الفصل الثالث

المكان فى الصياغة الفنية للشعر الأندلسى

obeikandl.com

obeikandl.com

توطئة

زخر الأدب العربى بأساليب التعبير الحية، وسجل أحاسيس الناس المختلفة، وحفل بجانب كبير من الأساليب البلاغية التى أمدت ذلك النتاج بالتجدد والانفتاح، فهو شعر يجسد لنا فى الأساس انسجام الشاعر مع ذاته من جهة والحياة التى كانت حوله والمتمثلة بالزمان والمكان من جهة أخرى.

وكان الشعر الأندلسى أحد تلك النتاجات التى زخر بها الأدب العربى وكان لا بد أن يكون ((للشعر الأندلسى خصائصه، هذه الخصائص تتجلى بوضوح تام فى المعانى والأخيلة والألفاظ والأساليب))[1].

وما يهمنا من هذا كله هو الكشف عن المكان ودوره فى تشكيل النص الشعرى منطلقين من حيثيات أن المكان ((بنية حية متحركة ومؤثرة لها خصوصيتها الفنية المتجددة فى البناء العام للقصيدة العربية))[2].

بل وإيمانا مطلقاً بأن المكان جزء أساسى من بنية العمل الفنى وعنصر لا غنى عنه فى التجربة الأدبية[3]، وهو – أى المكان – يؤدى دورا أساسياً فى التشكيل الفنى للقصيدة وهذا الدور نابع من كون ((المكان فى الفن اختيار والاختيار لغة ومعنى

---

(١) الشعر النسوي في الأندلس، محمد المنتصر الريسوني، قدم له: عبدالله كنون، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨م، ٣٣.

(٢) المكان في الشعر العربي قبل الإسلام، ٢٤٤.

(٣) ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد الفتاح فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢م، ٢٦.

وفكرة وقصد))[1] إلا أن هذا الدور يعوقه بعض الشيء والمتمثل بأنه ((لا يصبح المكان مكانا فى العملية الفنية إلا متى ما ظهرت خصوصيته فى العمل الفني))[2] وساعد على نقل تجربة الشاعر –خاصة– إلى المتلقى وجعله يعيش كما عاشها.

ومن خلال هذه الأهمية للمكان فى العملية الفنية وما يؤديه من دور بارز وخصوصية فعالة، نحاول الحديث عنه من خلال ثلاثة مستويات فنية.

obeikandl.com

(١) إشكالية المكان في النص الأدبي، ٨.

(٢) الرواية والمكان، ٢٦.

المبحث الأول
المكان واللغة الشعرية

اللغة هى أهم مقومات البناء الفنى للنص الشعرى إن أحسن الشاعر استخدامها فهى ((مجموعة من الرموز يتعارف عليها المجتمع فلا قيمة للأصوات والكلمات والصيغ ما لم تعد رموزا معينة يستعين بها المجتمع على تلبية حاجاته))[١] وتبقى هذه الرموز والألفاظ بحاجة إلى تركيب، لأن ((تركيب الألفاظ واستعمالها فى سياق التعبير الأدبى خاصة فنية حيث إن القيمة الذاتية للفظ تكتسب أهميتها من خلال اتساقها وتلاؤمها مع سائر الألفاظ فتكسب الكلام نغما تهش له النفوس))[٢].

إن اللفظ والأسلوب والصياغة المألوفة التى يلجأ إليها الشاعر تعمل مجتمعة كلها على خلق لغة شعرية[٣]. ومن دونها لا يمكن للشاعر أن ينجح فى التعبير عن عواطفه وأحاسيسه وتصوير آرائه وأفكاره بصورة معبرة ومنسجمة مع البناء العام للقصيدة.

أما عن اللغة وعلاقتها بالمكان فهى ((الوسط الذى يستيقظ فيه المكان من

---

(١) اللغة والأدب والنقد رؤية تاريخية ورؤية فنية، د. محمد أحمد العربي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ط١، (د.ت)، ٩١..

(٢) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د.ماهر مهدي هلال، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨٠م، ١٧٧..

(٣) اللغة الشعرية هي خروج أو انزياح عن قواعد النظام اللغوي المستخدم في الحياة اليومية، ينظر: جماليات المكان، اعتدال عثمان، ٥١، وينظر: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس، د.منصور عبد الرحمن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧م، ٢٦..

غفوته الأبدية، ليتحدد ويتمفصل ويحتاز إلى كينونته ووجوده الفني)) [1] حيث يمكن القول إن الشاعر الأندلسى استطاع أن يوظف ألفاظا مكانية لها دلالتها فى النص الشعرى وأن لغة الشاعر الأندلسى قد أصابها تطور كبير بعد أن تطورت بهم الحياة، فلغة الشاعر نابعة من ثقافته،لذلك نجدها تتفاوت بين شاعر وآخر، وتبقى قيمة هذه الألفاظ متأتية من خلال الطاقة أو العاطفة أو الحركة التى يضفيها الشاعر عليها[2].

والألفاظ المكانية فى الشعر الأندلسى الموحية بدلالتها الفنية كثيرة جداً، وسنقتصر فى هذه الدراسة على جزء منها، ومثال ذلك قول حسانة التميمية فى وصف رحلتها إلى عبد الرحمن الأوسط:

(الطويل)

إِلَى ذى النَّدى وَالمجد سارتْ ركائبى ... على شَحطٍ تصلى بنارِ الهواجرِ

فَإِنِّى وأيتامى بقبضةِ كفِّهِ ... كذى ريش أضحَى فى مَخالب كاسر

جديرٌ لمثلى أن يُقَال مروعةٌ ... لِموْت أبى العَاص الذى كان ناصرى [3]

فهى توظف ألفاظا شعرية تعكس لنا قساوة رحلتها المتأتية من قساوة المكان ووحشته، ومن هذه الألفاظ (سارت ركائبى، شحط، تصلى بنار الهواجر) كما وظفت الشاعرة هذه الألفاظ، لتناسب المكان الصحراوى، فى الوقت نفسه، لتناسب الممدوح من حيث الألفاظ الرصينة الفخمة كما لا يخفى أن الشاعرة قد استمدت ألفاظها من الموروث الشعرى القديم، فهى ألفاظ كثيرًا ما تناولها

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة، ٧٨.

(٢)ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مؤسسة فرنكين للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، ١٩٦١م، ٨٩..

(٣) نفح الطيب، ٤/ ١٦٨.

الشعراء من قبل وهـذا ليـس بالشيء السيء ((فمن الطبيعى أن يبدأ الشاعر حيث انتهى أسلافه وهو يتأثر بهم ويستفيد منهم و لكنه يطور ويعمق وبالتالى تبرز عبقريته الخاصة))[١].

إن اللغة الشعرية تحمل دلالات مكانية بل وتمثل بنية مكانية أو تنقل جزءا مكانيا له معنى خاص[٢] واستطاع الشاعر الأندلسى أن يوظف هذه اللغة وفقا للأسلوب الفنى الصحيح وهذا ما نلمس آثاره فى قول ابن هانئ:

(الكامل)

أَحـــببْ بتَـــيَّاكَ القـــبابِ قِـــبابا لا بالحُـــداةِ ولا الـــرِّكابِ رِكابـــا

فـــيها قلـــوبُ العاشـــقينَ تخالُهـــا عَـنَمًا بأيـدى البـيضِ، والعُـنَّابا[٣]

حيث وظف الشاعر لفظة (القباب) كمكان للحب وذكرى الحبيبة وألفته، لذلك المكان، نابع من حبه لساكنيه حيث قلوب العاشقين، ولا يألف الإبل وحادييها، لأنها سبب بعد الأحباب عنه، هذا التركيب الشعرى من خلال اللفظة المكانية جاء مختلفا تماما عما اعتدنا عليه فى الشعر القديم وهو توظيف لفظة (الأطلال) كمكان للحب وذكريات الحبيبة، إذا أسلوب شعرى جديد وظفه الشاعر من خلال هذه اللفظة (القباب) انعكست فيها معالم الحياة الحضرية وعيشته فى تلك القصور والقباب.

وكثيراً ما قرن ابن هانئ هذه اللفظة (القباب) بذكر الأحباب وأصبح الحديث عنها بدلا من الأطلال حيث يقول:

---

(١) اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهايات القرن الثالث الهجري، ١٠١، وينظر: دير الملاك، محسن أطيمش، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م، ٢٢٢.

(٢) ينظر: التفسير النفسي للأدب، ٥٥.

(٣) ديوان ابن هانئ ١٩٨، الحداة، سائقي الإبل، العنم: شجرة حجازية.

(الطويل)

قِـبابٌ وأَحـبابُ وجُلهَمَـةُ العِـدى وخَـيلٌ عِـرابٌ فـوقهنَّ أَعاريـبُ[1]

ويوظف ابن هانئ (القباب) مرة أخرى ولكن ليس للأحباب وإنما للسادة والأشراف حيث يقول:

(الكامل)

تَغـدو القـصورُ البـيضُ فـى جَنَباتِه صُـورًا إلـيه يكِـلُّ عـنه عِـيانُها

والقُـبَّةُ البيَـضاءُ طائـرةٌ بـه تَهـوى بمُنخـرقِ الـصَّبا أعـنانُها[2]

فوظف (القباب) للمكان الرفيع الذى يسكنه السادة والأشراف وحاول أن يجسد من خلال هذا المكان كل معانى العز والشرف وبأسلوب شعرى مبتعداً عن التكلف والإغراب.

ومن الألفاظ المكانية التى وظفها الشاعر الأندلسى بدلالات مختلفة لفظة (الدار) حيث أنزلها ابن عبد ربه منزلة الدنيا حين قال:

ألا إنّمـا الدّنْـيا نـضارةُ أيكـةٍ إذا اخفـرَّ منها جانـبٌ جـفَّ جانـب

هـى الـدّارُ مـا الآمـالُ إلا فجائـعٌ علـيها ولا اللـذّات إلاَ مـصائبُ[3]

حيث شكلت لفظة (الدار) وبدلالة واضحة لتحل محل الدنيا وتناسبت هذه الألفاظ والأسلوب الذى لجأ إليه مع ثقافته الدينية التى نلمس آثارها ونتتبع خطاها فى هذه الأبيات.

وشكلت لفظة (الدار) فى شعر الرمادى دلالة أخرى فقد أحلها محل البلد الأم حيث قال:

---

(١) ديوان ابن هانئ، ٢١.

(٢) المصدر السابق ٢٩٧.

(٣) ديوان ابن عبد ربه، ٢١-٢٢.

أحِـنُّ إلى الـبرق اليمانـى صَـبَابةً لأنّـى يمانـى الـدارِ وهـو يمانـى[1]

أما ابن شهيد فقد شكلت هذه اللفظة لديه دلالات مكانية مختلفة منها دلالتها على السجن من خلال قوله:

فمـن مُـبلغُ الفِتـيان أنّـى بعـدهُم مُقـيمٌ بـدارِ الظـالِمِين طَـرِيدُ

مُقـيمٌ بـدارٍ سـاكنُوها مِـن الأذى قِـيامٌ علـى جمـرِ الحِمـام قُعُـودُ[2]

فقد وظف الشاعر (الدار) محاولاً إعطاءها صفة المواطنة بعد أن عاش فى ذاك المكان، وهذا الانسجام الروحى والشعور بين الشاعر والمكان جاء من طول مكوث الشاعر فيه.

وفى رثائه لقرطبة تبرز لفظة (الدار)بكثافة عالية فجعل منها داره الصغير والكبير وكل شيء فى حياته حين قال:

دارٌ أقـالَ اللهُ عَثْـرَةَ أَهلِهَـا فَتَبَرْبـرُوا وتَغـرَّبُوا وتَمَـصَّرُوا

....

والـدارُ قـد ضَـربَ الكمـالُ رِواقـهُ فـيها وبـاعٌ الـنقص فـيها يَقـصُرُ

أَسـفِى علـى دارٍ عهـدتُ ربـوعَها وظـباؤُها بفـنائِها تَتَـبختَرُ[3]

فوظف هذه اللفظة لقرطبة، لإعطائها صفة من صفات المواطنة والألفة لتلك المدينة، فضلا عن ذلك فإن الأبيات كانت على درجة عالية من الجودة والإتقان فى الأسلوب ووضوح المعانى مما أضفى على الأبيات سمة التجدد والانفتاح والبعد عن الابتذال.

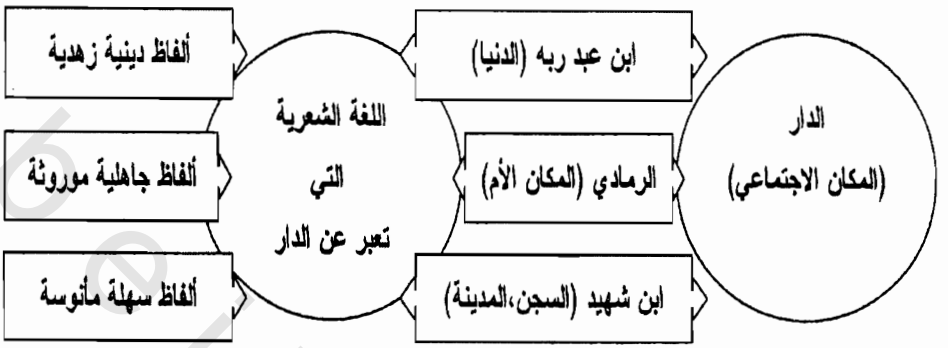
---

(١)ديوان الرمادي، ١٢٧.

(٢) ديوان ابن الشهيد، ١٠٠.

(٣) المصدر نفسه، ١١٠.

ومن الممكن إعطاء هذا المخطط لاستعمال هذه اللفظة (الدار) وما حملته من دلالات مختلفة لدى الشاعر الأندلس وكما هو مبين:



وعن لغة الموروث الشعرى والتى عدها د. على عباس علوان ((خلفية هامة ثرية بالتجارب والخبرات والقيم والدلالات ولا يعقل تطور أى من الفنون من دون أن تكون وراءه خلفيات الموروث ودلالته))[1] نجد صداها فى قول الشاعر الأندلسى إسماعيل بن عبد الرحمن القرشى:

(الطويل)

خليلـى هـل ليلـى ونجـدٌ كعهـدنا ... فـيا حـبَّذا ليلـى ويـا حـبَّذا نجـدُ

عـسى الدَّهـرُ أن يقـضى لـنا بالـتفاتةٍ ... فـيا رُبَّ قـربٍ يجـددّه بعـدُ[2]

فاللفظة المكانية الموروثة هى (نجد) وهى كثيرا ما تداولها الشعراء مقترنة بذكر الحبيب والشوق إليهما، لما تجده من دلالة نفسية معبرة عن عاطفة ملتهبة فهى رمز للمكان العربى المألوف.

فهو يصف لنا تلك الرحلة وما صاحبها من مشاهد مختلفة للمكان الصحراوى،

---

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤية وجماليات النسيج، د علي عباس علوان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥م، ٥٩.

(٢) نفح الطيب، ٣/ ٧٠.

فنباتات ذلك المكان المتسمة بطيب الرائحة، إنها أرض نجد التى ألفها الشعراء بكل ما فيها وتمتعوا بجمالها وطيب رائحتها.

أما الرسوم والأطلال فقد منحها الشاعر الأندلسى بعدا فنيا أيضاً وكثيرا ما ترددت فى أشعارهم فهذا ابن عبد ربه يقول:

(الرجز)

ما بالُ رسمِ الوصلِ أضحى داثِراً حتّى لقد أذكَرتَنى مِمّا دَثَرْ[1]

وقول العتبى

فاسأل بهن ربوعهن وما الذى يجدى عليك سؤال ربع داثرِ

عَفَّتْ معالمه الليالى مثل ما عفّى سواد الشهر بهجة عامرِ[2]

فإننا نقف هنا أمام ألفاظ متوارثة (رسم، أضحى، داثراً) وقول العتبى (فاسأل الربوع) و(عفت الربوع) كلها ألفاظ مكانية شعرية معروفة لدى الشاعر العربى القديم، فضلا عن ذلك اقتران هذه الألفاظ بالغزل قديما وحديثاً.

أما عن لغة الموروث الدينى فقد كان للقرآن الكريم أثر كبير على ثقافة الشاعر الشعرية ينهل منه ما يتلاءم مع تجربته النفسية[3] فهذا ابن عبد ربه يقول:

أما والذى سوّى السماءَ مكانَها ومن مَرَجَ البحرينِ يَلتَقيانِ[4]

فهنا اقتباس قرآن واضح المعالم يشير فى هذا البيت إلى قوله تعالى: "مرج البحرين

---

(١) ديوان ابن عبد ربه، ٨٤.

(٢) يتيمة الدهر، ٢/ ٣٤.

(٣) ينظر: أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، ٨ وما بعدها.

(٤) ديوان ابن عبد ربه، ١٦٦.

