١٥- فنون الشعر الأندلسى

المديح والهجاء والرثاء

تناول كلامنا ـ فيما سبق ـ الموضوعات المفردةَ التى لا يجمعها فن واحد، لأن جانبًا عظيماً مما بين أيدينا من القصائد الأندلسية وصل إلينا على هذا النحو، ثم إن هذا هو الطابع الغالب على القِطَع التى أقدِّم لها بهذا الكلام. بيد أنه لابد من التنبيه إلى أننا إذا استثنينا المرتجلات التى تجىء وَحْىَ لحظتها والإخوانيات، والقِطَع التى تقال فى شىء بعينه والمقطَّعات الشخصية، إذا استثنينا هذه كلها وجدنا أن بقية الشعر الأندلسى تنتظمه فنون ثلاثة قائمة بذاتها عرفها الشعر العربى منذ العصر الجاهلى والتزمها شعراء العرب خلال العصور التى تلت ذلك، فلم ينحرفوا عنها إلا شيئًا يسيرًا أثناء الخصومة بين «القدامى والمحدَثين»، ثم عادوا إليها عودة نهائية، فاستوى لها الأمر وأصبحت المقياس الجمالى الفنى عند أصحاب الشعر القديم المُحْدَث.

فأما الفن الأول فهو «المديح»، وكان القدماء يجعلون قصيدة المديح أقساماً ثلاثة: مقدمة غزلية تسمى «النسيب»، ثم وصف رحلة الشاعر فى البيداء ويسمى «الرحيل»، ثم «المديح»نفسه. وقد التزم أصحاب الشعر القديم المحدَث صياغة مدائحهم على هذا الأسلوب، وإن كانت تغلب عليهم الإطالة فى القسم الأخير على حساب الأوَّلَيْنِ، وقد يجعلون فى النسيب أبياتاً خمرية ويُلِمُّون فى «الرحيل» بأوصاف شتى. وإنه لمن الغريب أن نجد العرب الذين عُرِفوا بالغيرة البالغة على نسائهم، قد فرضوا على محبوباتهم هواناً قاسيًا فى هذه القصائد التى كانوا ينظمونها لغاية مادية واضحة، فجعلوا ذكرهن سبيلاً للتخلص إلى هذه الغاية، وجعلوا ذلك تقليداً يراعونه ـ فى عناية كبيرة أو قليلة ـ فى هذا المقصد

الذى يتلخص فى استدرار المكارم بالمدائح. وإننا لنجد الشاعر «يتخلص» إلى ذكر اسم الملك أو الممدوح عن طريق أبيات قليلة، وقد يوفق فى تخلصه وقد لا يوفق، ولكنه يفضى إليه على أى حال على نحو قوى عنيف كقول أبى زيد عبد الرحمن بن مُقانا الفنداقى الإشبيلى فى نونيته المشهورة فى مديح العالى إدريس ابن يحيى المُعْتَلى الحمودى:

قَدْ بَدَا لى وَضحُ الصُّبح المبينْ ... فاسْقنيها قبلَ تكبيرِ الأذينْ
سَقِّنيهَا مزَّةً مَشْمُولةً ... لبثتْ فى دنِّها بضْعَ سنين
نُثِرَ المزجُ عَلَى مَفْرِقهَا ... دُرَرًا عامتْ فعادتْ كالبُرين
مع فتيانٍ كرامٍ نُجُبٍ ... يتهادونَ رياحينَ المُجُون
شَربوا الراحَ على خَدٍّ رَشَأً ... نَوَّرَ الوردَ بهِ واليَاسَمين
وَجَلَتْ آباتُهُ عَامدَةً ... سَبَجَ الشَّعْرِ على عاجِ الجَبين
لَوَتِ الصُّدْغَ على حاجبه ... ضَمَّةَ اللامِ على عَطفة نُون
فترى غُصناً على دِعْصِ نَقاً ... وترى ليلاً على صُبحٍ مُبين
{ ويُسقونَ إذا ما شَربوا ... بأباريقَ وكأسٍ منْ مَعِين }
{ ومصابيحُ الدُّجَى قد طُفئتْ ... فى بقايا منْ سوادِ الليلِ جُون }
{ وكأنَّ الظلَّ مسْكٌ فى الثَّرَى ... وكأنَّ النَّوْرَ دُرٌّ فى الغُصون }
والنَّدَى يَقْطُرُ منْ نَرجسه ... كعيونٍ أسبلتهنَّ الجُفون
والثُّرَيَّا قَدْ عَلَتْ فى أُفقها ... كقضيبِ زَاهرٍ منْ يَاسَمين
وانْبَرى جنحُ الدُّجَى منْ صُبحه ... كغرابٍ طَارَ عَنْ بيضٍ كَنين
وكأنَّ الشمسَ لمَّا أشرقتْ ... فانثنتْ عَنْهَا عيونُ الناظرين
وَجْهُ إدريس بن يَحيى بن علىٍّ ... بْنِ حمودٍ أميرِ المؤمنين[1]

