّ بالفؤاد مصوْنُ

نصيبي من الدّنيا هواكِ وإنَّهُ عذابي ولكنِّي عليه ضنينُ

فلقد مهد لحروف الكلمة جميعا، وبخاصة حرف النون في الكلمات التي سبقتها فاستخدم في البيت الأول (عينيك، عيون، بين، شجون) وفي البيت الثاني (لئن، كان، مصون) وفي البيت الثالث (نصيبي، من، الدنيا، وإنه، لكني) ولم يقتصر هذا الانسجام على الموسيقى فحسب وإنما جاءت القوافي منسجمة لمعنى هذه الأبيات مضفية تلوينا جميلا يضاف إلى إشعاعات تلك الكلمات المتقاربة في المعنى والصورة الشعرية وكلها تعطي الحزن والضعف الناتج من جراء الحب.

وبالاعتماد على حركة الروي يمكن ترتيب القوافي المطلقة حسب تواترها، فقد شكل الروي المكسور أعلى نسبة، ثم تتبعه الروي المضموم ثم المفتوح، والروي المفتوح، وإن كان يأتي ثالثا بعد الكسر والضم إلا أن الشاعر الأندلسي أحسن استخدامه في مقطعاته الشعرية كما في قول ابن عبد ربه[1]:

حتى يعودَ بنا في قعرِ مظلمةٍ لحدٌ ويلبسنا في واحد كفنا

يا أطيبَ النّاسِ روحاً ضمه بدنٌ استودعُ اللهَ ذاكَ الروحَ والبدنا

لو كنتُ أعطي به الدنيا معاوضةً منه لما كانت الدنيا له ثمنا

فالفتحة في روي الأبيات السابقة لحقتها ألف الإطلاق فأصبح إيقاعها أشبه بالصراخ[2]. وهذا الصراخ والإيقاع جاء موافقا لغرض هذه المقطعة، لا سيما وهو يرثي ابنه الصغير الذي فجع به على الرغم من صغر سنه.

ونخلص من حركات الروي والذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالوزن ويتمثل في حدود القافية وأنواعها فكانت القوافي المطلقة حاضرة وبقوة في شعر المقطعات الأندلسية، فكانت

(1) ديوان ابن عبد ربه: 167.
(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب: 68/1.

قافية المتواتر[1] أكثر القوافي شيوعا في المقطعات الشعرية الأندلسية وهو أمر مرتبط بشيوع الأوزان التي ترد فيها كالكامل المقطوع والخفيف، والوافر، وغيرها من أوزان البحور الأخرى. وهذا النوع من القوافي يمنح الشاعر نبرة حماسية مجلجلة كما في قول ابن شهيد[2]:

ومـــا الآنَ قنـــاتي غمـــرَ حادثـــةٍ ولا اســـتخفَّ بحلمـــي قـــطُّ إنســـانُ

أمضي علـى الهـولِ قدماً لا ينهنهني وأنثنـــي لســـفيهي وهـــو حـــردانُ

إذ أن إيقاعها جاء ليتناسب وغرض هذه المقطعة وهو الفخر فلقد تظافر الوزن مع القافية من أجل إبراز هذه النبرة الحماسية المعبرة عما داخل الممدوح.

وقد بنيت على قافية المتدارك[3] قوافي لمقطعات كثيرة ارتبطت بأوزان الكامل ذي الضرب الصحيح والطويل ذي الضرب المقبوض والسريع، ومجزوء الكامل الصحيح وغيره من مجزوءات الأوزان، كما في قول ابن عبد ربه[4]:

ولـــيّ الشـــبابُ وكنـــتَ تســـكنُ ظلَّـــهُ فـــانظرْ لنفســـكَ أيّ ظـــلٍ تســـكنُ

ونهـى المشـيبُ عـن الصّبا لـوْ أنَّـهُ يـــدلي بحجَّتِـــهِ إلـــى مـــن يلقـــنُ

يبدو أن القافية في هذه المقطعة يصعب زحزحتها عن تركيبة النسيج بل ساهمت في خلق وحدة هذا النسيج وتلاحمه من خلال موقع الكلمة بين مثيلاتها، إذ أراد الشاعر أن يوحي إلى أذهاننا دلالة إضافية من خلال هذه القافية وهي أن الإنسان يملك قوته وحيويته وسكنه من شبابه على العكس من المشيب الذي بينه في البيت الثاني بصورة المحتضر أثناء التلقين.

أما قافية المتراكب[1]، فتشيع في أوزان البسيط المخبون الضرب، والرمل المخبون الضرب، ومجزوء الوافر وقد نظمت عليها مقطعات كثيرة لا سيما على أوزان البسيط كما في قول ابن عبد ربه[2]:

---

(1) كل قافية فيها متحرك بين ساكنين، ينظر: القوافي، الأخفش، تحقيق د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، 1970: 95.

(2) ديوان ابن شهيد: 165.

(3) وهي (أن يجتمع متحركان بين ساكنين)، القوافي التنوخي: 40.

(4) ديوان ابن عبد ربه: 170.

أبيـتٌ تحـت سـماءِ الّلهـو معتنقـاً شـمسَ الظهيـرةِ فـي ثـوبٍ مـن الغسـقِ

بيضـاءُ يحمـرُّ خـدّاها إذا خجلـتْ كمـا جـرى ذهـبٌ مـن صـفحتي ورقِ

ويبدو أن الميل إلى القوافي المطلقة[3] كان واضحا في المقطعات الشعرية الأندلسية، إلا أن الشعراء نظموا أيضا على القوافي المقيدة[4]. ولكن بنسب قد تكون أقل بكثير، وذلك لأن القوافي المطلقة تمتاز بثراء موسيقي واضح، يجعلها أثيرة عند الشعراء عموما، أما القوافي المقيدة فهي خافتة الجرس تصلح لليت والتأمل، وأول ما يطالعنا من القوافي المقيدة هي المجردة منها كما في قول الغزال[5]:

إنّـي حلبـتُ الـدّهرَ أصـنافَ الـدُّرَرْ فمـــرةً حلـــوٌ وأحيانـــاً مقـــرْ

وعلقماً حيناً وأحياناً صبرْ

ومما يشار إليه أن القافية المقيدة المجردة من الردف والتأسيس تكون متكلفة مصطنعة، لا تنم عن عفوية في الطبع، وبساطة في التعبير، فهي تعتمد على التقييد من غير الاتكاء على مد يسبقه فيخفف من حدة القطع الذي تنتهي عنده القافية.

إذ أن المعروف أن المد يمنح المتكلم امتدادات صوتية يتسرب من خلالها الكثير من انفعالاته النفسية، وهذا النوع يوجد في القافية المقيدة المردفة[6]، والمؤسسة[7]، ولا يوجد في المجردة منها.

وإن ما يرد على القافية المقيدة المردفة قليل جدا فهي أقل القوافي شيوعا في المقطعات المدروسة، لارتباطها بأوزان محددة في الشعر العربي بصورة عامة، كالمتقارب

(1) وهي (التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات) شرح تحفة الخليل: 343.

(2) ديوان ابن عبد ربه: 117.

(3) القافية المطلقة: هي التي تكون فيها الروي متحركا، ينظر: موسيقى الشعر: 257.

(4) القافية المقيدة: هي ما كان حرف رويها ساكن، ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط6، 1987: 217.

(5) ديوان الغزال: 167.

(6) المردفة: وهي أن يجتمع في آخر البيت ساكنان، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 101. وينظر: القوافي، التنوخي: 41.

(7) المؤسسة: ألف تقع قبل الروي مفصولة عنه بحرف واحد متحرك يسمى الدخيل، ينظر: شرح تحفة الخليل: 352.