يلتقيان" [1] فهو قسم بالمكان المعجز الذى أوجده رب العزة فيقسم به الشاعر لعظمة مثل هذه الأمكنة وإلى هذا الاقتباس ذهب محمد بن مسعود البجانى فى قوله:

(السريع)

إن كنتُ أضمرتُ الذى زَخرفَوا عنّى فدعنى للقديرِ الرحيمْ
فعنده نَزَّاعةٌ للشَّوى وعندهُ الفردوسُ ذات النعيم[2]

فاقتبس قوله تعالى:" كلا إنها لظى، نزاعة للشوى"[3]، (نزاعة للشوى) لفظة قرآنية جاءت بدلالتها المكانية والمتمثلة بـ (جهنم) ثم جاء بلفظة (الفردوس)، لتعكس لنا صورة الجنة وما فيها من نعيم ونلمس الأثر النفسى فى الأبيات لكلا اللفظين (جهنم والفردوس) فقد جسدت الأولى المكان المعادى والثانية المكان الأليف، فضلا عن ذلك المكان، فإن الأبيات تضمنت الاستعطاف وطلب الرحمة بأسلوب الحوار الشعرى الذى اتضحت معالمه فى هذين البيتين،وأن يترك أمره إلى الله.

ومن الألفاظ المكانية التى ضمنها الشاعر الأندلسى فى أشعاره قول ابن هانئ:

أقسمتُ بالبيتِ العتيقِ وما حوتْ بَطحاؤُهُ من حِجرِهِ وجَحونِه[4]

فهذه الألفاظ المكانية الدينية والمتمثلة (بالبيت العتيق، بطحاؤه، حجره، جحونه) كثيرا ما نجدها لدى الشاعر الأندلسى مترددة فى أشعاره، وهى تعكس لنا ثقافة الشاعر الدينية وتأثره الكبير بالإسلام.

---

(١) سورة الرحمن، ١٩.
(٢) نفح الطيب، ٣/ ٣٨٩.
(٣) سورة المعارج، ١٥-١٦.
(٤)ديوان ابن هانئ، ٢٩٥.

وإلى هذه الألفاظ المكانية الدينية ذهب ابن دراج بقوله:

(الطويل)

فـواتح عـزٍّ مـا لهـا دونَ زمـزمٍ ... ولا دُونَ سَـعى المـروتينِ قُفُـولُ

وهـل عائـقٌ عـنها وكـل سَـنِّيةٍ ... إلـيك تَـسَامى أو إلـيكَ تَـئُولُ

سـيوفٌ علـى الجُـردِ العـتاقِ عَزِيـزةٌ ... وأرضٌ إلى البـيتِ العتـيقِ ذَلـولُ

فقـد أذِنَـت تلـك الفِجَـاجُ ودُمِّـثتْ ... حـزونٌ لمهـوى مَـرِّها وسَـهُولُ

وقـامَ بهـا عـند (المقـامِ) مبـشِّرٌ ... وشـامَ سـناها (شـامةٌ) وطَفـيلُ[1]

فنلاحظ كثافة مكانية عالية فى النص حيث (زمزم، المروتين، البيت العتيق، المقام، شامة، طفيل) هذه الكثافة المكانية الدينية الغرض منها إبراز الطابع الدينى للنص الشعرى الذى قاله فيمدح المنصور بن أبى عامر عند هزيمته لزيرى، إذ نجد الألفاظ قد تناسبت مع الغرض الشعرى –المديح–.

ونجد هذه الألفظ المكانية الدينية فى شعره مرة أخرى فى قصيدة يهنئ بها منذر بن يحيى التجيبى بعيد الأضحى يقول:

(الكامل)

أهـدى إلـيك سـلامَ مكّـةَ فالـصَّفَا ... فمعـالمِ الحـرمِ الأُقاصِـى فالـدُّنا

فمواقـفِ الحجَّـاجِ مـن عَـرفَاتِها ... فالمنحـرِ المـشهودِ مـن شِـعبى مِنـى

....

وخَلَفـتَ سـعى المـروتينِ مُعاقِـبًا ... بـينَ الندى والبأسِ سعيًا ما وَنى[2]

---

(١)ديوان ابن دراج، ٨.

(٢)ديوان ابن دراج، ٢٦١.

هذا النمط من الكثافة المكانية الدينية ينم بصورة واضحة عن تأثر الشاعر بتلك الديار، وعلى الرغم من كونها لا تصل إلى المستوى الجمالى الفنى العالى إلا أنها استطاعت أن تضع بصمات الموضوع وملامحه، ألا وهو المديح المتضمن بين حناياه التهنئة، فوظف وبشكل يناسب الممدوح، وهذه عادة الشعراء فى أشعارهم.

صفوة القول أن الشاعر الأندلسى قد اتسمت ألفاظه بالسهولة وجمال التعبير وقوة الأسلوب وبعده عن الوحشى والغريب وهذا مرده إلى الحياة الحضرية التى عاشها فى تلك البلاد. فضلا عن ذلك فإن الشاعر الأندلسى لم يتناسى موروثه الشعرى فقد نهل منه بشقيه الدينى والأدبى، واستطاع ببراعة أن يلبس تلك الألفاظ ثوبا جديدا ويتألف فيها وإعطاءها إيحاءات جديدة تعبر عن الحالة النفسية والضرورة الموضوعية للعمل الشعرى.

opelkandl.com

المبحث الثانى
المكان والصورة الشعرية

يتميز الأسلوب الشعرى باستخدامه أشكالاً من التعبير المتخيل، لإيصال الأفكار والعواطف وذلك من خلال الإيحاء بها عن طريق التصور، وهذا أشار إليه الجاحظ (ت:٢٥٥هـ) بقوله: ((فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير))[١] وقال عنه عبد القاهر الجرجاني: (تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا.ثم وجدنا بين المعنى فى أحد البيتين وبين الآخر بينونة فى عقولنا وفرقًا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى فى هذا صورة غير صورته فى ذلك))[٢]

أما عن المكان فقد كان أحد المكونات التى طرزت الصورة الشعرية وبث فى أجوائها الجمال والرونق والأصالة وبقيت هذه الصورة تعبر عن نفسية الشاعر وتستوعب أحاسيسه[٣].

وشكل المكان حضوراً دائمًا فى صورة الشعراء الأندلسيين ودورا متميزا هذا

---

(١) الحيوان، اللجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الحلبي بمصر ط١، ١٩٣٨م، ٣/ ١٢٣.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت: ٢٧١هـ)، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م، ٥٠٨، وينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجي (ت:٦٨٤هـ)، تح: محمد بن الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، المطبعة الرسمية ، تونس، (د.ط)، ١٩٦٦م، ١٤٢-١٤٣، عيار الشعر، لابن طباطبا العلوي (ت:٣٢٢هـ)، تح:د.طه الجابري ود. محمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٦م، ١٧.

(٣)ينظر: جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م، ٢١٠.

الحضور والدور البارز-للمكان-يسفر فى النهاية عن صورة شعرية تخلق ((الاستجابة الجمالية أو الاجتماعية أو النفسية أو الأخلاقية))[١].

وأصبح المكان الأرضية الرحبة التى يستند عليها الشاعر فى إبراز لوحاته الفنية وجاعلا من الصورة الشكل الخارجى المعبر عن حالته النفسية وعن تفاعله الداخلى وهى الضوء الكاشف عن روحه الشفافة الرقيقة وما عرف عن شعراء الأندلس بأنهم كانوا (مشغوفين بحب الصورة بعيدين عن الموضوع))[٢] وسنمضى مع المكان وجمالياته فى تشكيل الصورة الشعرية الأندلسية وعلى هذا النحو.

أ- المكان والصورة التشبيهية:

إن الصورة التشبيهية هى الأكثر بروزاً على ساحة الشعر الأندلسى والمتتبع لكتابى التشبيهات للكتانى والبديع فى وصف الربيع للحميرى، سيجد فيها ما يؤيد رؤيتنا فكلاهما زاخر بتشبيهات جميلة وصورة لطيفة ومحببة إلى النفس.

والتشبيه هو ((وصف الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاتها))[٣]، إنه ((بحر البلاغة وأبو عذرتها وسرها ولبابها وإنسان مقلتها))[٤] وهناك من وصفه بأنه ((أقدم صور البيان وأوسع الصور أو الفنون استعمالا فى الشعر العربي))[٥] وأركانه واضحة المعالم وهى (المشبه والمشبه به ووجه الشبه وأداة التشبيه) ومن الصور التشبيهية التى قامت على المكان ورسمت أثره على الشاعر وألفاظه قول عباس بن فرناس:

---

(١)التحليل النقدي والجمالي للأدب، د.عناد غزوان، دار آفاق عربية للصحابة والشنر، بغداد، ١٩٨٥م، ٦٧.

(٢) مدخل إلى الأدب الأندلسي، يوسف الطويل، ٩٥.

(٣) العمدة، ١/ ٢٨٦.

(٤) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني (ت:٧٤٩هـ)، منشورات مؤسسة النصر، مطبعة المقتطف، بمصر، (د.ط)، ١٩١٤م، ١/ ٣٢٦.

(٥)فنون بلاغية، د.أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥م، ٢٧.

كـــأن قـــصور الأرض بعـــد تمامـــه نتوء الذرى أخفى شخوصا من النر[1]

فقد صور ابن فرناس ذلك المكان الحضرى بأسلوب فنى وقدرة تشبيهية عالية إذ عظم من شأن ذلك القصر عندما شبه قصور الأرض الأخرى مستعينا بأداة التشبيه (كأن) بأنها صغار الذرى بعد تمام ذلك القصر والمتأمل لهذه الصورة التشبيهية – المكانية – يجد أن الشاعر استطاع أن يضعنا أمام صورة حية واضحة المعالم بعيدة عن التكلف وحوشى الكلام.

وأعتنى ابن هذيل بوصف الطبيعة فى شعره أيما عناية وقد أورد جملة كبيرة من أشعاره فى هذا المجال وبصورة تشبيهية محببة إلى النفس ومن ذلك رسمه صورة تشبيهية لمكان مألوف–حديقة–واصفا كل جزئيات ذلك المكان بقوله:

(الطويل)

حديقـة نَفْـسٍ تمـلأُ الـنَّفسَ بَهجـةً وتُثنـى عُـيونَ النَّاظـرينَ بهـا حَـسْرى

كـــأنَّ جنـــى الجُلـــنَّارِ ووَرْدَهَـــا عَـشيقان لَمّـا استجمَعَا أظهَـرا خفـرَا

كـأنَّ جَنَـى سَوسانِها فى سَنا الضُّحى كـؤوسٌ مـن البلُّور قـد حـشيت تِبَـرا

كـأنَّ عـيُونَ النَّـرجس الغـضِّ بالنَّدى عـيونٌ تُـدارى الدَّمـع خيفةَ أن يُدرَى

كـأنَّ جَنَـى الخيرى فى غبشِ الدُّجَى نـسيمُ حبـيبٍ زارَ عاشِـقةً سِـرًّا

كـــأنَّ ينابـــيعَ المـــياهِ مـــراجلٌ تُفورُ وقد أذكتْ لهُنَّ الحَصَى جَمرًا[2]

تميزت هذه الأبيات بسعة المساحة التصويرية، واتضحت كل معالم وجزئيات المكان من خلال هذه التشبيهات، ولجأ الشاعر إلى استخدام مفرط لأداة التشبيه–كأن–فشبه جنى الجلنار وورده بعشيقين لما استجمعا أظهر شدة الحياء وشبه جنى السوسن بكؤوس من البلور قد ملئت بالذهب إلى آخر التشبيهات، وهذه

(١) ما وصل إلينا من شعر عباس بن فرناس، ١٦٠.
(٢) شعر يحي بن هذيل القرطبي، ٨٥.

التشبيهات الواردة فى مكان واحد وهو الحديقة، مرده إلى براعة الشاعر وقدرته التصويرية فضلا عن ذلك الأثر النفسى الذى تركه المكان على شاعريته فانعكس برسم هذه الصورة التشبيهية.

أما الأطلال والرسوم الدارسة والأماكن المقفرة فهى الأخرى كان لها نصيب فى الشعر الأندلسى وبصورة تشبيهية تعكس لنا قدرة الشاعر الفنية، فهذا محمدبن الحسين الطارى يرسم لنا صورة حزينة لديار الأحبة والتى أقوت رسومها وعفى عليها الزمن يقول:

قفـرًا يـبابًا كـأن لم تَغْـنَ آهلـةً تبكـى علـى حـتِفها غـربانها الـنُّعبُ
كـأن باقـى مغانـيها وأرسُـمِها منابـرٌ نُـصبْت والطـيرُ تَخـتطبُ[1]

هذان البيتان يعكسان لنا انفعالات صادقة لذات الشاعر إزاء مكان الذكرى والإحساس الدقيق بالغربة، والذى أصبح إليه قفرا خاليا ((والأقفار والإجداب هنا صورة لانعكاس المنظر على نفسية الشاعر الذى أحس بتبدل المكان)) [2] واستطاع الشاعر أن يصور ذلك المكان المقفر والرسوم البالية بأنها أشبه بمنابر نصبت، والطير هو من يخطب على تلك المنابر مستخدما أداة التشبيه (كأن) والتى تلغى الحدود بين المشبه والمشبه به، فهى ترمى بالمتلقى فى الإمعان بصورة المشبه به، ليتخيل من خلالها صورة المشبه، فضلا عن ذلك فإن الشاعر قد جمع إلى جانب الصورة التشبيهية لذلك المكان صورة استعارية وهى (الطير تخطب) والخطابة صفة للإنسان وليس للطير وتعد صورة الطارى من الصور المبتكرة استطاع فيها توظيف الألفاظ المكانية والمعانى بشكل مؤثر وجذاب لخدمة الصورة الشعرية.

---

(١) التشبيهات، ١٦٧.

(٢) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، د.ماهر حسين فهيم، مط الجيلاوي البولاقية، القاهرة، ١٩٧٠م، ٨.

والمكان الذى تتداعى حوله كل عناصر الرحلة من (حدث،وزمان، ووسيلة ركوب) يكون متكئا لصورة الرمادى الشعرية، وانعكاسا لحالته النفسية والشعورية، وتبقى الرحلة تعبر عن زمن لمعان نفسية وفلسفة تتجاوز قضية الرحيل الذاتية وتسمو إلى ما هو أكبر[1]. فكان الرمادى لماحا فى شعره لمثل هذا القصد وهذه الدوافع النفسية حين قال:

وركـــبٍ إذا قطعـــوا نَفْـــنَفًا رمَـــى بهـــمُ والـــبعدُ فـــى نفـــنفِ

كـــأنّ الفيافـــى فـــى طـــولها لـــيالٍ علـــى عاشـــقٍ قـــد جفـــى[2]

فشبه طول الصحراء بطول ليل العاشقين لكن ليس ككل عاشق وإنما عاشق قد جافاه حبيبه وقطع حبل الوصال معه، فجعل بذلك الحسى مشبها بالمعنوى مستعينا بأداة التشبيه (كأن) فالشاعر صاغ لنا من خلال صورته اتساع ذلك المكان وبعده.

وجاءت (كأن) بصورة واسعة من خلال عرض الشواهد وهذا مرده إلى كونها تقرب بين طرفى التشبيه وتزيل الحدود بينها فتكسب الصورة عمقا إيحائيا ناتجا عن هذا التقارب، مانحة الصورة بعدا دلاليا ومساحة أكبر فى التمثيل.

إن التشبيه ((محاولة بلاغية جادة لصقل الشكل وتطوير اللفظ ومهمته تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حيا ومن ثم فهو ينقل اللفظ من صورة إلى صورة أخرى على النحو الذى يريده المصور فإن أراد صورة متناهية فى الجمال والأناقة شبه الشيء بما هو أرجح منه حسنا))[3].

والشاعر الأندلسى لم يكن بعيداً عن هذا السير ونلمس آثاره فى قول عبد الله بن عبد العزيز الربضى:

---

(١) ينظر: فصول في الشعر ونقده،د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م، ٥٩.

(٢) شعر الرمادي، ٩٠.

(٣) الصورة الفنية في المثل القرآني، د.محمد حسين علي الصغير، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م، ١٦٧

سُقيا لهم من ظاعنين حسبتهم وسطُ الهوادج لؤلؤًا مكنونا
أغصانُ بانٍ فوقَ كثبان النَّقىّ فإذا لحظنكَ خلتُهنَّ العِينا
أجرَى الزمانُ بينهنَّ مدامعًا ما كنَّ من قبل الهوى يجرينا[1]

فالمكان هو المحور الرئيسى الذى تدور عليه فكرة الأبيات حيث شبه الظاعنين عنه بأنهم لؤلؤ ثمين وسط الهوادج فضلا عن ذلك فإنه يشبههم بالأغصان فوق كثبان الرمل الأبيض مستخدما الأفعال (خال،حسب) كأداتين لتقريب المشبه إلى المشبه به، وشكل المكان (الهوادج،الكثبان) الأرضية التى استمد منها الشاعر صورته التشبيهية مصورا عمق العاطفة الإنسانية التى تهزّ الوجدان البشرى بهذه التشبيهات الرائعة والبعيدة عن التكلف كما تعبر هذه الصورة عن حالة الشاعر النفسية وما يلاقيه بعد فراق الأحبة.

أما محمد بن مسعود البجانى فقد وظف (مثل) أداة للتشبيه وذلك فى قوله:

فى منزلٍ مِثل ضيقِ القبرِ أوسعه دَخلتهُ فحسبتُ الأرضَ تهوى بى[2]

إنه يرسم صورة لذلك المكان ـ السجن ـ ومبالغة محسوسة عندما جعل أوسع أجزائه هو أشبه بضيق القبور، أما وجه الشبه بينهما فهما الظلام وحجم المسافة والفرق بينهما أن السجن قبر يسكنه الأحياء، أما القبر فهو لسكن الأموات، أما من حيث المأساة فكلاهما واحد وهذا ما أوضحته الصورة التشبيهية التى صورها الشاعر لنا.

