

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة آل البيت
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

رسالة ماجستير بعنوان :
"الصورة الفنية في شعر إبراهيم ابن الحاج النُميري"
{ The Artistic image in Ebraheem Ibn AL – Haj AL –
Numiri's Poetry }





إعداد الطالب:
إسماعيل أحمد سلامة
٠٦٢٠٣٠١٠١٤

إشراف
الدكتور : أمين عودة

العام الدراسي (٢٠١١ / ٢٠١٢)

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الدراسة وعنوانها " الصورة الفنيّة في شعر إبراهيم ابن الحاج التّميري "،
وأجيزت بتاريخ : 2011 / 11 / 27 .

<u>التوقيع</u>		<u>أعضاء لجنة المناقشة :</u>
	مشرفاً ورئيساً	الدكتور : أمين يوسف عودة
	عضواً	الأستاذ الدكتور : عبدالجليل حسن عبدالمهدي
	عضواً	الدكتور : عبدالرحمن محمد الهويدي
	عضواً	الدكتور : محمد محمود الدروبي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية
في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة آل - البيت .

تاريخ مناقشة الرسالة

2011 / 11 / 27

الإهداء

إلى ينبوع المحبة ، ومصدر العطاء :

والديّ أحمد وفاطمة

إلى الزهور والرياحين من حولي :

الأخوة ، والأخوات ، والأصدقاء

إلى منارات العلم ورموزه :

أساتذتي في جامعة آل البيت

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين نبينا محمد —
صلى الله عليه وسلم — وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:-

فأشكر الله — سبحانه وتعالى — الذي وفقني لإتمام هذا البحث، بعد أن منَّ عليَّ بروح
الصبر، وألبسني ثوب الصحة والعافية.

وإنه ليسعدني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذي الدكتور : أمين عودة الذي لم
يخل عليَّ بوقته وجهده ، إذ أحاطني بالرعاية المتمثلة بالتوجيه السليم لمسيرة هذه الدراسة
المتواضعة ، فجزاه الله عني خير الجزاء ، وحفظه الله ورعاه ، وله مني جلّ الاحترام والتقدير.

وكذا الشكر والتقدير الموصولان إلى أساتذة جامعة آل البيت الكرام ، وإلى الأساتذة
أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل: الأستاذ الدكتور **عبدالجليل عبدالمهدي**، والدكتور **عبدالرحمن
الهوري**، والدكتور **محمد الدروبي**، وإلى كلِّ من ساهم في تسهيل مهمة الباحث لإتمام بحثه،
وأخص بالذكر موظفي المكتبة الهاشمية في الجامعة، ومنهم : السيد **إبراهيم عودة الخالدي** تغمده
الله تعالى بوسع رحمته، وأسكنه فسيح جناته، والسيد **رضوان إبراهيم العموش**، لهم مني جميعاً
فائق الاحترام والتقدير.

الباحث

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	العنوان
ب	قرار لجنة المناقشة
ج	الإهداء
د	الشكر والتقدير
هـ	فهرس المحتويات
ز	فهرس الجداول
ح	الملخص
١	المقدمة
٣	التمهيد :
٣	الصورة الفنية عند المحدثين
١٥	ابن الحاج النميري
٢٢	الفصل الأول : موضوعات الصور الفنية عند النميري
٢٣	الإنسان :
٢٤	صورة الرسول عليه الصلاة والسلام
٢٧	صورة الممدوح
٤٠	صورة المرثي
٤٤	صورة العدو
٤٧	صورة المرأة
٥١	الطبيعة :
٥٣	الطبيعة الصامتة
٥٥	الطبيعة الصائتة
٦٣	الفصل الثاني : مصادر الصورة الفنية عند النميري
٦٦	المصادر الدينية
٧٩	المصادر الثقافية
٨٧	التاريخ والأنساب
٩٤	الفصل الثالث : أثر التشكيل الموسيقي في الصورة الفنية عند النميري
٩٦	الموسيقا الخارجية : " الوزن والقافية "
١٠٨	الموسيقا الداخلية : " الإيقاع وأنماطه "
١٢٢	الفصل الرابع : أثر التشكيل البلاغي في الصورة الفنيّة عند النميري
١٢٤	التشبيهات
١٣٠	الاستعارات

١٣٦	الكنائيات
١٣٨	المجازات
١٤٣	الفصل الخامس : الصياغة الأسلوبية للصورة الفنية
١٤٦	لغة الصورة الفنية
١٥١	الحذف
١٥٥	التقديم والتأخير
١٥٧	الأساليب الخبرية والإنشائية
١٦٢	الخاتمة
١٦٤	قائمة المراجع
١٧٠	الملخص باللغة الإنجليزية

فهرس الجداول

الصفحة	المحتوى	رقم الجدول
١٠٥	الأوزان الشعرية الشائعة في ديوان النميري	جدول رقم (١)
١٠٨	عدد حروف الروي في الديوان	جدول رقم (٢)
١٢٣	النسبة المئوية للقوائد المصرة وغير المصرة	جدول رقم (٣)
١٥٢	الصور الفنية للعلاقات الاقتزانية بين المضاف والمضاف إليه	جدول رقم (٤)
١٥٤	أركان الصورة	جدول رقم (٥)

الملخص

" الصورة الفنية في ديوان إبراهيم بن الحاج النميري "
إشراف: الدكتور " أمين عودة "
إعداد: إسماعيل أحمد سلامة

تناولت الدراسة ديوان ابن الحاج النميري واتخذت من الصورة الفنية وسيلة للولوج إلى عالم النميري . وجاءت هذه الدراسة في تمهيد وخمسة فصول.

وقد وقف البحث في التمهيد على أهم مفاهيم الصورة الفنية عند بعض المحدثين ، ومدى عنايتهم بها ، وتناول عدّة محاور للصورة الفنية ، وتمثل تلك المحاور بمفهوم الصورة الفنية وأهميتها ، ومكوناتها ، وشروطها ، ومصادرها، وأنماطها ، ووظائفها . ومن ثمّ عرفت بالشاعر ابن الحاج النميري الذي وصفه معاصروه بالفقيه والمحدث والرحالة وغير ذلك ، وقد تضمّن التعريف: اسمه ، ونشأته وأسرته ، وبعض مواقفه الأدبية ، وفخره بنفسه ، وآثاره العلمية .

أما الفصل الأول فقد وقف على موضوعات الصورة الفنية عند ابن الحاج النميري ، لا سيما الإنسان بوصفه الموضوع الأهم ، ومن صور الإنسان عند النميري صورة الرسول عليه الصلاة والسلام ، وصورة الممدوح ، والمرثي ، والمرأة ، ثمّ جاءت الطبيعة موضوعاً آخر للصورة الفنية بشقيها الصامتة والصائتة .

بينما تناولت الدراسة في الفصل الثاني مصادر الصورة الفنية عند النميري ، متمثلة في المصادر الدينية من قرآن وحديث ومصطلحات فقهية ودينية، و المصادر الثقافية التي وظف فيها ثقافته المكتنزة في ذاكرته ، وكذلك التاريخ والأنساب .

وأما الفصل الثالث فتناولت الدراسة فيه أثر التشكيل الموسيقي في الصورة الفنية عند النميري ، من خلال محورين هما : الموسيقى الخارجية متمثلة بالوزن والقافية ، والموسيقى الداخلية متمثلة بالجرس الموسيقي وأنماطه من تكرار ، ومجاورة ، وتطريز ، وجناس ، وتصدير وتصريع .

وخصّص الفصل الرابع لدراسة أثر التشكيل البلاغي في الصورة الفنية عند النُميري من خلال التطرق إلى التشبيهات ، والاستعارات ، والكنايات ، والمجازات في الديوان .
وأخيراً الفصل الخامس الذي درس الصياغة الأسلوبية للصورة الفنية ، من حيث لغة الصورة الفنية ، والتقديم والتأخير، والحذف ، والأساليب الخبرية والإنشائية . ومن ثمّ جاءت الخاتمة متضمنة أهمّ النتائج والملاحظات التي توصل إليها البحث .

المقدمة

إن للصورة الفنية " الأدبية " موضعا ليست لأي جزء أو عنصر من عناصر النص الأدبي، فهي ما يَمَيِّز النص الأدبي من غيره ؛ لذلك ظهرت دراسات حولها عند النقاد القدامى ، واحتفل بها المحدثون كثيرا ؛ فانتشرت دراسات الصورة الفنية " الأدبية " عندهم ، واختلفوا في تحديد مفهومها إلا أنهم اتفقوا على معالم مشتركة ينبغي توافرها فيها ، ومن ثم أخذ غير قليل من الباحثين يدرسونها في الشعر القديم والحديث على حد سواء .

ولمّا كان للشعر العربي عامة والأندلسي خاصة عناية في إبداع الصور الفنية ، وتطويرها بوحى من البيئة الثقافية والطبيعية ، فقد آثرت دراسة موضوع الصورة الفنية في ديوان إبراهيم ابن الحاج النميري ، الذي وصفه معاصروه بالفقيه والمحدث ، والرحالة ، والقاضي العالم ، والراوية الشاعر ، والكاتب والخطاط وغير ذلك ، مسترشداً بخطى الباحثين الذين سبقوني إلى دراسة الصورة الفنية في الشعر العربي ، ولاسيما الأندلسي منه.

ومما شجع الباحث على اختيار موضوع " الصورة الفنية في ديوان إبراهيم بن الحاج النميري " ما يتوقع أن يبرزه التصوير الفني من قدرات تعبيرية متنوعة ، تستلهم هذا التنوع المعرفي الذي تميزت به شخصية الشاعر .

ولقد أثارَت الدراسة في نفس الباحث تساؤلات عدة منها : هل تنوعت مجالات الصورة الفنية عند النميري أم أنها اقتصرَت على مجالات محددة ؟ وهل للتنوع الثقافي الذي انصفت به شخصية النميري دور في تنوع مصادر الصورة الفنية في شعره ؟ وهل ثمة تجديد لديه في هذا المجال أم كان تقليديا يعتمد على سابقه ؟ .

وسيكون الديوان المجموع موضع اهتمام الدراسة ومصدرها ، بغض النظر عما للشاعر من قصائد في طيات كتبه أو عيون الأدب الأندلسي، وقد ارتأيت تقسيم الدراسة إلى مقدمة ، وتمهيد ، وخمسة فصول ، وخاتمة ، يتضمن التمهيد تعريفا بمفاهيم الصورة الفنية لاسيما عند المحدثين ، وتعريفاً موجزاً بالشاعر ، أما الفصل الأول فيتناول موضوعات الصورة الفنية :

الإنسان والطبيعة، بينما يبحث الفصل الثاني في مصادر الصورة الفنية : الدينية والثقافية والتاريخ والأنساب ، وأما الفصل الثالث فقد خصص لدراسة العلاقة بين الصورة الفنية والتشكيل الموسيقي ، ثم يأتي الفصل الرابع ليوقف على أثر التشكيل البلاغي في الصورة الفنية ، ويليه الفصل الخامس والأخير الذي يدرس لغة الصورة الفنية .

وأما فيما يتعلق بالدراسات السابقة فهناك دراستان : أولاهما دراسة محمد بن شقرون " فيض العباب " وقد قدم المحقق تقديماً في نحو ستين صفحة تناول فيها تعريفاً بابن الحاج النميري ، وقد تطرق إلى الصورة الفنية عنده إلا أنها لم تكن دراسة مستوفية للصورة الفنية، إذ كانت تهدف إلى التحقيق، ودراسة أخرى لـ ألفريد دي بربار بعنوان " مذكرات ابن الحاج النميري " رسالة ماجستير ، وهي دراسة يحسب الباحث أن فيها من الفائدة ما قد يغني دراسته ويثريها، إلا أنني لم أستطع الحصول على هذه الدراسة ، وهذه إحدى الصعوبات التي واجهت الباحث .

وأما الدراسات الموازية التطبيقية فهي كثيرة منها ما تناول الصورة الفنية عند شاعر معين ومنها : " الصورة الفنية في شعر أبي تمام " لعبدالقادر الرباعي ، وكذلك دراسته " الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى " ، ودراسة عبدالفتاح صالح نافع " الصورة الفنية في شعر بشار " ، ودراسة علي الغريب الشناوي " الصورة الفنية عند الأعمى التيطلي " ، وكذلك دراسة إبراهيم أمين الزرزموني " الصورة الفنية في شعر علي الجارم " ، ودراسة أشرف دعدور " الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلبي " .

ومن تلك الدراسات ما تناول عدة شعراء وفق عصر معين ومنها : " الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث " لنصرت عبدالرحمن ، و " الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري " لعلي البطل ، و " الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهدي المرابطين والموحدين " قرش عبدالقادر .

وفضلاً عن ذلك هناك أبحاث كثيرة تناولت الصورة الفنية منها: بحث **يونس شنوان** " الصورة وموضوعاتها في شعر ابن شهيد الأندلسي"، وبحث **آخر لناصر العلي** " مفهوم الصورة الشعرية ومصادرها"، وثالث **لبسام قطوس** " الصورة الفنية في سياق النص الشعري الحديث". وأخيراً الخاتمة التي تضم خلاصة الدراسة، وأهم النتائج والملاحظات التي توصل إليها البحث، ومنها: - قصائد النميري معظمها جاء ضمن باب المدح — فهو شاعر مداح — ولعله متكسب من شعره لما في شعره من تكرار للأبيات والمعاني في مدائحه لممدوحين مختلفين .

— كشف الفصل الأول الذي تحدّث عن " موضوعات الصورة الفنية عند النميري" أنّها موضوعات تكاد تكون محددة، ويلحظ في هذا الفصل مثلاً قلة صور المرأة؛ ذات المنحى الغزلي، بينما ارتبطت معظم صورها بالطبيعة والحرب. وفي إطار موضوع الطبيعة نلاحظ مدى تأثر النميري بحياة البداوة من خلال تطرقه إلى الحديث عن الإبل التي لم يحتفل بها معظم الأندلسيين؛ وهو أمر قد يشير إلى مدى تأثر الشاعر برحلاته إلى المشرق.

— يتبين للناظر في فصل " أثر التشكيل الموسيقي في الصورة الفنية عند النميري"، وبعد الدراسة الإحصائية لهذه الأوزان، اتضح أن البحر الطويل هو الأكثر دوراناً، أما المنسرح والرجز والسريع والرمل فهي الأبحر الأقل استعمالاً. كما أنه لم ينظم شعراً على البحور الآتية: الهزج، والمتدارك، والمديد، والمضارع، والمجتث، والمقتضب. كما يتبين استعمال النميري لجميع حروف اللغة العربية؛ ليجعلها رويًا في ديوانه لقصيدته أو أكثر، وفي هذا دليل على سعة مقدرته الفنيّة.

— عند الحديث عن الإيقاع الداخلي للقصائد تبين أن النميري اتكأ على الإيقاع الداخلي بشكل كبير؛ ليخلق موسيقى داخلية تتسجم مع متطلبات الشعر في ذلك العصر، وبعد الدراسة تبين أن التكرار والجناس هما الأكثر استعمالاً من بين عناصر الموسيقى الداخلية.

— أما لغة الصورة الفنية عند النميري، فقد غلب عليها طابع السهولة والوضوح، ومع ذلك فلم تخلُ من دوران بعض الألفاظ البدوية التي توصف بأنّ فيها شيئاً من الوعورة؛ إذ تحتاج للرجوع إلى المعاجم اللغوية لتعرف معانيها.

التمهيد

الصورة الفنية عند المحدثين :

توسّع مفهوم الصورة في العصر الحديث إلى حد أنه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية التي تدخل في علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية ، وغيرها من وسائل التعبير الفني ، وهي عند عبد القادر القط تعني : " الشكل الفني الذي تتّخذ الألفاظ والعبارات ، ينظّمها الشاعر في سياق بياني خاص ؛ ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة ، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس ، وغيرها من وسائل التعبير الفني ، والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني ، أو يرسم بها صورته الشعرية " (1).

ولم يعد مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث قاصراً على الجانب البلاغي فقط ، بل اتسع مفهومها وامتد إلى الجانب الشعوري الوجداني ، فهو عند مصطفى ناصف يُستعمل عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي ، ويطلق أحياناً مرادفاً للاستعمال الاستعاري للكلمات ، إذ يقول : إن لفظ الاستعارة إذا أحسن إدراكه قد يكون أهدى من لفظ الصورة (2).

ويُعقّب أحمد دهمان على مصطفى ناصف قائلاً : " إنه قصرَ الدلالة على الاستعمال المجازي ، مع أن كثيراً من الصور لا نصيب للمجاز فيها ، وهي مع ذلك صور رائعة ، خصبة الخيال ، ثرة عاطفة ، وتدل على قدرة الشاعر على الخلق أيضاً (3) ، وهي عند اليافي : " واسطة الشعر وجوهره ، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة ، تنتظم في داخلها وحدات متعددة

(1) القط ، عبد القادر ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة الشباب ، ١٩٩٢ ، ص : ٣٩٢ .

(2) انظر : ناصف ، مصطفى ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص : ٥ .

(3) دهمان ، أحمد علي ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، دار طلاس ، دمشق ، ١٩٨٦ ، ص : ٢٦٩ -

هي لبنات بنائها العام ، وكل لبنة من هذه اللبنات تشكّل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه " (1).

ويرى عبد الفتاح نافع أنّ مفهوم الصورة عند القدماء يقف عند حدود الصور البلاغية ، ويضرب صفحاً عن الصور الذهنية ، والصور بوصفها رموزاً ، وفهم المحدثون أيضاً أنّ التشبيه والاستعارة والمجاز التي تدخل في صميم الخيال عند القدماء بأنها وسائل لتزيين الكلام وتوضيحه ، وإبعاده عن الغموض (2).

وفي ضوء ما سبق سأحدث في نبذة موجزة عن الصورة الفنية عند المحدثين ، متناولاً بعض الآراء التي تتحدث عن مفهوم الصورة الفنية ، هذا المفهوم الذي لا يكاد يستقر عند النقاد والأدباء ، إذ نجد مفاهيم متعددة ، تحاول أن تضع مفهوماً موحداً للصورة الفنية ، ولكن هذا يقدم تعريفاً موجزاً ، وذاك يطيل ، وآخر يقتبس من هذا وذاك ، وقد يكون مفهوماً مختلفاً وجديداً ، على أنّ جميع المفاهيم والتصورات التي تناولت الصورة الفنية في حقيقتها متقاربة بوجهٍ أو بآخر ؛ لذا سأعتمد بعض تلك المفاهيم؛ لتحديد بعض السمات والعناصر المتفق عليها من قبل الباحثين .

ويحسب الباحث – من النظر في الدراسات التطبيقية المتعددة التي تناولت الصورة الفنية عند شاعر ما – أنّ هذه الدراسات فيها إشارة إلى مجموعة من العناصر المشتركة بينها ، والتي تعكس مفهوم الصورة الفنية لدى هؤلاء الدارسين ؛ لذا سيتناول مفهوم الصورة عند بعض المحدثين وأهميتها ، ومكوناتها أو عناصرها ، وشروطها ، ومصادرها ، وأنماطها .

(1) اليافي ، نعيم ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٢ ، ص ٣٩ - ٤٠ .

(٢) نافع ، عبد الفتاح صالح ، الصورة في شعر بشار ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٨ م ، ص : ٧٦ .

أولاً : مفهومها :

" في مجال الأدب تستخدم الصورة الفنية **Imagery** ؛ لتشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن ، بحيث تشير الكلمات أو العبارات إما إلى تجارب خَبَرها المتلقي من قبل ، أو إلى انطباعات حسية فحسب " (١).

ولعل أهم مفهوم للصورة الفنية وقع الباحث عليه هو ما قدمه عبد القادر الرباعي — مفيداً من الغرب — ، حيث ذكر أن : " الصورة الفنية مولود نضر لقوة خلاقية هي الخيال ، والخيال نشاط فعال يعمل على استنفار كينونة الأشياء ليبني منها عملاً فنياً متحد الأجزاء منسجماً فيه هزة للقلب ومتعة للنفس " (٢).

فالصورة الفنية عنده ابنة الخيال ، وكذلك هي عند الوجوديين (٣)، والخيال ركيزة رئيسية لها ، فالصورة " في التصور الجديد ابنة الخيال الشعري الممتاز الذي يتألف — عند الشعراء — من قوى داخلية تفرق العناصر ، وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها ؛ لتصبها في قالب خالص حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم ، فالفن عموماً — كما قال سانتايانا — نظام للقلب والخيال في آن معاً " (٤). ومن ثمّ يشير الرباعي إلى الصورة بمفهومها الفني ، وفي الوقت ذاته يؤكد أن هذا المفهوم تكاد تجمع عليه الدراسات : " والمسألة التي تكاد تكون موضع إجماع في الدراسات النقدية الحديثة هي أنّ الصورة بالمفهوم الفني لها تعني : أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن " (٥). وهو المفهوم الذي لقي قبولاً عند الباحثين .

(١) نورمان فريدمان : مقال " الصورة الفنية " ، ترجمة جابر عصفور ، مجلة الأديب المعاصر ، عدد مارس ، ١٩٧٦ ، ص : ٣٢ ، نقلاً عن : علي الغريب الشناوي ، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي ، رسالة ماجستير منشورة ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص : ١٧ .

(٢) الرباعي ، عبد القادر ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، ط ١ ، دار العلوم ، ١٩٨٤ ، ص : ٦٩ .

(٣) هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، ١٩٧٣ ، انظر : ص : ٤٣٥ — ٤٤١ .

(٤) الرباعي ، عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ط ١ ، نشر بدعم من جامعة اليرموك ، إربد ، ١٩٨٠ ، ص : ١٤

(٥) الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، مرجع سابق ، ص : ٨٥ .

أما محمد عفيفي فيرى أنّ: " الصورة الأدبية ما هي إلا تجسيم للأفكار التجريدية ،
والخواطر النفسية ، والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية على أسس من المبادئ " (١). ومما
يلحظ من هذا المفهوم والمفاهيم السابقة للصورة الفنية التشارك بينها في عنصرَي العالم الخيالي
والعالم المادي المحسوس .

ويتفق الباحثون على أنّ الصورة وحدة تركيبية مرتبطة بعنصرين إما لمناسبة بينهما ،
وإما لمقارنة ، فالصورة " تركيبية عقلية تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان
كثيرة عنصر ظاهري وآخر باطني ، وأنّ جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين آخرين
هما : الحافز والقيمة ، لأنّ كل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدي قيمة " (٢).

وثمّة من ينظر إلى الصورة الفنية بعد إنتاج العمل الأدبي ، فيرى أنّ: " الصورة الأدبية
عمل تركيبى يطلق على جزئيات العمل الأدبي التي تشكل وحدته وتكامله ، ومن هذه الوحدات
الجزئية تؤلف الصورة الكلية " (٣) . في حين أننا نجد آخرين ينظرون إليها قبل تكون العمل
الأدبي أو أثناء تكوّنه ؛ لذا فهم يرون أنّ الصورة الفنية " وحدة تركيبية يلتبسها الشاعر في كل
مكان ويخلقها بجميع حواسه وبكل قواه الذهنية والشعورية " (٤). على أنّ كلا الفريقين يتفقان
على كونها وحدة تركيبية .

ومما سبق نلاحظ أنّه تطلق على الصورة صفات عدّة فهي : فنية ، وأدبية ، وشعرية ،
وكل صفة من هذه الصفات لها علاقة في المجال الذي يدرسه الباحث ، فإن كان يدرس الفن
عموماً نعتها بالصورة الفنية ، وإن كان يدرس الأدب نثراً ، أو نثراً وشعراً نعتها بالأدبية ، وأما
إن كانت دراسته متعلقة بالشعر فينعتها بالشعرية ، إلا أنّ نعتها بالفنية يبدو هو الأصح ؛ لوقوع
النثر والشعر في بابيه ، فهما فن كسائر الفنون ، وهناك من لا يفرق بين أيّ من النوعت السابقة
للصورة ؛ فهي متساوية عنده " وأما الصورة الفنية (أو الأدبية أو الشعرية) فهي تشكيل جمالي

(١) عفيفي ، محمد الصادق ، النقد التطبيقي والموازنات ، مؤسسة الخانجي ، مصر ، ١٩٧٨ ، ص : ١٤٢ .
(٢) الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، مرجع سابق ، ص : ٨٥-٨٦ .
(٣) عفيفي ، النقد التطبيقي والموازنات ، مرجع سابق ، ص : ١٤١ .
(٤) اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، مرجع سابق ، ص : ٤٩ .

تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام ، أو المعاني بصياغة جديدة تملئها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما : المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بأخر " (١).

وفي إطار حديث محمد غنيمي هلال عن التجربة الشعرية قال : " نقصد بالتجربة الشعرية الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه ، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي ، وإخلاص فني " (٢).

ويقترن البطل على أن " الصورة تشكيل لغوي ، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة ، يقف العالم المحسوس في مقدمتها " (٣). ولمصطلح الصورة دلالات متعددة ذكرها نعيم اليافي وهي :

- ١ - " الدلالة اللغوية أو المعجمية : وتعني نسخة طبق الأصل **Copy** أو صورة **Picture** ، أي تمثيل مباشر أو محاكاة حرفية لموضوع خارجي بصري .
- ٢ - الدلالة الذهنية : ويشير إلى أن الصورة هي وحدة بناء الذهن الإنساني ، ووسيلته الوحيدة لتعرف الأشياء وتوجيه السلوك ، أو تحديده بالنسبة إليها .
- ٣ - الدلالة النفسية : إن الصورة هي انطباع أو استرجاع أو تذكر لخبرة حسية ، أو إدراكية ليست بالضرورة بصرية . فكل تعبير عن تجربة حسية تنقل خلال البصر أو السمع أو غيرهما من الحواس إلى الذهن فتتطبع فيه .
- ٤ - الدلالة الرمزية : الصور لديها هي القصيدة بأجمعها باعتبارها رمزاً حسياً واحداً يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة الفنان وشخصيته ، وطبيعة ذهنه .
- ٥ - الدلالة البلاغية : الصورة هنا أي شكل مفرد من أشكال الكلام البلاغية يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبين أو عنصرين " كل تعبير غير حرفي " (١).

(١) الصانع ، عبد الإله ، الصورة الفنية معياراً نقدياً ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ ، ص : ١٥٩ .

(٢) هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق ، ص : ٣٨٣ ، وانظر ص : ٤٤٢ .

(٣) البطل ، علي ، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ط٢ ، دار الأندلس ، ١٩٨١ ، ص :

ثانيا : أهميتها :

يبدو جلياً أنّ الباحثين في الصورة الفنية متفقون على أنّ الأهمية والقيمة الكبرى لها تكمن في أنّها "أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، وعلى كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة" (٢) و "على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود، المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون، والمبني بطريقة إيحائية مخصصة من حيث الشكل، لأجل هذا تصبح الصورة واسطة الشعر التي تحقق له لغته المتميزة" (٣).

وأكد عصفور ما سبق فقال: "تتمثل أهمية الصورة الفنية في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجّونا بطريقتها في تقديمه، فهناك معنى مجرد اكتمل في غيبة الصورة، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى، أو تدل عليه فتحدث فيه تأثيراً متميزاً" (٤).

وللصورة أهمية بالغة من حيث إنها الوسيلة والأداة القادرة على التعبير عن التجارب المتنوعة لإدراك الواقع دون الاعتماد على المجاز؛ لأنها "أسلوب الشاعر في إدراك الواقع بطريقته الخاصة، ولا يتحتم بالضرورة مجازية الكلمة لتشكيل الصورة بالوسائل البلاغية المعروفة، فقد تحمل الكلمة تصويراً، وتؤدي العبارة صورة، دون أن تتوسل بالمجاز أو بغيره من عناصر التصوير" (٥). و "هي أداة الشاعر الفنية التي يعبر بها عن تجربته، ويرسم مشاهد من حياته وواقعه، قوامها الكلمات وما يحدث بينها من علاقات يبتكر الشاعر بها دلالات جديدة

(١) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، مرجع سابق، ص: ٤٢ — ٤٦ .
 (٢) عباس، إحسان، فن الشعر، ط٢، دار الثقافة - بيروت، ١٩٥٩، ص: ٢٣٠ .
 (٣) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ١٩٨٠، ص: ١٤-١٥ .
 (٤) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ص: ٣٦٣ .
 (٥) شنوان، يونس، الصورة وموضوعاتها في شعر ابن شهيد الأندلسي، مجلة دراسات أندلسية، تونس، ١٩٩٧، العدد ٢، ص: ٣٠ .

غير مباشرة ، ويبني بها عالماً متميزاً جديداً ، ويجمع فيها بين عناصر متباعدة في إطار من الانسجام والوحدة يصور المعنى تصويراً فنياً جمالياً " (١).

وتتجاوز الصورة دورها في لفت الانتباه إلى المعنى إلى إحداث خصوصية وتأثير فيه " فالصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية ، أو ذاك التأثير فإنَّ الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته " (٢).

وتبلغ أهمية الصورة في أن لها قدرة أكبر على إدراك الحقائق من اللغة العادية فهي " ليست شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه ، أو حذفه ، وإلّا هي وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله ، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية " (٣).

(١) شنوان ، الصورة وموضوعاتها في شعر ابن شهيد الأندلسي ، مرجع سابق ، ص : ٣٠ .

(٢) عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، مرجع سابق ، ص : ٣٥٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٤٢٣ .

ثالثاً : مكوناتها :

وعناصر الصورة تتمثل في اللغة ، والتقديم الحسي للمعنى (تجسيم الأشياء أو الأفكار في أشكال محسوسة ، يمكن العين المبصرة من رؤيتها عن طريق المخيلة)، وعناصر الأنواع البلاغية للصورة وما فيها من تفصيلات ، ويمكن أن يضاف الرمز والأسطورة ؛ إذ يبدو أنهما قد اكتسبا قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة(١).

وفي إطار حديث كوليردج عن شعر شكسبير أوضح أنّ " الصور فيه براهين عبقرية أصيلة ، وما ذلك إلا لأنها خاضعة في صياغتها لسيطرة العاطفة " (٢)، فالعاطفة إحدى تلك العناصر .

ومن عناصر الصورة أيضا الإيقاع والتشكيل الصوتي ، إذ إنّ لهما دوراً بارزاً في قوة التعبير ، "فالتعبير بالصورة يفوق درجات التعبير باللغة العامة النمطية ، كما أنّ التعبير بالصورة لا يخضع للمنطق نفسه الذي تخضع له اللغة التقريرية . . . ، والتعبير بالصورة يتمثل في تجاوز الشاعر لإطار الدلالة المعجمية ، وفي استعانهته بالرمز واتكائه على الإيقاع والتشكيل الصوتي(٣)." .

ويضاف إلى عناصر الصورة الخيال ، فهي ابنته — كما ذكر سابقاً — ؛ لأنهما مادة الشعر " فليست الأشياء ووجودها مادة الشعر ، ولكن مادته الصور والرموز الخيالية " (٤).

(١) انظر : العلي ، ناصر ، مفهوم الصورة الشعرية ومصادرها ، أفكار ، العدد ١٦٢ ، ٢٠٠٢ ، ص ص : ١٦ - ١٩ .

(٢) هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق ، ص : ٤١١ .

(٣) نوفل ، يوسف حسن ، الصورة الشعرية والرمز اللوني ، دار المعارف - القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص : ٢٦ .

(٤) الخطيب ، محمد كامل تحرير وتقديم ، نظرية الشعر " كتب مدرسة الديوان " ، مقال بعنوان الشعر لإبراهيم المازني ، والقول لهيجل ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، ١٩٩٦ ، ص : ٣٥ .

رابعاً : شروطها :

للصورة الفنية شروط تُكْمَلُ فنيتهَا ، منها " التكامل في بناء الصورة ، والتناسق في التشكيل ، والوحدة في ترابطها لتستوي عملاً فنياً ، والإيحاء في تعبيرها ، والتأزر الجزئي في تكاملها وإتمامها " (١).

ومما يساهم في قوة الصورة الشعرية التقريب بين المتباعدات على أن يكون الخيال صاحب الدور الأبرز في توليفها دون الاعتماد على الحواس اعتماداً كلياً " ، فالصور القوية تتولد من تقريب الشاعر بين حقيقتين جدّ متباعدتين يقف عليهما بفكره وخياله ، إذا كانت الحواس وحدها هي التي تجيز الصور الشعرية ، فإنّ هذه الصور لا قيمة شعرية لها ، لأنّ الصور الشعرية تضعف كلّما انحسرت في نطاق الحواس " (٢). كما " أنّ مخاطبة الحواس والتمرد على الدلالة الحرفية ، واكتشاف علاقة وتحرك الخيال بين قطبين ، وإدماج الحسي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين ، تمثل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية" (٣).

وقد ذُكِرَ أنّ الإيحاء خصيصة من خصائص الشعر ؛ لذا لا بدّ من تقليل الاتكاء على البرهنة العقلية التي تبتعد بالشعر إلى شطآن العلوم التجريدية ؛ لأنّ " ما يضعف الصورة أن تكون برهانية عقلية ، ولأنّ الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من طبيعة الشعر، ثمّ إنّ الاحتجاج تصريح لا إيحاء فيه ، والتصريح يقضي على الإيحاء الذي هو خاصة من خصائص التعبير الفني " (٤).

(١) عفيفي ، النقد التطبيقي والموازانات ، مرجع سابق ، ص : ١٣٩ .

(٢) هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق ، ص : ٤٢٤ .

(٣) عبدالله ، محمد حسن ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص : ٣٨ .

(٤) هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق ، ص : ٤٤٢ .

ويضاف إلى ما سبق أن الصورة ينبغي أن تكون وثيقة الصلة بنفسية الشاعر وتجاربه بشكل تبعد فيه عن المنطق والإقناع ، وتقرب من روح الشاعر وذاتيته التي تنبع منها بشكل رئيس (١).

خامسا : مصادرها :

لعلّ مصادر الصورة الفنية في مجملها تتعلق بالإنسان ، وبما يستطيع إدراكه من حوله من مظاهر الحياة والطبيعة ، فمن المنفق عليه كما يشير ناصر العلي " أنّ من مصادر الصور الخيال ، والواقع بنوعيه الحسي والذهني ، وما يتعلق بهما من مؤثرات " (٢)، وما يؤكد ذلك وجود علاقة بين ذات المبدع وموضوع نصه ؛ لأنّ " الصورة صياغة شاعر مبدع ، أحسن اختيار موضوعه ، وأضفى عليه معنىً جديداً حياً يقدمه على صورة خاصة به ، فالصورة علاقة بين الذات والموضوع " (٣).

ومن تلك المصادر المتعلقة بالإنسان ما أنتجته الحضارة الإنسانية على مرّ العصور ، فاستقى اللاحق من السابق ، فظهر التأثير واضحاً جلياً في نتاجهم الأدبي " ومن مصادر الصورة المؤثرات التراثية الأدبية ، ومنها الموروث الثقافي وعناصره سواء أكانت شخصيات أم أحداثاً أم أقوال شخصيات ، وهذه مصادر جماعية " (٤).

(١) الحماد ، روز ، وظائف الصورة في النقد الحديث ، مجلة جامعة البعث للعلوم الإنسانية ، العدد ٣ ، المجلد ٢٧ ، ٢٠٠٥ ، ص : ٤٦ .
 (٢) العلي ، مفهوم الصورة الشعرية ومصادرها ، مرجع سابق ، ص : ١٧ .
 (٣) المرجع نفسه ، ص : ١٧ .
 (٤) المرجع نفسه ، ص : ١٨ .

سادسا : أنماطها :

أشار الرباعي إلى أنماط الصورة الفنية وقسمها قسمين : بسيط لا يتعدى الإشارات الساذجة، ومعقد شديد التعقيد ، يقول : " وللصورة أشكال مختلفة يساير كل شكل منها طبيعة الجمال أو النفس التي ينشأ عنها ، فبعض أشكال الصورة بسيط لا يتعدى الإشارات الساذجة أو التشابيه المتناسبة الأجزاء ، وبعضها معقد شديد التعقيد كالرموز والاستعارات التي لا تقف عند إيجاد علاقات بين أمور متناسبة أو متشابهة أو متجانسة فحسب ، وإنما تتعدى ذلك إلى إحداث علاقات بين أمور مختلفة متباعدة ، بل بين أمور متضادة متنافرة أيضاً " (١).

ويرى علي النوفلي أنّ من أنماط الصورة كلّ صورة تعتمد على حاسة من الحواس الخمس ، ويقرر بأنّ أنماط الصورة وفقاً لذلك بصرية ، وسمعية ، وشمية ، وذوقية ، ولمسية (٢)، وهو أمر لا يتوافق مع ما يذهب إليه هذا البحث من اعتبار الحواس أحد مصادر الصورة لا نمطاً من أنماطها .

(١) الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، مرجع سابق ، ص : ١٥ .
 (٢) النوفلي ، علي بن يوسف ، الصورة الفنية في شعر فدوى طوقان ، رسالة ماجستير ، إشراف : سامح الرواشدة ، جامعة مؤتة ، ٢٠٠٠ ، ص : ٦٢ .

سابعاً : وظائفها :

تؤدي الصورة الفنية وظائف متعددة ومتنوعة ، على مستوى العلاقة بين المبدع والمتلقي ، ثمَّ النص بوصفه ظاهرة إبداعية ؛ فالإبداع قوة خلاقية ، والصورة هي الأداة الرئيسة في العملية الشعرية ، ولا بدّ أن تتكيف الأداة مع حاملها ، فهي المعبر عن ذاته ووجدانه وانفعالاته ، وهي الوسيلة التي يستكشف بها تجربته ، والوسيط الذي يتوسل به الشاعر ؛ ليعبر عن حالات ما كان ليعبر عنها من دون الصورة ، ومما يجعلها أساس العملية الإبداعية قدرتها على التواصل بين المتلقي والمبدع .(١)

إنَّ الاستغناء عن الصورة الفنية يؤدي إلى خلل في البناء الشعري للقصيدة كونها أداة الجذب الأولى إليه ، إضافة إلى حملها أفكار الشاعر ، وقدرتها على منح العمل جماليته وفنيته وتمييزه عن الكلام العادي ، مع تعبيرها عن شاعرية الشاعر وموهبته في صياغة لغته وأفكاره ضمن هذا العمل ، ومن ثمَّ متابعة المتلقي له . وكذلك فإنَّ الصورة المفردة غير قادرة بمفردها على التعبير عن رؤية الشاعر وتفوقه إذا لم ترد في سياق يدعمها ، وهذا السياق هو الذي يحدد هوية الصورة ، ويعطي العمل الشعري هذا التناغم الجميل الذي ينساب بعضه مع بعض (٢).

(١) الحماد ، وظائف الصورة في النقد الحديث ، مرجع سابق ، ص : ٤٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ص : ٤٩ - ٥٠ .

* ابن الحاج النميري :

أولاً : اسمه :

هو أبو إسحاق إبراهيم بن عبدالله بن إبراهيم بن محمد بن إبراهيم بن موسى بن إبراهيم بن عبدالعزيز بن إسحاق بن أحمد بن أسد بن قاسم الثُميري الغرناطي(١)، يُكنى أبا إسحاق وعرف بابن الحاج . ولد بغرناطة سنة ٧١٣ هـ (٢) وقيل سنة ٧١٢ هـ (٣). وأما وفاته فمختلف في تحديدها ، وقد أوردها محقق الديوان في تعريفه بالشاعر ، وأشار إلى أن أقرب الآراء إلى الصحة هو ما بين سنة ٧٨٠ هـ / ٧٩٠ هـ (٤).

وقد ذكر دارس فيض العباب محمد بن شقرون اسم النميري كآلاتي " أبو القاسم ، برهان الدين إبراهيم بن عبدالله بن محمد بن إبراهيم بن أسد بن موسى بن إبراهيم بن عبدالعزيز بن إسحاق ابن قاسم النميري الغرناطي المعروف بابن الحاج (٥).

-
- (١) انظر : المقري ، أحمد بن محمد ، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الكتاب العربي - بيروت ، ١٩٤٩ ، ج ١ ، ص ٣٣٠ . / وانظر: ابن الخطيب ، الإحاطة في أخبار غرناطة ، تحقيق محمد عبدالله عنان ، مكتبة الخانجي - القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٧ ، ج ١ ، ص : ٣٤٢ . / وانظر: الكتاني ، عبد الحي فهرس الفهارس ، باعتناء إسماعيل عباس ، دار الغرب الإسلامي - بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٢ ، ج ١ ، ص : ١٢٩ . / وانظر : ابن الأحمر، نثر فرائد الجمال ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة - بيروت ، ١٩٧٦ ، ص : ٣١٣ . / وكذلك انظر : التتبعي ، أحمد بابا ، نبيل الإبتهاج بتطريز الديباج ، تحقيق علي عمر ، ط ١ ، مكتبة الثقافة الدينية ، ٢٠٠٤ ، ج ١ ، ص : ٣١ .
- (٢) انظر: الكتاني ، فهرس الفهارس ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ١٢٩ . / وانظر : التتبعي ، كفاية المحتاج ، تحقيق محمد مطيع ، وزارة الأوقاف والشؤون والإسلامية - المغرب ، ٢٠٠٠ ، ج ١ ، ص : ١٥٢ .
- (٣) انظر : الأتابكي ، يوسف بن تغري ، المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي ، تحقيق محمد أمين ، ج ١ ، ص : ٨٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ . / وانظر أيضاً : الصفي ، صلاح الدين ، الوافي بالوفيات ، ط ٣ ، طبع بمساعدة المعهد الألماني للأبحاث الشرقية - دار صادر - بيروت ، ١٩٩١ ، ج ٦ ، ص : ٤٠ .
- (٤) النميري ، ديوان ابن الحاج النميري ، تحقيق عبد الحميد الهرامة ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ٢٠٠٣ ، ص : ١٥ .
- (٥) انظر : النميري ، ابن الحاج ، فيض العباب وإفاضة قداح الآداب في الحركة السعيدة إلى قسنطينة والزاب ، دراسة محمد بن شقرون ، ط ١ ، دار الغرب الإسلامي - بيروت ، ١٩٩٠ ، ص : ٢٤ .

ثانياً : النميري : أسرته وصفاته :

وصف ابن الخطيب أسرة النميري بأنهم بيت نبيه ، جدُّهم ثوابة بن حمزة النميري ، كانوا يقطنون في وادي آش حتى تغلب العدو عليها ، فانتقلوا إلى كنف الدولة النصرية ، وانخرطوا في سلك الخدمة ، فكان جده الأقرب إبراهيم - وهو من أهل الدين والفضل والذكاء - يكتب للرؤساء من بني إشقيلولة الذين صاهرهم ، ولسبب ما انصرف عنهم (١).

وأما والد النميري فقد كان من صدور المستخدمين في كبار الأعمال ، وقد ولي الأشغال بَعْرُنَاطَة وسَبْتَة ، وكان مصدوقاً بالكفاية وبراعة الخط ، وطيب النفس وحسن المعاملة (2).

ويصف ابن الخطيب النميري قائلاً : " هذا الرجل نشأ على عفاف وطهارة ؛ امتهك صبابة ترف من بقايا عافية أعانته على الاستظهار ببزّة ، وصانته من التحرف بمهنة . ثم شدّ وبهرت خصاله ، فبطح بالشعر ، وبلغ الغاية في إجادة الخط ، وحاضر بالأبيات ، وأرسم في كتابة الإنشاء عام أربعة وثلاثين وسبعمائة ، مستحقاً حسن سِمَة ، وبراعة خط ، وجودة أدب ، وإطلاق يد ، وظهور كفاية ؛ وفي أثناء هذا الحال يقيد ولا يفتر ، ويروي الأحاديث ، ويعلق الأناشيد ، ولا يغبُّ النظم والنثر ، ولا يُعفي القريحة ، مُعَمَّى ، مخولاً في العناية ، مشتتلاً على الطهارة ، بعيداً في زمان الشيبية عن الريبة ، نزيهاً على الوسامة عن الصبوة والرُقِيَة ، أعانه على ذلك نخوة في طبعه ، وشفوف وهمّة ، كان مليح الدعابة ، طيب الفكاهة " (٣).

وقال عنه أيضاً في الكتيبة الكامنة : " نار على علم ، وبدر في ظلم ، ومتحف الأقاليم السبعة بجنى قلم ، كلّف بعقائل الأدب وبدره لا يعرف الكلف ، وأحيا من آثار السلف ما سلف ، ووجبت عليه اليمين أنه الذخر الثمين فحلف ، ما شئت من لسان ثرثار ، وبحر نظام ونثار ،

(١) انظر : ابن الخطيب ، الإحاطة ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٣٤٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ٣٤٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ٣٤٣ . / وانظر : المقري ، نفع الطيب ، مصدر سابق ، ج ٩ ، ص : ٣٣٠ . / وانظر أيضاً : التنبكتي ، كفاية المحتاج ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ١٥٣ . / والتنبكتي ، نيل الابتهاج ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٣١ . * امتهك : مهك الشيء : ملّسه ، اللسان : مهك . * بزة : البزّة ، بالكسر : الهيئة والشارة والنّبسة ، اللسان : بزز . * بطح : بسط ، اللسان : بطح .

وجواد يقتحم كل نقع مثار ، غير مبالٍ بعثار ، إلى خطٍ وشارة ، وإفصاح وإشارة ، وأبَّهة نُقِيْدُ الطَّرْفَ ، وتستعبد الطرف ، وتستتبع الشذا والعرف . . . وأدبه طمَّ ورمَّ ، معمل التخير ، يرمي بالتحير ، لكثرة عيونه ، وتعدد فنونه ، وتعاقب زهره وجونه " (١).

وقال عنه ابن تغري بردي الأتابكي في المنهل الصافي : " كان إماماً فاضلاً ، وأديباً شاعراً " (٢) ، وورد ذكره في كفاية المحتاج للنتبكتي فقال : " قال الحضرمي : (صاحبنا الفقيه الجليل المتفنن القاضي الكاتب البارع الناظم الناثر) . وقال خالد البلوي في رحلته : (الفقيه الجليل ذو المعالي والفنون والحكم والأدب والكرم والفضائل مع الحسب الأصيل ، والمعارف والتحصيل) (٣).

وقد جاء ذكره في نثير فرائد الجمان فهو : " شاعر حاطم ، وبحر كتب موجه متلاطم ، وجعجة بها طحن ، ومعرب إفصاح لم يحلل به لحن ، وخذُّ تورده منه صحن ، وعلوم بها تعصَّب وتتوج ، وفهوم من أبقارهن تزوج ، وأبَّهة سكنت من الشكل الطريف بيهوة ، وجملة جميلة تبرأت من القبح في مضحك لهوه ، يملأ العيون بحسن الشارة ، ومن بصُرَّ به طولع على بشر البشارة ، إن لبس واعتم ، خبر مبتدأ كماله ما تم ، وزينت بكلامه نحور البيان إذ هو علقُ ثمين ، وببراعة خطه هو بالمدح الموجب للتعظيم قمين " (٤).

(١) ابن الخطيب ، الكتبية الكامنة ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ص : ٢٦٠ - ٢٦١ .
* شارة : الشَّارَةُ والشَّوْرُ والشَّيَارُ والشَّوَارُ : الحُسْنُ ، والجَمَالُ ، والهَيْئَةُ ، واللَّبَاسُ ، والزَّيْنَةُ ، اللِّسَانُ : شور . * إشارة : أشار إليه وشور : أوماً ، اللسان : شور . * طمَّ / رمَّ : يقال : جاء بالطمِّ والرمِّ إذا جاء بالمال الكثير ؛ وقيل : الطَّمُّ البحر ، والرمُّ ، بالكسر ، الثرى ، والمقصود كثرة أدب الشاعر ، اللسان : طمم / رمم . * الجون : النبات الذي يضرب إلى السواد من شدة خضرتيه ، اللسان : جون .

(٢) الأتابكي ، المنهل الصافي ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٨٦ .

(٣) النتبكتي ، كفاية المحتاج ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص ص : ١٥٢ - ١٥٣ . / وانظر النتبكتي ، نيل الابتهاج ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٣١ .

(٤) ابن الأحمر ، نثير فرائد الجمان ، مصدر سابق ، ص : ٣١٣ . * البهو : البيتُ المُقَدَّمُ أمام البيوت ، وأصل البهو السعة ، اللسان : بهو . * علق : النفيس من كل شيء ، اللسان : علق .

ثالثاً : من مواقفه الأدبية :

أ (موقفه من ارتباط المقدمة الغزلية بقصيدة المدح :

لطالما ارتبطت كثير من قصائد المدح بمقدمات غزلية يتخلص الشاعر بعدها إلى ممدوحه ؛ ليبدأ بتعداد مناقب ممدوحه وصفاته ، وربما كان السر وراء هذا الارتباط أن الشاعر يريد أن يصل بممدوحه إلى منزلة المحبوب القريب من النفس ؛ ليؤكد بذلك عمق العلاقة بينهما ، الأمر الذي قد يجعل العطاء بعد ذلك أجزل وأكثر .

وأما النميري فقد عبّر عن استهجانه واستنكاره من ارتباط المقدمة الغزلية بقصيدة المدح

، ويشير إلى ذلك في أولى قصائد الديوان بقوله : (طويل)

أكلٌ مديحٌ بالثَغْزَلِ يُبدأُ ألا إن مثلي إن تغزلَ مُخْطِئُ
 كأنَّ الهوى فرضٌ على كلِّ مـ،، فتاركه عمداً يُدَمُّ ويُسنَنُ
 وليسَ المديحُ الحقُّ إلا الذي لهُ بغيرِ أضاليلِ الثَغْزَلِ مَبْدَأُ
 وما كان للراجي النَّوالَ تَهْجُمُ عليه وللقصدِ المُرادِ تَهْيُؤُ (١)

ب) موقفه من الهجاء :

الهجاء نقيض المدح ، يأتي به الشعراء للتقليل من أهمية شاعر ، أو شخص أو قبيلة ما ومكانتها ، بذكر عيوبها وإصاق التهم بها ، وخير مثال على هذا الغرض شعراء النقائض الثلاثة الفرزدق وجريير والأخطل بغض النظر عن الهدف المنشود من وراء هجائهم ، سواء أكان حقيقياً أم للتندر وإبراز المقدرة اللغوية والفنية . وللشاعر النميري موقف من الهجاء ، مع أن المكانة التي يتبوأها عند ممدوحه تحوله هجاء أعدائهم ، وهو أمرٌ ربما يعود عليه بالعطاء والتقرب منهم أكثر فأكثر ، ولعل الأمر المانع من خوض النميري في مثل هذا الغرض من الشعر هو مرجعيته الدينية ؛ فهو — كما أسلفنا — فقيه وعالم ومحدث ... ، يقول : (طويل)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٣٩ .