المقصور، ومجزوء الكامل المذيل، وغيرها من الأوزان كقول ابن هذيل على هذه القافية[1]:

في نصفها من خجلها حمرةٌ وبينها طرقٌ لطافٌ دقاقْ

كأنَّها في بعضها عاشقٌ زاحمها للثمٍ أو للعناقْ

(1) شعر ابن هذيل: 105.

2. الموسيقى الداخلية:

1. التوازي:

هو محاولة المبدع في إسباغ بعض الأساليب الفنية المتميزة على أساليبه، ويهدف إغناء الجانب الدلالي في خطابه الشعري[1].

ويعد التوازي من أهم الأساليب الفنية المتميزة التي يلجأ إليها الشعراء لإغناء تجاربهم الشعرية فهو من ((حيث الجوهر مبدأ أساسي في كل أنواع الفن وأشكاله ولكن في كل نوع أو شكل مظهرا متميزا ينبع من طبيعة الأداة التي يتشكل منها هذا النوع))[2]. وهو يمثل ((السمة الرئيسية في نحو الشعر))[3] وبالتالي فإنه يحدث توازنا صوتيا هو أس إيقاع النص الشعري[4]، وللتوازي عدة ألوان يتلون فيها الخطاب الشعري من ذلك قول الشاعر ابن هذيل[5]:

كـأنَّ فـؤادي فـي يـديْ خفقانِـهِ فريسـةُ ليـثٍ قـد تلاشـتْ مـن النّهـبِ

كـأنَّ سـراباً فـي ضـلوعي وجاحمـا فهـذا حكـى شـوقي وهـذا حكـى قلبـي

الناظر إلى هذا النص يتلمس بعض المفردات المتوازنة التي تحكى لواعج الشاعر وأشواقه، إن التقطيع العروضي يحمل دلالات صوتية متماثلة في بعض المفردات فهنالك توازن شبه تام بين الشطر الأول من كل بيت كما ويقوم على العناصر التركيبية نفسها:

أداة تشبيه + اسم + حرف جر + اسم مجرور...

فضلا عن حصول توازي في الشطر الأخير من البيت الثاني (فهذا حكى شوقي) (وهذا حكى قلبي).

إن هذه المكونات الصوتية القائمة بين هذه المفردات عملت على إضمار وجد الشاعر، كما أسهمت في إيصال ما أراد التعبير عنه بفعل تلك التوازيات الصوتية، التي وجدت طريقها سريعا إلى أذن المتلقي.

---

(1) ينظر: تحليل الخطا ّ الشعري، محمد فتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985: 73.
(2) مفهوم الشعر في التراث النقدي، جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1978: 425.
(3) اللغة والخطا ّ الأدبي: 100.
(4) ينظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتا ّ، ط1، 1984: 67.
(5) شعر ابن هذيل: 84.

وقد يأتي الشاعر بالتوازي القائم على التقطيع الداخلي للمفردات من خلال الترصيع المزدوج بين كل لفظة في الشطر كما في قول الشاعر صاعد بن الحسين[1]:

فالشـــرُّ بالشـــرِّ المبـــرحِ يتقـــى والقـــرنُ بـــالقرنِ المصـــمّمِ يغلـــبُ

فلو تطلعنا إلى النص لوجدنا الشاعر يعمد إلى تقنية الترصيع الداخلي، محدثا تنميطا إيقاعيا واضحا في أذان السامع إذ أن لفظتي (فالشر بالشر) توازي لفظتي (والقرن بالقرن). وكذلك مع باقي المفردات، فالبيت الشعري اكتسـ ّ موسيقاه بفعل تلك التوترات الصوتية، فخلقت جوا حماسيا مؤثرا لدى المتلقي.

ونلتمس هذا اللون من التوازي في قول يوسف ابن هارون الرمادي[2]:

هـوَ الـدُّرُّ والمرجـانُ والبـدرُ والـدجى هـو الـوردُ والسوسـانُ والغصـنُ والحقـفُ

إن البنية اللسانية لهذا البيت تقوم على حضور مكثف للألفاظ المتوازية إذ يقوم البيت على العناصر التركيبية نفسها إن هذه الكثافة الصوتية الناجمة عن التوازي الترصيعي أحدث تماثلا في الانسجام الصوتي الذي أدى دوره في تشكيل عناصر البنية اللسانية وتحقيق الانسجام الصوتي.

2. الجناس[3]:

يسهم الجناس في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع في مخارج الأصوات المتشابهة، لذلك يحبـ ّ الجرس المتتابع لأنه يحمل في طياته إيقاعات موسيقية مكثفة، والجناس بعد ذلك يعد شكلا من أشكال التكرار[4]. فهو يسهم في كشف المعنى الذي يخفيه الشاعر وراء الألفاظ المتجانسة ومن صوره قول المهند في القسي[5]:

كـــأنَّ عـــوجَ القســـيِّ قـــدْ أخـــذتْ شـــبهاً مـــن الخـــودِ فـــي حواجبهـــا

فعطفهـــا عطفهـــا ومطلبهـــا فـــي القصـــدِ بالرّشـــق مـــن مطالبهـــا

---

(1) التشبيهات: 173.

(2) شعر الرمادي: 88.

(3) تشابه اللفظتين في النطق واختلافهما في المعنى، ينظر: علم البلاغة، البيان، والمعاني، البديع، أحمد مصطفى المراغي، دار القلم، بيروت، ط2، 1984: 330.

(4) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العر ّ: 123/2.

(5) التشبيهات: 202.

جانس الشاعر بين (فعطفها، وعطفها) مجانسة تامة، كما جانس بين (مطلبها ومطالبها) مجانسة ناقصة في البيت الثاني، لغرض خلق صورة مركبة ناتجة عن هذه القسي. إذ أن عطف هذه القسي على صاحبها هي في انعطافها في يده، وإن مطلبها في الرمي هو جزء من مطالبها... فالجناس ساعده في تصوير هذا الموقف ولم يكتف بذلك وإنما أصبح البيت من خلاله قطعة موسيقية واحدة ساهم في تأليفها حروف اشتركت في مخارجها الصوتية مكونة إيقاعا داخليا خلق جوا نغميا ممتعا.

ومن الصور الأخرى للجناس الناقص قول مروان بن عبد الرحمن[1]:

وتجافتْ عيون عيني سهداً ... حين علمنَ من جفاكَ الجفاء

وكأنّي مما تناءتْ جفوني ... لاحظُ وجنتيكَ اجتناء

وكأنَّ الجفونَ ترقب وعداً ... بالتلاقي فلا تروم التقاءُ

فالمجانسة حاصلة في البيت الأول بين (تجافت، وجفاك، والجفاء) وفي البيت الثاني بين (وجنتيك، اجتناء) وفي البيت الثالث بين (التلاقي والتقاء)، فالشاعر يروم من خلال هذه المجانسة المصحفة أن يخلق مركزا موسيقيا في البيت يقابله مركزا موسيقيا آخر يضفيان على البيت تنغيما داخليا خاصا، وبالتالي إخراج المقطعة الشعرية في أبهى حلة. فلقد نجح الشاعر من خلال هذه المجانسة من رسم صورة مفادها إن جفونه قد جفت النوم بعد أن استمدت هذا الجفاء من جفاء حبيبته له، كما أن هذه الجفون ترق ˝ رؤية المحبو ˝ فلا تروم الالتقاء قبل لقاءه.

ولا يخفى ما لهذا النص من إيقاع مكثف أسهم في تكوينه الموازنة بين الألفاظ التي تعاضد مع الجناس في تكوينه، كما أن تكرار بعض الأصوات بكثرة أسهم إسهاما فاعلا في تنغيمه وتطريبه.