وترد صور التشبيه بعدة أساليب منها.

التشبيه البليغ: وهو ما حذفت أداته ووجه الشبه وهذا ما يلجئ المتلقى إلى التحليق فى عالم الخيال والتفكر والبحث عن الصورة المشبهة بدقة، وشاهدنا على ذلك قول ابن عبد ربه:

---

(١)الحلة السيراء، ١/ ٢١٨.
(٢) الذخيرة، ١/ ١/ ٥٦٤.

فكّرتُ فيكَ أبحرٌ أنتَ أم قمرٌ فقد تحّيرَ فكرى بينَ هذينِ
إن قلتُ: بحراً وجدتُ البحر منحسراً وبحرُ جُودكَ ممتَدُّ العُبابينِ
أو قلتُ: بدراً رأيتُ البدرَ منتقصاً فقلتُ: شتّان ما بينَ البُدرينِ[1]

هذه الصورة التشبيهية البليغة استمدت وجودها من المكان الطبيعى (القمر والبحر) ودلالتهما الفنية حيث جمع بين صفات ممدوحه وصفات تلك الأمكنة، فضلا عن ذلك فإن الشاعر تمكن من إشراك ذهن المتلقى فى تخيل هذه الصورة عندما جعل نفسه حائرا فى تشبيه ممدوحه (بالبحر أو القمر) فقد ضمن هذه الأبيات تشبيهين الأول بالبحر والثانى بالقمر، وتشبيه الممدوح بالبحر ليس من الصور الجديدة، ولكن شاعرنا استطاع أن يضفى عليها نكهة الشاعر الأندلسى عندما لجأ إلى هذه المفارقة المأنوسة بجعل البحر منحسرا- على الرغم من اتساعه- أمام ممدوحه ثم يأتى بكناية لتعزيز الصورة وهى (بحر جودك) وهى كناية عن الكرم الذى فاق البحر فى سعته ثم يشبهه بالبدر ولايخفى ما له من مكانة مستمدة من العلو والشموخ إلا أن المفارقة تكمن فى أن ممدوحه بدر متكامل الأوصاف- جمال وعلو وشموخ وعز- عكس البدر الآخر (الحقيقي) الذى ينقص ويتقلب بين الحين والآخر.

ومن هنا استطاع الشاعر الأندلسى توظيف الصورة الموروثة بشكل إيجابى ينم عن قدرة الشاعر الأندلسى على الأصالة والتجديد ومن النصوص التى تؤكد هذا الرأى قول الرمادى:

وما هو إلاّ البحرُ علمًا ونائلاً وإن زاد فيه أنّه ليس مالحا[2]

ولا يخفى فى هذه الصورة التشبيهية البليغة من استمالة الشاعر للموروث

(١)ديوان ابن عبد به، ١٦٨.
(٢) شعر الرمادي، ٦١.

الشعرى والمتمثلة بتشبيه سعة علم الممدوح وجوده بالبحر والأمر ذاته لدى الرمادى حيث شبه ممدوحه بالبحر-ذلك المكان المتسع- من حيث علمه وجوده إلا أن هذا بحر ليس كأى بحر مالح وإنما هو بحر عذب حلو الشمائل فانتقصت صفات البحر أمام الممدوح ولا يخفى ما فى هذا من مبالغة وتعظيم من شأن الممدوح.

والتشبيه المقلوب: أسلوب آخر من أساليب التشبيه، القصد منه المبالغة فى المعنى فيكون الأصل فرعا والفرع أصلا والإيهام أن المشبه أقوى من المشبه به فى وجه الشبه فتعود الفائدة بذلك إلى المشبه به[1].ومن هذا الأسلوب التصويرى ما أورده لنا ابن هانئ فى قوله:

فكأنّما ضربَ السماءَ سُرادقاً بالزابِ أو رفَع النُّجومَ قِبابا[2]

وتقدير الكلام كأنما أقام سرادقا مثل السماء ورفع قبابا مثل النجوم أما عن وجه الشبه بينهما فهو العلو والبهجة.

ومن **أساليب التشبيه الأخرى هو التمثيلى**: وهو (ما وجهه وصف منتزع من متعدد أمرين أو أمور))[3]. أى تشبيه وتصوير مشهد بمشهد آخر ومن هذه الصور قول أحمد بن فرج[4] (ت:٣٦٦هـ):

(الوافر)

---

(١) ينظر: أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تح: هـ.ريتر، استانبول، ١٩٥٤م، ١٧٧: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، تأليف: أحمد مصطفى المراغي، راجعه: أبو الوفا مصطفى المراغي، المكتبة المحمودية التجارية، ط٥، (د.ت)،٢٤٤.

(٢) ديوان ابن هانئ،٢٠٠.

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، للإمام الخطيب القزويني (ت: ٧٣٩هـ)، شرح وتعليق: محمدعبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م، ٢/ ٣٧١.

(٤) أحمدبن محمد بن فرج الجياني سكن قرطبة وكان من شعراء الحكم المستنصر (٣٥٠-٣٦٦هـ) وكان من كتابه ثم نقم عليه وسجنه ومات في سجنه (٣٦٦هـ)، ألف كتاب المدائن.ينظر: أحمد بن فرج حياته وشعره،نزهة جعفر حسن، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، ع١٦، ١٩٨٨م، ٢٠٣ وما بعدها.

وربــتْ ريــح امتــزجت بنفــسى مــزاج المــاء بالــراحِ الــزلالِ

وجـدتُ لهـا وبـى للـشوقِ مـا بـى كمــا وجــدَ المهجــر بــالظلالِ[1]

إذ شبه امتزاج الريح مع نفسه كما امتزج الماء بالخمرة الصافية ويشبه ما يجد فى نفسه كما يجد المهجر السائر فى الشمس فى الظل من راحة للنفس.

ومن الصـور الأخـرى قـول ابـن شهيـد يـرثـى القاضى أبا حاتم بن ذكوان بقوله:

(الطويل)

تخـالُ لَفِـيفَ الـنَّاسِ حـولَ ضـريحِه خلـيطَ قطًـا وافـى الـشَّريعَةَ هَارِبَـا[2]

فاجتماع الناس حول ضريحه أشبه بخليط القطا اجتمع حول حوض الماء موظفا الفعل (خال) كأداة التشبيه وكان الضريح والشريعة أحد بواعث تلك الصورتين أما انتزاع الشاعر لوجه الشبه بينهما فمرده إلى سعة مخيلة الشاعر.

لقد شكل المكان بؤرة الصورة التشبيهية والذى استمد منه الشاعر الأندلسى مادته الشعرية ولم تكن هذه الصور بمعزل عن الشاعر فهى ((تعبير عن نفس الشاعر وأنها تشبه الصور التى تتراءى فى الأحلام))[3].

بـالمكان والصورة الاستعارية

يأتى الشاعر بالصورة الاستعارية من أجل إضفاء صيغة جديدة على المكان متسمة بالحركة والحياة[4].والاستعارة هى ((استعمال اللفظ فى غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة مانعة عن

---

(١) المصدر السابق ٢٢٧.

(٢) ديوان ابن شهيد، ٨٩.

(٣)فن الشعر، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ٢٣٨.

(٤)ينظر: بناء الرواية- دراسة في الرواية المصرية- عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٢ ، ٥٩.

إرادة المعنى الأصلي)) [1] إنها عملية هدم للغة الإيصالية وإنشاء لغة إيحائية فى اللحظة نفسها[2].

وشكل دور المكان فى الصورة الاستعارية باعثاً من بواعث هذه الصورة حيث امتلك المكان صفات الحركة والحيوية فلم يكن مجرد جماد، وإنما شكل صورة حية نابضة بالحياة ويمكن الاعتماد على التشخيص[3] والتجسيم[4] فى بيان الصورة الاستعارية ومن بدائع هذه الصورة قول ابن هانئ:

(الكامل)

هـذا الـذى عَطفـتْ علـيه مَكّـةٌ وشِـعابُها والـرُّكنُ والـبَطحاءُ[5]

إذ استعار العطف لمكة (المكان الديني) وشعابها والركن والبطحاء، والعطف صيغة للإنسان وليس للجماد ولكن وطفها الشاعر للمكان الدينى وبشكل تشخيصى مانحا المكان العطف والحنان على ممدوحه المعز لدين الله.

وفى صورة تشخيصية أخرى يقول ابن هانئ

(الكامل)

فقـد ضَـرِعتْ منه الرواسـى لمـا رأتْ فكيف قلوب الإنس والإنس أضرعُ

---

(١)جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، بيروت، (د.ت)، ٣٠٣.

(٢)ينظر: نظرية البنائية في النقد العربي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م، ٣٦٠.

(٣) التشخيص: هو إضفاء بعض الصفات الإنسانية على المحسوسات والماديات بحيث تكتسب هذه الجمادات صفات الأشياء المحسوسة والمخلوقات المتحركة وبث الحركة والحياة فيها. ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، د. صالح أبو إصبح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م، ٤٤؛ الصورة الفنية معيارًا نقديًا، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية، ط١، ١٩٨٧م، ٤١٧.

(٤) التجسيم: هو جعل المعنويات محسوسة تسمع وتلمس وتشم أو تذاق. ينظر: الصورة الفنية معيارًا نقديًا، ٤١٨.

(٥) ديوان ابن هانئ، ١٥.

....

تسيرُ الجبالُ الجامداتُ بسيرهِ وتسجدُ من أدنى الحفيفِ وتركعُ[1]

فالشاعر استعار (الذل) للمكان الطبيعى (الرواسي) وهى صفة تضفى على الإنسان، وملازمة الشاعر للمكان الطبيعى فى هذه الصورة الاستعارية من أجل إضافة محصول جديد من الخبرات النفسية إلى معانيه ومشاعر أعمق من مشاعر الإنسان العادية[2]، فالجبال هنا ذليلة فكيف الحال بقلوب البشر عندما رأت القائد جوهرًا وهى أكثر إذلالاً وخضوعا. وعظم ابن هانئ من شأن الجبال وقوتها عندما لجأ إلى هذه المفارقة بين الإنسان والجبال، ثم يعزز هذه الصورة التشخيصية بأخرى عندما جعل ذلك المكان – الجبال – تسير بسيره وتسجد من أدنى صوت له وتركع.

وأصبح المكان صورة معبرة وحاملة لكثير من المعانى الجديدة وكل هذا التحول مرده إلى القدرة التخيلية ((التى تجعله قادرًا على الجمع بين الأشياء المتباينة والعناصر المتباعدة فى علاقات متناسبة تزيل التباين والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة[3]، وهذا ما نجده فى قول عيسى بن قرلمان[4]:

أرى أرَجلَ الجوزاءِ غيرَ بوارحٍ وأيدي الثريا كالسقيم صحيحُها[5]

فكان للجوزاء أرجل تشبيها بالإنسان، وجعل للثريا أيدي مستقيمة، وفي هذه الاستعارة كان المشبه به هو الإنسان.

---

(١) ديوان ابن هانئ، ٣٥٢-٣٥٣.

(٢) ينظر: الأدب وفنونه دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٣م، ١٢٠.

(٣) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م، ٤٣٦.

(٤) أبو الإصبع الخازن الملقب بالزبراكه وكن من الشعراء الذين اعتقلهم صاحب المدينة عام ٣٦١هـ لأنه كان ينظم أشعارًا يتهجم بها على أعراض الناس. ينظر: جذوة المقتبس، ٢/ ٤٧٣؛ بغية المفتمس، ٢/ ٥٢٦.

(٥) التشبيهات، ٢١.

ويتجلى فن التشخيص فى أبيات شعرية صاغها لنا ابن هذيل القرطبى فى وصف مبانى الزهراء:

(الطويل)

كـــأنَّ حَـــنايَاهَا جَـــنَاحَا مُـــصفِّقٍ إذا ألهبتهُ الـشَّمسُ أرخاهُمَـا نَـشْرَا

كـأنَّ سـواريها شـكتْ فـترة الـضَنى فباتَتْ هضيماتِ الحشا نُحلاً صُفْرا[1]

جمع الشاعر بين التشبيه والتشخيص عندما جعل أقواسها أشبه بأجنحة الحمام، إذا ألهبتها الشمس وأرختها، أما سواريها فهى تشكو (وهى صفة للإنسان) فترة الضنى وهذه الصورة الجامعة تنم عن محاولة أثر الترابط الروحى بين الشاعر (ابن هذيل) والمكان (الزهراء) الذى يتحدث عنه ويصفه.

ويؤدى التشخيص دورا بارزًا عندما يحول المكان إلى إنسان ضاحك وهذا ما نجده عند شاعر الأندلس المجهول حين قال:

والجـدول الفـضى يـضحكُ مـاؤه فكأنـه فـى العـينِ صـفحَ مهـندِ[2]

حيث استمد من واقع الطبيعة صورته، وجاء بالضحك لماء الجدول إلا أنه قد أتى بتشبيه قد لا يلائم هذه الصورة الطبيعية عندما جعلها أشبه بصفح المهند فشتان بين الاثنين.

ومثل ذلك قول شاعر آخر:

(الكامل)

وسـواعدُ الأنهـار قـد مـدَّت إلى نُـدمَائها بـشقائق الـنُّعمانِ[3]

---

(١) شعر ابن هذيل القرطبى، ٨٤.

(٢) نفح الطيب، ٢/ ٧٢.

(٣) نفح الطيب، ١/ ٢٢٨.

حيث شخص الشاعر الأنهار، وجعل لها سواعد تقدم لندمائها بشقائق النعمان، وهى صورة تشخيصية استمد وجودها من الطبيعة الخلابة التى امتازت بها الأندلس.

ويستعير أحمد بن هشام الضحك لجوانب الروض حين قال:

انظُـرْ إلى الـروض فـى جوانـبه أحمَـرهُ ضـاحك وأصـفرهُ[1]

فالمكان هنا تحول من جامد إلى مكان حيوى يمتلك صفات الإنسان، حيث شبه جوانب الروض بالإنسان الضاحك فحذف الإنسان وأبقى لازمة من لوازمه ألا وهى (الضحك)، كما وضعنا فعل الأمر (انظر) أمام صورة مرئية.

ويأتى ابن الحناط[2] (ت: ٤٣٧هـ) بصورة تشخيصية مشابهة للصورة السابقة حيث قال:

فأنظر إلى الروض الأريض وقد غدا لـبكا الغـوادى ضـاحكًا مـرتاحا[3]

فى هذا البيت وظف الشاعر الاستعارة التشخيصية أجمل توظيف لرسم صورة الروض، وبث الحياة فيه فجعل منه ضاحكًا مرتاحا بعد أن جادت عليه الغوادى ببكائها، وجاء هنا بالتضاد بين بكاء الغوادى وضحك الروض، مما زاد من جمالية الصور وجمالية المكان.

ويأتى المصحفى إلى النجوم ويجسمها بصورة إنسان يحاوره ويتلقى الإجابة منه فهو القائل:

---

(١) البديع فى وصف الربيع، ٣٠.

(٢) أبو عبدالله محمد بن سليمان بن الحناط القرطبى ولد ضعيف البصر ثم طفئ نور عينيه، لكثرة القراءة، وكان من زعماء العصر، وعلمًا من أعلام الأنام، توفى سنة (٤٣٧هـ)، وكان واسع العلم بعلوم الجاهلية والإسلام. ينظر: الذخيرة، ١/ ١/ ٤٣٧-٤٣٨؛ المغرب، ١/ ١٢١.

(٣) البديع فى وصف الربيع، ١٩؛ وينظر: المغرب، ١/ ١٢٢.

سألتُ نجوم الليلِ هل ينقضى الدُجى فحطتَ جوابًا بالثريا كخط لا
وما عن هوى سامرتها غير أننى أنافسها إلى رتب العلا[1]

والصورة الاستعارية واضحة المعالم، حيث جعل الشاعر من النجوم وكأنها إنسان عقد المحاورة بينه وبينها تسأل وتجيب، ثم يعزز هذه الاستعارة عندما جعل محاورته لها هو المنافسة إلى رتب العلا.

وإلى هذا النوع من الاستعارة ذهب غالب بن أمية حين قال:

(المنسرح)

يا قصرُ كم ألفت من مَلِكٍ دارت عليهم دوائرُ الفلكِ
أين مُلوك الشَّام عُدَّهمُ فكُل قصر لهم بلا مَلِكِ
وقُل لدُنيا إليك مُقبلةٌ تَختال فى ضَرِّها فى الفَنَكِ[2]

فالقصر إنسان يناجيه الشاعر ويربط بين المعنى الحسى للقصر والمعنى الذهنى المتمثل بالحكمة والعقل عندما يطلب من ذلك المكان ـ القصر ـ بأن يخاطب الدنيا.

وتتعدد صور الاستعارة لدى الشاعر الأندلسى فيجعل الرمادى من (الحمام يبكى ويهتف)[3] والسحاب (تنوح وتهتف)[4] ويستعير ابن دراج لممدوحه بأن (مرضعه البطحاء والحجر مهده)[5] أما ابن شهيد فقد استعار البكاء للجدران.[6]

هكذا وجدنا الشاعر الأندلسى يبث فى المكان صورة الحياة وإعطاؤه بعدًا

---

(١) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفى، ١٩٤.
(٢) جذوة المقتبس، ٢/ ٥١٦؛ وينظر: بغية الملتمس، ٢/ ٥٧٦.
(٣) شعر الرمادى، ٨٨.
(٤) المصدر نفسه، ٨٩.
(٥) ديوان ابن دراج، ٨٤.
(٦) ديوان ابن شهيد، ١٠١.