(١) المقرى: «نفح الطيب»، جـ١، ص ٢٨٣، ٢٨٤. ولم يورد المؤلف الأبيات فى السياق، وإنما أشار إلى رقمها فى المختارات وهو ٧؛ ولم يترجم إلا بضعة أبيات من القطعة فأوردت الأبيات على تواليها، وجعلت ما لم يترجمه بين أقواس.

أو كقول ابن عمّار يمدح المعتضد:

أدِرِ الزجاجةَ فالنسيمُ قد انبرى ... والنَّجمُ قد صرفَ العنانَ عنِ السُّرى
والصبحُ قد أهدى لنا كافورَهُ ... لمّا استردَّ الليلُ منّا العنبرا
والروضُ كالحَسْنا، كساهُ زهرُهُ ... وشْيًا وقلّدهُ نداهُ جوهرا
أو كالغلامِ زهى بوَرْدِ رياضه ... خجلاً، وتاهَ بآسهنَّ معذّرا
روضٌ كأنَّ النهرَ فيه معصَمٌ ... صافٍ أطلَّ على رداءٍ أخضرا
وتهزُّه ريحُ الصَّبا، فتخالُهُ ... سيفَ ابنِ عبّادٍ يُبدِّدُ عسكرا
عبّادُ المخضرُّ نائلُ كفِّه ... والجوُّ قد لبسَ الرداءَ الأغبرا
علقَ الزمانَ الأخضرَ المُهدِي لنا ... من ماله العلقَ النفيسَ الأخضرا[1]
مَلِكٌ إذا ازدحمَ الملوكُ بموردٍ ... ونَحاهُ، لا يَردُونَ حتّى يُصْدرا
أندَى على الأكبادِ من قطرِ النَّدَى ... وألذُّ في الأجفانِ من بِسنَةِ الكَرَى
يختارُ إذ يهبُ الخريدةَ كاعبًا ... والطَّرفُ أجردُ والحُسامُ مُجوهرا
قدّاحُ زندِ المجدِ لا ينفكُّ عنْ ... نارِ الوغَى إلا إلى نارِ القِرَى
أيقنتُ أنّي منْ ذُراهُ بجنّةٍ ... لمّا سقانى منْ نَداهُ الكوثرا[2]
ملكٌ يروقكَ خَلقُهُ أو خُلقُهُ ... كالروضِ يحسُنُ منظرًا أو مَخبَرا[3]
أثمرتَ رُمحَكَ منْ رؤوسِ كُماتهمْ ... لمّا رأيتَ الغصنَ يُعشقُ مُثمرا[4]
وصبغتَ درعكَ منْ دماءِ مُلوكهمْ ... لمّا علمتَ الحُسْنَ يُلبسُ أحمرا
نمّقتُها وشْيًا بذكرِكَ مذهبًا ... وفتقتُها مسكًا بحمدكَ أذفرا
منْ ذا يُنافحني وذكرُكَ صندلٌ ... أوردتُهُ من نارِ فكرِي مَجمرا

(١) لم يورد المؤلف القصيدة فى النص، وإنما اكتفى بالإشارة إلى رقمها بين المختارات وهو ٨ (ص ٢٦ من الرايات). وهو لم يترجم الأبيات كلها، بل اكتفى ببعضها، وهذان البيتان اللذان وضعتهما بين حاصرتين لم يردا فى الترجمة. انظر: «القلائد»، ص ١٠٨.

(٢) أورد المؤلف هذا البيت فى الترجمة بعد الذى يليه.

(٣) أسقط المؤلف هنا ستة أبيات بين هذا البيت وسابقه.

(٤) أسقط المؤلف من الترجمة هنا أحد عشر بيتًا قبل هذا البيت.