ويبدو إن الشعراء الأندلسيين استهواهم هذا الضر ˝ من البديع فنظموا عليه العديد من المقطعات الشعرية، ولا شك في أنه يحمل بين طياته فوائد جمة منها، إحداث الانسجام الصوتي داخل البيت الشعري من خلال المماثلة بين الألفاظ المتجانسة صوتيا ومن فوائده أيضا توجيه الأنظار إلى معنى معين يلح عليه الشاعر، وبالتالي الوقوف على ذلك المعنى

(1) التشبيهات: 158.

وإدراكه لأن الألفاظ المتشابهة تدق السمع وتوقظ الأذهان وتشوق لوقعها النفوس[1]، كما نلحظ ذلك عند ابن هذيل[2]:

وأرى بقيَّـــة مفرقـــي قـــدْ فرقـــتْ ليـــرى بهـــا ريـــشُ الغـــرابِ غريبـــا

3. رد الإعجاز على الصدور:

هو نوع من العلاقة بين مفردة في صدر البيت وأخرى في عجزه تحدث تنغيما موسيقيا في النص الشعري[3]، كما إن له وظيفة دلالية إذ يشد ذهن المتلقي إلى أهمية الكلمة المكررة وما ترمي إليه من مدلول عام كما في قول ابن عبد ربه[4]:

يـــا طـــولَ ليـــلِ المبتلـــى بـــالهوى وصـــــبحهُ فـــــي ليلـــــهِ أطـــــولُ

فإن كلمة (أطول) في آخر البيت ترتبط معنويا وموسيقيا بكلمة (طول) التي جاءت في أول البيت، إذ أنه أراد أن يرسم صورة معبرة عما يعانيه من ثقل هذا الليل وطوله الذي لا ينقضي بسهولة من جراء ما يلاقيه من عناء وشقاء نابع من عشقه لمحبوبته، فاستخدم كلمة من جنس كلمة الصدر مع علاقة في المناسبة لترسيخ هذه الفكرة.

(1) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العر ّ. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980: 273.
(2) شعر ابن هذيل: 84.
(3) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 310.
(4) ديوان ابن عبد ربه: 146.

وكذلك قول يوسف بن هارون الرمادي[1]:

فـــإنْ يتخـــذْ بـــين المقـــابرِ موطنـــاً فأوطاننـــا مـــن بعـــدهِ كالمقـــابرْ

وقـــالوا صـــغيرٌ فاصـــطبرْ لمصـــابِهِ فقلـــتُ: أشـــدّ الفقـــدِ فقـــدُ الأصـــاغرْ

الناظر إلى هذين البيتين يجد إنهما جاءا مفعمين بالحيوية لما يحملانه من دلالة معنوية ونفسية بالإضافة إلى الإيقاع الموسيقي الذي تمثل من خلال رد الإعجاز على الصدور ففي البيت الأول كرر الشاعر في العجز كلمة (المقابر) لكي تناسـ ّ وحالة الانكسار النفسي للشاعر وما يعانيه من جراء فقد ابنه الصغير، وفي البيت الثاني أيضا جاء بكلمة (الأصاغر) لتناسـ ّ كلمة (صغير)، فالصورة كلها تتشكل من هذا الجو الحزين وهذه النفسية المهزومة المنكسرة.

وكذلك قول محمد بن الحسين[2]:

تكلَّـــمَ الحـــظُّ عمّـــا فـــي جوانحِـــهِ بالـدّمعِ حتـى حسـبتُ الجفـنَ عـادَ فمـا

وجـــادَ بالـــدمِ بعـــدَ الـــدّمعِ يســـكبهُ حتّـــى كـــأنّ جميـــعِ الجســـمِ فـــاضَ دمـــا

نلمح عند مطالعة هذا النص أن كل بيت منها يشتمل على متماثل نغمي تولد عن طريق تكرار أكثر أصوات اللفظ وربما جميعها، وهذا التكرار يظهر من ناحية أخرى مهارة الشاعر وبراعته التي تحقق المعنى وتؤكده، وتجعل البيت يتصبـ ّ موسيقيا.

ونعثر على نماذج كثيرة من هذا الضربـ ّ البديعي في شعر المقطعات الأندلسية[3].

4. التكرار الصوتي:

وهو أسلوبـ ّ يلجأ إليه الشاعر من أجل تطوير الموسيقى الداخلية للبيت الشعري، وجعل القارئ يحس بأنه خلال دوامة صوتية مثيرة تنقل إليه الإحساس التام بالطبيعة وأصواتها كما يريد الشاعر أن يصورها. وقد يكون هذا التكرار ترجيعا لصدى الحركة التي يصفها الشاعر أو تأكيدا لتلاشي النغمات[4].

---

(1) شعر الرمادي: 86.

(2) التشبيهات: 153.

(3) ديوان ابن عبد ربه: 126، 130، 134، 135، 140، 141.

(4) ينظر: الشعر العربي الحديث، سي مورية، ترجمة د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1975: 346.

كما يؤدي التكرار وظيفة مهمة للسياق الشعري وهي جذ ّ انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكدها أو ينبه القارئ إليها.

ويبدو أن شعراء المقطعات الأندلسية كانوا مولعين بالترنم وترداد الألفاظ إلى حد كبير فنرى ابن عبد ربه يقول في وصف مقطعة شعرية[1]:

لكنّهـــا فـــي الصـــوغِ نجديـــةٌ صـــاحبها لـــيسَ بنجـــديّ

كوفيـــةُ الإبـــداعِ بصـــريةٌ لغيـــرِ كـــوفيّ وبصـــريّ

فنرى في البيت الأول تكرار لفظة (نجدي) وفي البيت الثاني يكرر لفظتي (بصري، وكوفي) إذ يحاول من خلال هذا التكرار تحقيق توازنا صوتيا داخليا بين شطري البيت إذ أن هذا التكرار جعل من هذه الألفاظ ذات قدرة إيحائية قوية، وإن دلالتها متصلة بالصياغة الصوتية اتصالا موحيا.

ونرى الرمادي يولع بهذا التكرار الملفوظ بقوله[2]:

وفـاتنُ الحسـنِ قتّـالُ الهـوى نظـرتْ عينـي إليـهِ فكـانَ المـوتُ والنَّظـرُ

ثـم انتصـرتُ بعينـي وهـي قـاتِلَتي مـاذا تريـدُ بعينـي حـينَ تنتصـرُ

يـا شـقةَ الـنَّفسِ واصـلها بشـقَّتها فإنَّمـا أنفـسُ الأعـدا تهتجـرُ

ظلمتنـي ثـمّ أنـي جئـتُ معتـذراً يكفيـكَ أنـي مظلـومٌ ومعتـذرُ

عند التأمل في هذه المقطعة نرى إن لهذا التكرار بين الألفاظ التي استخدمها الرمادي الأثر الكبير في تأكيد النغم وزيادة رنته وخلق نوع من الانسجام بين المعاني ورنة هذه الألفاظ، إذ ظهرت بوضوح القوة الموسيقية في النسيج الشعري لهذه المقطعة التي استأثر التكرار بمساحة واسعة منها.

كما كان لتكرار الحروف دورا كبيرا في تحقيق الجرس الموسيقي للمقطعات الشعرية ونلحظ ذلك في قول ابن عبد ربه[3]:

---

(1) ديوانه: 171.
(2) شعر الرمادي: 69.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 156.

مظلومـــــةٌ بـــــاللحظِ وجنتهـــــا وجفونُهـــا جبلـــتْ علـــى الظلـــمِ

لا بد أن ينتبه القارئ إلى أن الشاعر قد كرر في البيت الأول حرف الظاء ثلاث مرات وحرف الجيم ثلاث مرات وحرف الميم ثلاث مرات. إذ أنه استطاع أن يخلق من خلال هذا التكرار محورا موسيقيا صوتيا، ساهم في تطوير الموسيقى الداخلية، وإن تكرارها بهذه النسـ ـ المتساوية وكأنه أراد أن يحقق موسيقية داخلية ذات إيقاعات متوازية. كما إن بعض هذه الأحرف شكل قوافي خارجية، ليجعل من هذا النص بنية موسيقية متكاملة، تحمل في طياتها دلالات نفسية عميقة فاستطاع أن يثير في نفوسنا ما يعانيه محبوبه من حالة الظلم الذي شمل جفونها ووجنتها.