جماليًا من خلال الاستعارات التى يلجأ إليها وبما أضفى على هذه الاستعارات من أحاسيس وخيالات، جعلت من هذه الصورة الحية معبرة عنها وبشكل واضح وتبقى الاستعارة (تكشف عن العلاقات الخفية والتعاطف بين الأشياء))[1] وتضعنا أمام صورة نابضة بالحركة والحياة من خلال قسميها التجسيم والجسيم ومفعمة بجمالية الأسلوب الصادر عن خيال الأديب وذوقه[2].

جـ ـ المكان والصورة الكنائية:

يأتى التصوير بأسلوب الكناية، ليعطى الصورة بعدًا جماليًا من خلال الإيحاء والإشارة وتأتى عوضًا عن التصريح، فإن أراد ((المتكلم إثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه فى الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه))[3] وهى ((لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه))[4] وتكمن أهمية أسلوب الكناية وفنيته فى القدرة على رسم الصورة الأدبية وبشكل غير مباشر وفقًا لحيلة يلجأ إليها الشاعر فى نقل المفردات من دلالاتها الأصلية إلى دلالات أعمق وأقدر على التعبير.

وعن حيز المكان فى الصورة الكنائية فقد أدى دورًا بارزًا وباعثًا من بواعثها والتى قامت ((على أسس جمالية تحمل دلالات معنوية ونفسية غير محددة للكشف

---

(١) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٨م، ١٣٠؛ وينظر: مبادئ النقد الأدبى، إرتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوى، راجعه: لويس عوض، مصر، ١٩٦١م، ١٧٣.

(٢) ينظر: النظرية النقدية عند العرب، د. هند حسين طه، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (٢٨٣)، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨١م، ٢٢٨.

(٣) دلائل الإعجاز، ٥٢.

(٤) التلخيص فى علوم البلاغة، جلال الدين القزوينى، ضبط وشرح: عبدالرحمن البرقوقى، دار الكتاب العربى، بيروت، ٣٣٧.

عن جوهر التجربة الإبداعية))[1] وعلى الرغم من هذا الغموض يبقى الشاعر فى تجربته الأدبية يعبر لنا ((عما فى نفسه من صراع داخلى سواء كانت تعبيرًا عن حالات نفسه هو أو عن موقف إنسانى تمثله))[2].

وشعراء الأندلس أنتجوا لنا صورًا كانت الكناية أحد مقوماتها وباعثًا من بواعثها عكست لنا قوة خيال الشاعر الأندلسى فى تلك الحقبة، وكان المكان أحد مكونات تلك الصور ومن هذه الصور قول عبدالله بن الشمر:

مـنهُ بحـرُ الـسَّماحِ والـشِّعرُ منِّـى وبديـعُ الغـناءِ مـن زريـابِ[3]

فبحر السماح كناية عن كرم الممدوح وهو الأمير عبدالرحمن، وله صور كنائية أخرى منها:

بنَـى مـسجدًا لم يُـبنَ للهِ مـثلهُ وهَـل مـثلُه فـى قبـضةِ اللهِ مـسجدُ

سِوى مُبتنَى الرَّحمنِ والمسجدُ الَّذى بـناهُ نبـى المُـسلمينَ مُحمَّـدُ[4]

فى هذه الصورة شكل المكان (المسجد) بؤرة الصورة الكنائية، والكناية تكمن فى قوله (قبضة الله) فهى كناية عن الملك وربما فيها شيء من المبالغة عندما جعل هذا المسجد فريدًا من نوعه فى ملك الله فضلاً عن ذلك فإنه جمع إلى هذه الصورة الكنائية الفخر أيضًا.

أما الغزال فيستمد صورته الكنائية من ديار الأحبة والتى بعد عنها ووجد بينه

---

(١) بناء القصيدة الفنى فى النقد العربى القديم والمعاصر، مرشد الزبيدى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م؛ وينظر: أصول البيان العربى، د. حسين على الصغير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م، ١١١.

(٢) فى النقد الأدبى الحديث، محمد غنيمى هلال، ٣٨٤؛ وينظر: الأدب العربى فى الأندلس تطوره وموضوعاته واشهر أعلامه، ٣٦٠.

(٣) عبدالله بن شمر (مجموع شعره)، ١٢٥.

(٤) المصدر السابق، ١٢٥.

وبينها إحساسًا وشعورًا بالعاطفة وأصبحت هذه العاطفة قاسمًا مشتركًا بين الاثنين حين قال:

رِيـعَ قَلبـى لّمـا ذكـرتُ الـدِّيارا وتـنوّرْتُ بالتخَـيلاتِ نـارا[1]

فريع القلب كناية عن الهلع والشوق الذى أصاب الشاعر فى تذكره لتلك الديار وحنينه إليها تلك الديار التى عز ذكرها عليه وتبقى مشاعر الحزن والانكسار عليه كافية، لإثارة حالة الألم فى نفسه وبعث روح الضياع والتمزق فى أعماق روحه.

وفى رثاء سعيد بن جودى يجد فى القبر ضالته، ليرسم لنا صورته الكنائية المعبرة عن حالته النفسية يقول:

(الطويل)

أمستنـصرًا بالـصَّبر قـد دُفـنَ الـصَّبرُ مع (الحسنِ) المأمول إذ ضمَّهُ القَبرُ

فـيا عجـبًا للقـبر مـنهُ يـضُمُّه وقد كان سهلُ الأرض يخشاه والوَعرُ[2]

والإطار العام للصورة الكنائية هو القبر فيتعجب الشاعر كيف ضم ذلك جسد الحسن وكان يخشاه سهل الأرض ووعرها وهى كناية عن شجاعته وفروسيته وخيمت على هذه الصورة أحاسيس وعواطف انصبت مجتمعة فى تكوين هذه الصورة.

ويبدو أن ((المكان يوجد ما دام العمل مستمرًا ويتداخل فيه حيث يمتلك قوة فى التأثير والبناء))[3] ولا سيما فى الصورة الشعرية فهذا المصحفى يقول:

(الطويل)

وكـم مهمـة لا يـوجد الـركب مشرعًا قطعـتُ وبحـرُ شـامخ المـوج أسـفعا

---

(١) ديوان الغزال، ٧٢.

(٢) سعيد بن جودى (مجموع شعره)، ٨٠.

(٣) الرواية والمكان، ٧٢.

خضم إذا استعلت به الشمس لم يزل يطاولها حتى تمل فتخضعا[1]

إذ جمع المصحفى إلى جانب الصورة الكنائية صورة استعارية عندما قال: (وبحر شامخ الموج) فالشموخ استعارة تشخيصية كونه صفة من صفات الإنسان، وظفها الشاعر للبحر، وفى الوقت ذاته جعل من شموخ أمواج البحر، كناية عن الفخر بنفسه عندما تجاوز صعاب ذلك المكان المتجسد بالبحر بالهائج المتلاطم الأمواج، كما وظف اللون فى البيت الأول (أسفعا) كناية عن سواد تلك الأمواج وشدة قوتها وتلاطمها.

ولم يجد السجين فى سجنه غير وصفه والتعبير عن حاله، لأن المكان يترك آثارًا فى صاحبه سلبًا وإيجابًا وما ينتاب الجزيرى إلا أن يكنى عن ذلك المكان بأنه أجرد شاهق:

(الكامل)

فى رأسِ أجرد شاهِقٍ عالى الذرى ما بعده لموحّدٍ من معمرِ[2]

فأجرد شاهق كناية عن وحشة المكان وبعده فمن يقع فيه فلا حياة له بعد وهى صورة نابعة من حالته النفسية الحزينة.

ومن الصور الكنائية الأخرى القائمة على المكان قول ابن دراج:

(الطويل)

ولو شاهدتنى والصَّواخِدُ تَلتَظِى على ورقاقُ السرابِ يَمُورُ
أُسلِّطُ حرِّ الهاجراتِ إذا سطا على حرِّ وَجهِى والأصيلُ هَجيرُ
وأستنشقُ النّكباءَ وهى بوارحٌ وأستوطِئُ الرَّمضاءَ وهى تَفُورُ[3]

(١) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفى، ١٨٩.
(٢) يتيمة الدهر، ٢/ ١٠٢.
(٣) ديوان ابن دراج، ٢٩٩.

الشاعر هنا يصف أحد رحلاته عبر الصحراء فيأتى بعدد من الكنايات، ليعزز هذا الجهد والقصد وبأسوب التلميح لا التصريح ففى قوله (الصواخذُ تلتظي) و(السراب يمور) و(حر الهاجرات) و(الأصيل هجير) و(استنشق النكباء) و(أستوطن الرمضاء) كلها كناية عن صعوبة المكان وشدة المعاناة.

ويقول أيضًا:

(الكامل)

واسْتَودعُوا جَنْبى (شَرَنْبَةَ) وقعةً هدَّ الجبالُ الراسياتِ وئيدُهَا[٢]

فهد الجبال الراسيات وئيدها كناية عن شدة المعركة وقعقعة الحرب وأصواتها الواقعة جنب نهر شرنبة.

ويقف ابن شهيد أمام أنجم العليا، ليقول:

(الطويل)

هَوَتْ أَنجمُ العلياء إلا أقلّهَا وغِبنَ بما يَحْظَى به كُلُّ عاقِلِ
أرَى حمرًا فوقَ الصَّواهِلِ جَمّةً فأبكى بعَينِى ذُلَّ تِلكَ الصَّوهِلِ[٢]

فهو حزين متألم بعد أن (هوت أنجم العلياء) وهى كناية عن الدولة الأموية بعد أن سقطت وأصاب قرطبة الدمار وعم بها الخراب والحط من منزلة العلماء ويجد فى ذل الصواهل كناية عن ذل بنى أمية أيام الفتنة. ويقول أيضًا.

(الطويل)

وكَيف ارتِضَائى دارةَ الجهلِ منزلاً إذا كانَتْ الجوزاءُ بعض منَازِلى[١]

---

(٢) المصدر نفسه، ٦٣.
(٢) ديوان ابن شهيد، ١٤٤.
(١) المصدر السابق، ١٤٤.

(فدار الجهل) كناية عن قرطبة والتى أصحبت دارًا للخراب ودارًا للجهلاء والجهل الذى أصبح فيها وسطًا معروفًا بعد أن كانت دارًا للعلم والعلماء، فيتذمر من ذلك المكان ويتساءل كيف ارتضاؤه دارًا للإقامة بعد أن كانت الجوزاء منزلاً له وهى كناية عن منزلته قبل الفتنة.

هكذا يبقى للمكان دور فى سياق التشكيل المكانى والشواهد هى ما تكشف لنا إمكانية المكان فى الصورة الكنائية ويبقى المتلقى فى فك إيهامات الشاعر ورموزه الكنائية يشعر بالمتعة والسعادة[٢].

أما عن الصورة الشعرية بشكل عام فقد شغلت حيزًا لا يستهان به بل وعاملاً فى إبراز الصورة الفنية التى جاءت مستمدة بعض الشيء من الموروث الشعرى، فضلاً عن ذلك كان فيها طابع الشاعر الأندلسى الخاص وصفة أندلسية واضحة المعالم.

---

(٢) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. محمد عبدالحميد ناجى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م، ٢٣٠.

obeikandl.com

المبحث الثالث

المكان والصوت (الإيقاع)

الصوت آلة اللفظ وأول أثر يتركه الشعر فى المتلقى هو أثر سمعى وتوالى المقاطع وخضوعها إلى ترتيب خاص وتردد القوافى وتكرارها كلها تعمل مجتمعة لخلق إيقاع نغمى ميز الشعر عن النثر[1]. وتتردد هذه الموسيقى عبر ((سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى)).[2].

وبما أن المكان خاضع لتجربة الشاعر وشاهد على قيمته الشعرية فمن الممكن أن تكون إيقاعاته مختلفة والتى يمكن البحث عنها من خلال:

أولاً: الإيقاع الخارجى والمتمثل بالوزن والقافية.

أ – الوزن.

تكمن موسيقى الشعر العربى فى بحوره وقوافيه، ويعد الوزن من أهم عناصره الموسيقية، وعده ابن رشيق ((أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية))[3] والوزن هو ((الوسيلة التى تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٦٥م، ٢١.

(٢) نظرية الأدب، أوستن دارين، رينيه ويليك، ترجمة: محيى الدين صبحى، مراجعة: د. حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشى، ١٩٧٢م، ٢٠٥.

(٣) العمدة، ١/ ١٣٤.

أكبر نطاق ممكن))[1] كما يشكل أيضًا ((الإطار الخارجى الذى يمنع القصيدة من التبعثر))[2]. ومن خلال تقصى الحقائق وتتبع النتائج الإحصائية لهذه الدراسة وجدت أن شعراء الأندلس كانوا يميلون إلى الأوزان الطويلة والجدول الإحصائى يوضح لنا هذا النهج:

ت	البحر	الوحدات الشعرية	النسبة المئوية ٪	المجوزءات	الوحدات الشعرية	النسبة المئوية ٪
١	الطويل	٧٠	٣٨.٥	مجزوء الكامل	١	٠.٥
٢	الكامل	٤٩	٢٧	مجزوء الكامل	١	٠.٥
٣	البسيط	٢٦	١٤.٢			
٤	الخفيف	١٢	٦.٥			
٥	المتقارب	٧	.٤			
٦	الوافر	٤	٢.١			
٧	المنسرح	٤	٢.١			
٨	السريع	٣	١.٧			
٩	الرمل	٣	١.٧			
١٠	المجتث	٣	١.٧			
١١	الرجز	١	٠.٥			

(١) مبادئ النقد الأدبى، ريتشاردز، ١٩٤؛ وينظر: لغة الشعر العربى الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، السعيد الورقى، النهضة للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٨٤م، ٢٧٢.

(٢) التجديد الموسيقى فى الشعر العربى، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربى، د. رجاء عيد، منشأة المعارف الإسكندرية، (د.ت)، ٣٩.

وبعد هذه الإحصائية ثمة سؤال لابد منه هو هل هناك علاقة بين الوزن والغرض الشعرى، أو الحالة النفسية التى يكون عليها الشاعر حين ينظم الشعر؟

وللإجابة على هذا السؤال لابد من الإشارة إلى الآراء التى قيلت فى هذا الصدد قديمًا وحديثًا، فقديمًا ذهب بعض النقاد إلى الربط بين الموضوع والوزن الذى يختاره، وأن يحاكى الغرض الشعرى ما يلائمه من الأوزان[1]، وإلى هذا الرأى ذهب بعض المحدثين[2].

وخلاف هذا الرأى ما صاغه بعض المحدثين إلى أن البحور الشعرية صالحة لكل الأغراض وبغض النظر عن الحالة النفسية[3]، ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى الربط بعض الشيء بين الوزن والحالة النفسية بل ويجعله أمرًا لا شك فيه، ولكنه عقب بعض الشيء على هذا الرأى بقوله: إنها ((لا تصح إلا بالنسبة لمن استخدم الوزن للمرة الأولى، أعنى الشاعر الأول الذى لا نعرفه الآن، والذى عبر عن نفسه فى وزن شعرى بذاته، هو الذى اخترع الموسيقى التى تناسب حالته الشعورية))[4].

ومن خلال هذه الدراسة نرجح الرأى القائل بأن للوزن علاقة بالحالة النفسية، فالدكتور عبدالرؤوف مخلوف يرى بأن ((الوزن كان مرتبطًا بنوع العاطفة التى تستولى على الشاعر ساعة ينطلق لسانه بقول الشعر، ونحن نشهد أن لغة الفرد تتأثر بطئًا وسرعة وهدوءً وعنفًا بحالته الانفعالية التى تسوده عند الكلام، فإذا غضب

---

(١) ينظر: عيار الشعر، ٧-٨؛ الصناعتين، ١٤٥.

(٢) ينظر: أصول النقد الأدبى، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٧، ١٩٦٤م، ٣٢٢-٣٢٤.

(٣) ينظر: النقد الأدبى الحديث، ٤٨٦؛ فى النقد الأدبى، شوقى ضيف، دار المعارف، بمصر، ١٩٦٢م، ١٥٢؛ اتجاهات الشعر الأندلسى إلى نهاية القرن الثالث الهجرى، ٢٤١.

(٤) التفسير النفسى للأدب، ٥٩.

كانت لعباراته ثورة وكان فيها إرعاد وإبراق، وإذا هدأ واستقرت لغته وجاءت لغته عاقلة متزنة يشيع فيها التمهل والتروى والهدوء))[1].

وممن قال فى هذا الرأى أيضًا د. رجاء عيد بأن ((الأوزان تكون تابعة للحالة الانفعالية للشاعر ودرجة توتره النفسى حيث العملية الإبداعية))[2].