فلئنْ وجدتَ نسيمَ حَمْدِي عاطرًا فلقدْ وجدتُ نسيمَ برِّكَ عَاطرا
وإليكَهَا كالروضِ زَارَتْـهُ الصَّبَا وَحَنَا عليهِ الطَّلُّ حتَّى نَوَّرا[1]

وكان الشعراء يغرقون فى المديح ويسرفون فيه دون مقياس أو ضابط، حتى تصبح قصائدهم ولا صلة لها بشخص قائلها أو المقولة فيه، ومن الميسور جداً جعل معظم هذه المدائح بأسماء غير من قيلت فيهم بعد تحوير طفيف، وقد جرت العادة بأن ينظم الشعراء هذه المدائح فى نظير صلات مقررة، وكان يحدث أن يتفق الشاعر والممدوح على تقدير معيَّن للصلة يتناسب مع جودة القصيدة، وقد صرح بذلك نفر من الشعراء؛ ومن ذلك قول أبى بكر يحيى بن بقى على طريقته فى التحسر على حظه وشكوى أهل زمانه وضيعته بينهم:

أزورهم لا للوداد وقَدْ دَرَوْا فَيَلقوننى بينَ التردُّدِ والغلِّ
وأمدحهم ـ يا حسبىَ اللهُ! ـ كاذبًا فَيَجزوننى بالمنعِ شكلاً إلى شكلِ[2]

وكانت هذه المدائح ضرورة لازمة للملوك وذوى الشأن، ودوافعها النفسية واضحة لا تحتاج إلى بيان: فقد كانت للشعر عند العرب قيمة سياسية كبرى ظل يحتفظ بها على مر العصور، ثم إن التصوير والمثالة كانا محرَّمين على المسلمين، ومن ثم كانت قصيدة المديح تقوم مقام اللوحات الرسمية التى كان غير المسلمين من الملوك يؤجرون الرسامين على رسمها. وكان يحدث أن يكون الملك أو الرئيس شاعراً، فيقول القصائد فخراً بنفسه، ومثل هذه القصائد يدخل فى باب المديح أيضًا، ولكن صفة المادية التجارية تنتفى عنها، ومن ثم تزداد قيمتها الإنسانية إذا نحن استبعدنا ما عسى أن يكون فيها من المبالغة والإغراق.

والفن الثانى هو «الهجاء»، وهو يشمل الذم والسخرية والتهكم جميعًا. وكان

(١) لم يورد المؤلف من هذه الأبيات الأربعة الأخيرة غير ثلاثة، وغيّر نظامها.
وقد تابعت المؤلف فيما أورد من أبيات القصيدة، وتركت ما تركه، غير أننى حافظت على نظام الأبيات كما هو فى الأصل. انظر ابن خاقان: «قلائد العقيان» ص ١٠٨، ١٠٩.
(٢) الفتح بن خاقان: «قلائد العقيان» ص ٣٢٦. ولم يورد المؤلف إلا ترجمة البيت الثانى.

هذا الفن يصاغ أول الأمر فى أبيات خفيفة ذائعة، ثم أخذت أهميته تقل بتوالى الأيام، وجرت العادة بأن تحشد فى قصائده المعانى التهكمية البالغة العنف حشداً، ثم أخذ عنفه يخف ويفتر رويداً رويداً، حتى أصبح آخر الأمر مجرد تصوير فكه لاذع. وقد عملت الظروف الجديدة، واستبداد طواغيت الحكام بالناس أيام الطوائف، على زوال هذا الفن الذى كان على أعظم جانب من القوة أيام كان العرب يعيشون فى صحرائهم. ثم إن هذا الفن لم يكن فى يوم من الأيام ذا قيمة عامة يدركها كل البشر، لأن قصائده وثيقة الصلة بالظروف التى كانت تقال فيها.

وأما الفن الثالث فهو «الرثاء»، وهو ذكر مناقب الذاهبين والتعبير عن الحسرة على ما ضاع. وكانت عادة الشعراء أن يبدأوا مراثيهم بمقدمات يذكرون فيها أحوال المرثىّ وظروفه التى أدركته المنون فيها، وكانت أهمية هذه المداخل فى زيادة مستمرة على أيدى المحدَثين، ثم يتناول الشاعر مديح المتوفى وآله، أى أن هذا الفن كان فى واقع الأمر مديحًا مصوغًا فى قالب الألم والتفجع.