لِيَ الْمَدْحُ يُرَوَى مِنْذُ كُنْتُ كَأْتَمًا تُصَوِّرْتُ مَدْحًا لِلرُّورِيِّ وَتَشَاءُ
وَمَا لِي هَجَاءً فَاعْجَبَنَّ لِشَاعِرٍ وَكَاتِبٍ سِرًّا لَا يُقِيمُ هَجَاءً (١)

رابعاً : فخره بنفسه :

نستذكر المتنبي عند قراءة بعض أبيات النميري ؛ ذلك لأنّ النميري — كما المتنبي — لا يُغفل فخره بنفسه أو بشعره ، بل إنّه يتشاطر بعض الأبيات مع ممدوحه ، فهذا هو ذا يتفرد بسجال الغرام ، ويكتسب علمه من تجاربه في الحياة ، يقول : (طويل)

وَأَقْسِمُ مَالِي فِي الْغَرَامِ مُسَاجِلٌ وَلَا لِابْنِ نَصْرِ فِي الْحُرُوبِ مُغَالِبٌ
وَمَا خَلِقَ الْإِنْسَانُ مِثْلِي عَالِمًا وَلَكِنْ أَفَادَتْهُ الْعُلُومَ التَّجَارِبُ (٢)

وفي أبيات أخرى يفخر بشعره ، ويصفه بالياقوت واللؤلؤ والتبر ، يقول : (طويل)

وَدُونَكَ فَاسْبِحْ فِي نِدَاهُ بِأَبْحُرٍ مَدِيحِي يَأْقُوتُ بِهِنَّ وَلِوَلُؤُ (٣)
وقوله : (طويل)

وَلَا تَتَكْرَمُوا مَا رَاعَ مِنْ ذَاكَ إِنِّي لَصَائِغُ تَبْرِ الْقَوْلِ نَاقِذُ شَيْئِهِ (٤)

وكذلك يفخر بشجاعته وفرسه ، يقول : (طويل)

وَلِي فَرَسٌ مِنْ عَلِيَّةِ الشُّهْبِ سَابِقٌ أَصْرَفُهُ يَوْمَ الْوَعْيِ كَيْفَ أَطْلُبُ (٥)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٤٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٤٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٥٨ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ٤٠ .

وقوله : (كامل)

ووقائعا بكلماتها قد خلدتُ شرفاً لرُمحي والكميتِ المُشرف(١)

وثرى الملوك وقد باتت تحسد النميري على مكانته وأهله ، مع أنّها مخدومة وهو خادم عند أمثالهم ، وربما يشير بذلك إلى تهافت الناس ، حتى الملوك ، رغبة في خدمة ممدوحه ، فيكون البيت مدحاً لمن يخدم عندهم من الملوك وإعلاء من شأنهم ، وقد أسهمت صيغة (خديم) في البيت الثاني في إبراز المعنى على النقيض من استعمال (خادم) يقول : (متقارب)

أيا عجباً كيف تهوى الملوكُ محليّ وموطنَ أهلي وناسي
وتحسدني وهي مخدومة وما أنا إلا خديمٌ بفاس(٢)

خامساً : آثاره :

تنوعت مؤلفات النميري وفقاً لتنوع ثقافته واهتماماته ، فمنها مؤلفات في الحديث والفقّه ، ومنها في اللغة والأدب والتاريخ وسوى ذلك ، ومن تلك المؤلفات ما يلي :

١. ديوان إبراهيم ابن الحاج النميري ، تحقيق عبد الحميد الهرّامة، المجمع الثقافي - أبو ظبي.
٢. كتاب الأربعين حديثاً البلدانية ، والمستدرک عليها من البلاد التي دخلها وروى فيها زيادة على الأربعين .
٣. كتاب اللباس والصُحبة ، وهو الذي جمع فيه طرق المتصوفة المُدعي أنّه لم يُجمع مثله .
٤. كتاب رحلته المُسمّاه : فيض العُباب وإجالة فِدْح الآداب في الحركة إلى قُسْطَينَة والزّاب .
٥. كتاب في التورية على حروف المعجم مروىّ بالأسانيد عن خلق كثير(٣).
٦. جزء في بيان الاسم الأعظم .

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٨٦ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٢٠٠ .

(٣) انظر : الكتاني ، فهرس الفهارس ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ١٢٩ . حيث ورد هذه الكتب فيه .

٧. جزء في الفرائض على الطريقة البديعة التي ظهرت بالشرق .
٨. رجز في الجدل .
٩. الفصول المقتضية في الأحكام المنتخبة (١).
١٠. إيقاظ الكرام بأخبار المنام .
١١. نزهة الحدق في ذكر الفرق .
١٢. رجز صغير في الحجب والسلاح .
١٣. رجز صغير سمّاه " مثالب القوانين في التورية والاستخدام والتضمين " (٢).
١٤. المساهلة والمسامحة في تبیین طرق المداعبة والممازحة .
١٥. تنعيم الأشباح بمحادثة الأرواح .
١٦. الوسائل ونزهة المناظر والخمائل .
١٧. الزّهرات وإجالة النظرات .
١٨. جزء في تبیین مشكلات الحديث الواصلة بين زبيد اليمن إلى مكة .
١٩. روضة العباد المستخرجة من الإرشاد .
٢٠. كتاب فيه شطر الحماسة لحبيب " أبي تمام " وهو غير مُكمل .
٢١. الأربعون حديثاً التي رواها عن الأمراء والشيوخ الذين رواوا عن الملوك والأمراء (٣).
٢٢. تقاليد ويوميات .
٢٣. مزاين القصر ومحاسن العصر في مدح أمير المسلمن أبي عبدالله بن نصر (٤). هكذا أثبتّه محقق الديوان ، إذ كان العنوان يبدأ " بقرائن " بدلاً من مزاين .

(١) التنبكتي ، نيل الابتهاج بتطريز الديباج ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٣٢ .

(٢) المقرئ ، نفح الطيب ، مصدر سابق ، ج ٩ ، ص : ٣٣١ .

(٣) المصدر نفسه ، ج ٩ ، ص : ٣٤٦ / ٣٤٧ .

(٤) النميري ، فيض العباب ، مصدر سابق ، ذكرهما المحقق ، ص : ٤١ / ٤٢ . وانظر الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢٢ - ٢٨ .

٢٤. مذكرات ابن الحاج النميري ، وهي مذكراته التي سجلها في رحلته في معية السلطان أبي الحسن المريني.

٢٥ . له رسائل إخوانية وديوانية ، وأشعار في " النفح " و " الإحاطة " وغيرهما .

٢٦ . رحلته إلى الحج (١).

الفصل الأول :

موضوعات

الصورة الفنية عند النميري :

✕ الإنسان .

✕ الطبيعة :

١. " الصامتة " .

٢. " الصائتة " .

تكاد تكون موضوعات الصور الفنية في الشعر العربي متشابهة ، فقد ارتدت موضوعاتها ثوب الإنسان والطبيعة بكلّ صورته المتعددة ، كالإنسان الفارس ، والكريم ، والإنسان المرأة ، والطبيعة بأنواعها النباتية والحيوانية والجمادية ، فالصورة الشعرية ليست مجرد زخارف أو ألوان زاهية ترصدها العيون ، وتتطلع إليها الأفتدة ، أو مجرد صور تلقائية من صور التعبير تضح بها حركة القصيد ، ولكنها العمود الرابط الذي يجمع بين جزئيات مادة الشعر . وينبغي لهذا الرابط أن يتسم بالرفقة والجمال والصدق والدفق العاطفي ؛ لأنه لبّ العمل الفني الذي يظل حاضراً في معظم أذهان الناس ، إذا توافرت فيه عوامل النجاح ، وإذا كان صاحبه ينشد من ورائه أن يحظى بشيء من التقدير والإعجاب.

الموضوع الأول: الإنسان :

تحتاج الطبيعة الإنسانية إلى الفعل القائم على أنّ الإنسان لا يستطيع منع الآخرين من التأثير بأفكاره ، وأفعاله ، وعواطفه ؛ لأنه بمجرد التعبير عنها ، أو القيام بها فإنه يرسم صورته الخاصة في محيطه الاجتماعي (١). وثمة عناصر أربعة تساهم في تكوين الفعل الإنساني هي : الفرد ، والمادة ، والمقاومة ، والجهد (٢).

وكننتيجة لانتشار فلسفة الفعل في الفكر المعاصر أدرك الإنسان عدّة أمور منها أنّه لا يوجد الإنسان إلا بقدر ما يفعل ، وأنّه يفرض بعمله ضرباً من التغيير على العالم المادي ؛ لأنّه لا يستطيع منع الآخرين من التأثير بما ينتج عنه ، وممّا أدركه — الإنسان المعاصر — أنّ الإنسان من خلال فعله يخلق نوعاً من الاتصال بينه وبين الآخرين ، أي أنّه يؤثّر ويتأثّر ، وكذلك أدرك قدرته على تدعيم القيم البشريّة حينما يجسم مبادئه العليا في وسطه الاجتماعي ؛ لذا لا بدّ من أن نعمل ونعمل حتى نفصل في مصيرنا لأنفسنا وبأنفسنا (٣).

(1) انظر : إبراهيم ، زكريا ، مشكلة الحياة ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص : ٦٢ .

(2) انظر : المرجع نفسه ، ص ص : ٦٣ - ٦٤ .

(3) انظر : المرجع نفسه ، ص ص : ٦٤ - ٦٥ .

و تبني حقيقة الإنسان فضلاً عن الفكر والفعل على القول ؛ لأنها حقيقة ثابتة يمكن التعبير عنها بلفظ أو كلمة ، وربما كان اللفظ أكثر أهمية من الشيء ، فاللغة هي الأداة العقلية الأولى التي سمحت للإنسان من تحديد الأشياء ، وتوضيح الأفكار ؛ وهي وسيلة فعالة جعلت الإنسان يخرج من دائرة الفوضى إلى دائرة النظام (١).

واللفظ المستخدم من قبل الإنسان يعبر عن موقفه من العالم ؛ فهو لا ينفصل عن القيمة التي ينسبها الإنسان إلى العالم ، فالكلمة الحقيقية موجودة في ذات الإنسان أكثر من وجودها في ذاتها ، وعليه فاللغة هي صميم وجود الإنسان حينما يصل إلى مستوى المعرفة بالذات ، وهي أعظم مخترعات الإنسان وأقدم تقنية عرفها ، وكثيراً ما يكون القول أنجع من الآلة والسلاح (٢).

وقد لجأ النميري لجوء غيره من الشعراء إلى الإنسان من حيث هو كائن فاعل في الوجود ، ومكوّن من مكوناته التي تكسبه معناه بالفعل والقول كما تقدّم ، فجعله موضوعاً للعديد من أشعاره فاستمد منه صورته الفنية ؛ ومن تلك الصور صورة رسولنا الإنسان ، خير الصور التي بنيت على خير فكر وفعل وقول .

☒ صورة الرسول عليه الصلاة والسلام :

إن الحديث عن الرسول — صلى الله عليه وسلم — في الديوان لم يكن مخصوصاً بقصائد منفردة ، مع كثرة الأبيات في كل قصيدة جاء ذكره فيها ، وإنما جاء ليكون تخلصاً مناسباً لغرض النميري الرئيس " المدح " ، فكان يتحدث في معظم هذه القصائد عن شوقه للديار الحجازية ، مازجاً هذا الحديث بعنصر الطبيعة ، ثم ينتقل بعد هذا مادحاً المصطفى — عليه الصلاة والسلام — بذكر بعض صفاته ، ومعجزاته التي أجراها الله سبحانه وتعالى على يديه ، ومن ثمّ يتخلص لممدوحه ، لذا سنتناول الصور الفنية التي رسم بها النميري دلالات مولد الرسول — عليه الصلاة والسلام — وصفاته ومعجزاته .

(1) انظر : إبراهيم ، مشكلة الحياة ، مرجع سابق ، ص : ٦٨ .

(2) انظر : المرجع نفسه ، ص ص : ٧٠ - ٧١ .

ومن الأبيات التي أشارت إلى عظمة مولده — عليه الصلاة والسلام — تلك التي تتحدث عن انطفاء نيران الفرس ، واهتزاز عرش كسرى ، وصور هذه الأبيات مكررة لدى النميري فلم يقدم شيئاً جديداً ، وإنما وضع صفات الرسول عليه الصلاة والسلام ومعجزاته في سياقات أخر بألفاظ مختلفة . يقول : (طويل)

لَمَوْلِدِهِ نِيرَانُ فَارِسَ أَخْمَدَتْ فَعُطِّلَ مِنْهَا كُلُّ أَفِيحِ مُسْوَدٍّ
وَعَاضَتْ مِيَاهُ النَّهْرِ حَتَّى لَقَدْ شَكَا بَحْرٌ كَمَا تَشْكُو الْمَوَاقِدُ مِنْ بَرْدٍ
وَإِيوَانَ كِسْرَى وَهُوَ ذَاكَ وَمَلْكُهُ كِلَا الشَّامِخَيْنِ اسْتَشْعَرَا الْإِذْنَ بِالْحَدِّ
وَلِجَنِّ طَرْدٍ عَنِ مَقَاعِدِ سَمْعِهَا بِكُلِّ شَهَابٍ لَا يَمَلُّ مِنَ الطَّرْدِ^(١)

ومن معجزات الرسول — صلى الله عليه وسلم — التي أوردها النميري في شعره ، معجزة انشقاق القمر ، ونبع الماء من بين أصابعه ، وتحول غصن النخل في يده إلى سيف ، وتقله في عين علي بن أبي طالب كرم الله وجهه ، ونزول المطر بدعوته عليه الصلاة والسلام ، وأعظم المعجزات القرآن الكريم ، يقول : (طويل)

وَسَقَّ لَهُ الْبَدْرُ الَّذِي كَانَ قَدْ حَكَى سِوَارَ لُجَيْنٍ مُسْتَدِيرًا عَلَى زُنْدٍ
وَسَالَتْ بَعْدَ الْمَاءِ مِنْهُ أَصَابِعُ تَكَادُ ثُرْوَى بَاطِنِ الْحَجَرِ الصَّلْدِ
وَعَاشَتْهُ أَعْطَاهُ غُصْنًا فَعَادَ إِذْ تَنَاولَهُ سَيْفًا صَقِيلًا مِنَ الْهَيْدِ
وَعَيْنَ أَبِي السَّبْطَيْنِ بِالنَّقْلِ قَدْ شَقَى وَكَانَ لَهَا النَّبْرِيحُ فِي الْأَعْيُنِ الرُّمْدِ
وَلَمَّا دَعَا بِالْغَيْثِ لَبَّاهُ مُنْحِفًا بِنُورٍ وَنُورٍ ذَاكَ يُهْدَى وَذَا يُهْدِي
وَكَانَ لَهُ مِنْ مُعْجَزَاتِ سَوَاطِعِ تَجَلُّ عَنِ الْحَصْرِ الْمَوَاصِلِ وَالْعَدِّ

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٥ . وانظر معجزة إخماد نيران فارس ، وغيض مياه النهر ، وارتجاس إيوان كسرى ، وطرده الجن بالشهب في : البيهقي ، لأبي بكر أحمد ، دلائل النبوة ومعرفة أحوال صاحب الشريعة ، تحقيق عبدالمعطي قلجعي ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٥ ، ج ١ ، ص ص : ١٢٦ — ١٣٠ . وانظر : ج ٢ ، ص ص : ٢٢٥ — ٢٣٣ .

وَأَعْظَمُهَا الْقُرْآنُ لَا شَاكَّ إِنَّهُ لِبَاقٍ مُحِيلُ الشَّاكِّ وَالْقَوْلُ بِالْجَحْدِ^(١)
 ومن تلك المعجزات حنين جذع النخيل له صلى الله عليه وسلم ، وسير الشجر نحوه ،
 وعودته مكانه بأمره عليه الصلاة والسلام ، وكذلك تسبيح الحصى بكفيه ، وتكثير الطعام بلمسه ،
 وهزيمة أهل حنين بقبضة الرمل ، ومن هذا قوله : (متقارب)

وَحَنَّ لَهُ الْجِدْعُ يَوْمَ النَّوَى حَنِينَ الرَّوَّاحِلِ تَحْوِي الْعِشَارَا
 وَجَاءَتْ لَهُ الشَّجَرُ الْعَادِيَاتُ تَجُرُّ عُرُوقًا مُلْتِنَ ثِمَارَا
 وَلَمَّا قَضَتْ حَقَّهُ أَسْرَعَتْ بَرُجَعَى امْتِيَالًا لَهُ وَاتْتِمَارَا
 وَسَبَّحَ فِي الْكَفِّ مِنْهُ الْحَصَا فَمَا كَفَّ لَكِنْ أَخَا الْبِرِّ بَارَى^(٢)

وقوله : (متقارب)

وَقَلَّ فِي النَّاسِ عَدَّ الطَّعَامِ وَكَثُرَ بِالْمَسِّ مِنْهُ الطَّعَامَا^(٣)

وأيضاً قوله : (بسيط)

رَدَّ حُنَيْنًا لِأَهْلِ الْكُفْرِ مُنْهَزِمًا بِقَبْضَةِ الرَّمْلِ قَبْلَ الْبَيْضِ يُمْضِيهَا^(٤)*

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٥ ، ٨٦ . انظر معجزة انشقاق القمر في : الأصبهاني ، أبي نعيم ، دلائل النبوة ، تحقيق محمد قلنجي وعبدالبر عباس ، دار النفائس ، ط٢ ، ١٩٨٦ ، ج ١ ، ص : ٢٧٩ — ٢٨١ . وانظر معجزة نبع الماء في : البيهقي ، دلائل النبوة ، مصدر سابق ، ج ٤ ، ص : ١١٠ — ١٢٨ ، و ج ٦ ، ص : ٩ — ١٢ ، ومعجزة الغصن الذي صار سيفاً في يد عكاشة ، المصدر نفسه ، ج ٣ ، ص : ٩٧ — ١٠٠ ، وانظر معجزة شفاء عين علي أبي = طالب بالتفل في عينه : الذهبي ، الإمام الحافظ شمس الدين ، سير أعلام النبلاء ، تحقيق مصطفى عبدالقادر عطا ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، ٢٠٠٤ ، ج ٢ ، ص : ٤٥٨ . ومعجزة الدعاء بالغيث في : البيهقي ، دلائل النبوة ، مصدر سابق ، ج ٦ ، ص : ١٣٩ — ١٤٦ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٠٣ . انظر معجزة حنين الجذع في : البيهقي ، دلائل النبوة ، مصدر سابق ، ج ٦ ، ص : ٦٦ — ٦٨ . ومعجزة طواعية الشجر في : المصدر نفسه ، ج ٦ ، ص : ٧ — ٩ ، و ص : ١٣ — ٢٦ . ومعجزة تسبيح الحصى في كف النبي — عليه الصلاة والسلام — في : المصدر نفسه ، ج ٦ ، ص : ٦٤ — ٦٥ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٤٨ . انظر معجزة تكثير الطعام في : البيهقي ، دلائل النبوة ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٣٦٣ — ٣٦٤ ، ج ٢ ، ص : ١٧٩ — ١٨٠ ، ج ٣ ، ص : ٤٢٢ — ٤٢٧ .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢٠٥ . انظر معجزة قبضة الرمل في : البيهقي ، دلائل النبوة ، مصدر سابق ، ج ٥ ، ص : ١١٩ — ١٣٢ .

ومما يدلّ على أنّ النميري أراد حسن التخلص إلى ممدوحه ، والإعلاء من شأنه قوله بعد مدح الرسول عليه الصلاة والسلام: (طويل)

وَأَيُّ شَفِيعٍ لِلْكَرُوبِ مُفْرَجٍ إِذَا قِيلَ يَوْمَ الْحَشْرِ يَا أَرْمَةَ اشْتَدِّي
وَلَكِنْ يَدْخُلُ النَّارَ امْرُؤٌ كَانَ بِاسْمِهِ مُسَمًّى وَلَكِنْ دَارُهُ جَنَّةُ الْخُلْدِ(١).

☒ صورة الممدوح :

اهتمّ النميري في شعره بالإنسان اهتماماً بالغاً لاسيما ممدوحه ، " وسبيل الشاعر إذا مدح ملكاً أن يسلك طريق الإفصاح ، والإشادة بذكر الممدوح ، وأن يجعل معانيه جزلة ، وألفاظه نقيّة ، غير مبتذلة سوقية " (2) ، وقد كانت معاني النميري في المدح تتراوح بين المكانة الرفيعة ومحاكاة الملوك ، والكرم ، والشجاعة والقوة ، ونصرة الدين والتقوى .

قال قدامة في نقد الشعر : " إنه لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس ، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان ، على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك ، إنّما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة ، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأرباع الخصال مصيباً ، والمادح بغيرها مخطئاً ، ثم قد يجوز مع ذلك أن يقصد الشاعر منها بالبعض والإغراق فيه دون البعض مثل أن يصف الشاعر إنساناً بالجوّد الذي هو أحد أقسام العدل وحده ، فيغرق فيه ويفتن في معانيه ، أو بالنجدة فقط فيعمل فيها مثل ذلك أو بهما ، ويقتصر عليهما دون غيرهما ، فلا يسمى مخطئاً لإصابته في مدح الإنسان ببعض فضائله ، لكن يسمّى مقصراً عن استكمال جميع المدح " (3).

* للنظر في الأبيات التي اتخذت من دلالات مولد الرسول عليه الصلاة والسلام ومعجزاته وصفاته صوراً فنية ، انظر : الديوان ص : ٨٥ ، ٨٦ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٥٥ ، ١٥٧ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ . أضف إلى ذلك خواتم بعض القصائد .

(1) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٦ .

(٢) القيرواني ، ابن رشيّق ، العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ط١ ، مكتبة الخانجي ، ٢٠٠٠ ، ج١ ، ص : ٧٩٦ .

(٣) ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، ط٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص : ٦٥ .
— ٦٦ . و انظر المصدر نفسه ، ص : ٦٧ — ٦٨ ، حيث تحدث ابن جعفر عن أقسام الخصال الأربع الآتفة الذكر .

ويرى ابن خلدون في حديثه عن علامات التنافس في الملك ، فيذكر أنّ الأصل الذي بنى عليه المجد هو العصبية والعشير ، وتأتي الأخلاق على نحوٍ متمم له ، ويرى بأنّ العصبية من غير انتحال الأخلاق الحميدة نقصٌ في أهل الملك ، يقول ابن خلدون : " . . . وقد ذكرنا أنّ المجد له أصل يبنى عليه ، وتحقق به حقيقته وهو العصبية والعشير ، وفرع يُتم وجوده ويكملّه وهو الخلال، وإذا كان وجود العصبية فقط من غير انتحال الخلال الحميدة نقصاً في أهل البيوت والأحساب ، فما ظنك بأهل الملك الذي هو غاية لكل مجدٍ ونهاية لكل حسب (1)!. وسنتناول المعاني الأنفة الذكر ؛ ليتضح لنا طرف من موضوعات الصورة الفنية عند ابن الحاج.

أولاً : المكانة الرفيعة :

ومما ورد من أمثلة تدل على المكانة الرفيعة للممدوح ، قول النميري في مدح ابن

نصر(2) : (طويل)

مُحَمَّدٌ الْمَحْمُودُ ذُو الشَّرَفِ الَّذِي بِأَفْقِ الْعُلَا أَنْوَارُهُ تَنَلَّأُ (3)

وقوله : (طويل)

هُوَ الْبَدْرُ تَحْمِيهِ نُجُومٌ تَوَاقِبُ وَمَا هِيَ إِلَّا الْمُرْهَفَاتُ الْقَوَاضِبُ (4)

وكذلك قوله في تهنئة أبي عنان المرينيّ بشفائه من مرض ألم به (1): (طويل)

(١) ابن خلدون ، عبد الرحمن ، مقدمة ابن خلدون ، ط١ ، دار الكتب العلمية - بيروت ، ١٩٩٢ ، ج١ ، ص : ١٥١ .
(٢) ابن نصر : هو محمد بن يوسف بن إسماعيل بن فرج بن إسماعيل بن فرج بن يوسف بن نصر الخزرجي ، ينتهي نسبه لسعد بن عبادة سيد الخزرج ، ولي السلطان بعد وفاة أبيه أبي الحجاج الذي اغتيل إثر صلاة عيد الفطر - وهو يافع قريب العهد بالمرافقة ، ولقب بالغني بالله ، ووزيره ابن الخطيب ، انظر ما كتب عنه في : ابن الخطيب ، الإحاطة في أخبار غرناطة ، تحقيق محمد عبد الله عنان ، ط٢ ، مكتبة الخاتجي - القاهرة ، ١٩٧٧ ، ج٢ ، ص : ١٣ - ٩١ .

(3) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٣٩ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ٤١ . * المرهفات القواضب : السيوف الرقيقة الحادة ، اللسان : رهف ، قضب .

وَكَمْ قُلْتُ غَابَ الْبَدْرُ وَالشَّمْسُ ضَلَّةً وِرَانَتْ عَلَى قَلْبِي الْهُمُومُ النَّوَاصِبُ (2)

وقوله : (طویل)

وَمَا أَنَا إِلَّا عَبْدُكَ الْمُخْلِصُ الَّذِي يُرَاقِبُ فِي إِخْلَاصِهِ مَا يُرَاقِبُ (3)

ويصف مكانة ابن نصر ، فيرى أن مادحيه مهما أجادوا وأكثروا من مديحه ، فإنهم كمن
قابل البحر بشربة صغيرة : (كامل)

وَالْمَادِحُونَ لَهُ وَإِنْ أَغْبَوْا كَمَنْ قَدْ قَابَلَ الْبَحْرَ الْخِضَمَّ بِحُسْوَةٍ (4)

والممدوح من الملوك الذين لم يتلج صدر العلا بغيرهم : (كامل)

أَهْلًا بِمَلِكٍ مِنْ مُلُوكٍ سَادَةٍ يَسْوَاهُمْ صَدْرُ الْعُلَا لَمْ يُتَلَجْ (5)

ويصف ابن الحاج الغني بالله بعد عودته إلى غرناطة ، ويشبه قدمه بالهلال المرتقب ،
وكأنه هلال شهر رمضان الذي تليه كثرة الطاعة لله ، أي إنَّ الخير يأتي لمن يرتقب قدوم ابن
نصر ، يقول : (طویل)

أَلَا ارْتَقِبُوا هَذَا الْهَلَالَ الَّذِي بَدَا مِنْ الْغَرْبِ مَرْفُوعاً عَلَى أَفْقِ الْهُدَى
وَبَشِّرَاكُمْ بِالْعِيدِ عِيدِ مَسْرَةٍ بِمَقْدَمِهِ السَّعْدُ الْمُقِيمُ تَجَدُّدًا (6)

(١) أبو عنان : هو ابن أبي الحسن بن أبي سعيد بن أبي يوسف يعقوب بن عبد الحق ، عاصر السلطان ابن نصر الغني بالله ، انظر : الإحاطة ، مصدر سابق ، ج ٢ ، ص ص : ١٨ - ٢١ .
(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٤ . * النَّصْبُ : التعب والإعياء ، اللسان : نصب .
(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٥ .
(٤) المصدر نفسه ، ص : ٤٩ . * الْغَيْبُ مِنْ وَرْدِ الْمَاءِ : هو أن تشرب يوماً ويوماً لا ، اللسان : غيب ، * الحسوة : ملء الفم مما يحسى ، اللسان : حسا .
(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦١ .
(٦) المصدر نفسه ، ص : ٧٧ .

وقد ظفر أبو عنان بالملك والسلطان الذي نذل له ملوك الورى لعزته : (طويل)

وَصَلَّتْ بِسُلْطَانٍ تَذِلُّ لِعِزِّهِ مُلُوكُ الْوَرَى مِنْ كُلِّ أَسْنَمَحٍ أُصَيْدًا (1)

ولابن نصر طيب الأصل من العرب، فهو من الأزد من آل يعرب : (طويل)

لَهُ الْهَضْبَةُ الشَّمَاءُ فِي آلِ يَعْرَبٍ وَبُحْبُوحَةُ الْمَجْدِ الْمُؤْتَلِّ فِي الْأَزْدِ (2)

وتصل منزلة الممدوح إلى درجة مُعَادِلَةٍ لِلرُّوحِ ، فالممدوح روح ، والأمة جسد لا قيمة له بلا تلك الروح ، كما أنه النوم عند موافاة النعاس للعين ، إذن فالممدوح هو كل شيء له قيمة ، ولا يمكن لشريكه التخلي عنه : (طويل)

وَكُنْتَ كَمِثْلِ الرُّوحِ عَادَ لِجِسْمِهِ وَكَالنُّومِ وَاقَى الْعَيْنَ بَعْدَ تَسَهُّدِ (3)

وقوله : (طويل)

حَبِيبٌ إِلَى الْأَوْطَانِ عَادَ وَإِنَّمَا هُوَ الرُّوحُ كُلُّ الرُّوحِ عَادَتْ لِجُثْمَانِ (4)

وفي موقف آخر ، يجعل ابن الحاج مدح الغني بالله ملك الورى أفضل من الغزل ، فهو ملك الملوك ، وأبوه ملك الخلق من قبله ، وقد ورد هذا في قوله : (كامل)

وَتَخَيَّلُوا لَيْلَى هِيَ الْبَدْرُ الَّذِي يُنْمَى إِلَيْهِ تَبَرُّجٌ

وَتَبَرُّرٌ

مَيَّاسٌ قَدْ جَالَ بَيْنَ بُرُودِهَا حُوطٌ لِعَمْرِي لَيْسَ فِيهِ مَعْمَزٌ

-
- (1) المصدر نفسه ، ص : ٨١ . * الأشمخ : العزيز المتكبر ، اللسان : شمع ، * الأصيد : هو الذي يرفع رأسه كبراً ولا يلتفت يمينا ولا شمالاً ، اللسان : صيد .
(2) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٦ . * المؤتل : الدائم ، اللسان : أتل .
(3) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٩ .
(4) المصدر نفسه ، ص : ١٥٧ .

لَمْ أَدْرِ هَلْ مِنْ ثَغْرَهَا أَمْ أَدْمَعِي عَقْدٌ يَلُوحُ بِجِيدِهَا إِذْ تَبْرُرُ
وَلَقَدْ تَقَضُّ حَدِيثَهَا عَنْ جَوْهَرٍ يَصْبُو إِلَيْهِ الْجَوْهَرُ الْمُتَحَيِّرُ
لَكِنْ مَدِيحُ مُحَمَّدٍ مَلِكُ الْوَرَى أَشْهَى لِقَلْبِي أَطْنَبُوا أَوْ أُجْزُوا (1)

وقوله : (كامل)

مَلِكُ الْمُلُوكِ اللَّيْنِينَ شَمَائِلًا وَالْمُعْلِظِينَ عَلَى الْعِدَا إِغْلَظَا
وَسَلِيلُهُمْ مَلِكُ الْوَرَى بِسُيُوفِهِ أَبَدَتْ نُفُوسُ الْمُشْرِكِينَ مَغَظَا (2)

وتبدو محبة ابن الحاج بالغة لابن نصر أعلى المراتب ، فابن نصر ملك الملوك ؛ لأنه
حاز مزايا وصفات علا بها عليهم : (خفيف)

مَلِكٌ فِي الْمُلُوكِ حَازَ مَزَايَا وَاعْتَلَاءً لِطَيْبِ أَسَلٍ وَقَرَع (3)

وقوله : (كامل)

مَلِكُ الْمُلُوكِ وَتُخْبَةُ الْبَيْتِ الَّذِي قَدْ طَابَ أَعْرَاقًا وَعَزَّ قَبِيلًا (4)

والممدوح عند النميري أفضل قومه ، ومما قاله في هذا المعنى : (كامل)

وَتَلَا الْمُلُوكَ فَكَانَ أَفْضَلَ مِنْهُمْ كَالْوَبْلِ يَبْلُو فِي الْبِطَاحِ رَدَاذَا (5)

(1) المصدر نفسه ، ص : ١٢٢ . * الميس : التبخر والميل والاختيال في المشي والمراد هنا حسن الوجه ، اللسان :
ميس ، * خوط : الناعم ، اللسان : خوط ، * مغمز : العيب والضعف ، اللسان : غمز .
(2) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٧ . * المغاظ : الغضب ، اللسان : غيظ .
(3) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٧٨ .
(4) المصدر نفسه ، ص : ٢١٣ .
(5) المصدر نفسه ، ص : ٩٨ .

وقوله : (متقارب)

هُمُ الْقَوْمُ أَفْضَلُهُمْ يُوسُفُ إِمَامٌ صُعُودُ السُّعُودِ اسْتَدَامَا
وَمِنْ بَعْدِهِ خَيْرٌ أَمْلَاكِهِمْ مُحَمَّدٌ الصَّعْبُ فِيهِمْ مَرَامَا (1)

وكذا قوله في بيان أفضلية الممدوح الغني بالله على الملوك ، حتى إنه أخذ العهد من الأيام ليبقى في السعادة : (طويل)

هُمُ أَنْجَبُوا خَيْرَ الْمُلُوكِ مُحَمَّدًا رَفِيعَ الْعُلَا وَالْقَدْرَ وَالصَّيِّتِ وَالشَّانِ (2)

وقوله : (طويل)

وَيَا نُخْبَةَ الْقَوْمِ الَّذِينَ سَعُودُهُمْ أَخَذَنَ عَلَى الْأَيَّامِ عَهْدًا وَمَوْتِقًا (3)

ولم يعد الممدوح ملك الملوك ، وأفضل قومه وحسب ، وإنما أصبح رجل الدنيا وواحدتها ، وقد أنسى ذكراً بني مروان وبني العباس كما يبدو في قوله : (طويل)

وَيَا رَجُلَ الدُّنْيَا وَوَاحِدَهَا الَّذِي بِأَدْيَالِهِ كُلُّ الْكَمَالِ تَعَلَّقَا (4)

وقوله : (كامل)

أَفْسَمْتُ أَنَّكَ فِي الْخَلَائِفِ لِلَّذِي أَنْسَى بَنِي مَرْوَانَ وَالْعَبَّاسِ (5)

(1) المصدر نفسه ، ص : ١٤٩ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٥٧ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٩٣ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٩٣ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ١٩٩ .

ويبدو أنّ من أحسن الأوصاف التي تدل على مكانة الممدوح مشابهة اسمه لاسم سيد الخلق سيدنا محمد ، صلى الله عليه وسلم ، يقول : (طويل)

سَمِي رَسُولَ اللَّهِ وَالْمَلِكُ الَّذِي لَهُ شَادَتُ الْأَنْصَارِ أَشْرَفَ مَحْتَدٍ (1)

وقوله : (بسيط)

سَمِي خَيْرَ نَبِيٍّ قَامَ مُنْتَصِرًا لِدِينِهِ وَأَعَزُّ الْأُمَّةِ الْوَسَطَا (2)

وها هي الأندلس ترضى بمدح ابن نصر : (كامل)

وَيَمْدَحُهُ أَرْضِيَّتُ أَنْدَلُسًا كَمَا أَرْضَى تِلْمَسَانَ بَنُو الرَّصَّاصِ (3)

ثانياً : الكرم :

الكرم من المعاني التي طالما مدح بها الشعراء الخلفاء والملوك والأمراء والوزراء وغيرهم ؛ ذلك أنّ هذه السمة من السمات التي يحبذ المدح بها ، ويفاخر الناس بعضهم بعضها فيها . وكادت تنحصر صورة الكرم عند النميري بتشبيهه الممدوح بالبحر تارة ، وتارةً بالغيث أو السحاب، وأخرى بذكر لفظ الكرم أو أحد مشتقاته أو مرادفاته ، وفي مواضع أخرى يستعمل الكناية ، ومن الصورة الأولى قوله في مدح ابن نصر : (طويل)

وَدُونُكَ فَاسْبَحْ فِي نَدَاهُ بِأَبْحُرٍ مَدِيحِي يَأْفُوتُ بِهِنَّ وَلَوْلُو (1)

(1) المصدر نفسه ، ص : ٨٧ . * المحتد : الأصل ، اللسان ، ح تد .

(2) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٥ .

(3) المصدر نفسه ، ص : ١٦٦ . * بنو الرصاص لم أجد ترجمة لهم .

وقوله : (طويل)

وَبَحْرٌ أَتَاهُ النَّهْرُ لَكِنَّ ذَا أَبٍ وَذَاكَ لَهُ ابْنٌ رَاحَ فِي الْبَرِّ وَاعْتَدَى (2)

ومن الصورة الثانية قوله : (كامل)

فَهُمُ الْغُيُوثُ إِذَا الْمُحُولُ تَوَاتَرَتْ وَهُمْ اللَّيُوثُ عَدَاةُ
يَوْمٍ تَوَلَّجَ

مَا الْأَرْضُ فِي الزَّمَنِ الْجَدِيبِ إِلَى الْحَيَا مِمَّا إِلَى جَدْوَى يَدَيْهِ بِأُحُوج (3)

وقوله في سرعة المبادرة من ممدوحه إلى العطاء ، وتشبيهه عطائه بالوشى الذي يزين الأرض : (متقارب)

نَوَالٌ كَمَا بَاكَرَتْ دَيْمَةً فَوَشَّتْ أَبَاطِحَهَا وَالْأَكَامَا

(4)

وقوله الذي يرى فيه ممدوحه أجود من السُّحب : (طويل)

وَمَا هُوَ إِلَّا الْغَيْثُ سَوْفَ يَجُودُنَا بِأَكْرَمَ مِنْ غَيْثِ السَّمَاءِ وَأَجْوَدَا (5)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٧٧ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص ص : ٦١ ، ٦٣ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٤٩ . * الأكام : جمع أكمة وهي الموضع الذي هو أشد ارتفاعاً مما حوله / الرابية ، اللسان : أكم .

(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٧٧ .

ويصور النميري السحب تيكي بغزارة ؛ لأنها عجزت عن أن تأتي بمثل جود الممدوح الذي فاقها كرمًا وعطاءً : (متقارب)

وَقَدْ أَعْجَزَ السُّحْبَ عَنْ جُودِهِ فَأَدْمَعَهَا لَمْ تَزَلْ فِي انْهَمَالٍ (1)

وأما الصورة الثالثة التي جاءت على ذكر لفظ الكرم ، أو أحد اشتقاقاته أو مرادفاته ، فقد جاءت الأبيات التي تمثلها أكثر من الأبيات التي تمثل الصور الأخرى ، ومن هذه الأبيات قول النميري : (طويل)

كَرِيمٌ لَهُ فِي سِرٍّ يَعْرُبُ مَفْخَرٌ وَبَيْتٌ عَلَا حَجَّتْ إِلَيْهِ الْمَنَاقِبُ (2)
وقوله في مدح ابن نصر حينما جعله جامعاً للحمد ، ومفرقاً للمال كرمًا : (طويل)

كَرِيمٌ لَهُ فِي آلِ نَصْرِ فُضَائِلٌ بِرَوْضَتِهَا غُصْنُ الْمُنَى قَدْ تَأَوَّدَا
كَرِيمٌ بِشَمْلِ الْحَمْدِ ظِلٌّ مُجَمَّعًا وَلِلشَّمْلِ شَمْلُ الْمَالِ ظِلٌّ مُبَدَّدَا (3)

وابن نصر في الأبيات السابقة كان مبدداً لشمل المال ، وهنا نراه في صورة آخر وهي سخطه على المال ، وهو سخط مُرْضٍ للناس . كما في قوله : (طويل)

كَرِيمٌ عَلَى النَّعْذَالِ لِلْمَالِ مُسْخِطٌ وَكَرِيمٌ سَخِطٌ لِكُلِّ الْوَرَى مُرْضٌ (4)

والكرم يقترب من الناس إن اقترب ابن نصر ، وأما البخل فيبتعد ؛ لأنّ الكريم قد حلّ بالديار : (كامل)

لِلْجُودِ وَالنُّعْمَى تَدَانُ إِنْ دَنَا إِلَيْهِ وَلِلْبُخْلِ الْمُلِيمِ تَقَاصُ (1)

(1)

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٣٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٤٢ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٧٩ ، ٨٠ . * تأود : انثنى / انحنى / اعوج ، اللسان : أود .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٧٥ .

ويبلغ الغني بالله بالكرم مبلغاً يُحبي به من مات ، ويميت بإقضاء البخل حياً من الفقر ،
كما في قوله : (طويل)

فِيُحْيِي بِنَشْرِ الْجُودِ مَيِّتًا مِنَ الْغِنَى وَيُرْدِي بِطَيِّ الْبُخْلِ حَيًّا مِنَ الْفَقْرِ (2)

و غاية الكرم عند ابن نصر أن يجود بماله ونفسه : (متقارب)

سَمَاحٌ بِمَالِكَ يَوْمَ النَّدَى وَجُودٌ بِنَفْسِكَ يَوْمَ النَّزَالِ

(3)

وأما توظيف النميري الكناية في وصف الممدوح ، وبيان كرمه فقد كانت قليلة ، منها
قوله : (طويل)

رَفِيعُ عِمَادِ الْبَيْتِ رَحْبٌ فَنَاوُهُ عَظِيمُ رَمَادِ النَّارِ مُغْتَبِطُ الْوَقْرِ (4)

ثالثاً : التقوى ونصرة الدين

يبدو أن الشعراء التزموا في مدة الدولة النصرانية " بني الأحمر " مدح ممدوحهم بهذه
الصفة ؛ لطبيعة المواجهات بين المسلمين وغيرهم ، والتسابق للسيطرة على أكبر عدد ممكن من
المدن الأندلسية، فاتخذوا من الشعر سلاحاً يعبر عن مراميمهم التي يسعون إلى تحقيقها ، كما أن
الشعراء نظموا القصائد في مدح الملوك ، والأمراء الذين حققوا الانتصارات والفتوح ، ولعل هذا
يأتي أيضاً من باب استمالة قلوب العامة ، وكسب ثقتهم وموالاتهم لهم .

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٧٠ . * المليم : أي الملام لأنه نذب يلام صاحبه ، اللسان : لوم

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٠٨ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٣٧ .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٠٨ . * مغتبط : شاكر لله على ما أنعم وأفضل وأعطى ، والغبطة المسررة ، اللسان : غبط

وقد قال ابن خلدون في المقدمة ، تحت عنوان : الدين أصل الاستيلاء على الملك : (وذلك لأنَّ الملك إنما يحصل بالتغلب ، والتغلب إنما يكون بالعصبية واتفاق الأهواء على المطالبة . وجمع القلوب وتأليفها إنما يكون بمعونة من الله في إقامة دينه . قال تعالى : ﴿ لَوْ أَنفَقْتَ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا مَا أَلْفَتَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ ﴾ (1) (2).

ويفسر ابن خلدون ما سبق بقوله : " وسرُّه أنَّ القلوب إذا تداعت إلى أهواء الباطل والميل إلى الدنيا حصل التنافس وفشا الخلاف ؛ وإذا انصرفت إلى الحق ، ورفضت الدنيا والباطل ، وأقبلت على الله اتحدت وجهتها ، فذهب التنافس ، وقلَّ الخلاف ، وحسنَ التعاون والتعاقد ، واتسع نطاق الكلمة لذلك ، فعظمت الدولة " . (3)

إذن نخلص إلى أنَّ الممدوحين ، رغبوا في أن يمدحهم الشعراء بالتقوى، وبأنَّ أعمالهم التي يقومون بها إنما هي لنصرة الدين ، والدفاع عن حقوق المسلمين في ظلِّ الظروف التي تحيط بالدولة الإسلامية ، من تكالب الأمم عليها ، وانقسامها إلى ممالك وطوائف يقاتل بعضها بعضاً ، ومن ذلك قول النميري في مدح ابن نصر : (طويل)

وَحَامِي حِمَى الْإِسْلَامِ وَالْحَيْلُ تَلْتَقِي بِمُخْتَلِيَاتِ الْجَمَاجِمِ فُرَّتْ
مِنَ الْخُلَفَاءِ الرَّاشِدِينَ بِمَالِهِ عَلَى الْبِرِّ وَالتَّقْوَى أَجَلَّ تَحْتُثِ (4)

فابن نصر في البيتين السابقين يتسم بسمات الخلفاء الراشدين ، وهو حام لحمى الإسلام ، مجاهدُ الأعداء في سبيل ذلك ، مرديهم بضرباتهِ التي لا تتوقف ، وقد أعاد للدين شوكتَه التي محقت الشرك وأهله كحق الربا المال ، وهذا في قوله : (كامل)

حَامِي الْحَقِيقَةَ لَمْ تَزَلْ فَتَكَاثُرُهُ تُرْدِي بِمَازِقِ حَرَبِهَا الْفَتَاكَا

(١) الأفعال : ٦٣ .

(٢) ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ١٦٧ .

(٣) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ١٦٧ .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٤ — ٥٥ . * المختلي : المنفرد ، اللسان : خلا ، * فرَّتْ : مفتتين ومفرقين ، اللسان : فرَّتْ .

وَأَعَادَ لِلتَّوْحِيدِ شِدَّةَ شَوْكَةٍ مَحَقَّتْ كَمَا مَحَقَّ الرَّبُّ الْإِشْرَاكَآ (1)

ويظهر الممدوح في صور النميري ، مخلصاً الإسلام من فتنة قد أنهكته ، وهو يشير بهذا إلى الهجمات المتلاحقة على الإسلام والمسلمين التي استمرت قروناً طويلة ، في المدة التي سبقت حكم الغني بالله ، ويهنئ الدين بتوليه الحكم ، يقول النميري : (طويل)

وَإِنَّ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ لَحَيْرٌ مَنْ يَدِينُ بِتَقْوَى اللَّهِ فِي الْحَلِّ وَالْعَقْدِ
وَأَذْهَبَتْ عَنَّا فِتْنَةٌ جَاهِلِيَّةٌ لَهَا فِي حَسَى الْإِسْلَامِ أَيُّ تَوْفُدِ

هَنِيئًا لِهَذَا الدِّينِ بِيَبْعَانِكَ الَّتِي جَلَّتْ كُلُّ بُشْرَى فِي مَطَالِعِ أَسْعُدِ (2)

وما يزال الممدوح قائماً على الدين السمح ، حتى فضله الله على سواه بالعلم والتقوى ، وهذا يشير إلى أنّ ميزان التفاضل في الإسلام هو التقوى ، فهي السمة المحببة للنفوس المؤمنة ، ولذلك عمل الممدوح على ما يرضي الله ، فأدى الفروض والنوافل ، وبقي مدافعاً عن الدين ، فضاعف الله له الأجر ؛ لأنه كان سبباً في تحقيق الأمن للرعية ، وفي ذلك قال النميري : (طويل)

وَفَضَّلَكَ الرَّحْمَنُ بِالْعِلْمِ وَالنُّقَى فَعَمَّتَ بِمَا يُرْضِيهِ فِي النَّقْلِ وَالْقَرْضِ
حَمَيْتَ حَمَى الْإِسْلَامِ فَاللَّهُ رَبُّنَا يُضَاعَفُ مَا قَدَّمْتَ مِنْ حَسَنِ الْقَرْضِ
يَنَامُ الرَّعَايَا تَحْتَ ظِلِّ أَمَانِهِ وَأَجْفَائُهُ لَمْ تَكْتَجِلْ سِنَةَ الْعَمَضِ (3)

وفي قوله يمدح محمد بن أبي الحجاج (4): (بسيط)

مُحَمَّدُ بْنُ أَبِي الْحَجَّاجِ خَيْرٌ مَنْ أَرْضَى الْإِلَهَ بِسَعْيِ فِي مَرَاضِيهَا
فَمَنْ فُرُوضِ يُمَيِّتُ الْعَانِقَاتِ لَهَا وَسَنَّةً لِرَسُولِ اللَّهِ يُخَيِّبُهَا (1)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٩ ، ١٣٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٨٧ ، ٨٩ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص ص : ١٧٣ — ١٧٤ .

(٤) سبق التعريف به .

وقد كان محمد بن أبي الحجاج خير من أَرْضَى اللهُ ، فأدَّى الفروض ، وأحيا سنَّةَ الحبيب
صلى الله عليه وسلم ، يقول : (طويل)

وَأَنْتَ الَّذِي أَعَزَّزْتَ دِينَ مُحَمَّدٍ وَجَمَعْتَ مِنْ أَحْزَابِهِ مَا تَفَرَّقَا (2)

رابعاً : الشجاعة والقوة :

وهما صفتان لا بدَّ أن يتَّصف بهما الإنسان في زمن تكثُر فيه الحروب والمعارك ، فنجد
الملك قد ارتوى من دم أعدائه بدلا من المورد العذب ، وقد دوَّخ أرضهم لكثرة جولاته وصولاته
فيها ، وأراع جموعهم ، بل ملأ بلادهم رعباً : (كامل)

أَغْنَاهُ شُرْبُ دَمِ الْعِدَى وَلِوَأُوهُ عَنْ مَوْرِدٍ عَذْبٍ وَظِلِّ سَجَسَجٍ (3)
وقوله : (طويل)

وَدَوَّخْتَ أَرْضَ الرُّومِ مُحْتَمِلًا لَهُمْ عَلَيْهَا وَلِلْحَرْبِ الْعَوَانَ بِهِمْ لَقْحُ
وَلَوْلَاكَ مَا رِيَعَتْ وَدَلَّتْ جُمُوعُهُمْ وَلَا مَلَّتْ رُعباً يَلَادُهُمُ الْفُسْحُ (4)

ونستشعر مدى القوة والشجاعة عند الممدوح ، حين يجعل العدى يزورون الملاجئ ، غيرُ
مكتفٍ بترويعهم ، وها هي الأبطال تقتدي به في الوثب إلى المعارك ، فبأسه أشبه البرق ، وجوده
غيث في يد المحتاج ، وهو أدعى الفوارس في الحروب ، وضربُه كثيرٌ للروم . إنَّ خيال الشاعر
في مثل هذه الصور ، إنما يرسم للممدوح صورة مثالية أو صورة خارقة تفوق قدراته
الواقعية : (طويل)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢٠٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٩٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٦٣ . * السجسج : الهواء المعتدل بين الحر والبرد ، اللسان : سجع .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦٩ . * العوان : الحرب بعد الحرب أي الحرب المترددة ، اللسان : عون .

أَزَارَ الْعَدَى لَجْأً وَأَزْحَفَ بِالرَّدَى شَرُوباً دِمَاءَ الْمَارِقِينَ عَلَى حَرْدٍ (1)

وقوله : (طویل)

إِمَامُ الْهُدَى الْمَنْصُورُ وَالْبَطْلُ الَّذِي بِهِ الْأَسَدُ أَسَدُ الْغَابِ فِي الْوَيْبِ تَقْتَدِي
فَبَأْسٌ كَلْفَجِ الْبَرْقِ فِي قَلْبِ مُعْتَصِ وَجُودٌ كَسَفْحِ الْغَيْثِ فِي كَفِّ مُجْتَدِي (2)

وقوله : (كامل)

ذَلِكَ ابْنُ يُوسُفِ الْأَمِيرِ مُحَمَّدٌ أَدْعَى الْفَوَارِسَ فِي الْحُرُوبِ عِرَاكَا
ضَرَابُ هَامِ الضَّارِبِينَ الْهَامَ فِي جَيْشِ يَرُوعِ الرُّومِ وَالْأَثْرَاكَا (3)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٩٣ . * حرد : على حدِّ وقدرة في نفسه ، اللسان : حرد .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٧ - ٨٨ . * المجتدي : طالب الجدوى والعطاء ، اللسان : جدي .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٩ .