ومن خلال دراستى للمكان فى الشعر الأندلسى وللمدة المحددة وجدت مثل هذا التوافق بين الوزن والحالة النفسية، فجاء توظيف البحور الشعرية وفقًا لتجربة الشاعر، كما اتضح لنا تقدم بحر الطويل وهذا مما لا شك فيه، فهو بحر شجى، وكان القدامى على حق حين أكثروا منه، إذ إن ما يقارب ثلث الشعر العربى القديم على هذا الوزن[3]. ولم يرد فى أشعارهم إلا تامًا[4]. وهذا ما يعطيه قدرة استيعابية عالية واحتواء أكبر للتجربة الشعرية لا سيما حالات الحزن والاضطراب النفسى والشاعر الأندلسى وجد فيه ما يلبى حاجته ونقل مشاعره، فهذا المصحفى فى نكبته يجد فى بحر الطويل ما يحتضن هذه التجربة القاسية فى غيابات ذلك المكان المظلم فنظم عليه قائلا:

فررتُ فلم يغن الفرارَ ومن يكن ... من الله لم يعجز فى الأرض هاربُ
ووالله ما كان الفرار لحالةٍ ... سوى حذر الموت الذى أنا راهبُ
ولو أننى وفقت للرشد لم يكن ... ولكن أمر الله لابد غالبُ
وقد قادنى قهر إليك بذمتى ... كما.. فى رحى الحرب هاربُ
وأجمع كلّ الناس أنك قاتلى ... وريبة ظن ريه فيه كاذب[5]

(١) ابن رشيق ونقد الشعر، عبد الرؤوف مخلوف، نشر وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٧٣م، ٢٩٣.
(٢) التجديد الموسيقى فى الشعر العربى، ٥٩.
(٣) ينظر: موسيقى الشعر، ٥٩.
(٤) ينظر: خصائص الأسلوب فى الشوقيات، محمد الهادى الطرابلسى، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م، ٢٢.
(٥) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفى، ١٧٧-١٧٨؛ وينظر: ديوان ابن هانئ، ٢١٤-٢١٥؛ شعر يحيى بن هذيل القرطبى، ١١٩؛ شعر الرمادى، ٨٣.

فهذه الأبيات جاءت ضمن رسالة استعطاف إلى المنصور بن أبى عامر وحالة اليأس والشعور بالذل والإحباط النفسى جراء قساوة المكان ورهبته هى ما ألقت به فى بحر الطويل، ليستوعب هذه المشاعر والأحاسيس، ويبقى بحر الطويل ((بحر معتدل حقًا ونغمة من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصورة، يزينها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئًا))[1].

أما بحر الكامل فقد جاء فى المرتبة الثانية بعد الطويل وهو ((بحر يصلح لأكثر الأغراض والمعاني))[2] مما يفسح المجال للشاعر للتعبير عن تجربته الشعرية وانفعالاته، وكما كان المكان باعثًا من بواعث الشعر ومساعدًا فى احتضان تجربة الشاعر النفسية كان بحر الكامل هو ما لاءم هذه التجربة واستيعاب طاقات الشاعر النفسية،والبحر الكامل بحر شجى عذب غاص بالنظم، لتماثل تفعيلاته الست، واستعمله شعراء الأندلس فى هذه الدراسة بمظهريه التام والمجزوء، فهذا ابن عبدربه يجد فى هذا البحر ما يعبر عن أشجانه فيقول:

أمّـا الخلـيطُ فـشدَّ مـا ذهَـبوا ... بانُـوا ولم يقـضوا الـذى يجـبُ

فالـدارُ بَعـدهم كوشـمِ يـدٍ ... يـا دارُ فـيكِ وفـيهمُ العَجـبُ

أيـنَ التّـى صـيغتْ محاسـنُها ... مـن فـضّةٍ شِـيبتْ بهـا ذهـبُ؟[3]

فالحديث هنا عن الحبيبة وديارها التى لم يبق منها غير الآثار الدارسة والمعالم المقفرة، فهى عدم بعد فراقهم، والشاعر وجد فى بحر الكامل ما يستوعب لمثل هذه

---

(١) دراسات فى النص الشعرى عصر صدر الإسلام وبنى أمية، ٢٧٨.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب المجذوب، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م، ١/ ٢٤٦.

(٣) ديوان ابن عبد ربه، ٢٦؛ وينظر: ديوان ابن هانئ، ٢٦٩؛ الحلة السيراء، ١/ ٣٧؛ مع شعراء الأندلس والمتنبى، ٨٠؛ ديوان ابن شهيد، ١٦٥.

التجربة النفسية التى ألمت بعد أن رأى معالم وآثار الآحبة، فأثارت الشعور بالحرمان وحركت مكامن النفس الملتاعة بلهيب الحب.

ويحتل البسيط المرتبة الثالثة فى هذه الدراسة وهو بحر غزير الموسيقى ((شديد الصلاحية للتعبير عن معانى العنف والتعبير عن معانى الرقة))[1] وهذا ما تمنحه إياه تفعيلاته الطويلة فهو ((قريب من الطويل ويأتى معه فى الشيوع والكثرة أو بعده بقليل))[2] وكانت نسبته فى هذه الدراسة ١٤.٢٪ ومما جاء على هذا البحر قول عباس بن فرناس مادحًا الأمير محمد بن عبدالرحمن بعد أن زاد على الجامع بقرطبة وزاد فى زخرفته وجماله فقال فيه:

محمـــدٌ خـــيرُ مُـــسترعى ومُـــؤتَمن ... للمـــسلمين جمـــيعًا حيـــثُما كانـــوا

بنـــى لهـــم مـــسجدًا جلَّـــت عجائـــبَهُ ... لـــولا الـــسماءُ لمـــا ضـــاهاه بُنـــيانُ

كـــذا يكـــون الإمـــامَ المرتـــضى أبـــدًا ... أقـــوى صـــباباتهِ تقـــوى وإيمـــانُ[3]

فاتساع هذا البحر من خلال تفعيلاته وملاءمته لمشاعره وأحاسيسه، جعل من نفسه أن تنظم وتجود فى نظمها، وتصب فى قالب موسيقى عالى النغم كما سوغ للشاعر حرية التعبير عن معانيه فى المدح والمتضمن بين ثناياه الفخر بذلك المكان الدينى وما أصابه من تطور حضارى على يد الأمير.

وجاء الخفيف بالمرتبة الرابعة وهو بحر صافى الرنين، قريب إلى النفس، ويتألف وزنه من ((اجتماع بحر الرمل والرجز، فأخذ من الرمل هدوءه ورزانته وبطئه

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ١/ ٢٣٢.

(٢) شرح تحفة الخليل فى العروض والقوافى، عبدالحميد الراضى، ١٣٨.

(٣) ما وصل إلينا من شعر عباس بن فرناس، ١٧١؛ وينظر؛ عبدالله بن الشعر (أمير الأندلس)، ١٢٥؛ شعر ابن شخيص، ٨٠؛ التشبيهات، ٦٩؛ جذوة المقتبس، ٢/ ٦٤١.

(فاعلاتن) مرتين كما أخذ من الرجز ترنيمه وسرعته وخفته (مستفعلن)[1]. فمثلاً قول ابن هانئ:

قد مَرَرْنا على مَغانيكِ تلكِ فرأينا فيها مَابهَ منكِ
عارَضَتْنا المَها الخواذلُ أسرا بًا بأجراعِها فلم نَسْلُ عنكِ[2]

فالاتفاق بين البحر والمكان هيأ شكلاً موسيقيًا يحتوى السكون والحركة، فيصبح المكان باعثًا للاضطراب وتعالى نغمة (مستفعلن)، ويأتى الهدوء من رؤية الضياء المشابهة للحبيبة فيهدأ الوزن وينتابه السكون.

وشكل المتقارب نسبة ٤٪ وجاء بالمرتبة الخامسة وسمى بالمتقارب، لتقارب أجزائه،ويتكون هذا البحر من إيقاع رتيب متدفق ونغمة موحية سهلة ومتكررة[3]. ففى قول ابن عبد ربه:

فؤَادى رميتَ وعقلى سبَيتْ ودمعى مَريت ونَومى نفيتْ
يَصدّ اصطِبارى إذا ما صَددت ويَنأى عَزائى إذا ما نَأيتْ
....
تجدّد وصَلاً عفَا رسمُهُ فمثلُكَ لَمّا بدا لى بَنيتُ
على رسم دارٍ قفار وقفت ومن ذكر عهدِ الحبيبِ بَكيتْ[4]

نجده هنا يصف حاله ويجدد لنا من خلال وصفه للزمان والمكان، لينقل إلينا

---

(١) تطور الشعر العربى الحديث فى العراق (اتجاهات الرؤية وجماليات النسيج).
(٢) ديوان ابن هانئ، ٢٦١؛ وينظر: ديوان الغزال، ٧٢؛ شعر يحيى بن هذيل القرطبى، ٩٧.
(٣) ينظر المرشد، ١/ ٣١٣؛ وعلم العروض، عمر توفيق، منشورات مكتبة الرشاد، بيروت، ١٩٦٩م، ط١، ١٠١.
(٤) ديوان ابن عبد ربه، ٣٣؛ وينظر: ديوان ابن شهيد، ١٦٨؛ ديوان ابن دراج، ٧٨.

صورة حب ضائع، وراءه آثار ودمن وبكاء وفراق وقد ساق الموقف الحزين بالشاعر إلى التعامل مع بحر المتقارب، لينهل منه ومن تفعيلاته المتقاربة واقعه المؤلم الذى عاشه فى ذلك المكان.

وشكلت باقى البحور مثل الوافر والمنسرح والسريع والرمل والمجتث والرجز نسبًا قليلة،وربما يكون هذا النهج مرده إلى أمرين:

الأول: هو سير شعراء الأندلس (فى هذه المدة) على نهج الأقدمين فى الميل إلى البحور الطويلة.

الثانى: هو أن تجربة الشعراء قد تكون غير مناسبة مع بقية البحور التى لم يرد ذكرها، أو حتى التى جاءت بنسب قليلة.

ب- القافية.

تشكل القافية جزءًا مهمًا من موسيقى الشعر العربى وتكرارها فى خواتيم الأبيات هو ما يضفى على القصيدة وحدة نغمية، إذن فهى ((المقاطع الصوتية التى تكون فى أواخر أبيات القصيدة أى المقاطع التى يلزم تكرار نوعها فى كل بيت))[١] وقد حددها الخليل بقوله إنها ((من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذى قبل الساكن))[٢].

أما أهميتها فتكمن بما تضفيه من إيقاع نغمى متكرر، هذا الإيقاع المتكرر يوحى بعدة أشياء ويعمق الإيحاءات[٣] فضلاً عن قيمتها النفسية فيه ((تكاد توجد رابطة صناعية بين العبارات التى تتخللها، فبدونها تتشتت هذه العبارات وتتباعد))[٤].

---

(١) علم العروض والقافية، عبدالعزيز عفيف، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٤م، ١٤٣.

(٢) العمدة، ١/ ١٥١.

(٣) ينظر: النقد الأدبى الحديث، ٤٦٩.

(٤) عضوية الموسيقى فى النص الشعرى، د. عبدالفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥م.

ومن خلال تقصى قوافى هذه الدراسة وجدنا أن القافية المطلقة[1] هى الغالبة من حيث كثرة الاستخدام، ومن الأمثلة على ذلك قول عباس بن فرناس فى وصفه لفلاة:

موسومةٌ بالبُعدِ تحسبُ سَهلها ... ألقى السماءُ بحولهِ أطنابا

فكأنها دارٌ تقاذفَ صَحنها ... لم يجعل البانى لها أبوابا[2]

وساق لنا ابن عبدربه أبياتًا جميلة على القافية المطلقة حيث قال:

حَالَ عَنِ العهدِ لَمّا أحالا ... وزالَ الأحبَّةُ عَنْهُ فَزالا

محلٌ تُحِلّ عراها السّحاب ... وتَحكى الجَنوب عليهِ الشّمالا

فيا صاحِ هذا مَقامُ المحب ... ورَبعُ الحبيبِ فَحُطّ الرّحالا

سَلِ الرّبع عن ساكنيهِ فإنّى ... خَرِستُ فما أستطيعُ السّؤالا[3]

وجاء استخدام القافية المقيدة[4] بنسبة ضئيلة شكلت فى هذه الدراسة ٣-٢٪ من مجموع القوافى المستخدمة ومن الأمثلة على ذلك قول ابن هانئ:

نظرتُ كما جَلّتْ عقابٌ على إرمْ ... وإنى لفردٌ مثل ما نقردَ الزَّلمْ

بمرقبةٍ مثل السنانِ تَقدَّمت ... خياشيُمه واستُردِفَ العاملُ الأصَمْ

---

(١) القافية المطلقة: وهى القافية التى يكون حرف رويها متحركًا. ينظر: فن التقطيع الشعرى والقافية، د. صفاء خلوصى، بيروت، ط٤، ١٩٧٤م، ٢١٧؛ معجم مصطلحات العروض والقوافى، د. رشيد عبدالرحمن العبيدى، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، ط١، ١٩٨٦م، ١٩٨.

(٢) ما وصل إلينا من شعر عباس بن فرناس، ١٥٥؛ وينظر: عبدالله بن الشمر شاعر أمين الأندلس، ٣٦.

(٣) ديوان ابن عبداربه، ١٤٩-١٥٠.

(٤) القافية المقيدة: وهى القافية التى يكون حرف رويها ساكنًا. ينظر: فن التقطيع الشعرى والقافية، ٢١٧.

فقلـــتُ: أدارُ المالكـــيّةِ مـــا أرى بأسفلِ ذا الوادى أم الطَّلحُ والسَّلَمْ[1]

أما بالنسبة لحروف الروى التى لحقت بالقافية والوزن فى قصائد الشاعر الأندلسى ذات الاستخدام الإيحائى للظاهرة المكانية فكانت على وفق هذا الترتيب العددى الأكثر شيوعًا:

ت	حرف الروي	عدد المقطوعات	النسبة المئوية٪	ت	حرف الروي	عدد المقطوعات	النسبة المئوية٪
١	الراء	٣٧	٢٠.٣	١١	الفاء	٤	٢.١
٢	الدال	٢٣	١٢.٨	١٢	الكاف	٤	٢.١
٣	اللام	٢١	١١.٥	١٣	الياء	٤	٢.١
٤	الباء	٢٠	١١	١٤	السين	٣	١.٧
٥	النون	١٨	١٠	١٥	الجيم	٣	١.٧
٦	الميم	١٤	٧.٨	١٦	الهاء	٢	١
٧	العين	٨	٤.٥	١٧	الألف	١	٠.٥
٨	القاف	٨	٤.٥	١٨	الشين	١	٠.٥
٩	الهمزة	٥	٢.٧	١٩	الضاد	١	٠.٥
١٠	الحاء	٥	٢.٧				

ويتضح من خلال هذا الجدول أن شعراء الأندلس (ووفقًا لهذه الدراسة) قد اعتمدوا على القوافى الذلل[2] والسبب يعود إلى سهولة مخارجها وجمال نغمة

(١) ديـوان ابن هانئ، ٣٩٣؛ وينظر: ديوان ابن شهيد، ١٥٥؛ والمغرب، ١/ ٤٠٥؛ نفح الطيب، ٣/ ٣٨٨.

(٢) القوافى الذلل: وهى القوافى الشائعة بكثرة فى الشعر العربى ومنها الياء والتاء والراء والعين والميم والياء المشبوعة بألف الإطلاق. ينظر: المرشد، ١/ ٤١؛ موسيقى الشعر العربى، ٢٤٧.

حروفها وخفة مفردتها[1]. وكانت السيادة لحرف الراء، وحرف الراء كما هو معروف يكثر فى الشعر العربى وهو حرف مجهور لا ينطق إلا مكررًا ثم يأتى من بعده الدال واللام والباء والنون والميم والعين والقاف والسبب يعود إلى ليونتها وطبيعتها وجمعها بين صفات أصوات اللين والأصوات الساكنة فاتسمت بالوضوح من خلال جمعها صفات النوعين[2].

وشغلت القوافى النفر[3] نسبة قليلة والسر فى ذلك يكمن فى صعوبة مخارجها فضلاً عن ثقلها على أذن السامع والتكلف الناتج عنها وهذا يشير إلى ابتعاد الشاعر الأندلسى عن الوحشى من الكلام.

ثانيًا: الإيقاع الداخلى (المتحرك)

الإيقاع الداخلى هو أصوات داخلية متولدة من توافق الألفاظ والنغمة الموحدة إنه ((انتقاء ألفاظ خاصة تعبر تعبيرًا دقيقًا عن انفعالاته وعواطفه أو تكرار حروف خاصة تقوم على أساس الحركات والسكنات التى تتكون منها التفعيلة الشعرية))[4] وهذا يعنى أن الإيقاع لا يمثل وسيلة من وسائل التعبير وإنما أداة لتقوية المعنى من خلال التأثير الذى تحدثه الوحدات الإيقاعية على صوت الكلمات، ومن أساليب هذا الإيقاع:

---

(١) ينظر: اتجاهات الهجاء فى القرن الثالث الهجرى، قحطان رشيد التميمى، بيروت، طبعة دار المسيرة، (د.ت)، ٢٢٧.

(٢) ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، طبعة مصر، ط٥، ١٩٠٧م، ٢٧.

(٣) القوافى النفر: وهى القوافى القليلة الانتشار فى الشعر العربى ومنها الغين والذال والطاء والواو والزاى والثاء. ينظر: المرشد، ١/ ٦٢.

(٤) النقد والتطبيق والموازنات، د. محمد الصادق عفيفى، القاهرة ١٩٧٨م، ١٧٥؛ وينظر: لغة الشعر فى القصيدة العربية الأندلسية (فى عصر الطوائف)، بشرى محمد طه البشير، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٠م، ٨٠.