ونرى سعيد بن محمد يعمد إلى هذا الأسلوـ ـ بقوله[1]:

تسـدُّ شـعاعَ الشّـمسِ شـرقاً ومغربـاً إذا مـا اسـتمدتْ فـي السـهوبِ مـدودها

يلاحظ من هذا البيت الانسيابية الحاصلة من خلال هذا التكرار لمجموعة من الحروف، فقد برع الشاعر في حسن توزيعها كما يوزع الموسيقار الماهر النغمات في نوته الموسيقية[2].

فقد تكرر حرف الدال ست مرات إذا ما فككنا التشديد وحرف السين خمس مرات، والميم خمس مرات أيضا والشين أربع مرات، فكان لتكرار السين والشين الأثر البارز في أحداث هذا التنغيم الصوتي كما إن الشاعر أكثر من تكرار حرف الدال ذو المخرج البعيد النطق عن الشين والسين، للفصل بينهما، ليحقق جرسا إيقاعيا أشد تأثيرا وأسهل نطقا كما لا يخفى أثر الميم في صنع هذه الترنيمة الموسيقية.

---

(1) التشبيهات: 217.

(2) ينظر: موسيقى الشعر: 231.

ولم يكن التكرار النغمي أقل تأثيرا من النوعين السابقين في خلق الترنيمة الموسيقية وينصـ ّ على الوزن أول من كل شيء ويباريه ويجاريه ويعمد إلى إظهار كوامنه وغوامضه وتقوية موسيقاه[1].

وقد أشار الفارابي إلى هذا الإيقاع بقوله: ((إن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم، ذات فواصل، ووزن الشعر عنده نقلة منتظمة على الحروف ذات الفواصل))[2].

ويمكن لنا أن نلتمس هذا النوع من التكرار في قول المهند من مقطعة له[3]:

كمـــا فـــي بـــاطنِ العـــينِ مـــن الأنـــوارِ محجوبـــهْ

دمـــاءٌ هـــي أنفـــاسٌ وســـيفٌ هـــو أنبوبـــهْ

وتقطيعه العروضي:

مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن

مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن

لقد أعطى هذا التقسيم العروضي لتفعيلات بحر الهزج الموسيقى الداخلية لهذه المقطعة المزيد من القوة والوضوح إذ أعطاها تنغيما إضافيا وجرسا موسيقيا مؤثرا.

ونرى هذا الأسلو ّ يتكرر أيضا في قول الشاعر محمد بن أبي الحسين[4]:

لـــم تـــرمْ نصـــحاً ولكـــنْ رمـــتَ كيـــداً فـــي دعابـــهْ

فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن

لقد نجح الشاعر في خلق توازن إيقاعي جاء على بحر الرمل المجزوء الصحيح المتمثل في معادلة كل تفعيلة مع التفعيلات الأخرى، كما برع في خلق تكرار صوتي نغمي، وإعادة الوحدة الصوتية فإنه لم يتناسى إيقاعه الخاص لأنه يشير إلى القيمة النسبية والأهمية الكبيرة لإدراكه الحسي وشعوره وأفكاره[5].

---

(1) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العر ّ: 71/2.
(2) الموسيقي الكبير، أبو نصر الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتا ّ العربي، القاهرة، 1967: 310.
(3) التشبيهات: 236.
(4) المصدر نفسه: 282.
(5) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 489، 490.

هـ. التصريع:

البيت المصرع: ما التزم في آخر صدره بقافية عجزه[1]، فالبيت المصرع هو الحركة المنشطة التي تستفز وتلهب إحساس المتلقي وتجدد فيه ديمومة التناغم الداخلي للنص الشعري، فهو إيقاع داخلي يلبي حاجة نفسية تدفع الشاعر إليه إضافة إلى أنه يشكل وسيلة جذب فنية يلون الشاعر موسيقاه من خلالها ومن استخداماتهم لهذا المظهر الإيقاعي قول الشاعر ابن شهيد[2]:

لَمّا تدانتْ قابَ قوسينِ أصابها الحاسدُ بالعينِ

وكذلك قول عباس بن فرناس[3]:

قدْ أغتدي والليلُ مكتومُ الظلمْ والصبح في شتّى الظلامِ مكتتمْ

بأغضفٍ معلّم أوقدْ علمْ كأنّ شقّ الشدقِ من فيهِ القضمْ[4]

إذ يستمر عباس بن فرناس على هذا البناء الموسيقي حتى يكمل مقطعته، ونرى ابن عبد ربه أيضا ينظم مقطعه مستخدما فيها التصريع محققا هذا الإيقاع الداخلي الجميل بقوله[5]:

يختلسُ الأنفسَ باستلابهِ كلبٌ يلقّى الوحي من كلابِهِ

يمونُ أهلَ البيتِ باكتسابِهِ أهبيتهُ فأنصاعَ في إهيابِهِ

كأنّهُ الكوكبُ في انصبابِهِ أو قبسٌ يلقطُ من شهابِهِ

عند النظر إلى هذه المقطعة يتبين لنا بوضوح التجمع الصوتي الحاصل بين عروض البيت الشعري وضربه أي آخر الصدر، وآخر عجزه، إذ أن الشاعر استطاع أن يوظف حرف المد (الألف) قبل الياء المكسورة والهاء المقيدة في جميع أبيات هذه المقطعة كي يصيغها بإيقاع موسيقي جميل يتذوقه السامع ويرتاح إليه لما فيه من تنفيس يسبق القطع

(1) ينظر: نقد الشعر: 50. أنوار الربيع: 171/5.
(2) ديوان ابن شهيد: 175.
(3) التشبيهات: 182.
(4) القضم: هو القوي الأنياب
(5) ديوان ابن عبد ربه: 29، 30.

الحاصل من القافية المقيدة، وإن تكرار هذه الحروف المقطعة حقق تجانسا صوتيا يطرب الأسماع ويشد المتلقي تجاه هذا النص.

الخاتمة

لقد توصلت هذه الكتاب المتواضعة إلى نتائج متعددة، إذ تبين واعتمادا على ما ورثناه من الآراء النقدية أن المقطعات تمثل مرحلة مهمة من مراحل نشوء الشعر العربي، مهدت لظهور جديد في الشعر وهو (القصيدة)، التي تزامنت ولادتها مع أقدم ما وصلنا من نصوص شعرية، وأن التعبير بالمقطعات كان واضحا في العصرين الجاهلي والإسلامي، ثم العصر الأموي والعباسي، الذي حذا حذوهما وأصبح يمثل مرحلة نضوج لهذه الظاهرة، وهذا ينسحب إلى الآداب العالمية بصورة عامة.

وقد كشفت الدراسة عن نوعين من الأسباب التي ساعدت على نشوء هذه الظاهرة في الأدب الأندلسي، منها أسباب عامة والأخرى أسباب تكاد تكون خاصة في الأدب الأندلسي، متمثلة في الترف الحضاري الذي وصل إليه المجتمع الأندلسي وجمال الطبيعة الساحرة التي حفزت الشاعرة الخصبة في نفوس الشعراء الأندلسيين.

ولوحظ بوضوح تمكن الشاعر الأندلسي من تحقيق الوحدة الموضوعية في مقطعاته الشعرية، فقد وفق إلى حد بعيد في تنظيم جزئيات الفكرة التي يعبر عنها، وإحكام هذه الصلة بين هذه الجزئيات فجاءت مقطعاتهم أكثر تركيزا وأشد تكثيفا في المعاني، فقلما نجد مقطعة شعرية متعددة الأغراض أو مبنية على البناء التقليدي للقصيدة العربية.