☒ صورة المرثي :

أشار ابن رشيقي في العمدة إلى الفرق بين المدح والثناء فقال : " و ليس بين الرثاء والمدح فرق ، إلا أن يخلط بالثناء شيء يدل على أن المقصود به ميت ، وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع ، بين الحسرة ، مخلوطاً بالتلف والأسف والاستعظام ، إن كان الميت ملكاً ، أو رئيساً كبيراً" (1).

والناظر في ديوان النميري يجد أن شعر الرثاء فيه يتردد بين المقطوعات والأبيات والقصائد الطوال نسبياً ، ففيه ثلاث مقطوعات ، الأولى سبعة أبيات ، والثانية أربعة ، وبيتان ، وقصيدتان طويلتان ، الأولى سبعة وأربعون بيتاً ، والأخرى تسعة وأربعون بيتاً ، وهما في رثاء خاله أبي عبد الله بن عاصم القيسي ، لذا سيكون اهتمام الباحث بهما أكثر ؛ وذلك لطولهما من جهة ، ولصلة الشاعر بالمرثي من جهة أخرى .

يُظهر الرثاء في أولى المقطوعات تركيز الشاعر على وصف حاله بعد فراق أحبّته ، مشحّصاً النوى الذي لعبت أيديه بأحبة الشاعر ، وسقنتهم كأس الردى ، حتى لم يسغ له شربٌ بعدهم ، ونراه يقسم على تذكرهم ، فحبّه لهم لا يزول ؛ لأنهم كانوا له الحياة ، إذ أصبحت حياته بعدهم مليئةً باليأس الذي بلغ لديه مبلغه ، فلم يعد يخاف الموت ، وغدا الكرب أخاه ؛ لذا لا يستطيع النوم . يقول : (كامل)

أَيْنَ اسْتَقَلَّ أَحِبَّةُ الْقَلْبِ وَنَجُومُ أَفْقِ مَحَامِلِ الرَّكْبِ
لَعِبَتْ بِهِمُ أَيِّدِي النَّوَى سَحَرًا لَعَبَ الشُّجُونِ بِمَدْمَعِي السَّكْبِ

مَا سَاغَ بَعْدَ مَذَاقِهَا شِرِّي وَسَقَّتْهُمْ كَأْسَ الرَّدَى جُرَعًا
أَلَيْتُ لَا أُنْسَى تَذَكُّرَهُمْ أَلَيْتُ وَلَا سُنْتُ بِزَائِلِ الْخُبِّ
كَأَنَّوَا الْحَيَاةَ فَمُدَّ فَقَدْتُهُمْ لَمْ أَحْسَ بَعْدُ مَوَارِدَ الْخَطْبِ

(١) القيرواني ، مصدر سابق ، ج ٢ ، ص : ٨٣١ .

وَهَوَى الْأَحْيَاءِ وَهَوَى لِي قَسَمٌ لَا زِلْتُ بَعْدَهُمْ أَخَا كَرَبٍ

وَلَقَدْ حَقَّقْتُ عَلَى الْمَضَاجِعِ مُدً سَكَّنُوا الْغَدَاةَ مَضَاجِعَ الثُّرَبِ (1)

وقال أيضاً في موضع آخر : (كامل)

يَا نَازِحًا عَبَّتْ بِهِ أَيْدِي الْبَلَى بِاللَّهِ مَا حُزِنْتَنِي عَلَيْنِكَ بِنَازِحِ
فِي زِمَّةِ الْبُرْحَاءِ بَعْدَكَ مُهْجَةً تَهْفُو لِرِثَّةِ نَائِبٍ أَوْ نَائِحِ
وَتَكَادُ تَذْهَبُ فِي مُرَاقِ مَدَامِعِي مَهْمَا شَبَّيْتَ النَّارَ بَيْنَ جَوَانِحِي
أَسْفًا عَلَى ذَاكَ الْجَمَالِ رُزِينُهُ رُزَاءَ الْعُيُونِ سَنَا الصَّبَاحِ الْوَاضِحِ (2)

وقال في رثاء الطبيب ابن عمار (3): (طويل)

أَلَا أَسْعِدَا عَيْنِي عَلَى السُّهْدِ وَالْبُكََا فَقَدْ وَاصَلَ السُّهْدَ الْمُبْرِحَ تَدْكَارِي
وَأَبْدَى الرَّدَى فَتَكَ ابْنَ عَبَّادٍ إِذْ سَطَا فَلَا غَرَوَ أَنْ أَبْجِي لِقَدِّ ابْنِ عَمَّارِ (4)

ونلاحظ في القصيدتين اللتين رثى بهما خاله ، أنه يورد لفظ الخُطْبُ أو الخُطوب في مقدمتيهما ، ولعل هذا يدلُّ على ما لهذه اللفظة من خصوصية لدى الشاعر في رسم صورته الحزينة، على النقيض من المقطوعات السابقة ، إذ كان يستعمل لفظ أو عبارة أيدي النوى أو البلى ، ومما جعل الباحث يضع هذا الافتراض أن القصيدتين — كما سلف — هما في رثاء خاله ، وأما بالنسبة إلى طولهما فربما يعكس عمق الحزن الذي جعل الشاعر يطيل في القصيدتين ، وذلك ليسري عن نفسه، ويخفف من آلامه وأحزانه التي سببتها وفاة خاله أبي عاصم ، فقد قال في القصيدة الأولى: (طويل)

خُطُوبٌ عَلَى قَدْرِ الْمُصَابِ مَنَالِهَا فَلَا غَرَوَ أَنْ أَعْيَا النَّفُوسَ احْتِمَالِهَا (1)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ص : ٤٦ — ٤٧ . * أشار محقق الديوان إلى أن الأبيات على البحر السريع والأصح أنها على الكامل .
(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٧٠ .
(٣) لم أقف على ترجمته (ابن عمار) .
(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١١٦ .

وقال في القصيدة الثانية : (طويل)

هُوَ الْخَطْبُ هَلْ عَجَّتْ بِهِ قَيْسُ عَيْلَانَ عَجِيحَ الْحَجِيحِ اسْتَقْبَلُوا شِعْبَ نُعْمَانَ (2)

ومن السمات البارزة التي تُظهر صورة تحسر النميري على خاله أبي عاصم ، وتشير إلى أهمية المراثي في حياة غيره ، التكرار في مطالع أبيات عدّة ، فكأنّ الخير والبرّ انقطعا بوفاته ورحيله من الدنيا ، وفي الوقت ذاته قد يدل هذا التكرار على مدى التفجع الذي يملأ نفس النميري على فقد خاله ، ومن ذلك قوله : (طويل)

مَضَى رَبُّ قَيْسٍ وَأَبْنُ رَافِعٍ مَجْدَهَا ثَمَالَ مَعَدٍّ حَيْثُ كَانَ وَعَدَنَانَ
مَضَى الْفَارِسُ الْمَعْوَارُ يَزْحَفُ لِلْوَعَى عَلَى كُلِّ مُسَوِّدٍ النَّوْائِرِ حَسَانَ
مَضَى الْعَالِمُ الْبَحْرُ الَّذِي خَضَعَتْ لَهُ رِقَابُ الْمَعَانِي فَهِيَ وَالْجَيْشُ سَيَانَ (3)

واتخذ النميري من إشعال النار في الصحراء عند العرب لهداية الناس ، وإرشادهم إلى مكان يستضيفهم ويسد حاجاتهم ، صورة تعبر عن الحزن الذي أصاب القوم بفقدهم أبا عاصم ، فقد أشعلوا تلك النيران ، لا من الحطب وإنما من الحزن والبلوى التي ألمت بهم ، وكأنما حزنهم إنما هو حزن لكل من يؤم المفاوز ، ويضفي مزيداً من الحزن على الصورة ، حينما يسيل الدم من الأجفان بدلاً من الدموع ، يقول : (طويل)

أَرَى الْحَيَّ قَدْ أَكْدَى الرِّكَائِبَ بَعْدَهُ بِمُشْكِلِ نَوْحٍ لَا يَحَدُّوْ وَأَحَانَ
وَسَبُّوا لِمَنْ أَمْوَا الْمَقَاوِزَ فِي الدُّجَى مِنْ الْحُزْنِ وَالْبَلَوَى مَوَاقِدَ نِيرَانَ
وَسَالَ دَمُ الْأَجْفَانِ وَالْكَرْمِ حَيْثُ لَمْ تَنْزَلْ تَرْحَمُ الضِّيْفَانَ أَمْوَاجَ ضِيْفَانَ (4)

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٣٢ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٥٩ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٦٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٦٠ .

وتمتد صورة الحزن على أبي عاصم ، ليصل إلى القبائل التي تأثرت بفقدانه ، فهي القبائل العربية ، عاملة وكلب ، والخزرج وكهلان قد أفجعها موته : (طويل)

وَعَامِلَةٌ لَمْ يُلَفَّ مِنْ عَمَلِ لَهَا سَوَى رَقْضِ سُلُوفَانٍ وَتَجْدِيدِ أَشْجَانٍ
وَأَقْلَبَ بَثُّ الْخَزْرَجِيِّينَ كَاهِلًا لِكُلِّ صَرِيحِ الْمَجْدِ فِي سِرِّ كَهْلَانٍ
وَفِي كَلْبٍ اصْطَفَتْ عَلَيْهِ نَوَائِحُ كَمَا زَجَرَ الْعِيَّافُ مَنَعِبَ غِرْبَانَ (1)

وفي صورة يبدو أن الحزن قد تملك النميري فيها ، نجد هناك اعتراضاً منه على وفاة أبي عاصم ، حين يشير إلى انتصار الحارث الغساني على ملك الحيرة في موضع عين أباغ (2) ، فقد كان له الخسران في هذه القسمة ، وخسارته هي وفاة خاله أبي عاصم : (طويل)

وَكَمْ قَسَمَ الْأَرْزَاءَ فِي سَاحَةِ الْبَلَى بَنُو الْحُزْنِ عَجُّوا بَيْنَ شَيْبٍ وَشُبَّانٍ
وَكَانَ لَنَا شَرُّ الْقَسِيمِ كَأَنَّنا يَعِينُ أَبَاغٌ قَاسِمُو آلِ شَيْبَانَ
رُزْنَا بِزَاكِي الْخَيْمِ مُبْيَضَّ طَرْفِهِ بِأَكْرَمِ مِطْعَامٍ وَأَشْرَفِ مِطْعَانَ (3)

وفي ختام القصيدة يقدم النميري الاعتذار عن عدم زيارته قبر خاله ، وهي صورة من الواقع ، فكل إنسان — في هذه الدنيا — قد يكون في وضع مشابه لوضع النميري ، إذا ما علمنا كثرة الأشغال التي شغل بها في خدمة السلطان ، و يبدو أن طول القصيدة قد ساعد النميري على التعبير عن حزنه ، وعودته إلى رشده ، إذ يظهر في نهاية القصيدة إيمانه بالقضاء والقدر ، يقول : (طويل)

وَلَوْ لَا الْعَوَادِي الْمُزْرِيَاتِ لَزُرْتُهُ وَعَادَتِ إِلَى تِلْكَ الْأَبَاطِحِ أَطْعَانِي
وَصَاحَبْتُ فِي حَوْضِ الْبِحَارِ عِصَابَةَ هُمْ مَا هُمْ فِي الْمَجْدِ أَيْسَارَ لِقْمَانَ
وَلَكِنِّي أَغْشَاهُ بِالرُّوحِ زَائِرًا وَإِنْ لَمْ يَزُرْهُ مُدَّ خَبَا الْحَدُّ جُنْمَانِي

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٦٠ . * العيَّاف : الكاره ، انظر اللسان : مادة : عيف .
(٢) انظر قصة انتصار الحارث الغساني على ملك الحيرة ، الفلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، شرح وتعليق محمد شمس الدين ، ط ١ ، دار الفكر ، ١٩٨٧ ، ج ١ ، ص : ٤٤٦ - ٤٤٧ . * عين أباغ : واد وراء الأنبار على طريق الفرات إلى الشام ، انظر : الحموي ، معجم البلدان ، مصدر سابق ، ج ٤ ، ص : ١٩٨ .
(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٦١ .

وَإِنِّي بِهِ عَمَّا قَرِيبٍ لِّلْحَقِّ وَظَنُّنِي أَنَّ الدَّارَ جَنَّةٌ رِضْوَانٍ (1)

ومما يجدر لفت النظر إليه أنَّ النميري لا ينفك عن ذكر الحرب ؛ فما من مديح ، ولا غزل ، ولا حتى رثاء يكاد يخلو من توظيف صورة أو صور من صور الحرب ؛ ليعبر عمَّا يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس ، ومن ذلك قوله في رثاء خاله : (طويل)

وَسَنَّتْ مِنَ التَّبْرِيحِ وَالْوَجْدِ غَارَةً يَضِيقُ عَلَى رَبِّ الحُرُوبِ مَجَالَهَا (2)

☒ صورة العدو :

العدو عند النميري صنفان : الصنف الأول عدو الأمة عامة ، و الصنف الآخر عدو الشاعر نفسه ممن كان يفسد الودَّ بينه وبين ممدوحيه ، فكان يُلمح إليهم في شعره ، لعل الممدوح يكشفهم ؛ فيحبط ما خططوا له من إيقاع به ، وأما الأول فقد كان الحديث عنه في الشعر صراحة ، وقد ألبس ثوب الذلِّ والهوان .

من المعروف أن الإنسان يميل إلى تصوير عدوه بأبشع الصور وأكثرها ضرراً بالنفس ، لاسيما تلك التي تجرده من الأخلاق ، وتلبسه البذيء منها ، ومن هنا نجد النميري قد وصف أعداء ممدوحيه بالرجوع عما يعتزمونه ، وهذا الرجوع ليس بعيب فيهم بل هو سمة لهم ؛ فلا أحد يعيب عليهم ذلك الرجوع ، وهم من أهل الإثم والمعاصي ، حتى إنَّ أعمارهم تباع لمن يكون ثمنه زهيداً على غير العادة ؛ لذلك سلط جيش الممدوح عليهم ، وهي صورة توحى بقدر سوء العدو وقلة شأنه، وفي الوقت ذاته ترفع من منزلة الممدوح ، يقول : (كامل)

نَكَصَ العِدَى وَاسْتَنَكَصُوا وَهُمْ هُمُ مَا مِنْهُمْ مَنْ عِيبَ يَاسْتَنَكِصَاصِ
وَأَتَى النَّصَارَى العُلْفُ فِي جَيْشِ عَدَا يَسْطُو بِأَهْلِ مَآثِمِ وَمَعَاصِي
وَلَقَدْ قَضَى فِي بَيْعِ آجَالِ العِدَى لِلْمُسْتَرِينَ بِرُخْصَةٍ اسْتَرَخَاصِ (3)

(١) المصدر نفسه، ص : ١٦٢ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٣٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٦٧ ، ١٦٩ .

ويشتد سخط النميري على الأعداء ، مكملاً الصورة التي رسمها ، فيُضْمَنُ شعره حديثاً نبوياً يصور العدو بالشیطان الذي كلما سمع صوت الأذان ، واسم الله ولى مدبراً ، بل إن له حُصَاصاً ، ويزيد من وضوح الصورة حين يتحدث عن زيادة عدد العدو التي تشبه الزيادة التي تكون بين نصابي الزكاة ، والتي لا أثر لها في زيادة نسبة الزكاة عن نصابها الأول ، ويستمر في التقليل من شأن العدو فهو أسير في بلاده ، وخروجه منها لا يكون إلا كالطير في قفصه ، فمن أسر إلى أسر ، ومن ذلّ إلى ذلّ ، وفي هذا يقول : (كامل)

فَكَأَنَّهُ الشَّيْطَانُ مَدَّ مُؤَدَّنٌ صَوْتًا فَأَدْبَرَ مُسْمِعًا لِحَصَاصِ
وَإِذَا تَزِيدُ عَدَائُهُ فِي عَدَّهَا لَمْ تُعْتَبَرْ كَالْحُكْمِ فِي الْأَوْقَاصِ
لَكِنَّهُمْ أُسْرَى بِأَدْبَارِهِمْ إِلَى أَنْ يَخْرُجُوا كَالطَّيْرِ فِي الْأَقْفَاصِ (1)

وفي موضع آخر يرسم لنا النميري صورة جديدة للعدو ، فالرماح أصبحت حبالاً يجدل بها، فذاق ألم الذلّ ، وقد أدمى أصابعه ندماً ؛ لأنه سعى ليفرق شمل الممدوح ، فإذا برأسه يفترق عن جسمه قبل تحقيق غايته ، يقول النميري : (طويل)

عَدُوُّكَ أَضْحَى بِالرَّمَّاحِ مُجَدَّلًا وَذَاقَ مِنَ الْإِذْلَالِ مَضًّا عَلَى مَضٍ
وَقَدْ كَانَ يَشْقَى بِالنَّدَامَةِ قَبْلَهَا فَمَهْمًا خَلَا أَدْمَى الْأَتَامِلَ بِالْعَضِّ
سَعَى فِي اقْتِرَاقِ الشَّمْلِ ظَلْمًا فَرَأْسُهُ مَعَ الْجِسْمِ فِي أَيِّ اقْتِرَاقٍ وَفِي نَقْضِ (2)

ويظهر الذلّ والهوان في صور آخر ، فنرى ملكهم وقد غدا خادماً ، مطأطئ الرأس ، يرجو العفو ، ويكمل صورة الإذلال الذي لحق بالعدو ، فيصور قادة العدو الشجعان الذين تهاووا بسرعة ، وكأنهم أعجاز نخل ، لا حيلة لهم غير البكاء ، يقول : (كامل)

وَسَهَدْتُ طَاغِيَةَ النَّصَارَى خَادِمًا فِيهِنَّ بَيْنَ يَدَيْكَ خِدْمَةَ مُنْصِفِ
مُنْتَاطِئًا لَكَ حَاسِرًا عَنْ رَأْسِهِ يَرْجُو وَيَأْمَلُ مِنْكَ نَيْلَ تَعَطُّفِ

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٧١ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ص : ١٧٣ - ١٧٤ .

وَتَرَكْتَ جَمْعَ كَمَاتِهَا وَكَأَنَّهُمْ
 وَأَعْجَازُ نَخْلٍ عُوِجَتْ بِتَقْصُفِ
 وَغَدَوْا وَمَا لِيَبِي أَيْهِمْ نَاصِرٌ
 غَيْرُ الصَّبَابَةِ وَالذُّمُوعِ الدُّرْفِ (1)

وفي قوله : (طويل)

وَقَدْ أَشْبَهُوا الْخَنَسَاءَ حُزْنَا فُكُّهُمْ
 يَبُوحُ عَلَى صَخْرٍ وَيَشْكُو مِنَ الْفَقْدِ
 أُتِيحَتْ لَهُمْ فِيهَا الدَّوَاهِي دَوَاهِمَا
 فَأَعْطَتْهُمْ كُلَّ الْهُمُومِ وَلَمْ تَكُدْ
 وَأُسْنَتْهُمْ نَهْدًا عَلَى الصَّدْرِ مُعْجَبًا
 حُرُوبُ إِمَامٍ جَاءَ صَدْرًا عَلَى نَهْدِ (2)

وأما العدو الآخر للشاعر فيبرز من خلال دعوة النميري لممدوحه — الغني بالله — بوصله ، وعدم الاكتراث لما يقوله الواشون ؛ لأنَّ هدفهم هو قطع العلاقة بينهما ، ويبين له أنّ ما اتهم به إنما فعله أولئك الوشاة ، وقد ظهر الحق ، فكل ما قالوه إنما يكمدهم ويحزنهم أن يناله الخير من الممدوح ، ويرجو النميري أن تخيب مؤامراتهم ، فانه يخيب أهل الحسد دائماً ، ولعل هذه الأبيات تبين مكانته الرفيعة التي بلغها النميري عند الغني بالله، حتى بات هناك من يكيد له، يقول: (طويل)

فَعُدُّ لِي بِمَا عَوَدْتَ قَبْلُ مَوَاصِيلاً
 رِضَاكَ وَأَحْمِدُ سَعْيَ عَبْدِكَ تُحْمَدِ
 وَدَعَّ عَنْكَ مَا قَالَ الْعَدُوُّ فَإِنَّهُ
 بِقَاسِ أَتَى بِالزُّورِ فَعَلَّ تَعْمُدِ
 رَمَانِي بَدَاءٍ وَهُوَ وَاللَّهِ دَاوَةٌ
 وَإِنْ يُسْأَلُ الْحَقُّ الَّذِي بَانَ يَشْهَدِ
 وَكُلُّ الَّذِي زَكَاةً فِي الْغَرْبِ حَاسِدٌ
 مَتَى نِلْتُ خَيْرًا مِنْكَ مَوْلَايَ يَكْمَدِ
 وَإِنِّي لِرَاجٍ أَنْ يَخِيْبَ احْتِيَالُهُمْ
 فَعَادَةٌ رَبِّي أَنْ يُخَيِّبَ حُسْنِي (3)

(١) المصدر نفسه ، ص ص : ١٨٨ — ١٨٩ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٩٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٩٠ .

صورة المرأة :

لا يكاد يجد القارئ في ديوان النميري قصيدة أو مقطوعة ، تتخذ المرأة موضوعاً لها ؛ فقد ارتبط ذكر المرأة عند النميري بالحرب وأدواتها وكذلك بالطبيعة ، وهذا الذكر لم يكن ليقتصد به النميري الغزل أو المجون ، وإنما يبدو أنّ موضوع الغزل بالمرأة وثيق الصلة بدرجة التعبير عن مدى الشوق واللوعة ، التي تختلج في نفس الشاعر تجاه ممدوحه ، وعلاقته بالحرب وأدواتها ربما كان ليشير إلى قوة الممدوح ، وكثرة خوضه المعارك ، فنجد كثيراً من الألفاظ الدالة على ذلك مثل (كمائم الزهر ، ومرعى ، وسهامها ، ومنصلة ، وقوس ، ومحجبة ، والبيض ، ونقع ... الخ) ، ومع ذلك فإننا نلاحظ البساطة والسهولة والوضوح ، فلا تعقيد ولا تكلف في أبيات النميري الغزلية ، ومن هذا قوله : (طويل)

وَمَا رَاعَنِي إِلَّا الْقِيَابُ كَأَنَّهَا كَمَايْمُ رَوْضٍ يَنْطَوِينِ عَلَى زَهْرٍ
وَأَسْرَابُ غَزْلَانٍ عَرَضْنَ سَوَانِحًا وَلَا بُدَّ مِنْ مَرْعَى فَكَانَ مِنَ الصَّدْرِ

وَمَا بِي إِلَّا أَعْيُنٌ بِسَهَامِهَا رَمَتْ ذَا الْهَوَى الْعُدْرِيَّ مِنْ غَيْرِ مَا عُدْرٍ
مُنْصَلَّةٌ بِالْغُنْجِ وَالْهَدْبُ رِيثُهَا تُطَاوِلُ قَوْسَ الْحَاجِيَيْنِ بِهَا دُعْرِي(1)

وقوله : (طويل)

ومياسة الأعطافِ طَلَّتْ بِذِي النَّقَا تُحَاكِي بَقْدَ قَضَبَهُ وَتُنَاغِي
مُحَجَّابَةً بِالْبَيْضِ دُونِي وَالْقَنَا وَأَثْوَابِ نَقْعٍ لَا بَلِيْسَ سِيَاغِ

يَكَادُ لَنَا الْمِسْوَاكُ يَعْبُقُ مِسْكُهُ إِذَا هِيَ غَادَتْ رَطْبَهُ بِمَضَاعِ
مِنَ الْخَافِرَاتِ الْبَيْضِ خَلَّتْ دَلَالُهَا كَمُشْبِهِهُ يُوهِي الْقَوَى بِلِدَاغِ
أَقُولُ لَهَا وَالرَّأْسُ أَشْيَبُ مُنْتَضِ نُصُولًا وَلَكِنْ مِنْ نُصُولِ صِيَاغِ(2)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٠٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٨١ . * سبأغ : الثياب الوافية ، اللسان : سبغ .

ويظهر أنّ النميري حتى في فخره بنفسه ، ومدحه لابن نصر يستعمل الألفاظ التي تجذب ذهن القارئ إلى صورة المعركة ، وكأنه يريد إخبارنا بأنه مع الضّعف الذي قد يكون في الهوى ، والعشق إلا أنه قوي بالقدر الذي يكفي لخوض الحروب ، فضلا عن تقديم مدح نفسه على ممدوحه — ابن نصر — وهذا يذكرنا بالمنتبي الذي كان يكثر من مدح نفسه في قصائده المدحية لذوي الشأن ، وهذا نجده في قول النميري : (طويل)

وَأَقْسِمُ مَالِي فِي الْغَرَامِ مُسَاجِلٌ وَلَا لِابْنِ نَصْرِ فِي الْحُرُوبِ مُغَالِبٌ (1)

ويرسم لنا النميري صورة صدّ الغني بالله عنه ، فصار الغني بالله يشعر بالبلوى التي يقاسيها النميري لبعده عنه ، فشوقه للقاء الغني بالله له زفرة ملتهبة ، حتى إنه غدا يتخيل طيف محبوبه وقد جاءه ليلاً ، ومن ثمّ يعزي نفسه ، ويرى الوفاء للمحبوب في البعد أولى منه في القرب ، ويؤمل نفسه بالوصل بعد الصدّ والهجران ، فقد يدرك الإنسان أمانيه ، بل ينال أكثر مما يرجو . في هذه الأبيات يعبر النميري عن علاقته بالغني بالله بألفاظ الشوق والهوى (هوى ، تلهب زفرتي ، سرى طيف سلمى ...) ، يقول : (طويل)

وَيَا مُسْعِدِي مِنْ آلِ سَعْدٍ عَلَى هَوَى غَدَا عِنْدَهُ مِنْ عِلْمِ بَلَوَاهُ مَا عُنْدِي
وَرَأَيْكَ إِلَّا عَنْ تَلْهُبِ زَفَرَتِي بَيْنَكَ الَّتِي تَزْدَادُ وَقَدْ أَعْلَى وَقَدْ
سَرَى طَيْفُ سَلْمَى وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا مَطَافِلُ غَزْلَانٍ تُحُومُ عَلَى وَرْدٍ

فِيَا قَلْبُ لَا تَدْهَبْ عَلَى الْقُرْبِ حَسْرَةً فَأَحْسَنْ مِنْ قُرْبٍ وَقَاوُكَ فِي بُعْدٍ
وَيَا نَفْسُ لَا يَأْخُذْ بِكَ الْيَأْسُ فِي الْهَوَى مَأْخُذُهُ فَالْوَصْلُ فِي عَقِبِ الصَّدِّ
وَقَدْ يُدْرِكُ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَكُنْ لَهُ بِرَاجٍ وَيُعْطَى فَوْقَ مَا نَالَ مِنْ قَصْدٍ (2)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٩٢ .

وفي بعض الصور الغزلية نلاحظ ترداد بعض أسماء النساء مثل : سلمى ، و ليلي ، وسعدى ، وكنية أم مالك ، وربما تكون هذه الأسماء والتنوع فيها دون التركيز على اسم بذاته ؛ سيراً على خطى سائر الشعراء بعدم ترديد اسم معين في أشعارهم ، و من ذلك قوله : (طويل)

سَرَى طَيْفٌ سَلْمَى وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا مَطَافِلُ غِزْلَانٍ تَحُومُ عَلَى وَرْدٍ(1)

وقوله : (كامل)

وَتَخِيَّالُوا لَيْلَى هِيَ الْبَدْرُ الَّذِي يُنْمَى إِلَيْهِ تَبْرُجٌ
وَتَبْرُزُ(2)

وقوله : (خفيف)

يَا خَلِيلِي غُيَّانِي بِسُعْدَى وَدِيَارِ يُعْغِدُهَا ضَاقَ ذُرْعِي(3)

وقوله : (طويل)

دَعِي وَالْهَوَى مَضْنَاكِ يَا أُمَّ مَالِكٍ فَلِي فِي الْهَوَى لَوْ تَعْلَمِينَ مَبَاغٍ(4)

وكذلك صور المرأة بالطبي ، والمهابة ، والغزال ، والأزهار ، ومن ذلك قوله : (طويل)

ظِيَاءَ حَمْثُهُنَّ السُّيُوفُ عَوَايِثَا وَمَا هِيَ مِنْ أَلْحَاطِهِنَّ بِأَعْبَثٍ(5)

وقوله : (خفيف)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٩٢ .
(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٢٢ .
(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٧٧ .
(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٨٢ .
(٥) المصدر نفسه ، ص : ٥٤ ، وانظر : ص : ٩١ ، ٩٩ .

وَمَهَاءُ تَقُولُ إِنَّ هِيَ كَلَّتْ وَدَعَا لِلْمَزَاجِ يَوْمًا مُمَازِجًا (1)

وقوله : (متقارب)

وَكَمَّ بِالْحِمَى مِنْ غَزَالٍ رَعَى يَنْجِدُ فُؤَادِي وَخَلَى الْعَرَارَا (2)

وقوله : (كامل)

وَكَأَنَّما بِيضُ الْقِيَابِ كَمَايْمٌ وَالْغَيْدُ أَزْهَارٌ تُصَانُ وَتُحْرَزُ (3)

ومما يحسن ذكره تصوير النميري اللحظ بالسيف ، من حيث قوة التأثير في النفس ، فكلاهما له جانب يخشى منه ، بل إن اللحظ يفوق السيف ، فهو أكثر عبثاً بالفوارس ، ويسطو بالأسد ، ويمرض الصحيح السليم ، ومن ذلك قوله : (طويل)

وَيَا يَايُ مِنْهُنَّ حَسَنَاءُ لِحْظَهَا لَهُ جَانِبٌ يُخْشَى وَلِلسَيْفِ

جَانِبٌ (4)

ظِبَاءٌ حَمَّهِنَّ السُّيُوفُ عَوَايِثَا وَمَا هِيَ مِنَ الْحَاظِ هِنَّ بِأَعْبَثِ

وقوله : (طويل)

وَدُونَ الْحِمَى حَرْبٌ بِسَيْفٍ مُنْكَرٍ وَأُخْرَى هِيَ الْأُدْهَى بِلِحْظِ

مُؤَنَّثِ (5)

وقوله : (طويل)

-
- (١) المصدر نفسه ، ص : ٦٦ .
 (٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٩٩ ، وانظر : ص : ١٠٩ ، ١٨١ .
 (٣) المصدر نفسه ، ص : ١٢٢ ، وانظر : ص : ١٤٤ .
 (٤) المصدر نفسه ، ص : ٤١ .
 (٥) المصدر نفسه ، ص : ٥٤ .

وَهَلْ وَرَدَتْ مَاءَ الأَثِيلِ وَدُونَهُ ظِبَاءً سَطَّتْ أَلْحَاطُهَا التُّجْلُ

بالأسد(1)

وقوله : (متقارب)

كَأَنَّ اللِّوَا حِظَّ أَعْدَيْنَنَا فَكُلُّ عَلِيلٍ يُدِيمُ

اعْتِذَاراً(2)

الموضوع الثاني : الطبيعة :

أولى الأندلسيون الطبيعة اهتماماً بالغاً ، ومن مظاهر هذا الاهتمام تأليف الكتب التي تتحدث عن الطبيعة مثل : **الحدائق** لابن فرج الحيناني ، و **البديع في وصف الربيع** للحميري ، و **الارتياح في وصف الراح** لابن مسلمة ، و **التشبيهات** للكتاني ، و **الفرائد في التشبيهات** لعلي القرطبي ، فضلاً عن المقطوعات والقصائد الشعرية التي اتخذت من عناصر الطبيعة موضوعاً لها ، فوصف الأندلسيون الرياض ، والزهور ، والثمار ، والسواقي ، والجداول ، والثلج ، وأيام البرد والشمس ، والصبح والليل ، والسحاب والسماء ، والبرق والمطر الخ ، فكأنهم لم يتركوا شيئاً وقعت عليه أعينهم إلا وقد نظموا فيه شعراً .

وقد بلغ اهتمام الأندلسيين بالطبيعة أن عقدوا مجالس للمفاضلات والمفاخرات ، مثل تلك التي قامت بين الأزهار ، حتى إن بعضهم كان يصبُّ جلاً اهتمامه على زهرة بعينها ، فيتغنّى بها ويصفها ، ويبين منزلتها وأفضليتها على سائر الزهر ؛ " لأنهم في معظم حالاتهم لا يرون في الأزهار جمالاً جامداً وراء زهرة توضع أو شجرة تميز ، بل يرون في كل صورة من صور الأزهار ملامح لحبيب أو ربما معشوق " (3) ، وقد خلع الشعراء الصفات الإنسانية على الطبيعة " وأبرز هذه الصفات هو التشخيص ، والعناية بالألوان والحركة " (4) ، فضلاً عن امتزاجها بسائر

(١) المصدر نفسه ، ص : ٩١ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٩٩ ، وانظر : ص : ١٠٩ ، ١٨١ .

(٣) سلامة ، علي ، **الأدب العربي في الأندلس** ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٩ ، ص ٩٩ .

(٤) الأوسي ، حكمت ، **الأدب الأندلسي في عصر الموحدين** ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ٨٩ .

الأغراض الشعرية ، فأصبحت في كثير من مقدمات قصائدهم ، سواء أكان الغرض الرئيس مدحاً أم رثاء أم وصفاً أم غزلاً (1).

ويعلق الشكعة على امتزاج الطبيعة بالرثاء مبيناً تأثيرها عليه فيقول : " شعر الطبيعة قد اقتحم على المرثية جلالها ووقارها ، أن يدخل إليها متمنطقاً بنكهته ، حاملاً على أردائه أبياتاً من الغزل ، فإذا بنا في آخر المطاف أمام مرثية تجمع إلى صفة الحزن التغمي بالطبيعة ، والتغزل بالمحبيب " (2) ولا يلبث الشكعة حتى يعود ويقرر أنهم " ربما ظنوا في إشراقها مخرجاً لمصائبهم ، وفي بسمتها برءاً لمواجعهم " (3).

ولعلّ اختلاف البيئة والمكان له أثر في تشكيل الصور عند الشعراء ، فمن يعيش في الصحراء و لا يعهد المدينة ، لا يمكن له أن يستقي صوراً منها ، وكذلك المدني الذي لا يعهد الصحراء ، ومن الظروف التي ربما ساعدت على ذلك الأمن السياسي ، وحياة الترف ، واللهو والرخاء التي عاشها أهل الأندلس عقوداً من الزمن (4).

لقد كان لطبيعة الأندلس جمالاً خاصاً وأثراً ملموساً في صفاء نفوس الأندلسيين ، وتوقد قريحتهم وخصوبة ذهنهم ، وسرعة بديهتهم ، فبرعوا نتيجة لذلك في علوم الدين ، واللغة والأدب (5)، لكنها ليست العامل الوحيد وإنما هي العامل الرئيس (6)، " وقد أصبح النظر الطبيعي

(١) انظر : شلبي ، سعد ، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص : ٦٧ - ١٠٠ .

(٢) الشكعة ، مصطفى ، الأدب الأندلسي : موضوعاته وفنونه ، ط ٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص : ٣٤٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٣٥٣ .

(٤) انظر : الركابي ، جودت ، في الأدب الأندلسي ، ط ٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ١٩٧٥ ، ص : ١٣١ . وانظر : سلامة ، الأدب العربي في الأندلس ، مرجع سابق ، ص : ٨٩ .

(٥) انظر : الركابي ، في الأدب الأندلسي ، مرجع سابق ، ص : ٤٣ .

(٦) انظر : الأوسي ، الأدب الأندلسي في عصر الموحدين ، مرجع سابق ، ص : ٥٧ .

كالقاعدة أو العامل الكيميائي المساعد في القصيدة الأندلسية ، فهو فاتحة القصيدة أو أساس يبني عليه موضوع الخمر أو موضوع الحب " (1).

الطبيعة الصامتة :

تناول الشاعر عناصر الطبيعة ، واتخذ منها صوراً متنوعة ، ومن تلك العناصر الشمس والبدن ، والبحر ، فكانت الشمس والبدن في معظم صورهما رمزاً للنساء أو للممدوح ، فالمرأة شمس تغيب في الهودج ، وتتوارى بالحجاب ، والممدوح شمس بأفق العلا ، يفضل سائر قومه ، ومجده كقرص الشمس لا يخفى على أحد ، فلا قرين له بل لا يضاويه شيء ، يقول : (طويل)

وَرَبَّ شَمُوسٍ فِي الْفَلَاةِ مَطَالِعُ لَهْنٌ وَلَكِنَّ فِي الْخُدُوجِ مَعَارِبُ
هُوَ الْبَدْرُ تَحْمِيهِ نُجُومٌ تَوَاقِبُ وَمَا هِيَ إِلَّا الْمُرْهَقَاتُ الْقَوَاضِبُ(2).

وأما البحر، فكانت صورته دالة على مكانة الممدوح ، فلا يستطيع أي مداح أن يلم بصفاته أو يحصيها فهو بحر ، وكذلك فقد استقى النميري من البحر صورة سعة العلم ، والمعرفة والكرم : (طويل)

هُمَّ مَا هُمْ حَدَّثَ عَنِ الْبَحْرِ أَوْ بَنِي مَرِيْنٍ فَتَهَجُّ الْقَوْلُ أَبْلَجُ لِأَجْبِ
فَخَذَهَا تَبْتُ الْعَدْرَ لَا الْمَدْحَ إِنَّهُ هُوَ الْبَحْرُ قَلَّ هَلْ يَجْمَعُ الْبَحْرَ حَاسِبُ(3)

وقوله : (طويل)

وَمَا غَائِصٌ فِي الْبَحْرِ يَطْلُبُ دُرَّهُ يَأْتَلِبُ مِنْهُ لِلْعُلُومِ وَأَبْحَثُ(1)

(١) عباس ، إحسان ، تاريخ الأدب الأندلسي ، ط ٥ ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص : ٢٠٣ .
(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ٤١ و انظر : ص : ٤٤ ، ٥٥ ، ٦٢ ، ١١٧ ، ١٥٠ ، ١٦٦ ، ١٨٤ ، ١٨٧ ، ٢٠٥ .
(٣) المصدر نفسه ، ص : ٤٥ . و انظر : ص : ٤٩ ، ٧٨ . * لاجب : واضح ، اللسان : لخب .

وقوله : (متقارب)

هُوَ الْبَحْرُ لَكِنْ لَهُ الدُّرُّ مَنْ كَلَامٌ يَفُوقُ الْعُقُودَ انْتِظَامًا (2)
وتعرض الشاعر للماء ، فذكر الغيث في أغلب صورته ، ويبدو أنّ استعماله لهذه اللفظة كان مقصوداً ؛ لما تحمله من دلالات إسلامية على الخير والبركة ، ولعل أبرزها دلالاته على الكرم ، بل تظهر صورة الغيث وقد فاقه جود الممدوح : (كامل)

فَهُمُّ الْعَيْوُثِ إِذَا الْمُحُولُ تَوَاتَرَتْ وَهُمْ اللَّيُوثُ عَدَاةَ يَوْمٍ تَوَلَّجَ (3)

وقوله : (طویل)

فَبَاسٌ كَلْفَحِ الْبَرِّقِ فِي قَلْبِ مُعْتَصِ وَجُودٌ كَسَفْحِ الْغَيْثِ فِي كَفِّ مُجْتَدِ (4)

وقوله : (كامل)

الْقَاتِلِينَ الْمَحَلَّ بِالْجُودِ الَّذِي أُرْزَى بِصَوْبِ السَّوَابِلِ الْعَرَّاصِ (5)

وقوله : (خفيف)

دَامَ فِي الْمَلِكِ مَا بَدَتْ ذَاتُ صَدْعِ وَهَمَّتْ مِنْ عَلَيَّهَا ذَاتُ رَجْعِ (6)

وأما الأزهار فقد وجدت لها مكاناً في شعر النيميري ، وهي — حسب كثرة ورودها في شعره — الورد ، والأس ، و النرجس ، والأقحوان ، وكذلك النمام ، ومن تلك الأبيات التي وردت في الديوان ، والله درّه حيث يقول : (طویل)

(١) المصدر نفسه ، ص : ٥٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٥٠ ، وانظر : ص : ١٦٦ ، ١٩٠ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦١ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ٨٨ و انظر : ص : ١٣٠ ، ١٣٤ ، ١٤٢ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ١٦٧ .

(٦) المصدر نفسه ، ص : ١٦٧ ، و ص : ١٧٩ . * ذات الصدع : الأرض ، وذات الرجوع : السماء ، وهذا من سورة

الطارق الآيتين : (١١ ، ١٢) .

هَجَرْتُ فَعِطْفُ الْعُصْنِ لَمْ يَتَأَوِّدِ
يَنْوَرِدِ

وَلَا التَّفَنَّتْ فِي الْأَرْضِ مُقْلَةٌ نَرْجِسُ
وَلَا جُرٌّ ذَيْلُ الْأَسِّ فِي مَلْعَبِ الصَّبَا
وَقَوْلُهُ : (كَامِل)

وَعَلَى خُدُودِ الْوَرْدِ قَدْ أَجْرَى الْحَيَا
وَعَلَى بَسَاطِ الْأَسِّ قَدْ نَثَرَ النَّدَى
وَالْأَقْحُوَانُ تُغُورُهُ مَسْفُولَةٌ
وَالنَّارِجِسُ الْمَطْلُولُ قَدْ أَهْدَى شَدَى
دَمْعاً يُكَفِّفُهُ النَّسِيمُ دِرَاكَا
دُرّاً كَمَا نَثَرْتَ يَدُ اسْلَاكَا
لَكِنَّهَا لَمْ تَعْرِفِ الْمِسْوَاكَا
كَالْمِسْكِ فَصَّ خِتَامُهُ فَتَذَاكَا
لِيَرَى ابْنَ نَصْرٍ مُلْكِ الْأَمْلاكَا

(2)

ويقول في التورية بالنمام عن الإنسان المتصف بهذه الصفة القبيحة : (طويل)

أَتُونِي بِنَمَامٍ مِنَ الرَّوْضِ يَأْفِعُ
مِذْرَارِ
سَقْتُهُ الْعَوَادِي كُلَّ أَسْجَمِ
فَلَا عَرَوْا أَنْ أُصَلِّيْتُهُ نَارَ زَفَرْتِي
وَحَكَّمْ عَلَى النَّمَامِ الْإِلْقَاءُ فِي النَّارِ (3)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٢ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٩ . * مسقولة : سقل لغة في الصاد ، والصاد أفصح ، سقل ، اللسان : سقل .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١١٧ . * أسجمت السحابة : دام مطرها ، اللسان : سجم .

الطبيعة الصائتة :

لقد التفت النميري في شعره إلى الحيوان ، وأفاد من صورته المختزنة في ذاكرته ؛ لتعينه على تشكيل الصور الشعرية ، فاهتمَّ بالحيوانات الأليفة ، مثل : الخيل والإبل ، والطيور والظباء، وغير الأليفة ، مثل : الأسد والوحش، إلا أنَّ اهتمامه كان بدرجات متفاوتة .

وتبدو عنايته بصور الخيل أكثر من غيرها ، فقد بلغت ما يقارب ستين صورة ، تتوعَّع اهتمام النميري فيها بالخيل ، فاهتمَّ بأسماء بعضها ، نحو ذكره: الوجيه ، والأعوج ، ولاحق ، و الكميت ، وورد ، في مثل قوله : (كامل)

وَأَجَلُّ مَا يَعْرُو الْجَدِيلُ وَشَدَقْمٌ وَأَعَزُّ مَا يَنْمِي الْوَجِيهَ وَأَعْوَجُ (1)

وقوله : (كامل)

مِنْ خَيْرِ إِتْنَجِ الْوَجِيهِ وَلاَحِقُ قُبُّ الْأَيَاطِلِ مِثْلَهَا لَمْ يُنْتَجِجْ (2)

وقوله : (طويل)

أَلَمْ تَجِدِ اللَّذَاتِ فِي الْكَاسِ حَلْبَةَ فَلَا تُتَكْرَرُوا فِيهَا الْكَمِيَّتَ وَلَا الْوَرْدَا (3)

وقوله : (طويل)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٩ . * الجديل وشدقم : فحلان من الإبل كانا للنعمان بن المنذر ، اللسان : جدل ، * الوجيه من الخيل : الذي تخرج يداه معاً عند النتاج ، اللسان : وجه . * الأعوج : وهو سيد الخيل المشهورة كان = لملك من ملوك كندة ، غزا بني سليم يوم علاف فهزموه وأخذوا الأعوج ، وقد حملته القوم بين جوالقين وشدوه بحبل ، فارتكض فأصبح في صلبه بعض عوج فسمي الأعوج . انظر أبا منصور الجواليقي ، " كتابان في الخيل " نسب الخيل ، لابن الكلبي ، وكتاب أسماء خيل العرب وفرسانها ، لابن الأعرابي ، تحقيق نوري القيسي وحاتم الضامن ، ط١ ، عالم الكتب ، مكتبة النهضة العربية ، ١٩٨٧ ، ص ص : ٣١-٣٣ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦٤ . وانظر : ص : ٦٧ . * لاحق : اسم فرس معروف من خيل العرب واسم فرس لمعاوية بن أبي سفيان ، اللسان : لاحق .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨١ . من ألوان الخيل الكُمَّتة : وهي حمرة يدخلها قوع ، وهي أحب الألوان إلى العرب مع الحوَّة وهي أصلبها ظهوراً وجلوداً وحوافر . انظر : ابن سيده ، المخصص ، دار الكتب العلمية - بيروت ، ١٩٩٠ ، ج ٦ ، مج ٢ ، ص : ١٥٠ . وفي اللسان : مادة كمت ، حمرة يخالطها سواد ، * والورد : فرس حمزة بن عبد المطلب رضي الله عنه وهو من بنات ذي العقول من ولد أعوج . انظر : الجواليقي ، أبا منصور ، " كتابان في الخيل " ، مصدر سابق ، ص : ٣٣ ، وفي اللسان : مادة ورد ، لون أحمر يضرب إلى صفرة حسنة في كل شيء والجمع : ورد .

وَكُلُّ كَمَيْتٍ جَاءَنَا كَسْمِيَّهِ فَأَطْرَبَ لَكِنْ لَمْ يَكُنْ تَمَّ مِنْ

وزر(1)

واهتمَّ بألوانها ، فذكر الأشهب والأشقر ، والأحمر والأصفر ، والأدهم والأشعل وهو ما كان في شعره بياض ، واصلاً تلك الألوان بما ينسجم معها مما يحيط به من بيئته الطبيعية عبر التشبيهات ، ومن ذلك قوله : (كامل)

والخيلُ تزحف بالكماةِ كأنَّها بحرٌ وبيضُ الهند طامي الأموج
 مِنْ أَشْهَبِ كَالطَّرْسِ لَاحِ الطَّعْنِ فِي لَبَّاتِهِ كَسُطُورِ خَطِّ مُدْمَجٍ
 أَوْ أَشْقَرِ كَالْبَرْقِ أَوْ مَضٍ فِي دُجَى نَقَعِ بَكَرَاتِ الْخَيْولِ مُهَيَّجِ
 أَوْ أَحْمَرَ عَرَقَتْ نَوَاصِعُ نَحْرِهِ فَغَدَّتْ كَمَيْلِ الْخَمْرِ مَهْمَا تُمَزَّجِ
 أَوْ أَصْقَرَ لَيْسَ الْأَصْيَلُ وَعَرْفُهُ كَاللَّيْلِ فَاضَ عَلَى الْأَصْيَلِ الْمُبْهَجِ
 أَوْ أَدْهَمَ كَسَوَادِ عَيْنٍ فَنَحَتْ وَحُجُولُهُ كَبَيَاضِهَا الْمُتَمَزَّجِ
 أَوْ أَشْعَلَ كَضِرَامِ نَارٍ إِنْ يَطُلُ فِي الْحَرْبِ هَائِلٌ نَفْخِهِ يَتَأَجَّجُ (2)

ويستمد ابن الحاج صورته من الخيل حين يطلق عليها صفاتها المحببة للنفوس ، فهي خيولٌ عتاقٌ شواذبٌ ، وهي جردٌ مضمره ، قبٌّ بطونها كما في قوله : (طويل)

وَيَغْشَاهُ عَيْتٌ حَيْثُ حَلَّ وَإِنَّهُ لَنَفْعٌ أَتَارَتْهُ الْعِتَاقُ الشَّوَاذِبُ (3)

وقوله : (كامل)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١١١ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ص : ٦٣ - ٦٤ . * الأشهب من ألوان الخيل وهو لون بياض يصدعه سواد في خلاله ، اللسان : شهب ، * الطرس : الصحيفة أو الكتاب الذي يمحي ثم يكتب عليه ، اللسان : طرس ، * لبَّاتِه : جمع اللَّبَّة وهي وسط الصدر والمنحَر ، اللسان : لبب ، * العرْفُ : منبت الشعر = والريش من العنق ، * الأدهم : الأسود والعرب تقول : ملوك الخيل دهمها ، اللسان : دهم ، * الحجل : البياض الذي في القوائم ، اللسان : حجل ، * يتأجج : شديد الحرارة ملتهب وكأنه نار ، اللسان : أجج .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤١ ، وانظر : ص : ٤٤ . * عتقت الفرس تعتق : سبقت الخيل فنجت وفرس عاتق : سابق ، اللسان : عتق ، * الشواذب : الضوامر ، اللسان : شذب .