وقد أدركت طائفة من المراثى السياسية شهرة واسعة فى الأدب الأندلسى، وقد قيلت هذه المراثى فى مناسبات زوال الدول (مثل رائية ابن عبدون فى زوال مُلك بنى الأفطس أصحاب بطليوس)، أو بمناسبة ضياع بلد كبير من بلاد المسلمين واستيلاء النصارى عليه (مثل قصيدة أبى البقاء الرندى فى رثاء الأندلس واستغلاب النصارى قواعدها). فأما القصيدة الأولى، فلا نعرف شعراً هو أبعد عن الإحساس الإنسانى منها، إذ إنها سلسلة طويلة من الأبيات تدور حول معنى «أين الأُلَى»[1] يعدد ابن عبدون فيها مصائب التاريخ البشرى فى أسلوب خال من حرارة الإحساس الصحيح، وهو لا يرمى من وراء هذا السَّرد إلا إلى إظهار مدى علمه. وأما الثانية فأقل من هذه قيمة بلاغية شاعرية، ولكن نصيبها من صدق الإحساس أعظم، وهى ليست مجرد فيض عنيف من ألم مجرد عن المنفعة الخاصة، وإنما هى صرخة أرسلها الرندى يطلب من دول المسلمين الإسراع لصريخ الأندلس الذى كان يقترب من النهاية.

(١) أورد المؤلف هذه العبارة باللاتينية udi sunt وترجمتها الحرفية «أين ذهبوا» وقد جعلتها على هذا النحو اقتباساً من رائية ابن عبدون وهى مدار الكلام هنا.

وليس معنى ذلك أن الأدب الأندلسى يخلو من روائع شعرية فياضة بالشجن الصادق العميق، إذ الواقع أنه غنى بها، ومعظم ما لدينا منه فى هذا الباب يدور حول شخصية المعتمد بن عبَّاد، فالقصائد التى قالها فى منفاه فى «أغمات» وصوَّر فيها مرارات السجن وآلام النفى، تعد من أروع ما لدينا من غرر الشعر العالمى، كقوله يخاطب قيدَه:

قَيدى، أمَا تَعْلمُنى مُسْلِمَا ... أبيتَ أنْ تُشفقَ أو تَرحمَا
دَمِى شرابٌ لكَ واللحمُ قَدْ ... أكَلتَهُ، لا تَهْشِمِ الأعْظُمَا
يُبصرنى فيكَ أبو هاشم ... فَينثنى القلبُ وقَدْ هُشِّمَا
ارحمْ طُفَيلاً طائشًا لُبُّهُ ... لم يخشَ أنْ يأتيكَ مُسترحمَا
وارحمْ أُخَيَّات لَهُ مثلَهُ ... جَرَّعتَهنَّ السُّمَّ والعَلقَمَا
منهنَّ مَنْ يفهمُ شيئًا فَقَدْ ... خفْنَا عليه للبكاء العَمَى
والغيرُ لا يفهمُ شيئاً فَما ... يفتَحُ إلا للرَّضَاعِ فَمَا[1]

وقوله يخاطب سِرْبَ قَطًا رآه:

بكيتُ إلى سِرْبِ القَطا إذْ مررنَ بى ... سوارحَ لا سجنٌ يعوقُ ولا كَبْلُ
ولمْ يَكُ واللهِ المَعيدِ حسادةً ... ولكنْ حنينًا، إنَّ شكلى لها شكلُ
فأسرحُ لاشَملى صريعٌ ولا الحَشا ... وجيعٌ ولا عيناىَ يُبكيهما ثُكْلُ
هنيئًا لها أنْ لم يفرِّقْ جَميعُها ... ولاذاقَ منها البُعْدَ عَنْ أهلها أهلُ
وأنْ لم تبتْ مثلى تطيرُ قلوبُها ... إذا اهتزَّ بابُ السجن أو صَلصَلَ القُفْلُ
لنَفْسى إلى لُقْيَا الحمَامِ تَشوُّفٌ ... سوَاىَ يحبُّ العيشَ فى ساقه حجلُ
ألاَ عَصَمَ اللهُ القَطَا فى فِراخِها ... فإنَّ فراخِى خَانَها الماءُ والظِّلُّ[2]

(١) ابن بسام: «الذخيرة»، انظر: Dozy, Abbadides, III, p. 317.
(٢) ابن خاقان: «القلائد»، انظر: Dozy, Abbadides, III, p. 68.