ونرى أن موقع المقطعات في النتاج الشعري الأندلسي قد حاز السبق على القصيدة، فكانت أغلب المجاميع والدواوين الشعرية في عصر سيادة قرطبة هي مقطعات ما خلا ديوان ابن هانئ الأندلسي وديوان ابن دراج.

وكشفت الدراسة عن قدرة الشاعر الأندلسي على نظم مقطعاته الشعرية على أنماط مختلفة، فقد نظم البداهة والارتجال وعلى نمط المراجعات والمجاوبات وعلى نمط المعارضات، وكان نظمه على نمط البداهة والارتجال أقل جودة من نظمه على باقي الأنماط.

ولقد طرق شعراء المقطعات في عصر سيادة قرطبة مختلف الأغراض الشعرية إلا أن تركيزهم الأساس كان على غرضي الغزل ووصف الطبيعة، لما يمثلانه من جانب مهم في حياة المجتمع الأندلسي.

وصاحب شعر الغزل عدد من الظواهر المتمثلة في الغزل بالمذكر، الذي لم يكن غزلا عقائديا بل أن الظروف الاجتماعية هي التي دفعت إليه وإلى نشوئه في الأندلس، وشعر الخمرة الذي انصب على وصفها ووصف آلاتها وسقاتها والتغزل بهم كما يتغزل الشاعر بمحبوبته وقد يكون هذا الساقي ذكرا أو أنثى.

وشاعت في مقطعاتهم الشعرية إلى جانب الغرضين الأساسيين بعض الأغراض الأخرى كالشكوى، والزهد، والمدح، والهجاء، والرثاء، وهذا يدل على أن المقطعات الشعرية كانت متماشية مع أغراض القصيدة العربية بصورة عامة، مع الاختلاف في بعض النسب.

غالبا ما كان شعراء المقطعات الأندلسية ذوي عاطفة صادقة، ففي الغزل يطفح عندهم الغزل العذري وتظهر عليهم علامات الحب وأعراضه، وفي المراثي نرى عاطفتهم

تمور بالحزن واللوعة على فقد مرثييهم، فهم يرثون فيهم البطولة والشجاعة والكرم والتضحية، أما في المديح الذي يعد أقرب الأغراض الشعرية إلى المنفعة الذاتية إلا أننا نرى القسم الغالب منه كان مديحا معبرا عن الحالة الشعورية التي أحسها الشاعر تجاه ممدوحه بعيدا عن التملق والتكسب وطلب الجاه.

أما لغة المقطعات فقد امتازت بخصائص فنية جعلتها أكثر تأثيرا في جمهور المتلقين، من خلال الحشد الهائل للألفاظ في مقطعاتهم، فجاءت دلالاتها مباشرة وقوية لأنها عبرت عن لحظة عابرة، وأن أبرز الأساليب المستخدمة في هذه المقطعات التضاد، والتكرار، والاقتباس من القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، كما اتضح أن الاقتباس من القرآن الكريم يغلب على الاقتباس من السنة النبوية.

أما الصور الشعرية في المقطعات عصر سيادة قرطبة فإنها قسمت على نوعين، الصورة المفردة والصورة المركبة، وتبين أن قيمة الصورة الشعرية تعود إلى مصادرها فهي مرة تكتفي بالروابط الذهنية بين عناصر الموجودات في الواقع الخارجي فتبدو بذلك حسية جامدة ومرة أخرى يتجاوز مبدعها عناصر الواقع الخارجي إلى عالمه الذاتي لينشئ علاقات جديدة داخل النص الشعري كما يتجه بصوره غالبا نحو التكثيف والتراكم.

وفيما يخص الموسيقى الشعرية الخارجية فإن شعراء المقطعات استخدموا من بحور الشعر الأوزان الطويلة المألوفة كالطويل والبسيط والكامل والوافر، كما غاب أو ندر استخدام بعض الأوزان الأخرى، كالمضارع والمقتضب والمجتث، وقد يعود ذلك إلى ثقل هذه الأوزان أو لرتابتها.

أما القوافي، فقد جاءت في أغلبها قوافٍ سهلة ومستساغة كثيرة التداول، كما ابتعد كثيرا عن القوافي النفر والقوافي الحوش، وكان الشاعر الأندلسي يتبع هذه القوافي ألف الإطلاق ليزيدها سعة وامتدادا.

أما في ما يخص الموسيقى الداخلية، فقد توصل البحث إلى أن تشكيلات الموسيقى الداخلية من تكرار وترصيع وجناس وتوازي، كان لها الأثر الكبير في إغناء موسيقى المقطعة الشعرية، إذ تقوم هذه التجمعات الصوتية من خلق حالة من التنظيم الصوتي الذي يضفي تطريبا نغميا على البيت الشعري.

على أن هناك نتائج جزئية أخرى أشرنا إليها في ثنايا البحث، وحسبنا أننا حاولنا واجتهدنا، وقدمنا ما نطمح أن يكون فيه إضافة إلى المكتبة العربية الزاخرة.

والله الموفق والهادي إلى الصواب

المصادر

القرآن الكريم

1. أبحاث في الشعر العربي: يونس السامرائي، بيت الحكمة، جامعة بغداد، ط1، 1989.
2. ابن سارة الشنتريني حياته وشعره: د. أحمد السنوسي، ط1، دار ومكتبة الهلال، 1996.
3. ابن شهيد حياته وأدبه: د. حازم عبد الله خضر، طبعة دار الحرية للطباعة، بغداد، 1984.
4. ابن عبد ربه وعقده: جبرائيل جبور، ط1، بيروت، لبنان، منشورات دار الآفاق الحديثة، 1982.
5. ابن عربي، حياته وشعره: آسين بلاثيوس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مطبوعات وكالة المطبوعات، الكويت، دار العلم، بيروت، لبنان، 1979.
6. أبو بكر الزبيدي وآراؤه في النحو واللغة: نعمة رحيم العزاوي، مطبعة الآداب، النجف، 1395هـ-1975.
7. اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري: د. نافع محمود، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.
8. اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري: محمد مصطفى هدارة، مصر، دار المعارف، 1963.
9. الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي، في عصر ملوك الطوائف والمرابطين: د. منجد مصطفى بهجت، ط1، بيروت، مطبعة مؤسسة الرسالة، 1407هـ.
10. الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، بيروت، دار الشنوة الجديدة، د.ت.
11. أثر اللسانيات في النقد الحديث من خلال بعض نماذجه: توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، ط1، 1984.
12. الأثر الفني وأثر الجاحظ فيه: د. عبد الحكيم بليغ، القاهرة، لجنة البيان العربي، ط2، 1969.

13. الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدين الخطيب، نشر الأستاذ عبد الله عنان، القاهرة، دار المعارف، 1375هـ-1955.
14. أخبار النساء: ابن قيم الجوزية، مطبعة التقدم العلمي، مصر، ط1، 1319هـ.
15. أخبار مجموعة: لمؤلف مجهول، تحقيق لافونتي الكانترا، مدريد، 1867.
16. أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث: بطرس البستاني، دار الجيل، بيروت، ط6، 1968.
17. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: د. أحمد هيكل، دار المعارف، مصر، ط7، 1979.
18. الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة: أحمد بلا فريح وعبد الجليل خليفة، مطبعة الوحدة المغربية، المغرب، 1940.
19. الأدب الأندلسي في عصر الموحدين: حكمت الآلوسي، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، د.ت.
20. الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه: د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1975.
21. أدب السياسة والحرب في الأندلس، من الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الرابع الهجري: علي لغزيوي، مكتبة المعارف، الرباط، 1987.
22. الأدب العباسي: محمد مهدي البصير، مطبعة النجف الأشرف، ط1، 1970.
23. الأدب العربي في الأندلس، تطوره ، موضوعاته وأشهر أعلامه: د. علي محمد سلامة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط2، 1989.
24. الأدب العربي في الجاهلية والإسلام: عمر رضا كحالة، المطبعة التعاونية، دمشق، ط1، 1972.
25. أدب الفكاهة الأندلسي: د. حسين خريوش، مطابع جامعة اليرموك، الأردن، ط1، د. ت.
26. الأدب في ظل بني بويه: محمود غناوي الزهيري، مطبعة الأمانة، مصر، ط1، 1368هـ-1949.
27. الأدب المقارن: د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر، ط1، د.ت.