مِنْ خَيْرِ إِنْتِاجِ الْوَحْيِهِ وَلَا حِقْ قَبُّ الْأَيَّاطِلِ مِثْلَهَا لَمْ يُنْتَجِ (1)

وقوله : (طويل)

وَأُرْعَنَ كَالْبَحْرِ الْخِضَمَّ تَخَوُّضُهُ سَقَائِنُ لَكِنُ مِنْ مُضْمَرَةٍ جُرْدٍ (2)

ولا يكتفي النميري بالحديث عن أسماء الخيل ، وذكر صفاتها ، وإنما يتجاوز ذلك ، ليضيف عليها صفات الإنسان ، فهي تهنأ ، و تسرُّ ، وتشكو ، وتبهج النفوس في كرّها وفرّها ، يقول : (كامل)

وَلَيْهَنَ جُرْدَ الْخَيْلِ مَوْلِدُ زَاخِفٍ بِالْخَيْلِ يَبْهَجُ بِالنَّزَالِ فَيُبْهَجُ (3)

* * * * *

وقد جاء الأسد في درجة الاهتمام بعد الخيل ، فكانت الصور التي اتخذته موضوعاً لها ما يقارب أربعاً و عشرين صورة ، جميعها تركز في الغالب على صفتي القوة والشجاعة ، وتحاول إظهارهما عند الممدوح ، وكأنَّ الأسد أصبح معادلاً موضوعياً له ، ومن تلك الصور قول النميري : (طويل)

وَكَرَّ عَلَى أَرْضِ الْعِدَى بِفَوَارسٍ كَأَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ أَسَدٌ غَوَالِبُ (4)

وقوله : (كامل)

وَالطَّاعِنُونَ مِنَ النَّتَايَا بِالرَّدى كَالْأَسَدِ أَمَّنْهَا الشَّرَى مِنْ كِبْوَةٍ (1)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦٤ ، وانظر : ص : ٤٤ ، ١٣٣ ، ١٩٩ . * قَبُّ الْأَيَّاطِلِ : دقة الخصر وضمور البطن ، اللسان : قيب ، *والأياطل جمع الأيطل فيعل وهي الخاصرة ، اللسان : أطل .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٦ ، وانظر : ص : ٥٨ ، ٦٨ ، ١١١ ، ١٣٧ ، ١٥٩ . * مُضْمَرَةٌ : مهضمّة البطن لطيفة الجسم ، اللسان : ضمير ، * جرد : الأجرد من الخيل والدواب : القصير الشعر وهذا من علامات العتق والكرم ، اللسان : جرد .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٨ ، وانظر : ص : ٤٤ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١٤٩ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ٤٤ .

وفي أثناء البحث في الأبيات الشعرية التي تناولت صور الخيل والأسد ، نجد أنه من الممكن أن يكون السبب وراء هذا الاهتمام هو طبيعة العصر الذي يعيشه الشاعر ، أي عهد الدولة النصرية الذي لم يخلُ من بعض التقلبات والاضطرابات السياسية في فترات متباعدة ، الأمر الذي يشير إلى وجود بعض الوقائع بين الأطراف المتصارعة لاسيما بين المسلمين والنصارى في المدن الأندلسية (٢)، وطبيعة الحال في هذه المعارك والوقائع تفرض الحاجة الملحة للخيل ؛ لأنها عنصر رئيس في المعركة ، ولطالما اقترن الحديث عن الخيل بصورة النقع عند النميري ، وأما الأسد فلحاجة الشعراء إلى معادلٍ موضوعي للممدوحين ، تتمثل فيه صفات القوة والشجاعة والإقدام.

وقد انصبَّ اهتمام النميري على الإبل أيضاً ، فبلغت الصور التي اتخذتها موضوعاً لها ما يقارب تسع عشرة صورة ، ولكن يذكر لنا هنري بيريس أن الإبل لم تكن من الحيوانات التي لاقت اهتماماً عند الأندلسيين ، " ... ولم يستطع الشعراء الأندلسيون حتى وهم يتحدثون عن الصحراء ، أو عن النساء في الهودج أن يفسحوا مجالاً في قصائدهم لوصف الجمال ، رغم أنهم يعرفونها(٣)؛ لذا يبدو أن ورودها في شعر النميري جاء بسبب رحلتيه المشرقيتين ، وزيارته للديار الحجازية . وقد وردت في صور النميري صفات عدّة للإبل منها العيس وهو الأكثر وروداً ، كما في قوله : (طويل)

أقول لحادي العيس والليل ضاربٌ بأكوارها في كل قفر وقَدْفَد (4)

وقوله : (طويل)

(١) المصدر نفسه ، ص : ٥٢ ، وانظر : ص : ٥٧ ، ٦٤-٦٥ ، ٧٧ ، ٨٧ ، ٩١ ، ١٣٣ ، ١٩٨ . والأمثلة على هذا تكاد تتمثل في جميع الصور التي اتخذت من الأسد موضوعاً لها . التنايا : جمع ثنية أراد أنهم يقومون بالأمر العظيم ، اللسان : ثني ، * الشرى : موضع تأوي إله الأسود ، اللسان : شري ، * الكبوة : العثرة ، مثل الوقفة تكون عند الشيء الذي يكرهه الإنسان ، اللسان : كبا .

(٢) انظر : ابن الخطيب ، لسان الدين ، اللمحة البدرية في الدولة النصرية ، تحقيق محمد زينهم محمد عزب ، الدار الثقافية للنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٤ ، ص ص : ١١٣ — ١٢٤ .

(٣) بيريس ، هنري ، الشعر الأندلسي في عصر الطوائف ، ترجمة الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص : ٢١٥ .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٩ . * الكور : الجماعة الكثيرة من الإبل والبقر ، وسيط : كور ، * فدغد : الفلاة التي لا شيء فيها وقيل الأرض الغليظة ذات الحصى والمكان الذي فيه غلظ وارتفاع ، اللسان : فدد .

وَرَكَبِ أَنَاخُوا الْعَيْسَ فِي سَاحَةِ الْبَلَى فَفَاءَتْ عَلَيْهِمُ بِالْمُنُونِ ظِلَالُهَا (1)

والأينق التي جاءت في صورتين ؛ مرتبطة بالإشارة إلى ضربين من ضروب السير للابل هما الذميل والوخد ، والبيتان فيهما استعارة من الذات وهي أن يضمن الشاعر قصيدته ألفاظاً ، أو شطراً من بيت ، أو بيتاً أو أكثر ، كانت قد وردت في قصائد أخرى له ، أو يكرر ذلك في القصيدة ذاتها ، وسيأتي الحديث عن هذا النوع من الاستعارة عند الحديث عن المصادر الثقافية ، كما في قوله : (طويل)

صَوَادِعُ أَكْبَادِ الْفَلَاةِ يَأْتِيُقُ تَرَاخَتْ بُرَاهَا بِالذَّمِيلِ وَيَالْوَحْدِ (2)

وقوله : (طويل)

وَلَمْ أُنْسَ لَا أُنْسَ الْحُدَاةَ وَأَيْتُقَا بُرَاهَا سُرَاهَا بِالذَّمِيلِ وَيَالْوَحْدِ (3)

وكذلك النياق ، والنجائب ، والحوار ، والبعير الذي جاء ذكره في صورة وحيدة ذات معنى سلبي كما في قوله : (كامل)

وَأَدَلَّ صَائِلَ فَيْتَةٍ خَبَطَتْ إِلَى أَعْطَانَهَا خَبَطَ الْبَعِيرِ الْأَعْرَجِ (4)

لقد ارتبط الحديث عن الإبل عند النميري بالترحال والشوق ، والسرعة في السير ، فهي تتشغل عن وردها بسبب شوقها للديار الحجازية ، بل إنها أخذت مكان المرأة المحبوبة ، وفي هذا يقول النميري : (بسيط)

وَمَا اصْطَبَّارِي وَقَدْ زُمَّتْ رَحَائِلُهُمْ وَلِلتَّرْحُلِ حَادِي الْعَيْسِ قَدْ نَشَطَا (1)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٣٢ ، وانظر : ص : ٤٧ ، ٩٤ ، ١٦٠ ، ١٢٥ ، ١٧٥ ، ١٨١ ، ٢٠٩ .
(٢) المصدر نفسه ، ص : ٨٤ . * البراية : القوة ودابة ذات براءة أي قوة على السير والمراد هنا البقاء على السير ، اللسان : بري ، * الذميل : ضرب من سير الإبل وهو السير السريع اللين ، اللسان : ذمل ، * الوخد : ضرب من سير الإبل وهو سعة الخطو في المشي ، اللسان : وخذ .
(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٩١ .
(٤) المصدر نفسه ، ص : ٦٥ ، وانظر : ص : ٤٤ ، ٤٥ ، ١٦٠ ، ١٧٧ . * الصائل : من يتناول على غيره ، اللسان : صول ، * أعطان : جمع العطن وهو مبرك الإبل ، اللسان : عطن .

وقوله : (خفيف)

وَأَدَّكَرَا لِلثِّيَاقِ وَوَادِي نَجْدٍ تَشْغَلَاهَا بِالرَّبِيعِ عَنْ ظَمِي رَبِيعِ (2)

وقوله : (طويل)

وَعَيْسٌ كَأَمْتَالِ الْقِسِيِّ رَمَيْتَنِي بَأْسَهُمْ بَيْنَ لَاتٍ حِينَ مَرَاعِ (3)

* * * * *

وأما صور الطيور فكانت تسعاً و عشرين صورة ، والنصيب الأكبر كان للورق " الحمام " إذ بلغت صورها الفنية نحو خمس عشرة صورة ، وهي تُعدّ من أكثر الطيور ألفة ، ولعل الدارس للصور الفنية التي اتخذت هذا الطائر موضوعاً لها يلحظ مدى ارتباط الورق " الحمام " بالهدوء والطمأنينة ، وأحياناً بالشوق والحنين ، وآلام الهوى ولوعة الحب ؛ فالقلوب تحنُّ إلى رؤية الممدوح، كما تحنُّ الورق إلى وكرها ليلاً ، والعشاق يتميزون عن غيرهم كالحمام المتميز بهديله ، يقول النميري : (طويل)

بَقِيَتْ قَرِيرَ الْعَيْنِ فِي عَزِّ دَوْلَةٍ تَسْرُكُ مَا عَنَى الْحَمَامُ وَغَرَدًا (4)

وقوله : (متقارب)

وَأَرْقَنِي ، وَالْعُيُونُ هُجُوعٌ حَمَامٌ كَقَلْبِي بِذِي الْأَثَلِ طَارَا (5)

وقوله : (طويل)

-
- (١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٥ . * زَمَّتْ : جهزت الركائب وشدت بالزمام وهو الحبل الذي تقاد به ، اللسان : زمم
- (٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٧٧ . * ربيع : هو أن تحبس الإبل عن الماء أربعاً ثم ترد في اليوم الخامس وقيل أن ترد يوماً وتدعه يومين وترد اليوم الرابع ، اللسان : ربيع .
- (٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٨١ . * مَرَاعٌ : موضع الإبل ، اللسان : مرغ .
- (٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٧٩ .
- (٥) المصدر نفسه ، ص : ١٠٠ . * الْأَثَلُ : شجر يشبه الطرفاء إلا أنه أعظم منه وأكرم وأجود عوداً ومنه اتخذ منبر سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم / الطرفاء جمع طرفاءة وهو نبات ليس له خشب ويخرج عصياً سمحة في السماء ، اللسان : أثل.

وَحَنَّتْ لِرُؤْيَاكَ الْفُلُوبُ مَحَبَّةً كَمَا حَنَّتِ الْوَرَقَاءُ لَيْلًا إِلَى الْوَكْرِ (1)

وقوله : (كامل)

وَكَأَنَّما الْعُشَّاقُ خَلْفَ حُدَاتِهَا وَرُقٌّ لَهْنٌ بِشَجْوِهِنَّ تَمِيَّزُ (2)

ونرى الحمام وقد أسبغ عليها النميري صبغة الإنسان ، فهي تغني فرحاً لعودة الممدوح ،
وتشارك الشاعر حزنه فتبكي لبكائه ، بعد أن أثارت أشواقه ، وهذا في مثل قوله : (بسيط)

وَالْوُرُقُ فِي الْعُصْنِ قَدْ غَنَّتْ لَهُ فَرِحًا بَعَوْدِهِ حِينَ وَافَى مُعْمِلًا لِخُطَى (3)

وقوله : (بسيط)

وَبَاتَ يَهْفُو ارْتِيَاحًا غُصْنُ بَانْتِهَآ لَمَّا رَأَى الْوُرُقَ تَبْكِيْنِي وَأَبْكِيْهَا (4)

وقوله : (كامل)

وَأَثَارَ شَوْقِي بِالْغُؤْيْرِ حَمَائِمٌ تَبْكِي بِأَغْصَانِ الْأَرَاكِ هَدِيْلًا (5)

وأما الأبيات التي تناولت طائر النعام فقد جاءت في الغالب ؛ لتشبيه الخيول بها ، وهي
أربع صور وصف النميري فيها النعام بالخواضب ، والهدج ، والمشرّد ، يقول : (طويل)

وَأَيُّ مُلَاقٍ وَالْخَيُْولُ طَوَالِعُ كَمَا أَمَّتِ الْوَرْدَ النَّعَامُ الْخَوَاضِبُ (6)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١١٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٢٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٢٥ .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢٠٤ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ٢١٣ .

(٦) المصدر نفسه ، ص : ٤٣ . * أمت : قصدت ، اللسان : أمم ، * الخواضب : الخاضب من النعام الذي أكل الخضرة ،
اللسان : خضب .

وقوله : (طویل)

طَوَالِغٌ مِنْ تَحْتِ الْعَجَاجِ كَأَنَّهَا نَعَامٌ يَكْتَبَانِ الصَّرِيمَ خَوَاضِبُ (1)

وقوله : (كامل)

لَرَأَيْتَ لَيْثًا وَالْفَوَارِسُ دُونَهُ مُنْقَضَةً مِثْلَ النَّعَامِ الْهُدَجِ (2)

وقوله : (طویل)

من الرَّاكِضِينَ الْخَيْلَ تَزْحَفُ لِلْوَعَى سِرَاعًا كَأَمْتَالِ النَّعَامِ الْمَشْرَدِ (3)
 وإن استعرضنا بقية الصور نعثر على ست صور لطائري (العقاب والنسر) ، تدل في عمومها على المكانة الرفيعة ، وعلى الشجاعة والقوة التي يجب أن يتحلى بها الفرسان في الحرب : (كامل)

تَنْقُضُ عُقْبَانًا وَفَوْقَ ظُهُورِهَا أَسَدٌ مَتَى دُعِيَتْ نَزَالَ تُهَيِّجُ (4)

وقوله : (طویل)

سَمَتَ بِكَ أَفْلاكُ الْخِلاَقَةِ رَاقِيًا كَمَا قَدْ سَمَا فِي أَوْجِهِ طَائِرُ النَّسْرِ (5)

وقوله : (طویل)

وَتُرْسِلُ شِعْرًا مِنْ عَجَاجِ خَيْوَلِهِ تُرْجِلُهُ أَيْدِي نُسُورٍ وَعُقْبَانِ (6)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٤ . * الصَّوَارِمُ : الصريمة من الرمل قطعة ضخمة تنصرم من سائر الرمل ، اللسان صرم .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦٥ . * الْهُدَجُ : مقارنة الخطو والسرعة من غير إرادة ، اللسان : هدج .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٧ . * الْمَشْرَدُ : النافر المستعصي والذاهب على وجهه ، اللسان : شرد .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦٤ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ١١٤ .

(٦) المصدر نفسه ، ص : ١٥٧ .

وأما القطا، فقد اقترن بلفظ السرب في الصور الثلاث التي ورد ذكره فيها . ربما للدلالة على الجماعة المسالمين الراحلين عن ديارهم بحثاً عن الهدوء والسلام : (طويل / بسيط / كامل)

ولم أنسَهُمْ لَمَّا تَهَآوَوْا وَعَرَّسُوا كَسِرْبِ الْقَطَا حَامَتِ عَلَى مَوْرِدٍ تَمُدُّ (1)
وقوله : (بسيط)

وَأَغْصَنُ الْبَانَ قَدْ مَالَتْ لَهُ طَرْبًا لَمَّا أَتَى مِثْلَ مَا نَقَرْتَ سِرْبَ قَطَا (2)

(١) المصدر نفسه ، ص : ٨٤ . * عَرَّسُوا : التعريس نزول القوم في السفر من آخر الليل يقعون فيه وقعة للاستراحة فيناموا نومة خفيفة ثم يثورون سائرين مع الصُّبْح ، * تَمُدُّ : الماء القليل الذي لا مَادَةً له ، اللسان : تَمُدُّ (٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٥ .

وقوله : (طويل)

مِثْلُ الْقَطَا الْأَسْرَابُ وَرُدًّا بَاعَدَتْ لَكِنَّهَا لَمْ تَقْرَبِ الْأَشْوَاكَا (1)

* * * * *

وأما الأطباء، فقد اقترنت بالحبِّ والعاطفة في أغلب الصور الشعرية التي أبدعها النميري ، وكانت دوماً رمزاً للمرأة الحسنة التي تأسر القلوب بنظراتها وجمالها ، فهي مع ضعفها الجسدي إلا أنها تسطو على الأسد : (طويل)

ظِبَاءٌ حَمَّهِنَّ السُّيُوفُ عَوَايِثَا وَمَا هِيَ مِنَ الْحَاظِئِنَّ بِأَعْبَثِ (2)

وقوله : (كامل)

لَمَّا نَزَلْتُ مِنَ السَّيِّكَةِ صَادِنِي ظَبْيِي وَدِدْتُ أَنْ لَمْ أَنْزَلِ
فَاعَجَبَ لِظَبْيِي صَادَ لَيْثًا لَمْ يَكُنْ مِنْ قَبْلِهَا مُتَّخِبُطًا فِي أَحْبَلِ (3)

يظهر لنا بعد دراسة الصور الفنية التي جعلت الحيوانات موضوعاً لها أن طبيعة الأغراض الشعرية كانت تفرض تصوير هذه الحيوانات دون غيرها ، لاسيما الخيل والأسد اللذان ارتبطا بالحروب منذ القدم ، إما لكونهما أداتين من أدواتها ، وإما لإبراز صورة المقاتلين فيها ، وكذلك الإبل لارتباطها عند العرب بالتنقل والترحال ، والأطباء للطبيعة الإنسانية الباحثة عن الهدوء والجمال ، وتفريغ العواطف والغرائز البشرية .

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٥٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٣٩ .

الفصل الثاني :

مصادر الصورة الفنية عند النميري

- ✕ المصادر الدينية .
- ✕ المصادر الثقافية .
- ✕ التاريخ والأنساب .

مصادر الصورة الفنية عند النميري

يتفاوت الشعراء فيما بينهم ، في الثقافة ، والمعرفة ، والخيال ، ومن ثمَّ يتفاوتون في تشكيل الصورة الفنية . وهناك عوامل كثيرة تساهم في تشكيل الصورة الفنية لدى الشعراء ، يصعب إدراك بعضها لتعلقها بالعوامل النفسية ، وفي حين يمكن دراسة بعضها الآخر لعلاقتها بثقافة الشاعر وبيئته ، وهي متداخلة مترابطة وإن درست منفصلة (1).

وأما النميري، فيتضح تنوع مصادر الصور الفنية عنده ، من تنوع ثقافته ، وغزارة معرفته وخبراته ، فقد وصف بالفقيه ، والمحدث ، والرحالة ، والقاضي العالم ، والرواية ، والشاعر ، والكاتب ، والإمام ، والخطاط ، وصاحب العلامة (2).

ومثل هذه الشخصية التي تلمُّ بكل هذه الجوانب المعرفية ، لا بدَّ أن تنعكس ثمارها في تشكيل صورها الشعرية، ولهذا فقد ارتأى الباحث في هذا الفصل أن يخص بالدراسة بعض مصادر الصورة الفنية عند النميري ، لاسيما المصادر الدينية ؛ لأنه الفقيه والمحدث ، والقاضي العالم ، والمصادر التي عنيت بالتاريخ والأنساب ؛ لأنه الرحالة والكاتب ، والرواية والشاعر ، والمصادر الثقافية ؛ لأنه قد استقى من العلوم التي اشتهر بها ، ومن غيرها كعلوم اللغة التي ظهر أثرها في صورها الشعرية لاسيما النحو ، كما أنه وظَّف أسماء شخصيات كثيرة ، لها مكانتها العلمية والأدبية والاجتماعية المرموقة ، مما زاد من تنوع صورها وامتدادها ، فضلاً عن استعارته من أشعار غيره من الشعراء .

ويبدو أنَّ أسرة النميري كان لها الدور الأهم في برونه ، ووصوله إلى الملوك والأمراء من آل نصر وبني مرين ، فقد عُرفت أسرته بأصالتها ، واتصالها بمجالات العلم ، والسياسة ،

(١) دعور ، أشرف ، الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، ص : ١٠٥ .
(٢) ابن الخطيب ، الإحاطة ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٣٤٢ وما بعدها ، انظر : المقري ، نفتح الطيب ، مصدر سابق ، ص : ٣٣٠ . وانظر أيضاً : ابن الخطيب ، الكتيبة الكامنة ، مصدر سابق ، ص : ٢٦٠ . وانظر الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١١ .

فاشتغل أعلام منها بالكتابة في ديوان الإنشاء ، ثم يأتي اتصال النميري بالعلماء والأدباء في أثناء رحلاته التي كان يقوم بها لاسيما رحلاته المشرقيتان (1).

ومن البديهة أن يقوم أغلب المسلمين بتعليم أبنائهم أمور دينهم ؛ لأنها الحرز الأمين والطريق الموصل إلى النعيم ، نعيم الدنيا والآخرة معا ، فالخلفاء والأمراء — على مرّ العصور — كانوا يقربون العلماء والأدباء ، ويجزلون لهم العطاء لأسباب تتعلق في كثير من الأحيان بالسياسة ، وأمور الحكم ، فكيف إن كان عالم الدين شاعراً مجيداً ، وكاتباً حذقاً كابن النميري (2)؟

ومن هنا يظهر لنا أن خيال النميري قد جعل مصادر شعره متداخلة ومتشابكة ومتفاعلة فيما بينها ، فمثلاً نجده في مدحه لابن نصر — في بعض القصائد — يبدأ بالحديث عن الديار الحجازية ، والشوق لها ، ثم يمدح الرسول — عليه الصلاة والسلام ليخلص إلى مدح الأنصار ، أو لمدح ابن نصر مباشرة ، وبهذا يربط بين مصادر ، ومعرفته الثقافية بالشعر المشرقي عند حديثه عن تلك الديار ، وعن الرحلة والراحة ، والوقوف على الأطلال ، والصحبة ، وبين مصادر الدينية ، ومعرفته بالتاريخ والأنساب وغير ذلك (3).

(١) انظر : نفح الطيب ، مصدر سابق ، ج ٩ ، ص : ٣٣٠ — ٣٣٩ . وانظر أيضاً : الإحاطة ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٣٤٢ — ٣٤٣ .
 (٢) ابن الخطيب ، الإحاطة ، مصدر سابق ، ص : ٣٤٢ وما بعدها .
 (٣) ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٦٢٣ .

أولاً : المصادر الدينية

لا خلاف بين المسلمين أن أهم مصدر من المصادر الدينية هو القرآن الكريم ، ثم يليه الحديث النبوي الشريف . والنميري بوصفه فقيها ومحدثا ، فقد ظهر تأثره بالقرآن ، والحديث النبوي في شعره بشكل جلي ، حتى إننا نجد في بعض المواطن من شعره إشارات صريحة إلى آيات عدّة من آيات القرآن الكريم ، موظفة توظيفا يتناسب والهدف الذي يسعى إلى إيصاله ، والتعبير عنه .

وقد وجد الباحث أنّ أغلب قصائد النميري — في هذا الديوان — قصائد مدح ، وقصائد رثاء ، وليس غريباً أن يلجأ النميري في التعبير عن هذين الموضوعين إلى القرآن الكريم ، والحديث النبوي ، وعلمي الفقه والحديث ، وغير ذلك من العلوم الأخرى لتكتمل صورته الفنية ، وتكون ذات مدلول أعمق ، فها هو يهنئ الغني بالله بالنصر الذي أحرزه في مدينة إطريرة سنة ٧٦٨هـ ، حيث يقول : (طويل)

هَنِيئًا بِنَصْرِ اللَّهِ قَدْ جَاءَ وَالْفَتْحُ وَصَاحِبِكَ الْيَمْنِ الْمَوَاصِلُ وَالنُّجْحُ (1)

لقد جاء هذا البيت مطلعا للقصيدة ، والأثر الديني فيه مأخوذاً من قوله تعالى : ﴿ إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللَّهِ وَالْفَتْحُ ﴾ (2) ، ومضمون الآية الكريمة مناسب تمام المناسبة للموقف الذي أنشد فيه الشاعر قصيدته ، إذ إنّ هذه الصورة اعتمد فيها النميري على إحياء يذكَر بفتح مكة الذي كان انتصارا ، وبداية حقيقية لانتشار الإسلام ؛ فبهذا الفتح الذي جاء من الله لنبيه محمد — عليه الصلاة والسلام — انتصر الحق ، وقوي المسلمون ، كما قوي الغني بالله بنصره وفتحته لمدينة إطريرة .

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦٧ . ومدينة إطريرة تقع جنوب شرقي إشبيلية وشرقي نهر الواد الكبير .

(٢) النصر : ١ .

وفي القصيدة ذاتها يظهر التأثر بالقرآن بشكل جليّ ، عندما يتقدم الشاعر في نظم أبياته ، فموضوع الحرب ، والتهنئة بالنصر على الأعداء أمران أفاد النميري في إيضاحهما ، وبيان دقه تصويرهما ، وجمالهما من سور عدّة من القرآن الكريم ، فقد اعتمد على الآيات القرآنية ؛ لتكثيف المعنى الذي يرمي إليه ، حيث استطاع ربط موضوعاتها ، وأفكارها الجزئية ؛ لتخدم صورته الكلية التي يحاول الإفصاح عنها ، فيقول : (طويل)

وَجَاسَتْ عَلَى جُرْدٍ خِلَالَ دِيَارِهَا	كَمَاءٌ لَهُمْ سَعْيٌ زَكَا وَلَهُمْ كَدْحٌ
وَأَمْسَتْ كَأَنَّ لَمْ تَغْنِ بِالْأَمْسِ وَأَعْتَدَتْ	فَلَا رَبْعَهَا رِبْعٌ وَلَا سَرْحَهَا سَرْحٌ
وَحَاقَ مُسِيءُ الْمَكْرِ فِيهِ بِأَهْلِهِ	فَحَطَّوْهُمُ الْخُسْرَانَ بِالْمَكْرِ لَا الرِّيحُ
وَنَبَّئْتُ أَنَّ الرُّومَ جَاءَتْ جِيُوشُهَا	إِلَيْكَ ضُحَى وَالْعَادِيَاتُ لَهَا ضَبْحٌ
إِلَى أَنْ كَفَى اللَّهُ الْقِتَالَ وَأَحْمَدَتْ	عَوَاقِبُ لَمْ يَغْفُلْ مُرَاعَاتُهَا النَّصْحُ
وَسَيَقُفُوا أَلُوفًا يَذْكُرُ الْحَسْرُ عَرْضَهُمْ	عَلَى نَارِ حُزْنٍ لَا يَغِبُّ لَهَا لَفْحُ (1)

عندما يقرأ المتلقي أو يسمع هذه الأبيات فإنها تعود به مئات السنين ، وتجعله يتصور — وكأنه شاهد عيان — معركة الغني بالله مع الروم ، ففرسانه كماةٌ أولو بأس شديد ، يطلبون العدو وسط دياره ليقتلوه ؛ لذا فقد زكا هدفهم ، وأصبحت ديار العدو كأنها لم تغن بالأمس ، موحشة ، انقلبت رأسا على عقب ، وقد عمّ الخراب أهلها لاستكبارهم في الأرض ، وكفرهم بأنعم الله ، فاتاهم أمر الله الذي لا يتبدل له ، وأحاط المكر السيئ بأهله.

إن الأبيات الثلاثة الأولى فيها إشارات إلى قوله تعالى : ﴿ فَإِذَا جَاءَ وَعَدُ أُولَاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَنَا أُولِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُوا خِلَالَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعَدًا مَفْعُولًا ﴾ (2) ، لقد نزلت هذه الآية لتخبر عن فساد اليهود في الأرض ، فقد قتلوا الأنبياء وسفكوا الدماء ، واستحلوا المحارم وأفسدوا

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ص : ٦٨ - ٦٩ . * جاست : ترددت ، اللسان : جوس . * الكدح : السعي والحرص والدؤوب في العمل في باب الدنيا والآخرة ، اللسان : كدح . * السرح : المال السارح في المرعى من الأنعام ، اللسان : مادة : سرح . * الضبح : صوت الخيل في العدو ليس بصهيل ولا محممة ، اللسان : ضبح . * لا يغبُّ : ليس لها آخر ، اللسان : مادة : غيب .

(٢) الإسراء : ٥ .

في أرض فلسطين وما حولها فسلط الله عليهم بختنصر ، فقتل منهم ما يربو على سبعين ألفاً حتى كاد أن يفنيهم (1).

وقوله — سبحانه — : ﴿ إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّىٰ إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴾ (2)، هذه الآية تبين صورة الدنيا فهي كالأرض وقد أنزل الله عليها الماء ؛ فتزينت بالأزهار ، والثمار ، ثم جاءها أمر الله بالهلاك والدمار ؛ فلا ينبغي لعاقل أن ينشغل بها وينسى آخرته ، لقد وظف النميري صورة الأرض هذه واقتطعها ليشير إلى ما حلَّ بالروم بعد غزو الغني بالله لأرضهم ، فأهلك بأمر الله ما كانوا يتباهون به من قبل .

وكذلك البيت الثالث الدال على قوله — تعالى — : ﴿ اسْتَكْبَرُوا فِي الْأَرْضِ وَمَكْرُ السَّيِّئِ وَلَآ يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّآ بِأَهْلِهِ فَهَلْ يَنْظُرُونَ إِلَّآ سُنَّةَ الْأَوَّلِينَ فَلَن نَجِدَ لِسُنَّةِ اللَّهِ تَبْدِيلًا وَلَن نَجِدَ لِسُنَّةِ اللَّهِ حَوِيلًا ﴾ (3)، تشير الآية إلى استكبار المشركين في الأرض ، فهم لا يعتبرون من الأمم السابقة ، فلم يكتفوا بكفرهم ، بل صدوا الضعفاء عن اتباع دين محمد — عليه الصلاة والسلام ، وهذا الشرك لا يحيق إلا بأهله .

لقد استدخل النميري هذه الصور القرآنية ، ووضعها في سياق جديد ؛ ليكتسب بها إichاعات أخرى غير التي جاءت بها وإن كانت قريبة منها فكأن الروم هم اليهود ، والغني بالله هو بختنصر الذي أحال أرضهم خراباً ودماراً ؛ فذلك هو جزاء المشركين الذين يمكرون بالله .

(١) انظر : الطبري ، أبو جعفر محمد ، جامع البيان في تأويل القرآن (تفسير الطبري) ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ط ١ ، مؤسسة الرسالة ، ٢٠٠٠ ، ج ١٧ ، ص ص : ٣٥٥ — ٣٦٧ .

(٢) يونس : ٢٤ . وانظر تفسير الطبري ، مصدر سابق ، ج ١٥ ، ص ص : ٥٤ — ٥٨ .

(٣) فاطر : ٤٣ . وانظر تفسير الطبري ، مصدر سابق ، ج ٢٠ ، ص ص : ٤٨٢ .

وأما البيت الرابع ففيه إشارة إلى قوله عزّ وجل : ﴿ وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا ﴾ (1) ، فجيوش الروم قد جاءت ولخيلوها ضبح — والضبح هو صوت يخرج من جوف الخيل — وكان العدو يسرع إلى حتفه لا إلى قتال الغني بالله الذي كفاه الله وجنده القتال ، كما يشير البيت الخامس المتضمن معنى قوله — سبحانه — : ﴿ وَرَدَّ اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِغَيْظِهِمْ لَمْ يَنَالُوا خَيْرًا وَكَفَى اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ وَكَانَ اللَّهُ قَوِيًّا عَزِيمًا ﴾ (2) ، فكما كفى الله المسلمين القتال في غزوة الأحزاب ، بأن أرسل الملائكة ، والريح على المشركين من قريش وغطفان وهزمهم ، كذلك هزم الروم بعد أن كانوا يأملون الظفر والفوز .

وبين البيت الأخير نتيجة المعركة ، إذ سبق الأعداء جماعات جماعات إلى نار الغني بالله التي لا يغيب لها لفتح ، فهي دائما متوقدة ، وقودها أعداؤه ، وهذا يشير إلى قوله تعالى : ﴿ وَسِيقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَىٰ جَهَنَّمَ زُمَرًا حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوهَا فَتَحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِّنكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِ رَبِّكُمْ وَيُنذِرُونَكُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَٰذَا قَالُوا بَلَىٰ وَلَكِنْ حَقَّتْ كَلِمَةُ الْعَذَابِ عَلَىٰ الْكَافِرِينَ ﴾ (3) ، وهنا يجتري النميري صورة من صور يوم القيامة ، وهي عذاب الكفار فهم يساقون إلى النار في جماعات ، ويُسألون عن الرسل ، ويعترفون بأنهم قد أنذروا ولكن حقت عليهم كلمة العذاب ، وقد استثمر النميري هذه الصورة وجعلها في سياق قتال الغني بالله للروم ، فقتالهم له إنما هو النار التي تحرقهم ، وقد حقت عليهم فلا مفر لهم منها .

وفي إطار تصوير النميري ممدوحه نجد أنه يخلص إلى الصفات التي يصفه بها ، مستمداً إياها من آيات عدة من القرآن الكريم ، منها وصفه بتقوى الله ، والوفاء بالنذر ، حتى إن فضله يعدل فضل ليلة القدر ، ومن ذلك قوله في مدح الغني بالله : (طویل)

مِنَ الْمُتَّقِينَ اللَّهُ إِنْ نَذَرُوا فُؤُومٌ عَلَىٰ أَكْمَلِ الْحَالَاتِ يُؤْفُونَ بِالنَّذْرِ

(١) العاديات : ١ . وانظر تفسير الطبري ، مصدر سابق ، ج ٢٤ ، ص ص : ٥٥٧ — ٥٥٩ .

(٢) الأحزاب : ٢٥ . وانظر تفسير الطبري ، مصدر سابق ، ج ٢٠ ، ص : ٢٤٢ .

(٣) الزمر : ٧١ . وانظر تفسير الطبري ، مصدر سابق ، ج ٢١ ، ص : ٣٣٧ .

وَقَدْ جَاءَ فَضْلٌ فِي لَيَالٍ كَثِيرَةٍ وَمَجْمُوعُ ذَلِكَ الْفَضْلُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ (1)

والبيتان يشيران إلى قوله — عزّ وجلّ — : ﴿يُوفُونَ بِالنَّذْرِ وَيَخَافُونَ يَوْمًا كَانَ شَرُّهُ مُسْتَطِيرًا﴾ (2)، وقوله سبحانه : ﴿لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ﴾ (3)، ومن صفاته أيضاً الحلم، والعفو عن الناس ، وشدة البأس على الأعداء ، وحفظ الله له ، فإله ينجيه في الحروب من الموت؛ فهو حامٍ لديار الإسلام ، ونجد هذه المعاني في الأبيات الآتية : (كامل / متقارب / طويل)

الكَاطِمِينَ الْغَيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ
كُلِّ أَمْرٍ كُلٌّ عَلَيْهِ اغْتَابَا
مِنْ آلِ نَصْرٍ خَيْرٌ قَوْمٍ أُرْسَلُوا
مِنْ بَأْسِهِمْ نَحْوَ الْعُدَاةِ شَوَاطِئًا (4)

وقوله : (متقارب)

وَفِي الْحَرْبِ خَاضَ غَمَارَ الْمَنَآيَا فَتَجَّاهُ رَبُّ شَدِيدُ الْمِحَالِ (5)

وقوله : (طويل)

حَمَيْتَ حِمَى الْإِسْلَامِ فَإِنَّهُ رَبُّنَا يُضَاعَفُ مَا قَدَّمْتَ مِنْ حَسَنِ الْقَرُصِ (6)

والآيات التي أشارت إليها الأبيات المتقدمة قوله — تعالى — : ﴿الَّذِينَ يُتَّقُونَ فِي

السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ وَالْكَاطِمِينَ الْغَيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾ (7) ، وقوله —

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١١٠ .

(٢) الإنسان : ٧ .

(٣) القدر : ٣ .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٧ . * الشواط : لهب النار الذي لا دخان فيه ، اللسان : انظر مادة : شوط .

(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٣٨ . * غمار : الزحمة من الناس والماء ، اللسان : مادة غمر ، * المحال : الحذق وجودة النظر والقدرة على دقة التصرف في الأمور ، انظر : أنيس ، إبراهيم وآخرون ، المعجم الوسيط ، ط ٢ ، دار الدعوة ، إستانبول ، ١٩٨٩ ، مادة : حال .

(٦) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٧٤ .

(٧) آل عمران : ١٣٤ .

سبحانه — : ﴿ يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شَوَاظٌ مِّنْ نَّارٍ وَنُحَاسٌ فَلَا تَنْتَصِرَانِ ﴾ (1)، وقوله — عز وجل
 : ﴿ وَيَسْبِغُ الرَّعْدُ بِحَمْدِهِ وَالْمَلَائِكَةُ مِنْ خِيفَتِهِ وَيُرْسِلُ الصَّوَاعِقَ فَيُصِيبُ بِهَا مَنْ يَشَاءُ وَهُمْ
 يُجَادِلُونَ فِي اللَّهِ وَهُوَ شَدِيدُ الْمِحَالِ ﴾ (2) .

والبيت الأخير يشير إليه قوله — تعالى — : ﴿ مَنْ ذَا الَّذِي يقرضُ اللَّهُ قَرْضًا حَسَنًا
 فَيُضَاعِفُهُ لَهُ أَضْعَافًا كَثِيرَةً وَاللَّهُ يَقْبِضُ وَيَبْسُطُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴾ (3)، وكذلك قوله — سبحانه
 — : ﴿ مَنْ ذَا الَّذِي يقرضُ اللَّهُ قَرْضًا حَسَنًا فَيُضَاعِفُهُ لَهُ وَلَهُ أَجْرٌ كَرِيمٌ ﴾ (4).

نرى في الأبيات المتقدمة أنّ الشاعر يستنفر الخيال ، ويثير في الأذهان الصفات التي
 يطمح إليها كل إنسان ؛ ليشكل صورة الغني بالله ويرسم لنا ملامحها . وقد وظّف النميري في
 مواضع أخرى صور القرآن الكريم ؛ ليشيد بفصاحة ممدوحه ، وبلاغته التي سحرت أهل السحر
 في بابل هاروت وماروت اللذين كانا يعلمان الناس السحر ، فيقول : (طويل)

وَقَدْ سَحَرَتْ أَقْلَامُهُ فِعْلَ خَرْدٍ بِيَابِلَ لِي فِي عُقْدَةِ السَّحْرِ نُفْتٌ (٥)

والبيت هنا يشير إلى قوله تعالى : ﴿ وَاتَّبِعُوا مَا نُنزِلُ الشَّيَاطِينُ عَلَىٰ مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ
 سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السَّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكِينَ بِيَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ
 وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولَا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ

(١) الرحمن : ٣٥ .

(٢) الرعد : ١٣ .

(٣) البقرة : ٢٤٥ .

(٤) الحديد : ١١ .

(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٥ . * خَرْدٌ : جمع خرود وهي البكر من النساء التي لم تمس قط ، وسيط : خرد ،
 ، * النفث : النفخ بلا ريق ، اللسان : نفث .

وَزَوْجِهِ وَمَا هُمْ بِضَارِّينَ بِهِ مِنْ أَحَدٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ وَيَتَعَلَّمُونَ مَا يَضُرُّهُمْ وَلَا يَنْفَعُهُمْ وَلَقَدْ عَلِمُوا لَمَنِ اشْتَرَاهُ مَا لَهُ فِي الْآخِرَةِ مِنْ خَلْقٍ وَلَيْسَ مَا شَرَوْا بِهِ أَنْفُسَهُمْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ ﴿١﴾.

وفي القصيدة أيضاً إشارة إلى مدى حب الشاعر لممدوحه ، فتراه يفضل الخمرة الصافية — خمرة الآخرة — الممزوجة بحب الممدوح على خمرة الدنيا في كؤوس متتابعة ، ويحث الساقى في طلبها وجلبها إليه ، وهذا مأخوذاً من قوله سبحانه : ﴿ وَكَأْسًا دِهَاقًا ﴾ (2) يقول : (طويل)

وَلَا تَحْتِثِ الْكَأْسَ الدِّهَاقَ بِخَمْرَةٍ وَكَأْسًا دِهَاقًا بِالْهَوَى الْمُسْكِرِ احْتِثِ (3)

والناظر في ديوان النميري يقع على مواطن كثيرة — غير ما تقدم ذكره — تدل على تأثره بالقرآن الكريم ، ومنها قوله : (متقارب)

وَلَمَّا احْتَبَرْتُ نَوَاتَ الْوَرَى تَعَجَّبْتُ مِنْ حُسْنِ ذَاتِ الْعِمَادِ
فَبَلَكَ الَّتِي لَمْ أَكُنْ مُبْصِرًا مَدَى عُمُرِي مِثْلَهَا فِي الْبِلَادِ (4)

وفي البيتين تأثر بقوله تعالى : ﴿ إِرْمَ ذَاتِ الْعِمَادِ (٧) الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلَهَا فِي الْبِلَادِ (٨) ﴾ (5) ، فقد كثرت الشاعر بقوم عاد الأولى الوارد ذكرها في الآيتين عن القاضي عماد الدين الكندي ، فعاد الأولى أمة قديمة لم يخلق مثلها في البلاد لقوتهم وشدتهم ، وعظمة تركيبهم ، فأخذ النميري هذه الصورة ووظفها ليمدح القاضي عماد الدين ، ومن ذلك أيضاً قوله : (متقارب)

بِنَفْسِي رَكْبٌ بَبْرَحِ الْهَوَى تَرَاهُمْ سُكَارَى وَمَا هُمْ سُكَارَى

(١) البقرة : ١٠٢ ، وانظر : تفسير الطبري ، مصدر سابق ، ج ٢ ، ص : ٤٢٠ .

(٢) النبأ : ٣٤ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٣ . * الكأس الدهاق : الملقى ، اللسان : دهق .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٩٥ .

(٥) الفجر : ٧ ، ٨ .

طَوَالِعَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ يَشَعَثُ تَمُدُّ الْأُكُفَّ افْتِقَارًا (1)

وهذا من قوله — تعالى — في سورة الحج : ﴿ يَوْمَ تَرَوُنَّهَا تُدْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمَلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ ﴾ ، وقوله — تعالى — : ﴿ وَأَدْنَى فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ ﴾ . (2)

وقوله في مدح سلطان الأندلس : (طويل)

دَعَاؤُكَ فَاحْتَلَّ بَيْتَ قَلْبِي زَائِرًا دَعَاؤَةَ إِبْرَاهِيمَ لِلْبَيْتِ ذِي الْحَجْرِ
إِذَا لَمْ أَشَاهِدْ رَبْعَهَا كُلَّ لَيْلَةٍ فَإِنَّكَ يَا إِنْسَانَ عَيْنِي لَفِي خُسْرٍ (3)

من قوله — تعالى — : ﴿ رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بُوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُمْ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ ﴾ (4) ، وقوله سبحانه : ﴿ إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ ﴾ (5)

أما فيما يتعلق بتأثر النميري بالحديث النبوي الشريف ، فإننا نجد بعض الإشارات إلى أحاديث نبوية بعينها ، ومن الأبيات التي تأثر بها النميري بالحديث في صورته الفنية في مدح رسولنا الكريم — عليه الصلاة والسلام ، فهو الشفيع المشفع يوم القيامة إذا ما اشتد البلاء وعظم الأمر ، قوله : (طويل)

وَأَيُّ شَفِيعٍ لِلْكَرُوبِ مَفْرَجٍ إِذَا قِيلَ يَوْمَ الْحَسْرِ يَا أَرْمَةَ اشْتَدِّي (1)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٠١ . * برح الهوى : توهجه وشدته ، اللسان : برح ، * الأشعث : مغبر الرأس أجد الشعر ، اللسان : شعث .

(٢) الحج : ٢ ، ٢٧ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٠٥ .

(٤) إبراهيم : ٣٧ .

(٥) العصر : ٢ .

فالببيت هنا يشير إلى قول أحدهم : " اشتدي أزمة تنفجعي " (2) ، وأما قوله : " إذا
اختليت في الحرب هام الأكاير " (3)، فقد أفاد منه النميري لبيان صورة ممدوحه الغني بالله ، في
قدرته على أعدائه ، وتمكنه منهم ، إذ يقول : (متقارب)

وَبَيْضُ سُيُوفٍ غَدَتْ تَحْتَلِي بِهَا هَامَ أَيَدِي الرَّجَالِ الطَّوَالِ (4)

وأما البيتان الآتيان : (طويل)

وَلَوْلَا ثَلَاثٌ جَاءَ جَبْرِيْلُ سَائِلًا لِحَيْرِ الْوَرَى عَنْهَا لَأَثَرْتُ فَقْدَانِي
مَقَامَاتُ إِسْلَامٍ أَزِيدُ بِفِعْلِهِ ثَوَابًا ، وَإِيْمَانٍ أَدِيْمَ وَإِحْسَانِ (5)

فقد عبر النميري بهما عن حاله ، فالإسلام والإيمان والإحسان ، هو ما يبقيه متمسكا
بالحياة ، وهذه الصورة اقتبسها النميري من حديث الرسول — عليه الصلاة والسلام — عندما
جاءه جبريل على هيئة أعرابي ، ووضع ركبتيه على ركبتي الحبيب — عليه الصلاة والسلام ،
وأخذ يسأله عن الإسلام والإيمان والإحسان ، والحديث طويل مشهور (6) .

وفي موضع آخر من الديوان نرى النميري يصور عدو الغني بالله ، ويشبهه بالشيطان
الذي كلما سمع صوت المؤذن ولّى هارباً ، يقول : (كامل)

-
- (١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٦ .
(٢) السيوطي ، عبد الرحمن بن أبي بكر ، جامع الأحاديث ، جمع وترتيب عباس أحمد صقر و أحمد عبد الجواد ، دار
المنار ، ١٩٨٤ ، ج ١ ، ص : ٥٩٢ . وهو من الأحاديث التي لم تصح نسبتها للرسول عليه الصلاة والسلام .
(٣) الهيثمي ، نور الدين علي بن أبي بكر ، مجمع الزوائد ومنبع الفوائد ، دار الفكر ، بيروت ، ١٤١٢ هـ ، ج ٨ ، ص
: ٤٤٠ . وهو عجز بيت لعمر بن مرة الجهني ، وليس بحديث للرسول عليه الصلاة والسلام كما ذكر محقق الديوان .
(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٣٦ .
(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٥٩ .
(٦) البخاري ، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل ، صحيح البخاري ، باعثناء محمد وهيثم نزار تميم ، كتاب الإيمان - باب
سؤال جبريل النبي صلى الله عليه وسلم عن الإيمان والإسلام والإحسان ، وعلم الساعة ، دار الأرقم - بيروت ، ١٩٩٥ ،
ص : ٢٥ - ٢٦ . * ونص الحديث هو : عن أبي هريرة قال : كان النبي صلى الله عليه وسلم بارزاً يوماً للناس ،
فأتاه جبريل فقال : ما الإيمان ؟ ، قال : " الإيمان أن تؤمن بالله وملائكته وبقائه ورسله وتؤمن بالبعث " ، قال : ما
الإسلام ؟ ، قال : " الإسلام أن تعبد الله ولا تشرك به ، وتقيم الصلاة ، وتؤدي الزكاة المفروضة ، وتصوم رمضان " ، قال
: ما الإحسان ؟ ، قال الإحسان أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإِنَّه يراك ."

فَكَأَنََّّهُ الشَّيْطَانُ مَدَّ مُؤَدَّنٌ صَوْتًا فَأَدْبَرَ مُسْمِعًا لِحُصَاصٍ (1)

وهذا من قول الحبيب المصطفى — عليه الصلاة والسلام — : " إنَّ الشَّيْطَانَ إِذَا سَمِعَ الأَذَانَ وَلَّى وَلَهُ حِصَاصٌ " (2)، وها هو يتوكل على الغني بالله في رزقه ، ويرى أنه قد أعطى هذا التوكل حقّه ، لذا فقد رزق كما ترزق الطير التي تغدو خاوية البطون ، وتمسي ممتلئة الأجواف بفضل الله تعالى ، يقول : (كامل)

كَالطَّيْرِ إِذْ تَعْدُو خِمَاصًا ثُمَّ مِنْ بَعْدِ الغُدُوِّ تَرُوحُ غَيْرَ خِمَاصٍ (3)

والصورة هذه التي شبّه حاله فيها بحال الطير مستقاة من قول الرسول — عليه الصلاة والسلام : " كالطير تغدو خماصاً وتروح بطاناً " (4). ومرة أخرى يعبر عن حاله فهو وفيٌّ للحبيب ، ووفاءه يظهر في العن كما يحفظه في سريرته ، فلكل امرئ ما نوى ، يقول : (طويل)

وَمَا إِنْ نَوَى إِلَّا الْوَقَاءَ وَإِنَّمَا لِكُلِّ امْرِئٍ فِي السِّرِّ وَالْجَهْرِ مَا نَوَى (5)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٧١ . * الحُصَاص : الضُّرَّاط ، النِّسَان : حصص .

(٢) البخاري ، صحيح البخاري ، مصدر سابق ، كتاب الأذآن (الصلاة) - باب فضل التآذِين ، ص : ١٤٠ ، وانظر : السيوطي ، جامع الأحاديث ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٣٨١ . ونص الحديث هو : عن أبي هريرة : أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : " إذا نودي للصلاة أدبر الشيطان وله ضراط ، حتى لا يسمع التآذِين ، فإذا قضى النداء أقبل حتى إذا ثُوب بالصلاة أدبر ، حتى إذا قضى التثويب أقبل ، حتى يخطر بين المرء ونفسه يقول : اذكره كذا ، اذكر كذا ، لما لم يكن ، حتى يظلل الرجل لا يدري كم صلى " .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٧٢ .

(٤) الترمذي ، أبو عيسى محمد بن عيسى ، سنن الترمذي ، تحقيق إبراهيم عطوة عوض ، كتاب الزهد ، باب في التوكل التوكل على الله ، دار الحديث ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ج ٤ ، ص : ٥٧٣ . * ونص الحديث : عن عمر بن الخطاب قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : " لو أنكم كنتم توكلون على الله حقَّ توكله لرزقتم كما يرزق الطير تغدو خماصاً وتروح بطاناً " .

(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢٠٩ . انظر : البخاري ، صحيح بخاري ، مصدر سابق ، كتاب بدء الوحي - باب كيف كان بدء الوحي إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ص : ١١ . * ونص الحديث هو : عن عمر بن الخطاب قال : سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : " إنَّما الأعمال بالنيَّات وإنَّما لكل امرئ ما نوى ، فمن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه " .

أما ما يخصُّ علم الحديث النبوي ، فقد وظَّف النميري جملة من المصطلحات المتعارف عليها عند علماء الحديث في صورهِ الشعرية ، فأسهمت إسهام غيرها من المفردات في بيان ما يختلج في صدر النميري من صور ومعان ، ومن ذلك قوله : (كامل)

وَمَكَارِمٍ مَا إِنَّ تَرَالُ حَدِيثَهَا يُرَوَى وَفِي كُتُبِ الصَّحِيحِ يُخَرَّجُ (1)

وقوله : (طويل)

وَعَنكَ رَوَى الْمَجْدُ الْمُؤْتَلُ وَالْعُلَا أَحَادِيثَ لَمْ تَقْبَلْ سِوَاهَا الْمَشَايِخُ (2)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٧٣ .

وقوله : (طويل)

وَأَصْبَحَ مِنِّي الْكُلُّ وَالْبَعْضُ رَاوِيًا أَحَادِيثَ نُعْمَانَ التِّي شَرَفَتْ قَدْرِي (1)

وقوله : (طويل)

أَحَادِيثُ نُعْمَانِ صِحَاحٌ وَإِنَّهَا لَتَأْتِي بِنَوْعِي مُرْسَلٍ وَبَلَاغٍ (2)

ونلاحظ في الأبيات مدى التأثير بعلم الحديث لدى النميري ، فمكارم الممدوح أحاديث تروى ، وتخرج من كتب الحديث الصحيحة ، كما أن المجد قد روى عن الممدوح الأحاديث التي لم يقبل رجال الحديث سواها ، بل إن الشاعر نفسه أصبح راوياً لأحاديث كرم الممدوح التي زادت من قدره، لأنها أحاديث صحاح .

ويمضي النميري في غير هذه المواضع بتوظيف مصطلحات علم الحديث ، فحديث الغيث في مقابل حديث الممدوح مسلسل ، لا يخلو من الضعف ، وهذا ما ذهب إليه رجال الحديث ، والكل يحتاج إلى أحاديث الممدوح في الجود ، لأنها ترويههم وتسد حاجتهم ، كما في قوله : (طويل)

وَأَبْدَى حَدِيثَ الْغَيْثِ وَهُوَ مُسَلَّسٌ لِذَلِكَ لِعَمْرِي لَيْسَ يَخْلُو مِنَ الضَّعْفِ (3)

وقوله : (بسيط)

صَحَّتْ أَحَادِيثُ بَيْضِ الْجُودِ عَنْ يَدِهِ فَكُلُّ عَافٍ تُرَوِّيهِ وَيَرُويَهَا (4)

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٠٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٨٤ . * الحديث المرسل : هو ما سقط في إسناده الصحابي كأن يقول التابعي : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم ولا يذكر الصحابي الذي أخذ عنه ، اللسان : رسل .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٩١ . * الحديث المسلسل : هو ما تتابع فيه الرواة إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم على حال واحدة كأن يقول كل منهم : " حدثني فلان وهو يبتسم " ، وسيل : سلسل .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢٠٥ . * العافي : كل من جاء يطلب فضلاً أو رزقاً ، اللسان : عفا .

ومما يمكن أن نضيفه في هذا المجال استدعاء النميري رجال القراءات القرآنية كنافع وعاصم
انظر قوله : (طويل)

فَعَنْ نَافِعٍ مِنْهُ التَّكْرُمُ مُسْنَدٌ وَعَنْ عَاصِمٍ مِنْهُ التَّقْرُسُ قَدْ رَوَى (1)

كما تأثر النميري بعلم الفقه في صورته الشعرية ، وضمن هذا الموضوع تطالعنا بعض
الآبيات في الديوان بكلمات أو عبارات تتعلق بأمر من أمور الدين ، استطاع النميري توظيفها ،
لتشكل جزءاً من صورته الفنية التي سعى لإبداعها وابتكارها ، ومن تلك الكلمات " أقسم ، محنث " ،
، وهاتان الكلمتان تتعلقان بموضوع اليمين ، والحنث فيه ، وقد جاء هذا في قوله : (طويل)

وَأَقْسِمُ مَا أَبْقَيْتُ فِي الْحُبِّ غَايَةً فَهَلْ بَيْنَ أَهْلِ الْحُبِّ لِي مِنْ مُحْنَثٍ (2)

ومن تلك الألفاظ والعبارات ما يدل على أركان الإسلام كالصلاة ، مثل : " سجدا " ،
النفل والفرض " ، " سجود السهو " ، في قوله : (طويل)

وَكَانَ بَاسِطاً خَدًّا لَهُ فِي طَرِيقِهِ وَأَقْسِمُ عَلَى الْأَمْوَاجِ تَلْقَاهُ سَجَّداً

(3)

وقوله : (طويل)

وَفَضَّلَكَ الرَّحْمَنُ بِالْعِلْمِ وَالْثَقَى فَقَمَّتْ بِمَا يُرْضِيهِ فِي النَّقْلِ وَالْفَرَضِ (4)

وقوله : (بسيط)

كَأَنَّمَا الْفَضْبُ نَسَهُو عَنْ تَحْيِيَّتِهَا غِبَّ الْحَيَا فَسَجُودُ السَّهْوِ يُجْزِيهَا (1)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢١٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٥٤ . * الحنث في اليمين : نقضها والنكث فيها ، اللسان : حنث .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٧٨ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٧٣ .

لقد استعمل النميري الكلمات والعبارات الدالة على الصلاة في الأبيات السابقة ،
فالأمواج تسجد ؛ أي تهدأ عند لقاء الممدوح تعظيماً له ، والممدوح يفضلُ الناس بالعلم والنقى ،
فقد أدى الفرائض والنوافل ، أما القضب فإنها تسجد سجود السهو إن سهت عن تحية المحبوب .

وثمة صور فنيّة أخرى مستمدة من ركني الزكاة ، والحج ، من ذلك قوله في مدح الغني
بالله : (طويل)

عَلِيمٌ يُزَكِّي عِلْمَهُ عَمَلٌ بِهِ كَمَا جَادَتْ الرَّوْضَ النَّضِيرَ السَّحَابُ (2)

وقوله : (كامل)

لَا زِلْتَ فِي السَّعْدِ الْمُجَدِّدِ مَا سَعَى وَقَدْ هُدَى بَيْنَ الصَّقَا وَالْمَرَوَّةِ (3)

وقوله : (كامل)

وَإِذَا تَزِيدُ عُدَائُهُ فِي عَدَّهَا لَمْ تُعْتَبِرْ كَالْحُكْمِ فِي الْأَوْقَاصِ (4)

وقوله : (طويل)

كَرِيمٌ لَهُ فِي سِرِّ يَعْرُبَ مَفْخَرٌ وَبَيَّتْ عُلا حَجَّتْ إِلَيْهِ الْمَنَاقِبُ (5)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢٠٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٤٣ . * النضير : الحسن والرونق ، اللسان : نضر .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٢ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٧١ . * الوقص : واحد الأوقاص في الصدقة وهو ما بين الفريضتين من الإبل والغنم .

(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٢ .

تشكلت الصورة الفنية في الأبيات السابقة من المفردات التي اختارها النميري ، فالممدوح مؤدٍ للزكاة ، وهو عالم يعمل بعلمه ، مما حدا بالشاعر إلى أن يدعو له بالسعادة ما دام هناك أناس يحجُّون . أما أعداء الممدوح فمهما زادوا فلا عبرة بزيادتهم ، لأنها زيادة لا تقدم ولا تؤخر ، كالزيادة التي تكون بين نصابي الزكاة ، إذ لا زكاة فيها فكأنها غير موجودة .

لقد تمكن النميري في كل بيت من الأبيات السابقة أن يرسم صورة متضحة المعالم ، مفيداً مما يختزنه في ذاكرته ، فقد أفاد إفادة واضحة من القرآن الكريم في صورته الشعرية ، وكذا من لغة الحديث النبوي الشريف وبعض لغة الفقه ، والأعلام الذين كانت لهم إسهامات في هذه العلوم الشرعية .

ثانيا : المصادر الثقافية .

لعل من أهم الروافد الثقافية التي ساهمت في تشكيل الصورة الفنية عند النميري معرفته بعلوم اللغة وأهلها ، لاسيما الشعراء ، والخطباء ، والعلماء الذين لهم مكانتهم الأدبية والعلمية في المجتمع ، ومن ثم يأتي ما يسمى بالاستعارة من الذات (1)، أو من الآخر ، والأول أكثر ، ثم يلي هذا وذاك تضمين الأمثال وهو قليل في الديوان .

ومن الأمثلة التي تدل على معرفة النميري ، وقدرته على توظيف بعض مصطلحات العلوم اللغوية ؛ لتشكيل صورته الفنية ، قوله في تصوير الإبل التي سارت بسرعة تقطع الفلاة ، حتى أصبحت رقابها مثل حروف المدّ واللين في طواعيتها ، وتغيرها من حال إلى حال كيفما شاء صاحبها : (طويل)

وَلَانَتْ ظُهُورًا حِينَ مَدَّتْ رِقَابَهَا فَكَانَتْ حُرُوفَ اللَّيْنِ لَا شَكَّ وَالْمَدَّ (2)

ومن ذلك أيضاً قوله : (طويل)

وَقَدْ جَرَّهَا نَفْحُ الصَّبَا بَعْدَ رِبْعِهَا كَأَنَّ نُسَيْمَاتِ الصَّبَا أَحْرَفُ الْجَرِّ
إِذَا مَا التَّقَى فِي نَهْرَهَا سَاكِنَانِ مِنْ قُضِيبٍ وَمِنْ حَصْبَاءَ حُرَّكَ بِالْكَسْرِ (3)

فالشاعر يوظف معرفته بخصائص اللغة العربية في رسم صورته الشعرية ، فالصورة الأولى تتمثل بتشبيهه ريح الصبا وما تجرّه من مشاعر الحب على المحبوبة بأحرف الجرّ التي تجرّ الأسماء بعد الحروف ، أما السمة الثانية التي يتحدّث عنها الشاعر فتتمثل بحديثه عن القاعدة اللغوية التي تنصّ على أنه إذا التقى ساكنان كسر أولهما ؛ فقد شبه أحرف اللغة العربية بالنهر

(١) انظر الديوان ، مصدر سابق ، هامش ص : ٩٣ ، حيث أشار المحقق إلى هذه القضية. * ويقصد بها أن يضمن الشاعر قصيدته ألفاظاً ، أو شطراً من بيت ، أو بيتاً أو أكثر ، كان قد ورد في قصائد أخرى له ، أو يكرر ذلك في القصيدة ذاتها .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٨٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٠٦ .

السائر ، أما القضيبي والحصباء فقد شَبَّهَهما بالحرفين الساكنين ؛ فإذا التقيا انحرف النهر عن مساره وانكسر في جريانه . فالشاعر استمدَّ أركان الصورة الشعرية من معجم لغته الثقافيّ ، وسعى لأن يرسم لوحته الشعرية من مديد معرفته بلغته العربية .

ومن النماذج الدالة على توظيفه لمعارفه الثقافية في الصورة الشعرية ، توظيفه لخاصية " الإعراب " في الفعل المضارع ؛ ليشير إلى صفة الحلم عند الغني بالله ، فالفعل المضارع معرب أي تتغير حالاته ، ولا يكون مبنياً إلا في بعض الحالات الخاصة ، وهذه الخصوصية تشبه خصوصية الغني بالله ؛ فهو حلِيم حين يقتضي الموقف صفة الحلم ، وشديد حين يقتضي الشدّة ، يقول الشاعر : (خفيف)

مُعْرَبُ الْفِعْلِ حِلْمُهُ كَادَ يُعْرِي مَن دَرَى فَضْلَهُ يَعَوِدُ الْخَطَايَا (1)

وفي موضع آخر يوظف الشاعر الصفة الخاصة بالأفعال وهي " عدم الخفض " ، ويجعل هذه الصفة موضع مقارنة وتمييز للممدوح ؛ فالأفعال في اللغة العربية لا تختصّ بالخفض، وإنما الخفض للأسماء التي تُجرّ بما قبلها، ولكنّ الشاعر يتعجّب من أفعال الممدوح التي تختصّ بالخفض والغنى ، فهذا الوصف يخرج الفعل عن قاعدته النحوية المشهورة ليعطيها الشاعر وصفاً دلالياً جديداً خاصاً بالممدوح ، يقول : (طويل)

وأفعاله تختصّ بالخفض والغنى فأعجَبُ لِلْأَعْمَالِ تَحْتَصُّ بِالْخَفْضِ (2).

(1) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢١٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٧٥ .

وأما القسم الذي شكل الرافد الأكبر من الروافد الثقافية عند النميري في صورته الفنية ، فهو استدعاؤه لأسماء الأدباء والعلماء ، وقبل ذلك أسماء الخلفاء والملوك ، وقد وُقِّق في جعلها خادمة لصوره ، ومن ذلك قوله في قصيدة مدح بها أبا عنان فارس المريني ، إثر فتح مدينة القسطنطينة (1): (طویل)

قَسْرٌ فِي ضَمَانِ اللَّهِ مُلْكُكَ فَوْقَ مَا تَسْتَى قَدِيمًا لِلرَّشِيدِ وَالْمَهْدِيِّ
وَدُونِكَ مَدْحًا شَبَّهَ الْمِسْكَ عَرْفَهُ فَطَيْبُهُ يُنْسِي أبا الطَّيِّبِ الْكِنْدِيِّ (2)

يوظف النميري في هذين البيتين اسمي الرشيد والمهدي ، وهما خليفتان عباسيان ، ليدعو لممدوحه باتساع دولته ، ولا ينسى النميري نفسه ، فيجعل مدحه لأبي عنان مُنْسِيًا لأبي الطيب الشاعر المعروف الذي وظف اسمه ، ليكون مصدرا لقوة شعره .

وفي قصيدة يمدح بها النميري ابن نصر نراه يستدعي أسماء تاريخية ، تظهر ابن نصر بمنزلة عالية ، حيث اتقن النميري استعمال تلك الأسماء والربط بينها ، لتكون مصدرا يقوي صورته الفنية ، فالممدوح قد حاكى كسرى ملك الفرس ، وكذلك قيصر ملك الروم ، إذ إن دولتيهما كانتا من أكبر الدول وأوسعها في زمانهما ، كما أنه قد عاب وزير فرعون هامان ، وأيضاً قباز وهو من الأكاسرة ، وفي الإسلام أصبح ملكه يحاكي ملك العباسيين ، فغدت غرناطة كبغداد ، يقول : (كامل)

مَلِكٌ حَكَى كِسْرَى وَقَيْصَرَ إِذْ سَطَا وَزَرَى بِهَامَانَ وَقَاقَ قَبَاذَا
وَحَكَى بَنِي الْعَبَّاسِ فِي الْمَلِكِ الَّذِي تَحْكِي بِهِ غَرْنَاطَةَ بَغْدَاذَا (3)

(١) قسطنطينية : وهي عند حدود إفريقية مما يلي المغرب ، لها طريق واتصال بأكام ، انظر : الحموي ، معجم البلدان ، مصدر سابق ، ج ٤ ، ص : ٣٩٧ .
(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٩٥ .
(٣) المصدر نفسه ، ص : ٩٧ . * زرى : عاب ، اللسان : زري .

ومما يمكن أن يدخل في هذا السياق قوله في مواضع متفرقة من الديوان : (طويل)

وَكَا الْمُرْتَضَى الْفَارُوقُ كُلُّ مُحَدَّثٍ يَرَى الْمُرْتَضَى الْفَارُوقَ خَيْرَ مُحَدَّثٍ (1)

وقوله : (كامل)

وَالْوَشْيُ مِمَّا كَانَ فِي صَنْعَاءَ لِلْ أَقْيَالٍ أَوْ أَبْنَاءِ تُبَّعَ يُنْسَجُ (2)

وقوله : (كامل)

وَحَكَى مُعَاوِيَةَ نَدَى وَدَهَاؤُهُ كَدَهَاءَ عَمْرٍو ذَلِكَ ابْنُ الْعَاصِ (3)

نلاحظ في الأبيات المتقدمة قدرة النميري على استدعاء الأسماء التاريخية ، لاسيما المشهورة منها ، فالفاروق عمر بن الخطاب عرف بالعدل ، وملوك صنعاء عرفوا بتزوينهم ، ومعاوية وعمرو بن العاص عرفا بالكرم والدهاء ، وبذلك يجمع صفات هؤلاء ، ليجعلها في الممدوح .

ونعثر في قصائد أخرى على إشارات إلى خطباء العرب المشهورين ، مثل قيس بن ساعدة الإيادي ، وأكثم الصيفي ، وهما أبلغ خطيبين في العرب آنذاك ، الأمر الذي يقوي المعنى الذي يصبو إليه النميري ، من خلال توظيف هذه الأسماء في شعره ، ومن تلك الإشارات قوله : (طويل)

عَجِبْتَ لِنَبْتِ وَسَطْهَا وَهُوَ بَاقِلٌ يَخِيْمُ بِهِ قَيْسٌ عَنِ النَّظْمِ وَالنَّثْرِ
وَهَلْ بُلْبُلُ الدَّوْحَاتِ يَحْيَى بِنُ أَكْثَمِ يَطْلُ دَفِينًا فِي الرَّيَّاحِينَ ذَا سَكْرِ (1)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٦ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٥٩ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٦٩ . * الأقيال : جمع قيل : وهو الملك من ملوك حمير يتقيل من قبله من ملوكهم يشبهه ، وقيل : قيل قبيلة من اليمن تنسب إلى ذي رعين ، اللسان : قَيْلٌ ، * تبع : مفرد تبايعه وهم ملوك اليمن سموا بذلك لأنه يتبع بعضهم بعضاً كلما هلك واحد قام مقامه آخر على مثل سيرته ، اللسان : تبع .

ومنها قوله : (كامل)

أَزْرَتِ بؤْسٌ حِينَ حَلَّ عُكَاطَا أَلْفَاظٌ مَدْحِكَ يَا لَهَا أَلْفَاظَا (2)

وكذلك قوله : (طويل)

يَمَنْ تَشْرَفُ الْأَشْعَارُ وَالْخُطْبُ الَّتِي يُقَصِّرُ فِي النَّادِي بؤْسٌ مُطَالَهَا (3)

ويمضي النميري في صورته الشعرية جاعلاً مصدرها أسماء شعراء كبار ، فنجدته في مدح ابن نصر يقول المدائح التي عجز عن قولها المتنبي – وهو الشاعر المعروف بمدائحه – وبيائها قد ابتعد عن المرعث صاحب البيان ، وحال أعداء ابن نصر كحال الخنساء حين فقدت أخاها صخراً ، يقول : (طويل)

سُلَالَةٌ أَنْصَارِ النَّبِيِّ الَّذِي لَهُ مَدَائِحُ عَنْهَا أَعْجَزَ الْمُتَنَبِّئِيُّ

(4)

وقوله : (طويل)

أَمْوَالِي خُدَّهَا بَيْتَ فِكْرٍ بَيَانُهَا تَرَامِي بَيْشَارِ الْبَيَانِ الْمُرْعَثِ

(5)

وقوله : (طويل)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٠٦-١٠٧ . قس بن ساعدة بن عمرو خطيب العرب وشاعرها وحليهما وحكيمها وحكمها في عصره ، يقال : إنه أول من علا على شرفٍ وخطب عليه ، وأول من اتكأ عند خطبته على سيف أو عصا . انظر : الأصبهاني ، أبو الفرج ، الأغاني ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار الثقافة - بيروت ، ١٩٩٥ ، ج ١٥ ، ص : ١٩٢ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٧ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٣٤ . * مطالها : طولها ، اللسان : مظل .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٣٩ ، والمتنبي الشاعر المعروف أحمد بن الحسين الجعفي ، ت : ٣٥٤ هـ . * انظر ترجمته : ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص .

(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٦ . * ويشار هو بشار بن برد الملقب بالمرعث ، الشاعر الضرير أصله من طخارستان ، قيل إنه ولد على الرق وأعتقه امرأة عقيلية فنسب إليها ، ت : ١٦٧ هـ . * انظر ترجمته : ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٢٧١-٢٧٢ .

وَقَدْ أَشْبَهُوا الْخَنَسَاءَ حُزْنًا فَكُلُّهُمْ يَبُوحُ عَلَى صَخْرٍ وَيَشْكُو مِنَ الْفَقْدِ (1)

أما في قوله : (طويل)

وَلَدًا مِنْهُ فِي النَّادِي بِأَرْوَاحٍ وَصَفُهُ نُقِصِرُ عَنْهُ عَبْدُ قَيْسٍ وَطَيْئُ (2)

فإنه يرى بأن القبائل قد قصرت في وصف ابن نصر في نواديها ، فكيف بالأشخاص فرادى ؟ ، كما ذكر من عجز المتنبى ، وبشار بن برد ، أما النميري فهو من استطاع أن يقدم الوصف والمدح للذين عجز المتنبى والمرعث عنهما ، ويدل على هذا قوله : " أموالي خذها بنت فكر بيانها " ، والنميري بذكره قبيلتي عبد قيس وطيء وأمر تقصيرهما ، يوصل إلينا صورته الشعرية ، ومراده منها بكلماتٍ وعباراتٍ سهلةٍ واضحةٍ ؛ فهاتان القبيلتان تتصفان ببلاغة القول وفصاحته .

إنَّ القارئ لديوان النميري يلحظ فيه أنَّ سمة الاستعارة من الذات ، ومن الآخر سمتان بارزتان ، وواضحتان كلَّ الواضوح ، وربما يعود السبب في هذا إلى أنَّ أغلب القصائد — كما ذكر فيما سبق — هي مدح لابن نصر الغني بالله ، أي إنَّ وحدة الموضوع في شعر النميري هي وراء الاستعارة من الذات ، والتضمين من الآخر ، وربما تكرر المعاني بين الحين والآخر في ثنايا الديوان ، ومما يشير إلى وحدة الموضوع قول النميري : (طويل)

لِيَ الْمَدْحُ يُرْوَى مُنْذُ كُنْتُ كَأَنْمَاءَ نُصُوْرْتُ مَدْحًا لِلْوَرَى وَتَنَاءَ (3)

وقد جاء مذهب النميري في استعارته من ذاته في أنماطٍ عدَّة ، فتارةً نجده يردد صدر البيت دون عجزه ، وتارةً أخرى يردد العجز دون الصدر ، وثالثةً يعيد البيت ويردده كما هو بلا

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٩٤ . * والخنساء المرأة المعروفة برثائها لأخيها صخر .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٠ . * وعبد قيس وطيء قبيلتان عربيتان .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٠ .

زيادة أو نقصان ، إلا إنه قد يعمد في بعض الأحيان إلى تغيير بعض المفردات ، على أن اللافت للنظر أن هذه الاستعارة كانت تقع أحياناً في القصيدة الواحدة ، لذا يمكن أن نعدّ هذا الأمر مأخذاً على النميري، ومن الأمثلة على النمط الأول قوله : (طويل)

مُحَمَّدَ الْمَحْمُودُ دُو الشَّرَفِ الَّذِي يَأْفِقُ الْعُلَا أُنْوَارُهُ تَتَلَأُلُ (1)

فقد ورد صدر البيت السابق في قصيدة أخرى ، في قوله : (طويل)

مُحَمَّدَ الْمَحْمُودُ دُو الشَّرَفِ الَّذِي يَعْطِفُ الْعُلَا مِنْ جُودِ مُحْرَزِهِ رَشْحُ (2)

وأيضا قوله : (طويل)

أَجَلٌ مُلُوكِ الْأَرْضِ ذَاتَا وَمَنْصِيَا وَأَكْرَمُ مَأْمُولٍ لَهُ الْخَلْقُ تَلْجَأُ (3)

حيث ورد صدر هذا البيت في قوله : (طويل)

أَجَلٌ مُلُوكِ الْأَرْضِ ذَاتَا وَمَنْصِيَا وَأَمْلَاهُمْ فِي رُثِيَةِ الْمَلِكِ مَصْعَدَا (4)

ومن الأمثلة على النمط الثاني الذي يردد فيه عجز البيت قوله : (طويل)

إِلَى أَنْ أَرَانَا اللَّهُ غُرَّتَكَ الَّتِي جَلَّتْ كُلُّ بُشْرَى فِي مَطَالِعِ أَسْعَدِ (5)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٣٩ .
 (٢) المصدر نفسه ، ص : ٧٠ . * العطف : عطف كل شيء جانبه وهو من الإنسان من لادن رأسه إلى وركه ، اللسان : عطف ، * الْمُحْرَزُ : خيار المال لأن صاحبها يحرزها ويصونها ، اللسان : حرز .
 (٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٣٩ .
 (٤) المصدر نفسه ، ص : ٧٩ .
 (٥) المصدر نفسه ، ص : ٨٩ .

وقد ورد العجز في بيت آخر من القصيدة ذاتها : (طويل)

هَنِيئًا لِهَذَا الدِّينِ بِيَعْتِكَ الَّتِي جَلَّتْ كُلُّ بُشْرَى فِي مَطَالِعِ أُسْعَدِ (1)

وقوله في القصيدة السابقة أيضا : (طويل)

فَعُدُّ لِي بِمَا عَوَدْتَ قَبْلُ مُوَاصِلًا رِضَاكَ وَأَحْمَدُ سَعْيَ عَبْدِكَ نُحْمَدِ (2)

فَكُنْ لِي أَمِيرَ الْمُسْلِمِينَ عَلَى التَّقَى مُعِينًا وَأَحْمَدُ سَعْيَ عَبْدِكَ نُحْمَدِ (3)

وأيضا قوله : (طويل)

صَوَادِعُ أَكْبَادِ الْفَلَاحِ بَأَيْتِيقِ تَرَاحَتْ بُرَاهَا بِالذَّمِيلِ وَيَالْوَحْدِ

وَلَمْ أَنْسَ لَا أَنْسَ الْحُدَاةَ وَأَيْتِقًا بُرَاهَا سُرَاهَا بِالذَّمِيلِ وَيَالْوَحْدِ (4)

وأما الأمثلة على تكرار البيت كاملا ، فمنها قوله : (طويل)

فِيَا قَلْبُ لَا تَدْهَبْ عَلَى الْقُرْبِ حَسْرَةً فَأَحْسِنُ مِنْ قُرْبٍ وَقَاوُكُ فِي بُعْدِ (5)

وقوله : (طويل)

وَيَا نَفْسُ لَا يَأْخُذُ بِكَ الْيَأْسُ فِي الْهَوَى مَاخِذُهُ فَالْوَصْلُ فِي عَقَبِ الصَّدِّ (6)

(١) المصدر نفسه ، ص : ٨٩ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٩٠ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٩٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ٨٤ ، ٩١ . * والذميل والوحد ضربان من سير الإبل .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ٨٤ ، ٩٢ .

(٦) المصدر نفسه ، ص : ٨٤ ، ٩٢ .

وكذلك قوله : (طويل)

وَأُرْعَنَ كَالْبَحْرِ الْخِصَمَ تَخْوِضُهُ سَفَائِنُ لَكِنُ مِنْ مُضَمَّرَةٍ جُرْدٍ (1)

وردت الأبيات السابقة أولاً في مدح ابن نصر، ثم قيلت في قصيدة مدح لأبي عَنان فارس المريني، إثر فتح مدينة قسنطينة، ولعلّ هذا يعود — كما ذكر سابقاً — إلى وحدة الموضوع، وربما يدلّ ذلك على أنّ النميري كان تاجراً يمدح بأبياته عدداً من الشخصيات لنيل العطاء.

ثالثاً : التاريخ والأنساب :

تبدو معرفة ابن الحاج النميري بالأنساب قليلة جداً، حسب ما يورده في ديوانه، مع كثرة الأبيات التي أشار فيها، بل جعل موضوعها الأنساب والتاريخ، إذ إن تلك الكثرة انحصرت في الحديث عن نسب ابن نصر الغني بالله، فذكر قحطان وهي إحدى قبائل العرب الكبيرة، تقع منازلها بين نجران وعسير وجنوب نجد في السعودية، وهي تنقسم عدّة فروع، منها ما هو عدناني مثل: بشر، وشريف، وبلحارث، وربيعة، ورفيدة، وجارمة، وخطاب، ومنها ما هو قحطاني مثل: الحارثي، وعبيلة، ووداعة وغيرها. (2)

وكهلان: وهم من بني سبأ من القحطانية وهم: بنو كهلان ابن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان، ومن بطونهم الأزدي، وطيء، ومذحج، وهمدان، تداولت بنو كهلان مع إخوتهم حمير سبأ الملك أول أمرهم، ثم انفرد بنو حمير به، وبقيت بطون كهلان تحت مملكتهم باليمن، ولما تقلص ملك حمير بقيت الرياسة على العرب لبني كهلان، ثم لكندة أحد بطونهم باليمن والحجاز، ثم خرجت الأزدي وهم من شعوب كهلان باليمن (3).

(1) المصدر نفسه، ص: ٨٦، ٩٣.

(2) انظر: الوائلي، عبد الحكيم، موسوعة القبائل العربية، ط١، دار أسامة، عمان _ الأردن، ٢٠٠٢، ج٤، ص: ١٧٤٨.

(3) المرجع نفسه، ج٥، ص: ١٨٨١، و انظر: كحالة، عمر رضا، معجم قبائل العرب، ط٦، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩١، ج٣، ص: ١٠٠٢.

وأزد تنتسب إلى الأزدي ، واسمه : دراء بن الغوث بن نبت بن مالك بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان ، وهم من بطون كهلان افترقوا بالشام ، وكان لهم ملك الشام في بني جفنة ، وملك يثرب في الأوس والخزرج ، وملك العراق في بني فهم ، ثم خرجت لخم من شعوبهم من اليمن ، وكان لهم ملك بالحيرة في آل المنذر (1) .

وكذلك الخزرج وهم بطن من الأزدي القحطانية ، بنو الخزرج بن حارثة بن ثعلبة البهلول بن عمرو مزيفياء بن عامر ماء السماء بن حارثة الغطريف بن امرئ القيس البطريق بن ثعلبة العنقاء ابن مازن بن الأزدي ، كانوا يقطنون المدينة مع الأوس (2).

ومما يدل على قلة خبرة النميري ومعرفته بالأنساب ، أنه في حديثه عن نسب ابن نصر في بعض أبياته ، يقول : (كامل)

مَنْ آلَ نَصْرٍ نَاصِرِي الدِّينِ الأَلَى مَا مِنْهُمْ إِلا الأَعْرُ الأَبْلَجُ
تَأْتِي عَطَايَاهُ وَمِنْهَا خَيْرُ مَا تَرَكْتُ مِنَ البَيْضِ الصَّوَّارِمِ مُدْحَجُ

(3)

ومدحج من إخوة أزد ، وهم بطن من كهلان من القحطانية ، بنو مدحج واسمه مالك بن أدد بن زيد بن يشجب بن عريب بن زيد بن كهلان (4)، ولا علاقة لبني نصر بهم لأنهم — أي بني نصر — يتبعون لأزد لا لمدحج . وربما أجبرته القافية وحاجتها لحرف الجيم أن يختار هذه الكلمة " مدحج " دون غيرها ، وقوله : (طويل)

(١) انظر : الوائلي ، موسوعة القبائل العربية ، مرجع سابق ، ج ١ ، ص : ٣٦ .
(٢) الوائلي ، موسوعة القبائل العربية ، مرجع سابق ، ج ١ ، ص : ٤٧٨ ، و انظر : كحالة ، معجم قبائل العرب ، مرجع سابق ، ج ١ ، ص : ٣٤٢ .
(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٩ . * الأبلج : الأبيض الحسن الواسع الوجه ، اللسان : بلج ، * السيوف الصَّوَّارِمِ : صرْمَ السيف كان قاطعاً ماضياً ، وسيط : صرم .
(٤) انظر : الوائلي ، موسوعة القبائل العربية ، مرجع سابق ، ج ٥ ، ص : ٢٠٤٢ .

تَبَايَعَةَ مِنْ آلِ يَعْرُبَ قَادَةَ لَهُمْ مَا لَهُمْ مِنْ مَكْسَبِ الْعِزِّ مِنْ وَقَرٍ (1)

والتبابعة أو تبع من بني حمير بن سبأ من القحطانية (2).

أما إن عدنا إلى الأبيات التي تناول فيها النميري نسب ابن نصر ، فإننا نجد يتحدث عن نسبتهم إلى الخزرج ، وهم بطن من الأزد الذين ينتسبون إلى كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب ابن قحطان ، وفي ضوء سلسلة النسب هذه فقد اتخذ النميري منها موضوعاً لصوره الشعرية ، فمدح ابن نصر الغني بالله في كثير من الأحيان ، معلياً من شأنه بذكره نسبه ، فأشار غير مرة إلى صلة ابن نصر وقومه بالأنصار ، حيث أشاد بدورهم في نصره سيدنا محمد — عليه الصلاة والسلام ، وفي نصرتهم لإخوانهم المهاجرين ، ومن قوله في ذلك : (طويل)

سَلَالَةُ أَنْصَارِ النَّبِيِّ الَّذِي لَهُ مَدَائِحُ عَنْهَا أُعْجِزَ الْمُتَنَبِّئُ (3)

وفي مواضع متفرقة يقول : (طويل / كامل)

جُدُودُهُمُ الْأَنْصَارُ أَنْصَارُ دِينِنَا وَمَنْ بِهِمْ كَانِ النَّبِيُّ يُبَاذِخُ (4)

مِنْ ضِيضِي الْأَنْصَارِ أَكْرَمِ أَسْرَةٍ نَصَرُوا النَّبِيَّ فَفَضَّلُوا تَقْضِيلاً (5)

وقوله الذي فيه إشارة واضحة لسورة الحشر الآيتين (٩ ، ١٠) : (طويل)

أُولَئِكَ أَنْصَارُ النَّبِيِّ تَزَامَرُوا فَلَا الْبُخْلُ مِمَّا يَعْرِفُونَ وَلَا الشُّحُّ

وَجَاءَ مِنَ اللَّهِ الْكِتَابُ بِمَدْحِهِمْ أَلَا إِنَّ مَدْحَ اللَّهِ جَلٌّ هُوَ الْمَدْحُ (6)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١١٠ .

(٢) انظر : الوائلي ، موسوعة القبائل العربية ، مرجع سابق ، ج ١ ، ص : ١٥٨ . وانظر أيضاً : كحالة ، معجم قبائل العرب ، مرجع سابق ، ج ١ ، ص : ١١٥ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٣٩ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ٧٤ . * بباذخ : يفاخر ، اللسان : بذخ .

(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢١٤ . * الضنضي : الأصل والمعدن ، اللسان : ضاضاً .

(٦) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٧٠ .

وفي إطار الحديث عن الموضوع ذاته ، فقد ذكر النميري نسب ابن نصر إلى الخزرج ، مادحاً إياهم — الخزرج — ، فهم المدافعون عن الدين ، وبيوتهم في أعلى درجات المعالي ، وتلوذ إليهم الكرام وتحتمي بهم ، يقول : (طویل)

مِنَ الْخَزْرَجِيِّينَ الَّذِينَ سُوِّفُهُمْ تُدَافِعُ عَنْ دِينِ الْهُدَى كُلَّ مُكَرَثٍ (1)

وقوله : (طویل)

مِنَ الْخَزْرَجِيِّينَ الَّذِينَ بِيُوئُهُمْ يَا عَلِيَّ مَرَاقِي الْمَعْلَوَاتِ شَوَامِخُ (2)

وقوله : (كامل)

مِنْ آلِ خَزْرَجٍ فِي سَرَارَةِ ضِيضِيٍّ لَادَتْ بِهِ الْعُرُّ الْكِرَامُ لِيَاذَا (3)

وقد أشار ابن الحاج إلى دور الخزرج في معركتي بدر وحنين ، فقد " كان — كما يقول ابن عباس — لرسول الله — عليه الصلاة والسلام في المواطن كلها رايتان . . مع علي بن أبي طالب راية المهاجرين ، ومع سعد بن عبادَةَ راية الأنصار " (4).

وأما حين انتهى المسلمون من غزوة حنين ظافرين ، راح رسول الله — عليه الصلاة والسلام يوزع غنائمها على المسلمين . . واهتمَّ يومئذٍ بالمؤلفة قلوبهم ؛ وهم أولئك الأشراف الذين دخلوا الإسلام من قريب ، . . . وهكذا تساءل الأنصار في مرارة : لماذا لم يعطهم رسول الله — عليه الصلاة والسلام حظهم من الفياء والغنيمة ؟ ، وقد قال شاعرهم حسان بن ثابت في ذلك شعراً ، فرأى زعيمهم سعد تهامس قومه ، فذهب من فوره إلى رسول الله — عليه الصلاة

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٥ . * المكوث : المسيء ، اللسان : كرت .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٧٤ . * المَعْلَوَات : جمع المَعْلَاة وهي الرفعة والشرف ، وسيط : علا .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٩٧ .

(٤) انظر : العسقلاني ، أحمد بن حجر ، الإصَابَةُ فِي تَمْيِيزِ الصَّحَابَةِ ، تحقيق علي البجاوي ، ط ١ ، دار الجيل - بيروت ، ١٩٩٢ ، ج ٣ ، ص : ٦٦ .

والسلام وكان رأيه من رأي قومه وذكر ما يجول في نفوس الأنصار جراء تقسيم الغنائم ، فطلب منه — عليه الصلاة والسلام أن يجمع قومه ، فجمعهم وخطب فيهم — عليه الصلاة والسلام خطبة أبكتهم ، صاحوا بعدها جميعاً وسعد معهم : رضينا برسول الله قسماً وحظاً " (1)، ويشير النميري إلى ذلك بقوله : (طویل)

بُدُورٌ عَلَا مِنْ آلِ خَزْرَجٍ أَذْكَرُوا أَجَلَ عُهُودٍ فِي حُنَيْنٍ وَفِي بَدْرٍ (2)

وبعد الحديث عن الخزرج أشاد النميري بنسب ابن نصر إلى سيدي الخزرج ، سعد بن عبادة ، وابنه قيس بن سعد ، ذلك أن بني نصر ينتسبون إليهما ، وفي ذلك قال النميري : (متقارب)

نَمَتْهُ الْأَعَاظُ مِنْ خَزْرَجٍ كَرِيمِ الْفِعَالِ كَرِيمِ

الْخِلَالِ (3)

وقوله : (طویل)

مِنَ الْقَوْمِ سَعْدُ الْخَزْرَجِ ابْنُ عِبَادَةَ أَبُوهُمْ ، وَحَسَبُ الْقَوْمِ تِلْكَ الْمَنَاسِبُ (4)

وفي قوله : (كامل)

مِنْ عِلْبَةِ الْأَنْصَارِ فِي الْبَيْتِ الَّذِي بَسَنَّا هُدَاهُ قَيِّدَ الْأَحَاظِ (5)

وقوله : (كامل)

(١) انظر : ابن سعد ، الطبقات الكبرى ، مرجع سابق ، ج ٣ ، ص ٢٥٤ - ٢٦١ و ص ٦١٣ - ٦١٧ ، و انظر : الجزري ، ابن الأثير أبي الحسن ، أسد الغاية في معرفة الصحابة ، دار الفكر - بيروت ، ١٩٨٩ ، ج ٤ ، ص : ١٢٤ - ١٢٧ ، و ص ص : ٢٠٤ - ٢٠٦ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١١٠ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٣٨ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ٤٢ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ١٢٧ .

مِنْ عَيْتَةِ الْأَنْصَارِ مِنْ صَيَّابَةٍ صُبِّرَ عَلَى نَصْرِ النَّبِيِّ حِرَاصٍ (1)

وقوله الذي يشير به إلى الكرم المعروف عن سعد بن عبادة وابنه قيس ؛ إذ تذكر الروايات أنه كان لهما منادٍ ينادي الضيفان إلى طعامهم نهراً . . أو يوقد ناراً لتهدي الغريب الساري ليلاً . . وكان الناس أيامئذٍ ، يقولون : " من أحبَّ الشَّحم ، واللحم ، فليأت أطم دليم بن الحارثة " وهو الجد الثاني لقيس " (2): (كامل)

مِنْ عَيْتَةِ الْأَنْصَارِ فِي الْبَيْتِ الَّذِي قَدْ شَادَهُ سَعْدٌ كَبِيرُ الْخَزْرَجِ
وَتَلَاهُ قَيْسٌ وَهُوَ أَكْبَرُ مَاجِدٍ نَدَبٍ يَغَيِّرُ قَضَائِلَ لَمْ يَلْهَجْ
قَيْسُ بْنُ سَعْدٍ ذُو الْجَلَالَةِ وَالْعُلَى وَالْحَمْدُ بِاسْمِ الشَّادِ
المُتَّارِجِ (3)

وأيضاً قوله : (طویل)

نَمَتْهُ إِلَى سَعْدِ الْعَلَا بْنِ عُبَادَةَ وَحَسْبُكَ أَعْرَاقُ كِرَامٍ بِوَادِخِ
وَأُورَتْهُ قَيْسُ بْنُ سَعْدٍ مَقَاخِرًا لَهَا أَيُّ حُكْمٍ مَا لَهُ الدَّهْرَ نَاسِخُ (4)

وفي بيت آخر يوظف ابن الحاج دعاء الرسول — عليه الصلاة والسلام لسعد بن عبادة لكرمه الذي جعله لخدمة الإسلام ، فقال — عليه الصلاة والسلام : " اللهم اجعل صلواتك ورحمتك على آل سعد ابن عبادة " (5)، قال النميري : (كامل)

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٦٧ . * الصيابة : أصل القوم والخالص والخيار من كل شيء .
(٢) انظر : العسقلاني ، الإصابة في تمييز الصحابة ، مصدر سابق ، ج٣ ، ص : ٦٦ . وراجع : خالد محمد ، رجال حول الرسول ، دار ثابت ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص : ٢٠٧ - ٣٢٠ .
(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦٢ . * الماجد : المفضل الكثير الخير والشريف ، * الندب : الخفيف في الحاجة السريع الظريف نجيب .
(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٧٤ . * البواذخ : جمع الباذخ وهو الجبل الطويل ، اللسان : بذخ .
(٥) العسقلاني ، الإصابة ، مصدر سابق ، ج٣ ، ص : ٦٦ .. وراجع : خالد محمد ، رجال حول الرسول ، مرجع سابق ، ص : ٣٢٠ .

وَعَلَى أَبِي قَيْسٍ رَسُولُ اللَّهِ قَدْ أَنْتَى وَكَمَّلَ بَرَّةً تَكْمِيلاً (1)

وأما ذكر النميري لنسب ابن نصر إلى القبائل السابقة للخزرج ، فهو ذكر قليل ، فلم يتطرق إلى هذا الجانب إلا في أبيات معدودة ، منها ذكره قبيلة قحطان ، وهي إحدى القبائل العربية الكبيرة ، منازلها بين نجران وعسير وجنوب نجد ، وكذا ذكره ليعرب بن قحطان ، وكهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب ، حيث ينتهي نسب بني نصر ، ومما قاله ابن الحاج في ذلك : (كامل)

فِي سِرِّ قَحْطَانَ قَدْ انْتَسَقَتْ لَهُمْ سَرَوَاتُ أَرْحَامِ كِرَامٍ وَشَجِّجِ (2)

وقوله : (طويل)

سَرَاهُ بَنِي كَهْلَانَ قَرَّتْ كُهُولُهُمْ وَشَبَابُهُمْ وَالشَّيْبُ فِي خَيْرٍ مَصْعَدِ (3)

وقوله : (كامل)

مِنْ آلِ قَحْطَانَ الَّذِينَ هُمْ هُمْ وَالْخَيْلُ تَعَجَلُ لِلنَّزَالِ وَتَحْفِزُ (4)

وقوله : (بسيط)

مِنَ آلِ يَعْرُبَ فِي الْعَدِّ الصَّرِيحِ لَهُ مَحَاتِدُ رَقِيَّتِ أَعْلَى مَرَاقِيهَا مِنْ سِرِّ قَحْطَانَ فِي أَسْمَى ذَوَائِبِهَا مِنْ بَيْتَةِ لَيْسَ مِنْ نَجْمِ يُسَامِيهَا (5)

-
- (١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢١٤ .
 (٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦٢ . * جمع أسرياء وسراة وهذه جمع السري وهو الشريف ، وسيط : سرو . *
 وشجج : رحم وأشجة ووشيجة مشتبكة متصلة ، اللسان : وشجج .
 (٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٨ . * المصعد : المرتقى ، اللسان : سعد .
 (٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٣ .
 (٥) المصدر نفسه ، ص : ٢٠٦ .

ويضاف إلى ما سبق ذكره قبيلة أزد ، وهم أربعة أقسام : أزد شنوءة ، وأزد غسان ،
وأزد السراة ، وأزد عُمان ، وقد جاء ذكر أزد في قوله : (طويل)

لَهُ الْهَضْبَةُ الشَّمَاءُ فِي آلِ يَعْرُبَ وَبُحْبُوحَةَ الْمَجْدِ الْمُؤْتَلِ فِي الْأَزْدِ (1)

ولم يفت النميري أن يمدح ابن نصر بنسبته وصلته بقومه بني نصر ، لاسيما والده يوسف ،
، وجده إسماعيل ، وفي هذا يقول : (طويل)

مُنِيْفٌ بِإِسْمَاعِيلَ مَجْدًا وَيُوسُفَ وَيَا لَكَ مِنْ مَجْدٍ لَهُ الْمَجْدُ هَائِبٌ (2)

وخلاصة القول إنَّ النميري شاعر متقفٌ ملمٌ بعلوم عصره ، وهذا ما تشير إليه
المصطلحات العلمية التي وظفها في شعره ؛ في ميادين علم الحديث ، والفقه ، واللغة ، وألفاظ
القرآن الكريم ، مع قلة معرفته بالتاريخ والأنساب .

(١) المصدر نفسه ، ص : ٨٦ . * الشماء : العالية ، اللسان : شما . * البحبوحة : تبجح في المجد أي إته في مجد
واسع ، اللسان : بحج .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٢ ، وانظر : ص : ٥٩ ، ٨٧ ، ١٦٧ .

الفصل الثالث :

أثر التشكيل الموسيقي في

الصورة الفنية

المحور الأول : الموسيقى الخارجية .

المحور الثاني : الموسيقى الداخلية .

تعد الموسيقى من أبرز علامات الشعر ؛ لذا لا بد للشعر من موسيقى ليتميز عن الكلام المعتاد ، وعن غيره من الفنون الأدبية ، فالموسيقى لها أثر كبير في تنسيق البناء العام للنص الشعري ، فضلاً عن أن اختيار القالب الموسيقي للشعر وتوزيعه له أثر كبير في الدلالة على انفعالات الأديب ومشاعره ، بل إن هذا الاختيار هو جزء أساسي من الشخصية الفنية للشاعر(1).

وتقسم الموسيقى في الشعر العربي قسمين هما : الموسيقى الخارجية وهي الشكل الخارجي للقصيدة المعتمد على الوزن والقافية ، والموسيقى الداخلية التي تتمثل بالإيقاع وأنماطه من تكرار وضروب بديعية ، ونظراً لأهمية التشكيل الموسيقي وأثره في الصورة الفنية ، سنتناول الدراسة في هذا الفصل عناصر الموسيقى الخارجية : الوزن والقافية ، بالإضافة إلى عناصر الموسيقى الداخلية.

(1) قطوس ، بسام ، الصورة الفنية في سياق النص الشعري الحديث ، مجلة أبحاث اليرموك ، ٩ (١) ، ١٩٩٨ ، ص ٤٣.

المحور الأول : الموسيقى الخارجية :

١. الوزن :

لعل الكلام الموزون ذا النغم الموسيقي هو ما يثير فينا حبَّ الاستماع إلى الشعر ، والاستمتاع به ، فالتفعيلات العروضية التي تتكون في سلسلة ما ، لها طابع خاص في جذب السمع إليها ، كما أنّ الكلام الموشح بصنوف البديع له قدرة كقدرة التفعيلات العروضية في إثارة النزعة الموسيقية في النفس الإنسانية ؛ فالوزن " أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية ، وجالب لها ضرورة ، إلا أن تختلف القوافي ، فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن ، وقد لا يكون عيباً نحو الخمسات وما شاكلها " (1).

ويرى محمد حسن عبد الله أنّ " الوزن " بطبعه يزيد من الصورة حدّةً ويعمق المشاعر ويلهم الأخيّة ، لا بل إنّه يعطي الشاعر — نفسه خلال عملية النظم — نشوة تجعله يتدفق بالصورة الحارّة ، والتعابير المبتكرة الملهمة . . . وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب ، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة " (2).

إذن ، لا شعر بلا وزن ، وإن كانت هناك عناصر أخرى كالقافية أو الصور الفنية وغيرها ، فالوزن أسُّ الشعر وركيزته التي يبني عليها ، فهو المميز لهذا النوع الأدبي عن غيره من الأجناس الأدبية .

وبالنظر في الأوزان الشعرية عند الشاعر النميري ، نجد غلبة استعماله للأوزان الشعرية التامة المتمسمة بطول مقاطعها ، أمّا الأوزان المجزوءة فيتبين أنّه لم يستعملها في سوى مقطوعة واحدة مكوّنة من بيتين على بحر الرمل (3)، هذا ونلاحظ من خلال قصائده أنّه اتّصف بطول النفس ، إذ إنّ في الديوان مجموعة من القصائد التي زادت أبياتها عن الستين بل إنّ بعضها بلغ المائة والثلاثين بيتاً وربما أكثر ، ولعلّ هذا الطول عائد لتضمن قصائده عدّة موضوعات في

(1) القبرواني ، العمدة في محاسن الشعر ونقده ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٢١٨ .

(2) عبدالله ، محمد حسن ، الصورة والبناء الشعري ، مرجع سابق ، ص ص : ١٠ — ١١ .

(3) انظر : الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٣٠ .

يلاحظ من الجدول السابق أنّ أكثر البحور استعمالاً عند النميري هو البحر الطويل ، حيث نال أكثر من ثلث القصائد في الديوان ، وبالنسبة إلى عدد الأبيات فقد احتل ما يقارب النصف ، ولعل هذا يتوافق مع ما ذكره إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر : " ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه ، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن " (1).

وربما جاءت هذه الغلبة للبحر الطويل لآئه " أرحب صدرأ من البسيط ، وأطلق عنانأ ، وألطف نغمأ ، ومما يدل على سعته تقبله من الشعر ضرباً عدة ، كاد ينفرد بها عن البسيط ، فقد أخذ من حلاوة الوافر دون انبتاره ، ومن رقة الرَّمَل دون لينه المفرط ، ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته وضيقه ، وسلم من جلبه الكامل ، وكزازه الرجز ، وأفاده الطول أبهة وجلالة ، ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تشعر به وتجد دندنته بمنزلة الإطار من الصورة " (2).

جاء البحر الكامل في المرتبة الثانية بعد الطويل ، من حيث عدد القصائد والأبيات ، إذ تصل نسبته ما يقارب الربع من مجموع الأبيات والقصائد ، ثم تلاه كلٌّ من المتقارب ، والبسيط ، والخفيف .