التكرار: واحد من أبرز صور التناسق الصوتى والذى يوفر أكبر قدر ممكن من الأصوات الداخلية وهو ((تناوب الألفاظ وإعادتها فى سياق التعبير بحيث تشكل نغمًا موسيقيًا يقصده الناظم فى شعره))[1]، وتكرار الحرف أول أنواعه، إذ يؤدى إلى انسجام موسيقى ويمنح البيت إيقاعًا متميزًا مما يضفى عليه ترددًا نغميًا نابعًا من تلاءم الحرف وتكراره، ومن الشواهد على ذلك قول الرمادى:

(الطويل)

تسائلها هلاً كفاكِ نحولُهَ ... وَنَصبتُهُ أو دمعُهُ وهمولُهُ

تكنَّفه همَّانِ: شجوٌ وصبوةٌ ... فَبلِّغَ واشيه المنى وعذولهُ

فإن يستبن فى وجهه همُّ سجنه ... فقد غاب فى الأحشاءِ عنكِ دخيلهُ

معنّى يكتمانِ الحبيب وحبّه ... فإن يقتل الكتمانُ فهو قتيلهُ[2]

حيث تكرر حرف الهاء تسع عشرة مرة وشكل رمزًا للمكان المعادى (السجن) كونه صوتًا مهموسًا عكس نفسية الشاعر الحزينة والمضطربة واتخذ من هذا الصوت (التعميق من إيقاع الكلمات وإيقاع وقعها)[3] كما ساعد تكرار هذا الحرف فى القافية والإيقاع الداخلى على التقاء النوعين والذى ظهر أيضًا من خلال (التصريع)[4] فى قوله (نحوله، همومه) فضلاً عن ذلك استخدم البحر الطويل ليلائم جرس هذه الحروف وتكرارها.

ويعد التكرار من ضروب النغم ويضفى موسيقى عذبة داخل البيت الشعرى وبالتالى فإن ((الأصوات التى تتكرر فى حشو البيت إلى ما يتكرر فى القافية تجعل

---

(١) جرس الألفاظ ودلالتها، ٢٣٩.

(٢) شعر الرمادى، ١٠٣.

(٣) لغة الشعر الحديث فى العراق، عدنان حسين العوادى، بغداد، ١٩٨٥م، ٣٥.

(٤) التصريع: ((هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة، لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته)). العمدة، ١ / ١٧٣.

البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم))[1] ونلمح هذا التكرار فى قول ابن شهيد:

(الكامل)

حَزنَـى علـى سَـرَواتِها ورُواتِهـا ... وثِقاتِهـا وحُماتِهـا يَتَكـرَّرُ
نَفـسِى علـى آلائِهـا وصـفائِها ... بَـبهائِها وسَـنائِها تَتَحـسَّرُ
كَـبِدى علـى عُلمائِهـا حُلمائِهـا ... أُدَبائِهـا ظُـرَفائِها تَتَقَطَّـرُ[2]

هذه الأبيات هى جزء من قصيدة فى رثاء قرطبة والملاحظ فيها النفحة الحزينة الطاغية على الأبيات، هذه النفحة وظفها تكرار الحرف فى حشو البيت وقافيته حيث (السين والراء والواو والهمزة) زيادة على توظيف ضربات موسيقية عالية النغمة والإيقاع من خلال بيان صفات قرطبة.

إن الإيقاع يصاحب الشعور، فكلما زاد انفعال الشاعر ارتفعت النبرة وتداخلت وتعقدت، وإذا هدأ الانفعال ومال إلى التأمل هدأت النبرة ففى قول ابن هانئ:

(الطويل)

قِـبابٌ وأَحـبابٌ وجُلهَمَـةُ العِـدى ... وَخـيلٌ عِـرابٌ فـوقهنَّ أعاريـبُ[3]

نجد هنا تكرار الباء قد نبع عن نبرة صوتية عالية مردها إلى انفعال الشاعر، الذى حاول بلوغ حبيبته إلا أن المانع هو القباب ووادى الأعداء والحراس الذين يحيطون بها، فكل هذه الأسباب أوقفت الشاعر إلى نبرة حادة فى البيت والأمر نفسه بالنسبة لابن شهيد ففى سجنه يقول:

(الطويل)

---

(١) موسيقى الشعر، ٤٥.
(٢) ديوان ابن شهيد، ١١١.
(٣) ديوان ابن هانئ، ٢١.

فـــراقٌ وسِـــجنٌ واشـــتياقٌ وذلّـــةٌ وجـــبَّارُ حُفَّـــاظٍ علـــىّ عَتـــيدُ[1]

فالتنوين أحدث ضربات موسيقية عالية مردها إلى نفسية الشاعر المضطربة فى السجن، كما أن تكرار الواو فى البيت بين كلمة وأخرى قد أضفى نغمة موسيقية شجية تعكس واقع الشاعر وحاله.

ويأتى تكرار اللفظ فى الشعر، ليحمل غايتين أولاهما: غاية موسيقية تتمثل بزيادة النغم وتقوية الجرس الإيقاعى وثانيهما: غاية معنوية نفسية[2]. وغالبًا ما يكون التكرار لفظيًا[3] ومثال ذلك قول الغزال:

(الطويل)

ســـلامٌ ســـلامٌ ألـــفَ ألـــفِ مكـــرّر ويـــا حـــاملاً عنّـــى الرّســـالةَ كَـــررِ[4]

فتكرار لفظتى (سلام وألف) والتصريح بالتكرار قد أحدث إيقاعًا موسيقيًا حزينًا حاول الشاعر إضفاءه وتوظيفه، ليعكس لنا ما أصابه من غربة مكانية قاسية فعبر عنها بهذا التكرار ووجد فيها متنفسًا لغربته وخلجات نفسه المشتاقة والتى أضناها البعد المكانى عن الأحبة.

وتكرار اللفظة واشتقاقاتها هو ما ولد أيضًا صوتًا نغميًا مألوفًا فهذا ابن شهيد يقول:

والقَـــصرُ قَـــصرُ بنـــى أُمـــيّةَ وافـــرٌ مـــن كُـــلِّ أمـــر والخِلافـــةُ أوفَـــرُ

---

(١) ديوان ابن شهيد، ١٠٠.

(٢) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٢/ ٥٦٨؛ عضوية الموسيقى فى النص الشعرى، ٤٥ -٥٥.

(٣) ينظر: العمدة، ٢/ ٧٣.

(٤) ديوان الغزال، ٧٦.

والزاهِـــرِيَّةُ بالمـــراكبِ تُزهِـــرُ والعامِـــرِيَّةُ بالكـــواكبِ تُعَمْـــرُ[1]

فتكرار لفظة (القصر) أضفى على الأبيات نغمة إيقاعية عالية فضلاً عن قوله: (وافر وأوفر) وقوله: (الزاهرية تزهر) و(العامرية تعمر) فهذه الألفاظ المكانية واشتقاقاتها وظفها الشاعر لخدمة الإيقاع الصوتى للأبيات، فضلاً عن ذلك فإن التكرار فى هذا البيت قد أضفى قيمة فنية وموسيقية داخلية منسجمة مع موسيقى القافية.

ومن وسائل طلب الموسيقى الداخلية الجناس، وهى أحد الوسائل التى أسهمت فى بيان التنغيم الإيقاعى عند الشاعر الأندلسى وهو ((ضرب من ضروب التكرار وتسلكه فيما يراد به التكرار من تقوية نغمية لجرس الألفاظ))[2] ويكون التجانس بين لفظتين متشابهتين بالشكل مختلفتين بالمعنى وهذا التشابه هو ما تبحث عنه النفس فتعمل جاهدة على استخراج المعنيين من تلك اللفظة الواحدة[3].

واستعمل الشاعر الأندلسى المكان كمؤشر لبيان هذا النوع من التنغيم الإيقاعى ومثال ذلك قول ابن عبد ربه مادحًا:

(البسيط)

بحـــرٌ يـــسَيرُ علـــى بحـــرٍ بجاريَـــةٍ للبحـــرِ حاملـــةٍ بالبحـــرِ تُحـــتملُ[4]

فالجناس يكمن فى (الظُّلْمِ والظُّلَمِ) فالأولى أراد منها المكان الذى يسكنه وهو

---

(١) ديوان ابن شهيد، ١١٠.

(٢) جرس الألفاظ ودلالتها فى البحث البلاغى والنقدى عند العرب، ٢٧٠.

(٣) ينظر: جوهر الكنز، لنجم الدين بن الأثير الحلبى (ت: ٧٣٧هـ)، تح: محمد زغلول سلام، مط شركة الإسكندرية، (د.ت)، ٩١؛ بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة، ط٢، مط مخيمر، ١٩٥٢م، ١١٧.

(٤) ديوان ابن عبد ربه، ١٣٦.

قرطبة والتى أصبحت مكانًا للظلم والاستبداد بعد أن حلت بها الفتنة أما (الظُّلَمِ) الثانية فدلت على الظلام الذى خيم على قرطبة بعد أن أصابها الجهل والظلم والطيش، هذا الاضطراب النفسى مرده إلى فعل الخيال الممتزج بالعاطفة تجاه المكان المدرك[1].

وقد يلجأ الشاعر فى طلبه للموسيقى الداخلية إلى حشو البيت ويعمد إلى ألفاظ متشابهة الإيقاع ووضع قواف داخلية وهو ما يعرف بالترصيع[2]، كقول الحسن بن حسان:

(الطويل)

عشيقٌ ومعشوقٌ وبهوٌ وزاهرٌ إلى كاملٍ فى حسنه ومُحدَّد[3]

فالإيقاعات الداخلية واضحة من خلال التقطيعات الموسيقية فى قوله: (عشيق ومعشوق) و(بهو وزاهر) فضلاً عن التناغم الصوتى بين الواو والراء، ولا يخفى ما للنون من أثر صوتى كبير، وإحداث ضربات صوتية عالية عكست جمالية تلك الأماكن ـ القصور ـ والفخر بها ووصفها.

وممن طلب هذا النوع الموسيقى ابن هانئ، حين قال:

(الرمل)

حاصروا مكَّةَ فى صُيَّابةٍ عَقَدُوا خيرَ حبىً فى خيرِ نادْ

فلهُم ما انجابَ عنه فَجرهُا من قليبٍ أو مَصادٍ أو مَرادْ

---

(١) ينظر: المكان ودلالته فى شعر السياب، محمد طالب غالب، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٩٩٨م، ١٢.

(٢) الترصيع: هو أن يكون حشو البيت مسجوعًا، واتفاقه فى موطنين يكون حسنًا، أما إذا كثر فقد دل على التكلف. ينظر: الصناعتين، ٣٩٠.

(٣) التشبيهات، ٧٨.

أو شـــعابٍ أو هـــضابٍ أو رُبـــىً أو بطـــاحٍ أو نجـــادٍ أو وِهـــادْ[1]

فالترصيع يتمثل فى (حصاد أو مراد) و(شعاب وهضاب) و(نجاد أو وهاد) حيث شكلت هذه الألفاظ المكانية ضربات نغمية عالية، فضلاً عن ذلك التآلف الصوتى الذى أحدثته قافية الترصيع (الدال والباء) والقافية العامة، وهذه التقسيمات الإيقاعية تعكس لنا حالة الشاعر النفسية والتى تحس بضياع مكة بعد حملة أبرهة.

أما التضاد فهو أسلوب آخر اتكأ عليه الشعراء فى طلب الموسيقى الداخلية وهو يضفى ترابطًا بالغ التناسق والانسجام والتوافق داخل البيت الشعرى على الرغم من كونه الجمع ((بين الضدين فى الكلام أو بيت شعر))[2] وقد أدرك الأندلسيون أهمية التضاد فى خلق تجانس مكانى ومثال ذلك عباس بن فرناس يصف مكانًا حربيًا كان التضاد فيه أحد وسائل التنغيم التى أضفت جمالية على الأبيات يقول:

(الطويل)

ومختلفِ الأصواتِ مؤتلفِ الزحفِ لهـومِ الفـلا عـبلِ القـنابلِ ملـتفِ

إذا أومـضَتْ فـيه الـصوارمُ خِلْـتَها بروقًا تراءى فى الجهامِ وتستخفى[3]

فنجد التضاد فى قوله (مختلف ومؤتلف) حيث اختلاف أصوات المعركة، وائتلاف زحف الجيوش وتلاحمها، وظف نغمة موسيقية مألوفة وانسجامًا وتناسقًا شكلا طرفين لإبراز جمال البيت، وفى البيت الثانى تتركز الضدية فى قوله (تراءى وتختفي) وهذه الثنائية الضدية عكست لنا صورة المكان الحربى الذى لاحت فيه

---

(١) ديوان ابن هانئ، ٣١٨.

(٢) العمد، ٢/ ٥.

(٣) ما وصل إلينا من شعر عباس بن فرناس، ١٦٥.

بوارق السيوف وأصواتها تارة واختفاء تلك البوارق تارة أخرى، فكل منهما يكسب وجوده وجماله من الآخر مما يحيل الصورة الضدية إلى صورة تقوم على نسق تآلفى جميل.

ويقدم لنا المهند[٢] رصدا ضديا فى وصفه لقطع المفاوز وصعابها:

(الطويل)

صحبتُ بها عزمًا وعضبًا كلاهما ... ركوبٌ لأهوالِ المفاوزِ سادكُ[٣]

فيجمع التضاد بين (عزمًا وعضبًا) فهو اصطحب القوى والضعيف فوجد كليهما مولعًا بقطع تلك الأماكن المقفرة الخالية فكان التضاد مرآة عاكسة، لصعوبة المكان وعلى الرغم من ضديتهما البارزة إلا أنهما يحققان معادلة القوة والصمود فى مثل تلك الأماكن.

وفى سياق آخر يقدم لنا ابن شخيص ثنائية ضدية يستلهمها من المكان الحضرى فهو القائل:-

(الطويل)

فعمَّرَ أهلُ الفضلِ كلَّ الجوامع ... وعطلَّ أهلُ اللهو كلَّ المصانعِ[٣]

فالتضاد بين (عمّر وعطّل) أحدث مفاضلة اجتماعية بين أهل الفضل الذين أقاموا دعائم المكان الدينى وبين أهل اللهو الذين هدموا وعطلوا كل المصانع، واستطاع من خلال هذه الثنائية أن يرسم لنا صورة نفسية يتخذها تجاه الناس كما استطاع خلق بنية موسيقية داخلية قامت على المكان الحضرى.

---

(١) المهند: أبو العباس طاهر بن محمد ويعرف بالمهند البغدادى وصل الأندلس سنة ٣٤٠هـ ومدح الخلفاء حتى توفى عام ٣٩٠هـ فى قرطبة. ينظر: جذوة المقتبس، ١/ ٣٨٣؛ بغية الملتمس، ٢/ ٤٢١.

(٢) التشبيهات، ١٧٤؛ سادك: مولع به.

(٣) شعر ابن شخيص الأندلسى، ٦٤.

ونجد التضاد أيضًا فى قول ابن شهيد:

(الطويل)

قَــريبٌ بِمُحــتلٍّ الهــوانِ بعــيدُ يجُــودُ ويَــشكُو حُــزنهُ فيُجِــيدُ[1]

وما يمكن قوله إن الشاعر الأندلسى استطاع أن يوظف الإيقاع الداخلى من (تكرار وجناس وترصيع وتضاد) وبشكل يلفت الانتباه فى القصيدة المكانية، وشكل إيقاعًا نغميًا مختلفًا كل حسب المكان الصادر عنه، فمنها الإيقاع الحزين الذى عبر عن السجن وديار الظلم، ومنها الإيقاع العالى المعبر عن المكان الحربى، فضلاً عن الإيقاع الهادى المعبر عن المكان الحضرى والدينى، كما وظف الموسيقى الداخلية، لإبراز حالة الشاعر النفسية.

(١) ديوان ابن شهيد، ٩٩.

obeikandl.com

obeikandl.com

الخاتمة

بعد هذا الترحال المضنى فى أمكنة الأندلس المختلفة، وآثارها الخالدة فى تاريخنا العربى، نرجو أن نكون قد وفقنا إلى تحقيق ما نصبو إليه فى هذه الدراسة، ولسنا نزعم أننا أتينا على كل ما يمكن أن يقال فى هذا الموضوع، الذى جعلت آفاقه تتسع أمامنا، وتدعونا إلى الرهبة والخوف، كلما تقدمنا فى البحث، ولم نشعر فى أية مرحلة من مراحل البحث بالضياع، أو تشتت الفكر أمام هذا الميدان الواسع.

ولعل الصواب نجده فى خاتمة لهذه الدراسة تقرر لنا أبرز النتائج المتوخاة منها:

- فقد جاء التمهيد بنبذة مختصرة تمخض عنها أن المكان موجود، ولا يمكن إنكاره، ومردّ هذا الخلاف فى المفهوم الفلسفى للمكان إلى تعدد الدراسات الفسلفية.

- شكل المكان حضورًا دائمًا لدى الشاعر العربى منذ العصر الجاهلى وحتى عصر الأندلس، وشكل عدة مثيرات أثارت وصورت انقلاب الحال، وانعكست آثاره على الشاعر العربى سلبًا وإيجابًا، بما يتركه من أثر فى نفسه.

- كان للمكان دور فاعل فى الغرض الشعرى سواء أكان مديحًا أم غزلاً أو وصفًا أم فخرًا أم رثاء، فضلاً عن كونه شاهدًا حيًا على متغيرات الحياة الإنسانية، ففى الغزل جسد المكان فاعليته بكونه المدخل الأساس الذى يلج من خلاله الشاعر، كى يظهر المكونات الخفية التى تختلج فى نفسه، فأصبح المكان جزءًا من الغزل وسببًا من أسباب وجوده.