28. الأدب وفنونه: عز الدين إسماعيل، دار الفكر، القاهرة، ط5، 1973.
29. أزهار الرياض في أخبار عياض: شها ّ الدين أحمد بن محمد المقري، تحقيق الأستاذ مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939-1942.
30. أسرار البلاغة في علم البيان: الإمام عبد القاهر الجرجاني، صححها وعلق حواشيها السيد محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية، د.ت.
31. الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة: محمد بن علي محمد الجرجاني (ت 729هـ)، تحقيق عبد القادر حسن، دار النهضة، القاهرة، ط1، 1981.
32. إشبيلية في القرن الخامس الهجري: صلاح خالص، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1965.
33. الأصول الفنية للأد ّ: عبد الحميد محسن، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1949.
34. أعمال الأعلام: لسان الدين ابن الخطيب ّ، تحقيق ليفي بروفنسال، بيروت، لبنان، ط2، 1956.
35. الأغاني: أبو فرج الأصفهاني، شرحه الأستاذ علي مهنا، دار الفكر، ط1، 1986.
36. الإقناع في العروض والقوافي، أبو القاسم بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسين آل ياسين، مطبعة دار المعارف، بغداد، 1960.
37. أنباه الرواة على أنباء النحاة: جمال بن يوسف القفطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار الكت ّ، القاهرة، 1955.
38. إنتاج الدلالة الأدبية: صلاح فضل، القاهرة، ط2، 1966.
39. أنوار الربيع في أنوار البديع: معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط2، 1985.
40. الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع: جلال الدين محمد بن سعد الدين أبي محمد عبد الرحمن القزويني، دار الكت ّ العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
41. بدائع البدائه: ابن ظافر الأزدي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970.

42. البديع في نقد الشعر: أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ، تحقيق وتقديم علي مهنا، دار الكتا ّ العلمية، بيروت، لبنان.
43. البديع في وصف الربيع: الحميري، تصحيح ونشر هنري بيرس، الرباط، 1940.
44. بديع القرآن: ابن أبي الأصبع المصري، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1957.
45. بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس: أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة الضبي، طبعة مدريد، 1988، وطبعة دار الكتا ّ العربي، بيروت، لبنان، 1989.
46. البلاغة والتطبيق: أحمد مطلو ّ ود. كامل حسن البصير، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع دار الحكمة، بغداد، ط2، 1990.
47. بناء القصيدة في النقد العربي القديم: يوسف حسين بكار، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983.
48. بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، ترجمة محمد الولي، الدار البيضاء، دار توبيقال للنشر، ط1، 1986.
49. بهجة المجالس وأنس المجالس: عبد الله بن عبد البر القرطبي، تحقيق محمد موسى الخولي، الدار المصرية للتأليف والنشر، د.ت.
50. البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، عصر ملوك الطوائف: أسعد إسماعيل شلبي، دار النهضة للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، 1978.
51. البيان المغرب في أخبار المغرب: ابن عذاري المراكشي، تحقيق ليفي بروفنسال، ليدن، هولندا، ط1، 1951.
52. البيان والتبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255هـ)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، 1975.
53. تاج العروس في جواهر القاموس: محمد مرتضى الزبيدي، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، الكويت، 1965-1967.
54. تاريخ الأدب، ليفي بروفنسال، ترجمها إلى العربية محمد عبد الهادي شعيرة، وراجعه عبد الحميد العبادي، المطبعة الأميرية، القاهرة، ط1، 1951.

55. تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي: شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط4، 1963.
56. تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام: د. نوري حمودي القيسي وآخرون، مطبعة التعليم العالي، الموصل، ط1، 1989.
57. تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1969.
58. تاريخ افتتاح الأندلس: ابن القوطية القرطبي، تحقيق عبد الله أنيس، دار النشر للجامعيين، بيروت، ط2، 1989.
59. تاريخ بغداد: ابن الخطيب البغدادي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ت.
60. تاريخ علماء الأندلس: ابن الفرضي، مطبعة الدار العصرية للتأليف، 1966.
61. تاريخ العلماء والرواة بالأندلس: ابن الفرضي، نشر السيد عزت العطاء الحسيني، القاهرة، 1954.
62. تاريخ الفكر الأندلسي: أنخل بالنثيا، ترجمة د. حسين مؤنس، مطبعة النهضة، القاهرة، ط2، 1956.
63. تاريخ قضاة الأندلس: أبو الحسن بن عبد الله النباهي، تحقيق ليفي بروفنسال، دار الكتاب المصري، 1948.
64. التجديد في الأدب الأندلسي: باقر سماكة، مطبعة الإيمان، بغداد، ط1، 1971.
65. تحليل الخطاب الشعري: محمد فتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.
66. تذكرة الحفاظ: شمس الدين الذهبي، مطبعة دار إحياء التراث العربي، د.ط، د.ت. وطبعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1956.
67. التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: أبو عبد الله محمد بن الكتاني، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1966.
68. التصوير الفني في القرآن: سيد قطب، دار المعارف، مصر، ط1، د.ت.
69. تطور الشعر العربي الحديث في العراق: د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ط1، 1975.

70. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة: د. شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، (د.ت).
71. التطور والتجديد في الشعر الأموي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط5، 1952.
72. التعازي والمراثي: المبرد، تحقيق محمد الديباجي، دمشق، مطبعة زيد بن ثابت، ط1، 1976.
73. التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت.
74. التكملة لكتاب الصلة: أبو عبد الله بن الأبار، تحقيق السيد عزت العطار الحسيني، 1955-1956.
75. تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.
76. التيار الإسلامي في العصر العباسي الأول: مجاهد مصطفى بهجت، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، بغداد، سلسلة الكتب الحديثة (18)، ط1، 1983.
77. ثمار الأدب في الحب والغزل: د. إحسان عبد الرزاق، بيروت للطباعة والنشر، ط1، 1986.
78. جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس: الحميدي، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1983.
79. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.
80. الحروب الصليبية وأثرها في الشعر العربي: د. محمد علي الهرفي، النادي العربي، الرياض، 1400هـ-1980.
81. حلية المحاضرة في صناعة الشعر: محمد بن الحسن بن المظفر، تحقيق جعفر الكناني، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1979.
82. الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، شركة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.