أما بحر الرجز ، والسريع ، والرمل ، والمنسرح ، فهي أقلُّ البحور استعمالاً عند النميري . ولعل ما يسترعي انتباه الناظر في الجدول السابق أنّ النميري لم ينظم شعراً على البحور الآتية : الهزج ، والمتدارك ، والمديد ، والمضارع ، والمجتث ، والمقتضب .

(١) أنيس ، موسيقى الشعر ، مرجع سابق ، ص : ٥٩ .

(2) الطيب ، عبدالله ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ط ٤ ، دار جامعة الخرطوم ، ١٩٩١ ، ج ١ ، ص : ٤٤٣ ، وانظر : ص : ٤٥٢ ، وكذلك ص : ٤٦٧ .

٢. القافية :

يذكر البحراوي أن " معرفة العرب بالقافية ، وأجزائها وعيوبها ، كانت أكثر من معرفتهم بالأوزان "(1)، وللقافية عدة مفاهيم ، من ذلك ما ذكره القيرواني في العمدة ، " قال الخليل : القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبله " (2)، " وقال الأخفش : القافية آخر كلمة في البيت " (3)، ومن العروضيين من رأى أن القافية هي حرف الروي ، ومنهم من قال : القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت(4).

ولتكرار الأصوات أهمية بالغة في القافية ؛ إذ إنها السبب في إحداث النغم الموسيقي الأبرز في القصيدة ، " فالقافية عند العرب ليست إلا تكريرا لأصوات لغوية بعينها ، وأن هذه الأصوات اللغوية تشمل الحركات التي تأتي بعدد معين يتراوح من واحد إلى أربعة يتلوها ساكن يتأتى بعده حركة ، أو يكون بلا حركة . وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في إحداث النغم في الأبيات ، وهو المسؤول عن الإيقاع الموحد ، ووحدة النغم بالقصيدة ، وإن كان لا صلة له بجوهر الإيقاع الذي وجدناه بالشعر العربي ممثلا فيما أسماه الخليل بالوتد "(5).

والمفهوم السابق للقافية قريب مما أشار إليه إبراهيم أنيس : " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية ، يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن " (6).

(1) البحراوي ، سيد ، العروض وإيقاع الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ ، ص : ٩٠ .

(2) القيرواني ، العمدة ، مصدر سابق ، ص : ٢٤٣ .

(3) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ٢٤٤ .

(4) المصدر نفسه ، انظر: ج ١ ، الصفحات : ٢٤٣ — ٢٤٧ . وفي القافية آراء كثيرة — عند القدامى — ذكرها القيرواني في كتابه : العمدة .

(5) عبد الرؤوف ، محمد عوني ، القافية والأصوات اللغوية ، مكتبة الخانجي ، ص : ٩ .

(6) أنيس ، موسيقى الشعر ، مرجع سابق ، ص : ٢٤٦ .

ويظهر جلياً أنّ الروي أهمّ حروف القافية " وأقل ما يمكن أن يراعى تكرره ، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات ، فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات ، وتكرره وحده يعدّ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية " (1).

وربما تظهر أهمية الروي من خلال النظام الذي يفرضه مع سائر العناصر الموسيقية عند الشاعر؛ فهو " يشكل مع غيره من عناصر الموسيقى التركيبية عند الشاعر ، كالوزن والقافية ، البنية الأساسية لجوهر الشعر التي تشيع فيه النظام ، وتبعده عن الفوضى والخلل " (2).

الجدول (٢)
عدد حروف الروي في الديوان

الروي	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأبيات
الهمزة	٢	١٩
الباء	١١	١٠٢
التاء	٣	٤٤
الثاء	١	٤٥
الجيم	٧	١٤٥
الحاء	٦	٦٥
الخاء	١	٣٢
الدال	٨	٢٨٤
الذال	١	٢٥
الراء	١٨	٢٨٤
الزاي	٢	٤٥
السين	٥	٥٣
الشين	١	١٥
الصاد	١	١٠٥
الضاد	٤	٤١
الطاء	١	٢٦
الظاء	١	١٥

(١) أنيس ، موسيقى الشعر ، مرجع سابق ، ص : ٢٤٧ .
(٢) الشناوي ، علي الغريب ، الصورة الفنية عند الأعمى التطيلي ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص : ٢٤٢ .

العين	٣	٣٢
الغين	١	٥٠
الفاء	٦	٨٥
القاف	١	٢٨
الكاف	٢	٢٣
اللام	١٤	١٢٧
الميم	٦	١٧٦
النون	١١	١٣٠
الهاء	٢	٧٠
الواو	١	٤١
الياء	٣	٣٣
المجموع	١٢٣	٢١٤٠

ويتبين لنا من الجدول السابق أنّ النميري لم يترك حرفاً من حروف العربية إلا وقد جعله رويّاً في ديوانه لقصيدة أو أكثر ، ولكن بنسب متفاوتة ؛ ولعل هذا يعود إلى غاية ما في نفسه ، يريد من خلالها أن يكون ديوانه مرتباً على حروف المعجم ، وأن يبرز مقدرته على كتابة القصائد على أي روي .

وقد قسم إبراهيم أنيس حروف الهجاء التي تقع رويّاً أربعة أقسام ، حسب نسبة شيوعها

في الشعر العربي ، وهي :

أ- حروف تجيء رويّاً بكثرة ، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء ، وتلك هي : الراء ، واللام ، والميم ، والنون ، والباء ، والداد ، والسين ، والعين .

ب- حروف متوسطة الشيوع : والقاف ، والكاف ، والهمزة ، والحاء ، والفاء ، والياء ، والجيم .

ت- حروف قليلة الشيوع : الضاء ، والطاء ، والهاء ، والتاء ، والصاد ، والتاء .

ث-حروف نادرة في مجيئها رويًا : الذال ، والغين ، والحاء ، والشين ، والزاي ، والظاء ، والواو(١).

وبناء على هذا التقسيم ، يتبين ما يلي :

أ- أن الحروف التي جاءت رويًا في شعر النميري بكثرة هي : الدال ، والراء ، الميم ، والجيم ، والنون ، واللام ، والصاد ، والباء . والملاحظ هنا أن نسبة الشيوخ هذه لم تتوافق تمامًا مع ما أشار إليه إبراهيم أنيس ، لاسيما أنه صنّف الصاد من الحروف القليلة الشيوخ ، وقد جاء عدد الأبيات الذي يمثلها ما يقارب ١٠٥ أبيات ، وهي نسبة قريبة من الحروف كثيرة الشيوخ . فضلًا عن حرف الجيم الذي وصل لنسبة عالية .

ب-حرف العين وهو من الحروف الكثيرة الشيوخ حسب التصنيف السابق ، إذ لم تكن نسبته مرتفعة، فقد بلغت ٣٢ بيتًا فقط ، كما أن حرفي السين والغين قد جاءا بنسبة متوسطة تقريبًا .

ت-الأصوات المتوسطة الشيوخ في ديوان النميري : القاف ، والكاف ، والهمزة ، والحاء ، الفاء ، والياء . جاءت بنسب متقاربة ، عدا صوتي الحاء ، والفاء إذ بلغت نسبتهما ما يقارب الأصوات كثيرة الشيوخ .

ث-ومن اللافت للنظر أن النميري قد ألف قصائده على جميع أصوات العربية .

ج-عند تقسيم حروف الهجاء التي وقعت رويًا في الديوان ، نجد أن الحروف التي جاءت رويًا بكثرة مرتبة هي : الدال ، والراء ، والميم ، والجيم ، والنون ، واللام ، والصاد ، والباء . وأن الحروف متوسطة الشيوخ مرتبة هي : الفاء ، والهاء ، والحاء ، والسين ، والغين . على أن الحروف التي جاءت قليلة الشيوخ مرتبة هي : التاء ، والزاي ، والتاء ، والضاد ، والواو ، والياء ، والعين ، والحاء ، والقاف ، والطاء ، والذال ، والكاف ، والهمزة . وأن الحروف التي ندر مجيئها رويًا هي : الشين ، والظاء .

(١) أنيس ، موسيقى الشعر ، مرجع سابق ، ص : ٢٤٨ .

وفي إطار الحديث عن القافية لابدّ من الإشارة إلى أنواعها ، لاسيما القوافي المطلقة ، والقوافي المقيدة : " فالشعر إمّا أن تكون قوافيه مطلقة أو مقيدة ، فالمقيد : ما كان فيه حرف الروي ساكناً ، وحرف الروي الحرف الذي يقع عليه الإعراب ، وتبنى عليه القصيدة ، فيتكرر في كلّ بيت، وإن لم يظهر فيه الإعراب لسكونه " ، (١) والقافية المطلقة " نوعان : أحدهما : ما تبع حرف رويّه وصل فقط ، والوصل أحد أربعة أحرف : الياء ، والواو ، والألف ، والهاء ، ينفرد كل واحد منها بالقصيدة حتى تكتمل " ، " والنوع الآخر من المطلق : ما كان لوصله خروج ، ولا يكون ذلك الوصل إلا هاء متحركة " ، (2) وفي الديوان جاءت على النحو الآتي :

القصائد والمقطوعات	عددتها
مطلقة	١٢٠
مقيدة	٣

ومما يلاحظ في الجدول السابق أنّ القوافي المطلقة هي الغالبة في الديوان ، وهذه السّعة هي " التي جعلت أغلب الشعر مبنياً عليها ؛ لأنها تستوعب جميع الحركات ، ولها صور تكون فيها مؤسسة ومجردة عن التأسيس ، ومردوفة بأنواع الردف ، وموصولة بهاء السكت " (3).

وقد نهج النميري منهج القصيدة التقليدية في جل قصائده ، امتداداً لنمط التقفية في القصيدة العربية التقليدية التي تسير فيها القصيدة على قافية واحدة من بدايتها وحتى النهاية ، ومن أمثلة ذلك ما يلي :

به دفع الله الخطوبَ عن الورى والله في دفع الخطوبِ عجائبُ
وما كلُّ من هَرَّ المُتَّقِطَ طاعِنٌ وما كلُّ من سلَّ المُهَنَّدَ ضاربُ(1)

(1) القيرواني ، العمدة ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٢٤٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ٢٤٩ .

(٣) الهرامة ، القصيدة الأندلسية ، مرجع سابق ، ج ٢ ، ص : ٢٠٩ .

فقد اختار الشاعر لقصيدته التي بناها وفق منهج القصيدة العربية نظاماً موحداً للقافية ، فنجده يمتدح أحد خلفاء بني الأحمر بالفروسية والشهامة والكرم والحلم ، ويستحضر الصور الفنية الدالة على تلك الصفات كصورة المتقف الطاعن ، والمهند الضارب ، والسيف المخضب بالدم ، وهنا يوظف مسميات عديدة لشيء واحد ، ويستعيد الماضي وكأننا أمام قصيدة جاهلية في البناء ، ولعل هذا البناء هو الذي ألزم الشاعر بالقافية الموحدة ، فقد ظهرت القافية متناغمة إيقاعياً ، ولاسيما أن التكرار حدث في أكثر من حرف ؛ فألزم نفسه فيما لا يلزم في إخراج الكلمات التالية : واجبٌ ، راغبٌ ، ذاهبٌ ، مشاربٌ ، خاضبٌ .

المحور الثاني : الموسيقى الداخلية .

تأتي الموسيقى الداخلية من توظيف فنون علم البديع التي لها دور بارز في تلوين الإيقاع الموسيقي للشعر ؛ لما تشتمل عليه في معظمها من تكرار للأصوات ، أو الكلمات ، علماً أن " كل اللغات قادرة على استيعاب هذه الموسيقى الخاصة ، والنابعة من التكرار المنتظم لبعض الأصوات اللغوية في إطار بيت شعر واحد أو أكثر " (2)، والصورة الإيقاعية : " تتشكل في البناء الصوتي الناشئ عن الإيقاعات المعتمدة على وحدة النغمات التي تتوالى فيها الحركات ، والسكنات بانتظام واطراد في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أوفي أبيات القصيدة بواسطة أصباغ بديعية " (3).

وينبه جان بيار شوسري لابري على التنظيم الهندسي والموسيقي داخل أبيات القصيدة " فوجود نظام داخلي غير معطن من التواترات الصوتية والدلالية الغالبة ، والمستقل عن تنسيق التراكيب النحوية ، يضاف إلى نظام القافية الخارجي والصارم والمقنن ، هو مصدر انسجام أنغام بعض القصائد ، وهو يوضح بعض جوانب بنيانها " (٤).

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٣ .
 (٢) شريم ، جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ط١ ، المؤسسة الجامعية - بيروت ، ١٩٨٤ ، ص : ٨٩ .
 (٣) العبيسي ، عبد الحميد محمد ، البلاغة ذوق ومنهج ، نقلا عن : الجهني ، زيد بن محمد بن غانم ، الصورة الفنية في المفضليات ، ط١ ، الجامعة الإسلامية ، المدينة المنورة ، ١٤٢٥هـ ، ص ص : ٨٣٥ - ٨٣٦ .
 (٤) j. p. CHAUSSERIE- LAPREE , << Pour une etude des – organizations sonores en poésie : la leçon de la rime >> , in **Études stylistiques** , n . 1977 , pp. 72 – 73 .

ومن الفنون التي سنتناولها بالبحث والدراسة التكرار ، سواء أكان تكرار حرف ، أم تكرار كلمة ، أم تكرار أسلوب ، ثم تليه المجاورة ، والتطريز ، والجناس ، والتصريع ، وردّ الأعجاز على الصدور (التصدير) ، والإشارة في أثناء ذلك إلى الهندسة الصوتية (1) حيثما وجدت ، وحسب ما عرفها جوزيف شريم من تنسيقات وهندسات صوتية ، على النحو الآتي :

أولاً : التكرار :

للتكرار أهمية من الناحية الموسيقية ؛ لما فيه من جذب لانتباه السامع ، ولما له من دور في تحليل شخصية كاتب العمل الأدبي ، فالتكرار " ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ، ويحلل نفسية كاتبه " (2)، ومن المذموم تكرار اللفظ والمعنى معا ، " وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه " (3)، وهو أصل لمعظم موسيقى الشعر . (4).

وكما أنّ لكل شيء موضعاً يحسن فيه نجد أنّ التكرار يحسن في الرثاء ، وقد أشار ابن رشيّق إلى ذلك بقوله : " وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء ؛ لمكان الفجيرة ، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع ، وهو كثير حيث التمس من الشعر وجد " (5) ، ومن أمثلة التكرار عند النميري قوله : (طويل)

مَصَى رَبُّ قَيْسٍ وَابْنُ رَافِعٍ مَجْدُهُمَا ثَمَالَ مَعَدِّ حَيْثُ كَانَ وَعَدَّتَانِ
مَصَى الْفَارِسُ الْمَغَوَّارُ يَزْحَفُ لِلْوَعَى عَلَى كُلِّ مُسْوَدِّ النَّوَّاشِرِ حَسَّانِ

نقلا عن : شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، مرجع سابق ، ص : ٨٢ .

(١) الهندسة الصوتية ناتجة عن تعاون بين تنسيق صوتي وبناء عروضي ، وتقوم على تكرار أكثر من حرف واحد ، وقد يأتي التكرار في أول الكلمة أو وسطها أو آخرها ، أي إنّ التكرار هو تكرار مقاطع . انظر : شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، مرجع سابق ، ص : ١٠٠ .

- (٢) الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، ط٧ ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٣ ، ص : ٢٧٦ .
(٣) القيرواني ، العمدة ، مصدر سابق ، ج٢ ، ص : ٦٩٨ .
(٤) الهرامة ، القصيدة الأدلسية ، مرجع سابق ، ج٢ ، ص : ٢١٨ .
(٥) القيرواني ، العمدة ، مصدر سابق ، ج٢ ، ص : ٧٠٣ .

مَضَى الْعَالِمُ الْبَحْرُ الَّذِي خَضَعَتْ لَهُ رِقَابُ الْمَعَانِي فَهِيَ وَالْجَيْشُ سَيَّانُ (1)

إذ يوحي تكرار كلمة " مضى " في مطلع الأبيات السابقة عدا عما فيها من موسيقى مليئة بالحنن ، بمدى التحسر والتفجع الذي أصاب الشاعر من فقدته خاله ، فالمجد والفروسية والعلم قد مضى كما مضى المتوفى ، فكأنما موته موت لها . وربما كان لتقافة الشاعر اللغوية أثر في اختيار الفعل (مضت) دون غيره ، نحو (غادر ، ذهب ، رحل . . .) لمشاركة الفعل المختار الفعل الماضي في الاشتقاق (مضى = ماض) فالفعل الماضي حدث وانتهى وكذلك المرثي ، عدا عن انتهاء الفعل بحرف الألف ، الأمر الذي يساعد على مدّ الصوت ، بل إن أفعاله وأخلاقه عجائب حتى إنها فوق العجائب ؛ فهي لا تخطر ببال ولا فكر ، وهذا ما توحى به الهندسة الإيقاعية ، والهندسة الفاتحة(2) في كلمة العجائب في قوله : (طويل)

عَجَائِبُهُ فَوْقَ الْعَجَائِبِ إِنَّهَا عَجَائِبٌ لَمْ تَخْطُرْ بِيَالٍ وَلَا فِكْرٍ (3)

وتكراره لكلمتي (اعتصام ورغام) في قوله : (خفيف)

وَلَقَدْ كَانَ بِالرَّجَاءِ اعْتِصَامِي فَاعْتِصَامًا رَجَوْتُ أَنَا اعْتِصَامًا
وَعَدَا فِي الرَّغَامِ نِضْوِي مُلْقَى فَرَّغَامًا شَكَا إِلَيَّ رَغَامًا (4)

ففي البيت الأول نجد هندستين : رابطة ومحيطة ، وفي البيت الثاني نجد هندسة محيطة (5).

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٦٠ . * ثَمَال : أفضل العشيرة ، والنواشر : العروق والعصب في باطن الذراع ، اللسان : ثمل ، نشر .

(٢) الهندسة الإيقاعية : هي تكرار الفونيمات في مقاطع نبرية . وأما الهندسة الفاتحة فهي : تكرار الفونيمين في أول كل جزء أو شطر ، انظر : شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، مرجع سابق ، ص : ٩٣ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١١١ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٤١ . * الرَّغَام : التراب ، ونِضْوِي : النضو : الدابة التي هزلتها الأسفار وأذهبت لحمها ، اللسان : رغم ، نضاً .

(٥) الهندسة الرابطة هي : تكرار الفونيمين في آخر كل جزء أو شطر وأول الجزء أو الشطر التالي ، وأما الهندسة المحيطة فهي : تكرار الفونيمين في أول الجزء أو الشطر وفي آخرهما . انظر : شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، مرجع سابق ، ص : ٩٣ .

ومن أنماط التكرار تكرار الأسلوب ، وهذا التكرار للأساليب يمثل نمطاً من التكرار الصوتي والمعنوي ، ولكل أسلوب إيقاعه الخاص : سواء أكان هذا الإيقاع ظاهراً أم خفياً ، ولهذا فإنه يمثل ضرباً من ضروب الموسيقى العربية (1)، ومن ذلك قوله في القصيدة السابقة ذاتها ، وقد تكرر أسلوب الاستفهام تسع مرات متتالية ، ولهذا التكرار إيقاع ظاهر لا يخفى على أحد ، ولاسيما هندسة القافية وتكرار المقطع (اني) في كل بيت من القصيدة : (طويل)

فَمَنْ لِلْخُيُولِ الْأَعْوَجِيَّةِ ضُمُّرًا	يُرَوِّي صَدَاهَا مِنْ عَيْبِ الرَّدَى الْقَانِي
وَمَنْ لِلسُّيُوفِ الْمَشْرِقِيَّاتِ يَخْتَلِي	بِهَا الْهَامُ يَوْمَ الزَّخْفِ فِي كُلِّ مَيْدَانِ
وَمَنْ لِرِمَاحِ الْخَطِّ فِي حَوْمَةِ الْوَعَى	يُقَصِّمُهَا مَا بَيْنَ مَثْنَى وَوَحْدَانِ
وَمَنْ لِأَيَّامِي الْحَيِّ تَشْكُو ظَمًا حَشَاً	صَدِيٌّ لِعَرْفٍ لَا يَغِيبُ وَإِحْسَانِ
وَمَنْ لِلسُّيُوفِ الْخَابِطِينَ لَهُ الْفَلَا	عَلَى كُلِّ مَيْفَاضٍ كَهَمِّكَ مِطْعَانِ
وَمَنْ لِلْعُلُومِ النَّازِعَاتِ إِلَى الْعُلَا	مُتَبِّحٌ لِرُودِ أَوْمُقِرٍّ بِإِعْطَانِ
وَمَنْ فِي النَّوَادِي الْعُرِّ لِلْخُطْبِ الَّتِي	يُقَصِّرُ عَنْ إِدْرَاكِهَا قِسُّ سَحْبَانِ
وَمَنْ يَكْسِبُ الْأَحْلَامَ صَنْعَةَ رِيْدَةٍ	وَشُغْلَ سَحُولٍ إِنْ وَشَى ذَاتَ عُثْوَانِ (2)

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة أخرى في رثاء خاله : (طويل)

لِنَبِّكَ عُقَاةَ الْحَيِّ غَيْثَ رُبُوعِهَا	إِذَا أَتَلَّهَا أَضْحَى حُطَاماً وَظَالِهَا
لِنَبِّكَ الْيَتَامَى مَنْ بَكَيتُ قَائِنَهُ	مَلَأْتُ الْيَتَامَى فِي السُّبَيْنِ ثَمَالِهَا
لِنَبِّكَ السُّيُوفَ الْبَيْضَ مَنْ يَضْرَأِيهِ	يُحَادِثُهَا يَوْمَ الْقِرَاعِ صِقَالِهَا

(١) يوسف ، حسني عبد الجليل ، موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ج ١ ، ص : ١٦٧ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٦١ ، وانظر : ص : ١٦٧ . * ميفاض : رجل فيض وقياض : كثير المعروف ، وفرس فيض : جواد كثير العدو ، وأرض ذات فيوض ، اللسان : فيض * مطغان : فرس مطغان : سهلة السير ، اللسان : ظعن . * الإعطان : العطن للإبل : كالوطن للناس ، وقد غلب على مبركها حول الحوض ، اللسان : عطن .

لَتَبْكِ رِمَاحُ الْخَطِّ مَنْ بَطَعَايِهِ تُتَقَفُ فِي عُوجِ الضُّلُوعِ طَوَالِهَا

أَجْدَكَ يَا ابْنَ الْأَكْرَمِينَ رَحَلْتَ عَنْ خِيَامِ نُجَيْرِ الْخَائِفِينَ رَجَالَهَا
أَجْدَكَ خَلَقْتَ الرَّبُوعَ دَوَارِسَاءَ إِذَا سُئِلْتَ لَمْ يُجِدْ يَوْمًا سُؤَالَهَا
أَجْدَكَ لَا تَلْتَأَخُ نَارُكَ فِي الدُّجَى وَكَمْ قَدْ هَدَتْ خُوصَ الرِّكَابِ جِبَالَهَا
أَجْدَكَ لَا تَلْقَى الْوُفُودَ مُرَحَّبًا وَقَدْ رُمِيَتْ دُونَ الْقِبَابِ رَحَالَهَا(1)

إنَّ التكرار في قصائد الرثاء السابقة — عدا عن وظيفته الموسيقية — ليشبه إلى حدِّ كبير نوح النائحات على المتوفى ، وهنا صور النميري الأخلاق الحميدة (كالشجاعة ، والكرم وغيرها) بنساء نائحات ، باكيات على رحيل خاله ، وبذلك بث حزناً عميقاً من خلال استعماله للتكرار ، ولعل تكرار الفعل (لتبك) يختلف عن الاسم في ارتباطه بالدلالة الزمنية ، إذ يشير التلاحق الزمني لصيغة الطلب مثلاً إلى استمرارية الحزن والبكاء على رحيل خاله ، إذن فالتكرار هنا قد يكون مؤشراً على قوة العلاقة بين الشاعر والمتوفى وعلى شدة وجده عليه.

ويبدو أنَّ النميري منشغل بصور الحرب وأجوائها إلى حدِّ كبير ، إذ نراه يعيد تكرار المعاني السابقة في مدائحه ولكن للتهنئة ، فها هو يهنئ الأندلس ، والخيل ، والسيوف ، والرماح أيضاً ، لولادة أحد أنجال الغني بالله ، وهو يعكس أيضاً علاقة الشاعر بممدوحه ، ومنزلته لديه ، وهذا في قوله : (كامل)

وَلِيَهْنَ أُنْدَلُسًا سَعُودٌ لَمْ يَكُنْ إِلَّا بِهَا الْكُرْبُ الشَّدَادُ تُفَرِّجُ
وَلِيَهْنَ جُرْدَ الْخَيْلِ مَوْلِدُ زَاخِفٍ بِالْخَيْلِ يَبْهَجُ بِالنَّزَالِ فَيُبْهِجُ
وَلِيَهْنَ بِيضَ الْهِنْدِ مَقْدَمٌ مَقْدَمٌ بِسَيْبُوفِهِ أَسْدُ الْحُرُوبِ تُهَجِّجُ

وَلِيَهْنَ سُمْرَ الْخَطِّ هَبَّةً طَاعِنٍ طَعْنًا كَمَا خَرَقَ الدِّيَاجِيَّ مُدْلِجُ

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٣٤ . * أجْدَكَ : أجْدَكَ لا تفعل كذا ، وأجْدَكَ ، إذا كسر الجيم استخلفه بجده وبحقيقته ، وإذا فتحها استخلفه بجده وببخته ، اللسان : جدد ، * خوص : ورقُ المُقْلِ والنَّحْلِ والنَّارِجِيلِ وما شاكلها ، وادخلته خوصة ، اللسان : خوص .

وَلِيَهْنَ مُحَمَّرَ الْبُؤُودِ كَأَنَّهَا بِدَمِ الْأَعَادِي فِي الْحُرُوبِ تُضَرَّجُ (1)

ونلاحظ في البيت الثاني تنسيقاً متصلاً في تكرير مؤجل (2) بين (الخيل = الخيل) وبين (يبهج = فيبهج) ، وفي البيت الثالث الهندسة التأليفية (3) (مَقَدَم = مُقَدِّم) ، والتنسيق المفروق في تكرير معجل (4) (تهجهج) ، والهندسة الرابطة (5) في البيت الرابع (طاعن = طعنا) .

ومن أمثلة تكرار الحروف تكرار حرف الحاء ما يقارب عشرين مرة ، مصحوباً في الروي بضممة مسبوقه بساكن ، فكأنه سكون وهدوء يليه انفجارٌ قوي ، فحرف الحاء من الحروف المهموسة لكن تحريكه بالضم مع تسكين ما قبله أعطاه تلك الخاصية ، ليؤكد المعنى ، ولينتاسب وموضوع النص الذي يشكل توثيقاً تاريخياً لإحدى معارك الممدوح ، عدا عما في النص من تكرار لبعض الكلمات ، وما فيه من محسنات بديعية من طباق وجناس وتصدير ، وهذا في قوله في الحائية : (طويل)

وَحَاقَ مُسِيءُ الْمَكْرِ فِيهِ بِأَهْلِهِ فَحَطَّهُمُ الْخُسْرَانُ بِالْمَكْرِ لَا الرَّبِّحُ
وَفِي يَوْمِكَ النَّانِي زَحَقْتَ لِمَعْقِلِ إِلَى النَّطْحِ يَسْمُو أَوْ يَتَّاحُ لَهُ نَطْحُ
تَحَصَّنَتْ الْكُفَّارُ فِيهِ وَمَا دَرَوْا يَفْتَحُ لِأَبْوَابِ السُّعُودِ بِهِ فَتْحُ

وَرَامُوا نَجَاءً مِثْلَ فِيهِ وَإِنَّمَا يُتِيحُ نَجَاةَ الْمَرْءِ حِلْمُكَ وَالصَّقْحُ
فَذَاقُوا وَبَالَ الْأَمْرِ وَاسْتَشَعَرُوا الَّتِي تُغَادِرُ صَرَغَى فِي الْبَطَّاحِ لَهُمْ بَطْحُ

وَدَارَتْ عَلَيْهِمْ أَكْوُسُ الْحَتْفِ مُرَّةً فَمِنْ سُكْرَهَا الصَّاحُونَ فِي الْحَرْبِ لَا تَصْحُ
وَتَبَّئْتُ أَنَّ الرُّومَ جَاءَتْ جِيُوشُهَا إِلَيْكَ ضُحَى وَالْعَادِيَاتُ لَهَا ضَبْحُ

- (١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٨ ، وانظر : ص : ٧٨ .
(٢) التنسيق المتصل في تكرير مؤجل : هو اجتماع فونيمين في مقطع صوتي واحد ثم يتكرر في مقطع صوتي آخر مع وجود فاصل بينهما ، انظر : شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، مرجع سابق ، ص : ١٠٤ .
(٣) الهندسة التأليفية : هي انتشار التنسيق على جزء عروضي بكامله ، انظر : المرجع السابق ، ص : ٩٣ .
(٤) التنسيق المفروق في تكرير معجل : هو اجتماع فونيمين في مقطع صوتي ثم يليه الفونيمان ذاتهما بمقطعين صوتيين منفصلين ، المرجع السابق ، ص : ١٠٥ .
(٥) الهندسة الرابطة سبق التعريف بها ، انظر هامش ص : ١١٠ .

فَأَثَرَتْ مَحْضَ الْحَزْمِ بِالْعَزْمِ صَادِقًا وَأَمْرُكَ جِدٌّ حَيْثُ لَا يُحْمَدُ الْمَزْحُ (1)

ولعلّ هذا النمط من التكرار يقوم بوظيفة ثنائية ، إذ يسير باتجاه تعميق الصورة ؛ ذلك لأن اللفظة — أيا كانت — تبقى جزءا أساسيا في الصورة الفنية لا يمكن تجاهلها ، فالتكرار في حرف الحاء ، دفع الشاعر للاتكاء على البناء الشكلي ، فالتضافر بين الدلالة الإيقاعية والدلالة المعجمية أصبح يحمل بعدا مألوفاً لكثرة توظيفه ؛ ولعلّ الشاعر لجأ إلى هذا الاختلاف في البناء ، حتى يجذب انتباه المتلقي إليه مع محافظته على إيقاع الموسيقى .

وفي الأبيات السابقة نفع على تنسيقين متصلين في تكرير مؤجل (المكر = المكر / نجاة = نجاة) في البيتين الأول والرابع ، وتنسيقين متصلين في تكرير معجل (بطاح = بطح / حزم = عزم) في البيتين الخامس والثامن ، وتنسيقين منفصلين في تكرير مؤجل (الصاحون = تصح / ضحى = ضحى) في البيتين السادس والسابع ، وهندستين محيطيتين (النطح = نطح / بفتح = فتح) في البيتين الثاني والثالث . وفي قوله : (طويل)

هُوَ النَّاصِرُ الْمَنْصُورُ أَكْرَمُ مُصْرَخٍ إِذَا مَا أَتَاهُ يَبْنَعِي النَّصْرَ صَارِخُ
وَشَافِي سُمُومَ الْخَطْبِ وَافٍ كَأْتَهُ لِدُوعٍ مِنَ الْحَيَّاتِ أَسْوَدُ سَالِخُ
وَمَا لَيْسَ الْحَسَادُ ثَوْبًا يَسُرُّهُمْ وَكَيْفَ يَسُرُّ الثَّوْبُ وَالنَّوْبُ وَأَسِيخُ
وَأَمْضَى عَلَى الْحَسَادِ إِضْرَارَ كَابِتٍ كَمَا قَدْ أَضْرَتُ بِالْمَرِيضِ الْكُوَامِخُ (2)

نلاحظ في الأبيات السابقة تكرار الأصوات (الصاد والسين) ، وهما من الأصوات الصغيرية التي أضفت على موسيقى الأبيات إيقاعاً عذباً ؛ لحسن توزيعها فيها ، كذلك وجود الهندسة الإيقاعية في البيت الأول ، والتنسيق المتصل في تكرير مؤجل في البيتين الثالث والرابع .

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦٨* . النَّطْحُ : من قولهم يَنْطَحُ بعضها بعضاً ، عبارة عن اقتتال الأبطال واصطدام الكمأة، اللسان : نطح .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٧٤ .

وأشار الهرامنة إلى تكرار القوافي الداخلية ، وما تقدمه من موسيقى تنافس في إيقاعها
أخفّ البحور (١)، وأغناها ترنماً ، وهو ما يسمى بالترصيع الذي يشكل إيقاعاً متشابهاً تنتجها جمل
متساوية في مثل قول النميري : (طويل)

إِمَامُ الْهُدَى ، جَزَلُ الرِّدَا ، شَرَكُ الْعِدَى غَمَامُ النَّدى ، بَحْرُ الْجَدَا ، مَعْدُنُ الدُّخْرِ
كَرِيمُ اللّٰهَى ، زَاكِي النُّهَى ، مَجْدُهُ انْتَهَى لَأَوْجِ السُّهَى ، كَيْفَ اشْتَهَى ، دُونَ مَا نُكْرَى (2)

وقد استعمل النميري تكرار الكلمة ، ومنه قوله : (طويل)

أرثني الجمالَ الأكملِيَّ حَقِيقَتِي على قدرها لا قدر موجدِها العالِي
فكيفَ أرى هَذَا مَقَامِي وَإِنَّمَا مَقَامِي مَغِيبِي عَن مَقَامِي وَعَن حَالِي (3)

ثانياً : المجاورة :

وهي أن ترد لفظتان متماثلتان في البيت ، ووقوع كل واحدة منهما إلى جانب الأخرى أو
قريباً منها ، من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليه ، (٤) ومن أمثلتها ما جاء في قوله : ()
طويل)

وَلِيَهْنَ بِيضَ الْهَيْدِ مَقْدَمُ مَقْدِمِ بِسُيُوفِهِ أَسْدُ الْحُرُوبِ نُهَجْجِ (٥)

ومن أمثلتها أيضاً قوله : (وافر)

جَمَالُ الدِّينِ أَضْحَى فِي دِمَشْقِ إِمَاماً نَحْوَهُ طَالَ الدَّمِيلُ

(١) الهرامنة ، عبد الحميد ، القصيدة الأندلسية ، مرجع سابق ، ج ٢ ، ص : ٢١٨ .
(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٠٧ ، * السُّهَى : كويكب صغير خفي الضوء من بنات نعش الكبرى ، يمتحن الناس فيه أبصارهم ، اللسان : سها .
(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٣٩ .
(٤) العسكري ، أبو هلال ، كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر ، تحقيق : مفيد قميحة ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨١ ، ص : ٤٦٦
(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٥ .

فَحَيْثُ هُوَ الْجَمَالُ هُوَ الْجَمِيلُ

قَلَمٌ أَعْدِمُ بِمَنْزِلِهِ جَمِيلاً

(١)

وقوله : (متقارب)

صَدَقْتُمْ وَلَكِنْ حَكَاهُ

وَقَالُوا حَكَى الْخَصْرَ مِنْهَا فُوَادِي

أَنْعِدَامًا

عَذَابُ التَّفْرِقِ مَائُوا كِرَامًا

إِلَى اللَّهِ أَشْكُو وَإِنَّ الْعَذَابَ

فَأَبْكِي حَمِيمًا وَتَبْكِي حَمَامًا

وَقَدْ هَيَّجْتَنِي وَهَيَّجَتْهَا

فَيَهْفُو وَرَاءَ وَتَهْفُو أَمَامًا (٢)

وَقَدْ تَعَبَ الْعُصْنُ مَا بَيْنَنَا

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٣٦ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٤٥ .

ثالثاً : التطريز :

وهو أن تقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن ، فيكون فيها كالطراز في الثوب ، وهذا النوع قليل في الشعر (1)، ومن ذلك قوله : (طويل)

أنتكَ وَقَدْ هَزَّ الدَّجَى مَضْجَعَ الفَجْرِ يكأسينَ مِنْ ريقِ برودٍ وَمِنْ خَمْرٍ
وَأبْهَجَتِ الأَبْصَارَ وَالْحُسْنَ مُبْهَجٌ يدرينَ مِنْ عَقْدِ نَقيسٍ وَمِنْ ثَعْرٍ
وَكَمْ سَتَرَ البَدْرُ المُنِيرُ وَوَجَّهَهَا بليلينَ مِنْ جُنْحِ بهيمٍ وَمِنْ شَعْرٍ

وَجَلِيَّ جُنْحِ اللَّيْلِ لَمَّا بَدَتْ لَنَا يُورينَ مِنْ وَجْهِ جَمِيلٍ وَمِنْ بَدْرٍ
وَحَيَّتْ وَقَدْ لَدَّ السُّرَى سَحَرًا لَنَا بصُبحينَ مِنْ أَضْوَاءِ أَفقٍ وَمِنْ بَشْرٍ
وَمِنْ عِطْفِهَا إِذْ طَابَ نَشْرًا فَعَطَّرَتْ بطيبينَ مِنْ مِسْكِ يَضُوعٍ وَمِنْ نَشْرٍ

وَمَالَتْ عَلَى الرُّوضِ النُّضِيرِ فَرَأَفْنَا بغُصنَينَ مِنْ قَدِّ وَمِنْ فَنَنٍ نَضْرٍ
وَجَادَ هَوَى بِي وَالْهَوَاءُ الَّذِي لَهُ بغيثينَ مِنْ دَمْعِ يَصُوبٍ وَمِنْ قَطْرِ
وَجَدَّتْ يَعْرُضُ البِيدِ سَيْرًا فَبَرَّحَتْ بنارينَ فِيهَا مِنْ هَجِيرٍ وَمِنْ هَجْرٍ

(2)

إذ نلاحظ في أعجاز الأبيات السابقة تكرار اسم مثنى ، ثم مجيء اسمين هما عين المثنى المتقدم ، وهذان الاسمان متفقان في الوزن العروضي مثل (ريق وخمر / عقد وثر / جنح وشعر / وجه وبدر / مسك ونشر / قد ونضر / دمع وقطر) .

(١) التطريز أصله التوشيع : وهو أن يأتي الشاعر في حشو العجز باسم مثنى ، ثم يأتي باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى ، يكون الآخر منهما قافية بيته ، وإن تكرر التوشيع يسمى تطريزاً . انظر : العسكري ، كتاب الصناعتين ، مصدر سابق ، ص : ٤٨٠ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٠٩ ، وانظر : ص : ٨٣ .

رابعاً : الجناس :

وهو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتهما ، في تأليف حروفها ، فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظاً واشتقاق معنى (1)، ومن التجنيس ضرب آخر وهو أن تأتي بكلمتين متجانستي الحروف إلا أنّ حروفهما مختلفة تقديماً وتأخيراً(2)، ومن التجنيس نوع آخر يخالف ما تقدم بزيادة حرف أو نقصانه ، (3).

ولعل اهتمام الشعراء بالجناس يعود لإظهار القدرة الفنية والتفوق الشعري من خلال التلاعب بالألفاظ ، ومع هذا فإنه كغيره إن كثّر دلّ على التكلف والتعقيد ، وتتمثل القيمة الفنية للجناس من خلال التشابه اللفظي بصوره المختلفة الذي يخلق نوعاً من الإيقاع الموسيقي ، كما أنه يسهم في كسر أفق التوقع لدى المتلقي لوجود الفرق الدلالي بين الكلمات ؛ فالتشابه اللفظي يوهم المتلقي بأنّ ما ورد ليس إلا تكراراً للمعنى ، ولكن يدرك بعد ذلك الفرق على الرغم من التشابه الصوتي الموجود .

وعند البحث عن أمثلة للجناس في الديوان ، وُجد أنّ الشاعر قد استعمل الجناس بلا تكلف أو تعقيد في قصائده ، باستثناء قصيدة واحدة قامت على الجناس التام ، من بيتها الثاني إلى نهايتها عند البيت الثامن والثلاثين ، إذ يظهر التكلف جلياً فيها ، فكان اهتمام الشاعر بالألفاظ على حساب المعاني ، ولعل النميري قد رام ذلك عن قصد ؛ ليظهر أنّه قادر على إبراز مهاراته اللغوية ، ولئلا يظنّ أنّه عاجز عن توظيف فنون البديع بكثرة ، ومن تلك القصيدة قوله : (خفيف

وَاحْتِظَا الرَّوْضَ مِنْ تَلْهُفِ وَجْدِي قَهْمَا مَا يُبْقِيَانِ هُمَامَا
وَاحْتِظَا الرَّوْضَ مِنْ تَلْهُفِ وَجْدِي وَحِطَّ مَا أَخَافُ يَغْدُو حُطَامَا

(١) العسكري ، كتاب الصناعتين ، مصدر سابق ، ص : ٣٥٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٣٦٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٣٦٣ .

وَأَنْصُرَانِي عَلَى غَزَالِ سَطَا بِي
وَأَقِصَا مَا رَمَى بِأَسْهُمِ لَحْظِ
وَأَدِيرَا الْكُوُوسَ فَخُرَا بِنَصْرِي
وَأَضْرِبَا بِالسُّيُوفِ وَجْهَ حُسُودِي
وَأَنْشِدَا أَسْرَتِي بِحَقِّ الْمَعَالِي
وَلَجَا مَا حَمَى وَسُدًّا لَجَامَا
وَصِدَامَا فِي الْحَرْبِ أَبْدَى صِدَامَا
وَأَسْقِيَا مَا يَسْرُ شُرْبِي قِيَامَا
وَسِمَامَا مَا إِخَالُ فِيهِ سِمَامَا
وَعِظَا مَا جَقَّوْا أَنَا سَا عِظَامَا (1)

لقد وقع الجناس عند الشاعر في أعجاز الأبيات السابقة ، إذ كانت الكلمات الأولى مركبة من أفعال أمر مسندة إلى ضمير الاثنين (حطا ، لجا ، صدا ، اسقيا ، سما ، عطا) و(ما) الموصولية ، بينما جاءت الكلمات التي جانستها واحدة وليست مركبة متبوعة بألف الإطلاق ، وهي (هماما ، حطاما ، لجاما ، صداما ، قياما ، سماما ، عظاما) . وقد صاحب هذا الجناس تكرار حروف (الحاء ، والجيم ، والصاد ، والسين ، والعين) . وقد استعمل الجناس ولكن بصورة أقل في قصيدة نونية : (طويل)

أَطَارَ الْكَرَى عَنْ مُقْلَتِي طَائِرُ الْبَانِ
وَالْوَجْدُ أَفْنَانِي بِمُورِقِ أَفْنَانِ
وَلَا حَ بِأَعْلَى الْأَجْرَعِ الْفَرْدِ بَارِقُ
بِسُقْمِي أَعْيَانِي وَغَيْرَ أَعْيَانِي
وَهَيْجَ أَضْغَانِي فَمَا غَيْرُ لَاعِجِ
مِنَ الشَّقِّوْقِ أَعْطَانِي بِأَرْحَبِ أَعْطَانِ
وَحَطَّ بِحَبْرِ الدَّمْعِ مَا شَاءَهُ هَوَى
إِلَى الْمَجْدِ رَقَانِي بِخَدِّي رَقَانِ
وَأَعْدَمَنِي التَّسْهِيدُ صَبْرِي وَالْكَرَى
قَلِي حَيْثُ أَحْزَانِي سَيَكْتُبُ أَحْزَانِي (2)

وقد جاء الجناس أيضاً في أعجاز الأبيات ، فجانس الشاعر بين أفناني وأفنان ، والأولى بمعنى أهلكني ، والثانية بمعنى الأغصان ، وبين أعياني وأعياني ، فالأولى بمعنى أصابني المرض ، والثانية بمعنى هيئتي ، وبين أعطاني وأعطان ، والأولى بمعنى قدم إلي ، والثانية بمعنى مبرك الإبل حول الحوض ، وبين رقاني ورقان ، الأولى بمعنى ارتفع بي ،

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٤١ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٥٤ .

والثانية بمعنى التخضب بالحناء ونحوها ، ثم جانس بين أحزاني وأحزاني ، والأولى بمعنى سبب لي الحزن ، والثانية بمعنى آلامي .

خامسا : التصريع

وهو أن يأتي الضرب في البيت الأول من القصيدة مماثلاً للعروض وزناً وروياً وحركة .
" ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته " (1)، وفيما يأتي جدول يبين نسبة القصائد المصرعة وغير المصرعة .

الجدول (٣)

النسبة المئوية للقصائد المصرعة وغير المصرعة

النسبة المئوية	عددتها	القصائد والمقطوعات
٣١%	٣٨	مصرعة
٦٩%	٨٥	غير مصرعة
١٠٠%	١٢٣	

وتظهر أهمية التصريع من الناحية الموسيقية من خلال المفهوم السابق ، بالمماثلة في الوزن والروي والحركة بين العروض والضرب ، ومن أمثله في الديوان : (طويل)

هُوَ الْبَدْرُ تَحْمِيهِ نُجُومٌ ثَوَاقِبُ وَمَا هِيَ إِلَّا الْمُرْهَقَاتُ الْقَوَاصِبُ (2)

وقوله : (طويل)

عَنْ الْجَزَعِ أَوْ عَنْ سَاكِنِ الْجَزَعِ حَدَّثَ وَيَأْجُرَعُ الْفَرْدُ الرِّكَابِ لَبِثُ (3)

(١) القيرواني ، العمدة ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٢٧٧ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٥٣ .

سادساً : التصدير :

يقول العسكري : " أول ما ينبغي أن تعلمه أنك إذا قدمت ألفاظاً فالمرضي أن تأتي بتلك الألفاظ في الجواب ، ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها ، وهذا يدل على أن لرد الأعجاز على الصدور موقعاً جليلاً في البلاغة ، وله في المنظوم محلاً خطيراً ، وهو ينقسم أقساماً : منها ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول ، ومنها ما يوافق أول كلمة منها آخر كلمة في النصف الأخير ، ومنه ما يكون في حشو الكلام (1).

وأكد ابن رشيق القيرواني أهمية ردّ الأعجاز على الصدور ، وسمّاه التصدير ، فقال : " التصدير وهو : أن ترد أعجاز الكلام على صدورها ، فيدل بعضه على بعض ، ويسهل استخراج قوافي الشعر إن كان كذلك ، وتقتضيها الصنعة ، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ، ويكسوه رونقاً ، ويزيده مائية وطلاوة " (2).

ومن أنماط الإيقاع عند النميري تكرار الكلمة المفردة ، وعلى حدّ تعبير الجهني فإنّ : " أفضل أنواع تكرار الكلمة ، وأقواها إيقاعاً ، ما قربت فيه المسافة بين الكلمتين ، فإنّ تأثير قرب المسافة على الإيقاع أظهر ، وهذا هو سرُّ اهتمام العلماء بتشابه الأطراف ، ورد الأعجاز على الصدور " (3)

وأمثلة رد الأعجاز على الصدور عند النميري كثيرة في الديوان ؛ لذا سأكتفي بالإشارة إلى نموذج واحد منها ، يقول : (كامل)

أَلْفَاظٌ مَدْحُكَ يَا لَهَا أَلْفَاظًا	أَزْرَتْ بِؤْسٍ حِينَ حَلَّ عُكَاظًا
وَالْمُعْظِيْنَ عَلَى الْعَدَى إِغْلَظًا	مَلِكُ الْمُلُوكِ اللَّيْنِيْنَ شَمَائِلًا

(1) العسكري ، كتاب الصناعتين ، مصدر سابق ، ص : ٤٢٩ .

(2) القيرواني ، العمدة ، مصدر سابق ، ج ١ ، ص : ٥٦٠ .

(3) الجهني ، الصورة الفنية في المفضليات ، مرجع سابق ، ص : ٨٥١ .

الكَاطِمِينَ الغَيْظَ وَالْعَافِينَ عَن
 كَلِّ امْرِئٍ كُلِّ عَلَيْهِ اِعْتَاظًا
 وَيَمَحُوتَارِ الْأَعَادِي أَظْهَرُوا
 عَيْرًا لَهُمْ وَعَظُوا بِهَا الوُعَاظَا
 خَاشَ بِذِكْرِ اللَّهِ جَلَّ جَلَالُهُ
 أَبَدًا يَلِظُ مُوَاصِلًا إِظَاظَا
 وَجَمِيعُ أَنْصَارِ البَصَائِرِ عِلْمُهُ
 إِذْ قَاضٍ أَيْقَظَهَا بِهِ إِقَاظَا
 رَاعِي الوَسَائِلِ لِحِظُهُ لِعِيِيدِهِ
 لِحِظٌ يُنَبِّئُهُ لِلسُّرُورِ لِحَاظَا (1)

وفي الأبيات نلاحظ مدى اهتمام النميري بهذا الفن البديعي ، إذ بلغ عدد الأبيات التي قد
 وشَّاهَا به ما يقارب نصف عدد أبيات القصيدة ، فكأنَّهَا ثوبٌ وُسِّيَ نِصفُهُ ، وعدَا عن التصدير
 نجد أنمطاً أخرى قد زادت من الإيقاع الموسيقي ، مثل تكرار حروف (اللام ، والطاء ، والعين
 ، والجيم) ، أضف لذلك الجنس بين (ملك والملوك) ، وبين (جلَّ وجلاله) .

ولعلَّ من الأهمية الإشارة إلى أنَّ معظم التنسيقات والهندسات الصوتية التي تطرق إليها
 جوزيف شريم تتمثل بشكل أو بآخر بالفنون البديعية ، فمثلاً التنسيق المتصل في تكرير معجل
 والتنسيق المفروق في تكرير مؤجل ، فضلاً عن الهندسة الخاتمة وأحياناً الهندسة المحيطة كلها
 تمثلها ، بل قد تغني عنها المجاورة أو الجنس أو التصدير أو غيرها .

وخالصة القول : إنَّ النميري قد بثَّ في قصائده فنون البديع مع الميل أو الإكثار من
 بعضها دون الآخر ، كما مرَّ بنا عند الحديث عن التكرار ، والجناس وغيرهما ؛ فدرجات الاهتمام
 كانت متنوعة ومختلفة من فن لآخر ، وكلَّهَا أسهمت في خلق الجرس ، والتلاؤم الموسيقي في
 قصائده .

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٧ — ١٢٨ . وانظر : ص : ١٤٦ — ١٥١ .