- اتخذ الشاعر الأندلسى من المكان الدينى والطبيعى وأماكن الرحلة منفذًا إلى

أهواء ممدوحيهم، بل وكانت لهم بمثابة مصدر وحى وإلهام تمدهم بأعذب المقال، ليناسب المقام.

- استطاع الشاعر الأندلسى أن يخلق من خلال الوصف صلة بينه وبين المكان، وقد يصبح صورة لأمانيه وتطلعاته، أو قد يصبح علامة دالة على واقعه المعاش ووضعه اليومى.

- اختلاف رؤية الشاعر الأندلسى للمكان، وتعدد المواقف تجاهه وهذا مرده إلى طبيعة العلاقة بين كل منها، فاستطاع من استلهام المكان المحبب وتوظيفه فى شعره حتى خرجت ألفاظه سهلة، وعباراته جزلة، تنم عن التلاحم بينه وبين المكان الذى ألفه، لا سيما المكان الطبيعى الذى هو أهم أشكال المكان الأليف.

- انعكست آثار المكان سلبًا على الشاعر الأندلسى، مجسدًا العدائية، ولا سيما السجن فقد شكل بؤرة الحصار المكانى، حتى تحول مثل هذه الأمكنة إلى باعث معاناة قاسية، وهذا ما وجدناه بشكل ملحوظ لدى سعيد بن جودى والجزيرى والمصحفى.

- كشفت هذه الدراسة أيضًا أن الشاعر الأندلسى قد قاسى الغربة المكانية بعد رحيله عن المشرق ولا سيما أصحاب الجيل الأول، فضلاً عن الانفصال والاغتراب داخل الأندلس، وقد كانت هذه الغربة المكانية أشد قساوة على الشعراء من سابقتها، فكانت ردود فعله قاسية تجسدت بالتشاؤم والحزن.

- أما من الناحية الفنية، فقد استطاع الشاعر الأندلسى من توظيف ألفاظ مكانية لها دلالتها فى النص الشعرى، وبأسلوب شعرى بعيد عن التكلف والإغراب، وشكل المكان أيضًا أحد المكونات الرئيسية التى طرزت الصورة الشعرية وبث فى أجوائها الجمال والرونق والأصالة، وبأساليب بلاغية مختلفة من تشبيه واستعارة وكناية، رسم من خلالها صورًا ناطقة معبرة أساسها المكان، فضلاً عن ذلك فقد وظف الشاعر الأندلسى الإيقاع الداخلى من تكرار وجناس وتضاد، وشكل إيقاعًا نغميًا مختلفًا كل حسب المكان الصادر عنه، كون الإيقاع يصاحب الشعور فكلما زاد

انفعال الشاعر ارتفعت النبرة والعكس هو الصحيح، وهذا الشعور والانفعال لابد أن يكون متأثرًا بالمكان المحيط به.

- مال الشعراء إلى البحور الطويلة فى هذه الدراسة فجاء الطويل بالمرتبة الأولى ومن ثم الكامل فالبسيط الخ، كما وظفوا القافية المطلقة أكثر من المقيدة، وهذا مرده إلى المواقف المختلفة التى تتطلب قدرة استيعابية عالية.

وأخيرًا هذا ما توصلت إليه بعون الله ومنه، فله الحمد كله وعليه الثناء كله، ولا أدعى بعد ذلك كله، أننى قد بلغت ببحثى مبلغًا لا يقبل الطعن والتقويم، فعمل كل إنسان محكوم بالنقص، وما الكمال إلا للواحد الأحد سبحانه وتعالى، ومنه الرشاد والتوفيق.

obeikandl.com

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتب

- ابن هانئ الأندلسى، عارف تامر، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط٢، (د.ت).
- الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى، عبدالفتاح فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢م.
- اتجاهات الشعر الأندلسى إلى نهاية القرن الثالث الهجرى، د. نافع محمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.
- اتجاهات النقد الأدبى فى القرن الخامس الهجرى، د. منصور عبدالرحمن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧م.
- اتجاهات الهجاء فى القرن الثالث الهجرى، قحطان رشيد التميمى، طبعة دار المسيرة، بيروت، (د.ت).
- أثر القرآن الكريم فى الشعر الأندلسى (منذ الفتح وحتى سقوط الخلافة ٩٢هـ - ٤٢٢هـ)، د. محمد شهاب العانى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م.
- الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة، د. أحمد هيكل، دار المعارف، مصر، ١٩٧٩م.

- الأدب الأندلسى من الفتح حتى سقوط غرناطة (٩٢-٨٩٧هـ)، تأليف: د. منجد مصطفى بهجت، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٨٨م.

- الأدب الأندلسى موضوعاته وفنونه، د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٧٥م.

- الأدب العربى فى الأندلس، عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٦م.

- الأدب العربى فى الأندلس تطوره وموضوعاته وأشهر أعلامه، د. على محمد سلامة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.

- الأدب العربى فى موكب الحضارة الإسلامية، د. مصطفى الشكعة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط٢، ١٩٧٤م.

- الأدب وفنونه دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٣م.

- أدباء السجون، عبدالعزيز الحلفى، دار الكتاب العربى، (د.ت).

- أدباء العرب فى الأندلس وعصر الانبعاث، بطرس البستانى، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٩هـ.

- الاستهلال فى البدايات فى النص الأدبى، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣م.

- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانى (ت: ٤٧١هـ)، تح: هـ. ريتز، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤م.

- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. محمد عبدالحميد ناجى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م.

- إشبيلية فى القرن الخامس، د. صلاح خالص، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م.

- إشكالية المكان فى النص الأدبى، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٣، ١٩٧٥ م.
- أصول البيان العربى، د. حسين على الصغير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- أصول النقد الأدبى، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٦٤م.
- أعتاب الكتاب، ابن الأبار أبو عبدالله محمد (ت: ٦٥٨هـ)، تح: د. صالح الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط١، ١٩٦٦م.
- أعجب العجب فى شرح لامية العرب، للزمخشرى محمد بن عمر (ت: ٥٣٨هـ)، مطبعة الجوانب، القسطنطينية، ١٣٠٠هـ.
- الأغانى، لأبى الفرج الأصفهانى، شرحه وكتب هوامشه: عبد أ. على مهنا، سمير جابر، دار الفكر للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٦م.
- الاغتراب فى حياة وشعر الشريف الرضى، عزيز السيد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- الاغتراب فى الشعر العباسى (القرن الرابع الهجري)، د. سميرة السلامى، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.
- الأمراء الأمويون الشعراء فى الأندلس دراسة فى أدب السلطة، د. إبراهيم بيضون، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.
- الإنسان والزمان فى الشعر الجاهلى، حسنى عبدالجليل يوسف، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨م.
- الإيضاح فى علوم البلاغة، للإمام الخطيب القزوينى (ت: ٧٣٩هـ)، شرح

وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م.

- البديع فى وصف الربيع، للأديب أبى الوليد إسماعيل بن عامر الحميرى (توفى قريبًا من ٤٤٠هـ)، اعتنى بنشره وصححه: هنرى بيرس، المطبعة الاقتصادية، الرباط، (د.ط)، ١٩٤٠م.

- بغية الملتمس فى تاريخ رجال أهل الأندلس، للضبى أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة (ت: ٥٩٩هـ)، تح: إبراهيم الإبيارى، دار الكتاب المصرى، القاهرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.

- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة، مط مخيمر، ط٢، ١٩٥٢م.

- بناء الرواية (دراسة فى الرواية المصرية) عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٢م.

- بناء الرواية دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا القاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

- البناء الفنى فى الرواية العربية فى العراق، د. شجاع مسلم العانى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م.

- بناء القصيدة الفنى فى النقد العربى القديم والمعاصر، مرشد الزبيدى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.

- البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب، لابن عذارى المراكشى (ت: ٦٩٥ هـ)، تحقيق ومراجعة: ج. س. كولان وأليفى بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (ج.ت).

- تاريخ الدب الأندلسى عصر سيادة قرطبة، د. إحسان عباس، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٦٠م.

- تاريخ الدب العربى، عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١م.

- تاريخ الأندلس السياسى والعمرانى والاجتماعى، على محمد حمودى، دار الكتاب العربى، مصر، ط١، ١٩٥٧م.

- تاريخ بغداد، لابن الخطيب البغدادى، دار الكتاب العربى، بيروت.

- تاريخ علماء الأندلس، لابن الفرضى أبو الوليد عبدالله بن محمد بن يوسف الأزدى (ت: ٤٠٣هـ)، تحقيق: إبراهيم الإبيارى، دار الكتاب المصرى، القاهرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٨٩م.

- تاريخ الفكر الأندلسى، تأليف: بالينثيا، أنخل كونثالث، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م.

- تاريخ قضاة الأندلس، للنباهى، المكتب التجارى للطبع والنشر، بيروت، (د.ت).

- تبيين المعانى فى شرح ديوان ابن هانى، د. زاهد على، مطبعة المعارف، مصر، ١٣٥٢هـ.

- تجارب فى الأدب والنقد، د. شكرى عياد، دار الكتاب العربى، القاهرة ١٩٦٧م.

- التجديد فى الأدب الأندلسى، د. باقر سماكة، مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٧١م.

- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربى، د. رجاء عيد، منشأة المعارف ، الإسكندرية، (د.ت).

- التحليل النقدى والجمالى للأدب، د. عناد غزوان، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ١٩٨٥م.

- اتجاهات من أشعار أهل الأندلس، لأبى عبدالله محمد بن الكتانى الطبيب (ت: ٤٢٠هـ)، تح: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).

- تطور الشعر العربى الحديث فى العراق اتجاهات الرؤية وجماليات النسيج، د. على عباس علوان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥م.

- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، د. شكرى فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥ (د.ت).
- التفسير النفسى للأدب، عز الدين إسماعيل، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤ م.
- التلخيص فى علوم البلاغة، جلال الدين القزوينى، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقى، دار الكتاب العربى، بيروت، (د.ت).
- التمويه وأساليبه فى الغزل الأموى، . عزمى الصالحى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٢م.
- تهذيب اللغة، الأزهرى محمد بن أحمد بن طلحة (ت: ٣٧٠هـ)، تحقيق: على حسن هلالى، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ت).
- تيارات فلسفية معاصرة، على عبد المعطى محمد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ١٩٨٤م.
- جدلية الخفاء والتجلى، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩م.
- جذوة المقتبس فى تاريخ علماء الأندلس، للحميدى أبى عبدالله محمد بن فتوح (ت: ٤٨٨هـ)، تحقيق: إبراهيم الإبيارى، دار الكتاب المصرى، القاهرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م.
- جرس الألفاظ ودلالتها فى البحث البلاغى والنقدى عند العرب، د. ماهر مهدى هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.
- جماليات المكان، اعتدال عثمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- جماليات المكان، تأليف: جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، يصدر عن مجلة الأقلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.
- جماليات المكان، مجموعة من الباحثين، عيون المقالات للنشر، دار قرطبة، ط٢، ١٩٨٨م.

- جمهرة اللغة، لابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدى (ت: ٣٢١هـ)، ط (أوفسيت)، مكتبة المثنى، بغداد، عن طبعة حيدر آباد الدكن، الهند، ١٣٤٥ هـ.

- جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع، أحمد الهاشمى، بيروت، ط٢، (د.ت).

- جوهر الكنز، لنجم الدين بن الأثير الحلبى (ت: ٧٣٧هـ)، تح: محمد زغلول سلام، مطبعة شركة الإسكندرية، (د.ت).

- الحركة الشعرية فى فلسطين المحتلة، د. صالح أبو إصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

- الحلة السيراء، لابن الأبار، تح: حسين مؤنس، الشركة العامة للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٣م.

- الحنين إلى الأوطان، لأبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت: ٢٥٥هـ)، دار الرائد العربى، بيروت، ١٩٨٢م.

- الحنين والغربة فى الشعر العربى الحديث، د. ماهر حسين فهيم، مط الجيلاوى البولاقية، القاهرة، ١٩٧٠م.

- الحياة الأدبية فى عصر صدر الإسلام، د. محمد عبدالمنعم خفاجى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.

- الحيوان، أبو عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده، بمصر، ط١، ١٩٣٨م.

- خريدة القصر وجريدة العصر للعماد الأصبهانى أبى عبدالله محمد بن حامد بن عبدالله (ت: ٥٩٧هـ)، تحقيق: عمر دسوقى وعلى عبدالعظيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٤م.

- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تأليف: عبدالقادر بن عمر البغدادى (١٠٣٠-١٠٩٠هـ)، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجى بمصر، ١٩٨١م.
- خصائص الأسلوب فى الشوقيات، محمد الهادى الطرابلسى، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
- دراسات أدبية فى الشعر الأندلسى، سعد إسماعيل شلبى، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.
- دراسات أندلسية فى الأدب والتاريخ والفلسفة، د. الطاهر أحمد مكى، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨٠م.
- دراسات فى النص الشعرى عصر صدر الإسلام وبنى أمية، د. عبده بدوى، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٨٧م.
- دراسات فى النفس الإنسانية، محمد قطب، دار القلم، القاهرة، (د.ت).
- دراسات ومذاهب، د. محمد عزيز نظمى سالم، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، ١٩٨٨م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجانى (ت: ٢٧١هـ)، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٤م.
- دلالة المكان فى قصص الأطفال، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٥م.
- دير الملاك، محسن أطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.
- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، بمصر، ١٩٥٨م.
- ديوان تأبط شرا وأخباره، تحقيق: على ذو الفقار، دار الغرب الإسلامى، (د.م)، ط١، ١٩٨٤م.

- ديوان جميل بثينة، جمع وتحقيق وشرح: د. حسين نصار، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م.

- ديوان حسان بن ثابت، شرحه وكتب هوامشه وقدم له: الأستاذ عبد أ. مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٦م.

- ديوان الحطيئة، تحقيق: د. نعمان أمين طه، مطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده، بمصر، ط١، ١٩٥٨م.

- ديوان ابن دراج القسطلى، حققه وعلق عليه وقدم له: الدكتور محمود على مكى، منشورات المكتب الإسلامى بدمشق، ط١، ١٩٦١م.

- ديوان الشريف الرضى، دار صادر، بيروت، ١٩٦١م.

- ديوان الشريف المرتضى، حققه: رشيد الصفار، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابى الحلبى وشركاه، ١٩٥٨م.

- ديوان ابن شهيد الأندلسى، جمعه وحققه: يعقوب زكى، راجعه: د. محمود على مكى، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).

- ديوان ابن عبد ربه، حققه وجمعه وشرحه: د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

- ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوى، المكتب الإسلامى، دمشق، ١٩٧٠م.

- ديوان أبى فراس الحمدانى، شرح وتحقيق وتعليق: سامى الدهان، المعهد الفرنسى بدمشق، بيروت، ١٩٤٤م.

- ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧م.

- ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه: د. إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧١م.

- ديوان لبيد بن ربيعة العامرى، تحقيق: إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢م.

- ديوان النابغة الذبيانى، تحقيق: كرم البستانى، دار صار، بيروت، ١٩٥٣م.

- ديوان يحيى بن حكم الغزال (ت: ٢٥٠هـ)، حققه وشرحه وقدم له: د. محمد رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، ط١، ١٩٨٢م.

- الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة، تأليف: أبى الحسن على بن بسام الشنترينى (ت: ٥٤٢هـ)، تحقيق: الدكتور إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، ١٩٧٥م.

- ذو الرمة شمولية الرؤية وبراعة التصوير، الدكتور خالد ناجى السامرائى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م.

- رايات المبرزين وغايات المميزين، لابن سعيد الأندلسى، تح: د. النعمان عبدالمتعال القاضى، لجنة إحياء التراث الإسلامى، القاهرة، ١٩٧٣م.

- رسائل الفارابى فى الحكمة، طبعة حيدر آباد الدكن، (١٣٢٩هـ).

- رسائل الكندى الفلسفية، حققها وأخرجها: د. محمد هادى أبو ريدة، طبعة القاهرة، ١٩٥٣م.

- ابن رشيق ونقد الشعر، عبدالرؤوف مخلوف، نشر وكالة المطبوعات، الكويت، ط ١، ١٩٧٣م.

- الرواية والمكان، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ج ١، ١٩٨٠، ج٢، ١٩٨٦م.

- روح العصر، دراسات نقدية فى الشعر والمسرح والقصة، عز الدين إسماعيل، بيروت، ١٩٧٨م.