83. خزانة الأدب وغاية الأرب: ابن حجة الحموي، دار القاموس الحديث للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ت.
84. خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ط2، 1981.
85. خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: تصنيف ويلبرس سكوت، ترجمة وتقديم د. عناد غزوان، جعفر صادق، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
86. دائرة المعارف الإسلامية: محمد ثابت الفندي وآخرون، طهران، د.ت.
87. دراسات أدبية في الشعر الأندلسي: د. أسعد إسماعيل شلبي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، 1392هـ-1973.
88. دراسات في الأدب العربي: إنعام الجندي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1967.
89. دراسات في الأدب العربي: كراتشوفسكي، ترجمة محمد العصراني وآخرون، دار النشر، موسكو، ط1، 1965.
90. دراسات في علم النفس الأدبي: حامد عبد القادر، نشر لجنة البيان العربي، القاهرة، ط1، 1985.
91. دلائل الإعجاز في علم المعاني: عبد القاهر الجرجاني، شكله وشرح معانيه الدكتور ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2000.
92. الديباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب: ابن فرحون المالكي، تحقيق د. محمد أبو النور، مطبوعات دار التراث للطبع والنشر، القاهرة، 1972.
93. دير الملاك: د. محسن أطميش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
94. ديوان ابن خفاجة، تحقيق د. سيد غازي، منشأة المعارف، ط2، 1979.
95. ديوان ابن دراج القسطلي، حققه وقدم له وعلق عليه د. محمود علي مكي، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ط1، 1381هـ-1961.
96. ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق علي عبد العظيم، دار النهضة، مصر، الفجالة، القاهرة، ط2، 1977.

97. ديوان ابن شهيد الأندلسي، عني بجمعه شارل بلا أستاذ بالسوربون، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط1، 1963.
98. ديوان ابن عبد ربه: جمع وتحقيق محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1399هـ-1987.
99. ديوان ابن هانئ الأندلسي: تحقيق كرم البستاني، دار صادر، بيروت، 1952.
100. ديوان أبي إسحاق الألبيري، تحقيق محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1976.
101. ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1964.
102. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1969.
103. ديوان حارث بن حلزة اليشكري، ضبطه وصححه عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
104. ديوان شعر المتلمس، برواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، تحقيق وشرح حسين كامل الصيرفي، منشورات معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ط1، 1970.
105. ديوان يحيى بن حكم الغزال، حققه وقدم له محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
106. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ابن بسام الشنتريني، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1399هـ-1979.
107. الذيل والتكملة: لكتابي الموصول والصلة: عبد الملك المراكشي، تحقيق الدكتور إحسان عباس، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1960-1965.
108. الرثاء: الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، 1955.
109. رثاء الأبناء في الشعر العربي: د. مخيمر صالح موسى، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط1، د.ت.
110. رياض الصالحين: الإمام أبو زكريا محيي الدين يحيى بن شرف النووي، تصحيح وضبط محمد سليمان الأعرج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
111. سعيد بن جودي الأندلسي، سيرته ومجموع شعره: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

112. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1975.
113. الشعر الأندلسي، بحث في تطوره وخصائصه: غرسيه غومس، ترجمة د. حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1956.
114. الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية: سيد حنفي حسنين، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1971.
115. شعر الرمادي يوسف بن هارون، شاعر الأندلس في القرن الرابع الهجري: جمعه وقدم له ماهر زهير الجرار، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
116. الشعر العربي بين الجمود والتطور: محمد عبد العزيز الكفراوي، دار التعليم، بيروت، لبنان، د.ت.
117. الشعر العربي الحديث: سي موريه، ترجمة د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1975.
118. الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي: وهو جزءان الجزء الأول، مطبعة المعارف، بغداد، 1985، الجزء الثاني، مطبعة العاني، بغداد، 1961.
119. الشعر العربي في عهد المرابطين والموحدين: د. محمد مجيد السعيد، دار الرشيد للنشر، مطابع الرسالة، الكويت، 1980.
120. الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه: اليزابيث دور، ترجمة د. إبراهيم الشموس، بيروت، 1961.
121. الشعر النسوي في الأندلس: محمد منتصر الريسوني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
122. الشعر والتجربة: أريشالد ماكليش، ترجمة سلمى الخضراء، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، نيويورك، 1993.
123. الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1961.
124. الشعر والنظم، دراسة في موسيقى الشعر: الدكتور رجاء عيد، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1975.

125. صحيح مسلم: أبو الحسن مسلم بن الحجاج النيسابوري، تحقيق محمد ففؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1990.
126. الصلة: أبو القاسم خلف بن عبد الملك بن بشكوال، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة، 1989.
127. الصورة الشعرية: سي دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1982.
128. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع: د. صبحي البستاني، دار الفكر، لبنان، ط1، 1986.
129. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992.
130. الصورة الفنية في شعر أبي تمام: د. عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، الأردن، 1980.
131. الصورة في شعر بشار: عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر، عمان، ط1، 1983.
132. صورة مشرفة من حضارة بغداد في العصر العباسي: ميخائيل عواد، دار الرشيد للطباعة، العراق، 1981.
133. طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1974.
134. الطبيعة في الشعر الأندلسي: د. جودت الركابي، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1959.
135. طوق الحمامة في الألفة والألاف: ابن حزم الأندلسي، حققه وقدم له صلاح الدين القاسمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
136. ظهر الإسلام: الأستاذ احمد أمين، دار الكتب العربية، بيروت، ط5، 1969.
137. عدنان الراوي، حياته وأدبه: عبد الإله نجم الدين الواعظ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1981.
138. العروض الواضح: د. ممدوح حقي، دار مكتبة الجنان، بيروت، ط6، 1984.
139. عضوية الموسيقى في النص الشعري: د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985.

140. العقد الفريد: شهاب الدين أحمد بن عبد ربه، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1940.
141. علم أساليب البيان: د. غازي عون، دار الأصالة، بيروت، لبنان، 1983.
142. علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع: أحمد مصطفى المراغي، دار القلم، بيروت، ط2، 1984.
143. العمدة في محاسن الشعر وآدابه: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، 1972.
144. الغزل عند العرب: ج. ك. فاريد، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1979.
145. الغزل في الأدب العربي: د. حكمت النور، مصر للطباعة والنشر، ط2، 1973.
146. فلسفة البلاغة العربية: رجاء عيد، بيروت، لبنان، د.ت.
147. فلسفة الجمال: جاريت، ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس وزميله، بيروت، لبنان، 1972.
148. فلسفة الحب عند العرب: عبد اللطيف شرارة، دار صادر، بيروت، لبنان، 1985.
149. فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط6، 1987.
150. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1987.
151. الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط4، 1960.
152. في الأدب الأندلسي: الدكتور جودة الركابي، دار المعارف، مصر، ط2، 1966.
153. في الأدب الأندلسي: الدكتور محمد كامل الفقي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1975.
154. في الأدب الأندلسي الرؤية والفن: عز الدين إسماعيل، دار النهضة، بيروت، 1975.
155. القصص القرآني في الشعر الأندلسي: أحمد حاجم الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001.
156. قضاة قرطبة وعلماء أفريقية: أبو عبد الله الخشني، نشر السيد عزت العطار الحسيني، ط2، 1372هـ.
157. قضايا أندلسية: بدير متولي حميد، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1964.

158. قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981.
159. القوافي: الأخفش، تحقيق د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث العربي، دمشق، 1970.
160. الكامل في العروض والقوافي: أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي، تحقيق حسن عبد الله الجناني، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط5، 1966.
161. كتاب الموسيقى الكبير: أبو نصر الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.
162. الكتيبة الكامنة في من لقيناه في الأندلس من شعراء المائة الثامنة: لسان الدين بن الخطيب، تحقيق د. إحسان عباس، بيروت، 1963.
163. كليلة ودمنة في الأصول القديمة والمحاكاة الشرقية: د. مجدي محمد شمس الدين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.
164. لسان العرب: ابن منظور، قدم له عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف يوسف وديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، د.ت.
165. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993.
166. اللغة العليا: جان كوهن، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.
167. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين نصر الله المعروف بابن الأثير، تحقيق أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة مكتبة نهضة مصر، الفجالة، مصر، 1962.
168. المجمل في فلسفة الفن: كرويتشيه، ترجمة سامي الدروبي، مطبعة الاعتماد، مصر، 1988.
169. المحكم والمحيط الأعظم في اللغة: علي بن إسماعيل بن سيدة، تحقيق مصطفى السقا والدكتور حسين نصار، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1958.
170. المحدون من الشعراء وأشعارهم: علي يوسف القفطي، تحقيق حسن المعموري، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، مطبعة المثنى، بيروت، 1970.