الفصل الرابع

أثر التشكيل البلاغي في الصورة
الفنية عند النميري :

المحور الأول : التشبيهات

المحور الثاني : الاستعارات

المحور الثالث : الكنايات

المحور الرابع : المجازات

أثر التشكيل البلاغي في الصورة الفنية

لا خلاف بين البلاغيين والنقاد على أن البلاغة نشأت أول الأمر فطرية ساذجة لم يدرسها العرب في كتب ، ولم يتلقوها عن أستاذ ، فقد طبعوا على جزالة الألفاظ ، وفخامة الأساليب ، فكانت لهم بفطرتهم الصافية وسليقتهم العربية ، ولعل الدلائل التي تؤكد صحة هذا الزعم ما نقلته إلينا كتب الأدب والنقد ، مما يروى عن طرفة بن العبد أنه استمع وهو في ميعة الصبا ، ولم يبلغ بعد مبالغ الرجال إلى المسيب بن علس ينشد إحدى قصائده ، وقد ألم فيها بوصف بعيره على هذا النحو :

وقد أتاسى بهمَّ عند أدكاره بناج عليه الصيغريَّة مُكِّم

فقال طرفة : استنوق الجمل ، وذلك لأن الصيغرية : سمة خاصة بالنوق لا بالجمل وتكون عادة في أعناق النوق " (1).

وعندما جاء الإسلام ومعه معجزته الخالدة (القرآن الكريم) ، ذلك الكتاب المحكم النسيج ، الدقيق السبك ، الجزل العبارة ، المتناسق الأجزاء ، الذي جعل الوليد بن المغيرة صاحب الذوق المصقول الذي كان يخاصم الرسول ، صلى الله عليه وسلم ، ويغالي في خصومته ، يقر في عجز وصغار ببلاغة هذا الكتاب ، فقال لصناديد قريش بعد أن أفحمته آيات من سورة "فصالت" ، وأعينه قوة سبكها ، وحسن نظمها ، وسلاسة معانيها : " والله لقد سمعت من محمد أنفاً كلاماً ما هو من كلام الإنس ، ولا من كلام الجن ، إن له لحلاوة ، وإن عليه لطلاوة ، وإن أعلاه لمثمر ، وإن أسفله لمغدق ، وإِنَّه ليعلو ولا يعلى عليه " (2).

(١) المرزباني ، محمد بن عمران بن موسى ، الموشح ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د.ت ، ص : ٩٨ . وانظر : فتحي ، عبد القادر فريد ، بحوث ومقالات في البلاغة ، ط١ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص : ٦٨ .
(٢) القاضي عياض ، إعجاز القرآن ، ص ص : ١٢٠-١٢١ . نقلا عن : فتحي ، بحوث ومقالات في البلاغة ، مرجع سابق ، ص : ٧٢ .

ومن تعريف البلاغة " تخيّر اللفظ وإتقانه ؛ ليلبغ المعنى قلب السامع أو القارئ ، كما أنها إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ " (١).

وتتطلب البلاغة من القائل أن يعرف الموضوع الذي يريد أن يتكلم فيه ، ويراعي المستوى الثقافي للمستمعين ، ولكي نبحر في أسرار التشكيل البلاغي لدى النميري لا بدّ من شدّ الرحال إلى ديوانه والوقوف على بعض مظاهر البلاغة عنده ، والتعرف إلى أثرها في تشكيل الصورة الفنية .

المحور الأول : التشبيهات :

التشبيه في اللغة هو التمثيل (٢)، ويعرفه علماء البيان بقولهم : هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر ، في معنى مشترك بينهما ، بإحدى أدوات التشبيه المذكورة ، أو المقدرة المفهومة من سياق الكلام (٣)، والتشبيه في أصله عملية فنيّة جماليّة ، تهدف إلى توضيح فكرة ، أو تقريب معنى من آخر ، أو تمثيل شيءٍ بشيءٍ ، مدحاً أو ذمّاً ، أو تزييناً أو تقبيحاً .(٤)

وتتأتى أهمية التشبيه من كونه " يزيد المعنى وضوحاً ، ويكسبه تأكيداً ؛ لهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ، ولم يستغن أحد منهم عنه ، وقد جاء عند القدماء وأهل الجاهلية من كلّ جيل ما يستدل به على شرفه ، وفضله ، وموقعه من البلاغة بكل لسان " (٥).

وتنشأ بلاغة التشبيه : من أنّه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيءٍ طريف يشبّهه ، أو صورة بارعة تمثله ، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً ، قليل الحضور بالبال ، أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال ، كان التشبيه أروع للنفس ، وأدعى إلى إعجابها واهتزازها (٦).

(١) أحمد ضيف ، مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ط١ ، مطبعة السفور ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص : ٢٨ .

(٢) انظر : اللسان : شبه .

(٣) أمين ، بكرى شيخ ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، ط١ ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٢ ، ج٢ ، ص : ١٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٤١ .

(٥) العسكري ، كتاب الصناعتين ، مصدر سابق ، ص ص : ١٨٣ — ١٨٤ .

(٦) الهاشمي ، أحمد ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدع ، ط١٢ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ص :

وقد جرى العرب كما يذكر العسكري في (الصناعتين) على " ... تشبيه الجواد بالبحر، والمطر، والشجاع بالأسد، والحسن بالشمس والقمر، والسهم الماضي بالسيف، والعالى الرتبة بالنجم، والحليم الرزين بالجبل ... ثم تشبيه اللئيم بالكلب، والجبان بالصفرد ... وشهر قوم بخصال محمودة، فصاروا فيها أعلاماً، فجزوا مجرى ما قدمناه كالسموأل في الوفاء، وحاتم في السخاء ... وشهر آخرون بأضداد هذه الخصال، فشبه بهم في حال الذم كباقل في العي، وهبنقة في الحمق ... (١).

وأما أبلغ أنواع التشبيه — من حيث الأداة ووجه الشبه — فهو " التشبيه البليغ "؛ لأنه مبني على ادعاء أن المشبه والمشبه به شيء واحد (٢)؛ ولأن هذا التشبيه قد حذف منه الأداة ووجه الشبه، وفي حذفهما تزداد القيمة الفنية للتشبيه، إذ لا تحدد الصفة بين المشبه والمشبه به في إطار ضيق، ويزيد اتحاد المشبه والمشبه به معاً، رغم من قلة الوضوح بسبب الحذف. ولأن التشبيه البليغ يقتضي مزيداً من كدّ الذهن، وإعمال الخاطر حتى يضع المتلقي يده عليه، ويقف على سرّه البلاغي (٣). ومنه قول النميري: (طويل)

هو البدر تحميه نجومٌ ثواقبُ وما هي إلا المرهفاتُ القواضبُ (٤)

فالممدوح وهو " الغني بالله " بدر السماء، والحاشية حوله نجومٌ ثواقبُ، ولعلّ في حذف الأداة ووجه الشبه إشارة إلى عمق الاتحاد بين المشبه والمشبه به، فليست صفة " الارتفاع والسمو " وحدها تعبر عن وجه الشبه، إذ يمكن للقارئ أن يُعمل فكره في استخلاص عدّة صفات وعدم الاكتفاء بالإشارة إلى صفة الارتفاع والسمو، وهذا ما يحققه التشبيه البليغ. ومن الأمثلة على هذا التشبيه أيضاً قوله: (كامل)

نجمٌ تزينَ في سماء المُلْكِ بلِ بدرٌ تنقلُ والكتائبُ أبرجُ (٥)

(١) العسكري، كتاب الصناعتين، مصدر سابق، ص: ١٨٢ — ١٨٣.

(٢) الهاشمي، جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص: ٢٨٨.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص: ٢٧٠، ٢٨٧. وكذلك انظر: سلامة، عبدالفتاح محمد محمد، نظرات تطبيقية في علم البيان، ط١، دار المعارف، ١٩٩٥، ص: ٢٣.

(٤) الديوان، مصدر سابق، ص: ٤١.

(٥) المصدر نفسه، ص: ٥٧.

فالشاعر يتكئ على متواليه من التشبيهات البليغة ، ليؤكد عمق الصفات في الممدوح ؛ فهو كالنجم الذي من سماته تزيين السماء ، والمُلك كالسما ، ومن ثمَّ يعدل عن التشبيه الأول ؛ ليشبه الممدوح بالبدر الذي يتقل في السماء وتحيط به كتائب النجوم . ومن التشبيه البليغ قوله مشبهاً القماط بالدرع : (كامل)

وَضَعُوا قِمَاطًا عَنْهُ إِنَّ قِمَاطَهُ دَرَعٌ خَطُوطُ الطَّعْنِ فِيهَا تُدْمَجُ (١)

ومنه أيضاً قوله مشيراً إلى عظم كرم الممدوح وجوده مشبهاً إياه بالبحر ، وهنا لا ينسى النميري أن يفخر بشعره الذي يشبهه بالياقوت واللؤلؤ : (طويل)

وَدَوْنُكَ فَاسْبَحْ فِي نَدَاهُ بِأَبْحُرْ مَدِيحِي يَاقُوتَ يَهْنٌ وَلَوْلُؤُ (٢)

وقد أشار الهرامة إلى أن النميري ميال إلى الصورة البيانية عامة ، لكثته أكثر من معاصريه اهتماماً بالتشبيه ، وأن هذا الإقبال على التشبيه احتلّ الصدارة بين شعراء عصره (٣) . ومما يدل على هذا الاهتمام كما هو واضح للناظر في الديوان — وقد أشار إليه محققه — أن النميري قد نظم قصيدة كاملة لا يخلو بيت فيها من التشبيه ، وفيها بيان لقدرته على الزخرفة البيانية ؛ لأنه قد اعتمد هذا النوع من التشبيه في الأبيات جميعها ، فضلاً عن تكرار أداة التشبيه " كما " ، وتكرار الكلمات في الشطرين ، ومنها قوله : (طويل)

وحسنى أنت في إثر حسنى كما أتى إلى الروض إثر الغيث مُسْكِبُ النَّهْرِ
وإقبال ملكٍ راقٍ بالعزّ تاجُهُ كما راق تاجُ الأفق بالأنجم الزُّهْرُ
وعصرٌ غدا يفترُّ بالسَّعْدِ تَغْرُهُ كما افترُّ تَغْرُ الكأس عن حَبِّ الخمر (٤)

ومن الأدوات التي استعملها النميري في تشبيهاته (الكاف / كَأَنَّ / حكي / مثل) ، إلا أن استعماله لهذه الأدوات كان متفاوتاً، فأكثر من أداتين، هما: الكاف مصحوبة بـ " ما " (كما

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٤٠ .

(٣) الهرامة ، القصيدة الأندلسية ، مرجع السابق ، ج ٢ ، ص : ٣٧٩ / ٣٨٠ .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١١٤ .

(غالباً ، ومن دلائل ذلك نظمه قصيدة كاملة تعتمد في جميع أبياتها أن تكون أداة التشبيه "كما" — وقد سبق التمثيل على ذلك — والأداة الأخرى (كأن) في مطلع عدة أبيات ، ومن أمثلتها قول النميري : (كامل)

وكأئما بيضُ القبابِ كمائمٌ والغيدُ أزهارُ تُصانُ وتُحَرَزُ
وكأئما عُوجُ المَطيِّ أهْلَةٌ في ليلِ نَقعِ البُرُوقِ
تَحْفُزُ

وكأئما العُشَّاقُ خَلَفَ حُدَاتِهَا وَرُقَّ لَهْنٌ يَشْجُوهِنَّ تَمِيْزُ(١)

ومن الأمثلة على أدوات التشبيه الأخرى (حكي)، قوله : (كامل)

مَلِكٌ حَكِي كَسْرِي وَقِيْصِرَ إِذْ سَطَا وَزَرَى بِهَامَانَ وَقَفَّاقَ قُبَاذَا
وَحَكِي بَنِي الْعَبَّاسِ فِي الْمَلِكِ الَّذِي تَحْكِي بِهِ غَرْنَاطَةَ بَغَاذَا (٢)

وكذلك (مثل) في قوله : (بسيط)

وَأَغْصَنُ الْبَانَ قَدْ مَالَتْ لَهُ طَرِبًا لَمَّا أَتَى مِثْلَ مَا نَقَّرَتْ سِرْبَ قَطَا (٣)

ومن التشبيه التمثيلي وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة مقتطفة من مركب (٤) ، " التشبيه التمثيلي أكثر تركيباً وأوسع عطاءً في رسم الصورة ، يشهد للشاعر بالبراعة والمقدرة على التشكيل، فهو ظاهرة بارزة عند الأندلسيين " (٥) ، ومنه قول النميري في قصيدة ذكرت سابقاً أقامها على التشبيه التمثيلي ، إذ إنَّ المشبه في البيتين الآتيين مركب من الشَّقِي الذي بغى وتجبر ، ومن بيت الملك الذي حوى الممدوح ، والمشبه به مركب من طائر البغاة الذي بغى على

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٩٧ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٢٥ .

(٤) أمين ، البلاغة العربية ، مرجع سابق ، ص : ٣٨ .

(٥) عبدالقادر ، قرش ، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهدي المرابطين والموحدين ، رسالة دكتوراة ، جامعة الجزائر ، إشراف علي بن محمد ، ١٩٩٢ / ١٩٩٣ ، ص : ٩٦ .

الصقر ، ولعل هذا من قولهم : (إنَّ البُغَاثَ بأرضنا يستنسر) (١) ، ومن الأصداف التي تحوي في داخلها الدر : (طويل)

وواقعتَ بالحرب الشقيِّ الذي بغى كما بغى شرُّ البُغَاةِ على الصَّقرِ
وضمك بيتُ الملكِ أبلجَ أزهرًا كما ضمَّتِ الأصدافُ كشحاً على الدرِّ
(٢)

والصورة في التشبيه التمثيلي تتعدد أطرافها لتصبح صورة متسعة الأركان ، ومن ذلك الصورة الآتية التي جمع فيها بين صورتين تنتمي الأولى إلى الحرب وعناصرها (الرمح/الولج) ، وتمثل المشبه وهو الرمح الالوج في ثغر العدو ، والثانية تنتمي إلى الطبيعة وعناصرها (شعاع الشمس / كوة) ، وتمثل شعاع الشمس الالوج في ثقب ضيق في جدار ، يقول : (كامل)

دُو الرُمحِ يَغْدُو وَالْجَا فِي ثَغْرِهِ كَشُعَاعِ شَمْسٍ وَالْجِ فِي كُوَّةِ (٣)

ويلجأ النميري إلى التشبيه الضمني، وهو تشبيه لا يُوضَعُ فيه المُشَبَّه والمُشَبَّه به ، في صورة من صور التشبيه المعروفة ، بل يُلمح المشبه والمشبه به ، ويفهمان من المعنى ، ويكون المُشَبَّه به دائماً برهاناً على إمكان ما أسند إلى المُشَبَّه (٤) ، وهذا التشبيه قائمٌ على الخفاء والغموض، وعلى التباعد بين أطرافه مما يستوجب من المتلقي مزيداً من إعمال النظر ، ولأنه لا يحصل بين المفردات ، وإثما يكون بين جمل (صور) وجمل أخرى (صور أخرى) (٥) ، والأمثلة على هذا النوع من التشبيه قليلة في شعر النميري ، منها قوله : (كامل)

والفَرَعُ للأصلِ المُشْرِفِ تَابِعٌ طَيْبُ الحَرِيرِ بطيبِ أصلِ الثُّوتَةِ (٦)

-
- (١) انظر : اللسان : بغث .
(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١١٤ .
(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٠ . * الكوة : الخرق في الحائط والثقب في البيت ونحوه ، اللسان : كوي .
(٤) الهاشمي ، جواهر البلاغة ، مرجع سابق ، ص : ٢٧٤ .
(٥) الزرزموني ، إبراهيم أمين ، الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، دار قباء ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص : ١٥٨ .
(٦) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٠ .

قال النميري هذا البيت في قصيدة مدح فيها (الغني بالله) متغنياً بنسبه ، فالفرع وهو الغني بالله وارث الشرف والمجد من أصله ، والأصل وهو والده أو عائلته التي ينتهي نسبها لسعد ابن عبادة سيد الخزرج ، وقد جاء النميري بدليل على ذلك أن التوتة — وهي شجرة يربي عليها القز المنتج للحريز — كلما كانت طيبة كان الحريز ذا نوعية طيبة ، وبهذا يكون النميري قد ألمح إلى طرفي التشبيه دون تصريح بهما ، وهذا النوع من التشبيه يصلح أن يكون مثلاً أو حكمة تتناقلها الشفاه .

وقد استعمل النميري في شعره التشبيه المقلوب، ويسمى المنعكس ، وهو ما رجع فيه وجه الشبه إلى المشبه به ، وذلك حين يُراد تشبيه الزائد بالناقص ، وإلحاق الأصل بالفرع للمبالغة ، وهذا النوع جارٍ على خلاف العادة في التشبيه ، وواردٌ على سبيل الندرة (١) ، وبعبارة أخرى هو التشبيه الذي تبادل فيه طرفا التشبيه مواقعهما(٢) ، ومنه : (طويل)

وَمَا رَاعَهُ إِلَّا الصَّبَاحُ كَأَنَّهُ حُسَامٌ بِغَمْدِ اللَّيْلِ قَدْ كَانَ مُغْمَدًا(٣)

يشبه الصباح بالحسام في إشارة إلى أن صفة اللمعان والوضوح أتم وأوضح في السيف من الصباح ، وقد جاءت سلسلة متتالية من هذا التشبيه عند النميري في قوله : (طويل)

كَأَنَّ الْفَلَاحَ وَالْبَيْدَ مُنْذُ حَوْتَهُمْ قُلُوبٌ حَوَتْ أَسْرَارَ حُبِّ وَعَرْفَانِ
كَأَنَّ الدُّجَى فِي مَجْمَرِ الْبَرَقِ عَنَبٌ يَضُوعُ شَذَاهُ بَيْنَ نُدْمَانِ شُهْبَانِ
كَأَنَّ انْصِدَاعَ الْفَجْرِ نَهْرٌ حِدَائِقُ سَقَى زَهْرَهَا أَوْ دَمْعُ أَحْدَاقِ هَيْمَانَ
كَأَنَّ ضِيَاءَ الصُّبْحِ وَالشَّمْسُ بَعْدَهُ هَدَايَةُ خَيْرِ الْخَلْقِ مِنْ آلِ عَدْنَانَ(٤)

(١) الهاشمي ، جواهر البلاغة ، مرجع سابق ، هامش ص : ٢٧٥ .

(٢) أمين ، البلاغة العربية ، مرجع سابق ، ص : ٤٨ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٧٩ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٥٥ .

لقد جاءت التشبيهات المقلوبة متتالية في الأبيات السابقة ، فشبّه الفلا والبيد بالقلوب في تشبيهه إلى فرط الحب حتى وسعت القلوب للمحبوبين ، فاتساعها أكبر من اتساع الفلا والبيد ، وشبه في البيت الثاني الدُّجى بالعنبر ، وفي الثالث شبه انصداع الفجر بنهر حدائق ودموع عاشق هيمان ، وفي البيت الرابع شبه ضياء الصُّبح والشمس بهداية خير الخلق سيّدنا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام .

المحور الثاني : الاستعارات:

تعرف الاستعارة بأنها : استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة (المشابهة) بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه ، مع (قرينة) صارفة عن إرادة المعنى الأصلي ، والاستعارة ليست إلا تشبيهاً مختصراً ؛ ولكنها أبلغ منه (١).

وقد أشرنا في التشبيه البليغ أنه أبلغ أنواع التشبيه ؛ لحذف الأداة ووجه الشبه ، ومن هنا تكون الاستعارة أبلغ من التشبيه الذي لا بدّ فيه من ذكر المشبه والمشبه به ، وهذا اعتراف بتباينهما ، وأنّ العلاقة ليست إلا التشابه والتداني ، بخلاف الاستعارة التي فيها دعوى الاتحاد والامتزاج ، وأنّ المشبه والمشبه به صاراً معنى واحداً (٢) ، وخالصة القول إنّ الاستعارة تشبيهه بليغ حذف أحد طرفيه (٣) ، وقد زادت جمالاً بهذا النقصان .

والاستعارة تنقل المعنى المجرد إلى المادي المحسوس ، فننلمسه ونشعر به ، وقد تبيّن في الحياة فيصبح كالكائن الحيّ ، بل إنها ترتقي بالكائنات الحيّة إلى مستوى الإنسان ، فمن خلالها " تتكلم الجمادات ، وتتنفس الأحجار ، وتسري فيها آلاء الحياة ، فترى الطبيعة الصامتة الجامدة تغني وترقص ، وتلهو وتلعب كأنها من ذوات الروح والمشاعر والأحاسيس والقلوب النابضة حباً وحياءً وانفعالاً " (٤).

-
- (1) الهاشمي ، جواهر البلاغة ، مرجع سابق ، ص : ٣٠٣ .
 - (2) المرجع نفسه ، انظر : هامش ص ص : ٣٠٣ — ٣٠٤ .
 - (3) أمين ، البلاغة العربية ، مرجع سابق ، ص : ١١٧ .
 - (4) المرجع نفسه ، ص : ١١١ .

ونظراً لأهمية الاستعارة بإخراجها المعنى العقلي المجرد إلى المعنى المحسوس ، وإضافتها الأفعال الإنسانية على المعاني المجردة ، وعلى الطبيعة بأنواعها النباتية والحيوانية والجمادية ، سندرس في محور الاستعارة من هذا الفصل أموراً ثلاثة هي : التجسيد ، والتجسيم ، والتشخيص ، مع تبيان نوع الاستعارة حسب ما ذكر من طرفيها " المشبه والمشبه به " ، أي الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية (١)

أولاً : التجسيد :

هو تقديم المعنى في جسد شئياً أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية (٢). ومن ذلك قوله مجسداً مديحه وكأته ياقوت ولؤلؤ ، ومجسداً البلاغة وكأتها شيء يعار : (طويل)

وَدُونُكَ فَاسْبَحْ فِي نَدَاهُ بِأُبْحُرْ مَدِيحِي يَاقُوتُ بَهْنٌ وَأَوْلُؤُ (٣)

وقوله : (طويل)

أعرني أمير المؤمنين بلاغة فإني من عجز لمحك هائب (٤)

وانظر قوله مجسداً الثناء وكأته زهر فاح أريجه : (كامل)

ذا المدح يأتي من أريج ثنائيه بصحائف مسطورة مقروية (٥)

وكذا يجسد الصبر فيجعله طعاماً مرّ المذاق في أول الأمر ، ثم ما يلبث أن يؤول إلى

عواقب حلوة : (كامل)

(١) الاستعارة التصريحية : هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به ، أو هي ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه . أما الاستعارة المكنية فهي : التي يحذف فيها المشبه به ، ويرمز إليه بشيء من لوازمه . انظر : أمين ، البلاغة العربية ، مرجع سابق ، ص : ١١٨ ، ١٢١ .

(٢) الرباعي ، الصورة الفنية في شعري تمام ، مرجع سابق ، ص : ١٦٨ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ٤٥ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ٤٩ .

والصَّبْرُ مُرٌّ فِي الْمَذَاقَةِ أَوْلَا لَكِنْ يَوْوُلُ إِلَى عَوَاقِبِ حُلُوَّةِ (١)

ومنه أيضاً قوله مجسداً الرِّضَا ، وجاعلاً له حُللاً يتزين بها كما العروس : (كامل)

أضفى على أعطافها حُلَّ الرِّضَا فهفتُ إلى ذكرى الحبيب لها الشَّجِي (٢)

وقوله إذ جعل الحنْفَ خمرةً مرّةً الطعم ، وهي استعارة مكنية ، حُذِفَ فيها المشبه به وبقي شيء من لوازمه (أكؤس / مرّة / سكرها) : (طویل)

ودارت عليهم أكؤسُ الحنْفِ مرّةً فمن سكرها الصاحون في الحرب لا تصحُ (٣)
ثانياً : التجسيم :

وهو ما يسعى الشاعر عن طريقه لإيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره ، (٤) ومن أمثلة ذلك قوله : (طویل)

وما يرغبُ المجدُ المؤتَّلُ في امرئ غدا وهو في المال المُجمَعِ راغبُ (٥)

لقد صُوِّرَ المجدُ إنساناً له رغبة ، يفاضل بين الناس فيختار الابتعاد عن صنف منهم ، وهو صنف الراغبين بالمال المُجمَعِ ، وفي موضع آخر يرتقي بالمجد ليصوره خاطياً وعروسه ليست إلا النفسَ الحرّةَ ، يقول : (كامل)

والمجدُ يخطبُ كلَّ نفسٍ حرّةٍ بمتاعبِ يومٍ الوغى ممنوّةٍ (٦)

(١) المصدر نفسه ، ص : ٥٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٦٥ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦٧ — ٦٨ .

(٤) الرباعي ، الصورة الفنية في شعرائي تمام ، مرجع سابق ، ص : ١٧٠ .

(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٣ .

(٦) المصدر نفسه ، ص : ٤٩ . * ممنوّة : مبتلاه ، متوئته ومئيته إذا ابتليته ، اللسان : منو .

وفي صور آخر يجسّم الصبر ، فهو إنسان له محيّا تيرزه الحرب وتكشف عنه ، يقول :
(كامل)

والحربُ تكشفُ عن محيّا نصرهم كالبحر يكشفُ شطئه عن فوّة (١)
والفكر له عين كما الإنسان ، يقول : (طويل)

أراهم بعين الفجر والجسم نازح وللقلب من بلواه أي تبعث (٢)

والأبيات السابقة كلّها ذات استعارات مكنية ، إذ حذف المشبه به (الإنسان) ، وناب عنه شيء من لوازمه وهو (يرغب ، يخطب ، محيّا ، عين) وأما المشبه فهو (المجد ، المجد ، النصر، الفكر) على التوالي .

وانظر قوله مجسماً حلائل المال إنسانا يشكو ويعاتب ، وشكواها من الكرم الذي يبدو أنه يرهقها ، وعاتبها لمن يطلب العطاء أو يسأله : (كامل)

أمتت حلائل ماله تشكو الندى وعاتب الطائب والسؤال (٣)
ثالثاً : التشخيص :

هو إحياء المواد الحسية الجامدة ، وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله (٤) ، ومن ذلك قول قول النميري : (كامل)

وعلى خُودِ الوَرْدِ قد أجرى الحيا دمعاً يكفّفه النسيمُ دراكا (٥)
إنّ الحيا والنسيم (وهما مادّتان حسيّتان) قد شُخصتا واكتسبتا صفات الإنسان وأفعاله ، فللحيا دمع ، وللنسيم فعل الكفّ ، وهي استعارات مكنية ، وها هي السيوف والرماح كسابقاتها من المواد الحسية تكتسب صفة إنسانية (البكاء) : (طويل)

لَتَبَّكَ السُّيُوفُ البِيضُ بضرا بهِ يحادّثها يوم القراعِ صقالها

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥١ . * فوّة : عشبة تثبت بشواطئ المتوسط ، الوسيط : فوه .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٤ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٣٠ .

(٤) الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، مرجع سابق ، ص : ١٦٩ .

(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٢٩ .

لتبكِ رماحُ الخَطِّ مَنْ يطعانيه تُثَقِّفُ في عُوجِ الضَّلُوعِ طواؤها (١)
ومن الاستعارات المكنية المتوالية التي اعتمد فيها على التشخيص لبث الحياة في صورهِ
الشعرية قوله عند عودة الغني بالله إلى غرناطة بعد خلعهِ واستقرارهِ في المغرب حيناً : (كامل)

والقضب ترقص والغدير مصقق والورق قد غنت ولم تتلجلج
والريحُ قد فهمت حديثَ قَدومِهِم فحَبَّتْ بكلِّ مُعَطَّرٍ ومُؤرَّجٍ
والأرضُ هذي تبسطُ خَدَّها للضَّارِبِينَ قِبابَهُمُ بالمَدرَجِ
أهلاً بملِكٍ من ملوكِ سادةِ بسِواهُمُ صدرُ العِلا لم يُتَلَجِ (٢)

يظهر في الأبيات السابقة انكاء الشاعر على التشخيص ؛ ليكسب المواد الجمادية صفة الحياة، فكأننا نرى حفلاً لاستقبال الغني بالله تتشارك فيه عناصر الطبيعة ، فالقضب راقصات فيه ، والغدير يثير الحماس بتصفيقه ، والريح حبتِ الروائح الطيبة لما فهمت أنهم قادمون ، والأرض تبسط خدَّها للقادمين ، والعلا لم ينشرح صدره إلا بهم . وفي المناسبة السابقة ذاتها — عودة الغني بالله — يقول في قصيدة دالية : (طويل)

ويا بحرهما رفقاً ببحرِ حملتَهُ ولكنَّه يا بحرُ يَعْدُبُ مَورِدا
وإن كنتَ حقاً قد جُننتَ بحبِّهِ فأصبحتَ مُرتَجِّجَ الجوانِبِ مُزِيداً
فما واجبُ الإنصافِ ذاكَ وإنِّما سَكُونُكَ أولى إن أردتَ تَودُّدا
وكنُ باسطاً خدّاً له في طريقهِ واقسِمِ على الأمواجِ تَلفاهُ سَجِّدا
ودونكَ فالنُّمُ كُلُّ جَفنِ أتى بهِ إذا أنتَ لم تَلْتِمِ له الرِّجْلَ واليَدا
ويا نَسَماتِ الرِّيحِ هَبِّي وحيِّهِ بروحِ وريحانِ غدا حَلِيئُهُ النَّدَى (٣)

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٣٤ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٧٨ .

ومن الاستعارات المكنية المستقاة من القرآن الكريم قوله : (متقارب)

وما اشتعل الرأسُ مئِيَّ شَيْباً فأودعَ إلا ضلوعي السَّرارا (١)
وبعد عرض نماذج متفرقة للاستعارة بنوعيتها: التصريحية والمكنية، فقد رأينا بأنّ الاستعارة تقوم — غالباً — على التجسيد الذي ينقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية، وعلى التشخيص الذي ترتفع فيه الأشياء الحسية الجامدة إلى مرتبة الإنسان، مستعيرة صفاته ومشاعره وأفعاله ، وعلى التجسيم الذي يسعى عن طريقه الشاعر إلى إيصال المعنى مجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره (٢).

ومما يسترعي النظر بعد عرض التشبيه والاستعارة الحذف البلاغي الذي أضفى مزيداً من القيمة الفنية على تلك التشبيهات والاستعارات بنوعيتها المكنية والتصريحية .

ويأتي الحذف البلاغي في الاستعارة بنوعيتها ، فالاستعارة يلزمها حذف أحد طرفي التشبيه ، فالاستعارة التي يُحذف فيها المشبه به ويكنى عنه بشيء من لوازمه هي الاستعارة المكنية ، أما إذا ذكر المشبه به وحذف المشبه فهي تصريحية ، وقد ذكرنا ذلك سابقاً والأمثلة على ذلك دارجة عند النميري ، وأذكر بعض النماذج على سبيل المثال لا الحصر، يقول : (طويل)
وما أمطرتُ فيه السَّحابُ وإمّا بكى أدمعاً خوفاً النَّوى تَنَحَّدُ (٣)

الاستعارة في البيت السابق استعارة تصريحية ، إذ حذف المشبه ، وصُرِّحَ بالمشبه به ، فقد شبه المطر بالدموع للتعبير عن الخوف من البعد والفراق .

أما الاستعارة المكنية فمنها : (طويل)

وفي كبدِ الظلماءِ قَدْحٌ يُوْثُّهَا بنارينِ من شمعٍ ومن وجدٍ مُكْمَدِ (٤)

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٠٠ .

(٢) الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص ص : ١٦٨ — ١٧٠ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٠٣ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ٨٣ .

فأليلة الظلماء كالإنسان الذي له كبد ويعاني ، وما هذه المعاناة إلا انعكاس للحالة النفسية التي يعانها الشاعر من الهجر ، وهكذا يتضح لنا أن الحذف وسيلة أساسية في بناء الصورة الفنية ، فالحذف في الأركان البلاغية يحقق سمة متميزة لكل نوع من أنواع الاستعارة وأقسام التشبيه.

المحور الثالث : الكنايات :

الكناية : يقال كنيبت بكذا عن كذا إذا تركت التصريح به. والكناية في الاصطلاح : هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى ، (١) وعرفها الرباعي بقوله : عبارة صوريّة أريد بها غير ظاهر معناها . إنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه (٢)، ويلحظ القارئ في شعر النميري ورود بعض النماذج من الصور الفنية التي تحمل كنايات تعبر عن معان يريد الشاعر إيصالها ، ومن ذلك قول النميري : (طويل)

من العرب الغرّ الذين خيامهم بنار قراها عمّ بالرّفد طابخ (٣)

وتتمثل الكناية في البيت السابق في قوله (نار القرى) للدلالة على كرم الممدوح التي توقد لكثرة الضيوف ، وفي ذلك دلالة على كثرة الإطعام ؛ قوله : (طويل)

ويبدو أن الشاعر يرسم صورته بكنايات مألوفة عند العرب ، ومن ذلك قوله : (طويل)

رفيع عماد البيت رحبٌ فناؤه عظيم رماد النار مغتبطٌ وافر (٤)

لقد كثف النميري الكنايات في البيت السابق ، إذ وصف ممدوحه بأربع صفات مجتمعة هي: رفيع العماد ، ورحبٌ فناء البيت ، وكثير رماد النار ، ومغتبط وافر ، ومن هنا نرى أنّ هذه الصفات إنّما هي إشارات لجود الممدوح وكرمه ، فمعلوم أنّ رفعة عماد البيت ورحابة فناءه دلالة على المكانة التي يحتلها الممدوح بين قومه ، وحاجته لمثل هذا المكان الواسع ؛ لأنّ الناس يتوافدون إليه باستمرار ، الأمر الذي تطلب كثرة الرماد ، للدلالة على كثرة الطبخ الذي يستلزم صفة الجود ونسبتها للممدوح . ومنها قوله مكنياً عن طول قامته الممدوح وجوده : (طويل)

(١) أمين ، البلاغة العربية ، مرجع سابق ، ص : ١٥٣ .

(٢) الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، مرجع سابق ، ص : ١٦٣ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٧٤ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٠٨ .

يباهي بنو عدنان منه بسيدٍ طويل نجاد السيف أبلج أدمت (١)

وقوله : (طويل)

وقام بأمر الله منك خليفة رفيع عماد الفخر للمجتدي سمح (٢)

ومن الكنايات المتوارثة التي وظفها النميري قولهم (بعيدة مهوى القرط) كناية عن
صفة جمال في المرأة هي طول عنقها ، يقول : (طويل)

بعيدة مهوى القرط أقسمت إته لأبعد من نجم السماء إذا هوى (٣)

وفي كناية عن قوة الممدوح وبأسه يقول : (كامل)

لم يبق تيناً لا ولا عنباً بها كلنا ولا شيئاً من الإجاص (٤)

وفي موضع آخر يكني عن الأمن والأمان ، وداعياً بأن يديهما الله على الممدوح : (طويل)

بقيت قرير العين في عز دولة تسرك ما غنى الحمام وغردا (٥)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ص : ٦٩ .
(٣) المصدر نفسه ، ص : ٢٠٩ .
(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٦٩ .
(٥) المصدر نفسه ، ص : ٧٩ .

المحور الرابع : المجازات :

المجاز : هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي . والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ، قد تكون (المشابهة) بين المعنيين ، وقد تكون غيرها . فإذا كانت العلاقة (المشابهة) فالمجاز (استعارة) ، وإلا فهو (مجاز مرسل) ، والقرينة : وهي المانعة من إرادة المعنى الحقيقي ، قد تكون لفظية ، وقد تكون حالية (١) ، وأهم أنواع المجاز: المجاز اللغوي ، والمجاز العقلي ، وفيما يلي بيان لهما :

يتسع الحديث عن المجاز اللغوي ؛ لأنَّ الاستعارة بنوعها صورة من صوره ، وقد مثلنا عليها بأمثلة شعرية متعددة في موضعها من هذا الفصل ، ونزيد عليها قول النميري : (طويل)

هجرت فِعْطَفُ الغصْنِ لَمْ يَتَأَوَّدِ بَنَجْدٍ وَخَدُّ الوردِ لَمْ يَتَوَرَّدِ
ولا التَفَنَّتْ في الأرض مُقْلَةُ نرجس ولا اكَتَحَلَّتْ مِنْ فَيْئَتَيْهِ بِإِثْمِدِ
ولا ابْتَسَمَتْ للزهر فِيهِ مَباسِمٌ لها شَنْبٌ مِنْ طَلِّها الْمُتَزَيِّدِ

(٢)

نلاحظ في الأبيات السابقة نماذج من المجاز اللغوي ، فاللفظ الذي استعمل في غير ما وضع له هو (خد) ، أما القرينة التي منعت من إيراد المعنى الحقيقي لهذه الكلمة هي قرينة لفظية ، إذ إنه أضيف إلى كلمة (الورد) ، فإضافة صفة العاقل إلى غير العاقل ولدت مجازاً لغوياً ، (فالخد) سمة للكائن البشري أما الورد فهو حقل نباتي ، فقد شبه الورد بالإنسان الذي له خد متورّد .

وفي البيت الثاني بدأ الشاعر مجازة بالفعل (التفتت) ، والالتفات صفة بشرية ولكنه قرنها بالنرجس ، هذه الزهرة المستقاة من عالم النبات ، ولم يكتفِ بحدود هذا المجاز وإنما تجاوز

(١) الهاشمي ، جواهر البلاغة ، مرجع سابق ، ص : ٢٩٠ / ٢٩١ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٢ .

ذلك بربط النرجس بصفة إنسانية أخرى وهي (المقلة) ، ما يزيد من منع إيراد المعنى الحقيقي للالتفات ، ويبدو هنا التركيز على الرؤية البصرية (التفتت + مقلة نرجس) ، ففي (التفتت) علاقة إسناد فعل إلى فاعله ، وفي (مقلة نرجس) علاقة إضافة ، وفي اكتمال الجملة صفة إنسانية، وتتأكد في البيت الثالث العلاقة السابقة ذاتها :

الفاعل (حقل إنساني)	فعل
الإنسان	ابتسم
الولد	
الطفل	

والفعل المجازي هو معنى غير حقيقي ، وابتسمت مياسم الزهر ، حدث فيها كسر للتوقع ، حيث استعملت الاستعارة ، حين اقترن الفعل ابتسمت مع غير فاعله مما ولد صورة فنية.

وهكذا نجد أن المجاز اللغوي يتمثل بالالتكاء على إضفاء الملامح البشرية على الموجودات النباتية ، مما يبث في النص عنصر الحياة ، ويضفي عليها جانب الحيوية الإنسانية من حركة ولون، فالنص السابق تحدث عن لون الخدود ، ولون العيون في الاكتمال ، وتحدث عن حركة الابتسام للفم ، والالتفات لمقلة النرجس .

والنوع الثاني من المجاز اللغوي هو المجاز المرسل : وهو الذي تكون فيه العلاقة بين الكلمة المستعملة في غير معناها الحقيقي ومعناها الحقيقي الأصيل ، قائمة على غير المشابهة . ولا بدّ من وجود قرينة ملفوظة أو ملحوظة تدلّ على عدم إرادة المعنى الحقيقي (١) . وعرفه الرباعي بقوله : (هو مجرد تحوير لغوي بسيط ناب فيه شيء عن شيء لعلاقة فعلية بينهما) .

(٢)

ومن علاقات هذا المجاز العلاقة السببية ، وقد اقترنت (اليد) كثيراً بهذا النوع من العلاقة، إذ إنّها سببٌ في العطاء ، ومنها قول النميري : (كامل)

(١) أمين ، البلاغة العربية ، مرجع سابق ، ص : ٩٣ .

(٢) الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، مرجع سابق ، ص : ١٦٣ .

ما الأرضُ في الزَّمنِ الجديبِ إلى الحيا منَّا إلى جدوى يديه بأحوج (1)

وفي ذات العلاقة السببية السابقة نجده يقول في رثاء خاله : (طويل)

كريمٌ إذا غرَّتْ عن الأملِ اللّهي فما بسوى كَقَبِه يُلقَى ابتذالها (2)

ومنها قوله : (بسيط)

صحَّتْ أحاديثُ بيضِ الجودِ عن يده فكلُّ عافٍ تُرويه ويرويها (3)

وفي قوله : (طويل)

هنيئاً لهذا القطرِ مقدَمَكَ الذي به نلتُ آمالي وبُلُغتُ مقصِدي (٤)

لقد كشف البيت السابق عن مجاز مرسل ، إذ إبه ذكر المحل وأراد أهله ، فقد أراد أن يرسل التهنية لأهل القطر بمقدم الممدوح الذي يحقق الآمال ، ولكنه حذف الأهل وأبقى المكان ، وهذه هي (العلاقة المحلية) . ومن أمثلة العلاقة المحلية في المجاز المرسل أيضاً ، قوله : (طويل)

وإنَّ بلادَ الزَّرابِ بعد حلولِهِ بها لحقيقٌ أن تُحبَّ ولا تُنسا (٥)

ومن علاقات المجاز المرسل العلاقة الكلية ، ومنها : (طويل)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦٣ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٣٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٢٠٥ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ٨٩ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ١٩٧ .

بكتَ مُضَرُّ الحَمْرَاءُ مِنْهُ ابْنَهَا الَّذِي مَضَى كَالْحَيَا الهَثَّانِ عَنْ شِعْبِ بَوَّانٍ (1)

جعل الشاعر في البيت السابق مُضَرَّ كُلِّهَا تَبْكِي لِفَقْدَانِ خَالِهِ ، وَالْحَقِيقَةُ أَنَّهُ لَمْ تَبْكِ مُضَرُّ كُلِّهَا، وَإِنَّمَا بَكَى أَقْرَابَهُ ، وَإِنْ زِدْنَا نَقْلَ قَبِيلَتِهِ وَمَنْ كَانَتْ لَهُ عَلَيْهِمْ يَدٌ ، فَقَدْ أَطْلَقَ الكَلَّ وَأَرَادَ الْجِزءَ ، وَبِهَذَا تَمَّ الْمَجَازُ الْمُرْسَلُ ، وَعِلَاقَتُهُ الكَلِّيَّةُ ، وَالقَرِينَةُ الْمَانِعَةُ مِنْ إِرَادَةِ الكَلِّ قَرِينَةُ عَقْلِيَّةٌ .
وكذلك في قوله الذي جعل فيه انتصار الممدوح وظهوره على أعدائه انتصاراً على أمة بغاة وحساد كلها ، والحقيقة أن الأمة ليست كلها كذلك ؛ لذا فقد أطلق الشاعر لفظ الكَلَّ وأراد به الجزء ، ومن هنا جاء المجاز المرسل في علاقته الكَلِّيَّةُ ، والقَرِينَةُ الدَالَّةُ عَلَى عَدَمِ إِرَادَةِ الكَلِّ عَقْلِيَّةٌ : (طويل)

لِيَهْنَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ ظُهُورُهُ عَلَى أُمَّةٍ كَانَتْ بُغَاءً وَحُسَّادًا (2)

وإليك قوله : (بسيط)

العَاقِبُ الحَاشِرُ المَاحِي الَّذِي بَهَرَتْ آيَاطُهُ فِلْسَانُ الصِّدْقِ يُمْلِيهَا (3)

المجاز في قوله (لسان الصِّدْقِ) ، إِذْ لَا يُعْقَلُ أَنْ يَقْصِدَ الْمَعْنَى الْحَقِيقِيَّ بِأَنَّ لِلصِّدْقِ لِسَانًا ، وَإِنَّمَا ذَكَرَ اللِّسَانَ ؛ لِأَنَّهُ آلَةُ الْقَوْلِ وَالكَلَامِ ، وَالْفِصَاحَةُ وَالْبَيَانُ ، وَأَرَادَ أَثْرَهُ عَلَى سَبِيلِ الْمَجَازِ الْمُرْسَلِ .

والنوع الآخر من المجاز هو **المجاز العقلي** ويتمثل في الإسناد ، أي إسناد الفعل ، أو ما في معناه إلى غير ما هو له ، مع وجود قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقياً (٤) . ومن الشواهد على هذا النوع من المجاز إسناد الفعل إلى الزمان ، ومنه قوله : (طويل)

لَقَدْ مَرَّ شَهْرُ الصَّوْمِ عِنْدَكَ مُؤَدِيًا تَنَاءً كَمَا هَبَّ النَّسِيمُ الْمُعَطَّرُ (1)

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٦٠ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٢٠٤ .

(٤) أمين ، البلاغة العربية ، مرجع سابق ، ص : ٧٨ .

وقوله : (طويل)

ولمّا تقضى الليلُ إلا أقله حبتنا بمعطار الشدا أرج النسر (2)

أسند الشاعر الفعلين (مرّ / تقضى) إلى (شهر الصوم / الليل) ، وهذا الزمان ليس فاعلاً حقيقياً ، والذي أجاز إسناد الفعلين إلى غير الفاعل الحقيقي هو العلاقة الزمانية ؛ لأنّ (شهر الصوم / والليل) ظروفٌ يحدث فيها المرور والتقضى ، والقرينة عقلية .
وفي أمثلة أخرى نجد الشاعر قد أسند الفعل إلى المصدر ، فجعل اللثم وكأنه إنسانٌ ذو معرفة ودراية ، وأسند بذلك الفعل (عرف) إلى المصدر (اللثم) ، عوضاً عن إسناده لفاعله الحقيقي (الإنسان) ، يقول : (متقارب)

وغيدٍ لدى الحيّ عارضنا وما عرفَ اللثمُ إبا اللثما (3)

ومنه إسناد الفعل إلى المكان كما في قوله : (طويل)

ألهفي لسفر خفوا الدار بلقعا تنوح على الحيّ الحلال جلالها (٤)

وقوله : (كامل)

غرناطة فخرت ببحر علومه وحماة لم تفخر بغير العاص (٥)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٠٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٠٦ .
(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٤٤ .
(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٣٢ . * جلالها : مراكب النساء ، اللسان : حلل .
(٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٦٦ . * العاص : نهر في مدينة حماة .

في البيتين السابقين نجد العلاقة المكانية تتمثل بـ (حالها) و (غرناطة / حماة) ،
وما منع إرادة المعنى الحقيقي فيها القرائن اللفظية (تتوح) و (فخرت / تفخر) ، فكلها أفعال
ذات طابع إنسانيّ .

الفصل الخامس

الصياغة الأسلوبية للصورة الفنية

المحور الأول : لغة الصورة الفنية .

المحور الثاني : الحذف .

المحور الثالث : التقديم والتأخير .

المحور الرابع : الأساليب الخبرية والإنشائية .

الصياغة الأسلوبية للصورة الفنية

لقد شكّلت الصياغة الأسلوبية للصورة الفنية عند النميري ترجمة لمقدرته الشعرية ، فالأسلوب الذي تخرج فيه الجملة الشعرية لا يتوقف عند حدود الألفاظ التي تشكل الصور ؛ وإنما يتجاوز ذلك ليشمل الأساليب اللغوية التي تتشكّل بها الصورة الشعرية .

ولعلّ الميل إلى السهولة في القرن الثامن الهجري وخاصة في الشعر الأندلسي ميلٌ عام ، مع وجود استثناءات تثبت القاعدة ولا تنقضها (1)، ومن ذلك الألفاظ المستقاة من الطبيعة المحيطة بالشاعر؛ فمثلاً نجد النميري يتفاعل في صورته مع الغدير والقضب ، والأشجار والأوراق فيرسم صورة تعكس فرحه بهذه الطبيعة ، يقول : (كامل)

والقضب ترقص والغدير مصقّق والورق قد غنّت ولم تتلجج(2)

عكس الشاعر انفعالاته النفسية على صور الطبيعة ؛ فالغناء والرقص والتصفيق دلالات فرح تعكسها صور الطبيعة ، والجملة اللغوية التي خرجت بها هذه الصور جاءت جملة بسيطة تتألف من مبتدأ وخبر ، فالجمل البسيطة تجعل وصول معنى الفرغ متحققاً بشكل أكبر .

ومن واقع المعارك التي تحدّث عنها الشاعر جاءت لغة الصورة ترسم صورة السيوف والرماح في ساحة الوغى ، ومن معجم المعارك نرى الصور الآتية ، يقول : (طويل)

فهذي رماح الخطّ تُشرعُ نحوهم صدوراً بها ما في الصدور من الحقد

وهذي السيوفُ البيضُ ترتدُّ نحوهم لتتفّيرها بالفئك من كلِّ مرتدّ

تجود على نار الوغى بنفوسها كأنّ سيوف الهندِ بعض بني الهندِ (3)

(1) انظر : الهرامة ، القصيدة الأندلسية ، مرجع سابق ، ج ٢ ، ص : ٢٩٥ .

(2) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦١ .

(3) المصدر نفسه ، ص : ٩٤ .

ويبدو أن الشاعر يهتم بإضفاء تفاصيل خاصة لصورته الشعرية مهما كان موضوعها ؛
فنجده يُبرز المعجم اللوني لموصوفاته الشعرية بأسلوب يتعمد صيغة التكرار ؛ ليحقق إيقاعا سمعيا
إضافة إلى ذلك الإيقاع اللوني ؛ ومن ذلك قوله : (كامل)

ومن أشهبٍ كالطرسِ لاح الطعنُ في لبَّاته كسطورٍ خطَّ مُذمَّج
أو أشقرٍ كالبرقِ أو مضٍ في دُجى نقع يكراتٍ الخيولِ
مهيَّج
أو أحمرٍ عرقت نواصعُ نَحْره فَعَدتْ كمثلِ الخمرِ
مهما تُمزج
أو أصفرٍ لبس الأصيلَ وعرفهُ كاللَّيْلِ فاضَ على
الأصيلِ المبهج
أو أدهمٍ كسوادِ عينٍ فُتحت وحُجولةً كبيّاضِها
المُتمزج(1)

القارئ للصور الشعرية السابقة يلحظ تلك التفاصيل اللونية التي أشبع بها الشاعر لوحته
الشعرية في وصف الخيل ، فوجد سلسلة لونية تمتد من الأشهب إلى الأشقر فالأحمر فالأصفر
فالأدهم والأبيض ، إنَّ الدائرة اللونية السابقة تعكس تناغما ودقة في التفاصيل الوصفية للصورة
الشعرية . ويقول : (طويل)

أرى أسمرًا في أزرق فوق أبيض على أدهمٍ في أدكن وهو مُحمرٌّ(2)

ولغة الصورة لا تتوقف عند حدود المفردات اللفظية المستعملة ، وإنما تمتد إلى
الصياغة الأسلوبية التي تخرج فيها هذه الصورة ، وما فيها من تقديم وتأخير ، وحذف لغوي ،
وغيرها من القضايا . وسنعرض لهذه التفاصيل مع نماذج شعرية .

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ص : ٦٣ — ٦٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٠٧ .

المحور الأول : لغة الصورة الفنية :

استقى الشاعر لغته مما امتزج لديه من العلوم التي ألمّ بها ، ومن بيئته التي عاش فيها ، والمليئة بالألوان ؛ فهي طبيعة خلابة سلب جمالها عقول الأدباء الذين راحوا يتغنون بها في أدبهم ، ومن ذلك قوله : (متقارب)

ولمّا دعا الله جادت سحابٌ يودق تخلّل منها ركاماً(1)

نلاحظ في ألفاظ الصورة السابقة أنها قامت على مفردات المطر:(سحاب، وودق، وركام)، فالسحاب جاء بلفظ الجمع للدلالة على الكثرة ، والودق لفظ مستقى من القرآن الكريم ﴿ فتري الودق يخرج من خلاله ﴾ (٢) والركام لفظ يكمل الصورة بالدلالة على كثرة الأمطار .