- الروض المعطار، تحقيق: ليفى بروفنسال، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، ١٩٣٧م.
- سعيد بن جودى السعدى الألبيرى الأندلسى سيرته ومجموع شعره، تأليف: د. محمد رضوان الداية، مطبوعات مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث بدبى، دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٧م.
- شرح تحفة الخليل فى العروض والقوافى، د. عبدالحميد راضى، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط٢، ١٩٧٥م.
- شرح ديوان أبى تمام، للصولى، دراسة وتحقيق: د. خلف رشيد نعمان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٧م.
- شرح ديوان زهير بن أبى سلمى، صنعة ثعلب أبى العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيبانى (ت: ٢٩١هـ)، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤م.
- شرح ديوان الفرزدق، ضبط معانيه وشروحه وأكملها: إيليا الحاوى، منشورات دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
- شرح ديوان المتنبى، وضعه: عبدالرحمن البرقوقى، دار الكتاب العربى، بيروت، ط٢، ١٩٣٨م.
- شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، دراسة تحليلية، د. محمود عبدالله الجادر، دار الرسالة للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م.
- شعر الرمادى يوسف بن هارون، جمعه وقدم له: ماهر زهير جرار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ك١، ١٩٨٠م.
- شعر ابن شخيص الأندلسى، جمع وتقديم: أحمد عبدالقادر صلاحية، دار ابن القيم للطباعة والتوزيع والنشر، ١٩٩٢م.
- شعر الطبيعة فى الأدب العربى، د. سيد نوفل، دار المعارف، (د.ت).
- شعر الوقوف على الأطلال، د. عزة حسن، دمشق، ١٩٦٨م.

- شعر يحيى بن هذيل القرطبى الأندلسى، جمع وتحقيق ودراسة: محمد على شوابكة، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، ط١، ١٩٩٦م.

- الشعر الأندلسى، غارسيه غومس، ترجمة: د. حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ١٩٥٦م.

- الشعر والتاريخ، د. نورى حمودى القيسى، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.

- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦م.

- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦١م.

- الشعر النسوى الأندلسى أغراضه وخصائصه الفنية، سعد بو فلاقة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م.

- الشعر النسوى فى الأندلس، محمد المنتصر الريسونى، قدم له: عبدالله كنون، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٨م.

- شعراء أمويون، دراسة وتحقيق: د. نورى حمودى القيسى، مطبوعات المجمع العلمى العراقى، ١٩٧٦م.

- الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى، د. يوسف خليف، مصر، دار المعارف، ١٩٥٩م.

- شعرية المكان فى الرواية الجديدة، خالف حسين حسين، كتاب الرياض، العدد ٨٣، أكتوبر ٢٠٠٠م.

- الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهرى، إسماعيل بن حماد (ت: ٣٩٨هـ)، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

- الصلة، لابن بشكوال، تحقيق: إبراهيم الإبيارى، دار الكتاب المصرى واللبنانى، القاهرة، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.

- الصناعتين - الكتابة والشعر -، لأبى الهلال العسكرى، تح: على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط١، ١٩٥٢م.

- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٨م.

- الصورة الفنية فى المثل القرآنى، د. محمد حسين على الصغير، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م.

- الصورة الفنية معيارًا نقديًا، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

- الطبيعة، أرسطو طاليس، حققه: عبدالرحمن بدوى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤م.

- الطبيعة فى الشعر الأندلسى، د. جودة الركابى، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٥٩م.

- الطبيعتان الحية والصامتة فى الشعر الجاهلى، بهيج مجيد القنطار، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن على بن إبراهيم العلوى اليمنى (ت: ٧٤٩هـ)، منشورات مؤسسة النصر، مطبعة المقتطف، بمصر، ١٩١٤م.

- طوق الحمامة فى الألفة والألاف، ابن حزم الأندلسى، ضبطه بالشكل وفسر غامضه: سعيد محمد عقيل، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

- ظهر الإسلام، د. أحمد أمين، مكتبة النهضة، القاهرة، ط٢، ١٩٥٩م.

- عبد الرحمن الداخل فى الأندلس وسياسته الداخلية والخارجية، إبراهيم ياسر خضير الدورى، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.

- عضوية الموسيقى فى النص الشعرى، د. عبدالفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥م.

- علم العروض، عمر توفيق، منشورات مكتبة الرشاد، بيروت، ط١، ١٩٦٩م.

- علم العروض والقافية ، عبد العزيــز عفيف، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٤م.

- علوم البلاغة البيان والمعانى والبديع، تأليف: أحمد مصطفى المراغى، راجعه: أبو الوفا مصطفى المراغى، المكتبة المحمودية التجارية، ط٥، (د.ت).

- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبى على الحسن بن رشيق القيروانى (ت: ٤٥٦هـ)، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيى الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢م.

- عيار الشعر، لابن طباطبا العلوى (ت: ٢٣٣هـ)، تح: د. طه الجابرى ود. محمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦م.

- الغزل فى العصر الجاهلى، محمد أحمد الحوفى، دار نهضة مصر، ط١، (د.ت).

- فجر الأندلس، د. حسين مؤنس، طبعة القاهرة، ١٩٥٩م.

- فصول فى الشعر ونقده، د. شوقى ضيف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.

- الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جندارى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١م.

- فضائل الأندلس وأهلها، لابن حزم، وابن سعيد إسماعيل الشقندى (ت: ٦٢٩ هـ)، نشر: الدكتور صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨م.

- فن التقطيع الشعرى والقافية، د. صفاء خلوصى، بيروت، ط٤، ١٩٧٤م.

- فن الشعر، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٣.

- فن الشعر، أرسطو طاليس، تح: عبدالرحمن بدوى، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣م.
- فن المديح وتطوره فى الشعر العربى، أحمد أبو حاقة، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٢م.
- فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥م.
- فى الأدب الأندلسى، محمد كامل الفقى، دار الفكر العربى، ط١، ١٩٧٥م.
- فى الشعر الأندلسى، د. عدنان صالح مصطفى، دار الثقافة، الدوحة، ط١، ١٩٨٧م.
- فى النقد الأدبى، شوقى ضيف، دار المعارف، بمصر، ١٩٦٢م.
- فى النقد الأدبى، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، ط٢، ١٩٧٢م.
- القاموس المحيط، الفيروز آبادى، مجد الدين محمد بن يعقوب، مطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده، بمصر، ط٢، ١٩٥٢م.
- قرطبة حاضرة الخلافة الأموية فى الأندلس، د. السيد عبدالعزيز سالم، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٣م.
- قصر الزهراء فى الأندلس، نجلة إسماعيل العزى، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧م.
- قضايا حول الشعر، د. عبده بدوى، دار ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٦م.
- لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الأفريقى (ت: ٧١١ هـ)، بيروت، (د.ت).
- اللغة والأدب والنقد رؤية تاريخية ورؤية فنية، د. محمد أحمد العربى، المركز العربى للثقافة، بيروت، ط١، (د.ت).

- لغة الحب فى شعر المتنبى، تأليف: الدكتور عبدالفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٣م.

- لغة الشعر الحديث فى العراق، عدنان حسين العوادى، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م.

- لغة الشعر العربى الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، السعيد الورقى، النهضة للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٨٤م.

- مبادئ النقد الدبى، إرتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوى، راجعه: لويس عوض المؤسسة المصرية العامة، مصر، ١٩٦١م.

- محيط المحيط، المعلم بطرس البستانى، مكتبة لبنان، بيروت، (.ت).

- مدارك التنزيل وحقائق التأويل، للإمام عبدالله بن أحمد النسفى، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.

- مدخل إلى الأدب الأندلسى، يوسف الطويل، دار الفكر اللبنانى، بيروت.

- مدخل جديد إلى الفسلفة، عبدالرحمن بدوى، الكويت، ط١، ١٩٧٥م.

- المتنبى بين البطولة والاغتراب، محمد شرارة، جمع وتحقيق: حياة شرارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨١م.

- المرثاة الغزلية، عناد غزوان، مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٧٤م.

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠م.

- المطلع التقليدى فى القصيدة العربية، دراسة ونقد وتحليل، تأليف: عدنان عبدالنبى البلداوى، تقديم: د. إبراهيم السامرائى، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٤م.

- مطمح الأنفس ومسرح التأنس فى ملح أهل الأندلس، تاليف الفتح بن خافان

الأندلسى، تحقيق: د. هدى شوكت بهنام، دار الغصون، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.

- مع شعراء الأندلس والمتنبى سير ودراسات، أميليو غرسيه غومت، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكى، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.

- المعجب فى تلخيص أخبار المغرب، تأليف: عبدالواحد بن على المراكشى (ت: ٦٤٧هـ)، وضع حواشيه: خليل عمران، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

- معجم الأدباء، ياقوت الحموى (ت: ٦٢٦هـ)، مطبوعات دار المأمون، القاهرة، (د.ت).

- معجم ألفاظ القرآن الكريم، مجمع اللغة العربية، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٠م.

- معجم البلدان، للإمام شهاب الدين أبى عبدالله ياقوت الحموى، دار الفكر، بيروت، (د.ت).

- معجم العلوم الاجتماعية، إعداد نخبة من الأساتذة العرب، مطبعة الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٥م.

المعجم الفلسفى، جميل صليبًا، بيروت، ط١، ١٩٧٣م.

- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، وضعه: محمد فؤاد عبدالباقى، مطابع الشعب، القاهرة، ١٣٧٨هـ.

- معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، عبدالله بن عبدالعزيز البكرى، تحقيق: مصطفى السقا، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م.

- معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مجدى وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

- معجم مصطلحات العروض والقوافى، د. رشيد عبدالرحمن العبيدى، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.

- معجم مقاييس اللغة، ابن فارس أبو الحسن أحمد، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).

- المغرب فى حلى المغرب، حققه: شوقى ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨م.

- المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد على، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٠م.

- المفضليات، المفضل الضبى بن محمد بن يعلى الكوفى (ت: ١٧٨هـ)، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٦٤م.

- مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى، د. جابر عصفور، المركز العربى للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م.

- المقتبس من أنباء أهل الأندلس، لابن حيان القرطبى، تحقيق: د. محمود على مكى، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٧٣م.

- مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الأندلسى، د. هدى شوكت بهنام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.

- مقدمة للشعر العربى، أدونيس على أحمد سعيد، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١م.

- ملامح الشعر الأندلسى، د. عمر الدقاق ، منشورات دار الشرق، بيروت، ١٩٧٥م.

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجى (ت: ٦٨٤هـ)، تح: محمد بن الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، المطبعة الرسمية، تونس، ١٩٦٦م.

- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٦٥م.

- نظرية الأدب، أوستن دارين، رينيه ويليك، ترجمة: محيى الدين صبحى، مراجعة: د. حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشى، ١٩٧٢م.

- نظرية البنائية فى النقد العربى، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م.

- النظرية النقدية عند العرب ، د. هند حسين طه ، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م.

- نظرية المكان فى فلسفة ابن سينا، تأليف: حسن مجيد العبيدى، مراجعة وتقديم: الدكتور عبدالأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، لأحمد بن محمد المقرى التلمسانى (ت: ١٠٤١هـ)، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م.

- النقد الأدبى الحديث ، محمد غنيمى هلال، دار الثقافة والعودة ، بيروت ، ١٩٧٣م.

- النقد والتطبيق والموازنات، د. محمد الصادق عفيفى، القاهرة، ١٩٧٨م.

- نقد الشعر لأبى الفرج قدامة بن جعفر (ت: ٣٧٧هـ)، تح: د. كمال مصطفى، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨م.

- وحدة الموضوع فى القصيدة الجاهلية، نورى حمودى القيسى، دارالكتب، جامعة الموصل، ١٩٧٤م.

- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبى العباس شمس الدين بن أحمد بن خلكان (ت: ٦٨١هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.

- يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر، لأبى منصور عبد الملك بن محمد الثعالبى (ت: ٤٢٩هـ)، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

الرسائل الجامعية

- دلالات المكان فى تعميق الجو النفسى للشخصية فى الفلم السينمائى، نادية فاروق، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠١م.
- الرحلة فى أدب أبى العلاء المعرى، ماجد حميد فرج، رسالة ماجستير، كلية التربية الجامعة المستنصرية، ١٩٩م.
- الزمان والمكان فى شعر العصر العباسى الأول (١٣٢-٢٣٢هـ)، غنى صكبان سلمان، أطروحة دكتوراه، كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد، ٢٠٠١م.
- شعر الأسر والسجون الأندلسى فى عصرى الطوائف والمرابطين، حازم شاحوذ الهيتى، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الأنبار، ١٩٩٦م.
- شعر السجون فى العصر العباسى حتى نهاية القرن الرابع الهجرى، هادى مدح زغير، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٦م.
- الغربة والحنين فى الشعر العربى الأندلسى، أحمد حاجم الربيعى، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٣م.
- لغة الشعر فى القصيدة العربية الأندلسية (فى عصر الطوائف)، بشرى محمد طه البشير، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٠م.
- المكان فى الشعر العربى قبل الإسلام، حيدر لازم مطلك، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٧م.
- المكان ودلالته فى شعر السياب، محمد طالب غالب، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٩٩٨م.
- وحدة الزمان والمكان فى شعر أبى الطيب المتنبى، حيدر لازم مطلك، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٢م.
- الوصف فى الرواية العراقية، عبد الأمير مطر الساعدى، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠٠٠م.

الدوريات

- أحمد بن فرج حياته وشعره، نزهة جعفر حسن، مجلة آداب المستنصرية، ع١٦، ١٩٨٨م.

- الإشارة فى شعر المتنبى، د. هادى الحمدانى، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع ٢٠، ١٩٧٦م.

- الاغتراب اصطلاحًا ومفهومًا واقعًا، د. قيس النورى، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج١٠، ع١، ١٩٧٩م.

- جماليات المكان فى شعر عرار، د. تركى المفيض، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، عمان، مج٤، ع٢، ١٩٨٩م.

- حواريات المكان، إدوارد هال، ترجمة: طاهر عبد مسلم، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع٣، ٤، ١٩٩٧م.

- دلالة المكان فى مدن الملح، لعبدالرحمن منيف، محمد شوابكة، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، مج٩، ع٢، ١٩٩١م.

- شعر السجون والأسر فى الأدب العربى، د. هادى الحمدانى، مجلة كلية الآداب، ع١٣، ١٩٧٠م.

- شعر السجون فى الأندلس فى القرنين الثالث والرابع الهجريين (دراسة فنية)، د. نزهة جعفر حسن، مجلة التربية والعلم، كلية التربية، جامعة الموصل، ع١٢، ١٩٩٣م.

- عالم الزمان، المكان، العدد، عند قدماء العراقيين، زهير محمد حسن، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع٣، ١٩٨٤م.

- عبدالله بن الشمر شاعر أمير الأندلس عبدالرحمن بن الحكم ونديمه، د. حياة قارة، مجلة الذخائر، بيروت، ع٤، السنة الثانية، ٢٠٠١م.

- الغربة المكانية فى الشعر العربى، د. عبده بدوى، مجلة عالم الفكر، مج١٥، ع١، ١٩٨٤م.

- ما تبقى من شعر الحاجب المصحفى، محمد محمود يونس، مجلة آداب المستنصرية، ع١٢، ١٩٨٥م.

- ما وصل إلينا من شعر عباس بن فرناس، للدكتور صالح جرار، مجلة مجمع اللغة العربية الأردنى، ع٣٩، السنة الرابعة عشرة، ١٩٩٠م.

- المكان والرؤية الإبداعية، نادية غازى العزاوى، مجلة آفاق عربية، آذار ـ نيسان، السنة الثالثة والعشرون، ١٩٩٨م.

- نظرية المكان فى فلسفة الحسن بن الهيثم الطبيعية، نعمة محمد إبراهيم، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، ع١٢، ١٩٨٥م.

- هامشية المكان فى رواية غانم الدباغ، د. إبراهيم جندارى، مجلة آداب الرافدين، الموصل، ع٢٣، ١٩٩٢م.

obeikandl.com

Abstract

The study of some partial phenomena that care for the poetic text from a philosophical or mythical viewpoints has become common and numerous in our present time. The most important of these partial phenomena are time and its indications place and its patterns and some stylistic concepts that are based on questioning the text without referring to its author such as intertextuality, semiotics and what is known from these partialities.

The present study has focussed on one of the partialities namely the concept of place for the following reasons:

1- The subject has not been studied in the poetry of Andalusia particularly in the sources chosen (from conquest till the collapse of caliphate 92-422 B.C). The importance of this matter is very well known to everybody due to the great number of studies relevant to it.

2- The significance of Andalusia as a place. It is very beautiful place endowed with characteristics that have made it a paradise according to its residents. Another importance of the study stems from its treatment of artistic, structural and phonological aspects in the poetic Andalusia text.

The study consists of a preface, three chapters and a conclusion. The preface includes an explanation of the concept of place in its linguistic and philosophical senses, then its significance throughout literary eras from pre-Islamic age till the age of Abbassids. These periods have witnessed a development of placed and celebrated many poets who looked at place each according to his thought, feelings and events.

The first chapter deals with the effect of place in the poetic purpose due to the importance of effect. Place has always been constituted with

love, praise, description, sympathy and pride. Through place, the research has made a link between the text and the praised. The same thing happens with the beginnings of love poetry, description and sympathy.

The second chapter deals with the stance of Andalusia poet towards place as place has an effect and consequences familiar to many people, not with standing the sensible poet who practices elimination, hostility or friendship. This chapter includes a talk concerning the preferable place, the hostile place, spatial alienation, homesickness which all spring from the texts of Andalusia poets.

The third chapter tackles the technical study. It includes all structural and phonological aspects we talked about in the preface in order to foreground the effect of place on Andalusia poetic text regarding the technical aspect. This chapter includes the following sections:

- The first deals with place, and the language of poetry. It handles the role of place in constituting the poetic text.

- The second deals with place and pictures as well as spatial picture.

- The third focuses on the phonological phenomena to perfect the technical aspects in the chapter and study as a whole.

- The conclusion, on the other hand, sums up the results of the study.