171. مختصر المعاني: سعد الدين التفتازاني، القاهرة، مطبعة عبد الله أفندي، 1307هـ.
172. مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان: أبو عبد الله بن سعد اليافعي، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، لبنان، ط2، 1970.
173. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1955.
174. مسائل فلسفة الفن المعاصرة: جان ماري جوبو، ترجمة وتقديم سامي الدروبي، اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1965.
175. مستقبل الشعر وقضايا نقده: د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد، ط1، 1994.
176. المطرب من أشعار أهل المغرب: ابن دحية الكلبي، تحقيق إبراهيم الأبياري ود. حامد المجيد ود. أحمد بدوي، راجعه طه حسين، منشورات وزارة التربية والتعليم، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1954.
177. مطمح الأنفس ومسرح التأنس: الفتح بن خاقان، دراسة وتحقيق محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة، ط1، 1403هـ-1983.
178. المعتمد بن عباد الإشبيلي: صلاح خالص، دراسة أدبية، بغداد، 1958.
179. مع شعراء الأندلس والمتنبي: غرسيه غومس، ترجمة د. طاهر أحمد مكي، القاهرة، مطابع السجل العربي، 1974.
180. المعجب في تلخيص أخبار المغرب: عبد الواحد المراكشي، المطبعة الجمالية، القاهرة، ط1، 1914.
181. معجم آيات الاقتباس: حكمة فرج البدري، بغداد، دار الرشيد، 1980.
182. المعجم العربي في الأندلس: عبد العلي الودغيري، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1984.
183. معجم مصطلحات العروض والقوافي: د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، 1986.
184. المغرب في حلى المغرب: ابن سعيد، تحقيق د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1953-1955.

185. مفهوم الشعر في التراث النقدي: جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1978.
186. المقتبس من أنباء أهل الأندلس: ابن حيان القرطبي، تحقيق د. محمود علي مكي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1973، أما الجزء الخامس، نشره شالميتا، تحقيق كرونيطي، المعهد الأسباني العربي للثقافة، مدريد، كلية الآداب، الرباط، ط1، 1979.
187. المقتضب من كتاب تحفة القادم: ابن الأبار، تحقيق إبراهيم الأبياري، القاهرة، مطبعة الأميرية، ط1، 1957.
188. مقدمة ابن خلدون: ضبط الحواشي وعلق على الفهارس الأستاذ خليل شحاذة، دار الفكر، ط2، 1408هـ-1988.
189. ملامح الشعر الأندلسي: الدكتور عمر الدقاق، منشورات جامعة حلب، ط3، 1978.
190. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيـ ـبن الخوجة، دار الكتـ ـالمشرقية، تونس، 1966.
191. الموجز في الأدـ ـالعربي وتاريخه: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
192. موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مكتبة مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1972.
193. موسيقى الشعر: د. شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط4، 1972.
194. نظرية الأدـ: رينيه ويلك، واستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابشي، 1972.
195. نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987.
196. نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1401هـ-1981.
197. نفح الطيـ ـمن غصن الأندلس الرطيـ: أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968.

198. النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتا ّ، القاهرة، 1985.
199. الهجاء والهجاؤون في الجاهلية: د. محمد محمود حسين، نشر مكتبة الآدا ّ، مطبعة أحمد مخيمر، 1947.
200. الوافي في العروض والقوافي: الخطي ّ التبريزي، تحقيق عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط2، 1986.
201. الوساطة بين المتنبي وخصومه: الجرجاني، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البيضاوي، دار إحياء الكت ّ العربية، ط2، 1951.
202. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: أحمد بن خلكان، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة، القاهرة، ط2، 1310هـ.
203. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: أبو منصور عبد الملك الثعالبي، شرح وتحقيق الدكتور مفيد محمد قميحة، دار الكت ّ العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ-1983.

الرسائل الجامعية

1. أد ّ الزهد الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين: حميدة البلداوي، رسالة ماجستير، مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية الآدا ّ/ جامعة بغداد، 1405هـ-1985.
2. الإيقاع في الشعر الحديث في العراق: ثائر العذاري، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية التربية/ جامعة البصرة، 2001.
3. البناء الشعري عند الفرزدق: علاء الدين المعاضيدي، رسالة ماجستير، مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية الآدا ّ/ جامعة بغداد، 1993.
4. البناء الفكري والفني للقصيدة الإسلامية في الشعر العراقي الحديث: د. ماهر دلي إبراهيم الحديثي، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية الآدا ّ/ جامعة بغداد، 1997.
5. البناء الفني لشعر الحـ ّ العذري في العصر الأموي: سناء حميد البياتي، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية الآدا ّ/ جامعة بغداد، 1989.
6. رثاء المدن في الشعر الأندلسي، عهد الموحدين: رعد ناصر، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية التربية/ جامعة الموصل، 1989.
7. الشكوى في القرن الرابع الهجري: جواد رشيد، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية الآدا ّ/ جامعة بغداد، 1988.
8. قصيدة المديح النبوي في الشعر الأندلسي: صديق بتال حوران، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية التربية/ جامعة الأنبار، 1997.
9. الإحاطة في أخبار غرناطة، دراسة تحليلية في نصه الشعري: نزهة جعفر، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية التربية/ جامعة بغداد، 1995.
10. المقطعات في شعر الفرزدق: جميل حقي العكيلي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدمة إلى كلية التربية/ جامعة البصرة، 2001.
11. المقطعات في شعر ما قبل الإسلام: محسن علي عريبي، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية الآدا ّ/ جامعة البصرة، 1995.
12. ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي: إنقاذ عطا الله محسن العاني، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الطابعة، مقدمة إلى كلية الآداب/ جامعة بغداد، 1990.

13. ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام: حاكم حبيب عزيز، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الطابعة، مقدمة إلى كلية الآداب/ جامعة بغداد، 1985.

الدوريات

1. ابن بقي القرطبي، حياته وشعره: جمع وتحقيق محمد مجيد السعيد، مجلة المورد، م7، ع1، 1978.
2. أحمد بن فرج الجياني: نزهة جعفر حسن، مجلة آداب المستنصرية، ع16، 1988.
3. الأشعار الموثبات في الجاهلية: الدكتور نوري حمودي القيسي، بحث في مجلة الأقلام، 1964.
4. البحر في شعر الأندلس والمغرب في عصري الطوائف والمرابطين: د. منجد مصطفى بهجت، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الرسالة الأربعون، الحولية السابعة، 1986.
5. تاريخ النوريات في الشعر العربي في المشرق وفي الأندلس: مقداد رحيم خضر، مجلة آداب المستنصرية، ع11، 1405هـ-1985.
6. شعر ابن حزم الأندلسي: جمع وتحقيق عبد العزيز إبراهيم، مجلة المورد، العدد الثاني 1998، العدد الرابع 1998، العدد الثاني 1999، العدد الرابع 1999، العدد الأول 2000.
7. شعر ابن القوطية: صنعة هدى شوكت بهنام، مجلة المورد، مج14، ع1، 1985.
8. شعر ابن هذيل القرطبي: صنعة وتحقيق د. أحمد حاجم الربيعي، مجلة المورد، م26، ع1، 1998م.
9. الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية: ستيفن أولمان، ترجمة محمد أنقار محمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، عدد 15، سنة 1990.
10. ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي، مجلة آداب المستنصرية، العدد 2، 1985.
11. المعادل الموضوعي، مصطلحا فنيا: د. عناد غزوان، بحث في مجلة الأقلام، العدد 9، بغداد، 1984.