إن الشاعر لم يخرج في بنائه اللغوي العام عن الشعراء السابقين ، وإنما سار ضمن الصورة الفنية التقليدية ، ولعل ما يميّز شعره بحق لجوؤه إلى توظيف عناصر الطبيعة بشكل ملحوظ ، ومن ذلك قوله : (متقارب)

ونقحة ریح أتت من زرودٍ بهبتهما الركب ماتوا هياما
وقد تعب الغصن ما بيننا فيهنّو وراء وتهنّو

أمّاماً (٣)

ويتبين لنا أن لكل صورة صيغة يمكن أن تحمل معجماً دالاً على أبعاد لغوية متعددة ، ومن ذلك الصورة التي تصف الوقوف على الأطلال ، فاللغة التي تصف الأطلال لغة مألوفة في المعجم الشعري القديم ، ولكنّ النميري يضيف خصوصية على الأمكنة التي عايشها ؛ فهي رموز يعبر من خلالها عن معنى في نفسه، أو يقصد من خلالها توضيح هدف ما، " فالرموز المكانية

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٤٨ .

(٢) سورة النور : ٤٣ ، وسورة الروم : ٤٨ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٤٥ . * زرود : موضع ، اللسان : زرد .

تعني الإشارة إلى أماكن مرتبطة في أذهان الناس لأمر ما كالقدسية أو اللهو أو الحنين أو شخص ما ، وهذه الرموز تهدف إلى توضيح أمر ما ترمزُ إليه المعاني التي أحال إليها الشاعر ، وهو كشفٌ غير الكشف الذي يتأتى من التشبيه ونظائره ، ويكتسب الرمز قيمةً إيحائيةً حينما تعاطف المتلقي معه ، إذ إنَّ الشاعر يستند إلى شرعيةً نفسيةً سابقةً في وجدان المتلقي ، فيحظى بالقبول عنده(1)، ومن ذلك قوله : (خفيف)

يا خليلي بالعقيق سلاما
سلاما
صَدَّ عَنِّي الذِّينَ (أهوى)
وَاحْذَرَا اللَّحْظَ وَالْحَسَامَ بِنَجْدٍ
فَهُمَا مَا يُبْقِيَانِ
هُمَا
وَاحْفَظَا الرُّوْضَ مِنْ تَلْهُفٍ وَجَدِي
وَحَطَامَا أَخَافُ يَغْدُو
حُطَامَا(2)

يقف الشاعر (بالعقيق) ، والعقيق لفظ ترتبط أوصافه بالنميري الذي أخذ يصف فيه صدود المحبوبة ، ومنها ينتقل إلى وصف اللحظ ويربط بينه وبين الحسام ، ولجأ لتحقيق إيقاعية الصورة إلى الجناس التام في لفظين (فهما ما – هماما) ، ولشدة الهيام يخاف على الروض ويعود مجدداً لتأكيد الإيقاعية الشعرية للصورة في الجناس (حطاما – حطاما).

ومما يحسن ذكره أنّ النميري يورد بعض النماذج الوصفية التي تعتمد على التركيب الاقتراني الإضافي ، فالعلاقة بين المضاف والمضاف إليه أنتجت صوراً متعددة ، ومن ذلك قول النميري (خفيف)

وعلى ذاك سالَ ماءً دموعي
فطغى ما تئى للومي طغاماً
دُمْتَ تُصَلِّي العَدُو نَارَ حُرُوبِ
وترى ما يسوءُ مَنْ قد ترامى(3)

(١) انظر : الهرامة ، القصيدة الأندلسية ، مرجع سابق ، ج٢ ، ص : ٣٩١ / ٣٩٢ .
(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٤١ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ص : ١٤٢ - ١٤٣ .

وقال أيضاً : (المتقارب)

وعرّسَ بالجفن ركبُ السُّهادِ فما سارَ، لكن أطلَّ المُقاما (1)

وقال : (متقارب)

وألحّفها في ملاءِ النَّسيمِ جوارِي مَزْنٍ تبارتَ سِجاما(2)

تكشف الصور الفنية السابقة عن العلاقات الاقترانية بين المضاف والمضاف إليه ، وما ولّدته

من صور .

الجدول (٤)

الصور الفنية للعلاقات الاقترانية بين المضاف والمضاف إليه

الصورة	المضاف إليه	المضاف
شبه الحرب بالنار لشدّتها	الحروب	نار
شبه الدموع لكثرتها بالماء	دموعي	ماء
شبه السهاد بالركب	السهاد	ركب
شبه النسيم بالغطاء	النسيم	ملاء

لقد رسم النميري صورته الفنية بلغة تتناسب مع الموضوع ، والمحور العام الذي تتناوله القصيدة ؛ فالصور المدحية تختلف عن صور المعارك ، وصور الطبيعة تختلف عن صور وصف الأشخاص ؛ وهكذا رسم صورته محافظاً على البُعد والإطار العام للقصيدة التقليدية ، وقد وظف بأدواته الوصفية عناصر بلاغية متعددة ، وفيما يلي نماذج توضيحية ، كهذه التي يرسم النميري فيها صورة لكلام المحبوبة من أبداع الصور، متكئاً فيها على التشبيه ، يقول : (بسيط)

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٤٥ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٤٨ .

باتت تُحدِّثُ عن نَجْدٍ وما فيها فَخِلْتُ دُرّاً سَقوطُ اللَّفْظِ مِنْ فِيهَا (1)

فشبه سقوط اللفظ من فم المحبوبة بالدُرِّ الذي يتساقط ، مع شيوع تشبيه الألفاظ بالدُرِّ ، إلا أن النميري ربط هذا الوصف بخصوصية المكان ، فجعل الحديث عن نجد وكأنه درٌّ منثور من فم الواصفة .

ولا تتوقف حدود الصورة عند التشبيهات فقط ، وإنما تتجاوزها لاستعاراتٍ تركيبية اقترانية تحقق جمالية تلك الصورة وفرادتها ، ومن ذلك قوله : (بسيط)

وأعصرُ ذهبَتُ عني وقد خنمتُ رحيقَ أنسي بمسكٍ من لياليها (2)

فقد أشار في صورته السابقة إلى حسن الخاتمة التي عاشتها نجد ، وقد عبر عن هذا المعنى بأسلوب اقتراني : (رحيق ، أنسي ، مسك) . فلفظة الرحيق ترتبط عادة بال غسل وغيره من معجم هذه الألفاظ ، وتأتي الاستعارة في الربط بين الرحيق والأنس ، فقد شبه الشاعر أنسه وفرحه بالحالة التي وصلت إليها نجد بالرحيق المسكي الذي يعبر عن فرح النهايات .

وعن تكامل البناء التصويري عند النميري نقرأ نماذج شعرية متعددة ، منها : (بسيط)

شمسٌ إذا غربت أبدتُ لنا شفقاً من أدْمَعِ بدمي انْهَلَتْ غَوادِيها (3)

يظهر في البيت السابق التداخل في البناء الوصفي للصورة الفنية ، فقد بدأ الشاعر الصورة بالاستعارة التصريحية ، فقد شبه المحبوبة بالشمس ، وقد اختار حالة من الشمس تصف مشاعره وأحاسيسه ليضفي عليها مشاعره ، فاختر مشهد الغروب ليصفه وصفاً يَسْقُ مع حالته النفسية الحزينة من الفراق ، والغروب يكشف لنا عن مشهد ساحر وهو الشفق ، فالشمس حين

(١) المصدر نفسه ، ص : ٢٠٣ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢٠٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٢٠٣ .

تغيب يظهر الشفق ، والشفق يستدعي الدمع ، وقد جاءت لفظة الدمع بصيغة الجمع ؛ ليصور الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر فنجد الدمع ينهال من الدم ، وتتهل الغوادي غزيرة التتابع .

وكما نجد التداخل البنائي في تراكيب الصورة السابقة ، فنحن أمام صورة مركبة تعبر عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، ويمكننا تقسيم أركان الصورة في البيت السابق إلى خمسة أركان، كالآتي :

الجدول (٥) أركان الصورة

الركن الأول	الركن الثاني	الركن الثالث	الركن الرابع	الركن الخامس
شمس	شفق	أدمع	دم	انهلال الغوادي

وقد حقق التداخل بين هذه الأركان الفرادي التميز في البناء التصويري الذي يعكس حالة الألم والمعاناة من الفراق .

والصورة عند النميري لا تتوقف عند حدود الإيقاع البصري الحركي ، وإنما نجده يلجأ إلى الإيقاع الصوتي في رسم صورته ، حيث تتحقق بالجناس الصوتي جاذبية للمتلقى ، يقول :
(بسيط)

ودولةٍ وَسَمَتِ غُفْلَ العدى وَسَمَتِ فالسَعْدُ مَدَّ نَشَاتٍ مِلءَ العيون نشا(1)

بدأ الشاعر البيت بمجازٍ عقليٍّ علاقته المكانية ، إذ أراد أن يقول : إنَّ أهل الدولة وسموا العدا ، ولنتوقف عند الوسم لنرى أثر الرسم اللفظي على صورة الوسم ، فالكلمة الأولى (وسمت): فعل ماضٍ أراد به الوسم وهو الكي الذي يؤثر علامة في الدابة الغفل فتصير معروفة بها ، وقد عنى الشاعر بها وسم علامة العار على الأعداء ، في دلالة على ضعفهم وقلة حيلتهم ، أما الكلمة الثانية (وسمت) أراد بها الفعل الماضي سما ، بحيث تحقق معنى الارتقاع والسمو ، وبذا يصبح المعنى أن الدولة ترتفع بخبر النصر والظفر . وبذا يكون الشاعر قد استعمل الجناس التام في

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٢٠١ .

(وَسَمَّتْ ، وَسَمَّتْ) ، والجناس الثاني حدث فيه الحذف الذي حقق الجناس الناقص : وذلك في كلمتي (نشأت ونشا) .

ويبدو أن النميري وظف اللغة لتكسو صورته الفنية أبعاداً إضافية للدلالة ، فهذا هو يلجأ إلى المبالغة في رسم الاستعارة المكنية ، حيث يقول : (طويل)

وأكرمُ مَنْ قَادَ الجَوَادَ إِلَى الوغَى وَسَقَى عِدَاهُ أَيَّ كَأْسٍ مِنَ الرَّدى(1)

فالشاعر يُعلي من قيمة ممدوحه باستخدام اسم التفضيل (أكرم) ، ثم يتبع هذا الاسم صفة الفروسية ، فينتقي صورة من ساحة المعركة ، وهو الأكرم ليس في الطعام وإنما في قتل الأعداء ، وأخذ يفصل في صورة القتلى قائلًا (سقى) ، ولعلّ المبالغة والتضعيف يؤكدان صفة الشجاعة في الممدوح ، ويرسم للشجاعة بعداً بالاستعارة المكنية ، فقد شبه الموت بالشراب الذي يسقيه الممدوح للأعداء ، وهكذا نجد التميز في استعمال الأفعال المنتقاة لصورة الممدوح .

المحور الثاني : الحذف .

وقال الجرجاني فيه : " هو بابٌ دقيقُ المسلك ، لطيفُ المآخذ ، عجيبُ الأمر ، شبيهة بالسحر ، فإنك ترى به تركَ الذَّكرِ أفصحَ من الذَّكرِ ، والصَّمَتَ عن الإفادة أزيدَ للإفادة ، وتحدُّك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق ، وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تبين " (2). واعلم أنَّ الحذف لا يقع إلا وفي الكلام ما يدلُّ عليه ، ويمنع اللبس ، وهذان هما شرطا الحذف (3).

وفي إشارة أخرى لأهمية الحذف يقول الشَّوَّا : " أسلوب الحذف يُكسِبُ الذهنَ تنظيمًا واقتداراً على استيعاب البنية العميقة للكلام ، وما يرتبط بها من تذوق المعاني وتوجيهها في

(١) المصدر نفسه ، ص : ٧٩ .

(٢) الجرجاني ، عبدالقاهر بن عبدالرحمن ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق : عبدالحميد هنداوي ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، ٢٠٠١ ، ص : ١٠٠ .

(٣) الشَّوَّا ، أيمن ، أسلوب الحذف في اللغة العربية من الوجهة النحوية والبلاغية ، رسالة دكتوراة ، إشراف منى إلياس ، جامعة دمشق ، ٢٠٠٠ ، ص : ٧٦ .

الطريق السوي المستقيم توجيهاً دقيقاً " (1)، ويستعمل الحذف لأغراض عدّة " فالعرب تستعمله للإيجاز والاختصار ، والاكتفاء بيسير القول إذا كان المخاطب عالماً بمرادها فيه " (2)، ويقع الحديث هنا عن نوعين من الحذف ، هما :

أ. الحذف النحوي (حذف أحد أركان الجملة النحوية).

ب. الحذف البلاغي (حذف أحد أركان التركيب البلاغي). لاسيما في التشبيه والاستعارة ، وقد درس هذا النوع من الحذف في مبحث سابق تحت عنوان " الاستعارات " (3).

أ - الحذف النحوي :

ويتعلق بحذف أحد أجزاء الجملة ، ولا يكاد باب من أبواب النحو إلا ويتصل الحذف به ، والأبواب التي يطرد فيها حذف بعض أجزائها هي : المبتدأ والخبر ، والأفعال الداخلة عليهما ، والمفاعيل ، والإضافة ، والموصول ، والقسم ، والشّرط ، والعطف ، ويطرد الحذف فيها ، حتى ليكون أصلاً في بعض المواضع (4).

ومن أغراض الحذف في اللغة العربية التخفيف إن أمن اللبس ؛ لصعوبة النطق ، والاختصار والإيجاز ، والتفخيم والإعظام ، والاتساع ، وصيانة المحذوف عن الذكر تعظيماً له وتشريفاً ؛ لأنّ الموقف المذكور لا يليق به ، ومنها صيانة المحذوف عن الذكر احتقاراً له ، وكذلك العلم الواضح بالمحذوف وشهرته ، أو الجهل به ، أو لعدم أهميته والتركيز على المعنى المحوري للكلام ؛ فلا يؤثر ذكره أو حذفه ، وقد يكون الغرض من الحذف المحافظة على السجع ، وإضافة لذلك التحذير والإغراء (5) .

(١) المرجع نفسه ، ص : ٤ .

(٢) الكاتب ، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان ، البرهان في وجوه البيان ، تحقيق : أحمد مطلوب وخديجة الحديشي ، ط ١ ، ساعدت جامعة بغداد على نشره ، ١٩٦٧ ، ص : ١٥٠ .

(٣) انظر ص : ١٣٦ من هذا البحث .

(٤) الشوّا ، أسلوب الحذف في اللغة العربية ، مرجع سابق ، ص : ٦٥ .

(٥) انظر أغراض الحذف في : العودة ، حفطي حافظ ، ظاهرة الحذف في العربية " حذف الاسم في النحو العربي " ، رسالة ماجستير ، إشراف يوسف الخليفة ، معهد الخرطوم الدوليّ للغة العربية ، الخرطوم ، ١٩٩٠ ، ص : ٩١ .

ومن الأمثلة على اطراد الحذف في بعض المواضع عند النميري حذف أحد الأركان الأساسية للجملة الاسمية ، مما يولد أثراً على بناء الصورة الفنية ، ومن ذلك حذف المبتدأ ، يقول النميري : (طويل)

نبيّ قوول الصدق يرشدُ للهدى رسولٌ صدوق القول يهدي إلى الرشد (1)

فالمحذوف هنا الضمير (هو) ، وقد حذف المبتدأ لدلالة السياق عليه ، والتأويل (هو نبيّ / هو قوول الصدق) ، ولعل الحذف هنا أعطى الصورة جمالية في التركيز على صفات النبي عليه أفضل الصلوات وأتم التسليم .

وقد ذكر الجرجاني أنّ القطع والاستئناف من المواضع التي يطرد فيها الحذف (2)، ويتكرر هذا الحذف في أبيات متتالية في مدح (الغني بالله) ، يقول النميري : (طويل)

حليمٌ ولكن حلمه بعد قدرة أتاحت له والسيف بالدم خاضبٌ
 عليمٌ يزكي علمه عملاً به كما جادت الروض النضير السحابُ
 مفيدٌ مصيبٌ آخرين وإنما " فوائد قوم عند قوم مصائب " (3)

لقد ظهر الحذف في مطلع الأبيات ، والأصل في البناء اللغوي القول (هو حليمٌ / هو عليمٌ / هو مفيدٌ) ، وقد حذف الشاعر المبتدأ وأبقى على الخبر مما أسبغ صفة جمالية على الوصف الشعري ، فزاد من قيمة الممدوح وعلو مكانته . وعلى مثل الأمثلة السابقة علق الجرجاني بأنّ النفس تنفادى من إظهار المحذوف ، وتانس إلى إضماره ، وتذهب الملاحظة إن تكلم به (4). وفي نماذج أخرى نجد هذا النمط من الحذف وقد كتّف في البيت الواحد ، مما أضفى إيقاعاً عذبا وسريعا على وزن الكامل ، ومنه قوله : (كامل)

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٨٥ .

(٢) انظر : الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، مصدر سابق ، ص : ١٠١ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٣ .

(٤) انظر : الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، مصدر سابق ، ص : ١٠٤ .

ندبٌ ، حلِيمٌ ، مشفقٌ ، مُتعطفٌ ورَدَى الورى من عَفْوِه في عَفْوِه (1)
 وقوله : (بسيط)

غرٌّ ، ميامينٌ ، أمجادٌ ، أكارمةٌ على عِداهُمُ إلهُ الخلقِ قد سَخَطَا (2)

ومن المواضع الأخرى التي يقع فيها الحذف حذف الفاعل ، وذلك للعلم به ، فمعلوم
 أن الله هو الذي خلق الإنسان ، وأطفأ النار ، ومن أمتلتها قوله : (طويل)

وما خُلِقَ الإنسانُ مثليَ عالِماً ولكنْ أفادتهُ العلومُ التجاربُ(3)
 وقوله : (متقارب)

وماء البحيرة للفرس غاضَ وأطقتُ النارُ دامتُ دواما (٤)

ومن مواضع حذف المفعول به لدلالة السياق عليه ، إذ حذف معمول الفعل (تُهَيِّئُ) ،
 يقول : (طويل)

وإن جئتُ في العالمين مهيناً فكلُّ ملوكِ العالمين تُهَيِّئُ (5)

وحذف العامل في المفعول المطلق في قوله : (طويل)

هنيئاً فقد صحَّ الإمامُ الذي به نُقِلُ السُّيوفُ المرهفات القواضبُ (6)

لقد جاء الحذف في البيت السابق في موضعين الأول حذف العامل في المفعول
 المطلق، ولعلَّ هذا الحذف جاء لكثرة الاستعمال ، أو لأهمية الحدث الذي يعبر الشاعر عنه
 — شفاء الممدوح من مرض ألمَّ به — ، وأمَّا الموضع الآخر للحذف ففي بناء الفعل (نُقِلُ

(١) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٢٦ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٤٢ .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٤٧ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ٤٠ .

(٦) المصدر نفسه ، ص : ٤٠ .

(للمجهول بحذف الفاعل ؛ وذلك للعلم به ودلالة السياق عليه ، ومن الحذف توظيف الاستثناء المفرغ ، كقوله : (متقارب)

لقد بلل الدمعُ إلا غليلي وأنأى التفرقُ إلا الهياما (١)

فالشاعر أراد أن يصف كثرة الدمع ، فقدّم صورة تبين أن الدمع بلل كل شيء إلا غليله وشوقه للمحبوبة فلم يبتلّ ، ونلاحظ أن الأسلوب الذي قدّمت به الصورة أسلوب الاستثناء الناقص حيث حُذِفَ أحد عناصر الاستثناء وهو المستثنى منه (كل شيء) ، وفي هذا الأسلوب دلالة إثبات الشوق عند الشاعر .

المحور الثالث : التقديم والتأخير :

للجملة في اللغة العربية نوعان رئيسان ، هما : الجملة الاسميّة المكونة من المبتدأ والخبر ، والجملة الفعلية المكونة من الفعل والفاعل و(المفعول به) ، والأصل في هذين النوعين أن يتقدم المبتدأ على الخبر في الجملة الاسميّة ، وأن يتقدم الفعل والفاعل على المفعول به في الجملة الفعلية ، إلا أنه ولأسباب متنوعة قد يختلّ هذا الترتيب ، فيتأخر ما حقّه التقديم ، ويتقدم ما حقّه التأخير ، وهو ما يُعرف بالتقديم والتأخير ، وبعبارة أخرى التقديم والتأخير : هو مخالفة عناصر الجملة لترتيبها الأصلي لغاية ما .

وقال الجرجاني في (دلائل الإعجاز) واصفاً التقديم والتأخير ومؤكداً أهميته : " هو بابٌ كثيرُ الفوائد ، جمُّ المحاسن ، واسع التصرف ، بعيدُ الغاية ، لا يزالُ يفتنُّ لك عن بديعة ، ويُفضي بك إلى لطيفة ، ولا تزالُ ترى شعراً يروقك مسمّعه ، ويلطفُ لديك موقعه ، ثمّ تنظر فتجد سبباً أن راقك ولطفَ عندك ، أن قدّم فيه شيء ، وحولّ اللفظ عن مكان إلى مكان " (2).

وقد يهدف الشاعر من التقديم والتأخير إلى غاية بلاغية: كالتخصيص ، أو الوزن العروضي، أو تعجيل المسرّة أو المساءة ، أو التعجب ، أو التشويق ، أو التبرك ، أو الدعاء ، أو

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٤٥ .

(٢) الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، مصدر سابق ، ص ص : ٧٦ - ٧٧ .

التعظيم ، أو سلب العموم وغير ذلك (١)، ومن ذلك قوله في تقديم المسند (لي) ، وتأخير المسند إليه (التأبين) لغاية الاختصاص : (طويل)

ولي بعدك التأبينُ جهْدُ مُقَصِّرٍ دعثهُ القوافي لو أُبيحَ وصالها(٢)

وللتقديم والتأخير دور في مراعاة القافية ، ومن ذلك تغيير أماكن الألفاظ كما في البيت الآتي، فقد قُدمَ لفظ (فوائد) وأخر لفظ (المصائب) في المثل المضمّن في عجز البيت ؛ مراعاة للقافية والروي ، يقول : (طويل)

مفيدٌ مصيبٌ آخرينَ وإيما " فوائِدُ قومٍ عنْدَ قومٍ مصائبُ " (٣)

ومن دلالات التقديم والتأخير أنّ ما يفهم من تقديم ما حقّه التأخير غير ما يفهم من ملازمة التقديم لما حقّه ذلك ، فالتعجب المفهوم من تقديم الخبر على المبتدأ في البيت الآتي لا يمكن أن يفهم لو أنّنا قدمنا ما حقّه التقديم (المبتدأ) ، بل ربما يفسد المعنى ، يقول : (طويل)

وللهِ شبلٌ قد دعوهُ بيوسِفٍ شبيهةٌ بليثٍ قد دعوهُ محمداً (٤)

ومنها تشويق السامع للمتأخر إن كان في المتقدم ما يُشوق إليه ، يقول : (كامل)

أزرتَ بفسٍ حينَ حلَّ عكاظا ألفاظٌ مدحكِ يالها ألفاظا! (٥)

ويُعدُّ التبرُّك من غايات التقديم والتأخير ، وعادة ما يكون بتقديم شيء له مكانته أو قدسيته عند الشاعر ، ومنه التبرُّك باسم الله — تعالى — ، أو بالقرآن الكريم ، أو باسم نبيّ

(١) انظر : الهاشمي ، جواهر البلاغة ، مرجع سابق ، ص : ١٣٨ — ١٥٤ .

(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٣٥ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٣ . الشطر الثاني من هذا البيت تضمنين أصله " مصائب قوم عند قوم فوائد " وهو مثل معروف .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٧٧ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ١٢٧ .

ونحوه ، ومنه قوله مُتَبَرِّكاً باسم سيد الخلق سيدنا محمد — عليه الصلاة والسلام — من غير تصريح مباشر ، مستغلاً التشابه مع اسم الممدوح ومحسناً التخلص إلى ممدوحه : (بسيط)

سَمِيَّ خَيْرِ نَبِيٍّ قَامَ مُنْتَصِراً لدينه ، وأعزُّ الأُمَّةِ الوَسَطَا(١)

ومن الدلالات أيضاً الدعاء عند تقديم المسند (رعى) ، وتأخير المسند إليه (الله) ، فلولا هذا التقديم والتأخير لما تحققت هذه الغاية البلاغية : (متقارب)

رعى الله نجداً وحيّاً الخياما وإنْ هيَ هاجتْ لقلبي غراما (٢)

وكذا النص على سلب العموم ويكون بتقديم أداة النفي على أداة العموم ، ففي البيت الآتي ينفى الشاعر صفة الطعن والضرب عن بعض من يهزُّ الرمح ويسلُّ السيفَ : (طويل)

وما كلُّ من هزَّ المُتَقَفَّ طاعنٌ وما كلُّ من سلَّ المُهَنَّدَ ضاربٌ (٣)

المحور الرابع : الأساليب الخبرية والإنشائية :

يُعدُّ هذا المحور إضافةً إلى الأساليب التي مرّت أنفاً من تكرار ، وحذف ، وتقديم وتأخير ، إذ نجد الشاعر هنا قد راح بين الأساليب الخبرية والإنشائية في رسمه للصور الفنية ، ومن النماذج على الأساليب الإنشائية إرساله للأمر ، والنداء ، والتعجب ، والنهي ، والدعاء ، وغيرها ، وفيما يلي نماذج من الصور التي خرجت بأسلوب إنشائي ، يقول في وصفه للنبيّ — عليه الصلاة والسلام — : (متقارب)

ويا لك من عاقبٍ حاشير يُطِيلُ بِحَبْلِ الإِلهِ اعْتِصاماً (4)

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٢٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٤٤ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٤٢ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٤٨ .

فالشاعر يتعجب من تلك العلاقة بين الخالق والنبى عليه الصلاة والسلام الذي يطيل
حبل الاعتصام بخالقه ، وهنا نلاحظ أن النداء خرج إلى معنى التعجب . وقال أيضاً : (خفيف)

انصراني على غزال سطا بي ولجا ما حمى وشدا اللجاما (1)

(انصراني : فعل أمر يفيد الالتماس) ، وهنا يطلب الشاعر من رفيقيه أن ينصراه على
محبوبته التي تشبه الغزال ، ومن النماذج على الأساليب الإنشائية إرساله النداء لابن النصر ،
يقول النميري : (خفيف)

يا ابن نصر قد جلّ فيك مديحي فوهى ما بناءً قدماً وهاما (2)

ولعلّ مراوحة الشاعر بين الجمل الخبرية والإنشائية تبث الحياة في صورته الفنية،
وتكسبها حيويتها وتنوعها ، إذ إنّ الأساليب الإنشائية ترفع وتيرة السمع عند المتلقي ، فالنداء
يتطلب الإجابة، والتعجب يستدعي استحضار المتعجب منه ، والدعاء يتطلب التأمين ، وهكذا.

أما الأساليب الخبرية فتخفف من حدة هذا التوتر بين الخبر والإنشاء ، وبذلك تتحقق
الإيقاعية السمعية والدلالية أيضاً ، وهذا ما نجده عند النميري ، ومن النماذج على ذلك قوله :
(خفيف)

وسقى السيف من دماء فأملى بوحي ما قد أمّ ورداً وحاما (3)

ويقول أيضاً : (خفيف)

ولقد أبهجت ضروب المعالي بانتيقام سام الحسود انتقاما (4)

(١) المصدر نفسه ، ص : ١٤١ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٤٣ .

(٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٤٣ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٤٣ .

ومما تجدر الإشارة إليه أسلوب الشاعر في خواتيم القصائد ، إذ جاء على عدّة أوجه ،
منها الدعاء للممدوح بطول البقاء ، وإدامة السرور له ، كقوله : (طويل)

بقيتَ بقاءَ الدهرِ مُلكك قاهرٌ وسيئُك فيّاضٌ وسيفك غالب (1)

وقوله : (كامل)

لازلتَ في السعدِ المُجددِ ما سعا وفدُ الهدى بين الصفا والمروة (2)

وقوله : (طويل)

بقيتَ ونورُ الله يهديك للتي تنالُ بها عزّاً جديداً وأسعدا (3)

ومن تلك الأوجه الظهور بمظهر المقصرّ أمام الممدوح ، وعدم القدرة على إيفائه حقّه في
المدح ، يقول : (كامل)

مولايَ قدْ خلّدتُ فيك مدائحاً فامئناً وخدّها كيف شئتَ بقوةٍ
واقبل عروساً من بنات قصائدي تُجلى عليك الدهرَ أحسنَ جأوةٍ (4)

وقوله : (كامل)

واليكها منّي مدائحَ أنهجتُ بُردَ الزمانِ وبُردها لم يُنهج
ولو أنّي أعطيتُ كلَّ بليغةٍ وبكلِّ ما يهوى البيانِ إليّ جي
لأتيتُ بالتقصيرِ معترفاً ولم أبسط سوى كفّ الفقيرِ المُحوج (5)

(١) المصدر نفسه ، ص : ٤٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٥٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٨١ . وانظر ص : ٤٣ / ٧٠ / ٧٥ / ٧٩ / ٩١ / ٩٥ / ١١٦ ... الخ .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٥٢ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ٦٥ . وانظر ص : ٤٥ / ٥٦ / ٥٩ .

ووجه ثالث يختم فيه قصائده وهو الصلاة على الرسول — عليه الصلاة والسلام — ،
 وحمد الله — سبحانه وتعالى — ، يقول : (طويل)

ولازلتَ فينا يا ابن نصرٍ مُؤَيِّداً من الله بالفتح المبين وبالنصر
 وأخرُ دعوانا أن الحمدُ للذي هو الأهل كلُّ الأهل للحمدِ والشكر (1)

وقوله مصلياً على الحبيب المصطفى — عليه الصلاة والسلام — : (متقارب / طويل)

وصلّى الإله على المصطفى صلاةً تدومُ ووالى السّلاما (2)

وقوله : (طويل)

وأختمَ نظمي بالصّلاة على الذي أتى خاتماً للرّسل في خير أزمان

ودام الرّضا عن آله أنجم العُلا وأصحابه والتابعين بإحسان (3)

ولعلّ من أبلغ الخواتيم التي اختتم بها قصائده — بعد تلك التي حمد الله وصلّى على الرسول
 (عليه الصلاة والسلام) فيها — قوله الذي كثف فيه أفعال الأمر ، إذ ضمّ البيت الأول أحد عشر
 فعلاً ، ومن ثمّ الدعاء للممدوح في البيت الثاني بأن يمنحه الله الأمانى كلّها ، ولعلّ هذا التكتيف
 للأفعال جاء ليتناسب والغرض الرئيس في القصيدة وهو عودة (الغني بالله) إلى غرناطة بعد خلعه
 مدّة من الزمن ، يقول : (كامل)

فاشرفُ وسُدُ واسعدُ وعزّ وجُدُ وصلِ والتدُ واصعدُ واسمُ وانعمُ وإبهج

والله يمتحك الأمانى كلّها ما احتلّ بدرُ في ثواني الأبرج (4)

وقد أشار الهرامة إلى الأسلوب السردى عند النميري — وهو تابع للجمل الخبرية —
 " ويقصد به ذلك النمط الذي تتوالى فيه صيغة الماضي غالباً ؛ لتوثق حوادث ، أو قضايا ، أو
 صفات يعددها الأديب ، أو يخبر عنها ، وأكثر ما يكون في النصوص ذات الطابع التوثيقي ،

(١) المصدر نفسه ، ص : ١١٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٥١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ١٥٨ .

(٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ٦٥ .

وأشعار المدح ، وهي كثيرة في شعر النميري⁽¹⁾، وربما يعود السبب في وجود هذا الأسلوب عنده إلى طبيعة عمله في خدمة ذوي السلطان ، وحرصه — كونه قد أرتسم في كتابة الإنشاء — على توثيق الأحداث المتعلقة بهم ووصفها ، وكذلك في الحديث عن معجزات سيدنا محمد — عليه الصلاة والسلام — إذ لا جديد يضيفه فاصطبغ ذكرها بالترديد ، والتكرار ، وكثر فيها السرد ، ومنه قوله في مدح الحبيب المصطفى — عليه الصلاة والسلام — : (طويل)

رسولٌ أتى للخلق أجمع رحمةً وجاء بنور للأنام وفُرقان
بِهِ بَشَّرَ الإنجيلُ عيسى بنَ مريمَ وبشَّرتِ التوراةُ موسى بن

عمران

وأخبر يوسفُ جدَّهُ بظهورِهِ غداةً أتاهُ وهو في رأسِ غمَدان
وَأمنَةٌ أضحتْ بِهِ وهي كاسمِهَا وما أمنتُ ضراً حوامِلُ
إنسان

ولمّا دنا وقتُ الولادة أبصرتُ عجائبَ لم تطرُقْ جناباً لأذهان
وضاعتُ لمن بالشَّعبِ من أرضِ مَكَّةِ قصوراً يبصرى من أقاليمِ حوران
وإيوانُ كسرى ارتججَ كلُّ ارتجاجةٍ وكان كما ترؤيهِ
أعظمَ إيوان(2)

ومن الأساليب أيضاً ما يُسمَّى بالأسلوب التحاوري ، وهو الأسلوب المعتمد على الحوار ، ويكون الشاعر طرفاً فيه (٣) ، وهو نادر الوجود عند النميري ، يقول : (طويل)

وقالوا أبو حفص حوى الملكَ غاصبياً وإخوتهُ أولى وقد جاء بالأنكر
فقلتُ لهمُ كُفُّوا فما رضى الورى سوى عُمَر من بعد موتِ أبي بكر (١)

(١) الهرامة ، القصيدة الأندلسية ، مرجع سابق ، ج ٢ ، ص : ٢٨١ .
(٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص : ١٥٦ . وانظر ما بعدها ، وانظر صورة الرسول عليه الصلاة والسلام في الفصل الأول من هذا البحث .
(٣) الهرامة ، القصيدة الأندلسية ، مرجع سابق ، ج ٢ ، ص : ٢٨٠ .

الخاتمة :

خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج والملاحظات :

- قصائد النميري معظمها جاء ضمن باب المدح — فهو شاعر مدّاح — وهذا ما أكدّه الشاعر ذاته في أحد أبياته الشعرية كما مرّ بنا سابقاً . ولعله شاعر متكسب من شعره لما في شعره من تكرار للأبيات والمعاني في مدائحه لمدوحين مختلفين .

— كشف الفصل الأول الذي تحدّث عن " موضوعات الصورة الفنية عند النميري " أنّها موضوعات تكاد تكون محددة ؛ فالموضوع الأول وهو " الإنسان " أخذت فيه شخصية الممدوح الحيّز الأكبر من الوصف . ويلحظ في هذا الفصل مثلاً قلة صور المرأة ؛ ذات المنحى الغزلي ، بينما ارتبطت معظم صورها بالطبيعة والحرب .

- في إطار موضوع الطبيعة نلحظ مدى تأثر النميري بحياة البداوة من خلال تطرقه إلى الحديث عن الإبل التي لم يحتفل بها معظم الأندلسيين ؛ وهو أمر قد يشير إلى مدى تأثر الشاعر برحلتيه إلى المشرق .

- تبيّن من الدراسة أنّ النميري شاعر متقفّ ملمّ بعلوم عصره ، وهذا ما تشير إليه المصطلحات العلمية التي وظفها في شعره ، في ميادين علم الحديث ، والفقه ، واللغة ، وألفاظ القرآن الكريم ، فضلاً عن إلمامه بالتاريخ والأنساب .

— يتبين للناظر في فصل " أثر التشكيل الموسيقي في الصورة الفنية عند النميري " القدرة الشعرية عند النميري في نظمه للأبيات على معظم الأوزان الشعرية ، وبعد الدراسة الإحصائية لهذه الأوزان ، واستخراج النسب المئوية ، اتّضح أن البحر الطويل هو الأكثر دوراناً ، أما المنسرح والرجز والسريع والرمل فهي الأبحر الأقل استعمالاً . كما أنه لم ينظم شعراً على البحور الآتية : الهزج ، والمتدارك ، والمديد ، والمضارع ، والمجتث ، والمقتضب . كما يتبين

استعمال النميري لجميع حروف اللغة العربية ؛ لجعلها رويًا في ديوانه لقصيدة أو أكثر ، وفي هذا دليل على سعة مقدرته الفنيّة .

- عند الحديث عن الإيقاع الداخليّ للقائد تبين أن النميري اتكأ على الإيقاع الداخلي بشكل كبير ؛ ليخلق موسيقى داخلية تتسجم مع متطلبات الشعر في ذلك العصر ، وبعد الدراسة تبين أن التكرار والجناس هما الأكثر استعمالاً من بين عناصر الموسيقى الداخلية .

- كشف الفصل الرابع " أثر التشكيل البلاغيّ في الصورة الفنية عند النميري " عن امتلاك النميري لمقدرة بلاغية تمثلت في توظيفه نماذج متعددة من الأساليب البلاغية ، فنجد صور التشبيه بأقسامه ، والاستعارة حاضرة بقسميها ؛ المكنية والتصريحية . وكذلك نجد المجاز والكناية متمثلة في عدد من النماذج الشعرية ، إلا أن شيوع هذا النمط التصويري لا يضاهاه شيوعه عند غيره من الشعراء في ذلك العصر . وربما مرد ذلك لغلبة النمط السردى في العديد من قصائده .

- أما لغة الصورة الفنية عند النميري ، فقد غلب عليها طابع السهولة والوضوح ، ومع ذلك فلم تخلُ من دوران بعض الألفاظ البدوية التي توصف بأنّ فيها شيئاً من الوعورة ؛ إذ تحتاج للرجوع إلى المعاجم اللغوية لتعرف معانيها .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

- الأتابكي ، يوسف بن تغري بردي ، المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي ، تحقيق : محمد محمد أمين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ .
- ابن الأحمر ، نثير فرائد الجمال ، تحقيق : محمد رضوان الداية ، دار الثقافة - بيروت ، ١٩٧٦ .
- الأصبهاني ، أبو الفرج ، الأغاني ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار الثقافة - بيروت ، ٩٩٥ .
- البخاري ، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل ، صحيح البخاري ، باعثناء : محمد وهيثم نزار تميم ، دار الأرقم - بيروت ، ١٩٩٥ .
- البیهقي ، أبو بكر أحمد ، دلائل النبوة ومعرفة أحوال صاحب الشريعة ، تحقيق عبدالمعطي قلجی ط١ ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٥ .
- الترمذي ، أبو عيسى محمد بن عيسى ، سنن الترمذي ، تحقيق : إبراهيم عطوة عوض ، دار الحديث ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
- التنبكتي ، أحمد بابا ، كفاية المحتاج ، تحقيق : محمد مطيع ، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية - المغرب ، ٢٠٠٠ .
- التنبكتي ، أحمد بابا ، نيل الابتهاج بتطريز الديباج ، تحقيق : علي عمر ، ط١ ، مكتبة الثقافة الدينية ، ٢٠٠٤ .
- الجرجاني ، عبدالقاهر بن عبدالرحمن ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق : عبدالحميد هنداوي ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، ٢٠٠١ .
- الجزري ، ابن الأثير أبو الحسن ، أسد الغابة في معرفة الصحابة ، دار الفكر - بيروت ، ١٩٨٩ .
- ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفى ، ط٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
- الجواليقي ، أبو منصور ، " كتابان في الخيل " نسب الخيل ، لابن الكلبي ، وكتاب أسماء خيل العرب وفرسانها ، لابن الأعرابي ، تحقيق : نوري القيسي وحاتم الضامن ، ط١ ، عالم الكتب ، مكتبة النهضة العربية ، ١٩٨٧ .
- الحموي ، ياقوت ، معجم البلدان ، تحقيق : فريد عبد العزيز الجندي ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٠ .

ابن الخطيب ، لسان الدين ، الإحاطة في أخبار غرناطة ، تحقيق : محمد عبد الله عنان ، ط ٢ ، مكتبة الخانجي - القاهرة ، ١٩٧٧ .

ابن الخطيب ، لسان الدين ، الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة - بيروت ، ١٩٨٣ .

ابن خلدون ، عبد الرحمن ، مقدمة ابن خلدون ، ط ١ ، دار الكتب العلمية - بيروت ، ١٩٩٢ .

ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر - بيروت ، ١٩٧٧ .

الذهبي ، شمس الدين محمد بن أحمد ، سير أعلام النبلاء ، تحقيق : مصطفى عبدالقادر عطا ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، ٢٠٠٤ .

ابن سيده ، أبو الحسن علي بن إسماعيل ، المخصص ، دار الكتب العلمية - بيروت ، ١٩٩٠ .

السيوطي ، عبد الرحمن بن أبي بكر ، جامع الأحاديث ، جمع وترتيب : عباس أحمد صقر و أحمد عبد الجواد ، دار المنار ، ١٩٨٤ .

الصفدي ، صلاح الدين ، الوافي بالوفيات ، ط ٣ ، طبع بمساعدة المعهد الألماني للأبحاث الشرقية - دار صادر - بيروت ، ١٩٩١ .

الطبري ، أبو جعفر محمد ، جامع البيان في تأويل القرآن (تفسير الطبري) ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ط ١ ، مؤسسة الرسالة ، ٢٠٠٠ .

العسقلاني ، أحمد بن حجر ، الإصاابة في تمييز الصحابة ، تحقيق : علي البجاوي ، ط ١ ، دار الجيل - بيروت ، ١٩٩٢ .

العسكري ، أبو هلال ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تحقيق : مفيد قميحة ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨١ .

القلقشندي ، أحمد بن علي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، شرح وتعليق : محمد شمس الدين ، ط ١ ، دار الفكر ، ١٩٨٧ .

القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ونقده ، تحقيق : النبوي شعلان ، ط ١ ، مكتبة الخانجي ، ٢٠٠٠ .

الكاتب ، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان ، البرهان في وجوه البيان ، تحقيق : أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، ط ١ ، ساعدت جامعة بغداد على نشره ، ١٩٦٧ .

المرزباني ، محمد بن عمران بن موسى ، الموشح ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د.ت .

المقري ، أحمد بن محمد ، نفع الطيب في غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الكتاب العربي - بيروت ، ١٩٤٩ .

النميري ، ابن الحاج ، فيض العباب وإفاضة قداح الآداب في الحركة السعيدة إلى قسنطينة والزاب دراسة : محمد بن شقرون ، ط١ ، دار الغرب الإسلامي - بيروت ، ١٩٩٠ .

النميري ، ابن الحاج ، ديوان ابن الحاج النميري ، تحقيق : عبد الحميد الهرامة ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ٢٠٠٣ .

الهيثمي ، نور الدين علي بن أبي بكر ، مجمع الزوائد ومنبع الفوائد ، دار الفكر ، بيروت ، ١٤١٢ هـ .

ثانياً : المراجع :

إبراهيم ، زكريا ، مشكلة الحياة ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧١ .

أنيس ، إبراهيم وآخرون ، المعجم الوسيط ، ط٢ ، دار الدعوة ، إستانبول ، ١٩٨٩ .

أمين ، بكري شيخ ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، ط١ ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٢ .

الأوسي ، حكمت ، الأدب الأندلسي في عصر الموحدين ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

البحراوي ، سيد ، العروض وإيقاع الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .

البطل ، علي ، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ط٢ ، دار الأندلس ، ١٩٨١ .

بيريس ، هنري ، الشعر الأندلسي في عصر الطوائف ، ترجمة : الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

التكريتي ، نهاد ، العروض العملي ، دار دمشق ، ١٩٨٠ .

الخطيب ، محمد كامل تحرير وتقديم ، نظرية الشعر " كتب مدرسة الديوان " ، مقال بعنوان : الشعر لإبراهيم المازني والقول لهيجل ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، ١٩٩٦ .

دعدور ، أشرف ، الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلبي ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة .

دهمان ، أحمد علي ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، دار طلاس ، دمشق ، ١٩٨٦

الرباعي ، عبد القادر ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، ط١ ، دار العلوم ، ١٩٨٤ .

الرباعي ، عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ط١ ، نشر بدعم من جامعة اليرموك ، إربد ، ١٩٨٠ .

الركابي ، جودت ، في الأدب الأندلسي ، ط٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ١٩٧٥ .

الزرزوموني ، إبراهيم أمين ، الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، دار قباء ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .

سلامة ، عبدالفتاح محمد محمد ، نظرات تطبيقية في علم البيان ، ط١ ، دار المعارف ، ١٩٩٥ .

سلامة ، علي ، الأدب العربي في الأندلس ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٩ .

شريم ، جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ط١ ، المؤسسة الجامعية - بيروت ، ١٩٨٤ .

شلبي ، سعد ، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

الشكعة ، مصطفى ، الأدب الأندلسي : موضوعاته وفنونه ، ط٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٣ .

الشناوي ، علي الغريب ، الصورة الفنية عند الأعمى التطيلي ، رسالة ماجستير ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

الصائغ ، عبد الإله ، الصورة الفنية معياراً نقدياً ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ .

ضيف ، أحمد ، مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ط١ ، مطبعة السفور ، القاهرة ، ١٩٧١ .

الطيب ، عبدالله ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ط٤ ، دار جامعة الخرطوم ، ١٩٩١ .

- عباس ، إحسان ، فن الشعر ، ط٢ ، دار الثقافة - بيروت ، ١٩٥٩ .
- عباس ، إحسان ، تاريخ الأدب الأندلسي : عصر الطوائف والمرابطين ، ط٥ ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٨ .
- عبد الرؤوف ، محمد عوني ، القافية والأصوات اللغوية ، مكتبة الخانجي ، (د.ت) .
- عبدالله ، محمد حسن ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١ .
- الجهني ، زيد بن محمد بن غانم ، الصورة الفنية في المفضليات ، ط١ ، الجامعة الإسلامية ، المدينة المنورة ، ١٤٢٥هـ .
- عصفور ، جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ، القاهرة .
- عفيفي ، محمد الصادق ، النقد التطبيقي والموازنات ، مؤسسة الخانجي ، مصر ، ١٩٧٨ .
- فتحي ، عبد القادر فريد ، بحوث ومقالات في البلاغة ، ط١ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
- القط ، عبد القادر ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة الشباب ، ١٩٩٢ .
- كحالة ، عمر رضا ، معجم قبائل العرب ، ط٦ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٩١ .
- الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، ط٧ ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٣ .
- ناصر ، مصطفى ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٣ .
- نافع ، عبد الفتاح صالح ، الصورة في شعر بشار ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٨ .
- نوفل ، يوسف حسن ، الصورة الشعرية والرمز اللوني ، دار المعارف - القاهرة ، ١٩٩٥ .
- الهاشمي ، أحمد ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع ، ط١٢ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت .
- هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، ١٩٧٣ .
- الوائلي ، عبد الحكيم ، موسوعة القبائل العربية ، ط١ ، دار أسامة ، عمان ، ٢٠٠٢ .

اليافي ، نعيم ، تطور الصورة في الشعر العربي الحديث ، منشورات وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨١ .

اليافي ، نعيم ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، ١٩٨٢ .

يوسف ، حسني عبد الجليل ، موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

ثالثاً : الرسائل الجامعية :

الشوّا ، أيمن ، أسلوب الحذف في اللغة العربية من الوجهة النحويّة والبلاغية ، رسالة دكتوراة ، إشراف منى إلياس ، جامعة دمشق ، ٢٠٠٠ .

عبدالقادر ، قرش ، الصورة الفنيّة في الشعر الأندلسي في عهدي المرابطين والموحدين ، رسالة دكتوراة ، جامعة الجزائر ، إشراف علي بن محمد ، ١٩٩٢ / ١٩٩٣ .

العودة ، حفزي حافظ ، ظاهرة الحذف في العربية " حذف الاسم في النحو العربي " ، رسالة ماجستير ، إشراف يوسف الخليفة ، معهد الخرطوم الدوليّ للغة العربية ، الخرطوم ، ١٩٩٠ .

رابعاً : الدوريات :

الحماد ، روز ، وظائف الصورة في النقد الحديث ، مجلة جامعة البعث للعلوم الإنسانية ، العدد ٣ ، المجلد ٢٧ ، ٢٠٠٥ .

شنوان ، يونس ، الصورة وموضوعاتها في شعر ابن شهيد الأندلسي ، مجلة دراسات أندلسية ، تونس ، ١٩٩٧ ، العدد ٢ .

العلي ، ناصر ، مفهوم الصورة الشعرية ومصادرها ، أفكار ، العدد ١٦٢ ، ٢٠٠٢ .

قطوس ، بسام ، الصورة الفنيّة في سياق النصّ الشعري الحديث ، مجلة أبحاث اليرموك ، ٩ ، (١) ، ١٩٩٨ .

“ The Artistic image in Ebrahim bin al-Haj al- Numiri's Poetry ”

Supervisor: Dr. Ameen Odeh

Researcher: Ismail Ahmad Salameh

ABSTRACT

This study discussed the poetry of Ibn al-Haj al-Nomairi through discussion and analysis, and adopted the artistic view as a method to enter into the world of Nomairi. This study was divided into a preface and five chapters.

The researcher discussed the most significant concepts of the artistic view for some of the contemporary authors, and the extent of their care of it. This study discussed several axes of the artistic view which emerged from what was written. These axes were represented by the concept of the artistic view, their significance, components, conditions, sources, types, and functions. Then, the researcher introduced the poet Ibn al-Haj Nomairi who was described by his contemporaries as the scholar, narrator and traveler, and so on. The introduction included his name, his youth and his family, some of his literary position, his pride in himself, and his scientific works.

Chapter one discussed Ibn al-Haj al-Nomairi's artistic views' issues, particularly man as the most important subject; since man cares about himself more than others. Of man's views to al-Nomairi is the Prophet (peace be upon him), and the image of the praised, the bemoaned, and the women, then came nature as another subject for the artistic view, silent and live.

Chapter two discussed the sources of the artistic view at al-Nomairi, represented in the religious sources of the Qur'an, Hadeeth, multiple

terminology of Fiqh and religion, and cultural sources that he employed his culture densed in his memory, such as: sources of history genealogy, and others.

Chapter three discussed the impact of the musical form in the artistic view at al-Momairi through two axes: the external music, represented by the musical tone and its patterns of recurrence, proximity, *tatreez*, paronomasia, export and *tasree'*.

Chapter four discussed the impact of the rhetoric formation in the artistic view at al-Nomairi by addressing the similes, metaphors, metonymy, and figuration.

Chapter five discussed the stylistic language of artistic view linguistically, advancement and postponement, omission, reporting and construction methods. This study was concluded with a conclusion and the most important results.