وقوله وقد رأى قمرية أمامها وكر فيه طائران يرددان نغماً:

بَكَتْ أنْ رأتْ إلفين ضَمَّهما وكرُ ... مساءً، وقَدْ أخْنَى على إلفها الدَّهْرُ
وناحتْ وباحتْ ـ فاستراحتْ ـ بسرِّها ... وما نطقتْ حرفاً يبرحُ به سرُّ
فَمالي لا أبكي؟ أم القلبُ صخرةٌ؟ ... وكَمْ صخرةٍ في الأرضِ يَجرى بها نهرُ
بكتْ واحداً لم يُشْجها غيرُ فقده ... وأبكي لألافٍ عديدهمُ كُثْرُ
بُنَيٌّ صغيرٌ أو خليلٌ موافقٌ ... يمزقُ ذا فقرٌ ويغرقُ ذا بحرُ
ولجمان زينٌ للزمانِ احْتَواهُما ... بقُرْطُبَةَ النكراء أو رَنْدَةَ القبرُ
غدرْتُ إذنْ إنْ ضَنَّ جَفني بقطرةٍ ... وإنْ لؤمتْ نَفْسي فَصاحَبَها الصَّبرُ
فَقُلْ للنجومِ الزُّهْرِ تَبكيهما مَعي ... لمثلهما فَلْتَحْزَنِ الأنجمُ الزُّهْرُ[1]

ومن هذه الطبقة: الأبيات التى رثى بها «ابن اللبَّانة» بنى عبَّاد، وصوَّر ما أصابهم. وهو يبدؤها بمدخل رفيع بليغ فيكتفى فيه ببيت واحد فى موضوع «أين الأُلَى» يشير فيه إلى بنى عبَّاس أصحاب بغداد، ثم يتخلص إلى موضوع القصيدة، فيصور مشهد ركوب بنى عبَّاد السفن فى طريقهم إلى المنفى، وهو يسوق إلينا هذا المشهد على نحو من الصدق والدقة يخيل إلينا معهما أننا نرى الناس يتزاحمون على ضفة «الوادى الكبير» ليروا السفن تبتعد عن الشاطئ بأصحابها وسط فيض هتون من العبرات، ومطلعها:

تَبكى السَّماءُ بمزنٍ رائحٍ غَادى ... عَلَى البَهاليلِ مِنْ أبنـاءِ عبَّادِ
على الجبالِ التى هُدَّتْ قَواعِدُهَا ... وكانتِ الأرضُ مِنْهُمْ ذاتَ أوتادِ

إلى أن يقول:

إنْ يُخْلَعوا فَبنو العبَّاسِ قَدْ خُلِعُوا ... وقَدْ خَلَتْ قبلَ حمْصٍ أرضُ بغدادِ
حَمَوا حَرِيمَهمُ حتَّى إذا غُلِبُوا ... سِيقُوا عَلَى نَسَقٍ فى حَبْلِ مقتادِ

(١) ابن خاقان: «القلائد»، انظر: Dozy, Abbadides, III, p. 56.

وأُنزِلوا فى مُتون الشُّهْب واحتُمِلوا ... فويقَ دُهْمٍ لتلكَ الخيلِ أنـــداد

وعيثَ فِـى كلِّ طـوقٍ مِـنْ دُروعهمُ ... فَصِـيغَ مِنـهنَّ أغـــلالٌ لأجـــياد

نسـيتُ إلا غـداةَ النهـرِ كونَـهُمُ ... فِـى المنشـآتِ كأمـواتٍ بألحـاد

والناسُ قَدْمَلأوا العبرين واعتبروا ... مِـنْ لـؤلـؤٍ طافيـاتٍ فـوقَ أزبـاد

حُطَّ القناعُ، فلَمْ تُستَرْ مُخَدَّرةٌ ... ومُزِّقَـتْ أَوجـهٌ تمزيـقَ أبـراد

حانَ الوداعُ، فَضَجَّتْ كلُّ صَارخةٍ ... وصَـارخٍ مِـنْ مُفَـدَّاةٍ ومِـنْ فَـاد

سَارتْ سَفائنُهُمْ والنَّوحُ يَصْحَبُهَا ... كأنَّهـا إبِـلٌ يَحْـدُو بِهَا الحَادى

كَمْ سَالَ فى الماءِ مِنْ دمعٍ، وكَمْ حَملتْ ... تلكَ القطائعُ مِنْ قطعاتِ أكـباد[1]

* * *

(١) لم ترد الأبيات فى النص وإنما أشير إلى رقمها فى المختارات وهو ٨٣. ولم يترجم المؤلف إلا الأبيات من «نسيت إلا . . .». انظر: الفتح بن خاقان: «قلائد العقيان»، ص ٢٥، ٢٦.